

مستندة نشرية

كلية الآداب والعلوم الانسانية بتونس

مجلة عدد 20

إسلة السادسة : الفلسفة والآداب

نصائب الأسلوب في الشوقيات

بقلم

محمد الخادفي الطرابلسي

أستاذ محاضر

مكتبة جامعة بغداد الثانية

منشورات الجامعة التونسية

طبع بالطبعة الرسمية بالمشورية التونسية

1981



نتقدم بالشكر إلى كلية الآداب التي ساعدتنا على انجاز هذا العمل بما توفر فيها من ظروف قانونية ، وهيئات فنية ، وامكانيات مادية ، ومناخ علمي أمثل .

ونرفع شكرنا – بصفة خاصة – إلى أستاذنا الدكتور عبد القادر المهيري ، الذي لم يدخر جهدا في تشجيعنا على العمل ، وتوجيهنا إلى أقوم السبل ، وتزويدنا بأنفس النصائح .

المقدمة

نرمي من وراء هذا العمل إلى ثلاثة أهداف :

- 1) وصف نظام اللغة العربية بالاعتماد على كلام عربي يمثلها في طور من أطوارها لتبين مدى الثبوت في قواعدها واستعمالاتها ومدى التحول ، فندرك خصائصها المميزة وامكانيات التطور فيها .
 - 2) وصف حياة العربية في النصوص الشعرية خاصة لنقدّر مدى مساهمتها في خلق الجوّ الشعري علنا نوفق إلى حدود المستويات المختلفة في الكلام ونهتدي إلى وظائف اللغة المختلفة في بلورة هذه المستويات .
 - 3) وصف حياة العربية في شعر شاعر معين هو أحمد شوقي لتبين الحظ الذي يكون للفرد في اجراء مظاهرها والأثر الذي يتركه الشاعر فيها والطابع الذي تتسم به هي في شعره ، فندرك السبيل إلى اثره وصيدها العام من ناحية وإلى بناء الأساليب الخاصة المميزة انطلاقا من امكانيات اللغة المشتركة من ناحية أخرى .
- ولبلوغ هذه الأهداف يحتاج الدارس إلى علم يعمل في نطاقه ومنهج يسير على هديه أو على الأقل إلى سنة في البحث يسير في ضوئها وإن دعاه تقدم البحث إلى تعديل ما فيها وتهذيبه .

لكننا بحثنا فلم نجد في الدراسات العربية من الأعمال اللغوية أو النقدية الشاملة أو الجزئية ، ما يرمي إلى الأهداف التي إليها نرمي ويتوخى الموضوعية التي على أنفسنا نشترط ، ولا وجدنا في العلوم الإنسانية علما مستحكما الأصول متبلورا الوجه ، يؤمن لنا سلامة المنطلق ، ولا منهجا يضمن لنا الوصول إلى نتيجة بناءة

... الأسلوب - وهو آخر ما تفرّع عن اللسانيات من علوم اللغة الحديثة - ليطلع
... وتطبيقا . وعلمنا ومنهجنا (1) . ولكن هذا العلم لم يشر بعد ما به نستطيع أن نعرف
... ما الأسلوب ؟ وما حد مستويات الكلام ؟ ما الشعر ؟ ما الشعر ؟ ...

ولذلك ارتأينا من الأنجع في الوضع الراهن أن يكون سيرنا من التطبيق إلى التنظير : على عكس ما يجري
به العسل عادة في سائر العلوم من التنظير إلى التطبيق وسوف لا يكون حظنا من التنظير كبيرا ، فلن ينكشف
الغطاء كلياً في آخر بحثنا عن ماهية الأسلوب وماهية الشعر : ولكن ستحصل في عملنا نتائج نستطيع أن نعرف
بفضلها ما به يكون الأسلوب أسلوباً وما به يكون الشعر شعراً . وبذلك يكون قد انضاف إلى أهدافنا الثلاثة
المذكورة هدف رابع يتمثل في تأسيس الأسلوبية التطبيقية في اللغة العربية لما لها من دور في وصف نظام اللغة (2)
وفي المساهمة في تركيز أحكامها العلمية ومنطقتاتها المنهجية في البحوث اللغوية عامة .

وسيقوم عملنا على قاعدة أركانها ثلاثة : الشعر واللغة والأسلوب ، وهذه الأركان الثلاثة تحتاج منا
إلى التديقات المميّزة التالية :

(1) يتميز الشعر من جملة الفنون الجميلة بضرورة انطلاقه من مضمون فكري ظاهر في صريح العبارة .
وإنه ليتيهاً للمنثي ، أن يؤلف من مواد اللغة كلاماً هادفاً خالياً من كل نغمة شعرية ، ولكن لا يتيهاً له بحال
أن يؤلف كلاماً شعرياً من دون مضمون فكري إلى حد ما معقول على عكس ما يتيهاً للفنان في الموسيقى أو
التمثيل . فقد يوضع اللحن الموسيقي على « كلمات » منظومة ، كما قد تبنى التمثيلية على قصة بحكية ، ولكن
الأصل في الموسيقى أن تؤسس على الأصوات وحدها ، وفي التمثيل أن يؤسس على الحركة الشخصية .
فالموسيقى تنطلق من أصوات مجردة قد يكتفي بها لإنتاج لوحات فنية طريفة ، والتمثيل ينطلق من حركات
تشخيصية مجردة قد يكتفي بها لإعداد مشاهد فنية رائعة ، أما الشعر فلا انطلاق له إلا من مضمون فكري ،
ولكنه لا يسمو إلى درجة الفن المتميز إلا بما يتجاوز به المضمون الفكري من امكانيات الأداء .

(1) أبرز أعلامها منذ نشأتها :
- شارل بلي ، مصنف في الأسلوبية الفرنسية .
- ميخائيل ريفناتار ، رسالة في الأسلوبية الهيكلية .
- ييار قيرو ، رسالة في الأسلوبية : المشاكل والمناجج .
- ييار قيرو وبياركوانتز ، الأسلوبية : المشاكل والمناجج .
- ييار قيرو وبياركوانتز ، الأسلوبية : قراءات .
وما قد يسهل الدخول إليها الكتاب التالي بالعربية :
عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب .
ومن الاعمال التطبيقية الشاملة نذكر :
مونيك باران ، فرنسيس جامس : لنته وأسلوبه . وهي دراسة بالفرنسية تعنى بأديب فرنسي ، وتعد من أوائل
البحوث الأسلوبية التطبيقية الشاملة التي توجه إليها كثير من النقد .
وفي حظ العرب من التفكير في الأسلوب ، انظر دراستنا : «ظنن التفكير في الأسلوب عند العرب ، ضمن
مجموع «قضايا الأدب العربي» .
ونود أن نشيرها هنا إلى كتاب حمدان حجاجي : حياة وآثار الشاعر الأندلسي ابن خفاجة ، وقد نزع صاحبه
في بعض أقسامه (ص 225 - 286) و (ص 287 - 330) منزعاً في البحث خرج به عن الاتجاهات التقليدية في النقد
عند العرب خرجاً موفقاً ، ولكنه لم يقم عمله على نظرية لسانية حديثة فكانت خطوته الجرئية تقتصر على الأساس
القديم .

(2) خصصنا لهذا الموضوع بحثاً بعنوان « دور الأسلوبية التطبيقية في وصف نظام اللغة » في ملتقى ابن منظور ، بتفصيص
ولنا « في منهجية الدراسة الأسلوبية » بحث في ملتقى العربية والألمانية بشونس .

(2) نُرجع إلى اللغة كلّ مظهر من المظاهر الثابتة في الكلام ، ونعتبر من الثابت كلّ مظهر لغوي شاع في الاستعمال وتواتر ولم يمل عنه المنشئون ولا خطأه الدارسون ، ولم يداخله تغيير ولا تحريف منذ استعماله الأولى إلى وضع اللغة زمن دراستها فأصبح من مظاهر اللغة المميزة ومن عناصر قواعدها الثابتة ومن علامات نظامها المحكم ومن لبنات رصيدها المشترك .

(3) مضان الأسلوب هي في الجانب المتحول عن اللغة ، والمتحول عن اللغة في الكلام عديد الأشكال . فقد يكون تحولا عن قاعدة نحوية أو بنية صرفية أو وجهة معنوية أو في تركيب جملة ، كما قد يكون التحول عن نسبة عامة في استعمال الظاهرة اللغوية في عصر من العصور أو يكون بشحنة دلالية خاصة أو بفقر خاص يلحق الظاهرة اللغوية في نوع من النصوص دون آخر أو في نوع من الأغراض دون آخر كما قد يكون التحول بانديثار الظاهرة اللغوية حيث ينتظر ظهورها ...

ويستقطب المتحول عن اللغة نوعان على الأقلّ المتحول المشترك ويضمّ الاستعمالات التي شاعت في كلام منشيء من المنشئين ، أو في كلام عدد من المنشئين في عصر من العصور ، أو في نوع خاص من أنواع الانشاء وحصلت لها نسبة معتبرة من التواتر مما قد يقربها من مأخذ القراء ، فيجعلهم لا يفكرون حتى في شرعية دخولها في اللغة أو عدم شرعيتها . والمتحول الخاص ويشمل الاستعمالات التي تظهر هنا وهناك فيما يكتب الكتاب وينظم الشعراء . ولا يكون لها حظ من الشيوخ والتواتر ، عند غير صاحبها ، بل لا يكون لها حظ من التواتر معتبر حتى عند صاحبها . فالمتحول الخاص لا يبرح باب الخطأ واللحن حتى يعتمه معمم أو يندثر .

هذه منطلقاتنا العلمية ورؤانا الشخصية .

أما اختياراتنا المنهجية فيميزها أننا كنا نقف عند كلّ استعمال بدت عليه الطرافة في شعر الشاعر من من وجه من الوجوه : كأن يكون شاع في شعره شيوعا لم نعهده له في قديم ولا حديث مع جريانه على قواعد اللغة لا يحيد عنها وقيامه على عادة العرب في الإبلاغ لا يخالفها ، أو أن يكون قائما على تجوز لبعض قواعد اللغة المطردة في القديم والحديث معا ، أو أن يكون الشاعر عدل به عن السبيل المؤدية المباشرة التي تنتظر من المتكلم بالعربية في ذلك المعنى إلى سبيل كثيرة الوسائط ولعلها أوقع على الهدف ، بدون أن يقوم مع ذلك على تجوز لقواعد اللغة ، أو أن يكون الاستعمال منعدم الأثر في النص أو قليل الأثر بالنسبة إلى شأنه في كلام العرب ، فيكون بروزه بغيابه ، أو أن يكون معاكسا لحركة التطور في اللغة أو استعمالات العرب فيلازم الوضعية التي كان عليها في القديم غير متحول عنها إلى وضعيته في الاجراءات الحديثة ، أو أن يكون مواكبا لحركة التطور ومتوفرا في شعر الشاعر بالنسبة التي توفر بها في شعر المحدثين ، أو ألا يكون له من هذا وذلك شيء ، ولكنه برز بدور خاص لعبه في قصائد دون أخرى ، أو أغراض دون أخرى من شعر الشاعر نفسه أو نكون نحن قد وجدنا فيه تفسيراً لانطباع حسن أو سيء حصل في نفسنا عند مباشرة النص .

بقي التمهيد للمدونة وصاحبها والحديث عن تخطيط العمل وتقتصر في ذلك على ما يغني فنتقول :

أحمد شوقي هو شاعر مصريّ وأبرز شاعر عربيّ حديث . ولد سنة 1868 ، وتوفي سنة 1932 : فيكون عاش النصف الأول من حياته في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر والنصف الثاني في الثلث الأول من القرن العشرين .

له نثر قليل وشعر كثير ومسرح أكثره شعري .

وعندما شرعنا في هذا العمل وذلك منذ أكثر من خمس سنوات ، لم يكن شوقي قد حظي ولا حظيت أعماله بدراسة علمية عامة شاملة (1) . وما كان عملنا يحتاج إلى إطار لحياة الشاعر أو لأعماله ، لأنّ اتجاهنا في البحث اتجاه لغوي أسلوبى ينطلق من النصّ ذاته ، وإنما تاريخ الأدب كان إلى هذا الإطار في أكبر الحاجة ، لتقع نصفه الشاعر – من ناحية – وهو باعث الشعر العربي في عهد النهضة ، وليقع استكمال حلقات تاريخ الأدب العربي من ناحية أخرى .

وليس حظّ شوقي من غفلة الدارسين بأكثر من حظّ عمالقة الأدب العربي منها . فكبار ناثري العربية وشعرائها ، قدماء ومحدثين ، هم في رأينا أقلّ حظا من الدراسات ممن دونهم ، حتى لكأنها سنة استقرت لدى الدارسين العرب ، فذهب – بامتضاها – عمالقة الأدب العربي ضحية الاسم المشهور أو العطاء الموفور ، أو هي قضية بكاره ، غنم بها من بادر بدراسة جانب وأعرض الآخرون عن الدراسة العامة الشاملة لذلك .

على أنّ شوقي (2) لم يلبث أن نال بعض الانصاف بأطروحة انطوان بود ولا موت : « أحمد شوقي : الرجل وأعماله » والتي ناقشها في جانفي 1974 ونشرها مصورة عن نسختها المرقونة ، سنة 1975 .

فقد أقام الباحث عمله على ثلاثة أقسام كبرى متفاوتة المدى والأهمية ، خصّص الأول منها لحياة الشاعر ، وخصّص الثاني لمصادر الإلهام وفنّ الشعر ، ودرس في – الأخير – شوقي ، مؤلفا مسرحيا .

وإذا كان هذا العمل يغنيا – في هذا التقديم – عن تفصيل حياة الشاعر وتفصيل القول في أعماله ، فإنه لا يكاد يتقدم إلينا في خصوص شعره – لا سيما في الفصل الذي رام فيه بود ولا موت دراسة فنّ الشعر – إلا بتحليل مدرسي ، قد يفيد المبتدئ ويمهّد للدخول في بعض جوانب شعر شوقي ، ولكنه لا يكشف عن حجه ولا يمكن من الغوص في أعماقه . وذلك لأنّ هذا التحليل يندرج في نطاق منهج في معالجة فنّ الشعر تقليدي ، لم يستفد فيه صاحبه من المعطيات اللسانية ، ولأنّ الباحث – في الحقيقة – لم يرم التوسع في دراسة شعر شوقي بقدر ما حاول وضع إطار للبحث فيه . لكن هذه المحاولة لم تنجح إذ كانت منقوصة وسريعة وسطحية ، شأنها في ذلك شأن جلّ محاولات البحث في فنّ الكلام التي توضع لتكمل الدراسات التي من نوع دراسة « الرجل وأعماله » .

(1) لا مدول على مثل كتاب شوقي ضيف ، شوقي شاعر العصر الحديث . ان المؤلف يتوسع في الفصلين : الثاني (الصناعة) والثالث (المؤثرات) في جوانب قد قيد المبتدئ . أما فيما عدا ذلك فتعاليله لشعر الشاعر تلاخيص وحكايات ، وتناججه منه مقررات كالبديهيّات .

(2) سنلتزم في كامل البحث برسم اسم الشاعر على صورة واحدة : « شوقي » غير معربين آخره حسب وظيفته في الجملة .

وقد حظيت أعمال شوقي - خاصة منذ أن لقب بأبير الشعراء - بدراسات عديدة ، نشرت في المجلات أو صدرت في نشرات مستقلة ، مواضيعها متنوعة وأنفاسها متفاوتة ، ولكنها في الجملة أعمال انطباعية ، لا تكاد تقترب من درجة العلمية : أو تسلك سبيل الموضوعية (1) .

وان الناظر ليجد من الدراسات ما يتصل بفنّ شوقي غير أنها دراسات تغلب عليها السطحية وتعوزها المنهجية القويمة في البحث ، علاوة على أن أهمّتها تركزت على الموازنة بين شوقي وبين شعراء من القديم أو الحديث لا تخرج في جملتها عن المقارنة التفاضلية الانطباعية . فهي في أحسن الظروف محترمة قوانين الموازنة كما ظهرت في عهود نشأة النقد الأدبي عند العرب (2) .

هذه الأعمال ليست قابلة حتى إلى إعادة البناء ، ولذلك نألو على أنفسنا مجاوزتها ولكننا قبل ذلك نود التوقف عند شعر الشاعر ، توقفاً يتطلبه موضوعنا لأن هذا الشعر مادة درسا : ويتطلبه التحقيق العلمي ، لأنّ هذا الشعر - وهو حديث - لم يخل من إشكال .

لم يعرف الناس كلّ ما نظم شوقي من شعر . وليس ما عرفوا من شعره متداولاً كلّهُ بين الأيدي . فقد طرأ على شعر شوقي من الضياع حيناً والبرأ حيناً ، والطبي حيناً والفوضى حيناً أخرى ما جعل الدارس اليوم يعجز عن حصره بالضبط . وأول مسؤول عن ذلك هو الشاعر نفسه (3) . ولا يعيننا التوسّع في أسباب ذلك بقدر ما يعيننا الحديث عما وصل إلينا منه .

فقد عرف الناس من شعر شوقي - عدا مسرحياته الشعرية - : ديوان « الشوقيات » في أربعة أجزاء ، ويضم - في طباعته الأخيرة - 11.320 بيت ، وأرجوزة « دول العرب وعظماء الاسلام » في نشرة مستقلة وتعدّ 1.395 بيت ، حتى كانت ستا 1961 - 1962 حين نشر محمد صبري « الشوقيات المجهولة » في جزئين ضمّنها ما يقرب من 4.700 بيت من الشعر (4) . وهو مع ذلك لم ينشر كلّ ما اهتدى إليه من شعر شوقي ، قال :

- (1) - بالإضافة إلى ما سنجيل عليه في أعطاف البحث من الدراسات الجزئية ، نذكر الكتابين التاليين ، على سبيل المثال :
- أحمد الحوفى : وطنية شوقي .
- وسامر حسن فهمي ، شوقي ، شعره الاسلامي .
نضيف اليهما بحثاً لرفيق بن وناس ، شوقي ، مؤلفاً مسرحياً . حرر البحث بالفرنسية وتميز بنزعة في التحليل علمية وان أعوزه التعمق حيناً وانفقّر إلى التأليف .
- (2) من هذه الدراسات نذكر خاصة :
- زكي مبارك ، الموازنة بين الشعراء ، ص 112 - 241 وص 358 - 391 .
- وطه حسين ، حافظ وشوقي .
- وعباس حسن ، التنبي وشوقي ، دراسة ونقد وموازنة .
- (3) محمد صبري ، الشوقيات المجهولة ، ج 1 ص 33 - 34 .
- (4) من بينها بعض ما نظم بالعامية لينى ، وقد غني فيه . ومجموع أبيات الأغاني المنشورة 132 .

« وقد حذفنا المديح من قصائد كثيرة .. وأخيراً أغفلنا قصائد كثيرة غير منشورة في الديوان ولكنها ليست من جيد شوقي أو مما يستيفه مريدوه ، ولم نشر من (المحجوبيات) إلا قصائد معدودات عليها مسحة من ملاحه شوقي . وبالجملة أسقطنا كل ركيك أو غث » (1) .

ولم يكن محمد صبري قد ظفر بكل شعر شوقي المجهول ، قال :

« ولا تزال هناك قصائد ضائعة لشوقي لم تتمكن من الاهتداء إليها » (2) .

فإذا جمعنا ، تحصيلنا على مجموع يقرب من 17.500 بيت معروف من شعر شوقي ، وهو عندنا الرقم القياسي الذي أمكن لشاعر عربي أن يصل إليه شعره ، إذ هو يتجاوز المقدّر من مجموع أبيات ابن الرومي (من 16.000 إلى 17.000) والذي اتخذ مثالا للخصب في الشعر العربي (3) .

أما إذا ضمنا إلى المجموع المذكور عدد أبيات مسرحه الشعري (6.179 بيت) وأخذنا بعين الاعتبار ما أغفله محمد صبري ، وما لم يزل ضائعا من شعر الشاعر ، فإنّ الحاصل يتجاوز إذاك 23.500 بيت ، وبذلك يكون شوقي أكثر شعراء العربية القدماء والمحدثين خصبا على الإطلاق .

كلّ هذا الشعر سيكون عمدتنا في العمل ما عدا المسرح الشعري وأرجوزة « دول العرب وعظماة الاسلام » ، فقد أخرجناهما لأنهما يخضعان لمقتضيات فنية غير التي يخضع لها شعر الديوان ، وهما بذلك يهددان كيان الوحدة التي يخضع لها شعر الديوان والتي إذا لم نحترمها بابا للتقديرات الاعتبارية والأحكام الجازفة .

أما الجداول التي سنعد والنسب التي سنضبط والأرقام والشواهد التي سنذكر في أعطاف العمل فنعتمد فيها شعر « الشوقيات » في أجزائها الأربعة المتداولة والتي تصل أبياتها إلى 11.320 وأشعارها إلى 370 ومعدّل القصيدة فيها إلى 31 . ذلك أن « الشوقيات المجهولة » لم تنهياً لعلم الناس بالقدر الذي قد يتصور ، بل وثدت في الستين اللتين صدر فيهما لأول مرة - وآخر مرة إلى حدّ الآن - جزءاها (1961 - 1962) بسبب خروجها في نسخ قليلة جدا كما لو كان ذلك للاستهلاك المحلي المحدود ، وهي علاوة على ذلك بين أيدينا اليوم في وضع تحتاج فيه إلى مزيد التحقيق .

وقد كانت مادتنا ثرية ومتنوعة الوجوه فلم نجز لنفسنا تقديمها مفككة الأوصال . ولما كانت همتنا متعلقة بابرار خصائص الأسلوب على هيئاتها في « الشوقيات » لم نشأ في الإخراج أن نخضعها لتخطيط مسبق قد لا يلائمها . فعمدنا إلى استنباط تخطيطنا منها وذلك بأن تأملنا فيها من حيث هي كلام مزروع في كلام ، فتبيننا أن الكلام ... مهما كان مستواه - لا يعدو أن يكون وليد عناصر ثلاثة : أقسام تحدّد أنواعه ، وهياكل تنتظم أشكاله ، ومستويات تستوعب أحواله ، فركزنا عملنا على ثلاثة أقسام كبرى : درسنا في القسم الأول أساليب مستويات الكلام ، وفي الثاني أساليب هياكل الكلام ، وفي الثالث أساليب أقسام الكلام .

(1) المرجع نفسه ص 47 .

(2) المرجع نفسه ص 50 .

(3) ويذكر جمال الدين بن الشيخ في الانشائية العربية (ص 104) أرقاما وصلت إليها أبيات شعراء آخرين منها 16.127 للبحري .

القِسْمُ الْأَوَّلُ
أَسَائِلُ مُسْتَوِيَاتِ الْكَلَامِ

أول ما يستخدم الانسان لمعرفة الشيء ، حواسه . وأول جانب تيسر للانسان معرفته من الأشياء هو ما يدرك بحاسة . فالحواس تبقى وسيلة الانسان الأولى في معرفة الأشياء .

لكن الحواس الخمس لا تستوي في درجة التعريف ، وليست كل الأشياء تشترك في نوع الحواس التي تخاطبها قبل غيرها .

ولذلك يتحتم تصنيف الحواس بحسب اختلاف طاقاتها ، وبحسب أولوية بعضها على البعض الآخر في تعريف نوع من الأشياء دون آخر .

وإننا لنجد في الحواس صنفين : صنفا يضم حاستي الذوق والشم ، وأثرهما في نفس المستهلك مادي بحت ، وصنفا يضم حواس السمع واللمس والبصر ، وأثرها معنوي أكثر منه مادي لأن المستهلك لا يتفحص من المستهلك شيئا عند سماعه أو لمسه أو رؤيته .

ولذلك ، في إدراك المعارف الإنسانية ، عملت الحواس الثلاث الأخيرة دون حاستي الذوق والشم . والشعر من المعارف الإنسانية ، ومن جوانبه ما يدرك بحواس السمع واللمس والبصر ، وهي موسيقاه وحركته وصوره . هذه مستويات ثلاثة تكوّن ما يمكن تسميته « بحيط الكلام » .

فالقارئ عندما يباشر الكلام الشعري يستوي في جو حسي خاص هو الباب الذي يتيح له التغلغل في أعماق الكلام ، والذي كثيرا ما يهديه إلى مغلقاته ويرر جوازاته . لأن هذا الجو ، لا تصح له التسمية « المحيط » إلا على سبيل التيسير العملي ، أما في الحقيقة ، فهو من لبنات مكونات الفن الشعري .

وقد وجدنا شوقي يعتني بمحيط شعره عنايته بهياكله وأقسام كلامه ، فاحتاج منا ذلك إلى هذا القسم بحيث يعيننا البحث في مقومات الموسيقى والحركة والتصوير ، وخصائصها ، وأثرها في الدلالة ، مع علمنا أن الشاعر لم تكن له في ذلك منطلقات مقيّدة مشروطة ، إلا فيما نسميه « موسيقى الاطار » والتي تتركز على البحور والقوافي . وهو فيما عدا ذلك من ضروب الموسيقى أو الحركة أو التصوير ، إنما كان يسير حراً طليقا . وإذا اتبع قديما في أسلوب ما غير مشروط ولا مقيّد ، كان اتباعه اختيارا لا اضطرارا على ما سنوضح .

الباب الأول

مستوى السموعات : الموسيقى

« الشعر كلام موزون مقفى » ، قول مأثور ، لم يقم - في رأينا - من وجوه تعريف الشعر التي تبغفل الإشارة إلى الوزن والقافية ما هو أقرب لحقيقته منه وأبين لماهيته .

إن فيه من السطحية ما فيه ، ومن النقص ما لا شك فيه ، ولكنه - رغم ذلك - يعرف الشعر بالاختصار على أبرز مظاهره .

« فليس الشعر في الحقيقة إلاّ كلاماً موسيقياً تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب » (1) .

وليس الوزن والقافية كلّ موسيقى الشعر ، فلشعر ألوان من الموسيقى تعرض في حشوه ، وشأن موسيقى الاطار تحتضن موسيقى الحشو في الشعر شأن النغمة الواحدة تؤلف فيها الألحان المختلفة في موسيقى الغناء .

فإذا كان في الشعر عنصر قارى لا يبدّ من الانطلاق منه والرجوع إليه فإنما هو عنصر الموسيقى . يكون ذلك بالاحتكام إليه خاصة حيث تعطل قاعدة نحوية أو تضعف بنية صرفية ، أو تغمض وجهة دلالية ..

وقد لاقى البحث في موسيقى الشعر من عناية الدارسين بين القديم والحديث ما جعل مسائله موزعة على خمسة علوم كاملة : أربعة منها علوم لغوية ، منها إثنان يختصان بالشعر وهما علم العروض وعلم القوافي (2) ، ولذلك كان الدرس يقتصر فيهما على الموسيقى المقيدة المشروطة في الاطار الشعري ، نضيف إليهما علم البديع ويدرس فيه عموم الكلام نثره وشعره ، ويتسع الدرس فيه إلى كلّ ضروب الموسيقى

(1) ابراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، 17 .

(2) في خصوص اشتغال علم القوافي عن علم العروض عند العرب ، أو اندراجه فيه ، انظر دائرة المعارف الاسلامية ، فصل « قافية » وفصل « عروض » .

المطلقة . غير المشروطة . كما يتسع فيه الدرس إلى الحركة حتى إذا لم تكن مولدة موسيقى معينة (1) .
والرابع تمام الأصوات وفيه يتركز كل أثر موسيقي من أصوات بسيطة أو مركبة : أو من كلام مفيد أو
غير مفيد . والخامس تمام الموسيقي . وهو عدم تغير لغوي لأنه في الأصل لا يتركز على الكلام .

كل من هذه العلوم حظي بالنظر الدقيق في القديم . وإعادة النظر في الحديث ، فمنها ما ثري رصيده
وتضاعفت قيمته كعلمي الأصوات والموسيقى : ومنها ما ولى نظريات جديدة وإن لم تكن ثورية فقد
كانت شهادة عنابة ورعاية . كعلمي العروض والقوافي (2) : إلا علم البديع فإنه كاد يتوقف عند الحد
الذي وصل إليه مع السكاكي (3) فعدا لا يثير اهتمام الدارس : شأنه في ذلك شأن بقية أبواب البلاغة .

هذا المسار هو الذي يمتد كبر الحظ الذي كان للبحر والقوافي في تطبيقات الدارسين حديثا (4)
إذا قيس بحظ ضروب الموسيقى المطلقة من الأهمال .

فلم تدرس مما نسميه « موسيقى الحشو » ، خصائص الصوت المعزول عن الإطار الدلالي : ولا خصائص
الأصوات المحصورة في الإطار الدلالي الأدنى كالترديد والتكرار والجناس : ولا خصائص الإطار الدلالي
الموسع وضروب التقطيع التي يقوم عليها : ولا خصائص القافية والترصيع وما شاكلها من ألوان الموسيقى
الخاصة .

أما موسيقى الإطار ، فلم تل هي نفسها حظها الكافي من الدرس ، والقوافي في ذلك أقل حظا من
البحر ، بالإضافة إلى قلة الذين انصرفوا إلى هذا الضرب من البحث ، وعدم استناد عمل بعضهم على عمل
البعض الآخر واختلاف المناهج .

أما نحن ، فندرس مختلف مظاهر موسيقى « الشوقيات » في باين كبيرين : باب موسيقى الإطار ،
وباب موسيقى الحشو .

في الأول نهتم بخصائص الإطار الموسيقية فنعالج ما يتولد من ايقاع موسيقي عام عن تركيب الأصوات
في القصيدة بمقتضى « الوجوب » . ونعني بالوجوب ما يندرج في اختيارات الشاعر المبدئية في نظم الشعر ،
ويشمل ذلك البحر والقوافي .

وفي الثاني ندرس ما يتولد من ايقاع موسيقي متميز عن تركيب الأصوات في البيت الشعري بمقتضى
« الجواز » ونعني بالجواز ما لم يندرج في اختيارات الشاعر المبدئية في نظم شعره ، وما لم يكن جوهريا ،

(1) انظر باب « الحركة » من هذا البحث .

(2) انظر دائرة المعارف الإسلامية ، خاصة فصل « عروض » ، وانظر تعقيب محمد اليملاوي عليه في فصل « مشكلة
الدوائر الخيلية » بحوليات الجامعة التونسية .

(3) هو أبو يعقوب يوسف السكاكي المتوفى سنة 626 هـ . ركنابه « مفتاح العلوم » .

(4) التطبيقات العامة : إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر . وجان فاداي ، مساهمة في تاريخ العروض العربي . وجمال
الدين بن الشيخ ، الانشائية العربية . وانظر دراسة خاصة : ل د . مصلح : الشكل في شعر أبي القاسم الشابي .

بحيث قد يستخدم في بيت دون آخر : أو في مجموعة أبيات دون أخرى ، فوجوده أو انعدامه لا ينجر عن خلل موسيقي أو تحريف . فهذه المظاهر الموسيقية الخاصة بالحشو تلفت الانتباه من حيث هي أما قصدت لذاتها وأما قصدت لصلتها بالمعاني ، فنبحت لها عن دورها الوظيفي المميز لها عن موسيقى الاطار .

الفصل الأول

١ موسيقى الاطار

البحور :

قدّم بود ولا موت احصاء سريعا للأوزان التي قام عليها شعر شوقي : واقتصر على بيان مدى اتجاهه إليها (1) . وكل قيمة هذا العمل بالنسبة إلينا في كون احصائه يشمل أشعار « الشوقيات المجهولة » : بينما فضلنا نحن إخراجها لحاجتها في وضعها الراحن إلى مزيد التحقيق ، ولقلة تداولها بين أيدي الناس اليوم ، ولأن خروجها من الحساب لا يمسّ النواحي الجوهرية في شيء كما تبين النتائج التي انتهينا إليها .

فقد أقمنا إحصاءات متعدّدة وضبطنا نسب الاتجاه على حدة ، ونسب النفس على حدة لقيمتنا من علاقة تخيير البحر بمدى النفس (2) في القصيدة ، وأقمنا جداول في ذلك ثم قابلنا المعطيات بعضها ببعض الآخر مما مكنتنا من استخلاص النتائج الكاشفة عن خصائص استخدام البحور في شعر الشاعر .
وصف البحور المستخدمة :

تقسّم بحور الشعر إلى ثلاث مجموعات نظرية بالاعتماد على عدد المقاطع المكوّنة لكل مجموعة : مجموعة الكامل والوافر التي يقوم كل بحر منها على 30 مقطعا ، ومجموعة الطويل والبسيط والمديد ويقوم كل بحر منها على 28 مقطعا ، ومجموعة بقية البحور التي لا يتجاوز أي بحر منها 24 مقطعا .

(1) مجموعة 30 مقطعا : (18 قصيرا و12 طويلا) ولا تضمّ إلاّ بحري دائرة (3) المؤلف :

أ - الكامل :

هذا البحر موحد التفعيلة . وقد استخدم في شعر العرب تاما ومجزوعا . وشوقي استعمله في مظهره كثيرا . فقد أقام عليه 115 قصيدة من 370 ، فنسبة اتجاهه إليه تقدّر بـ 31،08% . ورغم ارتفاع نسبة الاتجاه هذه ، فإن نسبة نفسه فيه أرفع بقليل ، إذ بلغت أبياته منه 3.681 ، فكانت نسبة النفس 32،52% ، ومعدّل أبيات القصيدة منه 32 .

والملاحظ أنّ قصائده التي على الكامل طويلة ، فليس منها إلاّ 15 بين قطعة وشفة .

(1) أحمد شوقي ، الرجل وأعماله ، ج 2 ص 483 - 485 .

(2) عل خلاف ما ذهب إليه جمال الدين بن الشيخ ، الانشائية العربية ص 207 .

(3) انظر بمفنة خاصة : محمد الديلاري : « مشكلة الدوائر الخيلية » .

والناظر في توزيع الأغراض على البحور يلاحظ مرونة مطابقة في استخدام الكامل . فلا يكاد يجد غرضا من الأغراض في « الشوقيات » لم يقل فيه الشاعر شيئا من هذا البحر – إلا أن أكثر قصائده التي من الكامل : رثائية (القصائد 25/ الأبيات 984) . وغزلية (القصائد : 22/ الأبيات 204) ، واجتماعية (القصائد 21/ الأبيات 724) .

ب – الوافر :

هذا البحر كذلك موحد التفعيلة . وقد ورد في شعر العرب تاما ومجزؤا . واستخدام في شعر شوقي في مظهره في 35 قصيدة أي بنسبة 9:45% ، ونزع نفسه فيه إلى الطول فقد كانت جملة الأبيات منه 1.232 . أي بنسبة 10:80% ومعدل القصيدة 1:35 .

والملاحظ أن قصائده التي على الوافر طويلة كذلك : فليس منها إلا قطعة واحدة وثلاث نتف .

والوافر كالكمال في مرونته : فقل من الأغراض ما لم يرد منه شيء على الوافر : والطريف في استخدام هذا البحر توزيعه على الأغراض توزيعا يكاد يكون متساويا من غرض إلى آخر . فإذا صرفنا النظر عن الجزئيات أمكن أن نقول أن الوافر هو أكثر البحور مرونة مدى وعمقا في « الشوقيات » .

(2) مجموعة 28 مقطعا : (8 قصيرة و20 طويلة) ولا تضم إلا بحرین من بحور دائرة المختلف :

أ – الطويل :

هذا البحر مزدوج التفعيلة . ولم يرد في شعر العرب إلا تاما . وقد استعمل شوقي هذا البحر أساسا في 24 قصيدة أي بنسبة 6:48% ، إلا أن نفسه فيه كان يتزع إلى الطول ، إذ بلغت أبياته التي على الطويل 829 ، فارتفعت النسبة إلى 7:32% ، ومعدل القصيدة من الطويل عنده 5:34 .

فقصائده من الطويل مطولات غالبا ، فمنها 15 تتراوح أبياتها ما بين 7 و50 بيتا ، و4 أكثر طولاً إذ تتراوح أبياتها ما بين 51 و100 ، وواحدة طويلة جدا إذ تصل أبياتها إلى 260 ، وهي ثاني قصائد شوقي في ترتيب المطولات (1) ، وهذه القصيدة سياسية تاريخية وطالعتها :

بِسيفِكَ يَعْجِدُو الْحَقُّ وَالْحَقُّ أَغْلَبُ وَيُنْصَرُّ دِينُ اللَّهِ أَبَانَ تَضْرِبُ (2)

وأكثر القصائد التي على الطويل رثائية (القصائد 8/ الأبيات 294) وغزلية (القصائد 8/ الأبيات 101) .

ب – البسيط :

هذا البحر كذلك مزدوج التفعيلة . ولم يرد في شعر العرب إلا تاما ، هذا إذا اعتبرنا مخلص البسيط بحرا فرعيا مستقلا عنه . أما شوقي فاستعمل البسيط الأصلي التام دون المخلص إطارا صوتيا عاما 32 قصيدة أي

(1) بمد قصيدة له من الخفيف تبلغ 264 بيت ، وهي سياسية تاريخية أيضا شير إليها في عملها .

(2) ج 1 ص 42 .

بنسبة 8،04% وكانت جملة أبياته منه 1.021 أي بنسبة 9% ، ومعدل القصيدة منه 31،9 . مما يسمح باعتبار أن نزع الشاعر إلى اختيار البسيط متكافئة مع نزوعه إلى مدّ النفس فيه جملة .

وتعتبر قصائده التي على البسيط طويلة : إذ لم يرد قصيرا إلا قطعتان وثلثة وبتيم .

وأكثر أشعاره التي على البسيط : غزلية (القصائد 10/الأبيات 106) ، واجتماعية (القصائد 5/الأبيات 176) .

والملاحظ أن بقية قصائده التي على هذا البحر موزعة على أغلب الأغراض المطروقة في ديوانه ، مما يعني على هذا البحر مرونة خاصة في تلاؤمه مع مختلف الأغراض .

(3) مجموعة 24 مقطعا : وقضم بحور دوائر المجتلب والمشتبه والمتفق .

دائرة المجتلب : (6 مقاطع قصيرة و18 مقطعا طويلا) :

أ - الرجز :

هذا البحر موحد التفعيلة . وقد ورد في شعر العرب تاما ومجزؤا ومشطورا ومنهوكا ، وتيسر عن بقية البحور في التطبيق عندهم بمظهرين :

- استعماله بحرا عاديا موحد القافية كبقية البحور : فدخلت الأشعار التي منه في باب القصيد .

- واستعماله بحرا خاصا متنوع القوافي مصرع الأبيات ، فسميت الأشعار التي على هذا النمط بالأراجيز . وشوقي قد استعمله في هذين المظهرين كثيرا . ولئن استحضت الأراجيز درسا خاصا ، يعتمد موسيقاها المميزة ، فإن محلها في باب القوافي وسيأتي (1) . على أن من الجوانب ما يهمّ التعرض إليه في هذا المجال :

فقد وردت 48 قصيدة في « الشوقيات » من الرجز أي بنسبة 12،97% إلا أن نفس الشاعر فيه كان محدودا جدا ، فلم تتجاوز أبياته منه 836 أي نسبة 7،38% وكان معدل القصيدة : 4:17 . فالذي يلفت الانتباه في استخدام هذا البحر هو أن النزعة إلى اختياره إطارا صوتيا عند شوقي كانت متناسبة تناسبا عكسيا مع النفس فيه .

والملاحظ أيضا أن الشاعر يكاد يحضه لغرض التعليم إما في الحكايات وهي القصص المثلية وإما في أشعار تربوية مباشرة ، فقد خصص منه 38 قصيدة لهذا الغرض من جملة 48 .

فنستطيع أن نصنف أساليب استخدام الرجز في « الشوقيات » كالتالي :

- قصيدا : 12 مرة (2)

- أرجوزة : 36 مرة

(1) انظر فصل قوافي الأراجيز ونظائرها .

(2) ضمنا قصيدة « توت عنج آمون والبرلمان » (ج 2 ص 158) إلى القصائد : وذلك لأنها وإن وردت مصرعة الأبيات كلها فإنها لم تنوع فيها القوافي فجميع أشطرها على القافية العامة . انظر خصائصها في فصل « المصراع » .

شعر المتنبي : 10 مرات

افترض التعليم : 8 مرة .

مع انلاحظ أن كل أراجيزه الست والثلاثين تطرق غرض التعليم . فإذا تأملنا أمكن أن نشر نزرعة الشاعر إلى كثرة استخدام الرجز في غرض التعليم مع تقصير النفس فيه باتجاهه به إلى الشيء من الأطفال (1) .

ب - النهزج :

هذا من البحور الموحدة التفعيلة كذلك . ولم يرد في شعر العرب إلا مجزوءا . وكذلك استعماله شوقي . أما حظه من الاستعمال عنده فلم يتجاوز 4 مرات أي نسبة 1،08% ونفسه فيه كان ينزح إلى القصر : فجملة الأبيات التي منه 91 ونسبتها 0،80% ، ومعدل القصيدة : 22،7 .

وهذه القصائد التي من النهزج تترواح كلها بين 7 و50 بيتا ، وتوزيعها على الأغراض لا يلفت الانتباه فأحدى الأربعة وصفية (11 بيتا) والثانية مدحية (39 بيتا) واثنان اخوانيتان (41 بيتا) .

ج - الرمل :

هذا كذلك موحدة التفعيلة ويرد تاما ومجزوءا وشوقي استعمله بوجهيه في 31 قصيدة أي بنسبة 8،37% ، ونزح نفسه فيه إلى الطول ، فقد بلغت أبياته منه 1.216 أي نسبة 10،74% ومعدل القصيدة : 39،2 .

والملاحظ عامة أن أغلب أشعاره التي على الرمل أبياتها ما بين 7 و50 (22 قصيدة) وله قصيدة واحدة منه طويلة جدا تصل إلى 132 بيت وهي موشح نظم معارضة لقصيدة قديمة (2) .

ويتميز هذا البحر في توزيعه على أغراض الشعر بمرونة ظاهرة ، وولفت الانتباه استعماله كثيرا في غرضين : الرثاء (7 قصائد) والتعليم (7 قصائد) .

وإذا كانت كثرة استخدام الرمل في الرثاء ليست ذات بال ، لأن هذا الغرض حظي بأكثر نصيب من أشعار الشاعر ، فإن استخدامه لغرض التعليم يستدعي تأملا - :

فالأشعار التعليمية السبعة صنفان :

- 4 قصائد عادية ، و3 أشعار على نمط الأراجيز ، أي متنوعة القوافي ، مصرعة الأبيات ، ونلاحظ :

(1) أن الرمل هو البحر الوحيد الذي استخدمه شوقي على نمط الأراجيز من بقية البحور .

(2) أن القصائد الرثائية السبع بلغت أبياتها 387 بينما لم تبلغ جملة أبيات القصائد التعليمية السبع سوى 95 .

(1) انظر جدول الأراجيز .

(2) ج 2 ص 171 صقر قریش (عبد الرحمان الداخل) عارض بها شوقي موشح ابن الخطيب . انظر باب الماومات .

جدول الأشعار وعدد الأبيات موزعة على الأغراض

الابيات عدد	عدد الاشعار	ما دون القصيدة			القصائد						الامراض الشعرية
		الايام 1	النتف 3 - 2	القطع 6 - 4	50 - 7	100 - 51	101 150 -	151 200 -	201 250 -	250 <	
695	19		1 2		12 345	6 348					السياسية
815	10				4 146	4 304	1 105			1 260	السياسية التاريخية
482	12				9 280	3 202					السياسية الاجتماعية
154	3				1 45	2 109					السياسية الدينية
464	5			1 4	1 29	2 167				1 264	التاريخية
221	3				1 12	1 77	1 132				التاريخية الاجتماعية
310	6				4 84	1 73		1 153			الوصفية التاريخية
1448	41		1 2		30 884	10 562					الاجتماعية
80	2				2 80						الدينية الاجتماعية
460	5				2 68	1 71	1 131	1 190			الدينية
252	8			1 4	6 188	1 60					المدحية
1112	33		1 2	1 5	22 494	8 501	1 110				الوصفية
2727	66		1 3	6	45 1525	19 1193					الرنائية
139	8		4 9		3 62	1 68					الفلسفية التاملية
641	59	2 2	7 15	3 15	47 609						الغزلية
120	12		2 6	2 10	8 104						الاخوانية
103	8		2 4		6 99						المائلية
832	63		1 3	5 28	57 801						التعليمية
4	2		2 4								الفخرية
83	1					1 83					الحنين الى الايوطان
178	4				2 59	2 119					تعلق البلدان
	370	2	22	14	262	62	4	2	0	2	جملة الاشعار
11.320		2	50	72	5914	3937	478	343	0	524	جملة الابيات

وهذا يؤكد مرة أخرى أن ظاهرة تنويع التروائي وتسريع الأبيات ، في الأراجيز الحقيقية أو في القصائد التي على نمط الأراجيز . مرتبطة في « الشوقيات » بتصوير الأشعار ومخصوصة بغرض التعليم .

دائرة المشتبه (6) مقاطع قصيرة و18 مقطعا طويلا) :

أ - الخفيف :

هذا البحر مزدوج التفعيلة ، ويرد تاما ومجزؤا . وقد استعمله شوقي بمظهره كثيرا . فبنى عليه 33 قصيدة فكانت نسبة اتجاهه إليه 8،9% ، وبلغت أبياته منه 1.233 . فكانت نسبة النفس فيه 10:89% ، ومعدل القصيدة 3،37 فنسبة طول النفس أرفع من نسبة الاتجاه .

ومن الخفيف كانت أطول قصائد شوقي على الإطلاق ، فقد بلغت 264 بيت وهي قصيدة تاريخية من قصائد الشباب ، وهي أولى القصائد التي تطالعنا في ديوانه (1) .

والخفيف مرن في توزيعه على الأغراض ، غير أن 10 من قصائده كانت رثائية (363 بيت) ، و5 غزلية (54 بيت) و4 وصفية (193 بيت) .

ب - السريع :

هذا كذلك مزدوج التفعيلة ، ولا يرد إلا تاما ، وقد بنى عليه شوقي 15 من قصائده بنسبة 4:05% ، وبلغت أبياته منه 242 أي نسبة 2،12% ومعدل القصيدة 8،16 ، فنسبة النفس فيه دون نسبة الاتجاه إليه بكثير . وثلاثا قصائد الشاعر التي منه تتراوح أبيات كل منها ما بين 7 و50 بيتا .

والسريع مرن من حيث توزيعه على الأغراض ، غير أن 5 من أشعاره منه غزلية (39 بيتا) و4 تعليمية (36 بيتا) وله قصيدة منه سياسية تاريخية طويلة جدا تقع في 56 بيتا (2) .

ج - المقتضب :

هذا مزدوج التفعيلة أيضا . ولا يرد إلا مجزؤا وقد بنى عليه شوقي قصيدتين : وصفية ب79 بيتا ورثائية ب35 بيتا ، بنسبة 0،54% فجملة الأبيات 124 ، ونسبتها 1،09% ، ومعدل القصيدة : 62 ، فنسبة إطالة النفس فيه أكثر بكثير من نسبة الاتجاه إليه .

د - المجتث :

هذا كذلك مزدوج التفعيلة ، ولا يرد إلا مجزؤا وقد بنى عليه شوقي 5 قصائد ، فنسبة الاتجاه 1،35% . وجملة الأبيات 65 ، فنسبة النفس : 0،57% ، ومعدل القصيدة : 13 بيتا ، فالواضح أن نسبة الاتجاه أكثر من نسبة النفس بكثير . والملاحظ أن 4 من هذه الأشعار الخمسة أبياتها ما بين 7 و50 . .

(1) ج 1 ص 17 .

(2) ج 1 ص 72 .

والتاريخ أن 4 من هذه الخمسة كذلك قصائد تعليمية (58 بيتا) .

دائرة المتفق : (8 مقاطع قصيرة و16 مقطعا طويلا) :

أ - المتقارب :

هذا البحر موحد التفعيلية ، ويرد تاما ومجزؤا ومشطورا . الا أن شوقي لم يستعمله إلا تاما وذلك في 13 قصيدة أي بنسبة 5،67% ، ونسبة الاتجاه هذه متكافئة مع نسبة النفس إذ بلغت أبياته منه 615 أي نسبة 5،11% ، ومعدل التصيدة : 2:29 . وتكاد تكون كل أشعار شوقي التي من المتقارب ما بين 7:50 بيتا (9 من 21) .

ويتميز هذا البحر بمرونة في توزيعه على الأغراض في « الشوقيات » ، ولا نرى أنه ينزع إلى الاختصاص بغرض معين بارز ، وإن كانت أكثر قصائده منه رثائية (6 قصائد/186 بيت) نظرا إلى أن الرثاء كما لاحظنا يحتل المرتبة الأولى في شعر شوقي .

ب - المتدارك :

هذا كذلك بحر موحد التفعيلة . ويرد تاما ومجزؤا ومشطورا . وأشعار شوقي منه 5 ونسبتها 1،35% وأبياتها 135 ونسبتها 1،19% ومعدل التصيدة 27 ، فالملاحظ أن نسبة الاتجاه إليه متقاربة ونسبة البقاء فيه وأغلب قصائده منه ما بين 7 و50 بيتا .

وأكثر استخدام المتدارك في « الشوقيات » للوصف (قصيدتان/80 بيتا) .

خصائص استخدام البحور :

(1) التواتر في البحور :

أ - الدراسة الآتية :

يلاحظ المتأمل - في مظاهر استخدام بحور العروض إطارا صوتيا عاما في « الشوقيات » - أن الشاعر لم يخرج في بناء شعره عن بحور الخليل . فتميده بها كان كاملا واحترامه لها كان مطلقا . فشوقي - مز هذه الناحية - من المحافظين على قيود القداماء العروضية بين المعاصرين .

الإي أنه لم يستخدم البحور الستة عشر كلها . هكذا لم يحظ المديد ، وهو من دائرة المؤلف ولا المنسرح ولا المضارع ، وكلاهما من دائرة المشتبه ، ولوبييت واحد في ديوانه .

وإذا نظرنا إلى سلم التواتر الذي توزعت فيه البحور المستخدمة على الأشعار تبيننا أن :

(1) الكامل يحتل المرتبة الأولى بمعدل	% 31:08
(2) يليه الرجز بنسبة	% 12:97
(3) فالوافر بنسبة	% 9:45
(4) فالخفيف بنسبة	% 8:9
(5) فالبسيط بنسبة	% 8:64
(6) فالرمل بنسبة	% 8:37
(7) فالطويل بنسبة	% 6:48
(8) فالمتقارب بنسبة	% 5:67
(9) فالسريع بنسبة	% 4:05
(10) فالمتدارك بنسبة	% 1:35
(11) والمجتث بنسبة	% 1:35
(12) فالهزج بنسبة	% 1:08
(13) فالمتقضب بنسبة	% 0:54
	$\frac{\% 0:54}{\% \cdot 100} =$

فالبحر الكامل أكثر بحور الشعر تواترا في شعر شوقي ، إذ قارب اتجاه الشاعر إليه نسبة الثلث . بينما ظهر أن المقتضب هو أقل البحور عنده استعمالا من جملة البحور الثلاثة عشر ، إذ لم يبن عليه الاقصيدتين من كامل الديوان .

أما بقية البحور المستخدمة وعددها 10 فكانت في أربع مراتب عامة :

- (1) الرجز في المرتبة الثانية منفردا .
- (2) ثم الوافر فالخفيف فالبسيط فالرمل ، في مرتبة أخرى .
- (3) ثم الطويل فالمتقارب فالسريع .
- (4) ثم المتدارك والمجتث فالهزج .

هذا بالنظر إلى عدد الأشعار بمختلف أنواعها وبقطع النظر عن عدد الأبيات التي تضمنتها . معنى ذلك أن هذه النتائج لا تعطينا الاصورة واحدة ، هي : مدى اختيار شوقي بحوره الشعرية . .

أما إذا رمزنا تبين مدى بقاء الشاعر في نطاق البحور التي يختار ، ومدى اطالته النفس وحدودها ، فوجب تنظر إلى البحور موزعة على عدد الأبيات . فإننا - حيث - نلاحظ تغييرا في النسب ودرجات سلم التواتر على الوجه التالي :

(1) الكامل يحتل المرتبة الأولى بمعدل	% 32،52
(2) فالخفيف بنسبة	% 10،89
(3) فالوافر بنسبة	% 10،88
(4) فالرمل بنسبة	% 10،74
(5) فالبيط بنسبة	% 9
(6) فالرجز بنسبة	% 7،38
(7) فالطويل بنسبة	% 7،32
(8) فالمتقارب بنسبة	% 5،43
(9) فالسريع بنسبة	% 2،12
(10) فالمتدارك بنسبة	% 1،19
(11) فالمتنضب بنسبة	% 1،09
(12) فالهزج بنسبة	% 0،80
(13) فالمجث بنسبة	% 0،57
	% 100 =

ومن المقارنة بين هذا السلم والسلم السابق نستخلص النتائج التالية :

الكامل يبقى محتفظا بنفس المرتبة ، ويبقى منفردا بتواتره البالغ ، وإن تجاوزت نسبة الأبيات فيه نسبة الأشعار بقليل فنستطيع أن نقرر على هذا الأساس أن ثلث شعر شوقي من البحر الكامل مدى وطول نفس . والرجز الذي كانت نسبة اختياره إياه تقدر بـ 12،97% أصبحت نسبة بقائه فيه 7،38% ، أي أنه تأخر بـ 4 درجات . وتفسر انخفاض هذه النسبة بعاملين :

- القصر الغالب على قصائده التي على الرجز ، والغرض الخاص الغالب فيها وهو تعليم النشء بقصائد تربوية مباشرة أو حكايات .

- وطرات تغييرات طفيفة تمثلت في تقدم الخفيف بدرجة والرمل بدرجة والمقتضب بدرجتين وتأخر المجث بدرجتين . ويمكن تصنيف البحور على هذا الأساس أربعة أصناف ، بقطع النظر عن الكامل :

- (1) الخفيف فالوافر فالرملي فالبيسط ، في منزلة .
- (2) والرجز فالطويل فالمتقارب ، في أخرى .
- (3) والسريع فالمتدارك فالمتنضب في منزلة موالية .
- (4) والهزج فالمجثث ، في منزلة أخيرة .

ب - الدراسة الزمانية :

نسبة التواتر التي تخضع لها الأوزان في الشعر العربي هي المسألة التي تركزت عليها تطبيقات المحدثين . بدأ ذلك (1) سنة 1937 مع المستشرق براونليخ الذي درس الشعر الجاهلي (2) . وتواصل مع المستشرق فاداي الذي درس سنة 1955 شعر القرنين الأول والثاني الهجريين (3) - ولا يبدو أنه اعتمد عمل براونليخ - وتقدم مع جمال الدين بن الشيخ الذي درس سنة 1975 شعر النصف الأول من القرن الثالث بصفة خاصة ، مستفيدا من العمليين السابقين (4) .

ونجد إلى جانب ذلك دراسة شاملة للشعر العربي من الجاهلية إلى العصر الحديث قام بها إبراهيم أنيس سنة 1950 (5) - إذن قبل فاداي - وركزها على نماذج متعددة من شعر العرب منهم شوقي - ؛ ولكنه لم يعتمد عمل براونليخ ، ولا كان جمال الدين بن الشيخ اعتمد عمل إبراهيم أنيس . لكن الذين قاموا بأعمال جزئية في ذلك ممن كتبوا بالعربية في السنوات الأخيرة (6) ؛ اقتصروا على عمل إبراهيم أنيس وحده ولم يعتمدوا غيره .

كل هذه الأعمال ركزها أصحابها على نسبة الاتجاه حيناً - أي معتبرين عدد الأشعار ، قصائد كانت أو مقطوعات - وعلى نسبة النفس حيناً آخر ، أي معتمدين عدد الأبيات .

(1) نبه ال أن العرب في القديم ان لم يعالجوا الاحصاء المرتقم في دراسة بحور الشعر ، فقد تبهوا ال قيمة مدى الشروع فرتبوا البحور حسب التخمين في معرض الحديث عن خصائصها الموسيقية . هذا ترتيبها حسب حازم القرطاجني : « ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الاعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الاوزان ، ووجد الافتتان في بعضها أعم من بعض . فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبيسط ، ويتلوها الوافر والكامل . ومجال الشاعر في الكامل أفصح منه في غيره . ويتلو الوافر والكامل عند بعض الناس الخفيف . فأما المديد والرملي ففيهما لين وضعف ، وقلما وقع كلام فيهما قوي الا للعرب وكلامهم مع ذلك في غيرها أقوى . وقد نبه على هذا في المديد أبو الفضل بن العميد . فأما المنسرح ففي اطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل ، وان كان الكلام فيه جزلاً . فأما السريع والرجز ففيهما كزازة . فأما المتقارب فالكلام فيه حسن الاطراد الا أنه من الاعاريض الساذجة المتكررة الأجزاء ، وانما تشتمل الاعاريض بوقوع التركيب المتلائم فيها . فأما الهزج ففيه مع ساذجته حدة زائدة . فأما المجثث والمتنضب فالحلاوة فيهما قليلة على طيش فيهما . فأما المضارع ففيه كل قبيحة . ولا ينبغي أن يعد من أوزان العرب وانما وضع قياساً ، وهو قياس فاسد لانه من الوضع المتنافر على ما تقدم » . منهاج البلاغ ، ص 268 .

- (2) نعتد عمله من خلال ما أورده ابن الشيخ .
- (3) جان فاداي ، مساهمة في تاريخ العروض العربي .
- (4) الانشائية العربية : 203 - 253 .
- (5) موسيقى الشعر : 191 - 208 .
- (6) انظر بصفة خاصة د . صلح ، فصل « الشكل في شعر أبو القاسم الشابي » .

ولم يكن ذلك واضحا في الاختيارات المنهجية التي ذكرها : ولا رأيناهم انتهوا إلى إقامة نوعين من شواهد أول . وما كان ذلك بمضير لولا أنه قد يخفي بعض الطرافة كالتي في الرجز : على ما بينا عند شوقي . لكن نتائج هذه الأعمال تبقى محتفظة بملامح الواقع في شعر العرب بصفة عامة : وذات أهمية بالنسبة إلينا .

فإذا قارنا بينها وبين ما انتينا إليه من دراسة « الشوقيات » : وصلنا إلى ضبط الخصائص التالية في شعر شوقي :

(1) يسجل البحر الكامل مع شوقي أرفع نسبة من كل نسبة في الأشعار القديمة والحديثة المدروسة . وقد لوحظت نزعة نسبتة إلى الارتفاع منذ القديم حتى وصلت في القرن الثالث إلى 60 : 20% وهو رقمها القياسي في القديم .

(2) لاحظ ابن الشيخ نزعة الرجز إلى التأخر منذ القديم . وقد بدا أثر الرجز في شعر المحدثين قليلا ، وانه لمعدوم عند بعضهم (الشابسي لم يستعمله أبدا) ولكن شأنه مع شوقي طريف : ولم يهتد إبراهيم أنيس إلى هذه الطرافة ، لأنه - فيما يبدو - اعتمد هذه المرة نسبة النفس والتي قدرها بـ 6% تقريبا (4 للتمام و2 للمجزوء) وقدرناها بالضبط بـ 7 : 38% . بينما لو اعتمد نسبة الاتجاه للاحظ أنها تصل إلى 12،97% ، وبها يحتل الرجز في شعر شوقي المرتبة الثانية .

(3) بدا الوافر قار النسبة في القديم : وان لوحظت فيه نزعة إلى التأخر محتشمة جدا ، أما في الحديث فهو في تأخر ملحوظ عامة ، بل هو معدوم عند البعض (الشابسي لم يستعمله مطلقا) ، ولكنه يرد في شعر شوقي بنسبة هامة ، هي النسبة العامة التي كانت له في القديم .

(4) كانت نسبة الخفيف متصاعدة في القديم وهي في تصاعد أكبر في الحديث (إذ يصل مع الشابسي إلى أكثر من 40%) ، لكنه عند شوقي لم يتجاوز النسبة التي كان عليها في القرن الثاني الهجري .

(5) لاحظ ابن الشيخ أن البسيط كان في القديم في تقدم ملحوظ ، ونلاحظ بالاعتماد على احصائيات إبراهيم أنيس أنه في الحديث في تأخر ملحوظ ، أما النسبة التي وصل إليها عند شوقي فتعادل أضعف نسبة قديمة كانت له وأقوى نسبة حديثة وصل إليها .

(6) بدا الرمل ضعيف الاستخدام في الشعر القديم ، ولكن الشعر الحديث ينهض به نهضة كبيرة ونعتبر نسبته التي كان عليها في شعر شوقي ممثلة لمعدل الاتجاه إليه في الحديث .

(7) تعدد نسبة الطويل أرفع نسبة في القديم ولكن نزعتها إلى التأخر كانت ملحوظة منذ تلك العهود . فهي ضعيفة في الحديث ، ولوحظت نزعتها إلى مزيد الضعف . ونسبة استخدام الطويل في شعر شوقي من أضعف النسب الحديثة .

(8) لازم المتقارب نسبة ضعيفة في القديم والحديث وكذلك كانت نسبته في شعر شوقي . ولكن يبدو أن حظه إلى الارتفاع الكبير مع بعض المعاصرين (فنسبته عند الشابسي 19،8%) .

(١٠) لاحظ ابن الشبغ أن السريع كان قديما ، في تقدم ملحوظ . لكننا نلاحظ أنه يتزع في الحديث إلى الاستقرار في معادله التقديم العام . على أنه عند شوقي يصل إلى نسبة ضعيفة ، هي من أضعف نسبة التقديم ، وتعتبر متوسطة إذا قيس بالنسب الحديثة .

(10) أما بحور المتدارك والمجتث والهزج والمتنضب فقليلة الأثر في الشعر العربي ، قديمه وحديثه ، وكذلك شأنها عند شوقي .

(11) وأما المديد والمنسرح والمضارع فبحور لم يستعملها شوقي . وقد لوحظ أن المديد كاد ينعدم حظه من الاستعمال بداية من القرن الثالث الهجري ، وأن المنسرح لازم نسبة ضئيلة جدا لم يتحول عنها في التقديم والحديث وأن المضارع لا يكاد يذكر لا في قديم ولا حديث .

يفضي بنا ذلك إلى أن شعر شوقي يتزع إلى المحافظة على الاطار الكلاسيكي بملازمته النسب القديمة في استخدام الوافر والخفيف والبسيط والسريع ، ولكن نزعتة إلى الخروج عن الاطار الكلاسيكي واضحة جلية في الصعود بنسبة البحر الكامل والتزول بنسبة البحر الطويل .

وقد بدا شوقي - بالنسبة التي وصل إليها الرجز في شعره - مخالفا للاتجاهات القديمة والحديثة جميعا ، ولعله بهذه النسبة المرتفعة يرجع بنا إلى واقع كان عليه الشعر العربي في نشأته الأولى ، ولم يحتفظ بنماذجه لتدرس وتقدر نسب الرجز فيها (1) .

والنظر في البحور باعتماد البنية المقطعية المكونة لكل بحر يلقي أضواء أخرى على أساليب استخدام ما استخدم منها ، بل حتى على ما لم يستخدم ، لكن طريق ذلك مليئة بالمخاطر :

فعلى ماذا يكون الاعتماد في الدرس ؟ أعلى صور البحور النظرية ؟ أم على صورها التطبيقية ؟ ثم كيف يعالج مشكل التمام والجزء في البحور ؟ وهل أن ضبط مختلف الصور التطبيقية بكل جزئياتها ممكن الحصول ؟ ... هذا قليل من أسئلة جمّة يمكن أن تطرح . ولذلك فإنّ ما ستقدمه ، نشفع نتائجه مسبقا بكثير من الاحتراز .

فسنبالغ دراسة خصائص التركيب المقطعي في بحور شوقي ، وسنسى إلى ربطها بدرجات التواتر ، انطلاقا من الصورة التطبيقية الغالبة في شعر العرب دون النظرية ، لأن هذه متوهمة وتلك واقعة . الا أننا سنقتصر في دراسة ذلك على ظاهرة الاتجاه إلى البحور لا على ظاهرة مدى النفس فيها ، لأن العبرة هنا هي باختيار الاطار الصوتي العام ، لا بمدى النفس ، وعلى هذا الأساس سنركز الدراسة على البحور في صورها العامة ، لا في حالات ورود بعضها تاما حيننا ومجزؤا حيننا آخر .

فلننظر في جدول البنية المقطعية في البحور المستخدمة ، حسب تواترها في « الشوقيات » :

(1) انظر القسم الخامس ببحر الرجز في « موسيقى الشعر » لإبراهيم أنيس ص 126 - 139 . ورجيس بلاشار ، تاريخ الادب العربي ج 2 في عدة مواطن أهمها ص 361 وص 364 وص 370 وص 371 .

جدول البنية المقطعية في البحور المستخدمة حسب التواتر

الفارق بين اقطاع	عدد اقطاع		نسبة تواتر الإشعار	البحور
	التصيرة	الطويلة		
6 ÷	12	18	31,08	الكامل
12 —	18	6	12,97	الرجز
2 ÷	12	14	9,45	الوافر
12 —	18	6	8,9	الخفيف
12 —	20	8	8,64	البيط
10 —	16	6	8,37	الرمل
12 —	20	8	6,48	الطويل
8 —	16	8	5,67	التقارب
10 —	16	6	4,05	السريع
8 —	16	8	1,35	المتدارك
8 —	12	4	1,35	المجتث
8 —	12	4	1,08	الهزج
0	8	8	0,54	المقتضب

هذا الجدول يمكن من تفسير سلم التواتر في بحور شوقي بما يلي :

يترع بحران يفوق عدد المقاطع القصيرة فيهما الطويلة إلى التواتر البالغ وهما الكامل وله الأولوية المطلقة والوافر وهو الثالث في سلم التواتر ، وكلاهما ينتمي إلى نفس الدائرة .

وبقية البحور ، مقاطعها القصيرة أقل من الطويلة ، ويمكن إخضاعها لثلاثة أصناف متقاربة بالاعتماد على الفارق الذي بين نوعي المقاطع المكونة لكل بحر منها :

- الصنف الأول يضم : الرجز والخفيف والبيط والرمل والطويل .
- الصنف الثاني يضم : المتقارب والسريع والمتدارك والمجتث والهزج .
- الصنف الثالث ولا يضم إلا المقتضب .

وشذت من هذه البحور الباقية الرمل والسريع ، فلم تنزلهما درجة تواترهما في المقام الذي يناسب تطوّر سلم الفارق بين المقاطع .

هذه المعطيات تسمح برّد أساليب استخدام البحور في « الشوقيات » إلى هذه النزعة : تواتر البحور متناسب مع الفارق الذي بين عدد مقاطعها .

أو بعبارة أخرى : نقول : يكبر حظ البحر من التواتر بقدر ما يكون الفارق بين المقاطع القصيرة والطويلة كبيرا .

هذه النزعة يؤكدّها واقع البحور التي لم يستخدمها الشاعر : فالناظر في البنية المقطعية في البحور التي لم تستخدم في « الشوقيات » ، اعتمادا على صورها التطبيقية الغالبة على شعر العرب ، وإن هو لا يستطيع البتّ في سبب عدم استخدام المديد ، بتا قطعا نظرا إلى أن الفارق بين المقاطع التي تكونه يبلغ (10-) مبلغ الفارق في الرمل والسريع ، فإنه لا يكاد إلا أن يقرّر أن عدم استخدام المنسرح والمضارع يرجع إلى الفارق الضئيل الذي بين المقاطع في كلّ منهما ، والذي لا يتجاوز (4-) وهو حدّ لم يبلغه الفارق في أيّ بحر من البحور المستخدمة .

الفارق بين المقاطع	عدد الابيات		البحور
	القصيرة	الطويلة	
10 -	6	16	المديد
4 -	10	14	المنسرح
4 -	6	10	المضارع

هذه نتيجة نلح على أنها يمكن أن تكون موضوع نقاش ، لأن واقع بحري الكامل والوافر مستعص . ولكننا نذكرها على أنها باب يمكن أن يقود - بعد البحث الموسع - إلى خصائص الإيقاع في الشعر العربي ، خاصة إذا علمنا أن علماء الأصوات في الحديث يقدرّون نسبة شيوع المقاطع القصيرة في كلام العرب بـ 45% ويقدرّون نسبة المقاطع الطويلة بـ 55% (1) .

نضيف هذه النتيجة الخاصة بشوقي إلى التبيجيتين اللتين انتهى إليهما ابن الشيخ في هذا الصدد والمتعلقتين بالفترة التي درسها :

(1) حظ البحر من التواتر مرتبط بحظه من الطول . فكلما كثرت مقاطعه كبر حظه من الاستخدام (2) .

(1) كائينو ، دراسات في اللسانيات العربية ، ص 198 .

(2) ص 238 .

(2) وهو مرتبط من ناحية ثانية بمدى التركيب في تفاعله ، فالركب حظه من الاستخدام أكبر من حظ النسب (1) .

2 - التام والمجزوء من البحور :

ليس كل بحر عرضة للتغيير الخارجي ، أي ليس كل بحر قابلاً للجزء أو الشطر أو النهك . وليس الجزء الذي في البحور التي لا ترد إلا مجزوءة في التطبيق إذا قيست بصورها النظرية في الدوائر الخيلية ، بمعتبر جزءاً حقيقياً في رأينا ، إنما العبرة بالجزء في البحور التي ترد تامة كما ترد مجزوءة في أشعار العرب .

وشوقي قد استغل أكثر امكانيات التمام والجزء الممكنة في العربية ، هكذا استعمل تامة ومجزوءة بحور : الكامل والوافر والرجز والرمل والخفيف والمتدارك . أما المتقارب فلم يستعمله إلا تامة .

وقد بلغت جملة أشعاره المجزوءة 60 من 370 أي نسبة 16،2% ، وجملة الأبيات 1.409 من 11.320 أي نسبة 12،4% ، مما يدل على أن نسبة اتجاهه إلى المجزوء من البحور تفوق بقليل نسبة نفسه فيه .

أما تفصيل ذلك بالاعتماد على كل بحر من البحور المذكورة ، وعلى عدد الأبيات دون الأشعار ، فكالآتي :

النسب	عدد الابيات		البحور
	التامة	المجزوءة	
73،4 %	482	354	الرجز
26،5 %	2908	773	الكامل
11،6 %	1089	127	الرمل
10،7 %	65	70	المتدارك
4،4 %	1179	53	الوافر
2،7 %	1201	32	الخفيف

فإذا تأملنا هذا الجدول معتبرين أن معدل الجزء في شعر شوقي هو 12،4% ، لاحظنا :

— أن الرجز يرد مجزوءاً بنسبة بالغة جداً ، يليه الكامل بنسبة كبيرة ،

— بينما قلّ أن يرد الوافر والخفيف مجزوءين .

ولا نرى من البحور مقلداً للمجزوء في « الشوقيات » إلا الرمل يليه المتدارك (1) .

والملاحظ أن المصادر المأخوذة من البحور كان قليلاً في القديم بصفة عامة . إلا مع أبي نواس ومدرسته الشعرية في القرن الثاني . فإن المجزوء مزدهر ولكن ابن الشيخ يؤكد انقراض أثر المجزوء في القرن الثالث ، بينما يلاحظ إبراهيم أنيس نهضة به كبيرة عند المحدثين . فإن معناه في شعر المحدثين يقدر بما يقرب من 70% . فينتسج أن شوقي من أحيوا نظم الشعر على البحور المجزوءة : وعبدوا الطريق إليها .

3 - ازدواج البحور :

نجد ظاهرة طريفة في استخدام البحور في « الشوقيات » : ليست مطردة ولكنها تانت الانتباه : وتمثل في إقامة قصيدة وقطعة كل منهما على بحرین مختلفين .

أما القصيدة فهي بعنوان : « أبو الهول » وتطرق موضوعاً تاريخياً اجتماعياً وتعدّ جملة أبياتها في الشقين 89 بيتاً وطالعتها :

أَبَا: الْهَيْوَلِ : طَالَ عَلَيْكَ الْعُمْسُ
وَبَلَّغْتَ فِي الْأَرْضِ أَقْصَى الْعُمْرِ (2)

فجعل الشاعر قسماً منها (من 1 إلى 77) على المتقارب وآخر (من 78 إلى 89) على المتدارك وتتميز هذه القصيدة بالحوار الرمزي إلا أنه حوار غير عادي لأنه لا يتمثل في سؤال يتلوه جواب يتلوه سؤال آخر فجواب آخر : وإنما في ثلاثة تدخلات على لسان أربعة أطراف مختلفة وهمية متكاملة متصلة من حيث إن كل طرف منها يعبر عن وجهة نظر خاصة في الموضوع المدروس ولكنها مستقلة منفصلة من حيث أن كل تدخل منها يمثل مناجاة خاصة وقابلة لتخرج في قصيدة منفردة .

ولئن قامت على بحرین مختلفين فهي في الحقيقة ثلاثة أقسام واضحة الفرق على عدد التدخلات ، فالقسم الأول من 1 إلى 73 على لسان رجل والتسم الثاني من 74 إلى 77 على لسان رجل آخر وكلا القسمين من نفس البحر المتقارب ، والقسم الثالث من 78 إلى 89 على لسان فتى وفتاة وهو على المتدارك ويخرج في قالب موشح .

هذا المظهر الذي خرجت فيه القصيدة يبين إلى أي حد استغل شوقي موضوع التاريخ فإذا به يراه مصدراً لثلاثة مواقف : المعرفة - والاعتبار - والعمل .

فتنوع البحر في هذه القصيدة وتنوع القوافي في القسم الأخير منها ، من الأساليب التي ناسب العملية التي أقدم عليها الشاعر في إخراج التاريخ من طبيعته المتجمدة التقريرية إلى صورة حية مشرقة .

(1) تجدر الإشارة إلى أن شعر شوقي يكاد يكون مجرداً من بقية التغيرات الخارجية ، فلم نجد في شعره غير ما لاحظنا الأبعث الأبيات مشطرة حشرناها ضمن المجزوءة في العدد .

(2) ج 1 ص 132 .

وأما القطعة فهي بعنوان « دواء المشتيم » (1) وهي غزلية وتعدّ من الأبيات أربعة في الشقّين ،
وسنّعيها :

دَاوِ الْمَشْتِيْمَ دَاوِهِ مِمَّنْ قَبْلَ أَنْ يَنْجِدَ الدَّوَا

فجعل الشاعر البيتين الأولين منها على مجزوء الكامل وبنى البيتين الباقيين على السريع .

ويمكن حوصلة النتائج العامة التي قادنا إليها البحث في النقاط التالية :

(1) أشعار شوقي في الجملة طويلة جدا ، إلا ما ورد منها على الرجز . وقد غلب القصر على الأشعار التي من الرجز منذ القديم ، وقد لاحظ هذه التزعة فاداي في النثرة التي درسها (2) .

(2) نظام اعتماد البحور في « الشوقيات » هو النظام الكلاسيكي عامة لا يتميز شعر شوقي في ذلك إلا بكثرة ما ورد منه على الرجز . والشاعر بذلك يفرد من بين القدماء والمحدثين . بل هو بذلك أكثر أصالة من أقدم القدماء الذين وصلتنا أشعارهم ، إذ لا نرى الرجز مزدهرا ازدهاره عند شوقي إلا فيما حدثنا به التاريخ من أشعار ترجع إلى عهد نشأة الشعر العربي ، ولم تصلنا . كما يتميز شعر شوقي بوفرة ما نظم منه على الكامل وقامة ما نظم على الطويل وهو في ذلك يتبع نزعة ظهرت في القديم وتأكّدت في الحديث . فشعر شوقي من هذه الناحية حلقة وصل بين القديم والحديث .

(3) وقد كان لشوقي إني جانب ذلك دور يذكر في بحث سنة قديمة : النظم على البحور المجزوءة ، مع التوغل في الاتجاه .

(4) وقد بدا لنا أن تواتر البحور المعتمدة في « الشوقيات » متناسب بصنفة عامة وارتفاع التارق الذي بين عدد المقاطع في كل منها .

(5) ورغم المحاولات التي قام بها بعض المحدثين خاصة للكشف عن علاقة بين اختيار بحر الشعر واختيار غرض القول (3) ، فإننا لا نستطيع أن نقرّ بمعطيات موضوعية محكمة في ذلك ، لأنّ دراسة « الشوقيات » بينت أن كل بحر قابل ليحتضن القصيدة في أي غرض من أغراضها ، وبذلك نؤكد ما ذهب إليه ابن الشيخ في دراسته العامة التي تقف عند النصف الأول من القرن الثالث الهجري (4) ، إلا أننا لاحظنا في شعر شوقي أمرين يدعوان إلى التأمل :

أ - نزعة شوقي إلى طرق غرض التعليم (في قالب أراجيز تعليمية مباشرة أو حكايات) في بحر الرجز (38 أرجوزة من جملة 63 = 513 بيت من 832)

(1) ج 4 ص 211 .

(2) ص 318 ، ونراها تناقض ما ذهب إليه ابن الشيخ ، الانشائية العربية ص 207 .

(3) سليمان البستاني ، مقدمة الإلياذة ، ص 45 - 49 وانظر مسعود البستاني ، البلاغة والتحليل ص 158 - 179 .

(4) ص 236 .

ب - ونزعته إلى طريق فرسي الرثاء والمرثاة ، لأغراض الاجتماعية في بحر الكامل (68 قصيدة من

115 - 1912 ج 2 ص 486 - 488

القوافي

إن القوافي العربية القافية بحثه وسنعا ، ينطلق من اختلاف القدما فيه ، فإننا لا نرى عملا يتطلبه بقدر ما يتطلبه سائر الأجناس التي يتحتم الالتزام بها في غرة عمل تطبيقي كهذا .

والقافية عندنا تمثل في العنصر أو تشمل كل العناصر التي تلتزم في آخر كل أبيات القصيدة . ومن هذه العناصر ما هو ثابت ومنها ما هو مصوت .

وأما القافية الروي ، يلحقه المجرى والوصل والخروج ويسبقه الردف والتأسيس والدخيل . تشكل حسب تقاليد معينة محدودة عادة ، همتنا بيان أساليب استخدامها في « الشوقيات » ومدى مساهمتها في خلق موسيقى الشعر . وسنتعمل الرموز التالية في البحث :

س : أي حرف من حروف المعجم يكون رويًا .

ر : الردف .

ت : التأسيس .

د : الدخيل .

و دراسة القافية في « الشوقيات » (1) تثير مشكلا إذ لم ترد كل أشعار الديوان قصائد بأتم معنى الكلمة ، موحدة القافية . فإلى جانب الفصول التي سندرس فيها هذه الأشعار التي تمثل أكبر قسم من « الشوقيات » (321 قصيدة تضم 10.319 بيت) ، نجد موشحات وأراجيز وأشباه أراجيز ، تنوعت فيها القوافي ، خصصنا لها فصولا مستقلة . مع الملاحظ أن النسب التي سنضبط بين الاتجاه إلى أنواع القوافي ومدى النفس فيها ، إنما نعتد فيها عدد الأبيات دون الأشعار .

(1) أنواع القوافي المستخدمة بالاعتماد على التقييد أو الإطلاق فيها وعلى أنواع المجرى في حالة الإطلاق :

أ - القافية المقيدة :

ان الذي يميز القوافي المقيدة هو أن آخر عناصرها هو الروي لا شيء بعده ، وقد تكون القافية منحصرة فيه وحده دون سواه ، وهذه أبسط مظاهر القافية الممكنة على الإطلاق .

وقد وردت ثلاثة أشكال من القافية المقيدة في شعر شوقي :

س : وهي المنحصرة في الروي .

ر س : وهي المتكونة من روي يسبقه ردف .

ت د س : وهي المتكونة من روي يسبقه تأسيس بينهما دخيل .

(1) انتصر بودولاموت في ج 2 ص 486 - 488 على ضبط الأشكال المقطعية .

وجملة الأشعار ذات القوافي المقيدة في « الشوقيات » 51 ونسبتها 15،5% والأبيات منها 1447 فنسبتها 14،7% . مما يفضي إلى اعتبار أن نسبة اتجاه الشاعر إلى المقيد من القوافي أرفع بقليل من نسبة نفسه فيه .

أما من حيث العمق فيبدو أن اختياره موجه في نطاق هذا النوع إلى القافية المتوسطة الكثافة (ر س / س / 7،7% من 15،5%) . فإلى القافية المحدودة إلى أقصى حد (س / 7،1% من 15،5%) وقلما يتجه إلى القافية المكثفة جداً (ت د س / 0،93% من 15،5%) .

والملاحظ عامة أن أغلب شعره هذا من قافيتي الراء بالدرجة الأولى والنون بالدرجة الثانية .

ب - القافية المطلقة :

مجرى الكسرة : تدرج تحته ستة أشكال هي :

س / س / هـ / هـ / ها / ها / ت د س .

وجملة الأشعار ذات المجرى المكسور 108 ونسبتها 33،8% وجملة أبياتها 3347 أي بنسبة 32،4% مما يدل على أن نسبة الاتجاه إلى أشكال القافية ذات المجرى المكسور تعادل في الجملة نسبة النفس فيها ، كما يدل ذلك على أن ما يقارب ثلث شعر شوقي ورد بروي مكسور ، وهو الميم عامة والباء واللام والراء .

ومجرى الضمة تدرج تحته ثمانية أشكال هي :

س / س / هـ / هـ / ها / ها / س / س / هـ / هـ / ها / ها / ت د س .

وعدد الأشعار ذات المجرى المضموم 67 ونسبتها 20،8% وجملة الأبيات منها 2.563 بنسبة 24،8% مما يبين أن نسبة النفس أرفع من نسبة الاتجاه ، ويدل على أن ربع شعر شوقي ذو مجرى مضموم . هو في الغالب الميم ثم الهمزة ثم الباء .

أما مجرى الفتحة فقد ضم سبعة أشكال هي :

س / س / هـ / هـ / ها / ها / ر س / ر س / هـ / هـ / ها / ها / ت د س .

وأشعار شوقي التي على مجرى الفتحة 95 ونسبتها 29،5% وجملة الأبيات 2.962 ونسبتها 28،7% وهاتان نسبتان متقاربتان . وهذه القصائد التي على مجرى مفتوح تقدر بأقل من الثلث بقليل ، وردت أغلبها على روي النون فالراء فالباء فاللام .

وإذا صنفنا قوافي شوقي حسب تواترها ، كانت كالتالي :

نسبة الأبيات	نسبة الأشعار	
32،4% ≈ الثلث	33،8%	ذات المجرى المكسور
28،7% > الثلث	29،5%	ذات المجرى المفتوح
24،8% = الربع	20،8%	ذات المجرى المضموم
14،5% = السبع	15،5%	المجردة من المجرى (ذات الروي الساكن)

فإذا علمنا أن مخرج الكسرة من أدنى الحنك ، ومخرج الضمة من أقصاه ومخرج الفتحة بينهما : مرتفعة كانت أو منخفضة . يبيّن أن المجرى يكبر حظّه من الاستعمال في شعر شوقي بقدر ما يكون مخرجه أخرج في الجهاز أي أقرب إلى الشفتين :

وإذا حددنا نسبة اتجاه شوقي إلى القافية المقيدة بـ 15.5% ، وهي نسبة محدودة إذا قيست بنسبة القافية المطلقة . ولكنها تعتبر مرتفعة : إذا صح ما ذهب إليه إبراهيم أنيس من أن هذا النوع من القافية قليل الشيوخ في الشعر العربي . لا يكاد يجاوز 10% ، (1) .

وانها لمرتفعة جدا إذا قيست بنسب القافية المقيدة التي ضبطها ابن الشيخ في شعر أبي تمام (2%) والبحثري (3%) وفي أشعار « الأغاني » (4:5%) (2) .

لكنها تعتبر منخفضة جدا إذا قيست بحظ القافية المقيدة في شعر الشابي مثلا ، فإن الشابي اتخذ هذه القافية (40% من قصائده) (3) .

وإذا كان ذلك دليلا على محاولة للتخليل من قيود الاعراب (4) عند الشابي ، فإنه لا يسمع باعتماد أن شوقي رام هذه المحاولة .

ونرى نسبة استخدام المجرى المتنوع مع شوقي تقدمت كثيرا على ما كانت عليه في القديم ، بينما تتهافت نسبة استخدام المجرى المضموم كثيرا إذ تتبع شكري محمد عياد التوافي المطلقة في كل من « اللزومات » وديوان البحثري فوجد التوافي « التي أجريت على الفتحة تقارب نصف التي أجريت على الضمة أو الكسرة » (5) .

تؤكد لنا صحة هذا الاتجاه في القديم ، احصائيات ابن الشيخ الجزئية (6) :

الكسرة	الضمة	الفتحة	
51%	32،5%	14،5%	أبو تمام
55%	27،5%	14،5%	البحثري
46%	29،5%	20%	الأغاني

- (1) موسيقى الشعر ص 260 وانظر كذلك ص 257. نترز في ذلك لأن حكم إبراهيم أنيس لم يبين على إحصاء دقيق واسع بل على التخمين .
- (2) ص 172 ، مع الملاحظ أنه لم يعتمد في ذلك كل أشعار المصادر المذكورة .
- (3) د. ص. مصلح ص 72 .
- (4) المرجع السابق ص 73 .
- (5) موسيقى الشعر العربي ، ص 112 وانظر ما أضافه في حاشيتها .
- (6) ص 172 .

بل تذهب بنا هذه الاحصائيات إلى أن استخدام الحركات مجاري كان في التقديم حسب درجات المساعدة فيها (الكسرة) < (الضمة) < (الفتحة) فضلا عن أنه كان متناسبا تناسبيا واضحا مع درجة القوة فيها (الكسرة أقوى من الضمة والضمّة أقوى من الفتحة) .

ولا يبدو أن التزعة التي ظهرت مع شوقي غلبت في شعر المحدثين ، بل يبدو أن التزعة القديمة هي التي غلبت فيه . فقد أثبت مصلح أن حركة الروي في شعر الشابي على الأغلب تكون الكسرة أو الضمة ، والكسرة أكثر ورودا (1) .

(2) أنواع القوافي المستخدمة بالاعتماد على منزلة الروي :

إذا اعتمدنا منزلة الروي بين عناصر القافية أمكن أن نحصر المظاهر التي ترد فيها أنواع قوافي « الشوقيات » في 11 شكلا تستقطبها 4 حالات :

أ - الروي منفردا ، في شكل واحد هو : (CV)C (2) .

هذه الحالة تمثل أبسط مظاهر القافية الممكنة إذ القافية منحصرة في الروي وحده ، وقد سبق وصف هذا الشكل في التبيد من القوافي ، فنكتفي هنا بالتذكير بنسبه : 23 قصيدة بنسبة 7،1% مقابل 705 بيت بنسبة 6،8% .

ب - الروي يرد قبل كل عناصر القافية :

ونجد لهذه الحالة 4 أشكال هي : $\underline{CVC} \quad \underline{C\bar{V}} \quad \underline{CV} / \underline{C\bar{V}} \quad \underline{C\bar{V}C\bar{V}}$

وجملة أشعار شوقي التي يرد الروي فيها قبل كل عناصر القافية 92 بنسبة 28،6% وجملة أبياتها 3039 فالنسبة 29،4% .

ج - الروي يرد بعد كل عناصر القافية :

ولهذه الحالة شكلان : $(C)\bar{V}CVC \quad (C)\bar{V}C$

وجملة الأشعار التي يرد فيها الروي بعد كل عناصر القافية 28 ونسبتها 7،8% وجملة أبياتها 742 ونسبتها 1،7% .

د - الروي يرد متخللا عناصر القافية

ولهذه الحالة 4 أشكال هي : $(C)\bar{V}CVC \quad (C)\bar{V}CVC\bar{V} \quad (C)\bar{V}CVC\bar{V} \quad (C)\bar{V}CVC$

وجملة الأشعار التي يتخلل فيها الروي بقية عناصر القافية 178 ونسبتها 55،4% وجملة الأبيات : 5833 ونسبتها ، 56،5% ،

(1) ص 72 .

(2) سمرز في كامل البحث إلى الحرف ؛ بالحرف اللاتيني C والى الحركة بالحرف اللاتيني V وتقرأ عناصر القافية اذالك من اليسار إلى اليمين طبعا .

فالتفاوت في التواتر حسب نسب الأبيات على منزلة الروي ، على النحو التالي :

	الابيات	النسبة
الروي متخللا بقية عناصر البيت	56,5	55,1
الروي قبل بقية العناصر	29,4	28,6
الروي بعد بقية العناصر	7,1	8,7
الروي مع بقية العناصر	6,8	7,1

فتبين أن أكثر من نصف شعر شوقي كان بروي يتخلل بقية عناصر القافية وأن أقل من ثلثه بروي يرد قبل بقية العناصر في البيت (= السبع) بروي يرد بعد بقية العناصر ، أو منفردا .
 كذلك يبين أن 81,7% من شعر الشاعر (أي ستة أسباعه) كان بروي لا يحتل مؤخرة البيت (5,5 + 29,4 = 34,9) وأن سبعة الباقي وحده كان الروي يختم فيه الأبيات . وقد وجدنا نزعة إلى الاعتدال في توزيع الأبيات بين نسبي الاتجاه والنفس .

أ) أنواع التواتر بالاعتماد على الأشكال الصوتية العامة :

إذا ركزنا الدراسة على الأشكال الصوتية العامة رأينا أن مظاهر القافية المستخدمة في « الشوقيات » تنحصر في 8 ، يمكن ارجاعها إلى 4 حالات :

أ - القافية منحصرة في آخر صوت من آخر مقطع : (CV)C

سبق وصف هذا الشكل ونكتفي بالذكر بخصائصه : منه 23 قصيدة بنسبة 7,1% مقابل 705 بيت بنسبة 6,8% .

ب - عناصر القافية موزعة على آخر مقطع :

ونجد لهذه الحالة 3 أشكال : CV CVC (C)VC

وجملة القصائد التي وردت قوافيها موزعة على آخر مقطع 111 بنسبة 34,5% وأبياتها 3.514 بنسبة 34% .

ج - عناصر القافية موزعة على مقطعين :

لهذه الحالة 3 أشكال هي : CV/CV C/(C) CVC/CV

وجملة القصائد في هذه الحالة 172 ونسبتها 53,6% وجملة الأبيات 5.701 ونسبتها 55,2% .

د - عناصر القافية موزعة على 3 مقاطع :

ولهذا النوع شكل واحد هو : CVC/CV/CV

تمثله 15 قصيدة بنسبة 4,6% و 399 بيت بنسبة 3,8% .

جدول اشكال القوافي المقطعية واحالات الاشعار

النوع	ج 4	ج 3	ج 2	ج 1	النوع المقطعي
23	.117 .91 .75 .64 .60 .26 .190 .148	.169 .161 .91 .83 .36	.121 .160 .131 .92 .14	.132 القسم الاول من .159 .158 .149	CVC
76	.57 .55 .45 .44 .24 .21 .94 .89 .86 .83 .78 .66 .114 .110 .102 .98 .97 .96 .192 .189 .180 .170 .167 .122 .219 .218 .211 .196 .193	.140 .121 .114 .85 .62 .59 .184 .146	.52 .45 .33 .28 .25 .9 .116 .115 .74 .64 .60 .57 .123 .121 .120 .118 .118 .118 .132 .132 .130 .129 .127 .126 .187 .147 .137 .135	.161 .155 .151 .76 .59 .42 .225 .215 .211 .190 .176	CV
10	.186 .153 .106 .99 .69	.180 .88	.141	.145 .80	CVC
25	.156 .132 .115 .105 .52 .48	.163 .154 .69 .66 .14	.117 .95 .30 .29 2.7 .3 .156 .141 .140 .136 .133 .119 .166	.253	CVC
5			.146 .138 .122	.84 .72	CVC
151	.49 .43 .29 .17 .14 .10 .76 .74 .71 .63 .61 .56 .95 .92 .88 .87 .81 .80 .141 .127 .116 .113 .112 .111 .161 .154 .151 .150 .149 .147 .210 .208 .206 .202 .181 .176 .212	.22 .20 .17 .9 .5 .3 .49 .42 .41 .38 .29 .26 .80 .76 .71 .55 .53 .51 .125 .116 .110 .104 .97 .94 .157 .144 .142 .138 .134 .128 .174 .172 .166	.54 36 .31 .22 .18 .6 .87 .81 .81 .79 .77 .63 .112 .110 .109 .104 .100 .88 .115 .114 .114 .114 .113 .112 .129 .126 .125 .121 .119 .117 .139 .138 .137 .135 .134 .132 .153 .145 .143 .143 .142 .142 .188 .181 .178 .169 .164	.92 .90 .68 .64 .34 .17 .116 .113 .109 .105 .102 .98 .173 .163 .162 .154 .126 .119 .218 .208 .188 .185 .184 .180 .245 .244 .239 .230 .226 .221 .286 .278 .275 .266.	C/CV
16	.214 .188 .168 .109	.150 .132 .101 .73	.190 .124 .103 .85 .84 .80	.291 .251	CVC/CVC
15	.217 .204 .108 .107	.41 .33 .12	.184 .150 .144 .134 .83	.262 .259 .169	CVC/CVC/CVC
321	93	60	108	60	النوع...

ترتيب أنواع القوافي حسب اطرادها بالأشكال الصوتية العامة :

الأبيات	القصاصد	
النصف < 55:2	53:6	عناصر القافية موزعة على مقطعين
الثلث = 34	34:5	عناصر القافية موزعة على آخر مقطوع
6:8	7:1	القافية منحصرة في آخر صوت من آخر مقطع
العشر	4:6	عناصر القافية موزعة على 3 مقاطع
3:8		

فهذا الترتيب يعطينا صورة عن مدى الثراء والكثافة في قوافي شوقي . فيتضح أن :

– قافيته ليست بالمتكثفة الكثافة البالغة (أضعف نسبة 3:8) ولا هي بالضعيفة المتناهي (6:8) .

– أكثر من نصف شعره عناصر قافيته موزعة على مقطعين ، وثلث عناصر قافيته موزعة على مقطع

واحد هو الأخير ، وهذان هما مظهر القافية المتوسطة الكثافة أو ما فوق المتوسط بقليل .

– نسبة الأشعار ونسبة الأبيات هنا تتزعج إلى الاعتدال .

فإذا قابلنا أغلب نسبة في هذه النتائج وهي 55:2% ، بأغلب نسبة في ترتيب أنواع القوافي حسب نسب

الاطراد بالاعتماد على مترلة الروي ، وهي 56:5% ، استنتجنا أن أكثر من نصف شعر شوقي يرد بروي

يتخلل بقية عناصر القافية الموزعة على مقطعين .

4 – حظ أصوات العربية من الاستخدام رويًا :

أ – الحلق :

إذا اعتبرنا حيز اللهاة مندرجا في الحلق ، وجدنا أن الشاعر استعمل الأصوات الحلقية في 59 قصيدة

بنسبة 18،2% وفي 2087 بيت بنسبة 19،9% فيتضح أن نسبة اتجاهه إلى هذه الأصوات أقل بقليل من نسبة

النفس في أشعارها ، وأن خمس شعر شوقي رويته حلقية .

ب – الحنك :

استعملت الأصوات الحنكية في 92 قصيدة بنسبة 28،6% مقابل 2.843 بيت بنسبة 27،2% ، فنسبة

الاتجاه تقارب نسبة النفس فكان أكثر من ربع شعر شوقي بروي حنكي .

ج – الأسنان :

استعملت الأصوات الأسنان رويًا في 91 قصيدة بنسبة 28،3% وفي 2.540 بيت بنسبة 24،4% فيتضح

أن ربع شعر شوقي بروي أسناني . وكانت نسبة الاتجاه إلى الأسنان من الأصوات أكثر من نسبة النفس

في أشعارها .

د - الشفتان :

إن استعمال الشفوي من الأصوات كان في 79 قصيدة بنسبة 24،6% وفي 2.849 بنسبة 27،5%. فنسبة الاتجاه أقل بكثير من نسبة النفس . ونستنتج أن ما يزيد على ربع أشعار « الشوقيات » ويقارب الثلث رويته شفوي .

لم ينظم شوقي ولو بيتا واحدا على حروف :
الغين والحاء وهما لهويان حلقيان .
ولا الثين والجيم وهما من أدنى الحنك .
ولا الصاد والزاي وهما أدخل أصوات الأسنان في الجهاز وصوتا صغير .
ولا الظاء والذائ والثاء وهي أصوات ما بين الأسنان .
ولا الطاء وهو أساني .

وهذه أكثر الأصوات التي اتخذها رويا مرتبة حسب درجة التواتر :

الموت	نسبة الأشعار	نسبة الأبيات
(1) الراء	%13:7	%13:6
(2) الميم	%13:3	%13:3
(3) الباء	% 9	%12:9
(4) النون	%10:9	% 11
(5) اللام	% 9	% 9،9
(6) الدال	%10:9	% 7،8

فالملاحظ أن الأصوات التي استخدمت رويا متواترا مخارجها من أدنى الحنك إلى الشفتين ، بل من الأسنان حتى الشفتين ، فإذا اعتبرنا اللام والراء أسنانيتين أمكن القول بأن حيزي الأسنان والشفتين هما مصدر الروي عند شوقي .

وهذا ترتيب حيزات الأصوات الأربعة حسب تواترها :

الحيز	نسبة الأشعار	نسبة الأبيات
الشفتان	%24:6	%27:5
الحنك	%28:6	%27:2
الأسنان	%28:3	%24:4
الحلق	%18:2	%19:9

إن نسبة خروج الروي من حيز الشفتين أرفع النسب ونسبة خروجه من حيز الحلق أضعفها مما يؤكد ما استنتج فيما سبق من أن الصوت بقدر ما يكون مخرجه أقرب إلى الشفتين يكبر حظه من الاستعمال رويًا .

وهذه النتيجة متناسبة مع ما استنتجناه في دراسة أنواع القوافي اعتمادا على مجاريها .

فإذا قارنا هذه النتائج بنتائج إبراهيم أنيس العامة (1) أو بنتائج ابن الشيخ الخاصة بالشعر القديم (2) ، أو بنتائج مصلح من دراسة شعر الشاذلي (3) ، لم نلاحظ فرقا في أنواع الحروف الغالب اعتمادها في الروي ، ولا معول على الاختلافات الطفيفة في نسب الشيوخ بينها من شاعر إلى آخر .
فأصوات الراء والميم والباء والنون واللام والذال تحظى بأكبر نسبة في الاستخدام رويًا عند شوقي ، وعند عامة شعراء العربية التي درست أشعارهم .

وكل من سبقنا في مثل هذه الدراسة ذاهب إلى أن كثرة شيوع الحروف أو قلتها تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر الكلمات ، وهذه حقيقة نسجلها ويسهل الاقتناع بها بمجرد النظر السريع في مختلف أبواب لسان العرب لابن منظور ، والحظ الذي ناله منه كل حرف من هذه الحروف بالنسبة إلى بقية حروف المعجم .

وبحثنا عن السرّ الذي من أجله شاعت هذه الحروف أكثر من غيرها في الروي عند العرب شيوعها في أواخر الكلمات العربية . وهو أمر نبه عليه إبراهيم أنيس نفسه لكن لم يستفد منه في دراسة الروي في الشعر العربي ، فوجدناه كما بنا في طبيعتها . فإن هذه الحروف - اللام والميم والنون والراء على الأقل - أكثر الأصوات الساكنة وضوحا وأقربها إلى طبيعة الحركات . «لذا يميل بعضهم إلى تسميتها أشباه أصوات اللين (= حركات) ومن الممكن أن تعدّ حلقة وسطى بين الأصوات الساكنة وأصوات اللين . ففيها من صفات الأولى أن مجرى النفس معها تعترضه بعض الحوائل ، وفيها أيضا من صفات أصوات اللين أنها لا يكاد يسمع لها أي نوع من الخفيف ، وأنها أكثر وضوحا في السمع » (4) .

نتهي من كلّ هذا إلى الحقيقة التالية : الروي في شعر شوقي وفي الشعر العربي عامة يتميز بثلاث نزعات :

- خروج من أدنى الجهاز الصوتي .
- وتخيّره من الحروف الشائعة في آخر الكلمة العربية .
- واتصافه بالوضوح السّمي .

فإذ قد ثبت أن الروي يكون من الحروف التي كالحركات بسبب ضعف السكون فيها ، وعلمنا أن أكثر الأصوات التي قد تصحب الروي وتكون القافية إنما هي من قبيل الحركات ، تكشف لنا حقيقة القافية في الشعر العربي المتمثلة في صبغتها الحركية . فالقافية تمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري ، وبهذا هي لا تمثل خاتمة البيت كما يبدو ذلك في الظاهر وإنما تمثل حمزة الوصل بين البيتين .

(1) موسيقى الشعر 248 .

(2) ص 169 - 171 .

(3) ص 71 - 72 .

(4) إبراهيم أنيس ، الأصوات اللنوية ، ص 27 . رانظر أيضا ص 63 وص 155 وص 161 .

5 - قوافي الأراجيز ونظائرها :

سبق أن تحدثنا عن الأراجيز وما نسميه بنظائر الأراجيز من شعر « الشوقيات » (1) ونعود إليهما هاهنا لنذكر بأهم خصائصهما ولندرس ما يتصل فيهما بالقوافي . والذي يهمننا في دراستهما ليس عناصر القافية في حد ذاتها ، كما سبق أن تناولنا القصائد ، بالاعتماد على المجري والروبي ومدى الكثافة والثراء فيهما ، وأشكال القافية الصوتية ، ولكن خصائص تنوع القوافي بصفة عامة ومتمتضياتها الصوتية . وقد أخرجنا هذين الصنفين في الدراسة مما سبق وصفه من الأشعار لأنهما يتميزان بتنوع القوافي وتصريح الأبيات كليهما كما يتميزان بالترعة إلى الانحصار في بحر الرجز ، وهذا تصنيفهما :

36 شعرا على بحر الرجز وهذه أراجيز حقيقية وجملة أبياتها 483 .

و3 أشعار على بحر الرمل وهي نظائر أراجيز وجملة أبياتها 130 .

ويتميزان إلى جانب ذلك من حيث الغرض بالترعة إلى وحدة الموضوع ، فإذا غضضنا النظر عن تنوع البحر وجدنا منها :

36 شعرا كليهما حكايات أي قصص مثلية .

وشعرا واحدا ذا موضوع اجتماعي .

وشعرا واحدا آخر ذا موضوع عائلي .

وشعرا واحدا آخر وأخيرا ذا موضوع اخواني .

ومن مميزاتها أيضا ، من حيث النفس ، أنها محدودة المدى جملة ، فأقصرها بلغت 6 أبيات وأطولها 18 بيتا ، ما عدا الاجتماعية ، فقد وردت في 91 بيتا ، وهي « رسالة الناشئة » وطالعتها :

أَحْمَدُكَ اللَّهُ وَأَطْرِي الْأَنْبِيَاءَ مَصْدَرُ الْحِكْمَةِ طَرَأَ وَالضِّيَاءُ (2)

كل هذه المعطيات تدعو إلى ربط تخيير شوقي الرجز والترعة إلى تنوع قوافيه وتصريح أبياته ، بغرض التعليم والوعظ ، ونزعته إلى التقصير في عدد الأبيات بتزعته إلى توجيه هذا التعليم والوعظ إلى النشء أولا . وهذا ما يفسر إطالته القصيدة الاجتماعية ، المذكورة ، فإنه وإن جعل لها عنوان (رسالة الناشئة) فإنه أرادها موسعة لا محدودة، اتجه بها إلى النشء وإلى غيرهم . والدليل على أن هذه القصيدة - وهي من الرمل - تنزع مترع الأراجيز أن طالعتها صدره من الرجز وعجزه من الرمل (3) .

(1) انظر بحري الرجز والرمل .

(2) ج 4 ص 38 .

(3) اللهم الا أن يكون تسرب في المصدر خطأ لأننا اذا أبدلنا « أحمدك الله » بـ « أحد الله » : خرج المصدر من الرمل كالعجز وكقافية أبيات القصيدة .

6 - قوافي الموشحات (1) :

ندرس في هذا القسم نوعا آخر من شعر شوقي يتميز بتنوع القوافي : على غير نوعها في الأراجيز ، ولا يتميز بوحدة البحر ولا بوحدة الموضوع ولا بقصر الأشعار بصفة عامة : ولا يهتما هنا من حيث القافية في حد ذاتها ولكن من حيث خصائص تنوعها ومظاهرها الموسيقية الطريفة .

لشوقي 8 موشحات في « الشوقيات » ، جملة أبياتها 386 ، وتستعملها 3 أشكال :

أ - الشكل الأول :

الشكل الأول يضم 6 موشحات هي : تحية الترك ، والقسم الأخير من قصيدة « أبو الهول » ، والسفور كأنك تراه ، ومعالي العهد ، والنيل ، ونشيد مصر .

وصورة هذا الشكل :

أ_____ أ_____

أ_____ أ_____

ب_____ ب_____

أ_____ ب_____

..... الخ.....

فهذا النوع من الموشحات الشوقية يتكوّن من مجموعة مقاطع كل منها ذو بيتين . أما المقطع الأوّل فهو بمثابة الطالع اذ يتناه مصرعان على قافية واجدة أي يتكوّن من 4 أشطر تنتهي كلتها بقافية واحدة ، بينما تقوم الأشطر الثلاثة الأولى من كل مقطع من المقاطع الباقية على قافية جديدة ومتنوعة من مقطع إلى آخر وتلتزم في الشطر الرابع الأخير قافية الطالع حتى نهاية الموشح .

ب - الشكل الثاني :

هذا خاص بموشح واجد هو : « نشيد الكشافة » ، وصورته :

أ_____ أ_____

ب_____ أ_____

ج_____ ج_____

ب_____ ج_____

الخ ...

(1) انظر ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص 219 - 232 - فانه يخص الموشح بدراسة تاريخية وفنية مفيدة .

يتكوّن هذا الموشح من مجموعة مقاطع كلّ منها ذو بيتين كذلك : أي ذو أربعة أشطر . إلاّ أنّ
 المقطع الرابع من المقطع الأوّل هو الذي تظهر فيه وحداء القافية التي تلتزم في آخر كلّ مقطع . وفي الأشطر
 الأولى من كلّ مقطع - بما في ذلك المقطع الأوّل - تظهر قافية جديدة ومتنوعة .

ج ... الشكل الثالث :

هذا كذلك خاصّ بموشح واحد هو نصقر قريش : عبد الرحمان الداخل» وقد عارض به موشح

ابن الخطيب ، وصورة هذا الموشح :

أ	ب
أ	ب
—————	
ج	د
ج	د
ج	د
—————	
أ	ب
أ	ب

الح : ...

هذا الموشح يقوم على نوعين من المقاطع ، النوع الأوّل يبدأ استخدامه من الطالع ويتكوّن من 4 أشطر
 تتناوب في أواخرها قافيتان قارتان ، والنوع الثاني يبدأ من المقطع الثاني ويتكوّن من 6 أشطر تتناوب في أواخرها
 قافيتان جديدتان ومتجددتان والمرشح مبني على تناوب هذين النوعين إلاّ أنّ النوع الأوّل قافيتاه قارتان تلتزمان
 في كل مقطع رجع إليه ، ومن النوع الأوّل طالع التصيدة وقفلها ، بينما في النوع الثاني تتجدد القافيتان من
 مقطع مماثل إلى آخر .

إن التحرر الجزئي الذي أظهره شوقي في قوافيه والمتمثل في الخروج عن نطاق التصيدة بقالبها «العمودي»
 وبحرها الواحد وقافيتها المرحدة الرتبية إلى الأراجيز ونظائرها حيناً وإلى الموشحات حيناً آخر لا يعدو أن يكون
 تحرراً مشروطاً مقيّداً نعتي أنه ليس تحرراً جديداً الديباجة . فلا نراه إلاّ من مظاهر تأكيد محافظة الشاعر على
 ما سنّه القدماء من أساليب الاطار في مستوى الموسيقى على الأقل .

7 - مظاهر القافية العامة :

إن القافية في « الشوقيات » لا تختلف في مظاهرها العامة عنها في شعر القدماء ، فهي عنده خاضعة للمشرط
 فيها غالباً . يكفي دليلاً على ذلك أننا - مثلاً - لم نعثر في شعره إلاّ على مثال واحد للإبطاء (1) ،

(1) ج 1 ص 72 مقلعه في بيتي 25 و 29 واحد هو : ربه .

وإننا لتبين أحيانا أن الشاعر له بالمرصاد ، فنجدته يتصرف بصورة تجنّبه الأخطاء، تتمثل في إطالته النفس قبل إعادة استعمال لفظ من ألقاها القافية سبق استعماله . فما من لفظ واحد استعمل مرتين متقطعا بفواصل أقل من 7 أبيات ، فهذا هو الحد الذي وصل إليه الشاعر في بعض المواضع (1) ، وهو حدّ العروضيين .

إلا أننا نسجل على الشاعر الخروج على المشترط في :

- اتخاذه في القصيدة الردف من غير حر في اللين : الياء والواو ، أحيانا (2) .
- واستعماله القافية ذات ردف في أحد الأبيات بينما هي في كامل القصيدة غير ذات ردف (3) .
- وتسكينه أحيانا أخرى الروي الذي من حتمه النصب (4) .

وهو عدا ذلك يحترم قوانين القافية .

ومما يؤكد ذلك أننا لم نجدته يلتزم بما لا يلزم في الجملة . هكذا نراه لم يساهم بشعره إلا في تضخيم التراث من هذه الناحية . ولم يكن له حظا يذكر في تفجير قوانين النظم ، لا بخروج عن المألوف ، ولا بزيادة في التقيّد .

على أن بعض المظاهر من لزوم ما لا يلزم تطالعنا في القافية أحيانا وتتمثل في التزام الشاعر تكرار صوت آخر ، لا يدخل في عناصر القافية المشروطة ، ويكون ذلك بين قافيتي بيتين متتاليين ، ومثاله القافيتان من البيتين الثالث والرابع من قصيدة تكريم (5) : خدودا / قدودا . وقد كان ذلك في مقطعي الصدر والعجز من الطالع (6) ، فالصوت الذي قبل الردف كان من نوع واحد هو الدال . ولعلّ هذا أولى بأن يعتبر من باب الجناس بين المفردين من أن يعتبر لزوما خاصا .

وقد لاحظنا عند الشاعر نزعة إلى الالتزام بردف من نوع واحد حيث يجيز العرب نوعين (حرف المدّ الياء ، وحرف المدّ الواو) في قصيدة بلغت 41 بيتا (7) ، لم يتخذ فيها الشاعر – مع طولها – حرف المدّ الواو ردفا إلا في ثلاثة أبيات (28 ، 29 ، 39) ، بينما كان ردفه في بقية الأبيات حرف المدّ الياء .

وقد اجتهد الشاعر في قصيدة أخرى (8) ألا يستعمل الصوتين المذكورين إلا بنظام خاص ، إذ تبينا أنه كان يراعي في استخدامهما تنوع المواضيع في القصيدة ، فكان اتخاذه حرفي المدّ ردفين كالتالي :

- (1) من أمثلة ذلك ج 2 ص 117 ، 207 من يشاء ، 214 من نشاء وج 1 ص 149 ، 8 المطر ، 15 : المطر .
- (2) ج 2 ص 150 ، انظر مثلا في مقاطع الابيات : 7 (علته) و 8 (نحيته) و 9 (توقه) .
- (3) ج 2 ص 158 ، 12 .
- (4) ج 1 ص 116 ، 3 .
- (5) ج 1 ص 109 .
- (6) ج 1 ص 184 (المال . إجمال) وج 1 ص 185 (جلالا ، جلالا) .
- (7) ج 3 ص 163 .
- (8) ج 2 ص 95 .

(1) من بيت 1 إلى بيت 10

الردف : الواو ||

ومن بيت 11 إلى بيت 23

(2) من 24 إلى 31 : الياء

(3) من 32 إلى 36 : السواو

(4) من 37 إلى 53 : الواو تارة والياء أخرى .

(5) من 54 إلى 63

الردف : الواو ||

ومن 64 إلى 71

ومن 72 إلى 85

فتتضح هكذا نزعته إلى إحكام الانسجام بين الأبيات المتتالية الخاصة بالموضوع الواحد وذلك بتوحيد القافية بينها بكل عناصرها . مع الملاحظ أنه لم يستعص عليه في هذه العملية إلا قسم واحد ، هو القسم الرابع .

ووجدنا في « الشوقيات » ضربا من الالتزام طريفا . ذلك أن الشاعر عمد إلى النظم في روي الضاد . فكأنما عز عليه وهو شاعر الضاد ألا يكون له شيء من الشعر على هذا الروي . نقول ذلك لأن الضاد قليل الشيوع في كلام العرب عامة (1) ، وقليل الشيوع في آخر الكلمة بصفة خاصة (2) ، ولأن شوقي لم يقم على الضاد إلا قصيدة واحدة بعنوان « أنس الوجود » (3) ، حملته على تخيره الضاد رويًا فيها ، ظروف خاصة .

هذه القصيدة أهداها إلى المستر روز فلت الرئيس الأسبق للولايات المتحدة الأمريكية بمناسبة مروره بالسودان ومدحه دين الإسلام وتحذيره من الفتنة ودعوته إلى العمل في ظل الحق والصبر .

مهّد لها شوقي بمقدمة نثرية طويلة ، لم يفته أن يشير فيها إلى نشاز هاديته المتمثلة في قصيدة من لغة الضاد بينما كان المتقبل أجنبيًا يجهل العربية . ولكن الشاعر بذلك وبالروي الذي تخير ، عبر في الحقيقة عن أصالة قصيدته التي كانت عربية قلبًا وقالبا .

وإن تخير روي الضاد - مع إطالة القصيدة إذ بلغت 42 بيتا - قد ألحق الضيم بالمقاطع ، فجاءت كثير من مقاطع القصيدة نائية ، على ما سنبين (4) .

(1) يرد 6 مرات في كل ألف من الحروف ، بينما ترد اللام وهي أكثر أصوات العربية شيوعا في عموم الكلام 127 مرة ، انظر إبراهيم أنيس ، الأصوات اللغوية ، ص 239 .

(2) انظر باب الضاد من لسان العرب مثلا .

(3) ج 2 ص 54 .

(4) انظر تعليقنا عليها في فصل النحو والتمكين من القسم الثالث .

ظاهرة التصريح (1) في الطالع :

من المستحب إن لم نقل من الشروط في نظم الشعر عند العرب أن يصرّح الطالع حتى يدلّ آخر الصدر على آخر العجز ، تبييناً على الثقافية التي ستجري وتلتزم (2) . وفي « الشوقيات » نزعاً جديدة إلى تطبيق هذا الشرط إلى جانب بقية الشروط .

فإذا أخذنا التصانيد التي كان ينبغي إخضاعها لهذا القانون وهي 321 وجدنا 96 منها أي ما يقارب الثلث فقط لم يرد فيه الطالع مصرعاً . وإذا تأملنا فيه تبيّننا أن أغلب ما لم يصرّح طالع من التصانيد هو إمّا قصيد عادي أو دون العادي قلّما تصل أبياته أو تتجاوز المعدل المضبوط (وهو 31 بيتاً) وإمّا أشعار قصيرة المدى متفرقة لم يعن الشاعر نفسه بجمعها : وجمعت بعد وفاته في الجزء الرابع . وهذا يثبت نزعاً الشاعر إلى احترام التصريح في الطالع عامة (3) .

وما لم يصرّح من الطوالع ورد على قسمين :

- قسم يضم 11 قصيدة وردت مدوّرة الطالع .

- وقسم يضم الباقي (85 قصيدة) : تجرّد طالعها من التصريح والتدوير .

جدول غير المصرع من الطوالع

المجموع	ج 4	ج 3	ج 2	ج 1	نوع الطالع
11	.168 .153 .115 .105 .218		.121 .117 .84	.291 .176 .90	المدور
85	.55 .48 .44 .43 .74 .69 .66 .61 .81 .80 .76 .75 .95 .92 .88 .83 .108 .107 .98 .96 .116 .113 .112 .109 .141 .127 .122 .117 .151 .150 .149 .148 .167 .161 .156 .154 .181 .180 .176 .170 .193 .192 .190 .186 .211 .211 .210 .203 .219 .212	.41 .33 .14 .80 .53 .49 .154 .138 .132 .181 .172 .16163 .54 .27 .81 .80 .79 .110 .109 .83 .120 .114 .114 .143 .132	.125 .98 .92 .162 .159 .129 .278 .248 .245	المجرد من التصريح والتدوير
96					

(1) انظر ابن الشيخ 178 - 182 .

(2) قدامه بن جعفر ، نقد الشعر ، ص 51 .

(3) ولا ينير البصر الذي أصاب بعض التصانيد في « الشوقيات » ما ذهبنا إليه ، ذلك أن الذي حذف في الغالب أتمام المدح وقد احتفظ بالانتماء الغزلية التي ترد قبلها .

وقد بدا لنا أنّ إجراء التصريح في الطالع من التزعات التقليدية البارزة في الشعر . ذلك أنّ من القدماء
نسبهم من كان يغفل عنه وما كان يغفر له ذلك حتى إذا تلافى أمره في بعض الأبيات من القصيدة
وبما بعد (1) .

أما المحدثون فأغلبهم لا يبالي به (2) ونزعة شوقي إلى تطبيقه بالصورة التي بينا تبرهن على أصالة اللغة
التي .

إنّ المميّز الأكبر لقوافي شوقي هو تقدّم نسبة استخدام المجرى المفتوح وتقهر نسبة استخدام المجرى
الاضموم . فإن الشاعر في ذلك يخالف القدماء كما يخالف المحدثين .

نضيف إليه اتصاف القافية في شعره بالثراء إن لم يكن بالغاً جداً فإنه إذا قورن بالشعر الحديث اعتُبر غاية .
أما ارتفاع نسبة المقيد من القوافي في شعره بالنسبة إلى الشعر القديم فلا يعاد لها إلا انخفاضها جداً بالنسبة
إلى الشعر الحديث .

وشوقي بكلّ ذلك حمزة وصل بين مرحلتين كبيرتين جداً من الحضارة العربية . وفي غير ذلك مما
انتبى بنا إليه البحث من نتائج ، بدت لنا « الشوقيات » مرآة صادقة تعكس واقع الشعر العربي الأصيل ،
وصورة منه مصغرة الحجم لا مصغرة القيمة . فإن لم يقمنا البحث في شعر شوقي إلى بصمات نتعرف بها على
شعر شوقي فقد قادنا إلى بصمات نتعرف بها على جيّد الشعر العربي أينما كان .

الفصل الثاني

موسيقى الحشو

لعلّ المشكلة الرئيسية التي ستقوم عليها قضايانا في هذا الباب أكثر مما في غيره ، هي مشكلة العلاقة
بين الدالّ والمدلول . وهي مشكلة جدّد النظر فيها سوسير (3) ، رائد اللسانيات في أوائل هذا القرن . وما
انفك علماء اللّغة يواجهونها في قراءاتهم ويطرحونها في دراساتهم . فلم يخل منها بحث لغوي حديث .
وقد حمل ذلك العرب (4) على الرجوع إلى تراثهم يستنطقونه ، لكثرة ما قال القدماء في حكاية الأصوات عند
نشأة اللّغة (5) ، فعدت القضية في أعمالهم من أكثر القضايا اللغوية الحديثة تحليلاً .

(1) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 58 .

(2) صلح ، الشكل في شعر أبي القاسم الشابي ، ص 73 .

(3) فاردنان دي سوسير ، « دروس في اللسانيات العامة » ص 100 - 103 .

(4) انظر على سبيل المثال في :

ابراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ص 78 .

وعلي بوملحم ، في الأسلوب الأدبي ، ص 15 - 16 .

وريسون طحان ، ص 119 و 141 و 143 .

وفانز مقدسي ، الأسلوب وجدلية اللّغة العربية ص 51 - 52 .

(5) القضية مشهورة فلا نحتاج هنا إلى الإشارة على بعض مصادرها وإنما نورد الإشارة إلى أن آراء القدماء الطريفة في القضية
لم ترد في معرض الحديث عن حكاية الأصوات ، وإنما في كتب البلاغة من مثل « دلائل الإعجاز » لمبد القاهر الجرجاني ،
ص 40 - 41 .

ولا يعنينا التبسط في مختلف النظريات في ذلك ولا تعيين مواطن الوافق أو الخلاف بينها ولا الوقوف عند بعضها دون الآخر ولا التوغل فيما بدت سمة الطرافة عليها ، إنما يعنينا أن نضع نصب العين قضية العلاقة بين الدال والمدلول في دراسة جانب في الكلام هو في ظاهره داخل في مجال الدال خارج عن مجال المدلول . ولكن شقيقه لا يخلو أن من تعلق في الباطن ، كما يعنينا تجاوز ما ضبط من مواقف نظرية في القضية إلى التحليل التطبيقي فإلى البناء التجريبي لتلدس أثر القضية في واقع الكلام ، ويعنينا قبل هذا وذاك خصائص مستوى من الموسيقى – سميناها موسيقى الحشو – في شعر شوقي : على أنه مصدرنا الرئيسي منه ننطلق وإليه نعود .

المظاهر الموسيقية العامة :

نعالج في هذه المرحلة من البحث أهم المظاهر الموسيقية العامة التي تتركز على شقين : إما في حد أدنى هو الصوت المنفرد ، أو حد أوسع هو مجموعة الأصوات المختلفة المدى : من صورة إلى أخرى .

موسيقى الصوت المعزول عن الاطار الدلالي الأدنى :

نهتم أولاً بالصوت الذي لا يكون وحده دالاً وإنما يكون مع أصوات أخرى – لا تهتمنا هنا – إطاراً دلاليّاً أدنى هو اللفظ . فنحن – مبدئياً – في مستوى بعيد كل البعد عن الصلة الدلالية بين الدال والمدلول . فهل تكون الأصوات المعزولة عن الاطار الدلالي في حالة ترديد المتماثل منها أو المتجانس أو المتقارب إطاراً دلالياً جديداً يخلق بينها وبين المدلولات علاقة ما ؟

(1) المماثلة :

أ – الأصوات المعبرة بصفة جوهريّة : الهمس :

بدت لنا الأصوات المهموسة في « الشوقيات » ، أكثر الأصوات المستخدمة معزولة ومتماثلة ومؤدبة دوراً موسيقياً دلالياً ذا بال .

ومن أحسن ما يبين دور الهموس من الأصوات في خلق إيقاع متميز في شعر « الشوقيات » له

التحام بالمعنى الأساسي هو موشح « تحية الترك » (1) :

23 أ (رُوتِرُ) ، لا تَدُسُّ السُّمَّ دَسًّا وَمَهْلًا فِي التَّهْوُسِ يَا (هَوَسًا)

24 سَلِ الْيُونَانَ هَلْ تَبَّتْ (لِرِسًّا) وَهَلْ حَفِظَ الطَّرِيقُ إِلَى أَثِينَا

**

39 وَيَوْمَ مَكُونُ إِذْ صِحْنَا ، وَصَاحُوا ذَكَرْنَا اللَّهَ مِنْ فَرَحٍ ، وَنَاحُوا

40 وَدَارَتْ بَيْنَهُمْ بِالرَّاحِ رَاحُ وَدَارَتْ رَاحَةُ الْإِيمَانِ فِينَا

(1) ج 1 ص 280 .

41 على الجبلين قد بيننا وبأنوا وقتناهم منيتهم ، وقتوا

42 وقد بيننا ثباتنا واستماننا وما البلاء كالمستبيننا

**

43 خففنا بالحصون الأرض خفنا تزيد تائباً فنزيد قذفا

44 بنار تنسف الأجيال نسفا وتلقف نارهم والمطلقينا

فترديد السين في البيتين 23 و 24 متصل بمعنى التجسس والمشاحة ، وترديد الحاء في البيتين 39 و 40 متصل بالطرب إن فرحا أو حزنا ، وترديد الناء في البيتين 41 و 42 متصل بمعنى القوة ، وترديد الفاء في البيتين 43 و 44 متصل بالتدبير ، وكل هذه الأصوات مهموسة .

ومن استعمالات مثل ذلك في الآيات المتفرقة : استعمال الشين مرتبطا بمعنى الحركة :

مَشَيْتِ عَلَى الشَّبَابِ شَوَاطِ نَارٍ وَدُرَّتِ عَلَى المَشِيبِ رَحَى طَحُونًا (1)

وصوت « الحاء » مرتبطا بمعنى الندب في سياق رثائي :

وَذَبَحْنَ حُنْجُرَةً عَلَى أوتَارِهَا تُوَسَّى الجِرَاحُ ، وَتُذَبِّحُ الأتْرَاحُ (2)

وصوت القاف مرتبطا بمعنى الضيق :

وَتَجَنَّبَ كُلَّ خُلُقٍ لَمْ يَرْقُ إِنَّ ضَيْقَ الرِّزْقِ مِنْ ضَيْقِ الخُلُقِ (3)

فما الذي يعطي الأصوات المهموسة إذا استعملت بوفرة في السياق ، هذه الطاقة الدلالية الخاصة ؟ عندنا لتفسير ذلك سبيان : طبيعة المهموس من الأصوات المتميزة بالجهد من ناحية ، فالأحرف المهموسة مجهددة للتنفس لأننا نحتاج للنطق بها إلى قدر من هواء الرئتين أكبر مما تتطلبه نظائرها المجهورة (4) ، فإذا كثرت في السياق ، تضاعف الجهد وانحصر فيها الاهتمام . ومن ناحية أخرى قلّة شيوع المهموس من الأصوات بالنسبة إلى المجهور ، « فقد برهن الاستقراء على أن نسبة شيوع الأصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على الخمس أو عشرين في المائة منه ، في حين أن أربعة أخماس الكلام تتكوّن من أصوات مجهورة » (5) . فإذا استعملت في السياق بكثرة تجاوزت حدّها العادي وتعلقت بها دلالة خاصة .

(1) ج 1 ص 266 ، 5 .

(2) ج 3 ص 51 ، 24 .

(3) ج 4 ص 38 ، 63 .

(4) ابراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 32 .

(5) ابراهيم أنيس ، الأصوات النغمية ، ص 21 .

ب - الأصوات المعبرة بصفتها الثانوية :

-- التكرير :

وإذا نظرنا إلى الأصوات منفردة لاحظنا أن صوت الراء - وإن لم يكن مهموسا - فهو من أكثر الأصوات استخداما معزولا متمائلا . ولاشك أن ما في عملية اخراج هذا الصوت من الجهاز الصوتي من تكرير تقتضيه طبيعة الصوت ومميزاته اللغوية الأصلية يزيد تقوية تردده في البيت من الشعر ، وهذه أمثلة تبين ذلك :

-- سِرِّ يَا (صَلِيبَ) الرَّفْقِ فِي سَاحِ الْوَعْيِ وَأَنْشُرُ عَلَيْهَا رَحْمَةً وَحَنَانًا (1)

هذا التردد مُتَلَازِمٌ فِي الْبَيْتِ مَعَ تَدْرِجٍ مَعْنَى النِّشَاطِ الْمَصَوِّرِ وَالْمَقْصُودِ بَعْثِهِ فِي الصَّلِيبِ .

-- فَإِنَّ السَّعَادَةَ غَيْرَ الظُّهُورِ وَغَيْرَ الثَّرَاءِ وَغَيْرَ التَّكْرَفِ (2)

في هذا البيت تردّد الراء كان معزّزا بالمرابحة بين الحركات :

أ أ أ أ
أ أ أ أ

هذا التردد قوَى نفى تعدّد الوجوه الممكنة التي يذهب إليها الظن في معنى السعادة ، تمهيدا لحصر معناها في نقطة معينة ، ولفنا للنظر إليها فيما يلي البيت .

-- جَسْمَتُمَا مِنْ الْأَهْوَالِ أَرْبَعَةٌ : الرَّعْدَ ، وَالْبَرْقَ وَالْإِعْصَارَ وَالظُّلْمًا (3)

تردد الراء في العجز ثلاث مرّات ، ولكن اختلفت مرتبته من إطار دلاليّ إلى آخره فكان الراء أول الأصوات في الأول والثاني في الثاني والأخير في الأخير : الرعد / البرق / الإعصار .

3 2 1

فهذا التردد مع هذا التدرج الذي تصوّره مرتبة الصوت من إطار إلى آخر يساهمان بقسط وافر في خلق الجوّ المتأزم والنازع شيئا فشيئا إلى الهول الأكبر .

وقد صور تكرير الراء التدرج كذلك في قوله :

قَعَدتِ مِنْ الْأَضْعَانِ فِي مَقْطَعِ السُّرَى وَمَسَرُّوا رِكَابًا فِي غُبَارِ رِكَابِ (4)

الانحراف :

ويكثر في شعر شوقي إجراء « اللام » بهذه الصورة أيضا ، ولكن مقرونا بمعنى الهدوء والفتور ، وكان

ذلك كثيرا في سياقات رثائية :

(1) ج 1 ص 278 ، 1 .

(2) ج 1 ص 159 ، 6 .

(3) ج 1 ص 215 ، 18 .

(4) ج 3 ص 29 ، 4 .

مَالٌ أَحْبَابُهُ خَلِيلًا خَلِيلًا
نَصَلُوا أَمْسٍ مِنْ غُبَارِ اللَّيَالِي
- لَمْ يَزَلْ يَنْزِلِ الْخَمَائِلَ حَتَّى
فَتَنِيئِنَّا لَكُمْ وَنِعْمَةٌ بَالٍ
وَتَوَلَّى السُّدَاتِ إِلَّا قَلِيلًا
وَمَضَى وَحْدَهُ يَحْتِ الرِّحِيلًا (1)
حَلٌّ فِي رِبْوَةٍ عَلَى سَلْسَبِيلٍ
.....
اسْتَرَحْتُمْ مِنْ ظِلِّ كُلِّ ثَقِيلٍ (2)

ولا نستبعد أن يكون ورود « اللام » بهذه الوفرة في مثل هذه السياقات متولدا عن الروي المتكرر وهو الألام نفسه .

والصنير والتمخيم شأنهما في تعزيز موسيقى البيت ، ولكن قل أن يعمل فيها الصوت الصنيري أو التمخيم إلا مع أصوات أخرى ترد بوفرة مثله على ما سنرى . ومن القليل الذي عمل وحده الضاد في قوله :
بِنَكَادُ الشَّرَى مِنْ تَحْتِهِمْ يَلِجُ الشَّرَى وَيَقْضِمُ بَعْضُ الْأَرْضِ بَعْضًا وَيَقْضِبُ (3)
فالضاد وهو منمخم ، فخم الموقف ، والبيت في وصف هزيمة الجيوش في صفوف العدو .

(2) المجانسة والمقاربة :

ونجد في « الشوقيات » ضربا ثانيا من استغلال الطاقة الموسيقية في الأصوات المعزولة ، يتمثل في إبرادها منجانسة أو متقاربة مرتبطة بمعان أهمها :

المقابلة :

- بين الغفلة والذعر :

نَمْ مِلَاءَ جَفْنِكَ ، فَالْغُدُّ وَغَوَافِلِ عَمَّا يَرَوْعُكَ ، وَالْعَشِيُّ غَوَافٍ (4)
وذلك بتكرار كل من الغين (للفغلة) والعين (للذعر) ثلاث مرات ، وكلاهما مستعمل .

- بين الخرق والسد :

تَخْرَقُونَ الْجِيُوشَ جَيْشًا فَجَيْشًا مِثْلَمَا يَخْرَقُ الْخَوَاءَ الْغَمَامُ (5)

فالخاء والقاف والغين أصوات من الحلق مستعلة توحى بالخرق والقطع ، والجيم والشين صوتان من أدنى الحنك يوحيان بالرص والالتحام .

- (1) ج 3 ص 134 ، 1 و 2 .
(2) ج 3 ص 138 ، 2 و 14 .
(3) ج 1 ص 42 ، 168 .
(4) ج 3 ص 104 ، 64 .
(5) ج 3 ص 142 ، 19 .

– بين الخوف والإقدام :

طَرِقَتْ حِمَامًا بَعْدَمَا هَبَّ أَهْلُهَا أُخْرَضُ غِمَارَ الظنِّ وَالنَّظَرَ الشَّرِّ (1)

فالهاء في الصدر وما فيها من همس ورخاوة يتماشى مع الخفاء والتستر والخوف وهي معان مفهومة من مدلول الصدر تقابلها الضاد والظاء والحاء والغين وما فيها من استعلاء وإطباق متماشية مع مدلول العجز المتصل بالشجاعة والإقدام .

– بين التحرك العمودي والتحريك الأفقي :

قُمْ (سُلَيْمَانُ) : بِسَاطِ الرِّيحِ قَامَا مَلَكَ القَوْمُ مِنْ الجَوِّ الزَّمَامَا
حِينَ ضَاقَ البرُّ وَالبَحْرُ بِهِمُ أُسْرَجُوا الرِّيحَ ، وَسَامَوْهَا اللِّجَامَا (2)

وفرة الميم في البيت الأول – مع وفرة المد – متناسبة مع الحركة العمودية المذكورة ووفرة الراء في البيت الثاني متناسبة مع الحركة الأفقية .

الحركة والنشاط :

وقد عبر عنها بالمرآحة بين أصوات معينة وحركات ممدودة :

– نَازِلَاتٌ فِي سَيْرِهَا صَاعِدَاتٌ كَالهَوَادِي يَهْزُهُنَّ الحُدَاءُ
.....
وَتُشِيرُ الخِيَامُ آسَادَ هَيْجَا ءَ تَرَاهَا آسَادَهَا الهَيْجَاءُ (3)

في الأول عبر عن الاهتزاز وفي الثاني عن توالي الحواجز وعواصف الرياح .

ومما عبر فيه عن الحركة ما قام على مرآحة بين الحركات القصيرة والطويلة :

خُلِقْنَا لِلحَيَاةِ وَلِلْمَمَاتِ وَمِنْ هَذَيْنِ كُلُّ الحَادِثَاتِ
.....
تَجَاوَزَتِ التَّوَلَّيْدَ فَاخِرَاتِ إِلَى فَخْرِ القَبَائِلِ وَاللُّغَاتِ (4)

والحركة في البيتين تشية عنيفة يعج بها صدر الشاعر الباكي .

التهويل :

وهو معنى تولد في الغالب عن وفرة الأصوات المفخمة والمستعلية في السياق ، ولم نجد ذلك جاريا

إلا حيث كان المعنى يقتضي تفخيما وتهويلا ، كما في قوله :

خَطَبْتُ فَكُنْتُ خَطْبًا لَا خَطِيبًا أَضِيفَ إِلَى مَصَائِبِنَا العِظَامِ (5)

(1) ج 2 ص 126 ؛ 6 .

(2) ج 2 ص 88 ؛ 1 و 2 .

(3) ج 1 ص 17 ؛ 8 و 220 .

(4) ج 3 ص 38 ؛ 1 و 20 .

(5) ج 1 ص 208 ؛ 10 .

أو قوله :

وَإِذَا أَغْضِبْتَ فَاغْضِبْ لِعَظِيمِ شَرَفٍ قَدْ مَسَّ ، أَوْ عَرِضَ كَرِيمٍ (1)

تصوير المدلول على حقيقته :

وذلك باستعمال ما يسمّى بأسماء الأصوات ، مثل قوله :

لَا رَعَاكَ التَّارِيخُ يَا يَوْمَ قَمْبِيرَ ، وَلَا طَنْطَنْتُ بِكَ الْأَنْبَاءُ (2)

أو قوله :

الْقَابِضِينَ عَلَى الصَّلِيلِ كَجَدِّهِمْ وَعَلَى الصَّرِيرِ (3)

و« الصليل » و« الصرير » يعبران صوتا ولغة عن مفهوم التصويت . ونرجح أن يكون اللغزان

مزدوجين (4) .

والمجانسة والمقاربة ، كالمائة ، وكجمل المظاهر الموسيقية لا تتصل حتما بالمدلول ، وفي « الشوقيات » أمثلة كثيرة ترد فيها أصوات معزولة مرددة في مظاهر متعددة ، ولا نرى لها دورا خاصا سوى أنها تجلب النظر إلى سياقها عن طريق إيقاعها . إلى جانب أمثلة عديدة أخرى ذات ترديد ليس فيها إلا ثقل ، يصل إلى حدّ التعمية ، كالذي في قوله :

وَأَشْمَطُ سَوَاسِ الْفَوَارِسِ أَشْيَبُ يَسِيرُ بِهِ فِي الشَّعْبِ أَشْمَطُ أَشْيَبُ (5)

فخصائص موسيقى الصوت المعزول في « الشوقيات » تسمح لنا بأن نقول : إن الصوت المعزول ، وإن انقطعت صلته بالدلالة بمقتضى عزله عن الإطار الدلالي الأدنى ، فإنه بحكم انعقاد صلة له جديدة بأصوات معزولة مثله ، يكتسب صلة بالمدلول إثر ربط هذه الأصوات بعضها ببعض ، وربط المعاني بعضها ببعض ، ليصبح ذا طاقة دلالية في البيت . وبعبارة أخرى نقول : رغم إيماننا الراسخ باعتبارية العلاقة بين الدال والمدلول عامة ، فإننا نؤمن بعلاقة حقيقية بين بعض مظاهر الدوال معزولة - على مثل ما بينا - وإطار الدلالة (6) .

هذه النتيجة التي بادرنا بها ها هنا ستؤكدها الفصول التالية وتبين مدى صلاحيتها لفهم قضية علاقة الدال

بالمدلول .

مكتبة جامعة بغداد الثانية

(1) ج 4 ص 38 ، 67 .

(2) ج 1 ص 17 ، 83 .

(3) ج 1 ص 119 ، 65 .

(4) doublets .

(5) ج 1 ص 42 ، 131 .

(6) انظر النتيجة التي انتهى جان كوهين في دراسة الشعر الفرنسي انظر « بنية اللغة الشعرية » ، ص 78 - 79 وص 224 .

وليست دراسة موسيقى الصوت المعزول على حدة ، الا مرحلة من مراحل دراسة موسيقى الحشو .
فقد يكون بين الاطارات الدلالية التي تحتضن الأصوات المعزولة ذات الطاقة الدلالية الخاصة صلات صوتية
كالجناس مثلا . واذك يترتب عنها ما يترتب عن الجناس من أثر بمقتضى ما سيُبين .

موسيقى الأصوات المحصورة في الاطار الدلالي الأدنى (= اللفظ) :

ندرس في هذه المرحلة مظاهر الموسيقى المتولدة عن الجمع بين لفظين مشتركين في كل الأصوات أو
بعضها أو بين أكثر من لفظين . فهنا نخطو خطوة جديدة في دراسة الأصوات تمثل في الوقوف عند الخصائص
الموسيقية في استعمال مجموعتين من الأصوات مؤلفتين أو أكثر من مجموعتين . ونرى ذلك قابلا للدرس
على مستويين :

(1) استصحاب (1) أصول الدال وأصول المدلول :

أ - التريد (2) :

ونقصد به إعادة اللفظ بعينه ولكن بفارق دلالي جزئي في استعماله ثانيا ليس موجودا في استعماله أولا .
هذا الفارق الدلالي بين استعماله في الحالتين ناتج عن الاستعمال الشخصي الخاص بالسياق الذي زرعه فيه
الشاعر وليس وليد الاستعمال اللغوي المشترك . معنى ذلك أننا نجمع تحت عنوان « التريد » حالات
استصحاب اللفظ التي حظيت بالتوفيق في جملتها من حيث أنها لعبت دورا موسيقيا ودلاليا ما ، لا بنصيب
تكراره وحده وإنما بهذا ، وبها زاد الثاني على الأول من الدلالة ، فلم تكن من باب التكرار المجرد ، اللهم
إلا حالات منه لم نجد لها دورا دلاليا خاصا ، ولا هي مع ذلك داخلة في باب التكرار وإنما اقتضتها الضرورة
اللغوية ، وسنشير إليها في محلها .

وتأثير الألفاظ المرددة في الإيقاع الموسيقي ، بعد مقادير منتظمة ، هو أكبر مما لو كانت مقاديرها
غير منتظمة . وعلى الصورة الأولى وردت أغلب مظاهر التريد في « الشوقيات » ، وأفادت :

- التقارب ويكون عادة :

بين الحقيقة والمجاز كما في قوله :

وَتَعَطَّلْتُ لُغَةَ الْكَلَامِ وَخَاطَبْتُ عَيْنِي فِي لُغَةِ الْهَوَى عَيْنَاكَ (3)

فاللغة الأولى حقيقة والثانية مجاز ، أو في قوله :

جَاءَهَا الْحَقُّ ، وَمِنْ عَادَاتِهَا تُوْثِرُ الْحَقَّ سَبِيلًا وَأَتَجَاهَا (4)

(1) نفي بالاستصحاب تكرير الاستمال في السياق الواحد .

(2) ابن رشيقي ، العمدة ج 1 ص 333 - 335 .

ويسيه العسكري « مجاورة » ، الصناعتين ، ج 2 ص 413 .

(3) ج 2 ص 178 ، 20 .

(4) ج 3 ص 174 ، 10 .

حيث كان استعمال لفظ « الحق » في المصدر لمعنى الموت مجازاً .
و كذلك في قوله :

إِلَى الْبَيْتِ الْحَرَامِ بِكَ اتَّجَهْنَا
وَمِصْرُ - وَحَقَّهَا - الْبَيْتُ الْحَرَامُ (1)
و: البيت الحرام « في العجز : شبه مصر .
- التقابل : وقد حصل بين مفاهيم عديدة أخرى منها :
التقابل بين الواقع والمتوهم :

سَأَلْتُ الْقَلْبَ عَنْ نِكَاحِ اللَّيَالِي
أَكُنَّ لَيْالِيًّا أَمْ كُنَّ سَاعًا (2)؟
بين الخاص والعام :
وَلَا حُمَلْتُ نَفْسٌ هَوَى لِيْلَادِهَا
- التأكيد والتجريد :

وللتأكيد كثيراً ما يرد اللفظان المرادان متاليين :

وَهَذَا الْمُنِيرُ الْقَرِيبُ الْقَرِيبُ
وَهَذَا الْمُنِيرُ الَّذِي لَنْ يَرَى
وَهَذَا الْمُنِيرُ الْبَعِيدُ الْبَعِيدُ
وَهَذَا الْمُنِيرُ وَكُلُّ شَيْءٍ (3)

**

هُمَا هُمَا، تَعْرِفُ الْعَلِيَاءُ قَدْرَهُمَا
كِلَاهُمَا كَلِيفٌ بِالْمَجْدِ يَقْظَانُ (5)

ونستعمل لفظ « التجريد » مقابلاً لمصطلح التأكيد ، أي في معنى النسخ : ومثاله :

لَا الصَّعْبُ عِنْدَهُمْ بِالصَّعْبِ مَرَكَبُهُ
وَلَا الْمُحَالُ بِمُسْتَعْنَصٍ عَلَى الطَّلَبِ (6)
- المبالغة :

وَمَسَّتِ الدَّارُ أَزْكَى طَيْبِهَا وَأَتَتْ
بَابَ الرَّسُولِ، فَمَسَّتْ أَشْرَفَ الْعَتَبِ (7)

ترديد الفعل في هذا الشاهد معبر عن الرغبة في اللاحق ودال على المبالغة في قيمة المباشرة الناتجة عن
المس « هذه المبالغة تمثل الوصول إلى المثل الأعلى بعد تخطي كل العتبات :

قَدُ تَوَارَتْ فِي الثَّرَى ، حَتَّى إِذَا
قَدُمَ الْعَهْدُ تَوَارَتْ فِي السَّنِينِ (8)

ج 1	ص 71 ، 17
ج 1	ص 154 ، 7
ج 1	ص 98 ، 24
ج 2	ص 30 ، 7 و 8
ج 4	ص 206 ، 212
ج 1	ص 59 ، 71
ج 1	ص 59 ، 81
ج 1	ص 253 ، 3

فإذا تأملنا هذه المعاني التي نبه الترديد عليها وجدنا معنيين إثنين متقابلين عامين يستقبطانها هما معنيا التكثيف والتخفيف : فإلى التكثيف نرجع التناوب والتأكيد والمبالغة : وإلى التخفيف نرجع التناوب والتجريد .

هكذا يتضح أن الترديد مظهر من مظاهر تفجير الجديد من الطاقات الدلالية : على عكس ما قد يوحي به في الظاهر . يكفي أن ينظر الدارس في قول شوقي :

لَحْظَهَا لَحْظَهَا ، رُوَيْدًا ، رُوَيْدًا كَمُ إِلَى كَمُ تَكِيدُ لِلرُّوحِ كِيدًا ؟ (1)

حتى يلاحظ أن تضيق مجال المادة الصوتية (يلخص كامل البيت الكلام التالي : لحظها رويدا كم تكيد؟) ينجر عنه توسيع في مجال الدلالة المعنوية ، إذ الحاصل هو : تنبيه المخاطب مع تحذيره من التسرع (لحظها لحظها) والإغراء بالتهدي (رويداً رويداً) ، والتعبير عن الضجر (كم إلى كم) مما بلغ مبلغاً عظيماً في الضرر (تكيد ... كيداً) .

ب - التكرار :

في هذا التسم ندرس حالات التكرار التي تمثلت في استعمال اللفظ مرتين : في نفس المعنى اللغوي ، لا يتميز استعمال الثاني عن الأول بمعنى خاص ، سوى ما قد يتولد عن مجرد التكرار .

وللتكرار قسمان : ما تكررت فيه المادة والصيغة الأولى على حالها ، وما تكررت فيه المادة واستخدمت فيه صيغة أخرى دون الصيغة الأولى : ولم نلمس إيقاعاً موسيقياً كبيراً إلا في النوع الأول أي فيما تكررت فيه المادة والصيغة الأولى على حالها ، وعلى هذا النوع سنركز البحث ، ونهمل النوع الثاني لأنه في رأينا تصرف في اللفظ ليس إلا .

وعمليّة التكرار هي أكثر من عملية جمع ، هي عملية ضرب فإن لم تكن كذلك ، فهي وليدة ضرورة لغوية أو مدلولية أو توازن صوتي أو هي تجري للملء البيت والبلوغ به إلى متنها .

– الضرب :

الضرب عن طريق التكثيف : ويكون في مستويين عادة حسبما تبيننا في شعر « الشوقيات » ، مستوى العدد ، وهو مادي ، ومستوى الوظيفة ، وهو معنوي .

في مستوى العدد مثل :

– أَرَاكَ مَقْتَلٌ مِّنْ مِّصْرَ بَاقٍ قُمْتَ تَزِيدُ سَهْمًا فِي السَّهَامِ ؟ (2)
– تَمُرٌ مِّنَ الْمَعَاوِلِ وَالْجِبَالِ بَعَالٍ فَوْقَ عَالٍ ، يَخْلِفَ عَالٍ (3)

(1) ج 2 ص 118 ، 1 .

(2) ج 1 ص 208 ، 21 .

(3) ج 2 ص 40 ، 11 .

وفي مستوى الوظيفة : مثل :

يَسْأَلُ النَّاسُ عِنْدَهَا النَّاسَ هَلْ فِي النَّسْنَسِ ذُو الْمُقَلَّةِ اتِّي لَا تَنَامُ ؟ (1)
حيث استعمل لفظ « الناس » فاعلا ثم مفعولا ثم مجرورا .

الضرب عن طريق التسلسل : وأمثلة كثيرة : منها :

... وَأَسْتَتِيْمُوا يَنْفَتَحِ اللَّهُ لَكُمْ بِبَابَا فَبَابَا (2)

... وَتَجِيْبٌ مُهَذَّبٌ مِنْ تَجِيْبٍ هَذَبْنَهُ تَجَارِبُ الْأَحْوَالِ (3)

... نَكَدَ خَالِدٌ ، وَبُوْسٌ مُتِيْمٌ وَشَقَاءٌ بِجِيْدٌ مِنْهُ شَقَاءٌ (4)

– التكرار تفتضيه الضرورة اللغوية :

والمقصود بالضرورة اللغوية أن تركيب الجملة في البيت قد يتطلب تكرار لفظ سبق ذكره في نفس البيت : بدون هذا التكرار تختل بنيته أو يعنى مدلوله . وأهم حالات التكرار الداخلة في هذا المضمار ، هي :
الاستئناف : ويتمثل في تعلق حديث سابق وحديث لاحق في نفس البيت بنفس اللفظ في صور لا تسمح بالاستغناء عن تكراره بضمير أو غيره . والتكرار في مقام الاستئناف كثير جدا ومتنوع :

في مقام الاستئناف العام :

وَتَعَلَّكْتُ بِالشَّرْعِ قُلْتُ كَذْبَتِيهِ مَا كَانَ شَرْعُ اللَّهِ بِالْجَزَارِ (5)

في مقام الاستئناف لضرب الحكمة :

قُمْ لِلْمُعَلَّمِ وَفِيهِ التَّبْجِيْلُ كَادَ الْمُعَلَّمُ أَنْ يَكُونَ رَسُولًا (6)

في مقام العطف :

إِنْ تَلَّ الْبَرَّ ، فَالْبِلَادُ نُضَارُ أَوْ تَلَّ الْبَحْرَ ، فَالرِّيَّاحُ رُخَاءُ (7)

في مقام الحال :

وَالْجَوَارِي فِي الْبَحْرِ يُظْهِرْنَ عِزَّ الْمَلِكِ ، وَالْبَحْرُ صَوْلَةٌ وَثَرَاءُ (8)

- (1) ج 1 ص 239 ، 10 .
- (2) ج 1 ص 90 ، 25 .
- (3) ج 1 ص 188 ، 11 .
- (4) ج 1 ص 17 ، 86 .
- (5) ج 1 ص 129 ، 23 .
- (6) ج 1 ص 180 ، 1 .
- (7) ج 1 ص 17 ، 146 .
- (8) ج 1 ص 17 ، 111 .

- التكرار يقتضيه رفع الالتباس :

هَذَا هَيْلَالُكُمْ تَكْفَلُ بِالْهُدَى هَلْ تَعْلَمُونَ مَعَ الْهَيْلَالِ ضَلَالًا؟ (1)

فلو استغني عن التكرار باستعمال الضمير مثلا (معه بدل مع الهلال) لما علمنا أ يعود الضمير على الهدى أم على الهلال المذكور أو لا ؟

- التكرار لمجرد جمال الصوت :

وقد ينحصر دور تكرار اللفظ في خلق توازن في البيت وانسجام بين الصدر والعجز وقد لاحظنا أن ذلك أغلب ما يكون في شعر شوقي باستعمال اللفظ الأول في الصدر والثاني في العجز :

أَنْظُرْ إِلَى أَدَبِ الرَّئِيسِ وَأَطْفِئِهِ تَجِدِ الرَّئِيسَ مُهَذَّبًا وَتَبِيلًا (2)

- التكرار لمجرد ملء البيت :

وقد يكون التكرار مظهرًا من مظاهر ملء البيت وحشوه لغاية الوصول بالبيت إلى متناه : وكثيرا ما ينفضي ذلك إلى تعقيد والتباس ، كما في قوله :

شُكْرُ الْمَالِكِ لِلِسَّخِيِّ بِرُوحِهِ لَا لِلِسَّخِيِّ بِقَبِيلِهِ أَوْ قَالِهِ (3)

..

التكرار يبرز مظاهر استصحاب أصول الدالّ وأصول المدلول تمثل في الترديد والتكرار . وإذا تبين أن الرديد في شعر « الشوقيات » يساهم في توسيع المدلول تكثيفا أو تخفيفا أي مدى وعمقا ، فإن دور التكرار هو دور عملية الضرب ، وفيما عدّا ذلك فإن دوره ينحصر في لفت النظر إلى المدلول عن طريق الإيقاع الصوتي نفسه أو تخليصه مما يلبس معناه وقد يرد التكرار استجابة لمقتضيات اللغة أو التركيب أو الإيقاع كما قد يكون عنصر حشو متسببا في التعقيد .

2 - استصحاب الدالّ دون المدلول : الجناس (4)

توسع العرب كثيرا في دراسة الجناس وهو من أقدم الأساليب التي حظيت بناتق العناية عندهم . وقد خصّه ابن المعتز في كتابه « البديع » (5) بأمثلة كثيرة . إلا أن اختلافات كثيرة قامت بينهم في شأنه منذ التمديم ولم تبلور إلا بعمل الزمان ، لا بعمل المجتهدين . وهذه المشاكل أهمها قضية الدالّ ، إذن قضية المصطلح ثم قضية المدلول ، أي حدّ الجناس : ومنها قضية الأنواع التي تدرج في صلبه .

(1) ج 1 ص 185 ، 28 .

(2) ج 1 ص 173 ، 7 .

(3) ج 1 ص 169 ، 40 .

(4) الصفحات الأربع التي خصصها بودولاموت لدراسة الجناس في شعر شوقي - فضلا عن سطحيته - لا تصور واقع هذا الأسلوب في شعر الرجل ج 2 ص 464 - 467 .

(5) ابن المعتز « البديع » ص 25 وقدامة بن جعفر « نقد الشعر » من ص 185 ، والمكزي ، الصناعتين ج 2 من ص 321 ، والسكاكي « مفتاح العلوم » من ص 202 .

وأمام هذه الخلافات وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار ما غالب عند العرب بمقتضى الزمان في هذه القضية ،
وأمام عمل تطبيقي مثل هذا لا يسمح بالتوسع في النظريات : لا يسعنا إلا الاختيار : إختيار ما غالب من
الآراء عند العرب فيه واطرد في العمل به .

فإننا سنأخذ الجنس هنا في معنى استعمال لفظين يرجعان إلى مادتين مختلفتين (1) أو مادة واحدة
لخصت مع كل دال من الاثني إلى التعبير عن معنى خاص ، متقاربتين أو متحدتين في الأصوات
ومختلفتين في المعنى . فنحن ننوي الوقوف عند الاطارين الدالين اللذين يكون فيهما الدالان متماثلين
أو متقاربين والمدلولان مختلفين .

رقم دراستنا إلى 3 اتجاهات :

أ - درجات الموسيقى في استخدام الجنس :

نلاحظ أن الجنس لم يكن له نفس الدور الموسيقي في كل حالة : ونرى أن مواطن تزييل طرفيه مختلفة
وهي التي تزيد حظه من الموسيقى أو تنقص منه . وهذا تصنيفها حسب الأقوى فالأضعف : على ما تبيننا في
الشوقيات :

درجة 1 : الجنس بمراعاة التصدير :

التصدير مظهر من مظاهر موسيقى الحشو في الشعر ويتمثل في إيراد اللفظ المتخير خاتمة البيت وإطارا
لما صر قافيته ، مرة أولى في صلب البيت ، قبل استعماله مرة ثانية في آخره ، وسندرس أنواع التصدير بعد
هذا في محلها ، لكننا نقف هنا عند مظهر لعلّه أبرز مظاهرها من حيث إنه أكثر موسيقية ، هو التصدير
باعتداد الجنس .

فلاحظ أن كثيرا من حالات الجنس المستخدمة في « الشوقيات » هي من هذا النوع بحيث ورد اللفظ
الجناس الثاني منها مقطعا أي آخر لفظ في البيت ، مما يوضح أن الجنس مستغل بنسبة كبيرة في التركيب
الموسيقي في شعر شوقي .

ونرتب أشكال التصدير بالجناس 4 مراتب ، معتمدين مختلف منازل اللفظ المجانس الأول لأن منزلة
الثاني قارة :

- ما كان اللفظ المجانس الأول منه يختم الصدر :

وصورته : (.....) (.....)

(1) يقسم العرب الجنس إلى اقسام عديدة منها التقسيم المدلولي ، فيرون الجنس نوعين مارجع لفظاه إلى مادتين مختلفتين أي
ما لم يتم على اشتقاق ، وما رجع لفظاه إلى مادة واحدة في الاصل اللغوي أي ما قام على اشتقاق ، ولا نرى فائدة خاصة في
الالتزام بهذا التقسيم باعتبار أن الرأي السائد في الجنس ، والذي أخذ نابه ، ينطلق في درس الجنس من الاختلاف في
الدلالة بين اللفظين . نأذا كان اختلاف الدلالة ناتجا عن الاستعمال الخاص بالشاعر لا عن الاصل اللغوي فهو عندنا أدخل
في باب الترييد ، وقد درسناه . أما اذا كان اختلاف الدلالة ناتجا عما محض الاستعمال كلا من اللفظين إلى التعبير عنه من
معنى خاص فهو يدخل عندنا في هذا الدرس . وأما اذا دل اللفظان على نفس المعنى اللغوي الاصل ، فبإيهما باب التكرار
ان اشتركا في الصيغة ، أو باب مجرد التعرف في اللفظ ان لم يشتركا .

وهذا كثيرا ما يكون في طوابع القصائد ، ولا غرابة في ذلك لأن الشاعر ملتزم في أغلب شعره باحترام
النصريح من ذلك :

– قُمْ حَتَّى هَذِي النَّيِّرَاتِ
– قِفْ نَاجِ أَمْرَامَ الْجَلَالِ وَتَسَادِ
حَتَّى الْحَسَانَ الْخَيَّرَاتِ (1)
هَلْ مِنْ بَنَاتِكَ سَجْلِسٌ أَوْ نَادٍ؟ (2)
وفي غير الطالع :

– يَا لَيْتَ شِعْرِي فِي الْبُرُوجِ حَمَائِمٌ
– وَتُحِيسٌ ثُمَّ الْعِلْمَ عِنْدَ عُبَابِهِ
أَمْ فِي الْبُرُوجِ مَنِيَّةٌ وَحِمَامٌ؟ (3)
تَحْتَ الثَّرَى وَالْفَنِّ عِنْدَ عُبَابِهِ (4)
– ما كان اللفظ المجانس الأول منه في أول الصدر :

وصورته : (.....)

وهذا الشكل أقل استخداما من السابق ، ومنه :

النَّخِيلُ تَأَبَى غَيْرَ (أَحْمَدَ) حَامِيًا
– ما كان اللفظ المجانس الأول منه في أول العجز :

وصورته : (.....)

وهذا أكثر تواترا من الشكلين السابقين ، ولكنه أقل حظا في الموسيقى ، ومنه :

أَنَا اللَّيْبِي كُنْتُ سَرِيرًا لِمَنْ
– ما كان اللفظ المجانس الأول منه في غير منزلة معينة :

وهذا الشكل أكثر تواترا من كل الأشكال السابقة ولكنه أقلها حظا في توليد الموسيقى :

لا تَجْزِهِمْ عَنْكَ حِلْمًا ، وَأَجْزِهِمْ عَنَّا
درجة 2 : الجناس بمراعاة مقادير معينة :

في هذا القسم ندرس الجناس الذي لم يبن على تصدير ، ولكن دخل في استخدامه عنصر موسيقى آخر

مميز هو مراعاة مقادير معينة بين اللفظ المجانس الأول منه واللفظ الثاني . وهذه درجة من الجناس أقل تواترا من الدرجة الأولى جملة ، ونرى فيها 4 أشكال أيضا هي :

(1) ج 1 ص 102 ، 1 .

(2) ج 1 ص 113 ، 1 .

(3) ج 1 ص 244 ، 6 .

(4) ج 1 ص 84 ، 41 .

(5) ج 1 ص 34 ، 93 .

(6) ج 1 ص 116 ، 11 .

(7) ج 1 ص 211 ، 34 .

- ما ورد اللفظ المجانس الأول منه في أول الصدر والثاني في أول العجز :

وصورته : (.....) (.....)
وَلَسَفَفْتُهُ فِي سَوَسِّنٍ وَحَفَفْتُهُ بِمَثَرْتُمُلٍ (1)

- وما كان اللفظ الأول منه في حشو الصدر والثاني في حشو العجز :

وصورته : (.....) (.....)
وَيَقُلُّ مِنْ هُوَجِ الرِّيحِ عَزَائِمًا وَيَدُكُ مِنْ مَوْجِ الْبِحَارِ جِبَالًا (2)

-- وما كان الأول في أول الصدر والثاني في آخره :

وصورته : (.....) (.....)
ظِبَاؤُهُ الْمُتَكْسِرَاتُ الظُّبَا يَغْلِبُنَ ذَا الْأَبِّ عَلَيَّ لُبِّهِ (3)

- وما لم يخضع لشكل معين ، إلا أنه مبني على مقادير معينة على كل حال :

تَجِيَّ أَبِي النَّهْزِلِ آنَ الْأَوَانُ وَدَانَ الزَّمَانُ ، وَلَا نَ التَّمْدَرُ (4)

درجة 3 : بقية أنواع المنازل :

ونعني بقية أنواع المنازل ما ورد مرسلًا غير مقيّد بتصدير ولا بمقادير معينة ، وهذا حظّه من الموسيقى مسور فيما يتولد عن أصوات دالّية أما حظّه من التواتر فكبير جدًا في « الشوقيات » .

فقد يرد فيه اللفظان متصلين أو منفصلين بلفظ دخيل أو أكثر ، وقد يرد محصورًا بلفظيه في شطر من البيت دون الآخر ، كما يرد موزعًا على الشطرين .

**

يبين هذا أنه كثير ما تطرأ درجة ثانية من الموسيقى على العنصرين المجانسين ، تثرى وقعهما الصوتي والقوي دورهما الدلالي ، وهذا تصرف أول يبين إلى أي حدّ استغلّ شوقي هذه الظاهرة وعزّز بها شعره .

ب - المماثلة والمضارعة :

من الجناس ما يرد أحد شقيه مقسومًا على لفظين مختلفين متتاليين . ولا نكاد نظفر بجناس من هذا النوع في « الشوقيات » (5) ، فالمجانسة عند شوقي ينحصر كل من عنصريها في الاطار الدلالي الأدنى عادة .

أما إذا نظرنا إلى المجانسة باعتماد مدى التزام شوقي استصحاب الأصوات فيها ، أي بالنظر إلى ما ورد من الجناس بلفظين متماثلين ، يشتركان في نوع الحروف وترتيبها وعددها وأنواع حركاتها ، وما ورد منه

(1) ج 1 ص 176 ، 16 .

(2) ج 1 ص 185 ، 21 .

(3) ج 1 ص 72 ، 3 .

(4) ج 1 ص 132 ، 74 .

(5) انظر مثالا من ذلك ج 4 ص 206 ، 6 .

بلفظين متقاربين أو متجانسين أو مضارعين بصنفة عامة ، أي لا يشتركان في جميع هذه العناصر الأربعة المذكورة ، لاحظنا عنده نزعاً واضحة إلى استعمال الجنس الناقص وهو ما قام على مضارعة ، أكثر من التام وهو ما قام على مماثلة .

فنسبة الجنس التام من الناقص في « الشوقيات » ضئيلة جداً (1) . ونفسر هذه النسبة المحدودة بحرص الشاعر على استخدام الامكانيات الموسيقية بقدر ما تساعد على إدراك المدلول وتقربه إلى الأفهام ، والدليل على ذلك أن كثيراً من حالات استعماله الجنس تاماً أفضت إلى التباس في المعنى :

فَإِنْ تَسْأَلُوا : مَا مَكَانُ الْفُنُونِ ؟ فَكَمْ شَرَفٍ فَوْقَ هَذَا الشَّرَفِ (2)

فسر الناشر في هذا البيت « شرف 1 » ، بالعلو والمجد ، وفسر « شرف 2 » بمعنى الموضع العالي وأوله في السياق بالمرح !

– غَالٍ فِي قِيَمَةِ ابْنِ بَطْرُسَ غَالِي عَلِمَ اللَّهُ لَيْسَ فِي الْحَقِّ غَالِي (3)

فسر الناشر « غال 1 » بمعنى بالغ ، وتردد في مدلول « غالي 2 و 3 » فقال أما أن يراد بها الأمر ، أو يراد بها اسم والد المكرم المرحوم بطرس باشا غالي .

ج – وظائف الجنس :

كثيراً ما يمرّ الدارس العجل سريعاً على مظاهر الجنس في شعر العرب ، ذاهباً في ظنه أنها تقف عند حدّ الجرس الموسيقي ، والغريب أن هذا الموقف ما زال يقفه كثير من الناظرين في الشعر .

وقد مكنتنا درس الجنس في « الشوقيات » من أن نقرّر أن دور الجنس قلماً يكون شكلياً ، لا صلباً له بالمدلولات ، وأنه في أغلب الأحيان جاء منبثها على ذات المدلول أو على صفاته .

– الوظائف الثانوية :

إحداث موسيقى مميّزة :

إنّ حالات الجنس التي لم تؤل إلى فائدة مدلولية ذات بال في « الشوقيات » قليلة نسبياً ، فقلّ من مظاهره ما كان قاصراً عن التعدّي إلى المدلول بوجه من الوجوه ، فأنحصر دوره في تجميل البيت ، وأحياناً في لفت نظر الدارس إلى اللفظ المجانس لكونه هاماً . من ذلك :

– ضَرَبْتَ عَلَيَّ آمَالَهَا وَمَالَهَا وَأَنْتَ عَلَى اسْتِقْلَالِهَا الْيَوْمَ تَضْرِبُ (4)

– اخْتِلَافُ النَّهَارِ وَاللَّيْلِ يُنْسِي اذْكَرًا لِي الصَّبَا ، وَأَيَّامَ أَنْسِي (5)

(1) أنطوان بودولاموت في الصفحات الأربع التي درس فيها الجنس في شعر شوقي أعطى الجنس التام من عنايته أكثر ما يستحق .

(2) ج 1 ص 159 ، 16 .

(3) ج 1 ص 188 ، 1 .

(4) ج 1 ص 42 ، 242 .

(5) ج 2 ص 44 ، 1 .

لفت النظر إلى أسلوب آخر :

وقد يؤدي الجنس دورا خاصا يتمثل في لفت نظر الدارس إلى ظاهره أسلوبية خاصة خفية . هذه
مهمة هي عادة التورية ، فمنها :

فَقَالَتْ : أَطَلَّتْ الْهَيْمَ : لِلخَلْقِ مَلْجَأً أَبْرًا بِهِمْ مِنْ كُلِّ بَرٍّ وَأَحْدَبُ (1)

لا صلة بين « أبر » و « بر » في هذا البيت من حيث الدلالة : إلا أن الجنس بينهما لفت الانتباه إلى أن
« أبر » المقصود هو البار ، لا ما يمكن أن يتوهم فلفظ « أبر » قام بدور التورية .

عَلِمَ الزَّمَانُ مَكَانَ (شُكْرِي) وَأَنْتَهَى شُكْرُ الزَّمَانِ إِلَيْهِ وَالْإِعْظَامُ (2)

اعتبر الناشر « شكري » اسم علم ، هو بطل أدرنه ، ولكن توجد امكانية أخرى في التقدير : شكري :
مبار مضاف مع ضمير متصل مضاف إليه .

فالجناس هنا - مهما كانت الحال - ينبه على امكانية اعتبار المدلولين في البيت مقصودين معا .
التعبير عن التقارب :

لكن الجنس قد يرد لمعنى خاص هو التقارب بين مدلولي المتجانسين اعتمادا على تناسبهما والمتجانسان
في هذه الحالة يتزعان ، اما إلى الترادف الحقيقي أو الترادف الازدواجي : أي المبني على ازدواجهما في
الأصل .

- الترادف الحقيقي :

وَأَطَاعَتْهُ فِي الْإِلَهِ شُبُوحٌ خُشَعٌ ، خُضَعٌ : لَهُ ضِعْفَاءُ (3)

فاليين أن المتجانسين هاهنا يتزعان إلى الترادف رغم اختلاف أصل كل منهما .

- الترادف الازدواجي :

حَثِيثَيْنِ مِنْ فَوْقِ الْجِبَالِ وَتَحْتِهَا كَمَا أَنْهَارَ طُودٍ ، أَوْ كَمَا أَنْهَالَ مِذْنَبُ (4)

أَوْ شَدَّ أَصْلَ عِقْدِهِ أَوْ سَدَّهُ ، أَوْ قَوَّرَهُ (5)

وَأَنْتَ مُعِينُ الْعَاشِقِينَ عَلَى الْهَوَى تَتْنُ فَتُصْغِي ، أَوْ تَحْنُ فَتَسْمَعُ (6)

فالذي يغلب على ظننا أن هذه الأزواج إنما هي من قبيل المزدوج الذي أصله واحد .

(1) ج 1 ص 42 ، 73 .

(2) ج 1 ص 230 ، 90 .

(3) ج 1 ص 17 ، 175 .

(4) ج 1 ص 42 ، 113 .

(5) ج 1 ص 145 ، 54 .

(6) ج 2 ص 129 ، 2 .

فالأمثلة الداخلة في هذا المعنى مبرراتها في الجملة تترخ إلى الترادف ومعانيها إلى التناسب بقدر تناسب أصواتها بل منها ما نعتق أنه أقرب ترويض فيها واحد كما بينا .

... الوظيفة الترويض . التمييز عن التقابل .

نعتبر أن التقابل هو المعنى الرئيسي الذي يرد الجنس معبراً عنه في « الشوقيات » . إلا أن التقابل فيما نرى لم يزل إلى نفس النتيجة مع كل مثال من الجنس . فكل تقابل في الحقيقة لا يفضي حتماً إلى تضاد كما قد يغلب على الظن : بل قد يفضي إلى تكامل .

والتكامل أو التضاد ، المنتهي إليهما الجنس ، قد يكونان تامين ، كما قد يكونان جزئيين ، بحسب رؤية الشاعر – إلا أننا لم نر فائدة في دراسة ما هو تام على حدة : وما هو جزئي على حدة بقدر ما رأينا الفائدة كل الفائدة في تصنيف الأمثلة ، إلى متكامل ومتضاد .

التكامل :

أما التكامل فأساسه التناسب بين المتجانسين . وأمكن تصنيف مظاهره في شعر شوقي في مستويات ثلاثة : بين المعنوي والمادي :

وَإِذَا قَدَرُوا الْكَوَاكِبَ أَرْبَا بَسَا ، فَمِنْكَ السَّنَا وَمِنْكَ السَّنَاءُ (1)

فلفظ « السنا » بدلالته على معنى الرفة ، يدل على السمو المعنوي ، بينما لفظ « السناء » ، يرتبط – بدلالته على الضوء والنور – ، بالسمو المادي ، فبين المتجانسين تناسب من حيث دلالة كل منهما على السمو ، وتقابل من حيث أن كلا منهما يشير إلى تقيض ما يشير إليه الآخر ، ومن ثم نتج تكاملهما .

والملاحظ أن الشاعر استخدم هذين اللفظين متجانسين في كثير من أشعاره (2) .

أَنَا التِّي كُنْتُ سَرِيرًا لِيَمَنُ سَادَ (كِبَادُ وَرَدَ) زَمَانًا وَ شَادَ (3)

ففي « ساد » بناء معنوي وفي « شاد » بناء مادي .

أَم الْقِرَى – إِنْ لَمْ تَكُنْ أَم الْقُرَى – وَمَثَابَةُ الْأَعْيَانِ وَالْأَفْرَادِ (4)

ففي أم القرى دلالة على المترلة المعنوية ، وفي أم القرى « دلالة على المترلة المادية » .

بين العناصر المكوّنة لنظام معين :

وَلَكَّ الْمُنْشآتُ فِي كُلِّ بَحْرِ وَلَكَّ الْبَرُّ أَرْضُهُ وَالسَّمَاءُ (5)

(1) ج 1 ص 17 ، 138 .

(2) انظر مثلاً ج 1 ص 17 ، 211 وج 1 ص 190 ، 49 .

(3) ج 1 ص 116 ، 11 .

(4) ج 1 ص 113 ، 17 .

(5) ج 1 ص 17 ، 80 .

فالبرّ يابس والبحر رطب : فالتكامل هنا في نظام الأرض :

غَرِقْتُ حَيْثُ لَا يُصَاخُ بِطَافٍ أَوْ غَرِيقٍ ، وَلَا يُصَاخُ لِجِسِّ (1)

فلفظ « يُصَاخُ » مرتبط بعملية التصويت : ولفظ « يُصَاخُ » بعملية السمع : فالتكامل هنا في نظام التصويت .

عِلْمٌ أَبَانَ عَنِ الْغَبْرَاءِ ، فَأَنْكَشَنْتُ زَرْعًا ، وَضَرَعًا ، وَإِقْلِيمًا ، وَسُكَّانًا (2)

فالزراع من الطبيعة الجامدة : والضرع من الطبيعة المتحركة : فهنا التكامل في نظام الطبيعة .

أَوْ مَا تَرَوْنَ عَلَيَّ (الْمَنَابِعِ) عُدَّةٌ لَا تَنْجَلِي : وَعَلَيَّ الضَّنَافِ عَدِيدًا (3)

فلفظ « عُدَّةٌ » متعلق بوسائل الحرب : ولفظ « عديد » متعلق بأعوان الحرب : وبذلك حصل التكامل في نظام الحرب .

بين القوّة والفعل :

إنّ التناسب بين المتجانسين في هذه الحالة ليس وليد الدلالة اللغوية في شقيه : وإنما هو وليد الدلالة

التعبيرية الخاصة التي يفرضها السياق بمقتضى ربط الشاعر الاسم بالمسمى سواء أكان الاسم علماً أم لا .

زمني أن ما رجع إلى الفعل أساسه الإخبار ، وما رجع إلى القوّة أساسه الإيحاء : حسبما تبيننا من هذا الأسلوب

في استخدام الجنس في « الشوقيات » .

في اسم العلم :

اطْلُعْ عَلَيَّ يَمَنٌ بِسَيْمُنِكَ فِي غَدٍ وَتَجَلَّ بَعْدَ غَدٍ عَلَيَّ بَعْدَ آدٍ (4)

فلفظ « يَمَنٌ » اسم بلد ، والخير فيه بالقوّة ، إذ هو من مقتضيات تسميته ، ولفظ « يَمُنٌ » اسم

مدلول على الخير ، فالخير فيه بالفعل :

وَلَيْتَ لَدَيَّ (فَرُوقٍ) بَعْضَ بَثِّي وَمَا فَعَلَ الْفِرَاقُ غَدَاةَ رَاعَا (5)

« فروق » اسم الأستانة ، والفصل هو في مدلول اسمها بالقوّة ، و« الفراق » هو فصل بالفعل .

هذه حالة من حالات استغلال قوة اسم العلم التعبيرية في الشعر ، وقد استغل شوقي قوة اسم العلم في

البياب إلى جانب هذه ، ليس هذا محلّها (6) .

(1) ج 2 ص 44 ، 38 .

(2) ج 2 ص 275 ، 16 .

(3) ج 1 ص 109 ، 28 .

(4) ج 1 ص 133 ، 24 .

(5) ج 1 ص 154 ، 4 .

(6) انظر باب « دلالة الاعلام » في باب « التورية » من بحثنا هذا .

- في غير اسم العَلَم :

- وَلَقَدْ تَنْبَهَيْكَهُ نَهْيَكَ الضَّنَى
- الصَّابِرَاتُ لِيَضْرِبْنَ وَمَضْرُوبَةٌ
ضَرْبَةٌ مَنظَرُهَا سُنْمٌ وَضَرْبٌ (1)
المُحْيِيَّاتُ اللَّيْلَ بِالْأَذْكَارِ (2)

ففي لفظ «ضربة» في البيتين ضرر بالقوة ، وفي لفظ «ضرب» في البيت الأول و«مضربة» في البيت الثاني ضرر بالفعل :

- كَلِمًا هَمَّ مَجْدُهُ بِزَوَالٍ قَامَ فَحَلٌّ ، فَحَالَ دُونَ الزَّوَالِ (3)

فالقول في لفظ «فحل» بالقوة ، وهو في «حال» بالفعل .

وإذا أردنا أن نجعل بنية هذا النوع من الجناس المفضي إلى التكامل رسمنا هذا الشكل :

التناسب + التماثل ← التكامل .

التضاد :

وأما التضاد فأساسه التناقض بين المتجانسين ، ونصنف أمثلة الجناس المفضية إلى التضاد ثلاثة أصناف مجتمعة ، تعود إلى ثلاث دلالات محورية تبيناها في «الشوقيات» :

- التضاد بين المتعاقبين :

والمتعاقبان هما العنصران اللذان لا يجتمعان في آن واحد :

- فَبِمِضْرٍ مِمَّا جَنَيْتَ لِمِضْرٍ أَيُّ دَاءٍ ، مَا إِنْ إِلَيْهِ دَوَاءٌ (4)
دَاءُ الْجَمَاعَةِ مِنْ أَرْسَطَالِيْسٍ لَمْ يُوصَفْ لَهُ حَتَّى أَتَيْتَ دَوَاءً (5)

فالداء عنوان المرض ، والدواء عنوان الصحة ، والمرض والصحة متعاقبان متضادان :

- كَمْ مِنَّةٍ مَوْهُومَةٍ أَتْبَعَتْهَا مَنَّا عَلَى الْفَطْنِ الْخَبِيرِ ثَقِيلًا (6)

فالمن شر ، والمنة بخير ، والخير والشر متعاقبان متضادان .

- التضاد بين العناصر المكوّنة لنظام معين :

- ذَهَبَ الَّذِينَ حَمَوْا حَقِيْقَةَ عِلْمِهِمْ وَاسْتَعَذَّبُوا فِيهَا الْعَذَابَ وَبَيْلًا (7)

(1) ج 1 ص 125 ، 30 .

(2) ج 1 ص 129 ، 11 .

(3) ج 1 ص 188 ، 21 .

(4) ج 1 ص 17 ، 85 .

(5) ج 1 ص 34 ، 72 .

(6) ج 1 ص 173 ، 20 .

(7) ج 1 ص 180 ، 12 .

فمدلول « استعذبوا » لذّة ، ومدلول « العذاب » ، عذاب ظاهر . واللذة والعذاب يكوّنان نظام الشعور وهما متضادّان :

وَسَمَا بِأَرْوَقَةِ الْهُدَى ، فَأَحَلَّتْهَا فَرَعَ الثُّرَيَّا، وَهِيَ فِي أَصْلِ الثَّرَى (1)

فالثريا كناية عن الأعلى ، والثرى كناية عن الأسفل ، والأعلى والأسفل متضادان ويكوّنان نظام الكون .
- التضادّ بين القوّة والفعل :

نرى أنّ التنافر في هذه الحالة بخلاف ما هو عليه في الحالتين السابقتين ليس وليد الدلالة اللغوية في شقيه وإنما هو وليد الدلالة التعبيرية ، معنى ذلك أنّ الشقّ الذي يرجع منه إلى الفعل أساسه الإخبار والذي يرجع إلى القوّة أساسه الإيحاء :

وَمَسَدَ أَرِسٍ لَا تُنْهِضُ النَّأخَالَقَ دَارِسَةَ الرُّسُومِ (2)

ففي مدلول « مدارس » نفع بالقوّة ، وفي مدلول « دارسة » ضررّ بالفعل :

وَإِذَا خَطَبْتِ فَلَا تَكُنْ خَطْبِيًّا عَلَيَّ مِضْرَ الْفَتَاةِ (3)

ففي مدلول « خطبت » خير بالقوّة ، وفي مدلول « خطبياً » شرّ بالفعل :

تَوَارِيًّا بِجَنَاحِ اللَّهِ وَاسْتَرَا وَمَنْ يَضُمُّ جَنَاحَ اللَّهِ لَا يُضْمِ (4)

في « يَضُمُّ » ، نفع بالقوّة ، وفي « لَا يُضْمِ » ضررّ بالفعل .

فعلى هذا الشكل قامت كلّ أمثلة الجنس المنفي إلى التضادّ :

التنافر + التقابل ⇐ التضادّ .

**

إنّ الترجيع الصوتي الذي تقوم عليه كل موسيقى لهو في موسيقى الألفاظ أوضح مظهراً وأبلغ خطورة ذلك أنّه يتصل باللفظ أي بالاطار الصوتي الذي يمثل الوحدة الدلالية الدنيا وفي اللفظ تبدأ عملية التفاعل بين الدلالة اللغوية والدلالة السياقية .

فسواء استصحبنا الدالّ والمدلول معا كما في التردد والتكرار ، أو استصحبنا الدالّ دون المدلول كما في الجنس ، فإننا لا نعد وأن نكون قمنا بعملية ترجيع صوتي ، وقد اتضح لنا أنّ الترجيع الصوتي المتجسّم في تردد الألفاظ أو تكرارها أو تجانسها كان في « الشوقيات » من لبنات موسيقى الشعر الأساسية . فإنّ شعريّة « الشوقيات » مدينة له بقسط وافر .

(1) ج 1 ص 151 ، 21 .

(2) ج 1 ص 218 ، 30 .

(3) ج 1 ص 102 ، 6 .

(4) ج 1 ص 190 ، 99 .

وما الذي يجمع الصوتي في رأي العمري إلا شعر الشعر الأكبر (1) : لأن الكلام - في الحقيقة - يكتب طاقات دلالية خلاقية في نطاق نظام الأصوات المكتسبة معاني جديدة طارئة بتمتضي تفاعلها . وما المعاني التي حللنا بمعاني لغة الكلام في ... ما إبراهيمي ، وإنما هي معاني اللغة الجديدة التي زرعت في لغة الكلام بمفعول تلك الموسيقى بالذات الأولى .

موسيقى الاطار الدلالي الموسع ، التقطيع :

هنا ندرس موسيقى التراكيب ، الجزئية أو الكلية . المسامحة في بناء بيت أو في إقامة قصيدة كاملة . وقد لاحظنا التراكيب في « الشوقيات » نتجاس في مستويين : مستوى عمودي حده الأقصى البيت وحده الأدنى الشطر . وعلاقة البيت فيه أو الشطر تكون إما يايه من أبيات أو أشطر ، ومستوى أفقي حده الأقصى الشطر وليس له حد أعلى معين . وعلاقة التركيب فيه تكون بتراكيب أخرى في بقية البيت .

1 - التقطيع العمودي :

نبدأ بالتقطيع الذي وقع بين بيتين فأكثر أو بين صدرين من بيتين أو بين عجزين فأكثر ، والمتصود به التزام نفس التركيب على وجه يفرضي إلى ضرب من التغني :

التزام نفس التركيب في كثير من الأبيات المتتالية :

المثال الأول قسم من « الهزمية النبوية » (2) ، أقامه على تركيب واحد ، تلازمي ظرفي :

30	فَإِذَا سَخَوْتَ بَلَغْتَ بِالْجُودِ الْمَدَى	وَفَعَلْتَ مَا لَا تَفْعَلُ الْأَنْوَاءُ
	وَإِذَا عَفَوْتَ فَتَقَادِرًا ، وَمَقْدَرًا	لَا يَسْتَهِينُ بِعَفْوِكَ الْجُهْلَاءُ
	وَإِذَا رَحِمْتَ فَأَنْتَ أُمٌّ أَوْ أَبٌ	هَذَا فِي الدُّنْيَا هُمَا الرَّحْمَاءُ
	وَإِذَا غَضِبْتَ فَإِنَّمَا هِيَ غَضِبَةٌ	فِي الْحَقِّ ، لَا ضَغْنٌ وَلَا بَغْضَاءُ
	وَإِذَا رَضِيتَ فَذَلِكَ فِي مَرْضَاتِهِ	وَرَضَى الْكَثِيرِ تَحَلُّمٌ وَرِيَاءُ
35	وَإِذَا خَطَبْتَ فَلِلْمَنَابِرِ هِزَّةٌ	تَعْرُو النَّدَى ، وَلِلْمَلُوبِ بُكَاءُ
	وَإِذَا قَضَيْتَ فَلَا أَرْيَابَ ، كَأَنَّمَا	جَاءَ الْخُصُومَ مِنَ السَّمَاءِ قَضَاءُ
	وَإِذَا حَمَيْتَ الْمَاءَ لَمْ يُورَدْ ، وَأَوْ	أَنَّ الْقِيَاصِرَ وَالْمُلُوكَ ظَمَاءُ
	وَإِذَا أَجْرْتَ فَأَنْتَ بَيْتُ اللَّهِ لَمْ	يَدْخُلْ عَلَيْهِ الْمُسْتَجِيرُ عِدَاءُ
	وَإِذَا مَلَكَتِ النَّفْسَ قُمْتَ بِسِرِّهَا	وَلَوْ أَنَّ مَا مَلَكَتْ يَسْدَاكَ الشَّاءُ
40	وَإِذَا بَنَيْتَ فَخَيْرُ زَوْجٍ عَشْرَةٌ	وَإِذَا ابْتَنَيْتَ فِدُونُكَ الْإِبَاءُ
	وَإِذَا صَحِبْتَ رَأَى الْوَفَاءَ مَجَسَّمًا	فِي بُرْدِكَ الْأَصْحَابُ وَالْخُلَطَاءُ

(1) جان كوهين ، بنية الكلام الشعري ، ص 58 و 149 .

(2) ج 1 ص 34 .

وَإِذَا أَخَذْتَ الْعَهْدَ ، أَوْ أَعْطَيْتَهُ
وَإِذَا مَشَيْتَ إِلَى الْعِيدِ فَغَضَّنْهُمْ

فَجَمِيعُ عَيْدِكَ ذِمَّةٌ وَوَفَاءُ
وَإِذَا جَرَيْتَ فَإِنَّكَ النَّكْبَاءُ

المثال الثاني ، قسم من « صدى الحرب » (1) أقامه على تركيب واحد ، تنصدره الأداة « كان »

190 وَرُحْنَا يَهْبُ الشَّرُّ فِينَا وَفِيهِمْ
كَأَنَّا أُسُودٌ رَابِضَاتٌ ، كَأَنَّهُمْ

كَأَنَّ خِيَامَ الْجَيْشِ فِي السَّهْلِ أَيْتُقُ
كَأَنَّ السَّرَايَا سَاكِنَاتٌ مَوَائِجًا

كَأَنَّ الْقَمَاءَ دُونَ الْخِيَامِ تَوَازِلًا
195 كَأَنَّ الدُّجَى بَحْرٌ إِلَى النِّجْمِ صَاعِدٌ

كَأَنَّ الْمَنَابِتَ فِي ضَمِيرِ ظِلَامِهِ
كَأَنَّ صَهِيلَ الْخَيْلِ نَاعٌ مُبَشِّرٌ

كَأَنَّ وُجُوهَ الْخَيْلِ غُرًّا وَسِيمَةً
كَأَنَّ أَنْوْفَ الْخَيْلِ حَرَّى مِنْ الْوَعَى

200 كَأَنَّ صُدُورَ الْخَيْلِ غُدْرٌ عَلَى الدُّجَى
كَأَنَّ مَنَى الْأَبْوَاقِ فِي اللَّيْلِ بَرْقُهُ

كَأَنَّ نِدَاءَ الْجَيْشِ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ
كَأَنَّ عِيُونَ الْجَيْشِ مِنْ كُلِّ مَذْهَبٍ

كَأَنَّ الْوَعَى نَارٌ ، كَأَنَّ جُنُودَنَا
205 كَأَنَّ الْوَعَى نَارٌ ، كَأَنَّ الرَّدَى قِرَى

كَأَنَّ الْوَعَى نَارٌ ، كَأَنَّ بَنِي الْوَعَى

وَتَشْمُلُ أَرْوَاحَ التَّمَالِ وَتَجْنُبُ
قَطِيعٌ بِأَقْصَى السَّهْلِ حَيْرَانٌ مَذْئِبُ

نَوَاشِرٌ ، فَوَضَى ، فِي دُجَى اللَّيْلِ شُرْبُ
قَطَائِعُ ، تُعْطَى الْأَسْنُ طَوْرًا ، وَتُسَلَّبُ

جَدَاوِلُ ، يُجْرِيهَا الظَّلَامُ ، وَيَسْكَبُ
كَأَنَّ السَّرَايَا مَوْجُهُ الْمُتَضَرَّبُ

هُمُومٌ بِهَا فَاضَ الضَّمِيرُ الْمُحْجَبُ
تَرَاهُنَّ فِيهَا ضُحْكًَا وَهِيَ نُحْبُ

دِرَارِي لَيْلٍ طُلَّحٌ فِيهِ ثِقْبُ
مَجَامِرُ فِي الظُّلْمَاءِ تَهْدَأُ وَتَلْهَبُ

كَأَنَّ بَقَايَا النَّضِجِ فِيهِنَّ طُحْلُبُ
كَأَنَّ صَدَاةَا الرَّعْدِ لِلْبَرْقِ يَصْحَبُ

دَوَى رِيَّاحٍ فِي الدُّجَى تَتَذَابُ
مِنْ السَّهْلِ جِنٌّ جَوْلٌ فِيهِ جُوبُ

مَجُوسٌ إِذَا مَا يَتَمَّمُوا النَّارَ قَرَّبُوا
كَأَنَّ وَرَاءَ النَّارِ حَاتِمٌ يَأْدُبُ

فَرَّاشٌ ، لَهُ فِي مَلَمَسِ النَّارِ مَأْرَبُ

المثال الثالث ، قسم من « الهلال الأحمر » (2) يبدأ فيه التركيب بأداة « كان » كذلك :

لِحَامَالِيهِ جَلَالٌ مِنْهُ مُقْتَبَسٌ
كَأَنَّ مَا أَحْمَرَّ مِنْهُ حَوْلَ غُرَّتِهِ

25 كَأَنَّ مَا أَبْيَضَ فِي أَثْنَاءِ حُمْرَتِهِ
كَأَنَّهُ شَفَقٌ تَسْمُو الْعِيُونَ لَهُ

كَأَنَّهُ مِنْ دَمِ الْعُشَاقِ مُخْتَضَبٌ

كَأَنَّمَا رَفَعُوا لِلنَّاسِ قُرْآنًا
دَمُ الْبَرِيِّ ذِكِي الشَّيْبِ عُثْمَانًا

نُورُ الشَّهِيدِ الَّذِي قَدْ مَاتَ ظِمَانًا
قَدْ قَلَّدَ الْأَفْقَ بِأَقْوَتَا وَمَرْجَانًا

يُثِيرُ حَيْثُ بَدَأَ وَجَدًا وَأَشْجَانًا.....

(1) ج 1 ص 42 .

(2) ج 1 ، 245 .

كَأَنَّهُ مِنْ جَسَّالٍ رَانِحٍ وَهُدَى خُدُودُ يُوسُفَ لَمَّا عَفَّ وَلَهَانَا
كَأَنَّهُ وَرْدَةٌ حَسْرَاءٌ زَاهِيَّةٌ فِي الْخُلْدِ قَدْ فَتَحَتْ فِي كَفِّ رِضْوَانَا

فالملاحظ أن شوقي يتزع إلى هذا النوع من التقطيع في التصائد التي طالت كثيرا غالبا (1) ، والتقطيع لعب في هذه الحالة دورين :

– خلق إيقاع موسيقي متميز يمثل وقفة تأمل واستراحة لاستعادة النشاط قبل التمادي في القصيدة ، ففي المثال الأول ساعده التقطيع على الوقوف للتغني بخصال الرسول وتمجيدها . وفي المثال الثاني ساعده على الكف عن سرد الأحداث وتحليلها ، لغاية وصف كل جزئيات الحرب . بينما في المثال الثالث كان وقوفه لتمجيد الهلال ، ولكن بهذا الوقوف كان الخروج من القصيدة .

– خلق جوّ ملحمي هائل يقوم على الاستقصاء دون الإيحاء ، فإذا « بالهمزية » ملحمة دينية ، وإذا « صدى الحرب » ملحمة سياسية . وإلى جوّ الملحمة السياسية أيضا تترع قصيدة « الهلال الأحمر » ، ومصدر الإلهام في هذه التصائد الثلاث التاريخ المجيد .

هذا الأسلوب الذي نرى له دور المنشط في القصيدة لم يكن ليروق حتى أصحاب الأذواق السليمة ، بل عدّه محمد صبري من أكبر زلات شوقي في الشعر ، إذ قال معتقاً على القسم الذي أوردناه من بانيته الشهيرة : « لولا هذه المآخذ والمناحي لاحتل شوقي مكانه في الشعر العالمي كما احتلّه في الشعر العربي » (2) .

ب – التزام نفس التركيب بين أعجاز كثيرة (3) :

ويكون ذلك في أبيات متتالية كما يكون في أبيات متباعدة .

فقصيدة « اعتداء » (4) تبلغ 48 بيتا ، ورد 12 بيتا منها – أي ربعها – خاضعة أعجازها لتركيب واحد . لكن هذه الأبيات لا تمثل حلقات متسلسلة كلها وهي :

عَبَابُ / الْخُطُوبِ / وَطُوفَانُهَا	3	تَحَوَّلَ عَنْهَا الْأَذَى وَأَنْشَى
.....
لَطِيفُ / السَّمَاءِ / وَرَحْمَانُهَا	6	وَقَى الْأَرْضَ شَرًّا مَقَادِيرِهِ
.....
عَقِيقُ / الدَّمَاءِ / وَعَقِيَانُهَا	8	يَسِيلُ عَلَيَّ قَرْنِ شَيْطَانِهَا
.....

(1) انظر أمثلة أخرى من هذا التقطيع في ج 2 ص 150 ، 32 – 36 (بدأه بكأن) وج 2 ص 84 ، 8 – 15 ، وج 2 ص 100 ، 35 – 38 وج 2 ص 126 ، 15 – 19 وج 4 ص 76 ، 15 – 20 .

(2) الشوقيات المجهولة : ج 1 ص 21 الحاشية .

(3) مع الملاحظ أننا قلنا نجد الشاعر يلتزم بنفس التركيب بين صدرين مثل ج 1 ص 30 .

(4) ج 1 ص 262 .

14	وَرِيَعَتُ كَمَا رِيَعَتِ الْأَرْضُ فِيكَ	نَوَاحِي / السَّمَاءِ / وَأَعْنَانُهَا
17	وَقَدِمْنَا أَحَاطَتْ بِأَهْلِ الْأُمُورِ	مِيُولُ / النَّفُوسِ / وَأَضْغَانُهَا
20	وَعِنْدَ الَّذِي قَهَرَ الْقَيْصَرَيْنِ	مَصِيرُ / الْأُمُورِ / وَأَحْيَانُهَا
22	فَإِنَّ اللَّيَالِيَّ عَلَيْهَا يَحُولُ	شَعُورُ / النَّفُوسِ / وَوَجْدَانُهَا
23	وَيَخْتَلِفُ الدَّهْرُ حَتَّى يَبِينَ	رُعَاةُ / الْعُهُودِ / وَخَوَانُهَا
38	فَمِصْرُ الرِّيَاضِ ، وَسُودَانُهَا	عِيُونُ / الرِّيَاضِ / وَخَلْجَانُهَا
39	وَمَا هُوَ مَاءٌ وَلَكِنَّهُ	وَرِيدُ / الْحَيَاةِ / وَشَرِيَانُهَا
41	وَأَهْلُوهُ مِنْذُ جَرَى عَذْبُهُ	عَشِيرَةٌ / مِصْرَ / وَجِيرَانُهَا
45	فَأَيْنَ مِنَ (الْمَنْشِ) بَحْرُ الْغَزَالِ	وَقَيْضُ / (نِيَانِزَا) / وَتَهْتَانُهَا؟

فالأعجاز في هذه الأبيات قامت على مضافين بتوسطهما مضاف إليه مشترك بينهما . وقد ساعدت القافية على هذا التقطيع إذ تضمنت وصلاً ورد ضميراً متصلًا ، قام في هذه الحالات بوظيفة المطابقة .

هذا الضرب من التقطيع يؤثر في نظام القصيدة كاملة ، فإنه إذا طرأ فرض إيقاعاً إضافياً موحداً في إطار البحر الموحد والقافية الموحدة ، شأنه شأن موسيقى الشعر تقرأ عليها موسيقى الغناء .

أما ورود هذا التقطيع في الأعجاز دون الصدور - إذا كان مقصوراً على شطر واحد - فراجع إلى أن العجز في بيت الشعر يتوج التركيب ويحتضن القافية ، فمن الطبيعي أن يظهر فيه أثر الفن أكثر من الصدر ، وسيؤكد لنا ذلك في الأبواب التالية عند دراسة غير الموسيقى من أساليب .

2 - التقطيع الأفقي الثنائي ، أو الموازنة :

هذا الأسلوب من التقطيع يتمثل في إقامة الشطرين من البيت الشعري على مفردات يناسب تقطيع كل منها في الشطر الأول تقطيع نظيره في الشطر الثاني مناسبة تامة أو تترع إلى أن تكون تامة . وهذا النوع من التقطيع هو الذي استوقف القدماء فتوسعوا في درسه ، واصطلحوا على تسميته بالموازنة (1) ، والموازنة في «الشوقيات» أكثر اطرادا من جملة أنواع التقطيع ، وقد مكنتنا درسها في شعر شوقي من الاهتداء إلى أن أغلب مظاهر هذا التقطيع قامت على مقابلة أو ازدواج وبعضها على تناسب أو تفصيل .

(1) ابن رثيق ، المدة ج 2 ص 19 - 20 .

أ - المقابلة :

تقوي الموازنة التقابل بين شئتين بأن تشرّكهما في الاطار الموسيقي ، فيكشف بهذا التقريب ما بينهما من فارق يصل أحيانا إلى التضاد .

وهذه أمثلة من ذلك :

- | | |
|--|--|
| وَلَنَجْجَعَلْ / مِصْرَ / هِيَ الدِّينَا (1) | - وَلَنَجْجَعَلْ / مِصْرَ / هِيَ الدُّنْيَا |
| وَكَبَّرَ / فِي الْمَاءِ / سَكَّانُهَا (2) | - وَهَلَلْ / فِي الْجَوِّ / قِيدُومُهَا |
| وَمَمَاتِي / فِي التَّنَائِي (3) | - وَحَيَاتِي / فِي التَّسْدَانِي |
| وَمَعَ الْمُجَدِّدِ / بِالْجَمَاحِ / عِشَارُ (4) | - وَمَعَ الْمُجَدِّدِ / بِالْأَنَاءِ / سَلَامَةُ |

ب - الازدواج :

وقد تقوي الموازنة الازدواج بين التركيبين والتقارب بين معنييهما ، فتساهم في كمال صورة أو تمام معنى أو استقامة نظام :

- | | |
|---|---|
| وَعَلَى / وَجْوهِ الشَّاكَلَاتِ / رُغْسَامُ (5) | - وَعَلَى / وَجْوهِ الثَّاكِلِينَ / كَابَّةُ |
| وَتَابَ / مِنْ / سَنَةِ الْأَحْلَامِ / لَأَمِينَا (6) | - فَتَابَ / مِنْ / كَرَةِ الْأَيَّامِ / لَاعِبِينَا |
| مَتَّسِرُوحُ الْجَفْنِ / مُسَهَّدُهُ (7) | - حَبْرَانُ الثَّلَبِ / مَعْدَبُهُ |

ففي كلتا الحالتين تؤدي الموازنة دور المحتضن للمعنيين المتفاعلين تفاعل تقارب أو تباعد ، فيتضح أن المعول إنما هو على ما يتوحد عن المعنين مجتمعين لاعما يفيد كل معنى على حدة .

3 - التقطيع الافقي الرباعي :

وقد يكون التقطيع رباعيا ، وذلك عندما يكون البيت الشعري قائما على أربع وحدات صوتية صغرى ، كل واحدة منها قائمة على نفس تقطيع الموالية ، أو قائمة على تقطيع تكون الوحدة الأولى فيه موافقة الثالثة والثانية موافقة الرابعة ، والشكل الثاني أكثر استخداما .

(1) ج 1 ص 132 ، 89 .

(2) ج 1 ص 262 ، 2 .

(3) ج 2 ص 114 ، 5 .

(4) ج 2 ص 164 ، 29 .

(5) ج 1 ص 244 ، 14 .

(6) ج 1 ص 104 ، 77 .

(7) ج 2 ص 122 ، 2 .

الشكل الأول :

في وصف القمر :

فَلَا هُوَ خَافٍ / وَلَا ظَاهِرٌ
وَلَيْسَ بِشَاوٍ / وَلَا رَاحِيَلٍ
تَوَارَى بِنَيْصِفٍ / خِلَالَ السُّحُبِ
فَعَوْلَنَ فَعَوْلَنَ / فَعَوْلَنَ فَعَوْلَنَ

الشكل الثاني :

من قصير اللفظ / في مكرر النتهى
فاعلاتن فاعلن / فاعلاتن فاعلن
وطويل الرمح / في كيد الوتين (2)
فاعلاتن فاعلن / فاعلاتن فاعلن

إنّ هذا التقطيع يستخدم في مقام التأكيد ، وتتمصيل الجمل ، والاستقصاء ، والملاحظ أنّه قد يكون معبّراً بقافية داخلية ، كما قد يكون مجرداً منها مثلما في المثالين السابقين : فإذا كان ذا قافية داخلية فهو ترصيع : وسيأتي الحديث عنه .

4 - التقطيع السداسي :

قد يرد التقطيع أكثر عمقا ، فيكون سداسيا ، يقوم فيه البيت على 6 وحدات صوتية صغرى ، ومظاهره قليلة في « الشوقيات » ، ولكنه حيث وجد يصحبه مدّ وجزر يبلغان بالقارىء غاية الطرب :

طَلَعْنَا / وَهِيَ مُقْبِلَةٌ / أَسْوَدًا
مُتَّصِبًا / مُتَّصِعِدًا / مُمَهَّلًا
وَرَحْنَا / وَهِيَ مَدْبِرَةٌ / نَعَامًا (3)
مُتَّسِرَعًا / مُتَّسَلِّيلًا / مُتَّعَثْرًا (4)

**

فما نسميه بموسيقى الاطار الدلالي الموسع ، إنما هو تواشيح خاصة تزرع في الاطار الموسيقي العام فتزيد أصواته إنسجاما ، ومضمونها جلاء ، ولذلك شبهناها بموسيقى الغناء تطرأ على موسيقى الشعر فتكسبه لملاحة جديدة في الأداء .

أما أثره في الدلالة فقد اتضح من تناسب تقطيع الأصوات ونواحي القضية المطروحة . فالتقطيع العمودي في « الشوقيات » يتناسب مع وقفات التأمل في القصيدة الطويلة ، والتقطيع الثنائي يتناسب ومقامات المقابلة والازدواج وأما الرباعي وما جاوز الرباعي فضرور يتناسب ومقامات التفضيل والاستقصاء .

- (1) ج 4 ص 60 ، 10 - 12 .
(2) ج 1 ص 253 ، 64 .
(3) ج 1 ص 221 ، 21 .
(4) ج 2 ص 33 ، 27 .

فالمعول في كل حالة إنسا هو على ما يتواءم من المعاني مجتمعة أو مفترقة بفضل ضروب التقطيع
المخصوصة لا على المعاني في ترتيبها المرسل .

المظاهر الموسيقية الخاصة :

نتناول في هذا الباب المظاهر الموسيقية التي استخدمها الشاعر ولم تكن مشروطة ، ولا كانت مستقلة
عن المشروطة فالأساليب التي سدرس ليست لازمة للقصيدة . بحيث يمكن أن تقوم هذه بدونها . ولكنها
متفاعلة مع البحر والقافية فلا تنك عنهما ولا تستمد كيانهما إلا من كيانهما .

1 - القافية الداخلية والترصيع :

أ - القافية الداخلية بدون تقطيع متوازن :

فمن مظاهر موسيقى الحشو أن تُعزز القافية المشروطة بقافية داخلية تختلف مدى وعمقا من مثال إلى
آخر ، فتتوفر في البيت الواحد في مواطن منه مختلفة ، كما تتوفر في بيتين متتاليين أو أكثر . وقد وجدنا
هذا النوع من القافية الداخلية في « الشوقيات » لا يخضع لأشكال معينة ، ومن الصعب أن نحدد لتنوعها
صلة بالدلالات المختلفة ، ولكنها قد تلعب دورا في إبراز الدلالات عن طريق التنغيم الموسيقي .

على أن هذا الضرب من التوشيح في « الشوقيات » قلما كانت قافيته مستوحاة من القافية العامة (1)
فالشاعر ميال عادة إلى تعزيز القافية العامة بقافية داخلية مغايرة .

ولم نلمس للقافية الداخلية المحصورة في البيت الواحد أثرا في الدلالة مباشرة . فاليق الشعري في هذه
الحالة هو في القصيدة بمثابة الخرجة الموسيقية المجردة ليست لها طاقة لتمييز قسما من أقسامها بمنحى دلالي
خاص ، كما في :

قَشِيْبَ الْعُلَا فِي الشَّبَابِ النَّظْرُ (2)	وَأَبْصَرْتُ إِسْكَنْدَرًا فِي الْمَلَا
رَفٍ ، وَالزَّخَارِفِ وَالْحَرِيرُ (3)	بَيْنَ الرَّفَا رَفٍ وَالْمَشَا
دَ ، وَالْوُفُودَ الْمُحَضَّرَةَ	دَعِ الْجُنُودَ ، وَالْبِنُو
.....
رُ ، وَالْبُدُورُ الْمُخْدَرَةَ (4)	أَبْنَ الْأَمِيرُ وَالْقُصُو

بخلاف مجموعة الأبيات التي تشترك في القافية الداخلية ، فإنها تكتسب شحنة دلالية خاصة تساعد على
تبيين مدلول الأبيات بأكثر وضوحا .

(1) انظر أمثلة من القافية الداخلية المستوحاة من القافية العامة في ج 1 ص 102 ، 21 و 36 .

(2) ج 1 ص 132 ، 35 .

(3) ج 1 ص 119 ، 16 .

(4) ج 3 ص 88 ، 9 و 33 .

نستشهد على ذلك بالمثالين التاليين (1) :

المثال الأول :

بِأَبِي وَرُوحِي النَّاعِمَاتِ الْغِيدَا
الرَّائِبَاتِ بِكُلِّ أَحْوَرَ فَاتِيرِ
الرَّأْوِيَاتِ مِنَ السُّلَافِ مَحَاجِرًا
الْمَلَاعِبَاتِ عَلَى النَّسِيمِ غَدَائِرًا
بِأَسْمَاتِ عَنِ الْيَتِيمِ نَضِيدَا
يَذَرُ الْخَلِيَّ مِنَ الْقُلُوبِ عَمِيدَا
النَّاهِيَاتِ سَوَالِفًا وَخُدُودَا
الرَّائِعَاتِ مَعَ النَّسِيمِ قُدُودَا (2)

فقد جرت القافية الداخلية (ات) في الأبيات السابقة للإحاح على الموصوف : النساء في سياق النسب
منفصلي ورودها في صيغ متكررة معبرة عن المؤنث ، والملاحظ أن البيتين الثالث والرابع يخضعان لتقطيع
بأبي خاص تظهر في آخرهما قافية داخلية جديدة (رأ) جعلتهما مرصعين .

المثال الثاني :

8 المترعَاتُ مِنَ النَّعِيمِ ، الرَّأْوِيَاتُ مِنَ السَّرُورِ
9 العَائِرَاتُ مِنَ السُّدَا
10 الْأَمْرَاتُ عَلَى السُّوَلَا
11 النَّاعِمَاتُ : الطَّيِّبَا
12 الذَّاهِيَاتُ : عَنِ الزَّمَا
13 الْمُشْرِفَاتُ - وَمَا انْتَقَدُ
ن : النَّاهِيَاتُ مِنَ الْغُرُورِ
ة : النَّاهِيَاتُ عَلَى الصَّدُورِ
ت : الْعَرَفُ : أَمْثَالُ الزُّهُورِ
ن : بِنَشْوَةِ الْعَيْشِ النَّضِيرِ
ن - عَلَى الْمَمَالِكِ وَالْبُحُورِ (3)

والملاحظ في هذا الشاهد ورود القافية الداخلية في إطارات دلالية تشترك في نفس الصيغة هي صيغة جمع
المؤنث السالم ، وتدرجها تدرجاً تنازلياً من الثراء الكبير والتوازن إلى المستوى العادي القار في بقية أبيات
المسودة ، ذلك أننا نلاحظ :

- التزام قافية داخلية في موطنين متوازنين من الصدر والعجز من الأبيات 8 و9 و10 .

- تأخر قافية العجز من وسطه إلى صدارته في بيت 11 .

- ذهاب القافية من عجز بيتي 12 و13 وبقاءها في صدريهما فحسب .

- اضمحلالها تماماً بداية من بيت 14 . § مزيج (١٤)

وقد كانت لهذه القافية الداخلية وظيفة الإحاح على الموصوف ، الأوانس المرثيات وتصوير اندثارهن
الزعة هذه القافية إلى الاندثار .

(1) انظر كذلك ج 2 ص 150 ، 1 - 6 .

(2) ج 1 ص 109 ، 1 - 4 .

(3) ج 1 ص 119 ، 8 - 13 .

ب - القافية الداخلية مع التقطيع المتوازن : الترصيع :

درسنا مظاهر التقطيع ومختلف أنواعه على حدة . ثمّ مظاهر القافية الداخلية بدون تقطيع متوازن على حدة ، وندرس في هذا الفصل المظاهر التي يجتمع فيها التقطيع المتوازن بالقافية الداخلية : وهو ما اصطلح العرب على تسميته بالترصيع (1) .

ورأينا الترصيع في « الشوقيات » على أنواع أكثرها اطرادا في استعماله الثنائي ، والرباعي .

- الترصيع الثنائي : ووجدناه على شكلين :

شكل 1 :

المشّرع (2) ، وصورته :
أ————— ب—————
أ————— ب—————

يتمثل المشّرع في التزام قافية ثانوية في آخر الصدر تختلف عن القافية العامة ، وأمثله :

أولئك أمة ضربوا السعالي
جري كدرا صفو الليالي
.....
وقد سبقت ركائبي التوافي
تجوب الدهر نحوك ، والفيافي
بمشرقها ومغربها قبابا
وغابة كل صفو أن بشابا
.....
مقلدة أزمتهها ، طرابا
وتتمحيم الليالي ، لا العبابا (3)

شكل 2 :

المصرّع (4) وصورته :
أ————— أ—————

والمصرّع هو ما التزم في آخر صدره قافية عجزه ، ولا ندخل في هذا القسم التصريح الذي يكون في الطوالع ، ولا الذي في نظائرها . أما التصريح في الطوالع فقد درس ، وأما التصريح في نظائر الطوالع فسيأتي درسه . وإنما نهتم هنا بالتصريح الذي قد يتوفر في أبيات هي من الحشو ، مثل :

- ملك تشاطيره ميامن حاله
وترى بإذن الله حسن ماله (5)
- كلما هم متجدده بزوال
قام فحل فحال دون الزوال (6)

(1) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ص 38 والمكزي ، الصناعين ، ج 2 ص 375 وابن رشيقة العبدية ، ج 2 ص 26 - 27

(2) من المشّرع الشكل الذي ترد فيه القافية الثانوية موزعة على آخر الصدر وأول العجز ، ج 1 ص 218 ، 44 - 45

(3) ج 1 ص 64 ، 21 - 22 و 30 - 31 .

(4) من المصّرع الشكل الذي ترد فيه عناصر القافية الثانوية موزعة على آخر الصدر وأول العجز مثل ج 1 ص 102 ، 4 و 19 و 33 .

(5) ج 1 ص 169 ، 13 .

(6) ج 1 ص 188 ، 21 .

وبصرف النظر عن هذه الأمثلة المعزولة المتفرقة ، نجد للشاعر أرجوزة كاملة مصرّعة الأبيات ، كلّ أشطرها مبنية على القافية العامة ، وطانعيها :

قُمْ سَابِقِ (السَّاعَةَ) وَاسْبِقِ وَعُدَّهَا
الأرضُ ضَاقَتْ عنكَ فَاصْدَعْ غُمْدَهَا (1)

إنما التشريع أسلوب من الرجوع إلى الوراء ، لأنه يقتضي على الأقلّ بيتين من الشعر ، ولا يتحقّق إلا في صدر البيت الثاني من البيتين المتتاليين ، ولا يتجسّم إلاّ بربط هذا الصدر بصدر البيت الأول ، فيحدث عند القارئ مفاجأة تحمله على التروّي فيما سبق فيه نظره .

وأما التصريح فهو أسلوب من القفز إلى الامام ، قد يتسع مداه ولكنه لا يقتضي أكثر من بيت واحد لأنه يتحقّق في صدر البيت ، ويتجسّم بربط آخر الصدر بآخر العجز .

لم يتسع استخدامهما عند شوقي إلى حدّ اخراج الأقسام الخاضعة لأحدهما كمتطوعات الموشحات ولا كان كلّ شطر فيهما يمثل في شعره عنصرا مستقلا بذاته كما لو كان بيتا كاملا ، وإنما هما أسلوبان اتخدهما الشاعر وسيلتي ربط بين قضايا القصيدة على ما بيننا .

– الترصيع الرباعي :

ندرس في هذه المرحلة الأبيات التي خضعت فيها الوحدات لتقطيع رباعي ، وتضمنت قافية أخرى إلى جانب القافية العامة .

يكثّر هذا الأسلوب في « الشوقيات » خاصة في القصائد العاطفية ، وقد التزم شوقي في عموم مظاهره بالقافية الداخلية المغايرة للقافية العامة جملة .

فإذا أخضع الشاعر وحدّاته الأربع للتوازن الشامل ، أجرى القافية الداخلية ، عادة في الوحدات الثلاث الأولى جميعا (2) ، واتخذ البيت عنده الشكل التالي :

..... ب..... ب..... ب..... أ.....

وهذه أمثلة منه :

- | | |
|---------------------------------|---------------------------------------|
| – الوصل صافية / والعيش ناغية | – والسعد حاشية / والدهر ماشينا (3) |
| – عنّت لنا أصلا / تغرى بنا أسلا | – مهزوزة شكلا / مشروعة تيهما (4) |
| – أو فابتغي فلكا / تأوينه ملكا | – لم يتخذ شركا / في العالم الفاني (5) |

(1) ج 1 ص 158 .

(2) قد لا يجري القافية الداخلية في الوحدة الثالثة ولكن ذلك نادر ومثاله : ج 2 ص 159 ، 2 .

(3) ج 2 ص 104 ، 54 .

(4) ج 2 ص 245 ، 6 .

(5) ج 2 ص 142 ، 3 .

أما إذا لم تكن الوحدات الأربع على توازن شامل بل كانت الوحدة الأولى متوازنة مع الثالثة والوحدة الثانية متوازنة مع الرابعة . أحسن الشاعر القافية الداخلية في الوجدتين الأولى والثالثة فحسب : واتخذ البيت عنده الشكل التالي :

..... ب..... ج..... ب..... أ.....

والضرب الثاني أوفر حظاً من الاستخدام في شعر شوقي ، ومن أمثله :

– وَمَسَّحَتْ بِالْمِصْلَى : فَكَتَمَتْ شَرْفَنَا
– سَيْسُدُّ أَرْذَاكَ ، وَالشَّدَائِدُ جَمَّةً
– أَيُّنَ قَاضِيكَ ؟ مَا أَنَاخَ عَلَيْهِ ؟
– رَبُّ لَيْلٍ سَرَيْتُ . وَالْبَرْقُ طَرْفِي
وَبِالْمَغَارِ الْمَعْلَى : فَكَتَمَتْ عِظَمًا (1)
وَيَعِزُّ نَصْرَكَ ، وَالخَطُوبُ جِسَامٌ (2)
أَيُّنَ نَادِيكَ ؟ مَا دَهَى شَيْخَانِهِ ؟ (3)
وَبِسَاطِ طَوَيْتُ ، وَالرَّيْحُ عَنَسِي (4)

نستنتج من هذا أن الشاعر يكاد لا يجري القافية الداخلية – إذا اتجد إليها – إلا في الوحدات المتوازنة . وقد يتسع البيت إلى أكثر من أربع وحدات تأتي على أشكال متنوعة ، ولكن هذا مظهر من الموسيقى نادر الاستخدام في « الشوقيات » :

التقطيع السداسي في الشكل التالي :

..... ب..... ج..... أ.....
وَمَنَارٍ مِّنَ الطَّوَائِفِ طَمَسِ (5)

..... ب..... ج..... أ.....
فِي دِيَارٍ مِّنَ الْخَلَائِفِ دَرَسِ
أو الشكل التالي :

..... ب..... ج..... أ.....
لَا حَسَامٌ ، لَا غَزْوَةٌ لَا دِمَاءُ (6)

..... ب..... ج..... أ.....
لَا وَعِيدٌ ، لَا صَوْلَةٌ ، لَا انْتِقَامٌ
التقطيع الثماني في هذا الشكل :

..... ب..... أ..... ب..... أ.....
أَوْتَادُ مَمْلَكَةٍ ، آسَادُ مُحْتَرَبِ (7)

..... ب..... أ..... ب..... أ.....
قُوَادُ مَعْرَكَةٍ ، وَرَادُ مَهْلِكَةٍ

في كل أشكال الترصيع أجرى شوقي القافية الداخلية مغايرة للقافية العامة ، ولم يكسبها طاقة دلالية خلاقة إلا إذا وسع استعمالها إلى أكثر من بيت ، وبذلك نتبين أن للقافية الداخلية وظيفة خاصة في القصيدة ، تمثل في الربط بين القضايا بأشكال مخصوصة .

- (1) ج 1 ص 215 ، 16 .
(2) ج 1 ص 226 ، 36 .
(3) ج 1 ص 248 ، 25 .
(4) ج 2 ص 44 ، 49 .
(5) ج 2 ص 44 ، 51 .
(6) ج 1 ص 17 ، 173 .
(7) ج 1 ص 59 ، 73 .

فإذا كان تقطيع الوحدات تقطيعاً ثنائياً : كان أو رباعياً أو غيره يمكن من حصرها لتسهيل الوقوع
عليها : فإنّ التماثلية الداخلية تبرز علاقاتها : وتبين وجوه التناسب بينها .

2 - التدوير :

يمثل التدوير في إزالة الخاخر الجزئي الذي يقوم بين الشطرين من البيت (1) وإخراج البيت في قالب
واحد ، يصل بين صدره وعجزه لفظ مشترك بينهما . فالتدوير يلغي الثنائية الجزئية في البيت ويخضع البيت
لوحدة متماسكة الأجزاء .

وقد حظي التدوير الذي في الطوال ونظائرها بدرس سابق : فلا نعالج من مظاهره هنا : إلا ما أثر
في النغم الموسيقي في غير الطوال ونظائرها من الأبيات .

يصادفنا التدوير من حين إلى حين في بعض أشعار « الشوقيات » طارثاً على بيت أو أكثر ، إلا أنه لا
يولد موسيقى خاصة ولا يغير شيئاً من طبيعة الوحدة الشعرية التي هي البيت : بمتضى قلّة مظاهره
في القصيدة وتشتتها . فلا نقف عنده .

وإنما تستوقفنا القصائد الكثيرة التي قامت أغلب أبياتها عليه .

ففي الجزء الأول من « الشوقيات » ينظر في القصائد : ص 90 - 102 - 119 - 145 - 176 - 218 - 291 .
وفي الجزء الثاني : ص 80 - 84 - 95 - 103 - 147 .
وفي الجزء الثالث : ص 26 - 49 - 69 - 121 - 132 - 138 - 150 .
وفي الجزء الرابع : ص 21 - 193 - 218 .

فإذا ضربنا مثلاً مرثية علي باشا أبو الفتوح (2) ، وطالعها :

مَا بَيْنَ دَمْعِي الْمُسْبَلِ عَهْدٌ وَبَيْنَ ثَرَى عَلِي

لاحظنا أنها تقع في 56 بيتاً ، منها 37 بيتاً مدوراً ، وهي نسبة تعادل ثلثي القصيدة ، ثم لاحظنا أنها على
بحر مجزوء ، هو الكامل ، فالبيت فيها محدود المدى ، إذ لا يتجاوز أربع تفعيلات من نوع « متفاعلن » .

فإذا تأملنا في جملة القصائد التي وردت أغلب أبياتها مدورة تبيننا أنها تشترك في كونها غالباً على
البحر الكامل (< 70%) وقليلاً على الخفيف (18%) ونادراً جداً على الرمل أو المتقارب أو الرجز .

وكونها في أكثر الحالات مجزوءة (75%) .

(1) نذكر بأن إقامة البيت الشعري على جزئين ترجع عند العرب إلى تقسيم داخلي يراعى فيه توازن طرفي البيت وليست
براجعة إلى حنطة خاصة في الجمع بين جزئين مستقلين تماماً كما لو كان كل منهما بيتاً من الشعر تسام
الذات - انظر ابن الشيخ ص 237 - 238 (الحاشية) .

(2) ج 3 ص 121 .

فستطيع أن تقرّر - بناء على دور التدوير في سبك شطري البيت في قالب موحد ، وبناء على طروئه غالبا على المجزوء من الأشعار - أن التدوير تتمثل وظيفته الرئيسية في إخراج القصائد من نسقها العمودي الثاني إلى نسق عمودي جديد موحد الاطار ، البيت فيه محدود المدى ، خفيف الوقع .

3 - التصريح في أشباه الطوابع :

إن المطولات في « الشوقيات » كثيرة نسبيا وقد دلت عليها الجداول البيانية بالأرقام الواضحة . وهي كل قصيدة بلغت أو تجاوزت أبياتها 31 ، وهو المعدل الذي ضبطنا . والمتأمل في هذه المطولات لا يكاد يشك في أن كثيرا منها في واقع الأمر إنما هي مجموعة قصائد تخضع لنفس البحر ونفس القافية : ونفس الغرض العام ، إلا أن كل واحدة منها تطرق موضوعا جديدا في نطاق نفس الغرض ، فالحواجز الجزئية بين هذه القطع هي دلالية أولا ، ولكنها قد تكون موسيقية : فيرد أول بيت تبدأ به قطعة جديدة مصرعا ، كما لو كان طالعا حقيقيا ، هو طالع ولكنه داخلي ، هو شبه طالع .

ولست كل أشباه الطوابع مصرعة في « الشوقيات » ، ولكن نزعة إلى تصريعتها تواجهنا في قصائد :

الجزء الأول : ص 42 صدى الحرب ، الأبيات 26 ، 38 ، 56 ، 93 ، 131 .

ص 215 ، استقبال ، بيت 8 .

الجزء الثاني : ص 14 ، مرقص ، بيت 48 .

ص 54 ، أنس الوجود ، بيت 17 .

ص 127 بيت 145 .

الجزء الثالث : ص 22 ، حافظ إبراهيم ، بيت 22 .

الجزء الرابع : ص 10 ، الجامعة المصرية ، بيت 34 .

ص 26 ، فتية الوادي ... بيت 30 و 31 .

ص 83 ، غاندي ، بيت 24 .

وليس غريبا أن يستخدم هذا الأسلوب في قصيدة « صدى الحرب » بكثرة ، فهي ثاني قصائد « الشوقيات » طولا على الاطلاق إذ بلغت أبياتها 260 ، وهي ملحمة سياسية تاريخية من الطويل ، وهي القصيدة الوحيدة التي عني الشاعر فيها بضبط عناصر لمختلف مراحلها . وهذه أشباه الطوابع المصرعة فيها :

26 حسامك من سقرآط في الخطب أخطبُ
وَعُودُكَ مِنْ عُودِ الْمَنَابِرِ أَصْلَبُ

38 مَلَكْتُ سِيْلِيَهُمْ : فَنِي الشَّرْقِ مَضْرِبُ
لِجَيْشِكَ مَمْدُودٌ ، وَفِي الغَرْبِ مَضْرِبُ

56 تُحَدِّثُنِي مِنْ قَوْمِهَا التُّرْكُ زَيْنَبُ
وَتُعْجَمُ فِي وَصْفِ اللُّيُوثِ وَتُعْرِبُ

وَمَا رَاعَيْتِي إِلَّا لِيَوَاءَ مُخَضَّبُ
 دُنَالِكَ بِحَدِيثِهِ بَنَانٌ مُخَضَّبُ
 وَأَشْمَطُ مَوَاسِرِ النَّوَارِسِ أَشْيَبُ
 يَسِيرُ بِهِ فِي الشَّعْبِ أَشْمَطُ أَشْيَبُ

فظاهرة تصريع أشباه الطوائع عند شوقي تضبط صورة بناء المطولات في شعره ، فإذا هذه سلاسل
 ونامة النظام ولكن مختلفة العناصر ، ففي سلاسل ذات حلقات ملتحمة ولكنها قابلة للانفصال ، فليست
 كمعلقات العرب ومطولاتهم التي وإن أمكن فيها فصل بعض أقسامها عن الأخرى ، فإنه لا يمكن ذلك
 مع الإخلال بالهيكل الباقي .

4 - موسيقى المقاطع والمطامع :

المقطع هو المفرد المتخير لختام البيت والاطار الذي يحتضن كل عناصر القافية أو بعضها ، وهو يلفت
 الانتباه من عدة نواح : منها موسيقاه .

والمطلع ، هو المتخير لصدارة البيت ، وهو كذلك يلفت الانتباه إلى عدة نواح ، إلا أن الجانب
 الموسيقي أضعف ما فيه عادة إلا في أمثلة سنعتني بدراستها في قسم خاص .

أ - موسيقى المقاطع : التصدير (1) :

والتصدير من المظاهر الموسيقية الخاصة بالمقطع ، ويتمثل في رد أعجاز الكلام على صدوره فيدل بعضه
 على بعض ويسهل استخراج قوافي الشعر ، وذلك بترديد لفظ من ألفاظ البيت أو تكراره في مقام المقطع .
 وإذا كان اللفظ الثاني مضبوط المرتبة ، باعتباره مقطعا يرد آخر ألفاظ البيت ويكون إطارا لقافيته ،
 الأول تختلف مرتبته وتنوع . ولذلك فإننا في تصنيف أشكال التصدير في « الشوقيات » سنعتمد على
 اللفظ الأول المستعمل :

أشكال التصدير :

اللفظ الأول في أول الصدر :

وشكله :

(—) ————— (—)

ومنه التام : وهو ما استعمل فيه اللفظان على نفس الصيغة ، وأمثله :

خَلَعُوكَ مِنْ سُلْطَانِهِمْ ، فَسَلَّيْهِمْ
 أَمِنْ الْقُلُوبِ وَمُلْكِيهَا خَلَعُوكَ ؟
 يَرْمِيكَ بِالْأَمَمِ الزَّمَانُ ، وَتَارَةً
 بِالْفَرْدِ وَأَسْتَبْدَادِهِ يَرْمِيكَ (2)

ابن المعتز ، البديع ، ص 47 - 48 وابن الاثير ، المثل السائر ، ج 3 ص 36 - 40 .

ج 1 ص 163 ، 43 .

وبقطع النظر عن بعض أدوات الصدارة :

عَلَيْكَ سَلَامٌ اللّٰهِ فِي عَرَاقَاتِ (1)

إِلَى عَرَاقَاتِ اللّٰهِ بِمَا خَيْرٌ زَانِرٍ

والناقص ، وهو ما اختلفت فيه الصيغة مثل :

لَتَنِعَمَ الْمُرَبِّي لِلطُّغَاةِ الْهَادِبُ (2)

— فَأَدَبُ بِهِ الْقَوْمَ الطُّغَاةَ ، فَإِنَّهُ

وَأَشَامُ الرَّأْيِ مَا أَلْقَاكَ فِي الْكَرْبِ (3)

— كَرَبٌ تَغَشَّاهُمْ مِنْ رَأْيِ سَأْسَتِهِمْ

لَيْتَهُ عَتَبُ (4)

— عَتَبُهُ رِضَى

يخرج البيت في هذا النوع من التصدير في شكل وحدة منغلقة نقطة النهاية فيه هي نقطة البداية ، وهذا النوع أكثر استخداما من بنية الأنواع لأنه يجمع بين التصدير والتذييل .

اللفظ الأول في آخر الصدر (5) :

وشكله :

(—) ————— (—)

(—) ————— (—)

ويتمثل في إطارين صوتيين متماثلين أو متقاربين ، يختم أحدهما الصدر والثاني العجز ، فيحكما إيقاعه ويوئدان بين مقوماته الصوتية تناسبا .

ومنه التام ، وهو ما تردد فيه اللفظ بعينه ، وإذا اختلفت صورته أحيانا فبني بعض الحركات . ومن أمثلته :

أَيَّامَ أَنْتَ مَعَ الشَّبَابِ مَوْفِقُ (6)

— قَلْبِي إِذْ كَرَّتَ الْيَوْمَ غَيْرَ مَوْفِقِي

وَهَلِ النَّاسُ وَالْمُلُوكُ سَوَاءُ (7)

— وَيَرَى النَّاسَ وَالْمُلُوكَ سَوَاءُ

والناقص وهو ما اختلف فيه اللفظان من بعض النواحي ، مثل :

وَأَخَفُ الْعَيْشِ مَا سَاءَ وَسَرُّ (8)

— مَا رَأَى فِي الْعَيْشِ شَيْئًا سَرَّهُ

شَتَّى الْقِبَائِلِ ، أَجْنَسًا وَأَوْطَانًا (9)

— الْعِلْمُ يَجْمَعُ فِي جِنْسٍ ، وَفِي وَطَنِ

وبهذا النوع من التصدير يمثل البيت وحدة شعرية مفتوحة في بدايتها منغلقة في موطنين : آخر الصدر وهو نهاية لها أولى ، وآخر العجز ، وهو نهايتها الثانية .

(1) ج 1 ص 98 ، 1 .

(2) ج 1 ص 42 ، 3 .

(3) ج 1 ص 59 ، 39 .

(4) ج 2 ص 14 ، 3 .

(5) فاذا تنابعت عناصر قافية الصدر وعناصر قافية العجز ، كان البيت مصرعا .

(6) ج 1 ص 161 ، 7 .

(7) ج 1 ص 17 ، 63 .

(8) ج 1 ص 125 ، 26 .

(9) ج 1 ص 275 ، 14 .

اللفظ الأول في أول العجز ، وشكله :

(---) (---)

تجلد للـرَّحِيلِ فَمَا اسْتَطَاعَا وَدَاعَا جَنَّةَ الْخُلْدِ وَدَاعَا (1)

والملاحظ أن هذا النوع من التصدير يكثر في مقامين : التأكيد والمبالغة . ويختص بالعجز لأن العجز وحده يمثل وحدةً مغلقة ، ولكنه قد يكون مصحوباً بتذييل في الصدر ، مثلما في :

وَبَشَيْنَا فَلَمْ نُخَلِّ لِبَانَ وَعَلَوْنَا : فلم يَجُزْنَا عِلَاءُ (2)

وَاهْتَزَّ . فَالذُّبَابُ لَهُ مُهْتَزَّةٌ وَأَنَارَ : فَانكَشَفَ الْوَجُودُ مُنَوَّرَا (3)

بقية أنواع التصدير :

وقد يرد التصدير غير خاضع لشكل معين :

ذَهَبَ الْجَمِيعُ : فَلَا الْقُصُورُ رُتِرَى : وَلَا أَهْلُ الْقُصُورِ (4)

وَالْمَالُ مُذْ كَانَ - تِمثالُ يَطَافُ بِهِ وَالنَّاسُ مُذْ كَانُوا - عُبَادُ تِمثالِ (5)

فلئن اختلفت الدرجة الموسيقية من شكل إلى آخر ، كما بينا ورتبنا : فإن استخدام هذه الأشكال في شعر شوقي يكاد يكون بنفس الاطراد .

والملاحظ أن أساليب أخرى من التصدير تطالعنا في « الشوقيات » : ولكنها نادرة وتميز بعمق الدرجة الموسيقية ، فتقوم على ثلاثة أطراف في البيت الواحد ، مثل :

لَمْ يَلْبَسُوا بُرْدَ النَّبِيِّ ، وَإِنَّمَا لَبَسُوا طُقُوسَ الرُّومِ إِذْ لَبَسُوا (6)

وفي مواطن أخرى يستخدم التصدير في كثير من الأبيات المتتالية ، ولكنه يتنوع من بيت إلى آخر ، وتختلف درجته الموسيقية ، مثل :

جُعِلَتْ لِحُرِّ يُبْتَلَى فِي ذِي الْحَيَاةِ وَيَبْتَلَى

يَرْمِي ، وَيُرْمَى فِي جِهَا دِ الْعَيْشِ غَيْرَ مُغْفَلِ

مُسْتَجْمِعِ كَاللَيْثِ إِنْ بِيْجْهَلِ عَلَيْهِ يَجْهَلِ (7)

(1) ج 1 ص 154 ، 1 .

(2) ج 1 ص 17 ، 19 .

(3) ج 2 ص 33 ، 46 .

(4) ج 1 ص 119 ، 5 .

(5) ج 1 ص 184 ، 6 .

(6) ج 1 ص 163 ، 61 .

(7) ج 1 ص 176 ، 36 و 37 و 38 .

– بِأَحَامِلِ الْآلَامِ عَنِّ هَذَا الْوَرَى
أَنْتَ الَّذِي جَعَلْتَ الْعِبَادَ جَمِيعَهُمْ
أَنْتَ الْقِيَامَةُ فِي وِلَايَةِ يُوسُفَ

– معاني التصدير :

يرد التصدير في « الشوقيات » ترديدا أو تكرارا .

ووروده للترديد فيها أكثر . وإذا تأملنا مختلف المعاني التي يعززها وجدناها تعود إلى محورين يستمطبانها : التكريف والتخفيف . إلا أن التردد قد تقتضيه الضرورة اللغوية ، إلى جانب كونه يعزز المعنى : فيرد لمعنى ، وأحيانا لرفع الالتباس أيضا .

– التكريف :

وأساسه التطابق . وهو أكبر محور يرجع إليه التصدير في شعر شوقي ، ويتنظم دقائق من المعاني متنوعة : كالتقارب :

بين مكونات النظام الواحد :

دولةُ الفرسِ في البلادِ وسأؤوا (2)
رُ تُرَى وَلَا أَهْلُ الْقُصُورِ (3)

– لَا تَلْنِي : مَا دَوْلَةُ الْفُرْسِ ؛ سَاءَتْ
– ذَهَبَ الْجَمِيعُ – فَلَا السَّقُصُورُ

أو بين وظائف العنصر الواحد :

هَالَتْهَا لِنِيرَةٍ (4)

نَيْرَةٌ تَنْزِلُ عَنِّ

والتأكيد :

وَدَاعَا جَنَّةَ الْخُلْدِ وَدَاعَا (5)

تَجَلَّدَ لِلرَّحِيلِ فَمَا اسْتَطَاعَا

والتفاعل :

فِي ذِي الْحَيَاةِ وَيَبْتَلِي

جُعِلْتُ لِحُرِّ يُبْتَلِي

يُجْهَلُ عَلَيْهِ يَجْهَلُ (6)

مُسْتَجْمَعٌ كَاللَّيْثِ إِنْ

وَأَنَارَ ، فَانْكَشَفَ الْوُجُودَ مُنَوَّرَا (7)

– وَاهْتَزَّ ، فَالْدُنْيَا لَهُ مُهْتَزَّةٌ

(1) ج 1 ص 230 ، 41 و 42 و 43 .

(2) ج 1 ص 17 ، 101 .

(3) ج 1 ص 119 ، 5 .

(4) ج 1 ص 145 ، 23 .

(5) ح 1 ص 154 ، 1 .

(6) ج 1 ص 176 ، 36 و 38 .

(7) ج 3 ص 33 ، 46 .

والمبالغة :

- فَعَلَى الْخِلاَفَةِ مِنْكُمْ مَآ
- وَيَسُومُوْنَهُ الرِّضَا بِأُمُورٍ

والتصر :

وَلَمْ تَفْتَسَخِرْ بِأَسَاطِيلِهَا

التخفيف : وأساسه التقابل :

بين الايجابي والسلي :

- خَلَقَ الشَّبَابُ ، وَلَا أزالُ أَصُونَهُ
- خَلَعُوكَ مِنْ سُلْطَانِهِمْ ، فَسَلِيهِمْ

بين الخاص والعام :

- الْعِلْمُ يَجْمَعُ فِي جِنْسٍ وَفِي وَطَنِ
- مَاذَا دَهَكَ مِنْ الْأُمُورِ

الضرورة اللغوية :

ومن التصدير ما جاء لضرورة لغوية ، كمجيئه :

في مقام ضرب الحكمة : والحكمة كثيرة في شعر شوقي ، وكثير من حالات ورودها يقتضي ترديدا
معين ، وكثيرا ما يكون هذا الترديد في شكل تصدير ، وهذا ليس غريبا ، لأن الحكمة في حد ذاتها
لتعزز معنى كالتعليل أو التبرير .. كما سنرى .

نِ ، فَقَدْ يُنَبِّهُ مَنْ هَجَعُ

إِنَّ الْمُؤَفَّقَ مَنْ نَفَعُ (8)

لَا تَهْجَعَنَّ إِلَى الزَّمَا

وَأَنْفَعُ بِوَسْعِكَ كُلِّهِ

أو في مقام الاستئناف المجرد :

لَهْفِي عَلَيْكَ ! لِكُلِّ ذِكْرِي تَخْفِقُ

أَسْفَ عَلَيْهِ وَحَسْرَةَ تَهْرَقُ (9)

فَخَفَقْتَ مِنْ ذِكْرِي الشَّبَابِ وَعَهْدِهِ

كَمْ ذَبْتَ مِنْ حُرُوقِ الْجَوِي ، وَالْيَوْمِ مِنْ

1 ص 119 ، 80 .

1 ص 17 ، 253 .

1 ص 132 ، 71 .

1 ص 161 ، 5 .

1 ص 163 ، 43 .

1 ص 275 ، 14 .

1 ص 119 ، 41 .

1 ص 158 ، 2 و 5 .

1 ص 161 ، 8 و 9 .

أر في مقام التلازم :

وَمَا الرَّزْقُ مُجْتَنِبٌ حِرْفَةً إِذَا الْحِظُّ لَمْ يَهْجُرِ الْمُحْتَرِفُ (1)

وقد يقوم التصدير على مجرد التكرار ، وإذالك لا يلعب الا أحد دورين :

جمال الصوت :

إِلَى عَرَافَاتِ اللَّهِ يَا خَيْرَ زَائِرٍ عَلَيْكَ سَلَامٌ اللَّهُ فِي عَرَافَاتِ (2)

أو ملء البيت :

تَلَمَّسَ التُّرُكُ اسْبَابًا : فَمَا وَجَدُوا كَالسِّيفِ مِنْ سُلْمٍ لِلْعِزِّ : أَوْ سَبِيحًا (3)

إن التصدير من أساليب تركيز الاهتمام في البيت . فاللفظ المعتمد في التصدير هو بمثابة اللفظ الجامع للمعنى . في لفظ التصدير يتولد المعنى وفيه يتبلور إذا كان اللفظ الأول منه يحتل صدارة البيت ، أو صدارة العجز ، وينتهي إليه مجمل المعنى إذا كان اللفظ الأول منه في آخر الصدر أو في مترلة غير معينة . فالتصدير عملية رصد ينطلق فيها الشاعر من المقطع ليصيب هدفه من إحكام البيت على وجه مخصوص مبنئ ومعنى .

ب - موسيقى المطالع : التذييل (4) :

نطلق لفظ التذييل على نوع من ترديد اللفظ خاص ، يتمثل في استعمال اللفظ في صدارة البيت : وتكراره في حشوه . فاللفظ المستعمل أولاً يحتل دائماً وأبداً الصدارة والثاني يرد في الحشو في مواطن مختلفة من مثال إلى آخر ، ما عدا مقام المقطع فإذا كان اللفظ الثاني هو الذي لا تتغير مرتبته فيقع دائماً وأبداً في مقام المقطع في التصدير ، أي أنه يكون إطاراً لقافيته ، فإن اللفظ الأول هو الذي لا تتغير مرتبته ، وهي الصدارة دائماً في التذييل . إلا أن مظاهر التصدير - وإن كانت تلفت النظر من عدة نواح كما أشرنا - فإن دورها في تعزيز موسيقى البيت أبرز مظاهرها لأن عنصرها الثاني إطار للقافية ، وكذلك التذييل يلفت النظر من عدة نواح ، إلا أنه دون التصدير موسيقية لأنه لا صلة له بموسيقى الاطار العام . ما عدا الأمثلة التي جمع فيها بين التذييل والتصدير ، والتي سبقت الإشارة إليها .

فإذا رمنا دراسة التذييل في هذا السياق فلنقف على ما لعب فيه ترديد الأصوات دوراً دلالياً خاصاً ، لا ينحصر في مجرد التردد ، بل يصل إلى ضبط الدلالة لأن لفظ الصدارة كثيراً ما يكون محور برنامج الشاعر في بيته ، فما بالك به إذا كرره !

وقد يطرأ التذييل على الطالع ، لكن أكثر وروده في الحشو .

(1) ج 1 ص 159 ، 10 .

(2) ج 1 ص 98 ، 1 .

(3) ج 1 ص 59 ، 30 .

(4) يتصل لها المكري لفظ الابتداء ، انظر المناعين ج 2 ص 435 .

فإذا كان في الطالع فإن دوره يكون أكبر ، لأن لفظ الصدارة إذاً يكون مفتاح الطالع وفي نفس الوقت
 التمسيد كلها ، هو لفظها المحوري وأسس مشكلتها :

أما العتَابُ فبِالْأَحِبَّةِ أَخْلَقُ وَالْحُبُّ يَصْلُحُ بِالْعِتَابِ وَيَصْدُقُ (1)

فقد وقع التردد هنا في مقام ضرب الحكمة استثناءً ، فمن هذه الناحية لفظ الصدارة « العتاب » هو
 أيام الحكمة ، وهو من ناحية أخرى ، قوام كل القصيدة ، فهي غزلية منطلقتها عتاب المشوقة . ففي لفظ
 « العتاب » ملخص بالغ الأجمال لبرنامج الشاعر في القصيدة :

إِلَامَ الْخُلْفِ بَيْنَكُمْ ؛ إلاما ؟ وَهَدِي الضَّجَّةُ الْكُبْرَى : علاما ؟ (2)

أفاد التردد هنا التأكيد على معنى الأشفاق والتحسر والضجر المستفاد من الاستفهام ، ولكنه في نفس
 صورت صورة الحيرة الكبرى التي في نفس الشاعر أمام الفوضى البالغة التي في المجتمع المصري ، وهذا موضوع
 القصيدة .

أما في غير الطالع فإن دور التذييل يكاد ينحصر في بلورة بعض مدلولات البيت .

ضرب الحكمة استثناءً ، لغاية ربط الخاص بالعام والتجربة المحدودة بالتقييم الأخلاقية العامة :

جُبْنٌ أَقْلٌ وَحَطٌّ مِنْ قَدْرَيْهِمَا وَالْمَرْءُ إِنْ يَجْبُنْ يَعِشْ مَرْدًا وَلَا (3)

التأكيد :

لَقِينَا فِي عَدْوِكَ مَا لَقِينَا خَيْرٌ مِّنْ دَعَا
 لَقِينَا الْفَتْحَ وَالنَّصْرَ الْمُبِينَا خَيْرٌ مِّنْ أَدَبٍ (4) (5)

التقارب :

أَفْرَاحُهُ لَمَّا رَأَى طَلِيقَةً نَزَلَ الْأَرْضَ ، وَلَكِنْ بَعْدَمَا
 أَفْرَاحُ (يوسف) يَوْمَ حَلَّ عِقَالِهِ (6) نَزَلَ التَّارِيخَ قَبْرَ النَّابِغِينَ (7)

التقابل :

وَلَقِيْتُمْ نَوَالَهُ وَرِضَاهُ وَصَيَّبَا الْخُلْدَ كَثِيرًا دَائِمًا
 وَلَا قُوَامَ الْقَلَى وَالْجَفَاءُ (8) وَصَيَّبَا الدُّنْيَا عَزِيْزًا مُّخْتَصِرًا (9)

- (1) ص 1 ص 161 ، 1 .
 (2) ج 1 ص 221 ، 1 .
 (3) ج 1 ص 173 ، 10 .
 (4) ج 1 ص 280 ، 2 .
 (5) ج 2 ص 14 ، 60 .
 (6) ج 1 ص 169 ، 47 .
 (7) ج 1 ص 253 ، 8 .
 (8) ج 1 ص 17 ، 46 .
 (9) ج 1 ص 125 ، 9 .

وهكذا نفهم جيدا لماذا لم يحظ هذا الأسلوب الذي نسميه بالتذليل ، بعناية العرب . فإن أثره في موسيقى البيت ضعيف ، إلا أن له دورا دلاليا ذا بال خاصة إذا ورد في الطالع . إذ ذلك يكون حجر القصيدة الأساسي .

* *

بدأت لنا مظاهر الموسيقى الخاصة في « الشوقيات » تكرر نزع تقليدية عند شعراء العربية في القديم ، ولا تدل على ظهور نزع خاصة عند الشاعر عبد بها مسلكا جديدا أو هيباً بها جواً تجديدياً ، فرغم أن شوقي استعملها في شعره بوفرة وتنوع ورغم أنه طوعها لفئة بحيث لم تولد في شعره أثرا سيئا ، فإنها لم تحظ في شعره إلا بالاحياء ، أما التوسع فيها وتوطين النفس عليها : فيكونان في شعر المعاصرين . فعلى مظاهر الموسيقى الخاصة ستقوم حركات التجديد في الشعر ، كما ستقوم على نقض مظاهر موسيقى الاطار .

الخاتمة :

إن شوقي لم يقدم شيئا لأولئك الذين يطمعون في بديل منبت للجمالية التي ولدتها الحضارة العربية في تاريخها الطويل ، فهذا البحث في موسيقى « الشوقيات » يبين أنها خات من « الجدة » إن لم نقل خلت من البدعة . لكنها لم تخل من جمال . هذا الجمال أصوله في السنن الحميدة المتبعة والوصايا القديمة المقررة والقيم الحسية الخالدة ، أي فيما تظافت عوامل التاريخ على اعتباره قانونا عاما يتحدى الزمان والمكان .

إن شوقي آثر تأمين رسالته بأن نزع بها إلى ماضي شعر العرب على أن يسلمها إلى نزوات التجديد بدون أن يوفر لها الأمن على مستقبلها . وهي مع ذلك لا تخلو من تحد ، والآ فهل من السهل أن تكون في شعر المحدث نزع تقليدية تقيد من التراث وتحكم الصلة بين مختلف عطاء الأجيال وتسبك من جيد الشعر الماضي صورة نابضة وتوفر للطاقت الجديدة منطلقات ثابتة كالنزع التي في « الشوقيات » ؟

إن النظر في الفصول الموالية من شأنه أن يزيد هذا الرأي تدقيقا .

الباب الثاني

مستوى الملموسات : الحركة

الفصل الأول

أبرز أساليب التعبير عن الحركة : المقابلة

المقدمة :

استقرّ عند منظري علم البلاغة من العرب أن الطباق والمقابلة من المحسنات المعنوية الداخلة في باب البدع ، وأن الطباق هو الجمع بين اللفظ وضده في الكلام ، وأن المقابلة هي الجمع بين أكثر من ضدّين أو الجمع بين معنيين متضادين في الكلام وأن « أصلها ترتيب الكلام على ما يجب ، فيُعطى أوّل الكلام ما يليق به أولاً ، وآخره ما يليق به آخراً » (1) .

اطرد عندهم هذا التقسيم الثنائي رغم أن هاتين الظاهرتين الأسلوبيتين لا تختلفان في الحقيقة إلا في درجة المدى والعمق ، ورغم أن للطباق منها صلة بالجناس إذ يلتقي به أحيانا كما بيّنا عندما درسنا الجناس .

ونرى أن حرصهم على الفصل بين الطباق والمقابلة من ناحية وعلى إقامة حاجز كلي بين الطباق والجناس من ناحية أخرى هو الذي يفسر عدم اتفاقهم في البداية على الحدّ بين الجناس والطباق وعلى المصطلح الذي يناسب كلاّ منهما .

فلفظ الطباق يثير مشكلا من حيث اشتقاقه ومفهومه . وقد عالج العرب هذا المشكل كثيرا . والذي بيّنا الاحتفاظ به من نتائجهم في ذلك هو اتفاقهم الغالب (2) على أن أصل معنى الطباق ، المناسبة والموافقة

(1) ابن رشيقي ، السدة ج 2 ص 15 .

(2) ما عدا ابن أبي الحديد فإنه يرجع اشتقاق الطباق الى معنى المشقة. انظر الفلك الدائر على المثل السائر ، اثر « المثل السائر » ج 4 ص 300 .

« مساواة المقدار من غير زيادة ولا نقصان » (1) بدون أن يبيّن ذلك حتما على تماثل في الدالّين أو تضادّ في المدلولين ؛ غير أن قدامة بن جعفر ومن تبعه اعتبروا انطباق فيما تماثل الدالان فيه أو تقاربا واختلافا في المدلولين فأطلقوه على ما اصطلح عليه غير دم بالجناس . واستعملوا لما اعتبره غيرهم طباقا ومصطلح التكافؤ (2) . وخصّ الأغلبية - دون قدامة ومن تبعه - ما اختلف فيه الدالّان وتضادّ المدلولان بمصطلح الطباق ؛ واتخذوا لما تماثل فيه الدالان أو تقاربا واختلف المدلولان مصطلح الجناس (3) .

وأنصف الثريقتين ابن الأثير بأن أعرض تماما عن مصطلح الطباق - موقفا - لما رأى فيه من التباس وغموض بأن عمّم مصطلح المقابلة على كلّ ما تضادّ فيه المدلولان (4) . وأنصفهما كذلك ابن رشيق بأن بيّن وجاهة كلّ من الموقفين ما دام كيلا الثريقتين يقرّ ضمنا بأنّ المناسبة والموافقة ومساواة المقدار من غير زيادة ولا نقصان أساس مشترك بين الجناس والطباق (5) . غير أن الذي لم يبرزه ابن الأثير وأبرزه ابن رشيق بوضوح هو إمكانية اجتماع الطباق والجناس في اللفظين في بعض الحالات .

ونرى أنّ الاختلاف بين المنظرين في الحقيقة راجع إلى أنّهم يجمعون بين زاويتين من النظر مختلفتين : زاوية الدالّ وهي قضية صوتية ؛ وزاوية المدلول وهي قضية دلالية ؛ بدون أن ينتبهوا إلى ما ينجرّ عن هذا الجمع من تقاطع . فمتى نزلنا الأشياء منازلها خرجت علاقات الدال بالمدلول على هذه التكاليف الممكنة :

+ اختلاف في المدلولين ← (تمام الاختلاف)

اختلاف في الدالّين : + اتفاق في المدلولين ← ترادف

+ تضادّ في المدلولين ← « طباق »

**

+ اتفاق في المدلولين ← تكرار

+ اختلاف في المدلولين ← جناس

اتفاق في الدالّين : + تضادّ في المدلولين ← جناس

طباق

فلاحظ أنّ الحالة التي يتفق فيها الدالّان ويتضادّ المدلولان هي النقطة التي يتقاطع فيها الجناس والطباق ويلتقيان : « من ذلك ما يقع في الكلام شيء مما يستعمل للضدين كقولهم جلكل بمعنى صغير ، وجلكل »

(1) ابن رشيق ، المسدّة ج 2 ص 5 - 7 .

(2) قدامة بن جعفر ؛ نقد الشعر ، 163 - 164 وابن رشيق ، المسدّة ج 2 ص 5 - 7 .

(3) ابن رشيق ، المسدّة ج 2 ص 5 - 7 وابن الأثير ، المثل السائر 3 ص 143 - 144 .

(4) ابن الأثير ، المثل السائر ج 3 ص 143 - 144 .

(5) ابن رشيق ، المسدّة ج 2 ص 5 - 7 .

بعض عظيم : فإن باطنه مطابقة . وإن كان ظاهره تجنيسا « (1) وقد أشرنا في باب الجناس إلى إمكانية إدخال
من حالات ذلك في باب أسماء الأضداد .

وتتنوع بعد ذلك مظاهر المقابلة في معناها المحدود عند العرب وتختلف مناهج درسيها من منظر إلى آخر
فإننا من التضاد بين المعنيين إلى الائتلاف بينهما ومن توفر الموازنة بين شقّي التركيب فيها إلى انعدامها :
في أن أجلى صورها عندهم على الإطلاق تلك التي تكون فيها المقابلة قائمة على موازنة وحسن تقسيم : ومفضية
في تضاد تام بين المعنيين .

والجدير بالملاحظة أن الأغلبية الساحقة من أمثلة المقابلة - في معناها الواسع (2) - التي ضربوا شعرا
بمستوى العنصر المقابل الأول في الصدر والعنصر الثاني في العجز ، وأنهم كادوا يقتصرون على ما ظهر منها
في البيت الواحد ، فقلما مثلوا لما توزع عنصراه المتقابلان على بيتين متتاليين أو أكثر .

والمقابلة كثيرة الاستخدام في شعر العرب ونثرهم ، فلا تكاد تخلو من مثال منها الثقرة من الفقرات
القطعة من الأبيات . وقد عدها البلاغيون من أبرز مقومات الشعر وأبين علامات جودته ، فقال أبو الحسين
الديلمي بن وهب الكاتب في « البرهان في وجوه البيان » :

« والذي يسمى به الشعر فائقا ، ويكون إذا اجتمع فيه مستحسنان رائعا : صحة المقابلة ، وحسن النظم ،
وزالة اللفظ ، واعتدال الوزن ، واصابة التشبيه وجودة التفصيل ، وقلة التكلف ، والمشاكلة في المطابقة .
وأضداد هذه كلها معيبة ، تمجتها الأذان ، وتخرج عن وصف البيان » (3) .

فن المقابلة

وليس من العسير على الناظر في « الشوقيات » ولو نظرا سريعا أن يستخلص أن المقابلة من أساليب مستويات
اللام الرئيسية في مباني أشعارها ومعانيها ، ولكن طرافة المقابلة عند شوقي ليست في وفرة استخدامها وكثرة
إدخالها فحسب ، وإنما في تنوعها من حيث المدى والعمق كذلك بحسب استغلال الشاعر إمكانيات التقابل
الرصيد اللغوي المشترك من ناحية ، واستنباطه إمكانيات منه جديدة بعمل ملكة الخلق الفني من ناحية أخرى ،
بحسب المظاهر التي يخرجها فيها ، وطرافتها من حيث أحكام عناصرها التي تتجلى فيها ومنازلها من التراكيب
التي تظهر المسافة بين بعضها البعض وطرافتها أيضا من حيث المعاني المختلفة التي تأتي منبّهة عليها فمن حيث مدى
اهتمامها في شعرية القصيد .

(1) ابن رشيق ، العمدة ، باب ما اختلط فيه التجنيس بالمطابقة ج 2 ص 12 .
(2) وفي هذا المعنى نتمسكها في بقية البحث معرضين عن مصطلح الطباق كما فعل ابن الأثير .
(3) ص 175 وانظر حارم القرطاجني « منهاج البلغاء ... » ص 44 - 45 .

أنواع المقابلات :

لا زمني بالأنواع تقسيمها بحسب ما انحصر من المقابلات في لفظين إثنيين ولم يتعداهما وما توزع على أكثر من لفظين فصاعدا بدون اعتبار آخر وإلا فإننا إذنا لا نعدو الالتزام بالتقسيم الثاني الذي أثار عن العرب . وإنما نعني كذلك تقسيمها باعتبار ما تنوع منها بمدى استخدام الرصيد اللغوي المشترك وحدوده في إقامتها كما نعني كذلك مدى بساطتها وتركيبها . هكذا نصنّف مقابلات « الشوقيات » قسمين : - المقابلة اللغوية والمقابلة السياقية -

(1) المقابلة اللغوية :

أ - خصائصها :

أما المقابلة اللغوية فهي التي تبيّن أن علاقات المتقابلين فيها اختيارية (1) وهي تلك التي تتمثل في استعمال لفظين إثنيين متضادين بحكم الوضع اللغوي لا يشترك معهما في ذلك ثالث .

فالشاعر في هذا النوع من المقابلة : يستلم لضغط المعجم المشترك على إمكانات التصرف الخاصة وإرسال الكلام فيصغر بذلك حظه من التفتن فيه ويعظم شأنه في استغلال الرصيد اللغوي العام .

وترد المقابلة لغوية في شعر شوقي بنسبة محدودة إذا قست بالمقابلة السياقية ، ولكننا لا نستطيع أن نقف بهذه الظاهرة على نزعة خاصة مميزة لأسلوب الشاعر . لأننا نستطيع أن نجد لهذا التفاوت في النسبة ما يبرره من ضغط مضاعف على الشاعر . فإلى جانب الضغط المعجمي الأول المذكور والذي يجعل الشاعر غير قادر على التفتن في إخراج أزواج المقابلات اللغوية إلا بالتدر الذي يسمح به المعجم ، فإننا نجد ضغطا ثانيا نوعيا يقصر المقابلة اللغوية على الاطارات الدلالية الدنيا ، إذ لا تكون المقابلة اللغوية إلا بين مفردين بينما السياقية تكون بين مفردين كما تكون بين أكثر من مفردين .

غير أننا إذا قارنا بين المقابلات اللغوية والمقابلات السياقية المحصورة في مفردين فقط ، وجدنا تكافؤا في نسبي استخدامهما .

فمن مقابلات الشاعر اللغوية ، مقابلته الأصول بالفروع :

فَهَلْ مَنْ يُبْلَغُ عَنَّا الْأَصْوُرُ لَ بِأَنَّ الْفُرُوعَ اقْتَدَتِ بِالسَّيْرِ ؟ (2)

أو مقابلته بين فعلي الضيق والسعة في خطاب رحالة :

مَاذَا لَقِيتَ مِنَ الدَّوِّ السَّحِيقِ ، وَمَنْ قَفَرٍ يَضِيقُ عَلَى السَّارِي ، وَيَتَسِعُ ؟ (3)

(1) Paradigmatiques

(2) ج 1 ص 132 ، 66 .

(3) ج 1 ص 55 ، 35 .

أو مقابله بين الحق والباطل في قوله :

وَكَمْ مَنُ أَتَاكَ بِمَجْسُوعَةٍ مِّنَ الْبَاطِلِ ، الْحَقُّ عُنْوَانُهَا (1)

أو مقابله بين الوجود والعدم في هذا البيت في وصف الخمرة :

طَالَ عَائِيهَا الْقِيَامُ فَهِيَ وَجُودٌ عَدَمٌ (2)

لكن تسميتنا هذا النوع من المقابلة لغوية لا يتسنى إجراؤها أحيانا إلا بشيء من التجوز لما يقتضيه الكلام أحيانا من تأويل مرجعه إلى سببين : سبب يعود إلى ما جرى في عرف الناس من امكانية المقابلة بين عناصر الالته في بعض الأنظمة لا بين عنصرين ، من ذلك نظام الزمان ، فإنه يقابل فيه بين الأمس واليوم كما يقابل فيه بين الأمس والغد كما يقابل فيه بين اليوم والغد . فكلتها في رأينا مقابلات لغوية حتى وإن اجتمعت الفاظ الأمس واليوم والغد في سياق واحد كما في هذا البيت :

فَكُنْ لَنَا اللَّيْلُ فِي أَمْسِنَا وَكُنْ لَنَا الْيَوْمُ ، وَكُنْ فِي غَدِي (3)

أو في هذا :

مُبَارَكًا فِي يَوْمِي وَالْأَمْسِ ، مَيْمُونًا غَدًا (4)

أما السبب الثاني فيرجع إلى أن الضدّ وشبه الضدّ قد تصحّ مقابلة كلّ منهما بالشيء نفسه إذا اطرّد استعمالهما مقابله في الكلام ، فاطراد استعمال الأسلوب من الأساليب بأيّ وجه من الوجوه أهمّ عوامل تقيده في اللغة . لا يفضي الأمر فيما نحن فيه إلى ترادف الضدّ وشبه الضدّ دائما ، ولا يقوم عليه حتما ، ولكنه يفضي إلى خلق امكائيتين في المقابلة إلى حدّ يعسر معه أحيانا التفريق بين ما هو الأصل وما هو الفرع ، لتصحّ لكليهما التسمية بالمقابلة اللغوية لذلك .

ومن هذا النوع مقابله بين « الاظهار » و« الاخفاء » فيين « خاف » و« باد » .

قال في الأول :

أَنْتِ مَا أَظْهَرَ الْوُجُودُ وَمَا أَخْفَى ، وَأَنْتِ الْإِظْهَارُ وَالْإِخْفَاءُ (5)

وفي الثاني :

وَهَذَّبَ الْهَيْدُ دِيَانَاتِهِمْ بِكُلِّ خَافٍ مِنْ رَمُوزِي وَبَادٍ (6)

- (1) ج 1 ص 262 ، 44 .
- (2) ج 2 ص 92 ، 1 .
- (3) ج 2 ص 25 ، 37 .
- (4) ج 2 ص 28 ، 2 .
- (5) ج 1 ص 17 ، 150 .
- (6) ج 1 ص 116 ، 13 .

« فالأظهار ، و ، الإبداء ، مترادفان هنا ومقابلة كل منهما بالاختفاء مطردة ، فيتركان عندنا منزلة المقابلات اللغوية .

ولنا أن نستخلص من هذا مقياساً يؤيد به نزعة مفردين ما إلى الترادف : فإن هذه النزعة تتأكد إذا اطرد استعمال كل منهما مقابلاً لشيء مشترك بينهما .

وان دور شوقي في استخدام المقابلة اللغوية ليقتضي محدوداً شيئاً ما ، لأنه إذا تعذرت استخراج ما في بطون المعاجم من أزواج المقابلات . فإلى مجرد فضل اختيار يجسّمه ما استعمل على حساب ما لم يستعمل ، وإلى مجرد مزية الإيحاء ، إلى المتقابل بضم الشئ ، قبل التصريح به عن طريق تهيئته له بذكر الشئ نفسه على مسافات مقادة . ليس إلا . فالمقابلة اللغوية - عدا هذا الدور - لا تعكس عملاً خلاقاً بحق ولا تساهم في شعرية الشعر بحظ كبير .

ب - أشكال المقابلات فيها :

لا يبدو أنّ للوظائف النحوية التي أدتها مختلف المقابلات في « الشوقيات » أهمية خاصة فقد كانت متنوعة وغير متبلورة في شكل معين متميز . ولكن أهمية أنواع هذه المقابلات ومباينها كانت واضحة ، إذ كان لها تأثيرها في إخراج المقابلة وتلوين دورها .

والنظر في مقابلات الشاعر اللغوية مكنتنا من أن نلاحظ أنّها في الجملة تخضع للانسجام في أنواع الكلمات وإلى الائتلاف بين مبانيها . فالمقابلان في هذا النوع من المقابلة هما في الأغلبية السّاحقة من قبيل الأسماء المشتقة والأفعال ، وما كان منهما من الأسماء الجامدة فنادر نسبياً إلا أنّ الشاعر لم يستغل في ذلك كلّ أنواع المشتقات في العربية ، بل كانت الأولوية المطلقة في المقابلة للمصدر واسم الفاعل والصفة المشبهة فاللفعل ممّا يسمح باستنتاج أنّ الشاعر يقابل بين ما نسميه ذوات الأفعال (بالفعل أو بمصدره) وبين عوامل الأفعال (باسم الفاعل والصفة المشبهة ، دون اسم المفعول) ولا يقابل بين درجات القيام بالأفعال (التي تعبّر عنها اللغة بصيغ المبالغة واسم التفضيل واسم المعدود (1) واسم الهيئة) ولا بين ظروف القيام بالأفعال (التي يستعمل لها في اللغة أسماء المكان والزمان والغاية (2) والآلة) .

وتجدر الإشارة إلى أنّ نصيباً لا يستهان به من مقابلات الشاعر اللغوية ورد فيها المتقابلان في صيغة الجمع .

وقد لاحظنا أنّ أغلبية مقابلات الشاعر اللغوية كان المتقابلان فيها يخضعان للانسجام من حيث النوع ، هكذا بدا شوقي نازعاً إلى مقابلة المصدر بالمصدر واسم الفاعل باسم الفاعل والصفة بالصفة والفعل بالفعل ومقابلاً الاسم الجامد بالاسم الجامد مقابلته المفرد بالمفرد والجمع بالجمع .

(1) نسمي « اسم المعدود » ما يسمى عادة اسم المرة .

(2) نسمي « اسم الناية » ما يسمى عادة المصدر الميمي .

لكن صيغ المتقابلات لا يغني فيها الاجمالي . فهي تحتاج إلى تفصيل يوضح خصائص المتقابلات في باب . فقد بان لنا أنه :

- يغلب على مقابله اسم الفاعل باسم الفاعل اشتراك المتقابلين في وزن واحد هو وزن فاعل ، واشتقاقهما من الثلاثي المجرد :

نَازِلَاتٌ فِي سَيْرِهَا صَاعِدَاتٌ كَالهَوَادِي بِهِزْمُنَ الحُدَاءِ (1)
وَأَرْدَاةٌ دَسْكَرَةٌ صَادِرَةٌ عَنِ دَسْكَرَةٍ (2)

- كما يغلب على مقابله الصفة بالصفة اشتراك المتقابلين في وزن واحد هو وزن فاعل :

يَا لَيْتَ شِعْرِي يَا أَسِيرٌ ، شَجَّ فُؤَادُكَ ، أَمْ خَلِيي ؟ (3)
تَعُدُّ عَلَيْهِ الزَّمَانَ القَرِيبَ وَيُحْصِي عَلَيْنَا الزَّمَانَ البَعِيدَ (4)

ويغلب على مقابله الفعل بالفعل انسجام المتقابلين في التجرد أو الزيادة وفي نوع المنسند إليهما الفعلان ، أما اتفاقهما في الزمن فيكاد يكون قاعدة :

تُحَدِّثُنِي مِمَّنْ قَوْمِنَا التَّرْكُ زَيْتَبُ وَتُعْجِبُنِي فِي وَصْفِ اللِّيُوثِ وَتُعْرِبُ (5)
لَا تَخْضَلُ مِمَّنْ أَمَلٌ ، إِذَا ذَهَبَ الزَّمَانُ فَكَمُّ رَجَمٌ (6)

- أما الأوزان المعتمدة في مقابله المصدر بالمصدر أو الاسم الجامد بالاسم الجامد أو الجمع بالجمع فقد تنوعت كثيرا بدون أن تكون الأولوية فيها واضحة لصيغة على أخرى (7) :

مصدر / مصدر :

كَانَتْ لَجْنَدُ اللّهِ فِيهَا شِدَّةٌ فِي إِثْرِهِمَا لِلْعَالَمِينَ رِخَاءٌ (8)
هَذَا هِلَالُكُمْ تَكْفَلُ بِالْهُدَى حَلٌّ تَعْلَمُونَ مَعَ الْهَالِ ضَلَالًا (9)

اسم جامد / اسم جامد :

تَحَيَّرَتِ البَدْوُ مَاذَا تَكُوْ وَرَيْدُ الحَيَاةِ وَشِرْبَانُهَا (10)
وَمَا هُوَ مَاءٌ وَلَكِنَّهُ (11)

- (1) ج 1 ص 17 ، 8 .
- (2) ج 1 ص 145 ، 50 .
- (3) ج 1 ص 176 ، 10 .
- (4) ج 2 ص 29 ، 3 .
- (5) ج 1 ص 42 ، 56 .
- (6) ج 1 ص 157 ، 4 .
- (7) عل عكس ما أثبتته بودولاموت في خصوص الجمع 2 ص 469 .
- (8) ج 1 ص 34 ، 103 .
- (9) ج 1 ص 185 ، 28 .
- (10) ج 1 ص 132 ، 12 .
- (11) ج 1 ص 262 ، 39 .

جمع / جمع :

– تَهَادَتْ سَلَامًا فِي ذِرَاكَ مَطِيَّةً
– فَهَلْ مَنْ يُبَلِّغُ عَنَّا الْأَصْوَدَ
لَهَا رَغْبَاتُ الْخَلْقِ : وَالرَّهْبَاتُ (1)
لَ بَيَانُ الْفُرُوعِ اقْتَدَتْ بِالسَّيْرِ (2)

وليس الانسجام الذي لاحظنا والائتلاف الذي بيننا . إلا مظهرًا من مظاهر ضغط المعجم على الشاعر صورة من قلة تصرفه فيه إلا بأشكال محدودة .

(2) المقابلة السياقية :

أ – خصائصها :

نسمي سياقية كل مقابلة كانت علاقة المتقابلين فيها توزيعية (3) فتقابل الشقين في هذا النوع ليس مرجعه إلى الوضع اللغوي وإنما إلى أسلوب الشاعر وحده . فالشاعر في اخراج المقابلة السياقية لا يخضع لضغط المعجم المشترك بقدر ما يستجيب لملكته الخاصة في الخلق الفني . ففي هذا الأسلوب تقدر جهوده وتقاس عبقريته . على أن الشاعر في هذه الحالة ليس في مأمن من كل ضغط : بل قد يعرض له استخدام قوالب من المقابلات السياقية التي جهزها قبله الشعراء ، فيتخلص بمنعول ذلك حظه من التشنن . ولكن المهم هنا هو أن نؤكد ضعف دور المعجم في إنشاء أزواج المقابلات وفي توجيه الاختيارات في المقابلة السياقية .

وأكثر مقابلات شوقي سياقية . وهذه الكثرة بالغة ، ونفسرها بالسببين اللذين ذكرنا .

والمقابلة السياقية نوعان : نوع يتمثل في استعمال لفظين يتضادان في أبعاد الدلالة وليسا بضدّين في الوضع اللغوي ، وآخر يتمثل في استعمال أكثر من لفظين يتضادان في أبعاد الدلالة .

ولعلّ الإشارة إلى ضرورة الاستعانة بالسياق لتحديد دور المقابلة السياقية من البديهيّات ، ولكننا نريد الالتاح على أننا لا نبيّن هذا النوع من المقابلات إلا في الاطار الذي تزرع فيه ولا نلمس قيمتها إلا بالرجوع إليه .

وليبيان تفاعل السياق مع الرصيد اللغوي في خلق المقابلات السياقية ، نكتفي بالوقوف على المقابلة بين المفردات ، وخصائص هذه هي خصائص مقابلة التراكيب .

وإذا ما عسر علينا اخضاع مختلف مظاهر المقابلة السياقية بين لفظين في « الشوقيات » لقوانين مضبوطة فإنه بالإمكان الإشارة إلى أنها تكون بين الشيء ومقارب ضده أو غير ضده ، ولا تعدو أن تجيء للإيحاء بمعان جديدة ما كان ليتوصل إليها الشاعر بمقابلة لغوية ، أو لامكانية التسوية بين العنصرين المتقابلين وتعويض

(1) ج 1 ص 92 ، 37 .

(2) ج 1 ص 132 ، 66 .

(3) Syntagmatiques

بالآخر . أو لضرورة شعرية لا يتسنى له إلا احترامها : أو لغير سبب واضح . فنعتبرها إذالك غير

والطريف في المقابلة السياقية عامة . أنها تبني على تداخل مستويين : مستوى لغوي وآخر سياقي .
ففي قسم أول من هذه المقابلات يتكون المستوى اللغوي من عنصرين متقابلين لا نعتبر إلا أحدهما ظاهرا
والآخر . ويتكون المستوى السياقي من عنصرين كذلك ، العنصر اللغوي الظاهر . وعنصر آخر ظاهر طبعا ،
أنا لا نستطيع أن نميز بين اللغوي منهما والسياقي إلا بتحليل الرسالة .

ففي البيت التالي مثلا :

فَلِمَنْ حَاوَلَ النَّعِيمَ نَعِيمٌ وَلِمَنْ آثَرَ الشَّقَاءَ شَقَاءٌ (1)

قابل الشاعر بين النعيم والشقاء . ولكن لفظ النعيم يقابله لفظ البؤس في اللغة : ولفظ الشقاء يقابله لفظ
السعادة . والنعيم سبب السعادة : بينما الشقاء سبب البؤس : فيكون جمع الشاعر بين النعيم والشقاء على هذه
الصورة مقابلة لسبب الشيء بنتيجة ضده ، كما يتضح من الشكل التالي :

النعيم ≠ البؤس = السبب
↓ ↓ ↓
السعادة ≠ الشقاء = النتيجة

فالمقابلتان (النعيم ≠ البؤس) و(السعادة ≠ الشقاء) لغويتان . لكن لم يتوفر أيّ منهما في السياق .
أما المقابلتان (النعيم ≠ الشقاء) و(السعادة ≠ البؤس) فسياقيتان . وقد توفرت إحداهما في
السياق . وقد تكوّنت كلّ منهما من تقاطع مقابلتين لغويتين .

فالمقابلة السياقية في هذه الصورة الغالبة في « الشوقيات » ، يولدها الشاعر من تقاطع مقابلتين لغويتين .
وإثراء هذا النوع من المقابلات هو من حيث توسيع مجال الكلام أو تضييقه ، تدقيقا لحقيقة الظاهر منه
طريق الإيحاء بالباطن . ففي المثال السابق كنا أمام سلسلة هذه حلقاتها :

النعيم ← السعادة ≠ البؤس ← الشقاء
سبب نتيجة ≠ سبب نتيجة

لم يُذكر في النص إلا طرفا السلسلة مع أنه لم تخف في التبليغ أية حلقة منها . ويكثر هذا الضرب من
الآلة في شعر شوقي بصفة ملموسة ، فمنها كذلك قوله واصفا ملكة النحل :

صَاعِدَةٌ فِي مَعْمَلٍ مِنْ مَعْمَلٍ مُشْحَدِرَةٌ (2)

فالصعود يقابله في اللغة التزول ، أما الانحدار فيقابلة التسلق ، لكن الشاعر في مقابله الصعود بالانحدار
يكتف بالأشارة إلى الحركة العمودية الدائمة التي في مقابلة الصعود بالتزول ، ولا بالتعبير عن معنى مشقة

1 ص 17 ، 218 .
2 ص 145 ، 49 .

التحرك الذي يفهم من مقابلة الانحدار بالتسلق ، بل تجاوز ذلك إلى الجمع بين المعنيين : معنى الحركة ومعنى المشقة معا .

ومن ذلك أيضا مقابلة الشاعر الخي بالغابر في قوله :

وَأَقْرَأُوا آدَابَ مَنْ قَبْلَكُمْ رَبِّدَمَا عَلَّمَحَيًّا مِنْ غَبْرٍ (1)

فالخي يقابله السيت لغة والغابر يقابله الحاضر (2) ، أما المقابلة بين الخي والغابر كما في البيت فلإفادة معنى استفادة الخي من الميت من ناحية ومعنى استفادة الحاضر من الغابر من ناحية أخرى .

وإذا كانت عناصر سلسلة التبليغ يظهر بعضها في النص وتظهر كلها في التبليغ لتوسع مجال الدلالة كما في الأمثلة السابقة ، فإن ما لا يظهر منها في النص لا يأتي في بعض الأمثلة الأخرى إلا ليضيق مجال الدلالة فيما ظهر ، من ذلك قول الشاعر :

وَلَنَجْعَلُ مِصْرَ هِي الدُّنْيَا وَلَنَجْعَلُ مِصْرَ هِي الدِّينَا (3)

فالدنيا تقابلها في اللغة الآخرة ، والدين يقابله الكفر ، ولكن الشاعر في مقابله الدنيا بالدين حصر معنى الدنيا في صلاح المعاش ، دون معنى المادة والالذة ، وحصر معنى الدين في صلاح المعاد ، دون معنى الإيمان والتعبّد .

ونرى مقابلة الشاعر بين اللفظين مقابلة سياقية كثيرا ما قامت على صور ، وقد كانت هذه الصور متفاوتة في الوضوح والخفاء .

فمما اتضحت فيه الصورة قوله :

جَمَعَ الخُلُقَ وَالْفَضِيلَةَ سِرًّا شَفَّ عَنْهُ الحِجَابُ فَهَوَّ ضِيَاءُ (4)

فالسر يقابله في اللغة الجهر ، والضياء يقابله الظلام ، فيتضح أن الشاعر في مقابله السر بالضياء استعار صورة الضياء للجهر فدل بذلك على الشيء ومفعوله في نفس الوقت .

وكثيرا ما وقعنا في « الشوقيات » على مقابلات سياقية لم نجد لها قياما على صور بلاغية ولا لمسا لها دورا كبيرا في توسيع الدلالة ، أو تضييقها ، ولكننا لم نعتبرها - مع ذلك - مردودة ، مثل مقابله الدفع بالجلب في قوله :

نَلِثُمْ جَلِيلًا وَلَا تُعْطُونَ خَرْدَلَةَ الآ الذي دفع الدستور أو جلبنا (5)

(1) ج 1 ص 125 ، 48 .

(2) انظر استعمالها ج 1 ص 159 ، 20 .

(3) ج 1 ص 132 ، 89 .

(4) ج 1 ص 17 ، 144 .

(5) ج 1 ص 76 ، 17 .

بينما في اللغة يتقابل الدافع مع الجذب والجلب مع الدرء ، لكن مخالفة ذلك لم تؤل إلى نتيجة ايجابية أو سلبية بسبب نزعة الدافع والدرء إلى الترادف ، مع الملاحظ أن وزن البيت المذكور يدخل استعمال أي شاعرين شئنا بدون خلل . لكن المقابلة السياقية قد لا يخفى تكلفتها في بعض الأمثلة التي كان ضغط الضرورة الشعرية فيها ظاهرا . فقله :

يُبْصِرُ الآلُ إِذْ يُسْرَاحُ بِنَيْسَمٍ فِيهِ مَوْقِفَ الذَّلِّ عَسْوَةٌ ، وَيُجَاءُ (1)

قابل فيه الرواح بالمجيء ، بينما اللغة تقابل بين الرواح والغدو ، وبين المجيء والذهاب ..

* *

وفي قسم ثان من هذه المقابلات ، يكتبني كل من المستويين اللغوي والسياقي بإمكانية واحدة في التقابل لشغور يحدث في سلسلة الدوال ، ففي قول شوقي :

لَوْ أَنَّ أَبْطَالََ الْحُرُوبِ تَفَرَّقُوا غَلَبَ الْجَبَانَ عَلَى الْقَنَا الأبطال (2)

مقابلة بين الجبان والأبطال ، لكن الجبان في اللغة يقابله الشجاع ، أما البطل فلا يقابله شيء .

الجبان ≠ الشجاع

(مثل شاعر) ≠ الأبطال

فلنا : (الجبان ≠ شجاع) وهي المقابلة اللغوية الوحيدة الممكنة . ولنا (الجبان ≠ الأبطال) وهي المقابلة السياقية الوحيدة الممكنة والمستعملة .

وفي قوله :

وَيَرَى النَّاسَ وَالْمُلُوكَ سَوَاءً وَهَلِ النَّاسُ وَالْمُلُوكُ سَوَاءُ؟ (3)

نستطيع أن نقابل الملوك بالرعايا ، ولكن بماذا نقابل لفظ الناس ؟

فالملاحظ أن الشاعر في اجتهاده لسد قصور اللغة بتوليد مقابلات من هذا النوع يتورط فلا يلبث أن يصبح القصور بأسلوبه أعلق .

ومن المقابلات السياقية بين المفردات في « الشوقيات » ما انقطعت صلتها بالوضع اللغوي تماما فتوزعت على خط السياق وحده . وقد كان توفيق الشاعر فيها أوفر حظا مما هو في المقابلات الأخيرة ، لكن أثر هذا الضرب من المقابلة كان قليلا في شعره . منها قوله :

رَبِحَتْ مِثْلَ التَّصْرِيحِ أَنْ قِيُودَهَا قَدْ صِرْنَ مِنْ ذَهَبٍ ، وَكُنَّ حديدًا (4)

(1) ج 1 ص 17 ، 90 .

(2) ج 1 ص 185 ، 41 .

(3) ج 1 ص 17 ، 63 .

(4) ج 1 ص 109 ، 27 .

وقد قابل فيه الشاعر بين الذهب والحديد . ولا نرى اللغة تخصص الذهب بمقابل معين ولا الحديد بمقابل محدود .

فإذا وزعنا عناصر هذه المقابلة على سلم التقاطع وجدناها على الشكل التالي :

الذهب = (محل شاغر)

(محل شاغر) = الحديد

وكذلك الشأن بالنسبة إلى مقابله المآمين بالأمين في قوله :

وَلِدْتُ لَهُ (الْمَأْمِينِ) الدَّوَّاحِي وَكَمْ تَلِدِي لَهُ قَطُّ (الْأَمِينَا) (1)

(المآمين) = (محل شاغر)

(محل شاغر) = (الأمين)

فإذا اشترك في البيت الأول الذهب والحديد في كونهما من المعادن أصلا ، فإنهما يتقابلان في القيمة ، فالأول أرفع والثاني أوضع ، وإذا اشترك في البيت الثاني الأمين والمأمون في الدم أصلا : فإنهما يتقابلان في المترلة : فالأول ضعيف مائع والثاني حازم كفاء .

ب - أشكاك المقابلات فيها :

إذا تبين لنا في المقابلات اللغوية خضوعها في الجملة للانسجام في أنواع الكلمات وللالتلاف بين مبانيها فإنه يتبين لنا العكس في المقابلات السياقية بين مفردين ، فإن المقابلات في هذا الصنف الثاني متباينة الأنواع مختلفة الأوزان بصورة واضحة . فلا يتجاوز حظ الالتلاف بين المتقابلين فيها حظ الاختلاف كثيرا ، ولا تتجاوز نسبة اعتماد المشتقات نسبة اعتماد الجوامد إلا بالقليل . وحتى الحالات التي كان فيها الانسجام في النوع ظاهرا لم تخل من اختلاف في الصيغة أو في العدد وكذلك الشأن بالنسبة إلى المقابلات التي اختلف فيها الشقان في الصيغة أو العدد فإنها لم تخل من اختلاف في النوع .

وإذا استثنينا الجوامد من الأسماء لاح لنا أن أغلب المقابلات في هذا النوع هي في « الشوقيات » من قبيل الصفات أو الأفعال أو المصادر أو أسماء الفاعل ، وهي في هذا تنفق مع ما لاحظناه في حدود المقابلات اللغوية .

فمما كان الاختلاف بين متقابليه في الوزن فقط ، قوله :

رَأْسُ الحِمَايَةِ مَقْطُوعٌ ، فَلَا عَدِمْتُ كِنَانَةَ اللَّهِ حَزْمًا يَقْطَعُ الذَّنْبَا (2)

(1) ج 1 ص 266 ، 9 .

(2) ج 1 ص 76 ، 29 .

فالرأس والذنب اسمان جامدان ، واستعمل كلاهما في المفرد ، غير أنهما يختلفان في الوزن ، ومما فيه الاختلاف أكبر قوله :

بِكَ بِشْرَ اللَّهِ السَّمَاءَ فزَيْنَتُ وَتَضَوَّعَتْ مَسْكَاً بِكَ الْغَبْرَاءُ (1)
فالسماء إسم جامد ، والغبراء إسم مشتق .

ومما كان فيه الاختلاف بين المتقابلين أو غل قوله :

وَسَتَيْنِ طَوْراً تَلُوحُ ، وَحِينَا يَتَوَلَّى أَشْبَاحَهُنَّ الْخَفَاءُ (2)
أو قوله من تنس القصيدة :

يَتَوَلَّى الْبَحَارَ - مَهْمَا ادْلَهَمَّتْ - مِنْكَ فِي كُلِّ جَانِبٍ لِأَلَاءِ (3)

ففي الأول قابل بين فعل ومصدر ، وفي الثاني بين فعل وصفة مشبهة .

والتنوع في أشكال المتقابلات في المقابلات السياقية بين مفردين ليس ظاهرة غريبة ، فقد بينا أن هذه المقابلات تتميز في « الشوقيات » بمرونة كبيرة ترجع إلى أمنها من ضغط المعجم ، ورجوع تأليفها إلى عبقرية الشاعر خاصة .

منزلة المتقابلين وتوزيعهما في البيت :

(1) منزلة المتقابلين في مقابلة المفردات

نجمع في دراسة مقابلة المفردات بين المقابلة اللغوية والمقابلة السياقية لأنهما إن كانتا تختلفان في النوع إلاهما تتولدان في مخبر واحد .

ومنزلة الضد من ضده تختلف من مثال إلى آخر ، وتتنوع كثيرا ، ولكنها لا تستعصي على الحصر والدرس إذا ما راعينا الازدواج الذي هو من أهم مقومات المقابلة ، فنظرنا إلى ما استقل كل شق من شقيها بشطر من شطري البيت على حدة ، فإلى ما جمعتهما أحد الشطرين على حدة .

أ - المقابلة بين الصدر والعجز :

إن بنية القصيدة العربية في قيام كل بيت من أبياتها على مصراعين إثنين تستجيب لكل نوع من أنواع الحركات المنتظمة صوتية كانت أم ذهنية ، وبهذا نفسر كثرة استخدام المقابلات في الشعر العربي عموما

(1) ج 1 ص 34 ، 13 .

(2) ج 1 ص 17 ، 7 .

(3) المصدر نفسه ، 12 .

وكثرة ما يرد من هذه المقابلات. ويرجع ذلك إلى الدور العيني منتظمة وبهذا تفسر كذلك كيف احتلت المقابلة منزلة كبيرة بين أساليب التعبير عند العرب .

والمقابلة في « الشوقيات » لم تتجرد من خصائصها هذه إذا ما أخذنا بعين الاعتبار كل أنواع المقابلة فيها أما مقابلات « الشوقيات » التي بين المفردات فليست الأغلبية فيها لما توزع فيه الشقان على الصدر والعجز ولكن ورودها على هذا القالب كثير على كل حال ، وقد وجدنا لها 6 أشكال عامة : أكثرها اعتمادا هذان :

الضدّ في آخر الصدر وضده آخر العجز :

(.....) (.....)

وأمثله :

- وَيُضْفِي عَلَيْهَا الْأَمْنَ فِي الرُّوحَاتِ (1)
وَيُحْصِي عَلَيْنَا الزَّمَانَ الْبَعِيدَ (2)
وَقَدِيمًا بَنَى الْغُلُوبَ عُقُولًا (3)

- يُفِيضُ عَلَيْهَا الْيُمْنَ فِي غَدَاوَاتِهِ
– نَعُدُّ عَلَيْ الزَّمَانَ الْقَرِيبَ
– وَقَدِيمًا بَنَى الْغُلُوبَ نَفُوسًا

الضدّ في حشو الصدر وضده آخر العجز :

(.....) (.....)

وأمثله :

- يَتَوَلَّى أَشْبَاحَهُنَّ الْخَفَاءُ (4)
وَتَضَرَّعَتْ مِسْكًَا بِكَ الْغِبْرَاءُ (5)

- وَسَمِينٌ طَوْرًا تَلُوحُ ، وَحِينًا
بِكَ بَشَّرَ اللَّهُ السَّمَاءَ فَرِيَّتْ

ودون هذين الشكلين في الاعتماد الشكلان التاليان :

الضد أول الصدر وضده آخر العجز :

(.....) (.....)

ومن أمثله :

- وَكُنَّا بِحُكْمِ الْحَادِثَاتِ نَصُوبُ (6)
لَفَتَ الْبَرِّيَّةَ بِالظُّهُورِ (7)

- رَفَعْنَا إِلَى النِّجْمِ الرُّؤُوسَ بِنَصْرِكُمْ
– يَخْفَى فَإِنْ رِيحَ الْحَيْسَى

- (1) ج 1 ص 98 ، 31 .
(2) ج 2 ص 29 ، 3 .
(3) ج 3 ص 134 ، 31 .
(4) ج 1 ص 17 ، 7 .
(5) ج 1 ص 34 ، 13 .
(6) ج 1 ص 42 ، 224 .
(7) ج 1 ص 119 ، 57 .

الضد في حشو الصدر وضده في حشو العجز :

..... (..) (....)

ومثاله :

النَّفْسُ حَرْبُ الْمَوْتِ ، إِلَّا أَنْهَى أَتَتْ الْحَيَاةَ وَشَغَلَهَا مِنْ بَابِهِ (1)

أما الشكلاان الأخيران فيكون فيهما الضد أول الصدر وضده أول العجز (2) أو يكون الضد آخر الصدر وضده أول العجز (3) : على أنهما نادرا جدا .

ب - المقابلة بين مفردين يحتضنهما العجز :

إن هذا القالب في « الشوقيات » خمسة أشكال ، لكن أغلبها على الاطلاق الشكل الذي يرد فيه الضد في حشو العجز وضده آخره :

..... (..) (....)

والسر في كثرة اعتماد هذا الشكل يكمن في نزعة الشاعر إلى كثرة ايراده اللفظين المتضادين متجاورين في البيت ، ومن أمثله :

- فِي بُكُورِ الطَّيْرِ لِلرِّزِّ قِ مَجِيئُهَا وَذَهَابُهَا (4)
- عَالَمٌ قَلْبٌ ، وَأَحْلَامٌ خَلْقٌ تَبَارَى غَبَاوَةٌ وَقَطَانَةٌ (5)

ومن الأمثلة التي فصل فيها بين المتضادين قوله :

- فَصَيَّرَ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ ثَنَاءَهَا مَآثِرَ تُبْحِييِ الْأَرْضِ وَهِيَ مَوَاتٌ (6)
- أَذْكَرُكَ الدُّنْيَا ، وَكَيْفَ وَلَمْ يَزَلْ لَهَا أَثْرًا شَهِدَ بِفِيكَ وَصَابٌ (7)

ودون هذا الشكل في الاستخدام شكل يرد فيه الضد أول العجز وضده آخره :

..... (..) (....)

ومنه :

- لَا تَخْلُ مِنْ أُمَّلٍ إِذَا ذَهَبَ الزَّمَانُ فَكَمْ رَجَعُ (8)
- فَجَمَعْتُهُنَّ إِلَى الْحَدِيثِ ، بَدَأَتْهُ فَعَضِبْنَ ، ثُمَّ أَعَدَّتْهُ فَرَضِينَا (9)

(1) ج 1 ص 84 ، 5 .

(2) أنظر ج 1 ص 145 ، 50 .

(3) أنظر ج 1 ص 119 ، 6 .

(4) ج 1 ص 90 ، 23 .

(5) ج 1 ص 248 ، 16 .

(6) ج 1 ص 92 ، 27 .

(7) ج 3 ص 29 ، 17 .

(8) ج 1 ص 158 ، 4 .

(9) ج 2 ص 139 ، 19 .

أما الأشكال الباقية فيرد فيها الضدّ في بيت مبدؤ متقسما بين آخر الصدر وأول العجز : وضدّه آخر العجز (1) : أو في حشو العجز (2) . أو يرد اللفظ وضدّه معا في حشو العجز (3) .

ج - المقابلة بين مفردين يحتضنهما الصدر :

لهذا قالب شكلان :

في الأول يرد الضد في حشو الصدر وضده آخره وهذا القالب :

..... (....) (....)

ومثاله :

شُعُوبُكَ فِي شَرْقِ الْبِلَادِ وَغَرْبِهَا كَأَصْحَابِ كَهْفٍ فِي عَمِيقِ سُبَاتٍ (4)

وفي الثاني يكون الضدّ أول الصدر والثاني آخره :

..... (..) (..)

مثل :

ضحكت من الأحوال : ثمّ بكيّتهم بدمع جرت في إثره الرحمات (5)

**

ان العجز في كل قوالب « الشوقيات » هو الاطار الأساسي الذي تكتمل فيه المقابلة وتبلور : بل هو الاطار الذي كثيرا ما يحتضن عنصري المقابلة معا فتولد فيه المقابلة وتكتمل . وقد لاحظنا أن درجة أهمية هذه الأشكال في « الشوقيات » متناسبة تناسبا طرديا واضحا مع درجة أهمية دلالاتها : ذلك أن ضدّ الضدّ يرد في أغلب الأمثلة وفي أكثرها اعتمادا مقطعا ، أي آخر لفظ يختم البيت ويتضمن قافيته ويتوجّ دلالة

(2) توزيع عناصر المتقابلين في مقابلة التراكيب :

إنّ المقابلة السياقية بين التراكيب في شعر شوقي كثيرا ما تخرج بحكمة التوزيع على مصراعي البيت : ونعني باحكام التوزيع استئثار كلّ من التركيبين المتقابلين بشطر وتوزع عناصره على كلّ مقاطعه بدون اخراج أيّ منها .

لكن قد يجتمع في البيت الواحد أكثر من تركيبين متقابلين وقد يرد التركيبان المتقابلان في شطر من شطري البيت فقط كما قد ترد المقابلة مرسلة في غير إطار محدود ولا شاغلة كامل مقاطع البيت ، إلا أن هذه الأنواع الأخيرة قليلة الأهمية في شعر الشاعر .

(1) انظر ج 1 ص 132 ، 27 .

(2) المصدر نفسه ، 66 .

(3) ج 1 ص 262 ، 44 .

(4) ج 1 ص 98 ، 37 .

(5) ج 1 ص 92 ، 9 .

أما المقابلة بين المصراعين والتي قلنا إنها أكثر استخداما في شعر شوقي فإنها . إلى جانب إحكام التوزيع الذي يخلق فيها انسجاما يجعل موسيقى البيت تندعم بانتظام حركة المعاني وهذه تندعم بموسيقاه ، قد تأتي عناصر تراكيبها في الصدر متناسبة التقطيع ونظائرها في الأعجاز مما يزيد حركتها نشاطا وموسيقا إيقاعا ودلالاتها جلاء .

وأغلب ما يكون التقطيع في البيت ثانيا : تناسب فيه عناصر كامل الصدر مع عناصر كامل العجز كما في قوله :

ومع المجددِ / بالأناةِ / سَلَامَةٌ (1)

ومع المجددِ / بالجِراحِ / عِشَارُ

أو قوله وقد ورد مصرعا في غير الطالع :

وكمُ / مِْنُ / شُجَاعِ / فِي الْعِدَاةِ / مُكْرَمِ (2)

وكمُ / مِْنُ / جَبَانِ / فِي اللَّدَاتِ / مُدْمَمِ

وأما المقابلة التي لا تتقيد بحدود الشطرين أو التي لا تتجاوز الشطر أو التي تتعاش مع أخرى في البيت ، بحيث لا تستغل فيها الخصائص الموسيقية ككمية الأصوات وترتيب المقاطع وغيرها : فهي دون المقابلة بين المصراعين في أهمية النسبة والدور . ومنها قوله :

فقلتُ : من الحامي ؟ أَلَيْتُ غَضَنْتَنَرُ
من التُّركِ ضارٍ ؟ أمْ غَزَالُ مُرَبَّبُ (3)

فقوله : « فقلت : من الحامي ؟ » لا يدخل في المقابلة : وقوله « من التُّركِ ضارٍ » زيادة تفيد معنى ولكن التوازن بين التركيبين بها يختل .

أما قوله من نفس القصيدة في وصف الجيش :

قليلون منْ بُعْدِ ، كثيرون إنْ دَنَوْا
لهمْ سَكَنٌ أَنَا ، وَأَنَا تَهَيَّبُ (4)

فيتضمن مقابلة في الصدر قائمة على مجرد ازدواج وأخرى في العجز قائمة على عكس في التركيب .

وإذا نظرنا في المقابلات التي انحصرت في شطر من البيت بشقيها ، ولم تتجاوز إلى الثاني لاحظنا أنها تزد في العجز في الأغلبية الساحقة من الحالات ولا ترد في الصدر الا نادرا ، مما يؤكد ما أثبتناه من أن

(1) ج 2 ص 164 ، 29 .

(2) ج 3 ص 140 ، 5 .

(3) ج 1 ص 42 ، 94 .

(4) ج 1 ص 42 ، 101 .

الأعجاز هي الاطارات التي تكتمل فيها مقابلات . وسوما . وهي التي تنشأ فيها المقابلات وتكتمل في هذه الحالات ، من ذلك قوله :

لم يُبْرَمِ الأَمْرَ حَتَّىٰ تَسْمَعُوا أَسْوَءَ عَاقِبَةٍ ، أَمْ سَمَرَ مُنْتَمِلًا (1)

وهذا مثال من الأبيات التي تنحصر في الصدر وحده وقد تناولت فيه عناصر التركيبين المتقابلين :

(فَرُوقِي) أَيْ قَسْمِي رَأْبِكِي فَخَارًا وَلَوْعَةً وَقَوْمِي إِلَىٰ نَحْسِ الْفَقِيدِ السُّعْطَمِ (2)

ل ل ل

دلالة المقابلة

المقابلة المركبة :

من خصائص المقابلة في « الشوقيات » أن ترد أحيانا مركبة ونعني بالتركيب قيام كل شق من شقيها المتقابلين أو أحد شقيها على عنصرين متقابلين أيضا ، مما يجعلها تؤدي دورا مزدوجا طريفا به نبيّن أن كل نظام مقصود أو قضية مطروحة بالغة ما بلغت من انسجام ليست إلا وحدة مركبة من عناصر متقابلة متضادة منيما كبرت عناصرها المكوّنة أو صغرت .

ففي هذا البيت مثلا :

وَمِنْ الْعُقُولِ جَدَّ أَوْلَ وَجَلَّامِدٌ ، وَمِنْ النَّفْسِ حَرَائِرٌ وَإِمَاءٌ (3)

قابل الشاعر بين العقول وصنفيها في الصدر وبين النفوس وصنفيها في العجز من ناحية ، ولكنه في نطاق العقول قابل بين الجداول والجلامد ، وفي نطاق النفوس قابل بين الحرائر والإماء ، من ناحية أخرى .

ومن المقابلة المركبة كذلك قوله :

تُشْفِقُ الشَّمْسُ وَالْكَوَاكِبُ مِنْهَا وَالْجَدِيدَانِ ، وَالْبِلَى ، وَالْفَنَاءُ (4)

وقد قابل الشاعر فيه بين الشمس (كوكب النهار) وبين الكواكب (كواكب الليل) وكنى بالضدين عن الليل والنهار ، ثم قابل الوجود (وكنى عنه بالجديدين وهما الليل والنهار) بالعدم (وقد عبر عنه بالبي والفناء) .

ومن نفس القصيدة قوله وقد كانت فيه المقابلة أعمق :

فَلِجِبْرِيلَ جِيئَةً ، وَرَوَّاحٌ وَهَبُوطٌ إِلَى الثَّرَى ، وَارْتِقَاءٌ (5)

(1) ج 1 ص 76 ، 16 .

(2) ج 3 ص 140 ، 23 .

(3) ج 1 ص 34 ، 71 .

(4) ج 1 ص 17 ، 27 .

(5) ومن المصدر نفسه ، 205 .

وقد قابل فيه بين اتجاهين متناقضين (جبهة يمين وواحد) وبين اتجاهين عموديين متناقضين (يمين وواحد) ، فبين المستوى الأفقي والمستوى العمودي .

ومما كانت المقابلة فيه عميقة كذلك قوله في وصف مدينة جينيف :

وَالْمَاءُ مِنْ فَوْقِ الدِّيَارِ وَتَحْتِهَا
مُسْتَوْبًا ، مُتَّصِعِدًا ، مُتَمَهَّلًا
وَأَخْلَا كَيْهَا يَجْرِي ، وَمِنْ حَوْلِ التُّرَى
مُسْتَرَعِمًا ، مُتَسَلِّيلًا ، مُتَعَشِّرًا (1)

وقد كانت المقابلة فيه بين الاتجاهين المتناقضين في كل من المستوى الأفقي والعمودي ، ثم بين المستويين عموما (2) .

ولا تقل طرافة المقابلة إذا كانت مركبة في شق من شقيها دون الآخر بل تبقى متميزة فتأتي لتعيين المقصود من المقابلة بالضبط ، فمن ذلك قوله في وصف عصمت باشا المندوب التركي :

أَصَمٌ : يَسْمَعُ سِرَّ الكَائِدِينَ لَهُ
وَلَا يَضِيقُ بِجَهْرِ السُّحْنَقِ الصَّخْبِ (3)

فقابل بين السمع وعدم السمع من ناحية ثم بين سمع سر الكائدين وعدم سمع جهر المحنقين ، فبين كذلك أن عيب الممدوح الخلقسي وهو الصمم لم يمنعه من الاطلاع على النفوس ما ظهر منها وما بطن ، وأنه الملب خصلة باعتباره جنبه ما يضيق به السامعون عادة من صخب .

ومن هذا القبيل قوله في تفضيل شعره على شعر المتبني :

وَلِي دُرُّرُ الْأَخْلَاقِ فِي المَدْحِ وَالْهَوَى
وَلِلْمُسْتَنْبِي دُرَّةٌ وَحَصَاةٌ (4)

فقد قابل بين شعره وشعر المتبني اجمالا لغاية المقارنة التفاضلية ، وقابل في نفس الوقت بين نوعين من شعريين من شعر المتبني تفصيلا ، لغاية بيان التفاوت (5) .

فالمقابلة المركبة ، تأتي في شعر شوقي لتجمع بين الاجمال والتفصيل وبين التعميم والتخصيص .

لمرة المقابلات في السياق الواحد :

من باب البديهة أن نقرر بعد الذي مر أن الاكثار من المقابلات في السياق الواحد يقوي تصوير الحركة والوتر فيه ويزيد جوانبها تدقيقا . ولكن الاكثار منها في السياق الواحد في «الشوقيات» ظاهرة شائعة ، فالمقابلة في شعره كثيرا ما تكون معززة بأخرى ، بل قد ترد أكبر أقسام القصيدة أحيانا قائمة على ألوان منها جديدة .

(1) ج 2 ص 33 ، 26 - 27
(2) وينظر في ج 1 ص 17 ، 9 وج 1 ص 42 ، 150 وج 1 ص 248 ، 10 وج 2 ص 139 ، 7 وج 4 ص 29 ، 30 .
(3) ج 1 ص 59 ، 13 .
(4) ج 1 ص 92 ، 48 .
(5) وينظر في ج 1 ص 17 ، 80 ج 3 ص 29 ، 1 .

ولا تختلف خصائص المقابلات إذا كثرت في السياق الواحد عن المقابلات التي ترد مفردة : إلا في توسيع مدار الدلالة بامتضى تظافر العوامل الكثيرة . ونضرب على ذلك مثالين :

المثال الأول :

كأْسٌ مِنْ الدُّنْيَا تُدَارُ	مَنْ ذَاقَهَا خَلَعَ العِذَارُ
اللَّيْسَلُ قَوَامٌ بِهَا	فَإِذَا وَتَى قَامَ النَّهَارُ
وَحَبَابُهَا الأَعْمَارُ ؛ لَمْ	تَدُمِ الطَّوَالُ ؛ وَلَا القِصَارُ
شَرِبَ الصَّبِيُّ بِهَا وَلَمْ	يَخْلُ المَعْمَرُ مِنْ خُمَارُ
وَحَسَا الكِرَامُ سَلَاقَهَا	وَتَنَاوَلَ التَّهْمَلُ العُقَارُ
وَأَصَابَ مِنْهَا ذُو الهَوَى	مَا قَدْ أَصَابَ أَخُو الوَقَارُ
وَلتَمَدَّ تَمِيلُ عَلَى الجَمَا	د ؛ وَتَصْرَعُ النَّكَّ المُدَّارُ
كَأْسِ المَنِيَّةِ فِي يَدِ	عِسرَاءَ ؛ مَا مِنْهَا فِرَارُ
تَجْرِي التَّيْمِينُ فَمَنْ تَوَلَّى	بَسْرَةَ جَرَّتِ البِسَارُ (1)

هذه الأبيات التسعة تمثل القسم الأول من مرثية تقع في 24 بيتا تتكوّن من ثلاثة أقسام :

من بيت 1 إلى 9 : قسم أول موضوعه : حتمية الموت وشموله .

من بيت 10 إلى 19 : قسم ثان موضوعه : رثاء بطل عسكري .

من بيت 20 إلى 24 : قسم ثالث موضوعه : تعزية ابن بطل .

فالقسم الأول طويل وهو أبعد الأقسام عن صلب الموضوع وفيه يتأمل الشاعر في حقيقة الموت بيان حتميته وشموله كل الكائنات مع جهلهم بموعده بحكم التجربة البشرية ونفاذ المفعول .

لكنّ الشاعر يركّز تأمله في كامل هذا القسم على عنصرين بارزين : « نفاذ المفعول » وقد أبرزه بتصوير الموت بالخمرة في تشبيه تمثيلي ضمني ، و« شموله الكائنات » وقد أبرزه بمجموعة من المقابلات المترابطة . ولم يشذّ من هذا القسم إلا الطالع والبيت الثامن ، فلم يتضمنا مقابلة .

والملاحظ أنّ كلّ هذه المقابلات من نوع مقابلة المفرد بالمفرد ، إلا أنها تنوّعت فمنها اللغوية : الليل ≠ النهار / الطوال ≠ القصار / اليمين ≠ اليسار ، وبالمقابلين الأوليين بدأ سلسلة التقابل ، وبالأخيرة ختمها ، ومنها السياقية ، وقد وردت محصورة بين اللغوية .

وقد تمثل دور المقابلات اللغوية في بيان شمول الموت كلّ الكائنات من حيث الظرف : (الزمان : الليل ≠ النهار / المكان : يمين ≠ يسار) . أمّا السياقية فيّنت شمول الموت من حيث الوضعية . واختار

(1) ج 3 ص 69 .

من الوضعيات: السن (صبي) معسر) والأخلاق (الكرام) الهمل/ذو الهوى (أخو الوقار) والطبيعة (الجماد) الفلك المدار) ، فأفادت في جملتها الاستقطاب والعشوائية : فاللوت يدرك كل الكائنات مهما كانت الظروف واختلفت الوضعيات .

وقد استأثر -- من ناحية أخرى -- كل شق من كل مقابلة في أكثر الحالات بشطر من شطري البيت ، على أن جميع المقابلات اكتملت في العجز وتبلورت فيه بالإضافة إلى ورود المتقابل الثاني أبدا في العجز ، وإلى أن الشق المقابل الثاني ورد في أكثر الحالات مقطعا متضمنا عناصر القافية ، وهذا من مظاهر تفاعل حركة المتقابل بموسيقى اطار القصيدة ، وتعزز كليهما بصاحبه .

المثال الثاني :

- | | | |
|----|--|---|
| 38 | مَلَكْتَ سَبِيلِيهِمْ : فَنِي الشَّرْقِ مَضْرِبُ | لِجَيْشِكَ مَمْدُودٌ ، وَفِي الغَرْبِ مَضْرِبُ |
| 39 | ثَمَانُونَ أَلْفًا أَسْدُ غَاب ، ضَرَاغِمُ | لَهَا مِخْلَبٌ فِيهِمْ ، وَلِلْمَوْتِ مِخْلَبُ |
| 40 | إِذَا حَمَلْتَ فَالْشَّرُّ وَسَنَانُ حَالِمُ | وَإِنْ غَضِبْتَ فَالْشَّرُّ يَقْطَانُ مَغْضَبُ |
| 41 | فَيَالِقُ أَنْفَى فِي البِلَادِ مِنَ الضَّحَى | وَأَبْعَدُ مِنْ شَسِ النَّهَارِ وَأَقْرَبُ |
| 42 | وَتُصْبِحُ تَلْقَاهُمْ ، وَتُمْسِي تَصَدُّهُمْ | وَتُظْهِرُ فِي جَدِّ الثَّمَالِ وَتُلْعَبُ |
| 43 | تَلُوحُ لَهُمْ فِي كُلِّ أَفْقٍ ، وَتَعْتَلِي | وَتَطْلُعُ فِيهِمْ مِنْ مَكَانٍ ، وَتُغْرِبُ |
| 44 | وَتُقَدِّمُ إِقْدَامَ اللُّيُوثِ ، وَتَنْشِي | وَتُدْبِرُ عَلَيْهِمَ بِالْوَعْيِ ، وَتُعَقِّبُ |
| 45 | وَتَمْلِكُ أَطْرَافَ الشَّعَابِ ، وَتَلْتَقِي | وَتَأْخُذُ عَفْوًا كُلَّ عَالٍ ، وَتَغْضِبُ |
| 46 | وَتَغْشَى أَيْبَاتِ المَعَاوِلِ وَالذَّرَا | فَتُجَبِّهُنَّ اليَكْرُ ، وَالْيَكْرُ ثِيْبُ |
| 47 | يَقُودُ سَرَايَاهَا ، وَيَحْمِي لِيَاءَهَا | سَدِيدُ المَرَائِي فِي الحُرُوبِ ، مُجْرَبُ |
| 48 | يَجِيءُ بِهَا حِينًا ، وَيَرْجِعُ مَرَّةً | كَمَا تَدْفَعُ اللِّجَّ البِحَارُ وَتَجْدِبُ |
| 49 | وَيَرْمِي بِهَا كَالْبَحْرِ مِنْ كُلِّ جَانِبِ | فَكُلُّ خَمِيسٍ لُجَّةٌ تَشْضَرِبُ |
| 50 | وَيُنْفِذُهَا مِنْ كُلِّ شِعْبٍ ، فَتَلْتَقِي | كَمَا يَتَلَقَى العَارِضُ المُنْشَعْبُ |
| 51 | وَيَجْعَلُ مِيقَاتًا لَهَا تَنْبِرِي لَهُ | كَمَا دَارَ يَلْقَى عَقْرَبَ السَّيْرِ عَقْرَبُ |
| 52 | فَظَلَّتْ عِيُونَ الحَرْبِ حَيْرِي لِمَا تَرَى | نَوَاطِرَ مَا تَأْتِي اللُّيُوثِ وَتُغْرِبُ |
| 53 | تَبَالِغُ بِالرَّامِي ، وَتَزْهُو بِمَا رَمَى | وَتَعْجَبُ بِالقُوَادِ ، وَالجُنْدُ أَعْجَبُ |
| 54 | وَتُنْشِي عَلَيَّ مُزْجِي الجِيُوشِ (بيلندز) | وَمَا هَمَهَا فِيهَا تَنَالُ وَتَكْسِبُ |
| 55 | وَمَا المَلِكُ إِلَّا الجَيْشُ شَأْنًا وَمَظْهَرًا | وَلَا الجَيْشُ إِلَّا رَبُّهُ حِينَ يُنْسَبُ |

لعل أحسن مثال على مساهمة المقابلة في شعرية القصيد عند شوقي تلمس في ملحمة « صدى الحرب »
منها هذه القطعة . وقصيدة « صدى الحرب » هي ثاني قصائد « الشوقيات » طولا على الإطلاق وقد سبق
تفلال كثير من مقابلاتها في الأبواب السابقة ، وإنما نريد هاهنا أن نضرب مثلا على سياقات هذه الملحمة

العابدة التي تكثر فيها المقابلات بوجه خاص (1) ولتبيّن خصائص هذا الأسلوب في إطار معيّن . فهذا القسم من الملحمة جعل له الشاعر شبه عنوان « معجزات الجنود على الحدود » ويمكن إخضاعه لمراحل ثلاث :

من بيت 38 إلى 46 : تحرك الجنود .

من بيت 47 إلى 51 : تسيير الجنود .

من بيت 52 إلى 55 : دور الجنود .

وقد احتاج الشاعر إلى المقابلات وعود عليها كثيرا خاصة في وصف تحرك الجنود إذ لم يكد يخلو بيت من أبيات القسم الأول من مقابلة : ففي هذا السياق تجد المقابلة في الحركة المعين الذي يغذيها ، وتجد الحركة في المقابلة الأسلوب الذي يؤديها .

وأبرز مقابلا هذه القطعة هو ما كان في الأبيات الأربعة المتتالية من بيت 42 إلى بيت 45 حيث قام كلّ صادر منها على مقابلة تزدوج مع مقابلة أخرى في العجز .

وقد أدّت هذه المقابلات معنيين رئيسيين في الجملة :

(1) معنى الإشعاع في معنى الانتشار (الشرق = الغرب / أبعد = أقرب ...)

(2) ومعنى التحرك الدائم في كلّ اتجاه (تلوح = تعتل / تطلع = تغرب) (تقدم = تشي / تدبر = تعقب ..) .

**

إنّ المقابلة تكثر في مطولات الشاعر ، ويكثر فيها ما يرد من المقابلات في السياق الواحد على الخصوص ، مما يسمح باعتبار أن أسلوب المقابلة من أهمّ عوامل الاطالة في القصيد عند شوقي ، ومن أخصبها امكانيات في خلق أزواج من التراكيب تصاغ في أبيات شعرية .

**

المقابلات الشائعة في « الشوقيات » :

من مظاهر اعتماد شوقي المقابلة في شعره أنّه ردّد كثيرا من الأزواج بعينها في عدة مواطن ، فبدا مولعا بالمقابلة بين عناصر معينة ومعانٍ مخصوصة ، وهذا لا ينفي التنوع فيها . ولئن كانت ظاهرة الاكثار تفسّر إلى حدّ ما ظاهرة التردد ، فإنها لا تفسّر السرّ في تردد أنواع من المقابلات دون أخرى . ولذلك نروم فيما يلي استعراض أكثر ما تواتر من المقابلات في شعره وبيان خصائصها - بعد أن بيّنا أساليب الشاعر في استخدام المقابلة عامّة - لنتهيأ لنا ضبط اتجاهاته في الاختيار .

(1) ج 1 من 42 بالإضافة الى القطعة المذكورة ، ينظر مثلا : من بيت 17 الى بيت 25 ومن بيت 93 الى بيت 107 .

(1) المقابلة بين السيف والقلم :

إنّ المقابلة بين السيف والقلم أو ما كان في معنييهما أكثر ما يتردد من مقابلات الشاعر في « الشوقيات » . وقد قصد الشاعر منها في كلّ حالة إلى المقابلة بين القوة المادية والقوة المعنوية . وقد تنوّعت المفردات المستعملة لهذا المعنى متقابلة : ولكن الأولوية كانت لمفردتي السيف والقلم :

— هَذَا الزَّمَانُ تُنَادِيكُمْ حَوَادِثُهُ
— يَمْضِي وَيَنْسَى الْعَالَمُونَ : وَإِنَّمَا
يا دولة السيف : كوني دولة القلم (1)
تبقى السيوف وتخلد الأقلام (2)

كما يقابل بين السيف والرأي كثيرا ، كما في قوله مخاطبا الغازي مصطفى باشا كمال :

يا حسن أمّنيّة في السيف ما كذبت
وطيب أمّنيّة في الرأي لم تخب (3)

كما يقابل بين الصارم واليراع والسيف واليراع : والصمصام واليراع والمهند والأقلام والكتب والكتائب ...

والملاحظ أن السيف في كلّ سياق يأتي أولا والقلم ثانيا في تنظيم الأمر ، ولكنهما متكاملان متلازمان ، لا يستغني أحدهما عن الآخر ، ويمكن تبيين ذلك من الأمثلة السابقة والمثال التالي يوضح ذلك أكثر :

أمولاي غنتك السيوف فأطربت
فهل ليراعي أن يغني فيطرب (4)

وأكثر ما استعمل شوقي هذه المقابلة في سياقات سياسية ، وخاصة فيما اتجه به إلى الأتراك من أشعاره . ولقد شاعت مقابله السيف بالقلم أو ما في معنييهما بوجه أخص في ملحمته التي بعنوان : « انتصار الأتراك » (5) .

وإنها لتكثر في المطولات عموما وفي كلّ قصيدة غلب عليها النفس الملحمي ، كقصائده الدينية ، ومن أبعدها قوله :

والرأي لم ينض المهند دونه
كالسيف لم تضرب به الآراء (6)

ومما يميّز مقابلة الشاعر السيف بالقلم أنها ترد كثيرا في أبيات حكمية كما دلت على ذلك بعض الأمثلة السابقة وكما بينه هذان :

— ما ليس يدفعه المهند مصلتا
— إنمّا الملك صارم ويسراع
لا الكتب تدفعه ولا الأقلام (7)
فإذا فارقاه ساد الطغمام (8)

- (1) ج 1 ص 225 ، 5 .
(2) ج 1 ص 226 ، 32 .
(3) ج 1 ص 59 ، 3 .
(4) ج 1 ص 42 ، 250 .
(5) لكثرتها نكتفي بالإحالة على مواضعها من القصيدة : ج 1 ص 59 ، 3 ، 11 ، 16 ، 18 ، 19 ، 20 ، 70 .
(6) ج 1 ص 34 ، 46 .
(7) ج 1 ص 230 ، 64 .
(8) ج 3 ص 142 ، 27 .

ومن فرط ولع الشاعر بهذه المقابلة ، أنه لم يتردد في استخدامها في السياق الغزلي ، فقد قال في تشبيه لحظ المرأة بالسيف وحاجبها بالقلم :

سَلَسُوا غَزَايَا غَزَا قَلْبِي بِحَاجِبِهِ
أَمَا كُنِيَ السَّيْفُ حَتَّى جَرَدَ الْقَلَمَ؟ (1)

إن المقابلة بين السيف والقلم شائعة في شعر العرب قديما ، وبصفة خاصة في شعر أبي تمام والمنتبي وابن الرومي (2) . وهذا يفسر إلى حد ما ولع شوقي بها ، لكن الذي نرى كذلك أن شوقي وجد هذه المقابلة صورة من واقعه . أليس السيف رمزا للقصر الذي عاش فيه وخدم صاحبه ، والقلم رمزا للملكية هو وصناعته ؟

2 - المقابلة بين مكانين أو ما اتصل بمكانين :

ومما يتردد في شعر شوقي مقابله بين مكانين متضادين أو بين اتجاهين مكانيين متضادين .

الشرق والغرب :

فإنه يقابل بين الشرق والغرب كثيرا ، ومن أمثلة ذلك :

شُعُوبُكَ فِي شَرْقِ الْبِلَادِ وَعَرَبِيهَا
كَأَصْحَابِ كَهْفٍ فِي عَمِيقِ سُبَاتِ (3)
قَعَدَ الشَّرْقُ عَلَيْهِمْ مَاتَمًا
وَأَنْشَى الْغَرْبُ بِهِمْ فِي عُرْسِ (4)

ويُقابلُ بين المشرقِ والمغربِ :

فَمِثْلَ بِنَاءِ التُّرْكِ لَمْ يَبْنِ مَشْرِقًا
وَمِثْلَ بِنَاءِ التُّرْكِ لَمْ يَبْنِ مَغْرِبًا (5)
مَشَتْ فِي الثَّرَى أَنْبَاؤُهَا : فَتَسَاءَلَتْ
مَشَارِقَهُ عَنْ أَمْرِهَا ، وَمَغَارِبُهُ (6)

والشرق والغرب عنده تارة كناية عن عموم الأمكنة من المعمورة ، وطورا يعني الشاعر بالشرق ما شمل العرب والمسلمين والعثمانيين والمصريين ويعني بالغرب ما شمل غيرهم .

الأرض والسماء :

أما مقابله بين الأرض والسماء فأكثر ما ترد كناية عن الكون ولكنها قد ترد للتعبير عن الضعة والرفعة . إلا أن الشاعر قلما نوع الألفاظ في التعبير عن مفهوم السماء ، فهو في الأغلب يستعمل لفظ السماء نفسه ، ولكنه وإن استعمل مقابله لفظ الأرض كثيرا ، فإنه استعمل كذلك ألفاظ : الغبراء ، الثرى ، التراب ، الغاب .

(1) ج 2. ص 137 ، 4 .
(2) محمد صبري ، الشوقيات المجهولة ، ج 1 ص 153 .
(3) ج 1 ص 98 ، 37 .
(4) ج 2 ص 171 ، 37 .
(5) ج 1 ص 42 ، 84 .
(6) ج 1 ص 80 ، 12 .

قال في مقابلة الأرض بالسماء :

الأرضُ أَلْيَقُ مَنزِلًا بِجَمَاعَةِ

يَبْغُونَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ قُعُودًا (1)

وفي مقابلة السماء بالغبراء مخاطبا الرسول محمدا :

بِكَ بَشَّرَ اللَّهُ السَّمَاءَ فَزَيَّنَتْ

وَتَضَوَّعَتْ مِثْلًا بِكَ الْغُبْرَاءُ (2)

وفي مقابله بين البر والبحر وهي شائعة أيضا :

— وَكَاتَرَ فِي الْبَرِّ الْحَصَى مِنْ بَجُوبِهِ

وَكَاتَرَ مَوْجَ الْبَحْرِ فِي الْبَحْرِ رَاكِبُهُ (3)

— الْبَرُّ لَيْسَ لَكُمْ فِي طُولِهِ لُجْمٌ

وَالْبَحْرُ لَيْسَ لَكُمْ فِي عَرْضِهِ شُرْعٌ (4)

الغدو والرواح :

وإن الشاعر يقابل كثيرا بين فعلي الغدو والرواح أو ما اشتق منهما ، ومن ذلك قوله متحدثا عن الشيخ

النصابي :

مَهْمَا غَدَا أَوْ رَاحَ فِي جَوْلَاتِهِ

دَفَعْتَهُ خَاطِبَةً إِلَى سَمَارٍ (5)

أو قوله في رثاء مهن :

وَتَقَوَّضَتْ لِلْفَنِّ أَطْوَالَ سَرِحَةٍ

يُغْدَى إِلَى أَفْيَائِهَا وَيُورِاحُ (6)

وهو يقابل بين المجيء والرواح كثيرا ، قال :

جَاءَ طَيْشًا ، وَرَاحَ طَيْشًا ، وَمَنْ قَبْلُ أَطَاشَتْ أَنْاسَهَا الْعَلْيَاءُ (7)

3 — المقابلة بين وضعيتين :

ومما تواتر كذلك من مقابلات الشاعر مقابله بين وضعيتين نفسيتين ، أو مستويين ذهنيين ، أو

فكرتين ، كمقابله العقل مصدر التفكير ، بالقلب مصدر الهوى ، أو مقابله العاقل بالجاهل ، أو العلم بالجهل ...

قال في مقابلة العقل بالهوى :

إِذَا رَأَيْتَ الْهَوَى فِي أُمَّةٍ حَكَمًا

فاحكُمُ هنالك أنَّ العقلَ قد ذهبًا (8)

(1) ج 1 ص 109 ، 31 .

(2) ج 1 ص 34 ، 13 .

(3) ج 1 ص 80 ، 13 .

(4) ج 1 ص 155 ، 10 .

(5) ج 1 ص 129 ، 16 .

(6) ج 3 ص 51 ، 3 .

(7) ج 1 ص 17 ، 262 .

(8) ج 1 ص 76 ، 27 .

وفي مقابلة القلب بالذهبي :

أذُنُ الْفَتَى فِي فَنِيهِ حَسَنًا . وَحِينًا فِي نُهَاهُ (1)

ومن هذا القبيل مقابله الكثيرة بين القول والفعل :

مَا أَصْعَبَ الْفِعْلَ لِمَنْ بَدَأَهُ . وَأَسْهَلَ الْقَوْلَ عَلَى مَنْ أَرَادَهُ (2)

– وَقَوْلُكَ مِنْ فَوْقِ قَوْلِ الرِّجَالِ . وَفِعْلُكَ مِنْ فِعْلِهِمْ أَنْبَلُ (3)

وكذلك مقابله بين المشيب والشباب وما إلى ذلك كقوله :

فَتَرَى الزَّمَانَ هُنَاكَ قَبْلَ مَشِيهِ . مِثْلَ الزَّمَانِ الْيَوْمَ بَعْدَ شَبَابِهِ (4)

ومقابله الظلمة بالنور أو ما اتصل بهما :

أَخْرَجْتَ هَذَا الْعَقْلَ مِنْ ظُلُمَاتِهِ . وَهَدَيْتَهُ النُّورَ الْمُبِينَ سَيِّلًا (5)

ومنها أيضا مقابله بين الحياة والموت وما إليهما :

النَّفْسُ حَرَبُ الْمَوْتِ : إِلَّا أَنْهَا . أَتَى الْحَيَاةَ وَشَغَلَهَا مِنْ بَابِهِ (6)

ودون ذلك قواترا : مقابلاته بين القرب والبعد وبين الحضور والغياب وبين الذكر والأنثى ، وهذه

أمثلة ذلك :

– نَعُدُّ عَلَيْهِ الزَّمَانَ الْقَرِيبَ . وَيُحْصِي عَلَيْنَا الزَّمَانَ الْبَعِيدَ (7)

– سَمَابِكَ يَا (عبد الحميد) أَبُوتُ . ثَلَاثُونَ ، حُضَارُ الْجَلَالَةِ غَيْبُ (8)

– لِعَالَاكَ الْمَذَكَّرَاتُ عَبِيدُ . خُضَّعَ ، وَالْمُؤَنَّثَاتُ إِمَاءُ (9)

إن أكثر المقابلات شيوعا في « الشوقيات » هي أكثرها ورودا في شعر العرب . لكن شيوع ما ورد من المقابلات في « الشوقيات » لا يفسر بهذه التزعة التقليدية بقدر ما يفسر أيضا بتزعة واقع شوقي إلى مطابقة الواقع العربي القديم . فقد بينا أن المقابلة بين السيف والقلم ليست الا صورة من التقابل الذي بين مشغل الشاعر الأدبي والمحيط المادي الذي عاش فيه . أما مقابله الشرق بالغرب أو ما إليهما ، فإنها ، وإن وردت

(1) ج 2 ص 143 ، 10 .

(2) ج 1 ص 116 ، 6 .

(3) ج 3 ص 114 ، 28 .

(4) ج 1 ص 84 ، 40 وانظر ص 90 ، 20 و 30 وص 262 ، 30 .

(5) ج 1 ص 180 ، 4 وانظر ص 17 ، 12 و 243 وص 133 ، 18 .

(6) ج 1 ص 84 ، 5 وص 17 ، 248 وص 92 ، 27 .

(7) ج 2 ص 29 ، 3 وانظر ج 1 ص 42 ، 41 و ج 2 ص 30 ، 7 .

(8) ج 1 ص 42 ، 12 ، وانظر 66 وص 159 ، 20 .

(9) ج 1 ص 17 ، 143 وانظر ص 102 ، 22 وص 145 ، 22 .

كثيرا في شعره دالة على كامل أمكنة المعمورة كما وردت في شعر العرب ، فقد دلت في حالات أخرى على التزام الشاعر بالدفاع عن أمة معينة وجنس مخصوص ودولة معروفة ووطن حدود ، بضم جميعها شرق ، ضد ما يقابله في الغرب .

معاني المقابلة :

تأتي المقابلة بسختلف أنواعها وأشكالها لتعزّز الدلالة في البيت ببيان وجه الصلة العميقة بين شيئين متضادّان في الظاهر من حيث الدلالة عادة . فالمقابلان لا يكادان يفترقان حتى يلتقيا أبدا . وسرّ أسلوب المقابلة كله في تهييء مفاجأة أو خلق غرابة أو خرق عادة بتصوير حركة معينة في الانتقال من نقطة إلى أخرى متضادّتها وتوضيح توتر بينهما .

وانه ليعسر أن نستوحي من مقابلات « الشوقيات » قانونا محكما عليه تجري ، ولذلك نفضل أن نعتمد في دراستها من هذه الناحية على المعنيين الرئيسيين اللذين تقوم عليهما : معنى الحركة ومعنى التوتر . ولئن لم يكن هذان المعنيان إلا حاضرين في كلّ مقابلة ، فإن الفصل بينهما يقتضيه التطبيق والعمل .

1 - الحركة :

أما الحركة فندرس فيها وضعية المتقابلين في اجتماعيهما في سياق واحد ونظام واحد من حيث تحركيهما في اتجاهات معينة . ونصنف ألوانها أربعة أصناف حسبما استخدمت له في « الشوقيات » :

أ - حركة الاستقطاب (1) :

فإن المقابلة كثيرا ما تكون بين شيئين متناقضين متعاقلين يستقطبهما محور واحد فيتمحض هذا الأسلوب إذك للتعبير عن معنى التجمع والشمول كما في قوله :

عَسَى الأَيَّامُ تَجْمَعُنِي ، فَإِنِّي أَرَى العَيْشَ افْتِرَاقًا وَاجْتِمَاعًا (2)

الافتراق والاجتماع لا يتواجدان في الحقيقة وإذا وجد أحدهما انتفى الآخر ، ولكنهما رغم تناقضيهما يتعاقبهما يرجعان إلى أصل واحد يستقطبهما هو العيش .

ومنه قوله كذلك :

أذَكَرُّكَ الدُّنْيَا ، وَكَيْفَ وَلَمْ يَزَلْ لَهَا أَثَرًا شَهْدٍ بِفِيكَ وَصَابٍ ؟ (3)

فالشهد وهو عسل النحل يتناقض مع الصاب وهو السائل المر ، ولكنهما وليدا محور واحد هو الدنيا .

(1) Mouvement centripète

(2) ج 1 ص 154 ، 2 .

(3) ج 3 ص 29 ، 17 .

وقوله :

وَإِذَا نَظَرْتَ إِلَى الْحَيَاةِ وَجَدْتَهَا
عُرْسًا أَقِيمَ عَلَيَّ جَوَانِبِ مَاتِمٍ (1)

فالحياة تستقطب العرس والماتم رغم تناقضهما .

وهذه مقابلات عديدة في وصف التمر أي في سياق واحد جاءت لنفس المعنى :

فَلَا هُوَ خَافٍ وَلَا ظَاهِرٌ
وَلَا سَافِرٌ لَا وَلَا مُسْتَقْبٌ
وَلَيْسَ بِشَاوٍ وَلَا رَاحِلٌ
وَلَا بِالْبَعِيدِ وَلَا السُّتْرِبُ
تَوَارَى بِنِصْفِ خَلَائِلِ السُّحْبِ
وَنِصْفِ عَلَى جَبَلٍ لَمْ يَغِيبُ (2)

فالتمر جمع مختلف مظاهر الوجود والعدم في هذا الظرف الذي يصفه فيه الشاعر :

ب - حركة الاشعاع : (3)

وقد ترد المقابلة في «الشوقيات» - وان بنسبة أقل بكثير - للتعبير عن عكس المعنى السابق فيكون فيها الشيء الواحد موزعا على محورين متناقضين . ففي لفظ الاشعاع نجتمع معاني النزعة إلى الانتشار والتكاثر والتمزق والتوزع وما إليها من ذلك قوله :

فِيَالِقُ أَفْشَى فِي الْبِلَادِ مِنَ الضُّحَى
وَأَبْعَدُ مِنْ شَمْسِ النَّهَارِ وَأَقْرَبُ (4)

ففي اسناد البعد والقرب معا ، إلى فيالق الجيش تعبير عن كثرتهم وانتشارهم . ومن نفس التصيدة قوله

تُحَدَّرُنِي مِنْ قَوْمِهَا التَّرْكِ زَيْنَبُ
وَتُعْجِمُ فِي وَصْفِ اللَّيْثِ وَتُعْرِبُ (5)

فباسناد الاعجام والاعراب إلى الفتاة التركية زينب صور حيرتها في الأداء وتمزقها بين لغتين كليهما لا تناسب المقام .

ومن هذا الضرب مقابله بين وجود الانسان في عهد التطور وبين جمود تكفيره :

هُمْ فِي الْأَوَاخِرِ مَوْلِدًا
وَعَمُقُولُهُمْ فِي الْأَوَّلِينَ (6)

وبهذا صور التمزق الذي يراه في المخبر عنهم .

(1) ج 2 ص 187 ، 7 .

(2) ج 1 ص 60 ، 10 - 12 .

(3) Mouvement centrifuge

(4) ج 1 ص 42 ، 41 .

(5) المصدر نفسه ، 56 .

(6) ج 2 ص 95 ، 85 .

ج - الحركة المتموجة : (1)

ومن مقابلات « الشوقيات » ما أفادت دوام الحركة باستعمال متناقضين يدلّ أولهما على اتجاه لها معين والآخر على اتجاه لها معاكس تماما ، وتموجها بدلالة السياق على تناوبهما .

ومقابلات الشاعر التي أفادت هذا المعنى كثيرة :

- | | |
|--|--|
| (2) ذَهَبَ الزَّمَانُ فَكَمْ رَجَعُ | - لَا تَخْلُ مِنْ أَمَلٍ إِذَا |
| (3) وَتُوجِدُهُ وَتُعَدِمُهُ | - تُعَذِّبُهُ بِسِحْرِهِمَا |
| (4) يُغْدَى إِلَى أَفْيَائِهَا وَيُرَاحُ | - وَتَقَوَّضَتْ لِلْفَنِّ أَطْوَلُ سِرْحَةٍ |
| (5) شُجُونٌ قِيَامٌ بِالضُّلُوعِ قُعُودٌ | - أُرْقَتُ وَعَادَتْنِي لِذِكْرِي أَحْبَّتِي |

وإنّ هذا الأسلوب مستخدم بكثرة وتوفيق في قصيدته الطويلة ، « صدى الحرب » في عدة مواطن (6) .

د - الحركة المسترسلة : (7)

ومن معاني مقابلات « الشوقيات » الحركة المسترسلة وهي التي يتولد أشواطها الواحد عن الآخر ، فيكون كل شوط فيها متولدا عن آخر ومولدا لآخر :

- | | |
|---|--|
| (8) فِي مَعَالِي آبَائِهَا الْأَبْنَاءُ | - وَأَعِيدَ الْمَجْدُ الْقَدِيمُ ، وَقَامَتْ |
| (9) لَبَّ أَنْ الْفُرُوعَ اقْتَدَتْ بِالسَّيْرِ | - فَهَلْ مَنْ يُبَلِّغُ عَنَّا الْأَصُو |

ففي الأول قابل الآباء بالأبناء وفي الثاني قابل الأصول بالفروع لتصوير التوارث الحاصل والمستمر .

2 - التوتّر :

ونجمع تحت معنى التوتّر كلّ مقابلة احتفظ فيها كلّ من المتقابلين بمتزلته من ضده . فلم ينزع المتقابلان في تحرّكهما إلى الالتقاء . والجمع بينهما في السياق الواحد يكون لغاية إبراز التوتّر في علاقتهما . فيُخَضَّعَانِ لِنَقْطَةٍ مَا يَلْتَمِيَانِ فِيهَا ، وذلك بالمقارنة بينهما أو بتعويض أحدهما بالآخر ، أو بحصر ما بينهما بهما ، أو بتفصيل الخصائص المميزة لكلّ منهما .

Mouvement ondulé (1)

(2) ج 1 ص 158 ، 4 .

(3) ج 2 ص 138 ، 3 .

(4) ج 3 ص 51 ، 3 .

(5) ج 2 ص 119 ، 3 .

(6) ج 1 ص 429 أنظر الأبيات 23 ، 43 ، 64 ، 67 ، 99 ، 101 ، 190 .

Mouvement continu (7)

(8) ج 1 ص 17 ، 56 .

(9) ج 1 ص 132 ، 66 .

أ - المقارنة :

وردت مقابلات « الشوقيات » لغاية المقارنة بين الضدّ وُضدّه ، كثيرا . وسيقت في الأغلبية السّاحقة من الحالات لبيان وجه الاختلاف بين التّمييز والالحاق عليه ، ففي مقارنات تبعد عادة . ومن أمثلة ذلك قوله :

بَلَوْنَاكَ بِتَمْطَانِ الصَّوَارِمِ وَالتَّمْنَا إِذَا ضَيَّعَ الصَّيْدَ الْمُلُوكَ سَبَاتُ (1)

فالشاعر يقابل في هذا البيت الخليفة المدوح بسائر الخلفاء : لغاية المقارنة التفاضلية .

وقوله :

اسْمَعْ ، فَرُبَّ مُفْصَلٍ لَكَ لَمْ يُنْدِكَ كَمْجَمِيلٍ (2)

وقد قابل فيه المفصل بالمجمل ، على سبيل المقارنة التفاضلية الظرفية .

والملاحظ أن أكثر ما تؤدي المقابلة معنى المقارنة في « الشوقيات » إذا كانت سياقية ، وكان المتقابلان فيها تركيبين لا مفردين ، كما نلاحظ أن هذا النوع من المقابلات إنما أكثر مجيئه لمعنى المقارنة ، ومن أمثلتها البيت الأول المذكور أو هذه الأبيات :

— إِنَّ الشَّجَاعَةَ فِي الْقُلُوبِ كَثِيرَةٌ وَوَجَدْتُ شُجْعَانَ الْعُقُولِ قَلِيلًا (3)

— كَمْ هِمَّةٍ دَفَعَتْ جِيلًا ذُرَى شَرَفٍ وَتَوَمَّةٍ هَدَمَتْ بُنْيَانَ أَجْيَالٍ ! (4)

— نَسَى جَمَالَكَ فِي الْإِنْسَانِ ثِ : جَمَالَ يَوْسُفَ فِي الذُّكُورِ (5)

أما مقارنات التّقريب أو التّشبيه فهي نادرة جدًا كما ذكر ، وانها تفيد التّقريب إذا قامت على تشبيه عناصره واضحة ، وينتهي الأمر في هذا الأسلوب إلى ضرب من التسوية الوهميّة بين ضدّين لا يتساويان عادة ، فيكون قصد الشاعر من ذلك إلى تحلية صورة السّلبيّ منهما وتبشيع صورة الإيجابيّ .

ومن مقابلاته هذه قوله :

شَهِدُ الْحَيَاةِ مَشُوبَةٌ بِالرَّقِّ : مِثْلُ الْحَنْظَلِ (6)

وقد شبه فيه الشهد بالحنظل فيكون سوى بين اللذة والعذاب ، غير أن هذا تشبيه مشروط لا يحصل

إلا بقيد « مشوبة بالرق » .

(1) ج 1 ص 92 ، 29 .

(2) ج 1 ص 176 ، 28 .

(3) ج 1 ص 180 ، 17 .

(4) ج 3 ص 125 ، 13 .

(5) ج 4 ص 105 ، 2 .

(6) ج 1 ص 176 ، 25 .

لكن التشبيه قد يكون مطلقا كما في قوله :

وَمَهْدُ الْمَرْءِ فِي أَيْدِي الرُّوَاقِي
كَنَعَشِ الْمَرْءِ بَيْنَ النَّائِحَاتِ (1)

ب - معاني التعويض والحصر والتفصيل :

وقد تشيد المقابلة في « الشوقيات » التعويض ، تعويض النقيض بالنقيض لتصوير التغير الجذري والتحول التام وأمثلة ذلك :

— إِذَا رَأَيْتَ الْهُمُومَى فِي أُمَّةٍ حَكَمًا
فاحكمُ هناك أنَّ العقلَ قد ذَهَبَا (2)
— فِينَا سَبِيلُ الْقَوْمِ أَمْنٌ إِلَى الْمُنَى
إذا هو خوف في الظنون مذاهبُه (3)
— وَيُضِيئُ أَثْنَاءَ الْخَمَائِلِ وَالرُّبَى
حتى ترى أسحارها أصالا (4)

وترد كذلك - فيما دون ذلك - لاستعراض الامكانيات المختلفة في النظام الواحد بالاختصار على ذكر عنصره المتطرفين ، فيبرز الطرفان بالذكر ويبرز ما بينهما بالحصر كما في قوله :

شُعُوبُكَ فِي شَرْقِ الْبِلَادِ وَغَرْبِهَا
كأصحاب كهف في عميق سُبَاتِ (5)

حيث قابل بين الشرق والغرب فكفى عن كل مكان .

ووجدنا المقابلة تفيد التفصيل بتعيين الخصائص المميزة لكل من المتقابلين كما في قوله :

وَقَوْلِكَ مِنْ فَوْقِ قَوْلِ الرِّجَالِ
وَفِعْلُكَ مِنْ فِعْلِهِمْ أَنْبَلُ (6)

أو قوله :

وَلِيقَوْمٍ نَوَالُهُ وَرَضَاهُ
وَلِأَقْوَامٍ الْقِلَى وَالْجَفَاءُ (7)

المقابلات غير الموفقة :

لا يستفيد الدارس كثيرا من ملاحظة أن شوقي إلى جانب توفقه الكبير الغالب ، في المقابلة ، قد يخفق أحيانا في اخراجها ، لأن حالات اخفاقه قليلة من ناحية ، ولأن هذه الظاهرة لا تعدو أن تكون طبيعية ، فهي من قبيل الشذوذ الذي يؤيد القاعدة من ناحية أخرى .

(1) ج 3 ص 38 ، 3 .

(2) ج 1 ص 76 ، 27 .

(3) ج 1 ص 80 ، 18 .

(4) ج 1 ص 185 ، 22 .

(5) ج 1 ص 98 ، 37 .

(6) ج 3 ص 114 ، 28 .

(7) ج 1 ص 17 ، 46 .

ولكننا لا نعدم الفائدة إذا تجاوزنا ذلك إلى محاولة بيان مسببات الاخفاق ..

وأول هذه المسببات فيما تبين لنا أن جلّ المقابلات غير الموفقة في « الشوقيات » لم ترد بحكمة التوزيع على كامل مقاطع البيت ، فلم يستغلّ فيها الشاعر امكانيات موسيقى الشعر ، والمقابلة يقلّ حظها من النجاح إذا قلّ إحكام الازدواج بين المتقابلين فيها .

فلئن كانت المقابلة عنوان حركة ، فإنّ الحركة ذهنية كانت أم مادية بمفعول الموسيقى تنتظم .

ولا نجد بعد ذلك للاخفاق في المقابلة أسبابا مخصوصة بها من حيث هي مقابلة ، لأن هذا الأسلوب لا يخرج عن أن يكون تركيبا ما يتضمن معنى قد تعززه صورة ، فعدم التوفيق في المقابلة ، قد يرجع إلى عقم تركيب أو سوء تعبير أو غموض صورة ، أدّى إليه الحرص على إخراج الكلام في شكل مقابلة . فمن مظاهر سوء التعبير في المقابلة ، جمعه بين الناس والملوك على الشكل التالي :

وَيَرَى النَّاسَ وَالْمُلُوكَ سَوَاءً وَهَلِ النَّاسُ وَالْمُلُوكُ سَوَاءٌ ؟ (1)

فقد أراد الشاعر أن يقابل بين الحاكم والمحكوم فقابل بين الناس والملوك ، كأن الملوك ليسوا من الناس وكأن الناس لا يولّى منهم الملوك !

ومن نفس القصيدة قوله :

يَحْسَبُ الظَّالِمُونَ أَنْ سَيُودُوا نَ ، وَأَنْ لَنْ يُؤَيَّدَ الضُّعَفَاءُ (2)

ليس من الحتمي أن يكون الأقوياء ظالمين ، ولا الضعفاء مظلومين ولكن الشاعر مع ذلك قابل بين الظالمين والضعفاء على وجه لا يسوغه تأويل .

ومن أمثلة قصور المعنى عن الأداء قوله في وصف الدنيا :

لَا تَحْفَلِي بِجِنَاهَا أَوْ جِنَابَتِهَا الْمَوْتُ بِالزَّهْرِ مِثْلَ الْمَوْتِ بِالْفَحْمِ (3)

أما مقابلة الجنى بالجنابة فجيدة وأما مقابله بين الموت بالزهر والموت بالفحم فغير موفقة لأنّ نسب كل من الزهر والفحم في الموت أضعف خصائصهما .

ومن هذا القبيل قوله في مدح مصر :

قَدْ كَانَ - وَالذُّنْيَا لِحُودٍ كُلِّهَا - لِلْعَبْقَرِيَّةِ وَالْفُنُونِ مَهُودًا (4)

(1) ج 1 ص 17 ، 63 وفي هذه القصيدة صادفتنا أكثر مقابلات الشاعر ضمنا ويرجع ذلك إلى أنها أطول تصانيد الشاعر على الإطلاق ، وقد يرجع ذلك أيضا إلى أنه نظمها في الشباب .

(2) المصدر نفسه ، 50 .

(3) ج 1 ص 190 ، 29 .

(4) ج 1 ص 109 ، 38 .

فقوله « - والدنيا لُحُودٌ كُلُّهَا - » بدون ضبط نوع التقييد لا يتقابل بشكل موجب مع مصر الذي
مهده العبقريّة والفنون على وجه الخصوص .

ومن مظاهر سوء التصوير في المقابلة ما لم يكن خفي الدلالة ولكنه كان مع ذلك مردودا كقوله يصف
الغني سيد درويش :

بُلْبُلٌ اسْكَنْدَرِيٌّ ، أَيْكُهُ لَيْسَ فِي الْأَرْضِ ، وَلَكِنْ فِي السَّمَاءِ (1)

فقد قصد إلى التنويه بسمو منزلة المرثي فجعله في السماء وجعل البلبل الحقيقي في الأرض وهو المشبه به ،
كان منزلة البلبل في الأصل ليست السماء .
ومن ذلك كذلك قوله :

خَيْلُ الرِّسُولِ مِثْلُ التُّوْلَادِ مَعْدَنْهَا وَسَائِرُ الْخَيْلِ مِنْ لَحْمٍ وَمِنْ عَصَبٍ (2)

قابل فيه بين خيل الرسول والخيل عموما لغاية المقارنة التفاضلية بينها وبين تفوق خيل الرسول في القوة
والصلابة .

لكنه بتشبيه مادة البنية في خيل الرسول بالفولاذ جرّدها من الحياة والحركة وأبقى الصفتين لبقية الخيل .
لجاءت مقابلته تبرز خصلة ، ولكنها في نفس الوقت تبرز عيبا .

**

وإذا أجملنا دور المقابلة على ما سمح به النظر في « الشوقيات » قلنا إنها محرّك المعاني والأفكار
في القصيدة ، وأنها كثيرا ما تعزز موسيقى الاطار بإيقاعات جديدة غير مشروطة فتولد صوراً مسموعة ،
أو تدعّم معنى البيت بخيالات مخصبة فتولد صوراً مرئية .

الفصل الثاني

أساليب أخرى للتعبير عن الحركة

العكس والتناظر (3)

ومن أبرز امكانيات التعبير عن الحركة في « الشوقيات » : العكس والتناظر . وكلاهما يقوم في ظاهره
على استعمال مفردين في البيت في ترتيب معين ، فاستعمال نظائرها أو استعمالهما بعينهما في نفس البيت
التيه بعكس الترتيب .

لكن المتأمل في « الشوقيات » يلاحظ أنّ في استخدام هذا الأسلوب ثلاثة أشكال مختلفة وإن اتفقت
في الظاهر .

(1) ج 3 ص 14 ، 12 .

(2) ج 1 ص 59 ، 54 .

(3) في معنى « العكس » عند العرب ، المكسري ، الصناعيتين ج 2 ص 371 ، 372 .

فقد يتجاوز بنا العكس حدّ عكس الترتيب الذي وردت العناصر عليه في الأول إلى عكس التركيب تماما ، وهذا عندنا عكس التركيب ، وقد ينحصر العكس في عكس الترتيب الذي وردت العناصر عليه في أول الاستعمال ، وهذا عكس الترتيب . وقد لا يكون في التركيب عكس على الحقيقة : ولكن المجاورة بين تركيبين قد توهم بالعكس بين الشقين : وذلك إذا كانت العناصر المعكوس ترتيبها هي نفسها المستعملة في الشقين . وهذا الأسلوب نسميه تناظرا . ذلك أن العكس في هذه الحالة الأخيرة ضروري ، لا سبيل إلى العدول عنه إلى ترتيب آخر . فالعكس أصله بينما في الحالتين الأوليين العكس طارئ ويمكن العدول عنه إلى تركيب آخر أصلي أو ترتيب آخر هو الأصل في إرسال الكلام .

والملاحظ أن أكثر حالات العكس والتناظر في « الشوقيات » ورد الترتيب الأول منها في الصدر والثاني في العجز ، بحيث قويّ معها توازن المصراعين .

كما أن هذه الأشكال كثيرا ما ترد معزّزه بمقابلة ، ولكن هذا ليس شرطا فيها ، ولذلك احتجنا إلى أفرادها بالدرس .

1 - عكس التركيب :

ويأتي عكس التركيب لبيان معنى دوام الحركة والاستمرار : كما في هذين المثالين :

صَاعِدَةٌ فِي مَعْمَلٍ مِنْ مَعْمَلٍ مَنحَدَرَةٌ (1)
دَانَ آبَاؤُنَا الزَّمَانَ مَلِيًّا وَمَلِيًّا لِحَادِثِ الدَّهْرِ دِنًا (2)

ففي الأول أتبع اسم الفاعل (صاعدة) بالجار والمجرور (في معمل) وهو الترتيب الأصلي ، ثم عكس فجاء بالجار والمجرور (في معمل) قبل اسم الفاعل (منحدرة) ، فلئن كان ترتيب العناصر معكوسا فإن التركيب نفسه عكس أيضا . وفي تعليق الشاعر الصعود والإيجاد معا بالنملة عبّر عن نشاطها الدائب وحركتها التي لا تنقطع .

وفي الثاني بدأ الشاعر بفعل (دَانَ) ونختم بمفعول مطلق (مَلِيًّا) على ترتيب أصلي ثم قلب فجاء بالمفعول المطلق (مليّا) في الشق الثاني أولا ، وآخر الفعل (دِنًا) . وفي إسناده الكلام في الصدر إلى الآباء وفي العجز إلى الأبناء ، عبّر عن استمرار الحدث .

ويأتي عكس التركيب كذلك لإفادة معنى انقلاب الوضع والتحول ، كما في هذين الشاهدين :

نَحْتَضُّوا فِي يَوْمٍ (سَعْدٍ) هَامَهُمْ وَبِ(سَعْدٍ) رَفَعُوا أَمْسَ الْجِبَاهَا (3)
وَبَعْدَ غَدٍ يُفَارِقُ عَامُ بُنُوسٍ وَيَخْلُفُهُ مِنْ النِّعْمَاءِ عَامُ (4)

(1) ج 2 ص 145 ، 49 .
(2) ج 4 ص 21 ، 49 .
(3) ج 3 ص 174 ، 15 .
(4) ج 4 ص 71 ، 23 .

ففي تقديم فعل (خفضوا) في البيت الأول ثم في تأخير فعل (رفعوا) عكس تركيب ، وفي اسناده الفعلين ، ما إلى نفس الفاعل وتعليقهما معا بنفس العلم (سعد) ، تصوير لوضع تغير .

وفي البيت الثاني أورد الفاعل مقدما في تركيب إضافي (عام يؤس) ثم أورد الفاعل نفسه مدققا بجار ومجرور لكنه أحر الفاعل فعكس التركيب وغيره ، وأفاد التحول .

ويأتي عكس التركيب كثيرا ليفيد مجرد التأكيد كما في هذا البيت :

أَسْهُهُ الْهُدَى وَالْعُصْلَا طُنْبُ

أو في هذا من نفس القصيدة :

قَرَّ نَهْدُهُ عِطْفُهُ اضْطَرَبُ (1)

وأصل التركيب في الأول : (أسه الهدى وطنبه العصلا) وفي الثاني : (قر نهده واضطرب عطفه) ولكن الشاعر عكس ، فأكد المقابلة والتفصيل .

وقد يكون تأكيد الشيء بنفي ضده كما في هذا المثال :

بِالْفِعْلِ وَالْأَثْرِ الْمَحْسُودِ تَعْرِفُهَا وَلَسْتَ تَعْرِفُهَا بِاسْمٍ وَلَا لَتَّبِ (2)

ففي الصدر قصر المعرفة على الفعل والأثر وفي العجز نفي المعرفة بالاسم واللقب .

وهذا الشكل من العكس جذري عميق من حيث هو يجري في بنية الكلام . وفي كل الحالات السابقة يمكن العدول عن العكس إلى التركيب الاصيل .

2 - عكس الترتيب :

أما عكس الترتيب فأسلوب كثيرا ما يستخدمه شوقي في مقام ضرب الحكمة استئنافا ، ذلك أن الشاعر يحتاج في ضرب الحكمة إلى استصحاب بعض ألفاظ ما سبقها من كلام من قبل أن الحكمة متعلقة أبدا بما سبق سابق أو لاحق تعلق العلة بالمعلول . ولم نر لعكس الترتيب في هذه الحالات إلا دور المحكم للعلاقة بين الحكمة وسياقها . ومن ذلك :

عَدْلًا عَلَيَّ مَا كَانَ مِنْ فَضْلِكُمْ . فَالْفَضْلُ إِنُّ وَزَعَّ بِالْعَدْلِ زَادُ (3)
فَاتَّقُوا اللَّهَ فِي قُلُوبِ الْعَدَارَى . فَالْعَدَارَى قُلُوبُهُنَّ حَسَوَاءُ (4)
تَجَنَّبِي الْبِلَادُ بِهِ ثِمَارَ جُهُودِهَا . وَلِكُلِّ جُهْدٍ فِي الْحَيَاةِ ثِمَارُ (5)

ج 2 ص 14 ، 22 و 39 .
ج 1 ص 59 ، 25 .
ج 1 ص 116 ، 8 .
ج 2 ص 112 ، 8 .
ج 2 ص 164 ، 21 .

فقد عكس في الأول (عدلا / فضلكم ، الفضل / العدل) ، وفي الثاني (قلوب / العذارى : العذارى / قلوبهن) وفي الثالث (ثمار / جهودها ، جهد / ثمار) .

وقد يعكس الشاعر الترتيب لافادة معنى انقلاب الوضع بالانتقال من الضد إلى ضده في مقابلة لغوية سياقية كما في البيت التالي :

وَكَيْفَ أَتَى الْغَنِيُّ لَهُ فَتَمِيرًا وَكَيْفَ تَوَى الْفَقِيرُ بِهِ غَنِيًّا ؟ (1)

أو في البيت الموالي :

سَدِيدُ الْمَرَامِي قَدْ رَمَاهُ مُسَدَّدٌ وَدَاهِيَةُ السُّؤَاسِ لَاقَى الدَّوَاهِيَا (2)

فوراء عكسه الترتيب في (الغني / فقير ، الفقير / غني) وفي (سديد المرامي / رماه مسدد) تعبير عن التحول من الضد إلى الضد ومن الطبيعي إلى خلافه .

ووجدنا أن عكس الترتيب يأتي كذلك لتأكيد المقابلة كثيرا ، كما في هذين السباقين :

– وَحَكَيْتَ فِيهَا النَّيْلَ كَأَظْمَ غَيْظِهِ وَحَكَيْتَهُ مَتَغَيِّظًا لَمْ يَكْظِمِ (3)

– وَتَسْرَى خَاتَمًا وَرَاءَ بَنَانِ وَبَنَانًا مِنْ الْخَوَاتِمِ صِفْرًا (4)

إن هذا الشكل من العكس لا يتجاوز عكس ترتيب العناصر فلا يمكن الحديث فيه عن عكس في التركيب نفسه ، والعكس فيه طارئ يمكن العدول عنه إلى الاصل .

3 – التناظر :

أما التناظر فهو أسلوب التعبير عن الارتباط المتبادل بين شيئين ، ولذلك إن قامت أواخر عناصره على عكس أوائها فللدلالة على مجرد اختلاف منزلة الشقين المتناظرين ، فإن المتناظرين فيه يتساويان في الوظيفة والدور ، ولذلك لا سبيل إلى التخلي عن عكس الترتيب للتعبير عن التناظر ، ولذلك كذلك لا نرى من التوفيق الحديث عن العكس البتة في مثل هذا الأسلوب .

وقد لاحظنا أن ارتباط المتبادلين في « الشوقيات » كثيرا ما يكون مبنيا على تكافؤ بينهما ، مثل قول

شوقي يرثي أباه :

أَنَا مَنْ مَاتَ ، وَمَنْ مَاتَ أَنَا لَقِيَ الْمَوْتَ كَلَانَا مَرَّتَيْنِ (5)

(1) ج 3 ص 184 ، 53 .

(2) ج 4 ص 55 ، 3 .

(3) ج 2 ص 187 ، 14 .

(4) ج 4 ص 66 ، 5 .

(5) ج 3 ص 154 ، 10 .

أو قوله :

أَنْتَ الْبَرِيَّةُ ، فَاهْنَا . وَهِيَ أَنْتَ فَمَنْ دَعَاكَ يَوْمًا لِيَتَّهِنَا فَبُودَا عَيْنَهَا (1)

أو قوله :

فَإِنْ بِكَ تَاجٌ مِصْرٌ لَهَا قِيَامًا فَصِرُّ لِيَتَّجِهَا الْعَالِي قِيَامُ (2)

أو قوله في تهته :

وَهَنَاتُ بِالرُّتْبِ الْعَبْقَرِيَّ وَهَنَاتُ بِالْعَبْقَرِيَّ الرُّتْبِ (3)

فأنا وأنت في الأول وأنت وهي (= البرية) في الثاني ومصر وتاجها في الثالث والعبقري والرتب في الرابع ، أزواج يتناظر كل زوجين منها من قبل تساويهما رغم اختلاف مترلة كل منهما بناء على تكافؤهما .

وكثيرا ما اعتمد الشاعر التناظر للتعبير عن الامتزاج بين شيئين والاتحام بينهما ، ومن ذلك :

— وَمَنْ يَخْبُرُ الدُّنْيَا وَيَشْرِبُ بِكَاسِهَا يَجِدُ مَرَّهَا فِي الْحَلْوِ وَالْحَلْوِ فِي الْمَرِّ (4)

— يَا طَيْرٌ ، كَادَرُ الْعَيْشِ لَوْتَدْرِي فِي صَفْوِهِ ، وَالصَّفْوُ فِي الْكَسَادِ (5)

— نَعِيشُ وَتَمْضِي فِي عَذَابِ كَلْدَةِ مِنْ الْعَيْشِ ، أَوْ فِي لَذَّةِ كَعْدَابِ (6)

وليس من الغريب أن نجد أكثر حالات ذلك تصور التناظر الذي في الحياة على سبيل الحكمة ، فالشاعر يجد في غيرها أقوى وأبين :

وإذا خرج التناظر عن معنى التكافؤ والامتزاج ، فإلى معان أخرى لا تخرج في الدلالة عن حقل التبادل ،

ومن هذه المعاني نخص بالذكر التفاعل ، أو التبادل عينه وقد عبر عنه جلياً في قوله :

وَرَأَيْنَا مِصْرًا تُعَلِّمُ (يُونَا) ، وَيُونَانٌ تَقْبِيسُ الْعِلْمِ مِصْرًا (7)

وهذه أمثلة أخرى تدل على حظ هذا الأسلوب من الاستخدام في أشعار « الشوقيات » :

— فَتَقَبَّلْتُ كَفًّا كَانَ بِالسَّيْفِ ضَارِبًا وَقَبَّلْتُ سَيْفًا كَانَ بِالْكَفِّ يَضْرِبُ (8)

— فَالزَّمِ التَّمَّ أَيُّهَا الْبَدْرُ دَوْمًا وَالزَّمِ الْبَدْرَ أَيُّهَذَا التَّمَامُ (9)

- (1) ج 2 ص 208 ، 2 .
- (2) ج 4 ص 75 ، 4 .
- (3) ج 4 ص 71 ، 34 .
- (4) ج 2 ص 126 ، 15 .
- (5) ج 2 ص 127 ، 19 .
- (6) ج 3 ص 29 ، 47 .
- (7) ج 4 ص 66 ، 24 .
- (8) ج 1 ص 42 ، 125 .
- (9) ج 1 ص 239 ، 60 .

– وَقُرِّيْ ضَرْبَيْنِ عَلَيَّ الْمَدَائِنِ هَالَةً
وَمَدَائِنٍ حَلِيْنٍ أَحْيَاءَ الْقُرَى (1)

– تَشَاكَلَ مَا بِهِ فَالْتَمَصْرُ فُنُكُ
عَلَى بُعْدٍ لَنَا ، وَالْفَلَكَ قَصْرُ (2)

ومن المفيد أن نشير إلى أن الناظر – بمقتضى ما يقوم عليه من ترديد – نصحه موسيقى مسيزة في جميع حالاته .

قلب الوضعيات :

ندخل في أساليب التعبير عن الحركة ظاهرة قلب الوضعيات . وقلب الوضعيات أسلوب يتمثل في استعمال عنصرين يكون كل منهما قابلاً للتبادل مع نظيره ، بحيث يتسع التركيب بهما إلى إمكانيتين إحداهما أصلية وهي المنتظرة ولكنها غير مستعملة في النص والثانية طارئة ومفاجئة وهي المستعملة .

وليس هذا الأسلوب كثير الاستخدام في شعر شوقي بوجه خاص ، ولكنه – في الأمثلة القليلة التي أجري فيها – أدى دوراً كبيراً من حيث أنه جاء معبراً عن المفاجأة بالمتوقع عكسه فعن المبالغة في الموضوع عن طريق إحلال الضد محل ضدّه (3) .

وقد كان قلب الوضعيات في « الشوقيات » مخصوصاً بصورة كما في الأمثلة المروية :

رَمَى الْقَضَاءُ بَعَيْنِي جُوذِرَ أَسَدًا يَا سَاكِنَ الْقَاعِ ، أَدْرِكْ سَاكِنَ الْأَجْمِ (4)

ففي هذا البيت استغاثه بالمتضرر (ساكن الأجم = الأسد) لفائدة من تسبب في الضرر (ساكن القاع = الجؤذر) وقد استعار الشاعر صورة الأسد للعاشق وصورة الجؤذر للمعشوقة .

إِذَا حَزِنْتُمْ حَزِنْنَا فِي الْقُلُوبِ لَكُمْ كَالْأَمِّ تَحْمِيلٌ مِنْهُمْ ابْنَهَا سَقَمًا (5)

شبه الشاعر في هذا البيت الأتراك بالابن والمصريين بالأم ، ولكن المنتظر أن يشبه الأتراك بالأم والمصريين بالابن من قبل أن الخلافة كانت بيدي الأتراك ولم تكن مصر الا مقاطعة عثمانية .

لَسْتُ مَنْ مَرَّ بِالْمَعَالِمِ مَرًّا إِنَّمَا أَنْتَ دَوْلَةٌ فِي فَتْيِدِ (6)

إن المرثي فقيد في دولة ، ولكن الشاعر قلب الوضعية لغاية التشبيه التمثيلي .

أَتَغْلِبُنِي ذَاتُ الدَّلَالِ عَلَى صَبْرِي ؟ إِذَنْ أَنَا أَوْلَى بِالْقِنَاعِ وَبِالْخِذْرِ (7)

(1) ج 2 ص 33 ، 64 .

(2) ج 2 ص 40 ، 48 .

(3) في هذا المعنى انظر : قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 244 .

(4) ج 1 ص 190 ، 2 .

(5) ج 1 ص 215 ، 21 .

(6) ج 3 ص 53 ، 11 .

(7) ج 2 ص 126 ، 1 .

تمثل قباب الرضعية في هذا البيت في تحلية الشاعر الرجل في العجز بما تتحلى به المرأة عادة (1) .

لكن قلب الرضعات ورد كذلك مجرداً من الصور مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بتغيير الترتيب المتوقع في عناصر
بيت (2) كما في قوله يمدح الرسول :

صَلَّى وَرَاءَكَ مِنْهُمْ كُلُّ ذِي حَظٍّ وَمَنْ يَنْمُرُ بِحَيْبِ اللَّهِ يَا تَمِيمَ (3)

فالبديهة تفرض أن يكون الأصل « وَسَنْ يَا تَمِيمَ .. يَنْمُرُ » ولكن الشاعر قلب للمبالغة والمبادرة
في الفوز .

وكذلك الشأن في قوله من نفس القصيدة ذاكرة مقتل عثمان وتلطف المصحف الذي كان بين يديه بالدم
الاصابة :

جُرْحَانِ فِي كَيْدِ الْإِسْلَامِ مَا التَّامَا جُرْحُ الشَّهِيدِ : وَجُرْحُ الْكِتَابِ دَمِي (4)

فالأصل أن يقول « جُرْحُ دَمِي بِهِ الْكِتَابُ » ولكنه قلب للتهويل .

وقلب الشاعر الرضعية في قوله :

(إِسْكَدْرِيَّةٌ) ، كَيْفَ صَبْرِكَ عَنْ فَتَى الصَّبْرِ لَمْ يُخْلَقْ لِمِثْلِ مَصَابِيهِ (5)

فقوله « لِمِثْلِ مَصَابِيهِ » أصله « لِمِثْلِ مَصَابِيكَ بِهِ » .

وقلب الرضعات في الأبيات الثلاثة الأخيرة ساعدت عليه القافية ، بل فرضته .

التدرج :

من أساليب التعبير عن الحركة في « الشوقيات » التدرج ، ونعني بالتدرج : ترتيب الدوال بأشكال
تجعلها خاضعة لحقول دلالية بينها صلوات . وهذه الحقول بحسب منازل الدوال من نظائرها ، تضيق أو
تسع بحيث إذا قرأ القارئ الدال الأول فالثاني توقع ما بعدها ، وإذا وقع على آخر الدوال اكتملت عنده
مجموعها صورة موجزة عن نظام كامل مقصود هو الصورة المثالية التي يريد الشاعر إبرازها والشعار الذي
تصعد لفت النظر إليه .

واتجاهات الشاعر متنوعة في « الشوقيات » وأهمها على الإطلاق التدرج مما هو أعظم شأننا إلى ما هو
أبسط أو مما هو أبسط إلى ما هو أعظم ، قال في الأول :

فَلْتَحْيِي مِلَّتُنَا ! فَلْتَحْيِي أُمَّتَنَا ! فليحي سلطاننا ! فليحي عباس ! (6)

(1) من ذلك أيضا ج 1 ص 190 ، 136 وص 230 ، 23 .
(2) في هذا الصدد أنظر قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 252 ، وابن تيمية ، تاويل شكل القرآن ، 193 - 199 .
(3) ج 1 ص 190 ، 85 .
(4) ج 1 ص 190 ، 171 .
(5) ج 3 ص 33 ، 22 .
(6) ج 4 ص 43 ، 4 .

وقد انطلق فيه من الاسلام (ملتنا) ووصل إلى الحاكم المحلي الخديوي (عباس) مرورا بالوطن (أمتنا) فالخليفة العثماني (السلطان) فكان قد انتقل من العام إلى الخاص ومن الروحي إلى المادي ومن الدين إلى الدنيا ، كل ذلك في بيت واحد على أسلوب الكتابة البرقية ، ولا غرابة فهذا البيت هو رابع أبيات أربعة بعث بها شوقي برقية إلى شريف مكة سنة حج الخديوي عباس .

ومثل ذلك قوله في الرثاء :

فَتَى كَأَسْمِهِ كَانَ سَيْفَ الْآلَاءِ وَسَيْفَ الرَّسُولِ ، وَسَيْفَ الْوَطَنِ (1)

ومما تدرج فيه مما هو أبسط شأننا إلى ما هو أعظم قوله في وصف موج البسفور :

يَحُثُّ خُطَاكَ لُحْجُ بَلِّ لُجَيْنٍ بَلِّ الْإِبْرِيذِ ، بَلِّ أَفْقٍ أَغْرُ (2)

أو قوله :

مَوْلَايَ ، لِلنَّفْسِ أَنْ تُبْدِيَ بِشَائِرَهَا بِمَا رُزِقْتَ ، وَأَنْ تَهْدِيَ تَهَانِيهَا
الشَّمْسُ قَدْرًا ، بَلِّ الْجُوزَاءِ مُتْرَلَةً بَلِّ الثَّرِيَا ، بَلِّ الدُّنْيَا وَمَا فِيهَا (3)

أو قوله في وصف موج البحر :

رَاكِبَ الْبَحْرِ أَمْوَجٌ مَا تَرَى ؟ أَمْ كِتَابُ الدَّهْرِ ؟ أَمْ صُحُفُ الْقَدَرِ ؟
لُجَّةٌ كَاللَّوْحِ لَا يُحْصَى عَلَيَّ قَلَمِ الْقُدْرَةِ فِيهَا مَا سَطِرُ (4)

في هذه الحالات مبالغة في استعظام البسيط نسخا (بحرف العطف بل) أو تشككا (باعتماد الاستفهام) .

وقد يكون تدرجه من الأعلى إلى الأسفل كقوله في وصف خميلة :

وَحَمِيلَةٌ فَوْقَ الْجَزِيرَةِ مَسْهًا ذَهَبُ الْأَصِيلِ حَوَاشِيًا وَمَتُونًا
كَالتَّبْرِ أَفْقًا ، وَالزَّبْرَجِدِ رِبْوَةً وَالْمِسْكِ ثُرْبًا ، وَاللُّجَيْنِ مَعِينًا (5)

فقد شبه في البيت الثاني أربعة عناصر من طبيعة الخميلة (الأفق ، الربوة ، التراب ، المعين) بأربع صور

(التبر ، الزبرجد ، المسك ، اللجين) فأوحى دون تصريح ، وأجمل دون تفصيل .

وكقوله في وصف الغراب :

وَمُمَهَّدٍ فِي الْوَكْرِ مِنْ وَوُلْدِ الْغُرَابِ مُزَقَّتِي
كَرُوبَيْهَبٍ ، مُتَّقَلِّسٍ مُتَّازِرٍ ، مُتَنَطَّقِي (6)

- (1) ج 3 ص 169 ، 6 .
(2) ج 2 ص 40 ، 4 .
(3) ج 4 ص 208 ، 13 .
(4) ج 2 ص 160 ، 16 - 17 .
(5) ج 2 ص 139 ، 8 - 9 .
(6) ج 4 ص 193 ، 1 - 2 .

مانتقل من كساء الرأس (مقلّس) إلى كساء الكتفين (متأزّر) إلى كساء الوسط (متنطق) .
 قد يكون تدرّجه ممّا هو أوّل في الترتيب الزمني إلى ما هو آخر أو ممّا هو أوّل في الاستحقاق إلى
 ومن الأوّل قوله :

قَضَيْتَ لَهَا الْحَقُّوقَ فَتَى وَكَبَلًا وَيَوْمَ كَبُرَتْ وَانْحَنَّتِ الْقَنَآةُ (1)

الثاني قوله في رثاء جورجى زيدان متحدثا عن العلم :

وتسبقُ الشَّمْسُ فِي الْأَمْصَارِ حِكْمَتَهُ إِلَى كَهُولِ وَشُبَّانٍ وَأَطْفَالٍ (2)

ورد من النثى إلى الشيخ في البيت الأول مركز على التعاقب الزمني ، ومروره من الكهول إلى الأطفال في
 مركّز على استحقاق الحكمة .

كما يكون تدرّجه مصوّرا لحركة التطور من المادي إلى المعنوي أو العكس :

.. من المادي إلى المعنوي في وصف الدّم :

جَرَى أَرْجَوَانِيًّا : كُمَيْتًا ، مُشْعَعًا بِأَيْضَ مَنْ غَسَلَ الْمَلَائِكِ سَلْسَالَ (3)

فقد وصف لون الدم في ثلاث مراحل متتابعة متباينة : مرحلة خروج الدّم : اللون الأحمر (أرجواني)
 مرحلة تجمّده : الحمرة الضاربة إلى السواد (كُميت) وكلتاها حقيقية مادية ، فمرحلة قيمة إراقته :
 ضاح (مشعع بأبيض من غسل الملائك) وهذه صفة وهمية معنوية ، بها يتّين الأبعاد الاخلاقية الخفية في
 عملية إسالة الدماء .

— من المعنوي إلى المادي :

لَا يَنْفَعُ النَّفْسَ فِيهِ وَهِيَ حَائِرَةٌ الْإِزْكَاءُ النَّهْيَ ، وَالْجَاهِ ، وَالْمَالِ (4)

وبهذا يتّين الأصول الاخلاقية الخفية من عملية الزكاة .

**

فالتدرج عامّة هو أسلوب استخدمه شوقي لغاية الرجوع بالقضية إلى أصولها ، والوصول بها إلى أبعادها
 باستعراض الامكانيات المختلفة فيها وترتيبها فكان التعميم والشمول إيحاء دون تصريح ، أو باستعراض أقلّ
 ما يمكن من إمكانياتها وأبينها وترتيبها فكان الرمز والاشارة إجمالاً دون تفصيل .

وأكثر ما تواتر في « الشوقيات » نظامان لم يورد الشاعر عناصرهما المكوّنة الا متدرّجة : نظام المثل
 الروحية العليا ، ونظام حياة الانسان :

(1) ج 3 ص 42 ، 26 .

(2) ج 3 ص 125 ، 20 .

(3) ج 3 ص 128 ، 5 .

(4) ج 3 ص 125 ، 33 .

أما نظام المثال البرهاني فإلهامياً فيكونه في رأيه هذا الثالث : الله ومحمد والوطن . وإلى ما سبق الاستشهاد به من أمثلة تدل على ذلك نضيف هذه تؤكدده :

- (السكة الكبرى..) لم تألها عند الشدائد خدمة
 – بالله : بالاسلام ، بالجرح الذي
 – بالله جل جلاله : بمحمد
 في الله والمختار والسلطان (1)
 ما انفك في جنب الهلاك يسيل (2)
 يسرع ، بالغزوي لا تتفرقوا (3)

فالثالث المذكور يمثل شعار الشاعر في حياته ورمز وجوده ، والذي يدعم ذلك ورود أكثر حالات التدرج هذه في قصائد برثي فيها أعلام سياسة ودين ومجتمع .

أما نظام حياة الانسان فمما لفت نظر الشاعر من حيث المراحل التي يقطعها المخلوق منذ ميلاده إلى وفاته ، فأكثر من استغلاله في شعره كما اتضح ذلك من بعض الأمثلة السابقة . وكما يدل عليه البيت التالي وقد زاد هذا النظام حلقة الذكر بعد وفاة الانسان :

هو الدهر : ميلاد فثغل ، فماتم فذكر كما أبقى الصدى ذاهب الصوت (4)

وقد تموى نزعة الشاعر إلى توسيع مجال التدرج بحيث تخلق جواً من التسلسل في القصيدة يتصاعد معه النفس ويكبر معه الاهتمام فتتخلص صورها من تفكيكها وجمودها لتتحول إلى شريط من الصور المتحركة .

وهذا مثال أول على ذلك صور فيه الراقصات والراقصين :

الرؤوس مائلة
 والشحور قائمة
 والنهود هامة
 والنخصور واهية
 في الصدور تحتجب
 قاعد بها الوصب
 والخدود تلتهب
 بالبنان تنجدب (5)

فقد انتقل الشاعر في هذا المشهد من وصف الرؤوس إلى الخصور ، مروراً بالصدور والنحور والنهود متدرجاً ، لم يخل بمسيرته إلا الخدود ، على أن ذكره الخدود ورد في أحد الأعجاز ، بينما أكثر حلقات السلسلة الباقية وردت في مطالع الأبيات .

فإلى جانب الانسجام في الحركة الجماعية ، والذي تصوّره صيغة الجمع المشتركة ، بين كل هذه العناصر (فَعُولٌ) كما يُصوِّره وزن فاعل (مائلة ، قائمة ، هامة ، واهية) في أواخر الصدور ، من ناحية والأفعال

(1) ج 3 ص 157 ، 5 .

(2) ج 3 ص 116 ، 61 .

(3) ج 3 ص 110 ، 44 .

(4) ج 3 ص 41 ، 3 .

(5) ج 2 ص 9 ، 49 - 52 .

تجذب . تلتجيب . تنجذب) مقاطع . في أواخر الأعجاز من ناحية أخرى ، نجد انسجاما في حركة كل
الاسم وراقصة : من الرأس إلى الخصر مسورها هذا التدرج .

وهذا مثال ثان في وصف الطائرة :

أَعْتَابُ فِي عَنَانِ الْجَوِّ لَاحُ ؟ أَمْ سَحَابٌ فَرَّ مِنْ هُوَجِ الرِّبَاحِ ؟
أَمْ بِيَسَاطِ الرِّيحِ رَدَّتْهُ النَّوْرَى بَعْدَ مَا طَوَّفَتْ فِي الدَّهْرِ وَسَاحُ ؟
أَوْ كَأَنَّ الْبَرْجَ أَلْتَمَى حُوتَهُ فَتَرَانِي فِي السَّمَاءِ أَوَاتِ الْفِيسَاحِ ؟

فتدرج الشاعر هنا كان مسأ هو قريب إلى الحس (العقاب : السحاب) إلى ما هو بعيد عنه : خرافي
(سائط الريح) فإلى ما هو أبعد منه (برج الحوت) : تعظيما لشأن الطائرة وتمجيذا لاختراعها . فإذا كانت
تأملنا المخرع أصول « وهمية » هذا شأنها ، فإن أبعادها لا تكون إلا أبعاد « معجزة » .

الطراد :

نعدّ الاطراد من أساليب التعبير عن الحركة في الشعر وهو يتمثل في الاكثار من الأسماء في السياق الواحد
دون إخضاعها لترتيب معين . وهذه ظاهرة تترجم عن غزارة مادة الكلام عند الشاعر وفي نفس الوقت
من استعصائها عليه حصرا وترتيا وتأليفا : فيقدمها خاما : متنوعة الاتجاهات في علاقاتها ببعضها البعض
مدا وجزر : وفي حركة الذهن منتقلا من مدلول إحداها إلى مدلول أخرى تشويش واضطراب ، قد يكون
مصدر فقر في الصياغة عند الشاعر كما قد يكون مصدر إحياء خلاق .

فإذا تأملنا في هذا البيت مثلا :

سَأَلْتُ دِمَاءُ فَيْكِ حَوْلَ مَسَاجِدِ وَكِنَائِسِ مَدَارِسِ ، وَ« بَنُوكِ » (1)

وجدنا اطراد الأسماء فيه مفضيا إلى تهويل النكبة التي يصفها الشاعر ، ونلمس هذا التهويل بتبويب
الأسماء كالتالي :

- (1) هي نكبة دين (مساجد + كنائس) ودنيا (مدارس + بنوك)
- (2) وهي نكبة مسيحيين (كنائس) ومسلمين (مساجد)
- (3) وهي نكبة في الحياة الروحية العقائدية (مساجد + كنائس) وفي الحياة المادية الاقتصادية (بنوك)
- (4) وهي نكبة كهول (مساجد + كنائس + بنوك) وأطفال (مدارس) ...

أما إذا تتبعنا الاطراد في البيت التالي :

هُمُ حُمَاةُ الْإِسْلَامِ ، وَالنَّفَرُ الْبَيْضُ ، الْمُلُوكُ ، الْأَعْزَةُ ، الصُّلَحَاءُ (2) .

(1) ج 1 ص 162 ، 20 .

(2) ج 1 ص 17 ، 232 .

في هذه الحالة تخضع الاسماء المطردة للتعاطف بالواو . ومن ذلك قوله :

لَكَ آمُونٌ : وَالْهَيْلَالُ إِذَا يَكُـبُرُ : وَالشَّمْسُ وَالضُّحَىٰ أَبَاءُ
وَلَكَ الرَّيْفُ : وَالصَّعِيدُ : وَتَاجَا مِصْرَ : وَالْعَرْشُ عَالِيَا : وَالرَّدَاءُ
وَلَكَ الْمُنْشَاتُ فِي كُلِّ بَحْرٍ : وَلَكَ الْبَرَّ أَرْضُهُ وَالسَّمَاءُ (1)

وقد وردت الأسماء المطردة فيه قائمة بوظيفة المبتدا كلها .

وقد تقوم الأسماء المطردة بوظائف أخرى وترد متعاطفة بالواو :

— المنعوله به :

(ساعي البريد)

يَحْمَلُ النُّشَّ وَالنَّصِيحَةَ : وَالْبَغْضَا
ءَ وَالْحُبَّ وَالرَّضَىٰ : وَالْمَلَامَا (2)

— المضاف إليه :

سَأَلَتْ دِمَاءَ فَيْكَ حَوْلَ مَسَاجِدِ
وَكَتَائِسِ وَمَدَارِسِ وَابْنُوكِ (3)

— الخبر :

إِنَّمَا هُمْ (الناس) حَقْدٌ وَغَيْشٌ وَبَغْضٌ
وَأَذَاةٌ وَغَيْبَةٌ وَأَنْتِحَالٌ (4)

أو خاضعة للربط المعنوي :

— النعت :

وَدَمَى الدِّينَ وَالْخِلَافَةَ أَمْرٌ
فَادِحٌ ، رَائِعٌ ، جَلِيلٌ ، جُسَامٌ (5)

— الخبر :

وَحَدِيقَةُ الْفُرْقَانِ ضَاحِكَةُ الرَّبَا
بِالْتُرْجَمَانِ ، شَدِيدَةٌ ، غَنَاءٌ (6)

(1) ج 1 ص 17 ، 78 - 80 .

(2) ج 2 ص 87 ، 4 .

(3) ج 1 ص 162 ، 20 .

(4) ج 4 ص 149 ، 7 .

(5) ج 3 ص 142 ، 10 .

(6) ج 1 ص 34 ، 4 .

وتكون الأسماء المطردة في « الشوقيات » من الأعلام ومن غير الأعلام، ولكن أطراد الأسماء غير الأعلام لما دلت على ذلك الأمثلة السابقة. وهذا مشهد تطرد فيه مجموعة كبيرة من الأعلام موحية بعالمين :

مِنْهَا مِنَ الْبَرْدِيِّ وَالْمَرْمُورِ وَالسُّورَةِ وَالْفُرْقَانِ وَالْأَصْحَاحِ
(مِنًا) وَ(قَمِيْز) إِلَى (اسْكَنْدِر) فَالْقَيْصَرِيْنَ فَذِي الْجَلَانِ (صَلَاح) (1)

فأعلام البيت الأول توحى بمراحل السلطان الديني على العالم بما فيه مصر وأعلام البيت الثاني توحى بأجل السلطان السياسي الخاص بمصر .

والأسماء المشتركة التي يكثر أطرادها في « الشوقيات » هي من قبيل الجموع والمصادر غالباً . فإلى جانب ظاهرة الاكثار من الأسماء والتي تدل على التعميم يضاف عنصر آخر يدل على نفس المعنى هو صيغة الجمع صيغة المصدر .

فمن أطراد الجموع قوله :

— أذْعَنَ النَّاسُ وَالْمُلُوكُ إِلَى مَا رَسَمُوا ، وَالْعُقُولُ ، وَالْعُقَلَاءُ (2)

— فِي الْأَرْضِ مِنْهُمْ (بَنُو أُمَيَّة) سَاوَاتُ وَالْوَيْةُ وَنِيْرَاتُ ، وَأَنْوَاءُ ، وَعُقْبَانُ (3)
ومن أطراد المصادر قوله :

— لَا وَعَيْدٌ ، لَا صَوْلَةٌ ، لَا انْتِقَامٌ لَا حَسَامٌ ، لَا غَزْوَةٌ ، لَا دِمَاءٌ (4)

— وَحَرَصٌ عَلَى الدُّنْيَا وَمِيلٌ مَعَ الْهَوَى وَغَيْشٌ وَإِفْكٌَ فِي الْحَيَاةِ وَزُورٌ (5)

وان الأطراد ليكثر اعتماده في مطولات الشاعر خاصة ، وفي ملاحمه على وجه أخص .

الخاتمة :

إننا بادراج المقابلة في باب مستقل جعلنا له « الحركة » عنواناً ، درسناها فيه مع أساليب أخرى رأيناها نعتير عن الحركة أيضاً ، نعتقد أننا عبرنا عن حقيقتها الخفية ، ودلنا على وظيفتها الرئيسية .

ولئن كنا استنبطنا هذا التبويب من حضور المقابلة في كل سبيل إلى المعرفة البشرية ، حضوراً يجسّمه قولنا المأثور إن « الأشياء تعرف بأضدادها » (6) فلقد فرضه علينا واقع هذا الأسلوب ونظائره ، في شعر « الشوقيات » أيضاً .

(1) ج 2 ص 22 ، 49 - 50 .

(2) ج 1 ص 17 ، 176 .

(3) ج 2 ص 100 ، 10 .

(4) ج 1 ص 17 ، 173 .

(5) ج 3 ص 80 ، 45 .

(6) ابن قتيبة ، تأويل مشكل القرآن ، ص 314 .

وإذا كان شوقي قد استغلّ هذا الأسلوب كثيرا في بناء البيت الشعري العربي . معززا به ثنائية تقسيمه إلى شطرين ، وكذلك في اطالة القصيدة : معززا به ثنائية المواقف : فقد استند إليه أيضا كثيرا ، محترما طبيعة الكلام الذي أخرج للناس .

فإن كانت المقابلة من السبل غير المباشرة المنفضة إلى المعرفة : فإن الشعر أحق بأن تتوفر فيه .

وليس بين أيدينا من الدراسات ما يخبر عن حظّ المقابلة في شعر الشعراء من المحدثين والمعاصرين ، ولكنّ الاطلاع السريع يسمح لنا بأن نقرّر أنه كان يتدرّج نحو الضعف شيئا فشيئا . ولا نرانا مغالين إذا قلنا ان القضاء على الثنائية في البيت الشعري : فيما يسمّى « بالشعر الحرّ » كان من أهمّ العوامل على اضعاف شأن المقابلة في الكلام .

الباب الثالث مستوى المرئيات : الصور

من الأسس المنهجية في الدراسة الأسلوبية إعطاء الأولوية للعلاقات المختلفة التي تربط بين الأشياء والتي تنظم العناصر على تباعد الشقة بينها - كثيرا أحيانا - فتكون منها أنظمة متماسكة الأجزاء . وإذا كانت مختلف مظاهر الارتباط بين أشات المكونات خفية عادة وخفياً دورها ، فإنها بيّنة في الصور واضحة وهي المحور الرئيسي الذي تدور عليه عملية التصوير .

ولم يخف دور هذه العلاقات على القدماء ، ففي درسهم أنواع الصور ما فتئوا يبحثون عن وجه الشبه بين صورتين أو الجامع أو بصفة عامة العامل الموجب للتقريب بين مشهدين ، وليس من الضروري أن يكون هذا العامل مبنياً على شبه حتما . بل قد يكون أساسه الاختلاف .

والنظر التأليني العام في شعر « الشوقيات » مكتنا من أن نوزع مختلف الصور على قطبين عامين يمثلان نوعي العلاقات الرئيسيين اللذين نجدهما بين الصور وهما : علاقات التشابه وعلاقات التداخي (1) .

وتتسع علاقات التشابه فيما نذهب إليه إلى التشبيه والاستعارة ، وتشمل علاقات التداخي الكناية بكل أنواعها وما سماه العرب بالمجاز المرسل والمجاز العقلي وهما نوعان إلى الكناية أقرب في اعتبارنا ، كما تشمل التورية .

(1) ونحن يهذين التفتلين نترجم تسيين لرومان جاكسون (similarité/contiguité) وقد بنى عليها نظرية في الإنشائية طريفة ، انظر : رسالة في اللسانيات العامة ، ص 61 - 67 .

الفصل الأول علاقة التشابه

أما التشابه فنعني به التقارب الذي يحدث بين الموصوف والصورة الواصفة رغم انفصالهما في الأصل . وهذا يقتضي أن يكون الوجهان مستقلا أحدهما عن الآخر منفصلا في عرف التجربة البشرية ، كما يقتضي من ناحية أخرى داعيا يسمح بوضع الوجهين على صعيد واحد أو أكثر من دواع بدونه يكون التصوير تشويها وتضليلا . فكل من الطرفين في عملية التشابه يمثل نظاما معيننا مستقلا عن الآخر وان هو شبيهه ، بينما ينتمي كل من الطرفين في علاقات التداعي إلى نظام واحد . فعملية التشابه تبني على التقريب بين نظامين مستقلين متشابهين بينما تقتضي عملية التداعي التقريب بين لوحين من نظام واحد مختلفتين .

والبأثر والمتقبل متقابلان في التصوير الذي يقوم على هذا النوع من العلاقات . فالأول يؤلف والثاني يحلل . والتأليف يقتضي تجربة واسعة ومعرفة دقيقة بخفايا النفس البشرية وميولها . حتى يتسنى إخراج أزواج من الحقائق الموصوفة والتصوير الواصفة لا تكاد تُقرن حتى تنطيق ، فإذا لم تنطق أعجزت المتقبل عن التحليل وعطلت عملية الإبلاغ . لذلك فإن المتقبل - المحلل - في حاجة إلى أن يجد الجمع بين الموصوف والصورة في مستوى من التوفيق لا يحتاج بعده إلى كبير اجتهاد الوقوع على أبعاد المقصود . وفي هذا الموطن الخفي يكمن الفرق بين الصور التي تقوم على علاقات تشابه وتلك التي تبني على علاقات تداع .

التشبيه :

التشبيه هو أبرز أنواع التصوير اطرادا في كلام البشر عامة ، المسوع والمقروء على حدّ السواء . وما هذا بغريب . فمن طريق التشبيه اتسعت معارف البشر في أقرب ما أمكن من وقت وأقل ما أمكن من جهد . فلئن كانت هذه العملية من الامكانيات التي تتوفر للانسان منذ الطفولة بمقتضى حاسة البصر خاصة (1) فبقية الحواس ، فإنها تزداد نشاطا وتهديبا بتجربة الحياة والأحياء . فالتشبيه يوسع المعارف من حيث هو يسهل على الذاكرة عملها فيغنيها عن اختران جميع الخصائص المتعلقة بكل شيء على حدة بما يقوم عليه من اختيار الوجوه الدالة التي نستطيع بفضل التليل منها استحضار الكثير .

ولم يفقد التشبيه قيمته الفنية السامية بسبب اطراده وسهولة بنائه وما يهدده من جمود قد يلحقه من جراء التقليد ، والقوالب الجاهزة . بالعكس لم يحرمه مثور ولا منظوم فلا تكاد تخلو منه الفقرة من الفقرات ولا القطعة من الأبيات (2) .

(1) من المتأكد اليوم عند العلماء أن العين أبرز نافذة لنا على العالم . ف 90 ٪ من الأخبار التي يتلقاها الانسان وسيلتها العين .

(2) « التشبيه جار كثيرا في كلام العرب ، حتى لو قال قائل هو أكثر كلامهم ، لم يبعد » المبرد ، الكامل ، ج 3 ص 93 . والملاحظ أننا لا نطعن إلى الاحصاء الذي أعده حمدان حجاجي للتشبيه والاستمارة في شعر ابن خنافة فقد ذهب إلى أن الاستمارات فيه تبلغ ضعف التشابه ، لكنه لم يدرس من الصور المرئية غير التشبيه والاستمارة ، ونحبه عد من الاستمارة كل ما لم يكن من باب التشبيه ، فكان من الطبيعي أن تصل الاستمارة في احصائه إلى ضعف ما وصل إليه التشبيه . ونحن على يقين من أنه لو وقف عند الاستمارة في مختلف ضروبها التي نص عليها العرب ولكن بدون الخروج عنها لما وجدها تتجاوز نصف التشابه في العدد .

وشوقي من الشعراء الذين أجروا التشبيه كثيرا . ناهيك أن الصورة الشعرية في « الشوقيات » هي في من باب التشبيه (1) .

ويقوم التشبيه على أربعة عناصر : المشبه والمشبه به وأداة التشبيه ووجه الشبه . وإذا كان العنصران الأولان من الأربعة أساسيين ، فإن الثالث والرابع ثانويان : فتقوم أداة التشبيه بدور الرابط اللفظي ووجه الشبه بدور الرابط المعنوي ، يمكن الاستغناء عن أحدهما أو عنهما معا بدون أن يختل التشبيه لا بل يقوى وعمقا .

ويخرج التشبيه في « الشوقيات » في أشكال متنوعة باعتبار هذه العناصر وبدون اعتبارها إذ قد لا تخضع كثير من أمثله لهذه الأركان الأربعة وقد يختلف مدى وعمقا من مثال إلى آخر باعتبار أشكال ترتيب هذه العناصر .

التشبيه المرسل :

هو التشبيه الذي توفرت فيه العناصر الأربعة المذكورة (2) . وبنائوه لا يتطلب صنعة كبيرة ، ولا تقننا . ولعله لذلك شاع في الكلام أكثر من بقية أنواع التشبيه ، خاصة وأنه أحسن إطار ينتظر أن نجد فيه أسورا في أوضح مظهر ، مشبعة بأبين دلالة ، وإن خلت من العمق أحيانا .

لا نستطيع أن تقدم بضبط نهائي نسبة ورود التشبيه مرسلًا من بقية أنواع التشبيه في « الشوقيات » . لكننا نستطيع أن نقرر بكل اطمئنان - إذا اعتبرنا التشابه المفردة دون المركبة ، أو التي قامت على التمثيل - أكثر من ثلث تشابه « الشوقيات » هي من المرسل . غير أن عناصر التشبيه لم ترد دائما وأبدا في ترتيب واحد ، بل خضعت لجملة من التقلبات نوعت أشكالها ، وأن أداة التشبيه - وهي العنصر الوحيد الذي است له علاقة مباشرة بمدلول الصور - تنوعت من مثال إلى آخر . فكان لتنوعها دور كبير في تلوين بعض الدلالات ، بمتضى المعاني التي تصحب بعضها في اللغة .

وفيما يلي نجمل أشكال الترتيب التي خضعت لها عناصر التشبيه المرسل في « الشوقيات » ، ونقدمها في ترتيب تنازلي ، بمراعاة نسبة الشيوع :

أشكال ترتيب العناصر :

- الترتيب الاصيلي : م + أ + م به + و .

إن المنتظر في التشبيه هو أن يرد المشبه في المرتبة الأولى ، والأداة في المرتبة الثانية ، فالمشبه به في الثالثة ، ووجه الشبه في المرتبة الرابعة والأخيرة ، كما في قول الشاعر مشبها الممدوح بالعين الجارية :

فَكُنْتُ كَعَيْنِ ذَاتِ جَرِيٍّ ، كَمِينَةٍ
تَفِيضُ عَلَى مَرِّ الزَّمانِ وَتَعْدُبُ (3)

(1) ورغم ذلك لم يحظ التشبيه في أطروحة بودولامرت الا بثلاث صفحات ج 2 ص 471 - 473 .
(2) نعرف في أول كل فصل نوع التشبيه المدرس ممتدين المظاهر البارزة ومعرضين عن الجزئيات التي لا تنفي .
(3) ج 1 ص 42 ، 20 .

وعلى هذا الترتيب « الأصلي »، وردت نصف أمثلة التشبيه المرسل في « الشوقيات » تقريبا .

هذا النوع من التشبيه يقوم على تعويض مشهد بآخر تعويضا لا يؤثر فيه لا عدد العناصر التي يقوم عليها ولا ترتيبها فهو يستوفي كل العناصر وينتظمها على ترتيب أصلي . فلا نجد في هذه الصور عنصرا متفوقا على آخر أو مؤديا دورا خاصا غير الذي ينتظر منه عادة : بل القيمة كلها للصورة التشبيهية بكافة عناصرها . والذي يؤكد لنا ذلك هو أننا وجدنا أكثر حالات التشبيه المرسل الذي على ترتيب أصلي أدواتها « الكاف » ، وهي أداة مفرغة من كل دلالة خاصة ولا معنى لوجودها إلا في سياق من هذا النوع .

وإلى جانب « الكاف » نجده يستعمل « كأن » ولكن في نسبة أقل بكثير . قال مثبتنا دمشق تضربنا مدافع الفرنبيين ، بروما وهي تحرق بأمر من نيرون :

أَنسَبَتِ نَارَ الْبَاطِشِيِّينَ ، وَهَيْزَةَ
عَرَّتِ الزَّمَانَ : كَأَنَّ (رُومًا) تُحْرَقُ (1)

ويقل عن ذلك استخدامه أداة « مثل » أو « حسب » أو « كما » : غير أننا لاحظنا أن الشاعر استخدم « كما » غالبا حيث كان يحسن استعمال « الكاف » وحدها ، مثلما في هذه الصورة التي شبه فيها مرأى شروق الشمس بالحلم :

لِمَنْ غُرَّةٌ تَنْجَلِي مِّنْ بَعِيدٍ
بِمَرَأَى كَمَا الْحُلْمُ ضَاحٍ سَعِيدٌ ؟ (2)

إن التشبيه المرسل الذي وردت عناصره على ترتيب أصلي في شعر شوقي هو ضرب من التصوير يفقد فيه الرابطان اللفظي (الأداة) والمعنوي (وجه الشبه) كل قيمة خاصة . وإذا رمنا نعت هذا النوع من المرسل قلنا هو التشبيه الذي يرد وجه شبهه في آخر مرتبة دائما وتكون أدواته « الكاف » غالبا .

— أشكال الترتيب الفرعية :

أ — م + و + أ + م به :

أما الدرّجة الثانية في الاطراد فهي للتشبيه المرسل الذي يتقدّم فيه وجه الشبه فيفصل بين المشبه وأداة التشبيه : فيبقى هكذا المشبه في المرتبة الأولى ويصبح وجه الشبه في المرتبة الثانية ، والأداة في الثالثة والمشبه به في الأخيرة . وربع أمثلة التشبيه المرسل في « الشوقيات » هي من هذا النوع تقريبا .

هذا الشكل الذي تميّز بتقدّم وجه الشبه وحلوله بين المشبه وأداة التشبيه اكتسب دلالة جديدة خاصة مرجعها إلى هذا التغيير في الترتيب ، فأصبح متمحّضا لبيان الكيفية . فليس من الغريب إذن أن نجد أداة التشبيه في هذا الشكل من الربط هي المفعول المطلق في كثير من الحالات . من ذلك تشبيهه جماعة النساء بسرب القطا في قوله :

بَمَشِيِّينَ أُسْرَابًا عَلَيَّ هَيْئَةً
مَشِيَ الْقَطَا الْأَمِينَ فِي سَرِيهِ (3)

(1) ج 3 ص 110 ، 3 .
(2) ج 2 ص 30 ، 1 .
(3) ج 1 ص 72 ، 7 .

وأداته بعد المفعول المطلق : الكاف كما في هذه الصورة التي شبه فيها الديار بالأمتهات :
إِنَّ الدِّيَارَ تُرِيقُ مَاءَ شُرُونِيهَا كَالْأَمْهَاتِ وَتَسْدُبُ الْأَبْنَاءَ (1)

وقد يستعمل في هذا الشكل « مثل » أو « مثلما » أو عبارة « على مثال » أو « كأن » وقلّ ونذر أن يستعمل فيه أداة « كما » .

فتغيير ترتيب العناصر قد أثر في طبيعة هذا الضرب من التشبيه ومدلوله . فررود أداة التشبيه كثيرا في قالب المفعول المطلق المعبر عن الكيفية ليس غريب الصلة بتقدّم وجه الشبه في هذا الشكل وحلوله بين المشبه والأداة .

(ب) م + أ + و + م به :

وقد يحتل المشبه في التشبيه المرسل المرتبة الأولى : والأداة المرتبة الثانية : ووجه الشبه الثالثة والمشبه به الأخيرة ، بحيث يتقدّم وجه الشبه درجة واحدة يفصل فيها بين الأداة والمشبه به .
ومنه في خطاب ممدوح :

فَأَحْيَيْتَ مَيِّتًا ، دَارَسَ الرَّسْمَ غَابِرًا كَأَنَّكَ فِيمَا جِئْتَ عَيْسَى الْمُقَرَّبُ (2)
أما الأداة في هذا الشكل فمتنوعة .

ما تصدّر فيه وجه الشبه وله شكل واحد وهو : و + أ + م به + م .

في هذا الشكل يتقدّم وجه الشبه على كل العناصر . ولكن يصحبه تغيير آخر يتمثل في تأخير المشبه على كل العناصر . فيقع تبادل في المرتبتين بين وجه الشبه والمشبه . أمثلة هذا الشكل نادرة جدا ، وأداته الكاف عادة . قال مشبها الخيل بالنمل :

تُحْبِطُ بِهِ كَالنَّمْلِ فِي الْبَرِّ خَيْلُهُ وَتَمَلُّ آفَاقَ الْبِحَارِ مَرَآكِبُهُ (3)

ما تصدّرت فيه الأداة ، وله شكلان :

أ - أ + م + م به + و

ب - أ + م + و + م به .

يتمثل الأول في تبادل المشبه والأداة مرتبتهما :

(بافزاد) كَأَنَّكَ الْمَأْمُونُ فِي سُلْطَانِهِ فِي ظِلِّكَ الْأَعْلَامُ ، وَالْأَقْلَامُ (4)

1 - ج 3 ص 9 ، 2 .

2 - ج 1 ص 42 ، 22 .

3 - ج 1 ص 80 ، 16 .

4 - ج 4 ص 10 ، 3 .

ويتمثل الثاني في تقدم الأداة على المشبه من ناحية وتقدم وجه الشبه على المشبه به من ناحية أخرى :

(بارياض) كأنك في سماء الملك يحيى وآلُك في السماءِ النيراتُ (1)

والأداة في هذين الشكلين هي « كأن » لا غيرها (2) ، ويرجع ذلك إلى أنها قد تأتي في صدارة الجملة العربية لتفيد التخيل وأمثلة الشكلين قليلة في « الشوقيات » لأنها بصوران في أداة واحدة هي نفسها ضعيفة نسبة الشيوخ إذا قيس بالكاف .

والنظر العام في التشبيه المرسل على اختلاف ألوانه عند شوقي يسمح بإبداء الملاحظات التالية وتقرير ما ينجر عنها من نتائج تتعلق بأحكام ترتيب عناصر التشبيه :

فالصدارة هي للمشبه غالبا ولوجه الشبه أو الأداة نادرا ، ولا تكون للمشبه به .

والمرتبة الثانية هي للأداة في أكثر الأحيان فلوجه الشبه أحيانا أخرى ، فالمشبه به . أما المشبه به فلا يرد في المرتبة الثانية .

والمرتبة الثالثة للمشبه به في أكثر من نصف الحالات تقريبا فلأداة ، ونادرا لوجه الشبه فيترتب عن ذلك أن المشبه لا يرد في المرتبة الثالثة .

والمرتبة الأخيرة هي لوجه الشبه في نصف الحالات فللمشبه به وهي في القليل النادر للمشبه . أما الأداة فلا ترد في المرتبة الأخيرة .

وإذا ألفنا بين هذه المعطيات لاحظنا ظاهرة تترع إلى أن تكون قارة في التشبيه المرسل في شعر شوقي : وتمثل - إذا صرفنا النظر عن مرتبة وجه الشبه - في ورود المشبه أولا ، والأداة ثانيا ، فالمشبه به ثالثا :

م + أ + م به

وينتج عن ذلك أن المشبه والمشبه به لا يردان عند الشاعر إلا مفصولين : تفصلهما الأداة منفردة ، وهذا الغالب ، أو الأداة يسبقها وجه الشبه أو يلحقها ، ما عدا في حالات قليلة .

وهكذا يتضح أن كل مظاهر التغيير في ترتيب عناصر التشبيه المرسل عند شوقي مرجعها إلى قلق وجه الشبه ، وعدم استقرار مترلته .

أما الأدوات التي استخدم في التشبيه المرسل فهي الكاف وكأن وكما وحسب ونخال ومثل ، واشتق منها مثلما وعلى مثال ، وأخيرا المفعول المطلق .

وقد دخلت أداة الكاف في تركيب نصف أمثلة التشبيه المرسل عند شوقي ، تقريبا . أما النصف الباقي ، فأمثاله مبنية على بنية الأدوات ، بدون تمييز ولا تفاوت كبير . وقد بينا أن الكاف أداة ، مفرغة من كل

(1) ج 3 ص 42 ، 33 .

(2) في حالات قليلة جدا وجدنا أداة التشبيه التي في الصدارة هي « كما » أو مثل ، وذلك في تراكيب تقدم فيها المفعول المطلق الواقع جملة على كافة عناصر الجملة الفعلية ، انظر باب التقديم والتأخير .

أداة لغوية نضيف إلى ذلك أن الأغلبية الساحقة من الصور التي أداتها الكاف : كان شكلها « أصليا » . أي
المشبه منها في المرتبة الأولى : والأداة في الثانية : والمشبه به في الثالثة : ووجه الشبه في الأخيرة .

وبلي الكاف في الشيوخ أداة كأن . وهذه الأداة - إلى جانب دورها المتمثل في الربط اللفظي بين المشبه
المشبه به ... تحمل معنى التخيل : فلها من القوة ما يكفيها لجعل التشبيه بها أسمى درجة من التشبيه بالكاف :
فمنها تخطو خطوة نحو التسوية بين العنصرين الأساسيين .

**

إن ورود التشبيه في « الشوقيات » مرسلًا بالأهمية التي ذكرنا : واتسام عناصره في ترتيبها بالمنطقية
التي بينا ، مع غلبة النصل بين العنصرين الرئيسيين فيه : وغلبة أداة الكاف في بنيتها ، معطيات ، تشهد بأن
الضرب هو أبسط مظاهر التشبيه وأكثرها وضوحًا . وهذا يفسر قوة طاقته الاخبارية : ولكنه في نفس
الوقت يعرب عن ضعف طاقته الإيحائية فهو أقل توغلا في التصوير ولا يبدو أن يكون ترجمة للموصوف
هيئة إلى أخرى : وحتى عدم الاستقرار الذي لاحظنا في وجه الشبه : لا يدل على تفنن ذي بال بقدر ما
تستل عن طبيعة هذا العنصر . فما وجه الشبه الا رابطا معنويًا .

وهذا الواقع الذي تشهد به هذه المعطيات : يطابق الواقع الذي عليه شعر العرب عموما . ولعلنا نتبين
منه الشاعر الشخصي فيه : في مصادر صورته ودلالاتها : أكثر مما في مظاهر إخراجها .

الحذف في التشبيه :

ليس من الضروري - كما بينا - أن تتوفر كل العناصر في بناء الصورة التشبيهية .. فقد يستقيم التشبيه
بعض عناصره أو حتى باثنين فقط . أما المشبه والمشبه به فليسا عرضة للحذف باعتبارهما جوهرين وإنما
الحذف من عوارض الرابطين اللفظي والمعنوي ، لأنهما ثانويان ، إلى درجة أنهما قد يحذفان معا ولا يختل
شبهه لا بل يزداد قوة .

فيمكن حصر حالات الحذف الذي يطرأ على التشبيه الأصلي في ثلاث : حذف وجه الشبه وهذا الذي
نستعمله تشبيها مجملا ، وحذف الأداة وهذا هو التشبيه المؤكّد ، وحذف الأداة ووجه الشبه معا وهذا هو
التشبيه البليغ .

ولشوقي تشبيهات موزعة على كل هذه الأنواع بدون اختصاص ولكن مع تفاوت .

(1) التشبيه المجمل :

أما المجمل فيتميز بتجرده من التفصيل بسبب خلوه من وجه الشبه : مما يسمو بأسلوب الكلام إلى مستوى
العمومي من المتقبل إلما خاصة بإطار الحديث أو ثقافة معينة واسعة تمكنه من الوقوف على الهدف المقصود .
« أن شوقي لا يبدو ملهما إلى هذا النوع عن التشبيه كثيرا . « فالشوقيات » لا تمدنا إلاّ بأمثلة منه قليلة جدًا .

وقد وردت أغلب تشابيه شوقي المجلمة باحلال المشبه المرتبة الأولى والأداة الثانية والمشبه به الثالثة . وهذا يؤكد النزعة العامة في التشبيه عند الشاعر إلى أن يكون بناؤه أصلي الترتيب .

أما أدوات التشبيه المجلمة عند شوقي فثلاث : الكاف وكان ، وتردان بنسبتين متعادلتين تقريبا : فأداة مثل ، وهي أقلّ منهما استخداما .

– الكاف : في قوله مشبها بكاءه على مفارقة أرض الأندلس بشعره في ديارها ومعالها :

فَنَشْرِي الدَّمْعَ فِي الدَّمَنِ الْبَوَالِي كُنْظِي فِي كَوَاعِبِهَا الشَّبَابَا (1)

– كان :

وَكَانَ أَيَّامَ الْقَضَا جَسِيْعَهَا بِهِمِ الْجُمْعَ (2)

– مثل :

يَا نَاشِرَ الْعِلْمِ بِسَهْدِي الْبِلَادُ وَفَقِّمْتَ : نَشْرُ الْعِلْمِ مِثْلُ الْجِهَادُ (3)

وقد تميزت بعض أمثلة التشبيه المجلمة في « الشوقيات » بكونها تضمنت من العبارات ما يسمح بتبين وجه الشبه رغم تجردها من وجه الشبه الحقيقي ، مما دعانا إلى اعتبار هذه التشابيه بين المرسل والمجمل .

ففي تشبيهه المضيق بحلق الليث في البيت التالي :

عَلَوْا فَوْقَ عَلِيَاءِ الْعَدُوِّ ، وَدُونَهُ مَضِيْقٌ كَحَلْقِ اللَّيْثِ ، أَوْ هُوَ أَصْعَبُ (4)

عبارة « هو أصعب » تحصر وجه الشبه في الصعوبة ، وإن كان لا يصح اعتبارها وجه شبه على الحقيقة

وكذلك الشأن في هذا البيت الذي شبه فيه الحجّة بالصباح :

وَحُجَّتُنَا فِيهِمَا كَالصَّبَاحِ وَلَيْسَ بِمُعْيَبِكَ تَبْيَانُهَا (5)

فالعجز يمثل جملة استثنائية ، لا يصح اعتبارها وجه شبه للتشبيه المجلمة الوارد في الصادر ، غير أنها تحدد اتجاه وجه الشبه .

ولقد بحثنا عن السبب الذي من أجله قلّ حظّ هذا النوع من التشبيه في شعر شوقي فانتبهنا إلى أن التشبيه المجلمة هو مجرد عملية تبويب للموصوفات ، وجمع بينها وبين صور ما مختارة على قدم المساواة ، بدون تعيين الموجب الجامع بين الطرفين وأنه يتميز بالاكتناز ويتطلب من القارئ اجتهادا خاصا . وهو من هذه

(1) ج 1 ص 64 ، 4 .

(2) ج 1 ص 158 ، 11 .

(3) ج 1 ص 116 ، 1 .

(4) ج 1 ص 42 ، 110 .

(5) ج 1 ص 262 ، 37 .

لا يختلف عن التشبيه البليغ وسنراه : غير أن التشبيه البليغ مجرد كذلك من الأداة : أي من المنبته على التشبيه . وسنرى أن شوقي يكثر من البليغ نسبياً ، مما يوضح أن حذف الأداة ووجه الشبه معاً أحب من الشاعر من بقاء أحدهما . ومما يسمح باستنتاج أن وجود الرابط اللفظي بدون رابط معنوي في التشبيه لا يخلو من أخطاء شتاً من الخلل في الاتزان ، فكان سيبا رئيسياً في نفوس الشعراء من هذا النوع من التشبيه . وهذا يفسر إلى اعتبار أن أكمل ما يكون عليه دور الأداة والمشبّه به هو في وجودهما معاً أو في حذفهما معاً .

2 - التشبيه المؤكّد :

هو الذي خلا من الأداة وتضمّن بقيّة العناصر . وإذا كان التشبيه المجمل متميّزاً بخلوه من التفصيل ، فمنشياً من المتقبل إلاماً بظروف الكلام خاصاً أو ثقافة مناسبة معينة لبلوغ المقصود ، فإنّ المؤكّد بتجرّده عن الأداة يتخلّص من الخواجز الماديّة القائمة بين المشبّه والمشبّه به فيلتحم فيه الطرفان ليكونا شيئاً واحداً . لا يقوم بصفة أكيدة على شرط سعة اطلاع المتقبل أو سعة ثقافته . فالتشبيه المؤكّد يجمع إلى جانب فضل التقرّب بين المحورين ضمان حدّ لا بأس به من الاهتداء إلى الهدف .

وإذا لم يكن التشبيه عند شوقي مؤكّداً إلاّ بنسبة محدودة فلائنه تضمّن رابطاً واحداً لا إثنين . فقد انفصم تلازم الرابطين كما كان ذلك في التشبيه المجمل . إلاّ أنّ بناء التشبيه مؤكّداً كان في صور شوقي أكثر من بنائه مجملاً على كلّ حال ، وذلك بفضل المرونة التي في المؤكّد على ما بيّنا .

أما ترتيب عناصر التشبيه المؤكّد فقد كان في الأغلبية الساحقة على هذا الشكل : (م + م به + و) في ورود المشبه في المرتبة الأولى والمشبّه به في الثانية ووجه الشبه في الأخيرة ، وهذا هو الترتيب « الأصلي » المرسل إذا استثنينا الأداة ، وهكذا يتأكد من جديد مدى احترام الشاعر ما ينتظر المتقبل عادة .

فمن أمثلة قوله مشبّها المَلَك بالشعاع :

أَنْتَ شُعَاعٌ مِّنْ عَلٍ أَنْزَلَهُ اللَّهُ هُدًى (1)

ومن الأمثلة النادرة التي تغيّر فيها ترتيب عناصر التشبيه ، قوله مشبّها محمداً رسول الله بالأمّ فبالأب ، وقد تقدّم فيه وجه الشبه على المشبّه به فاحتلّ الصدارة :

وَإِذَا رَحِمْتَ فَأَنْتَ أُمٌّ أَوْ أَبٌ هَذَا فِي الدُّنْيَا هُمَا الرَّحْمَاءُ (2)

وفي حالات أخرى نادرة كذلك ، فصل فيها وجه الشبه بين المشبّه والمشبّه به . من ذلك هذا البيت الذي شبه فيه الحياة بالسراب :

وَمَا الْحَيَاةُ إِذَا أَظْمَتْ ، وَإِنْ خَدَعَتْ إِلَّا سَرَابٌ عَلَى صَحْرَاءٍ يَلْتَمِعُ (3)

(1) ج 2 ص 28 ، 7 .

(2) ج 1 ص 34 ، 32 وانظر ج 1 ص 17 ، 44 .

(3) ج 1 ص 155 ، 30 .

3 - التشبيه البليغ :

هو التشبيه الذي تجرد من الأداة ومن وجه الشبه معا ، وقام على العنصرين الجوهريين فحسب . فهذا الأسلوب بخلوه من الأداة يتميز بالمطابقة التامة بين المشبه والمشبّه به ، وبتجرّده من وجه الشبه يتميّز باجمال التقريب بينهما ، مما يسمح باعتبار التشبيه البليغ أسمى درجة في التشبيه الصريح من حيث هو يسوّي بين المشبه به والمشبّه تسمية تامة . والمقصود بالتجرّد من الرابطين الحالات التي يمكن فيها الحديث عن حذف أو استثناء . كما يمكن تصور ظهور المحذوف فيها بدون كبير تأويل .

وهذا الأسلوب لا يخلو من مرونة ، فهو يحتلّ الدرجة الثانية في الشروع بعد التشبيه المرسل في « الشوقيات » . ونفسه تفوق نسبه على نسبي المجمال والمؤكد بكون رابطيه يتلازمان في الحذف ، بينما في المجمال كما في المؤكّد يحذف رابط ويبقى رابط .

والصورة الغالبة التي يرد عليها هذا النوع من التشبيه في « الشوقيات » يكون فيها المشبه به مسندا خبرا لابتداء أو لناسخ .

- في تشبيه الجهل بالموت :

وَالْجَهْلُ مَوْتُ ، فَانْ أَوْتَيْتَ مُعْجِزَةً فَابَعْتُ مِنَ الْجَهْلِ ، أَوْ فَابَعْتُ مِنَ الرَّجْمِ (1)

- في تشبيه الأدباء بالشموس :

أَدَبَاؤُكَ الزُّهُرُ الشُّمُوسُ ، وَلَا أَرَى أَرْضًا تَمَخَّضُ بِالشُّمُوسِ سِوَاكَ (2)

ولا يكون المشبه به فاعلا أو نائب فاعل أو مفعولا الا قليلا (3) .

- نائب فاعل ثم فاعل في تشبيه سعد زغلول بعمر بن العاص فيسحبان وائل :

وَلَوْ زُلْتُ غَيْبَ (عَمْرُو) الْأُمُورِ وَأَخَلَّتِي الْمَنَابِرَ (سَحْبَانُهَا) (4)

- مفعول في تشبيه الماء بالأجر والرحمات :

وَمَا سَكَبَ الْمِيزَابُ مَاءً ، وَإِنَّمَا أَفَاضَ عَلَيْكَ الْأَجْرَ وَالرَّحْمَاتِ (5)

وأكثر ما يخرج التشبيه البليغ عند شوقي خلوا من أساليب التأكيد اللفظية أو التركيبية ولكننا وجدنا مدعما بأساليب متنوعة تبين المدلول ، أحيانا .

(1) ج 1 ص 190 ، 117 .

(2) ج 2 ص 178 ، 45 .

(3) يرد نادرا مضافا الى المشبه ج 1 ص 59 ، 23 ، وتمييزا مجرورا ، المرجع السابق ، 40 .

(4) ج 1 ص 262 ، 15 .

(5) ج 1 ص 98 ، 7 .

منها تأكيد التشبيه بأداة كلّ :
خَطْطَاكَ فِي الْحَقِّ كَأَنَّكَ كَأَنَّهَا كَرَمًا
وَأَنْتَ أَكْرَمٌ فِي حَمْنِ الدَّمِ السَّرْبِ (1)

أو بناؤه التشبيه البليغ على تركيب الحصر :

في تشبيه الخالق بالعلم :
لَوْ يُسْرَى اللَّهُ بِمِصْبَاحٍ لَمَا
كَانَ إِلَّا الْعِلْمَ جَلَّ اللَّهُ شَانَا (2)

في تشبيه الماء بالأجر والرحمات :

وَمَا سَكَبَ الْمِيْزَابُ مَاءً ، وَإِنَّمَا
أَفَاضَ عَلَيْكَ الْأَجْرَ وَالرَّحْمَاتِ (3)

نسخيره الاستدراك لغاية التشبيه بعد التحقيق كما في قوله مشبها الماء بوريد الحياة وشريانها :

وَمَا هُوَ مَاءٌ ، وَلَكِنَّهُ
وَرِيدُ الْحَيَاةِ وَشَرِيَانُهَا (4)

على أن الشاعر بقدر ما يزداد تفننا في اخراج التشبيه البليغ وتدعيمه بأكثر ما يمكن من أساليب البيان ،
يخرج به نحو ما يسمى بالتشبيه الضمني .

**

تأكيد - بالنظر إلى أشكال التشبيه التي طرأ الحذف على بعض عناصرها - نزعة الشاعر إلى إقامة التشبيه
على ترتيب أصلي .

ويتجلى في مختلف هذه الأشكال أن الرباطين : اللفظي (أداة التشبيه) والمعنوي (وجه الشبه) يتزعان
في شعر شوقي إلى التلازم في الحضور أو الغياب ، وأن أكمل ما يكون عليه دورهما هو في وجودهما معا
أو حذفهما معا . هذا الذي يفسر تفوق نسبة المرسل على البليغ ، وتفوق نسبة البليغ على المؤكد ،
لتفوق نسبة المؤكد على المجمل . لكن تدرج هذا السلم يفسر أيضا باختلاف درجة التوغل في التشبيه من
الحيّة ، واختلاف درجة الوضوح من ناحية أخرى . فالبليغ أكثر شيوعا من المؤكد والمجمل لأنه أوغل منهما ،
ولكنه أقل شيوعا من المرسل لأنه أقل وضوحا منه .

يفضي بنا ذلك إلى تقرير أن شوقي في بناء صورته يبقى حريصا على شيئين معا : إصابة الهدف بأقرب
سبل مع أبلغ التأثير .

(1) ج 1 ص 59 ، 4 .

(2) ج 2 ص 188 ، 14 .

(3) ج 1 ص 98 ، 7 .

(4) ج 1 ص 262 ، 39 .

عمق التشبيه :

1 - التشبيه المتأوب :

هو عملية من التصوير أهم مظاهرها تبادل المشبه والمشبه به مرتبتهما . وكثيرا ما يتبع ذلك حذف الأداة ووجه الشبه . فالتشبيه المتأوب قوامه التغيير النهائي في مرتبة عنصره الجوهريين والحذف الغالب على عنصره الثانويين . على هذا الأساس يتميز المتأوب من التشابه بثلاث نواح : الالتحام بين طرفيه الرئيسيين ، واجمال العلاقة بينهما وانحصار الصورة المشبه بها في المشبه بمقتضى التقديم والتأخير الطارئ على التركيب ، مما يوجه المتقبل في الصورة التي من هذا النوع إلى البحث عن وجه الاختلاف بين المشبه والمشبه به لا عن وجه الشبه بسبب ما ينبنى عليه التشبيه المتأوب من ادعاء أن وجه الشبه أقوى وأظهر منه في المشبه به .

أما حظ هذا النوع عن التشبيه فتقليل في « الشوقيات » فهو أقل أنواع التشبيه اعتمادا وأغلب ما ورد منه كان على الشكل المتظر : المشبه به فالمشبه ، وكان خاليا من الأداة ووجه الشبه .

من ذلك قوله في تشبيه القلب بالدرع :

وَسِرْتُ وَمِلْءُ الْأَرْضِ حَوْلَكَ أَدْرُعٌ وَدَرْعُكَ قَلْبٌ خَاشِعٌ وَصَلَاةٌ (1)

ولم نعثر في دراستنا للتشبيه المتأوب إلا على نماذج قليلة تخرج عن هذا الشكل . فمن ذلك هذه الصورة وقد خرجت مؤكدة بأداة كأن التي وردت في صدارتها :

وَلَيْلٍ كَأَنَّ الْحَشَرَ مَطْلَعُ فَجْرِهِ تَرَاءَتْ دُمُوعِي فِيهِ سَابِقَةَ الْفَجْرِ (2)

أو هذه في تشبيه الموج بالمنابا وقد سحب المشبه والمشبه به فيها وجه الشبه :

تَرُوحُ الْمَنَابَا الزَّرْقُ فِيهِ وَتَغْتَدِي وَمَا هِيَ إِلَّا الْمَوْجُ يَأْتِي وَيَذْهَبُ (3)

ومن التشبيه المتأوب ما ورد طرفاه مصحوبين بوجه اختلاف لا بوجه شبه كالصورة التي في هذا البيت وقد شبه فيها القد بالبان :

مَا الْبَانَ إِلَّا قَدُّهُ لَوْ تَيَّمْتُ قَلْبًا غَصُونُهُ (4)

مع الملاحظ أن الحالات التي ذكر فيها وجه الشبه أو وجه الاختلاف تقوم على تركيب الحصر كما يتجلى من المثالين الأخيرين .

(1) ج 1 ص 92 ، 21 .

(2) ج 2 ص 126 ، 4 .

(3) ج 1 ص 42 ، 64 .

(4) ج 2 ص 141 ، 7 .

والغالب في المشبه به أن يرد مسندا إليه ، مبتدأ أو اسما لناسخ ، والمشبه مسندا ، خيرا لمبتدا هو المشبه به أو لناسخ كما يتضح من الأمثلة السابقة لكن العلاقة بينهما قد لا تكون قائمة على الاسناد . هكذا نجد المشبه به مبدلا منه ، والمشبه بدلا ، كما في قوله مشبها الذكر والسته بالنورين :

بِأَيْمَانِهِمْ نُورَانِ : ذِكْرٌ وَسُنَّةٌ
فَمَا بِالْهُمُ فِي حَالِكِ الظُّلُمَاتِ (1)

وقد يرد المشبه به مفعولا به أولا والمشبه مفعولا ثانيا كما في هذه الصورة التي شبه فيها الألسن بسيوف الهند :

وَالْجَاعِلِينَ سِيُوفَ الْهِنْدِ أَلْسُنَهُمْ
وَالْكَاتِبِينَ بِأَطْرَافِ الثَّنَا السُّلْبِ

ينفي التشبيه المقلوب بالموصوف وصورته إلى المطابقة التامة بحيث يخرجهما مدمجين في لوحة واحدة ، لا سبيل إلى التفريق بينهما ، فيشترى بذلك المشهد ويقوى الأثر على غرار ما تم في الشريط التالي في وصف الإنسان :

وَكَأَنَّ أَيَّامَ الشَّبَابِ رُبُوعُهُ
وَكَأَنَّ رِيْعَانَ الصَّبَا رِيْحَانُهُ
وَكَأَنَّ أَحْلَامَ الْكَعَابِ بِيُوتُهُ
سُرُّ السَّرُورِ يَجُودُهُ وَيَقْوَتُهُ
وَكَأَنَّ أَقْرَاطَ الْوَلَائِدِ تُوتُهُ (2)

2 - التشبيه الضمني :

لهل التشبيه الضمني أبرز مظاهر التفتن في التشبيه . فهو لا يتقيد بعناصر معينة ولا بترتيب فيها خاص ولا بروابط محدودة ومن ثم هو لا يحدد الصلة بين الطرفين ، فالمتقبل مجال واسع لتصوير الصلة فيه بين المشبه والمشبه به . والدليل فيه على امكانية التقريب بين الطرفين ، هو السياق .

ويتميز التشبيه الضمني عند العرب - حسبما تبيننا من أمثلتهم - بقيامه على حكم أو حقائق خرجت مخرج الحكم . وتكون هذه الحكم مستقلة التركيب عادة مستأنفة . وان مقياسا على هذا المستوى من الضبط كهذا لا يمكن الا أن يسهل عملية التفتن للتشبيه الضمني ويحفظ هذا النوع من خطر مرونة الحد وامكانية الانباس .

غير أن النظر في شعر شوقي وتجريد الصور اضطرنا إلى توسيع مفهوم « الضمنية » وعدم الوقوف به عند التصوير باعتماد الحكمة . ذلك أن توغل الشاعر في التفتن في اخراج التشبيه في كثير من الأحيان في حالة حذف الأداة وحدها أو في حالة حذفها وحذف وجه الشبه معها ، انتهى به إلى صور هي من التشبيه المؤكد أو البليغ غير أنها لا تتسع لتصوير ظهور المحذوف فيها إلا بكثير من التأويل هو التأويل الذي يقتضيه التشبيه الذي اصطلح عليه بالضمني . هي صور لا يجوز الحديث فيها عن حذف في العناصر .

(1) ج 1 ص 98 ، 38 . وانظر ج 2 ص 17 ، 18 .

(2) ج 2 ص 150 ، 32 - 34 .

هذا الصنف من الصور حقيقاً رأينا أن يدرس في قسم خاص أو أن يكون محله أول باب التشبيه الضمني باعتباره تشبيهاً تخفياً فيه منبّهات التشبيه المؤكدة والبلغ خفاءً لطيفاً ، وإن لم يتم على الحكمة .

أ - التشبيه الضمني الخفي :

التشبيه الضمني الخفي هو تشبيه مؤكد وزيادة أو تشبيه بليغ وزيادة ، فأقصى عناصره المتضمنة ثلاثة وأدناها اثنان . ويزيد على الأولين بانقطاع الصلة بين الموصوف وصورته في ظاهر التركيب . فنعرّف قسميه اعتماداً على وجود وجه الشبه أو عدمه ، إذ منه ما بان فيه وجه الشبه ، ومنه ما تجرّد منه .

وأهم ما يلفت الانتباه في هذا النوع من التشبيه هو مظاهر التضمين التصويري ، وليس ههنا الموقف على هذه المظاهر ، وأعر منه محاولة إخضاعها لأشكال بيانية تحدّد اتجاهات البنية فيها . ولكننا نستطيع تقرير الملاحظات التالية في شأنه .

— فيما ظهر فيه وجه الشبه :

أول مظهر من مظاهر التضمين التصويري في شعر « الشوقيات » هو حذف المنبّه به في التركيب ، والاشارة إليه ببعض ما يتعلق به . فأساس التضمين فيه هو التكنية . وشأنه في بابها هو شأن الاستعارة المكنية في بابها .

شبه الشاعر الطائفة مثلاً بالدابة ، ولم يذكر الدابة وإنما ذكر بعض ما يتعلق بها :

مُسْرَجٌ فِي كُلِّ حِينٍ مُلْجَمٌ كَامِلُ الْعُدَّةِ ، مَرْمُوقُ الرُّوَاءِ (1)

وشبه المرأة بالخالق بدون أن يذكر الخالق :

لَوْلَا التُّقَى لَقَلْتُ لَمْ يَخْلُقُ سِوَاكَ الْوَالِدَا (2)

وشبه مدينة دمشق بالجنة وقد ذكر بعض أوصافها المذكورة في القرآن دون أن يذكر لفظ الجنة

وَتَحْتِ جَنَّاتِكَ الْأَزْهَارُ تَجْرِي وَمِثْلُ رُبَاكِ أُرَاقٌ وَوَرَقٌ (3)

ومن مظاهر التضمين التصويري كذلك التشبيه بتركيب مستقل على أساس الاستئناف غالباً ، مما يوهم بأن الشاعر أخذ في حديث جديد غير السابق ، ولكن الحقيقة أنه لم يتحوّل عن الأول ، ومن أمثله قوله مشبهاً الأمير والوزير بالسرايين :

ضَلَّ الْأَمِيرُ ، كَمَا ضَلَّ الْوَزِيرُ بِهِمُ كَلَا السَّرَابِيَيْنِ أَظْمَأْهُمُ ، وَلَمْ يَصُبِ (4)

(1) ج 2 ص 3 ، 29 .

(2) ج 2 ص 28 ، 10 .

(3) ج 2 ص 74 ، 6 .

(4) ج 1 ص 59 ، 42 .

أو تشبيه الشاعر نفسه بالبحري في الاقبال على وصف المعالم :

وعظاً (البحري) ابوانُ (كيسرى) وشفتي القصورُ من (عبد شمس) (1)

وقد يقوم التضمن التصويري على أساليب أخرى لا يضمنها حصر ، من ذلك اعتماد نفي الاختلاف لاثبات التشابه كما في قوله مشبها النساء المصريات بالموميات :

هل بينهن جوامداً فرقاً وبين الموميات ؟

واعتماد أسلوب نفي وجه الشبه عن المشبه به كما يتضح من تشبيهه اللورد كانارفون بسحبان وائل في قوله :

فرقت ركناً للتضيئة ، لم يكن (سحبان) يرفعه بسحر خطابه (2)

— وفيما لم يظهر فيه وجه الشبه :

تعددت مظاهر التننن في التضمن التصويري كذلك؛ على أن أبرز هذه المظاهر هو إضافة الضمير المطابق للمشبه إلى المشبه به كقوله مشبها المنايا بالثعبان ذي النابين في هذا البيت :

منا يا أبى الله إذ ساورتك فلم يلق نأبيه ثعبانها (3)

وقد استخدم الأسلوب عينه في القصيدة نفسها مشبها رؤوس الأموال بالشیطان ذي القرنين :

ولكن رؤوس لأموالهم يحرك قرنيه شيطانها (4)

وقال في قصيدة أخرى مشبها الأخلاق بالصخرة :

فلو أن أخلاق الرجال تصورت لرأيت صخرتها أساساً فيك (5)

ومن المظاهر الجوهرية في التضمن التصويري ما يسميه العرب بأسلوب « التشكك » ويكون في صور يقوم تركيبها على استفهامات متعاطفة تفيد الإيهام بالتحير كما في تشبيه الليالي بالساعات لغاية استقصار الطويل :

سألت القلب عن تلك الليالي أكن ليلاً أم كُن ساعة ؟ (6)

أو تشبيه الأمواج بكتاب الدهر فصحف القدر استعظاما للبيسط وإخراجا لما هو رهين الحاسة والعقل إلى ما وراء العقل :

راكب البحر ، أموج ما ترى ؟ أم كتاب الدهر أم صحف القدر ؟ (7)

(1) ج 2 ص 44 ، 48 .

(2) ج 1 ص 84 ، 55 .

(3) ج 1 ص 262 ، 11 .

(4) المرجع نفسه ، 47 .

(5) ج 1 ص 163 ، 16 .

(6) ج 1 ص 154 ، 7 .

(7) ج 2 ص 160 ، 16 . وانظر أمثلة أخرى في ج 2 ص 169 ، 1 وج 3 ص 104 ، 7 وج 3 ص 125 ، 1 .

ومن أساليب التضمين التصويري عند شوقي الإشارة الخاطفة إلى أحداث قديمة تنتمي إلى سجل الثقافة العامة . قال مشبها القطار بالذئب الذي ادعى إخوة يوسف لدى أبيهم يعقوب أنه أكل ابنه :

يَعْتُوبُ مِمنْ ذِئْبِ بَكَى مُشْتَمًا فكيف أنياب الحديد الحداد ؟ (1)

وقان كذلك مشبها متقدم الغرباء إلى الوطن بوصول قيص يوسف إلى أبيه يعقوب :

وَإِذَا أَنَاهُ مَبْشُرٌ بِقُدُومِهِمْ فمن القميص ومن شذى أردانهِ (2)

ب - التشبيه الضمني الحكمي :

هذا النوع من التشبيه هو وحده المعتبر تشبيها ضمنيا عند العرب ، أو تلميحاً . والعرب في اعتباره أحسن النماذج على التضمين التصويري محقون ، ولعلمهم حصروا فيه التشبيه الضمني بسبب قيامه على الحكمة وعلى فصل التركيب الحكمي عن التركيب الأصلي استئنافاً ، لكن لا الحكمة مقياس ولا الفصل مقياس للتضمين التصويري ، فقد يكون التشبيه ضمنياً بغير حكمة ولا فصل كما بينا .

والملاحظ أن قسماً فقط من حكم شوقي الوافرة ، كانت له مساهمة واضحة في اعداد صور التشبيه الضمني في « الشوقيات » .

وقد كانت هذه الصور الحكمية متنوعة المصادر ، ولكننا نجعلها في مصدرين : صنف من الصور يندرج في نطاق الحياة اليومية المتواضعة وآخر يندرج في نطاق الحياة الفكرية السامية ، والصنفان متفاوتان جداً ، فأكبر الحظوظ هو للنصف الأول :

— التشابه من الحياة اليومية :

تشبيه الشرق المتجمد بالنائم :

أَيْهَا الشَّرْقُ انْبَهُ مِنْ غَفْلَةٍ ماتَ مَنْ فِي طُرُقَاتِ السَّيْلِ نَامًا (3)

تشبيه الساعي إلى التفرقة ، بالمقص :

لَا يَعْجِبَنَّكُمْ سَاعٍ بِتَفْرِقَةٍ انَّ الْمُقَصَّ خَفِيفٌ حِينَ يَمْتَنِّطُ (4)

تشبيه النفس بالمرضى المعذب والراحة بالموت :

فَإِنْ يَجِدُوا لِلنَّفْسِ بِالْعُودِ رَاحَةً فقد يشتهني الموتَ المريضُ المعذبُ (5)

(1) ج 1 ص 116 ، 28 .

(2) ج 1 ص 269 ، 5 .

(3) ج 1 ص 88 ، 55 .

(4) ج 1 ص 155 ، 12 .

(5) ج 1 ص 42 ، 246 .

تشبيه النفس المخفية بالعروس المحجوبة :

ان العروس كثيرة المتطلع
ان الحجاب ليهين لم يمنع (1)

بل ما يضر ك لو سححت بجلوة ؟
ليس الحجاب لمن يعز مناله

تشبيه الدستور بالشرع :

ان الشرع مثقف الملاح (2)

وتخذوا بناء الملك عن دستوركم

تشبيه شكبير بعد موته بالليث الهالك :

لا يؤكل الليث إلا وهو أشلاء (3)

لئن تمشى البلى تحت التراب به

– التشابه من الحياة الفكرية :

تشبيه المتشابهين في الأثر السيء بالشر يجذب الشر :

إن للشر إلى الشر انجذابا (4)

ولكل شيعه من جنسه

تشبيه الجهل بيدي عزرائيل :

كيف الحياة على يدي عزريلا ؟ (5)

الجهل لا تحي عليه جماعة

تشبيه الحيلة المستحيلة بالعناء :

وأين من المحتال عقاء مغرب ؟ (6)

شقيتم بها من حيلة مستحيلة

**

إن التشبيه الضمني وافر في « الشوقيات » ، وإن أشكاله لتعدد وتنوع بحيث تستعصي على الحصر .

وتفسر هذا الحظ وهذه الثروة بالعمق الذي يتميز به نظر الشاعر في هذا التشبيه ، وإن لم يسلم أحيانا

من التعمية والغموض . فهذا العمق محدود وهو كذلك نسبي لأنه ليس شائعا في كل أنواع التشبيه .

3 – التشبيه بين أساليب الكلام وأغراضه :

من مظاهر عمق التشبيه في « الشوقيات » توغل الشاعر في وصف مشبه واحد بصور متنوعة ، متعددة ،

في سياق واحد ، أو وصف مجموعة من المشبهات ، كل مشبه على حدة بصورة خاصة . فالتوغل المقصود

(1) ج 2 ص 60 ، 5 و 6 .

(2) ج 2 ص 153 ، 50 .

(3) ج 2 ص 6 ، 33 .

(4) ج 2 ص 18 ، 36 .

(5) ج 1 ص 180 ، 30 .

(6) ج 1 ص 42 ، 239 .

هنا يقوم على الاكثار من الصور في السياق الواحد ، وتنويعها لا على سبيل تركيب المشبه والصورة المشبه بها ، الذي هو قوام التمثيل ، ولا على أساس التقيّد بنوع من أشكال التشبيه خاص ، الذي هو قوام الاستعارة ، على أن كلاً من التمثيل والاستعارة من مظاهر التوغل في التشبيه وسيمران .

والجمع بين اللوحات المتعددة المتنوعة يولد أشرطة طويلة ، تحوج الدارس - إلى جانب النظر في فن إخراج كل لوحة على حدة - إلى التأمل في حقيقة تعايش الصور المختلفة ومدى تأثير بعضها في البعض الآخر ودورها مجتمعة في خلق الجو الشعري .

هذا هو العامل الأساسي الذي دفع كثيرا من النقاد القدامى والمحدثين - في رأينا - إلى التردد في ضبط حقيقة التشبيه وبصفة عامة في حقيقة الوصف . فجز عند البعض أسلوب من أساليب الكلام ، وعند الآخرين غرض من أغراضه (1) .

والحق أن الشريط الوصفي إذا ورد في القصيدة - كما نتيّن ذلك في كثير من مواطن شعر شوقي - قلت أبياته أو كثرت ، مثل وقفه تأمل في القصيدة بسبب قيامه على التشریح ومرحلة سكون (2) في سير الأحداث ، غير أنها مرحلة تحرك كبير في مستوى إطار الكلام . فعملية استعراض الصور المشبه بها وتحليلها تحل محل عملية تحليل ذات المشبه ، أو بعبارة أبسط الأسلوب يحل محل الغرض .

ولا يعدو التشبيه عندنا أن يكون - مهما كان مداه ، ومنها كان الأمر - أسلوبا من أساليب التعبير ، لأن نقطة الانطلاق فيه - على الأقل فيما يوحى به ظاهراً النصوص - موضوع غير موضوع التشبيه ، حتى وإن كان الموضوع الذي يشترط الشاعر البحث فيه مجرد تعلقة بلوغ التشبيه .

ومن الأشرطة البيانية في ذلك ، المشهد التالي في وصف العكّم التركي ، وقد ورد خاتمة لقصيدة بعنوان « الهلال الأحمر » :

أبْهَى الْأَهْلَةَ عِنْدَ اللَّهِ الْوَأَنَا	هَذَا الْهَيْلَالُ الَّذِي تُحْيُونَ لَيْلَتَهُ
وَمَا سِوَاهُ مِنْ الْأَعْلَامِ شَيْطَانَا	أَرَاهُ مِنْ بَيْنِ أَعْلَامِ الْوَعْيِ مَلَكًا
حَتَّى إِذَا قِيلَ مَاتُوا اخْضَرَ رَيْحَانَا	فَأَنْ فَبِهِ مِنْ الْجَرْحَى مُشَاكَلَةً
كَأَنَّمَا رَفَعُوا لِلنَّاسِ قُرْآنَا	لِحَامِلِيهِ جَلَالَ مِنْهُ مُتَّبَسُّ
دَمُ الْبَرِيِّ ذَكِي ، الشَّيْبِ عُمْمَانَا	كَأَنَّ مَا أَحْمَرَ مِنْهُ حَوْلَ غُرَّتِهِ
نُورُ الشَّهِيدِ الَّذِي قَدْ مَاتَ فَلَمَّانَا	كَأَنَّ مَا أَبْيَضَ فِي أَثْنَاءِ حُمْرَتِهِ
قَدْ قَلَّدَ الْأُفُقَ يَا قُوتَا وَمَرْجَانَا	كَأَنَّهُ شَفَقٌ تَسْمُو الْعْيُونَ لَهُ
يُثِيرُ حَيْثُ بَدَأَ وَجَدًا وَأَشْجَانَا	كَأَنَّهُ مِنْ دَمِ الْعِشَاقِ مُخْتَضَبٌ

(1) بل الأمر عند البعض يصل إلى الفصل بين التشبيه والوصف واعتبار كل منهما غرضاً قائم الذات . انظر مثلا : قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، 61 .

(2) Point-mort

كَانَهُ مِنْ جَسَاكِ رَائِعٍ وَهُدَى خُدُودُ يُوسُفَ لَمَّا عَفَتْ وَلَهَانَا
كَانَهُ وَرْدَةٌ حَمْرَاءُ زَاهِيَةٌ فِي الْخَلْدِ قَدْ فَتَحَتْ فِي كَفِّ رِضْوَانَا (1)

نالمسبه هنا واحد يقابله معرض من الأوصاف مستوحى من ثلاثة مستويات : القصص القرآني ،
وقد بلغ الاسلامي - وعالم الطبيعة .

ومن الأشرطة التي تعددت فيها المشبهات وكان لكل منها صورة خاصة هذه الأبيات في وصف عناصر
الطبيعة :

وَلَقَدْ تَمَرُّ عَلَى الْغَدِيرِ تَخَالُفُهُ وَالنَّبْتِ مِرْآةٌ زَهَتْ بِإِطَارِ
حَلُّو التَّلْسُلِ مَوْجُهُ وَجَرِيرُهُ كَأَنَّمِ لِمِ مَرَّتْ عَلَى أَوْتَارِ
مَدَّتْ سَوَاعِدَ مَائِهِ وَتَأَلَّتْ فِيهَا الْجَوَاهِرُ مِنْ حَصَى وَجِمَارِ
يَسَابُ فِي مَخْضَلَةٍ مُبْتَلَّةٍ مَسُوجَةٍ مِنْ سُندُسٍ وَنُضَارِ
زَهْرَاءُ عَيُونِ الْعَاشِقِينَ عَلَى الْهَيْوَى مُخْتَارَةَ الشَّعْرَاءِ فِي آذَارِ
قَامَ الْجَلِيدُ بِهَا وَسَالَ ، كَأَنَّهُ دَمَعُ الصَّبَابَةِ بَلَّ غُضْنَ عَذَارِ
وَتَرَى السَّمَاءَ ضُحًى وَفِي جَنَحِ الدُّجَى مُنْتَمَةً فِي أَنْهَرٍ وَبِحَارِ
فِي كُلِّ نَاحِيَةٍ سَلَكَتْ وَمَذْهَبِ جِبَلَانَ مِنْ صَخْرٍ وَمَاءٍ جَارِ
مِنْ كُلِّ مُنْهَمِرِ الْجَوَائِبِ وَالذَّرَى غَمْرِ الْحَضِيضِ ، مُجَلَّلِ بُوُقَارِ
عَقَدَ الضَّرِيبُ لَهُ عِمَامَةَ فَارِعٍ جَسْمَ التَّمْهَابَةِ مِنْ شُيُوخِ نِزَارِ
وَمُكْذَبِ بِالْجِنِّ رِيحَ لِيصَوْتِهَا فِي الْمَاءِ مُنْحَدِرًا وَفِي التِّيَارِ
مَلَأَ الْفَضَاءَ عَلَى الْمَسَامِعِ ضَجَّةً فَكَأَنَّمَا مَلَأَ الْجِهَاتِ ضَوَارِي
وَكَأَنَّمَا طُوفَانُ نُوحٍ مَا تَرَى وَالْفُلُكُ قَدْ مُسَخَتْ حَيْثُ قَطَارِ
يَجْرِي عَلَى مِثْلِ الصَّرَاطِ وَتَارَةٍ مَا بَيْنَ هَاوِيَّةٍ وَجُرْفِ هَارِي (2)

لم يخل هذا الشريط من الاستعارة ، ولكنه زاخر بالتشابه . ويسهل أن نبيّن فيه قسمين وفي كليهما
نالت الموصوفات عناصر من الطبيعة الجامدة (الغدير ، الماء ، النبات ، الجليد ..) لكن الصورة الواصفة
في القسم الأول كانت عناصر جميلة (مرآة ، أنامل ، جواهر ..) وفي القسم الثاني كانت عناصر مريعة
(صوت الجن ، الضواري ، طوفان نوح ، القطار الحثيث ..) ، فالشريط مرحلتان : مرحلة وصف الطبيعة
بإدانة ومرحلة وصف الطبيعة الهائجة .

(1) ج 1 ص 245 ، 21 - 29 . وينظر في ج 2 ص 9 ، 1 - 6 .

(2) ج 2 ص 36 ، 15 - 28 . وينظر في ج 1 ص 42 ، في مواطن عديدة . نذكر أبرزها : 48 - 109/52 - 191/114 -

تشبيه التمثيل :

من أساليب التشبيه ما لا يُكتفى فيه بالتقريب بين عنصرين في مظهريهما البسيطين بل يتجاوز ذلك إلى حال كلٍ منهما وهيئته الخاصة البيئـة بظروف حاقة أو عوامل مساعدة على إبراز حقيقته فيقرب بين الشيء في إطاره المميز ذلك والشيء الآخر . ويعتمد العرب في بيان الفرق بين التشبيه البسيط وتشبيه التمثيل على اختلاف صورة وجه الشبه بينهما فهي مترعة من مفرد في البسيط ومترعة من متعدد في تشبيه التمثيل . ومرجع اختلاف وجه الشبه إلى تركيب صورة المشبه وتركيب صورة المشبه به ، مما يميز هذا النوع من التشبيه بشيء من العمق ، يتمثل في التحليل الضائي الذي يخصص به المدلول .

وحظ هذا النوع من التشبيه وافر في « الشوقيات » نسبياً ، على أن توزيعه في قصائدها يختلف من إطار إلى آخر ، وأكبر إطار يبدو أخصب له هو إطار الوصف ، ولئن كنا لا نعتبر الوصف غرضاً من الأغراض لأنه لا تكاد تخلو منه قصيدة مهما كان اتجاهها ، فإن من الأغراض ما يكون الوصف فيها مقوماً أساسياً ، وتلك هي التي زرعت فيها أغلب تشابه شوقي التمثيلية .

وانه من العسير أن نجد سيلاً إلى تصنيف تشابه الشاعر التمثيلية تصنيفاً علمياً مفيداً أو حتى تصنيفاً يداغوجياً متكافئاً . لأنها ترد بأداة وبدون أداة ، والأداة فيها إذا وردت تنوعت من صورة إلى أخرى . ولذلك سنكتفي بإيراد نماذج مما وفق الشاعر فيه إلى اختيار الصور واختصاصها لتطابق منسجم ، وأخرى مما أخفق فيها بسبب تناسب بعض عناصر الصورتين المركبتين وتنافر بعضها الآخر ، أو تنافر جميع العناصر . فمما وفق فيه قوله :

مَرَّ النَّسِيمُ بِصَفْحَتَيْهِ مَقْبَلًا مَرَّ الشَّفَاهِ عَلَيَّ خُدُودِ مِيْلَاحِ (1)

حيث شبه النسيم يمرّ بصفحتي الورد بالشفاه تمرّ على الخدود .

وقوله مشبها الحياة يعلتها الانسان في عهد الصبا بالرياض يعلقها في آذار :

مَثَلُ الْحَيَاةِ تُحَبُّ فِي عَهْدِ الصَّبَا مَثَلُ الرِّيَاضِ تُحَبُّ فِي آذَارِ (2)

ومن الأشكال الطريفة التي أخرج فيها التشبيه التمثيلي ، قوله فاصلا بين الجزئين المكوّنين للمشبه بالعناصر التي يتألف منها المشبه به :

المُصْلِحُونَ أَصَابِعُ جُمِعَتْ يَدًا هِيَ أَنْتَ ، بَلْ أَنْتِ الْيَدُ الْبَيْضَاءُ (3)

ففي هذا البيت شبه الشاعر الرسول محمدا وعموم المصلحين باليد وأصابعها .

(1) ج 2 ص 22 ، 23 .

(2) ج 2 ص 126 ، 7 .

(3) ج 1 ص 34 ، 121 .

ومن المشاهد التي نرى فيها التألف مختلفاً أو مفقوداً : قوله مشبهاً جنال البسفور ومحاسن الدنيا
مستعين باسم العلم عمرو :

رَأَيْتُ مَحَاسِينَ الدُّنْيَا جَمِيعًا فَهِنَّ الوَاوُ ، وَالبَسْفُورُ عَمْرُو (1)

وخلل التألف من حيث أن المدلول لا يتضح في الذهن إلا بالتعمق في قضية بنية اسم العلم .
وقال مشبهاً الظلل والدمنة والرسم بالكتاب مجرد من عنوانه :

طَلَّلَ عِنْدَ دِمْنَةٍ عِنْدَ رَسْمٍ ككِتَابٍ مَحَا البَيْلَى عُنْوَانَهُ (2)

إن دور التشبيه يتمثل على الأقل في توضيح المشبه به حقيقة المشبه وحتى هذا لا نراه في هذه الصورة :
رغم أن الصورتين جميلتان ، فإن الكتاب الذي يمحي عنوانه ، لا يفقد شيئاً كبيراً ، بينما آثار الديار ليست
لبنا بالنسبة إلى ما يكون كان منها : فلو قال ككتاب محاد البلى ولم يبق إلا عنوانه لكان أبين .

ومن هذا القبيل قوله في تشبيه الدنيا وما فيها من فن بالدآر تحوي فناء :

رَوَّحَ اللّهُ عَلَى الدُّنْيَا بِهِ فَهِيَ مِثْلُ الدَّارِ ، وَالْفَنُّ الثَّفَاءُ (3)

والخلل هنا في درجة اللوحيتين ، فقد نقلنا الشاعر من عالم اللطف والطهر ، عالم الفن الذي يملأ الدنيا ،
إلى الحياة اليومية وحاجات الانسان الأولى . محدثاً حوة في سلسلة الدلالة .

**

نستطيع أن نقول بعد دراسة مختلف ضروب التشبيه التي قامت عليها أشعار « الشوقيات » إن التشبيه
الضمني بنوعيه هو أبرز مظاهر عمق التشبيه أثراً فيها وأكثرها تنوعاً وطرافة .

وليس هذا غريباً فإن فن الشاعر يتناسب كثيراً مع هذا الضرب من التشبيه في « الشوقيات » وافرة
بمكتمل ، وأحد قسيمي التشبيه الضمني حكيمي ، والثروة تغلب على كثير من معانيها إلى حد الغموض أحياناً
كما سنوضح - وأحد قسيمي التشبيه الضمني خفي .

ذلك إلى جانب تحرير للتشبيه من قيد العناصر الأربعة ، وتوغل في التصوير نزع إليهما الشاعر .

فحظ التشبيه الضمني الواسع من الطرق والتقليب والتلوين والطاقة الدلالية في « الشوقيات » ، طابع
من يميز صورها .

الاستعارة :

الاستعارة عند العرب أسلوب من الكلام يكون في اللفظ المستعمل في غير ما وضع له في الأصل لعلاقة
بإبهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي . وهي لا تزيد عن التشبيه إلا بحذف المستعار له . فهي ضرب

ج 2 ص 40 ، 54 .
ج 1 ص 248 ، 4 .
ج 3 ص 14 ، 27 .

من التشبيه حذف أحد طرفيه الرئيسيين . والعلاقة فيها بين الموصوف وصورتته هي التشابه دائما غير أنه تشابه كالتحام وتقارب كأنسجام ، لأنه مفض الا فناء أحد الطرفين في الآخر ولذلك كانت الاستعارة عندهم من قبيل المنجاز .

فلسنا أمام صور الاستعارة تجاه لوحتين في ظاهر الكلام وإنما أمام لوحة واحدة إلا أننا مزروعة في سياق ينبئنا إلى ضرورة استحضار لوحتين موجودتين في باطن الكلام . وهذا يميز الاستعارة عن التشبيه بالعمق البالغ .

وقد تفنن البلاغيون في دراستها وتبويب أنواعها ، ولم تقتهم في رأينا زوايا لم ينظروا إليها من قبل ولكن ذلك أفضى بالتفضية إلى كثير من التشعب ، وأبرز زوايا النظر إليها عندهم ثلاث :

– زاوية المستعار : وهذا هو العنصر الجوهرى الوحيد الذي تقوم عليه الاستعارة ويعتبر محورها ، فقد بصرح في التركيب بلفظه فتسمى الاستعارة تصريحية وقد يستغنى عن لفظه ويقتصر على شيء من لوازمه فتسمى مكنية .

– وزاوية المتعلقات بطرفي الاستعارة : فسماوا الاستعارة التي خلت من ملائمت المستعار له والمستعار ، مطلقة ، والتي ذكر معها ملائم المستعار له فقط مجردة ، والتي ذكر معها ملائم المستعار فقط ، مرشحة .

– وزاوية اللفظ الذي جرت فيه : وصنّفوا الاستعارة صنفين انطلاقا من جمود لفظها أو اشتقاقه واعتمادا على أن الأصالة في الجامد والتبعية في المشتق أو الفعل ، فهي استعارة أصلية إذا كان اللفظ الذي جرت فيه إسما جامدا ، وتبعية إذا كان اللفظ الذي جرت فيه مشتقا أو فعلا .

وقد اصطالحوا على تسمية المانع من الالتباس في الاستعارة بلفظ القرينة ، والقرينة عندهم لفظية أو حالية .

ومفهوم القرينة هو الذي جعلهم يجتهدون في كل مرة في بيان ما يدخل عندهم في باب القرينة على حدة وبيان بقية العناصر المدققة على حدة وإلى التكلف في الفصل بينهما أحيانا . وهو الذي جعلهم كذلك يترددون في تبويب الاستعارات التي جرت في أفعال أو مشتقات : هل ينبغي اعتبار الاستعارة في الفعل ذاته أو المشتق أم ينبغي اعتبارها في قرينته أي في الاسم المتعلق به ؟ وانتهوا إلى تجويز الاعتبارين على أنهم اشترطوا عدم الجمع بينهما وحثموا الاختيار . وهكذا كانت الاستعارة عندهم تقسم – إلى جانب تقسيمها باعتماد المستعار أو المتعلقات – بمراعاة نوع اللفظ الذي جرت فيه . فإذا كان جامدا كانت أصلية وإذا كان فعلا أو مشتقا كانت تبعية . وجوزوا في التبعية اعتبار الاستعارة في الاسم الذي تعلق به الفعل أو المشتق ومن ثم جوزوا إخراجها من باب التبعية إلى باب المكنية .

وما القرينة عند العرب إلا ما نسميه السياق الذي قد يدل بلفظ أو تركيب على الخروج من الخط العادي في الإخبار إلى خط التعبير والإيحاء كما قد يدل بطبيعة عناصر التركيب والربط بينها وترتيبها أو غير ذلك . وقد يكون للقرينة أو للسياق في صور الاستعارة دور آخر لا يقل أهمية ويتمثل في مزيد تدقيق المستعار أحيانا

المستعار له وتادقيقهما معا بفسرد أو تركيب أو أكثر مسا قد يدخل عند العرب في باب القرينة وقد لا يدخل (1) .

ولذا نختار الا تنفيذ بعد القرينة هذا في دراسة الاستعارة حتى لا نضطر إلى تكلف إقامة حواجز بين ما هو من باب القرينة وما هو من باب متعلقات المستعار أو متعلقات المستعار له في الاستعارة المرشحة والمجردة ، وأن نعد ما يدخلونه في باب القرينة لاحقا بالترشيح أو التجريد . فيصبح مدلول المتعلق عندنا كل العناصر التي تزيد المستعار أو المستعار له تدقيقا ذا بال .

ونظرتنا هذه ، تولد عندنا امكانية رابعة في إخراج الاستعارة تتمثل في ذكر بعض متعلقات المستعار وبعض متعلقات المستعار له في نفس الصورة إلى جانب لفظ المستعار أو ما كان من ملائماته . كما نختار ألا نعتبر تقسيم الاستعارة إلى أصلية وتبعية ونفضل أن ندرج ما اعتبروه صوراً تبعية في باب الاستعارة المكنية .

الاستعارة التصريحية :

لاشك أن مستوى الصورة الظاهر يكون أقرب مأخذاً وداله أبين أثراً في التركيب إذا ذكر المستعار بلفظه في الاستعارة . ولذلك تعدّ الاستعارة التصريحية أبسط مظهر يخرج فيه هذا النوع من التصوير في الكلام . أما درجة عمق المدلول ومدى بعد المرعى فيتحكم فيهما المتعلقات خاصة .

وقد كانت استعارات شوقي تصريحية بنسبة كبيرة وكانت متناوثة العمق .

فمنها المجردة وهي التي تضمنت إلى جانب لفظ المستعار بعض متعلقات المستعار له كما في قوله :

مزقتم الوهم

حَتَّى بَنَيْتُمْ هَرَمًا رَابِعًا مِّنْ فِئَةِ الْحَقِّ وَمِنْ حِزْبِهِ (2)

فقد استعار « للإصلاح » صورة « الهرم » ودقق المستعار له وهو « الإصلاح » بقوله « من فئة الحق ومن حزبه »

وكما في قوله مستعيراً صورة « الأسد » للأبطال :

يَرُوتُ مَاتَ الْأَسَدُ حَتْفًا أَنْوْفِهِمْ لَمْ يُشْهَرُوا سَيْفًا وَلَمْ يَحْمُوكِ (3)

وكل العجز من متعلقات المستعار له وهم « الأبطال »

وكذلك في قوله مستعيراً صورة « الشمس » للنساء :

أَقْبَلْتُ شُمُوسُ ضَحَى مَالِهِنَ مُنْتَقِبُ (4)

(1) نكتفي بالإحالة على : السكاكي ، مفتاح العلوم ، ص 180 وما بعدها ، وعلى الكتاب المدرسي العلمي الحديث : البلاغة الواضحة لعلي الجارم ومصطفى أمين ص 69 - 107 .

(2) ج 1 ص 72 ، 38 .

(3) ج 1 ص 162 ، 7 .

(4) ج 2 ص 9 ، 22 .

فقوله « ما لهنّ منتقب » من متعلقات النساء .

إن الاستعارة التصريحية أوضح إطار نئين فيه أن الاستعارة إنما هي مجرد تشبيه متوغل فيه لأن متعلقات المستعار له ترجعنا إلى نقطة الانطلاق بعد أن يتجاوز بنا المستعار حد الحقيقة .

ومن استعارات شوقي التصريحية ما كانت مطلقة أي أكثر عمقا بسبب خلوها من المتعلقات واقتضا التركيب فيها على لفظ المستعار ، كاستعارة الشاعر « اللبالي » للربيات في البيت التالي :

فَبَيْنَهُمْ فِي الزَّمَانِ نِلْنَا اللَّبَالِي وَبَيْنَهُمْ فِي الْوَرَى لَنَا أَنْبَاءُ (1)

وقد خلا البيت من المتعلقات عموما وحلت فيه صورة محلّ أخرى بدون تقييد .

وفي المثال التالي استعارتان مطلقتان في بيت واحد :

لَبَيْتٌ مِصْرُ فِي الظَّلَامِ إِلَى أَنْ قِيلَ : مَاتَ الصَّبَاحُ وَالْأَضْوَاءُ (2)

فالظلام استعارة للركود والصبح والأضواء للنهضة .

فتجرّد هذه الصور من المتعلقات يترك الحرية للمتقبل في تصوّر مواطن التشابه بين الطرفين على ما يرى .

ونجد صنفا ثالثا من الاستعارات التصريحية في « الشوقيات » أكثر توغلا في اتجاه المستعار وهي

المرشحة وتقتصر صورها على بعض قبود المستعار .

منها قوله :

وَكَأَنَّ رَاحَ القَطَاطِينِ فَرَّغْنَ مِينَ أَثْمَارِهِ صُبْحًا وَمِينَ أَرْطَابِهِ (3)

حيث استعار للتحف والآثار الغالية التي وجدت في قبر فرعون مخمضة بجذتها صورة الأثمار والأرطاب

المقطوفة صباحا . وقوله « القاطنين » متعلق بالمستعار .

ومنها قوله مستعيرا صورة الغرس للعمل الصالح :

وَلَا بُدَّ لِلْغَرَسِ مِينَ نَقْلِهِ إِلَى مَنْ تَعَهَّدَ أَوْ مَنْ قَطَفَ (4)

و« من تعهد » و« من قطف » من متعلقات الغرس وهو المستعار .

وقد يذهب التوغل في وصف المستعار بالشاعر إلى حد يصبح فيه الانطلاق من الموضوع الموصوف

المختار مجرد تعلقة في الظاهر للوصول والبقاء في موضوع الصورة الواصفة : بينما هو في الباطن أسلوب

من أبلغ ما يكون عليه الإيحاء . وهذا مشهد استعار فيه شوقي صورة الفلّك لمصر وخاطب فيه « أبا هيف بك »

المرثي متفجعا :

(1) ج 1 ص 17 ، 247 .

(2) ج 1 ص 17 ، 52 .

(3) ج 1 ص 84 ، 37 .

(4) ج 1 ص 159 ، 27 .

الْفُلُوكُ بَعْدَ الْعُسْرِ يُسْرُ أَمْرُهَا
وَتَأَهَّبَتْ بِكَ تَثْوِيَةً لِيَزْأَخِرِ
رَجَعَتْ بِرَأْسِهَا إِلَى رَبِّانِيهَا
فَأَشْدُدْ يَا رَبِّابِ النَّهْيِ سَكَّانِيهَا
وَاسْتَقْبَلَتْ رِيحَ الْأُمُورِ رُخَاءً
تَطَأُ الْعَوَاصِفَ فِيهِ وَالْأَنْبَاءَ
تَلْقَى الرَّجَاءَ عَلَيْهِ وَالْأَعْبَاءَ
وَأَجْعَلْ مِلاَكَ شِرَاعِيهَا الْأَكْفَاءَ (1)

هذا شريط كامل تضمن وصف الفلك مستعدة للجري في البحر بمن فيها ، وما هو إلا الصورة السالبة
لتصويرة الحق وهي مصر .

وقد يكون توغل الشاعر في وصف المستعار له بشكل آخر لا يقل عمقا يتمثل في الجمع بين مجموعة
كبيرة من الصور المستعارة متعاطفة في السياق الواحد ومتعلقة بمستعار له واحد . وذلك كوصفه الطائرة في
هذه الأبيات :

أَعْقَابٌ فِي عَنَانِ الْجَوِّ لَاحٌ ؟
أَمْ بِسَاطِطِ الرِّيحِ رَدَّتْهُ النَّوَى
أَمْ سَحَابٌ فَرَّ مِنْ هُوجِ الرِّيحِ ؟
بَعْدَ مَا طَوَّفَ فِي الدَّخْرِ وَسَاحٌ ؟
أَوْ كَانَ الْبُرْجُ الْقَمَى حُوتَهُ
فَتَرَامَى فِي السَّمَاوَاتِ الْفَسَاحُ ؟ (2)

والملاحظ أن تعاطف هذه الصور ورد في سياق استنهامي فدل على التشكك . وقد تتعاش استعارتان
مختلفتا المستعار له في سياق واحد على أشكال متعددة فتخلقان جواً خيالياً خاصاً . وذلك كاستعارة الشاعر

الترجس للعينين والورد للوجنتين في هذا البيت :

ذَوَابِلُ التَّرْجِسِ فِيهِ أَصْلِيهِ
يَوَانِعُ الْوَرْدِ عَلَيَّ قُضْيِيهِ (3)

وكاستعاراته في هذا الشريط :

أَعْظَمُ اللَّيْثِ تَلَقَّاهَا الشَّرَى
وَحَوَى الْغِمْدُ بِقَابَا صَارِمٍ
وَرَفَاتُ النَّسْرِ حَازَتْهُ الْوُكُونُ
لَمْ تُقَلِّبْ مِثْلَهُ أَيْدِي الْقَيْسُونَ (4)

فبصور الليث والنسر والصارم وصف نابليون ، وبالشرى والوكون والغمد وصف باريس .

وإلى جانب هذه الدرجات الثلاث من الاستعارة التصريحية في « الشوقيات » درجة جمع فيها الشاعر
بين بعض متعلقات المستعار وبعض متعلقات المستعار له مع لفظ المستعار . وفي الجمع بين الترشيح والتجريد
تقييد لظرفي الاستعارة معا .

(1) ج 3 ص 9 ، 36 - 39 .

(2) ج 2 ص 156 ، 1 - 3 .

(3) ج 1 ص 72 ، 6 .

(4) ج 1 ص 253 ، 9 - 10 .

ومن أمثلة ذلك قوله :

لِي فِي مَدِيحِكَ يَا سَيِّدِي مِرَانِسُ تُيْمَنَ فَيْكَ . وَشَاقِقَهُنَّ جَلَاءُ (1)

وقد استعار فيه صورة العرائس للقصائد المدحية ، وقيد التصائد وهي المستعار له بقوله : « في مديحك »
وقيد العرائس ومن المستعار بقوله « تيمن فيك ، وشاققهن جلاء » .

وقوله كذلك وقد استعار فيه صورة البنت للخمرة :

ضَحَكَتْ إِلَيَّ مِنَ السُّرُورِ وَلَمْ تَزَلْ بِنْتُ الْكُرُومِ كَرِيمَةَ الْأَعْرَاقِ (2)

فلفظ « الكروم » قيد للخمرة وهي المستعار له وقوله « ضحكت إلي » و« كريمة الأعراق » قيد للبنت
وهي المستعار .

والملاحظ بصفة عامة أن الاستعارة التصريحية في « الشوقيات » ترد مقيدة في أغلب الحالات ولا ترد
مطلقة الا نادرا . ففي هذه الاستعارة من المتعلقات ما يوجهه نظر المتقبل إلى مواطن التشابه وما يخلص الصورة
من الإبهام . كما أن نزعة الشاعر إلى تقييد المستعار في الاستعارة التصريحية تكاد تعادل نزعته إلى تقييد
المستعار له .

الاستعارة المكنية :

تتميز الاستعارة المكنية بدرجة أوغل في العمق مرجعه إلى خفاء لفظ المستعار وحلول بعض ملامحاته
محلّه ، مما يفرض على المتقبل تخطي مرحلة إضافية في العملية الذهنية التي يكشف إثرها حقيقة الصورة .
وحظ هذا النوع من الاستعارة قليل في « الشوقيات » نسبيا ، فالشاعر أميل إلى التصريح بلفظ المستعار
أي إلى إخراج صورته في أشكال قريبة المأخذ .

وإذا نظرنا إلى استعارات شوقي المكنية من باب توزيع المتعلقات لاحظنا قلة أثر التجريد فيها والإطلاق
مما يسمح بتقرير أن استعارات شوقي المكنية أكثر ما ترد مرشحة أي تتضمن تراكييبها - إلى جانب لفظ
المستعار - بعض متعلقاته . وهذا يجعل شكل الصورة بعيد المأخذ - بمقتضى الاستغناء عن لفظ المستعار -
ودلالته بعيدة المرمى بمقتضى التوغل في وصف المستعار دون المستعار له (3) .

ومن شواهد ذلك قول شوقي مستعيرا « توت عنخ آمون » صورة السيف :

فَدَرَّوهُ فِي بَلَدِ الْعَجَائِبِ مُغْمَدًا لَا تَشْهَرُوهُ كَأَمْسِ فَوْقَ رِقَابِهِ (4)

(1) ج 1 ص 34 ، 118 .

(2) ج 2 ص 77 ، 5 .

(3) وقد اعتبرنا مكنية كل الاستعارات التي هي تبعية في اعتبار العرب .

(4) ج 1 ص 84 ، 21 .

قوله مستعيراً صورة المرأة الحسناء للرياض :

ضَحِكْتُ إِلَيَّ وَجُوهُهَا وَعَيْنُونُهَا
وَوَجَدْتُ فِي أَنْفَاسِهَا رِيَّاسَكَ (1)

«وجهها وعيونها» حلت محل لفظ «المرأة» ، و«ضحكت» و«أنفاسها» قيد لها .

ومما يدخل في هذا الباب وقد توغل الشاعر فيه توغلاً كبيراً هذه الأبيات :

تَجَا وَتَمَاتِلَ رُبَانُهَا
وَهَلَّلَ فِي الْجَوْ قَيْدُومُهَا
تَحَوَّلَ عَنِّي الْأَذَى وَأَنْشَى
نَجَانُوحُهَا مِنْ يَدِ الْمُعْتَدِي
وَدَقَّ الْبِشَائِرَ رُكْبَانُهَا
وَكَبَّرَ فِي الْمَاءِ سُكَّانُهَا
عُبَابُ الْخُطُوبِ وَطُوفَانُهَا
وَضَلَّ الْمَقَاتِلَ عُدْوَانُهَا (2)

استعار الشاعر في هذه اللوحة صورة «السفينة» لمصر ولم يورد فيها إلا ما لاءم السفينة وما تعلق بها .

ومن استعارات «الشوقيات» ما كانت مختلفة ومتعايشة في بيت واحد كاستعارته صورة الشيطان ذي

المرنين لنار الفتنة استعارة مكنية مرشحة وصورة الدماء للتنازع الوخيمة استعارة تصريحية مرشحة حيث يقول :

يَسِيرُ عَمَى قَرْنِ شَيْطَانِهَا
عَمِيقُ الدَّمَاءِ وَعَمِيَانُهَا (3)

ان كجمعه بين تصريحية مطلقة ومكنية مطلقة كما في قوله :

وَحَمِيلَةَ فَوْقَ الْجَزِيرَةِ مَسَهَا
ذَهَبُ الْأَصِيلِ حَوَاشِيًا وَمُتُونًا (4)

فذهب الأصيل استعارة لأشعة الشمس تصريحية مطلقة ، والثوب (ذو الحواشي والمتون) استعارة

لأطراف الخميلة : مكنية مطلقة .

الاستعارة التمثيلية :

يحدّ العرب الاستعارة التمثيلية بالتركيب يستعمل في غير ما يوضع له في الأصل لعلاقة المشابهة مع قرينة

بأنه من إرادة معناه الأصلي .

وهم بهذا الحدّ يعتبرون أن شأن الاستعارة التمثيلية في باب الاستعارة يختلف عن شأن تشبيه التمثيل

في باب التشبيه ، لأنهم في هذا اشترطوا التركيب في الصورة ، وفي ذلك اشترطوا التصوير بواسطة التركيب

الخاص أو ما نسميه بالتعبير الخاصة .

(1) ج 2 ص 178 ، 13 .

(2) ج 1 ص 262 ، 1 - 4 .

(3) ج 1 ص 262 ، 8 .

(4) ج 2 ص 139 ، 8 .

وأكثر الأمثلة التي أدرجوها في باب الاستعارة التمثيلية قامت على أمثال عربية معروفة ، مما يدل على أن مفهوم التمثيل عندهم مرتبط هنا بضرب المثل ، أكثر من ارتباطه بتعدد وجوه الصورة المستعارة ، بينما هو في باب التشبيه مرتبط بتعدد وجوه الصورة المشبه بها أكثر .

ونفضل نحن أن ندرج في باب الاستعارة التمثيلية كل الصور التي تعددت فيها وجوه المستعار بصرف النظر عن قيامها على مثل أم لا .

فمن الاستعارات التمثيلية التي لم تقم على أمثال ، قول الشاعر :

لَوْ كَانَ فِي النَّابِ دُونَ الْخُلُقِ مَنبَهَةٌ تَسَاوَتْ الْأُسْدُ وَالذُّؤْبَانُ فِي الرَّثَبِ (1)

فالأسدُ والذؤبان ليس كل منهما استعارة لمستعار له مختلف ، وإنما كلاهما استعاره للناس ، والناس نوعان: أسد وذؤبان ، والأسدُ توحى بالقوة والجاه أما الذؤبان فتوحى بالقوة والتصعك والخبث والدهاء كما يتضح من استشهادات اللسان .

ومن استعارات الشاعر التمثيلية : ما قامت على صور يضرب بها المثل ولكن بدون خروجها في عبارة معينة أو تولدها عن مورد معروف ، كما في هذا البيت :

إِنَّ الْقَضَاءَ إِذَا رَمَى ذَلِكَ الْقَوَاعِدَ مِنْ (تَبِير) (2)

فالعجز كله تركيب استعمال مجازاً ، صور تصريف القضاء بذلك القواعد ، وكل أمر عظيم بشير وهو إسم جبل .

ومنها ما قامت على مثل بعبارة المعروفة في كتب الأمثال ، مع شيء من التصرف في تركيبها ، كما في قوله :

وَهَلْ نَلِينَا كَلَانَا الْيَوْمَ إِلَّا عَرَاقِبَ الْمَوَاعِدِ وَالْمِطَالَا ؟ (3)

فعبارة « عراقيب المواعد » قولها الشاعر من قولهم مواعيد عرقوب في كل أمر يبدأ بوعد ويتبين بإخلاف .

ومما يساعدنا على تبيين مميزات الاستعارة العامة في « الشوقيات » أن ننظر إلى خصائص عنصر الجوهرية وهو المستعار - وهذه الخصائص تعطينا صورة عن مستواها الظاهر - متقاطعة مع خصائص عناصرها الإضافية وهي القيود المختلفة - وهذه تعطينا صورة عن مستواها الباطن - وإن كنا لا نطمئن كثيراً إلى الفصل بين ظاهر وباطن .

(1) ج 1 ص 59 ، 20 .

(2) ج 1 ص 119 ، 44 .

(3) ج 2 ص 181 ، 30 .

ومنها كان الأمر فما لاحظناه من كثرة ورود استعارات شوقي تصريحية وقلّة ورودها مكنية يسمح
بمقدّر أنّ استعارات « الشوقيات » تتزعّج إلى أن تكون أقلّ خفاء من هذه الناحية وأقرب مأخذا . وما
سواء من كثرة ورودها مرشحة وقلّة ورودها مطلقة يسمح باعتبار استعارات الشاعر تتزعّج إلى أن تكون
سما وأبعد مرمى .

والنجم بين قلّة الخفاء وقرب المأخذ وكثرة العمق وبعد المرمى : قمة يسود إليها الفنّ .

**

إنّ صور شوقي لتغلب عليها البساطة : بمقتضى شيوعها في الأبيات المنفرقة دون الأبيات المتجمعة :
سبب إخراجها في أشرطة قصيرة أكثر من إخراجها في أشرطة طويلة ، منسجمة ، ولكنها تميّز في الجملة
بالموضوح مع ما ينجرّ عنه أحيانا من سطحية : كما تميّز بالعمق مع ما ينجرّ عنه أحيانا من تعقيد في التركيب
والغراب في الدلالة . وحظها من العمق أقلّ من حظها من الوضوح ، إلا في التشبيه الضمني ، الذي كانت
الشاعر فيه جولات طريفة مميّزة .

فصور « الشوقيات » يتوازن فيها مستوى الواقع ومستوى الخيال : بحيث لا تتطلب من المحلّل مجهودا
كثيرا في التحليل للوقوع على الهدف من ناحية ، ولكنها : من ناحية أخرى ، ترك له مجالاً للذة الاكتشاف
الشخصي . فلتن هي آلت في حالات إلى سطحية ترجع إلى الوضوح وقرب المأخذ ، فإنها لم تخل من عمق
مترجع إلى ما تميّزت به من منعة ولطف .

الفصل الثاني

دلالة الصور في علاقات التشابه

مصادر التصوير :

يتركز درس مصادر التصوير على الدالّ من حيث نوعه وبارجاعه إلى الحقل الدلالي الاصطلاحي
الذي يشترك في الانتماء إليه مع غيره من الدوالّ ذات الطبيعة الواحدة . وتتوقف الغاية من ذلك على تحسّس
بصائص المثل العليا في التصوير عند الشاعر وعلى البحث في المنظار الذي ينظر منه الشاعر إلى الدنّيا .

وقد تنوعت مصادر شوقي في التصوير كثيرا غير أنّها كانت تستمطبها عوامل مضبوطة صنفناها صنفين
كبيرين : المصادر التجريبية والمصادر الثقافية .

مصادر التجريبية :

وبالتجريبية نعني ما لا بدّ أنه جربه بحاسة بمقتضى ملازمته الانسان ووجوده في محيطه وما يجتمل أو
جّح أنه جربه بمقتضى معاصرتة الانسان وتواجده في بيئته وكذلك ما لم نتأكد من تجريب الشاعر إياه أو

ما نشكّ في تجريبه ونعتبره مع ذلك ممكن التجريب قابلا أن يقع في طريق الشاعر . وتشترك الصور المنتزعة من المصادر التجريبية في شيء آخر هو حلولها في ذهن الشاعر بفضل الطبيعة لا بفضل الثقافة .

ومفهوم الطبيعة يتسع ويضيق حسب التبويب الذي يدرج فيه الدّارس الكائنات والهدف الذي يرمي إليه والميدان الذي يعمل في نطاقه . فالطبيعة جامدة تشمل النبات وأحوال الزمان وكلّ عنصر غير ذي شعور ، ومتحركة تشمل عموم الحيوان ، عند من يخرج الانسان من مفهوم الطبيعة بسبب الدور الذي يلعبه فيها بتكثيف صورها واصطناع مولداتها ومشاركتها في الخلق عموما . والطبيعة جامدة ومتحركة غير عاقلة أو متحركة عاقلة عند من يعتبر الانسان مظهرا من مظاهرها . وهي كلّ شيء في الدنيا حاضر : جامد ومتحرك ، عاقل وغير عاقل ، مكتشف أو مخترع ، عند من لا يهتمه حقائق الموجودات في ذاتها ولا تعلم خصائصها وإنما يهتمه مجرد وجودها في حاضر الانسان ورهن تجربته : أما ما كان ولم يعد موجودا فيرجع إلى سجلّ الثقافة ويعرفه الانسان بتعلمه ويدركه بسماع أو قياس .

وقد غلب اطلاق لفظ الطبيعة على الجامد والمتحرك غير العاقل من الكائنات . وبهذا الحدّ سنأخذها في عملنا .

1 - الطبيعة الجامدة :

إنّ الطبيعة الجامدة أكبر مصادر التصوير عند شوقي والاطرار الأول الذي استلهم الشاعر منه مثله العليا فجعلها معيارا يقدر به حقائق الأشياء وقيمها . وليس عسيرا الانتهاء إلى هذه النتيجة بعد النظر في الشواهد التي سقنا . غير أنّ الذي نروم البحث فيه هنا هو مميزات العناصر الطبيعية الجامدة المعتمدة وحياتها العامة .

أ - فنلاحظ أنّ الطبيعة الجامدة يجسمها في أغلب صور « الشوقيات » النور وما يتصل به من عناصر مشرقة . وقد خرجت هذه الصور المشرقة في أشكال مختلفة ، منها ما انبنى على مصادر النور ومنها ما انبنى على مظاهره ، ومنها ما قام على العنصر الثاني الملازم للنور وهو الحرارة والنار ، وإن لم يكن حظ هذا الصنف الأخير كبيرا . فمع النور الخلق والحياة ومع النار الهلاك والموت . وقد اتجه شوقي في الوصف إلى الحياة وأسبابها أكثر من اتجاهه فيه إلى الموت ودواعيه .

وأبرز مصادر النور المعتمدة بكثرة عند الشاعر هو الشمس . ولم يتخذ الشاعر صورة الشمس إلا للإنسان ، فيها وصف الرّجل بالقوّة والجاه والمسؤولية ، وبها صور المرأة كاشفا عن جمالها ومنعتها (1) .

فقال في مدح السلطان العثماني :

وَهَلْ أَنْتَ إِلَّا الشَّمْسُ فِي كُلِّ أُمَّةٍ ؟ فَكُلُّ لِسَانٍ فِي مَدِيحِكَ طَيْبٌ (2)

(1) وإذا وصف بها غير الانسان - وهذا نادر - كان موصوفه ما له صلة بالانسان مثل « الشمس » في ج 2 ص 60 ، 33 .

(2) ج 1 ص 42 ، 255 .

في تشويهه بأدباء زحلة :

أدباًؤك الزهر الشموس : ولا أرى أرضاً تمخض بالشموس سواك (1)

في وصف نساء قصر الخديوي :

أقبلت شمس ضحى ما لهن منتصب (2)

وقد يصف الإنسان بغير لفظ الشمس الجاري وإنما ببعض ملائماته كالشعاع في قوله راثياً :

إنما يبكى شعاع نابغ كلما مر به الدهر أضاء (3)

ومن مصادر النور يستخدم الشاعر كذلك صورة البدر والهلال كثيرا والكوكب والشهاب قليلا ، وينزع إلى قصرها على الانسان كذلك (4) .

من ذلك قوله مادحا :

فألزم التم أيها البدر دوماً وألزم البدر أيهذا التمام (5)

وقوله في نفس الغرض :

أنحوض الليالي من عباب : ومن دجى إلى أفق فيه الخليفة كوكب (6)

أما مظاهر النور فتشمل ما دل على مفهوم النور فيما استعمل من مفردات عموماً أو ما دل منها على ظروف خاصة تميز بالنور الذي يعم فيها .

وقد تفتن الشاعر في التعبير عن النور بأساليب متنوعة . ردّد فيها كثيراً لفظ النور ذاته ولفظ الضياء (اللط الصبح ، واتخذ من هذه المصادر صوراً لموصوفاته .

وكاد شوقي يقصر هذه الصور النيرة المضيئة على وصف حقيقتين فحسب ، حقيقة دينية روحية وأخرى إنسانية أخلاقية . والحقيقتان تجتمعان في سجل القيم الإلهية السامية والإنسانية الخالدة (7) .

فالنور هو الذكر والسنة :

بأيمانهم نوران : ذكر وسنة فما بالهم في حالك الظلمات ؟ (8)

(1) ج 2 ص 178 ، 45 .

(2) ج 2 ص 9 ، 22 .

(3) ج 3 ص 14 ، 5 . انظر ج 2 ص 28 ، 7 .

(4) من وصف غير الانسان : استعارته الهلال للمساك انشائية ج 1 ص 119 ، 71 . أو استعارته الشهب للممايح

ج 2 ص 9 ، 21 .

(5) ج 1 ص 239 ، 60 .

(6) ج 1 ص 42 ، 78 .

(7) ما خرج عن هذا تشبيهه الشيب بالفسوء في ج 1 ص 129 ، 12 .

(8) ج 1 ص 98 ، 38 .

والضياء آي الفرقان :

تِلْكَ آيُ الْفُرْقَانِ : أَرْسَلْنَا إِلَيْكَ ضِيَاءً يَهْدِي بِهِ مَنْ يَشَاءُ (1)

وهو كذلك آي المسيح :

وَسَرَّتْ آيَةَ الْمَسِيحِ ، كَمَا يَسْرِي مِنَ الْفَجْرِ فِي الْوُجُودِ الضِّيَاءُ (2)

والنور في باب القيم الانسانية، هو العلم والمعرفة كما يتضح من البيت التالي في تحليل دور جامع الأزهر

وَمَشَى عَلَى يَبَسِ الْمَشَارِقِ نُورُهُ وَأَضَاءَ أَيْضًا لُجَّتَهَا وَالْأَحْمَرَ (3)

وهو في موطن آخر اليقين يأتي بعد الشك :

كُنْ الرَّجَاءَ ، وَكُنْ الْيَأْسَ ، ثُمَّ مَحَا نُورُ الْيَقِينِ ظِلَامَ الشَّكِّ وَالرَّيْبِ (4)

ومما يتصل بذلك تصوير الحجة البيّنة بالصباح المنير :

وَحُجَّتُنَا فِيهِمَا كَالصَّبَاحِ وَكَيْسَ بِمُعْيِكَ تِيَانُهَا (5)

وتشبيه سير الصحف الاعلامية بالضحى :

تَسِيرُ مَسِيرَ الضُّحَى فِي الْبِلَادِ إِذَا الْعِلْمُ مَسَّرَقَ فِيهَا السَّدْفُ (6)

وقد بان لنا أن لفظ الصورة النيرة يرد بدون ضده في السياق كما قد يرد بضده (الظلمة - الظلمات - الظلام) وقلما ترد الصورة المظلمة بهذا المعنى منفردة ، مما يسمح باعتبار أن الصور المطابقة للصور النيرة في « الشوقيات » ثانوية الدور في السياق ولا تأتي الاخلفية للصور النيرة .

فإذا وردت صورة الظلمة منفردة وصفت عناصر أخرى غير العناصر المذكورة . ومثالها تشبيهه الأمواج بالظلماء ، بعد أن استعار لها صورة الجبال :

وَجِبَالًا مَوَائِجًا فِي جِبَالٍ تَتَدَجَّى كَأَنَّهَا الظُّلْمَاءُ (7)

وما من شك في أن القرآن الكريم كان مداده الأساسي في تصور النور بهذه المعاني واخراجه في هذه الصور. ولئن كانت هذه الصور قرآنية معروفة ، فإنها ترجمت عن روح الشاعر الاسلامية الأصلية وثقافته الدينية العميقة (8) .

(1) ج 1 ص 17 ، 206 .

(2) المصدر نفسه ، 171 .

(3) ج 1 ص 151 ، 13 .

(4) ج 1 ص 59 ، 29 .

(5) ج 1 ص 262 ، 371 .

(6) ج 1 ص 159 ، 3 .

(7) ج 1 ص 17 ، 4 .

(8) انظر مادة (ن و د) في معجم الفاظ القرآن الكريم ، ج 2 .

عناصر النار :

أما حفظ النار من صور « الشوقيات » فضئيل إذا قورن بحظ صور النور منها . ولما قامت الصور المختلفة في هذا المحور على لفظ النار ذاته . فالشاعر يستعمل البرق والشرارة (1) وكذلك السراب (2) إذا مرنا السراب من حيث تولده لا من حيث منعه . ولم نر شوقي قد قصر هذا النوع من الصور على جنس من الموصوفات ما عدا البرق فإنه داخل عنده في أساليب وصف الأشخاص ، كما في قوله يصف جيوش الترك :

يَمُرُونَ مَرَّ الْبَرْقِ تَحْتَ دُجْنَسَةٍ دُخَانًا ، بِهِ أَشْبَاحُهُمْ تَتَجَلَّبَبُ (3)

ب - أما الصنف الثاني من عناصر الطبيعة الجامدة التي اعتمدها شوقي في التصوير فنضم ما تمثل بالنبات والسوائل والتضاريس واطار الطبيعة العام . ورغم تنوع عناصر هذا المحور فإنها لا تكاد تصل إلى حفظ عناصر المحور الأول في الاعتماد .

ولا يبدو أن اختيار الشاعر في بناء الصورة تركز على نوع خاص من النبات أو فصيلة معينة عموماً ، كما لا نرى النبات يمثل عنده مصدراً للجنس من الموصوفات محدود . فقد كانت صورته من مدلول النبات عموماً أو مدلول الغرس ومن الزرع والبان والزهرة والورد والترجس والريحان والحنظل ... إلا أن صورة البان تميز عن هذه الصور جميعها بكثرة الشيوع وكثرة اعتماد الشاعر عليها لتصوير قد المرأة مع ما نعلم هذه الصورة من ابتدال . قال في وصف مرقص :

فَالْقُدُودُ بَنَانُ رَبِّي بَيِّدًا أَنَّهُهَا تَثِيبُ (4)

وبنفس حفظ النبات ساهمت السوائل : الماء النازل من السماء والماء النابع من الأرض ومياه البحر ، في بناء تشابه الشاعر واستعاراته . وهذه الصور كذلك التي استوحاها من النبات مختلفة الأشكال وموصوفاتها متنوعة الأجناس .

فمما تركز على المطر من الصور تشبيهه القطار بالقطر وفيالق الجيش بالعارض المتشعب وأمير المؤمنين الزابل ، أو استعارته للوحي صورة المطر استعارة مكنية في قوله :

وَالنَّوْحِيُّ يَمَطَّرُ سِلْسِلًا مِّنْ سِلْسِلٍ وَالنَّوْحُ وَالْقَلَمُ الْبَدِيعُ رُوَاءُ (5)

ومن صور الشاعر المستوحاة مما ينبع من الأرض تشبيهه الممدوح بالعين الجارية والمحارب بالأنثى وهو حديث الرسول وعبره بالمشرع والماء والوجه بالنمير الصافي في قوله :

وَيَا رَبَّ وَجْهٍ كَصَافِي النَّبِيرِ تَشَابَهُ حَامِلُهُ وَالنَّمِيرُ (6)

(1) ج 1 ص 218 ، 31 .

(2) ج 1 ص 59 ، 42 .

(3) ج 1 ص 112 ، 42 . ونفس المرجع ، 33 .

(4) ج 2 ص 44 ، 9 .

(5) ج 1 ص 34 ، 5 .

(6) ج 1 ص 132 ، 17 .

ومما استوحاه من البحر صورة الأمواج متلاطمة في مدتها وجزرها بفيالق الجيش متكاثفة في كرها
وفرها ، وقد اتخذ نفس الصورة لأنواع العلوم :

وَلَقَدْ عَلَتْ بِبَنَاتِهِ لُجَجُ الْعُلُومِ الزَّائِحَاتِ (1)

هذه أهم عناصر الطبيعة الجامدة التي اعتمدها الشاعر في اخراج صورته ، ويمكن اعتبارها مميزة
لاختياراته في التصوير ، ما عدا متفرقات لا يضمنها محور وتعود إلى إطار الطبيعة العام كاستعارته صورة
السما للأمواج أو إلى تضاريسها كتشبيهه لجج البحر في تلاحمها بالهضاب المتتالية في اليباء أو إلى بسيط
مكوناتها كتشبيهه القلب بالحجر .

2 - الطبيعة المتحركة : عالم الحيوان :

المصدر الثاني الأساسي الذي استقى منه الشاعر صورته هو عالم الحيوان . والحيوان من الكائنات المتحركة
ذات الشعور . وإذا فضل الله الانسان على الحيوان بالقدرة على النطق ومملكة التفكير ، مما جعله يخلق القوة
من الضعف ويتخذ لنفسه ألوانا شتى من الأسلحة يؤمن بها حياته ويحفظ بها نوعه هجوما ودفاعا : فقد
ميز الحيوان بنية مكتملة طبعا ومجهزة جبلة .

وتتنوع ، تظهر القوة والضعف من جنس إلى آخر من أجناس الحيوان لا بحسب الحظ من الحياة وإنما
بحسب الصفات التي جسمت الطبيعة فيه . وقد صنف الانسان الحيوان أصنافا مختلفة يهتما منها ما اعتمد
فيه هذه المظاهر ، واستخرج منه صوراً يقيس بها أنواع الناس ويضرب بها الأمثال في مضاربها . وفي ذهن
الانسان أن هذه الصفات - المعنوية خاصة - مثالية في الحيوان بمقتضى أنها تتولد فيه عن طبيعته لا عن
اكتساب ، وهي لذلك قارة ودائمة ، بينما تتولد نظائرها في الانسان عن اكتساب وتجربة ، وقد يثبت له أو
يزول وقد يكون له في وقت دون آخر .

فليس من الغريب إذن أن يكون الحيوان مرجعا لتقدير حدود كثير من الصفات ومداهما في الانسان (2) .
والعودة إلى مختلف الدوال في صور « الشوقيات » مكتنا من تبين أربعة أجناس عامة من الحيوان
اعتمدها الشاعر : الحيوانات المفترسة ، والطيور ، وذوات الأربع ما عدا الحيوانات المفترسة ، والزواحف
والحشرات .

أ - الحيوانات المفترسة :

لم يجد شوقي مثله العليا في التصوير من بين الحيوانات المفترسة الا في حيوانين : الأسد والذئب . فلا
نكاد نجد غير صورتين هذين في تشابهه واستعاراته . والجدير بالملاحظة أن اعتماده عليهما في الوصف كبير

(1) ج 1 ص 102 ، 15 .

(2) انظر شارل بلا ، فصل « حيوان » ، دائرة المعارف الاسلامية .

بالنسبة إلى جميع الحيوانات المختارة . فإن ما يزيد عن ثلث صورة النبي ترجع إلى الطبيعة المتحركة متزعة من صورة الأسد أو صورة الذئب .

الآن أن حظّ الذئب إذا قورن بحظّ الأسد قليل جدا ، لا يكاد يذكر . وعلى هذا الأساس نستطيع أن نقول إن الأسد مصدراً لصور « الشوقيات » يتمتع بالنصيب الذي خصته به الأمثال . لم لا وما يقارب الثلث من جملة الصور المستوحاة من الحيوان على اختلاف أنواعه يقدم لنا صورة أسد ؟ وما هذا بغريب فصورة الأسد تجسم في نظر العرب التمثيل الجامع للمثل العربية العليا .

وتتميز صورة الأسد في « الشوقيات » بكونها مقصورة على الانسان في الأغلبية الساحقة من الحالات (1) وقد جعل الشاعر صورة الأسد للذكر دون الأنثى طبعاً (2) . كما تتميز بكونها مقصورة على نوع خاص من الرجال هم المقاتلون . فأكثر ما ترد صورة الأسد في السياق الحربي الملحمي . وإذا ما وردت في غير هذا السياق - وذلك نادر - اكتنفها جواً لا يخلو من مغامرة وإقدام وشجاعة وبطولة .

ويجري كثيراً إخراج هذه الصور في « الشوقيات » بلفظ الأسد ذاته أو لفظ الليث وقليلاً بهذين المرادفين لتسور (3) والضرغام (4) أو غيرهما أو باسم الجنس السباع (5) أو بلفظ الشبل (6) .

ومن الأمثلة البليغة في ذلك قوله مستعيراً صورة الأسد مرة للثوار الذين خلعوا السلطان عبد الحميد وأخرى للسلطان نفسه في هذا البيت :

أَسَدٌ هَمُّوْرٌ أَنْشَبَ السَّاطِفَاتَرَ فِي أَسَدٍ هَمُّوْرٍ (7)

وقوله في أبطال بيروت :

بَيْرُوتُ مَاتَ الْأَسَدُ حَتْفَ أَنْوْفِهِمْ لَمْ يُشْهِرُوا سَيْفًا ، وَلَمْ يَحْمُوكِ (8)

وفي وصف جيوش الحرب بالليوث :

فَظَلَّتْ عِيُونُ الْحَرْبِ حَيْرَى لِمَا تَرَى نَوَاطِرَ مَا تَأْتِي اللَّيْثُ وَتُعْرِبُ (9)

(1) من وصفه غير الانسان بالاسد قوله مشيها به الموت ج 1 ص 84 ، 2 .

(2) وصف بأنثى الاسد مرتين : ج 3 ص 110 ، 2 وص 174 ، 12 .

(3) ج 1 ص 42 ، 103 .

(4) المصدر نفسه ، 39 .

(5) ج 1 ص 262 ، 48 .

(6) ج 1 ص 159 ، 26 .

(7) ج 1 ص 119 ، 47 .

(8) ج 1 ص 162 ، 7 .

(9) ج 1 ص 42 ، 52 .

ومن صورته في غير جزء الحرب قوله مخاطبا أحمد حسين :

رَحَالَةَ الشَّرْقِ ، انَّ اليَدَ قَدْ عَلِمْتُ بِأَنَّكَ اللَّيْثُ لَمْ يُخْلَقْ لَهُ النَّزَعُ (1)

على أننا نجد أنفسنا دائما في جزء الحرب حتى أمام الصور التي لم يحضر فيها الأسد بذاته واكتفى الشاعر فيها لبعض موصوفاته من غير الانسان ببعض متعلقات الأسد ، كما في تشبيهه الملكة بلبدة الليث أو بغيلة الأشب (2) أو تشبيهه المضيق وهو من ميادين القتال بحلق الليث (3) .

ولصورة الذئب كذلك خاصية وصف الانسان دون غيره ، وبميزتها في « الشوقيات » كذلك ورودها غالبا في سياق حربي سياسي . فمن ذلك جمعه بين صورة الأسد وصورة الذئب في وصف نوعي الناس :

التوي الكيس والتوي الخيث الداهية (4) أو وصفه غزاة الهكسوس في هذا البيت :

أَعْلَنْتُ أَمْرَهَا الذَّئَابُ ، وَكَانُوا فِي ثِيَابِ الرُّعَاةِ مِنْ قَبْلِ جَأْوُوا (5)

فصورة الأسد في « الشوقيات » هي صورة مدح واكبار بينما صورة الذئب صورة هجاء واستهجان .

ب - الطيور :

وقد استلهم الشاعر صورته كذلك من الطيور وطيوره المختارة منها ما هو أهلي ومنها ما انتمى إلى الكواسر . ولا يبدو أنه يتزعج إلى تركيز صورته على نوع معين من الطيور الأهلية . فلا سبيل إلى تعيين وجه اتجاه الشاعر إلى الطيور الأهلية . إلا أن خروج كثير من صورته بلفظ الطير ، اسم الجنس ، يدل على أن اتجاهه إلى هذا النوع من الحيوان إنما هو من حيث مميزه العام وهو الطيران في الجو لا من حيث الشكل الخاص أو اللون أو الصوت . ومن ذلك هذه الاستعارة المكنية لجيوش العدو ، وهي من مألوف الصور عند العرب :

لَمَّا صَدَعْتَ جَنَاحِيهِمْ وَقَلْبَهُمْ طَارُوا بِأَجْنِحَةٍ شَتَّى مِنَ الرُّعْبِ (6)

وقد يحصر تفكير المتقبل في فصيلة من الطير خاصة بإيراد لفظ الطير في تركيب إضافي ، فتضعف حداة التعميم شيئا ما كما في استعارته للمرأة لصورة طير الحجال :

قُلْ لِلرِّجَالِ طَغَى الْأَسِيرُ طَيْرُ الْحِجَالِ مَتَى يَطِيرُ ؟ (7)

(1) ج 1 ص 155 ، 34 .

(2) ج 1 ص 59 .

(3) ج 1 ص 42 ، 110 .

(4) ج 1 ص 59 ، 20 .

(5) ج 1 ص 17 ، 39 .

(6) ج 1 ص 59 ، 48 .

(7) ج 2 ص 166 ، 1 .

ويمكن اعتبار القطا والبلبل بعد ذلك أقرب إلى مأخذ الشاعر . وكلّ منهما يتزعج إلى الارتباط بموصوف معين في استعمالاته . فالقطا صورة كل لطيف : فقد شبه بأسرابه جماعة النساء في قوله :

يَمْشِينَ أَسْرَابًا عَلَيَّ هَيِّنَةً مَشَى الْقَطَا الْأَمْنِ فِي سِرْبِهِ (1)

كما شبه به الأولاد الصغار متكلمًا بلسان قرية المَطَرِيَّة في هذا البيت :

بَنِيَّ - يَا سَعْدُ - كَزُغْبِ الْقَطَا لَا نَقْصَ اللَّهُ لَنَهُمْ مِنْ عِيدَادٍ (2)

والبلبل عنده هو صورة المغني الحسن الصوت وأحسن مثال عليه تشبيهه سيد درويش به وبه كذلك شبهه محمد عبد الوهاب في نفس القصيدة - قال في الأول :

بُلْبُلٌ إِسْكَنْدَرِيٌّ أَيْكُهُ لَيْسَ فِي الْأَرْضِ ، وَلَكِنْ فِي السَّمَاءِ

وفي الثاني :

إِنَّ فِي مَلِكِ فُرَادٍ بُلْبُلًا لَمْ يُتَّحْ أَمْثَالُهُ لِإِخْتِفَاءِ (3)

أما ما تفرق من صور الطيور الأهلية دون ما سبق فليست تبرز بمميز خاص . فقد شبه هيئة العمال بالطاوس (4) وبقوش النبات على الجدران بالبيغاء (5) والدَّهْرُ بالدَّيْكَ (6) .

وما كانت هذه التشابه وأمثالها متواترة ولا مشتركة في بعض الخصائص .

والملاحظ عموماً أن صورته هذه ليست مقصورة على الإنسان وإن كان موصوفها إنساناً في أغلب الحالات (7) ، وليس ما وصف منها الإنسان مقصوراً على الذكر دون الأنثى ، فلأنثى هنا حظاً وإن قليل .

وشأن الشاعر في غير الطيور الأهلية يختلف : أولاً جميع الطيور غير الأهلية التي اعتمدها هي من صنف الكواسر . ثانياً لم يكن من مصادر إلهامه إلا ثلاثة أجناس : النسر والباز والعقاب . ثالثاً النسر مصدراً في التصوير أكثر ما استخدم منها على الإطلاق .

أما فيما عدا ذلك فلا اختلاف . فمن موصوفاته بهذه المصادر الإنسان وغير الإنسان وربما بان تنوع الموصوفات مع هذه الطيور المخصوصة أكثر مما هو مع غيرها .

(1) ج 1 ص 72 ، 7 .

(2) ج 1 ص 116 ، 24 .

(3) ج 3 ص 14 ، 12 و 38 .

(4) ج 1 ص 90 ، 36 .

(5) ج 2 ص 25 ، 12 .

(6) ج 1 ص 132 ، 19 .

(7) ج 3 ص 14 ، 26 .

وكثيرا ما كان يوصفه بالنسر نابليون بوناپارت . كما في قوله مخاطبا أنقرة :

النَّسْرُ سَلَّ انْبِيْفَ بِنْبِي نَفْسَهُ وَفَتَاكَ سَلَّ حَمَامَهُ بِحَمِيكَ (1)

ويرجع هذا إلى أن نابليون لقب بين أهله بالنسر ، فتردد ذلك في كثير من المواطن في « الشوقيات »
لا يمكن أن ينسب، عن غير استصحاب الشاعر اللقب في بعض المواطن التي تحدث فيها عن صاحبه .

غير أن شوقي وصف به كذلك الخليفة العثماني فقال :

كَوَأَكِبُ الْجَوْزَاءِ تَخْطُرُ فِي الرَّبِيِّ وَالنَّسْرُ مَطْلَعُهُ مِنَ الْأَشْجَارِ (2)

واتخذ الشاعر صورة النسر فيما عدا ذلك للطائرة والطيارين : فقال في وصف الطائرة نازلة ومتدرجة نحو
الوقوف النهائي :

حَتَّى حَوَتْهَا سَمَاءُ النَّيْلِ فَانْحَدَرَتْ كَالنَّسْرِ أَعْيَا فَوَافَى الْوَكْرَ فَاعْتَصَمَا (3)

وفي خطاب الطيارين :

يَا نُسُورًا هَبْطُوا الْوَادِي عَلَى سَالِفِ الْحَبِّ : وَمَأْثُورِ الْوَلَاءِ (4)

أما الباز والعقاب فأكثر ما وجدناهما في « الشوقيات » متلازمين في البيت الواحد : وهذا مثال يجمعهما
في تشبيه الفلّك تلو الأخرى في البحر بالبؤوز تلوها الأعقب :

وَتَبْدُو عَلَيْهِ الْفُلُكُ شَتَّى كَأَنَّهَا بؤُوزٌ تُرَاعِيهَا عَلَى الْبُعْدِ أَعْقَبُ (5)

خ - ذوات الأربع ما عدا الحيوانات المفترسة :

لا نجد تنوعا كبيرا في ذوات الأربع ، وقد لاحظنا هذه الظاهرة عند تعرضنا إلى الحيوانات المفترسة
منها . ولا يسعنا إلا أن نعمم هذه التزعة على كل ذوات الأربع .

ونرى الظبية في هذا الباب أكثر الحيوانات تواترا في صور الشاعر على الاطلاق ، وأكثر ما ترد الظبية
صورة للمرأة الجميلة المعشوقة وهي صورة تقليدية كما في قوله :

قَلْبُ بِيوَادِي الْحِمَى خَلْفَتِهِ رَمَقًا مَاذَا صَنَعْتَ بِهِ يَا ظَبِيَّةَ الْبَانَ ؟ (6)

(1) ج 1 ص 163 ، 20 .

(2) ج 2 ص 36 ، 46 .

(3) ج 1 ص 215 ، 19 .

(4) ج 2 ص 3 ، 15 .

(5) ج 1 ص 42 ، 65 والمصدر نفسه ، 220 .

(6) ج 2 ص 143 ، 1 .

وقالما ترد لغيرها : على أنها تصف دائما وأبدا مخلوقا ضعيفا لطيفا كما نتيين من الاستعارة التالية
في قابل فيينا بين الظبي والرثبان وهو الأسد :

أَخَذَتْ حُكُومَتُكَ الْأَمَانَ إِظْيِيَّةً فِي مَقْتَرَاتِ الْيَدِ مِنْ رُثْبَالِهِ (1)

وقد خرجت أغلب صور الظبية بهذا اللفظ : على أن الشاعر قد يقدمها بانفط السرب في سياق يدل
على أن المراد جماعة الظباء (2) ، أو بانفط الريم كما في هذا الطالع :

رِيمٌ عَلَيَّ الْقَاعِ بَيْنَ الْبَانِ وَالْعَلَمِ أَحَلَّ سَفْكَ دَمِي فِي الْأَشْهُرِ الْحَرُمِ (3)

ومن مصادره كذلك صورة البقرة الوحشية : وهي للمرأة المعشوقة كذلك ، غير أن هذه الصورة
تبرأ ما ترد متلازمة مع صورة الظبية ، تلازم تأكيد أو تلازم تفصيل . فالطالع السابق الذي قام على استعارة
الريم للمرأة : يتلوه بيت قام على استعارة الجؤذر وهو ولد البقرة الوحشية لنفس الموصوف :

رَمَى الْقَضَاءُ بَعِيْنِي جُؤْذِرٍ أَسَدًا يَا سَاكِنِ الْقَاعِ : أَدْرِكُ سَاكِنِ الْأَجْمِ (4)

وكلتا الصورتين مثل أعلى في جمال المرأة تقليدي .

ولا نكاد نجد عدا هاتين الصورتين من ذوات الأربع في « الشوقيات » صورة ذات حظ من الاستخدام
مؤثر . وفضلا عن مدى التواتر فإن اعتماد الشاعر على غير دأين الحيوانين قليل ، حتى إذا ما صادفنا حيوان
غير الظبية والبقرة الوحشية فلا نرى أن اختياره مركز على ذاته وإنما على خلفية في استعماله خاصة . فقد شبه
الشمس بالهرة العاقبة مثلا (5) ، غير أن اختياره الهرة مقيد بكونها مضرب الأمثال في العقوق عند العرب
بل قالوا « أعق من هرة » (6) لأنها تأكل أولادها . وقد شبه مصر في حالة ضعفها بالشاه تؤذى
نسلها (7) ، وما كان اختياره الشاة الا بسبب ما جرى عند العرب من تشبيه الأمر والمأمور بالراعي ،
الماشية .

إن حظ الحيوانات الأهلية في صور الشاعر معدوم ، اللهم إلا ما كان من أمر الدواب ، فإن الاعتماد
عليها كان كبيرا في التصوير نسيًا ، غير أننا لم نجد الشاعر ميسر نوعا من الدواب على آخر ، فقد
لمنه الأمواج في اضطرابها بالخيل في جلبتها (8) وشبه النفس في هياجها بالجياد في طغيانها (9) والسفن

(1) ج 1 ص 169 ، 14 .

(2) ج 1 ص 172 ، 1 .

(3) ج 1 ص 190 ، 1 .

(4) المصدر نفسه ، 2 .

(5) ج 1 ص 266 ، 7 .

(6) الميداني ، مجمع الأشكال ، 583 .

(7) ج 1 ص 17 ، 43 .

(8) المصدر نفسه ، 5 .

(9) ج 1 ص 190 ، 38 .

تجري في البحر باليهودي بحث سيرها الحذاء (1) ، والناس (الخلايق) يسوقهم الأعوان بالحُمُر يسوقها أصحابها (2) . وقد لا يصرح بلفظ يدل على دابة مخصوصة وإنما يضمن صورته ما يدل على ما يشترك فيه عموم الدواب (3) .

د - الحشرات والزواحف :

ومن مصادر شوقي في التصوير الحشرات والزواحف ، غير أنه اختار من الحشرات ما نفع ومن الزواحف ما ضر .

ولعل النحلة أكثر الحشرات اعتمادا في « الشوقيات » (4) وهذا ليس بغريب فملكة النحل أخذت من نفسه مأخذا عظيما ، لم يتردد في أن يخصها بتصيدة من مطولاته . ولا تهمن النحلة هنا موصوفا بل مصدر وصف . وقد صور الشاعر بالنحلة ما اتصف بالانتاج والنفع ، فشبّه بها جموع العملة (5) ، كما شبّه بها الطائرة في قوله :

أَقْبَلْتُ مِنْ بَعْدِ تَحْسِبُهَا نَحْلَةً عَنَّتْ وَطَنَّتْ فِي الرِّيَاحِ (6)

وقد مرّ بنا أن وصفه الطائرة بالنسر شائع ، غير أن هذه الصورة تكون لها في التزول والاقلاع أكثر ، أما صورة النحلة فتصفها في سرعتها (7) .

ومن فصيلة الزواحف أخذت الحية الرقطاء من الشاعر مأخذا عظيما ، فكانت عنده صورة الانسان الخبيث أو القوة الخبيثة ، فقال في استعارة هذه الصورة لكليو بترأ وقد لُدِغَتْ :

سَلَبَتْهَا الْحَيَاةَ ، فاعْجَبْ لِرَقْطَا ءَ أَرَا حَتَّ مِنْهَا الْوَرَى رَقَطَاءُ (8)

وفي تشبيه الأسير مقيدا ، بالأسد يجرّ حية ، في رثاء عمر المختار :

وَأَتَى الْأَسِيرُ يُجَرُّ ثِقْلَ حَدِيدِهِ أَسَدٌ يُجَرُّ حِيَّةَ رَقَطَاءِ (9)

وقد يعمد إلى التصوير بالشعبان (10) ، لكن ذلك نادر .

**

إن أثر الطبيعة بمظهرها كبير في « الشوقيات » ، لكن ، رغم تنوع العناصر التي اعتمدها في التصوير ، فإن مترعه واحد . فهو في اتجاهه إلى الطبيعة الجامدة يترع إلى اقتباس الصور مما اتسم بالاشراق والخصب ،

- (1) ج 1 ص 17 : 8 .
- (2) ج 1 ص 132 : 38 .
- (3) ج 1 ص 226 : 2 و ج 2 ص 3 : 29 .
- (4) شبه عظماء المصلحين من الماضين بلود الحرير ، في ج 1 ص 159 ، 29 .
- (5) ج 1 ص 90 : 22 .
- (6) ج 2 ص 156 : 4 .
- (7) أنظر كذلك ج 3 ص 20 ، 26 و ج 4 ص 14 ، 45 .
- (8) ج 1 ص 17 وانظر ج 3 ص 110 ، 20 .
- (9) ج 3 ص 17 ، 26 .
- (10) ج 1 ص 262 ، 11 .

في اتجاهه إلى الطبيعة المتحركة يتزع إلى اقتباس الصور مما اتسم بالعظمة والقوة والنفع كثيرا ومما اتسم بالندرة (كالذئب) والضرر (كالحية) قليلا . وقد تميزت الحيوانات التي اعتمدا في الجملة بانتمائها إلى حديقة شرقية صحراوية بدوية .

3 - الانسان :

الانسان مصدرا من مصادر التصوير في « الشوقيات » يشير مشكلا . ذلك أن اعتماد الشاعر عليه يختلف من اعتماده على بقية المصادر من حيث أن اتجاهه إلى عنصر الطبيعة الجامدة أو إلى الحيوان إنما من حيث هو وحدة متكاملة عادة وليس اتجاهه إليه في جزء من الصورة أو عضو خاص ، بينما اتجاهه إلى الانسان في التصوير قد يكون شأنه فيه هذا وهذا هو التشخيص وقد لا يكون كذلك ، إذ كثيرا ما لا يعتمد الشاعر الانسان من حيث هو إنسان عاقل ناطق يتميز عن بقية الكائنات بل يعتمده في هيئة من هيئاته أو عضو من أعضائه أو عرض من أعراضه أو في آلة من آلاته أو أداة من أدواته .

وأبرز أساليب التشخيص المجاز العقلي كما سنين . وان الشاعر ليشرح مشبها أو مستعيرا : ولكن ذلك نادر جدا ، إذ نكاد نقول إن مصادر التشبيه والاستعارة من الانسان هي متعلقاته . وهكذا نبعد من اهتمامنا في هذا الباب قضية التشخيص .

غير أننا إذا عدنا إلى الشكل المطروح تبينا أنه يعسر ضبط مدى اتجاه الشاعر إلى الانسان في التصوير . فإن ألقنا بهذا الباب أساليب التشخيص العامة ، اتسع المدى كثيرا ، وإن لم نلحقه ضائق . ولعل الأوفق أن نعبر التشخيص ظاهرة مستقلة عن ظاهرة اعتماد الانسان مصدرا في التصوير .

فإذا تأملنا ما اعتمد شوقي من متعلقات الانسان تبينا أنها تخضع لصنفين كبيرين : صنف صفات الانسان وأحواله وصنف آلات الانسان وأدواته .

أ - الصفات والأحوال :

هيئات الانسان :

اعتمد شوقي هيئة الانسان كثيرا في التصوير . ونعني بالهيئة السن التي يكون عليها فتتصر عليه وظيفة معينة أو الجنس الخاص الذي يخول له تصرفات خاصة أو العلاقة التي تكون له بغيره من الناس فتحتم عليه هيئة محدودة .. ومن ذلك تشبيهه الرسول محمدا صلى الله عليه وسلم في رحمته بالأم والأب في قوله :

وَإِذَا رَحِمْتَ فَأَنْتَ أُمٌّ أَوْ أَبٌ هَذَا فِي الدُّنْيَا هَمَّا الرَّحْمَاءُ (1)

أو تشبيهه الديار بالأمهات في هذا البيت :

إِنَّ الدِّيَارَ تُرَبِّقُ مَاءَ شُؤْنِهَا كَالْأُمَّهَاتِ وَتَنْدُبُ الأَبْنَاءَ (2)

(1) ج 1 ص 34 ، 32 .

(2) ج 3 ص 9 ، 2 .

ويدخل في الهيئة عندنا ما يكون للانسان من وضعيات مختلفة في حياته كوضعية المرأة في الأيام الأولى من الزواج : فإنها عروس . وقد كان لصورة العروس حظ ذو بال في صور الشاعر : فقد صور بها الدنيا مرة (1) وشعره في مدح الرسول أخرى (2) كما شبه بها النفس البشرية في قوله :

بَلْ مَا يَضُرُّكَ لَوْ سَمَحْتَ بِجَلْوَةٍ ؛ إِنَّ الْعَرُوسَ كَثِيرَةَ الْمُتَطَلِّعِ (3)

ومما يدخل في هذا الباب تشبيهه الخوان بالبغي ترمي النقاب على وجهها :

وَمَنْظِرٍ كُلِّ خَوَانٍ يَرَانِي بِوَجْهِهِ كَالْبَغْيِ رَمَى النِّقَابَا (4)

مع الملاحظ أن صور الشاعر التي من هذا المجال ليست مقصورة على نوع من الموصوفات خاص . أعضاء الانسان :

ومن أعضاء الانسان ما مده بالصور المناسبة للمقام : غير أنه لم يكن لها حظ كبير في المساهمة ولا ميّزها مميّز . فمن ذلك تشبيهه تكامل مصر وينايع السودان بتكامل العين وانسانها في هذا البيت :

تُتَمِّمُ مِصْرَ يَنَابِيعُهُ كَمَا تَمِّمُ الْعَيْنُ إِنْسَانُهَا (5)

أو تشبيهه النسيم في مروره على صفحات الورد بالشفاه في مباشرتها خدود الملاح :

مَرَّ النَّسِيمُ بِصَفْحَتَيْهِ مُقْبِلًا مَرَّ الشَّفَاهُ عَلَى خُدُودِ مِالَاحِ (6)

أعراض الانسان :

وقد استلهم الشاعر صورته كذلك من بعض أعراض الانسان كصورة النطق المبين التي اتخذها للصمت الرائع (7) ، أو صورة الحلم التي شبه بها مرأى شروق الشمس (8) أو صورة الداء التي كان لها أكبر الحظوظ في شعره وأكثر ما كان يتخذها للاستعمار الانكليزي ، فقال في تشبيه اللورد كرومر بالداء :

لَمَا رَحَلَتْ عَنِ الْبِلَادِ تَشَهَّدَتْ فَكَأَنَّكَ الدَّاءُ الْعِيَاءُ رَحِيلًا (9)

وقال في نفس القصيدة مشبها حكومة الانكليز بداء السل :

دَخَلَتْ عَلَى حَكَمِ الْوِدَادِ وَشَرَعِهِ مِصْرًا، فَكَانَتْ كَالسَّلَالِ دَخُولًا (10)

(1) ج 1 ص 125 ، 11 .

(2) ج 1 ص 34 ، 118 .

(3) ج 2 ص 60 ، 5 .

(4) ج 1 ص 64 ، 16 .

(5) ج 1 ص 262 ، 40 .

(6) ج 2 ص 22 ، 23 .

(7) ج 2 ص 95 ، 43 .

(8) ج 2 ، ص 30 ، 1 .

(9) ج 1 ص 173 ، 4 .

(10) المصدر نفسه ، 17 .

الحياة والموت :

والحياة والموت من مصادر : إلا أنه بالحياة صور الخالق أو الانسان . وبالموت صور معاني مجردة
بشعة كالجهل والجمود أو عناصر طبيعية خائلة كالأمواج .

أنتَ أنسَ لنا إذا بعد الأنسُ ، وأنتَ الحياةُ والإحياءُ (1)

وفي تشبيه الجهل بالموت قال :

والجهلُ مَوْتُ ، فإنْ أوتيتَ مُعْجِزَةً فآبعتُ منَ الجهلِ ، أو فآبعتُ منَ الرّجَمِ (2)

ب - الآلات والأدوات :

خصّصنا القسم السابق لدراسة ما اتصل بالانسان وتعلق به ماديا أو معنويا ، واتخذ الشاعر صوراً
لوصوفاته . ورأينا ما تتوقف عليه هذه الصور المترعة مما ركّب الله في الانسان أو علق به .

وفي هذا القسم من الدراسة نصرف العناية إلى صنف ثان من الأشياء المخصصة بالانسان يشمل ما صنع
الانسان من آلات اتخذها لقضاء حوائجه ، كما يشمل ما استخراج من مواد خصصها بوظائف معينة في حياته .

ومن الآلات والأدوات التي اختارها الشاعر ما تتصل بالحياة المتزلية أو الحياة المهنية . ومنها ما لم تكن
لها صلة بالحياة اليومية كالآلات التي تتصل بعالم الحرب ، أو ما كان من قبيل المواد التي تعدّ من الأشياء
الثمينة .

ولسنا بمتبعي هذا التخطيط في دراسة هذه العناصر لأنه لا يمكننا من تعيين مدى اتجاه الشاعر إلى هذا
الصنف من الآلات والأدوات أو إلى ذلك . ولذلك نفضل اخضاع الصور في هذا الباب لترتيبها مجموعات
اعتماداً على أهمية ميادين الحياة التي اتجه إليها الشاعر .

عالم الحرب :

يوقع النظر في أنواع الصور في « الشوقيات » على نسبة كبيرة منها تتصل بجو الحرب . ولئن تنوعت
أدوات الحرب المعتمدة ، فكان منها الرمح والسنان (3) والقنا والدرع (4) فإن أكثرها تواتراً على الإطلاق
هو السيف .

من ذلك تشبيهه المرثي عمر المختار والصحراء التي ألقى فيها جثمانه بالسيف والغمد في قوله :

يَا أَيُّهَا السَّيْفُ الْمُجَرَّدُ بِالْفَلَا
يَكْسُو السُّيُوفَ عَلَيَّ الزَّمَانَ مَضَاءً
تِلْكَ الصَّحَارِي غِمْدُ كُلِّ مُهِنْدٍ
أَبْلَى فَأَحْسَنَ فِي الْعَدُوِّ بَلَاءً (5)

- (1) ج 1 ص 17 ، 11 .
- (2) ج 1 ص 190 ، 117 .
- (3) ج 2 ص 188 ، 21 .
- (4) ج 1 ص 92 ، 21 .
- (5) ج 3 ص 17 ، 5 - 6 .

وقد جمع الشاعر بين السيف والتنا في البيت التالي :

وَالْجَاعِلِينَ سَيْوْفَ الْهِنْدِ السُّنَّهْمُ
وَالْكَاتِبِينَ بِأَطْرَافِ الْقَنَاسِ السُّلْبِ (1)

ففي الصدر شبه الألسن بسيف الهند تشبيها مقلوبا وفي العجز استعار للأقلام صورة أطراف القنا .
وجملة ما اعتمد الشاعر من أدوات الحرب وآلاتها يتصل بجو الحرب الكلاسيكية التي تقوم على تقابل
الجيوشين أو الجندين في الميدان واحتكاكهما .

عالم البحر :

ويتجه شوقي إلى عالم البحر كثيرا كذلك حتى كاد يتساوى حظ البحر والحرب من الاعتماد في التصوير .
وقد تنوعت صور الشاعر المستوحاة من البحر بدون أن تميز منها صورة بتواتر خاص . فاتخذ صور
السفينة والفلك والشباك والصيد والشراع والنار .. وغيرها .

أما السفينة فكثيرا ما كانت عنده صورة لمصر (2) : ولكنه قد يصف بها غير مصر كما في قوله
مستعيرا صورتها للجهاد في سبيل الله :

سَفِينَةَ اللَّهِ لَمْ تَقْهَرْ عَلَيَّ دُسْرِي
فِي الْعَاصِمَاتِ وَلَمْ تُغْلَبْ عَلَيَّ خُسْبِي (3)

ومن هذا الباب قوله مشبها النفس بالرجل والقلب بالشراع :

نَفْسِي مَرَجَلٌ ، وَقَلْبِي شَرَاغٌ
بِهِمَا فِي الدُّمُوعِ سَيْرِي وَأَرْسِي (4)

جو البيت :

الواقع أن جو البيت الداخلي لم يلهم الشاعر كثيرا . لا محالة أنه اتخذ صوراً من بعض مرافق البيت
كالبساط (5) والمرآة (6) والمقص (7) ، ولكن بيت السكنى استهواه خاصة من حيث هو بناء ينبيء
بانجاز يجسم مجهودا ، هكذا كانت صورته من الجدار والحائط والركن وصخرة الأساس .

قال في تشبيه المسلمين في تعاضدهم بالجدار يقوى به الجدار :

كُونُوا الْجِدَارَ الَّذِي يَقْوَى الْجِدَارُ بِهِ
فَاللَّهُ قَدْ جَعَلَ الْإِسْلَامَ بُنْيَانًا (8)

(1) ج 1 ص 59 ، 70 .

(2) ومن الأدوات التي لا تندرج في أي ميدان من الميادين المدروسة والتي قصرها على وصف مصر دون غيرها « الكنانة »
وقد ترددت صورتها في شعره كثيرا : ج 1 ص 109 ، 25 وص 113 ، 16 وص 278 ، 9 .

(3) ج 1 ص 59 ، 32 .

(4) ج 2 ص 44 ، 11 .

(5) ج 2 ص 3 ، 13 .

(6) ج 2 ص 36 ، 15 .

(7) ج 1 ص 155 ، 12 .

(8) ج 1 ص 245 ، 2 .

وفي تشبيه الأخلاق بالبناء يقوم على صخرة الأساس :

فَلَوْ أَنَّ أَخْلَاقَ الرِّجَالِ تَصَوَّرَتْ لَرَأَيْتَ صَخْرَتَهَا أَسَاسًا فِيكَ (1)

ويميز هذه الصور المستوحاة من هندسة البناء المعمارية قصرها على تصوير التميم السامية والمعاني الأخلاقية .
كل عنصر من البناء المادي معنى من البناء الأدبي في شعر شوقي .

المعادن والأشياء الثمينة :

من صور « الشوقيات » ما استلهمها الشاعر من المعادن الثمينة لا سيما الذهب والفضة وقد جمع بينهما قوله :

المَاءُ وَالْأَفَاقُ حَوْلَكَ فِضَّةٌ وَالشَّمْسُ دِينَارٌ إِلَى دِينَارٍ (2)

ومنها ما انتزع من الحجارة الكريمة كالياقوت - وهي من الأحجار التي لا تحرقها النار - وقد شبه الجنود الذين يخوضون المعارك ولا يتضررون فقال :

فَكُنْتُمْ يَوَاقِيتَ النَّحْرُوبِ كَرَامَةً عَلَى النَّارِ : أَوْ أَنْتُمْ أَشَدُّ وَأَصْلَبُ (3)

وكالدرر وقد استعار صورة الدرة للدرر في قوله :

يَا دُرَّةَ الْغَوَاصِ أَخْرَجَ ظَافِرًا يُمْنَاهُ يَجْلُوهَا عَلَى النُّظَارِ (4)

وله صور عديدة أخرى من هذا القبيل غير أنها خرجت بلفظ الثمين (5) أو الذخيرة (6) بحيث من نوع المقصود وإنما اكتفى بقيمته المطلقة .

لإذا قلّ حظّ الانسان - بصفاته وأحواله من ناحية وآلاته وأدواته من ناحية أخرى - من الاعتماد في تصوير « الشوقيات » بالنسبة إلى الطبيعة بمظهرها ، فلأننا لم ندخل في ذلك مظاهر التشخيص إذ رأيناها باب المجاز العقلي أدخل .

ولكن الانسان يبقى من مصادر شوقي الرئيسية في التصوير إلا أن الشاعر اعتمد الانسان في سلوكه خاصة النسبية .

1 ص 163 ، 16

2 ص 31 ، 12

3 ص 42 ، 218

4 ص 31 ، 8

5 ص 176 ، 13

6 ص 5 ، 22

المصادر الثقافية :

نعني بالمصادر الثقافية ما اختار الشاعر من صور وفقرها له فظره في المعارف الانسانية أو ما لا يدرك ذهن الانسان حقيقته إلا إذا سمت نفسه إلى عالم القيم الخالدة : بحكم مستوى في التكوين مرموق وسعة من الثقافة بالغة .

ونرى أن مصادر شوقي الثقافية يستقطبها ثلاث شعب : شعبة الآداب وتقتصر على الأدب العربي ، وشعبة علوم الدين ، وشعبة العلوم الإنسانية وتقتصر على التاريخ . وتكاد تتساوى هذه المصادر الثلاثة في حفظ اعتماد الشاعر عليها .

1 - الأدب العربي :

أما الأدب العربي فأكثر ما وفر للشاعر صور أعلام وراء كل منها عالم من المعاني لا يستعصي اجتيازها على دارس الأدب العربي . واجتيازه يغني عن الشرح الطويل إذ هو يجمل مختلف جوانب المدلول . وقدر وفقر الأدب العربي للشاعر إلى جانب ذلك بعض الأدوات الخاصة .

أ - الأعلام :

ومن أسماء الأعلام المنصور بها في « الشوقيات » ما كان أصحابها من الشعراء أو الناثرين الخطباء فنسبها أعلام الكلام ، ومنها ما كان أصحابها ممن يضرب بهم المثل عند العرب ونشير إليها بأعلام الأمثال . وحفظ هذين الصنفين مختلف .

فلأعلام الكلام في « الشوقيات » الغلبة المطلقة . والتحقيق في أعلام الكلام المعتمدة يبين أن أغلب أصحابها عاشوا في عهد العربية الفصحى الذهبية أي إما في الجاهلية وإما في صدر الاسلام . وهذا إطار زمني يتميز باحتضان أصول الحضارة العربية الاسلامية وأصول القياس عليها في الدين واللغة والأخلاق والأدب فلم لا يكون ذلك في النظرة إلى الحياة أيضا ؟

واختيار الشاعر هؤلاء الأعلام من بين مئات أعلام الكلام في الأدب العربي لم يكن من حيث أنهم أبرز من يمثل شعر العرب أو نثرهم في تلك الفترة وإنما حسبما تبيننا من حيث أنهم توسعوا في الكلام عن صفات عرفوا بها في حياتهم .

وهذه الصفات كانت في جميعهم صفات أخلاقية حميدة ، أو صفات خلقية متبوعة بمعنى أخلاقي (1)

وصفة الكرم أبرز ما استهوى الشاعر ولذلك زرع اسم حاتم الطائي وما وراءه من دلالة في كثير من المواطن .

(1) أو صفات فكرية ، كصفة الخطابة في قس بن ساعدة أو صفة الفصاحة في سحبان والنل . انظر ج 3 ص 157 ، 7

قال مشبها به المدوح في البيت التالي :

حَاتِمُ الْمُتْرُوكِ إِذَا خَافَ بِالنَّدَى النَّشْبُ (1)

وقد جمع الشاعر بين حاتم الطائي وكعب بن أمية - وهو من أجواد العرب كذلك - مستعبدا تشبيه الأدهر بأبي منهما في قوله :

لَا تَسْتَقْلُوهُ ، فَمَا دَهْرُكُمْ بِحَاتِمِ الْجُودِ وَلَا كَعْبِهِ (2)

وقد وجد الشاعر في السموءل مثال الشرف وحسن الخلق ، فاقتدى به في وصف جبل بدمشق فقال :

كَأَنَّ مِنْ السَّمُوءَلِ فِيهِ شَيْئًا فَكُلُّ جِهَاتِهِ شَرَفٌ وَخُلُقٌ (3)

ووجد في الشاعر لبيد مثال تقدم السن وطول التجربة ، فشبهه به نفسه حيث قال :

جَزِعْتُ فَرَأَعْتَنِي مِنَ الشَّيْبِ بَسْمَةٌ كَأَنِّي عَلَى دَرْبِ الْمَشِيبِ (لَبِيدٌ) (4)

أما أعلام الكلام التي ينتمي أصحابها إلى صدر الاسلام واعتمدها شوقي في التصوير فكانت أقل أثرا في

الشوقيات « من أعلام الفترة الأولى . وقد تميز من بين أعلام صدر الاسلام المجنون وليلاه (5) بكثرة الشروع ، وقد خصص الشاعر قيسا لتشبيه نفسه ، أما صورة ليلي فكانت لمعشوقته من النساء حيناً ، ومن البلدان حيناً آخر : فمن الأول قوله :

قَالَتْ : أَرَاهُ عِنْدَ غَايَةِ وَجْدِهِ فَلَعَلَّ لَيْلَى تَرْحَمُ الْمَجْنُونَا (6)

ومن الثاني قوله في تعلقه فروق وهي الآستانة :

جَعَلَ الْإِلَاهُ خَيَالَهُ (قَيْسَ) الْهُوَى وَجَعَلْتِ (لَيْلَى) فِتْنَةَ لِيخْيَالِهِ (7)

ونكتفي بالإشارة السريعة في هذا المجال إلى أعلام الأمثال المستخدمة في « الشوقيات » ذلك أن التوسع

لها محله فصل الأمثال في باب أساليب التعبير : فنلاحظ شيئين في هذا الصدد :

- كثرة اتجاه الشاعر إلى صورة العنقاء والعنقاء في أساطير العرب طائر معروف الاسم مجهول الجسم ،

يضرب مثلا لكل عزيز ممتنع ، وقد شبه به الشاعر الحيلة المستحيلة (8) ، والدمع المنجس (9) واستعاره

شعر المنع في قوله :

وَأَخَذَتْ (يَلْدِزَ) عَنُوءَةً وَمَلَكَتْ عَنُقَاءَ الثُّغُورِ (10)

(1) ج 2 ص 9 ، 71 .

(2) ج 1 ص 72 ، 48 .

(3) ج 2 ص 74 ، 55 .

(4) ج 2 ص 119 ، 22 .

(5) من مثله كذلك عبد الخيد الكاتب : ج 3 ص 53 ، 8 . وأبو تمام والبحري 3 ص 22 ، 49 .

(6) ج 2 ص 139 ، 21 .

(7) ج 1 ص 169 ، 44 .

(8) ج 1 ص 42 ، 239 .

(9) ج 1 ص 17 ، 97 .

(10) ج 1 ص 119 ، 68 .

– كثرة اتجاه الشاعر إلى قولهم « نفس عصام سوّدت عصاما » ، وعصام هو رجل شرف بنفسه وعمله لا بنسبه وآبائه . وقد استخرج منه الشاعر صورة الواصل بالنفس : وما قال في هذا المعنى :

كَمْ وَائِيقَ بِالنَّمْسِ : نَهَاضَ بِهَا سَادَ الْبَرِّيَّةَ فِيهِ وَهُوَ عَصَامُ (1)

ب – الخصائص والأدوات :

وقد وجد شوقي في كثير من قضايا اللغة العربية معيناً لتصوير مرصوفاته . وإن دلّ ذلك على سعة ثقافة الشاعر والملمة بدقائق اللغة العربية وأدبها : فإنه يدلّ كذلك على أنّ شعره متوجه إلى خاصّة المثقفين وأنّ فنه بعيد المأخذ من عامة القراء .

وعالم حروف المعجم في أشكالها وترتيبها ورسمها أكثر ما استهوى الشاعر : فقد شبه إسم الجلالة بالألف من حروف المعجم لتصدرها إياها واسم طه بالباء لاتيانه في المرتبة الثانية بعد الألف وذلك في قوله :

اسْمُ الْجَلَالَةِ فِي بَدِيعِ حُرُوفِهِ أَلِفٌ هُنَاكَ ، واسْمُ طه الْبَاءُ (2)

وقد اعتمد شوقي في التصوير على جوانب أخرى أكثر دقة فشبه منظراً طبيعياً بنية اسم العلم عمرو في قوله :

رَأَيْتُ مَحَاسِنَ الدُّنْيَا جَمِيعًا فَهِنَّ الْوَاوُ وَالْبِفُورُ عَمْرُو (3)

وحقيقة علاقة محاسن الدنيا بالبنفور هي حقيقة تعلق الواو بآخر عمرو ، فالاسم أصل الواو فرع ملحق .

ومن ذلك تشبيهه تغريد الطير في انطلاقه وانتهائه بابتداءات الفرزدق وهي أوائل قصائده ومقاطع الخطبة وهي أواخر قصائده في قوله :

وَلَاكَ ابْتِدَاءَاتُ الْفَرَزْدَقِ دَقِ فِي مَقَاطِعِ جَرَّوَلِ (4)

ومن صور الشاعر ما أخذ من أنواع الكلام العامة ، كتشبيهه اللدّ مع منثوراً بالشعر منظوماً (5) أو تشبيهه القضية الشعبية بالمثل السائر في قوله :

جَابَتْ قَضِيَّتُكَ الْبِلَالُ دَ ، كَأَنَّهَا مَثَلٌ يَسِيرُ (6)

أما الأدوات التي كان لها حظ من الاستخدام في صور الشاعر ، فليست خاصة بالأدب العربي في الحقيقة ، فهي تستخدم في كل لغة وعند كل أمة ، وإنما رأينا هذا محلّ درسها لورودها في شعر عربي وسياق عربي ولأن أمثلتها ليست كثيرة جداً بحيث لا تستدعي قسماً مستقلاً بين المصادر الثقافية .

- (1) ج 1 ص 226 ، 47 .
- (2) ج 1 ص 34 ، 7 .
- (3) ج 2 ص 40 ، 54 .
- (4) ج 1 ص 176 ، 7 .
- (5) ج 1 ص 64 ، 4 .
- (6) ج 2 ص 166 ، 23 .

وقد لاحظنا أن صورة الكتاب هي أكثر صور الأدوات تواترا إلى حدّ نسمح فيه لأنفسنا باعتبار الكتاب رسالة التي يتجسّم فيها وحدها مفهوم أدوات العلم والمعرفة في « الشوقيات » .

وقد اتخذ الشاعر هذه الصورة لوصوفات متنوعة وإن اشتركت في شيء ففي معنى السعة ، فلنا من ذلك تشبيهه العريض الطويل من البحر بالكتاب في قوله :

وَالْعَرِيضُ الطَّوِيلُ مِنْهَا كِتَابٌ لَكَ فِيهِ تَحِيَّةٌ وَتَنْاءُ (1)

وتشبيهه مصر وقصورها بالكتاب وسطوره في هذا البيت :

(يا قصورا ...)

أَنْتِ سَطْرٌ ، وَمَجْدُ مِصْرَ كِتَابٌ كَيْفَ سَامَ الْيَلَى كِتَابَكَ فَضًّا ؟ (2)

أو اتخذه الكتاب صورة للمرثي أبي هيف بك وقد كان قيما على دار الكتب المصرية ، في قوله :

دَارُ الذِّخَائِرِ كُنْتَ أَكْمَلَ كُتُبِهَا مَجْمُوعَةٌ ، وَأَتَمَّهَا أَجْزَاءُ (3)

إن اتجاه شوقي إلى الأدب العربي اتجاه « سني » إن صح التعبير ، لأنه اعتمد ما كان فيه رسميا .

2 - الدين والأخلاق :

الدين والأخلاق متوحدان متكاملان أساسيان في « الشوقيات » بل هما عمدة الكتاب الأولى من حيث جميع الاعتبارات : فقد كانا موضوعي تحليل واطاري بحث ، ومصدري تصوير .

ويشمل مفهوم الدين في « الشوقيات » كل العناصر المكونة لجوهر الأديان السماوية بصفة عامة ، فلئن كان الإسلام دينه ومحمد نبيه في حياته وفي دينياته من الشعر فإنه كثيرا ما توقف عند بعض أعلام الرسل ومن اتصل بهم قبل محمد ، ووجد بعض مثله العليا في أحداث أو تعاليم سبقت الإسلام وأقرها الإسلام لما جاء بعدها .

ونقسم الصور التي استقاها الشاعر من جو الدين والأخلاق إلى ثلاثة أقسام ندرس في الأول منها أعلام الفصص القرآني وفي الثاني الأحداث الدينية وفي الأخير المعاني الدينية الأخلاقية .

أ - أعلام الفصص القرآني :

أما ما نعتبره من أعلام الفصص القرآني من صور الشاعر ، فهي في الحقيقة أعلام أصلها في التاريخ من ناحية لأنها حقائق تطابق واقعا وجد قبل نزول القرآن وفي غير الإسلام من الأديان من ناحية أخرى لأنها أعلام أديان سبقت الإسلام غير أن القرآن هو الذي قص أخبارها في أكمل الصور لا لغاية التاريخ المجرد وإنما لغاية

(1) ج 1 ص 17 ، 15 .

(2) ج 2 ص 54 ، 18 .

(3) ج 3 ص 9 ، 21 .

الدعوة إلى الاعتبار وتركيز الدين الجديد فنهى من ثمّ فاقدة قيمتها التاريخية لفائدة القيمة الدينية ، ثم ان القرآن عملاوة على احتضانه إياها فإنه يقرّها ويتبنى ما تولد عنها وعن أحداثها ولكنه يكتملها تكميلا وهي من هذه الناحية فاقدة صبغة انتدائها إلى ما سبق الاسلام من أديان لفائدة انتدائها إلى الاسلام .

فقد وجد شوقي في كثير من أعلام الأديان السماوية قبل الاسلام مثله العليا . لكن صورة المسيح عيسى بن مريم هي التي تصادفنا في أكثر المواطن : فقد رأى الشاعر في هذا النبي كثيرا من القيم مجسمة : وفي ما حث به من ظروف كثيرا من دروس الاعتبار مفصلة : فحيثما اتخذ عيسى صورة وجدنا سلاما وتسامحا ورحمة .

قال في تشبيه الصليب الأحمر بينان المسيح :

وَالنَّسْ جَرَّاحَاتِ البَّرِيَّةِ شَافِيَا مَا كُنْتَ إِلَّا لِلْمَسِيحِ بَنَانَا (1)

وفي تشبيه نفسه بابن مريم :

وَلَا بَتَّ إِلَّا كَابْنِ مَرِيَمَ ، مُشْفِقَا عَلَى حُسَّدي ، مُتَغَفِّرَا لِعِدَاتِي (2)

ومن صورته ما كان مصدره النبي موسى وبعض ما حث به من ظروف على أن هذا المصدر أقلّ خصبا من السابق : من ذلك تشبيهه مصر - حين ضاقت به على الرغم منها فركب البحر وخرج إلى المنفى - بأمر موسى حين ألقته في اليم صيا وسألت الله أن يكفله ، قال :

كَأَمْ مُوسَى ، عَلَى اسْمِ اللّهِ تَكْفُلُنَا وَبِاسْمِهِ ذَهَبْتُ فِي الْيَمِّ ثَلْمِينَا (3)

وكثيرا ما كان الشاعر يعتمد إلى قصة النبي يوسف ويستخرج منها النظائر المثلى لموصوفاته وقد استهواه من القصة خاصة موقف يعقوب الأب ، ويظهر ذلك مثلا في تشبيهه تأثير مقدم المغتربين في الوطن بتأثير قميص يوسف في أبيه :

وَإِذَا أَتَاهُ مُبَشَّرٌ بِقُدُومِهِمْ فَمَنْ التَّمِيصِ وَمِنْ شَدَى أُرْدَانِهِ (4)

وقد وجد في حدث سلامة ابراهيم الخليل رغم خوضه النار أنموذجا بليغا بصور الشجاعة والتضحية وقداسة القضية ، قال في تشبيه الصليب الأحمر في ميدان القتال : بالخليل في لهب النار :

وَإِذَا الوَطِيْسُ رَمَى الثَّابَ بِنَّارِهِ نَحْضُ كَالخَلِيلِ إِلَيْهِمِ النَّيرَانَا (5)

(1) ج 1 ص 278 ، 3 .

(2) ج 1 ص 98 ، 23 .

(3) ج 2 ص 104 ، 23 .

(4) ج 1 ص 259 ، 5 .

(5) ج 1 ص 278 ، 4 .

ومن أعلام التاريخ الديني المعتمدة في « الشوقيات » . بلقيس « وهي ملكة مباحة من أرض اليمن وقصتها
 تلك سليمان مشهورة ، وقد صور بها الاشرار أحيانا في الانسان (1) وأخرى في الطبيعة . فقال في
 الشمس بلقيس :

وَالشَّمْسُ تَخْتَالُ فِي الْعَقِيَانِ تَحْسَبُهَا
 (بَلْقَيْسَ) تَرَفُّسُ فِي وَشِي الْيَمَانِيْنَا (2)

ب -- الأحداث الدينية :

أما ما اتصل بالأديان من غير الأعلام ووفر للشاعر امكانيات أخرى في التصوير : فعلى نوعين : ما هو
 قبيح الأحداث أو الحقائق الدينية المشتركة وليست خاصة بدين معين : وما هو خاص بدين دون آخر .

فأما المشترك فمحوره زوجان متقابلان : زوج الملك والشيطان وزوج الجنة والنار : إذ تكاد ترجع كل
 صور المشتركة في شعر شوقي إلى هذه العناصر الأربعة .

غير أن صورتي الملك والجنة أكثر تواترا ويبدو أنهما أحب إلى نفس الشاعر وأطوع إلى فنه . وإذا لم
 صورة الملك مقصورة على نوع من الموصوفات محدد : فإن صورة الجنة تكاد تكون وقفا على البلدان .
 فهذه صورة الملك للمرأة :

يَا مَلِكًا تَعَبَّدَا مُصَلِّيَا مُوَحَّدَا (3)

وهذه نفس الصورة ولكن لعلم الأتراك وقد قابلها بصورة الشيطان التي اتخذها لأعلام الأعداء :

أَرَاهُ مِنْ بَيْنِ أَعْلَامِ الْوَعَى مَلِكًا
 وَمَا سِوَاهُ مِنْ أَعْلَامِ شَيْطَانَا (4)

ومن صور الجنة قوله في وصف الآستانة :

تَجَلَّدَ لِلرَّحِيلِ فَمَا اسْتَطَاعَا
 وَدَاعَا جَنَّةَ الدُّنْيَا وَدَاعَا (5)

ومما رجع إلى الدين الاسلامي صور المنبر (6) : وليلة النصف من شعبان (7) والكعبة المنورة ، وقد
 به مصر بالكعبة في قوله :

هَدَانَا ضَوْءُ ثَغْرِكَ مِنْ ثَلَاثِ
 كَمَا تَهْدِي (المنورة) الرِّكَابَا (8)

- (1) ج 1 ص 119 : 14 .
 (2) ج 2 ص 104 : 55 .
 (3) ج 2 ص 28 ، 1 .
 (4) ج 1 ص 245 ، 21 .
 (5) ج 1 ص 154 ، 1 .
 (6) ج 1 ص 59 : 18 .
 (7) ج 1 ص 159 ، 13 .
 (8) ج 1 ص 64 : 33 .

ومما اتصل بغير الاسلام صورة المعبد (1) : أو صورة الراهب وقد اتخذها للقلب في قوله :
رَاهِبًا فِي الضَّلُوعِ لِلِسُّنَنِ فَطْنٍ كَلَّمَا تُرُنَّ شَاعِنًا بِنَقْسٍ (2)

ج - المعاني الدينية الأخلاقية :

لا نعني بالمعاني الدينية الأخلاقية ما كان من قبيل التيمم حتماً ، إذ لا ننظر هنا إلى المدلول من حيث قيمته في ذاته وإنما من حيث مصادر الحديث عنه . وصورة الحق أكثر ما تواتر من هذه المعاني ، ونمثل عليها بشاهدين : الأول شبه فيه بناء أنقرة وزعيمهم مصطفي كمال بالحق البائن :

رَدُّوا الْخِيَالَ حَقِيْقَةً : وَتَطَلَّعُوا كَالْحَقِّ حَصْحَصَ مِنْ وِرَاءِ شُكُوكِ (3)

والثاني جمع فيه بين تشبيه قسماط الوجه بالحق وتشبيه الغرة بالهدى والحياء ، قال في مدح الرسول محمد :
وَبَدَا مُحْيَاكَ الَّذِي قَسَمَاتُهُ حَقٌّ ، وَغَرَّتُهُ هُدًى وَحِيَاءُ (4)

والذي نستطيع اعتباره طريفاً في اتجاه شوقي إلى الدين والأخلاق لاقتباس الصورة الشعرية هو شغفه الواضح بروح الأديان ، وتوقفه الواضح عند القاسم المشترك بين مختلف الأديان السماوية ، وإن تميز الاسلام في شعره بشيء من التفوق .

3 - التاريخ :

من بين وجوه استغلال علم التاريخ في شعر شوقي اعتماده مصدراً في التصوير ، وقيمه من هذه الناحية لا تقل أهمية عن قيمة الأدب العربي أو قيمة الدين ، بل لعلها تتجاوزهما إذا اعتبرنا ما سبقت ملاحظته من أن أعلام القصص القرآني هي في أصولها أعلام تاريخية كذلك .

وقد كان للتاريخ الاسلامي أكبر الحفظ في الاعتماد ، يليه تاريخ العرب في الجاهلية فتاريخ مصر القديم (5) . ولا نرى من باب الصدفة أن يتناسب ترتيب هذه الميادين حسب الأهمية تناسباً عكسياً مع ترتيبها حسب التعاقب في الزمان ، لا لأن تاريخ مصر القديم أوغل في الماضي ، والتاريخ الاسلامي أقرب إلى الحاضر ، وإنما لأن الشاعر وجد في الاسلام خصبا كبيرا وألغى في العروبة خصبا دونه وظنر بأقل من ذلك في ماضي الوطن المحدود .

(1) ج 1 ص 133 ، 8 .

(2) ج 2 ص 44 ، 7 .

(3) ج 1 ص 163 ، 26 .

(4) ج 1 ص 34 ، 14 .

(5) من صور الشاعر ما كان مصدره التاريخ ولا يدخل في أقسام التاريخ الثلاثة البارزة المدرسة والمتوعة الأغلبية الساحقة من الصور . ولكن ندرتها حملتنا على اجمال درسها . فمن التاريخ البشري ، تشبه توارث الناس اللزوم بتوارثهم مميزات الافسانية عن آدم رحواء ، ج 2 ص 6 ، 40 . ومن تاريخ الفكر اليوناني ، تشبه عمر المختار في اقدائه على الموت بقراط ج 3 ص 17 ، 22 . ومن التاريخ الفرنسي ، تشبه ملكة النحل بجاندرك ج 1 ص 145 ، 33 . ومن التاريخ الالمانى ، تشبهه رياض باشا المرثي ، بالوزير الالمانى بسمك في الحكمة والمهارة والسياسة ج 3 ص 42 ، 36 .

أ - تاريخ مصر القديم :

أما صورته المتزعة من تاريخ مصر القديم فتتميز - علاوة على قلتها بالنسبة إلى صورته من غير هذه الفترة التاريخية - بشئين : فهي صور معالم لا صور أعلام من ناحية وهي من ناحية أخرى إنجازات ظاهرة تهبان اليوم ومجسمة فيما بقي من آثارها وليست مختفية في الحاضر بيئة في الكتب .

من ذلك تشبيه الكنيسة التي صارت مسجدا بالهرم :

شَيْدَهَا الرُّومُ وَأَقْبَالُهُمْ عَلَى مِثَاكِ النَّهْرِمِ الْمُخْلَدِ (1)

ومنه تشبيه النساء المصريات في جمودهن بالموميات :

هَلْ بَيْنَهُنَّ جَوَامِدٌ فَرَقٌ وَبَيْنَ المومِيَاتِ؟ (2)

ب - تاريخ العرب في الجاهلية :

إن الصور التي استقاها الشاعر من تاريخ العرب في الجاهلية متنوعة فمنها ما انبنى على علم كان له شأن ومنها ما نقل لنا حدثا سياسيا عظيما ومنها ما كشف عن وضعية اجتماعية معينة .

فمن الأول تشبيه تمثال أبي الهول بسطيح وهو كاهن من كهان العرب :

يُخَالِ لاطْرَاقِهِ فِي الرَّمَالِ سَطِيحَ العُصُورِ وَرَمَالِهَا (3)

ومن الثاني تصويره الفتن الداخلية في مصر والمجاعة المتولدة عنها بحرب البسوس وبالسنين الصعاب التي في قصة يوسف :

أَمِنْ حَرْبِ البَسُوسِ إِلَى غَلَاءِ يَكَادُ يَعِدُهَا سَبْعًا صِعَابًا (4)

ومن الأخير تشبيهه وضع بنت فرعون في ترديها بوضع الاماء في ترديهن :

وَأَبُوهَا العَظِيمُ يَنْظُرُ لَمَّا رُدِّبَتْ مِثْلَمَا تُرَدَّى الامَاءُ (5)

ج - التاريخ الاسلامي :

ومصادر الشاعر من التاريخ الاسلامي هي أعلام أو أحداث رواها التاريخ ، يرجع أكثرها من الناحية الزمنية إلى النصف الأول من القرن الأول الهجري ، انطلاقا من الرسول وسيرته . هكذا شبه الخليفة العثماني محمد رسول الله في قوله :

هَذَا مَقَامٌ أَنْتَ فِيهِ مُحَمَّدٌ أَعْدَاءُ ذَاكَ فِرْقَةٌ فِي النَّارِ

2 ص 25 ، 3 .

1 ص 102 ، 37 .

2 ص 184 ، 30 .

1 ص 64 ، 46 .

1 ص 17 ، 93 .

تدليلاً على أن الخليفة يستمد شرعية انتصابه وسياسته من روح الشريعة الإسلامية . وشبه الرغبة التي
تعلو أفواه خيل الترك بالعرق المتصعب على فرس الرسول تقريباً بين الوضعيتين في مستوى الرسالة والهدف
تذكَرُ الأَرْضُ مَا لَمْ تَسْ من زَبَدٍ كَالْمِسْكَ من جناتِ (السكبِ) مُسْكِبِ

وقرب بين يوم ظهور مشروع مانر وتأليف الوفد المصري من يوم « بدر » وبدر أكبر وقعة انتصر فيها الاسلام
على أعدائه :

يَوْمٌ لَكُمْ يَبْتَقَى كَبِيرٌ عَلَى أَنْصَارِ سَعْدٍ ، وَعَلَى صَحْبِهِ

وقد وجد الشاعر في سيرة الخلفاء الراشدين - ما عدا أبا بكر - كثيراً من المواقف استغلها في الوصف
وأكثر ما استهواه ظروف مقتل عثمان بن عفان وما فيها من تضحية وقد مرت أمثلتها : وقد جمع شوقي
بين عمر بن الخطاب (الفاروق) وعلي بن أبي طالب (أبي تراب) في سياق واحد شبه بهما الخليفة العثماني
محمد رشاد الخامس تقريباً لقيمة من قد لا تدرك قيمته لأنه رهن السياسة المتقلبة بقيمة من صحت قيمته لأنه
حدثنا بها التاريخ الثابت ، فقال :

فَكَأَنَّكَ (الْفَارُوقُ) فِي كُرْسِيِّهِ نَعَمْتُ شُعُوبُ الأَرْضِ تَحْتَ ظِلَالِهِ
أَوْ أَنْتَ مِثْلُ (أَبِي تَرَابٍ) يَبْتَقَى وَيَهَابُهُ الأَمْلَاكُ فِي أَسْمَالِهِ (1)

ومن الأعلام الدينية السياسية التي تنتمي إلى غير هذه الفترة ، واعتمدها شوقي في التصوير : المنصور
وهارون الرشيد (2) والأمين والمأمون (3) وخالد بن الوليد (4) وغيرهم ممن لا يتهيأ الاستفاضة في
خصائصهم بمقتضى التنوع والقلّة .

فاتجاه شوقي إلى التاريخ تركّز على ما كان له امتداد في العصر الحاضر ، وتمثل في أثر مادّي أو معنوي
أو على ما كان له انعكاس ما على مصر أو العروبة أو الاسلام في ماضٍ أو حاضر .

**

إنّ المصادر التجريبية التي قامت عليها صور « الشوقيات » تقضي بنا إلى عالم مرئي ، والمصادر الثمارة
إلى عالم ذهني . الأولى تخبر عن شخصية محنكة ، والثانية عن شخصية مثقفة . وكلا الضريبن من المصا
ينبني على عاطفة مهذّبة ومشاعر مصقولة .

أما نظرة الشاعر إلى الدنيا كما تجلّت في صورهِ ، فتفد من خلال التراث الزاهر أكثر من نفاذها
الواقع الظاهر ، وتستمد بناءها من القيم المشتركة السامية التي أقرّها النقل الصحيح كما تستمدّه من الأس
المستقيمة التي قوّمها العقل والترجيح .

(1) ج 1 ص 169 ، 16 - 17 .

(2) ج 1 ص 119 ، 51 .

(3) ج 1 ص 266 ، 9 .

(4) ج 1 ص 278 ، 14 .

دور التصوير :

نروم في هذا القسم البحث في طبيعة العلاقات التي يربطها الشاعر بين الموصوفات والصور الواصفة لمحمس الاتجاه الغالب في عملية التصوير عنده والدور الذي تؤديه الصورة مكتملة في بناء شعره .

وقد خصصنا القسم السابق للتحقيق في طبيعة الصور الواصفة المستخدمة في « الشوقيات » وحاولنا مضاعفها لميادينها الكبرى رغم تنوعها طلبا لتعيين مصادر الشاعر في التصوير وغابتنا في هذه المرحلة هي أن ينظر إلى هذه الصور متعايشة مع موصوفاتها ومتقاطعة مع أبرز أنواعها . ولم نر حاجة في دراسة الموصوفات على حدة وتبويبها تبويب الصور الواصفة لأن همتنا متعلقة بالصور ذاتها أولا وبالعلاقات بالموصوفات ثانيا . لأن محور عملنا دراسة أساليب الكلام لا مواضيع الكلام . غير أن الوقوف عند طبيعة الموصوفات وأنواعها يحد حتى في درس الأساليب ومعين في ضبط العلاقات المقصودة ، ولذلك فإننا سنتطرق من أنواع الموصوفات في هذا القسم لضبط العلاقات والاتجاه العام في التصوير حتى يكون العمل أكمل والتحليل أشمل .

ومواضيع الكلام مهما كانت يستقطبها عالمان : عالم المحسوسات وعالم المجردات ، ولعل المنتظر من عملية من عمليات التصوير أن تكون الصور فيها محسوسة ، اعتمادا على أبسط مبادئ التبليغ التمثيل في الغريب المعنى من المأخذ وإيصال حقيقته إلى الإدراك عن طريق المحسوس المجرب والمشاهد المعاش .

إلا أننا نجد صور الشعراء موزعة على العالمين المحسوس والمجرد . وبحسب الدرجة التي يتجاذب فيها عالمان صور الشاعر وكذلك موصوفاته ، وبحسب كميّات انتقال الشاعر من المحسوس إلى المجرد والعكس يمين ما يميز صور شاعر عن صور آخر من هذه الناحية ودور هذه من دور تلك (1) .

وانتقال الشاعر من نقطة إلى نقطة في نفس العالم كأن يصف محسوسا بمحسوس أو يصف مجردا بمجرد فسميه تعويضا لأنه في هذه الحالة لا يقوم بمجهود تصويري خلاق بقدر ما يتولى تنبيه المستقبل إلى زوايا نظر جديدة طريفة ، تعوض فيها الصورة الموصوف . أما انتقال الشاعر من نقطة تنتمي إلى عالم ، إلى أخرى تنتمي إلى عالم ثان كأن يصف محسوسا بمجرد أو مجردا بمحسوس فسميه تحويلا ، لأن الشاعر إذاك يولد من الموصوف صورة مختلفة يعمل الخيال كثيرا في بلورتها .

التعويض :

التعويض أبرز دوري التصوير في « الشوقيات » ، فقد لاحظنا أنه مقوم ما لا يقل عن ثلثي صور الشاعر . من أن تجول الشاعر في عالمي المحسوس والمجرد متفاوت تفاوتا كبيرا . فالأغلبية الساحقة من صور الشاعر تعوض فيها محسوس محسوسا ، وليس لو صف المجرد بالمجرد عنده إلا حظا ضئيلا لا يكاد يذكر . ونسبة النوع الأول وحده من جملة صور الشاعر تتجاوز النصف بكثير .

(1) انظر في التقييم الذي أعده السكاكي في « مفتاح العلوم » فانه مفيد جدا ص 183 - 185 .

(1) تعويض المحسوس بالمحسوس :

ان موصوفات الشاعر تتصل بمحورين نختار أن ننتقل في البحث منهما وهما :
الانسان وما اتصل به من آلة وأداة والطبيعة بمظهرها الجامد والمتحرك .

الانسان :

أ - وصف الانسان بالانسان :

وصف الشاعر الانسان بالانسان في كثير من مواطن شعره . والأمثلة الواردة في الأقسام السابقة وحدها كافية للتدليل على ذلك . والذي يميز صور الشاعر هذه أن أغلب أعلامها الموصوفة هي أعلام من الحاضر أصحابها ممن عاصر الشاعر وأعلامها الواصفة هي أعلام من الماضي أصحابها من تاريخ الأدب أو التاريخ الاسلامي العام :

قال مشبها مصطفى كامل بقس بن ساعدة :

إِذَا جِئْتَ الْمَنَابِرَ كُنْتَ قُسًا إِذَا هُوَ فِي عُكَاظِ عَلَا السَّنَامَا (1)

وفي تشبيه سعد زغلول بعمرو بن العاص فسحبان وائل :

وَلَوْ زُلْتُ غُيَّبَ عَمْرُو الْأُمُورِ وَأَخْلَى الْمَنَابِرَ سَحْبَانُهَا (2)

وقد يكون الموصوف هو الشاعر نفسه كما في قوله مشبها بعيسى بن مريم :

وَلَا بَتَّ إِلَّا كَابْنِ مَرِيَمَ مُشْفَقًا عَلَى خُسْدِي ، مُسْتَغْفِرًا لِعِدَائِي (3)

على أنه غير منقيد دائما بهذا الخط الزمني الرجعي ، فقد يصور علما ماضيا بهيئة من هيئات الانسان العامة أو يصور في الانسان صفة بأخرى كما في هذا البيت الذي شبه فيه الخوان بالبغي :

وَمَنْظَرِ كُلِّ خَوَانٍ يَرَانِي بِوَجْهِ كَالْبَغِيِّ رَمَى النَّقَابَا (4)

وصف الانسان بالآلة أو الأداة :

ووصف الانسان بالآلة أو الأداة كثير كذلك في « الشوقيات » . ولا نستغرب - بعد أن كنا بيننا نزعة الشاعر الكبيرة إلى استيحاء الصور من عالم الحرب - أن نرى السيف أغلب الآلات التي صور بها الانسان

ومن صورده ما استخدم فيه صريح لفظ الآلة كقوله في تشبيهه باشا الترك :

وَاسْتَبَدَّتْ بِالْأَمْرِ مِنْهُمْ ، فَبَا شَا التُّرْكِ فِي مِصْرَ آلَةَ صَمَاءُ (5)

- (1) ج 1 ص 121 ، 35 .
(2) ج 1 ص 262 ، 15 .
(3) ج 1 ص 98 ، 23 .
(4) ج 1 ص 64 ، 16 .
(5) ج 1 ص 17 ، 251 .

أو غير ذلك من الوسائل التي يصح لها لفظ الآلة كتشبيهه رفاعة النقيذ المركوزة في الرمال بالمنار من دم :
يَا وَيْحَهُمْ ! نَصَبُوا مَنَارًا مِّنْ دَمٍ تُوْحِيِي إِلَى جِيْلِ الْغَدْرِ الْبَغْضَاءِ (1)

وصف الانسان بالطبيعة الجامدة :

وقد وصف الشاعر الانسان بكثير من عناصر الطبيعة الجامدة . وبالطبيعة الجامدة وصف الشاعر اما
رحلا معدوحا بقوة أدبية أو مادية وأما امرأة محبوبة اجمال جسدي أو جمال خلقي .

قال مشبها السلطان عبد الحميد بالوابل فالمنهل فالصيب :

وَأَنَّ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ لَوَابِلٌ مِنْ النَّوْثِ ، مِنْهُلٌّ مِنْ الْخَلْقِ صَيْبٌ
رَأَى الْفَيْئَةَ الْكُبْرَى فَوَالَى انْتِهَمَالَهُ فَبَادَتْ ، وَكَانَتْ جَمْرَةً تَلْهَبُ (2)

قال مستعيرا صورتي البدر فالغصن للمعشوقة :

سَمِيَتْهُ بَدْرٌ الدُّجَى وَمِنْ الْعَجَائِبِ لَا أَرَاهُ
وَدَعَوْتُهُ غُصْنُ الرِّيَا ضِرٌّ ، فَلَمْ أَجِدْ رَوْضًا حَوَاهُ (3)

وصف الانسان بالطبيعة المتحركة (الحيوان) :

تكاد تكون كل صور الحيوان المستخدمة في « الشوقيات » مقصورة على وصف الانسان . وقد سبقت
ملاحظة هذه الظاهرة مما يغنينا عن العودة إليها رغم أن وصف الانسان بالحيوان كثير جدا في الديوان .
ومذان مثالان يصوران الانسان بحيوانين ليسا من هام مصادر الشاعر :

قال في تشبيه المرثي سيد درويش بالبلبل ... :

بُلْبُلٌ اسْكَنْدَرِيٌّ أَيْكُهُ لَيْسَ فِي الْأَرْضِ وَلَكِنْ فِي السَّمَاءِ (4)

وفي تشبيه الجنود المقاتلين بالبيزان فبالأعقب :

صعدتم ...

كَمَا ازْدَحَمَتْ بِيْزَانَ جَوَّ بِمَوْرِدٍ أَوْ ارْتَفَعَتْ تَلْقَى الْفَرِيْسَةَ أَعْقَبُ (5)

(1) ج 3 ص 17 ، 2 .

(2) ج 1 ص 42 ، 75 - 76 .

(3) ج 2 ص 143 : 4 - 5 .

(4) ج 3 ص 14 ، 12 .

(5) ج 1 ص 42 ، 220 .

وصف بعض متعلقات الانسان :

أما وصف بعض متعلقات الانسان بالانسان فقليل ، ومن ذلك تشبيهه الصليب الأحمر بالنبي إبراهيم الخليل في قوله :

وَإِذَا الْوَطِيسُ رَمَى الشَّبَابَ بِنَسَارِهِ خُضُّ (كالخليل) إِلَيْهِمِ النَّيرَاتَا (1)

أما وصفها بمتعلقات أخرى فكثير ، ومنه تشبيهه استخدام المشرط في العلاج طلبا للشفاء باستخدام الرمح والسنان في الحرب طلبا للنصر في هذا البيت :

تَصْرِفُ (اليد) الْمِشْرَطَ لِلْبُرِّءِ كَمَا صَرَفَ الرَّمْحُ إِلَى النَّصْرِ السَّنَانَا (2)

ووصفها ببعض عناصر الطبيعة الجامدة وافر ، كتشبيهه الأسطع وهو السيف الشديد القاطع بالصبح :

هَدَدَتْ - أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ - كِيَانَهَا بِأَسْطَعٍ مِثْلَ الصَّبْحِ لَا يَتَكَدَّبُ (3)

وكذلك وصفها ببعض صور الحيوان ، كتشبيهه السفين بالهوادي وهو أول رعييل من الابل :

تَازِلَاتٌ فِي سَيْرِهَا صَاعِدَاتٌ كَالهُوَادِي يَهَيِّزُهُنَّ الْحُدَاءُ (4)

ب - الطبيعة :

نلاحظ مما سبق أن الانسان - ومتعلقاته من أداة وآلة - يؤدي دورا رئيسيا في شعر شوقي ، فالشاعر قد استغله كثيرا مصدرا واصفا وكذلك موضوعا موصوفا . إلا أن الطبيعة بمظهرها الجامد والمتحرك لئن كانت أبرز مصادر التصوير عند الشاعر يفوق حتى الانسان ومتعلقاته من هذه الناحية ، فإن شوقي لم يتخذ من مظاهرها مواضيع في التصوير الا جانبا محدودا نسبيا ، مما يسمح باستنتاج أن دور عنصر الطبيعة في « الشوقيات » يتمثل في كونها إطار تعبير أكثر من كونها موضوع إخبار ، بينما يقوم الانسان بالدورين معا على حدّ السواء .

والملاحظ أن الشاعر وصف من الطبيعة الجامد منها دون المتحرك فالحيوان موصوفا لا يكاد يوجد الا

في أمثلة نادرة (5) .

وفيما يلي تقدم الميادين الكبرى التي استوحى منها الشاعر صورته للطبيعة ، فقد وصف بعض مظاهر

الطبيعة :

(1) ج 1 ص 278 ؛ 4 .

(2) ج 2 ص 188 ؛ 21 .

(3) ج 1 ص 42 ؛ 8 .

(4) ج 1 ص 17 ؛ 8 .

(5) انظر تشبيه الخيل بالنمل ج 1 ص 80 ، 16 . وتشبيه ملكة النمل بجاندرك ج 1 ص 145 ، 33 .

- بمظاهر من الطبيعة نفسها : كتشبيهه اللجج الكثيرة في البحر بالهضاب العديدة في اليباء :

لُجَّةٌ عِنْدَ لُجَّةٍ عِنْدَ أُخْرَى كَهَضَابٍ مَاجَتْ بِهَا الْيَبَاءُ (1)

على أن موصوفه غالباً ما يكون علماً يدل على المكان أو إسماً يدل على مدينة أو بلاد ، كما قال في مصر بالسماء :

إِنَّ الَّذِي قَسَمَ الْبِلَادَ جِبَاكُمْ بَلَدًا كَأَوْطَانِ النُّجُومِ مَجِيدًا (2)

- وبالحيوان ، مثل تشبيهه الشمس بالهرة :

فِيَاكَ هِيرَةٌ أَكَّاتُ بَنِيهَا وَمَا وَلَدُوا وَتَنْتَظِرُ الْجَيْنَا (3)

: تشبيهه المضيق بحلق الليث :

عَلَوْا فَوْقَ عَلِيَاءِ الْعَدُوِّ وَدُونَهُ مَضِيقٌ كَحَلْقِ اللَّيْثِ : أَوْ هُوَ أَصْبُ (4)

- وبالإنسان أو ببعض أعضائه :

من ذلك تشبيه جبل الدروز بالسموأل في الشرف :

كَأَنَّ مِنَ السَّمَوَالِ فِيهِ شَيْئًا فَكُلُّ جِهَاتِهِ شَرَفٌ وَخُلُقٌ (5)

لتصويره تكامل مصر وينايع السودان بتكامل العين وإنسانها :

تَتَمُّ مِصْرٌ يَنْبَيعُهُ كَمَا تَمُّ الْعَيْنُ إِنْسَانُهَا (6)

- وبالآلات أو الأدوات :

فقال مشبها الغدير يحيط به النبت بالمرآة يحيط بها الاطار :

وَلَقَدْ تَمَّرُ عَلَى الْغَادِيرِ تَخَالُهُ وَالنَّبْتُ مَرَاةٌ زَهَمَتْ بِإِطَارِ (7)

المرآة مستعيراً للبدن صورة الدرة :

يَا دُرَّةَ الْغَوَاصِ أَخْرَجَ ظَافِيرًا يُمْنَاهُ يَجْلُوهَا عَلَى النُّظَّارِ (8)

1 ص 17 ، 6 .

1 ص 109 ، 37 .

1 ص 266 ، 7 .

1 ص 42 ، 110 .

2 ص 74 ، 55 .

1 ص 262 ، 40 .

2 ص 36 ، 15 .

2 ص 31 ، 8 .

بيّنت دراسة مصادر التصوير أن الانسان والطبيعة يتساويان في حظ الاستخدام مصدرين في «الشوقيات» ، ويتضح لنا الآن أن الانسان يتفوق عليها في الحظ الذي كان له من الاعتماد موضوعا من مواضع الإخبار . فالطبيعة في «الشوقيات» إطار تعبير أكثر من كونها موضوع إخبار . بينما الانسان متساوي الحظ في ذلك .

2 - تعويض المجرّد بالمجرّد :

ان تصوير الشاعر المجرّد بالمجرّد محدود جداً على عكس تصويره المحسوس بالمحسوس فإنه كثيراً جداً كما بينا ، رغم تشابه هذين الاتجاهين في التصوير من حيث أن الشاعر في كلّ من الحالتين لا يخرج من العالم الذي يتنقل فيه مجرداً كان أم محسوساً ، ورغم أن قوام كل من العمليتين هو التعويض .

وليس غريباً تفاوت النسب هذا في نظرنا بل لا نراه إلاّ مناسباً لحقيقة التبليغ ، ذلك أن انحصار تحرك الباث في عالم المحسوس وسهولة وقوعه على عناصره وعدم كلفة المتقبل في ادراك الجسم القريب من الحاسة تفسّر وفرة الصور المحسوسة للمحسوس وابتدال بعضها ومن ثمّ هي تفسّر ضعف وظيفتها الشعرية أحياناً بمتنّى الكثرة والابتدال . وكذلك انحصار تحرك الباث في عالم المجرّد ومشقة وقوعه على عناصره وكلفة المتقبل في ادراك المجرّد البعيد عن الحاسة تفسّر ندرة الصور المجرّدة للمجرّد ومنعتها ومن ثمّ هي تفسّر ضعف وظيفتها الشعرية أحياناً بمتنّى القلة وبعد المأخذ .

وقد تبين لنا أنّ عالم مجردات الشاعر الموصوفة مركز في الجملة على محورين يتقابل في كلّ منهما معنيان : الحقّ والباطل وما اتّصل بهما ، فالعلم والجهل وما إليهما . نضيف إليهما دوراً ثالثاً يجمع معاني مفردة كالله والدّهر والحرب .

تشبيه الحقّ بالعرض :

الْحَقُّ عَرِضٌ لِّلَّهِ كُلُّ أُمَّةٍ
بَيْنَ النُّفُوسِ حِمَى لَهُ وَوَقَاءُ (1)

تشبيه الظلم بالطبائع :

رَجَعُوا لِيظُنْمِ كَالطَّبَا
نَعِ فِي النُّفُوسِ مُؤَصَّلِ (2)

تشبيه العلم بالجهاد :

يَا نَاشِرَ الْعِلْمِ بِهَدْيِ الْبِلَادِ
وَفَقَّتْ ، نَشْرُ الْعِلْمِ مِثْلُ الْجِهَادِ (3)

(1) ج 1 ص 34 ، 106 .

(2) ج 1 ص 176 ، 45 .

(3) ج 1 ص 116 ، 1 .

تشبيه الجهل بالموت :

وَالْجَهْلُ مَوْتُ ، فَإِنْ أُوتِيَتْ مُعْجِزَةٌ فَابِثٌ مِنَ الْجَهْلِ ، أَوْ فَابِثٌ مِنَ الرَّجْمِ (1)

تشبيه الله بالعلم :

لَسَوْ يُرَى اللَّهُ بِمِصْبَاحٍ لَمَّا كَانَ الْإِلَهَ الْعِلْمَ جَلَّ اللَّهُ شَانَا (2)

تشبيه الحرب بالشرية فبالدواء :

الْحَرْبُ فِي حَقِّ لَدَيْكَ شَرِيعةٌ وَمِنَ السُّؤْمِ النَّاقِعَاتِ دَوَاءٌ (3)

التحويل :

عندما تكون جذور الموضوع الموصوف في عالم وجذور الصورة الواصفة في آخر يضحل الحاجز الذهني الذي يفصل المحسوس عن المجرد ليخلي السبيل إلى عالم واحد موحد يتحرك فيه الانسان بكل حرية .
وبقدر حذق الباحث في ربط الصلة بين طرفي الصورة أو عدم حذقه يتوفر للمتقبل ضمان فهم العالم وإدراك كنهه أو يقوى عنده خطر جهله .

وليس وراء الصور التي من هذا النوع تعويض عالم بآخر لاشتراكهما في بعض الوجوه تعويضا لا ينم في أحسن الأحوال إلا عن حسن مشاهدة وإنما وراءها تحويل عالم إلى آخر ، وتوليد صورة من صورة ، لا يتأتى إلا بإعمال الخيال .

ولاشك أن إعمال الخيال في عملية التجريد - أي في تصوير المحسوس بالمجرد - أوكد وأوسع مجالا منه في عملية التجسيم - أي في تصوير المجرد بالمحسوس - غير أن ثمرته في هذا الاتجاه الثاني أضمن ولها حظ من النجاح أكبر ، ذلك أن مشاركة المتقبل في هذه الحالة ممكنة باعتبار أن الباحث ينهي إليه المجرد محسوسا مجسما ، وثمرته في الاتجاه الأول مخوفة بالمخاطر ذلك أن المتقبل إذاك يصبح أبعد عن المشاركة ، لأنه بعد أن يكون مشغولا بمعالجة محسوس أمامه يصبح يائسا من فحص هذا المحسوس وقد انقلب بين يديه مجردا .

وإلى هذا العامل نرجع تفوق نسبة التجسيم على نسبة التجريد في « الشوقيات » . فصور التجريد فيها لا تكاد تصل إلى نصف صور التجسيم .

1 - التجسيم :

ان الصور التي تقوم على التجسيم لا يعول عليها في وصف الواقع المشاهد وإنما دورها وصف أعماق الشاعر وما ينطبع في نفسه من انفعالات مختلفة وتقديم كل ذلك في قوالب مادية بيانية .

(1) ج 1 ص 190 ، 117 .

(2) ج 2 ص 188 ، 14 .

(3) ج 1 ص 34 ، 78 .

ونُبوت محاور عالم شوقي الممتنع عن الحاسة كالتالي :

أ - عالم الانسان الداخلي ، ويتركز على عنصرين : القلب والنفس :

وصف الشاعر القلب كثيرا في شعره ، وأكثر ما تناول الوصف عنده قلبه هو : ولم نر الشاعر وصف قلبه هو الا في السياقات العاطفية ، من ذلك قوله يصف قلبه بشباك الصيد :

كنت (ياقلبي) الشباك، وكان (الجوى) صيدا في الصبا ما تشرق من الظباء وتعتق
خدعت حبايلك الملاح هنيهة واليوم كل حباله لا تعلق (1)

أما وصفه القلب بإضافته إلى غيره فلم نره متعبدا بنوع خاص من ألوان السياق . ومن ذلك تشبيهه قلوب بعض الأمتات بالأحجار :

سحر القلوب ، قرب أم قلبها من سحره حجر من الأحجار (2)

مع الملاحظ عموما أن صورة القلب المحوسة تنوعت من مثال إلى آخر فلم يحظ القلب بصورة من المحوسات معينة .

وكذلك الشأن بالنسبة إلى النفس ، فقد تنوعت صورها من المحوسات بتنوع أمثلتها . الا أن وصفه النفس كان مطلقا في الغالب ويرد في سياق تأملي . ولم يصف نفسه هو الا في القليل ، وذلك في المواقف العاطفية .

قال مشبها النفس في هياجها بالجياد في طغيانها متأملا :

(النفس) تغطي إذا مكنت من لذة وهوى طغي الجياد إذا عصت على الشكم (3)

ب - الانسان بين الفضيلة والرذيلة :

توسع الشاعر كثيرا في الحديث عن الأخلاق عموما ووصفها في كثير من مواطن شعره بالبناء المادي كقوله مخاطبا أنقرة :

فلو أن أخلاق الرجال تصورت لرأيت صخرتها أساسا فيك (4)

كما توسع في دقائق معاني الفضيلة والرذيلة وكثيرا ما جسمها بمشاهد من عالمنا المادي أو بوضعيات معاشة .

(1) ج 1 ص 161 ، 10 - 11 .

(2) ج 1 ص 129 ، 21 .

(3) ج 1 ص 190 ، 38 .

(4) ج 1 ص 163 ، 16 .

وقد سبقت شواهد رأينا فيها المروءة حائط الدين (1) والغرور زهرا يخفي الموت لأنه يتنفس فيحدث الاختناق في المكان الضيق (2) والحقّ المغتصب يتما ضائعا (3) .

وهذا تشبيه صور فيه الفساد بالشرارة المحرقة :

بِمَشِييِ الْفَسَادِ بِنَبْتِهَا مَشِيِ الشَّرَارَةِ بِالْهَشِيمِ (4)

وهذه استعارة صور فيها العمل الصالح بالفرس :

وَلَا بُدَّ لِلْفَرَسِ مِمَّنْ نَقَلِيهِ إِلَى مَنْ تَعَهَّدَ أَوْ مَنْ قَطَفَ (5)

وكثيرا ما صور الشاعر العلم بالنور والجهل بالظلمات كما في قوله :

أَخْرَجْتَ هَذَا الْعَقْلَ مِنْ ظُلْمَانِهِ وَهَدَيْتَهُ النُّورَ الْمُبِينَ سَبِيلًا (6)

وقد جسّم الشاعر بصفة عامة معاني الفضيلة بما يعتبر من أسباب الحياة وربط معاني الرذيلة بما يعتبر من أسباب الموت .

ج - الانسان بين الحياة والموت :

وقد صور الشاعر الحياة والموت وما اتصل بهما كالدنيا والأبناّم والدّهر ، أو السلم والحرب بصور عموسة لا تكاد تتضمن طرافة خاصة . فالحياة عنده سراب خادع إذا كانت في معنى الدنيا : وهي - في معناها الأصلي - عنوان وجود الانسان في الدنيا وقد تحبّ أو لا تحب . قال في الأول :

وَمَا الْحَيَاةُ إِذَا أَظْمَتْ ، وَإِنْ خَدَعَتْ الْإِسْرَابُ عَلَى صَحْرَاءَ يَلْتَمِعُ (7)

وقال في الثاني :

مَثَلُ الْحَيَاةِ تُحَبُّ فِي عَهْدِ الصَّبَا مَثَلُ الرِّيَاضِ تُحَبُّ فِي آذَانِ (8)

أما الموت فهو عنده مأساة حتمية ، وصورته المادّية حيوان ضارّ عموما ، وهذا بيت شبه فيه الموت بالأسد قال :

(الموت ...)

أَسَدٌ لِعَمْرُكَ ، مَن يَمُوتُ بِظُفْرِهِ عِنْدَ اللَّقَاءِ ، كَمَنْ يَمُوتُ بِنَابِيهِ (9)

- (1) ج 1 ص 278 ، 18 .
(2) ج 1 ص 230 ، 71 .
(3) ج 1 ص 221 ، 28 .
(4) ج 1 ص 218 ، 31 .
(5) ج 1 ص 159 ، 27 .
(6) ج 1 ص 180 ، 4 .
(7) ج 1 ص 155 ، 30 .
(8) ج 2 ص 126 ، 7 .
(9) ج 1 ص 84 ، 2 .

د - مشاغل الانسان :

ومن صور الشاعر ما جسّم بعض المبادئ التي ترتبط بها حياة الانسان في المجتمع والنظم التي يقوم عليها المجتمع أو التي يتعامل الناس بمقتضاها .

فمن ذلك هذا المشهد الذي استعار فيه للقضية المصرية في تطورها صورة البنت في نموها ثم شبهها بجاندارك في حديثه عن الجامع الأزهر :

وُلِدَتْ قَضِيَّتُهَا عَلَيَّ مِجْرَابِيهِ
وَتَقَدَّمَتْ نَزْجِي الصَّفُوفَ : كَأَنَّهَا
وَحَبَّتْ طِفْلًا ، وَشَبَّتْ مُعْصِرًا
جاندركُ في يَدِهَا اللِّوَاءُ مُظْفَرًا (1)

وقد صور في أكثر من موطن الدولة بالانسان في حقيقته وما يلمّ به وليس في هذا التصوير طرافة تذكر حتى من حيث الصياغة : كما اتخذ للمال صوراً ملموسة متنوعة حسب السياق ، فهو تمثال فيما يخصه به الانسان من عبادة (2) ، وهو حجر دري من حيث قيمته في ذاته :

هَذَا هُوَ الْحَجَرُ الدَّرِي بَيْنَكُمْ
فَابْنُوا بِنَاءَ قَرِيشٍ بَيْتَهَا الْعَالِي (3)

د - الكلام :

وقد لقيت أصناف الكلام الثلاثة - كلام الله وكلام الرسول محمد وكلام الناس - حظها في الوصف في « الشوقيات » ، وكانت صورها في الغالب محسوسة ومشتركة في الدلالة على سبيل سعادة الانسان ، فأبي الفرقان سبيل السعادة من حيث هي ضياء هاد :

تِلْكَ آيُ الْفَرْقَانِ ، أُرْسَلَتْهَا اللَّهُ
ضِيَاءً يَهْدِي بِهِ مَنْ يَشَاءُ (4)

وحديث الرسول سبيل السعادة من حيث هو مَشْرَعٌ أي مورد للحياة :

أَمَّا حَدِيثُكَ فِي الْعُقُوفِ فَمَشْرَعٌ
وَالْعِلْمُ وَالْحُكْمُ الْغَوَالِي الْمَاءُ (5)

وكلام الناس سبيل السعادة من حيث هو آلة تعكس ما بأنفسهم ، وتعبّر عن رغباتهم . وصدى هذا نجده مثلا في استعارته صورة العرائس لشعره في مدح الرسول طلبا للشفاعة :

لِي فِي مَدِيحِكَ يَا رَسُولَ عَرَائِسٍ
تُبَيِّنُ فِيكَ وَشَاقِهِنَّ جَلَاءُ (6)

فالتجسيم مترعان : مترع تحليلي وآخر تعليمي لأنّ أساسه هو التحكم في منعة المعاني المجردة وترجمة هذه المعاني إلى مظاهر محسوسة .

(1) 1 ص 151 ، 28 - 29 .

(2) 1 ص 184 ، 6 .

(3) 1 ص 184 ، 14 .

(4) 1 ص 17 ، 207 .

(5) 1 ص 34 ، 59 .

(6) المرجع نفسه ، 118 .

٢ - التجريد :

إذا كانت الصورة التجسيمية تحليلية تعليمية تقرب مأخذ المعاني من المتقبل باعتماد ما تقع عليه حاسته ، فإنه أو تجري به العادة ، فإن الصورة التجريدية تأليفية علمية وتترع هي كذلك إلى تقريب مأخذ المعاني من المتقبل غير أن الذي تقربه من المعاني أصولها والمصادر التي تستمد منها مظاهرها لا مظاهر المعاني . وبالمعاني المجردة صور شوقي إما الانسان وبعض ما اتصل به وإما بعض المظاهر من الطبيعة المجردة :

أ - الانسان وما اتصل به من آلة وأداة :

ليس في وصف الانسان ببعض المعاني المجردة ما يلفت الانتباه وما يستوجب التوسع في الدرس والتفصيل ، بل أن نلاحظ أن الصورة المجردة هي دائما وأبدا المعين الذي يستمد منه الموصوف المحسوس حقيقة وجوده . ففي تشبيه الشاعر المرأة في انجاب الأبناء بالآلاه في خلق الكائنات بيان للمصدر الذي يستمد منه الانسان عملية الخلق :

لَوَلَا التَّقْسَى لَتَمُنْتُ لَمْ يَخْلُقْ سِوَاكَ الْوَلَدَا (1)

وفي تشبيه بناء أنقرة وزعيمهم مصطفى كمال بالحق البائن بيان للمدار الذي يندرج فيه هذا العمل البناء :

رَدُّوا الْخَيَْالَ حَقِيقَةً وَتَطْلَعُوا كَالْحَقِّ حَصْحَصَ مِنْ وِرَاءِ شُكُوكِ (2)

فهذه الصورة تسمو بعمل الموصوفين من مستوى الأعمال العادية إلى مستوى الأعمال البطولية ومن مستوى إنجاز الواجب إلى مستوى خلق القيم .

وكذلك الشأن بالنسبة إلى وصف الآلة والأداة ، فقد شبه علم الأتراك بالملك وأعلام أعدائهم في الحرب بالشیطان في هذا البيت :

أَرَاهُ مِنْ بَيْنِ أَعْلَامِ الْوَعَى مَلَكًا وَمَا سِوَاهُ مِنْ الْأَعْلَامِ شَيْطَانًا (3)

والموصوف الأول يستمد قوته من رحمة الله والثاني يستمدّها من لعنة الله .

واستعار لقطار البخار صورة الأذى فيما قد يتسبب من حوادث ، والحوادث من الأذى :

أَخْشَى عَلَيْهِمْ مِنْ أَدَى رَائِحٍ يَجْمَعُهُمْ نَيْيَ الْفَجْرِ وَالْعَصْرِ غَادُ (4)

(1) 2 ص 28 ، 10 .

(2) 1 ص 163 ، 26 .

(3) 1 ص 245 ، 21 .

(4) 1 ص 116 ، 26 .

ودراسة الصور القائمة على التداعي في « الشوقيات » فرضت علينا تصنيفها إلى ثلاثة أنواع : علاقات التداعي المبنية على المجاز ، وتشمل المجاز المرسل والمجاز العقلي ، فالعلاقات المبنية على الحقيقة ونعني بها الكناية بأبرز أنواعها: التلويح والاشارة والرمز والتعريض ، نضيف إليها الدوران والتلطيف . وأخيرا العلاقات المبنية على الوهم وتمثلها التورية .

علاقات التداعي المبنية على المجاز (I) :

المجاز المرسل

المجاز المرسل هو أسلوب من الكلام قوامه الاستغناء عن اللفظ الأصلي والتعبير عن المعنى بلفظ يدل على معنى آخر في أصل اللغة ، ولكنهما متداعيان ملتحمان . فمقومات المجاز المرسل إذن ثلاثة : التعبير عن لفظ بلفظ آخر ، والارتباط بمتضمنى التداعي ، واعتماد المجاز .

وقد خرجت كثير من صور شوقي في قالب المجاز المرسل ، وتنوعت الدلالات فيها . على أنها - رغم هذا التنوع - تركزت على ثلاثة محاور : محور الجزئية وهو أسلوب التعبير بالجزء عن الكل ، ومحور الآلية أو السببية ، وهو التعبير عن المدلول بآلته أو بالسبب المؤدي إليه ، ومحور الظرفية وهو أن يستعمل للمعنى لفظ يدل على مكان يضمه أو زمان يحدّه أو غير ذلك من العوامل الظرفية .

وكان الدالّ في أغلب الحالات التي دلّ فيها المجاز المرسل على الجزئية عنصرا تنحصر فيه وظيفة المدلول عادة ، كاستعماله « العود والسارية » للسفينة مجازا في قوله :

جَابُوا الْعُبابَ عَلَى عودٍ وَسَارِيَةٍ وَأَوْغَلُوا فِي الْفلا كالأَسَدِ وَحَدَانَا (2)

أو تخيره لفظ « الأعضاء » للتعبير عن كامل الجسم مجازا في هذا البيت :

فَعَشِقْنَاكَ قَبْلَ أَنْ تَأْتِيَ الرَّسْمُ ، وَقَامَتْ بِحُبِّكَ الْأَعْضَاءُ (3)

وفي نماذج قليلة كان الدالّ عنصرا مختصا بالمدلول دون سواه ، كتعبير الشاعر عن اللغة العربية « بالضاد » وهو استعمال قديم انبنى على اعتقاد أن « الضاد » لا يوجد إلا في العربية وأنه لا يتوى أهل اللغات الأخرى على النطق به ، حيث قال :

إِنَّ الَّذِي مَلَأَ اللُّغَاتِ مَحَاسِنًا جَعَلَ الْجَمَالَ وَسِيرَهُ فِي الضَّادِ (4)

(1) في ضرر المجاز انظر خاصة الكماكي « مفتاح العلوم » ص 185 وما بعدها .

(2) ج 1 ص 295 ، 9 .

(3) ج 1 ص 17 ، 156 .

(4) ج 1 ص 113 ، 37 .

أما المحور الثاني الذي تركزت عليه صور شوقي التي من المجاز المرسل فهو الآلية والسببية : ونجمع

فمن باب التعبير عن الآلية استعماله لمفهوم الموت لفظ « السم » فلفظ « الخبل » : ولمفهوم « اللذة »

بُطِطَ لِلْكَأْسِ يَوْمًا وَالْوَتْرُ (1)

وبدخل في باب العلاقة السببية اطلاقه « اليد البيضاء » على مفهوم الصنيع الحسن والبادرة الطيبة في هذا

طِبَابَةٌ لِلْعَبَّادِ كَانَتْ لاسْكُنْدَرَ فِي نَيْلِهَا الْبَيْضَاءُ (2)

وأما المحور الرئيسي الثالث الذي لفت الانتباه في علاقات المجاز المرسل في صور « الشوقيات » فهو الظرفية : ونستعمل هذا اللفظ في معناه الواسع ، دالا على المكان والزمان وعموم الحالة . هكذا استعمل الشاعر

وَشَاهَدَتْ قَيْصَرَ ، كَيْفَ اسْتَبَدَّ دَ : وَكَيْفَ أَذْكَ بِمِصْرَ الْقُصْرُ (3)

والشاعر يجمع أحيانا بين نوعين من العلاقات في مجازين في بيت واحد : كجمعه بين الظرفية والآلية

تَدَرَّعَتْ لِلِقَاءِ السَّلْمِ أَنْقَرَةَ وَمَهَّدَ السَّيْفَ فِي لَوْزَانَ لِلْخُطْبِ (4)

فقد استعمل في الصدر لفظ « أنقرة » وعنى الترك ، وفي العجز دلّ بلفظ « السيف » على العسكريين

ومن العلاقات المساهمة في بناء المجاز المرسل في « الشوقيات » والتي لم يكن لها حظ كبير من الاعتماد :
الوعية وتمثل أسلوبا أساسه التعبير عن الشيء بنوع من أنواعه كالتعبير عن المرض عموما بلفظ

السرطان (5) .

ومنه كذلك اعتبار من كان أو ما كان كإطلاق اسم « عيسى » على من كان على دينه مجازا (6) ،

أو إطلاقه لفظ « النطْف » على كل آت من جيل المستقبل الذين هم زمن التكلم نطف (7) . ويندرج هذان

المعنيان في باب تعميم الخصوص .

- (1) ج 1 ص 125 ، 3 .
- (2) ج 1 ص 17 ، 105 .
- (3) ج 1 ص 132 ، 37 ، وانظر في ج 1 ص 17 ، 219 وج 1 ص 34 ، 51 .
- (4) ج 1 ص 59 ، 15 .
- (5) ج 2 ص 188 ، 16 .
- (6) ج 1 ص 92 ، 13 .
- (7) ج 1 ص 159 ، 20 .

«الشوقيات» عملية من التصوير ذات اتجاه واحد غالب . يتمثل في الذهاب من
اليد على المدلول منهما كان لطيفا بأن تجعل العناصر النشيطة في المدلولات
فمرجع المجاز المرسل فيها إلى اشتقاق الدال من المدلول .

**

المجاز العقلي :

يعرف العرب المجاز العقلي بقولهم هو إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير ما هو له لعلاقة مع قرينة مانعة
من إرادة الاسناد الحقيقي . فالذي يتميز به هذا الأسلوب هو أن مقومه هو الفعل أو مشتقاته .

فإذا اعتمدنا هذا العنصر المميز لاحظنا أن الفعل هو المقوم الرئيسي في المجاز العقلي في شعر شوقي وأن
إسناده لإفادة التشخيص أبرز غاياته إن لم نقل هو محوره الأوحاد .

وقد شمل التشخيص في شعر شوقي عوامل وظروفا ، فمن العوامل السببية والتعبير عن الوسيلة والآلة
ومن الظروف المكان والزمان .

(1) العوامل

أ - السببية :

- فَلَا تَجْحَدَنَّ يَدَ الْغَارِسِينَ وَهَذَا الْجَنَى فِي يَدِكَ اعْتَرَفَ (1)
فالمسند إليه هو الجنى وهو سبب الاعتراف .
بَايَعْتَهُ التُّلُوبُ فِي صُلْبِ سَيْبِي يَوْمَ أَنْ شَاقَهَا إِلَيْهِ الرَّجَاءُ (2)
الرجاء مسند إليه وهو سبب الشوق .

ب - الوسيلة :

- وَنَادَتْ فَلَجَى الْخَيْلُ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ وَكَبَى عَلَيْهَا الْقَسُورُ الْمُتَرَقَّبُ (3)
فالخيل هو المسند إليه وهو وسيلة التلبية .
فِي مَوْكَبٍ وَقَفَ التَّارِيخُ يَعْزُضُهُ فَلَمْ يُكَذِّبْ وَلَمْ يَذْمِ وَلَمْ يُرَبِّ (4)
التاريخ مسند إليه وهو وسيلة العرض .

(1) ج 1 ص 159 ، 28 .

(2) ج 1 ص 17 ، 59 . المرجع نفسه 66 و 213 ، ينظر في ج 2 ص 187 ، 15 .

(3) ج 1 ص 42 ، 103 .

(4) ج 1 ص 159 ، 61 .

ج - الآلة :

والملاحظ أن كثيرا من أمثلة المجاز العقلي القائمة على تشخيص الآلة في « الشوقيات » كانت الآلة فيها « السيف » وواردة في سياق ملحي كما في قوله :

يَأْمُرُ السَّيْفُ فِي الرِّقَابِ وَيَنْهَى
وَلِيَمِصْرٍ عَلَيَّ الْقَمَدَى إِغْضَاءُ (1)

أو في قوله :

لَمْ يَأْتِ سَيْفُكَ فَحِشَاءٌ ، وَلَا هَتَكَ
فَنَّاكَ مِنْ حُرْمَةِ الرَّهْبَانِ وَالصُّلْبِ (2)

(2) الظروف :

أ - منها الزمانية :

كاستعمال لفظ الدهر وهو ظرف عام للتعبير مجازا عن الناس أنفسهم ، وذلك في مواطن عديدة منها هذا البيت :

فَكَمَا أَنْ لَمْ يَنْهَضْ بِهَوْدَجِيهَا الدَّهْرُ ، وَلَا سَارَ خَلْفَهَا الْأَمْرَاءُ (3)

أو لفظ « الزمان » أو « العصر » للدلالة عمّن يعيش فيهما كذلك :
شَادَ مَا لَمْ يَشُدْ زَمَانٌ ، وَلَا أَنْشَأَ عَصْرٌ ، وَلَا بَنَى بِنَاءً (4) .

ب - ومنها المكانية :

ويدخل في باب الظرفية المكانية استعماله لفظ « البيداء » للتعبير عن ساكنيها مجازا :

أَبْرَى الْعُجْمُ مِنْ بَنِي الظِّلِّ وَالْمَا
عِ عَجِيًّا أَنْ تُنْجِبَ الْبِيْدَاءُ (5)

أو استعمال لفظ « الديار » للتعبير عن أهلها :

أَنَّ الدِّيَارَ تُرِيقُ مَاءَ شُؤُونِهَا
كَالْأَمْهَاتِ وَتَنْدُبُ الْأَحْيَاءَ (6)

ليست ظاهرة التشخيص خاصة بأسلوب المجاز العقلي فالتعبير عن التشخيص امكانيات أخرى ، ولكن هذا الاطار هو أحسن امكانيات التعبير عنه . ومن أهم الفوائد التي انجرت عنه أنه يعث الحيوية فيما أصله الجمود ويحرك ما من عادته السكون ، فيظهر الانسان بمقتضى ذلك كائنا من جملة الكائنات ضائعا بينها ، لا يتميز عنها بشيء من حيث أنه مسير تسييرها وأن اختياراته ومواقفه ليست إلا تطبيقا لارادة تتجاوز نطاقه .

(1) ج 1 ص 17 ، 88 المرجع نفسه 104 .

(2) ج 1 ص 59 : 6 . والمرجع نفسه 9 .

(3) ج 1 ص 17 ، 92 .

(4) المرجع نفسه 24 .

(5) المرجع نفسه ، 219 .

(6) ج 3 ص 9 ، 2 .

ولعلّ السّياق الذي تكثّر فيه ألوان المجاز أحسن شاهد على ذلك : ففي البيت التالي :

مَشِيئَةٌ قَبَلَتْهَا الْخَيْلُ عَائِبَةٌ وَأَذْعَنَ السَّيْفُ مَطْوِيًّا عَلَى عَضْبٍ (1)

استعمال لفظ « الخيل » في الصدر ولفظ « السيف » في العجز وكلاهما للتعبير عن الفرسان المحاربين يمحو كلّ طرف مشارك في المعركة ولا يترك الا الخيل والسيف أمرين ناهيين ، فحتى الانسان في هذه الصورة يفقد قيمته .

وهذا مثال آخر فيه توغل في المجاز :

يَكَادُ يَسِرُ الْبَيْتُ شُكْرًا لِرَبِّهِ إِلَيْكَ ، وَيَسْعَى هَاتِفًا عَرَفَاتُ
وَتَسْتَوِيبُ الصَّفْحَ الْمَاجِدُ خَشَعًا وَتَبْسُطُ رَاحَ التَّوْبَةِ الْجُمُعَاتُ (2)

ففي تشخيص البيت وعرفات والمساجد والجمعات سمو بالحدث من وضعيته البسيطة إلى مستوى الكون . فالحدث أصبح كونيًا والقضية أصبحت قضية أمّة كاملة هي الأمة الإسلامية لا قضية فرد معين أو بلد معين .

وفي نفس الاتجاه شخص البيت والروضة والدار والفتح وأمهات الشرق ومهارج الفتح ودمشق في

سياق سياسي ديني قال :

لَمَّا أَتَيْتَ بِبَدْرِ مِنْ مَطَالِعِهَا تَلَمَّتْ الْبَيْتُ فِي الْأَسْتَارِ وَالْحُجُبِ
وَهَشَّتِ الرَّوْضَةَ الْفِيحَاءُ ضَاكِكَةً إِنَّ الْمُنُورَةَ الْمَسْكِيَّةَ الشَّرْبِ
وَمَسَّتِ الدَّارُ أَزْكَى طَيْبِهَا ، وَأَتَتْ بَابَ الرَّسُولِ ، فَمَسَّتْ أَشْرَفَ الْعَتَبِ
وَأَرَجَّ الْفَتْحُ أَرْجَاءَ الْحِجَازِ ، وَكَمَ قَضَى اللَّيَالِي لَمْ يَنْعَمْ ، وَلَمْ يَطْبِ
وَأَزَيَّنَتْ أُمَّهَاتُ الشَّرْقِ ، وَاسْتَبَقَتْ مَهَارِجُ الْفَتْحِ فِي الْمُؤَشَّةِ الْقُشْبِ
هَزَّتْ (دمشق) بني (أيوب) ، فانتبهوا يَهْتَسُونَ (بني حمدان) في (حلب) (3)

ومن ذلك كذلك هذا المشهد في سياق ملحمي صور به هزيمة الجيش :

يَكَادُونَ مِنْ دُعْرِ قَرْدٍ دِيَارَهُمْ وَتَنْجُو الرُّوَاسِي لَوْحَوَاهُنَّ مَشْعَبُ
يَكَادُ الثَّرَى مِنْ تَحْتِهِمْ يَلِجُ الثَّرَى وَيَقْضِمُ بَعْضُ الْأَرْضِ بَعْضًا وَيَقْضِبُ
تَكَادُ خُطَاهُمْ تَسْبِقُ الْبَرْقَ سُرْعَةً وَتَذْهَبُ بِالْأَبْصَارِ أَيْسَانَ تَذْهَبُ
تَكَادُ عَلَى أَبْصَارِهِمْ تَقْطَعُ الْمَدَى وَتُنْفِذُ مَرْمَاهَا الْبَعِيدَ وَتَحْجُبُ
تَكَادُ تَمَسُّ الْأَرْضَ مَا نِعَالُهُمْ وَلَوْ وَجَدُوا سُبُلًا إِلَى الْجَوِّ نَكَبُوا (4)

(1) ج 1 ص 59 ، 8 .
(2) ج 1 ص 92 ، 5 - 6 .
(3) ج 1 ص 59 ، 79 - 84 .
(4) ج 1 ص 42 ، 167 - 171 .

ففقدان الانسان « شخصيته » هنا واكتساب بقية الكائنات من حوله صورا إنسانية ساهما بقسط وافر في تصوير هزيمة الجيش المحارب وتهويل الخيبة التي لحقته .

* *

يتضح هكذا أن مرجع المجاز بضره المذكورين إلى الحديث عن الأشياء بالاختصار على مميزاتها أو أثارها البارزة أو صفاتها دون أسمائها المعروفة أو ذواتها . وهذا الخط الدلالي ان كان منحيا في الظاهر ، لأنه غير مباشر ، فهو مستقيم في الباطن ، إذ هو ينفذ إلى قلب المدلول رأسا - هو نفاذ إلى حقيقة امرى من وراء الحقيقة الظاهرة مجازا .

* *

علاقات التداعي المبنية على الحقيقة : الكناية (1) :

الكناية إسم جامع تعرف بكونها اللفظ الذي أطلق وأريد به لازم معناه ، مع جواز إرادة ذلك المعنى . يدخل في باب الكناية عادة أساليب تثبتن العرب في الاصطلاح عليها بدون أن نجد إحكاما لتبويبها .

والكناية لا تختلف عن المجاز المرسل والمجاز العقلي إلا في كونها تنبني على الحقيقة وقد يجوز فيها إرادة المعنى الحقيقي المفهوم من صريح لفظها وهي تعطينا الحقيقة مصحوبة بدليلها .

أما ما عدا ذلك فهي كالمجاز ، أساسها تعريض اللفظ الموضوع في اللغة للمعنى المراد بآخر ، وقوامها الارتباط بمقتضى التداعي .

وقد ساهمت الكناية كثيرا في بناء الصورة الشعرية في « الشوقيات » ، وتنوعت مظاهرها . فكان منها التلويح والاشارة والرمز والتعريض ، وما يمكن أن نسميه بالدوران (2) والتلطيف (3) . هذه أبرز الأنواع التي أمكننا إخضاع أمثلة الكناية عند شوقي لها ، والتي رأينا أنها تميز أسلوبه في استخدام الصور القائمة على علاقات التداعي .

التلويح :

ان التلويح أظن أنواع الكناية وأقربها مأخذا من حيث هو يقوم على وسائط كثيرة واضحة تربط الدال بالمدلول . هذه الوسائط لا يصعب استعراضها في الذهن بمجرد قراءة لفظ الكناية . فالمميز الرئيسي للتلويح هو كثرة الوسائط ووضوحها . على أن الوسائط قد تتحدد وإذالك تسمى الكناية تلويحا كذلك بشرط توفر الوضوح فيها .

(1) انظر حفاها من الدرس عند بودرلاموت ج 2 ص 474 - 478 .

(2) Périphrase

(3) Euphémisme

أما كثر من فيه «وسلات قون الشاعر مكنيا عن الكرم بلفظ «الرماد» :

بِأَنَّكَ الرَّمَادُ بِجَانِبَيْكَ بِتَيْبَةٍ مِنْ نِعْمَةٍ ، وَسَاحَةٍ ، وَرَمَادٍ (1)

هذه كتابة تقليدية : وسلم الصعود من الرماد إلى الكرم يتضمن الدرجات الأربع التالية :

الرماد ← كثرة احضار الطعام ← كثرة استقبال الضيوف ← الكرم .

على أن السلم الغالب في التلويح عند شوقي هو ذو ثلاث درجات : كالسلم الذي في قوله مكنيا عن حسن الاستعداد بشد الحزم :

لِلْعِلْمِ وَالْعَدْلِ وَالْتَمَدِّينِ مَا عَزَمُوا مِنْ الْأُمُورِ ، وَمَا شَدُّوا مِنَ الْحُزْمِ (2)

وهذه درجاته : شد الحزم ← الوقوف على القدمين ← الاستعداد .

وفي قوله مكنيا عن رفعة المترلة :

فَكَأَنَّ لَمْ يَنْهَضْ بِهَوْدَجِيهَا الدَّهْرُ ، وَلَا سَارَ خَلْفَهَا الْأَمْرَاءُ (3)

سار خلفها الامراء ← هي أعظم من الامراء ← هي رفيعة الشأن .

ومن هذا الباب كنيته عن التعب بوصول السرى (وصول السرى ← طلب الهداية ← التعب) (4) ،

وكنيته عن انتشار فيالق الجيش بوصفهم «أبعد من شمس النهار وأقرب» (5) (أبعد... أقرب ← الوجود في كل مكان ← الانتشار) .

وكذلك كنيته عن الاستعداد للحرب ببياض السيوف (السيف أبيض ← هو متصل ولكنه غير دام ←

الاستعداد للحرب) ، وقد كنى الشاعر في بيت واحد عن اندلاع الحرب بعبارة «النار حمراء تلهب (النار

حمراء .. ← استخدمت الأسلحة ← اندلعت الحرب) (6) وعن السلم بقوله «السيف في غمده (7) (السيف في غمده ← لم يستعمل ← السلم)» .

وقد تكون الكناية واضحة والتلويح مبني على درجتين فقط كما في قوله :

رَفَعْنَا إِلَى النَّجْمِ الرَّؤُوسَ بِنَصْرِكُمْ وَكُنَّا بِحُكْمِ الْحَادِثَاتِ نُصُوبٌ (8)

فقد كنى في هذا البيت عن الكرامة برفع الرؤوس وعن الذلة بتصويبها .

(1) ج 1 ص 133 ، 10 .

(2) ج 1 ص 190 ، 150 .

(3) ج 1 ص 17 ، 92 .

(4) ج 1 ص 17 ، 157 .

(5) ج 1 ص 42 ، 41 .

(6) ج 1 ص 42 ، 121 .

(7) ج 1 ص 59 ، 2 .

(8) ج 1 ص 42 ، 224 .. وينظر في ج 1 ص 17 ، 210 .

وإذا اعتبرنا ما كان كناية عن صفة على حدة وما كان كناية عن موصوف على حدة وما كان كناية عن موصوف في باب ثالث استتجنا المعطيات التالية :

أكثر ما يكون هذا النوع من التصوير في « الشوقيات » كناية عن صفة فكناية عن موصوف عن نسبة نادر جدًا .

(1) والكناية عن الصفة تكون في الغالب بالنتيجة : فقد مرت بنا كنيته عن الكرم بالرماد (1) والرماد نتائج الكرم العربي التقليدي البعيدة ولكنها حقيقة ، كما مرت بنا كنيته عن رفعة الشأن بعبارة « سار في الأبرار » (2) . وقد كنى عن الاستعداد للحرب بقوله « السيف أبيض خاطف » : واستلال السيف نفيًا عن الخوف ، من أوضح نتائج الاستعداد للجهاد ، كما كنى عن اندلاع الحرب بقوله « النار حمراء حامية » وهذه نتيجة حتمية للاشتباك (3) . وكنى عن انتشار فيالق الجيش بعبارة « أبعد من شمس النهار » في قوله :

فِيالِقُ أَفْشَى فِي الْبِلَادِ مِنْ الضُّحَى وَأَبْعَدُ مِنْ شَمْسِ النَّهَارِ وَأَقْرَبُ (4)

ونصوّر أن هذه الفيالق مترامية الأطراف في الكون نتيجة من نتائج انتشارها .

وتكون الكناية عن الصفة كذلك بالمظهر بارز ، ككنيته عن الثقة والتأكد من الأمانة بامتلاء الأيمان بماذا البيت :

وَيَا سَعْدُ ، أَنْتَ أَمِينُ الْبِلَادِ قَدْ امْتَلَأْتَ مِنْكَ أَيْمَانُهَا (5)

أو كنيته عن الاستعداد بشدة الحزم (6) ، أو عن الوحدة بقوله « لواء من تحته الأحياء » (7) . وقلما تكون الكناية عن الصفة بالسبب : (عدم اغماض الجفن ← الأرق) (8) أو الوسيلة (الجدد ← تركيآن ← الأصل تركي) (9) .

(2) أما الكناية عن الموصوف في التلويع عند شوقي فأكثر ما تكون بصفة مميزة مختارة ، هكذا كنى عن النساء المسلمات بلفظ محجّبات في قوله :

وَمُحَجَّباتٍ مِنْ أَطْرَافِ عِنْدِ نَائِبَةِ كَفَايَهُ (10)

(1) ج 1 ص 133 ، 10 .

(2) ج 1 ص 17 ، 92 .

(3) ج 1 ص 42 ، 121 .

(4) المرجع نفسه ، 41 .

(5) ج 1 ص 262 ، 35 .

(6) ج 1 ص 190 ، 150 .

(7) ج 1 ص 17 ، 72 .

(8) ج 1 ص 59 ، 28 .

(9) ج 1 ص 169 ، 41 .

(10) ج 1 ص 291 ، 19 .

وعن النساء عامة بلفظ « الغانيات » (1) ، وكنى عن أعداء المسلمين من النصارى بعد اوتهم للصلاة (2) . وتكون الكناية عن الموصوف فيما عدا ذلك بأساليب متنوعة ، منها الكناية عن الموصوف بالبعض منه ، ككنايته عن المسيحيين بالرهبان في قوله :

لَمْ يَأْتِ سَيْفُكَ فَحِشَاءً ، وَلَا هَمَّتْكَ
فَنَّاكَ مِنْ حُرْمَةِ الرَّهْبَانِ وَالصَّلْبِ (3)

وفي هذا البيت رمز إلى المسيحية بلفظ الصلب كما لا يخفى .

وقد تكون كنايته عن الموصوف بجنسه ، قال :

فَقَمَّصَى اللَّهُ أَنْ تُضَيِّعَ هَذَا الْمُسْلِمَ أَنْتَى صَعْبٌ عَلَيْهَا الْوَفَاءُ (4)

فقد قصد بـ « أنتى » كيلوبترا .

وتكون كذلك الكناية عن الموصوف بالمصدر ، كوصف الباغين بالبغي في قوله :

زَعَمُوا أَنَّهَُا دَعَائِمٌ شِيدَتُ
بِيَدِ الْبَغْيِ ، مِلْؤُهَا ظَلَمَاءُ (5)

(3) وأما الكناية عن نسبة ، فمثالها قوله ناسبا الوفاء لبرد الرسول محمد وهو يقصد نسبه إليه :

وَإِذَا صَحِبْتَ رَأَى الْوَفَاءَ مُجَسَّمًا
فِي بُرْدِكَ الْأَصْحَابُ وَالْخُلَطَاءُ (6)

أو قوله ناسبا من هو في حماية النبي محمد إلى برده وهو يقصد نسبه إليه :

وَمَنْ يَكُ فِي بُرْدِ النَّبِيِّ وَثُوبِهِ
تَجْزُهُ إِلَى أَعْدَائِهِ الرَّمِيَّاتُ (7)

إن هذا النوع من الكناية قد يكثر استخدامه في السياق الواحد بدرجات متفاوتة وبقدر الاكثار منه يكون التوغّل في الوصف غير المباشر والضبط للموصوف بكل ما هو عرض فيه دون الجوهر . أما الوقوع على جوهر الموصوف فيبقى من نصيب المتقبل اكتشافه والانتداز بالاهتداء إليه .

فهذه درجة من التلويح كنى فيها عن عين المرأة بلفظ « مكتحل » وعن إصبعها بلفظ (مختضب) :

مِنْ كُلِّ ضَاحِيَّةٍ تُرْمَى بِمُكْتَحِلٍ
إِلَى مَكَاتِكَ ، أَوْ تُرْمَى بِمُخْتَضِبِ (8)

وهذه أخرى كانت فيها الكناية بصفة عامة عن أصحاب السلطان :

(1) ج 1 ص 102 ، 22 .

(2) ج 1 ص 92 ، 12 .

(3) ج 1 ص 59 ، 6 .

(4) ج 1 ص 17 ، 113 .

(5) المرجع نفسه ، 28 .

(6) ج 1 ص 34 ، 41 .

(7) ج 1 ص 92 ، 4 .

(8) ج 1 ص 59 ، 87 .

قِيَاصُ أَحْيَانًا ، خَلَائِفُ تَسَارَةٍ خَوَاقِينُ طُورًا وَالْفَخَارُ السُّقَلَبُ (1)

وحسب ترتيب العبارات في البيت أراد : أصحاب السلطان في بلاد الغرب ، ثم أمراء المؤمنين في الاسلام وأخيرا ملوك الترك .

وقد يتخذ الشاعر للعنصر الواحد مجموعة كبيرة من الكنايات في السياق الواحد ، وذلك لتدقيق صورته ، ومن ذلك كنيته عن الوهن الذي لحق خشب جسر البسفور ، بهذه الصور :

لَهُ نَخْشَبُ يَجُوعُ السَّوْسُ فِيهِ وَتَمْضِي النَّارُ لَا تَأْوِي إِلَيْهِ
وَلَا يَتَكَلَّفُ الْمِنْشَارُ فِيهِ سِوَى مَرِّ الْفَطِيمِ بِسَاعِدَيْهِ (2)

وأكثر ما يكون التوغل في الكناية عند شوقي بالصفة عن الموصوف . فتلتصق الصفات المتعددة المجتمع لتخلق جوا موحيا بالمدلول ايهاء يعجز عنه اللفظ الموضوع له في أصل اللغة .

من ذلك هذه اللوحة التي وردت مقدمة قوامها النسب التقليدي :

بَأَبِي وَرُوحِي النَّاعِمَاتِ الْغَيْدَا الْبَاسِمَاتِ عَنِ الْيَتِيمِ تَضِيدَا
الرَّانِيَّاتِ بِكُلِّ أَحْوَرٍ فَاتِرٍ يَذُرُّ الْخَلِيَّ مِنَ الْقُلُوبِ عَمِيدَا
الرَّأْوِيَّاتِ مِنَ السَّلَافِ مَحَاجِرَا النَّاهِيَّاتِ سَوَالِفَا وَخُدُودَا
الْإَعْيَبَاتِ عَلَى النَّسِيمِ غَدَاثِرَا الْأَرَاتِعَاتِ مَعَ النَّسِيمِ قُدُودَا
أَقْبَلْنَ فِي ذَهَبِ الْأَصِيلِ وَوَشِيهِ مِيلَاءَ الْغَلَائِلِ لُؤْلُؤَا وَقَرِيدَا
يَتَحَدَّجْنَ بِالْحَدَقِ الْجَوَاسِدِ دُمِيَّةَا كَطِبَاءِ وَجَرَّةِ مُقْلَتَيْنِ وَجِيدَا (3)

هذا الوصف هو لمجموعة من النساء أراد أن يوحي من خلال جمالهن وكثرتهن وحسدهن « للدمية » - وهي المرأة الوحيدة التي قصد النسب بها - بتفوق هذه المرأة عليهن جميعا .

الإشارة :

الإشارة دال غامض بصفة عامة ، فهو عند البعض إسم جامع تدرج تحته أنواع متعددة ، وهو عند بعضهم الآخر من الأساليب الداخلة تحت الكناية .

والإشارة - إذا ما رمنا لها ضبطا وتحديدا - هي درجة من الكناية تتميز بقلّة الوسائط وبالوضوح النسبي ، مما يجعلها في منزلة بين التلويح والرمز .

(1) ج 1 ص 42 ، 13 .

(2) ج 2 ص 110 ، 2 .

(3) ج 1 ص 109 ، 1 - 6 .

وقد تنوعت أساليب إخراج الإشارة في « الشوقيات » كما تنوعت خصائصها الدلالية . فمن الإشارة في « الشوقيات » ما يبني على قول مأثور محذوف لكن السياق يدلّ عليه ببعض ما ورد في نصّه الكامل من كلمات .

فمن ذلك كنيته عن معنى « التشجيع » بالإشارة إلى قوله لنابليون تدلّ عليه :

وَأَعِيدَهَا كَلِمَاتٍ أَرْبَعًا قَدْ أَحَاطَتْ بِالْقُرُونِ الْأَرْبَعِينَ (1)

فالشاعر يشير في هذا البيت إلى تلك الجملة المشهورة التي قالها نابليون وهو على قمة الهرم يشجع جنوده البواسل : « أيها الجنود : انّ أربعين قرنا تنظر إليكم من قمة الهرم » وقال مكنيا عما أصابه من هم وأرق في ليلة :

وَنَابِغِي كَأَنَّ اللَّيْلَ آخِرُهُ نُمِيتْنَا فِيهِ ذِكْرًا كُمْ وَتُحْيِينَا (2)

وهذه إشارة إلى قول النابغة :

كَلَيْبِي لِيَهْمَ يَا أَمِيمَةَ نَاصِبٍ وَلَيْلٍ أَقَاسِيهِ بَطِيءِ الْكَوَاكِبِ

وفي إشارة أخرى كنى عن مدى الحسن بصبوة الميؤوس منه قال :

لَوْ جَلَّوْا حُسْنَكَ أَوْ غَنَّوْا بِهِ لَلْبَيْدِ فِي الثَّمَانِينَ صَبَا (3)

وبهذا يشير إلى قول لبيد حين بلغ الثمانين وقد شكّا ثقل السمع وتهدم الشيخوخة :

إِنَّ الثَّمَانِينَ - وَبُلَّغْتُهَا - قَدْ أَحْوَجَتْ سَمْعِي إِلَى تُرْجَمَانٍ

ولشوقي نوع ثان من الإشارة قوامه لفظ - أو عبارة أو أكثر - يوحى بحدث يجسّم المدلول المجرد . من ذلك كنيته عن القساوة في قوله :

وَمَا (الْبَسْتِيلُ) إِلَّا بِنْتُ أُمِّسٍ وَكَمْ أَكَلَّ الْحَدِيدُ بِهَا صَحِينًا (4)

فلفظ (البستيل) هنا يوحى بأحداث تاريخية معروفة اتخذها الشاعر نموذجاً في قمة القساوة . ومن هذا الباب كنيته عن الانتقال من الازدهار إلى الركود :

وَيَبِيْتُ الزَّمَانَ أَنْدَلْسِيًّا ثُمَّ يَضْحِي وَنَاسُهُ أَعْجَامُ (5)

فلفظ « أندلسياً » وعبارة « ناسه أعجم » يوحيان بفترة عظيمة في تاريخ الإسلام هي التي أرادها الشاعر كناية .

(1) 1 ص 253 ، 72 . وينظر في تعليق الناشر عليه .

(2) 2 ص 104 ، 47 .

(3) 2 ص 116 ، 16 .

(4) 1 ص 266 ، 31 .

(5) 1 ص 239 ، 38 .

وقد يتوسّع الشاعر في الإشارة إلى الحدث توسّعا كبيرا أو يجمع بين أحداث متعدّدة متشابهة في سياق
 واحد لكتابة واحدة ، إلى حدّ يتحوّل فيه محور الحديث تحوّلا كبيرا . ومن أمثلة ذلك كنيته عن السلم
 المعرّدة بأحداث أشار إليها وإلى دور الهلال والصليب الأحمرين المتوقع فيها :

لَوْ خَيَّمَا فِي (كَرْبَلَا) لَمْ يُمْنَعِ السَّبْطُ السَّمَايَةَ
 أَوْ أَدْرَكََا يَوْمَ الْمَسِيحِ لِعَاوَنَاهُ عَلَيَّ النِّكَايَةَ
 وَلَنَّا وَلَاهُ الشَّهَدَا لَا السَّخْلَ الَّذِي تَصِفُ الرِّوَايَةَ (1)

ومن الإشارة ضرب آخر يتميّز باستعمالات خاصة ، يمثل اسم الموصول المشترك (ما) الذي يستعمل
 المبرر العاقل ، عنصرا أساسيا فيها . هذا هو الضرب الذي يسمّيه بعض العرب (2) ايماء .

وقد وجدنا (ما) في كنيات شوقي مستعملا أحيانا مع فعل مكرّر لفظه ، فاصلا بين اللفظين ، كما
 في كنيته عن الحسن بأقصى حدّ فيه :

تَأْمَلْ هَلْ تَرَى الْإِجْلَالَ
 تُحْسِنُ النَّفْسُ مِنْهُ مَا تُحْسِنُ (3)
 (ما تحسن ← أقصى حدّ في طاقتها الحسية) .

أو في كنيته عن مظاهر الجمال بما يميزه بالكثرة :

إِنَّ الْجَمَالَ كَسَاكَ مِنْ
 وَرَقِ الْمَحَاسِنِ مَا كَسَاكَ (4)
 (ما كساك ← أكثر ما يمكن تصوّره من الكسوة) .

والجدير بالذكر أنّ المعاني المنفّضة إليها هذا التركيب محصورة دائما في التعبير عن الكثرة البالغة .

وقد وجدنا اسم الموصول (ما) مستعملا أحيانا أخرى مع أفعال لم تتكرر ألفاظها الا أن معاني الإشارة
 معه مختلفة من مثال إلى آخر ، غير منحصرة في معنى الكثرة (5) . ففي البيت التالي :

أَعِيفٌ مِنْ حَلِيهَا عَمَّا يُجَاوِرُهُ
 وَمَنْ غَلَاثِلِهَا عَمَّا يُدَانِيهَا (6)

كنّى الشاعر عن المحاسن الجسدية الظاهرة بأمكثتها . فانحصرت العلاقة التي ربطت بين العنصر المكتنى
 عنه وعنصر الكناية في الظرفية .

(1) 1 ص 291 ، 10 - 12 .

(2) ابن رثيق ، الممدّة ج 1 ص 303 .

(3) ج 2 ص 52 ، 9 .

(4) ج 2 ص 133 ، 3 ينظر في ج 1 ص 159 ، 22 .

(5) ما يدل منها على الكثرة ج 2 ص 132 ، 1 .

(6) ج 2 ص 145 ، 15 .

بينما في البيت الموالي :

أَخْنَسِي عَلَيَّهَا مَا أَنَسَا شَخَّ عَلَى الْخَوْرَثَنَقِ وَالسَّيْبِرُ (1)

انبت العلاقة التي تربط الطرفين على تعويض اللفظ الأصلي بما يدل على معناه تخفيفا لو طأة الحدث المريع ، ذلك أن الشاعر كنى عن الخراب الذي لحق « يلدز » قصر السلطان عبد الحميد بخراب الخورنق والسدير ، وهما قصران مشهوران بغاية الأناقة كانا بالحيرة للمناخنة .

وللشاعر أشكال أخرى بنى عليها الإشارة كناية ، ولكنها لا تدخل تحت قالب من القوالب السابقة ، ونكتفي للتمثيل عليها بشاهدين :

– الْمَلِكُ تَحْتَ لِسَانِ حَوْلِهِ أَدَبٌ وَتَحْتَ عَقْلِ عَلَى جَنِيهِ عَرْفَانُ (2)

– السَّلْمُ لَوْ لَمْ تُودِ أَمْسٍ بِجُرْحِهَا أَوْ دَتِ بِبِهْدِي الطَّعْنَةَ النِّجْلَاءِ (3)

ففي الصورة الأولى كنى عن وسيلة الملك باللسان المتأدب والعقل العارف ، وفي الثانية كنى عن سلمية المرثي باتفاق وفاته مع انتهاء السلم إشارة إلى نشوب الحرب العالمية .

فالإشارة في عموم مظاهرها تقوم على التقدير ، ولم نجد مقدرات شوقي مستعصية على الاكتشاف .

الرمز :

الرمز عند العرب هو الكناية التي تميز بشيئين : قلة الوسائط وخفاء المدلول . فهو درجة من الكناية قصوى ليست بعيدة عن اللغز أحيانا .

وسنطلق لفظ الرمز في بحثنا على كل كناية استعملها الشاعر وقامت على لفظ أو عبارة الرمز بها متعارف أو مصطلح عليه كما نطلقه على الاستعمالات الخاصة بشوقي والتي هي من قبيل الرمز .

لا شك أن القسم الأول أقرب ، مأخذا وأوضح دلالة ، إلا أن قيمة الرمز فيه ليست قارة فهي تقوى أو تضعف بحسب كثرة اطراده أو قلته ، إذن بحسب بعده عن الابتدال أو قربه منه . أما القسم الثاني فالرمز فيه أبعد مأخذا وأخفى دلالة وأقرب من اللغز لأنه طريف وخاص بالشاعر ، إلا أن قيمته بيّنة غالبا ودوره في الدلالة كبير باعتبار تجدد روح الأسلوب الذي يقوم عليه .

(1) فالرمز المشترك هو الذي كان مشاعا ولم يختص به شعر الشاعر ، كأن يكون اصطلاح عليه أو يكون له أثر في استعمالات سابقة .

(1) ج 1 ص 119 ، 3 .

(2) ج 2 ص 100 ، 37 .

(3) ج 3 ص 5 ، 27 ينظر في ج 1 ص 17 ، 23 ج 1 ص 34 ، 10 .

ومن كنيات شوقي ما قام على رموز مشتركة منها « الصليب » رمز المسيحية والسلام ، وقد كان له في أشوقيات « حظّ من الاستعمال كبير ودونه في ذلك « الهلال » رمز الاسلام والتسامح . واستعمال « الصليب » حده رمزا كثير في شعر شوقي : أما لفظ الهلال فلم يستعمل غالبا الا مع لفظ الصليب .

- الصليب وحده رمزا :

لَوْ كُنْتُ أَعْتَمِدُ الصَّلِيبَ وَخَطْبَهُ
لَأَقْتُمِ مِنْ صَلْبِ الْمَسِيحِ دَلِيلًا (1)

الصليب مع الهلال :

وَأَلَى اللَّهِ مَنْ مَشَى بِصَلِيبٍ
مَزَقْتُمْ نَوْحَهُمْ ، وَأَلْتَمْتُمْ
فِي بَدَنِهِ ، وَمَنْ مَشَى بِهَيْلَالٍ (2)
أَهْلَكَةَ اللَّهُ عَلَيَّ صُلْبِهِ (3)

وقد جمع الشاعر بين الصليب والحماخام في قوله :

حَمَلِ الصَّلِيبُ إِلَيْكَ مِنْ فِتْيَانِهِ
جُنْدًا ، وَقَاتَلَ دُونَكَ الْحَاخَمَ (4)

حيث كنى بالحماخام عن اليهود .

ولشوقي رموز أخرى متنوعة ومشاركة ، منها رمزه إلى امرأة إسمها ملك ناصف ، بلفظ « باحثة » وبإشارة « ست الدار » (5) وبهذين الاسمين المستعارين كانت تذيّل مقالاتها الصحافية .

ومن هذا القبيل رمزه إلى البين « بالغراب » (6) وهو رمز وليد المعتقدات العربية ، ورمزه إلى العامل الصامت بعبارة « الجندي المجهول » كما في هذا البيت :

لَا يَلْمَسُ الدُّسْتُورُ فَيْكُمْ رُوحَهُ
حَتَّى يَرَى جَنْدِيَّهِ الْمَجْهُولَا (7)

ومعنى الجندي المجهول دخيل في العربية والرمز به إلى كل من يسقط في ميدان الشرف خفي الاسم من مولدات الحضارة الغربية ، الا أن شوقي وسّع مفهومه هنا من الجو العسكري إلى الجو المدني إذ أراد رمزا عاما إلى كل من يعمل في غير جلبة ولا ضوضاء ، وفي غير انتظار مكافأة أو جزاء .

ومن رموزه المشتركة كذلك كنيته عن بريطانيا بلفظ « الليث » في قوله :

اللِّيْثُ ، وَالْعَالَمُ مِنْ شَرْقِهِ
فِي هَيْبَةِ اللَّيْثِ إِلَى غَرْبِهِ (8)

(1) ج 1 ص 180 ؛ 21 وينظر في ج 1 ص 76 .

(2) ج 1 ص 188 ، 35 .

(3) ج 1 ص 72 ، 37 . وينظر في ج 1 ص 291 ، 3 .

(4) ج 1 ص 266 ، 9 .

(5) ج 1 ص 129 ، 6 .

(6) ج 1 ص 64 ، 14 .

(7) ج 1 ص 180 ، 55 .

(8) ج 1 ص 72 ، 41 .

ومعلوم أن بريطانيا اتخذت الأسد رمزا لها وجعلته شعارها .

(2) أما الرمز الخاص فهو الرمز الذي لم نعثر عليه في استعمالات أخرى غير استعمالات الشاعر . وقد صعب علينا التمييز أحيانا بين ما يدخل في باب الرمز الخاص من كنايات الشاعر وبين ما يدخل في أبواب الكناية الأخرى ، على أن المقياس الذي كان هادينا في باب الرمز هو مدى خفاء المدلول وتعذر الاهتداء إليه إلا مع الاجتهاد ، ولم نقم مع ذلك أحيانا على مغالبة التكلف .

فمما نعتبر داخلا في باب الرمز الخاص كنيته عن معجزة موسى بلفظ « العصا » (1) وعن الدم « بالأرجوان » (2) أو رمزه إلى البحر الأبيض المتوسط بعبارة « من كل نيرة » (= من كل لجة نيرة بيضاء) وإلى البحر الأسود « ذات حلوك » (= لجة سوداء ذات حلوك) في :

يَا رَاكِبَ الطَّامِي يَجُوبُ لُجَّاجَهُ
مِنْ كُلِّ نِيرَةٍ وَذَاتِ حُلُوكِ (3)

ومن الرموز المستغلقة المفضية إلى الألبان المبهمة قوله في حديث الرسول :

هُوَ صِبْغَةُ الْفِرْقَانِ ، نَمْحَةٌ قُدْسِيهِ
وَالسِّينِ مِنْ سُورَاتِهِ وَالرَّاءِ (4)

فقد كتني بالسين والراء عن حديث الرسول لكن ، ما العلاقة بين الطرفين ؟ نرى أنه يجوز في ذلك أمران :

(1) كون السين والراء من مكونات كلمة سوراء .

(2) كون السين والراء حرفين يكونان كلمة « سر » والسر هو من مشمولات القرآن باعتباره باطنه .

**

لا يتجاوز أمر الرمز الحد الذي ذكرنا . فهو لم يكن سوى وسيلة من وسائل الربط بين عنصرين يتداعيان لغاية دلالة أحدهما على أحدهما الآخر شأنه في ذلك شأن بقية أساليب الكناية المذكورة فلم ينته بالشاعر إلى خلق نزعة أدبية جديدة . ولا يمكن اعتبار أثره في « الشوقيات » من منطلقات الشعر الرمزي الحديث .

التعريض :

التعريض هو أن يطلق الكلام ويشار به إلى معنى آخر يفهم من السياق . فهو نوع من التصوير يدخل في باب الكناية لأن العلاقة بين الدال والمدلول فيه تنبني على الحقيقة . ويتميز التعريض بالاستغناء عن المعنى الأصلي المراد والتعبير عنه بمعنى آخر ، فعنصر المفاجأة والتضليل يؤديان دورا هاما فيه .

(1) ج 1 ص 17 ، 159 .

(2) ج 1 ص 248 ، 8 .

(3) ج 1 ص 163 ، 51 .

(4) ج 1 ص 34 ، 60 .

وأكثر نماذج التعريض التي ذكر العرب تبني على حكم . فالحكمة تكاد تكون المقوم الأساسي في التعريض عندهم . وقد عرض شوقي في بعض شعره معتمدا الحكمة كما في قوله :

إِذَا خَانَ عَبْدُ السُّوءِ مَوْلَاهُ مُعْتَقًا فَسَا يَفْعَلُ الْمَوْلَى الْكَرِيمُ الْمُهْتَدِبُ؛ (1)

هذا البيت ورد في مدح السلطان العثماني ووصف غلبة الترك على اليونان وقد عرض فيه شوقي - طريق الحكمة - بأمة اليونان (= عبد السوء) وخذلانها ، وحلم السلطان العثماني (= المولى الكريم) .

وقد رأينا أن نوسع مفهوم التعريض لنجعله شاملا حتى الصور التي تجردت من الحكمة وقامت صور مجردة .

إن صور التعريض في « الشوقيات » مستوحاة من عالم الطبيعة المتحركة في جملتها . فعالم الحيوان في شوقي هو مصدر الكناية عن الموصوفات في التعريض .

قال معرضا بالحالة الاجتماعية المتدهورة في مصر والمتمثلة في قلة الرعاية وضعف التعليم والفوضى المنجزة عنهما ، بصورة بدوية صحراوية :

لَقَدْ عَبَّتْ بِالنِّياقِ الْحُدَادُ وَتَنَامَ عَنِ الْإِبِلِ رُعْيَانُهَا (2)

ومن باب التعريض كذلك قوله :

الْخَيْلُ تَأْتِي غَيْرَ (أحمد) حَامِيًا وَبِهَا إِذَا ذُكِرَ اسْمُهُ خِيَلَاءُ (3)

وقد عرض فيه بطريق الحديث عن الخيل وتشخيصها بمحمد رسول الله وبسالته في الجهاد .

ومن التعريض كذلك كتابته عن تفوق طبيعة بلاد السودان على طبيعة بلاد الانكليز ، بإمكانية عيش التماسيح في ماء السودان ، وموت الحيتان في ماء الانكليز ، قائلا :

وَأَيْنَ التَّماسيحُ مِنْ لُجَّةٍ يَمُوتُ مِنَ الْبَرْدِ حَيْثَانُهَا (4)

وفيما يلي تقديم شريطا نضمن حكاية كاملة تقع في ثلاثة أبيات متتالية عرض فيها الشاعر « المدبر بماله » وهو الذي يتيه بماله على أقرانه ، وقد سبق حديث الشاعر عنه قبل هذه الأبيات :

صَادَتْ بِقَارِعَةِ الطَّرِيقِ بَعُوضَةٌ فِي الْجَوْ صَائِدَ بَازِهِ وَعُقَابِهِ
وَأَصَابَ خُرْطُومُ الذُّبَابَةِ صَفْحَةً خَلَقَتْ لِسَيْفِ الْهِنْدِ أَوْ لِدُبَابِهِ
طَارَتْ بِخَافِيَةِ التَّمْضَاءِ ، وَرَأَرَأَتْ بِكَرِيمَتَيْهِ ، وَلاَمَتْ بِلُعَابِهِ (5)

(1) ج 1 ص 42 ، 243 .

(2) ج 1 ص 262 ، 33 .

(3) ج 1 ص 34 ، 93 .

(4) ج 1 ص 262 ، 46 .

(5) ج 1 ص 84 ، 14 ، 16 .

والمفاجأة والتضليل الملحوظان في مختلف أمثلة التعريض في « الشوقيات » يندرجان في نطاق نزعة تعليمية واضحة ودعوة إلى الاعتبار غير مباشرة .

الدوران (1) :

أما الدوران فهو أسلوب من الكلام يعتمد الدلالة بعبارته أو جملة كاملة على ما يمكن الدلالة عليه بلفظ واحد . فهو ضرب من التصوير يقوم على التحليل ، ولكنه رغم ذلك لا يخلو من إيجاز في تأدية المعنى لأن الشاعر بمجرد عزوفه عن ذكر الأشياء بأسمائها وفي نزعته إلى الابتعاد عن مألوف الوصف ، قد يصل إلى المدلول بطرق غير مباشرة ولكنها أوقع عليه .

ويجري الدوران في « الشوقيات » على عبارات غالبا ، خرجت في قالب مضاف ومضاف إليه عامين مفردين .

كنى عن البنك بـ « دولة المال » .:

قِفْ بِالْمَالِكِ ، وَأَنْظُرْ دَوْلَةَ الْمَالِ وَأَذْكَرُ رِجَالًا أَدَاوَهُمَا بِإِجْمَالِ (2)

وكنى عن العاشق بعبارته « طويل الليل » ، قال :

طَوِيلُ اللَّيْلِ تَرْحَمُهُ هَوَانِفُهُ وَأَنْجَمُهُ (3)

وقد يكون المضاف أحد الأسماء التي تبني عليها الكنية عند العرب - أب ، أم ، أخ ، خاصة - وفي هذه الحالة تكون الكنية قوام الكناية ، ومن ذلك كناية شوقي عن المحب بـ « أخي الهوى » :

اسْكُبْ دَمْعَكَ لَا أَقُولُ : اسْتَبَقِيهَا فَأَخُو الْهَوَى يَكِي عَلَيَّ أَحْبَابِهِ (4)

أو كنيته عن الزعيم الوطني رياض باشا بـ « أبي الوطن » :

أَبَا الْوَطَنِ الْأَسِيفِ بِكَتْكَ مِضْرُ كَمَا بَكَتِ الْأَبَ الْكَهْفَ الْبَنَاتُ (5)

وقد لا تكون العلاقة بين عناصر العبارة مبنية على الإضافة بل على الوصفية ، كأن يكون العنصر الأول منعوتا والثاني نعنا ، ولكن ذلك نادر ، ومن هذا القبيل كنيته عن وجود الله وتوحيده بعبارته « الحقيقة الزهراء » في البيت التالي :

ذَهَبُوا فِي الْهَوَى مَذَاهِبَ شَتَى جَمَعَتْهَا الْحَقِيقَةُ الزَّهْرَاءُ (6)

(1) Périphrase . وفيما يتصل بهذا المعنى ، انظر ابن الأثير ، المثل السائر ج 1 ، الفصل الخامس في « جوامع الكلم » ص 96 - 100 .

(2) ج 1 ص 184 ، 1 .

(3) ج 2 ص 138 ، 8 .

(4) ج 3 ص 33 ، 35 .

(5) ج 3 ص 42 ، 25 .

(6) ج 1 ص 17 ، 134 .

وكنايته عن القرآن والسنة بعبارة « النوابيع الغيرة » (1) .

أما الدوران الذي قام على جملة كاملة فلم يمكن حصر نزعة للشاعر فيه خاصة ، فالجدل المعتادة فيه متنوعة البنية والنوع والوظيفة .

قال مكثيا عن حسن بيروت بجملة مستقلة مسبوقة بفعل من أفعال التحويل :

الحسنُ لفظٌ في المدائِنِ كأنَّها ووجدتُه لفظًا ومعنى فيكِ (2)

وقد كان دورانه بجملة وقعت مضافا إليه في قوله :

وعندَ الذي قهرَ التَّصريِنِ مصيرُ الأمورِ وأحيانُها (3)

وبجملة كانت لينا وظيفه النعت ، في قوله :

قضيتَ أيامَ الشَّبَابِ بعالمٍ لبسَ السنينَ قشيبَةَ الأبرادِ (4)

وقد قصد « العالم » هنا أمريكا ، وكنى عن جدّة اكتشافه بقوله « لبس السنين قشيبه الأبراد » وهذه الكناية هي في الحقيقة ترجمة لكناية عن نفس المدلول استعملت في لغات أجنبية (5) .

وقد يتوغل الشاعر فيكنى عن الموصوف الواحد بكثير من العبارات المتعاطفة أو الجمل أو عن موصوفات متعدّدة ولكنها تشترك في نفس الحكم ، مثل الكنايات التالية :

— كناية عن الصحف :

لسانُ البلادِ ، وتبضُّ العبادِ وكهفُ الحقوقِ ، وحربُ الجنفِ (6)

وقد كان لكثرة الكنايات في هذا البيت دور بيان الشعب في وظائف الصحف وما ينجر عنها من نفع .

— كناية عن علم :

حائطُ الفنِّ ، وباني رُكنه (معبدُ) الألمانِ ، (اسحاقُ) الغناءِ (7)

كنى الشاعر في صدر البيت عن سيد درويش فيبين بالوجهين المذكورين دوره في فنّ الغناء تأسيسا وتنظيما .

(1) ج 1 ص 17 ، 201 .

(2) ج 1 ص 162 ، 13 .

(3) ج 1 ص 262 ، 20 . وينظر في ج 1 ص 17 ، 240 .

(4) ج 1 ص 113 ، 28 . وانظر 15 .

(5) كناية الفرنسية عن أمريكا بعبارة : Le nouveau monde

(6) ج 1 ص 159 ، 02

(7) ج 3 ص 14 ، 7 .

- ثلاث كُنَايَات بِجَمَلٍ ، عَن ثَلَاثَةِ مَوْصُوفَاتٍ مُخْتَلِفَةٍ ، وَلَكِنِّهَا تَشْتَرِكُ فِي نَفْسِ الْحُكْمِ :

لَيْسَ بِالْأَمْرِ جَدِيدًا كُلُّ مَنْ أَلْتَمَى خِطَابًا
أَوْسَخَا بِالْمَالِ . أَوْ قَدُ دَمَ جَاهًا وَأَنْتَسَابًا

كُنِيَ عَنِ الزَّعِيمِ بِكُلِّ « مِنْ أَلْتَمَى خِطَابًا » وَعَنِ الْكَرِيمِ بِمَنْ « سَخَا بِالْمَالِ » وَعَنِ الشَّرِيفِ بِمَنْ « قَدَمَ جَاهًا وَأَنْتَسَابًا » .

وَيَكُونُ الدُّورَانِ فِي شَعْرِ شَوْقِي بِتَحْلِيلِ الصِّفَةِ الْمُمَيِّزَةِ أَوْ بِاسْتِعْرَاضِ الْمَظْهَرِ الْبَارِزِ كَثِيرًا ، وَيَكُونُ أَقْلًا مِنْ ذَلِكَ شِوْعًا بِذِكْرِ الْكُنْيَةِ أَوْ بِتَعْيِينِ الْوِظِيْفَةِ . وَقَلِيلًا مَا يَكُونُ بِصُورَةٍ تَخْصُصُ الْمَدْلُوكَ أَوْ تَنْسِبُهُ إِلَى مَكَانٍ مُعَيَّنٍ أَوْ بِصُورَةٍ تَدْعُو إِلَى اعْتِبَارِ مَا يَكُونُ مِنْهُ .

فَمِنْ التَّصْوِيرِ بِالصِّفَةِ الْمُمَيِّزَةِ كُنَايَتُهُ عَنِ الْعَاشِقِ بِ« صَرِيحِ جَفْنِيكَ » (1) وَبِ« طَوِيلِ اللَّيْلِ » (2) وَعَنِ السُّلْطَانِ الْعُثْمَانِيِّ بِ« كَهْفِ الدِّينِ » (3) وَعَنِ أَمْرِيكَا بِعَالَمِ « لِبَسِ السُّنَيْنِ قَشِيَّةَ الْإِبْرَادِ » (4) وَعَنِ لُؤَيْسِ التَّاسِعِ مَلِكِ فَرَنْسَا بِ« أَمْرَدِ الْمَلُوكِ » (5) ، وَعَنِ الْإِنْكَلِيزِ بِ« حَمْرِ الثِّيَابِ » :

لَوْ كُنْتُ مِنْ حَمْرِ الثِّيَابِ عَبَّاءُ تُكْمُ مِنْ دُونَ عَيْسَى ، مُحْسِنًا ، وَمُنِيلاً (6)

وَمِنْ الْوَصْفِ بِالْمَظْهَرِ الْبَارِزِ كُنَايَتُهُ عَنِ الْخَالِقِ بِ« الَّذِي قَهَرَ الْقَيْصَرِينَ » :

وَعِنْدَ الَّذِي قَهَرَ الْقَيْصَرِينَ مَصِيرُ الْأُمُورِ وَأَحْيَانُهَا (7)

وَعَنِ الْأَعْدَاءِ الْمَخْذُولِينَ بِحَمَالَةِ الْحَطَبِ :

لَمَّا انْبَرَّتْ نَارُهَا تَبْنِيهِمْ حَطَبًا كَانَتْ قِيَادَتُهُمْ حَمَالَةَ الْحَطَبِ (8)

أَمَّا الْكُنْيَةُ عَنِ طَرِيقِ الْكُنْيَةِ فَقَدْ مَرَّتْ أَمْثَلْتُهَا وَأَمَّا الْكُنْيَةُ بِذِكْرِ الْوِظِيْفَةِ الْأَسَاسِيَةِ فَكُوصِفَهُ الْبَنُوكُ بِ« دَوْلَةِ

الْمَالِ » (9) وَالْمُسْلِمِينَ « بِالَّذِينَ بِالْحَقِّ جَاؤُوا » (10) وَالصُّلَيْبِ بِ« حَرَمِ الْمَعَارِكِ » :

وَسَلِمْتَ يَا « حَرَمِ الْمَعَارِكِ » مِنْ يَدِ هَدَمْتَ لِسُلْمِ الْعَالَمِينَ كَيْبَانَا (11)

(1) ج 2 ص 137 ، 1 .

(2) ج 2 ص 137 ، 8 .

(3) ج 1 ص 42 ، 260 .

(4) ج 1 ص 113 ، 28 .

(5) ج 1 ص 17 ، 244 .

(6) ج 1 ص 173 ، 29 .

(7) ج 1 ص 262 ، 20 .

(8) ج 1 ص 59 ، 36 .

(9) ج 1 ص 184 ، 1 .

(10) ج 1 ص 17 ، 240 .

(11) ج 1 ص 278 ، 7 .

وقد تكون العلاقة بين المكنى عنه وعبارة الكناية التخصيص ، ككناية الشاعر عن السماء بعبارة « أوطان النجوم » (1) ، أو كناية عن الشمس بـ « كوكب الصبح » :

بَا صُورَةَ الْحُورِ فِي جَلْبَابِ فَنَائِبَةٍ
وَكُوكِبِ الصَّبْحِ فِي أَعْطَافِ إِنْسَانٍ (2)

وقد تكون بالنسبة إلى المكان كماستعماله لنساء المصريات عبارة « عتائل الوادي » (3) أو بالدعوة إلى اعتبار ما يكون من الموصوف كقولـه « الهلال إذا يكبر » (4) ويعني التمر .

لاشكّ أنّ نصيباً من الصور المتدرجة في نطاق هذا النوع من الكناية هي وليدة ضرورة شعرية ومن هذه الناحية نعتبر الدوران وسيلة من وسائل الحشو . ولكننا لاحظنا في أكثر الحالات أنه لعب أدواراً متنوعة ساهم بها في الدلالة .

على أن الدوران يتميز بصفة عامة بالبيان الكامل والوضوح البالغ إلى حدّ قد يصبح مبالغاً فيه . فليس فيه العمق الذي نجد في أساليب الكناية الأخرى .

التلطيف (5) :

هذا النوع من الكناية يتمثل في استعمال اللفظ أو العبارة لغاية التخفيف من وطأة المعنى الموحش أو الحدث المرعب وقد يصل حتى إلى استعمال الضد للضد .

والنظر في كنايات شوقي يبيّن أنّ قوام الصورة في هذا الضرب على التركيب الوصفي الذي يجمع بين نعت ومنعوت أو التركيب الإضافي . وقلّما يكون قوامها لفظ مفرد (6) أو جملة كاملة مستقلة (7) .

وأهمّ ما يسترعي الانتباه في هذا النوع عن التصوير أساليب التخفيف المعتمدة ، فقد كان التخفيف :

– تعميم العيب الخاص ، كالذي في البيت التالي في وصف المدرسة والعلم :

إِلَى مَرْتَعِ الْفُسُوحِ غَيْرُهُ
وَرَاعِ غَرِيبِ الْعَصَا أَجْنَبِي (8)

فقد كنى الشاعر عن الضرب وهو عيب خاص بالغرابة ، وهي صفة سلبية عامة .

(1) ج 1 ص 109 ، 37 .

(2) ج 2 ص 143 ، 7 .

(3) ج 1 ص 102 ، 28 .

(4) ج 1 ص 17 ، 78 .

(5) Euphémisme ، وهو قسم ما يسميه ابن تينة « المقلوب » ، تأويل مشكل القرآن ، ص 185 .

(6) ج 3 ص 3 ، 8 .

(7) ج 1 ص 113 ، 30 .

(8) ج 2 ص 147 ، 5 .

... من العيب دون البقية : كما في الكناية عن الجاهل به من لا يخط الألف :

وَنَمَشِي تَحَاكِمُ فِي أُمَّةٍ كَثِيرَةٍ مِّنْ لَا يَخْطُ الْأَلْفُ (1)

... تحييب الحدث المرعب . كما في كناية الشاعر عن الآخرة به الموعود المنتظر :

أَبَيْتِكَ نَهْدٌ وَبَيْتِنَا الْجِبَالُ ، تَزُولَانِ فِي الْمَوْعِدِ السَّتَطْرُ (2)

أو وصفه الهزيمة به « حسن المنسحب » (3) .

... فلسفة الحقيقة المؤلمة وتعويض الحديث عن الحاضر الأليم بالحديث عن أبعاده الفلسفية : كما في

كناية شوقي عن القبر به « حائط أثك » وعن الموت بأس اليقين :

شَيْدَ النَّاسِ عَلَيْهِ وَبَنَسِرًا حَائِطَ الشُّكِّ عَلَى أَسِّ الْيَقِينِ (4)

... وصف الموصوف بأبرز صفاته . مثل الكناية عن النعش به الآلة الحادباء :

سَارَتْ جَنَازَةٌ كُلَّ فَضْلِ فِيهِ الْوَرَى لِمَا رَكِبَتِ الْآلَةَ الْحَدْبَاءَ (5)

ومثل الكناية عن سرير الميت بالعود (6) .

... وصف الشيء بمظهر من مظاهره : ككناية شوقي عن القنص به النحاس المغفل (7) أو عن

الخيبة بقوله : « يد صفر وأخرى تقلب » (8) .

... نقي الخصلة وهي طريقة خاصة لإثبات العيب وتظهر في هذا البيت الذي تحدث فيه عن

أمريكا قائلا :

لَمْ يَخْتَرِعْ شَيْطَانٌ حَسَانًا ، وَلَمْ تُخْرِجْ مَصَانِعُهُ لِسَانَ زِيَادٍ (9)

فقد امتنع الشاعر من أن يقول : أمريكا مجردة من العبقرية ، فذهب إلى إثباتهما عند العرب .

كثيرا ما يكون وراء هذا النوع من الكناية نقد لاذع خفي وأحيانا تكمن السخرية وراءه والهجاء ،

على أن ذلك ليس شرطا فيه . نظاهرة تخفيف المعنى الموحش أو الحدث المرعب هي التي تميز هذا

الأسلوب .

(1) ج 1 ص 151 ، 4 . وانظر ج 1 ص 42 ، 88 .

(2) ج 1 ص 132 ، 5 .

(3) ج 1 ص 59 ، 50 .

(4) ج 1 ص 253 ، 11 .

(5) ج 3 ص 3 ، 9 .

(6) ج 3 ص 3 ، 8 .

(7) ج 1 ص 176 ، 12 .

(8) ج 1 ص 42 ، 161 .

(9) ج 1 ص 113 ، 30 .

إن أساس الكناية بمختلف أنواعها في « الشوقيات » هو النفاذ إلى حقيقة باطنة من وراء الحقيقة الظاهرة .
إذا كانت الحقيقتان لا تجتمعان في السياق فإنهما تحضران معا في ذهن المتقبل وتنعقد بينهما صلة تحيي
الشمس مثلا تقليدية مشتركة : أو تلجم إني مثل خاصة بالشاعر .

**

علاقات التداخي المبنية على الوهم : التورية (1)

إذا كانت العلاقة التي تقرب بين الدال والمدلول في المجاز بنوعيه تنبني على المجاز . وفي الكناية تنبني
على الحقيقة . فإنها في التورية تنبني على الوهم . معنى ذلك أنه لا توجد علاقة حقيقية أو مجازية بين طرفي
التورية . كل ما في الأمر أن إثبات يوهم بعلاقة ما بين الدال والمدلول . فيخلق إمكانية في تعويض الدال
بالمدلول بحيث يصبح جائزا اعتبار المقصود هذا الطرف أو ذلك .

والعرب يأخذون صور التورية مأخذا هينا : فهي عندهم أن يذكر المتكلم لفظا مفردا له معنيان قريب
مظاهر غير مراد . وبعيد خفي هو المراد . فقوام التورية عندهم دال له مدلولان أحدهما يحتفظ به السياق
والثاني يتخلص منه .

ولا نرى ذلك . فلا نوافق على قولهم « معنيان قريب ظاهر غير مراد ، وبعيد خفي هو المراد » فنحن
نقر بأن العملية قوامها الأصلي على لفظ له معنيان أو دال له مدلولان غير أن المدلولين متفاعلان مترابطان
ملتحمان وهذا هو سر قوة التورية في الدلالة ، فلا يصح بعد ذلك أن تقول إن أحد المعنيين مراد وثانيهما
غير مراد ، بل كلاهما - في تقديرنا - مراد بمقتضى علاقة متينة - وهمية لا محالة - تجمع بينهما ، غير
أنهما يختلفان في درجة التصد .

فالعنصر المميز للتورية إذن هو الالتحام الذي بين المدلولين والذي يجعل منهما مدلولاً واحداً ذا وجهين :
ولذا نرى ضرورة تركيز درس التورية عند شوقي على هذه الظاهرة .

إن التورية عند شوقي صنفان صنف كان لفظها فيه إسما عاما ، وآخر كان لفظ التورية فيه اسم عكس .

1 - التورية بالاسم العام :

فمن الأسماء العامة التي احتملت معنيين ملتحمين في « الشوقيات » إسم « القضاء » في كثير من المواطن ،
لعل أوضحها هذا البيت :

هَذَا الْقَضَاءُ رَمَّاكَ بِالسُّبْمَنِ ، وَبِالْيُسْرَى نَزَعُ (2)

(1) انظر بودولاموت ، 2 من 479 - 482 .

(2) ج 1 ص 158 ، 15 ، وانظر ج 1 ص 176 ، 8 .

فمن التضاء قضاء الله ومن القضاء خبطة القضاء والذي يسمع بهذا الازدواج في المعنى أن الخطاب في البيت للأستاذ مرقص فهيم وقد حرم حيناً من الاشتغال بالمحامة ، ثم برآه القضاء من التهمة التي عزيت إليه . والعلاقة التي بين قضاء الله وقضاء الناس ليست بخافية .

ومن الألفاظ التي استخدمت تورية في شعر شوقي لفظ « الخال » في قوله :

وَبَيْنَ التَّهْوَى وَالْعِذْلِ لِلْقَلْبِ مَوْقِفٍ كَخَالِكَ بَيْنَ السَّيْفِ وَالنَّارِ ثَاوِيًا (1)

فالخال أخ الأم وهو كذلك مظهر من مظاهر زينة وجه المرأة ؛ والتحام المعنيين من حيث أن كليهما متعلق بالمرأة .

وقد ورى الشاعر كذلك بلفظ « رَبْطَةٌ » وهو مشبع بمعنى القيد وكذلك بمعنى خاص يفهم من السياق وهو نشان عند الانكليز يسمى نشان ربطة الساق ؛ فقال : مخاطبا اللورد كرومر ساخرا منه وقد قيل إنه أنعم عليه بهذا نشان يوم عزله :

وَاحْمِلْ بِسَاقِكَ رَبْطَةً فِي لِنْدِنِ وَأَخْلَفْ هُنَاكَ غِرَائِي أَوْ كَمْبِيلاً (2)

والتحام معنيي الربط هو من حيث أن نشان الذي قلده ، قلده تقديرا وكذلك اعفاء وتقييدا .

ومن ذلك أيضا التورية في قوله يرثي المنفلوطي :

يَا مُرْسِلَ (النَّظَرَاتِ) فِي الدُّنْيَا وَمَا فِيهَا عَلَى ضَجَرٍ وَضِيْقِ ذِرَاعِ
وَمُرْقِرِ (العِبْرَاتِ) تَجْرِي رِقَّةً للعَالَمِ الْبَاكِي مِنْ الأَوْجَاعِ (3)

فلفظي « النظرات » و« العبرات » دلّ على كتابين للمرثي ، عنواناً ومضموناً .

2 - التورية باسم العلم :

كثيرا ما يكون اسم العلم صفة لحامله ، هي في الأصل لفظ مشتق . ومن عادة كل الأمم إطلاق كثير من الأسماء على المولودين الجدد تفاؤلا بالخير في مستقبلهم .

وقد تلحق الانسان عند الكبر أسماء شرفية خاصة أو ألقاب وكنى متنوعة مستوحاة من تجربة معينة في حياته أو حدث كان له فيه دور خاص .

بهذا نفسر قوة اسم العلم في الدلالة على أكثر من معنى . فاسم العلم إذن كثيرا ما يدل على صفة في صاحبه بالإضافة إلى دلالة على حامله . ولذلك كانت أكثر من نصف أمثلة التورية عند شوقي مبنية على اسم العلم . فالشاعر قد استغل هذه الامكانية في الدلالة استغلالا كبيرا .

(1) ج 2 ص 146 ، 7 .

(2) ج 1 ص 173 ، 40 .

(3) ج 3 ص 94 ، 15 - 16 .

قال متحدثنا عن عبد الرحمان الداخيل : أول أمراء بني أمية بالأندلس :

فِي كِتَابِ الْفَخْرِ (لِلدَاخِلِ) بَابٌ لَمْ يَلْجِئْهُ مِنْ بَنِي الْمَلِكِ أَمِيرٌ (1)

فالمقصود بـ(الداخيل) الأمير المذكور وكذلك كل داخل من باب الفخر .

ومن ذلك جمع الشاعر في اسم حافظ (إبراهيم) ، بين تعيين المرثي وتعيين دوره في احياء العربية :

يا (حافظ) الفصحى ، و حارس مجدها و امام من تجلت من البلاء فساء (2)

أو جمعه في اسم ثروة (باشا) ، بين تعيين المرثي وتعيين قيمته الوطنية :

يا (ثروة) الوطن الغالي ، كتمى عظمة للناس أنك كنز في السرى بدد (3)

ومن التورية باسم العلم كذلك قوله :

ملكت - أمير المؤمنين - ابن هانيء
بفضل : له الأسباب ممتلكات

وما زلت حسان المقام ، ولم تنزل
تليسي : وتسري منك لي التفحات

.....

ومن كان مثلي أحد الوقت ، لم تجز
عليه - ولو من مثلك - الصادقات (4)

ففي هذا السياق ثلاث توريات :

- ابن هانيء = الشاعر المعروف + كناية عن المتكلم نفسه

- حسان = شاعر الرسول + صفة بارزة في المتكلم

- أحمد = المتبسي + الشاعر نفسه

فمن خصائص صور التورية في «الشوقيات» أن يرد لفظها مرة واحدة وأن يكون دالا بنفسه وبالسياق على ازدواج معناه لا بعامل آخر . غير أن هذا ليس مطلقا ، فقد وجدنا مجموعة من التوريات أقرب مأخذ وأسهل استخراجا لأنها مصحوبة في السياق بجناس بين لفظ الكناية ونفس اللفظ مرددا . ومثال هذا الضرب قوله :

رأى السهل منهم ما رأى الوعر قبله
فيا قوم ، حتى السهل في الحرب يصعب (5)

فلفظ التورية هنا هو «السهل» في العجز (صفة السهولة + المنبسط من الأرض) ، أما «السهل» في الصدر فمعناه واحد ، وبين اللفظين جناس تام .

(1) ج 2 ص 171 ، 35 .

(2) ج 3 ص 22 ، 39 .

(3) ج 3 ص 62 ، 40 والمصدر نفسه ، 56 .

(4) ج 1 ص 92 ، 44 - 47 .

(5) ج 1 ص 42 ، 209 .

... تلك أيضا استعمال الشاعر لفظ « البرّ » بمعنى صاحب البرّ وبمعنى اليابس من الأرض (1) .

وقد يتسع الجناس فيكون بين ثلاثة ألفاظ في سياق واحد ، ومثاله في اسم العلم :

غَالٍ فِي قِيَمَةِ ابْنِ بَطْرُسٍ غَالِي عَتِيمَ اللَّهِ . ليس في الحقّ غَالٍ (2)

فإذا اقتصرنا على المسدوع من لفظ « غال » كان الجناس بين هذه الألفاظ الثلاثة تاماً ، وكانت التورية في اللفظ الأوسط : معنى اسم العلم + معنى الصفة المشبهة التي على وزن اسم الفاعل المشتقة من فعل غلّ .

**

فالتورية ضرب من فكّ الطلاسم التي في سحر اللغة ، لاستكناه سرّ الوجود : لأنها تقوم على صهر المدلولين اللذين يتسع لهما اللفظ الواحد في بوتقة مشتركة على سبيل الوهم .

هذا تفكه لغوي : ولكنه مولد لطاقت دلالية تعزّز شعرية الشعر على وجه مخصوص .

**

إن الثروة والتنوع والشمول أهم مميزات صور شوقي القائمة على علاقات التداعي . وهي في ذلك تلتقي بصوره القائمة على علاقات التشابه . إلا أن الصور الأولى تقوم بدور مقابل تماماً لدور الصور الثانية ؛ ففي عمليات تحليلية بينما صورته في علاقات التشابه عمليات تأليفية . وقوام علاقات التداعي على اشتقاق الدالّ من المدلول لأن الشقين يرجعان إلى نظام واحد بينما علاقات التشابه تقوم على اشتقاق المدلول من الدالّ .

والملاحظ أن المتقبل في علاقات التداعي ليس مدعوا إلى بذل مجهود كبير للوقوع على الهدف ، بل هو مدعو إلى اتباع سبيل مخفوفة بكلّ أمن للوصول إلى المقصود ، بمقتضى انحصار تحرك الصورة التي من هذا الضرب في إطار محدود المعام . وهذا الذي جعلنا نأنس بصور شوقي هذه أكثر من الأولى .

وإننا لنستشعر الأناشيد بهذه الصور أكثر من غيرها عند الشاعر نفسه . ولعل ذلك يرجع إلى نزعة عامة غالبة عليه وتمثل في ميله إلى التحليل أكثر من التأليف .

إن التصوير من أهمّ الأساليب التي كيفت المحيط الذي يسبح فيه شعر « الشوقيات » فلا تكاد تخلو القطعة المحدودة فيه من صورة مرثية أو ذهنية . وأنه يمكن أن نقررها هنا أن للشاعر منازع واضحة في استخدام الصور بحسب أبنيتها وأنواعها ودلالاتها .

هكذا يبدو لنا أن الصور التي قامت على علاقات التشابه هي التي خلقت الجو الشعري في السياقات الوصفية . فإن هذه الصور بالذات تنشط روحها وتقوى فاعليتها في السياق الوصفي . أما الصور التي قامت على التداعي فلم تختصّ بسياق معين ما عدا أسلوب التلطيف والتورية اللذين شاعا في المراثي ، وأسلوب

(1) ج 1 ص 42 ، 73 .

(2) ج 1 ص 188 ، 1 .

الإشارة الذي شاع في سياق التذكير بالمعارف ومراجعتها : وأسلوب التعريض الذي شاع في سياق الدعوة إلى الاعتبار .

وصور شوقي في عمومها لا تحرك القارئ المتقطع عن البيئة العربية أو العربي المعزول عن مسيرة الحضارة العربية في تاريخها الطويل أو الغافل عن تراثها الزاخر .

فهي صور محدودة المدى لا تتجاوز في الغالب مساحة البيت الواحد ، ولعلها بذلك تعرب عن نظرة نمكيكية للوجود ، تعززت باستقلال كل بيت من أبيات القصيدة بنفسه وتعزز هو بها .

وهي صور جزئية ضيقة الأفق لا يصف فيها الشاعر كل الدقائق في الموصوف ، ولعله يتفأح أحيانا على جوانب أولى منه الوقوف على غيرها .

وهي صور واضحة ، بالغة الوضوح أحيانا ، تقرر أكثر مما تعبر .

وهي صور معهودة في الغالب ليست دالة بذاتها وإنما بخلفياتها ، والشاعر فيها لا ينظر إلى الحاضر إلا بعين الماضي .

إلا أن التمثل للجمالية العربية في صورتها المجردة التي ألغى التاريخ وفرضها لا ينفك مهترا أمام صور « الشوقيات » ، ولا يغادرها إلا طربا ، لأن « محدودية » المدى و« جزئية » الجانب وكذلك الوضوح النسبي والقدم « المبتذل » هي عندنا سمات شغفت بتزعجات تركيز الذهن وقرب المآخذ واصابة الهدف وأصالة الدعوة ، فتألف من كل ذلك نظام منسجم المكونات يهز شعور العربي ، من حيث هو بمجد الخبر ويؤله القيم ويؤليه أمره ولا يغتاله .

الخاتمة :

هكذا خرج شعر شوقي في محيط ثلاثي متفاعل الأطراف ، موسيقاه ذات أنفاس سنفونية عربية ، وحركته ثرية ومرتكزة على محاور ثنائية ، وصوره تعكس البيئة العربية البدوية . إنه ينبع رأسا من أعماق الشرق ، ويعرب عما فيه من مادية مبتدلة وروحانية عزيزة ، ويسمو بالقارئ مباشرة إلى أصول الكيان العربي ، لا تعترضه في مسيرة إشرافه أو سموه حوائل مما داخل فن الشعر من المستجدات الشكلية ، شيء .

فإن لم ينصب في مسار الجودة المطلقة - وهو شعر حديث - فإنه لم يتمزق بين قديم وجديد بل كان في مسار العتق الخالص ..

هذا اختيار أوجبه الشاعر على نفسه . ولقد كان فيه منطقيا مع نفسه . وفي هذا الوفاء تكمن طرافته .

وإذا لم يكن من مشاغلنا دراسة ما يسمى « المضمون » والذي يشمل تحليل أغراض الكلام ومواضيعه ، فإننا لم ندرس في « الشوقيات » ما يسمى « شكل » الكلام . إنما درسنا مجموعة من المظاهر تمثل قسما من

سُمون فن الكلام الشعري . وهو غير « الشكل » في الكلام . أو هو البديل الذي تقدمه
 . على أنه لبنة من اللبّات التي تكوّن شعريّة « الشوقيات » ؛ وعنصر من عناصرها
 من مجرد غلاف نزعناه عن الكلام بالنقد كما يتزع الطائر القشرة عن الثمرة بالنقر .

لنذهب في ذلك إلى ما هو أبعد . فالذي درسنا إنما هو اللبنة الأساسية في مضمون الشعر ؛ لأن
 الموسيقى والحركة والتصوير التي قامت عليها ، نصيب القارئ في الصميم ؛ بتمتضي تسربها عن طريق
 حواس . وهي طريق مباشرة قريبة .

فما كان انطلاقنا في مسيرتنا من أعراض شعر « الشوقيات » للوصول إلى جوهرها ؛ وإنما كان انطلاقنا
 من عنصر جوهري – لغاية عملية سمّيناها ميطا – إلى آخرين جوهريين كذلك . وإذا كان لابد من الإشارة
 إلى « شكل » ، قلنا إن الشكل في الشعر إنما هو ذلك الجانب الانجباري ، الذي تجسّمه المواضيع والأغراض .

القِسْمُ الثَّانِي

أَسْيَا لَيْبٌ هِيَا كُلُّ الْكَلَامِ

المقدمة :

إن النظر في هياكل الكلام هو نظر في أجهزة ارتكاز مواد اللغة فيه وطرق توزيعها على شبكة الإرسال وكيفيات تعاشها وتعامل أطرافها المختلفة بعضها مع البعض .

وقد رأينا هياكل الكلام في « الشوقيات » قابلة للدرس في فصلين : فصل نصرف عنايتنا فيه إلى البحث في بنية القصيدة وفصل نتحص فيه بنية الجملة .

أما بنية القصيدة فلا تتميز في « الشوقيات » عنها في الشعر العربي القديم إلا بمظاهر ثلاثة ، تتجسم في أصناف ثلاثة من أنواع الشعر : الموشحات والمعارضات والحكايات .

كلّ من هذه الأنواع الثلاثة ازدهر مع شوقي ، لكن ازدهارها كان متفاوتا من نوع إلى آخر .. ولم يكن لهذه المباني الشعرية حظ من الازدهار بعد شوقي ، ما عدا الموشحات التي انطلق منها « التجديد » في بنية القصيدة العربية عند الشعراء المعاصرين وإن لم تذكر الموشحات في دراسات المحدثين على أنها الأصل في حركة « تجديد » المباني .

ولقد أعطينا موشحات شوقي حظها الكافي من الدرس في باب القوافي ، فيينا أن الشاعر يسير في ذلك على سنن متبعة وأنه لم يتوغل في الانجاء ولا كان له حظ في تفجير بنية الموشح التقليدية بما قد يسمح باعتبار زيادة له في ذلك خاصة .

لكنّ حظ المعارضات والحكايات في « الشوقيات » كان كبيرا إلى أن كاد يخرج بهما الشاعر من باب أساليب البناء الشعري إلى باب أغراض الشعر . ولم يكن لأسلوب المعارضة والحكاية امتداد بعد شوقي ، فقويت بذلك طرافتهما عنده وتطلب منا ذلك التوسع فيهما بوجه مفصل مخصوص .

وأما بنية الجملة فكانت في « الشوقيات » من التنوع والطرافة بمكان مما دفعنا إلى أن نخصها بثلاثة فصول صغرى وتوسع في كلّ فصل بالوجه الذي يستحقّ .

الباب الأول الهيكل الخارجي الفصل الأول المعارضات

المقدمة :

المعارضة ضرب من ضروب نظم الشعر يختص به الأدب العربي ، نشأ منذ عصور الحضارة العربية الأولى وكان له رواد يقل عددهم من عصر إلى آخر أو يكثر بحسب ظروف المنافسة المعنوية أو المادية التي تحف بالشعراء ، وبحسب طبيعتها تكون المعارضة من باب الموافقة أو المناقضة .

لم تحظ المعارضة بدراسة تضبط مفهومها وتعيّن أشهر أعلامها وتبحث في سر اختصاصها في الحضارة العربية دون غيرها من الحضارات وتبيّن أثرها الفني في التراث العربي .

فرغم كون المعارضة سنة أدبية اتبعها العرب منذ القديم ، فإن كل حظها من العناية أن اكتفي في القديم بالإشارة إلى أشهر نماذجها خاصة في كتب الموازنات (1) « أو النقائص » (2) ، أما في الحديث فلم يتجاوز الدارسون المقارنة السطحية بين نماذج مختلفة من المعارضات القديمة والحديثة ، وهم باقون في حدود مفهوم الموازنه القديم ، لم تظهر عندهم نزعة إلى ضبط مصطلح أو تدقيق مفهوم (3) .

والذي كنا نودّ أن نعرفه بصفة خاصة : ما الذي يدخل في مفهوم المعارضة وما الذي لا يدخل ؟ وإذا كان مفهوم المعارضة تطوّر من عهد إلى آخر : فما هو مقدار تطوره ؟ ذلك أننا نبيّن من الملاحظات السريعة

(1) ككتاب « الموازنة بين أبي تمام والبحثري » للأمدى .

(2) ككتاب « نقائص جرير والفرزدق » لأبي عبيد .

(3) مثلما فعل زكي مبارك في كتابه « الموازنة بين الشعراء » .

عند بعض المحدثين أن المعارضة هي أن ينظم الواحد على مثل ما نظم الآخر من القصائد متقيدا بالموضوع والبحر والقافية سواء وافقه في المعنى أو خالفه ، وأنها قد تكون بمخالفة البحر والموضوع أيضا (1) .

قد يكون هذا هو مفهوم المعارضة الذي كان لها أو الذي آلت إليه في عهد من العهود ، ولكنه يبقى مفتقرا إلى التدقيق والضبط . ولا نستطيع نحن الأخذ به على كل حال لأن مخالفة الموضوع — وخاصة مخالفة البحر — إذا قامت في مفهوم المعارضة أدخلت كل الشعر العربي في باب المعارضة ، وجردت المعارضة من كل صبغة خصوصية اللهم الا خصوصية النية : نية الشاعر في أن يعارض تلك القصيدة أو تلك ، ولكن هذه قضية غير علمية (2) .

لذلك نفضل في دراسة معارضات شوقي أن نطلق مما شاع في حقيقة المعارضة وهو قيادتها على الاشتراك في البحر والقافية مع التزعة إلى الاشتراك في الغرض بين القصيدتين ، ضمانا لحد أدنى من التقارب وخوفا من الوقوع في مضاربات غير مجدية .

معارضات شوقي : خصائصها العامة :

أحیی شوقي سنة المعارضة في عهد النهضة بوقوفه وقوف الند للند مع كثير من كبار شعراء العربية القدامى (3) ، متقنيا أثرهم في نظم مجموعة من القصائد تتفق مع بعض قصائدهم المشهورة في البحور والقوافي ولا تتفق معها كثيرا في المواضيع والأساليب .

وقد سار في ذلك شوطا بعيدا حتى أصبح شعر المعارضات يشغل قسما كبيرا من ديوانه ويمثل فنا مستقلا بذاته بما أنه لم يتولد عن دافع ظرفي شغله مرة وانقضى وإنما تولد عن شعور دائم وفي مناسبات متعددة وفي فترات مختلفة من حياة شوقي الشعرية منذ عهد الشباب إلى عهد الشيخوخة (4) .

عني الدارسون بهذا الجانب من شعر شوقي منذ أواخر حياته وفطنوا إلى طرافته ، ولكننا لا نجد حصرا لمعارضاته في الفصول المتفرقة المخصصة ولا في الدراسات الموسعة ، ولا محاولة موضوعية لبيان مفهوم المعارضة عند شوقي وخصائصها . فكلها أعمال تقف عند حدّ المقابلة السريعة بين بعض قصائد شوقي ومعارضاتها والإشارة إلى المعاني التي اشترك فيها الشاعر مع القداماء أو انفرد بها (5) .

- (1) عيسى اسكندر الملوّف ، « معارضات قصيدة ياليل العيب » .
 - (2) من أجل ذلك لا نعد خزنية شوقي (ج 1 ص 34 - 41) معارضة لهزمية البوصيري المشهورة ، فلئن اتحدت القصيدتان في الغرض وهو مدح الرسول وفي القافية وهي الهزمية المضمومة يسبقها ردف ، فإنهما اختلفتا في البحر ، فالأولى من الكامل والثانية من الخفيف .
 - (3) عارض بعض معاصريه وعارضوه ، وجرى ذلك خاصة بينه وبين الشاعر اسماعيل صبري (انظر في الجدولين المواليين ، وانظر في الشوقيات المجهولة : ج 1 ص 92 - 98) ، لكن هذه الحركة لم تتسع كثيرا ولا عوضت سنة معارضة القدامى .
 - (4) انظر تواريخ المعارضات في الجدولين المواليين .
 - (5) انظر زكي مبارك ، الموازنة بين الشعراء ، في فصول شوقي والحصري (ص 112 - 123) وشوقي والبحثري (ص 124 - 170) وشوقي والبوصيري (ص 171 - 241) وشوقي وابن زيدون (ص 358 - 391) ، وانظر في العدد الخاص بشوقي من مجلة أبولو المصرية ، وقد صدر بمناسبة وفاته : فصل لآحمد الشايب ، شوقي في الاندلس ص 443 - 447 ، وفصل لطلبة محمد عبده معارضات شوقي في الميزان ، ص 457 - 469 ، وفصل لطاهر الطناجي ، شوقي والمنتبى في ثوب ص 447 - 457 ، وانظر محاضرة لآبي القاسم محمد كرو ، شوقي وابن زيدون في نورتيهما ، في نشرة مستقلة من منشورات كتاب البحث ، وانظر كتاب محمد صبري ، الشوقيات المجهولة ، في مواطن عدة منها : ج 1 ص 93 - 95 و 108 وج 2 ص 32 . وانظر أطروحة بودولاموت آحمد شوقي الرجل وأعماله ، خاصة ج 2 ص 440 - 447 .
- وفي خصوص اندلسيات شوقي من المعارضات ، انظر هنري باراس اسبانيا كما شاهدها الرحالة المسلمون ، ص 100 - 120 .

فمن معارضات شوقي ما هو معروف مشهور منذ حياته ، ومنها ما بقي مجهولا تماما حتى اثنى عنها .
 غير بعيد ومنها ما عرف نصبا وجنبا تعلقها بنص قديم ، فخصصنا جدولين أحدهما للمشهور من معارضات
 الشاعر ، والثاني لما بقي مجهولا زمننا طويلا أو ما قلت شهرته أو ما نعتقد شخصيا أن يكون الشاعر نظمه
 معارضة لشعر قديم لصلة مؤكدة لاحظناها .

والجدير بالملاحظة أن بعض المعارضات ... وهي مما اشتهر ... تتضمن إشارة إلى صاحب القصيدة التي
 معارضتها الشاعر ، ولكن أكثرها خلو من الإشارة .

فقد أشار شوقي إلى البوصيري في قوله :

لصاحب البردة الفيحاء ذي القدم (1)

وسمى البحرى في قوله :

وَعظَّ (البحرَى) ابوانُ (كيسرى)

وأشار إلى ابن زيدون في قوله في الطالع :

يا نايح الطلح أشبَّاه عوادينا

وفي غير الطالع :

فإن بك الجنسُ يا ابنَ الطلحِ فرقنا

وسمى ابن سينا في قوله :

ذهبَ (ابنُ سينا) ، لم يفز بك ساعةٌ

وتولت الحكماءُ ، لم تتمتع (5)

هذه المعارضات تمتد على كامل حياة شوقي الشعرية . فأولها نظمت سنة 1896 وآخرها سنة 1924 .
 ليست هي منحصرة في فترة معينة من فترات حياته وهي بصفة خاصة بعيدة عن عهده الأول بنظم الشعر ،
 فلم يتخذها أسلوبا لامتحان قدرته على النظم ولا ليثبت قدرته على محاكاة القدماء .

وتترع قصائد شوقي إلى التفوق على معارضتها في الطول إذ لم نجد من بين قصائده ، التي وصلتنا كاملة
 ما كانت دون معارضاتها في الطول الا القصائد التالية :

— معارضته لرأية البحرى ، فلم تتجاوز 19 بيتا ، بينما بلغت قصيدة البحرى 40 بيتا .

— معارضته لدالية الحصري ، لم تتجاوز 65 بيتا ، بينما بلغت قصيدة الحصري 99 بيتا .

(1) ج 1 ص 190 ، 101 .

(2) ج 2 ص 44 ، 48 .

(3) ج 2 ص 104 ، 1 .

(4) ج 2 ص 104 ، 6 .

(5) ج 2 ص 60 ، 14 . وقد أشار اليه « بالرئيس » في الابيات التالية : 27 ، 29 ، 31 .

« الشريف الرضي : لم تتجاوز 54 بيتا ، بينما بلغت قصيدة الشريف الرضي 82 بيتا .
نية إسماعيل صبري التي تقع في 37 بيتا : فقد بلغت حسب تحقيق محمد صبري

قياسات المجهولة » 12 بيتا . لكن محمد صبري يؤكد أن أصل قصيدة إسماعيل
شاعر زاد عليها بعد ذلك 7 أبيات (1) . فيكون شوقي - عند نظم قصيدته - ساوى
بعدد الأبيات .

وأما معارضة لعينية ابن زريق التي تقع في 39 بيتا : فقد بلغت حسب محمد صبري 36 بيتا . نشر منها
هو 18 بيتا . وهنا إما أن يكون محمد صبري أخطأ في أصل عدد الأبيات وإما أن يكون شوقي لم يبدان
في ذلك القصيدة عند معارضتها : وإما أن يكون شوقي عارض القسم الأول فقط من قصيدة ابن زريق .
وهذا الاحتمال الأخير أرجح الاحتمالات .

ولا يسعنا في الوضع الراهن أن نعتمد في الدراسة على كل المعارضات المذكورة إذ لم تبلغنا كاملة كلتها
ولا كانت جميعها متداولة بين الأيدي . فلذلك اخترنا أن نركز التحليل على معارضات شوقي المشهورة - ما
عمدا معارضته للدالية الحصري - وعلى معارضته لمرثية المتنبّي ومرثية المعري ، وهما مما لم يشتهر من
معارضاته : ولكنها متداولتان بين الأيدي .

هذه المعارضات ثلاثة أصناف مختلفة بحسب اختلاف مصادر الإلهام :

- قصائد يشترك الشاعران في مصدر الإلهام فيها :
« نهج البردة » لشوقي وبردة البوصيري
وعينيته وعينية ابن سينا .

- قصائد يتقارب الشاعران في مصدر الإلهام فيها :
مرثية شوقي ومرثية المتنبّي
ومرثيته ومرثية المعري .

- قصائد يتباعد الشاعران في مصدر الإلهام فيها :
القصائد الأندلسية الثلاث :
سينية شوقي وسنية البحري
موشح شوقي وموشح ابن الخطيب
ونونية شوقي ونونية ابن زيدون .

نضيف إليها بائية شوقي وبائية أبي تمام .

(1) عدد أبيات القصيدة في الديوان 37 كما ذكرنا ، ونعتقد أن إسماعيل صبري لم يزد على الأبيات الثلاثين الأولى قسما واحدا
ب 7 أبيات ، بل زاد عليها قسما آخر أيضا ب 5 أبيات (انظر هذه الأبيات الخمسة في الديوان ص 171 ، وانظر تلميح
الناشر عليها) ، فيكون عدد أبيات قصيدة صبري في النهاية بلغ 42 بيتا .

معارضات

تاريخ	طالع قصيدة شوقي	القصيدة المعارضة : صاحبها وعدد أبياتها وطالعها
4	أشْرَقَ عَبَّاسٌ عَلَى شَعْبِيهِ كَأَنَّهُ الْمَأْمُونُ فِي رَكْبِهِ	المتنبي ، 35 (28) : أَخِرُّ مَا الْمَلِكُ مُعَزَّى بِهِ هَذَا الَّذِي أَثَّرَ فِي قَلْبِي
4	أَكْذَا تَقَرُّ الْبَيْضُ فِي الْأَغْمَادِ أَكْذَا تَحِينُ مَصَارِعُ الْأَسَادِ	الشريف الرضي 82 بيتا (29) : أَعْلَمْتُ مَنْ حَمَلُوا عَلَى الْأَعْوَادِ أَرَأَيْتَ كَيْفَ خَبَا ضِيَاءُ النَّادِي
18	يكي والدته : إِلَى اللَّهِ أَشْكُو مَنْ عَوَادِي النَّوَى سَهْمَا أَصَابَ سُؤْيِدَاءَ الْفَوَادِ وَمَا أَصْمَى	المتنبي ، يرثي جدته 34 (30) : أَلَا لَا أَرِي الْأَحْدَاثَ مَدْحًا وَلَا ذَمًّا فَمَا بَطَّشَهَا جَهْلًا وَلَا كَفَّهَا حِلْمًا
922	صلى الحرب : بِسَيْفِكَ يَعْزُو الْحَقُّ وَالْحَقُّ أُغْلِبُ وَيُنْصَرُّ دِينَ اللَّهِ أَيْبَانَ تَضْرِبُ	المتنبي ، 47 (31) : أَغْلَابُ فَيْكَ الشُّوقَ وَالشُّوقُ أُغْلِبُ وَأَعْجَبُ مَنْ ذَا الْهَجْرِ وَالْوَصْلِ أُعْجَبُ
922	يرثي عثمان باشا الغازي : هَالَةَ لِلْهَيْلَالِ فِيهَا اعْتَصَامُ كَيْفَ حَامَتَ حِيَالَهَا الْأَيَّامُ ؟	المتنبي ، 18 (32) : أَيْنَ أَزْمَعْتَ أَيَّهَذَا الْهُمَامُ ؟ نَحْنُ نَبَتْ رَبِّي وَأَنْتَ الْغَمَامُ
1923	يرثي إسماعيل باشا صبري : أَجَلٌ وَإِنْ طَالَ الزَّمَانُ مُوَافٍ أَخْلَى بَدَيْكَ مِنَ الْخَلِيلِ الْوَافِي	المعري ، 68 (33) : أُودَى فَلَيْتَ الْحَادِثَاتِ كَفَافٍ مَالُ الْمُسِيفِ وَعَنْبَرُ الْمُسْتَفِ

(28) ديوان المتنبي ، ص 557 - 559 .

(29) ديوان الشريف الرضي ، ج 1 ص 294 - 298 .

(30) ديوان المتنبي ، ص 174 - 176 . مع الملاحظ أن بودولاموت في ج 2 ص 442 ، يقرب بين قصيدة شوقي المذكورة والقصيدة التي رثى بها المتنبي أم سيف الدولة (الديوان ص 265) والتي طالعها :

نمد الشرفية والموالي وتقتلنا المنون بلا قتال

ولم نجد شوقي يحترم التخطيط المتبع في التصائد التي يعارضها -- حتى بالنسبة إلى تلك التي اشترك في مصدر الإلهام فيها مع أصحابها -- ولا وجدناه يتقيد بموضوعاتها الجزئية في ترتيبها . انه لا عمالة كان يشترك مع من يعارضهم في بعض الموضوعات ولكن أبرز ما في معارضاته من هذه الناحية هو زيادة المواضيع . فتخرج معارضاته كالمشاهد التكميلية التي لا تخلو من كثير مما في الأساس ، إلى جانب ما فيها من تكملة .

فإذا صرفنا النظر عن الأغراض العامة لاحظنا أن قصائد شوقي لا تتفق إلا في بعض المواضيع مع معارضاتها . فإذا رما الدراسة الأسلوبية المقارنة بينهما لم يستقم لنا أمر إلا باعتماد المواضيع الجزئية المتفتحة :

وفيما يلي نذكر أبرز المواضيع المتفتحة :

- بين شوقي والبوصيري :

الاسراء :

شوقي : 83-93 ← 11 بيتا .

البوصيري : 106-116 ← 11 بيتا .

المقارنة بين الاسلام والمسيحية :

شوقي : 116-134 ← 19 بيتا .

البوصيري : 39-54 ← 16 بيتا .

- بين شوقي والبحري :

وصف ما في المخيلة :

معالم الوطن في مخيلة شوقي : 17-35 ← 19 بيتا .

بلاط آل ساسان في مخيلة البحري : 21-49 ← 29 بيتا .

- بين شوقي وابن زيدون :

مناجاة البرق والنسيم :

شوقي : 25-42 ← 18 بيتا .

ابن زيدون : 20-23 ← 4 أبيات .

- بين شوقي والمتنبي :

الفخر بالنفس من حيث هو دال على مناقب الفقيده :

شوقي : 47-52 ← 6 أبيات .

المتنبي : 22-34 ← 13 بيتا .

- بين شوقي وأبي تمام :

بطولة المدوح في الهجوم :

شوقي : 45-66 ← 22 بيتا .

أبو تمام : 25-48 ← 24 بيتا .

تحليل بعض المواضع المشتركة :

(I) موضوع الاسراء مشترك بين « نهج البردة » لشوقي « وبردة » البوصيري :

شوقي :

- | | | |
|----|---|--|
| 83 | أَسْرَى بِكَ اللَّهُ لَيْلًا : إِذْ مَلَائِكُهُ | وَالرُّسُلُ فِي الْمَسْجِدِ الْأَعْظَمَى عَلَى قَدَمِ |
| 84 | لَمَّا خَطَرَتْ بِهِ التَّمَنُّوْا بِسَيِّدِهِمْ | كَالشَّهْبِ بِالْبَدْرِ : أَوْ كَالْجُنْدِ بِالْعَلَمِ |
| 85 | صَلَّى وَرَاءَكَ مِنْهُمْ كُلُّ ذِي خَطَرٍ | وَمَنْ يَتَنَزَّرُ بِحَبِيبِ اللَّهِ بِأَتَدِيمِ |
| 86 | جُبَّتِ السَّمَاوَاتُ أَوْ مَا فَوْقَهُنَّ بِهِمْ | عَلَى مَسْوَرَةٍ دَرِيَّةِ اللَّجْنِمْ |
| 87 | رَكُوبَةٌ لَكَ مِنْ عِزٍّ وَمَنْ شَرَفٍ | لَا فِي الْجِيَادِ وَلَا فِي الْأَيْتُقِ الرَّسْمِ |
| 88 | مَشِيئَةُ الْخَالِقِ الْبَارِي ، وَصَنَعَتُهُ | وَقُدْرَةُ اللَّهِ فَوْقَ الشَّكِّ وَالتَّهْمِ |
| 89 | حَتَّى بَلَغْتَ سَمَاءَ لَا يُطَارُ لَهَا | عَلَى جَنَاحٍ : وَلَا يَسْعَى عَلَى قَدَمِ |
| 90 | وَقِيلَ : كُلُّ نَبِيٍّ عِنْدَ رَبِّهِ | وَيَا مُحَمَّدٌ : هَذَا الْعَرْشُ فَاسْتَلِمِ |
| 91 | خَطَطْتَ لِلدِّينِ وَالْأَنْبِيَاءِ عَلُومَهُمَا | يَا قَارِيءَ الْأَوْحِ : بَلْ يَا لَأَسَى الْقَلَمِ |
| 92 | أَحَطْتَ بَيْنَهُمَا بِالسَّرِّ ، وَأَنْكَشْتَتْ | لَكَ الْخَزَائِنُ مِنْ عِلْمٍ : وَمِنْ حِكْمِ |
| 93 | وَضَاعَفَ الشَّرْبُ مَا قُلِدْتَ مِنْ مِينِ | بِلَا عَدَادٍ : وَمَا طَوَّقْتَ مِنْ نِعَمِ |

البوصيري :

- | | | |
|-----|---|--|
| 116 | يَا خَيْرَ مَنْ يَمُّ الْعَافُونَ سَاحَتَهُ | سَعِيًا وَفَوْقَ مَثُونِ الْأَيْتُقِ الرَّسْمِ |
| 117 | وَمَنْ هُوَ الْآيَةُ الْكُبْرَى لِمُعْتَبِرٍ | وَمَنْ هُوَ النِّعْمَةُ الْعُظْمَى لِمُعْتَبِرِ |
| 118 | سَرِيَّةٍ مِنْ حَرَمِ لَيْلَا إِلَى حَرَمِ | كَمَا سَرَى الْبَدْرُ فِي دَاجٍ مِنَ الظُّلَمِ |
| 119 | وَبَتَّ تَرَقَى إِلَى أَنْ نِلْتَ مَنْزِلَةَ | مَنْ قَابَ قَوْسَيْنِ لَمْ تُدْرَكَ وَلَمْ تُرَمِ |
| 120 | وَقَدَّمَكَ جَمِيعُ الْأَنْبِيَاءِ بِهَا | وَالرُّسُلُ تَقْدِيمِ مَخْدُومِ عَلَى خَدَمِ |
| 121 | وَأَنْتَ تَخْتَرِقُ السَّبْعَ الطَّبَاقَ بِهِمْ | فِي مَوْكَبٍ كُنْتَ فِيهِ صَاحِبَ الْعَلَمِ |
| 122 | حَتَّى إِذَا لَمْ تَدَعْ شَأْوًا لِمُسْتَبِقِ | مِنَ الدُّنْوِ وَلَا مَرَقَى لِمُسْتَنِمِ |
| 123 | خَنَضْتَ كُلَّ مَقَامٍ بِالْإِضَافَةِ إِذْ | نُودِيَتْ بِالرَّفْعِ مِثْلَ الْمَفْرَدِ الْعَلَمِ |
| 124 | كَيْمَا تَمُوزَ بِوَصْلِ أَيِّ مُسْتَبِرِ | عَنِ الْعِيُونِ وَسِرِّ أَيِّ مُكْتَنِمِ |
| 125 | فَحَزَّتْ كُلَّ فِخَارٍ غَيْرَ مُشْتَرَكِ | وَحَزَّتْ كُلَّ مَقَامٍ غَيْرَ سَزْدَحِمِ |
| 126 | وَجَلَّ مِقْدَارُ مَا وُلِّيتَ مِنْ رُتَبِ | وَعَزَّ إِدْرَاكُ مَا أُولِيَتْ مِنْ نِعَمِ |

كل من الشعارين خصص لموضوع الاسراء 11 بيتا . أما شوقي فقد نزله بين حديثه عن ظروف ظهور الاسلام وحديثه عن جهاد الرسول في سبيل الله ، إلا أنه لم يتخلص إليه بشكل يضمن تسلسل الأحداث في

التصيدة بدون قطيعة : إذ اكتفى بالالتفات إلى الرسول متابعا نفس الأسلوب الخبري يروي قصة
كما لو كان مستهلا قصيدة جديدة : فطابق استقلال الموضوع بذاته استقلال بيته بذاتها : مما يدل
المواضع عند شوقي هي بمثابة الحلقات التي تتابع بدون أن تكون سلسلة .

أما البوصيري فقد نزل موضوع الاسراء بين موضوع اعجاز القرآن وموضوع جهاد الرسول و
في سبيل الله ، وتحول فيه من الخبر إلى الانشاء متوسعا في نداء الرسول بشكل مكثف من ربط الصا
موضوع اعجاز القرآن ومعجزة الإسراء : فكانت مواضيعه كالحلقات تكون سلسلة .

وقد تقارب التسمان في التخطيط والمعاني المنظومة في الجملة إلا أن البوصيري توسع أكثر في
الرسول ذاته ، بتحليل تفوقه على العالمين في الفضل خاصة وبيان حظوته عند الله بكل فخار وخير
بينما لم يتوسع شوقي في ذلك وطرق موضوعا أهمله البوصيري هو الحديث عن البراق : ركوبة ال
المقدسة ، فخصص ثلاثة أبيات لوصفها . وصفها بأنها من خوارق العادة : وتخيلها في
مثالية مجردة : فخلد إلى ضرب من الحماسة صبغ حديثه في الاسراء بنفس ملحمي واضح .

بينما تميز حديث الاسراء في برودة البوصيري بضرب من الموسيقى تمثلت في قيام كثير من ال
على تقطيع ثنائي آل به إلى التغني بالحدث والطرب إليه طرب الصوفية :

107 و / مَنْ / هُوَ / الآيَةُ / الكبرى / المعتبر

و / مَنْ / هُوَ / النعمة / العظمى / المغتنم

108 سَرَيْتَ مَنْ / حرم

لَيْسَ إِلَى / حرم

114 كيما تَفُوزَ / بوصول / مستر

عن العيون / وسر / أي / مكتنم

115 فَحَزَّتْ / كل / فخار / غير / مشترك

وحزت / كل / مقام / غير / مزدحم

116 وجل / مقدار / ما / ولت / من / رتب

وعز / ادراك / ما / أوليت / من / نعم

ويؤكد النفس الملحمي عند شوقي اختياره من معجزة الاسراء العناصر البارزة فيها ، تحدث
في سرعة وتنتقل بينها بدون أن يمهد للخلوص من عنصر إلى آخر : ويدعم ذلك تركيب الجملة في موضو
ذلك أن أبيات شوقي يكاد كل منها يكون جملة مستقلة بذاتها ، فموضوع الاسراء عنده يتكون من مجر
جمل هي مجموعة من الصور مستقلة البنية ، هي صور غير طبيعية الحركة ، ولكن لها طاقة كافية ل
جو ملحمي .

ويؤكد النفس الغنائي الصوفي عند البوصيري تسلسل العناصر فيها تسلسل التراكيب النحوية فيها ؛ ذلك أن كامل الموضوع قام عنده على جملة كبرى واحدة ، ولدت مشهدا متناسق العناصر (عناصر النسق : التركيب الندائي والعطف الوظيفي وواو الحال والروابط حتى وكبما والفاء) . ولئن خلا شريط الصور عند البوصيري من الجور الملحمي فقد حوى نفحة غنائية تعبّر عن عاطفة صوفية قوية .

وتجدر الإشارة إلى أساليب اشترك فيها الشاعر ان في طرق هذا الموضوع لكننا لم نجد شوقي اقتفى أثر البوصيري فيها الا متصرفا .

فقد استعمل في موضوع الاسراء ثلاثة مقاطع من مقاطع البوصيري الأحد عشر : (العَلَم : ش 84 ، ب 111/الرُّسْم : ش 87 ، ب 106/نَيْعَم : ش 93 ، ب 116) تولد عن الاشتراك في الثالث اشتراك في المعنى : إلا أن شوقي سلك سبيل التأكيد والالحاح على دور الاسراء في تقوية المعجزة ، في حين سلك البوصيري سبيل التعظيم .

وتولد عن الاشتراك في الثاني اشتراك في عبارة كاملة (الأيتق الرسم) لكن البوصيري تحدّث عن « الأيتق الرسم » من حيث هي من دوابّ الناس ، بينما شوقي اتخذها عنصر مقارنة فتره البراق ركوبة الرسول عن أن تكون من دوابّ الناس .

وتولد عن الاشتراك في الثالث اشتراك في صورة مرثية : إلا أن البوصيري شبه الرسول بين بقية الرسل بالعلم في معنى القائد بين جنده ، بينما شبهه شوقي بالعلم في معنى المقتدى به عامة ، فكانت الصورة الثانية أكثر ابغالا من هذه الناحية ، مع الملاحظ أن لبيت شوقي هذا صلة أيضا ببيت آخر للبوصيري (هو بيت 108) ، وإن اختلف معه في المقطع ، ففي كليهما تشبيه للرسول بالبدر ، لكن صورة البوصيري مفردة مطلقة ، بينما صورة شوقي تمثيلية ، وصف فيها الرسول بين الملائكة والرسل بالعلم بين الجنود .

نضيف إلى ذلك اختلاف الشاعرين في ظاهرتين أخريين :

(1) فقد كنى البوصيري عن صيغة النداء « يا محمد » ببناء المفرد العلم في النحو (113) بينما صرح شوقي به « وقيل .. يا محمد » (90) .

(2) وفي الحديث عن شهود الاسراء تحدّث شوقي عن « الملائكة والرسل » (83) بينما تحدّث البوصيري عن « الأنبياء والرسل » (110) .

2 - موضوع ما في المخيلة مشترك بين شوقي والبحري :

معالم الوطن في مخيلة شوقي : 17-35 ⇐ 19 بيتا .

وبلاط آل ساسان في مخيلة البحري : 21-49 ⇐ 29 بيتا .

نكتفي في التعليق على القسمين بالملاحظتين التاليتين :

أ ... كلا الشاعرين عمدا إلى تصوير ما في المخيلة . لكن ما وصفه البحري هو محض خيال ليس له صلة بواقع شهده الشاعر في ماضي حياته . إنما هو وصف ما حدث به التاريخ وبرهنت عليه الأطلال الباقية . فوصف البحري هنا متميز بشيئين :

فهو يتناول موصوفا ساء منقلبه من ناحية وهو من ناحية أخرى لا يستند فيه إلى سابق مشاهدة وعيان . وهو بالتالي يتأمل في قضية إنسانية عامة يبحث من ورائها عن عبرة الدهر : مما سما بوصفه من مستوى نقل ما تقع عليه حاسة البصر نقلا مجردا إلى مستوى التأمل في حقيقة الحياة والأحياء تأمل الفيلسوف والشاعر معا .

لكن ما وصفه شوقي له مستندات في واقع شهده بوطنه قبل نكته بالثني عنه . ولذلك هو يصف عن تجربة شخصية ثم هو يصف واقعا لم يتغير عما كان عليه بل بقي محتفظا بصورته المشرقة . إنما الذي تغير هو وضع الشاعر ، فهو يصف عن بُعد في المكان وبعد سابق تجربة وعيان .

فالقضية عند شوقي تتلخص في تصوير نكبة شخصية : إمكانية التغلب عليها ليست مستحيلة : إن لم يعبر فيها عن حيرة فيلسوف فقد عبر عن عاطفة شاعر .

ب - أهم العناصر المشتركة التي اعتمد عليها الشعراء في الوصف هي أداة « كأن » وفعل « رأى » ، أفادا بهما التقريب ، لأنهما عمدا إلى تصوير ما في المخيلة . والتقريب وظيفته احضار صورة مشرقة للموصوف في الذهن .

لكن طريقة شوقي في الوصف كانت تفصيلية وخاضعة لمخطط محكم حيث بدئت جلّ مراحل المشهد الوصفي إما بـ « كأن » وإما بفعل « رأى » على أنه فعل جملة واقعة خبر « كأن » ، يتلوه توسع في معاني موضوع جزئي مستقل مما جعل هذه المواضيع تكون حلقات متتابعة ولكن غير متسلسلة :

17	وَكَأَنِّي أَرَى الْجَزِيرَةَ أَيْكَمَا	نَعَمْتُ طَيْرُهُ بِأَرْحَمِ جَرَسِ
22	وَأَرَى النِّيلَ كَالْعَمِيقِ بِوَادِيهِ	وَإِنْ كَانَ كَوَثَرَ الْمُتَحَسِّي
25	وَأَرَى الْجِيزَةَ الْحَزِينَةَ تَكَلْسِي	لَمْ تُفِيقْ بَعْدُ مِنْ مَنَاحَةِ رَمْسِ
28	وَكَأَنَّ الْأَهْرَامَ مِيزَانَ فَرَعُو	نَ بِيَوْمِ عَلَى الْجَبَابِرِ نَحْسِ

بينما كانت طريقة البحري إجمالية وخاضعة لتوارد الخواطر . وكان النفس فيها متصاعدا إلى درجة الاحتداد في الخاتمة التي تردد فيها استعمال « كأن » في صدر كل بيت : مما جعل الشاعر يخرج من هذا القسم بقفلة غنائية شخصية مؤثرة :

45	فَكَأَنِّي أَرَى الْمَرَانِبَ وَالْقَوُ	مَ إِذَا مَا بَلَغْتُ آخِرَ حَيْسِي
46	وَكَأَنَّ الْوُفُودَ ضَاحِينَ حَسْرَى	مَنْ وَقُوفٍ خَلْفَ الزَّحَامِ وَخُنْسِ

47 وَكَأَنَّ الْقِيَانَ وَسَطَ الْمَقَامَا
صِيرَ يَرْجُحُنَ بَيْنَ حَوْ وَكُلْعَسِ

48 وَكَأَنَّ اللَّقَاءَ أَوَّلَ مِينِ أُمْسِ
وَوَشَكَ الْفِرَاقَ أَوَّلَ أُمْسِ

49 وَكَأَنَّ الَّذِي يُرِيدُ اتِّبَاعًا
طَامِعٌ فِي لُحُوقِهِمْ صُبْحُ خُمْسِ

يصح لنا اعتمادا على هذين النموذجين أن نستنتج : أن الذي كان يتوقع من ذوبان شخصية الشاعر في طرق مواضع سبق أن طرقها الشعراء قبله في نفس الاتجاه - اتفق فيها مع أصحابها في مصادر الالهام أو لم يتفق - لم يحصل . فشخصية شوقي فيما اشترك فيه مع غيره من الشعراء بارزة ، وطرافة عطائه واضحة . فلم تقم المعارضة عنده على النسخ ولا السلخ ولا المسخ ، ولا كانت ترجمة مجردة للنصوص من لغتها القديمة إلى لغته الحديثة وإنما كانت المعارضة عنده بمثابة ما يسمى اليوم « القراءة الجديدة » للموضوع المشترك أو المتقارب .

المقاطع :

المقطع هو اللفظ الذي يتخيره الشاعر لختام البيت . وإذا كان الشاعر المجيد يجري بقية ألفاظ البيت عن اختيار آلي ، فإن حدا أدنى من الاختيار الواعي يتحتم توفره لاجراء المقطع . ذلك أن المقطع ليس كبقية الألفاظ في الشعر يستعمل للإيحاء بحاجة التركيب أو المعنى أو الوزن فقط ، إنما يتميز عنها بكونه يحتضن العناصر القارة ، فيستعمل لينهي بحاجة البيت إلى القافية .

وكثيرا ما يتخير الشاعر مقطعه قبل بناء بيته ، ثم يبحث له عن مادة ملائمة وتراكيب وافية تسبقه وتفضي إليه ، لذلك يصح أن نعتبر المقطع الحجر الأساسي في بناء البيت وإن كان يستأثر بآخر منزلة فيه . فالمقطع لا يتوج البيت إلا عند الناظر في البيت بعد اكتمال بنائه أما الحقيقة فهو الذي يتحكم في وجه اختيار مختلف عناصر البيت ، وهو الذي يولد صورته الكاملة .

وليست عملية القطع عملية سطحية تقتصر على تعيين عناصر القافية المشتركة بين مختلف الأبيات . إنما هي عملية جذرية ، ذلك أن المقطع هو إطار صوتي يحتضن عناصر القافية وهو إلى جانب ذلك إطار دلالي ، يرتبط بمفاهيم معينة ، يتحتم الملاءمة بين مختلف هذه الطاقات حتى تنتج كلاما شعريا .

ولذلك نعد المقطع مقياس توفق الشاعر إلى نظم الشعر أو عدم توفقه ، ونعتبره مميّز الشعر الكلاسيكي العمودي الأكبر ، إذ ليس معنى ما يسمى « بالشعر الحر » في رأينا براجع الا إلى تخلصه من ضرورة القطع في موطن معين وبعد مقادير معينة .

وتخير المقطع المعين قد يحتتم استعمال عبارة معينة معه لأن لفظه يرد فيها ، أو استعمال صورة لأن لفظه ينبه إليها أو استعمال مقابلة ، كثيرا ما يرد لفظه أحد شقيها ، وقد لا يكون له من ذلك أو مثله شيء كما قد يكون زائدا عن الحاجة أو محدثا التباسا .

والمقطع في معارضات شوقي أبرز مظاهر الاشتراك بينها وبين القصائد التي تعارضها على الإطلاق .
فالنظر في جداول الموافقات (1) بين مقاطع المعارضات التي ذكرنا يؤكد لنا ذلك ويمكن من استخلاص
النسب التالية :

- اشتركت معارضة شوقي وقصيدة البحري في 45 مقطعا من 56 بنسبة 80 % أي في أكثر من 5/4 .
- واشتركت معارضته وبردة البوصيري في 117 مقطعا من 163 بنسبة 72 % أي في أكثر من 3/2 .
- واشتركت معارضته وقصيدة أبي تمام في 42 مقطعا من 71 بنسبة 59 % أي في 2/1 .
- واشتركت معارضته وموشح لسان الدين بن الخطيب في 9 مقاطع من 18 (2) بنسبة 50 % أي في 2/1 .
- واشتركت معارضته ومرثية المتنبسي في 17 مقطعا من 34 بنسبة 50 % أي في أقل من 2/1 .
- واشتركت معارضته ومرثية المعري في 30 مقطعا من 68 بنسبة 44 % أي في أقل من 2/1 .
- واشتركت معارضته وقصيدة ابن زيدون في 18 مقطعا من 51 بنسبة 35 % أي في أكثر من 3/1 .
- واشتركت معارضته وقصيدة ابن سينا في 4 مقاطع من 21 بنسبة 19 % أي في 5/1 .

والملاحظ أن شوقي لا يخضع هذه المقاطع في معارضاته للترتيب الذي تكون عليه في أصولها ، فهو لا
يقتفي أثر القدماء خطوة خطوة في ذلك .

وقد يبدو بديهيا أن يشترك الشاعران في مجموعة من المقاطع إذا اشتركا في الوزن والقافية حتى إذا لم
يقصد أحدهما معارضة الآخر أو لم ينظر أحدهما في قصيدة الآخر لأنهما يستمدان مقاطعهما من رصيد لغوي
مشترك ، فما بالك إذا كان أحدهما يعارض الآخر ؟

لكن ارتفاع نسبة المقاطع المشتركة في معارضات شوقي ليس مما يتصور بالبديهة أو يفسر الا على أنه
من خصائص المعارضة عند شوقي لا سيما أن ذلك هو أبرز مظهر تلتقي فيه قصائده مع معارضتها .
هذا يدل على أن النصيب الذي يأخذه شوقي من القصائد التي يعارضها يتركز - ونكاد نقول ينحصر -
في مجموعة من الكلمات المفتاح ، وجلّ الكلمات المفتاح في الشعر من قبيل المقاطع . فالطريق المعبدة تتيح
من سهولة السير ما لا تتيحه الطريق الوعرة .

لكن سهولة السير لا يستفيد منها كثيرا من عدم امكانيات التشجيع ، ولا يحتاج إليها من كانت طريقه
قصيرة . وكذلك الكلمات المفتاح ، يمكن أن يوفرها القاموس للشاعر ولكن معزولة غير جارية في الاستعمال
فلا يستفيد منها إلا بقدر عادي غير متميز .

فاقتفاء الشاعر أثر القدماء في مقاطعهم إنما هو وجه من وجوه التسليح بأكثر ما يمكن من طاقات
إطالة النفس في القصيدة من ناحية وهو من ناحية أخرى وجه من وجوه تطعيم شعره ببعض الأساليب

(1) انظر جداول الموافقات في الفهارس .

(2) لا ندخل في المد الا المقاطع الموحدة الرئيسية .

الموروثة (1) . ذلك أن بعض المقاطع فيما لاحظنا من معارضات شوقي لم تنتقل إلا مع عبارات ترد فيها أو صور تساهم في اجلائها أو معان تشارك في أدائها .

هكذا نكتسي المعارضة عند شوقي من الناحية الفنية صبغة ضمان رصيد لغوي خاص بالاجراء في المقاطع ، ذلك للإيفاء بحاجة القافية وخاصة لتوسيع آفاق التفكير والشعور مادياً ومعنوياً . ومن شأن دراسة المظاهر المشتركة بين قصائد شوقي ومعارضاتها أن تبين أثر المقاطع في توليدها بأكثر جلاء .

العبارات :

استمدت شوقي بعض العبارات من القصائد التي عارضها . ونكاد لا ننتع على أثر لهذه العبارات المشتركة إلا في مقام المقطع . فافتناء شوقي أثر الشعراء في استعمالها منجر عن قطعه كثيرا من أبياته بألفاظ هي من جملة ما تخيره لختام الأبيات .

ولا يعنينا البحث في هذه العبارات لتحسس مدى اتجاه شوقي إلى التراث أو مدى عزوفه عنه ، إنما يعنينا البحث في صور ابتعاث هذه العبارات وأشكال دخولها في شعر الشاعر وما داخل طاقتها الإيحائية في شعره من تغيير بالنسبة إلى ما كانت عليه في شعر الأقدمين .

فقد قامت هذه العبارات المشتركة في الغالب ، إما على لفظين مركبين تركيب نعت ومنعوت ، وإما على لفظين متعاطفين .

ظاهرة النعت في العبارة :

ومن تراكيب النعت ما تبناها الشاعر في قوالب عبارات مجردة اجتفظ بها كما هي ، لم يغير شيئا في طاقتها الإيحائية لا بالزيادة ولا بالتقصان :

شوقي ، 4 :

خُطَاكَ فِي الْحَقِّ كَانَتْ كُلُّهَا كَرَمًا وَأَنْتَ أَكْرَمُ فِي حَقِّنِ الدَّمِ السَّرِبِ

أبو تمام ، 23 :

كَمْ بَيْنَ حِطَانِهَا مِنْ فَارِسٍ بَطَلٍ قَانِي الذَّوَابِ فِي آيِي دَمٍ سَرِبِ

شوقي ، 70 :

وَالْجَاعِلِينَ سِيُوفَ الْهِنْدِ السُّنَّهْمُ وَالْكَاتِبِينَ بِأَطْرَافِ الْقَنَا السُّلْبِ

(1) وهو كذلك وجه من وجوه استعانهها لجلال القدم وذلك خاصة إذا كان المقطع اسما قديما ، من قبيل الاعلام ، مثل « هرم » مصدوح « زهير » (شوقي ، 46/البرصيري ، 152) و « عبد مناف » (شوقي ، 34/المعري ، 3) « والفرس » (شوقي ، 42/البحثري ، 22) أو من قبيل الأماكن ، مثل « قدس » وهو اسم جبل (شوقي ، 68/البحثري ، 41) و « العلم » (شوقي ، 1. المصدر/ابوصيري ، 6) .

أبو تمام ، 44 :

أَمَانِيَا سَلَبْتَهُمْ نَجِجَ هَاجِيهَا ظُبَى السُّيُوفِ وَأَطْرَافُ الْقَمَنَاتِ السُّلْبِ

شوقي ، 12 :

يَتَوَهَّجُونَ وَيَظُنَّمُونَ ، كَأَنَّهُمْ سُرُجٌ بِمُعْتَرَكِ الرِّيحِ الأَرْبَعِ

ابن سناء ، 9 :

وَتَظَلُّ سَاجِدَةً عَلَى الدَّامِنِ التِّي درست بتكرارِ الرِّيحِ الأَرْبَعِ

هذه عبارات جيزها الشعراء قبل شوقي ، واستعملها هو بدون تصرف يذكر كما لو كانت من الرصيد الغروي المشترك ، ومن الثابت على كل حال أن ابتعاثها في شعره هياً له مقاطع الأبيات وقوافيها .

ولكن شوقي اقتفى أثر الشعراء في عبارات قوامها تراكيب نعت أيضاً إن لم يتصرف في بناها كالتراكيب السابقة فقد تصرف في متعلقاتها ، فإذا العبارة منها تتعلق في شعره بغير ما تعلقت به في القصيدة المعارضة .

شوقي ، 75 :

وَكَمْ ثَلَمْتَ بِهِمْ مِنْ مَعْقَلِ أَشِيبِ ؟ وَكَمْ هَزَمْتَ بِهِمْ مِنْ جَحْفَلِ لَتَجِيبِ ؟

أبو تمام ، 40 :

لَوْ لَمْ يَتَقَدُّ جَحْفَلًا يَوْمَ الوَغَى لَغَدَا مِنْ نَفْسِهِ وَحَدَا فِي جَحْفَلِ لَتَجِيبِ

فأبو تمام اتخذ العبارة وصفا للممدوح الغازي بينما اتخذها شوقي وصفا للعدو .

شوقي ، 1 :

أَجَلٌ وَإِنْ طَالَ الزَّمَانُ مُوَافٍ أَخْلَى يَدَيْكَ مِنَ الْخَلِيلِ الوَافِي

المعري ، 24 :

هَلَا دَفَنْتُمْ سَيْفَهُ فِي قَبْرِهِ مَعَهُ فَذَاكَ لَهُ خَلِيلٌ وَافٍ

«الخليل الوافي» عبارة شبه بها المعري سيف الفتيق ، بينما أطلقها شوقي على الفتيق وأمثاله .

شوقي ، 87 :

رَكُوبَةٌ لَكَ مِنْ عِزٍّ وَمِنْ شَرَفٍ لَا فِي الْجِيَادِ ، وَلَا فِي الأَيْتُقِ الرُّسْمِ

البوصيري ، 116 :

يَا خَيْرَ مَنْ يَسْمُ العَاقُونَ سَاحَتَهُ سَعِيًّا وَفَوْقَ مَتُونِ الأَيْتُقِ الرُّسْمِ

«الأيتق الرسم» هي عند البوصيري من دواب الناس ، ولم يتحدث عن ركوبة الرسول ، بينما هي عند شوقي عبارة مقارنة ، ذكرها لينزه دابة الرسول عن أن تكون منها .

هذا ضرب من افتناء أثر القدماء في العبارة يميزه في استعمالات شوقي التصرف في الطاقة الدلالية .
ويندر أن يستعمل الشاعر العبارة الجاهزة التي تحدث تغييرا عميقا في البيت :

شوقي ، 132 :

تِلْكَ الشَّوَاهِدُ تَتَرَى كُلَّ آوِنَةٍ فِي الْأَعْصُرِ الْغُرَّةَ : لَا فِي الْأَعْصُرِ الدَّهْمِ .

البوصيري : 87 :

وَأَحْيَتِ السَّنَةَ الشَّهْبَاءُ دَعْوَتَهُ حَتَّى حَاكَّتْ غُرَّةً فِي الْأَعْصُرِ الدَّهْمِ .

فالعبارة المشتركة دخلت في بيت البوصيري في تشبيه تمثيل (الدعوة في السنة الشهباء : الغرة في الأعصُرِ
الدهم) مع مقابلة غير متوازنة (غرة : الأعصُرِ الدهم) : بينما تجردت في بيت شوقي من التشبيه ولكنها
دخلت في مقابلة متوازنة (الأعصُرِ الغرَّةَ : الأعصُرِ الدهم) .

ظاهرة العطف في العبارة :

والظاهرة الثانية في العبارة الجاهزة أن تكون قائمة على لفظين متعاطفين (1) .

قد يكون اللفظان متكاملين في الدلالة أو متقاربين فيها فيكون العطف فيهما كالاتباع لا يتجاوز وظيفة
تأكيد المعنى .

شوقي ، 18 :

لَا خَيْرَ فِي مَنبَرٍ حَتَّى يَكُونَ لَهُ عُدٌّ مِّنَ السُّمْرِ ، أَوْ عُدٌّ مِّنَ الْقُضْبِ .

أبو تمام ، 36 :

لَوْ يَعْلَمُ الْكُفْرُ كَمْ مِنْ أَعْصُرٍ كَمَنْتَ لَهُ الْعَوَاقِبُ بَيْنَ السُّمْرِ وَالْقُضْبِ .

شوقي ، 29 :

كُنَّ الرَّجَاءَ وَكُنَّ الْيَأْسَ ، ثُمَّ مَحَا نُورُ الْيَقِينِ ظِلَامَ الشُّكِّ وَالرَّيْبِ .

أبو تمام ، 2 :

بَيْضُ الصَّفَائِحِ لَا سُودُ الصَّحَائِفِ فِي مُتُونِهِنَّ جَلَاءُ الشُّكِّ وَالرَّيْبِ .

أو يكون اللفظان مختلفي الدلالة بحيث يعين اجتماعهما قضية مشتركة بين الشاعرين .

شوقي ، 10 :

وَلَا أَزِيدُكَ بِالْإِسْلَامِ مَعْرِفَةً كُلُّ الْمُرُوءَةِ فِي الْإِسْلَامِ وَالْحَسْبِ .

(1) ندر جدا قيام العبارة المشتركة على فظين متعاطفين مثل (شوقي ، 23/البحراني ، 14) .

أبو تمام : 67 :

خَالِيَةَ اللَّهِ جَازَى اللَّهُ سَعْيَكَ عَنْ جُرْثُومَةَ الدِّينِ وَالْإِسْلَامِ وَالْحَسْبِ

فالجُمع بين « الإسلام والحسب » يكشف أن القضية المشتركة بين الشاعرين هي قضية عقيدة وشرف في نفس الوقت .

إن استعمال هذا الفسرب من العبارات لم يصحبه في شعر شوقي تصرف خاص ، فلم نلمس في طاقتها الإيحائية روحا جديدة .

ومن العبارات المشتركة المستعملة عند الشاعرين في غير مقام المقطع - وهي قليلة جدا نسبيا - نذكر :

عبارة التثجع « لك الله » في صدر البيت :

شوقي ، 18 :

لَكَ اللَّهُ مِنْ مَطْعُونَةٍ بَقْنَا النَّسْوَى شَهِيدَةَ حَرْبٍ لَمْ تُقَارِفْ لَهَا إِثْمًا

المتنبي ، يرثي جدته ، 3 :

لَكَ اللَّهُ مِنْ مَمْجُوعَةٍ بِحَبِيبِهَا قَتِيلَةَ شَوْقٍ غَيْرِ مُلْحَقِهَا وَضًا

عبارة نداء لمناجاة البرق « يا ساري البرق » في صدر البيت أيضا :

شوقي ، 25 :

يَا سَارِيَّ الْبَرْقِ يَرْمِي عَنْ جَوَانِحِنَا بَعْدَ الْهُدُوءِ ، وَيَهْمِي عَنْ مَا قِينَا

ابن زيدون ، 20 :

يَا سَارِيَّ الْبَرْقِ غَادِ الْفَصْرَ وَأَسْقِ بِهِ مِنْ كَانَ صَرْفَ الْهَوَى وَالْوَدَّ يَسْقِينَا

فتبين هكذا أن شوقي يقتفي أثر القدامى في العبارة للداعيين متفاوتين جدا دواع صوتي ، وهو أقوى الداعيين بعد أن بينا نزعة الشاعر غالبا إلى استقاء العبارة من مقام المقطع واحلالها في مقام المقطع من شعره أيضا ، فتكون بذلك إطارا يحتضن عناصر القافية : وداع دلالي وهو أضعف الداعيين بعد أن بينا أن اختيار شوقي العبارة المشتركة كان في الغالب مساقا على ظاهرتي النعت والعطف ، وهما من التوابع التي تردد معنى ولا تعبر عن آخر .

وإذا أضفنا إلى ذلك أن شوقي قلما يسند إلى العبارات طاقة ايحائية جديدة - وإن تصرف أحيانا في بعض العبارات التي يستصحبها - تبين أنه لا يتجه إلى قصائد القدامى في معارضاته ليتبنى مقادير من ثروتها الدلالية بقدر ما يتجه إليها ليستقي من رصيدها اللغوي مواد تمكنه من إطالة النفس في حظه الدلالي الشخصي .

المعاني :

ومن مظاهر الاشتراك بين معارضات شوقي والقصائد التي يعارضها : المعاني . لكن اشتراكها في المعاني محدود ، وإن كان أكثر بروزا من الاشتراك في التعابير أو الصور ، فهو لا يتوفر أكثر من مرة في كل

30 بينا تقريبا إلا أنه يتميز بمرونة خاصة ذلك أنه ليس رهين استعمال الشاعر مقطعا مشتركا إلى جانب المعنى المشترك ، فهو يتولد في البيت عن المقطع المشترك الملتزم كما يتوفر مستقلاً . ولكننا نلاحظ أن نسبة ما توفّر منه متولدا عن المقطع كبيرة جدا ، تجعلنا نعتبر حتى في هذا الباب أن مظاهر الاشتراك بين معارضات شوقي والقصاصد التي يعارضها ترجع كلها إلى مظهر واحد صوتي هو المقطع .

والملاحظ أن شوقي لم يأخذ المعاني على هيئاتها في أصولها بل تصرف فيها ، فلم تكن داخلة في شعره دخول الاستشهادات ولا دخول الاقتباسات (1) وإنما دخول لبنات الثقافة في تكوين الانسان التي لا يحاسب على تبعية في الاستظهار بها لا بل ينظر إلى ماى توفّقه في تكييفها لينطلق في بنائه الشخصي .

وقد حصل لشوقي التصرف في المعنى بالمنافضة أو التحويل ، كما حصل مع الموافقة بل أكثر ما كان منه حصل مع الموافقة .

1 - التصرف مع الموافقة :

فقد لا يبعد سبيله عن ترجمة المعنى ولا يزيده إلا تهديبا :

شوقي ، 101 :

إِمرَةُ النَّاسِ هِمْمَةٌ : لَا تَأْتِي لِجَبَّانٍ وَلَا تَسْنَى لِجِيبَسٍ

البحثري ، 1 :

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يَدْنُسُ نَفْسِي وَتَرَفَعْتُ عَنْ جَدًّا كُلِّ جِيبَسٍ

صاغ شوقي حكمة من المعنى الذي اتخذه البحتري سلوكا .

شوقي ، 10 :

إِلَى حَيْثُ آبَاءُ الْفَتَى يَذْهَبُ الْفَتَى سَبِيلٌ يَدِينُ الْعَالَمُونَ بِهَا قِدْمًا

المتنبي ، يرثي جدته ، 2 :

إِلَى مِثْلِ مَا كَانَ الْفَتَى مَرْجِعُ الْفَتَى يَعُودُ كَمَا أَبْدِي وَيُكْرِي كَمَا أَرْمِي

وافق المتنبي في الاجمال الذي في الصدر ، وخالفه في العجز فلم يفصل بل عوض التفصيل بمعنى جديد ، وتخلص في نفس الوقت من تعقد اللغة .

(1) نشئ اتباعه العجز من قول ابن زيدون في نونية ، 5 :

نفظ العدا من تباينا الهوى فدعوا بأن نفض فقال الدرر : آمنا

حيث قال ، 78 :

ولم ندع ليالي صائنا فدعت بأن نفض فقال الدرر آمينا

شوقي ، 93 :

وَضَاعَفَ القَرَبُ مَا قُلِدَتْ مِينُ مِينِ
بِلَا عِدَارٍ ، وَمَا طَوَّقَتْ مِينُ نِعَمِ

البوصيري ، 116 :

وَجَلَّ مِقْدَارُ مَا وُلِّيتَ مِينُ رُتَبِ
وَعَزَّ ادْرَاكُ مَا أُوَيْتَ مِينُ نِعَمِ

بينما سلك البوصيري سبيل التعظيم ، تعظيم دور الاسراء في تقوية المعجزة ، سلك شوقي سبيل الالاح .

شوقي ، 115 :

انْ قَلَّتْ فِي الأَمْرِ « لا » أَوْ قَلَّتْ فِيهِ « نَعَم »
فخيرة الله في « لا » منك أو « نَعَم »

البوصيري ، 36 :

نَبِيْنَا الأَمِيرُ النَّاهِي فَلا أَحَدٌ
أَبْرَ فِي قَوْلِ « لا » مِنْهُ وَلا « نَعَم »

إذا كان البوصيري أجمل دور الرسول في الأمر والنهي ، ثم فصل ، فإن شوقي عبّر عنه كناية وعمد في نفس الوقت إلى ترديد « لا » و « نعم » فعزز الموسيقى في البيت .

هذا يبين أننا إذا خرجنا من بابي الاستشهاد والاقْتباس لم نجد الاشتراك في المعنى قضية ذات شأن لأن التصرف الذي يلحقه في أساليب أدائه يفترض مبدأ ملكية المعاني ، ومن ثم هو يضرب كل علاقة بين كلام وكلام .

وقد يتصرف شوقي في المعنى مع موافقته بما يبدو لنا كالترجمة يداخلها بعض التأويل ، وهذه أمثلة من ذلك لا تحتاج إلى تعليق سوى أن آيات شوقي هي كالبدائل للآيات المعارضة :

شوقي ، 1 :

ضُمِّي قِنَاعَكَ يَا سَعَادُ أَوْ ارْفَعِي
هَدْيِي المَحَاسِنُ مَا خُلِقْنَا لِبُرْقُعِ

ابن سناء ، 2 :

مَحْجُوبَةٌ عَن كُلِّ مُقَلَّةٍ عَارِفِ
وَنَسِيَّ التِّي سَفَرَتْ وَلَمْ تَتَبَرَّقِعِ

شوقي ، 30 :

تَلَمَسَ التَّرِكَُ أسبابًا ، فَمَا وَجَدُوا
كَالسَّيْفِ مِنْ سُلْمٍ لِلعِزِّ أَوْ سَبَبِ

أبو تمام ، 64 :

كَمْ كَانَ فِي قِطْعِ أسبابِ الرِقَابِ بِهَا
إلى المُخَدَّرَةِ العِذْرَاءِ مِنْ سَبَبِ

شوقي ، 83 :

وَأَزَيَّنَتْ أَمهَاتُ الشَّرْقِ ، وَاسْتَبَقَتْ
مِهَارِجُ الفَتْحِ فِي المَوْشِيَّةِ القُسْبِ

أبو تمام ، 12 :

فَتَّحْ تَفْتَحْ أَبْوَابَ السَّمَاءِ لَسَهُ وَتَبَرُّزُ الْأَرْضِ فِي أَثْوَابِهَا الْقُسْبِ

2 - التصرف بالمناقضة أو التحويل :

وقد يتبع تصرف الشاعر في دالّ المعنى تصرف في مدلوله على سبيل المناقضة أو التحويل ومع هذا الضرب من التصرف تأخذ المعارضة عند شوقي معنى المناقضة أو المضادة أو المخالفة إلا أن ذلك ليس ممكن الاطلاق عليها لقلة أثر هذا التصرف في معارضاته . فمن مظاهر المناقضة التامة الأمثلة التالية :

شوقي ، 6 :

لَمْ يَأْتِ سَيْفُكَ فَحِشَاءٌ ، وَلَا هَتَكَتْ قَنَّاكَ مِنْ حُرْمَةِ الرَّهْبَانِ وَالصُّلْبِ

أبو تمام ، 10 :

لَوْ بَيَّنْتَ قَطًّا أَمْرًا قَبْلَ مَا وَقِعِهِ لَمْ تُخَفِ مَا حَلَّ بِالْأَوْثَانِ وَالصُّلْبِ

فأبو تمام يثبت أن النكبة التي جرحها المعتصم حلت بالوثنية ثم بالمسيحية بينما شوقي يثبت أن الغازي لم يضر بالمسيحية والمسيحيين .

شوقي ، 31 :

لَمَّا كَانَ لِي فِي الْحَرْبِ رَأْيٌ وَلَا هَوَى وَلَا رُمْتُ هَذَا الشُّكْلَ لِلنَّاسِ وَالْيُسْمَا

المتنبي يرثي جدته ، 27 :

كَأَنَّ بَنِيهِمْ عَالِمُونَ بِأَنْبِي جَلُوبٌ إِلَيْهِمْ مِنْ مَعَادِنِهِ الْيُسْمَا

فالمتنبي يثبت لنفسه إمكانية التسبب في اليم عند الأعداء ، وشوقي ينفيها عن نفسه .

شوقي ، 11 :

رَبَّاحِينَ فِي أَنْفِ الْوَلِيِّ ، وَمَا لَهَا عَدُوٌّ تَرَاهُمْ فِي مَعَاطِيهِ رَغْمًا

المتنبي ، يرثي جدته ، 23 :

لَسِنٍ لَدَى يَوْمِ الشَّامِتِينَ بِيَوْمِيهَا لَقَدْ وَكَلَدَتْ مِنِّي لِأَنْفِهِمْ رَغْمًا

فالمتنبي يشير إلى أنه هو آفة أعداء الفقيدة ، وشوقي ينفي أن يكون للفقيدة أعداء حتى يوجد من يتصدى لهم .

ومن مظاهر تحويل المعنى ، ما حصل بين الأمثلة التالية :

شوقي ، 32 :

وَلَمْ يَكْ ظَلَمُ الطَّيْرَ بِالرَّقِّ لِي رِضًا فَكَيْفَ رِضَائِي أَنْ يَرَى الْبَشْرُ الظُّلْمَا ؟

المتنبي : 34 :

فَلَا عَبَّرْتُ بِبِي سَاءَةً لَا تُعِزُّنِي وَلَا صَحِبْتَنِي مَهْجَةً تَقْبَلُ الظُّلْمَا

فبينما رفض المتنبي أن يلحق به هو ظلم ، رفض شوقي أن يلحق الظلم كافة البشر .

شوقي : 46 :

بُزْرِي قَرِيضِي زُهَيْرًا حِينَ أَمْدَحُهُ وَلَا يِقَاسُ إِلَيَّ جُنُودِي لَدَى هَرَمٍ

البوصيري ، 152 :

وَلَمْ أَرِدْ زَهْرَةَ الدُّنْيَا الَّتِي اقْتَطَفْتُ يَدَا زُهَيْرٍ بِمَا أَثْنَى عَلَيَّ هَرَمٍ

جانس البوصيري بين « زهرة » و « زهير » وأثبت أن مدحه الرسول تعبد لا تكسب ، وذهب شوقي إلى تفضيل مدحه الرسول على مدح زهير « حرما » فألى عداه « عطاء » معنويا يفوق عطاء « هرم » ممدوح زهير . ولكنه لم يخلص إلى ذلك إلا مع غموض التعبير في العجز .

يوضح هذا التحليل أن العامل الصوتي المتمثل في تخير ألفاظ معينة لقطع الأبيات يبقى قويا حتى بالنسبة إلى المعاني المشتركة لما لاحظنا من كثرة اتفاق اشتراك المعنى بين بيتين مع اشتراك لفظ المقطع فيهما .

لكننا في هذا الباب ندخل عاملا آخر في الحساب ، هو العامل الفكري أو الأخلاقي الذي لاحظنا أنه اضطر شوقي أحيانا إلى العودة إلى بعض المعاني الواردة في القصائد التي يعارضها لمناقضتها حينما وتحولها حينما آخر ، كأنه يرفع بذلك التباسا محتملا أو احتجاجا منتظرا ممن قد يفهم أن المعارضة تنبني على الموافقة التامة .

الصور :

أكثر الصور المشتركة بين قصائد شوقي والقصائد التي عارضها وردت في أبيات مشتركة في المقاطع . ولم نلف شوقي في هذا الباب أيضا محتفظا بالصورة القديمة إلا بعد التصرف فيها . وقد تم تصرفه في الصور بأشكال مختلفة ومتفاوتة الأهمية ولكن جميعها ضروب تعد من محاولات التجديد في الصورة وبعث روح الطرافة فيها .

1 - التصرف في المعنى :

ظهر تصرفه في الصور من حيث المعنى ، فكانت الصورة عنده أكثر تقييدا مما هي عليه في أصلها أو أكثر إطلاقا .

شوقي ، 62 :

وَعَلَى الْجُمُعَةِ الْجَنَالَةِ ، وَالنَّشَا صِرُّ نُورِ الْخَمِيْسِ تَحْتَ الدَّرْفَسِ

البحثري ، 23 :

وَالسَّنَايَا مَوَائِلٌ وَأَنْسُو شَرُّهُ
وَأَنْ يَزُجِي الصَّفُوفَ تَحْتَ الدَّرْفُسِ

في البيتين صورة مشتركة إلا أن محورها الرئيسي عند البحثري هو الجيش المقود بينما محورها عند شوقي هو القائد ، فصورة شوقي أكثر تقييدا وتخصيضا .

شوقي ، 76 :

وَمَكَانُ الْكِتَابِ يُغْرِيكَ رَيْثًا
وَرَدِدِ غَائِبًا ، فَتَدْنُو لِلْمَسِ

البحثري ، 28 :

يَغْتَلِي فِيهِمْ ارْتِيَابِي حَتَّى
تَتَقَرَّاهُمْ يَدَايَ يَأْمَسِ

فالبحثري عبر عن شعور من ناحية وتجربة من ناحية أخرى باستعمال ضمير المتكلم ودخوله في التجربة ، بينما أطاق شوقي الخطاب باستعمال ضمير المخاطب وتحدث عن مجرد امكانية تجربة مشتركة .

2 - التصرف في الطاقة الإيحائية :

وقد تبنى شوقي صوراً بعد أن تصرف في طاقتها الإيحائية . فقد بدت لنا صورته من هذه الناحية أكثر تصريحا ووضوحا منها عند الشعراء الذين يعارضهم :

شوقي ، 36 :

لَمَّا انْبَرَّتْ نَارُهَا تَبَغِيهِمْ حَطْبًا
كَانَتْ قِيَادَتُهُمْ حَمَالَةَ الْحَطْبِ

أبو تمام ، 58 :

إِنْ يَعْدُ مِنْ حَرِّهَا عَدُوًّا الظَّلِيمِ فَقَدْ
أَوْسَعَتْ جَامِحَهَا مِنْ كَثْرَةِ الْحَطْبِ

يشارك البيتان في وصف شدة الحرب واضطرابها ، كما يشتركان في وصف جنود العدو تأكلهم نار الحرب ، بالحطب ناتهمه النار ؛ غير أن شوقي قرّب الصورة أكثر بذكر الموصوف في الصدر ، فكانت صورته من باب التشبيه لا من باب الاستعارة .

شوقي ، 81 :

جَلَلِ الثَّلْجُ دُونَهَا رَأْسَ (شِيرَى)
فَبَدَأَ مِنْهُ فِي عَصَائِبِ بَرَسِ

البحثري ، 42 :

لَا بَسَاتٍ مِنَ الْبَيَاضِ فَمَا تُبْصِرُ مِنْهَا إِلَّا فَلَائِلَ بَرَسِ

في كلا البيتين وصف للثلج في أعلى الجبل بعصائب البرس (: القطن) ، لكن الصورة أخفى في بيت البحثري لعدم ذكر المشبه به .

3 - التصرف في الموصوف :

ولعلّ التصرف في الموصوف أعمق أضرب التصرف عند شوقي لأنه يتناول الموصوف بالتغيير وهو أبرز عناصر الصورة ، فيحدث عنه تغيير في الوظائف ، ويخرج بالصورة من باب إلى آخر .

شوقي ، 16 :

الْحَامِيَّاتُ لِيَوَاءِ الْحَسَنِ مُخْتَلِفًا أَشْكَالُهُ : وَهُوَ فَسْرَدٌ غَيْرٌ مُنْقَسِمٍ

البوصيري ، 43 :

مُنْزَهُ عَنْ شَرِيكَ فِي مَحَاسِنِهِ فَجَوْهَرُ الْحَسَنِ فِيهِ غَيْرٌ مُنْقَسِمٍ

فالصورة مشتركة بين الشعارين : لكنّ البوصيري وصف بها الرسول وشوقي وصف بها النساء ، فإذا هي عند الأول توحى باستئثار الرسول وحده بجوهر الحسن ، وتظهر عند الثاني النساء جمعاً من الحسن تنوع المظهر إلى وحدة الجوهر .

شوقي ، 31 :

فُجِعَتْ رَبِّي الْوَادِي بِوَأَحَدٍ أَبْكَهَا وَتَجَرَّعَتْ تُكْلَ الْغَدِيرِ الصَّافِي

المعري ، 28 :

يَا لَأَبْسَ الدَّرْعِ الَّذِي هُوَ تَحْتَهَا بَحْرٌ تَلَفَّعَ فِي غَدِيرِ صَافٍ

ذهب المعري إلى تشبيه الفقيد في حياته بالبحر وشبه درعه بالغدير الصافي ، بينما أخذ شوقي صورته من عالم الطبيعة واكتفى باستعارة صورة الغدير الصافي للفقيد .

**

نستطيع أن نرجع مظاهر التصرف في الصور عند شوقي إلى اتجاهين : اتجاه عني الشاعر فيه فنّ الإخراج فقامت المعارضة عنده من هذه الناحية على فكّ مبهم أو توضيح غامض أو تيسير معتاص وهذا عمل على إحياء التراث ، واتجاه عمد فيه الشاعر إلى نقل الصورة من باب إلى آخر فاكتست عنده المعارضة معنى الاستفادة من التراث باستغلال بعض امكانياته في العطاء الشخصي . لكنّ ذلك كله لم يكن اختياراً منهجياً مطلقاً ، إنما كانت تمليه عليه في الغالب المقاطع المشتركة بين قصائده وبين القصائد التي يعارضها .

**

التراكيب :

إن التراكيب أقلّ مظاهر الاشتراك بين معارضات شوقي والقصائد التي تعارضها ، فأمثلتها قليلة . ولكن أثرها عميق ذلك أن الاشتراك في التركيب يصحبه التقارب في المعنى ، فضلاً عن أن تولدها ليس مقصوراً على المقطع المشترك وحده ، بل هو متسع إلى ترتيب عناصر الجملة ، ونوعية التركيب ونوعية الألفاظ .. :

شوقي ، 6 :

يَا لَانِي فِي هَوَاهُ - وَالْهَوَى قَدْرٌ -
لَوْ شَفَكَ الْوَجْدُ لَمْ تَعْدِلْ وَلَمْ تَلْمِ

البوصيري ، 10 :

يَا لَانِي فِي الْهَوَى الْعُذْرِي مَعْدِرَةٌ
مِنِّي إِلَيْكَ وَلَوْ أَنْصَفْتَ لَمْ تَلْمِ

إلى جانب اشتراك البيتين في كثير من الألفاظ وفي ترتيب عناصر الجملة ، نجدهما يشتركان في تركيب النداء وعناصره وبنية جوابه : الشرط بـ"لَوْ" .

شوقي ، 27 :

(الدنيا) مخطوبة - منذ كان الناس - مخاطبة
من أول الدهر لم ترملي ، ولم تسم

البوصيري ، 127 :

(ملة الاسلام) مكفولة أبدأ منهم بخير أب وخير بعل فلم تسم ولم تسم

وصف البوصيري الملة الاسلامية فأجمل ثم فصل (لم تسم - لم تفقد أبا ، لم تسم - لم تتزوج) بينما شوقي وصف الدنيا فصرح ثم كنى (لم ترملي - لم تفقد زوجا ، لم تسم - لم تتزوج) واشترك الشاعران في التركيب من حيث أن كليهما وصف بالاثبات ثم بالنفي .

شوقي ، 7 :

سُئِلَتْ سِلْمًا عَلَى نَصْرِ ، فَجَدَّتْ بِهَا
وَلَوْ سُئِلْتَ بِغَيْرِ النَصْرِ لَمْ تُجِيبِ

أبو تمام ، 48 :

أَجَبْتَهُ مُعَلِنًا بِالسَّيْفِ مُنْصَلِتًا
وَلَوْ أَجَبْتَ بِغَيْرِ السَّيْفِ لَمْ تُجِيبِ

اقتنى شوقي أثر أبي تمام في تركيب العجز وفي المعنى خلاف يناسب الطرفين المختلفين (شوقي : قبلت الهدنة بعد ضمان النصر / أبو تمام : مضيت في الحرب طلبا للنصر) .

شوقي ، 18 :

لَكَ اللَّهُ مِنْ مَطْعُونَةٍ بِقَنَا النَّوَى
شَهِيدَةٌ حَرْبٍ لَمْ تُعَارِفْ لَهَا إِثْمًا

المتنبي ، 3 :

لَكَ اللَّهُ مِنْ مَفْجُوعَةٍ بِحَبِيبِهَا
قَتِيلَةٌ شَوْقٍ غَيْرِ مُلْحِقِهَا وَصْمًا

يكاد يلتقي البيتان في كل شيء لولا اختلاف الظروف التي حفت بكل من الفقيديتين .

فمع الاشتراك في التراكيب تكتسي المعارضة معنى المطابقة ، إلا أننا لا نرى هذا المعنى يصح لمعارضات شوقي لما لاحظنا من قلة أثر هذا المظهر في شعره .

المقابلة :

تشارك قصائد شوقي مع معارضاتها في بعض المقابلات ، وتولد هذه المقابلات غالبا عن الاشتراك
في المقاطع وقد يتولد عنها اشتراك في معنى البيت الكلي . ولكنها عادة لا تتجاوز الاشتراك في حركة جزئية ،
بحدتها اجتماع أزواج من الألفاظ التي كثيرا ما ترد متقابلة عند العرب :

اللحم \neq العظم :

شوقي ، 2 :

من الفاتِكَاتِ التَّلَبِ أَوْلَ وَهَلَّةِ وَمَا دَاخِلَتْ لَحْمًا ، وَلَا لَامَتْ عَظْمًا

المتنبي ، يرثي جدته ، 32 :

وَأَنْسِي لِمَنْ قَوْمَ كَأَنَّ نَفْسَهُمْ بِهَا أَنْفٌ أَنْ تَكُنَّ اللَّحْمَ وَالْعَظْمًا

الروح \neq الجسم :

شوقي ، 11 :

وَمَا الْعَيْشُ إِلَّا الْجِسْمُ فِي ظِلِّ رُوحِهِ وَلَا الْمَوْتُ إِلَّا الرُّوحُ فَارَقَتْ الْجِسْمًا

المتنبي يرثي جدته ، 21 :

وَأَلَا أَلَايِي رُوحَكَ الطَّيِّبَ الَّذِي كَانَ ذَكِيَّ الْمِسْكِ كَانَ لَهُ جِسْمًا

وكان شعور شوقي في اجراء هذه المقابلات ومثيلاتها هو شعور المغترف من التراث العربي المشترك
والرصيد الثقافي العام ، لا من مصدر مخصوص ، لأننا نجد في حالات أخرى يجري المقابلة المشتركة بعد
التصرف في بعض عناصرها ، وذلك خاصة إذا تبعها اشتراك في المعنى العام كما لو تعلقت شرعية اقتناء
أثر المصادر المخصوصة عنده بضرورة التصرف في الأسلوب المشترك :

شوقي ، 82 :

سَرْمَدٌ شَيْبُهُ ، وَلَمْ أَرِ شَيْبًا قَبْلَهُ يُرْجِي الْبَقَاءَ وَيُنْسِي

البحثري ، 13 :

ذَكَرْتَنِيهِمِ الْخُطُوبُ التَّوَالِي وَلَقَدْ تَذَكَّرُ الْخُطُوبُ وَتُنْسِي

قابل البحثري مقابلة لغوية بين الفعلين « تذكر » و« تنسي » وأسندهما إلى عموم الخطوب ، بينما قابل
شوقي مقابلة سياقية بين الفعلين « يرجي » و« ينسي » وأسندهما إلى الشيب .

شوقي ، 15 :

لَا نَبَا الْخُلْدُ نَابَتْ عَنْهُ نُسَخَّتْهُ تَمَاتِلُ الْوَرْدِ (خَيْرِيًا) وَ(نَسْرِيًا)

ابن زيدون : 30 :

يَا رَوْضَةَ طَالَمَا أَجْنَتُ لِوَحْيِظْنَا وَزُودَا. جَلَاهُ الصَّبَا غَضًّا وَنَسْرِينَا

قابل ابن زيدون بين الغض من الورد والنسرین علی وجه لا نتيبه ، بينما قابل شوقي الخيري (وهو نوع من الأزهار من فصيلة الورد) والنسرین (وهو في استعمال العرب الورد الأبيض) علی وجه غير واضح الدلالة ولكنه أبين مما هو عليه عند ابن زيدون .

الخاتمة :

هكذا تبيين لنا حقيقة المعارضة عند شوقي . فليست هي معرضا لقدرته اللغوية وإنما هي عمل على إبراز قدرة اللغة العربية على الاحتفاظ بديابقتها الكلاسيكية في العصر الحديث : وليست هي أسلوبا اتخذه الشاعر ليثبت قدرته على محاكاة القدماء وإنما هي أسلوب عمل به الشاعر على إبراز مدى ثروة التراث العربي الأدبي وعمل به على الدعوة إلى مراجعته وتمثله كما كانت المعارضة خير فرصة اقتنصها الشاعر للغوص في أعماق خوالد الشعر العربي والالمام به .

وليست المعارضة في حد ذاتها نسخة مسحوبة على صورة فنية أصلية ، عند شوقي وليست هي ترجمة لنص من لغته الكلاسيكية إلى لغة الشاعر الحديثة . إنما المعارضة عنده مشهد تكميلي ، يبنى على أصل لكن لا يتقيد به : ويتبنى بعض ما فيه دون أن يقصر في مزيد اثرائه . فيصح لنا أن نعتبر المعارضة عند شوقي « قراءة جديدة » للتراث .

ويجدر التأكيد في خاتمة هذا الباب على أن شخصية شوقي في معارضاته تبقى بارزة وطرافة عطائه تظل واضحة ، فشخصية الشاعر في المعارضات مشرقة اشراق شخصيته في سائر شعره ، وما شعره في جملته إلا معارضة كبيرة للشعر العربي الخالد .

الفصل الثاني

الحكايات (1)

المقدمة :

تميز حكايات شوقي بكونها نظمت في فترة محدودة من حياته الشعرية . فقد أشار محمد صبري إلى أنها « نظمت بين سني 1892-1893 في الفترة الباريسية » (2) . فهي من هذه الناحية تستجيب جيدا للدراسة الآتية .

(1) Fables انظر فصي «حكاية» و«حيوان» لشارل بلا ، في دائرة المعارف الاسلامية .

(2) الشوقيات المجهولة ، ج 1 ص 22 .

وليس من العسير أن يتبين الدارس أن شوقي تأثر فيها بالشاعر الفرنسي لافونتين من حيث أخرجها ، مخرجا تعليميا ، زيادة على أن شوقي نفسه صرح بذلك ، قال :

« وجرت خاطرني في نظم الحكايات على أسلوب (لافونتين) الشهير : وفي هذه المجموعة شيء من ذلك . فكنت إذا فرغت من وضع أسطورتين أو ثلاث أجمع بأحداث المصريين وأقرأ عليهم شيئا منها فبهمونه لأوتى وهلة ويأنسونه إليه ويضحكون من أكثره » (1) .

وقد اكتفى بعض الناظرين في شعر شوقي من العرب بذكر هذا التأثير ، وقنعوا بأن هذه الحكايات ذات أصول غربية بحت ، فلم يصيبوا .

وقد أسند بعضهم الآخر إلى هذه الحكايات قيمة رمزية تتجاوز مظاهر التعليم والتربية الأخلاقية إلى الالتزام بالدفاع عن قضايا سياسية واجتماعية ، من ذلك ما صرح به محمد صبري ، وقد أقر هذا المترجم في شعر مطران أيضا ، قال :

« إن المدائح والحكايات والميزانيات وما شاكلها من المناسبات في شعر شوقي ومطران ، إن هي إلا رمزيات متنوعة ومعان كالتالي قال عنها البحري :

وَرَكِبْنَ اللَّفْظَ الْقَرِيبَ فَأَدْرَكْنَ بِهِ غَايَةَ الْمُرَادِ الْبَعِيدِ » (2)

أما القيمة الرمزية في تقديرنا ، فليس لها في شعر شوقي ما يتجاوز بها الرمز إلى الحياة والأحياء في عموم شؤونهم إلى الرمز الذي له طاقة فضائية خاصة . أما قضية التأثير بلافونتين فذات بال ، ولكنها تحتاج إلى تدقيق كبير .

وقد خصص بود ولا موت صفحة من أطروحته لدراسة هذه الحكايات ، اكتفى فيها بالإشارة إلى أنها النبيلة القيمة وأنها لا تستمد روحها من قصص لافونتين بصفة مباشرة ولو في واحدة منها ، وزاد ملاحظات عبارة سريعة ، منها ما يعوزه التحليل ومنها ما يحتاج إلى التعديل ، وختم بنقل أربع منها إلى الفرنسية (3) . وفيما يلي نحاول أن نسدد هذا الفراغ بالتحليل الضافي لأبرز خصائص هذه الحكايات وبالتعمق فيما أخفاه الطرح السطحي السريع من قضايا نأمل في نهايته أن تضبط قيمة هذه الحكايات بما يخلصها من الأحكام العابرة .

**

تتضمن « الشوقيات » 55 حكاية (4) ، جملة أبياتها 746 ، فيكون معدل الحكاية فيها 14 بيتا .

(1) المصدر نفسه .

(2) المصدر نفسه ، ج 1 ص 106 . ويفهم من تعليقه أن « الميزانيات » نوع جديد من الشعر الرمزي خلقت الظروف السياسية في مصر منذ آخر القرن الماضي ويمثل في انتقادات - شعرية خاصة - لميزانيات الدولة التي تقدم بها المالية إلى مجلس الشورى .

(3) بودولاموت ج 1 ص 425-430 .

(4) يذكر بودولاموت نفس الرقم . وهو يحتفظ بكل ما ورد في « الشوقيات » تحت عنوان « الحكايات » ، بينما الأمر يحتاج إلى تعديل . فالحكايات الحقيقية عندنا هي : كل ما ضمته « الحكايات » في الديوان ، ما عدا التصانيد الثلاث الأولى من هذا القسم وهي : « أنت وأنا » و « نديم الباذنجان » و « ضيافة قطرة » ، الأولى والثانية كلتاهما قصة شعرية ، ولكن من غير قصص الحيوان ، والثالثة قصة تعليمية فيها حيوان ولكن ليس فيها تشخيص للحيوان ، فهذه 52 حكاية (= 55-3) . نضيف إليها القسم الثاني من قصيدة « الفئار » (ج 3 ص 57) فإنه حكاية وحكايتين أخريين فيما سمي « ديوان الأطفال » الأولى بعنوان « الوطن » (ج 4 ص 190) والثانية بعنوان « ولد الغراب » (ج 4 ص 193) . تلك 55 حكاية كاملة .

هذه الحكايات أكثر من نصفها أراجيز : بحرهما الرجز طبعا وهي مصرّعة الأبيات متنوعة القوافي .
والبقية قصائد عادية موحدة القوافي : لكنّ الغالب فيها الكامل المجزوء والرمل المجزوء والمجتث والسريع .
وقليل منها كانت على الرجز غير أنها ليست مصرّعة الأبيات ولا متنوعة القوافي (1) أو كانت شبه أراجيز ،
بحرهما الرمل : ولكنها مع ذلك مصرّعة الأبيات متنوعة القوافي (2) .

هذا الاطار يميّز حكايات « الشوقيات » بالخصائص التالية :

- قصر النفس من حيث قصر المدى .
 - الخفة والحلوية من حيث تنوع القوافي .
 - سهولة التقصيد وكذلك سهولة الحفظ إذ جلتها على الرجز .
- فهني بذلك أهل لتقوم بوظيفة التعليم في صفوف المتدئين .

مصادر الرواية :

إن دراسة أنواع الحيوانات المعتمدة في الحكايات تجلّى لنا الجور الطبيعي الذي أجراها فيه كما تمهّد
لدراسة المصادر التي استوحاها منها .

وفيما يلي نقدم تبثا في أسماء الحيوانات الواردة في حكايات شوقي مرتبة ترتيبا أبجديا ومتبوعة بأرقام
تحيل على الصفحات التي وردت الحكايات فيها :

- أتان : 179 .
- أرنب - أمة الأرناب : 142 ، 165 ، 166 ، 185 .
- أسد : 137 ، 170 .
- أفعى : 130 .
- بيغاء : 174 .
- بلبل : 127 .
- بنت عرس : 166 .
- بوم : 127 .
- تيس : 184 .
- ثعبان : 173 .
- ثعلب - ثعالة : 137 ، 138 ، 150 ، 163 ، 165 ، 178 ، 180 ، 181 ، 185 ، 186 .
- جمل : 175 ، 178 .
- جواد : 132 ، 182 .
- حمار : 137 ، 147 ، 167 ، 175 ، 179 ، 181 .
- حمامة : 168 ، 173 .

(1) هي في ج 4 ص 57 ، الفئار ، القسم الثاني : 19-44 . وص 190 ، الوطن ، 1 .
(2) هي في ج 4 ص 135 ، ملك النربان وندور الخادم وص 138 الاسد والثعلب والمجل .

- خروف : 184 .
 خفاش : 184 .
 خنفساء : 156 .
 دب : 162 .
 دجاج : 128 .
 دلتين : 57 .
 دودة القز - الدودة الرضاءة : 176 .
 ديك : 150 ، 185 .
 ديك هندي : 128 .
 ذئب - أم الذئب : 151 ، 164 ، 184 ، 186 .
 سلوقي : 132 .
 شاة : 141 .
 ضفدع : 170 .
 ضوار : 147 .
 طاوس : 154 .
 ظبي : 136 .
 عجل : 138 .
 عصفور - عصفورة : 125 ، 129 ، 190 .
 عقربة : 130 .
 غراب : أم الغراب : خادم الغربان ، ملك الغربان ، ولد الغراب : 135 ، 141 ، 193 .
 غزال - غزالة : 149 ، 179 ، 184 .
 فأر - فأرة - فأر البيت - فأر الغيط : 133 ، 152 ، 183 .
 فراش : 144 .
 فيل : 137 ، 140 ، 142 ، 170 .
 قبرة : 157 .
 قرد : 137 ، 140 ، 147 ، 160 .
 قط - حر : 152 ، 183 .
 كلب : 149 ، 173 ، 174 .
 ليث : 138 ، 147 ، 164 .
 نعجة : 151 ، 158 .
 نملة : 148 ، 161 ، 171 .
 هدهد : 127 ، 153 .
 يمامة : 172 .

يتضح من هذا الترتيب أن الثعلب هو أكثر الحيوانات مساهمة في بناء حكايات شوقي، إذ كان حضوره في عشر منها، يليه الحمار الذي اعتمد في ست حكايات، وتلي الحمار مجموعة تضم الأرنب والذئب والقرد وكل منها اعتمد في أربع حكايات.

ونرى ... إلى جانب ذلك ... أن فصيلة الطيور هي أكثر فصائل الحيوانات توفيرا لأبطال حكايات الشاعر .
 ناهيك أن شوقي اعتمد في 17 حكاية - أي في ثلث المجموعة - أحد عشر طائرا هي : البيغاء -
 البلبل - البوم - الحمامة - الخفاش - الطاوس - العصفور و(العصفورة) - الغراب .. (وما اشتق منه)
 القبرة - الهدأة - اليمامة .

خرج الثعلب في القصص العشر التي كان من أبطالها في صورة كائن ذكي داهية يعمد إلى الانتفاع
 بدون أن يتورط . ملازما ووزارة الرئيس (الأسد) فلا يتهور بمجاوزتها وولاية أمر الرعيمة (بقية الحيوانات)
 عن اقرار منهم : لا يخشى التزول دونها (1) : الاحتيال منه معروف حتى عند رئيسه ولذلك هو مطلوب
 لمعالجة الأمر الجلل وحلّه ، والخبث لا يفارق باطنه لكنه متنعم بالطيبة التي لا تفارق ظاهره (2) . هو
 عديم الدين (3) ويعلم ما في نفسه من شرّ وما في عواقبه من سوء (4) يفتنم الفرس (5) ويسعد بشقاء غيره (6)
 يناصر القويّ مهما كان مصدر قوته (7) ولا يعفّ إلاّ عاجزا (8) . يصادف أن يخفق في مسعاه (9)
 وربما ينخدع (10) .

رئيسه الأسد (11) ، وصديقه الذئب (12) وعدوه الكلب (13) ، وفديته الحمار (14) ، وفريسته
 المستعصاة عليه الديك الذي يعرف كيف يؤمن على ضعفه أمام الثعلب بذكائه (15) .

تلك صورة الثعلب في حكايات « الشوقيات » ، وتلك هي صورته في آداب المشرق والمغرب وهي نفس
 الصورة التي احتفظت بها الخرافات والأساطير الشعبية . فالثعلب رمزا للانسان الذي على هذه الصفات :
 شاع بين الناس قديما وحديثا ، شرقا وغربا بما لا يميز صورته في « الشوقيات » بطابع خاص ، ولا يهون
 السبيل إلى مصدر له معيّن إلاّ أن نقول ان مصدر شوقي في ذلك هو التراث الانساني العام .

لم يذكر الثعلب في القرآن ولكن العرب ضربوا به الأمثال في المراوغة فقالوا : « أروغ من ثعالة » (16)
 وفي العفة عند العجز فقالوا : « أعجز عن الشيء من الثعلب عن العنقود » (17) .

- | | |
|------|---------------------------------|
| (1) | ج 4 ص 137 . |
| (2) | ج 4 ص 138 . |
| (3) | المرجع السابق وج 4 ص 163 . |
| (4) | ج 4 ص 178 . |
| (5) | ج 4 ص 185 . |
| (6) | ج 4 ص 181 . |
| (7) | ج 4 ص 186 . |
| (8) | ج 4 ص 65 . |
| (9) | ج 4 ص 150 . |
| (10) | ج 4 ص 180 . |
| (11) | مثلا ج 4 ص 137 و ص 138 . |
| (12) | ج 4 ص 186 . |
| (13) | ج 4 ص 180 . |
| (14) | مثلا ج 4 ص 137 . |
| (15) | ج 4 ص 150 و 185 . |
| (16) | البيداني ، مجمع الأشال : 1718 . |
| (17) | المصدر نفسه ، 2642 . |

أما الخمار فأبرز الصفات التي ظهر بها في حكايات شوقي تصويره من ناحية الصورة ، والتأنيدي على الإنسان بآثاره وهو أبدا غيبي مستكين : مُجْتَمَع على حمارته لا أمل في إصلاحه (2) ولا يعول عليه (1) إنما هي كالماء وضعيته (4) : لا يستسيغه أحد (5) .

الجميل رفيق له محترز (6) : والثعلب مغرر به شامت (7) . وبالجملة هو محل سخرية كل الكائنات (8) .

والملاحظ أن صورة الخمار السلبية هذه لا تقل شيوعا مكانا وزمانا عن صورة الثعلب فهي كذلك تنتمي إلى التراث الانساني العام . والذي قوى طابع السلبية في صورة الخمار عند العرب وفي حكايات شوقي أنهما جذورا في القرآن : فقد ذكر الخمار في القرآن في خمس آيات متفرقة ، كان في اثنتين منها سلبية الصورة بوجه خاص : فهو موصوف بالجهل في قوله تعالى : (مثل الذين حملوا التوراة ، ولم يحملوها كمثل الخمار يحمل أسفارا) (9) وبالصوت المنكر في قوله تعالى (واقصد في مشيك واغضض من صوتك ، إن أنكر الأصوات لصوت الحمير) (10) .

وفي أمثال العرب وصف الخمار خاصة بالذل وبالحمق ، فقالوا : « أذلّ من حمار مقيد » (11) و« أذلّ من غير » (12) و« أحقق من أمّ الهنبر (: الأتان) » (13) .

وصورة الأرنب لم تكن في حكايات الشوقيات منسجمة الصفات فقد بدا ضعيفا لطيفا طاهرا : مفكرا في العواقب حذرا حيناً (14) ، غير مبال بالخطر متهورا حيناً آخر (15) .

أما الذئب فخرج في صورة المفترس الظالم المتسلط على الضعيف (16) ، والمتحين للفرص (17) ، والطماع (18) ، والمحب للتظاهر (19) .

- (1) شلا ج 4 ص 175 و ص 181 .
- (2) ج 4 ص 137 .
- (3) ج 4 ص 147 .
- (4) ج 4 ص 179 .
- (5) ج 4 ص 167 .
- (6) ج 4 ص 175 .
- (7) ج 4 ص 181 .
- (8) ج 4 ص 137 .
- (9) الجعة ، 5 .
- (10) لقمان ، 19 .
- (11) الميداني ، 1502 .
- (12) الصدر نفسه ، 1515 .
- (13) الصدر نفسه ، 1221 .
- (14) ج 4 ص 142 و 166 .
- (15) ج 4 ص 185 .
- (16) ج 4 ص 151 .
- (17) ج 4 ص 184 .
- (18) ج 4 ص 164 .
- (19) ج 4 ص 186 .

وأما القرد فاتصف بالخلاعة (1) ، والطيش والغبابة (2) والتميمة (3) والكذب (4) .

وقد ذكر الذئب في القرآن على أنه حيوان مفترس بدون أن يعلق به من صفات الانسان شيء (5) وذكر القرد في القرآن أيضا ، لكنّه وصف بالخاسي، وقرن بالخرير (6) مما جعل اللفظه حتملا دلاليا يتحد في سلبته مع صورته في حكايات « الشوقيات » .

وتتفق صورة الذئب هذه مع صورته في أمثال العرب خاصة من حيث الظلم : « أظلم من ذئب » (7) ، ودوام اليقظة : « أيقظ من ذئب » (8) : كما تتفق صورتنا القرد هنا وهناك في السلبية ، وإن لم يكن اتفاق في وجودها . فالقرد مضرب أمثال العرب في العجب « أجبن من رباح » (9) ، وفي قبح الأثر : « أقبح أثرا من قرد » (10) .

ويصح لنا أن نعمّم هذه الملاحظة على سائر الحيوانات المشتركة بين أمثال العرب وحكايات شوقي . فهذه الحيوانات لم تكن الا رموزا لأبرز الصفات التي رمز بها العرب إليها في أمثالهم : كرمز الغراب إلى الشؤم (11) والطاوس إلى الحسن (12) ، والفراشة إلى الطيش (13) ، والخفاش إلى البصر بالليل (14) ، والنملة إلى الكسب والجمع (15) .

وفي حكايات شوقي علمان من أعلام التاريخ الديني هما سليمان ونوح . هذان النبيان كان لهما سلطان كبير على الحيوان كما يتضح في القرآن . فكان القرآن مصدرا لشوقي استغلّ روح أحداثه كثيرا بدون أن يتقيّد بوقائعها .

أما سليمان فكان له أثر في أربع حكايات هي :

- ج 4 ص 127 ، البلابل التي ربّاهم اليوم .
- ج 4 ص 153 ، سليمان والهدد .
- ج 4 ص 154 ، سليمان والطاوس .
- ج 4 ص 168 ، سليمان عليه السلام والحمامة .

- (1) ج 4 ص 137 .
- (2) ج 4 ص 140 .
- (3) ج 4 ص 147 .
- (4) ج 4 ص 160 .
- (5) يوسف : الآيات : 13 و 14 و 17 .
- (6) البقرة : 65 والمائدة ، 60 و الاعراف ، 166 .
- (7) الميداني ، مجمع الامثال ، 2371 .
- (8) المصدر نفسه ، 4763 .
- (9) المصدر نفسه ، 936 .
- (10) المصدر نفسه ، 2972 .
- (11) ج 4 ص 141 وانظر : الميداني ، مجمع الامثال ، 2042 .
- (12) ج 4 ص 154 ، وانظر : الميداني ، مجمع الامثال ، 1223 .
- (13) ج 4 ص 144 ، وانظر : الميداني ، مجمع الامثال ، 1000 و 2327 .
- (14) ج 4 ص 144 ، وانظر : الميداني ، مجمع الامثال ، 579 .
- (15) ج 4 ص 171 ، وانظر : الميداني ، مجمع الامثال ، 1001 و 1225 و 2261 و 3206 .

ليست لهذه الحكايات صلة بأحداث التخصّص القرآني . ولم يكن شوقي قد تقيّد فيها بأجناس الحيوانات التي ذكرت في القرآن مع سليمان وحدها . ولكن روحها قرآنية . فليمان بتمي فيها مخصوصاً بفهم لغة الحيوان . والحيوان فيها - وخاصة الطير - بتمي مسخر له . وقد حرص الشاعر فيها على إبراز علاقة النبي سليمان الخاصة برسوله الهدد من ناحية وبسرعيته النملة من ناحية أخرى .

وأما نوح وسفينته فكان لهما أثر في تسع حكايات : هي :

- ج 4 ص 159 : السفينة والحيوانات .
- ج 4 ص 160 : التردد في السفينة .
- ج 4 ص 161 : نوح عليه السلام والنملة في السفينة .
- ج 4 ص 162 : الدب في السفينة .
- ج 4 ص 163 : الثعلب في السفينة .
- ج 4 ص 164 : الليث والذئب في السفينة .
- ج 4 ص 165 : الثعلب والأرانب في السفينة .
- ج 4 ص 166 : الأرنب وبنت عرس في السفينة .
- ج 4 ص 167 : الحمار في السفينة .

تعلّق شوقي من قصة نوح - كما يتّضح من هذه الحكايات - بظاهرة الطوفان من حيث هي رمز للكارثة تحلّ بالإنسان فتحمله على السعي إلى العيش مع غيره القوي والضعيف على حدّ سواء ؛ في كنف الحب والسلام والاخاء ، وتعلّق بالسفينة من حيث هي ملجأ أمين ورمز لعالم مثاليّ لكنّه وقتي ، فيه يمتحن الناس ويختبرون .

يوضح ذلك القسم الأول من الحكاية الأولى التي نعتبرها مقدّمة لبقية الحكايات :

لَمَّا أُنْمَ نُوحٌ السَّفِينَةَ وَحَرَكَتْهَا الْقُدْرَةُ الْمُعِينَةَ
جَرَى بِهَا مَا لَا جَرَى بِبِئَالٍ فَمَا تَعَالَى الْمَوْجُ كَالجِبَالِ
حَتَّى مَشَى اللَّيْثُ مَعَ الْحِمَارِ وَأَخَذَ الْقِطُّ بِأَيْدِي الْفَارِ
وَأَسْتَمَعَ الْفِيلُ إِلَى الْخِنْزِيرِ مُؤْتِنِسًا بِصَوْتِهِ النَّكِيرِ
وَجَلَسَ النَّهْرُ بِجَنِبِ الْكَلْبِ وَقَبَّلَ الْخُرُوفُ نَابَ الذَّنْبِ
وَعَطَفَ الْبَازُ عَلَى الْغَزَالِ وَاجْتَمَعَ النَّمْلُ عَلَى الْأَكَالِ
وَفَلَّتِ الْفَرخَةُ صَوْفَ الثَّعَالِبِ وَتَيَّمَ ابْنُ عِرْسٍ حُوبَ الْأَرْتَابِ
فَذَهَبَتْ سَوَابِقُ الْأَحْقَادِ وَظَهَرَ الْأَحْبَابُ فِي الْأَعَادِ (1)

(1) ج 4 ص 159 ، 1 - 8 .

أما هدوء الطبيعة وانتضاء الطوفان فهو رمز إلى السلامة من الأخطار : وأما خروج الكائنات من السفينة إلى الأرض فهو رمز إلى عودتهم إلى ما كانوا عليه وعودة طباعهم كما كانت من قبل إليهم .
وصفة الانسان في هذه الحكايات أنه لا يعفّ إلا عاجزا ، ولا يتمثل الا راهبا : أما إذا قدر ورغب ولم يرهب : فإنه لا يبالي .

يلخص ذلك القسم الثاني والأخير الذي ختم به الشاعر الحكاية المذكورة :

حَتَّى إِذَا حَطُّوا بِسَمْحِ الْجُودِي
وَأَيْتَنُوا بِعَوْدَةِ الْوُجُودِ
عَادُوا إِلَيَّ مَا تَمْتَضِيهِ الشِّيمَةُ
وَرَجَعُوا لِلْحَالَةِ الْقَدِيمَةِ
فَتَمَسَّ عَلَيَّ ذَلِكَ أَحْوَالُ الْبَشَرِ
ان شَمَلَ الْمَحْدُورُ أَوْ عَمَّ الْخَطَرُ
بَيْنَا تَرَى الْعَالَمَ فِي جِهَادِ
إِذْ كُلُّهُمْ عَلَى الزَّمَانِ الْعَادِي (1)

غير أن الشاعر في وقائع الحكايات التي تلت هذه الحكاية المقدمة تجاوز هذه النظرية إلى نقيضتها ، فأكد لنا في جميعها أن ما بالطبع لا يتغير ، في السفينة كان الانسان أم خارجها .

فإذا كان على العناب دائما قبل الخطر ، فإنه على العناب يبقى بعد انقضائه ، وإذا كان على عكسه دائما : فإنه على عكسه يبقى .

هكذا نرى أن الفرد لم يبالي بالكذب على سليمان حتى في السفينة (2) ، وكذلك الثعلب كذب عليه (3) والدب أساء الظنّ به (4) . أما انثى الأرنب فبقيت وهي في السفينة ملازمة الحذر من عدوتها (5) والحمار بقي على حمقه فيها (6) وأما النملة فقد برهنت في السفينة على ما عرفت به خارجها من حبّ العمل وتحمل المسؤولية (7) .

هذا يتناقض مع ما أكده الشاعر في القصة الأولى من تغيير الطباع في الظروف الخاصة ، وهي نقطة ضعف في فن الرواية تبين أن اتجاه شوقي إلى هذا المصدر القرآني لم يكن لحيائه ومزيد اثرائه وإنما للتذكير به تذكيرا سطحيا مفقرا .

**

فحكايات شوقي تستمد روحها ورمزيتها من ثلاثة مصادر : الحكمة المشرقية والأمثال العربية والقرآن . فعليها مسحة إسلامية مباشرة واضحة ومسحة عربية وأخرى مشرقية عامة . ولا صلة لها بحكايات

(1) ج 4 ص 159 ، 9-12 .

(2) ج 4 ص 160 .

(3) ج 4 ص 165 .

(4) ج 4 ص 162 .

(5) ج 4 ص 166 .

(6) ج 4 ص 167 .

(7) ج 4 ص 161 .

لثلاثين الغربية الا من حيث اعدادها إعدادا تعليميا . وهي عديمة الصلة بحكايات « كليات ودمنة » لابن المقفع الا صلة بعيدة وغير مباشرة ترجع إلى اشتراك الروح العامة بين الأثرين (1) .

أما من حيث حركيتها وأحداثها : ومن حيث عبرها وأهدافها فبهي شخصية : مستوحاة من تجربة الشاعر لغاية التعليم وحفظ الأخلاق النافذة .

بنية الحكاية :

1 - ملحة الختام :

أ - الحكمة :

تغذي الحكمة أكثر من نصف حكايات شوقي الا أن نسبة الأبيات الحكيمية من سائر الأبيات أقل في هذه الحكايات منها في سائر « الشوقيات » ، أولا لأن الحكمة لا تكاد تقوم في هذه الحكايات إلا بدور القفل ، فقل منها ما بُثَّ في غير ملحة الختام منها : وثانيا لأن الشاعر يستعيز في هذه الحكايات عن الحكمة بالرواية المثلية وأحيانا بالوعظ المباشر .

ولئن ضعف أثر الحكمة في الحكايات كما : فإنه قوي كيف ، إذ تحدّد له دور واحد معين هو قفل الحكاية .

قفل الحكمة 27 حكاية من حكايات « الشوقيات » الخمس والخمسين أي نصف المجموعة . وقد خرجت في أغلبية هذه الحكايات على السنة بعض أبطالها ، فكانت منصهرة فيها ومتولدة فيها تولدا طبيعيا :

- العصفورة المشهورة تعتبر بعد الوقوع في شرك الصياد :

وَهَتَفَتْ تَقُولُ لِلْأَغْرَارِ مَقَالَةَ الْعَارِفِ بِالْأَسْرَارِ (2)
« إِيَّاكَ أَنْ تَغْتَسِرَ بِالزُّهَادِ كَمْ تَحْتَ ثَوْبِ الزُّهْدِ مِنْ صِيَادِ ! »

- الديك الحذر يتمثل بعد أن أمّن نفسه من الثعلب :

.....قَالُوا وَخَيْرُ الْقَوْلِ قَوْلُ الْعَارِفِينََا :
« مُخْطِيءٌ مَنْ ظَنَّ يَوْمًا أَنْ لِلشَّعْلَبِ دِينَنَا (3) »

(1) ومن الطبيعي أن تكون عديمة الصلة بحكايات « النسر والثعلب » لسهل بن هارون ، لان هذه الحكايات لم تعرف في الحديث قبل طبعا لأول مرة سنة 1973 . ومن الطبيعي كذلك أن تكون عديمة الصلة بالحكايات التي نطسها الشاعر أبان عبد الحميد اللاحقي ، ناطسا شعرا ما وضعه ابن المقفع نثرا . انظر « كتاب النسر والثعلب » ، بتحقيق عبد القادر المييري ، وفي المقدمة التي وضعها المحقق ، ص 20 .

(2) ج 4 ص 125 ، 20 - 21 .

(3) ج 4 ص 150 ، 12 - 13 .

– النبي سليمان يُدينُ الهدد المتشكي من حبة ابتلعها :

مَا أَرَى الْحَبَّةَ إِلَّا سُرِقَتْ مِنْ بَيْتِ نَمْلِهِ
إِنَّ لِلظَّالِمِ صَدْرًا بَشْتَكِي مِنْ غَيْرِ عَلَيْهِ (1)

ولم تخرج الحكم الختامية على لسان الراوي إلا في حالات قليلة حيث اتجه بها إلى المعبر بحيث سجلنا تدخلًا مباشرًا للباث ودعوة إلى مشاركة المتقبل :

– في الموقف الواجب اتخاذه من الأعداء :

فَقُلْتُ فِي الْمَقَامِ قَوْلًا شَاعَا
مَنْ حَفِظَ الْأَعْدَاءَ يَوْمًا ضَاعَا (2)

– وفي انخداع من لا يتصور انخداعه :

فَلَا تَثِقْ يَوْمًا بِذِي حِيَلِهِ
إِذْ رُبَّمَا يَنْخَذِعُ الشَّعَلْبُ (3)

ويجدر أن نلاحظ أن حكم شوقي في حكاياته كحِكْمِهِ في سائر شعره – كما سرى – شخصية لا ترجعنا إلى رصيد القيم الأخلاقية العربية التي عبرت عنها حكمهم ولا أمثالهم إلا في القليل النادر . ولكنها تنسجم مع روحها العام ، فهي توسع دائرتها بدون أن تكرر مدلولاتها الجزئية .

في هذا الجانب الدلالي الشخصي تكمن قيمة هذه الحكايات : ولكنها تكمن في جانب الدالّ أيضا . ذلك أن الشاعر التزم في ضرب الحكمة في حكاياته بما التزم به في ضربها في غير الحكايات من مائة اللغة وقوة التعبير مما جعل لها طاقات إيحائية تتجاوز سائر الأبيات في الحكاية التي كانت لغتها في الغالب إخبارية . فكانت ملح ختام قلبا وقالبا .

ب – أساليب أخرى :

وإذا نظرنا في الحكايات التي لم تتوجها الحكمة ، ألفينا الشاعر حريصا على حسن ختامها بأساليب أخرى لا تقلّ فعالية عن الحكمة .

منها ما حرص على ختامها بالمفرد الجامع لكلمها ، الملخص لمعانيها الذي لا يصلح غيره صلاحيته للاعراب عن عبرتها .

فهذه الألفاظ التي كانت بمثابة ملح الختام عند شوقي في الحكايات هي ألفاظ متمكنة ، لأنها محورية تجمل ما تفرّق من أخبار وتعيّن درس الاعتبار . وهذه التزعة إن لم تكن خاصة بهذه الحكايات فإنها فيها أغلب ظهورا وأبلغ أثرا منها في سائر « الشوقيات » ولا غرابة في ذلك فالشاعر أراد هذه الحكايات دروسا للنشء .

(1) ج 4 ص 153 ، 9 – 10 .

(2) ج 4 ص 152 ، 15 .

(3) ج 4 ص 180 ، 8 .

.. حكاية موضوعها جنابة الحسد : ختمها بلفظ « الحسد » :

وَمَا لَهَا عِنْدِي مِنْ ثَأْرٍ يُعَدُّ غَيْرَ الَّذِي سَمَّوهُ قَدِّمًا بِالْحَسَدِ ! (1)

.. حكاية بين فيها أن حربية الحمار إنما هي في قبه استعمال في آخرها ألفاظ « مقوددي » و « الويد »
« مقوددي » :

لَأَبْدَ لِي مِنْ عَوْدَةِ لِلْبَلَدِ لِأَنَّي نَزَعْتُ فِيهِ مَقْوَدِي !
نَقَالَ : سِرٌّ وَالزَّمُّ أَخَاكَ الْوَيْدَا فَإِنَّمَا خَلَقْتَ كَنِي تَقْبِدَا (2)

.. حكاية ركزها على أن اشعاع العاقل ، وخلوده إنما هو بعمله . كرر في خاتمها لفظ « الضياء »
بمئات مرات وقلها بلفظ « البقاء » :

إِنْ كَانَ فِيكَ ضِيَاءٌ إِنَّ الشَّنَاءَ ضِيَائِي
وَإِنَّهُ لَضِيَاءٌ مُؤَيَّدٌ بِالْبَقَاءِ (3)

.. لكن هذه الألفاظ المتمكنة المحورية قد تتخذ ملحا للختام على سبيل التورية ، يقصد بها معنيان معا ،
بجلي سعة طاقتها الدلالية وقدرتها على استيعاب مختلف جوانب المعنى المطروق .

.. حكاية بين فيها أن ما بالطبع لا يتغير ، فالحمار لا يبرح الحمق ، قفلها بلفظ « حمار » قاصدا به
العنوان المعروف ، وصفة الحمق في نفس الوقت ، على سبيل التورية :

وَمَلَّ أَنْتِ عَظِيمًا ؟ نَقَالَ (أَيُّ الثَّعْلِبِ لِلْحِمَارِ) لَا يَا حِمَارُ ! (4)

.. حكاية أخرى هلك فيها الحمار بسبب حنقه استعمال فيها الشاعر نفس اللفظ تورية :

وَأَنْتُ دَبَّ الثَّعْلِبِ لِلتَّابِينِ فَقَالَ فِي التَّعْرِيطِ بِالْمِسْكِينِ :
لَا جَعَلَ اللَّهُ لَهُ قَرَارًا عَاشَ حِمَارًا وَمَضَى حِمَارًا (5)

.. وفي أخرى هلك الفأر الصغير بسبب نجوئه بين الأمكنة العالية ، فاستعمل لفظ المعالي مقصودا به
المعنى المادي والمعنى المجرد في نفس الوقت :

فَنَاحَتِ الْأُمُّ ، وَصَاحَتْ : وَأَهَا إِنَّ الْمَعَالِي قَتَلَتْ فَتَاهَا ! (6)

.. ومن أساليب بناء ملحمة الختام في « الشوقيات » أن يجعلها الشاعر إشارة بعيد فيها كلاما على كلام يوحى
بأن الكلمة قيد لصاحبها ان خيرا فخير وان شرا فشر .

(1) ج 4 ص 174 ، 11 .

(2) ج 4 ص 175 ، 9 - 10 .

(3) ج 4 ص 176 ، 20 - 21 .

(4) ج 4 ص 181 ، 6 .

(5) ج 4 ص 137 ، 15 .

(6) ج 4 ص 133 ، 26 .

عمد إلى ذلك في حكاية « أمة الأرناب والفيل » حيث استعرض مواقف مختلفة كانت لمعشر الأرناب في مقاومة عدوهم الفيل أولها موقف من :

نَادَى بِيهِمْ : يَا مَعْشَرَ الْأَرْنَابِ
مِنْ عَالِمٍ وَشَاعِرٍ وَكَاتِبٍ (1)
اتَّحِدُوا

وآخرها موقف من أنقذهم برأيه ، متخلياً عن التويج لصاحب الموقف الأول وقد أشار إليه معترفاً له بالفضل في ختام الحكاية قائلاً :

.....
فَصَاحِبُ الصَّوْتِ الْقَوِيِّ الْغَالِبِ
إِنَّ مَحَلِّيَ لِلْمَحَلِّ الثَّانِي
من قد دعا : « يا معشر الأرناب » (2)

وختم بالإشارة كذلك حكاية « ملك الغربان وندور الخادم » . ففي أول الحكاية نبه الخادم الملك إلى خطر محقق بالملكة ، فأجاب الملك غير آبه ولا مكترث :

« أَنَا لَا أَنْظُرُ فِي هَذِي الْأُمُورِ »
أَنَا لَا أَبْصُرُ تَحْتِي يَا نُدُورُ (3)

لكن صرح الملكة لم يلبث أن اندك فأقبل الملك على « ندور » يستشير في الحل ، فلم يكن من الخادم إلا الاعتبار :

قال : يَا مَوْلَايَ ، لَا تَسْأَلْ نُدُورُ
« أَنَا لَا أَنْظُرُ فِي هَذِي الْأُمُورِ » (4)

ومن الأساليب التي ركز عليها الشاعر ملحة الختام في الحكاية : المقابلة . فكانت المقابلة تجمع المتضادين في آخر بيت : الحقيقة المعهودة والحقيقة التي سبقت الحكاية من أجلها مما يمكن من تقدير البعد الذي بين الحقيقتين والقيمة التي للحكاية في التنبيه على ذلك :

— البغل يدعي أمام الحصان الطرب تحت راكبه فيجيه الحصان مقابلاً بين الحقيقة والخيال (رقص « البغل » بقرة « المهماز ») :

لَمَ أَرِ رَقْصَ الْبَغْلِ تَحْتَ الْغَزَايِ
لَكِنْ سَمِعْتُ نَقْرَةَ الْمِهْمَازِ (5)

— الغراب الصغير يهلك إذ ألقته أمه في الجو بدون أن تستكمل تدريبه على الطيران ، فاستحقت تعليق الراوي ، وقد قابل في آخر بيت صنيعها بابنها وصنيع والديها بها عندما كانت في سنه (ترفق والدك لم تترفتي) :

أَطْلَقْتَهُ ، وَلَوْ امْتَحَنُ
سَ جَنَاحَهُ لَمْ تُطَلِّقِي
وَكَمَا تَرَفَّقَ وَالِدَا
لِكَ عَلَيْكَ لَمْ تَتَرَفَّقِي (6)

- (1) ج 4 ص 142 ، 5 .
- (2) المصدر نفسه ، 24 .
- (3) ج 4 ص 135 ، 9 .
- (4) المصدر نفسه ، 15 .
- (5) ج 4 ص 182 ، 6 .
- (6) ج 4 ص 193 ، 17 - 18 .

هكذا نرى أن ملححة الختام في « الشوقيات » - على الحكمة قامت أم على أسلوب آخر - تتميز بعدق النظر ، ومتانة التركيب . فكأن سائر أبيات الحكاية دونها في خدمتها وحدها . وفعلا ، فإن معنى سائر الأبيات بتجوهر فيها ولا يتبلور قبلها .

والمرور من الأقسام الروائية في الحكاية إلى ملححة الختام يمثل في الحقيقة تجاوزا لمستوى من القول سطحي تقيير إلى مستوى عميق ثري .

ولئن كان المستوى الأول لا يتجه إلا إلى الأطنال المبتدئين ، ولا يطمع في أن يتوجه إلى غيرهم ، فإن المستوى الثاني مشترك عام ، يلتقي فيه الناظرون كما تلتقي فيه سائر أبيات الحكاية . فسحلة الختام مصب الأحداث الحكاية وملتقى لمختلف الناظرين في هذه الأحداث .

فيتجلى أن ملححة الختام هي الصورة النظرية أو الصورة الروحية العميقة لأحداث الحكاية ووقائعها ، هذه الأحداث والوقائع تغدو في النهاية كالكسوة ، حشوها الملححة ذاتها .

ففي ملححة الختام يكمن فصل القول ، فما إن نصل إليها حتى نجدها محفوفة بهالة من أساليب الكلام تخفي معانيها وفي نفس الوقت تجليها . تعودنا من الشاعر ذلك حتى في سائر شعره ، إلى حد أنه يصح أن نقول إن العكس صحيح أيضا ، أي ما إن نجد اتجاهها واضحا إلى التفنن في أساليب الكلام حتى نلغي زبدة القول وراءها .

هذا يسمح لنا بأن نقول في النهاية أن حكايات شوقي ليست شعرية في رأينا إلا بملححة الختامية . ففي هذه الملح يخلق الشاعر جوا من المثل العربية والروح الإسلامية في أساليب من القول لا تقل تفننا ولا سحرا عن أساليب شعره في غير الحكايات .

2 - المقدمة :

إذا لم تكن الحكاية في « الشوقيات » مجردة من الخاتمة عادة ، فإنها مجردة من المقدمة غالبا ، فلم نكد نجد إلا ست حكايات ذات مقدمة نظرية تهيب القارئ لسير الأحداث .

وأكثر هذه الحكايات الست كانت مكتملة البنية فتضمنت إلى جانب المقدمة : خاتمة .

لكن المقدمة في هذه الحالة لم يكن لها دور كبير في بناء الحكاية عادة مما يمكن من ربط استغناء الشاعر عن تصدير حكاياته بمقدمات نظرية بعدم حاجة هذا اللون من الأدب إليها .

فمن المقدمات ما كانت مداخل شكلية بحث ، لا صلة لها مباشرة بأحداث الحكاية كمقدمة حكاية « النعجة وأولادها » :

اسمع نَفَائِسَ مَا يَأْتِيكَ مِنْ حِكْمِي وَأَفْهَمَهُ فَهْمَ لَيْبٍ نَأْقَدِ وَأَعِ (1)

(1) ج 4 ص 151 .

وقد لا يتجاوز دور المقدمة تعيين بعض أبطال الحكاية وموضوعها : كمقدمة حكاية « الكلب والحمامة » :

حِكَايَةُ الْكَلْبِ مَعَ الْحَمَامَةِ تشهدُ لِأَجْنَسَيْنِ بِالْكَرَامَةِ (1)

ومن الحكايات ما كانت فيها المقدمة قائمة بنفس دور الخاتمة أي تتضمن عبرة الحكاية .

فعبارة حكاية « الصياد والعصفورة » هي في قوله من أبيات المقدمة :

مَا كَلُّ أَهْلُ الزُّهْدِ أَهْلُ اللَّهِ كَمْ لَأَعْيَبِ فِي الزَّاهِدِينَ لَأَهٍ (2)

وهي أيضا في الخاتمة :

إِنَّا أَنْ تَغْتَرَّ بِالزَّمَانِ كم تحت ثوبِ الزُّهْدِ مِنْ صَيَّادٍ (3)

فيتضح أن تصدير الشاعر حكاياته بمقدمات نظرية نادر قليل ، وأن هذه المقدمات في حالة وجودها عديمة الدور في الجملة .

الاطسار :

1 - الحوار :

تطغى اللهجة الخطابية على لغة حكايات شوقي ، أولا لأنها حكايات شعرية ، وثانيا لأنها من الشعر العربي والشعر العربي لا يستسيغ الحوار. ولذلك لم يظهر عند العرب مسرح في القديم ، لا نثري ولا شعري ، ولا تطورت ملحمة .

وتطغى عليها من ناحية أخرى الصبغة الاخبارية التقريرية . فهي لا تصور أحداثا بصدد الوقوع بقدر ما تصف وضعيات ، تنقصها روح التمثيل المسرحي الغربي ، ولكنها تنسجم مع روح الأخبار المشرقية .

فإذا كان فيها ضعف مسرحي ، فليس من حيث هي حكايات وإنما من حيث أن الأدب العربي في عومه لم يهضم أساليب هذا الفن الذي يراد أن يزرع فيه بالقوة ، وبالتالي فليس تجردها من روح هذا الفن ضعفا جوهريا في ذاتها ، وإنما هو ضعف بالنسبة إلى ما جرت عليه الحكايات الغربية .

لا نريد إذن أن نعتبر هذا نقیصة في حكايات شوقي ولا في أدب العرب . كل ما في الأمر أن الشاعر أخفق في محاولة زرعة في شعره على الوجه الذي يقتضيه ذوق أهل الغرب في شعرهم .

(1) ج 4 ص 173 .

(2) ج 4 ص 125 ، 3 .

(3) المصدر نفسه ، 21 .

ومع هذا فإن شوقي وفق في اخراج بعض الحكايات مخرجا مسرحيا من حيث أقامها على حوار لا يخلو من خفة وحيوية كالحوار التالي في حكاية الصياد والعصفورة ، بعد مقدمة نظرية ذات خمسة أبيات وقبل حانئة ذات ثلاثة أبيات :

- | | | |
|----|---|--|
| 6 | أَلْقَى غُلَامٌ شَرَكًا يَصْطَلِدُ | وَكُلُّ مَنْ فَوْقَ الشَّرَى صَيَّادٌ |
| 7 | فَانْحَدَرَتْ عُصْفُورَةٌ مِنَ الشَّجَرِ | لَمْ يَنْهَها التَّهْيِ ، وَلَا النُّحُزْمُ زَجَرَ |
| 8 | قَالَتْ : سَلَامٌ أَيُّهَا الْغُلَامُ | قَالَ : عَلَيَّ الْعُصْفُورَةُ السَّلَامُ |
| 9 | قَالَتْ : صَبِيٌّ مُنْحَنِي الْقَنَاةِ ؟ | قَالَ : حَنَّتَهَا كَثْرَةُ الصَّلَاةِ |
| 10 | قَالَتْ : أَرَأَيْكَ بَادِيَ الْعِظَامِ | قَالَ : بَرَّتْهَا كَثْرَةُ الصِّيَامِ |
| 11 | قَالَتْ : فَمَا يَكُونُ هَذَا الصُّوفُ ؟ | قَالَ : لِبَاسِ الزَّاهِدِ الْمُصُوفِ |
| 12 | سَلِي إِذَا جَهَلْتَ عَارِفِيهِ | فَابْنُ عُبَيْدٍ وَالْفُضَيْلُ فِيهِ |
| 13 | أَهْشُ فِي الْمَرَعَى بِهَا ، وَأَتَكِّي | وَلَا أَرُدُّ النَّاسَ عَن تَبَرُّكِ |
| 14 | قَالَتْ : أَرَى فَوْقَ التُّرَابِ حَبًّا | فَمَا اشْتَهَى الطَّيْرُ وَمَا أَحَبًّا |
| 15 | قَالَ : تَشَبَّهْتُ بِأَهْلِ الْخَيْرِ | وَقُلْتُ أَقْرَبِي بِأَيْسَاتِ الطَّيْرِ |
| 16 | فَإِنْ هَدَى اللَّهُ إِلَيْهَا جَائِعًا | لَمْ يَكُ قَرْبَانِي الْقَلِيلُ ضَائِعًا |
| 17 | قَالَتْ : فَجِدْ لِي يَا أَخَا التَّنَكُّ | قَالَ : التُّطْبِيهِ . بَارَكَ اللَّهُ لَكَ |

تيمز الحوار في هذا المشهد بالخصائص التالية :

- كانت فيه تدخلات متعددة من جانبيين زواج الشاعر فيها بين « قال » و « قلت » فأخرجه سريعا مجردا من كل اعتبار في المبادرة بالسؤال ومن كل تراخ في ردود الفعل .
- وكان لكل تدخل فيه مقابل يفي بالحاجة العاجلة ويمهد للغاية الآجلة ، ولم يكن فيه انقطاع ولا استراحة ، بحيث برهن عن طبعية عند العصفورة وعن استعداد مسبق عند الصياد .
- وكانت تدخلات العصفورة فيه قصيرة موجزة عادة ، أما تدخلات الصياد فكانت قصيرة في البداية ثم أخذت تطول شيئا فشيئا لبعث الاطمئنان في نفس العصفورة واستدراجها .
- وقد خضع الحوار فيه لتدرج واضح فمن الحديث عن صفة الصياد إلى الحديث عن هيئته إلى الحديث عما كان بين يديه .

- وكانت تدخلات العصفورة استفهامات مجردة من الأداة في بداية الحوار خاصة ، مما أخرج هذه الاستفهامات إلى معنى الاقرار مشفوعا بمعنى الاستغراب ، بحيث كانت مستعدة نفسيا للعطف على الصبي وللوقوع في شركه . ولما تقدم الحوار ورد على لسانها استفهامان كلاهما بأداة « ما » لمجرد الاستخبار دلالة على أن في الموقف بعض الغموض . أما تدخلات الصياد فكانت كلها مبنية على تدخلات العصفورة بناء معنويا دقيقا . فالصياد في أجوبته لا يستعيد عناصر التضليل التي اعتمدها ، وإنما يكتفي بالتعليق عليها تقوية لطاقة

التضليل فيها فالقناة والعظام والصورف والعصا والحب انخذما الصياد عناصر تضليل ، وهي ترد على لسان العصفورة ولا يرد أي منها على لسانه . فهي وسائل يريد اخفاءها للوصول إلى غايته ، ثم هو لا يريد التّمادي في التحليل بقدر ما يريد أن يدخل بالعصفورة في مراوغات مضلّة . هذا كان له دور كذلك في ايجاز التدخلات واختصار المسافة إلى الفتح ، وتقوية نشاط الحوار نفسه (1) .

لكنّ حيوية حكايات شوقي بصفة عامة ذهنية أكثر منها مرئية محسوسة ، وقائعها مروية للذهن أكثر من كونها منصبة للعين .

بهذه التزعة تتنافى حكايات شوقي مع حركية المسرحية الغربية ، وتتماشى مع رقابة الخطبة العربية . فلقد حرص شوقي في حكاياته على طابع الأصالة العربية والعبقرية الشرقية حتى لم يبق له مجال فيها للتوفيق دائما في ضمّ مظاهر العبقرية الغربية إليها .

2 - الزمن :

استعمل شوقي في عموم حكاياته الماضي المطلق ، هو الماضي الروائي لا يتزل الحكايات في أزمنة معينة بقدر ما يساعد على الإنجاز بالوقائع .

هذا الماضي يتضح عادة من الطالع وكثيرا ما دخل الشاعر في الحكاية بفعل « كان » في الماضي خالقا بذلك جوا من المآثر وحنينا إلى أصول وهمية :

كان للغربان في العصر ملك -

كانت النملة تمشي -

كان برّوض غصن ناعم -

ولّه في النخلة الكبري أريك (2)

مرة تحت المقطم (3)

يقول : جل الواحد المنفرد (4)

حتى في الحالات التي استعمل فيها صيغة المضارع في أفعال أخرى فإنه لم يخرج عن الماضي المطلق :

يقال : -

يقال : كانت فأرة الغيطان -

يقال : إن اللبث في ذي الشدة -

يحكون -

يحكون أن أمة الأرانيب -

قد أخذت من الثرى بجانب (7)

(1) ج 4 ص 125 . وانظر كذلك الحوار في : ج 4 ص 132 ، وج 4 ص 175 .
(2) ج 4 ص 135 .
(3) ج 4 ص 138 .
(4) ج 4 ص 156 .
(5) ج 4 ص 133 .
(6) ج 4 ص 164 .
(7) ج 4 ص 142 .

لكن قد يتفق أن يضبط الشاعر هذا الماضي : كما لو كانت وقائع الحكاية حصلت فعلا وذلك للايحاء
بمعنى قدمه على لسان الراوي :

كَانَتْ عَلَيَّ زَعْمُهُمْ فِيمَا مَضَى غَنَمٌ بِأَرْضِ بَغْدَادَ يِرْعَى جَمْعَهَا رَاعٍ (1)
أو هو يجعل عليها صبغة الواقع بأفعال خاصة تدلّ على سابق مشاركته هو فيها : وعلى أن ما يرويه
شخصي من تجربة شخصية :

.. فعل « سمع » :

● سَمِعْتُ بِأَنَّ طَاوُسًا
● سَمِعْتُ أَنَّ فَاةً أَتَاهَا
- فعل « أنبأ » :

أَتَى يَوْمًا سُلَيْمَانًا (2)
شَقِيْقُهَا يَنْعَى لَهَا فَتَاهَا (3)

أَصْبَى الطَّيْرَ، فَنَاجَتْهُ وَنَاجَاهَا (4)
- فعل « رأى » :

وَهَذِهِ وَأَقْعَعَةٌ مُسْتَفْرَبَةٌ
رَأَيْتُ أَفْعَى مِنْ بَنَاتِ النَّيْلِ
فِي هَوَسِ الْأَفْعَى وَخُبْثِ الْعَقْرَبَةِ
(5)

3 - قضايا لغوية :

نشير في هذا الفصل إلى مظاهر لغوية كانت بارزة بصفة خاصة في الحكايات لتبسيط واضح قصد إليه
هذا التبسيط وصل بلغة الشاعر في بعض المواطن إلى شيء من الضعف مرجعه إلى مترع الشاعر في
الحكايات فإنه إخباري بحت ، اتخذت فيه اللغة مجرد وسيلة لتعليم أصول الأخلاق الفاضلة ، وإلى
تربية الجمهور الذي وضعت له ، فإنه جمهور صغير السن مبتدئ .

وأبرز هذه الظواهر من حيث تخصصها بالحكايات ، استهلال الشاعر الحكاية بالجملة الاسمية التي
تبتدئها نكرة محظة واقعا في الصدارة ، مرتبة الأصلية :

- ظَبْيٌ رَأَى صُورَتَهُ فِي الْمَاءِ
- قِرْدٌ رَأَى الْفَيْلَ عَلَى الطَّرِيقِ
فَرَفَعَ الرَّأْسَ إِلَى السَّمَاءِ (6)
مُهْرَوْلًا خَوْفًا مِنْ التَّعْوِيقِ (7)

ج 4	ص 151 ، 2
ج 4	ص 154
ج 4	ص 183
ج 4	ص 127
ج 4	ص 130
ج 4	ص 136
ج 4	ص 140

-- فَأَرَى الثَّمِيظَ عَلَى الْجِدَارِ مُعَذَّبًا فِي أَضْيَاقِ الْحِصَارِ (1)
 - بَغْلٌ أَتَى الْجَوَادَ ذَاتَ مَرَّةٍ وَقَلْبُهُ مُمْتَلِيٌّ مَسْرَةً (2)

فمجيء ذلك في مستهل الحكاية يعرب عن نزعة الشاعر إلى تقرير جملة من الوضعيات . هذه الوضعيات التمهيدية تبدو ضرورية لتنشيط الأحداث بعد المقدمة .

ومما تجدر ملاحظته في هذا الصدد استعمال الشاعر في الحكاية أساليب الربط بوجه يدل على أن دورها في تصوير التسلسل المنطقي والتعبير عن دقائق الزمن كبير .

ولقد أشرنا إلى أن حكايات شوقي يكتنفها الماضي المطلق في عمومها ، ولكننا لمسنا بين أحداثها الجزئية مراتب تصور تراخي هذه الأحداث بعضها عن البعض الآخر ، فدخل في بنائها من هذه الناحية عامل الزمن لأنها تكون حكايات تخضع أحداثها في الترابط لما لا تخضع له أحداث الشعر غير القصصي عادة .

وسنوسع هذه النقطة في محلتها من باب الربط (3) ، ولذلك نكتفي ها هنا بمثال واحد بياني نجمل القول فيه فنلاحظ أن ثلث كامل استعمالات الرابط « ثم » في « الشوقيات » كانت في الحكايات بمعدل 2% من أبياتها ، بينما كانت ثلثا الاستعمالات في بقية أشعار « الشوقيات » بنسبة استعمال واحد كل 400 بيت واستعملت في أشعار كانت عادة ذات منازع قصصية .

والرابط « ثم » يعبر عن التراخي بين حدثين أو قضيتين ، فهو إذن معبر عن معنى في الزمن دقيق فلذلك استعمل حيث دعت الحاجة إلى استعماله بصفة طبيعية وذلك في الحكايات وقل استعماله في غيرها ويكثر في هذه القصص حذف « أن » و« أن » المصدريتين بالنسبة إلى ما كان عليه في سائر أشعار « الشوقيات » :

- وَكَانَ ذَلِكَ الْقِرْدُ نِصْفَ أَعْمَى يُرِيدُ يُحْصِي كُلَّ شَيْءٍ عِلْمًا (4)
 - لَكِنَّهُ خَالَفَ الْإِشَارَةَ لَمَّا أَرَادَ يُظْهِرُ الشَّطَارَةَ (5)
 - لَمْ تَحْمِلِ الْجِبَالَ مِثْلَ حَمَلِي أَظُنُّ مَوْلَايَ يُرِيدُ قَتْلِي (6)

فقد حذف في قوله « يريد يحصى » في الأول و« أراد يظهر في الثاني » ، و« أظن مولاي يريد » في الثالث .

(1) ج 4 ص 152 .

(2) ج 4 ص 182 .

(3) انظر فصل الرابط « ثم » من القسم الثالث .

(4) ج 4 ص 140 ، 2 .

(5) ج 4 ص 157 ، 6 .

(6) ج 4 ص 178 ، 3 .

وهذا يندرج في نطاق نزعة تبسيط اللغة ، ومجاراة الجمهور ، المتقبل في مستواه « أن » و « أن » ككل أساليب الربط : من مطعمات لغة المنطق ومن وسائل التعبير عن تشعب الأفكار ، مما لا حاجة به أكيدة في هذه الحكايات .

هذا إلى جانب استعمالات متنوعة عديدة : ضعف فيها تعبير ، أو أجزئ فيها استعمال ما غير غالب على الوجه المستعمل عادة ومن ذلك :

- (1) - فَأَنْتَ تَدْرِي لِي الْوَفَا فِي الْوَدَادِ
- (2) - فَأَعْطَيْتَنِي قَمَّكَ
- (3) - مَا نَطَقْتَهُ أَلْسُنُ التَّجْرِبِ
- (4) - لَعَلَّ أَنْ تَنْشُرَ بِالْجَمِيلِ
- (5) - النِيل - فَاسْمِعْ وَافْهَمْ الْحَدِيثَا - يَعْطِي..

**

الخاتمة :

لا يجوز بعد هذا التحليل أن نوافق من يذهب إلى أن حكايات شوقي ضعيفة القيمة بصفة مطلقة . نعم هي ضعيفة بالنسبة إلى الحكاية عند الغربيين في حركيتها وبنائها ، في إطارها وحوارها وأحيانا في لغتها . لكنها تظل قوية في ذلك إذا قيست بطبيعة الشعر العربي ومميزاته الخاصة ، ولها فوق ذلك قيمة تاريخية لا تنكر ، وقيمة تعليمية لا تجحد ، وقيمة أخلاقية عامة جليلة في أحد الجانبين الشخصيين فيها : أهدافها وعبرها التي جسستها الملح الختامية .

ان نظم القصص المثلية في قالب حكايات شعرية شخصية ، ظاهرة أدبية خلقها شوقي في البيئة العربية ، وجسمتها في كثير من اللوحات . لكنها ظاهرة لم تتبع . فقد انطلقت معه وتوقفت عنده . وبذلك يبقى شوقي لافونتين العرب بلا منازع (6) .

(1) ج 4 ص 132 ، 2 .

(2) ج 4 ص 144 ، 20 .

(3) ج 4 ص 125 ، 5 .

(4) ج 4 ص 129 ، 7 .

(5) المصدر نفسه ، 10 .

(6) عل خلاف مع شارل بلا حيث يقول - وقد غفل عن شوقي - « مازال الادب العربي في انتظار شاعر كلافونتين » ، دائرة المعارف الاسلامية ، فصل « حيوان » .

الباب الثاني الهيكل الداخلي

الفصل الأول التراكيب

التقديم والتأخير :

ان الحكم بمرونة لغة من اللغات أو تصلبها لا يتسنى إلا بالنظر إلى طبيعة قواعد ترتيب العناصر فيها وإلى مدى مجاوزتها . فمما يميز فصائل اللغات بعضها عن البعض ، نظام ترتيب العناصر من ناحية وألوان تغيير الترتيب من ناحية أخرى . وما كان ترتيب العناصر ليكون مشكلا لولا أنه عرضة للتغيير . والتغيير ليس مجرد عارض فيه ، وإنما هو مطرد ، بل انه قوام أغلب الكلام الذي تتجسم فيه أية لغة من اللغات .

ولا تنحصر أهمية دراسة الجملة من هذه الناحية في التعرف على التراكيب الممكنة التي يخرج فيها الكلام ، بل تتجاوز ذلك إلى التعرف على الجملة ذاتها بالاعتماد على عناصرها المكونة وإلى خصائص البنية فيها ووجوه ارتباطها ببقية أجزاء الكلام وإلى النظام العام المحرك للغة . وإذا كان لدراسة أصول ترتيب العناصر فضل تعيين ما تولد في اللغة المدروسة من قوانين مجردة تنظم أشكالها الملموسة في كلياتها ، بدون أن يوهل ذلك إلى دراسة الأساليب المتنوعة في استخدام اللغة ، اللهم إلا إذا اعتمد الإحصاء المستقصى الكامل ، فإن دراسة مظاهر ترتيب العناصر في الكلام بالاعتصار على مواطن التغيير ، له فضل الكشف عن مختلف الأساليب . غير أن تغيير الترتيب في العربية قد يقتضيه التركيب النحوي ويوجهه لسبب من الأسباب ، فيفتقد ذلك طابع التجوز ويعتبر من مكملات نظام الترتيب الأصلي في عناصر الكلام . وليس بالعسير نحصر الحالات التي يجب فيها ما يجب من تغيير في الترتيب ، ولكن العسير هو حصر غير ذلك من حالات التغيير . ولذلك

مختلفتين ، وحشوه للجوابين ، وقد قوى هذا التوازن المهجة الملحمية في البيت ، وإن لم يتجرد تركيب العجز من تعقد نتيجة تكلف التوازن .

وقد يتزع الشاعر إلى التغيير في ترتيب العناصر بداعي تجنب الثقل وتخفيف الوقع . والثقل في الكلام يكون إذا طالت بعض عناصره وقصرت بعض عناصره الأخرى معا .

فلتجنب الثقل ولجعل العنصر القصير يحتفظ بكلّ قوته الدلالية غير في قوله :

- من فلّ جيشٍ ، ومن أنقاضٍ مملكةٍ
– صدرُ البيانِ له إذا التقتِ اللغى
ومن بقية قوم جئت بالعجبِ (1)
وتقدم البلغاءُ والفصحاءُ (2)

فقد سلم سياق الجارات والمجرورات الكثيرة المتعاطفة في البيت الأول في غير منزلتها الأصلية من الفتور الذي كان عرضة إليه وذلك بفضل الفعل الذي جاء يقطع سلسلة التعداد التي ما كانت لتقطع ، وقد احتفظ الفعل في نفس الوقت بمنزلته القوية في الجملة . وكذلك شأن جواب الشرط في البيت الثاني فإنه بتقدمه أغنى من الانتظار المملّ وفي نفس الوقت احتفظ بقيمته الكاملة في التركيب .

الأهداف المعنوية :

أما الأهداف المعنوية فهي لطائف المعاني التي نرى أن التقديم والتأخير كان لتأديتها أولا ، ولم يستدعها عامل صوتي ظاهر .

والمعاني المقصودة هي في الحقيقة طاقات تعبيرية جديدة تلحق المعاني الظاهرة فتزيدها تدقيقا وتأكيذا . ووجدنا أن هذا التدقيق في « الشوقيات » كان بالتخصيص في أغلب الحالات .

فنكاد نعتبر إفادة التقديم والتأخير التخصيص – إذا لم تستدعها الأصوات في « الشوقيات » – هو الأصل فيهما . وحصول هذا المعنى إنما هو بتقديم الجار والمجرور خاصة ، مهما كانت وظيفتهما في الكلام . وقد لاحظنا ، أن أكثر ما جاء من ذلك في شعر شوقي كان الجار والمجرور يحتلان فيه صدارة الصدر أو صدارة العجز .

- وإلى الله من مشى بصليبي
– فقل لبان يقول ركن مملكة
– فيه احتسمى استقلالها
في يديّه ، ومن مشى بهلالِ (3)
على الكتائب يبني الملكُ لا الكتبِ (4)
وبه تحصن وأمتنع (5)

ففي البيت الأول قدم الجار والمجرور (إلى ا
... (على الكنائس) على الفعل ونائب الفاعل ،
... الجار والمجرور في البيت الأخيرين ففضلة
ومن مظاهر التقديم والتأخير الشائعة في « الشو
... وتعيين الوجهة الحقيقية في النظرة إلى الأشياء .
ذَكَرْتُكَ بِالنَّمِيسَةِ السَّنِينِ ، وَإِنْتَهَا
فإن تقديم العدد على المعدود في هذه الحالة هو
تقدم على المؤخر في القيمة .

والجدير بالذكر أن كثيرا من حالات تقديم
نبت وإن لم تفقد قوتها في إبراز الصفة إذ كثيرا ما
يبرز هو بالقطع وتبرز هي بالتقديم .

ومن ذلك قوله :

وَإِذَا جَمَعَتِ الطَّيِّبَاتِ رَدَدَتْهَا

فإلى جانب تغيير الشاعر الترتيب في قوله (عذ
لفظ الـ « و داد » مقطعا .

أما في قوله :

سَمَاوُكَ يَا دُنْيَا خَدَاعُ سَرَابِ

فقد برزت كل عناصر التركيبين (خداع سرا
إلى جانب بروز بقية عناصر البيت بالمقابلة بين
المصراعين ، فخرج هذا الطالع مشحونا بكتلة مك
كل أطرافها .

ومن التراكيب النادرة في « الشوقيات » استعد
ومغير الترتيب في الآخر كما في قوله :

تَجَادَنَاهُمْ كَمَا شَاءَ بِمُخْتَلَفِ

مختلفتين ، وحشوه للجوابين ، وقد قوى هذا التوازن اللهجة الملحمية في البيت ، وإن لم يتجرد تركيب العجز من تعقد نتيجة تكلف التوازن .

وقد ينزع الشاعر إلى التغيير في ترتيب العناصر بداعي تجنب الثقل وتخفيف الوقع . والثقل في الكلام يكون إذا طالت بعض عناصره وقصرت بعض عناصره الأخرى بها .

فلتجنب الثقل ولجعل العنصر القصير يحتفظ بكل قوته الدلالية غير في قوله :

– من قلّ جيشٍ، ومن أنقاضٍ مملكةٍ
ومن بقية قومٍ جثتٍ بالعجبِ (1)

– صدرُ البيانِ له إذا التقتِ اللغى
وتقدم البلغاءُ والفصحاءُ (2)

فقد سلم سياق الجارات والمجرورات الكثيرة المتعاطفة في البيت الأول في غير منزلتها الأصلية من الفتور الذي كان عرضة إليه وذلك بفضل الفعل الذي جاء يقطع سلسلة التعداد التي ما كانت لتقطع ، وقد احتفظ الفعل في نفس الوقت بمنزلته القوية في الجملة . وكذلك شأن جواب الشرط في البيت الثاني فإنه بتقديمه أغنى من الانتظار المملّ وفي نفس الوقت احتفظ بقيمته الكاملة في التركيب .

الأهداف المعنوية :

أما الأهداف المعنوية فهي لطائف المعاني التي نرى أن التقديم والتأخير كان لتأديتها أولا ، ولم يستدعها عامل صوتي ظاهر .

والمعاني المقصودة هي في الحقيقة طاقات تعبيرية جديدة تلحق المعاني الظاهرة فتزيدها تدقيقا وتأكيذا . ووجدنا أن هذا التدقيق في « الشوقيات » كان بالتخصيص في أغلب الحالات .

فنكاد نعتبر إفادة التقديم والتأخير التخصيص – إذا لم تستدعها الأصوات في « الشوقيات » – هو الأصل فيهما . وحصول هذا المعنى إنما هو بتقديم الجار والمجرور خاصة ، مهما كانت وظيفتهما في الكلام . وقد لاحظنا ، أن أكثر ما جاء من ذلك في شعر شوقي كان الجار والمجرور يحتلان فيه صدارة الصدر أو صدارة العجز .

– وإلى الله من مشى بصليبٍ
في يديهِ ، ومن مشى بهلالٍ (3)

– فقلّ لبانٍ بقولٍ ركنٍ مملكةٍ
على الكتائبِ يُبنى الملكُ لا الكتبِ (4)

– فيه احتسمى استقلاؤها
وبه تحصنَ وامتسعَ (5)

(1) ج 1 ص 59 ، 77 .

(2) ج 1 ص 34 ، 49 .

(3) ج 1 ص 188 ، 35 .

(4) ج 1 ص 59 ، 16 .

(5) ج 1 ص 158 ، 7 .

ففي البيت الأول قدم الجار والمجرور (إلى الله) وقد وقع خبرا في جملة إسمية : وفي الثاني يهمننا تقديمه (على الكتاب) على الفعل ونائب الفاعل ، وفي الثالث تقديمه (فيه ثم به) على الفعل والفاعل ، وقد وقع الجار والمجرور في البيتين الأخيرين فضلا .

ومن مظاهر التقديم والتأخير الشائعة في « الشوقيات » تقديم الصفة على الموصوف لابرازها ولفت النظر إليها وتعيين الوجهة الحقيقية في النظرة إلى الأشياء . ومن هذا الباب تقديمه « المثة » على « السنين » في قوله :

ذَكَرُوكَ بِالْمِئَةِ السِّنِينَ ، وَإِنَّهَا
عُمُرٌ لِمِثْلِكَ فِي النُّجُومِ قَصِيرٌ (1)

فإن تقديم العدد على المعدود في هذه الحالة هو من باب تقديم الصفة على الموصوف ، لبيان تفوق العنصر المقدم على المؤخر في القيمة .

والجدير بالذكر أن كثيرا من حالات تقديم الصفة على الموصوف في « الشوقيات » اقتضاها المقطع في البيت وإن لم تفقد قوتها في إبراز الصفة إذ كثيرا ما اتضح أن الموصوف مرصود للقافية ، فتقدم عليه الصفة ، فيبرز هو بالمقطع وتبرز هي بالتقديم .

ومن ذلك قوله :

وَإِذَا جَمَعْتَ الطَّيِّبَاتِ رَدَدْتَهَا
لِعَتِيقِ خَمْرٍ أَوْ قَدِيمِ وَدَادٍ (2)

فإن جانب تغيير الشاعر الترتيب في قوله (عتيق خمر) نجد تغييرا في قوله « قديم وداد » حيث كان لفظ « وداد » مقطعا .

أما في قوله :

سَمَاوُكَ يَا دُنْيَا خَدَاعُ سَرَابٍ
وَأَرْضُكَ عَمْرَانُ وَشَيْكُ خَرَابٍ (3)

فقد برزت كل عناصر التركيبين (خداع سراب / وشيك خراب) لورودهما في بيت هو طالع القصيدة إلى جانب بروز بقية عناصر البيت بالمقابلة بين السماء والأرض وتناسب التقطيع بين عناصر كل من المصراعين ، فخرج هذا الطالع مشحونا بكتلة مكثرة من طاقات التعبير ، ستفجر في القصيدة وتشتع على كل أطرافها .

ومن التراكيب النادرة في « الشوقيات » استعمال الشاعر التركيب الوصفي أصلي الترتيب في أحد شقيه ومغير الترتيب في الآخر كما في قوله :

تَجَاذِبَاهُمْ كَمَا شَاءَ أَيْ بِمُخْتَلَفٍ
مِنَ الْأَمَانِيِّ وَالْأَحْلَامِ مُخْتَلِبٍ (4)

(1) ج 3 ص 71 ، 2 .

(2) ج 1 ص 133 ، 22 .

(3) ج 3 ص 29 ، 1 .

(4) ج 1 ص 59 ، 43 .

فالمنتظر قوله « الأمانبي والأحلام المختلفة المختلطة » ؛ لكن الشاعر غير الترتيب فأبرز الصفتين معا ، وخلق توازنا في البيت ، وعبر بقوة عن اشتراك الموصوفين (الأمانبي والأحلام) في الصفتين (مختلف ومختلب) معا .

ومن طريف ما لاحظنا في شعر شوقي ظاهرة تقديم المفعول المطلق في كثير من حالات وروده جملة خاصة (1) على كامل عناصر الجملة الفعلية لابرار مقابلة ، أو ابراز شبه ، فمما أبرز فيه المقابلة :

.. - وَكَمَّا تَرَفَّقَ وَالْيَدَا كِ عَلَيْكَ لَمْ تَتَرَفَّقِي (2)
.. - يَلْزَمُهَا نَهَارَهَا وَتَلْزَمُهُ وَمِثْلَمَا يُكْرِمُهَا لَا تُكْرِمُهُ (3)

والبيت الأول من حكاية والثاني من أرجوزة عائلية وكلاهما من « ديوان الأطفال » . فالذي سمح للشاعر بهذا التغيير في ترتيب العناصر هو كتابته للأطفال .

ومما أبرز فيه الشبه :

.. - مَا كَانَ ضَرَّتِي لَوْ امْتَشَلْتُ وَمِثْلَمَا قَدُ فَعَلْتُوا فَعَلْتُ ؟ (4)
.. - كَمَا وُلِدْتُمْ عَلَى أَعْرَافِهَا وُلِدْتُ فِي سَاحَةِ الْحَرْبِ لَا فِي بَاحَةِ الرَّحْبِ (5)
.. - وَكَيْتَ الَّذِي قَاسَتْ مِنْ الْمَوْتِ سَاعَةً كَمَا رَاحَ يَطْوِي الْوَالِدِينَ طَوَاهَا (6)
.. - وَأَقْبَلَ مِنْ شَبَابِ الْقَوْمِ جَمْعٌ كَمَا بَنَى الْكُهُولُ ، بَنَى وَشَادَا (7)

وإذا كان البيت الأول من حكاية في « ديوان الأطفال » ، فإن الأبيات الثلاثة الباقية من غير « ديوان الأطفال » .

ويأتي تغيير الترتيب في « الشوقيات » كثيرا لتحميل أحد عناصر التركيب وظيفتين اثنتين معا ، فيقوى بذلك دوره وينحصر فيه الاهتمام . وقد يكون العنصر المزدوج الوظيفة مفردا كما يكون جملة .

فمن ضروب ثنائية الوظيفة في المفردات :

.. - مَنَايَا أَبَى اللَّهِ إِذْ سَاوَرْتِكَ فَلَمْ يَلْقَ نَابِيَهُ تُعْبَانُهَا (8)

- (1) وجدنا مثالين اثنين قدم فيهما المفعول المطلق المفرد ، انظرهما في : ج 1 ص 42 ، 84 و ج 4 ص 21 ، 49 .
(2) ج 4 ص 193 ، 18 .
(3) ج 4 ص 100 ، 4 .
(4) ج 4 ص 162 ، 13 .
(5) ج 1 ص 59 ، 59 .
(6) ج 2 ص 109 ، 4 .
(7) ج 4 ص 14 ، 32 .
(8) ج 1 ص 262 ، 11 .

فلفظ « منايا » مفعول به قدّم على فعله وفاعله (أبى الله) بدون استعمال ضمير المطابقة ، فاحتفظ بفضل ذلك بإمكانية قيامه بوظيفه المسند لمسند إليه محذوف :

– كَرِيمِ الطُّبَّاءِ لَا يَتَّقِرُبُ الشَّرَّ حَادُهُ وفي غيره شَرُّ الوَرَى وَمَعَاطِبُهُ (1)

في هذا البيت تقدّمت الصفة (كريم) على الموصوف (الطبّاء) فاكتسبت بهذا التغيير وجهين : وجه تعود فيه على الممدوح وهو الملك ادوارد ، بمعنى الجود ، وآخر تعود فيه على الطبّاء بمعنى ارتفاع القيمة وتحصل ثنائية الوظيفة لبعض المفردات في تراكيب لا يصحّ أن نتحدث فيها عن تغيير حقيقي في عناصر الترتيب الا على سبيل التجوّز ، وأمثلة ذلك كثيرة منها :

– وَمَا الْقَتْلُ نَحِيًّا عَلَيْهِ الْبِلَادُ وَلَا هِمَّةُ الْقَوْلِ عَمْرَانُهَا (2)
– وَجَدْتَهَا فُرْصَةً تُلْقَى الْجِبَالَ لَهَا إِنَّ السِّيَاسَةَ فِيهَا الصِّيدُ وَالطَّرْدُ (3)
– مَحَبَّةَ اللَّهِ الْفَاحَا ، وَهَيْبَتَهُ على ابنِ آمِنَةٍ فِي كُلِّ مُصْطَلَمٍ (4)

فورد كلّ من « القتل » في الأول ، و« السياسة » في الثاني ، و« محبة » في الثالث مسندا إليه نحويا ، ولكز وظيفته الأصلية غير المسند إليه ، فالأول والثاني كلاهما مجرور ، والثالث مفعول به . وبالنظر إلى هذه الوظائف الأصلية المنتظرة يجوز لنا التحدث عن تغيير في الترتيب ، وكذلك بسبب الأثر الظاهر الذي يترك ازدواج الوظيفة في معنى البيت . فكلّ هذه العناصر الثلاثة أصبح محورا للحديث بما أنه مسند إليه بعدما كاد دون ذلك قيمة .

أما في الجملة فيبدو أن ثنائية الوظيفة لا تلحق الا العناصر المغيرة عن مرتبتها والتي أصلها الالتحام البنيوي المتين مع بقية العناصر .

هكذا فإن هذه ظاهرة شائعة في التراكيب التلازمية التي تقدّم فيها الشق الثاني على الأول :

تَسِيرُ مَسِيرَ الضُّحَى فِي الْبِلَادِ إِذَا الْعِلْمُ مَرَّقَ فِيهَا السَّدْفُ (5)

فجملة الصدر أصلها التقييد المتين بالشرط الذي ورد بعدها في العجز ، لكنّ تقديمها هوّن التقييد : وأخرجها إلى بعض الاطلاق .

ونجد هذه الظاهرة كذلك في التراكيب الاستفهامية :

زَمَنْ تَقْضَى لِلنَّهْوَى وَلَنَا بِظِلِّكَ ، هَلْ يَعُودُ ؟ (6)

- (1) ج 1 ص 80 ، 32 .
(2) ج 1 ص 262 ، 26 .
(3) ج 3 ص 62 ، 30 .
(4) ج 1 ص 190 ، 110 .
(5) ج 1 ص 159 ، 3 .
(6) ج 2 ص 27 ، 2 .

فبتقديم الشاعر المستفهم عنه على الأداة وفعل الاستفهام : عبّر عن حقيقة ثابتة ليست محل استفهام معنويًا ، واكتنفاً محل استفهام نحويًا : فخرج هذا الاستفهام بذلك إلى معنى جديد هو معنى التحسر واليأس .

* *

إن العنصر الذي عبّر عن مرتبته في أغلب حالات التغيير التي لم يوجبها عامل نحوي في « الشوقيات » هو « الجار والمجرور » . بصرف النظر عن الوظائف المتنوعة التي قام بها . فالجار والمجرور في هذا الديوان يتميزان بقاء المترلة ومرونة الاستخدام .

أما أسباب التقديم والتأخير فإذا كان كثير منها يرجع إلى معنيسي التخصيص والابراز فإن نسبة منها لا بأس بها ترجع إلى الأصوات وهي من هذه الناحية متصلة بالنظم الشعري نفسه أي أنها مخصوصة بهذا الكلام من حيث هو شعر قبل كل شيء ، فليست هي من الأسباب العامة التي تعمل في الكلام ويعمل فيها بقطع النظر عن نوعه ، رغم أن الفصل بين المتعضيات الصوتية والأهداف المعنوية ليس هينًا دائمًا ، إذ قد يطرأ التغيير وله بهذه الأهداف سبب وبذلك المتعضيات آخر .

* *

الاعتراض والزيادة :

إن الاعتراض ، والزيادة في بعض وجوهها ، من مظاهر تغيير الترتيب في عناصر الجملة . فالاعتراض يكون بتغيير الترتيب أي بتحويل أحد عناصر التركيب عن منزلته وإقحامه بين عناصر من طبيعتها التسلسل ، كما يكون بزيادة عنصر أو أكثر من عنصر أجنبي تمامًا عن التركيب يقطع هذا التسلسل ، كما تكون الزيادة في التركيب مجردة ، غير معترض بها ، وغير ملحققة بالترتيب تغييرًا . فلهذه الأسباب جمعنا بين الاعتراض والزيادة في الدراسة وإن انحصر الاعتراض بالزيادة وهو أهم مظهر يبرز صلة الاعتراض بالزيادة ، في نوع من التراكيب مخصوص وهي تلك التي لا ترتبط بالأصلية برابط نحوي أو لفظي والتي لا تتجاوز التراكيب الدعائية . فهذه تراكيب قليلة الأهمية وموحدة النوع ولعلها يباب الأساليب الانشائية أولى . ولم نجد لها على كل حال في ديوان شوقي من الطرافة ما يوجب درسها .

الاعتراض بتغيير الترتيب :

أما الاعتراض بتغيير الترتيب في تراكيب « الشوقيات » فرأينا أهميته في طبيعة العناصر المعترض بها وتحليلها أولًا ، ولا تقل دواعيه وأثره في التركيب عن ذلك أهمية واكتنفاً أحق بالتأليف بعد التحليل . وقد قسمنا مظاهر الاعتراض في هذا الباب قسمين : المظاهر الخاصة ، ونعني بها مواطن الاعتراض الذي يفصم اللحمة النحوية أولًا ، والمظاهر العامة ، ونعني بها مواطن الاعتراض الذي يفصم فيها اللحمة المعنوية أولًا .

1 - المظاهر الخاصة :

أ - الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية :

أبرز مظاهر الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية في « الشوقيات » هو الاعتراض بين الفعل والتاعل .
وأبرز العناصر التي تعترض بينهما على الإطلاق المفعول به من ناحية والجار والمجرور من ناحية أخرى .

الاعتراض بالمفعول به :

كَبُرَتْ ذَاتُكَ الْعَالِيَّةُ أَنْ تُحْصِي ثَنَاهَا الْأَلْتَابُ وَالْأَسْمَاءُ (1)

دَارَتِ الدَّائِرَاتُ فِيكَ ، وَنَالَتْ هَذِهِ الْأُمَّةَ الْيَدُ الْعَسْرَاءُ (2)

وَجَرَّتْ فَمَا اسْتَوْلَى عَلَى الْأَمْدِ الْمُنَى وَعَدَّتْ فَمَا حَوَتْ الْمَدَى الْأَوْطَارُ (3)

اعتراض في البيت الأول بالمفعول به « ثناها » بين الفعل والفاعل « أن تحصي .. الألقاب والأسماء »
وفي الثاني اعتراض « هذه الأمة » بين « نالت .. اليد العسراء » وفي الثالث اعتراض بالجار والمجرور « على
الأمد » الواقعين مفعولاً به بين « استولى .. المنى » بالمفعول به « المدى » بين « حوت ... الأوطار » .

الاعتراض بالجار والمجرور :

أَبَتِ التَّقِيْدَ بِالْهَسْوَى وَتَقِيْدَتْ بِالْحَقِّ أَوْ بِالْوَجِبِ الْأَحْرَارُ (4)

تَدَرَّعَتْ لِلْقَاءِ السَّلْمِ « أَنْقَرَةٌ » (5)

اعتراض في الأول « بالحق أو بالواجب » في « تقيدت .. الأحرار » وفي الثاني « للقاء السلم » في
« تدرّعت .. أنقرة » .

وقد يكون الاعتراض بين الفعل والفاعل بالمفعول به وبالجار والمجرور في نفس الوقت كما في قوله :

وَاسْتَقْبَلَ الرِّضْوَانَ فِي غُرْفَاتِهِمْ بِيَجْنَانٍ عَدَنٍ أَلْكَ السُّمْحَاءُ (6)

كما يكون الاعتراض في الجملة الفعلية بين الفعل ونائب الفاعل :

وَرِيَعَتْ كَمَا رِيَعَتِ الْأَرْضُ فِيكَ نَوَاحِي السَّمَاءِ وَأَعْنَانُهَا (7)

دَاءُ الْجَمَاعَةِ مِنْ أَرْسَطَالَيْسَ لَمْ يُوصَفَ لَهُ حَتَّى أَتَيْتَ دَوَاءُ (8)

- (1) ج 1 ص 17 ، 77 .
- (2) المصدر نفسه ، 84 .
- (3) ج 1 ص 164 ، 6 .
- (4) ج 2 ص 164 ، 24 .
- (5) ج 1 ص 59 ، 15 .
- (6) ج 1 ص 34 ، 130 .
- (7) ج 1 ص 262 ، 14 .
- (8) ج 1 ص 34 ، 72 .

ففي الأول فصل بين الفعل ونائب فاعله بجملة واقعة مشعولا مطلقا : « كما ريعت الأرض فيك » ، وفي الثاني فصل بين الفعل ونائب فاعله بجار ومجرور ومضاف ومضاف إليه جملة .

والملاحظ أن الفاعل المعترض بينه وبين فعله على هذه الصور يرد في أكثر الحالات مقطعا متوجعا لكامل البيت : مما يسمح باستنتاج أن اطراد هذه الظاهرة في شعر شوقي يرجع إلى مقتضيات صوتية شعرية أولا والاعتراض بين المسند والمسند إليه في التركيب على ما رأينا يخضع الشطر لضرب من الاتزان مولد لنوع من الموسيقى ، ويضمن في نفس الوقت للمسند إليه كامل القوة برصده لختام البيت . فالبيت الشعري فنيا يبدو من هذه الناحية قالبا يبدوه الشاعر بإحكام الصدر والذيل بما عظم من العناصر في التركيب قيمة ويختمه بملء حشوه بما كان دون ذلك من العناصر .

وثاني مظاهر الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية يكون بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول من ناحية ثانية .

ويكون هذا الاعتراض بالجار والمجرور كثيرا ، لتجنب الثقل في التركيب مثل الاعتراض في قوله :

وَسَلِمْتِ بِأَحْرَمِ الْمَعَارِكِ مِنْ يَدِي هَدَمْتَ لِسَلْمِ الْعَالَمِينَ كِيَانًا (1)

فقد نحاشى المنتظر من قوله « هدمت كيان مسلم العالمين » لما فيه من كثرة الاضافات باقحام الجار والمجرور بين الفعل والفاعل « هدمت » والمفعول « كيانا » .

ويكون الاعتراض بالجار والمجرور لابرز العناصر الأصلية :

أَخْرَجْتَ لِلنَّاسِ مِنْ ذَلٍّ ، وَمِنْ فَشَلٍ شِعْبًا وَرَاءَ الْعَوَالِي غَيْرَ مُنْشَعِبٍ (2)

فقد فصل الشاعر بهذه الفضلات « للناس من ذل » ، « ومن فشل » بين الفعل والفاعل « أخرجت » والمفعول به « شعبا » من ناحية ثم فصل بين النعت « شعبا » والمنعوت « غير منشعب » من ناحية أخرى ، فتمكن هكذا من جعل المسند والمسند إليه في صدارة الصدر والمفعول به وهو منعوت في صدارة العجز ، ونفته في ذيل العجز فبرزت كلها ، وخص حشو البيت البقية العناصر .

لكن الاعتراض لم يستدعه أحيانا أخرى إلا المقطع وموسيقى البيت ، فلم يأت في المعنى بجديد :

تُعَلِّمُ حِكْمَتُهُ الْحَاضِرِينَ وَتُسْمِعُ فِي الْغَابِرِينَ النُّطْفَ (3)

وإنه ليستدعيه المقطع أحيانا والترعة إلى الحصول على توازن في البيت فيختل به التركيب ويثقل كما في قوله :

وَأَدْخَلَ عَلَيَّ الْمَوْتَ الصَّفُوفَ مَوَاسِيًا وَأَعَيْنُ عَلَى آلَمِهِ الْإِنْسَانَا (4)

- (1) ج 1 ص 279 ، 7 .
(2) ج 1 ص 59 ، 78 .
(3) ج 1 ص 159 ، 20 .
(4) ج 1 ص 278 ، 2 .

فالمقطع اقتضى تأخير لفظ «الانسان» ، والتوازن اقتضى مقابلة «وادخل على الموت ..» «وأعن على آلامه ..» . لكن ذلك كان على حساب التركيب النحوي الذي استعمل فيه ضمير يعود على لاحق .

ومن هذا القبيل قوله :

مَرَّ قَتَّ تَاجَهُ الْخَطُوبُ ، وَأَلْقَتَّ فِي التَّرَابِ الَّذِي أَرَى صَوْلَجَانَهُ (1)

وقد أراد «وألقت الذي أرى صولجانه في التراب» : ولكنه فصل الفعل والفاعل «ألقت» عن المفعول الذي ورد جملة «الذي أرى صولجانه» بالجار والمجرور «في التراب» فحدث خلل سببه ما حصل من التباس كَوْنُ الجملة الموصولة مفعولا به لألقتت بكونها نعتا للتراب .

وقد يعترض الشاعر بين الفعل والفاعل بالجار والمجرور وفضلات أخرى فيثقل التركيب أيضا :

وَكَسُوهُ أَبَدَ الدَّهْرِ مِنَ التَّخْرِ ثِيَابًا (2)

لقد بقي المسند والمسند إليه ، بتصدرهما البيت ، والمفعول به ، بوروده مقطعا ، محتفظة بوزنها الدلالي لا بحالة ، ولكن اطراد الفضلات الكثيرة في حشو البيت ليس من شأنه أن يخرج التركيب إلى السلامة (3) . وقد يعترض الشاعر بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول به من ناحية أخرى بجملة كاملة ، تقع في أكثر الحالات حالة :

— يُنْسِيكَ مَصْرَعُهُ — وَكُلُّ زَائِلٌ — أَنْ الْحَيَاةَ كَغُدْوَةٍ وَرَوَّاحٍ (4)

— يتساءلون — وَأَنْتَ أَطْهَرُ هَيْكَلٍ — بِالرُّوحِ أُمٌّ بِالْهَيْكَلِ الْإِسْرَاءِ (5)

غير أن هذا الاعتراض كثيرا ما لا يفيد جديدا ، فيكون حشوا ، يقتضيه الإيفاء بحق المصراعين من الوزن . فالجملة المعترض بها في البيت الأول حكمة لكنها لا تزيد بشيء في معناه عن الحكمة الواردة في العجز ، اللهم الا أن نعتبرها من باب التأكيد الذي يتقدم فيه المؤكّد على المؤكّد ، أما الجملة المعترض بها في الثاني فبعيدة عن موضوع الحديث .

ب - الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية :

— الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية يتمثل في الاعتراض بين المبتدأ والخبر ، أما ما يكون من

التصرف في ترتيب العناصر الثانوية بعد المبتدأ والخبر فليست لنا قاعدة نحوية تقيس بها حدوده ومداه

فقصارى الأمر أن نقول إن الشاعر يرتب فضلات الكلام إذا كثرت بعد المسند إليه والمسند بحسب أهمية الأبر

(1) ج 1 ص 248 ، 3 .

(2) ج 1 ص 90 ، 7 .

(3) وقد يعترض بالجار والمجرور بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول به من ناحية أخرى مثلا ج 1 ص 90 ، 11 .

(4) ج 2 ص 22 ، 25 .

(5) ج 1 ص 34 ، 84 .

والاعتراض بين المبتدأ والخبر يكون بالجار والمجرور كثيرا :

بِئْتُ فَرَعُونََ فِي السَّلَاسِلِ تَسْثِي (1) ..

وازه يستخدم كثيرا لخلق توازن في الجملة بأن يجعل المسند إليه في صدارة المصراع والمسند في ذيله ،
فتتمزق موسيقى الاطار بهذا التوازن خاصة إذا كان الاعتراض في العجز فإن المسند يبعد عن المسند إليه ليقطع
به الكلام ويتوج : ففي قوله :

هَنِيئًا - أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ - فَإِنَّمَا نَجَاتُكَ لِلدِّينِ الْحَنِيفِ نَجَاةٌ (2)

اعتراض بالجار والمجرور « للدين الحنيف » بين المسند إليه « نجاتك » والمسند « نجاة » تفسره
بالترعة الظاهرة إلى التصدير .

ولخلق التوازن كذلك وابرأز العنصرين الرئيسيين في الجملة الاسمية كان الاعتراض في قوله :

حُامِكُ مِنْ سَقْرَاطَ فِي الْخَطْبِ أَخْطَبُ وَعُودُكَ مِنْ عُودِ الْمَنَابِرِ أَصْلُبُ
وَعَزْمُكَ مِنْ (هُومِيرَ) أَمْضَى بَدِيهَةَ وَأَجَلِي بِيَانَا فِي الْقُلُوبِ وَأَعْدَبُ (3)

فالأشطر الثلاثة الأولى على نسق واحد في التركيب أطرافها مقصورة على عنصري الاسناد الرئيسيين
وأحشاؤها على الفضلات .

وقد تفسر الاعتراض نزعة الشاعر إلى رصد المسند للقافية فيضطر حينئذ إلى سد الشغور بالفضلات كما
في اعتراضه بين اسم الناسخ وخبره في قوله :

أَعْلَنْتُ أَمْرَهَا الذَّنَابُ ، وَكَانُوا فِي ثِيَابِ الرُّعَاةِ مِنْ قَبْلِ جَاؤُوا (4)

وقد يكون الاعتراض بين المبتدأ والخبر بفضلات أخرى ، غير الجار والمجرور ، للتنبيه على المعارض
به والتعجيل بذكره كي لا يسبق إلى الذهن خلافه ، كالاقتراض بالضاف والمضاف إليه في عجز
البيت الموالي :

يَدُ الشَّرِيفِ عَلَى أَيْدِي الْوَلَاةِ عَلَّتْ وَتَعْلَهُ دُونَ رُكْنِ الْبَيْتِ - تُسْتَلَمُ (5)

أو الاعتراض بين المسند المقدم والمسند إليه المؤخر بالاستثناء :

وَلِكُلِّ مَا أَتَلَفْتَ مِنْ مُسْتَكْرَمٍ - الْا مَوَدَّاتِ الرَّجَالِ - تَلَاَفِ (6)

(1) ج 1 ص 17 ، 91 .

(2) ج 1 ص 92 ، 1 .

(3) ج 1 ص 42 ، 26 - 27 .

(4) ج 1 ص 17 ، 39 .

(5) ج 1 ص 211 ، 7 .

(6) ج 3 ص 104 ، 6 .

أو بالنداء :

فَنَبَّهْنَاهَا الْفَتْحُ الَّذِي مَا بِفَجْرِهِ - وَلَا بَكَ - يَا فَجْرَ السَّلَامِ - مُكَذِّبٌ (1)

ومن الاعتراض بين المسند والمسند إليه في الاسمية ما يكون بجملة مفيدة كاملة ، وهذه الجملة عادة ما تقع حالية ،

للتعجيل بذكر المعترض ودحض ما قد يغلب على الظن :

وَأَنْسِي - وَلَا مَنْ عَلَيْكَ بِطَاعَةٍ - أَجَلٌ ، وَأَعْلَى فِي الْفُرُوضِ زَكَاتِي (2)

أو للمقابلة :

قد كان (مصر) - وَالذُّنْيَا لِحُودٍ كَلْتَهَا - لِلعَبَقْرِيَّةِ وَالْفُنُونِ مَهْـُودَاً (3)

أو بجملة مفيدة ، كانت تلحق بالجملة الأجنبية تماما عن التركيب لو لا تصدورها برابط لفظي يبين أن أصل مرتبتها في آخر التركيب :

النَّيْلُ - فَاسْمَعُ ، وَافْتَهَمَ النَّحَادِثَا - يُعْطِي ، وَلَكِنْ يَأْخُذُ الْخَبِيثَا (4)

فقد اعترض في هذا الكلام بجملتين استثنائيتين متعاطفتين « فاسمع وافهم الحديث » للتشبيه والطلب ، مع الملاحظ أن هذا التركيب النادر ورد في حكاية من « ديوان الأطفال » .

ج - الاعتراض بين شقي التركيب التلازمي :

أما الاعتراض بتغيير الترتيب بين شقي التركيب التلازمي ، فينحصر في تخلل عناصر جملة الشرط أو جملة الظرف عناصر جملة الجواب . هذا التغيير يخرج التركيب في كل حالة من إفادة الشرط الحقيقي أو الظرف المحض ومن تقيّد الشقين بهذا أو بذلك التقيّد الكامل إلى شيء من التحرر .

فإن الاعتراض في قوله :

إِنَّ لِي نَصْحًا إِلَيْكُمْ - إِنَّ أَدْ نَتْمُ - وَعَتَابَا (5)

خفف من الثقل الذي كان لابد منه في التركيب من ناحية ومن ناحية أخرى أخرج الجملة من معنى الشرط الحقيقي إلى معنى الالتماس فألى معنى المجاملة التي لا تكون فيها القيود والارتباطات الاشكالية .

فمجيء هذا التغيير عموما ، لابرار معنى جملة الشرط أو جملة الظرف وتلبيح معنى الشرط أو الظرف في التركيب وتلوينه بمعنى جزئي جديد .

- (1) ج 1 ص 42 ، 25 .
- (2) ج 1 ص 98 ، 25 .
- (3) ج 1 ص 109 ، 38 .
- (4) ج 4 ص 129 ، 10 .
- (5) ج 1 ص 90 ، 3 .

2 - المظاهر العامة :

أ - التزعة الغالبة : الاعتراض بين المتعاطفين :

ندرس في هذا المقام نوعا من التراكيب مشتركا بين بابي الحذف والاعتراض . ودخول هذه التراكيب في البابين معا من قبل أنه استغني فيها عن ذكر بعض العناصر في مقام العطف بصفة واضحة من ناحية ، وفصل فيها من ناحية أخرى بصفة جلية كذلك بين المتعاطفين المنتظر تجاورهما .

ففي قول الشاعر :

فَتَخَيَّرَ كُلِّ مَنْ شَبَّ عَلَى الصَّدْقِ وَشَابَا (1)

حذف في مقام العطف أصله : من شبَّ على الصدق وشاب على الصدق ، وفيه في نفس الوقت فصل بين فعلي « شبَّ » و « شابا » بالجار والمجرور المشترك بينهما . فإن كان هذا اللون من التراكيب يباب الحذف أولى ، فإن قيمته المتمثلة في إيجاز الكلام باحلال العنصر المشترك بين العنصرين المشتركين فيه ، واجتناب ثقل التركيب لا يتضحان إلا بالتوسع فيه من حيث هو ضرب من الاعتراض خاص . لا نجد اعتراضا إذا نظرنا إلى التركيب باعتماد الجمل ، « شبَّ على الصدق » جملة مفيدة وعناصرها على ترتيب أصلي ، ولكن نستطيع اعتباره اعتراضا إذا نظرنا إليه باعتماد المفردات ، « شبَّ » و « شاب » فعلان متعاطفان ، المنتظر تجاورهما .

ونظير ذلك قوله :

يُبْصِرُ الْآلُ إِذْ يُرَاحُ بِهِمْ فِي مَوْقِفِ الذَّلِّ عَنَوَةٌ ، وَيُجَاءُ (2)

حيث حذف « بهم » في موقف الذل عنوة « بعد فعل « يجاء » بسبب سابق احلاله بين الفعلين المتعاطفين المشتركين فيه « يُرَاحُ / يُجَاءُ » .

ولعل هذه الظاهرة أكثر وضوحا فيما تعاطف من عناصر التركيب دون الأفعال ، كالاقتراض بين المسانيد إليها المتعاطفة :

- أذعنَ النَّاسُ وَالْمُلُوكُ إِلَى مَا رَسَمُوا ، وَالْعُقُولُ وَالْعُقَلَاءُ (3)

- دُمِّرَ النَّاسُ وَالرَّعِيَّةُ فِي تَشْيِيدِهَا ، وَالْخَلَائِقُ الْأَسْرَاءُ (4)

فيمكن أن نعتبر الحذف قد طرأ في البيت الأول بالاستغناء من ناحية عن تكرار الفعل بعد كل حرف عطف ورد ، وبلاستغناء من ناحية أخرى عن الجار والمجرور بعد كل فاعل ، ولكن الأوفق أن نعتبر

(1) ج 1 ص 90 ، 20 .

(2) ج 1 ص 17 ، 90 .

(3) ج 1 ص 17 ، 176 .

(4) المصدر نفسه ، 30 .

الشاعر اعترض بين الفاعلين المتعاطفين بالجار والمجرور لاجتناب الثقل الذي كان يحصل لو قال « أذعن الناس والملوك والمتمول والعلاء إلى ما رسوا » ، اللهم إلا أن نعتبر الجار والمجرور متمما للملوك فقط . وكذلك الشأن بالنسبة إلى فصله نواب الفاعل في البيت الثاني بالجار والمجرور « في تشييدها » فإنه تجنب به الثقل وقطع به تسلسل الأسماء المطردة .

ومما إلى ذلك أيضا :

– يَرْجِعُ النَّاسُ وَالْعُصُورُ إِلَى مَا سَنَ ، وَالْجَاحِدُونَ ، وَالْأَعْدَاءُ (1)

– تَمْشِي الْمَنَاطِرُ بَيْنَ أَيْدِي خَيْلِهَا أَنْتَى مَشَى : وَالْبَغْيُ وَالْأَجْرَامُ (2)

وإننا لو اجادون نفس الظاهرة في التركيب الاسمي :

– إِنَّ لِلِّسِّنِ لَهَمًّا حِينَ تَعْلُو وَعَذَابًا (3)

– عَيْسَى ، سَبِيلُكَ رَحْمَةٌ ، وَمِحْبَةٌ فِي الْعَالَمِينَ ، وَعَصْمَةٌ ، وَسَلَامٌ (4)

فقد اعترض في الأول بين المسند إليهما بالمضاف والمضاف إليه « حين تعلو » وفي الثاني بين الأخبار المتعاطفة بالجار والمجرور لتجنب الثقل وخلق اتران في الجملة .

كما يطرأ هذا النوع من الاعتراض على العناصر الثانوية المتعاطفة وخاصة في أواخر الأعجاز بمقتضى المقطع كفصله بين المضاف إليهما المتعاطفين بالجار والمجرور « فيها » في قوله :

وَصَيِّبِي أَزْرَتِ الدُّنْيَا بِهِ شَبَّ بَيْنَ الْعِزِّ فِيهَا وَالْخَطَرِ (5)

أو اعتراضه بين الجارين والمجرورين المتعاطفين بجار ومجرور آخرين مشتركين بينها :

اللَّيْثُ ، وَالْعَالَمُ مِنْ شَرْقِهِ فِي هَيْئَةِ اللَّيْثِ إِلَى غَرْبِهِ (6)

ب – نزعات أخرى :

من مظاهر الاعتراض الشائعة في « الشوقيات » ، الاعتراض بين النعت والمنعوت ، ويكون فيها بالجار والمجرور غالبا ، وقد يقتضيه في التركيب الوزن والمقطع وقد لا يقتضيانه ، إلا أنه يأتي غالبا لافادة معنى جزئي :

– وَأَنْشَأُوا نُزْهَةً لِلْجَيْشِ قَاتِلَةً وَمَنْ تَنْزَهَ فِي الْأَجَامِ لَمْ يَأُوبِ (7)

– لَمْ تَلْقَ غَيْرَ الرَّقِّ مِنْ عُسْرِ عَلَى الشَّرْقِيِّ عَاتِ (8)

– فَلَا يَرْقَيْنَ فِيهِ الْإِفْتَى إِلَى دَرَجَاتِ النُّبُوغِ انصَرَفَ (9)

- (1) ج 1 ص 17 ، 216 .
(2) ج 1 ص 230 ، 34 .
(3) ج 1 ص 90 ، 31 .
(4) ج 2 ص 230 ، 39 .
(5) ج 1 ص 125 ، 43 .
(6) ج 1 ص 72 ، 41 .
(7) ج 1 ص 59 ، 41 .
(8) ج 1 ص 102 ، 9 .
(9) ج 1 ص 159 ، 19 .

فقد فصل « نزدة » عن « قاتلة » في الأولى بقوله « للجيش » : واعتراض بين « عمر » و « عات » في الثاني به « على الشرقي » وبين « فتى » و « انصرف » في الثالث بقوله « إلى درجات النبوغ » . وقد أفاد الاعتراض التخصيص في جميع هذه الحالات .

ومن طريق الاعتراض في « الشوقيات » : تدخل الخبر عناصر المبتدأ في الجملة الاسمية العادية : إلا أن هذا التغيير ليس دائما وأبدا موفتقا . وكلّ التوفيق الذي يمكن أن ينتج عنه يتمثل في كونه يجنب الثقل ويخفف التركيب كما في قوله :

أَتَسْرُ النَّعِيمِ عَلَى كَرِيمِ جِيئِهِ وَمَرَّاشِدُ التَّفْسِيرِ وَالْإِفْتَاءِ (1)

فإنه بالاعتراض بالخبر وهو « على كريم جيئه » ، وقى التركيب من الثقل الذي كان يحصل بسبب طول المبتدأ . لكن التغيير في قوله :

حَسَبُ الْحِمَامِ دُمُوعَكُنْ مِنْ الْمُسْتَهْلَةِ مِنْ عِتَابِ (2)

أدى إلى الغموض فقد أحلّ الخبر « دموعكنّ المستهلة » حيث يلتبس المعنى ، بسبب جواز تعليق الجار والمجرور « من عتاب » بالقسم الأول من المبتدأ من ناحية وبالقسم الثاني من الخبر من ناحية أخرى . وقد وصل الاعتراض في « الشوقيات » إلى حدّ غريب الشأن ، ذلك أن الشاعر اعترض بين المضاف والمضاف إليه بالجار والمجرور في قوله :

حِينَ - فِي إفريقيَا - انحلَّ الوِثَامُ وَأَضْمَحَلَّتْ آيَةُ الْفَتْحِ الْجَلِيلُ
مَاتتِ الأُمَّةُ ... (3)

الزيادة المجردة :

نعني بالزيادة المجردة كلّ عنصر بسيط أو مركب استعمله الشاعر غير معترض به في التركيب وغير لازم فيه أي قابلا للحذف لتوفر ما يدلّ على معناه في السياق أو لعدم تعلّق حاجة ما به .

وتحت عنوان الزيادة المجردة نجمع مسائل هي عند العرب أصناف كالإطناب والاطالة والحشو .. ونعني بها من حيث مظاهرها المختلفة المميّزة لها في شعر شوقي ، ومن حيث تأثيرها في التركيب .

وأبرز مظاهر الزيادة المجردة في « الشوقيات » ما كان عن طريق التفسير إطنابا ، وصورة ذلك أن يعبر الشاعر عن المعنى مرة باجمال وأخرى بتفصيل وإذا كان المعنى لا يتبلور إلا بالاجمال فإن التركيب يستطيع الاستغناء عن التفصيل ، فهذه الصورة الثانية من التعبير تمثل زيادة من حيث التركيب .

(1) ج 3 ص 22 ، 6 .

(2) ج 3 ص 26 ، 11 .

(3) ج 2 ص 171 ، 83 .

وقد كثر هذا الضرب من الزيادة في شعر شوقي بنسبة نعتها هامة جدا :

— وَاجْعَلْ صَبْحَكَ فِي الْبُكُورِ سَلِيلَةً
— رُوِّضْتُ بَعْدَ جِنَاحٍ ، وَجَرَّتْ
حَمَلِ الثُّسُولَاذِ رَيْشًا ، وَجَرَى
لِلْمُنْجِبِينَ : الْكِرْمِ وَالْتُمَاحِ (1)
طَوْعَ سُلْطَانِينَ : عِلْمٍ وَذَكَاءُ
فِي عَنَانِينَ لَهُ : نَارٍ ، وَمَاءُ (2)

« فالكرم والتماح » في البيت الأول زيادة تفصيل لقوله « المنجيين » ، وكذلك قوله « علم وذكاء » في الثاني و« نار وماء » في الثالث من باب الزيادة ، وكلا البيتين من نفس التصيدة .

والملاحظ أن زيادة التفصيل هذه أحيانا لا تغني ولا تتقدم بنا كثيرا عن حدود ما ورد في البداية مجملا ، فتأتي بعد الاجمال ، ويقتى المعنى مع ذلك غامضا ، كما في قوله :

جُرْجَانٍ تَمْضِي الْأُمَّتَانِ عَلَيْهِمَا : هَذَا يَسِيلُ ، وَذَلِكَ لَا يَلْتَمُ

فهذه الزيادة تدقق وصف المجمال ، لكن لم تبن ماهيته بعد . وما من سبيل إلى الاستعانة بالسياق العام في ذلك . هذا ما دعا الناشر إلى أن يعلق قائلا: « جرجان : أحدهما خروج أدرنة من أيدي المسلمين ، والثاني خروج الأندلس من أيديهم ، والأُمَّتَانِ هما العرب أيام نكبة الأندلس ، والترك أيام ضياع أدرنة » (3) . والجدير بالذكر أن أكثر هذه الزيادات ترد في أواخر الأبيات في الأغلبية الساحقة من الحالات ، فتحتضن المقاطع والقوافي .

وقد يعتمد شوقي إلى الزيادة في التركيب بتكرار بعض عناصره ، وقد قلت الوجوه المفيدة من ذلك . فمن تكراره المفرد قوله :

لَوْ أَتَاهُ مُوجِعًا حَاسِدُهُ سَلَّ مِنْ جَنَّبِ الْحَسُودِ السَّرَطَانَا (4)

فأظهر لفظ « الحسود » في العجز حيث كان ينتظر الاضمار بعد أن استعمله في الصدر . وكذلك الشأن بالنسبة إلى قوله :

وَكَيْفَ يَكُونُ فِي أَبْدٍ حَلَالًا وَفِي أُخْرَى مِنْ الْأَيْدِي حَرَامًا (5)

فقد كرر الجار والمجرور ، وان خلق بهذا التكرار توازنا في البيت .

وقد يكرر اللفظ بتغيير الصيغة ، فيأتي باللفظين متعاطفين في آخر العجز :

يَبْعَثُ الضُّوءَ لِلْبِلَادِ ، فَتَسْرِي فِي سَنَاهُ النَّهْمُومُ وَالْفُهْمَاءُ (6)

- (1) ج 2 ص 22 ، 7 .
- (2) ج 2 ص 3 ، ر 35 .
- (3) ج 1 ص 230 ، 4 .
- (4) ج 2 ص 188 ، 16 .
- (5) ج 1 ص 221 ، 26 .
- (6) ج 1 ص 17 ، 110 .

فالفهماء جمع « فتهيم » وهو صاحب الفهم أما « الفهوم » فليست في اللسان ، ولعلّه أرادها جمعا للفهيم في معنى السريع الفهم أو جمعا لمصدر « الفهيم » على غير وجهه ، وفي كلتا الحالتين زيادة باستغلال أكثر ما يمكن من صيغ المادة .

وقد يكرر المعنى دون اللفظ : باستعمال المترادفين متعاطفين في آخر البيت :

- والحسن من كرم الوجوه ، وخيره
 ما أوتي القواد والزعماء (1)
 – وكأنت مضر أول من أصبتهم
 فلم تحص الجراح ولا الكيلام (2)

فلفظ « الزعماء » في الأول صورة أخرى من التعبير عن مدلول « القواد » العام ، وكذلك لفظ « الكلام » بالنسبة إلى لفظ « الجراح » .

وقد يستعمل الضمير مرتين للتعبير عن نفس المعنى :

- وهب الرشيد أنني أنا أسلو
 ما من العقل أن ترؤم محالا (3)
 – حكمة حال كل هذا التجلي
 دونها أن تنالها الأفهام (4)

ففي البيت الأول جمع بين ضميرين : « أنني أنا » متصل ومنفصل ، يشتركان في متعلق واحد ، وفي الثاني أعاد على قوله « حكمة » ضميرا في « دونها » وآخر في « أن تنالها » .

ومن تكراره الجملة بشيء من التحوير قوله :

- لهم الحسب خالصا من رعاياهم ، وكل الهوى لهم والولاء (5)

فالجملة التي أتى بها في العجز « كل الهوى لهم » تعبر عن معنى أفادته جملة قبلها « لهم الحب خالصا » . كل ما في الأمر أنه عوض لفظ (الحب) بلفظ « الهوى » وصاغ التركيب بشكل آخر .

لكنه في قوله :

- قلت لها الحذبي ، وكان مني ضالا أن قلت لها الحذبي (6)

كرر الجملة بدون تحوير ، وخلق في البيت توازنا يقبله الحس وتطرب له النفس .

- (1) ج 1 ص 34 ، 29 .
 (2) ج 1 ص 221 ، 10 .
 (3) ج 2 ص 134 ، 7 .
 (4) ج 1 ص 239 ، 9 .
 (5) ج 1 ص 17 ، 183 .
 (6) ج 3 ص 184 ، 32 .

وقد يستخدم الشاعر عناصر لا يقتضيها التركيب في أصله للايفاء بحق الوزن كزيادته أداة الحصر « إنما » في سياق لا يقتضي الحصر :

تُكَلِّمُ الرَّجَالَ مِنَ الْبَنِينَ ، وَإِنَّمَا تُكَلِّمُ الْمَمَالِكِ فَقَدْ هَا الْعُلَمَاءُ (1)

فهذا البيت حكمة ذات فرعين متعادلين : وذلك كزيادته « السين » التي تفيد الحتمية في أول المضارع في جملة جواب شرط : بحيث جمع بين معنيين لا يجتمعان : احتمال الوقوع من ناحية وحتمية الوقوع من ناحية أخرى كما في قوله :

وَكُلُّ مُسَافِرٍ سَيَّوُوبٌ يَوْمًا إِذَا رَزَقَ السَّلَامَةَ وَالْإِيَابَا (2)

لكن من زيادته الحرف ما جاء لمعنى جزئي طريف : كمعنى التأكيد عبر عنه بزيادة حرف العطف « الواو » في صدر الجملة :

وَتَادَى مُنَادٍ لِلْهَزِيمَةِ فِي الْمَلَا - وَأَنْ مُنَادِي التُّرْكِ يَدُنُو وَيَقْرَبُ (3)

وَأَحْوَاضٌ يُرَاضُ النَّيْلُ فِيهَا - وَكُلُّ نَجِيَّةٍ وَأَلْهَا لِحَامُ (4)

إِلَى الْخُلُقِ أَنْظِرْ فِيمَا أَقُولُ - وَتَأْخُذُ - نَفْسِي - أَشْجَانُهَا (5)

وَيَا (سَعْدُ) ، أَنْتَ أَمِينُ الْبِلَادِ - قَدْ امْتَلَأَتْ مِنْكَ أَيْمَانُهَا (5)

ومن ذلك زيادته حرف الجر « اللام » في قوله :

وَلَكِنْ رُؤُوسٌ لَأَمْوَالِهِمْ يُحَرِّكُ قَرْنَيْهِ شَيْطَانُهَا (6)

فعدوله عن التركيب الإضافي « رؤوس أموالهم » إلى تركيب الجر « رؤوس لأموالهم » ، أخرج المصطلح الحضاري « رؤوس الأموال » من معناه المعهود ، إلى معنى مجازي مشحون بمعنى التعتت . ومن هذا القبيل زيادته الناسخ « كان » :

- في تركيب دخيل من العامية ، قال وقد بكى طفلاه وتشبثا به ألا يخرج :

بَكِيًّا لِأَجْلِ خُرُوجِهِ فِي زُورَةٍ يَا لَيْتَ شِعْرِي : كَيْفَ يَوْمٌ فَرَّاقِهِ ؟

لَوْ كَانَ يَسْتَعُ بِوَمَذَاكَ بَكَاهُمَا رُدَّتْ إِلَيْهِ الرُّوحُ مِنْ إِشْفَاقِهِ (7)

(1) ج 3 ص 9 ، 3 .

(2) ج 1 ص 64 ، 27 .

(3) ج 1 ص 42 ، 158 .

(4) ج 4 ص 71 ، 15 .

(5) ج 1 ص 262 ، 34 - 35 .

(6) ج 1 ص 262 ، 47 .

(7) ج 4 ص 107 ، 2 .

فقرن - في البيت الثاني - « كان » بالمضارع : معبراً عن حدث انقضى ، واستعمل الماضي في جملة جواب الشرط ، بينما دلّ السياق على أنّ الحدث لم يقع بعد ، لكنّ التركيب جارٍ لهذا المعنى في العمومية ، وقد أفاد به في البيتين على كلّ حال ازدواج الشخصية لأنّ الشاعر يتحدث عن نفسه كما لو كان مات بعد وفات .

وقد زاد الشاعر « كان » في تراكيب هي على منوال بعض التراكيب القرآنية « كان » : وذلك في قصيدة « معالي العهد » :

فقلتُ : كَذَلِكَمُ آنتُ قَبْلًا - وَكَانَ اللَّهُ بِالنَّجْوَى عَلِيمًا
 - يَضِيعُ شُعَاعُهَا فِيهِ هَبَاءٌ - وَكَانَ النَّجْمُ مَمْتُونًا ذَمِيمًا
 - وَلَكِنِّي أَحِبُّ النَّفْعَ جَهْدِي - وَكَانَ النَّفْعُ فِي الدُّنْيَا لُزُومًا (1)

« فكان » هنا خارجة عن حد الزمن الماضي ، إلى الديمومة (2) ، وكلّ أعجاز هذه الأبيات الثلاثة حكم .

وقد خلق الشاعر أحياناً أخرى تراكيب إضافية بزيادة اسم وإضافته إلى آخر في بعض التراكيب بحيث يستقيم الوزن ولا يثرى المعنى :

- وَأَيْنَ الَّذِي بَيْنَكُمُ شِبْلُهُ - عَلَى غَايَةِ الْحَقِّ نَعْمَ الْخَلْفُ ؟ (3)
 - وَالنَّجْمُ يَبْعَثُ لِلْمِيَاهِ ضِيَاءَهُ - وَالْكَهْرِبَاءُ تُضِيءُ أَثْنَاءَ الثَّرَى (4)

فزاد لفظ « غاية » في البيت الأول والمعنى بحذفه لا يتضرر ، وزاد لفظ « أثناء » في الثاني ، والمعنى بحذفه أقوم (5) .

وقد يأتي الشاعر أحياناً بجمل كاملة لا يقتضيها المقام فتبقى أجنبية عن التركيب ، وقد تتخلل القصيدة مجموعة من الأبيات كاملة بعيدة الصلة بالسياق ، لكننا نخرج إزاء ذلك من باب الزيادة التي تتصل بالهيكل الداخلي إلى ما يتصل ببنية القصيدة ذاتها ، وليس هذا من مشاغلنا .

الحذف :

الحذف من أبرز عوارض التركيب في الكلام . فلا تكاد تخلو منه الجملة من الجمل . والحذف يكثر استخدامه وتنوع مظاهره من جملة إلى أخرى في النص الواحد بقدر تقدم النص واتضح جوانب الموضوع

(1) ج 4 ص 32 ، 12 و 43 و 62 .

(2) استعمالات « كان » بهذا المعنى في القرآن كثيرة ، لا حاجة في التثليل عليها .

(3) ج 1 ص 159 ، 26 .

(4) ج 2 ص 33 ، 23 .

(5) مع الملاحظ أن الزيادة التي من هذا النوع تتجاوز هذا إلى مظاهر أخرى درست في باب الواصلات ، كزيادة بعض حروف العطف أو زيادة بعض حروف الجر بعد أفعال هي في الأصل متعدية بدونها . . .

المدرّوس بسبب دلالة بعض المذكور على بعض المحذوف إلى حد يصبح معه الحذف عملية آلية . «والأصل في المحذوفات جميعها على اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدلّ على المحذوف ، فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف . فإنه لغو من الحديث ، لا يجوز بوجه ولا سبب » (1) . وليس لتقامات الحذف غير هذا المقياس العام . فلا نستطيع أن نضبط مواطن الحذف بأكثر من أن نقول يحسن الحذف حيث دلّ على المحذوف بعض المذكور . إلا أن الدارس يستطيع أن يتبين بغير صعوبة أن الحذف أكثر ما يكون في مقام العطف . فالعطف من حيث هو عملية اتباع يقوم عليها الكلام في أغلبه يسمح بالاستغناء عن بعض المعطوف إذا توفّر في المعطوف عليه . ومن التراكيب الخاصة ما يطرأ الحذف فيها كثيرا بسبب قيامها على شقين ملتصقين كتركيب الاستفهام الحقيقي الذي يقوم على سؤال وجواب هذا الجواب عرضة إلى الحذف لأنه في أكثر الحالات ليس الا صيغة جديدة لما ورد في السؤال ، أو التركيب التلازمي الذي يقوم على جملتين دائما ، ثانيتهما جملة الجواب . وكلاهما عرضة للحذف : أو تركيب النداء أو الدعاء ..

ولم يتوسع علماء البلاغة من العرب الا في نوع واحد من أنواع الحذف هو الذي إذا عوضه الذكر فسد الكلام . يقول ابن الأثير : «ومن شرط المحذوف في حكم البلاغة أنه متى أظهر صار الكلام إلى شيء فسد ، لا يناسب ما كان عليه أولا من الطلاوة والحسن » (2) .

ولكننا نرى للحذف نوعا ثانيا هو الذي يقتضيه التذييق المعنوي أو الذي يولده الخطأ النحوي ايفاء بحق الوزن في الشعر وغير ذلك من المقتضيات الصوتية الجمالية .

فإن الحذف في النوع الثاني إذا عوضه الذكر استقام الكلام نحويا أكثر وربما زال معه خطأ ولم يتغير به معنى . وما من شك في أن النوع الأول من الحذف أكثر خفاء من الثاني ولكنه أقل أثرا في التركيب والمعنى منه . والثاني أكثر دلالة على أساليب الكلام الخاصة ، وأكثر تميزا لها (3) ، ولذلك سنعمد هذا أكثر من ذلك في دراسة الحذف في تراكيب «الشوقيات» .

ونحن بهذا الاختيار المنهجى العام نعرض في نفس الوقت عن المنهج الخاص في دراسة الحذف حسب مقاماته أو مواطنه ، لتعلّق هممتنا بالمحذوفات ذاتها وآثارها .

والمحذوفات محرّكات أو واصلات ، وكلّ صنف يفتقر إلى الدرس في باب خاص .

ونعني بمحرّكات الكلام الأسماء والأفعال سواء أقامت بوظيفة أساسية في الجملة أم بوظيفة ثانوية ، وكذلك العناصر الأساسية في الجملة سواء أكانت من قبيل الأسماء والأفعال أو الأدوات . فمحرّكات الكلام تسمية أطلقناها في الجملة على الأسماء والأفعال وعلى كل عنصر يقوم بوظيفة أساسية حتى وإن كان من قبيل الأدوات .

(1) ابن الأثير ، المثل السائر ، ج 2 ص 279 .

(2) المصدر نفسه .

(3) انظر باب الحذف والاختصار : ابن تيبة ، تأويل مشكل القرآن ، ص 210 - 228 .

ونعني بواصلات الكلام الحروف والأدوات (1) باستثناء ما قام منها بوظيفة أساسية في التركيب .
 هذا التقسيم الثنائي يسهل علينا بصفة عملية دراسة أقسام الكلام باعتماد دورها في الجملة إن تحريكها
 وإن وصلها ، ولكن له ميزة علمية أيضا وتمثل في الكشف عن الواقع اللغوي من حيث ارتكاز النظام
 البلاغي على التحريك والوصل .

وليس الفصل بين المفردات من المحذوفات والجملة بمعتبر عندنا لأن من المحذوفات ما لا تقدر إلا
 بمفردات ومنها ما يجوز فيها التقدير بالمفرد أو بالجملة ، ولم نر الجملة تتميز محذوفة عن المفرد محذوفا على
 كل حال .

حذف المحركات :

حذف المحركات متنوع في « الشوقيات » ، ولكننا سنقتصر في الدرس على أبرز مظاهره وأكثرها تواترا
 فيها وأخصها بها من حيث هي كلام شعري قبل كل شيء . فأبرز مظاهر حذف المحركات في شعر شوقي :
 حذف المسند إليه في الجملة الاسمية وحذف المسند والمسند إليه معا في الجملة الفعلية وحذف المفعول به في
 الجملة الفعلية كذلك : فحذف النعت وحذف المضاف .

1 - حذف المسند إليه في الجملة الاسمية :

يعمد شوقي إلى حذف المسند إليه في الجملة الاسمية في مقام الاستئناف بكثرة بالغة . وإذا علمنا أن
 المعاطلة نادرة في شعره وأن البيت في قصيدته يتمتع بكامل استقلاله عادة على ما اشترط العرب ، لم يعد من
 الغريب أن نلمس ظاهرة الحذف هذه في صدور الآيات .

- | | |
|--|---|
| – مُتَّفَكِّكُونَ ، فَمَا تَضُمُّ نَفُوسَهُمْ . | ثِقَّةٌ ، وَلَا جَمْعَ الْقُلُوبِ صَفَاءُ (2) |
| – أَشْهَى مِنْ الْعُودِ الْمَرْتَمِ مَنْطِقًا | وَأَلْدُ مِنْ أَوْتَارِهِ تَغْرِيدًا (3) |
| – حُرٌّ ، وَأَنْتَ الْحُرُّ فِي تَارِيخِهِ | سَمْحٌ ، وَأَنْتَ السَّمْحُ فِي أَقْبَالِهِ (4) |
| – رُومَةُ الزَّهْوِ فِي الشَّرَائِعِ وَالْحِكْمِ | حَمَّةٌ ، وَالنَّهْوِ وَالْمَجَانَّةِ (5) |

فكل مطلع في هذه الآيات وقع مسندا لمسند إليه محذوف ، يدل عليه السياق ، تقديره في الأول « هم
 أو انهم .. » وفي الثاني « هي أو انها .. » وفي الثالث « هو » أو ما شاكلها ، وفي الأخير « أنت » أو ما

(1) المسكري يسمي حروف الجبر « حروف الصلات والرباطات » الصناعتين ج 1 ص 160 .

(2) ج 1 ص 34 ، 125 .

(3) ج 1 ص 109 ، 09 .

(4) ج 1 ص 169 ، 2 .

(5) ج 1 ص 248 ، 17 .

أيضا . لكن الحذف بهذا الشكل يرد كذلك في صدور الاعجاز إذا استأنف بها على الصدور
وأكثر نادر :

أُوسَعْتَنَا يَوْمَ الْوُدَاعِ إِهَانَةً أَدَبٌ لَعُمْرِكَ لَا يُصِيبُ مِثْلًا (1)

فالعجز لا يستقيم إلا بتصور محذوف من نوع « ذلك » أو « انه » .

فالحذف في هذا المقام من أساليب التأليف في الكلام دون التحليل به يخرج الشاعر من مجرد التقرير
والإخبار إلى التحريك والإيحاء ، فيكون المسند إليه أظهر إذا لم يظهر والشاعر أنطق إذا لم ينطق من ناحية ،
ويبرز المسند الظاهر لانحصار كل الضوء فيه من ناحية أخرى . فهذا لون من الأساليب يمكن من إبراز
المتنصرين الرئيسيين في التركيب بنفس المستوى .

ويصادف أن نجد هذا الضرب من الحذف في غير هذا المقام في شعر شوقي ، لكن دواعيه في ذلك
مختلفة ، فمنه الذي اقتضته طبيعة الكلام : كأسلوب الحوار والمشافهة :

وقيل : الثغرُ ، فأتأدتُ : فأرستُ فكانتُ من ثراكِ الطَّهْرِ قَابًا (2)
والمحذوف فيه مسند إليه من نوع « (هذا) الثغر .. »

ومنه ما اقتضاه الإيجاز ولكن المعنى معه لم يسلم من الغموض :

– وَيَا رَبَّ لَوْ سَخَّرْتَ نَاقَةَ (صَالِحٍ) لَعَبْدِكَ : مَا كَانَتْ مِنَ السَّلِسَاتِ (3)
– إِنْ أَشْرَقَتْ (الشمس) زَهْرَاءُ تَسْمُو لِلضُّحَى وَإِذَا هَوَتْ حَمْرَاءُ فِي تَلِكِ الذُّرَى (4)

فالمعنى لا يستقيم إلا على تصور محذوف في الأول من نوع « (ناقة صالح) ما كانت .. » أو (انها) ما
كانت ... وفي الثاني من نوع « (فهي) زهراء .. أو (فهي) حمراء .. » .

2 – حذف المسند والمسند إليه معا في الجملة الفعلية (5) :

وفي نفس المقام وفي نفس المحل من البيت يعمد شوقي كثيرا إلى حذف المسند والمسند إليه معا في الجملة
الفعلية ويقتصر على المفعول به من دون بقية العناصر ، يجعله مطالعا يتدبىء به البيت . لكن الشاعر أكثر ما
استخدم لذلك تعابير جاهزة ، استعملها العرب أو استعملوا أشباهها ، فهي من هذه الناحية من باب الأساليب

(1) ج 1 ص 173 ، 5 .

(2) ج 1 ص 64 ، 35 .

(3) ج 1 ص 98 ، 17 .

(4) ج 2 ص 33 ، 39 .

(5) وقد حذف الفعل وحده بشكل لطيف في ج 2 ص 92 ، 9 ، فقال

بِي رِشَاءِ نَاعِمٍ مَا عَرَفَ الْعَرَمَ
وأراد « [الم] » بي رشا .. »

المشتركة في التركيب لا من باب الأسلوب الخاص بشوقي ، وهي ضعيفة الأثر في الكلام لذلك : إلا أن المعنى لم يتفرد بها بسهولة حضور محذوف الكلام في ذهن العارف بكلام العرب .

والذي شاع في « الشوقيات » من ذلك : الاقتصار على اسم الجلالة منغولا به في الصدارة من جمل هي في معنى « اتق الله » :

- تَفَنَّى الْقُلُوبُ وَيَبْتَسِي قَلْبُكَ الْجَانِسِي (1)
مَوَارِدَ الْحَتْفِ لَمْ يَنْقَلِ لَهَا قَدَمًا (2)
اللَّهُ فِي مُهَجِّ طَاحَتْ غَوَالِيهَا (3)

- اللَّهُ فِي الْخَلْقِ مِنْ صَبَّ وَمِنْ عَانَ
– اللَّهُ فِي رُوحِ صَبَّ يَغْشِيَانِ بَيْنَا
– يَا أَهْلَ الْقُدُودِ الَّتِي طَالَتْ غَوَالِيهَا

ومن الحذف في تعبير جازة أخرى قوله :

- الْبَاسِمَاتِ عَنِ الْيَتِيمِ نَضِيدًا (4)

- بِأَبِي وَرُوحِي النَّاعِمَاتِ النَّيْدَا

فأصل التقدير فيه « أفدي بأبي .. »

وكذلك الحذف في قوله :

- مِنْكَ قَبُولًا : فَالشَّكَاوَى تُعَادُ
فَالْفُضْلُ إِنْ وُزِعَ بِالْعَدْلِ زَادُ (5)

- سَمِعًا لِشَكَاوَى ، فَإِنْ لَمْ نَجِدْ
عَدْلًا عَلَيَّ مَا كَانَ مِنْ فَضْلِكُمْ

فقوله « سمعا » شعول مطلق عامله معاملة المفعول به لمحذوف تقديره « اسمع » والتقدير في البيت الثاني « اعدلوا عدلا (زائدا) على ... » .

ويطراً هذا الحذف في مقام الخطاب المباشر الذي له مساس بالمحاوراة الشفوية كثيرا ؛ لكنه في هذه الحالة ليس مخصوصا بصدارة الكلام . فقد يكون في الصدارة مثل ما في قوله :

- بِآيَةِ الْفَتْحِ تَبَقَى آيَةُ الْحَقِّبِ
إِلَّا التَّعَجُّبُ مِنْ أَصْحَابِكَ التَّجُّبِ (6)

- تَحِيَّةٌ – أَيُّهَا الْغَازِي – وَتَهْنِئَةٌ
وَقِيَمًا مِنْ ثَنَاءٍ ، لَا كِفَاءَ لَهُ

والتقدير « (أهديك) تحية .. و(أقدم لك) تهنئة .. وقيما من ثناء .. »

ويكون في غيرها :

- وَالصَّدَقُ أَلْيَقُ بِالرَّجَالِ مَقَالًا (7)
وَيَا زَمَنَ النِّسَاءِ ، بِلَا سَلَامٍ (8)

- أَمَّ الْهَيْلَالَ ، مَقَالَةٌ مِنْ صَادِقٍ
– فَيَا تِلْكَ اللَّيَالِي ، لَا تَعُودِي

- (1) ج 2 ص 142 ، 1 .
(2) ج 2 ص 137 ، 2 .
(3) ج 2 ص 145 ، 1 .
(4) ج 1 ص 109 ، 1 .
(5) ج 1 ص 116 ، 7 – 8 .
(6) ج 1 ص 59 ، 67 – 68 .
(7) ج 1 ص 185 ، 24 .
(8) ج 1 ص 208 ، 31 .

أما حذفه ما في معنى « (أقدم لكم) مقالة .. » في الأول ، فلم يتضرر به المعنى لدلالة النسبة عليه .
 لا بل قوي به التنيه ، وأما حذفه في الثاني ما في معنى « (اذنب) بلا سلام .. » فقد غمض به المعنى .

وقد حذف الفعل اللازم المنفي وفاعله معاً في تركيب طريف لم يحتفظ فيه إلا بأداة النفي ، وهو :

شَاعِرٌ مِصْرَ الَّذِي لَوُ خَفِيَ النَّجْمُ لَمْ (1)

3 - حذف المفعول به :

ومن ألوان الحذف الطريفة في « الشوقيات » حذف المفعول به بعد فعل متعدٍ إلى مفعول في الأصل ،
 لإبراز الحدث ذاته دون نوعه أو موضوعه :

(الفاطمية) شِيدَتْ مِنْ عِزِّهِ وَبَنَى (بنو أدوب) مِنْ سُلْطَانِهِ (2)

فيحذف مفعول « شيدات » ومفعول « بنى » حصر الشاعر الاهتمام في الفعلين مجردين . وقد يحذف
 الشاعر المفعول ويتجنب التعيين حيث تصلح كل الامكانيات المتصورة من نوعه للوقوع موقع المفعول كحذفه
 مفعول القول :

كَالْبَبَّغَا فِي قَفَصٍ قَبِلَ لَهُ ، فَقَلَّدَا (3)

وَمَا أَغْنَاهُ عَمَّنْ قَالَ فِيهِ وَمَا أَغْنَاكَ عَنْ هَذَا التَّرَامِي (4)

لِي حَبِيبٌ كُلَّمَا قَبِلَ لَهُ صَدَقَ الْقَوْلَ ، وَزَكَى الرَّيْبَا (5)

وقد حذف المفعول في مقام الاستثناء بوجه أطرف :

يَبْذُلُ إِلَّا النَّهْيَ يَهْتِكُ إِلَّا الْحُرْمَ (6)

وقد يحذف الشاعر الجار والمجرور الواقعين مفعولاً به مراعاة للوزن :

وَالنَّاسُ مَبْكِيٌّ وَبَاكِ إِثْرَهُ وَبُكَا الشُّعُوبُ إِذَا النُّوَابِغُ طَاحُوسَا (7)

وَصَارَ مَا نَتَغَنَّى مِنْ مَحَاسِنِهَا حَدِيثُ ذِي مِحْنَةٍ عَنِ صَفْوَةِ الْخَالِي (8)

فالمتنظر أن يقول في الأول « مبكي » (عليه) « وفي الثاني « ما نتغنى (به) » .

- (1) ج 2 ص 92 ، 21 .
 (2) ج 1 ص 259 ، 31 .
 (3) ج 2 ص 28 ، 14 .
 (4) ج 1 ص 208 ، 12 .
 (5) ج 2 ص 116 ، 3 .
 (6) ج 2 ص 92 ، 26 .
 (7) ج 3 ص 51 ، 13 .
 (8) ج 3 ص 125 ، 3 .

وقد حذف المفعول الواقع مفضلاً بشكل طريف فقال :

فَيَا مَطْرَانَ . مَا أَوْلَسِي ! وَيَا مَطْرَانَ . مَا أَحْسَرَنِي ! (1)
وَهُنَالِكَ أَزْدَهتِ السَّمَاءُ ، وَكَانَ أَنْ آنَسْتُ نُورًا ، مَا أْتَمَّ وَأَبْهَرَا !
.....
وَالْمَاءُ غُدْرٌ مَا أَرَقَّ وَأَغْزَرَا ! وَجَدَاوِلُ هِنَ اللَّجِينُ وَقَدْ جَرَى (2)

4 - حذف المنعوت وإقامة النعت مقامه :

ويكثر في شعر شوقي حذف المنعوت وإقامة النعت مقامه في مواطن مختلفة من البيت ، ولئن كانت بعض استعمالات الشاعر تعتمد عبارات جاهزة سبق أن استعمل فيها العرب الصفة محل الموصوف كالاقتصار على لفظ « العوان » في التركيب للتعبير عن الحرب ذاتها بينما هو في أصله صفة لها في معنى الحرب التي قوتل فيها مرة بعد أخرى (3) ؛ أو تعتمد استعمالات جاريدية في عصره أو قابلة لتفهم عنه في عصره وخاصة في ظاهرة تعيين بعض الأعلام بصفاتهم كالاقتصار على لفظ « الفرنسي » والمقصود نابليون بونابرت أو « الحامي » والمقصود مصطفي كمال .. (4) ؛ فإن منها ما هو أخنى وأكثر تصرفاً مثل الحذف في قوله :

يَتَمَادِفُونَ بِذَاتِ هَوْلِ ، لَمْ تَهَبْ حَرَمَ الْمَسِيحِ وَلَا حِمَى الْعَدَوَاءِ (5)

فاستغنى عن الموصوف « مقذوفات » واكتفى بالصفة « ذات هول » لتهوين وقع المعنى على القارئ وتهويل صورته الحاضرة الغائبة في ذهنه . أو الحذف في قوله :

وَالْمَرَّةُ يُذَكَّرُ بِالْجَمَائِلِ بَعْدَهُ فَارْفَعِ الذِّكْرَ بِالْجَمِيلِ بِنَاءِ (6)

« جمائل : جمع جميلة ، والمقصود أن المرء يذكر بصنيعته الجميلة ، أو بمأثرته الجميلة ، فحذف الموصوف ، ثم جمع الصفة واستعملها » (7) ...

5 - حذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه :

وقد يقتضي احترام الوزن المترم حذف المضاف فلا يتردد الشاعر فيه وإن ساء به التعبير أحياناً . فمن حالات ذلك ما بدأ عليها طابع التدم كالحذف في قوله :

(1) ج 4 ص 114 ، 3 .

(2) ج 2 ص 33 ، 66 .

(3) ج 1 ص 59 ، 31 .

(4) ج 1 ص 163 ، 19 .

(5) ج 3 ص 5 ، 33 .

(6) ج 3 ص 3 ، 14 .

(7) من تعليق الناشر .

... أَمَّنْ أَكَلَ الْيَتِيمَ لَدَّ عَيْنَابُ
 - هَيْبَاتٍ ! لَوْ وُجِدَتْ لِلسُّوْتِ عَاطِفَةٌ
 وَمَنْ أَكَلَ الْفَقِيرَ فَلَا عَقَابَا ؟ (1)
 لم يبك من آدمٍ أَحِبَابَهُ أَحَدُ (2)

فقد أراد « (مأك) » اليتيم « في الأول » ، و« (بني) آدم » في الثاني : مع الملاحظ أن هذا التركيب ما زال يعيش في اللهجات اليوم .

ومن الحذف الذي ساء به التعبير قوله :

- مِمَّامُكَ فَوْقَ مَا زَعَمُوا : وَلَكِنْ
 - وَدَوِيًّا كَمَا تَأَهَّبَتِ الْخَيْلُ
 رَأَيْتُ الْحَقَّ فَوْقَكَ وَالْمَقَامَ (3)
 وَهَاجَتُ حُمَاتِهَا الْهَيْجَاءُ (4)

فقد حذف الظرف المضاف (فوق) إلى المقام في مقام العطف في البيت الأول ، وحذف المضاف (دوي) وغير في التركيب بأن أورد المضاف إليه : جملة (تأهبت الخيل) والمنتظر وروده مفردا (تأهب) .

وقد يحذف شوقي المضاف إليه ويقتصر على المضاف في عبارات جازمة لا يصعب فيها تصور المحذوف لذلك : كإقتصاره في التركيب على لفظ « قاب » من قولهم « قاب قوسين أو أدنى » (5) كما يصادف أن يحذف المضاف والمضاف إليه معا في تراكيب تقتضيهما (6) ولكن حالات ذلك نادرة لا يعول عليها .

وقد ينال الحذف عناصر أخرى لا يشملها الحذف عادة لأن التركيب يمهد لظهورها : فلا تظهر مع ذلك ، ولكن حالات ذلك نادرة جدا : فنكتفي بالتمثيل عليها :

- غَرِيقٌ حَاوَلَتْ يَدُهُ شَرَاعًا
 - صَاحِبُهُ عِشْرِينَ غَيْرَ ذَمِيمَةٍ
 - أَتَذَكُرُ قَبْلَ هَذَا الْجِيلِ جِيْلًا
 - وَلَا وَالْقَوَامِ الَّذِي ، وَالْأَعْيُنِ اللَّاتِي
 فَلَمَّا أَوْشَكَتْ فَتَقَدَّ الشَّرَاعَا (7)
 حَالِي بِهِ حَالٍ وَعَيْشِي مُوْتَقُ (8)
 سَهْرْنَا عَنْ مَعْلَمِهِمْ وَتَامَا (9)
 مَا خُنْتُ رَبَّ التَّنَا وَالْمَشْرِفَاتِ (10)

ففي البيت الأول حذف خبر فعل المقاربة بداعي الوزن ولكن السياق دل على المحذوف دلالة كافية ، وفي الثاني حذف التمييز بعد العدد وأثر المحذوف في السياق ظاهر ، أما في الثالث فقد حذف المفعول لأجله

- (1) ج 1 ص 64 ، 51 .
 (2) ج 3 ص 62 ، 50 .
 (3) ج 1 ص 208 ، 2 وص 64 ، 35 و ص 90 ، 13 ، و ج 2 ص 18 ، 11 .
 (4) ج 1 ص 17 ، 5 .
 (5) ج 1 ص 90 ، 13 .
 (6) ج 1 ص 245 ، 11 .
 (7) ج 3 ص 97 ، 39 .
 (8) ج 1 ص 161 ، 6 .
 (9) ج 1 ص 221 ، 38 .
 (10) ج 2 ص 117 ، 1 .

يستتضي الوزن لكنه بهذا الحذف لبس المعنى إذ أراد « سهرنا (نيابة) عن معلمهم » فاسا سقط المفعول لأجله
تعلق حرف الجر « عن » بالفعل كما لو كان الفعل متدعياً به . وفي الأخير حذف صلة الموصول بعد الذي
والتي فأفاد التعظيم المطلق .

حذف الواصالات :

1 - حذف حرف الجر :

ومما وجدناه عرضة للحذف في تراكيب شوقي : حرف الجر المتعدّي به الفعل ، ويطرأ ذلك في مواطن
غير معينة من البيت لاحترام الوزن :

فِي لَيْلَةٍ قَدِمَ الْوُجُودَ هَيْلَالُهَا فَدَتَتْ كَوَاكِبُهَا تَعَلَّمَهُ السَّرَى (1)

لم يتسع البيت لقوله « قدم (إلى) الوجود » فاستغنى عن الجار .

وقد يحذفه لاحترام الوزن من ناحية ولتجنب الثقل من ناحية أخرى :

- وَأَنْزَلَ بِنُورِ الْخُلْدِ جَدَّكَ، وَأَتَّصِلُ بِمَلَائِكَ مِنْ آلِ أَسْبَاهِ (2)

- شَبَّهْتُهَا (بَلْقِيسَ) فَوْقَ سَرِيرِهَا فِي نَضْرَةٍ وَمَوَاكِبِ وَجَوَارِي (3)

فلفظ « جدّك » في الأول منصوب على نزع الخافض وأصله « (على) جدّك » : « وبلقيس » في الثاني
مشبه به ، حذف من أوله حرف الجر « ب » لتمائله وأول حرف من الكلمة .

وألفناه يطرأ في أواخر الصدور بداع الوزن والقافية معا في كثير من الحالات :

- يَدُ « إِبْرَاهِيمَ » لَوْ جِئْتَ لَهَا بِذِيحِ الطَّيْرِ عَادَ الطَّيْرَانَا (4)

- صَالِحُ الْإِخْوَانِ يَبْنِيكَ التَّقَى وَرَشِيدُ الْكُتُبِ يَبْنِيكَ الصَّوَابَا (5)

فلما رصد لفظ « الطيران » للقافية وضاق البيت استغنى عن تعدية فعل « عاد » بحرف الجر « إلى » في
البيت الأول ، واستغنى مرتين عن تعدية فعل (يبني) بحرف الجر اللام في الثاني ، مع الملاحظ أن هذا الحذف
صير فعل « يبني » متعدّياً إلى مفعولين .

وقد يحصل الحذف في نفس الموطن لنفس الداعي بتضمين فعل معنى فعل آخر بصفة متأكدة أحيانا :

وَالرَّأْيُ لِلتَّارِيخِ فِيكَ ، فَفِي غَدٍ يَزِنُ الرِّجَالَ ، وَيَنْطِقُ الْأَحْكَامَا (6)

- (1) ج 2 ص 33 ، 13 .
(2) ج 3 ص 172 ، 15 .
(3) ج 2 ص 36 ، 7 .
(4) ج 2 ص 118 ، 24 .
(5) ج 2 ص 18 ، 10 .
(6) ج 3 ص 144 ، 11 .

حيث ضسن فعل « ينطق » معنى « يُصدرُ » : وبصفة محتملة أخرى :
أَدِيرُ إِلَيْكَ قَبْلَ الْبَيْتِ وَجْهِي إِذَا فُهِتُ التَّهَادَةَ وَالْمَتَابَا (1)

حيث يجوز اعتبار فعل « فاد » متضمنا معنى « قال » .
حذف الوسائل الرابطة بين التراكيب :

2 - حذف « أن » و « أن » :

بعد شوقي كثيرا إلى حذف الآداتين « (أن) و (أن) » المصدريتين : الأولى في صدر الجملة الفعلية الثانية في صدر الجملة الاسمية . ويطرأ هذا الحذف في أي موطن من البيت بدون تمييز . وإذا كان هذا الأسلوب من ممتضيات الوزن في كل الحالات : فإنه لم يفسد به المعنى ولا ازداد به حسنا كذلك .

ويلاحظ قود يفرود بمونين وبلاشار - بالاعتماد على بعض أمثلة القرآن - أن ظاهرة حذف « أن » من صدر الجملة الفعلية الواقعة فاعلا : كانت معهودة في التقديم ، وأنها من الأساليب التي بقيت حية في اللهجات وأنها من خصائص الكلام العاطفي (2) . ولعله يحسن أن نضيف إلى ذلك أنها من مميزات المحاورات الشفوية بصفة عامة .

الا أن شوقي حذف « أن »

في صدارة الجملة الفعلية الواقعة مبتدا :

من عَادَةِ الْإِسْلَامِ يَرْفَعُ عَامِلًا
وَمِنَ الْعَجَائِبِ بَعْدَ طُولِ عِبَادَةِ
مِنَ عَادَةِ الذِّكْرِ تَرُدُّ مِنَ النَّوَى
جَاءَهَا الْحَقُّ ، وَمِنَ عَادَاتِهَا
وَيُسَوِّدُ الْمُقْدَامَ وَالْفَعَّالَا (3)
يُؤْتِي بِهِ حَوْضَ الْخُلُودِ فَيُغْرَقُ (4)
مَنْ لَا يَدِينُ لَنَا بِطِي غِيَابِهِ (5)
تُؤَثِّرُ الْحَقُّ سَبِيلًا وَأَتَجَاهَا (6)

وفي صدارة الجملة الفعلية الواقعة خبرا :

كَلَّمَا مَرَّتِ اللَّيَالِي عَلَيْه
وَالَّتِي النَّسُورِ تَقَاصَّرَتْ أَعْمَارُهَا
رَقَّ : وَالْعَهْدُ فِي اللَّيَالِي تُقَسِّي (7)
وَالْعَهْدُ فِي عُمُرِ النَّسُورِ بِطُولُ (8)

(1) ج 1 ص 64 ، 29 .

(2) نحو العربية الكلاسيكية ، ص 418 .

(3) ج 1 ص 185 ، 26 .

(4) ج 2 ص 64 ، 98 .

(5) ج 3 ص 33 ، 33 .

(6) ج 3 ص 174 ، 10 .

(7) ج 2 ص 44 ، 5 .

(8) ج 3 ص 116 ، 4 .

وفي صدارة الجملة الفعلية الواقعة خبرا لفعل المتعارفة «أوشك» بنسبة أكبر :

- | | |
|-------------------------------------|--|
| (1) واليوم يوشكُ هذا الركنُ ينهدِمُ | - الحجُّ رُكنٌ مِنّ الإسلامِ نُكْبِرُهُ |
| (2) في الأرضِ يوشكُ رُكنُها ينهارُ | - نُسِخَتْ بِأَبْطَالِ السَّمَاءِ بِطَوْلَةٍ |
| (3) إذا جمعتُ أثقالَها تترقبُ | - ويوشكُ بجريِ الماءِ من تحتها دمًا |
| (4) واليومَ أوشكتِ البقيّةُ تنفدُ | - قدْ كانَ فيكَ لِيُودِهِنَ بَقِيَّةٌ |
| (5) فأقولُ : وأوشكُ أعْبُدُهُ | - وَيَقُولُ تَكَادُ تُجَنُّ بِهِ |

وكذلك في صدارة الجملة الفعلية الواقعة مفعولا به لفعل «أراد» :

- | | |
|--|---|
| (6) يُريدُ يُحصِي كُلَّ شَيْءٍ عِلْمًا | - وَكَانَ ذَلِكَ الْقِرْدُ نِصْفَ أَعْمَى |
| (7) لما أرادَ يُظهِرُ الشُّطَارَةَ | - لَكِنَّهُ قَدْ خَالَفَ الْإِشَارَةَ |
| (8) عَرِفُ مِنْ رَسَائِلِهِ مَرَامَهُ | - فَأَرَادَتْ الْحَمَمَاءُ تَعَفُ |

مع الملاحظ أن كلا من هذه الأبيات الثلاثة من حكاية أعدت للأطفال . والحكايات من أحسن الاطارات التي تحتضن الأساليب العاطفية .

ولغير فعل أراد ، وفي غير سياق الحكاية :

- | | |
|--------------------------------------|-------------------------------------|
| (9) لَا يَقْدِرُ وَأَشْرُ يُفْسِدُهُ | بَيْنِي فِي الْحُبِّ وَبَيْنَكَ مَا |
|--------------------------------------|-------------------------------------|

أما حذف «أن» فكان أقلّ أثرا من حذف «أن» في «الشوقيات» :

حذفها في صدارة الجملة الاسمية الواقعة مبتدأ :

- | | |
|--|---|
| (10) رَامَ الْمَزِيدَ ، فَجَدَّ فِيهِ ، فَتَالَا | - وَمِنَ الْعَجَائِبِ عِنْدَ قِمَّةِ مَجْدِهِ |
| (11) عدلٌ وملاءُ كِنَانَتِهِ سِهَامُ | - مِنْ عَادَةِ التَّارِيخِ مِلْءُ قَضَائِهِ |

- | | |
|------|----------------|
| (1) | ج 1 ص 211 ، 14 |
| (2) | ج 3 ص 169 ، 9 |
| (3) | ج 1 ص 42 ، 68 |
| (4) | ج 2 ص 118 ، 2 |
| (5) | ج 2 ، 122 ، 19 |
| (6) | ج 4 ص 140 ، 2 |
| (7) | ج 4 ص 157 ، 6 |
| (8) | ج 4 ص 168 ، 5 |
| (9) | ج 2 ص 122 ، 17 |
| (10) | ج 1 ص 185 ، 19 |
| (11) | ج 1 ص 230 ، 63 |

وفي صدارة الجملة الاسمية الواقعة مفعولا به :

- وَدَعَارَةٌ يَا إِفْكَ مَا زَعَمُوكِ ! (1)
أَظُنُّ مَوْلَايَ يُرِيدُ قَتْلِي (2)
وَلَمْ تُلَيْهِ دُنْيَاؤُهُ وَهِيَ مَا حَيَا (3)

- زَعَمُوكِ دَارَ خَلَاعَةٍ : وَمَجَانَةٌ
— لَمْ تَحْمَلِ الْجِبَالَ مِثْلَ حَبَلِي
— وَأَقِيمِ كُنْتَ الْمَرْءَ لَمْ يَنْسَ دِينَهُ

3 - حذف ضمير المطابقة وضمير الفصل :

ضمير المطابقة وسيلة تذكير وضمير الفصل وسيلة تقوية وتعزيز ، وقد يمهأ لظهورهما التركيب والمعنى في شعر شوقي ولا يظهران .

أما حذف ضمير المطابقة فقد مكن أحيانا من إبراز الحدث وتعظيم شأنه :

- خَيْرُ الْأَبْوَةِ حَازَهُمْ لَكَ (آدم)
— قُمْ نَادِ (أنقرة) وَقُلْ يَهْنِيكَ
دُونَ الْأَنَامِ ، وَأَحْرَزْتَ حَوَاءُ (4)
مُلْكُ بَيْتِ عَلَى سَيُوفِ بَنِيكَ (5)

فتجريده فعل « أحرزت » في الأول ، وفعل « بنيت » في الثاني من الضمير حكم للفعلين بأولوية الإبراز . لكن الحذف قاد أحيانا إلى التباس كما في قوله :

- فَإِذَا اسْتَكْرَمْتَ وُدًّا فَاتَّهَيْمُ
جوهرُ الودِّ — وإن صحَّ — ظَنِينُ (6)

فحذف الضمير (المفعول به) بعد « فاتهم » في الثاني جوز اعتبار « جوهر الود » مبتدا في جملة استنافية ، مفعولا به .

وأما حذف ضمير الفصل المنتظر قيامه بين المسند إليه والمسند في الجملة الاسمية فائن وقع لتقوية اللحمة بين العنصرين وبيان أن العلاقة بينهما هي من قبيل علاقة النعت بالمنعوت أكثر من كونها علاقة مسند بمسند إليه ، فقد ترك بعض التراكيب على ثقل أضعف النفس :

- وَهَشَّتِ الرَّوْضَةُ الْفِيحَاءُ ضَاكِكَةً
— أَمَّا حَدِيثُكَ فِي الْعُقُولِ فَمَشْرَحُ
— إِنْ صَدَقَتْ — يَا رَبِّ — أَحْلَامُهُ
ان المنورة المكيّة التّشرب (7)
والعلم والحكم الغوالي المَاءُ (8)
فإنّ خطب المسلمين الجليل (9)

- (1) ج 2 ص 81 ، 26 .
(2) ج 4 ص 178 ، 3 .
(3) ج 3 ص 181 ، 20 .
(4) ج 1 ص 34 ، 10 .
(5) ج 1 ص 163 ، 1 .
(6) ج 1 ص 253 ، 16 .
(7) ج 1 ص 59 ، 80 .
(8) ج 1 ص 34 ، 59 .
(9) ج 4 ص 48 ، 7 .

والثقل ظاهر في أعجاز الأبيات الثلاثة وسببه ما حصل من اطراد كثير من الأسماء معرفة بالألف واللام .
ففي الأول والثاني حذف الضمير « هي » من « ان المنورة (هي) .. » و« العلم والحكم الغوالي (هي) .. » وفي
الثالث حذف الضمير « هو » « فإنّ خطب المسلمين (هو) .. » .

ومن الوسائل الرابطة بين التراكيب التي يظهرها الشاعر كثيرا ويحذفها كثيرا الواو : ولكن لاواو بابا
خاصا ندرسه فيه هو باب الفصل والوصل .

4 - حذف الأدوات المولدة لتراكيب معينة :

أ - حذف حرف النداء :

حذف حرف النداء أسلوب شائع في شعر شوقي . وهو من خصائص المطالع : فأكثر ما كان منه في
صدر البيت بحيث يتنزل المنادى بعد الحذف في صدارة البيت فيبرز بذلك لفظه ويقوى به معناه وينحصر فيه
الاهتمام . وهذا الحذف هو أيضا من خصائص الطوالع وأشباه الطوالع والأبيات المستأنف بها حديث جديد
في القصيدة عامة في مواطن يكون فيها المنادى محور الموضوع المدروس .

فمن طوالع شوقي المحذوف فيها حرف النداء :

جِبْرِيلُ ، هَلَلٌ فِي السَّمَاءِ ، وَكَبَّرُ وَآكْتُبُ ثَوَابَ الْمُحْسِنِينَ وَسَطَّرُ (1)

ومن السياقات التي كثر فيها هذا الحذف القصيدة التي ناجى فيها الشاعر « أبا الهول » ، فركب أبياتها
مقطوعات تبدأ كل منها بهذا النداء « أبا الهول .. » وطلعتها :

أَبَا الْهَوْلِ ، طَالَ عَلَيْكَ الْعَصْرُ وَبَلَّغْتَ فِي الْأَرْضِ أَقْصَى الْعُمُرِ (2)

وقد بعث هذا الحذف الحيوية في كامل القصيدة لأن النداء وإن كان لجماد فهو غير حقيقي .

ويكثر حذف حرف النداء في ملاحم الشاعر أيضا ومواطن التعبير عن التضرع والأسى فيقتصر الشاعر
على المنادى حيث لا تسمح له الحال الشعرية بالاحتفاظ بكامل ملكاته ولا بكامل عناصر التركيب ، فقد تردد
الحذف في قصيدته « نكبة بيروت » وإن لم يرد في الطالع ، وأفاد التفجع :

بَيْرُوتُ ، ماتَ الْأَسَدُ حَتْفَ أَنْوْفِهِمْ لَمْ يُشْهِرُوا سَيْفًا وَلَمْ يَحْمُوكِ

بَيْرُوتُ ، يَا رَاحَ التَّرِيلِ ، وَأَنْسَهُ بِمَضِيِّ الزَّمَانِ عَلَيَّ لَا أَسْلُوكِ (3)

وكثر اعتماده كذلك في مطولته « كبار الحوادث في وادي النيل » (4) .

(1) ج 1 ص 149 ، 1 .

(2) ج 1 ص 132 ، 1 وانظر الابيات 6 و 11 و 18 و 25 و 58 .

(3) ج 1 ص 162 ، 7 و 12 .

(4) ج 1 ص 17 ، انظر الابيات 9 و 133 و 155 .

وقد يطرأ حذف حرف النداء في غير مقام المطلع ولكن ذلك قليل ، ويكون إما في مقام العطف بحيث لا يلفت الانتباه كثيراً (1) ، أو حشوا في البيت كما في قوله :

أَدَبُهُ ، أَدَبٌ - أمير المؤمنين - فَمَا فِي الْعَفْوِ عَنْ فَاسِقٍ فَضْلٌ وَلَا كَرَمٌ (2)

مع الملاحظ أنه فتح به هنا باباً من الالتباس ، إذ توفرت إمكانية اعتبار لفظ « أمير المؤمنين » مفعولاً به لفعل « أدب » بينما متصود الشاعر مناداته فحسب .

ب - حذف وسائل النفي أو النهي :

ومن محذوفات الشاعر وسائل النفي والنهي . فقد يعرض له بداعي الوزن حذف أداة النفي في مقام العطف :

جَمَعْتَكُمْ أَيَّامٌ بَعْدَ تَفَرُّقٍ مَا لِلِقَاءِ وَالْفِرَاقِ دَوَامٌ (3)

بينما المنتظر قوله : « ما للقاء ولا للفراق .. » لا سيما أن عطف تركيب منفي على آخر مثله كهذا ، يقتضي تنويع الأداة .

وقد يحذف الشاعر الناسخ الثاني في مثل هذا التركيب :

زَعَمُوا نَعِيَّتَكَ فِي الْمَجَامِعِ مَازِحًا هَيْهَاتَ ! فِي رَيْبِ الْمُنُونِ مِزَاحٌ (4)

فقوله « في ريب المنون مزاح » مثبت ولكن السياق يقتضي اعتباره منفيًا بناسخ محذوف قبله ، هو « ليس » .

ومما حذف فيه أداة النفي والنهي ، قوله :

جِبَالَ (مَلُونًا) ، لَا تَخُورِي وَتَجْزَعِي إِذَا مَالَ رَأْسٌ أَوْ تَضَعُ مَتَكِبٌ (5)

حيث يقتضي رفع الالتباس إعادة اظهار الأداة « لا » قبل « تجزعي » .

ج - حذف أداة الاستفهام :

وقد يحذف الشاعر أداة الاستفهام بداعي الوزن كما في قوله :

رَأَى السَّهْلُ مِنْهُمْ مَا رَأَى الْوَعْرُ قَبْلَهُ فَيَا قَوْمُ ، حَتَّى السَّهْلِ فِي الْحَرْبِ يَصْعَبُ (6)

فحذف الأداة « هل » قبل قوله « حتى السهل .. » فأشرب معنى الاستفهام بشيء من التحقيق والتأكيد .

(1) انظر مثلاً : ج 1 ص 72 ، 32 .

(2) ج 1 ص 211 ، 9 .

(3) ج 1 ص 226 ، 35 .

(4) ج 3 ص 51 ، 20 وانظر كذلك ج 1 ص 239 ، 2 .

(5) ج 1 ص 42 ، 108 .

(6) ج 1 ص 42 ، 209 .

وفي قوله :

«جيب ! يُرْجِي مِشْرَطًا أَوْ يَبْهَابُهُ» مِّنَ الْغَرْبِ رَاجِيهِ مِّنَ الشَّرْقِ هَائِبُهُ (1)

حذف أداة الاستفهام الهمزة قبل يرجي فقرب الاستفهام من معنى الاثبات .

وفي قوله :

«وَيَا بَحْرًا تَدْرِي قَدْرَ مَنْ أَنْتَ حَامِلٌ؟» وَيَا رَوْضًا صُونِيهِ وَيَا رَبَّتِي أَرْحَمِ (2)

حذف كذلك الهمزة في «أ تدرى ..» للاثبات .

ويكون حذفه أداة الاستفهام في مقام العطف على شكل طريف :

«لَمْ يَدْرِ قَائِدُهُمْ لَمَّا أَحْطَتْ بِهِ» هَبَطَتْ مِنْ صُعْدٍ أَمْ جِئَتْ مِنْ صَبَبٍ (3)

«وَحَلِيفٌ سَهْدٌ : أَمْ تَنَا» مُ اللَّيْلَ حَتَّى يَنْجَلِي (4)

فاستعمال أداة مخصوصة «أو» في التركيب المعطوف دل على طبيعة التركيبين وعلى المحذوف في التركيب المعطوف عليه .

وقد يعرض للشاعر حذف أدوات وحروف أخرى بدون أن يتواتر في تراكيبه فلا نستطيع اعتباره إلا في ملاحظة عابرة كهذه : ومن ذلك حذفه واو القسم في تركيب واضح الدلالة على القسم (5) : أو حذفه أداة الشرط «إن» في غير تركيب الطلب (6) أو حذفه اللام الداخلة على جملة جواب الشرط بـ (7) أو حذف اسم الموصول (8) .

الخاتمة :

فقد اتضح أن قضية التقديم والتأخير قضية حركة تشمل التركيب تهمننا فيها أسباب هذه الحركة ودواعيها دون أنواع العناصر التي تلحقها ومواطن وقوعها ، ولذلك ركزنا البحث على مقتضيات والأهداف .

وقضية الاعتراض هي قضية اسقاط لعنصر بين عناصر أخرى ، تهمننا فيها المواطن التي يجوز فيها التصرف بهذا الشكل أكثر من دواعي الاعتراض أو أنواع العناصر المعترض بها ، ولذلك تركّز درسنا الاعتراض على مظاهره .

- (1) ج 1 ص 80 ، 35 .
- (2) ج 3 ص 140 ، 31 .
- (3) ج 1 ص 59 ، 51 .
- (4) ج 1 ص 176 ، 11 .
- (5) ج 3 ص 5 ، 49 .
- (6) ج 3 ص 184 ، 19 .
- (7) ج 2 ص 188 ، 16 .
- (8) ج 3 ص 171 ، 128 .

أما قضية الحذف فعملية عزل تهيئنا فيها العناصر المحذوفة ذاتها أكثر من دواعي الحذف أو مواظته ،
ولذلك ركزنا دراسة الحذف على أنواع المحذوفات .

بقي عارض من عوارض التراكيب لم يحظ بالتحليل في الفصول السابقة ولا نراه يحتاج إلى توسيع
كبير فرمنا الختام به وهو الثقل في التراكيب . فلم تسلم بعض تراكيب الشاعر من الثقل ، وما كان بين
أيدينا مقياس علمي مضبوط نبيّن به الثقل فنحده ونكشف به عن درجاته ، غير مقياس الذوق الشخصي .
والواقع أننا لم نكن في حاجة كبيرة إلى أي سلاح ، فثقل التراكيب في « الشوقيات » ليس بالوفرة التي تحتاج
إلى معالجة .

كل ما أمكن تعيينه في دراسة ما ثقل من تراكيب شوقي هو الأسباب الهامة التي أنتجت الثقل . هذه
الأسباب ثلاثة :

(1) كثرة استعمال حروف الجر (1) كما في هذه الأبيات :

- | | |
|---|--|
| سريتُ بهِ طينًا إلى مَنْ أحبَّها | وَحَلَّ بالسُّها في حُلَّةِ السُّمِّ من نُكر (2) |
| في مجمعٍ هزَّ البَيانُ لِيواءه | بِكَ فيه ، واعتزَّتْ بِكَ الأَقلامُ (3) |
| زَجَرْتُ تَصَاريفَ الزَّمانِ فما يَقَعُ | لي اليَوْمِ منها كان بالأَمسِ لي وَهَمًا (4) |
| قَلَّبْتُ فيه يَدًا تَكَادُ لشدَّةِ | في البأسِ ترفعُ في الفِضاءِ الفِيلًا (5) |

(2) كثرة الضمائر وتسرّب الالتباس في ربطها بما تعود عليه (6) مثل ما في قوله :

- رَمَى وَاسْتَرَدَّ السُّهْمَ ، وَالخَلقُ غَافِلٌ فَهَلْ يَتَّقِيهِ خَلقُه أَوْ يُراقِبُه (7)

فحديث الشاعر قبل البيت عن توبيخ الملك ادوارد وعن الله الذي قضى بموت أمه وتوليّه هو ، وحديثه
في صدر هذا البيت عن السهم . فلنا ندري على ماذا يعود الضمير في يتقيه : أعلى الملك ؟ أم على الله ؟ أم
على السهم ؟

وما تعقد فيه التركيب كذلك قوله يرثي سعيد زغلول :

- حَمَلَ الرِّزءَ عَنكُمُ في (سعيد) بِلدٍ شِخُكُمُ أبُو أَحْمالِهِ (8)

(1) انظر المكري ، الصناعتين ، ج 1 ص 160 .

(2) ج 2 ص 126 ، 5 .

(3) ج 4 ص 81 ، 13 .

(4) ج 3 ص 146 ، 13 .

(5) ج 4 ص 76 ، 9 .

(6) انظر خصائص هذه الظاهرة موسعة في فصل حروف الجر من قسم أساليب أقسام الكلام .

(7) ج 1 ص 80 ، 4 .

(8) ج 3 ص 132 ، 3 .

وقد قصد « شيخكم » سعد زغلول وكان خان سعيد زغلول المرثي ومتبنيًا له . هذا التعقيد أخرج البيت إلى شبه اللغز .

(3) عطف اسم معرف بالألف واللام على آخر معرف بالاضافة : وهذه ظاهرة شائعة في « الشوقيات » : والأغلبية الساحقة من نماذجها حدثت في أواخر الأبيات فكان فيها الاسم المعطوف مقطعا : مما يدل على أنه أسلوب يقتضيه التقطع والوزن غالبا .

ومن ذلك :

- وَإِذَا أَلْتَهُوا النَّبَاتَ : فَمَنْ آ ثَارُ نَعْمَاكَ حُسْنُهُ وَالنَّمَاءُ (1)
- لَمَعْدُ فَنِيَتَ أَرْزَاقَهُمْ : وَرَجَالَهُمْ وَليس بِنَانٍ طِيَشُهُمْ وَالتَّمَلُّبُ (2)
- مَنْ رَأَاهَا يَقُولُ : هَدِي مَلُوكُ السُّدُورِ : هَذَا وَقَارُهُمْ وَالرَّزَانَةُ (3)

الفصل الثاني

التعابير

إن دراسة التعابير في الكلام تشكل صعوبة خاصة . ذلك أن التعابير ليست بالأشكال المحسوسة كليًا أو المجردة كليًا ، فيسهل إخضاعها لمجاهر البحث العلمي بصفة محكمة الضبط . فاعلّ التعابير - مع الأساليب الانشائية - أكثر مظاهر الكلام استعصاء على وسائل البحث التي تمدنا بها اللسانيات في وضعها الراهن . وستبقى - مهما بلغت وسائل البحث من تقدم - مفتقرة إلى أحكام الذوق الشخصي في تقييم الكلام ان قليلا أو كثيرا .

وصعوبة دراسة التعابير تبدأ من تعريفها . فلم يكن بدءًا من الاجتهاد والتقريب . فالتعريف عندنا هو الوحدة المعنوية الدنيا التي يحتضنها تركيب ما في الكلام ولا تحدّها بنية خاصة ، ونهتدي إليها بتقطيع الكلام بمراعاة تمام المعنى .

ودور التعابير في تعزيز هيكل الكلام الداخلي كبير . فهي بمثابة المحور الذي يلتحم فيه اللفظ والمعنى فينصهر فيه « الشكل » و« المضمون » .

ويستفاد من دراسة التعابير من عدّة وجوه ، تملّي علينا حدود الموضوع من ناحية وما توفر في « الشوقيات » من ناحية أخرى ، الوقوف عندها كظاهرة أسلوبية . وهذا الاطار يفرض علينا التوسّع في مظاهرها العامة بالنظر إلى أثر الثقافة في التعابير من ناحية وأثر الخلق الشخصي فيها من ناحية أخرى ، وفي مظهر خاصّ يقوم فيها بدور ذي شأن كبير وهو التعبير الحكمي .

(1) ج 1 ص 17 ، 139 .

(2) ج 1 ص 42 ، 245 .

(3) ج 1 ص 248 ، 6 .

المظاهر العامة :

أثر الثقافة في التعابير : التعابير الجاهزة :

كل كلام فيه من أثر الثقافة نصيب . بل إن الرصيد الثقافي هو قاعدة كل كلام . غير أن هذا الأثر باطن أكثر منه ظاهر . وأمام صعوبة حصر هذا الأثر بما بطن منه وما ظهر لا يسع الباحث إلا أن يكتفي بالظاهر وينطلق منه . وليس الأثر الخفي ، في الحقيقة كثير الأهمية بالنسبة إلينا من قبل أن نخفاه دليل على أن التكلم دضمه الهضم الجيد وتمثله فأصبح من أصحاب الحق فيه .

وقد لمنا في « الشوقيات » أثر الثقافة فيما نسميه بالتعابير الجاهزة المشتركة والتعابير الجاهزة الخاصة أو الاقتباس .

1 - التعابير الجاهزة المشتركة :

أما التعابير الجاهزة المشتركة فهي المنقولة من تراث العرب بدون أن تكون معروفة المصدر الأصلي ، يأخذ فيها الشاعر التعبير بتركيبه المعروف أو يكتفي بأخذ التعبير ويتصرف في التركيب .

وكثير من هذه التعابير ترد في السياق بدون أن تسترعي الانتباه لشيوعها في كلام العرب وضعف دلالتها بمتضى ذلك . ينطبق ذلك خاصة على التعابير التي لم يغير الشاعر شيئاً في التراكيب التي ترد بها عادة ، مثل قولهم « شدّ الرحل » تعبيراً عن الاستعداد للرحيل :

شَدَدْتُ الرَّحْلَ أَنْتَظِرُ الْمُضِيَّ (1)
وَيَشُدُّ فِي طَلَبِ الْكَمَالِ رِحَالًا (2)

وقولهم « نام ملء جفنه » كناية عن النوم الهادئ :

وَيَنَامُ مَلءَ الْجَفْنِ عَن غِيَابِهِ (3)
لَيْسَ الشُّبُولُ عَنِ الْعَرِينِ بِنُومٍ (4)

ومثل التعبيرين التاليين « قضى اللبانة » لأخذ النصيب ، و« جر الذيل » للاختيال في هذا السياق :

شَغَلَتْهُ أَشْغَالٌ عَنِ الْآرَامِ
وَمَضَى يَجُرُّ عَلَى الْهَوَى أَذْيَالَهُ

وَقَضَى اللَّبَانَةَ مِنْ هَوَى وَغَرَامِ
وَيَلُومُ حَامِلَهُ مَعَ اللَّوَامِ (5)

(1) ج 3 ص 184 ، 51 .

(2) ج 1 ص 185 ، 20 .

(3) ج 1 ص 64 ، 12 .

(4) ج 2 ص 187 ، 26 .

(5) ج 2 ، ص 138 ، 1 و 2 .

إلى تعابير أخرى متنوعة يستعملها على هيئتها : « رد على عثبه » (1) للتهتمر والخبية ، و« أفنى العمر » (2) للدوام والمواظبة . و« دارت الدوائر » (3) أو « دارت الدائرات » (4) لسوء المصير : و« قضى الوطر » (5) لأخذ النصيب ، و« ضاق بالأمر ذرعا » (6) لعدم التحمل والاطاقة : و« مات حنفاً أنفه » (7) لموافاة الأجل و« حلّ الحبا » (8) للنهوض ، و« لم يأخذ باليد » (9) لعدم المساعدة ، و« نال قصب الرهان » (10) للفوز ، و« ينفخ في رماد » (11) للخبية وخلو العمل من الجدوى ، و« ما له به يدان » (12) لعدم الاستطاعة والعجز .

أما التمايز التي تصرف فيها الشاعر بالتغيير فتبقى محتفظة بأهميتها بسبب الروح الجديدة التي يعثها التصرف فيها .

فقد يكون تصرف الشاعر في العبارة بابدال لفظ بآخر بعيد عن معنى الأول ، فيولد من ذلك تعابير خاصة طريفة ، كما في الأبيات الموالية :

– تَرَكَ الْفَرِيقَانِ الْقِتَالَ ، وَهَذِهِ سِلْمٌ أَمْرٌ مِنَ الْقِتَالِ عِقَامٌ (13)
– وَرَجَعْتُ أَدْرَاجَ الشَّبَابِ وَوَرْدَهُ أَمْشِي مَكَانَهُمَا عَلَيَّ الْأَشْوَاكِ (14)

فقال « السلم العقام » في الأول وقالت العرب « الداء العقام » و« الحرب العقام » وقال في الثاني « رجعت أدراج الشباب » وقالوا « رجعت أدراج الرياح » .

وقد جمع بين العبارة الجاهزة والعبارة التي ولدها منها في قوله :

مَا زِلْتُ تَرْكَبُ كُلَّ صَعْبٍ فِي الْهَوَى حَتَّى رَكِبْتُ إِلَيَّ هَوَاكَ حِمَامِي (15)

فزاوج بين « ركب الصعب » وهي عبارة جاهزة وبين « ركب الحمام » وهي العبارة المشتقة .

(1) ج 1 ص 42 ، 118 .

(2) ج 1 ص 90 ، 1 .

(3) ج 1 ص 119 ، 22 .

(4) ج 1 ص 17 ، 84 .

(5) ج 1 ص 125 ، 5 .

(6) ج 1 ص 125 ، 13 .

(7) ج 1 ص 162 ، 7 .

(8) ج 2 ص 60 ، 19 .

(9) ج 2 ص 104 ، 45 .

(10) ج 4 ص 76 ، 3 .

(11) ج 3 ص 55 ، 56 .

(12) ج 3 ص 33 ، 33 وان اتضح السياق في هذا التعبير الأخير جمع « اليد » لا تشبهها .

(13) ج 2 ص 230 ، 23 .

(14) ج 2 ص 178 ، 2 .

(15) ج 2 ص 138 ، 9 .

وقد يعمد إلى حذف بعض عناصر التركيب كحذفه المضاف إليه من العبارة المأثورة « ما سببنا أو نذني » الدالة على قرب الوقوع :

- غَالٍ بِالتَّارِيخِ ، وَاجْعَلْ صُحُفَهُ
 – وَقِيلَ : الثَّغْرُ ، فَاتَّادَتْ ، فَأَرُسَّتْ
 – أَيُّهَا الْجَمْعُ لَقَدْ صِرَ
- من كتاب اللد في الألفاظ (1)
 فكأنت من ثراك الطنيس قايما (2)
 ت من المجلس قايما (3)

أو حذفه الجملة الأولى المعطوف عليها من قولهم : « هو يدب له الضراء ، ويشي له الخمر » لمن يختل صاحبه :

- إِخْوَةٌ مَا جَمَعَتْهُمْ رَحِيمٌ
 – هَا هُنَا تَمْشِي الْجَوَارِي مَرَحًا
- بعضهم يمشون لبعض الخمر (4)
 وجواري الدهر يمشين الخمر (5)

كما قد يغير الترتيب في عناصر التعبير فيستعمل لكلام الناس « القال والقيل » بدل « القيل والقال » (6) :

- عَاشَ لَمْ يَغْتَبِ الرِّجَالَ ، وَلَمْ يَجْعَلْ شُؤْنَ النُّفُوسِ قَالًا وَقِيْلًا (7)
 – اجْعَلُوا الصَّبْرَ لَهُمْ حِيلَتَكُمْ قَلَّتِ الْحِيلَةُ فِي قَالٍ وَقِيْلٍ (8)

وقد يحيي الشاعر العبارة بتغيير نوع التركيب كأن تكون إسمية مثل « هذا برق خلب » (9) فيستعملها فعلية « هم أخلب برقهم » أو أن تكون فعلية « أنت ما تزورني الاماما » فيستعملها إسمية :

- إِنْ كَانَ شَرٌّ ، زَارَ غَيْرَ مَفَارِقٍ أَوْ كَانَ خَيْرٌ ، فَالْمَزَارُ لِمَامٍ (10)
 أو يحييها بتعويض لفظ بمقاربه في الدلالة :

- وَمَا الْجَرَّاحُ بِالْآسِي الْمُرْجَى إِذَا لَمْ يَقْتُلِ الْجُثَّةَ اطِّلَاعًا (11)

وهو في اللسان مأخوذ من قولهم « قتل الشيء علما وقتله خيرا » في معنى علمه علما تاما .

(1) ج 2 ص 18 ، 11 .

(2) ج 1 ص 64 ، 35 .

(3) ج 1 ص 90 ، 13 .

(4) ج 1 ص 125 ، 32 .

(5) ج 2 ص 160 ، 20 .

(6) انظر العبارة في حديث يورده ابن رثيق ، العمدة ، ج 1 ص 80 .

(7) ج 3 ص 134 ، 36 .

(8) ج 4 ص 52 ، 20 .

(9) ج 1 ص 42 ، 33 .

(10) ج 1 ص 230 ، 26 .

(11) ج 3 ص 97 ، 6 .

هذه التعبيرات الجاهزة هي إما جمل مفيدة كالأمثال السابقة . وإما تراكيب جزئية متنوعة مثل : (اليد البيضاء) للتعبير عن الانعام والتصنيع الجميل :

- طلبتُ للعبادة كانتُ لاسكوتٍ في بي نياها اليدُ البيضاءُ (1)
 — سجدتُ مصرُ في الزمانِ لا يزيـسُ الندى : من لها اليدُ البيضاءُ (2)
 — بالأمسِ قد حلتني بـصيدٍ غراءُ تحفظُ كاليدِ البيضاءِ (3)

ومثل التراكيب الجزئية التالية « ورد على بدء » (4) للتكرار و« رحم وشيجه » (5) متصلة القرابة ، و« ماء قراح » (6) صاف لا تشوبه شائبة ، و« صباح مساء » (7) : وهو تعبير عن التردد باستمرار ، و« طولاً : وعرضاً » وهو تعبير عن الشمول والتعظيم وقد استعمله الشاعر بتحويل (8) ..

والملاحظ أن بعض ما أدرجناه في باب التعبيرات الجاهزة قد ورد في القرآن : ولكن شيوعه في استعمالات العرب جعلنا نعتبره من عام المأثور بدون أن نعين له القرآن مصدراً : مثل التعبير السابق « قاب قوسين أو أدنى » (9) الدال على قرب الوقوع أو « لات حين » للدلالة على انقضاء الأمر :

غُرِبْتُ حَتَّى إِذَا مَا اسْتَيْأَسَتْ دُنَى الدَارِ : وَلَكِنْ لَاتَ حِسِينُ (10)

2 - التعبيرات الجاهزة الخاصة : الاقتباس :

وأما التعبيرات الجاهزة الخاصة فهي تراكيب جزئية أو جمل مفيدة يأخذها الشاعر من مصدر مخصوص ويضمونها كلامه فيكون الكلام الدخيل عمدة في التبليغ : أداة وفي نفس الوقت جزءاً من الكلام . وغاية الشاعر من الاتجاه إلى التعبيرات الجاهزة الخاصة تختلف عن غايته من الاتجاه إلى التعبيرات الجاهزة المشتركة . فإذا كان يعامل هذه على أنها تعابير تُؤدِّي ، فإنه يعامل تلك على أنها معان تُؤدِّي .

هذا هو الاقتباس عند العرب لولا أنهم يقصرون امكانيات الاقتباس على القرآن والحديث وفيهما أشرف كلام . فلما كان غرضهم من الاقتباس تقوية الكلام لم يكن بدّ من تقويته بما هو أشرف منه . ولما كان غرضنا النظر إلى النصوص المختلفة كيف تتعاش بصرف النظر عن رفعتها أو وضعها عمنا الاقتباس على جميع أنواع الكلام مع الاحتفاظ بشرط عدم تعيين مصدر المتببس وحق جواز التصرف في نصه .

(1) ج 1 ص 17 ، 105 .

(2) ج 1 ص 17 ، 145 .

(3) ج 3 ص 22 ، 14 .

(4) ج 2 ص 115 ، 9 .

(5) ج 1 ص 59 ، 86 .

(6) ج 1 ص 188 ، 26 .

(7) ج 3 ص 17 ، 1 .

(8) ج 2 ص 54 ، 26 ، وج 4 ، ص 48 ، 1 وج 1 ص 173 ، 28 .

(9) القرآن ، النجم ، 9 .

(10) ج 1 ص 253 ، 4 . وفي القرآن صاد ، 3 .

والملاحظ أن اقتباس شوقي من القرآن كثير نسبياً وأكثره اقتباس محدود يتمثل في أخذ لفظة أو تركيب زمني ، ولكنه قد يكون بالجملة كما في هذه الآيات :

- وَتَارُوا فَجُنَّ جُنُودَ الرِّيَّاحِ وَزُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا (1)
 – وَأَنَّهُ مَن يَعْمَلِ الْخَيْرَ أَوْ الشَّرَّ يَسْرَهُ (2)
 – قُلْ إِذَا خَطَبْتُمْ غَيْرَ الْمُسْلِمِينَ : لَكُمْ دِينٌ رَضِيْتُمْ وَلِي دِينٌ (3)
 – جَنَى عَلَيْنَا عَصْبَةٌ جَازَفُوا فَحَسَبْنَا اللَّهَ : وَنَعْمَ الْوَكِيلُ (4)
 – تِلْكَ آيَةُ الْفُرْقَانِ أَرْسَلْنَا إِلَهُهُ ضِيَاءً يَهْدِي بِهِ مَنْ يَشَاءُ (5)
 – سُبْحَانَكَ اللَّهُمَّ خَيْرَ مَعْلَمٍ عَلِمْتَ بِالْقُرُونِ الْأُولَى (6)

ومن اقتباساته الجزئية من القرآن قوله متحدتاً عن الخمرة :

إِنَّهَا رَجَسٌ فَطَوَّبَسِي لَأَمْرٍ كَفَّ وَتَابَا (7)

أما حديث الرسول والأقوال الماثورة غير الأمثال والأشعار فلا تمثل مصدراً من مصادر الاقتباس في « الشوقيات » لقلة الاعتماد عليها من ناحية ولتبني الشاعر المعاني تبنيًا كاملاً في الاقتباسات النادرة التي وجدنا من ناحية أخرى ؛ فأثرها ينحصر في عموم المعنى (8) .

أما الأمثال العربية فهي من المصادر الرئيسية في الاقتباس عند شوقي ؛ وقيدة المثل في كونه يرجعنا إلى مورد ينير لنا المضرب الذي يطابقه ويسمو بمعناه إلى مستوى التقييم المشتركة ويعرب في نفس الوقت عن سعة الرصيد الثقافي الذي يتصرف فيه الشاعر .

والأمثال التي اقتبسها الشاعر متنوعة وليست مركزة على ميدان معين فنكتفي بالتمثيل عليها :

يَمْشِي بِهَا الْفَيْثِيَانُ ، هَذَا مَا لَهُ نَفْسٌ تَسْوَدُهُ ، وَذَلِكَ عِصَامُ (9)

أخذه من قولهم « نفس عصام سودت عصاما » ويضرب في نباحة الرجل من غير قديم (10) :

– كَثُرَتْ عَلَيْهَا الطَّيْرُ فِي حَوْمَاتِهَا يَا طَيْرُ ، كُلِّ الصَّيْدِ فِي جَوْفِ الْفَرَا (11)

- (1) ج 2 ص 184 ، 35 ، وفي القرآن ، الزلزلة ، 1 .
 (2) ج 3 ص 88 ، 27 ، وفي القرآن ، الزلزلة ، 8 .
 (3) ج 4 ص 38 ، 51 ، وفي القرآن ، الكافرون ، 6 .
 (4) ج 4 ص 48 ، 12 . وفي القرآن : آل عمران ، 173 .
 (5) ج 1 ص 71 ، 207 . وفي القرآن : الزمر ، 23 .
 (6) ج 1 ص 180 ، 3 . وقد استند الفعل لغير الله في ج 1 ص 218 ، 1 ، وفي القرآن ، الملق ، 4 .
 (7) ج 1 ص 90 ، 27 . وفي القرآن المائدة ، 90 .
 (8) مثلاً ج 4 ص 45 ، 40 ، من قول الرسول : « أرحموا عزيزاً ذل » وج 4 ص 38 ، 14 من دعاء ليلي بن أبي طالب وهو : « اللهم إيماناً كإيمان المجانز » . وج 1 ص 266 ، 80 ، من قول أساء بنت أبي بكر الصديق لابنها عبد الله بن الزبير : « لا يضر الشاة سلخها بعد ذبحها » .
 (9) ج 4 ص 10 ، 13 وانظر كذلك ج 1 ص 226 ، 47 .
 (10) الميداني ، مجمع الأمثال ، 4190 .
 (11) ج 4 ص 45 ، 28 .

- وهـ كَلَّ الصَّيْدَ فِي جَوْفِ الثَّمَرِ « مثل يضرب لمن يفضل على أقرانه (1) .
- .. وَطَلَيْبٌ يَتَوَاتِي عَاجِزًا نَافِضًا مِنْ طَبِّهِ خُفْيَ حُنَيْنٍ (2)
- وهو من قولهم « رجع بخفي حنين » ويضرب عند اليأس من الحاجة والرجوع بالخيبة (3) .
- وَقَالَ الْبَعْضُ : كَيْدُكَ غَيْرُ خَافٍ وَقَالُوا : رَمِيَتْ مِنْ غَيْرِ رَامٍ (4)
- وأصل المثل « رب رمية من غير رام » وهو يقال لمن يصيب في أمر وعادته أن يخطيء (5) .
- نَجَّوْا بِالنُّفُوسِ الذَّاهِلَاتِ ، وَمَا نَجَّوْا بِغَيْرِ يَدٍ صَفِيرٍ ، وَأُخْرَى تَقَالِبُ (6)
- والعجز من قولهم : « صَفِيرَتْ يَدَاهُ مِنْ كَلِّ خَيْرٍ » في معنى نَحَلْنَا (7) .
- وَجَشَمْتَ مِيدَانَ السِّيَاسَةِ (فَارِسًا) وَكُلُّ جَوَادٍ فِي السِّيَاسَةِ كَابٍ (8)
- وهذا من قولهم : « لِكَلِّ صَارِمِ نُبُوءَةٍ ، وَلِكَلِّ جَوَادِ كِبُوءَةٍ ، وَلِكَلِّ عَالَمِ هَفُوءَةٍ » (9) .
- وَكَلَيْسَتْ لِي (التظلة) مِنْ وَرَاءِ السِّتْرِ جِلْدَ النَّمِيرِ (10)
- من « لبس له جلد النمر » عبارة عن العداوة وكشفها (11) . والبيت الأخير من قصة تعليمية .

أما اقتباسه من شعر العرب فهو - نسيا - قليل . وهو اقتباس حقيقي حيناً ومجرد أخذ للمعنى الجزئي حيناً آخر . وكان ذلك كالعارض في شعره غير منبهيء بتزعة تقليدية في الاستناد على كلام غيره (12) . فليس التوقف عنده مثمراً (13) ، وكذلك الشأن بالنسبة إلى اقتباس المعاني الجزئية من غير العربية وتضمينها الأشعار على أنها دخيلة ، في صور أصبحت مألوفة مثل التعبير عن العامل لخير المجموعة في صمت وجد « بالجندي المجهول » (14) ، أو التعبير عن أثر الشمس المحرقة في الجسم « ضربة الشمس » (15) .

- (1) الميداني ، مجمع الاشغال ، 3011 .
- (2) ج 3 ص 154 ، 6 .
- (3) الميداني ، مجمع الاشغال ، 1568 .
- (4) ج 1 ص 208 ، 4 .
- (5) الميداني ، مجمع الاشغال ، 1581 .
- (6) ج 1 ص 42 ، 161 .
- (7) الميداني ، مجمع الاشغال ، 2096 .
- (8) ج 3 ص 29 ، 35 .
- (9) الميداني ، مجمع الاشغال ، 3297 .
- (10) ج 4 ص 122 ، 11 .
- (11) الميداني ، مجمع الاشغال ، 3259 .
- (12) عد الى باب المعارضات .
- (13) نحيل على بعض الابيات المتضمنة اقتباساً من أشعار مشهورة :
- ج 3 ص 121 ، 34 . وج 2 ص 104 ، 78 ، وج 2 ص 126 ، 1 . وج 4 ص 26 ، 35 وج 4 ص 106 ، 6 .
- (14) ج 1 ص 180 ، 55 .
- (15) ج 1 ص 180 ، 14 .

فمن تعابير شوقي ما هو معرض لثقافة إسلامية عربية واضحة المعالم . وطريقة العرض فيها تشهد للشاعر بحسن التضمين والتمثيل ، ولئن كان بعضها ضعيف الدلالة بمقتضى شيوعه فإن بعضها الآخر مكتسب طاقات دلالية جديدة بمقتضى تجدد بنيتها فتجداد روحه .

أثر الخلق في التعابير : التعابير المجهزة :

يفرض علينا منهج البحث تحاشي الأحكام المعيارية وتجاوزها إلى ضبط خصائص الكلام وتحديد علل مظاهره المختلفة . فليس همنا تتبع كلام الشاعر في حنائه وإنما تفهيم أساليبه وديثاته . لكننا في دراسة تعابير الشاعر الشخصية لم نستطع دفع النزعة إلى التقييم المعياري إذ وجدنا أنفسنا أمام مجموعتين من التعابير لم يميز الأولى غير التوفيق ولم يجمع الثانية غير الإخفاق . فلم يكن بدّ من اثبات هذه الظاهرة بتقسيم تعابير « الشوقيات » إلى قويمه وسقيمة غير أننا تجاوزنا مجرد وصف اللداء إلى محاولة ضبط أسبابه .

1 - التعابير القويمه :

ولم نر حاجة في التبسط في القويم من تعابير شوقي ولا حتى في دواعينا . يشنع لنا في ذلك سيرورة شعره وخلود ذكره . ولا يعدم الناظر في أية قصيدة من قصائده أثر الثقافة المتينة والفن الخلاق . فنستغني عن كل عملية بأمثلة من قويم التعابير نضربها ، قومها في رأينا الذوق الشخصي ، أردنا ما دليلاً على قوة التعبير بلاغة التصوير . فاعتماد شوقي التصوير هو سر توفيقه في التعبير .

صوّر الدعاء الذي ليس وراءه خير « بالدعاء العقيم » فقال :

تُسمِعُ الأَرْضُ قَبِيصاً حِينَ تَدْعُو وَعَقِيمٌ مِنْ أَهْلِ مِصْرَ الدَّعَاءِ (1)

وعبر عن قداسة مضمون رسائل جبريل بنسبة نفحاتها إلى الرحمان فقال :

لَدَى (الباب) جبريل الأمين ، بِرَاحَةِ رَسَائِلِ رَحْمَانِيَّةِ النَفْحَاتِ . (2)

وكذلك في تمجيد أعمال بعض الكتاب ، نسب نفحات الرسائل إلى القداسة :

وَرَسَائِلِ مِثْلِ السَّلَا فِي إِذَا تَمَشَّتْ فِي النَّدِيمِ
قُدْسِيَّةِ النَفْحَاتِ تُسْكِرُ بِالْمَدَاقِ وَبِالشَّمِيمِ (3)

وصوّر تشعب المسالك بتشبيها بالمسالك الفرعونية في قوله :

مَدَّوْا الجُسُورَ ، فَجَلَّ اللهُ مَا عَقَدُوا الأَمْسَالِكَ فَرَعُونِيَّةِ السَّرْبِ (4)

(1) ج 1 ص 17 ، 129 .

(2) ج 1 ص 98 ، 5 .

(3) ج 1 ص 218 ، 12 - 13 .

(4) ج 1 ص 59 ، 38 .

وكنى عن البنك وهو مفهوم حضاري حديث به « دولة المال » فقال :

قَفُ بِإِلْتِمَالِكِ وَأَنْظُرْ دَوْلَةَ الثَّمَالِ وَأَذْكَرُ رِجَالًا أَدَالُوهَا بِإِجْمَالِ (1)

وصور السائر راجلا - في حديثه عن غاندي - بالراكب الساقين فقال :

وَمَنْ يَرْكَبُ سَاقِيَهُ مِنْ الْهِنْدِ إِلَى السُّنْدِ (2)

وصور من يجري لغير غاية ولا هدف معين بالجارى بغير عنان فقال :

النَّاسُ جَارٍ فِي الْحَيَاةِ لِغَايَةٍ وَمُضَلَّلٍ بِجَرِي بغير عنان (3)

هذه قطرة من بحر : ومثيلاتها لا تحصى وهي حاضرة من أول الديوان إلى آخره ، وقد توصل بها الشاعر إلى خلق أجواء مزدوجة : مادية / مجردة : قديمة / حديثة : عالم الحيوان / عالم الانسان .. وفيها تكمن شعرية هذا الكلام إلى حد كبير .

2 - التعابير السقيمة :

ولئن دعت الحاجة إلى التبسط في التعابير التي نعتبرها مقبولة فلأنها عوارض نادرة كالشذوذ الذي يؤكد القاعدة يدرس لتوثق المعرفة بالقاعدة لا به . وعنايتنا بها ليست من حيث هي هنات في ذاتها وإنما من حيث الأسباب الداعية إليها . وسيوضح أن السقم في التعبير عند شوقي ليس من قبيل كبوة الجواد وإنما هو من المظاهر التي يجرها واجب الإيفاء بحق بعض قيود الكلام عادة .

فقد يسوء التعبير بسبب الإيجاز المخلّ وذلك إذا كثرت المعاني وضاق البيت عن تحملها جميعا فيؤدي التقيّد بحدود القالب البتوي إلى القضاء على بعض العناصر الضرورية لوضوح المعنى . فمن ذلك قوله في وصف قذائف الحرب :

قَذَائِفُ تَخْشَى مَهْجَةَ الشَّمْسِ كَلَّمَا عَلَّتْ مُصْعَدَاتٍ، أَنَّهَا لَا تُصَوِّبُ (4)

فقد أراد وصف القذائف بقوة الانفجار وارتفاع المدى إلى مستوى الكواكب ، فجعل الشمس تخشى أن تكون ضحية لهذه القذائف في حالة سوء توجيه المرمى .

ومن ذلك قوله في خطاب الاندلس :

مُغْرَبُ آدَمٍ مِنْ دَارِ عَسَدِنِ قَضَاهَا فِي حِمَاكِ لِي ، اغْتَرَابًا (5)

(1) ج 1 ص 184 ، 1 .

(2) ج 4 ص 83 ، 29 .

(3) ج 3 ص 157 ، 15 .

(4) ج 1 ص 42 ، 88 .

(5) ج 1 ص 64 ، 13 .

نخص الشاعر في هذا البيت قضية متشعبة الأطراف فمقارن نفسه منفياً إلى الأندلس بآدم منفياً إلى اللذ
« أن نفي آدم كان من الجنة إلى ما دونها : بينما نفي الشاعر كان إلى شبه الجنة . ومما ساء فيه التعبير
كذلك قوله :

أَنْتُمْ غَدًا أَهْلُ الْأُمُورِ : وَإِنَّمَا كُنَّا عَلَيْكُمْ فِي الْأُمُورِ وَفُودًا (1)

والسياق يقتضي زيادة من نوع « .. وإنما كنا عليكم في الأمور وفودا (بالأمس) » وبدون هذه الزيادة
معان المعنى .

ومن هذا القبيل قوله في الحديث عن الشيخ المتصابي :

فِي كُلِّ عَامٍ هَمُّهُ فِي طِفْلَةٍ كَالشَّمْسِ : إِنْ خُطِبْتُ فَلِلْأَقْمَارِ (2)

والمعنى يستقيم ويستقيم كذلك التعبير إذا حصلت في التركيب مثل هذه الزيادة : « .. طفلة كالشمس
(رابعة الحظ : والشمس) ان خطبت فللأقمار » .

ومن ذلك قوله أيضا :

وَأَبْنُ التَّمَاسِيحِ مِنْ لُجَّةِ يَمُوتُ مِنَ البَرْدِ حَيْثَانِهَا (3)

أراد الإشارة إلى بعد المسافة بين السودان وبلاد الانكليز فكنتى عن ذلك بالتناقض بين طبيعتهما
بالسودان تعيش التماسيح في مائه وبلاد الانكليز تموت الحيتان في مائها .

فالمعاني تراص في مثل هذه النماذج فيذهب مأوها وتجف صورها وتنقلب الغازا عسيرة الفك الا عا
من يحاول معالجتها بدون أن يكون دائما في مأمن من الخطأ .

وقد يسوء المعنى بسبب عدم اختيار اللفظ المناسب وبداعي الوزن وبداعي القافية أحيانا ، فيقي
الشاعر على لفظ مقارب في الدلالة ، لا يكاد يقوم به ركن حتى يتحطم آخر . فمن سوء التعبير عجز
البيت التالي :

وَدَانِي الْهُوَى مَا شَاءَ بَيْنِي وَبَيْنَهَا فَلَمْ يَبْقَ إِلَّا الْأَرْضُ وَالْأَرْضُ تُقْرَبُ (4)

أشار الشاعر في الصدر إلى التقارب العاطفي والروحي بينه وبينها ، وأراد أن يقابله في العجز بالتقارب
المادّي الحقيقي وهو التجاور فاستعمل « والأرض تقرب » ، بينما يجوز فيها و« الأرض » (تطوى) « أ
و« (المسافة) تقرب » .

(1) ج 1 ص 109 ، 32 .

(2) ج 1 ص 129 ، 18 .

(3) ج 1 ص 262 ، 46 .

(4) ج 1 ص 42 ، 42 .

وقال في نقد التصيدة :

ثُمَّ رَأَى رَبَّاتُ الْعَمَلِ بِعَوَالِمِهَا فَإِنْ لَمْ يَكُنْ بِعَمَلٍ فَغَنًا تُقَرَّبُ (1)

. ممد : فان لم يكن هو عمل ، فإنها تقرب شخصا آخر .

ومما ساء فيه التعبير كذلك قوله :

وَقَدْ أَنْسَى الْأَسَاءَةَ مِنْ حَسْرَتِهِ وَلَا أَنْسَى الصَّنِيعَةَ وَالْفِعَالَ (2)

فهذه الحكمة لا يتضح فيها الفرق بين « الاساءة » وبين « الصنعة والفعال » : الا أن ينقذ التأويل الموقف فتقرن الاساءة بالحدث عينه والصنعة والفعال بالمبادرة إليه .

وقد يسوء تعبير الشاعر بعمام الملازمة بين بعض الكلام وبعضه الآخر كأن يهيب المتشبه للغرابة فلا يتجاوز به البديهة ، كما في هذا البيت :

يَا أَمِينَ الْحَمْسُوقِ ، أَدَيْتَ حَتَّى لَمْ تَخْضُ مِصْرَ فِي الْحَقُوقِ فِتِيلاً (3)

فالأصل أن تأتي « حتى » لزيادة معنى غير متوقع ، فإذا بالعجز يأتي بمعنى بديهي بعد الذي ذكر في الصار .

ومن هذا القبيل قوله :

وَالْفَنُّ رِيحَانُ الْمُلُوكِ ، وَرَبِّمَا خَلَدُوا عَلَيَّ جَنَابَاتِهِ أَسْمَاءَ (4)

وقد أراد « وربما خلد الملوك على جنبات الفن أسماء فناتين مشهورين » فالعنى بديهي خير أن أداة « ربما » تهيب لمعنى غريب .

ومن تعابير الشاعر ما نسميها بذات الحدين ، ونعني بذلك ما تفيد المعنى وضده في نفس الوقت كالملاح بنفي العيب والغلو في المعنى إلى مجاوزة الحد . ومجاوزة الحد توقع في الضد ، لا محالة . فمن ذلك قوله في العثمانيين :

رُوِيَ دَأْبُنِي عُثْمَانُ فِي طَلَبِ الْعُلَا وَهِيَهَاتَ ، لَمْ يَسْتَبِقْ شَيْءٌ فَيُطَلَبُ (5)

فقد أراد شوقي بهذا البيت مدحا ، ولكنه انقلب هجاء ، فإنه وإن صور اكتساب العثمانيين المعالي فقد دعاهم إلى التواني والتقليل من السعي إليها بعد الذي حصل ، مع أن طلب المعالي لا يقف عند حد . والبيت الذي يليه يؤكد التزعة الهجائية :

أَفِي كُلِّ آنٍ تَغْرُسُونَ ، وَنَجْتَسِي وَفِي كُلِّ يَوْمٍ تَفْتَحُونَ ، وَتَكْتَسِبُ (6)

- (1) ج 1 ص 42 ، 98 .
- (2) ج 2 ص 181 ، 18 .
- (3) ج 3 ص 134 ، 39 .
- (4) ج 4 ص 49 ، 15 .
- (5) ج 1 ص 42 ، 127 .
- (6) ج 1 ص 42 ، 128 .

فلاستنهاهم يدلّ على الضجر : ضجره من موافقتهم ومما كتب عليه هو وهو مدحهم .

ويتصل بهذا قوله مادحا أيضا :

وَأَقْسِمُ مَا لِرَفَعَتِكَ انْتِهَاءٌ وَلَا فِيهَا احْتِمَالٌ لِلْمَزِيدِ (1)

فقد رام الإشارة إلى أن المدوح وصل إلى قمة المجد غير أنه عبر عن ذلك بصورة فيها جزم بعدم الانتظار تقدم المدوح على كل حال . فكأنه الدعاء شرا .

ونجد أمثال هذه التعابير في المراثي وليس الرثاء الأشعب من المدح ، من ذلك قوله في رثاء طبيب :

تِلْكَ (العيادة) لَمْ تَكُنْ عَبَثًا ، وَلَا شَرَكًا لِيَصِيدَ مَآرِبَ وَكَمِينًا
دَارُ (ابنِ سينا) نُزِهَتْ حُجْرَاتُهَا عَنْ أَنْ تَضْمَ ضَلَالَةً وَمُجُونًا (2)

فيينا نتظر أن يصف لنا عيادة هذا الطبيب الجليل المرثي بما لا يتوفر في عيادات الأطباء العاديين ؛ إذا هو يصفها لنا بأدنى ما يتوفر في العيادات العادية . فكأنه هنا يجيب على تهم لصقت بالمرثي ومآخذ على عيادته .
فالتصريح بالعيب وان سبق بنفي يوهم بإمكانية وقوعه .

ومن هذا القبيل قوله في رثاء بطرس غالي باشا الذي اغتيل :

وَوَاللَّهِ ، لَوْ لَمْ يُطْلَقِ النَّارَ مُطْلِقًا عَلَيْهِ ، لَأُودِيَ فِجَاءً ، أَوْ قَدَاوِيًا (3)

فأراد أن يعزي القبط في موت زعيمهم بيان حتمية الموت ، لكنّ المشكل يتعلّق بظروف الموت لا بهتميته أو عدمها فإذا بالشاعر يجعل من هذه الظروف ظروفًا حتمية كذلك . وينسج على نفس المنوال في آخر بيت من القصيدة فيقول :

فَلَا يَشْنِكُمْ عَنْ ذِمَّةِ قَتْلِ (بُطْرُسِ) فَقَدْ مَا عَرَفْنَا الْقَتْلَ فِي النَّاسِ فَاشِيًا (4)

وفي هذه الخاتمة إقرار بشرعية القتل ، وهذا مستنكر ، لا بهتمية الموت وهذا معروف بالبديهة .

وقد يسوء التعبير في شعر شوقي بسبب خلل في التصوير مرجعه إلى عدم الملاءمة بين الموصوف والصورة الواصفة فيقع الشاعر في السداجة . ففي البيت التالي :

شَيْخٌ تَمَّاكَ سِنَّهُ لَمْ يَنْفَجِرْ مِنْ خَوْفِ الْعِقَابِ بُكَاءَ (5)

مشهد زعيم وطني قدّم إلى الأعدام وهو شيخ رام الشاعر الاشارة بموقفه وعدم ضعفه أمام الموت فمثله بأقرب ما يكون لدينا من الصور وأتفهها . نكاد نقول انها صورة الطفل الباكي .

- (1) ج 4 ص 112 ، 8 .
- (2) ج 3 ص 166 ، 5 - 6 .
- (3) ج 4 ص 55 ، 4 .
- (4) ج 4 ص 55 ، 12 .
- (5) ج 3 ص 17 ، 23 .

وقال في رثاء سيد درويش :

بأبُلْ اسْكَنْدَرِيْ أَيْكُهْ لِس فِي الْأَرْضِ ، وَلَكِنْ فِي السَّمَاءِ (1)

وأراد الإشادة بسمو منزلة المرثي فتكلف هذه المقابلة . كأنّ البلبل ليست منزلته السماء !

ومما اختلف فيه التصوير فساء به التعبير قوله في هول حريق :

وَتَشْمُ رَائِحَةَ الرُّفَاتِ كَرِيْبَةً وَتَشْمُ مِنْهَا الثَّأْكَالَاتُ الْعَنْبَرَاءُ (2)

ويتمثل الخلل في الجمع بين واقع مهول (حريق ودخان وضحايا) وصورة شاذية مشرقة (العنبر)

فالثآكالات في هذا المشهد لا يبالين بالروائح الكريهة بل يتعشقنها لأنها صادرة من أبنائهن الضحايا !

* *

إن تعابير شوقي لم تخل من سوء ، ولكننا نقرّ - مع ذلك - أنّ ظاهرة سوء التعبير ليست شائعة في « الشوقيات » بالمقدر الذي يضعف قيمة أشعارها .

فقد بقيت تعابير الشاعر محتفظة بجزالتها في الجملة ، وبقيت تمثل في نظرنا عاملا قويا من العوامل الضامنة لوصول رسالة الشاعر إلى القارئ، ومن وسائل التعجيل بإيصالها وإن لم تسلم أحيانا في قنوات البلاغ من العوارض التي تغير وجهة الرسالة .

* *

وبالجملة فعلى تعابير شوقي طابع القام وعليها طابع الطرافة . الأول تمثله التعابير الجاهزة المشتركة من ناحية وهذه إذا استعملها الشاعر على هيئتها المعروفة لم تدلّ الا على ثورة الرصيد الثقافي الذي يتصرف فيه الشاعر أما إذا تصرف فيها ، فإنها تحيّي من جديد فتدلّ على ثروة ثقافة الشاعر وعلى حسن تصرفه فيها أيضا . وتمثله التعابير الجاهزة الخاصة من ناحية أخرى والتي تكاد تنحصر في القرآن والأمثال والأشعار ، وهذه تلعب دورا كبيرا لأنها توقّض في العربي والمسلم الحس بعوالم محببة إليه ليست غريبة عنه وليست مبتذلة .

وطابع الطرافة تمثله قوة التعبير ببلاغة التصوير وذلك بحسن الملاءمة بين أدوات التعبير وأهدافه . ولم نر حاجة في التوسع في مظاهر هذه القوة فإكتفينا بتعليل أبرز مظاهر الضعف فتبيننا حقيقة سوء الملاءمة .

على أننا سنعتني بلون خاصّ من ألوان التعبير في « الشوقيات » سيزيد هذه القوة وضوحا الا وهو :

التعبير الحكيم .

(1) ج 3 ص 14 : 12 .

(2) ج 4 ص 45 ، 27 .

مظهر خاص : التعبير الحكمي :

تمثل الحكمة جانبا هاما من التراث الثقافي في كل أمة . فهي تنطق بتجارب الانسان وتعمكس قيم المجتمع في أوجز لفظ وأبلغ معنى . ومن خصائصها أن ترد على لسان الكبير كثيرا من قبل أن سداد التجربة أثبت بطول الزمن ، لكن السماع قد ينطق بها الصغير .

ويعظم شأن الحكمة بتدقيق التجريب ومزيد التجريد ، مما يؤول إلى الخلق فيها والابتكار وتضخيم الرصيد ، ويهون بمجرد تكرار قوالها الجاهزة واجترار صورها البارزة : مما قد يُفضي إلى حشو الكلام بما لا يفيد . فالحكمة أبدا في مستويين متقابلين اثنين لا تتذبذب بينهما : فهي إما سامية بالكلام إلى مستوى الحق أو نازلة به إلى مستوى الابتدال : اللهم الا أن تزرع - وهي على هذه الحالة الأخيرة - في سياق غير معهود أو أن تصاغ في قالب غير مسبوق إليه .

ولم يخل طور من أطوار الأدب العربي من حكيم . ولم تكن الحكمة عند العرب أخص بالشعر منها بالشتر أو العكس . لكن عناية المعاصرين بضربها أقل ، ونثرهم منها أخل ، الا أن أثرها في الآداب الشعبية اليوم كبير وجريانها في اللهجات ملحوظ . فالحكمة أحيى في لغة التخاطب اليومي وكذلك في لغة الأدب الرسمي إذا كانت المشافهة أبرز عوامل نقله بين الناس . فتوفر ظروف النشر السريع الذي عوامله الناس لا الآلات هو الذي يقوي العناية بالحكمة ويضخم رصيدها في الأمة .

والحكمة في « الشوقيات » من أبرز مظاهر التعبير ، ناهيك أن جملة الأبيات الحكمية فيها بلغت 1.431 من 11.320 بيت ، فكانت بنسبة الثمن من كامل أبيات « الشوقيات » (1) إلا أن دراسة الحكمة في « الشوقيات » لا تهتمنا من حيث الظروف التي حفّت بالشاعر في النظم ولا من حيث ما أحاط بشعره من ملابسات ، وإنما من حيث هي أسلوب . من أساليب التعبير ، نبحت كيف خرج وما الدور الذي لعب ؟

والملاحظ أنه لم يكن هينا دائما تمييز الحكمة عن مرسل الكلام . فإننا ألفيناها في بعض الحالات منصهرة غاية الانصهار في التركيب العام ومرتبطة ارتباطا كبيرا بحدود معاني السياق ، فصعب التقدير أ من قبيل الحكمة هي أم من قبيل المشترك ؟ فتخيرنا - لتذليل العقبة - الاعتماد على أبرز ما يميّز الحكمة في عموم أشكالها وهو تعبيرها عن حقائق خالدة صالحة لكل زمان ومكان لم نُخرج من هذه الحقائق الا البديهيّات المقررة والوضعيّات الواضحة المسطرة . وقد استعنا في ذلك بعامل الاستقلال في التركيب عندما عسر التحقيق ، ولكننا لم نتخذ مقياسا أساسيا من قبل أن الحكم وان تميزت باستقلال التركيب غالبا فإن كثيرا منها ورد منصهرا مع السياق مبنى ومعنى كما تبين .

(1) انظر تفصيل ذلك في الجداول المبيّنة في آخر البحث ، وعلى هذه الجداول ستكون عمدتنا في كل ما سيذكر من أرقام ونسب ونتائج .

فنّ ضرب الحكمة :

1 - المدى :

أكثر ما خرجت الحكمة في شعر شوقي متتالية في مجموعات من الأبيات . ويقلّ عدد الأبيات الحكيمة في المجموعة أو يكثر بحسب الدور الذي تلعبه في بناء القصيدة . فإذا هي تعزز بعض أقسام القصيدة بمجرد تعزيز إذا لم تستقل بذاتها ، أو تمثل قسما من أقسامها إذا استقلت : بل قد تستأثر بهجلا أبياتها أو بجمعها فتصبح الحكمة الغرض الأساسي في القصيدة كما سنرى .

لكن الشاعر ضرب الحكمة أبياتا متفرقة متفرقة كثيرا . ومن حكمه ما استأثرت بكامل البيت ومنها ما انحصرت في شطر واحد ، هذا الشطر هو دائما العجز (1) .

وقليلا ما كانت الحكمة في « الشوقيات » تفجر القالب الصوتي الذي يمثله البيت الشعري فتأتي في جزء منه وهذا الجزء هو دائما آخر الصدر وكامل العجز (2) أو تأتي في جزء من الشطر هو عادة آخر العجز (3) .

2 - السياق :

لم يكد يتجرد من الحكمة أي غرض من الأغراض المطروقة . فالحكمة حاضرة حيثما أجلنا النظر في « الشوقيات » . وليس في ذلك ما يدعو إلى توقف سوى الملاحظات التالية :

(1) غرض الرثاء أخصب إطار لضرب الحكمة في « الشوقيات » ، فأكثر ما ضرب منها الشاعر في المراثيات (4) ، فإذا كانت جملة أبيات الرثاء تقارب نسبة الربع من كامل أبيات الديوان $\frac{2.727}{11.320}$ ، فإن حكم شوقي في السياق الرثائي تتجاوز نسبة الثلث من جملة الأبيات الحكيمة قرابة $\frac{500}{1.431}$ وهذه الظاهرة في رأينا طبيعية لأنّ دوافع التأمل في مواقف الرثاء أقوى ، وعوامل الاعتبار بها ألزم .

(2) ويقلّ ضربه الحكمة في القصائد الوصفية كثيرا ، فإذا كانت أبيات القصائد الوصفية تصل إلى عشر مجموع أبيات « الشوقيات » $\frac{1.112}{11.320}$ ، فإن الحكم في السياق الوصفي لا تصل إلى نصف العشر من جملة الأبيات الحكيمة قرابة $\frac{60}{1.430}$. وهذه الظاهرة طبيعية كذلك لأن الوصف المقصود يستند إلى نظر العين أكثر من نظر العقل ويفتقر إلى عموم الحواس أكثر من افتقاره إلى المدارك الذهنية .

(1) وجلي الحكم التي وردت منحصرة في العجز سقت على سبيل « الالتفاف » بالمعنى الذي خطه تدامة بن جعفر في نقد الشعر ، ص 167 - 171 . ولم نلف الحكمة منحصرة في الصدر إلا في حالات نادرة جدا لا يعول عليها ج 1 ص 150 ، 1 و ج 2 ص 197 ، 3 و ج 3 ص 62 ، 44 و 56 .

(2) مثلا ج 1 ص 190 ، 157 . - و ج 3 ص 33 ، 9 . و ج 4 ص 44 ، 1 .

(3) مثلا : ج 1 ص 125 ، 10 و ج 2 ص 171 ، 25 . و ج 4 ص 81 ، 3 .

(4) وأغلب مراثيه قامت على الحكمة ان قليلا أو كثيرا . ولم تستخدم الحكمة الا في المراثيات التالية من الجزء الثالث : ص 12 ص 49 ص 138 ص 161 ص 180 .

(3) وقد لاحظنا أن ضرب الحكمة في القصائد التعليمية قليل كذلك ، فجملة أبيات القصائد التعليمية ضرب $\frac{1}{14}$ $\left(\frac{832}{11.320}\right)$. بينما جملة الحكم التي دخلت في تركيبها تقارب $\frac{1}{24}$. وإذا لم تكن هذه الظاهرة طبيعية في غرض هو أخرج إلى دروس الأخلاق لتربية النشء فإننا نجد سرها في نزعة الشاعر إلى إلقاء قصائده التعليمية على الحكايات وأساليب الوعظ المباشر كثيرا . فهذه الحكايات والأساليب تعوض الحكمة وتسد مسدها .

3 - التركيب :

يتزع الشاعر إلى ضرب الحكمة في تراكيب مخصوصة تناسب المعاني الحكيمية . فإذا صرفنا النظر عن التراكيب الحكيمية التي قلت أهميتها بسبب قلّة اعتمادها ، لم نجد الا تركيبين اثنين يصلحان لها : التركيب الاسمي ويأتي في الدرجة الأولى . والتركيب التلازمي الشرطي ويأتي بفارق كبير جدا في الدرجة الثانية .

التركيب الاسمي :

أما التركيب الاسمي فقد اعتمده شوقي في الأكثر مجردا من الناسخ وفي الأقل منسوخا .

فإذا كان التركيب الحكمي إسميا مجردا ، اقتضت معاني الحكم على تقرير الوضعيات والاعراب من المواقف العامة بعيدا عن الأحداث والتجارب ، فكانت بمثابة النظريات المجردة من الأحداث والمنسحبة على أفعال هذه الأحداث في كل زمان ومكان . من ذلك الحكم التالية :

– للتبصرة بميثاق مشترك :

وَالسَّلَامُ عِبْدٌ ، وَالْقِتَالُ زِمَامٌ (1)

الْبُغْيُ فِي دِينِ الْجَمِيعِ دَنِيَّةٌ

– لتفسير شذوذ في الرأي :

وَكُلُّ فِرَاشٍ قَدْ أَرَاخَ وَتَيْسِرُ (2)

أَرَى رَاحَةَ بَيْنَ الْجَنَادِلِ وَالْحَصَى

– لتعليل تشعب في الوضع :

وَمِنَ الْمَدِيحِ تَضَرُّعٌ وَدُعَاءٌ (3)

مَا جِئْتُ بِأَبْكَ مَا دِحًا بَلْ دَاعِيًا

وإذا كان التركيب الحكمي إسميا منسوخا ، كانت أداة نسخه « إن » عادة . وبيناً – وهي أداة توكيد

كذلك – يزداد المعنى الحكمي تأكدا كالتأكيد في قوله :

إِنَّ لِلظَّالِمِ صَدْرًا يَشْتَكِي مِنْ غَيْرِ عَلَيْهِ (4)

(1) ج 1 ص 230 ، 45 .

(2) ج 3 ص 80 ، 21 .

(3) ج 1 ص 34 ، 122 .

(4) ج 4 ص 153 ، 10 .

أو قوله في سياق رثائي :

آثَارُهُ بَعْدَ الْمَوْتِ حَيَاتُهُ إِنَّ الْخُلُودَ الْحَقَّ بِالْآثَارِ (1)

وضرب الحكم في هذا القالب يخرجها مستحكمة كالقواعد الثابتة والقوانين السرمدية لا كخواطر
الذهن التي قد لا تثبت .

التركيب الشرطي :

أما تقييد الحكمة بالشرط بضربها في تراكيب شرطية تلازمية فلم يكن إلا بأدوات « مَنْ » و« إِذَا » .

و« إِنَّ » و« لَوْ » و« لَوْلَا » :

– مَنْ :

وَمَنْ يُفْجِعْ بِحُرِّ عَيْتَرِي يَجِيدُ ظُلْمَ السَّيِّئَةِ عَيْتَرِيًّا
وَمَنْ تَتَرَاخَ مَدَّتُهُ فَبِكْثِيرُ مِنْ الْأَحْبَابِ لَا يُحْصِي النَّعِيمَا (2)

– إِذَا :

وَإِذَا فَاتَكَ التِّفَاتُ إِلَى الْمَا ضِيْفَقْدُ غَابَ عَنْكَ وَجَدُ النَّاسِي (3)
– إِنَّ :

إِنَّ تَفْتِيدُوا الْأَسَادَ أَوْ أَشْبَالَهَا فَالْغُيَابُ مِنْ أَمْثَالِهَا مَأْهُولُ (4)
– لَوْ :

فَلَوْ كَانَ الدَّوَامُ نَصِيبَ مُلْكِ لَنَالَ بِحَدِّ صَارِمِهِ الدَّوَامَا (5)
– لَوْلَا :

وَلَوْلَا الْمُحْسِنُونَ بِكُلِّ أَرْضٍ لِمَا سَادَ الشُّعُوبُ وَلَا اسْتَمْتَلُوا (6)

وليس اقتران التراكيب الشرطية الحكمية بهذه الأدوات دون غيرها مخصوصا بالحكمة من حيث هي

حكمة ، ولا مفضيا إلى طرافة معينة من قبل أن هذه الأدوات هي أكثر أدوات الشرط اطرادا في العربية .

لكننا نلاحظ اختلافا في درجة الأهمية بينها . فالترتيب المذكور يخالف ترتيب هذه الأدوات في العربية (7)

(1) ج 3 ص 76 : 21 .

(2) ج 3 ص 184 : 41 - 42 .

(3) ج 2 ص 44 ، 110 .

(4) ج 3 ص 116 : 55 .

(5) ج 4 ص 56 ، 16 .

(6) ج 4 ص 86 : 6 .

(7) انظر محمد الهادي الطرابلسي وعبد السلام المدي ، الشرط في القرآن .

« إن » (أم الشرط) في « الشوقيات » وتقدمت عليها « من » وإذا . وهذا التغيير في رأينا مرتبط بالسياق الحكمي .

فالذي نرى هو أن وفرة ضرب الحكمة في تركيب شرطي « من » ظاهرة تعرب عن تعلق الحكمة بالكائن العاقل أي بالإنسان ، ذلك أن « من » من قبيل الأسماء الدالة على العاقل . فلئن كانت الحكمة بمختلف تراكيبها موجهة إلى الإنسان ، فإن التركيب الشرطي بـ « من » أكثرها تصويرا لتعاليق الحكمة به وأكثرها إعرابا من مسؤوليته كإنسان عاقل في اختيار مصيره . هكذا يبقى تحقق معنى الحكمة رهين إرادة الإنسان أولا .

وتفسر وفرة ضرب الحكمة في تركيب شرطي « إذا » في « الشوقيات » بظاهرة تعليلها إلى حد ما بالظرف ، لأن في « إذا » الشرطية دائما بقية من معنى الظرف تضعف وتقوى بحسب السياق ولكنها لا تدهس . فتحقق معنى الحكمة في هذه الحالة رهين توفر ظرف معين .

أما قلته ضربها في تركيب شرطي « إن » فيرجع حسب ما تبينا إلى أنه ليس في معنى هذه الأداة غير معنى الشرط المجرد غالبا . ولئن كانت الحكم واقعة في دلالاتها على حقائق مجردة ، فإنها تستوحى أبدا من واقع وتضرب في ظروف معينة وفي أشخاص معينين .

تراكيب أخرى :

ونسبة ورود الحكمة في غير هذين التركيبين قليلة عامة . ونحصر هذه التراكيب القليلة في مظاهرها البارزة كظاهرة التعبير عن الحدث بالتراكيب الفعلية المجردة مثل ما في قوله :

— وَقَدْ أَنْسَى الْإِسَاءَةَ مِنْ حَسُودٍ وَلَا أَنْسَى الصَّنِيعَةَ وَالْفِعَالَ (1)

— أَعِيدَتِ الرَّاحَةُ الْكِبْرَى لِمَنْ تَعَبَا وَقَازَ بِالْحَقِّ مَنْ لَمْ يَأْلُهُ طَلَبَا (2)

ونعتبر قلته تخير التراكيب الفعلية لضرب الحكمة في « الشوقيات » أمرا طبيعيا إذ الفعل يصور حدثا مقترنا بزمان ، بينما الحكمة حقيقة مجردة تتحدى الزمان . وحتى ما ورد من الحكم في تراكيب فعلية لم يقترن الفعل فيها بزمن معين بل دلّ على الديمومة وإن تنوعت صيغه من الماضي إلى المضارع .

ومن ذلك ظاهرة الاعراب عن انطباع ما بتراكيب إنشائية متنوعة ، كالأستفهام ويأتي به للآليات عادة :

أَلَيْسَ الْحَقُّ أَنْ الْعَيْشَ فَنَ وَأَنْ الْحَيَّ غَايَتُهُ الْمَمَاتُ ؟ (3)

وللانكار :

جَرِبْتُ نُعْمَى الْحَادِثَاتِ وَبُؤْسَهَا أَعْلَمْتُ حَالًا آذَنْتُ بِسِدْوَامٍ ؟ (4)

(1) ج 2 ص 181 ، 18 .

(2) ج 1 ص 76 ، 1 .

(3) ج 3 ص 42 ، 63 .

(4) ج 4 ص 17 ، 14 .

وكالأمر والنهي يجيئان للوعظ :

- وَأَقْرَأُوا آدَابَ مَن قَبْلَكُمُ
رُبَّمَا عَلِمَ حَيًّا مَن غَبَرَ (1)
- فَلَا يَغُرَّتْكَ سَكُونُ الْمَلَا
فَالشَّرُّ حَوْلَ الصَّارِمِ الْمُغْمَدِ (2)

وإن كان الوعظ في الصدر مباشرة يمهد للحكمة الحقيقية في العجز .

وكالتعجب يجيء للتنبيه :

- مَا أَصْعَبَ الْفِعْلَ لِمَن رَامَهُ
وَأَسْهَلَ الْقَوْلَ عَلَى مَن أَرَادَهُ ! (3)

نضيف إلى هذا وذاك ظاهرة التعبير عن التكثير ، تكثير ما يظن قليلا عادة لغاية التبصرة : بتراكيب

تصدرها « رب » أو « كم » :

- رَبُّ خَيْرٍ مَلِئْتَ مِنْهُ سُرُورًا
ذَكَرَ الْخَيْرِينَ فَاهْتَجَّتْ حُزُنًا (4)
- وَتَقَلَّدُوا النَّعْشَ الْكَرِيمَ بَيْمَةً
وَلَكُمْ نَعُوشٌ فِي الرِّقَابِ زِيَافٍ (5)

فالحكمة - من الناحية الفنية - تصاغ في « الشوقيات » في قالب محكمة الصنع مضبوطة الخصائص تسهل تبيينها في مرسل الكلام وتفوض إليها أمر القيام بدور واضح الحدود .

دور الحكمة :

1 - الحكمة : أداة الكلام :

أ - الحكمة في المقدمة :

يستخدم شوقي الحكمة أداة لتعزيز المقدمة العامة في القصيدة أو مقدمة قسم أو أكثر من قسم . لا تهمننا في هذه الحالة مقدماته التي قامت رأسا على أبيات حكمية حيث كانت الحكمة تمثل قسما من أقسام القصيدة مستقلا بذاته ، وإنما تهمننا الأبيات الحكمية المنفردة التي تدخل في تكوين المقدمة أو مجموعات الأبيات الحكمية التي لا تتكون المقدمة بها وحدها .

فالحكمة أداة في مقدمة القصيدة تلعب دور المنبه إلى الاتجاه العام الذي يتخيره الشاعر السير فيه ، والمثل الأعلى الذي يشترك فيه مع القارئ وبمقتضاه يرتبطان وتتم شروط العقد الذي بينهما . فالشاعر ينصب الحكمة في المقدمة يعرب عن نزعتة إلى السير في منهج تحليلي تمثل الحكمة فيه نقطة الانطلاق ويمثل الغرض

(1) ج 1 ص 125 ، 48 .

(2) ج 2 ص 25 ، 28 .

(3) ج 1 ص 116 ، 6 .

(4) ج 4 ص 21 ، 26 .

(5) ج 3 ص 104 ، 20 .

المقصود نقطة الوصول . فالحكمة في هذه الحالة تشع على كامل جوانب القصيدة بحيث يستطيع المتقبل التمتع في القصيدة من بيت إلى آخر إلى ما شاء الله بدون أن يفقد أي بيت منها أثر النفس الحكمي المشهور في مستهل القصيدة .

وقد يأتي شوقي بالحكمة منحصرة في بيت واحد هو الطالع فيضمنها برنامجه الكامل ويلخص فيه غرضه الرئيسي : كاستهلاله قصيدته الغزلية « عيد الفداء » بقوله :

أَمَّا الْعِتَابُ فَبِالْأَجْبَةِ أَخْلَقُ وَالْحَبُّ يَصْلَحُ بِالْعِتَابِ وَيَصْدُقُ (1)

وقد كان العتاب . محور هذا الطالع ، أبرز المعاني الغزلية في التسم الغزلي من القصيدة .

وقد استهل الشاعر قصيدة « الهلال » بطالع حكيم كذلك فقال :

سَنُونَ تَعَادُ وَدَهْرٌ يُعِيدُ لِعَمْرُكَ مَا فِي اللَّيَالِي جَدِيدُ (2)

وقوام القصيدة ما دونه في هذا الطالع من تأمل في خسارة الدنيا وحثية الفناء .

كما قد يتوسع الشاعر في ضرب الحكمة في مستهل القصيدة فيطعم معاني المقدمة بمجموعة من الحكمة بدون أن تستقل هذه الحكم بذاتها فتكون قسما خاصا ، فتتفاعل مناسبة القول العارضة بالحقائق الخالا وتحيل إحداها على الأخرى : من ذلك استهلاله مرثية بقوله :

يَمُوتُ فِي الْغَابِ أَوْ فِي غَيْرِهِ الْأَسَدُ
قَدْ غِيبَ الْغُرْبُ شَمْسًا لَا سَقَامَ بِهَا
حَدَا بِهَا الْأَجْلُ الْمَحْتَمُ فَاغْتَرَبَتْ
كُلُّ اغْتِرَابٍ مَتَاعٌ فِي الْحَيَاةِ سِوَى
كُلِّ الْبِلَادِ وَسَادٌ حِينَ تَتَدُ
كَانَتْ عَلَيَّ جَنَابَاتِ الشَّرْقِ تَتَمَدُّ
إِنَّ النُّفُوسَ إِلَى آجَالِهَا تَفْدُ
يَوْمٌ يُفَارِقُ فِيهِ الْمُهَنْجَةَ الْجَسَدُ (3)

أو استهلاله قصيدة « حريق ميت غمر » :

اللَّهُ يُحْكُمُ فِي الْمَدَائِنِ وَالْقُرَى
مَا حَلَّ خَطْبًا ثُمَّ قَيْسَ بغيره
يَا (مَيْتَ غَمْرَ) خُذِي الْقَضَاءَ كَمَا جَرَى
الْأَيُّ وَهُوَ النَّيَّاسُ وَصَغَرًا (4)

بهذه الصورة يتجاوز الشاعر بالقضية مجرد الاخبار إلى الدعوة إلى الاعتبار .

ويستهل الشاعر القسم الجديد من أقسام القصيدة بيت حكيم أو مجموعة أبيات حكمية كثيرا ، فتلعب الحكمة في هذا المجال دور المنشط لطرفي التبليغ والضامن للتواصل بينهما إلى جانب قيامها بدور الرابط :

(1) ج 1 ص 161 ، 1 .

(2) ج 2 ص 29 ، 1 .

(3) ج 3 ص 62 ، 1 - 4 .

(4) ج 4 ص 45 ، 1 - 2 .

قسي التصيدة . ويكون ذلك خاصة في المطولات . فمن ذلك استهلاله القسم الأخير من إحدى قصائده بهذه الحكمة :

مَجْدُ الْأُمُورِ زَوَالُهُ فِي زَلَّةٍ لَا تَرْجُ لَأْسِيكَ بِالْأُمُورِ خُلُودًا (1)

وبالحكمة يستهل شوقي الحديث عن موضوع جديد من مواضع نفس القسم كاستهلاله في قصيدة « يا شباب الديار » بقوله :

وَتَضَاعُ الْبِلَادُ بِالنَّوْمِ عَنْهَا وَتَضَاعُ الْأُمُورُ بِالْإِهْمَالِ (2)

أو بقوله في « نهج البردة » :

يَا نَفْسُ دُنْيَاكَ تُخْتَبِي كُلَّ مُبْكِيَةٍ وَإِنْ بَدَا لَكَ مِنْهَا حُسْنٌ مُبْتَسِمٍ (3)

أما إذا اتسع مدى الحكمة في مقدمة القسم الجديد ولم يقتصر ما ورد منها على البيت الأول ، بل تعددت وضربت في أعطاف بقية الكلام في صورة أقواس يفتحها ثم يغلقها فإن شأنها إذاك يكون شأن الركائز والدعائم : تعجل تليغ الرسالة وتضمن وصولها وتغني عن الجري وراء لطائف المعاني وعن البحث عنها بمقتضى انساب معاني الحكم إلى سجل مشترك . هذا شأن الحكم المسطرة في قوله :

قَدْ بَعَثَ الْقَضِيَّةَ الْيَوْمَ مَيْتًا أَنْتَ كَالْحَقِّ أَلْفَ النَّاسِ بِقَطَا
إِنَّمَا الْهِمَّةُ الْبَعِيدَةُ غَرَسُ رَبِّمَا غَابَ عَنْ يَدِ غَرَسَتِهِ
رَبِّ عَظِيمٍ أَتَى الْأُمُورَ الْعَظَائِمُ نَ ، وَزَادَ اثْتِلَافَهُمْ وَهُوَ نَائِمٌ
مُدَائِي الْجَنَى ، بَطِيءُ الْكَمَائِمِ وَحَوْتُهُ عَلَى الْمَدَى يَدُ قَادِمٍ (4)

وفي قوله :

إِنَّا نُعَظِّمُ فِيكَ الْوَيْةَ عَلَيَّ وَإِذَا طَعَمْتَ مِنَ الْخَلِيَّةِ شَهْدَهَا
لَا تَمْنَحُ الْمَحْبُوبَ شُكْرَكَ كُلَّهُ إِسْكَندَرِيَّةٌ شُرِفَتْ بِعِصَابَةِ
جَنَابَتِهَا حَشْدٌ يَسْرُوحُ وَيَغْتَدِي فَاشْهَدْ لِقَائِدَهَا وَالْمَتَجَسِّدِ
وَأَقْرِنْ بِهِ شُكْرَ الْأَجِيرِ الْمُجْهَدِ بِيضِ الْأَسْرَةِ وَالصَّحِيفَةِ وَالْيَدِ (5)

خاطب الشاعر الاسكندرية قبل البيتين الحكيمين وعاد إلى خطابها بعدما ، وقد التفت الشاعر فنوع ضمير الخطاب .

(1) ج 1 ص 109 ، 39 .

(2) ج 1 ص 188 ، 30 .

(3) ج 1 ص 190 ، 25 .

(4) ج 3 ص 150 ، 27 - 30 .

(5) ج 4 ص 24 ، 19 - 22 .

ب - الحكمة في الخاتمة :

إن أبرز موطن ضرب فيه شوقي الحكمة على الإطلاق هو الخاتمة . سواء أكانت خاتمة عامة للتصيدة أو خاتمة قسم من أقسامها ومن ثم كان أعظم دور لعبته الحكمة في شعره : افراز عبارة المقصود وتمثيل ملحمة الختام . وترد الحكمة خاتمة في « الشوقيات » لا تتجاوز البيت الواحد كما ترد في عدة أبيات . كثيرا ما تألف لتمثيل وحدها قسما مستقلا بذاته في التصيدة .

والختام بضرب الحكمة من مميزات المنهج التألفي . فالشاعر بعد التحليق في أجواء الموضوع المدروس وتصوير خصائصه المميزة يستند على الحكمة في وقوعه فيجد فيها القوة الكافية لانتهاء الرسالة بما يضم شتاها ويشرك المتقبل في تحملها ومعالجتها . فاختتام الكلام بالحكمة إفضاء بالتجارب العارضة إلى الحقائق المجردة وبهذا يكون الخلوص من حياة إنسان إلى حياة الانسان : ومن مشاكل الفرد إلى مشاكل المجموعة .

فالحكمة خاتمة : محور يستطب كل ما بث في التصيدة منذ أولها وما تفرق فيها شأنها شأن القالب الذي يجمع مختلف المواد ليولد منها أداة جديدة لا يكاد يخرج بها الشاعر من التصيدة ويخرج معانيها من حوزته حتى يدخل المتقبل إليها أحسن مدخل ويدخل معانيها في حوزته .

- ملحمة الختام بيت حكيم واحد :

مِنَ النَّابِ وَالظُّنْثِرِ بُرْدَانُهَا (1)

وَدَعَوَى الْقَوِي كَدَعَوَى السَّبَاعِ

بهذه الحكمة قفل شوقي قصيدة سياسية اجتماعية .

كَمَا شَقِي السُّخْمُورُ بِالْكَرِّ صَاحِبَا (2)

وَمَا الْعِشْقُ إِلَّا لَذَّةٌ ثُمَّ شِقْوَةٌ

وبهذه قفل قصيدة غزلية .

إِذَا كَانَ فِي عِلْمِ النَّفْسِ رَدَاهَا (3)

وَأَفْ عَلَيَّ الْعِلْمُ الَّذِي تَدَعُونَهُ

وبهذه ختم قصيدة وصفية اجتماعية .

- ملحمة الختام مجموعة من الحكم تعزز الخاتمة العامة ، مثلا :

وَالْعَقْلُ إِنْ هُوَ ضَلَّ كَانَ عَقَالًا

ضَلُّوا عَقُولًا بَعْدَ عِرْفَانِ الْهُدَى

وَالْمُلْكُ إِنْ بَطَلَ التَّعَاوُنُ زَالَ

حَتَّى إِذَا انْقَسَمُوا تَقَوَّضَ مَلِكُهُمْ

غَلَبَ الْجَبَانَ عَلَى الْقَنَا الأَبْطَالَا (4)

لَوْ أَنَّ أَبْطَالَ الْحُرُوبِ تَفَرَّقُوا

(1) ج 1 ص 262 : 48 .

(2) ج 2 ص 146 ، 11 .

(3) ج 2 ص 109 ، 15 .

(4) ج 1 ص 185 : 39 - 41 .

بهذه الأبيات خرج من قصيدة دينية :

قَلَمٌ عَلَيْهِ جَلَالَةٌ الْجَمَاعِ
عُطِّلْنَ مِنْ قَلَمٍ أَشْمٌ شَجَاعِ
فِي السَّيْفِ مَنَقَصَةٌ وَسُوءُ سَمَاعِ (1)

وَأَجَلٌ مَا فَوْقَ الثَّرَابِ وَتَحْتَهُ
نَلِكُ الْأَتَامِلِ نَامَ عَنْهُنَّ الْبِلَاقِ
وَالْجِبْنُ فِي قَلَمِ الْبَلِيغِ نَظِيرُهُ

وبهذه فرغ من مرثية .

وَالنُّصْحُ خَالِصُهُ دِينٌ وَإِيمَانُ
أَوْ حِكْمَةٌ فَهِيَ تَقْطِيعٌ وَأَوْزَانُ
وَنَحْنُ فِي الْجُرْحِ وَالْآلَامِ إِخْوَانُ (2)

نَصِيحَةٌ مَلْئُومًا الْإِخْلَاصُ صَادِقَةٌ
وَالشُّعْرُ مَا لَمْ يَكُنْ ذِكْرِي وَعَاطِفَةٌ
وَنَحْنُ فِي الشَّرْقِ وَالْمُصْحَى بِنُورِ حَسْمِ

وهذه خاتمة قصيدة في تعلق بلد عربي والتغني بالتموية العربية .

وإذا كان اختتام القصيدة بضرب الحكمة يمثل نزعة قومية في عموم شعر شوقي ، فإن هذه النزعة أقوى في الحكايات التي نظمها للأطفال . ذلك أن الحكاية في أكثر من ثلث المجموعة تنتهي بحكمة أو بمجموعة حكم تتضمن عبرتها المقصودة ونصيحتها المشوذة . وزيادة على أن المتعلم يظفر فيها بحقيقة مجردة منيعة فإنه يجد واقعة محسوسة تطابقتها وتدلل صعوباتها .

هذه الحكمة تكون بمثابة العنوان المتأخر عن المعنون إذا انحصرت في بيت واحد كالحكم التالية :

يَشْتَكِي مِنْ غَيْرِ عَلَيْهِ (3)
إِذْ رُبَّمَا يَنْخَدِعُ الثَّعْلِبُ (4)
لَا شَيْءَ يَعْدِلُ الْوَطْنَ (5)

– إِنَّ لِلظَّالِمِ صَدْرًا
– فَلَا تَثِقْ يَوْمًا بِذِي حِيلَةٍ
– هَبْ جَنَّةَ الْخُلْدِ الْيَمْنَ

وبمشابهة الحوصلة المفصلة إذا تجاوزت ذلك :

قَلُّ مَنْ خَافَ وَسَلَّمَ
فَالَّذِي فِي الْغَيْبِ أَعْظَمُ (6)
أَكْذَبُ مَا يُلْفَى الْكُدُوبُ إِنْ صَدَقُ
لَا يَتْرُكُ اللَّهُ ، وَلَا يُعْفِي نَبِيَّ (7)

– لَيْتَنِي سَلَّمْتُ ، فَالْعَا
صَاحٍ لَا تَخْشَ عَظِيمًا
– قَدْ قَالَ فِي هَذَا الْمَقَامِ مِنْ سَبَقُ
مَنْ كَانَ مَسْنُوءًا بِدَاءِ الْكُذِبِ

(1) ج 3 ص 94 ، 38 - 40 .

(2) ج 2 ص 100 ، 39 - 41 .

(3) ج 4 ص 153 ، 10 .

(4) ج 4 ص 180 ، 8 .

(5) ج 4 ص 190 ، 13 .

(6) ج 4 ص 148 ، 11 - 12 .

(7) ج 4 ص 160 ، 11 - 12 .

وإذا كان الشاعر يضرب الحكمة في خاتمة الحكايات لتعليم الأطفال وتربيتهم فإنه يتجاوز بها في غير الحكايات وعظ الكهول إلى التأمل في حقائق الوجود والدعوة إليه وإلى سبر أغوار الكون بصورة من التعميم لا تترك المتقبل سلبي الدور في هذه العملية .

وكثيرا ما يتخذ الشاعر الحكمة خاتمة لبعض أقسام القصيدة أو دعامة أساسية لها. فالحكمة قامت بدور القفل الجزئي الداخلي خاصة في القصائد التي لم تخضع لتوارد الخواطر بقدر خضوعها لمخطط محكم وتشعبت جوانبها وطالت . فكان شأن الحكم في هذه الحالات شأن المحطات في الطريق الطويلة ينقطع عندها الكلام ولا يلبث أن يبت غير في نشاط جديد .

ومن محطات الكلام هذه الحكم التالية :

- ولا خيرَ في الدنيا ولا في حُقوقِها
– نبيدُ كما بادَتْ قبائلُ قبلنا
– ولقد بُجدي الفتى أن يعلمَا
- إذا قيل : طَلَّابُ الحَقوقِ بُغَاةُ (1)
وَيَبْقَى الأَنَامُ اثْنين : مَيْتًا وَتَاعِيَا (2)
صهوةَ المَاءِ وَمَتْنِ الفَبْرَسِ (3)

ومن نفس القصيدة الأخيرة قوله :

- وَإِذَا الخَيْرُ لِعَبْدٍ قُسِمَا
سَنَحَ السَّعْدُ لَهُ فِي التَّحَسِّ (4)

لكن الشاعر قد يختم بعض أقسام القصيدة بحكم قليلة الصلة بالموضوع فلا يخفى دخولها في الكلام حشوا زائدا عن الحاجة يوهم باحكام قفل الكلام ولكن الواقع أنه يشتت الذهن فلا تعود النفس إلى متابعة ما جاء بعده الا بتفور . قال في آخر خطابه أرض الأندلس مودعا بعد أن نفي بها وعلقها :

- فَأَنْتِ أَرَحْتِنِي مِنْ كُلِّ أَنْفٍ
وَمَنْظِرِ كُلِّ خَوَّانٍ يَرَانِي
وَلَيْسَ بِعَامِرٍ بِنَانِ قَوْمٍ
- كَأَنْفِ المَيْتِ فِي التَّرَعِ انْتِصَابَا
بِوَجْهِ كَالْبَغِي رَمَى النَّقَابَا
إِذَا أَخْلَاقُهُمْ كَانَتْ خَرَابَا (5)

فأليت الأخير حكمة ختم بها الشاعر قسما من أقسام القصيدة لكن معناها في الأخلاق العامة والاشادة بمحاسنها ، بينما سابق السياق في محن خاصة عاشها الشاعر إثر تغير السياسة !

وقال في تكريم أمين الريحاني في حفل على سفح الأهرام :

- قِفْ نَاجِ أَهْرَامِ الجَلالِ وَتَادِ
نَشْكُو وَتَفْزَعُ فِيهِ بَيْنَ عِيونِهِمْ
- هَلْ مِنْ بَنَاتِكَ مَجْلِسُ أَوْ تَادِ
ان الأبوّة مَفزَعُ الأولادِ

- (1) ج 1 ص 92 ، 15 .
(2) ج 4 ص 55 ، 6 .
(3) ج 2 ص 171 ، 62 .
(4) ج 2 ص 171 ، 107 .
(5) ج 1 ص 64 ، 15 - 17 .

وَبَثُّ الْهَوَىٰ بِثَرَائِهِمْ مِنْ كُلِّ مَلَقٍ لِلْهَوَىٰ بِبَيْتَادِ
وَتَبَيَّنَ كَيْفَ تَفْرَقَ الْإِخْوَانُ فِي وَقْتِ الْبَلَاءِ تَفْرَقَ الْأَضْدَادِ
إِنَّ الْمُغَالِطَةَ فِي الْحَقِيقَةِ نَفْسُهُ بَاغٍ عَلَى النَّفْسِ الضَّعِيفَةِ عَادٍ (1)

هذه الأبيات تمثل مقدمة القصيدة ، ختمت بيت حكي في استنكار مغالطة النفس غير أن هذا المعنى بعيد الصلة بمعنى عتاب النفس على قديم الهوى أو على سابق التخاذل وقت الجدة وهو موضوع الأبيات السابقة .
وقد تستدعي الحكمة أختها فيطول توقف الشاعر في خاتمات بعض الأقسام فلا يكون للشاعر بدّ من الاطّاب . كختمه بقوله :

وَهُمْ بِبَيْتٍ بَعْضُهُمْ بَعْضًا بِهِ وَقِيُودُ هَذَا الْعَالَمِ الْأَوْهَامِ
صُورَ الْعَمَى شَتَّى ، وَأَقْبَحُهَا إِذَا نَظَرَتْ بِغَيْرِ عِيُونِهِنَّ الْهَيَامِ
وَلَقَدْ يُقَامُ مِنَ السُّيُوفِ وَكَيْسٍ مِنْ عَشْرَاتِ أَخْلَاقِ الشُّعُوبِ قِيَامِ (2)

أو قوله :

مُتَدَرِّعٌ صَبْرَ الْكِرَامِ عَلَى الْأَذَى إِنَّ الْكِرَامَ مَشَاغِلُ السُّفَهَاءِ
نَقَمُوا عَلَيْهِ رَأْيَهُ وَصَنِيعَهُ وَالْحُكْمُ لِلتَّارِيخِ فِي الْأَرَاءِ
وَالرَّأْيُ إِنْ أَخْلَصَتْ فِيهِ سَرِيرَةٌ مِثْلُ الْعَمِيدَةِ فَوْقَ كُلِّ مِرَاءِ
وَإِذَا الرِّجَالُ عَلَى الْأُمُورِ تَعَاقَبُوا كَشَفَ الزَّمَانُ مَوَاقِفَ النُّظَرَاءِ (3)

ج - الحكمة واصلة وفاصلة :

للحكمة في شعر شوقي دور آخر - بمقتضى الوطن الذي تضرب فيه - ليس قليل الأهمية وذلك أن تستخدم أداة وصل أو فصل بين معنيين جزئيين ، شأنها واصلة هو شأن المفصلة التي تشدّ الباب إلى محور دورانه وتمكن من فتحه واغلاقه ، وشأنها فاصلة هو شأن العنصر الأجنبي الدخيل الذي لا يقوي الصلة بين أجزاء المادة التي يدخل فيها ولا هو يضعفها ، فيكون دخوله كخروجه .
واصلة :

في حالة الوصل لا يشعر القارئ بقطيعة حقيقية من قبل أن الحكمة تستقطب ما قبلها وتشعّ على ما بعدها في نفس الوقت ، ففي محور اللحمة : مهما كان تصرف الشاعر فيها مستأنفا بها الحديث أو معترضا بها بين حديثين . فقوله في قصيدة « أبو الهول » :

فَحَدَّثَ : فَقَدْ يَهْتَدَى بِالْحَدِيثِ ، وَخَبَّرَ فَقَدْ يُؤْتَسَى بِالْخَبَرِ (4)

(1) ج 1 ص 113 : 1 - 5 .
(2) ج 1 ص 230 ، 19 - 21 .
(3) ج 3 ص 5 : 13 - 16 .
(4) ج 1 ص 132 : 29 .

حكيم، وقد وصف الشاعر أبا الهول قبل هذا البيت بأنه إنسان خارق للعادة لكن ينتقصه الكلام وبعد هذا البيت وجه إليه مجموعة من الأسئلة يستنظمه بها . وقد لعب هذا البيت الحكمي دور الواصل من حيث تعبيره عن معنى التماس الحديث وان خرج في تركيب استثنائي غير دخيل .

أما قوله :

وَقَدِّمًا أَحَاطَتْ بِأَهْلِ الْأُمُورِ مَيْسُورُ النَّشُورِ وَأَضْغَانُهَا (1)

فتركيب استثنائي دخيل : يمكن الاستغناء عنه بدون اخلال ولكنه قام بنفس دور البيت السابق فقد ربط الحدث العارض بالواقع الانساني الذي يبين أن أحداثا من نوعه كثيرة وقعت ، لغاية الاشارة إلى ضرورة التصدي لها دائما ، وبيان انتصار الحق فيها في كل مرة . فالحكمة هنا تمثل وقفة تأمل في معرض الأحداث . هي فترة استراحة تمكن من استرجاع النشاط .

وأكثر ما يضرب الشاعر الحكمة منزلة في مثل هذا الوطن في المطولات : هذه أمثلة من أقسام مختلفة من « الهمزية النبوية » :

– والحسن من كرم الوجوه ، وخيبره
 – والرأي لم ينض المهنتد دونه
 – والحق والایمان إن صبا على
 ما أوتيت القواد والزعماء
 كالسيف لم تضرب به الآراء
 برود فتميه كتيبة خرساء (2)

فتقبل البيت الأول مدح شوقي الرسول بجمال الخليفة وبعده مدحه بجمال الخلق وساق الحكمة بين الوصفين في فضل الجمال عموما .

وقبل البيت الثاني مدح الرسول بحسن العمل (امامة الجهاد) وبعده مدحه بحسن العلم (امامة التشريع) وتخلل البيت الحكمي السياق مصورا تكامل القوتين المادية والمعنوية .

وقد صور – قبل البيت الأخير – استماتة أنصار الرسول في الدفاع وصور بعده شجاعتهم في الهجوم ، وقد اعترض بين المعنيين بهذه الحكمة التي أشاد فيها بشعار الحق والایمان وهو الشعار الذي جلب لهم النصر في الدفاع والهجوم .

ولعل دور الحكمة في القمئل أكثر ما يتضح في المواطن التي نجد فيها مجموعات حكمية تقوم بهذا الدور لا أبيات حكمية معزولة . فهذه ثلاثة أبيات حكمية متتالية في قصيدة « شكبير » .

لَئِنْ تَمَشَّى الْبَيْلَى تَحْتَ التَّرَابِ بِهِ لَا يُؤْكَلُ الْبَيْتُ إِلَّا وَهوَ أَشْلَاءُ

**

وَالنَّاسُ صَفَانٍ : مَوْتِي فِي حَيَاتِهِمْ
 لَا يَسْتَوُونَ ، وَلَا الْأَمْوَاتُ أَكْفَاءُ (3)

(1) ج 1 ص 262 ، 17 .

(2) ج 1 ص 34 ، 29 و 46 و 110 .

(3) ج 2 ص 6 ، 33 - 35 .

لكن أولها يعود على شكسير ويختم قسا في الحديث عن مصيره إلى التراب . وأما الثاني والثالث فيقدمان لموضوع جديد هو خبث الانسان وفساد الدنيا .

فاصلة :

لكن الحكمة قد تحدث قطعة بين المعنيين أو التسمين : وذلك إذا عبرت عن معنى بعيد الصلة بالسياق فتكون مقحمة في بنية القصيدة إقحاما لا نفسره إلا بترعة الشاعر إلى سد شغور أو تقوية اعتماد فتبتمى الحكمة قلقة الموضع نايبة المترلة : شأن ثالث هذه الأبيات الخمسة في خطاب للصحافيين العرب :

فَأَيُّنَ (اللاءُ) ، وَرَبُّ اللّوَاءِ	إِمَامُ الشَّبَابِ ، مِثَالُ الشَّرْفِ ؟
وَأَيُّنَ الَّذِي بَيْنَكُمْ شَبْلُهُ	عَلَى غَايَةِ الْحَقِّ نِعْمَ الْخَلْفُ ؟
وَلَا بُدَّ لِلنَّعْرَسِ مِنْ نَقْلِهِ	إِلَى مَنْ تَعَهَّدَ أَوْ مَنْ قَطَفَ
فَلَا تَجْحَدَنَّ بَدَّ الْغَارِسِينَ	وَهَذَا الْجَنَى فِي يَدَيْكَ اعْتَرَفَ
أَوْلَيْكَ مَرُوا كَسَدُودِ الْحَرِيرِ	شَجَاهَا النَّفَاعُ وَفِيهِ التَّلَسُّفُ (1)

في هذه الأبيات اشادة بمجهودات رواد الصحافة ، ما عدا البيت الثالث ففيه حث على مواصلة مجهودات السابقين بجدة : كان يحسن خاتمة لكامل هذه الأبيات ولكن تخلله بينها أحدث قطعة ظاهرة في تسلسل المعنى .

* *

فالحكمة في شعر « الشوقيات » أداة رئيسية في الكلام . لها وظيفة الاستقطاب من ناحية ، من حيث كانت مصبًا للأحداث المجسمة في القصيدة وفي نفس الوقت مخبرا لصهر الأحداث في قوالب مجردة . ولها وظيفة الاشعاع من ناحية أخرى ، من حيث كانت مصدرا تشرق منه الحقيقة المجردة وفي نفس الوقت رقابا تتوجه بمقتضاه الأحداث المجسمة .

وقد ظلت الحكمة في هذه الحالة أو تلك واصلا بين محرّكات القصيدة المختلفة عادة ، قلما انعكس دورها فأصبحت فاصلا .

2 - الحكمة هدف الكلام :

أ - الحكمة معنى من المعاني :

لكل حكمة معنى ، لكنها في « الشوقيات » قد تنزل في مواطن مخصوصة من القصيدة . فيستعان بمعناها في التقديم أو الختام أو الربط بين قسمين قصد القفل بها أو الوصل أو الفصل كما بينا ، فيخرج معناها عن أن يكون مقصودا لذاته كبقية المعاني إلى أن يكون كالأداة يقصد بها غيرها بدون أن يخبو معناها

(1) ج 1 ص 159 ، 25 - 29 .

بأنها ذاتها كالحال في الحكمة . وقد تضرب في غير موطن معين فتنخلل مرسل الكلام قصد
 من يلا يعدو معناها أن يكون مقصودا لذاته . فإذا انحصرت في بيت واحد في السياق الواحد أو توزعت
 من بيت بدون أن تتابع فتكون قسما مستقلا بذاته أو قصيدة كاملة ، أدت معاني مختلفة .

وما من فائدة في استعراض مختلف المعاني التي أدتها الحكمة في شعر شوقي لأنها كثيرة ولأنها ليست
 بالمتكررة بالحكمة من حيث هي حكمة بل هي مشتركة يمكن التعبير عنها بأساليب أخرى غير الأسلوب
 الشعري . لكن الفائدة كلها في الإشارة إلى أن معاني الحكمة في هذه الحالة مهما دقت ولطفت ترجع إلى
 معنى جوهرى هو التويج ، أي التوكيد والتدعيم . فما من حكمة ضربت في غير موطن معين إلا قصد بها
 زيادة قوة الدلالة في المعنى الموق بالتفسير أو التعليل قصد التنبيه والتذكير والدعوة إلى الاعتبار . ففي قول
 وفي مشيدا بخصال قدماء العرب الأجواد :

عَدَلُوا ، فَكَانُوا الْغَيْثَ وَقَعًا ، كَلَّمَآ
 وَالْعَدْلُ فِي الدَّوَلَاتِ أَسُّ ثَابِتٌ
 أَيَّامَ كَانَ النَّاسُ فِي جَهْلَاتِهِمْ
 ذَهَبُوا يَمِينًا فِي الْوَرَى ، وَشَمَالًا
 يُغْنِي الزَّمَانَ وَيُنْفِدُ الْأَجْيَالَ
 مِثْلَ الْبَهَائِمِ ، أُرْسَلَتْ أَرْسَالًا (1)

هدى عن تطبيق العدل في القديم وما أثمر من نتائج طيبة في البيت الأول وتأکید لذلك في البيت الثاني بالحكمة
 المنسجة على كل زمان ومكان .

في قوله :

فِي مَقْلَتَيْكَ مَصَارِعُ الْأَكْبَادِ
 كَانَتْ لَهُ كِبْدٌ ، فَحَاقَ بِهَا الْهَوَى
 وَإِذَا النُّفُوسُ تَطَوَّحَتْ فِي لَذَّةٍ
 اللَّهُ فِي جَنْبٍ بَغِيْرٍ عَمَادِ
 قُهِرَتْ ، وَقَدْ كَانَتْ مِنَ الْأَطْوَادِ
 كَانَتْ جِنَايَتُهَا عَلَى الْأَجْسَادِ (2)

أكد بالحكمة في البيت الثالث المعنى السابق لها ببيان انطباق الحادث العارض الخاص على القيم الخالدة المشتركة .

ومما أفادت الحكمة فيه التفسير ، قوله في مدح الرسول :

نَبِيُّ الْبِرِّ ، بَيْنَهُ سَبِيلٌ
 تَفَرَّقَ بَعْدَ عَيْسَى النَّاسُ فِيهِ
 وَشَافَى النَّفْسَ مِنْ نَزَغَاتِ شَرِّ
 وَسَنَ خَلَائِهِ ، وَهَدَى الشَّعَابَا
 فَلَمَّا جَاءَ كَانَ لَهُمْ مَتَابَا
 كَشَافٍ مِنْ طَبَائِعِهَا الْكَلَابَا (3)

حيث فسّر مجيئه للناس متابا بشفائه الأنفس .

(1) ج 1 ص 185 ، 36 .

(2) ج 2 ص 121 ، 1 - 3 .

(3) ج 1 ص 68 ، 48 - 50 .

وكذلك قوله :

وَاللَّهُ يَعْلَمُ أَنَّ فِي خُلُفَائِهِ
وَالْعَدْلُ يَرْفَعُ لِلْمَمَالِكِ حَائِطًا
عدلاً يُقِيمُ الْمَلِكَ حِينَ يَمِيلُ
لَا الْجَيْشُ يَرْفَعُهُ وَلَا الْأَسْطُولُ (1)

فتحدث عن فضل العدل في إقامة الملك ثم بين ذلك في الحكمة المضروبة بتفضيل دور العدل على دور القوة الحربية .

ومما أفادت فيه التعليل قوله في خطاب الخليفة العثماني إثر نجاته من محاولة اغتيال :

أَخَذْتُ عَلَيَّ الْأَقْدَارَ عَهْدًا وَمَوْثِقًا
وَمَنْ يَكُ فِي بُرْدِ النَّبِيِّ وَثْبِهِ
فَلَسْتُ الَّذِي تَرَقَى إِلَيْهِ أَذَاةٌ
تَجْزُهُ إِلَى أَعْدَائِهِ الرَّمِيَّاتُ (2)

فعلل نجاة المخاطب من الأذى بكونه خليفة رسول الله .

وفي قوله :

وَلَسْتُ بِقَتَائِلٍ : ظَلَمُوا ، وَجَارُوا
فإِنَّا لَمُ نُوقَ النَّقْصَ حَتَّى
عَلَى الْأَجْرَاءِ ، أَوْ جَلَدُوا الْقَطِينَا
نُطَالِبُ بِالْكَمَالِ الْأَوْلِينَا (3)

تعليل لعدم القول بزوال داعيه .

وقد تكون الدعوة إلى الاعتبار أبرز داع إلى سوق الحكمة كما في خطابه من تحدثه نفسه بالانتحار من الطلبة الثبان :

وَتَعُقُّونَ بِلَادًا لَمْ تَنْزَلْ
فَمُصَابَ الْمُلْكِ فِي شُبَانِهِ
بَيْنَ إِشْفَاقٍ عَلَيْكُمْ وَحَذَرٍ
كَمُصَابِ الْأَرْضِ فِي الزَّرْعِ النَّضِيرِ (4)

كما قد يكون داعيها التحذير من مغبة الخذلان كما في خطابه للشباب المصري :

وَتَنَكَّبُوا الْعُدْوَانَ وَاجْتَنَبُوا الْأَذَى
الْأَرْضُ أَلْيَقُ مَنْزِلًا بِجَمَاعَةٍ
وَقِفُوا بِمِصْرَ الْمَوْقِفِ الْمَحْمُودَا
يَبْغُونَ أَسْبَابَ السَّمَاءِ قُعُودًا (5)

وفي الآيات التالية مجموعة من الحكم المتفرقة تتخلل الكلام المرسل وقد دخلت فيه لا لتثريه بدلالات

جديدة ، وإنما لتقوي جانب الدلالة السابقة فيه ، وذلك بترجمة الوقائع بالحقائق وبالمطابقة بين التجارب الشخصية والقيم المشتركة ، وحديث الشاعر في هذا القسم عن تأسيس بنك مصر :

(1) ج 3 ص 116 ، 58 - 59 .

(2) ج 1 ص 92 ، 3 - 4 .

(3) ج 1 ص 266 ، 29 - 30 .

(4) ج 1 ص 125 ، 39 - 40 .

(5) ج 1 ص 109 ، 30 - 31 .

34 فَيَا دَارًا مِّنَ الْهَيْمِ الْعَوَالِي
35 تَأْتِي حِينَ أَسْكَ ابْنُ حَرْبٍ
36 وَلَا تُرْجَى الْمَتَانَةُ فِي بِنَاءٍ
37 بَنَى الدَّارَ الَّتِي كُنَّا نَرَاهَا
38 وَلَمْ يَنْعُدْ عَلَيَّ نَفْسٍ مَّرَامٍ
39 وَلَمْ أَرْ بَعْدَ قُدْرَتِهِ تَعَالَى
40 جَرَى وَالنَّاسُ فِي رَيْبٍ وَشَكٍّ
41 وَعُودِي دُونَهَا حَتَّى بَنَاهَا
42 يَهُونَ الْكَيْدُ مِمَّنْ أَعْدَى عَدُوَّ
43 فَجَاءَتْ كَالنَّهَارِ إِذَا تَجَلَّى

سُقِيَتِ التَّبْرَ : لَا أَرْضَى الْعِبَادَا
وَحِينَ بَنَى دَعَائِيكَ الشَّدَادَا
إِذَا الْبِنَاءُ لَمْ يُعْطَ اتِّسَادَا
أَمَانِي الْمُسْخِيلِ : أَوْ رِقَادَا
إِذَا رَكِبَتْ لَهُ الْهَيْمَ الْبَعَادَا
كَمُقَدَّرَةِ ابْنِ آدَمَ إِنْ أَرَادَا
يَرُومُ السَّبَقَ فَاخْتَرَقَ الْجِيَادَا
وَمِنْ شَأْنِ الْمُجَدِّدِ أَنْ يُعَادَى
عَلَيْكَ إِذَا التَّوَلَّى سَعَى وَكَادَا
عُلُومًا فِي الْمَشَارِقِ وَأَنْطِيَادَا (1)

فقد بين الشاعر في بيت 35 كيفية تأسيس البنك وبالحكمة في بيت 36 أكد صلاحية هذا المنهج وتحدث بعد ذلك عن تحقق المشروع بعد أن كان مستحيلا وبالحكمة في البيتين 38 و39 علل تحقق المستحيل بسمو الهيم وعظم الارادة ثم تطرق إلى ما لحق المشيء من محن عللها في عجز بيت 41 بتزعه إلى التجديد ونفور الناس طبعا من كل جديد وأردفه بحكمة أخرى في بيت 42 ضمنها دعوة إلى الاعتبار .

ب - الحكمة قسم من الأقسام وغرض من الأغراض :

وللحكمة في « الشوقيات » دور آخر هام يتمثل في ورودها في مجموعة من الأبيات موضوعا من المواضيع في قسم مستقل بذاته في القصيدة . والحكمة موضوعا من المواضيع تخرج عن اهتماماتنا . لكن كثرة قيامها بهذا الدور لا تبيح الغفلة عن الإشارة السريعة إليه ولو في بحث يدرس الأساليب .

والملاحظ أن الحكمة صالحة لتكون عنصرا على قدم المساواة وبقية العناصر في أي غرض من أغراض الكلام . الا أن قيامها بهذا الدور في المراثيات أكثر اطرادا في « الشوقيات » .

وقد يكون هذا القسم الحكمي هو المقدمة العامة للقصيدة (2) تشع الحكم فيه على بقية الأقسام وتوجه معانيها إلى القوالب النظرية العامة المستهل بها : كما قد يكون القسم الحكمي هو الخاتمة العامة (3) ، بحيث تستقطب الحكم فيه معاني الأقسام السابقة وتقبل القصيدة . لكنه يكون كذلك من بقية أقسام القصيدة

(1) ج 4 ص 14 ، 34 - 43 .

(2) انظر مثلا : ج 1 ص 84 ، 1 - 19 وج 3 ص 38 ، 1 - 7 وج 3 ص 55 ، 1 - 23 وج 3 ص 91 ، 1 - 8 وج 3 ص 97 ، 1 - 13 .

(3) انظر مثلا ج 1 ص 109 ، 44 - 50 وج 3 ص 29 ، 47 - 49 .

غير المقدمة والخاتمة (1) فيكون بمثابة المتنفس في القصيدة يخلد فيه كل من الباحث والمتقبل إلى التأمل في حقائق الوجود فيستريحان بهذا الفاصل الحكمي من عناء مرسل الكلام .

لكن الحكمة قد تغزو القصيدة فتستأثر بأكثر آياتها إلى حد تنافس فيه الغرض الرئيسي الظاهر مثلما نجد ذلك في مرثية « البنون والحياة الدنيا » (2) فهذه قصيدة تقع في 45 بيتا ورد ثلثاها آياتا حكمية (31 بيتا) . وإذا لم يكن من الغريب أن تشمل الحكمة قسما هاما في قصيدة أرادها الشاعر تعزية كهذه فإن قلة حظ الغرض الرئيسي من التحليل إلى جانب ذلك تعرب عن مآل هذا الغرض إلى الازدواج .

وكذلك شأن الشاعر في القصيدة التي رثى فيها جرجى زيدان (3) ، فإنه أخرجها في 47 بيتا ضرب في 24 منها حكما عامة .

ففاجعة الشاعر في كلتا الحالتين كانت مناسبة لضرب الحكمة ولم تكن الحكمة أسلوبا خدم الفاجعة وغطى المناسبة .

ومن قصائد شوقي التأملية ما شمل عمومها النفس الحكمي وقامت فيها الحكمة بدور الغرض الرئيسي بلا منازع واتجهت إلى الوعظ كقصيدة « الأثر » (4) وهي لا تتجاوز 7 آيات كلها حكمية . ومنها ما كان سياقها وعظما وكان الوعظ أهم معنى أدته حكم فيها ، أو آيات أخرى عبرت عنه مباشرة مثل « قصيدة الناشئة » (5) . فهذه شبه أرجوزة وعظمية حكمية بأكملها تقع في 91 بيتا أكثر من ثلثها حكمي « 35 » ، وقد عسر أحيانا التفريق بين ما أفاد الوعظ من آياتها وكان حكما وبين ما جاء للوعظ المباشر مجردا من النفس الحكمي .

**

فالحكمة في تعابير « الشوقيات » قفل ومفصلة ولبنة بناء أيضا . تستمد أهميتها من وفرة نماذجها ، وقيمتها من دقة قوالبها . والشاعر ينتجها في مخبره الشخصي ، لا ينقلها من حكم قديمة ، ويعول عليها في بناء شعره تعويلا ينفرد به من بين المحدثين ويفوق به كثيرا من شعراء الحكمة في القديم .

فيمكن لنا أن نعتبر الحكمة أسلوبا من التعبير في الكلام نهض به شوقي نهضة كبيرة ، إذ طبع شعره بطابع مميز خاص فهو لم يحي سنة فحسب وإنما توغل في الاتجاه بشكل برهن به عن أصالة بالغة الأثر . فإذا علمنا أن حكمه لم تكن ترجمة عن حكم قديمة ولم تكن - مع تجديد روحها - مخالفة في اتجاهاتها

(1) انظر مثلا : ج 2 ص 18 ، 11 - 19 وج 2 ص 171 ، 113 - 117 و 128 - 132 وج 3 ص 88 ، 25 - 30 وج 4 ص 116 ، 8 - 21 .

(2) ج 3 ص 59 .

(3) ج 3 ص 125 .

(4) ج 4 ص 91 .

(5) ج 4 ص 38 .

القيم الأسلام ولا لوجهة الأخلاق العربية - انكشف لنا سر عبقرية شوقي : فإذا هذا السرّ يتمثل في كون
الشاعر قدّم لنا عطاء قديما جديدا ، نافعا جميلا .

وقد طبعت الحكمة شعر شوقي - علاوة على ذلك - بطابع العروبة الخالصة . « ولعل شوقي هو الشاعر
المحيد الذي ربط بين عبقرية العرب في الجاهلية والاسلام : وعبقريتهم في العصر الحديث برباط الحكمة :
ذلك لأن الحكمة من خصائص عبقرية العرب التي تميّز بها عن الشعر الغربي : فليس عند شعراء الغرب
أبيات في الحكمة تسيّر أمثالا كما عند العرب » (1) .

الفصل الثالث

الأساليب الانشائية

يقسم علماء البلاغة العرب عموم الكلام إلى خبر وإنشاء . أما الخبر عندهم فهو كلّ كلام يحتمل
الصدق والكذب لذاته . وأما الإنشاء فهو كلّ كلام لا يحتمل الصدق والكذب لذاته . وإنهم بعد ذلك
يختلفون في حدود الخبر والإنشاء اختلافا كبيرا . وإنهم ليعتدون في تفصيلهم الكلام في هذا الموضوع عن
واقع اللغة إلى حدّ « فيه كثير من العمق والجمود وجفاف الفلسفة والمنطق والنحو » (2) .

وليس يعيننا الوقوف عند هذه المسألة في جزئياتها بقدر ما يعيننا ملاحظة صلاحية هذه النظرة في معالجة
الكلام وانطباق هذا التقسيم الثنائي في عمومه على واقع اللغة .

وإذا كان الخبر يمثل اللغة في جانبها الثابت ، فإن الإنشاء يمثلها في جانبها المتحرك . فالأساليب الانشائية
الطلبية كالأمر والنهي والاستفهام والتمني والنداء ، أم غير طلبية كالتعجب والمدح والذم والقسم ، أبرز مظاهر
اللغة التي تعرب عن حيويتها .

ونرى هذه الأساليب معربة عن هذه الحيوية بأربعة عوامل رئيسية ، لا تستغني عنها أو عن بعضها
الأساليب الخبرية ، ولكنها لا تقوم عليها أساسا كما تقوم الأساليب الانشائية :

أولها : العامل الصوتي : فمن مقومات التراكيب الانشائية ، وخاصة منها الطلبية : النغمة الصوتية ،
التي لا تنخفض في آخرها ، لبقاء الكلام في حاجة إلى جواب بالقول أو استجابة بالفعل أو تعليق أو ما من
بأنه أن يجعل الكلام منفتحا غير منغلق .

وثانيها : العامل النحوي أو الصرفي : فالتراكيب الانشائية ترتكز على أدوات خاصة (كالأداة في
الاستفهام أو القسم) أو صيغ معينة تبنى عليها بعض عناصرها (كصيغة الأمر في الأمر ، أو صيغة ما أفعله
أو أفعل به في التعجب) وتساهم فيها هذه العناصر بأكثر قسط في تحديد مدلولها .

(1) محمد صبري ، الشوقيات المجهولة : ج 1 ص 273 .

(2) درويش الجندي ، علم المعاني ، ص 25 وانظر في هذا الشأن كامل الفصل الذي بين ص 22 و 70 من نفس الكتاب .

ثالثها : العامل المعنوي البلاغي : فمن مقومات هذه الأساليب -- في ظاهرها -- الترجمة عن الانطباعات العاطفية دون المقررات العقلية . فهي تعكس أزمة الشعور وحيرة العقل أكثر من حقيقة العلم وصادق الرأي .
رابعها : العامل النفسي المنطقي : فهذه الأساليب تنبئ بقيام حوار . وقد تفضي إليه وقد لا تفضي . وبحسب ذلك تتلون معانيها ودلالاتها .

بهذه العوامل تنشط الأساليب الانشائية مراحل النص إذا داخلة وتعرب أكثر من غيرها من الأساليب عن حاجة الباحث إلى مساهمة المستقبل الذي يتحول فيها من مستقبل مجرد إلى طرف مشارك .

والملاحظ أن الحاجة إلى مساهمة المستقبل هي أكثر إلحاحا فيما سماه العرب -- موفقين -- بالانشاء الطلبي .

ومن الطريف أن نجد شعر شوقي الذي لا يمثل الحوار مقوما من مقوماته يعتمد الانشاء الطلبي -- دون أسلوب التمني -- كثيرا . فإذا كان الشعر في عمومه إطارا حسنا لاحتضان مختلف الأساليب الانشائية لابتعاده عن التقرير المجرد ، فإن اجراء أساليب الانشاء الطلبي بوفرة واضحة وفي مقامات مختلفة في « الشوقيات » يمثل طرافة خاصة : تجد سرها في الاعراب عن أن الحوار الذي تنبئ به ليس هو إلا من قبيل حديث الشاعر إلى نفسه وإلى المستقبل . فهي خارجة عن أوضاعها اللغوية أبدا إلى وظائف جديدة .

وفيما يلي نتوسع في خصائص أبرز هذه الأساليب ، متسائلين : كيف استخدمت وماذا أفادت ؟

الاستفهام

1 - فن الاستفهام :

إن الاستفهام كثير في شعر شوقي . وإنه -- مع كثرته فيه -- لا يكاد يأتي لمعنى الاستخبار -- وهو معناه الأصلي -- إلا في ظاهر التركيب . فنحن لا نبعد عن الحقيقة الظاهرة إذا اعتبرنا الاستفهام في الأبيات التالية يفيد الاستخبار :

مَاذَا لَقِيتَ مِنَ الدَّوِّ السَّحِيقِ ، وَمِنْ	قَفْصٍ يَضِيقُ عَلَى السَّارِي وَيَتَّسِعُ ؟
وَهَلْ مَسَّرْتَ بِأَقْوَامٍ كَفِطْرَتِهِمْ	مِنْ عَهْدِ آدَمَ لَا خُبْتُ وَلَا طَبَعُ ؟
وَمِنْ عَجِيبٍ لِيُغَيِّرَ اللَّهُ مَا سَجَدُوا	عَلَى الْمَلَا ، وَلِيُغَيِّرَ اللَّهُ مَا رَكَعُوا
كَيْفَ اهْتَدَى لَهُمُ الْإِسْلَامُ ، وَأَنْتَمَلَكْتُ	إِلَيْهِمُ الصَّلَوَاتُ الْخَمْسُ وَالْجُمُعُ ؟ (1)

فهذه الأبيات من قصيدة ألقى في حفل تكريم الرحالة المصري « أحمد حسنين » بعد رحلته العلمية الشاقة في صحراء ليبيا ، لكن الشاعر فيها أقرب إلى الاعجاب والتمجيد منه إلى طلب الخبر .

إنّ الاستفهام في « الشوقيات » مطلق . لا يرجى من ورائه جواب ، حتّى في مثل هذه الحالة التي فيها المستفهم معيّن وحاضرا . ولكن أغلب ما يكون فيها المستفهم عنصرا جامدا ، أو فقيدا ميتا ، أو مهالبا غير معين .

وتأتي التراكيب الاستفهامية ، في شعر شوقي معزولة ومترقة . ولكن أكثر اتيانها متجمعة : تكون مستقلة في القصيدة ، هي بمثابة الخرجات المشطّة لحركة القصيدة .

وليس لهذه المجموعات الاستفهامية ، منازل مخصوصة في القصيدة ، ولكن الشاعر يتزع إلى إقامة هذه مات القصائد أو مفردات أقسامها الكبرى عليها . « فالاستفهام » يمثل في « الشوقيات » عنصرا في سهال هامنا .

من ذلك الاستفهام في القسم الأول من قصيدة سياسية :

لَقَدْ وَعَظَ الْأَمْلَاقَ وَالنَّاسَ صَاحِبُهُ ؟	لَسَنَ ذَلِكَ الْمَلِكُ الَّذِي عَزَّ جَانِبُهُ ؟
يَغَارُ عَلَيْهِ ، وَالَّذِي هُوَ وَأَهْبُهُ ؟	أَمَلِكُكَ يَا (دَاوُدُ) ، وَالْمَلِكُ الَّذِي
فَاتَّبَعَهُ لُطْنًا ، فَجَلَّتْ عَوَاقِبُهُ	أَرَادَ بِهِ أَمْرًا ، فَجَلَّتْ صُدُورُهُ
فَهَلْ يَتَّقِيهِ خَلْقُهُ أَوْ يَرَاقِبُهُ ؟	رَمَى وَأَسْتَرَدَّ السَّهْمَ ، وَالْخَلْقُ غَافِلٌ
وَتَخْبُو مَجَالِيهِ ، وَتُطْوَى مِرَاكِبُهُ ؟	أَيُّطَلُ عِيدُ الدَّهْرِ مِنْ أَجْلِ دُمْلٍ
وَفِيهِمْ مَصَابِيحُ الْوَرَى وَكَوَاكِبُهُ ؟	وَيَرْجِعُ بِالْقَلْبِ الْكَبِيرِ وَفُودُهُ
إِلَى طُنْبِ الْأَقْوَامِ وَالنَّصْرِ ضَارِبُهُ ؟	وَتَسْمُو يَدُ الدَّهْرِ ارْتِجَالًا بِأَسْهَاتِهَا
وَيَجْمَعُ مِنْ ذَيْلِ الْمَخِيلَةِ سَاحِبُهُ ؟	وَيَسْتَغْفِرُ الشَّعْبُ الْمَخْخُورَ لِرَبِّهِ
وَتَنْقُصُ مِنْ أَطْرَافِهِنَّ مَارِبُهُ ؟	وَيُحْجَبُ رَبُّ الْعِيدِ سَاعَةَ عِيدِهِ
فَهَلَّا تَأْتِي فِي الْأَمَانِيِّ خَاطِبُهُ (1) ؟	إِلَّا هَكَذَا الدُّنْيَا ، وَذَلِكَ وَدُّهَا

وقد كان للاستفهام في هذا المقام دور الاتعاض والوعظ : ذلك أن القصيدة نُظِمَتْ بمناسبة تأجيل ترويج الملك ادوارد السابع لاصابته بدمل ، وأبيات القصيدة بعد هذا القسم لا تخلو من الاستفهام ، فيها حديث عقل بعد وقفة التأمل .

وكذلك الاستفهام في مستهل قصيدة سياسية وطنية :

وَهَذِي الضَّجَّةُ الْكُبْرَى عَلَامًا ؟	إِلَامَ الْخُلْفِ بَيْنَكُمْ ؟ إِلَامَ ؟
وَتُبْدُونَ الْعِدَاوَةَ وَالْخِصَامَا ؟	وَفِيمَ يَكِيدُ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ
عَلَى حَالٍ ، وَلَا السُّودَانَ دَامَا ؟	وَأَيْنَ النُّمُوزُ ؟ لَا مِصْرُ اسْتَقَرَّتْ
رَكِبْتُمْ فِي قَضِيَّتِهِ الظَّلَامَا (2) ؟	وَأَيْنَ ذَمَبْتُمْ بِالْحَقِّ لَمَّا

1 - ص 80 ، 1 - 10 .

2 - ص 221 ، 1 - 4 .

ان القصيدة متعددة المواضيع. ولكن ما أصاب مصر سنة 1924 من انقسام وتناحر وتناحر : كان الموضوع المحوري : به بدأ الشاعر وعلى الاستفهام ركزه : ومحاسبة النفس به قصد .

وبالاستفهام استهل قصيدته الطويلة في النيل :

مِنْ أَيِّ عَهْدٍ فِي الْوَدَى تَتَدَفَّقُ ؟
وَمِنْ السَّمَاءِ نَزَلَتْ أَمْ فُجِّرَتْ مِنْ
وَبِأَيِّ عَيْنٍ أَمْ بِأَيَّةِ مُزْنَةٍ
وَبِأَيِّ نَوَلٍ أَنْتَ نَاسِجٌ بُرْدَةٍ
وَبِأَيِّ كَفِّ فِي السِّدَائِنِ تُغْدِقُ ؟
عَلَيَا الْجِنَانِ جَدَاوِلًا تَتَرَقَّرِقُ ؟
أَمْ أَيُّ طُوفَانٍ تَقِيضُ وَتَفْهَقُ ؟
لِلضَّفَّتَيْنِ جَدِيدُهُمَا لَا يَخْلُقُ (1) ؟

فكانت البداية بالتغني إعجابا وتمجيذا ترجمة عن التعلق بما في النيل من جمال ، تمهيدا لبيان التعلق

بما له من فضل .

ونضرب مثلا آخر من مرثية ، حتى نتيين شيوع هذه الظاهرة في « الشوقيات » . فقد استهل شوقي

مرثيته في « علي بهجت » بقوله :

أَحَقُّ أَنْتَهُمْ دَفَنُوا عَلِيًّا
فَمَا تَرَكَوْا مِنْ الْأَخْلَاقِ سَمْحًا
مَضَوْا بِالضَّاحِكِ الْمَاضِي وَالْقَمَوَا
فَمَنْ عَوْنُ اللَّغَاتِ عَلَيَّ مُلِيمٌ
وَحَطُّوا فِي الشَّرَى الْمَرَّةَ الزَّكِيًّا ؟
عَلَى وَجْهِ الثَّرَابِ ، وَلَا رَضِيًّا ؟
إِلَى الْحُفْرِ الْخَفِيفِ السَّمْهَرِيًّا
أَصَابَ فَصِيحَهَا وَالْأَعْجَمِيًّا (2) ؟

أدعى الاستفهام في هذه المقدمة معنى التفجع ، فنبه إلى ما سيكون في بقية الأبيات من حرارة ، لأن التفجع أقصى حد في التأزم . وهذا سبب من أسباب عديدة تفسر الروعة التي كانت عليها هذه المرثية .

وقد يتخير الشاعر الخروج من القصيدة بمجموعة من الأبيات الاستفهامية فيجعلها خاتمة لكن ذلك لا يمثل قاعدة قارة في شعره ولا حتى نزعة غالبية (3) .

ومن المفيد أن يدرس الاستفهام بالتركيز على نوع الأدوات المستخدمة لكن فائدة الملاحظات الجزئية تضعف في الدراسة التحليلية الشاملة التي نحن بصدددها . إلا أن الوقوف عند الخصائص العامة لا يخلو من أهمية . فنكتفي بالإشارة في هذا الصدد إلى أن الشاعر قد ينوع الأداة في المجموعات الاستفهامية ، فيتنوع اتجاه الاستفهام فيكشف ما في نفس الشاعر من حيرة غالبية وقلق عام ، وقد يلتزم بأداة واحدة يرددها في تراكيب متجمعة فيفضي به ذلك إلى ضرب من الرتابة ، تطول بها وقفة التأمل فتكشف عما في نفس الشاعر من طرب خاص .

(1) ج 2 ص 64 ، 1 - 4 .

(2) ج 3 ص 184 ، 1 - 4 .

(3) انظر مثلا ج 3 ص 66 ، 45 - 47 .

هذا الطرب قد يتولد عن نكبة فيتمحض الاستفهام للناب كما في هذه الأبيات من قصيدة يندّد
 منها الشاعر بعلامات الفتنة الداخلية في مصر :

فَأَيْنَ النَّبُوخُ ؟ وَأَيْنَ الْعُلُومُ ؟
 وَأَيْنَ مِنَ الْخُلُقِ حَظُّ الْمِلَادِ
 وَأَيْنَ مِنَ الرَّبْحِ قِسْطُ الرِّجَالِ
 وَأَيْنَ الْمُعَلِّمُ ؟ مَا خَطْبُهُ ؟
 وَأَيْنَ الْفُنُونُ وَأَثَانُهَا ؟
 إِذَا قَتَلَ الشِّيبَ شَبَانُهَا ؟
 إِذَا كَانَ فِي الْخُلُقِ خُسْرَانُهَا ؟
 وَأَيْنَ الْمَدَارِسُ ؟ مَا شَأْنُهَا (1) ؟

وقد يتولد الطرب عن بهجة ، فيتمحض الاستفهام للتغني ، كما في المجموعة الاستفهامية التي
 سميت في وصف النيل والتي التزم فيها الشاعر بتريده الأداة « أين » ، أو المجموعة التالية التي ردّد فيها
 الأداة « كم » لغاية التمجيد :

بَلَوْتَهُمْ ، فَتَحَدَّثَ : كَمْ شَدَدَتْ بِهِمْ
 وَكَمْ ثَلَمَتْ بِهِمْ مِنْ مَعْقَلِ أَشِيبِ ؟
 وَكَمْ بَنَيْتَ بِهِمْ مُجَدًّا فَمَا نَبَسُوا
 مِنْ مُضْضِحِلٍ ؟ وَكَمْ عَمَرْتَ مِنْ خَرِبِ ؟
 وَكَمْ هَزَمْتَ بِهِمْ مِنْ جَحْفَلٍ لَجِيبِ ؟
 فِي الْهَدْمِ مَا لَيْسَ فِي الْبُنْيَانِ مِنْ صَخْبِ (2)

وإذا تنوعت الأداة ظهر ما في نفس الشاعر من نزعة إلى الاستقصاء وتعطش إلى حقيقة يطمئن إليها ،
 وظهرت حيرة الشاعر محدّدة . من ذلك حيرته حيرة العالم الفيلسوف في حقيقة الوجود في هذا القسم الذي
 يطالب فيه « توت عنخ آمون » ، بمناسبة اكتشاف أثره :

65 تَعَالَ الْيَوْمَ خَبَرْنَا : أَكَانَتْ
 وَمَاذَا جُبْتُ مِنْ ظُلُمَاتِ لَيْلٍ
 وَهَلْ تَبَقِيَ النُّفُوسُ إِذَا أَقَامَتْ
 وَمَا تِلْكَ الْقِيَابُ ؟ وَأَيْنَ كَانَتْ ؟
 مُمَرَّدَةَ الْبِنَاءِ ، تُخَالُ بُرْجًا
 70 تَغَطَّى بِالْأَثَاثِ فَكَانَ قَصْرًا
 حَمَلْتَ الْعَرْشَ فِيهِ ، فَهَلْ تُرْجِي
 وَهَلْ تَلْقَى الْمُهَيَّمْنَ فَوْقَ عَرْشِ
 وَمَا بَالُ الطَّعَامِ بِكَادٍ بِقُدَى
 وَلَمْ تَكُ أَمْسٍ تَصْبِرُ عَنْهُ يَوْمًا
 نَوَاكَ سَنَاتِ نَوْمٍ ، أَمْ سَنِينَا ؟
 بَعِيدِ الصُّبْحِ ، يُنْضِي الْمُدَّ لَجِينَا ؟
 هَيَّا كُلُّهَا ، وَتَبَلَّى إِنْ بَلِينَا ؟
 وَكَيْفَ أَضَلَّ حَافِرُهَا الْقُرُونَا ؟
 بِيَبْطُنِ الْأَرْضِ مَحْطُوطًا دَفِينَا
 رَبِّالصُّورِ الْعَتَاقِ فَكَانَ زُونَا
 وَتَأْمَلُ دَوْلَةَ فِي الْغَابِرِينَا ؟
 وَيَلْقَاهُ الْمَلَا مُتْرَجِّلِينَا ؟
 كَمَا تَرَكَتْهُ أَيْدِي الصَّانِعِينَا ؟
 فَكَيْفَ صِيرْتَ أَحْقَابًا مِثِينَا (3) ؟

(1) ج 1 ص 262 ، 29 - 32 .

(2) ج 1 ص 59 ، 74 - 76 .

(3) ج 1 ص 266 ، 65 - 74 .

ومن ذلك حيرته الماورائية ، وتأماته في الحياة والموت في الأبيات التالية من قسم طويل من أقسام مرثية رياض باشا :

55 سَأَلْتُكَ : مَا الْمَنِيَّةُ ؟ أَيُّ كَأْسٍ ؟
 وَمَاذَا يُوجِسُ الْإِنْسَانَ مِنْهَا
 وَأَيُّ الْمَصْرَعَيْنِ أَشَدُّ : مَوْتُ
 وَهَلْ تَقَعُ الثُّمُوسُ عَلَى أَمَانٍ
 وَتَخْلُدُ أَمْ كَزَعَمِ الْقَوْلِ تَبْلَى
 60 تَعَالَى اللَّهُ قَابِضُهَا بِإَيْدِيهِ
 وَجَازِيهَا النَّعِيمِ حِمَى أَمِينًا
 أَمْثَلُكَ ضَائِقٌ بِالْحَقِّ ذَرْعًا
 أَلَيْسَ الْحَقُّ أَنْ الْعَيْشَ فَنَانٍ

وَكَيْفَ مَتَذَاقُهَا ؟ وَمَنْ السُّتْمَاءُ ؟
 إِذَا غَصَّتْ بِعَلَقَتَيْهَا اللَّهْيَاءُ ؟
 عَلَى عِلْمٍ . أَمْ الْمَوْتُ الْفُرَاتُ ؟
 كَمَا وَقَعَتْ عَلَى (الْحَرَمِ) الْقَطَاةُ ؟
 كَمَا تَبَلَى الْعِظَامُ أَوْ الرُّفَاتُ ؟
 وَتَاعَشُهَا كَمَا انْتَعَشَ النَّبَاتُ
 وَعَيْشًا لَا تُكَدِّرُهُ أَذَاةُ
 وَفِي بَرْدِيكَ كَانَ لَهُ حُمَاةُ ؟
 وَأَنْ الْحَيَّ غَابَتُهُ الْمَمَاتُ (1) ؟

2 - دلالة الاستفهام :

تتميز المجموعات الاستفهامية في « الشوقيات » ب ورودها مشتركة في معنى واحد رئيسي : اختلفت فيها الأداة أم لم تختلف ، وتغيرت وجهة الاستفهام فيها أم لم تتغير . هذا المعنى الرئيسي قد يتفرع إلى معان جزئية ترجع إليه وقد لا يتفرع .

وإذا كانت الامكانيات المختلفة في دلالة الاستفهام قابلة لتغذي أي سياق كان ، بدون أن تكون إحداها مختصة بموضوع دون آخر أو غرض دون آخر ، فإن ورود الاستفهام في مجموعات مشتركة في المعنى على ما بيننا كان قد جلتى علاقات خاصة بين المعاني وسياقاتها وأخضع هذه العلاقات لشبه نظام .

فكان الاستفهام يرد في « الشوقيات » بالمعاني المخصوصة في السياقات المناسبة وهذه أبرزها :

أ - اللوم والتقريع في القصائد السياسية :

أكثر ما يرد الاستفهام في « الشوقيات » بمعنى التقريع أو ما إليه في القصائد السياسية (2) ، وقد يكون التقريع متولدا عن نكاية إذا كان الاستفهام متوجها إلى خصم أو عدو ، أو عن عطف إذا كان الاستفهام متوجها إلى حليف أو أليف .

فمن الأول هذا المشهد الذي خاطب فيه الشاعر اليونان أعداء الترك :

226 فَيَا قَوْمُ ، أَيْنَ الْجَيْشُ فِيمَا زَعَمْتُمْ ؟
 وَأَيْنَ الْجَوَارِي وَالِدَفَاعِ الْمَرْكَبُ ؟
 227 وَأَيْنَ أَمِيرُ الْبَأْسِ وَالْعَزْمِ وَالْحِجَى ؟
 وَأَيْنَ رَجَاءُ فِي الْأَمِيرِ مُخَيَّبُ ؟

(1) ج 3 ص 42 : 55 - 63 .

(2) مما ورد منه لهذا المعنى في قصيدة اجتماعية : ج 2 ص 166 ، 1 - 9 .

وَأَيْنَ عَصَابَاتٍ لَكُمْ تَتَوَتَّبُ ؟
وَأَسْنَدَ أَهْلُوهَا إِلَيْكُمْ فَأَطْنَبُوا ؟

وَتَصْرُ « كَرِيد » وَالْوَلَا ، وَالْعَجَبُ ؟
وَالجَارِ إِنْ أَعْيَا عَلَى الْجَارِ مَطْنَبُ ؟
أَهْدَا مَطَايَا مَنْ إِلَى الْمَسْجِدِ يَرْكَبُ ؟
عَلَى ذِكْرِهِمْ يَأْتِي الزَّمَانُ وَيَذْهَبُ (1) ؟

وَأَيْنَ تُخُومٍ تَسْتِيحُونَ دَوَسَهَا ؟
وَأَيْنَ الَّذِي قَالَتْ لَنَا الصُّحُفُ عَنْكُمْ ؟

أَهْدَا هُوَ الذُّوْدُ الَّذِي تَدَعُونَهُ
أَهْدَا الَّذِي لِلْمَأْكِ وَالْعِرْضِ عِنْدَكُمْ
أَهْدَا سِلَاحُ الْفَتْحِ ، وَالنَّصْرِ وَالْعُضَا ؟
أَهْدَا الَّذِي لِلذِّكْرِ خَلْبَ مَعَشَرَ

هذا المشهد قسمان : قسم بدأ فيه الاستفهام « بأين » وانحصر التقرُّيع فيه في معنى الاستفهام وقسم بدأ فيه الاستفهام بالهمزة : وقد انحصر التقرُّيع فيه في معنى الاستخفاف : قال هكذا كامل المشهد إلى ضرب من الهجاء .

ولمغنى التقرُّيع جاء الاستفهام في خطاب اللورد كرومر في المجموعتين التاليتين من القصيدة التي ودَّعه الشاعر بها :

أَمْ أَنْتَ فِرْعَوْنُ يَسُوسُ النَّيْلَا ؟
لَا سَائِلًا أَبَدًا وَلَا مَسْئُولًا ؟
هَلَا اتَّخَذْتَ إِلَى الْقُدُوبِ سَبِيلًا ؟

أَفَهَلْ تَرَى تَقْرِيرَكَ التَّنْزِيلَا ؟
تَذَرُ الْعُلُومَ ، وَتَأْخُذُ (الْفُوتُبُولَا) ؟
تَأْتِي بِقَاضِي (دِنْشَوَايَ) وَكَيْلَا (2) ؟

أَيَامُكُمْ ، أَمْ عَهْدُ اسْمَاعِيلَا ؟
أَمْ حَاكِمٌ فِي أَرْضِ مِصْرَ بِأَمْرِهِ
يَا مَالِكًا رِقَى الرَّقَابِ بِبَاسِهِ

**

فِي كُلِّ تَقْرِيرٍ ، تَقُولُ : خَلَقْتُمْكُمْ
هَلْ مِنْ نَدَاكَ عَلَى الْمَدَارِسِ أَنَّهَا
أَمْ مِنْ صِيَانَتِكَ الْقَضَاءَ بِمِصْرَ أَنْ

ومن الاستفهام الذي يفيد اللوم تولد عن العطف ، هذه المجموعة التي اتجه فيها إلى الشعب المصري قصيدة وطنية :

غَمَرَ الزَّمَانُ بِعِلْمِهِ وَبَيَانِهِ ؟
أَيْنَ الصَّنَاعَةُ وَهِيَ وَجْهَ عَنَانِهِ ؟
أَيْنَ الْمَشَارِكُ مِصْرَ فِي فِدَائِهِ ؟
كَخَمَائِلِ الْفِرْدُوسِ أَوْ كَجِنَانِهِ ؟
قُمْنَا عَلَى سَاقِ إِلَى أَثْمَانِهِ ؟
أَنْسَاهُ ذَكَرَ مِصَابِهِ بِكَيْانِهِ (3) ؟

24 فَاضَ الزَّمَانُ مِنَ النُّبُوغِ ، فَهَلْ فَتَى
25 أَيْنَ التَّجَارَةُ وَهِيَ مِضْمَارُ الْغِنَى ؟
26 أَيْنَ الْجَوَادُ عَلَى الْعُلُومِ بِمَالِهِ ؟
27 أَيْنَ الزَّرَاعَةُ فِي جِنَانِ تَحْتِكُمْ ؟
28 أَيْنَ أَصَابَ الْقُطْنِ كَأَسَدِ سُوقِهِ
29 يَا مَنْ لِيَشْعَبِ رِزْوُهُ فِي مَالِهِ
لوم هنا أسلوب من أساليب حث العزائم .

أ من 42 ، 226 - 236 .
أ من 173 ،
أ من 259 .

ب - التمجيد في القصائد السياسية الوطنية :

ويرد الاستفهام كثيرا لمعنى التمجيد في القصائد السياسية والسياقات الوطنية (1) : فيكون شعبة من الفخر بالمكاسب الجماعية .

فمن ذلك هذه المجموعة من الأبيات في خطاب الغازي مصطفى كمال :

بلوثهم : فتحدثت : كم شددت بهم
من مضحل : وكم عمرت من خرب ؟
وكم ثلثت بهم من معقل أشيب ؟
وكم بنيت بهم مجداً فما نبسوا ؟
في النهام ما ليس في البنيان من صخب (2)

ولهذا المعنى كثير من الاستفهام في ملحمة « صدى الحرب » أطول قصائد الديوان (3) . ومما مثل من ذلك معنى من معاني الوطنية المجموعة الاستفهامية السابقة في وصف النيل . أو ما ورد من استفهام في قصيدة « أبو الهول » (4) .

ج - الحيرة الماورائية في القصائد الرثائية :

يغلب مجيء الاستفهام في مرثيات الشاعر للتعبير عن الحيرة الماورائية (5) . ويصلح لهذا المقام القسم الذي ستنا من مرثية رياض باشا ، والمتضمن لتأملات الشاعر في الحياة والموت . وهذا مشهد من حيرة الشاعر في قلب الحياة والأحياء من مرثية عبد العزيز جاويش :

25 لقد نسي القوم أمس القريب
فهل لأحاديثه من معيد ؟
26 يقولون : ما (أبي ناصر)
وللتشرك ما شأنه والهنود ؟
27 وفيهم تحمّل هم القريب
من المسلمين وهم البعيد ؟
28 فقلت : وما ضركم أن يقوم
من المسلمين إمام رشيد ؟
29 أتتكثرون لهم واحداً
ولي القديم نصير الجد يد (6) ؟

هذه بعض الأبيات من مجموعة استفهامية ولدها حوار وجدل بين ما يقول الناس في الفقيده وما يقول الشاعر ، أكد في آخرها الشاعر أن الفقيده كان نبيا مجهولا بين قومه .

(1) من السياقات الوطنية عدنا ما فيه تجيد لعنصر طبيعي متميز في الوطن أو تمجيد معلم أثري يعتز به الوطن ...

(2) ج 1 ص 59 ، 74 - 76 .

(3) ج 1 ص 42 ، 145 - 152 .

(4) ج 1 ص 132 ، مثلا 3 - 4 . أدى التمجيد في هذه القصيدة الى شيء من التأمل في حقائق الوجود .

(5) ويأتي الاستفهام لهذا المعنى في القصائد التاريخية : انظر مثلا : ج 1 ص 266 : 65 - 74 وج 1 ص 132 ، 3 - 4 .

(6) ج 3 ص 66 ، 25 - 29 .

د - التفجع والتحسر في السياقات العاطفية :

إن تفجع الشاعر بأسلوب الاستفهام كان عادة على عزيز مغمود كما في القسم السابق الذي استهل فيه رثاءه لابي بهجت ، أو على بلد منكوب كتفجعه على دمشق إثر نكبتها :

رَبَاعُ الْخُلْدِ - وَيَحْكُ - مَا دَهَمَاهَا ؟
 وَهَلْ عُرِفَ الْجِنَانُ مِنْهُنَّ دَاتُ
 أَحَقُّ أَنْهَا دَرَسَتْ أَحَقُّ ؟
 وَهَلْ لِنَعِيمِيهِنَّ كَأَمْسِ نَسَقُ ؟
 وَأَيْسَ الدَّمَاصِرِ مِنْ حِجَالِ
 مَهْتَكَةٍ ، وَأَسْأَرِ نُشَقِ (1) ؟

أما تحسره فكان عادة على ماض لا يعود ، طواه التاريخ وفضله على الانسانية عميم ، كماضي الحضارة في مدينة رومة التي خاطبها الشاعر بقوله :

أَيْنَ مَلِكٍ فِي الشَّرْقِ وَالْغَرْبِ عَالٍ
 قَادِرٌ يَسْخُجُ الْمَمَالِكَ أَعْمَا
 تَحْسُدُ الشَّمْسُ فِي الضُّحَى سُلْطَانَهُ ؟
 لَا ، وَيُعْطِي وَسِعَهَا أَعْوَانَهُ ؟
 أَيْنَ مَالٍ جَبِيَّتِهِ ، وَرَعَايَا
 كَلْتِهِمْ خَازِنٌ ، وَأَنْتَ الْخِزَانَهُ ؟
 أَيْنَ أَشْرَافِكَ الَّذِينَ طَغَوْا فِي الدِّ
 هَبْرٍ حَتَّى أَذَاقَهُمْ طَغْيَانَهُ ؟
 أَيْنَ قَاضِيكَ ؟ مَا أَنَاخَ عَلَيْهِ
 أَيْنَ نَادِيكَ ؟ مَا دَهَى شَيْخَانَهُ (2) ؟

أو هو ماضٍ طواه التاريخ وأثره في نفس الشاعر عظيم لعهد للشاعر به قديم ، كماضي عهد الشاعر في شبابه متنحما في غاب بولنيا بباريس :

1 يَا غَابَ بُولُونِ ، وَلسي
 2 زَمَنٌ تَقْضَى لِلنَّهْوَى
 3 حُلْمٌ أُرِيدُ رُجُوعَهُ
 4 وَهَبِ الزَّمَانَ أَعَادَهَا
 5 دِمَمٌ عَلَيْكَ ، وَلي عُهُودُ
 6 وَلَنَا بِيْظَلْمِكَ ، هل يَعُودُ ؟
 7 وَرُجُوعُ أَحْلَامِي بَعِيدُ
 8 هَلْ لِلشَّيْبَةِ مَنْ يُعِيدُ ؟
 9 كَمْ يَا جَمَادُ قَسَاوَةٌ ؟
 10 هَلَا ذَكَرْتَ زَمَانَ كُنْسَا
 11 كَمْ ؟ هَكَذَا أَبَدًا جُحُودُ ؟
 12 وَالزَّمَانَ كَمَا تُرِيدُ (3) ؟

والملاحظ أن تفجع الشاعر بأسلوب الاستفهام وتحسره كانا عادة على بلدان تعلقها لأسباب مختلفة وهذا التعلق لم يكن غرضا رئيسيا في القصيدة كما توضح ذلك الأمثلة المذكورة بقدر ما كان معنى من معاني غرض القومية العربية ، أو غرض التاريخ ، أو غرض الغزل .

(1) ج 2 ص 74 ، 22 - 24 .

(2) ج 1 ص 248 ، 21 - 25 .

(3) ج 2 ص 27 .

فأسلوب الاستفهام - من حيث الإخراج - يتميز في « الشوقيات » بسعة المدى ، أي بخروجه في مجموعات استفهامية : أكثر ورودها في مقدمات القصائد أو مقدمات أقسام جديدة فيها ، فيكون لهذه المجموعات دور القادح ينشط حركة التصيدة لا مجرد دور الأداة البسيطة فيها .

أما تنوع الأداة في المجموعة الاستفهامية فيتناسب ومواقف الخيرة والتلق ، وأما الالتزام فيها بأداة من نوع واحد فيتناسب ومقامات الطرب بشتى أنواعه .

ويتميز أسلوب الاستفهام في مستوى الدلالة بتزعة مجموعات إلى الاشتراك في معنى واحد : له بغرض التصيدة تعلق متين .

هكذا فإن بعد معاني الاستفهام عن معنى الاستخبار الحقيقي في « الشوقيات » ، وخروج الاستفهامات غالبا في قالب مجموعات ، ووحدة المعنى في المجموعة ، عوامل تحول الاستفهام في شعر شوقي من وجهته اللغوية الأصلية المتمثلة في إقامة الحوار بين طرفين في النص إلى وجهة جديدة متمثلة في عقد الحوار بين الشاعر ونفسه من ناحية وبين الشاعر والقارئ من ناحية أخرى .

الأمـر

ندرس الأمر في هذا الباب على أنه أسلوب إنشائي . وقد أخرجنا من باب الفعل لأنه ليس فعلا حقيقيا إذ لا يدل على حدث بمقدر ما يدل في الأصل على طلب القيام بحدث .

ونقتصر هاهنا على دراسة صيغة الأمر دون سائر الامكانيات التي قد تدل عليه . والذي سبق ملاحظته من أن « الشوقيات » لا تقوم أساسا على الحوار يهيئنا إلى أن نلغي الأمر فيها دالا على غير ما وضع له في الأصل وإلى أن نلغيه مستخدما من أجل الحيوية التي يوحى بها والنشاط الذي يبعثه لا من أجل تناوب في الكلام حقيقي بين أمر ومأمور .

وقد لاحظنا أن الأمر في « الشوقيات » يؤدي في الطوالع دورا غير الدور الذي يؤديه في أحشاء القصائد .

1 - الأمر في الطالع (1) :

قد لا يصحب أمر الطالع في « الشوقيات » أفعال أمر أخرى فيما يليه من أبيات المقدمة ، كما قد يستدعي أمر الطالع أفعال أمر أخرى ، يكون معها مجموعة إنشائية تمثل قسا مستقلا من التصيدة . على أننا نقتصر في هذا الفصل على دراسة ما حضر منه في الطالع سواء تلت أفعال أمر فيما يلي الطالع من أبيات أم لا .

وجدنا فعل الأمر في الطالع في 50 قصيدة من قصائد « الشوقيات » (2) ، كان في 31 منها في صدارة

الطالع وفي 19 منها في حشو .

(1) انظر بودولا موت ج 2 ص 447 و ص 451 .

(2) ولم نلف للنهي أثرا في الطالع .

والجدير بالذكر أن القصائد التي قامت طوالها على الأمر بدأت به أو لم تبدأ تتميز بالطول . فثلاثها (من 50) قصائد تتجاوز كثيرا في عدد أبياتها معدل عدد الأبيات في القصيدة عند الشاعر (وهو 31) .

فمن القصائد الطويلة التي بدأ طوالها بالأمر :

– « على قبر نابليون » ذات 84 بيتا :

قِفْ عَتَى كَنَسْرِ بَبَارِيسَ دَفِينِ
مِنْ فَرِيدِ فِي المَعَانِي وَتَمِينِ (1)

– « الانقلاب العثماني » ذات 80 بيتا :

سَلْ يَلْدِزَا ذَاتَ التُّصُورِ
هَلْ جَاءَهَا نَبَأُ البُدُورِ (2) ؟

– « تكليل أنقرة » ذات 66 بيتا :

قُمْ نَادِ (أَنْقَرَةَ) وَقُلْ يَهْنِيكَ
مُلْكُ بَنَيْتِ عَلَى سُوْفِ بَنِيكَ (3)

– « العلم ... » ذات 66 بيتا :

قُمْ لِيُتَعَلَّمِ وَقَدْ التَّبَجِيلَا
كَتَادَ المَعْلَمِ أَنْ يَكُونَ رَسُولَا (4)

ومن القصائد الطوائ التي تضمنت طوالها فعل الأمر في غير الصدارة :

– « الرحلة إلى الأندلس » ذات 110 بيت :

اختلاف النَّهَارِ وَاللَّيْلِ يُنْسِي
اذْكَرَا لِي الصَّبَا وَأَيَّامَ أَنْسِي (5)

– « انتصار الأتراك » ذات 88 بيتا :

اللَّهُ أَكْبَرُكُمْ فِي الفَتْحِ مِنْ عَجَبِ
يَا خَالِدَ التُّرُكِ جَدَّدُ خَالِدِ العَرَبِ (6)

– وقال يصف ... ذات 60 بيتا :

تلك الطَّبِيعَةُ ، قِفْ بِنَا يَا سَارِي
حَتَّى أَرِيكَ بَدِيعَ صِنْعِ البَارِي (7)

فالأمر في هذا الموطن وسيلة تنشيط نفس المتقبل وتنبهه إلى طول نفس الشاعر في القصيدة . وأكثر قصائد

الشاعر التي غذى الأمر طوالها اجتماعية (20 من 50) :

(1) ج 1 ص 253 .

(2) ج 1 ص 119 .

(3) ج 1 ص 163 .

(4) ج 1 ص 180 .

(5) ج 2 ص 44 .

(6) ج 1 ص 59 .

(7) ج 2 ص 36 .

- في النساء المصريات :

قَسْمٌ حَيٍّ هَمْدِي النَّيِّبَاتِ حَيِّ الْحَمَانِ الْمُخَيَّرَاتِ (1)

- في جامع الأزهر :

قَسْمٌ فِيهِ قَسْمِ الدُّنْيَا وَحَيِّ الْأَزْهَرَا وَأَنْشُرُ عَلَى سَمْعِ الزَّمَانِ الْجَوْهَرَا (2)

- في بنك مصر :

قِفْ بِالْمَمَالِكِ وَأَنْظُرْ دَوْلَةَ الثَّمَالِ وَأَذْكَرُ رِجَالاً أَدَالُوها بِإِجْمَالِ (3)

- في الصليب الأحمر :

سِرُّ يَا صَلِيبَ الرَّفْقِ فِي سَاحِ الوَغَى وَأَنْشُرُ عَلَيْهَا رَحْمَةً وَحَنَانَا (4)

فإذا علمنا أن الخوالد الرسمية في الشعر القديم استهلكت طوالها في الغالب بفعل الأمر ، تبينا نزعة الشاعر إلى رفع قصائده ذات الأغراض الاجتماعية خاصة إلى مستوى المعلقات الرسمية .

أما شيوع هذه الظاهرة في اجتماعيات الديوان فيؤكدده قيام الطوالع فيما يقارب نصفها على الأمر .

هذا الرأي يدعمه النظر إلى نوع الأفعال المعتمدة فقد لاحظنا - بصرف النظر عن الغرض المقصود -

أن ما يقارب نصف القصائد الخمسين التي قامت طوالها على فعل الأمر ، (22 ~ 1/2 50) كان الأمر فيها من « وَقَفَ » (11 مرة) ومن « قام » (11 مرة) وكان في البقية متنوع المادة .

وأكثر ما أجرى الشاعر الأمر من « وقف » أو « قام » على غرار إجراء الأمر في طوالع القصائد القديمة

أي في صدارة الطالع (في 17 حالة من 22 / وقف 10 من 11 ، وقام 6 من 11) :

- الأمر من « وقف » في مستهل الطالع :

قِفْ نَاجَ أَمْرَامَ الْجَلَالِ ، وَتَسَادِ هَلْ مِنْ بِنَاتِكَ مَجْلَسٌ أَوْ نَادِ (5) ؟

قِفْ بِاللَّوَاظِظِ عِنْدَ حَدَائِكُ يَكْفِيكَ فِتْنَةَ نَارِ خَدَاكُ (6)

قِفُوا بِالْقُبُورِ نُسَائِلُ عُمَرُ مَتَى كَانَتِ الْأَرْضُ مَثْوَى الْقَمَرِ (7) ؟

قِفْ حَيِّ شُبَّانِ الْحِمَى قَبْلَ الرَّحِيلِ بِقَافِيَتِهِ (8)

(1) ج 1 ص 102 .

(2) ج 1 ص 151 .

(3) ج 1 ص 184 .

(4) ج 1 ص 278 .

(5) ج 1 ص 113 .

(6) ج 2 ص 121 .

(7) ج 3 ص 83 .

(8) ج 4 ص 69 .

الأمر من « قام » في مستهل الطالع :

- قُمْ نَادِ (أَنْقَرَةَ) وَقُلْ يَهْنِيكَ
– قُمْ (سُلَيْمَانَ) بِسَاطِ الرِّيحِ قَامَا
– قُمْ نَاجِ (جِلْتَقَ) : وَأَنْشُدْ رِسْمَ مَنْ بَانُوا
– قُمْ ، سَابِقِ (السَّاعَةِ) ، أَوْ سَبِقِ وَعَدَاهَا
- مُلْكٌ بَنِيَتْ عَلَى سَيْوْفِ بَنِيكَ (1)
مَلَكَ التَّوَمُ مِنْ الْجَوْرِ الزَّمَامَا (2)
مَشَتْ عَلَى الرَّسْمِ أَحْدَاثٌ وَأَزْمَانُ (3)
الْأَرْضُ ضَاقَتْ عَنكَ ، فَاصْدَعْ غَمْدَنَا (4)

هذا الاستهلال يستدعي للقصيد جلال القدم ، ويجمع فيها بين جودة الأحداث وعارض المناسبات وأصالة المنهج في إنشاء الكلام ، جمعا غير محجب عند ذوي الأذواق المتغيرة ، محبا عند من لا ينشط ذوقه الا بملازمة الأصل المتعود . وذلك شأن العربي الخالص .

ومن زوايا النظر إلى استخدام فعل الأمر في الطوالع : دية المسند إليه ، من حيث عدده وجنسه ودرجة تعيينه .

أما عدده فهو في الغالب واحد مفرد في شعر شوقي (42 من 50) ولم يرد جمعا الا في سبعة طوالع ، كان في أربعة منها منادى معينا يحتل صدارة البيت بعد حرف النداء أو بعد حذفه يليه فعل الأمر في حشو البيت :

- أَيُّهَا الْعَمَّالُ ، أَفْنُوا الدَّ
– يَا قَوْمَ عُثْمَانَ – وَالدُّنْيَا مُدَاوِلَةٌ –
– بَنِي الْقَبْطِ إِخْوَانِ الدَّهْوَرِ رُوَيْدِكُمْ
– بَنِي مِصْرَ ، اِرْفَعُوا الْعَارَ
- مُمَرَّ كَدَاً وَآكْتِسَابَا (5)
تَعَاوَنُوا بَيْنَكُمْ يَا قَوْمَ عُثْمَانَ (6)
هَبُّوهُ (يَسُوعًا) فِي الْبَرِيَّةِ ثَانِيَا (7)
وَحَيُّوْا بَطْلَ الْهِنْدِ (8)

وكان المسند إليه في الثلاثة الباقية غير معين بحيث كان فعل الأمر يحتل الصدارة :

- سَلُّوا قَلْبِي غَدَاةً سَلَاً وَتَابَا
– ابْتَغُوا نَاصِيَةَ الشَّمْسِ مَكَانَا
– قِفُوا بِالْقُبُورِ نُسَائِلَ عُمَرَ
- لَعَلَّ عَلَى الْجَمَالِ لَهُ عِتَابَا (9)
وَاخْذُوا الْقِيَمَةَ عِلْمًا وَبَيَانَا (10)
مَتَى كَانَتِ الْأَرْضُ مَثْوَى الْقَمَرِ (11)

- (1) ج 1 ص 163 .
(2) ج 2 ص 88 .
(3) ج 2 ص 100 .
(4) ج 2 ص 157 .
(5) ج 1 ص 90 .
(6) ج 1 ص 245 .
(7) ج 4 ص 55 .
(8) ج 4 ص 83 .
(9) ج 1 ص 68 .
(10) ج 2 ص 188 .
(11) ج 3 ص 83 .

ولم يرد المسند إليه فعل الأمر عند شوقي . من ذلك الطالع التالي :

اختِلافُ النَّهَارِ وَاللَّيْلِ أَنَسِي
اذكُورًا لِي الْعَبَا وَأَيَّامَ أَنَسِي (1)

وقلة أثر التثنية كانت تخفف من وطأة التثنية في هذا الأسلوب لو أن العرب احتذوا جميعا حذو امرئ القيس في أمر المثني ولو لم نجد في شعر شوقي ما نارا لها أخرى في غير الطوالع من شعره على ما سنين في باب التثنية .

الا أننا ألفينا نوعة خاصة عند الشاعر تمثل في خطاب المؤنث . لكنها محتملة : لا تكاد تتجاوز 4 مظاهر

من 50 :

في خطاب الشمس (أخت يوشع) :

قِفِّي - يَا أُخْتَ يُوْشَعَ - خَبْرِينَا
أَحَادِيثَ التُّرُونِ الْغَابِرِينَا (2)

في خطاب الشمس (سعاد) :

ضُشِّي قِينَاعَكَ يَا سَعَادُ أَوْ أَرُفِي
هَدِي الْمَحَاسِنُ مَا خُلِقْتَنَ لِبُرُوقِ (3)

في خطاب مكان (ميت غمر) :

اللَّهُ يَحْكُمُ فِي الْمَدَائِنِ وَالْقُرَى
يَا (ميت غمر) خُذِي التَّضَاءَ كَمَا جَرَى (4)

في خطاب طائر (قمرية الوادي) :

بِئْسَ مِثْلُ مَا يَكُ يَا قُمْرِيَّةَ الْوَادِي
نَادَيْتُ لَيْلًا : فقومِي فِي الدُّجَى نَادِي (5)

أما درجة تعيين المسند إليه فعل الأمر والتحقيق في هويته وامكانيات رد فعله فهي التي تضبط العلاقة بين الأمر والمأمور وتدقق معنى الأمر في كل حالة ، ولقد سبق أن بينا خروج الأمر مطلق التمود في « الشوقيات » عموما لخلو أشعارها من الحوار الحقيقي . إنما يعنينا الآن تلمس مواقف الشاعر المختلفة من وراء الأمر المطلق .

وتجدر الإشارة في هذا الصدد إلى أن أكثر ما يرد المسند إليه الأمر في طوالع « الشوقيات » غير معين (30 من 50) وفي هذه الحالة يرد الأمر غالبا في صدارة البيت (27 من 30) ، ولنا من الأدلة على ذلك ما يعني فيما سبق . فالأمور في هذه الحالة هو الشاعر نفسه غالبا - إذا كان المسند إليه مفردا مذكرا وهو ما يرد عليه عادة - ويكون رد فعله متمثلا فيما يلي الطالع من أبيات التصيدة فيصطبغ هكذا الأمر عنده بمعنى الحاضر .

(1) ج 2 ص 44 .

(2) ج 1 ص 266 .

(3) ج 2 ص 60 .

(4) ج 4 ص 45 .

(5) ج 4 ص 87 .

و هو الانسان في معناه العام يراد منه الامتثال للطلب والالتزام بالموقف الذي التزم الشاعر نفسه به ولا يتظر
 ففعل سوى الاقتداء بموقف الشاعر نفسه .

وفي الحالات التي ورد فيها المناد إليه معيناً لم تكن درجة تعيينه محدّدة للأمور عينه بقدر ما كانت
 ضمنية بعض متعلقاته ، كأن يكون الأمر دالاً على موضوع القصيدة كاملة . ومن ذلك اسناد الأمر
 إلى الصليب ، في قصيدة موضوعها الصليب الأحمر (1) ، أو اسناده إلى ميت غمر وهو مكان ، في قصيدة
 تناول حريقاً أتى على المكان المذكور (2) أو أن يكون اتخذ من الأمور صورة توحى بموضوع القصيدة
 ، من ذلك اسناد الأمر إلى النبي سليمان في قصيدة تشيد بالطيران والطيارين (3) ، أو اسناده إلى طائر
 (فهرية) في قصيدة قوامها النداء والانشاد (4) . أو أن يكون الأمر ممكن الوجود غير موجود ، ممكن
 به رد الفعل غير متأكد ، ومن ذلك اسناده الأمر إلى الكاتب المصور في قصيدة وصفية تصويرية (5) أو
 اسناده إلى الساقى في قصيدة خميرية (6) . وقد يكون الأمر حقيقي الوجود ، ولكنه يتمثل في جماعة لا
 تلتق في القصيدة باسمها ، ومن ذلك اسناده الأمر إلى « قوم عثمان » (7) أو بني مصر (8) أو بني القبط (9)
 أو العمال (11) ، أو هو ميت فقيد ، من ذلك اسناده الأمر إلى « منسّر آي الله » (محمد عبده) في مرثية (10)
 أو إلى « أبي صالح » (12) في مرثية كذلك . ولم يكن مأمور الشاعر أكثر تعييناً وأدقّ هوية وأكثر المأمورين
 أملاً لرد الفعل من « خالد الترك » (الغازي : مصطفى كمال التركي) في الطالع التالي :

الله أكبركم في الفتح من عجب
 يا خالد الترك جدّد خالد العرب (13)

لكن المخاطب في هذا الموقف مشكور أكثر منه مذكور .

والملاحظ أن فعل الأمر في حالة التعيين النسبي ، يرد في حشو البيت عادة . أما المأمور فيرد منادى
 دائماً وأبداً ، محملاً الصدارة غالباً .

هذا يؤكد أن الأمر في طوابع « الشوقيات » أبعد ما يكون عن معنى الأمر . فظاهر الأمر يستدعي المشاركة
 من طرف نصائبي بينما حقيقته هي الافضاء إلى تشريك المتقبل .

- | | |
|------|-------------|
| (1) | ج 1 ص 278 . |
| (2) | ج 4 ص 45 . |
| (3) | ج 2 ص 88 . |
| (4) | ج 4 ص 87 . |
| (5) | ج 2 ص 79 . |
| (6) | ج 2 ص 77 . |
| (7) | ج 1 ص 245 . |
| (8) | ج 4 ص 83 . |
| (9) | ج 4 ص 55 . |
| (10) | ج 1 ص 90 . |
| (11) | ج 3 ص 41 . |
| (12) | ج 3 ص 53 . |
| (13) | ج 1 ص 59 . |

ولذلك لم يخرج الأمر في الطالع عند شوقي عن معنى الوقوف والاستيقاف للتأمل : تأمل الشاعر استبطان
ودعوة الشاعر المتقبل إلى التأمل عدوى .

يكون هذا المعنى لفعل الأمر في الطالع حتى لو تبعته أفعال أمر أخرى فيما يليه من المقدمة .

لكن وفرة الأمر إذاً تصبح مكونة مجموعة إنشائية هي قسم مستقل في القصيدة كثيراً ما يتسع فيها
الأمر إلى معان جديدة . فمجاوزة الطالع المنحصر في أول أبيات القصيدة يمثل عادة تحولا من السكون
(الوقوف ، والاستيقاف) إلى الحركة (معاني الوعظ والدعاء عادة) .

2 - الأمر في غير الطالع :

إن أفعال الأمر في غير الطالع تأتي متجمعة ومتفرقة . وهي في هذه الحالة أو تلك قد تكثر إلى حدّ تصبح
فيه مقوم القصيدة كاملة ، وقد تقل فتدغم قسما من أقسامها فحسب .

وتغلب على الأمر في غير الطالع ثلاثة معان رئيسية ، يعينا البحث فيها وربطها بسياقاتها وتعيين
خصائصها .

أ - الوعظ في السياقات الاجتماعية :

فأبرز معنى يأتي له الأمر في غير الطالع عند شوقي هو معنى الوعظ ، ويكاد يختص هذا المعنى بالسياقات
الاجتماعية . وإن أكثر قيامه على الأمر وحده دون النهي ، من ذلك هذا القسم الوعظي من القصيدة التي
تدّد فيها بانتحار بعض صغار الطلبة إثر سقوطهم في الامتحانات :

رَوَّحُوا الْقُلُوبَ بِلَذَاتِ الصَّبَا فَكَفَى الشَّيْبَ مَجَالًا لِلْكَدَرِ
عَالِجُوا الْحِكْمَةَ وَاسْتَشْفُوا بِهَا وَأَنْشَدُوا مَا ظَلَّ مِنْهَا فِي السَّيْرِ
وَأَقْرَأُوا آدَابَ مَنْ قَبْلَكُمْ رَبِّمَا عَلِمَ حَيًّا مَنْ غَبَرَ
وَاعْتَمُوا مَا سَخَّرَ اللَّهُ لَكُمْ مِنْ جَمَالٍ فِي الْمَعَانِي وَالصُّورِ
وَاطْلُبُوا الْعِلْمَ لِذَاتِ الْعِلْمِ ، لَا لِشَهَادَاتٍ وَآرَابٍ أُخْرٍ (1)

أو هذا القسم الثاني في الاشارة بعلم التاريخ والحث على حذقه :

غَالِ بِالتَّارِيخِ ، وَاجْعَلْ صُحْفَهُ مِنْ كِتَابِ اللَّهِ فِي الْاجْلَالِ قَابًا
قَلْبِ الْانْجِيلِ ، وَأَنْظِرْ فِي الْهُدَى تَلَقَّ للتَّارِيخِ وَزُنَا ، وَحِسَابًا
رُبَّ مَنْ سَافَرَ فِي أَسْمَارِهِ بِلَيْسَالِي الدَّهْرِ وَالْأَيَّامِ آبَا
وَاطْلُبِ الْخُلْدَ ، وَرُمَّهُ مِنْزَلًا تَجَادِ الْخُلْدَ مِنَ التَّارِيخِ بَابَا (2)

(1) ج 1 ص 125 ، 46 - 50 .

(2) ج 2 ص 18 ، 11 - 14 .

الأمم الوعظ عند الشاعر على تناوب بين الأمر والنهي فتليل . وفي هذه الحالة يكون الوعظ من قبيل
المناسبات جامعا بين الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر ، من ذلك هذا القسم المثل لمقدمة إحدى القصائد :

النَّاسُ لِدَيْتِيَا تَبَعُ وَلَيْسَنُ تَحَالُفُهُ شَيْعُ
لَا نَهْجَعُنْ إِلَى الزَّمَا نِ فَقَدْ يُنَبِّهُ مِنْ هَجَجُ
وَأَرْبَأُ بِحُلْمِكِ فِي النَّوَا زِلِ أَنْ يُلِيمَ بِهِ الْجَزْعُ
لَا تَخْضَلُ مِنْ أَمَلٍ إِذَا ذَهَبَ الزَّمَانُ فَكَمْ رَجَعُ
وَأَنْتَعُ بِوَسْعِكَ كَلْمَهُ أَنْ الْمَوْفِقُ مِنْ نَفْتَعُ (1)

في يوم الوعظ على النهي دون الأمر فتليل جدا (2) . فالشاعر مولع بتعيين ما يجب أكثر من ولعه
بما لا يجب . مما يهون وطأة الوعظ الرخيص ويضعف من نزعة الاحتضان ويقوي في نظرنا إمكانية
الاعتذار ، لما يوفر وعظه من تحرر نسبي .

وقد لاحظنا أن استعمال الأمر والنهي يكتسي طرافة خاصة في قصيدتين من « الشوقيات » : « قصيدة
العهدة » (3) و« رسالة الناشئة » (4) .

القصيدتان تشتركان في المخاطب : فكلتاهما أهديت إلى الأمير « محمد عبد المنعم » . لم يمكن البحث
في تاريخ كل منهما بالضبط (5) ، ولكنه من المعلوم أن قصيدة « معالي العهد » نظمها في ميلاد الأمير ،
وقصيدة « رسالة الناشئة » أهديت للأمير في غير مناسبة معينة (6) ، مما يسمح باستنتاج تقدم الأولى عن
الأخيرة في تاريخ النظم .

والقصيدتان تشتركان علاوة على ذلك في 3 أشياء : أولهما الطول ، فالأولى تقع في 66 بيتا والثانية تقع
في 65 بيتا ، وثانيهما البنية العامة ، فكلتاها تخرج عن بنية القصيدة التقليدية ، فالأولى على نمط الموشح
والثانية أشبه أرجوزة لأنها مصرعة الأبيات متنوعة القوافي ولكنها من الرمل ، وثالثها الغرض الاجتماعي
والإصغاء الوعظي المباشر .

إلا أنهما تختلفان في شيء أساسي وهو الأمر والنهي . فقد كثر الأمر والنهي معا في قصيدة « معالي
العهد » بينما لم تكد تقوم « رسالة الناشئة » إلا على الأمر وحده (7) .

1 - من 158 ، 1 - 5 ، انظر من ذلك أيضا ج 4 ص 24 ، 2 - 12 .

2 - من 125 ، 3 - 8 ، 12 .

3 - من 32 .

4 - من 38 .

5 - فيهما بوردولاموت في الجدول التاريخي ج 1 ص 6-18 .

6 - من القصائد التي صدرت في عهد الخديوي إسماعيل ، انظر فيهما الناشر القصيدتين ج 4 ص 32 و ص 38 .

7 - من حيث النهي فيها الا قليلا - رغم طولها البالغ - انظر الابيات 42 - 54 - 71 - 89 .

هذا الاختلاف يتناسب في رأينا مع اختلاف ظروف المخاطب فهو زمن نظم الأولى وليد . وزمن نظم الثانية رشيد . فيكون استغناء الشاعر في الثانية عن النهي واقتصاره على الأمر وعظا من باب تخفيف وطأة الاحتضان واعفاء الأمير المخاطب من ذكر المنكر ولو للنهي عنه : مع إقرار ضمنى باحتداء الأمير إلى الحقيقة في ذلك من تلقاء نفسه .

ب - الدعاء توسلا :

ويأتي الأمر في « الشوقيات » للدعاء وذلك خاصة في خاتمة القصيدة . فيكون مقرونا بمعنى التوسل المباشر إذا توجه به إلى الخالق ، كتوسله إلى الله بتأييد مصر في هذه الخاتمة :

يَا رَبَّ قَمَّوْ يَدَهَا ، وَشُدَّهَا	وَأَفْتَحْ لَهَا السَّبْلَ ، وَلَا تَسُدَّهَا
وَقِسْ لِكُلِّ خَطْوَةٍ مَا بَعْدَهَا	وَعَنْ صَغِيرَاتِ الْأُمُورِ حُدَّهَا
وَأَصْرِفْ إِلَيَّ جَدَّ الشُّرُوقِ جَدَّهَا	وَلَا تُضِيعْ عَلَيَّ الضَّحَا يَا جُهْدَهَا
وَإَكْبِجْ هَوَى الْأَنْفَسِ وَأَكْسِرْ حَقْدَهَا	وَأَجْمَعْ عَلَيَّ الْأُمَّ الرَّؤُومِ وَوَلْدَهَا
وَأَمْلَأْ بِالْبَيَانِ النَّبُوغِ نَهْدَهَا	وَلَا تَدْعُهَا تُحْنِي مُسْتَبَدَّهَا
وَتَنْتَحِبْ بِرَاحَتَيْهَا فَرْدَهَا (1)	

أو يكون مقرونا بالتوسل غير المباشر إذا توجه به إلى الملك ، كما في قوله :

رَبِّ مِصْرَ عِشْ	وَأَبْلِغِ الْأَرْبَ
لَمْ تَزَلْ لِيَا	لِيكَ تُرْتَقِبُ
مِثْلَ صَفْوِهَا الدِّ	حُرِّ مَا وَهَبُ
أَحْبَبَهَا لَنَا	عِدَّةَ الشُّهُبِ (2)

ج - تمني مستحيل في المستقبل تأكيدا لوقوعه في الماضي ، في المراثي :

ويرد الأمر لتمني مستحيل في المستقبل تأكيدا لوقوعه أو وقوع مثله في الماضي وهذا يختص بالمراثي في خطاب المفقودين :

— في رثاء سيد درويش :

أَيْهَا الدَّرْوَيْشُ قُمْ بُثَّ الْجَوَى	وَأَشْرَحِ الْحُبَّ ، وَتَاجِ الشُّهْدَاءُ
اضْرِبِ الْعُودَ قَمُّهُ أَوْتَارُهُ	بِالَّذِي تَهْوَى ، وَتَنْطِقْ مَا تَشَاءُ
حَرَكَ النَّايِ وَنُحْ فِي غَايِهِ	وَتَنْفَسْ فِي الثُّقُوبِ الصَّعْدَاءُ

(1) ج 2 ص 158 ، 34 - 39 .

(2) ج 2 ص 14 ، 61 - 64 .

وَأَسْكَبَ الْعَبْرَةَ فِي آسَاقِهِ
وَأَسَمَ بِالْأَرْوَاحِ ، وَأَدْفَعَهَا إِلَى

- في رثاء محمد عبد المطلب « شاعر البدو » :

قَمُّ صَفِّ الْخُلْدِ لَنَا فِي مَلَكِهِ
وَتَمَارٍ فِي يَوَاقِيَتِ الرَّبِيِّ
وَأَنْشُرَ الشُّعْرَ عَلَى الْأُبْرَارِ فِي
وَأَسْتَعِرَ (رَضْوَانَ) عُوْدِي قَصَبٍ
وَأَسْقِرَ بِالْمَعْنَى الْإِلَهِيًّا . كَمَا

مِنْ تَبَارِيحِ وَشَجَرٍ ، وَعَزَاءُ
عَالَمِ اللَّظْفِ وَأَقْطَارِ الصَّنَاءِ (1)

مِنْ جَلَالِ الْخُلُقِ ، وَالصَّنْعِ الْعَجَبِ
وَسَلَاةِ فِي أَبَارِيْقِ الذَّهَبِ
قَدَسِ السَّاحِ وَعُلُوبِي الرَّحْبِ
وَتَرْتَمُ بِالشُّوَابِي فِي الْقَصَبِ
تَسَاقُوتُ الرَّحِيْقِ الْمُنْكَبِ (2)

**

فالأمر في « الشوقيات » أسلوب لا يعقد صلة ولا حوارا بين طرفين نصائين وإنما هو إذا ورد في الطالع
عند الحوار بين الشاعر والقارىء من حيث أن الأول يستوقف الثاني وإذا ورد في غير الطالع عقد « الحوار »
بين المعاني الجزئية وغرض القصيدة الرئيسي من حيث إن كلا من المعاني التي يؤدبها يتزع إلى الاختصاص
بمرض معين .

النداء

يستخدم شوقي - إلى جانب الاستفهام والأمر - أسلوب النداء كثيرا . ويرد النداء في شعره مثلها
مطلقا لا يقتضي تلبية ، لأن المنادى عنده موضوع في القصيدة عادة لا طرف ثان مشارك في بناء الموضوع .
ولذلك لم يكن النداء في شعره إلا خارجا عن مغناه الأصلي .

ويكاد النداء في « الشوقيات » يختص - كالأمر - بالقصائد الطويلة منها . فهو من هذه الناحية أداة
لنشاط النفس المتقبل وتهيئة لطول نفس الشاعر . وكثيرا ما يصحب النداء الأمر في الطوالع عندما يكون المسند
إليه فعل الأمر ميمنا نسبيا على ما بينا ويحتل الصدارة عادة ويتأخر عنه فعل الأمر . فالنداء من أساليب الاستهلال
الهامة في شعر شوقي ، يساهم هو كذلك في تصوير أزمة الشاعر في مقدمة القصيدة تمهيدا لتفصيلها فيما يلي
المقدمة من أبيات .

وقد تكثر النداءات - كالأستفهامات أو أفعال الأمر - وتتجمع فتكون أقساما مستقلة في القصيدة ،
إلا أن النداء يختلف عن الاستفهام والأمر من حيث الدور في بناء القصيدة ، فهو يساهم في بنية القصيدة
الداخلية ، يعين مراحلها أو يفصل فيها موضوعا عن موضوع ، إذ كثيرا ما يتردد في أشباه الطوالع ، بينما
يساهم الاستفهام والأمر في بنية القصيدة الخارجية ولا يترددان بصفة خاصة في أشباه الطوالع .

(1) ج 3 ص 14 ، 20 - 24 .

(2) ج 3 ص 36 ، 18 - 22 .

يشغل النداء أشباه الطوالع كثيرا في مطولات « الشوقيات » ، فيرد في هذه الحالة محصورا في بيت واحد غير متوابع ببناء آخر مباشرة ، فيكون بمثابة المفتاح الجديد لموضوع جديد ، وتكون المسافات بين أمثاله هي المسافات التي يستغرقها تحليل المواضع المختلفة في القصيدة ، مما يخضع البنية الداخلية في القصيدة الطويلة لشبه إيقاع تخف به وطأة الطول ، وكثيرا ما تتجودر به أمهات المعاني . هذا شأن النداء في كثير من أشباه الطوالع التي قامت عليها « الهمزية النبوية » :

8	يَا خَيْرَ مَنْ جَاءَ الْوُجُودَ ، تَحِيَّةٌ	مِنْ مُرْسَلِينَ إِلَى الْهُدَى بِكَ جَاؤُوا
47	يَا أَيُّهَا الْأُمِّيُّ ، حَسْبُكَ رَتْبَةٌ	فِي الْعِلْمِ أَنْ دَأَنْتَ بِكَ الْعُلَمَاءُ
64	بِكَ يَا ابْنَ عَبْدِ اللَّهِ قَامَتْ سَمْحَةٌ	بِالْحَقِّ مِنْ مِلَلِ الْهَيَوَى غَرَاءُ
83	يَا أَيُّهَا الْمُسْرَى بِهِ شَرَفْنَا إِلَى	مَا لَا تَنَالُ الشَّمْسُ وَالْجُوزَاءُ
114	يَا مَنْ لَهُ عِزُّ الشَّفَاعَةِ وَحِدَهُ	وَهُوَ الْمُنَزَّهُ ، مَا لَهُ شُفَعَاءُ (1)

فقد خنت وطأة الطول الذي كانت عليه القصيدة إذ بلغت 131 بيت ، بهذا التردد ، كما اتضحت مغازي مواضعها بفضل تنوع المنادى الواحد وهو الرسول محمد ، فقد سماه « خير من جاء الوجود » و « الأمي » و « ابن عبد الله » و « المُسْرَى به » و « مَنْ له عز الشفاعة » . وهذه المعاني من أهم ما تركزت عليه القصيدة . وقد كان النداء في عموم أشباه الطوالع هذه من باب التمجيد الديني .

ومن باب التمجيد التاريخي تردده النداء في أشباه الطوالع التي قامت عليها قصيدته « على قبر نابليون » :

26	يَا عِصَامِيًّا حَوَى الْمَجْدَ سَوَى	فَضْلَتِهِ قَدْ قُسِّمَتْ فِي الْمُعْرَقِينَ
52	يَا مُلْتَمَى النَّصْرِ فِي أَحْلَامِهِ	أَيْنَ مِنْ وَاوَدِي الْكَرَى (سنتِ هِلين)
61	يَا خَطِيبَ الدَّهْرِ هَلْ مَالَ الْبِلَى	بِلِسَانٍ كَانَ مِيزَانَ الشُّؤُونِ ؟
79	يَا كَثِيرَ الصَّيْدِ لِلصَّيْدِ الْعُلَا	قُمْ تَأْمَلْ : كَيْفَ صَادَتْكَ الْمُنُونُ (2)

(1) ج 1 ص 34 .

(2) ج 1 ص 253 ، نضيف الى المذكور ، النداء في الايات 40 و 42 و 43 وهي داخلة في هذا الباب الا انها مفاتيح عناصر جزئية .

حيث سمي نابليون «عصاميا» و«ملتقى النصر في أحلامه» و«خطيب الدهر» و«كثير الصيد للصيد العلاء». وفي هذه العناصر حصر معاني التمجيد (1).

لكن شوقي قد يردّد النداء ولا يتنوع اسم المنادى ، فيتحضر إذّاك شبه الطالع إلى المناجاة ، تبين تعلق الشاعر بالمسمى قدر تعلقه بالاسم ، أو هو تعلق بالمنادى ذاته قبل التعلق بصفاته .

من ذلك ترديد ندائه «أبا الهول» في باب التمجيد التاريخي أيضا :

1 أبا الهول ، طَالَ عَلَيْكَ الْعُصْرُ وَبُلَدْنَتَ فِي الْأَرْضِ أَقْصَى الْعُمُرُ

6 أبا الهول ، مَاذَا وَرَاءَ الْبَقَا عِ -- إِذَا مَا تَطَاوَلَ - غَيْرُ الضَّجْرُ؟

11 أبا الهول ، مَا أَنْتَ فِي الْمُعْضَلَا تِ؟ لَقَمَدُ ضَلَّتِ السَّبِيلَ فِيكَ الْفِكْرُ

18 أبا الهول ، وَيَحَاكَ لَا يُسْتَقْمَلُ لُ مَعَ الدَّهْرِ شَيْءٌ وَلَا يُحْتَمَرُ

25 أبا الهول ، أَنْتَ نَدِيمُ الزَّمَا نِ ، نَجِيُّ الْأَوَانِ ، سَمِيرُ الْعُصْرُ

58 أبا الهول ، لَوْ لَمْ تَكُنْ آيَةٌ لَكَّانَ وَقَاؤُكَ إِحْدَى الْعِبَرِ (2)

كما قد يردّد النداء وقد تنوع فيه المنادى نفسه ، فيكون في القصيدة شبه التفتات من قسم إلى آخر وتنبه على النكائية استقلال كل قسم بنفسه عن القصيدة .

ومن هذا القبيل أشباه الطوالع التالية :

12 يَا ابْنَ الدِّينِ إِذَا الْحُرُوبُ تَتَابَعَتْ صَلُّوا عَلَيَّ حَدَّ السُّيُوفِ وَصَامُوا

25 يَا بَرَبْرُوسُ ، عَلَيَّ ثَرَاكَ تَحِيَّةٌ وَعَلَيَّ سَمِيكَ فِي الْبِحَارِ سَلَامٌ

40 يَا مَعْشَرَ الْأَسْلَامِ ، فِي أَسْطُولِكُمْ عِزٌّ لَكُمْ ، وَوَقَايَةٌ ، وَسَلَامٌ (3)

في الأول خاطب الخليفة العثماني الحاكم إذّاك محمد رشاد الخامس ، وفي الثاني خاطب البطل العثماني القائد بربروس الذي جعلت الحكومة اسمه علماً على أول بارجة في الأسطول العثماني ، وفي الأخير «التفت» إل المسلمين قاطبة . وكان النداء في كل حالة انطلاقة جديدة في القصيدة نحو موضوع جديد .

(1) انظر كذلك في نداء قعيد مرثي ج 3 ص 121 ، 19 و 40 .

(2) ج 1 ص 132 انظر كذلك في نداء جماد ج 2 ص 27 ، 1 و 5 .

(3) ج 1 ص 226 .

أما إذا كثرت النداءات وتجمعت فكونت أقساما مستقلة في القصيدة ، فإنه لا تكون لها طرافة خاصة تستدعي التوقف . فإنها تأتي إذالك مختلفة المعاني بحسب حقيقة المنادى ونوعه وعدده وبحسب السياق الذي ترد فيه ، تأتي للالتماس والابتهاال (1) وتأتي للتشجع (2) ولغير ذلك من المعاني .

• • • • •

إن النداء من أساليب الاستهلال الأساسية في شعر شوقي ، يستهل به القسم الجديد في القصيدة المتعددة الأقسام ، وهو بهذا الدور يبرز أزمة الشاعر في كل مرحلة . ومساهمته في بنية القصيدة الداخلية أكثر من مساهمته في بنيتها الخارجية . فهو يحدد مختلف المراحل تحديدا ماديا ومعنويا في نفس الوقت . انه فاصل واصل يخفف وطأة الطول ويجوهر أمهات المعاني .

**

فلئن كان التحول من الخبر إلى الانشاء يمثل في عمومه - كما بينا - تحولا من جانب التقرار في اللغة إلى جانب التحرك ، فإنه ، في مستوى العقل يمثل تحولا من النشاط إلى التعطل ، بينما هو يمثل في مستوى العاطفة تحولا من الهدوء إلى التأجج .

أما ترجمته ذلك من الناحية الفنية فقد كشفت أن الأساليب الإنشائية تمثل في « الشوقيات » - اعتمادا على أبرز مظاهرها المحللة - عوامل تنشيط للباط والمتقبل معا ، وحلقات دفع للقصيدة نحو الغاية ، ولقاحات توليد لمعانيها . وهي بذلك تهون ثقل الطول في القصيدة وفي نفس الوقت تساهم في إطالتها .

الخاتمة :

إن المعارضات والحكايات تمثل ما يقرب من ربع أشعار « الشوقيات » ، وتمثل اتجاها طريفا كان لشوقي في بناء القصيدة العربية .

نقول هذا رغم أن الحكاية من أقدم ما كتب العرب نثرا ، والمعارضة من أقدم ما سن شعراء العرب . فمشكل الجدة والقدم لا اعتبار له في مجال التقييم العلمي عندنا ، إنما الاعتبار كله لمدى التوغل في الاتجاه ، ولمدى التوفيق في إبراز الشخصية في لوحات من الجمال شخصية رغم قيد القدم . وهذا أمر وفق إليه شوقي في معارضاته وحكاياته .

أما لغة النظم - كما تجلت لنا من خلال بنية الجملة في شعره - فقد كانت ملتزمة بحدود القواعد في العربية في بعض جوانبها حيناً ، متحولة عن أوضاعها الأصلية ، حيناً آخر . لكنها لم تخل من مرونة في ثبوتها ، ولا من استقامة في تحولها . أما المرونة فبفضل اتساع نطاق الدلالة فيها بحيث كانت تؤدي أكثر

(1) ج 1 ص 98 ، 17 - 19 .

(2) ج 3 ص 140 ، 27 - 31 .

وما وضعت له في الأصل من دلالات فني أبدأ مشحونة بزيادات : وأما الاستقامة فبفضل ابتعاد التصرف فيها عن الشذوذ المخل . فإنها لم تدخل تحت طائلة الخطأ واللحن . وإذا استثنينا ما لا يعول عليه من مظاهر : لم نجد التجوّز فيها إلا خلافاً : يقرب مأخذاً ويطوع معتاصاً .

لا يعني هذا أن هياكل الكلام انتهت في ديوان شوقي إلى التلقيح وإنما يعني أنها قامت على التوفيق بين أصول في النظم ، باحترامها كان السمو بالجانب الثماني من صورة الجمال ، وبين شطحات في الفن ، بالانسياب إليها كان الفوز برسم العطاء الشخصي فيها .

إن شعر شوقي يشهد بأن الخلق الفني لا يتأتى إلا إذا قامت مظاهره على تربة صالحة تغذي أعراقها وامتدت في فضاء واسع ينفس على أعراقها .

القِسْمُ الثَّالِثُ

أَسْئَلِيهِ أَقْسَامَ الْكَلَامِ

المقدمة :

نصرف العناية في هذا القسم إلى دراسة أساليب أقسام الكلام . وأقسام الكلام ثلاثة : اسم وفعل وحرف . ولكننا سوف لا نقيم تخطيطنا على فصول ثلاثة تراعي هذا التوزيع الثلاثي ، لأننا لا ننطلق من الواقع اللغوي ونقتني أثره في شعر شوقي ونبني أحكامنا على مدى تطبيقه وحدوده ، وإنما ننطلق من واقع الاستعمال عند الشاعر ومدى الطرافة فيه ، ومنه نستمد فصولنا ولأن هذه الأقسام الثلاثة اختلفت في الأهمية في شعر الشاعر بحيث لم تستَوِ في الحظ من التحليل عندنا .

وقد استرعت مفردات الكلام في « الشوقيات » انتباهنا بأنواعها نفسها ، فتطلبت منا الوقوف عندها من حيث هي أسماء وأفعال وحروف ، واسترعت انتباهنا بمبانيها فتطلبت الوقوف عند خصائص البنية فيها ، كما استرعت انتباهنا بدلالاتها فاستوجب الأمر التوقف عند الطاقة الدلالية فيها واسترعت انتباهنا بوظائفها ، فتطلبت منا النظر في أثرها في الأشعار وقد استرعت انتباهنا أحيانا أخرى بأكثر من جانب فيها فاحتجنا إلى درس ذلك بما يستحق من عناية . وأخرجنا عملنا فصولا لا تشمل مختلف القضايا اللغوية المختصة بمفردات العربية ، ولكنها تجمع أبرز مظاهر التصرف في إجراء مفردات اللغة على ما نراها عليه في « الشوقيات » .

الفصل الأول

التنكير والتعريف

إذا كان التنكير يقابل التعريف في اللغة ، فإنّ الأسماء التي هي في الظاهر نكرة أو معرفة لا ترد تامّة التقابل في النصوص دائما ، إذ تقلّ في الاستعمال المعارف المحضة منها وتقلّ بصفة محسوسة النكرات المحضة بينما تكثر الأسماء التي بين المتزلتين .

وإذا كانت معالجة الأسماء المجردة من الأداة «أل» لتعيين درجة التنكير والتعريف فيها ، فإنّ معالجة الأسماء المتصلة بـ«أل» شاقّة ، ذلك أنّها لا تنهتياً بمراجعة أوضاع اللغة ولا تنهتياً إلا قليلا بقرائن السياق المذكورة . وأكثر ما تتمّ بمراجعة حال الكلام وبما أقره الامام بالموضوع في الذهن . ولذلك خصّ النحاة أداة «التعريف» «أل» بتحليل ضافية (1) ، وبوّبوا الأسماء المعرفة بـ«أل» - حسب الدلالة في السياق - أبوابا متنوعة (2) .

فإلى جانب باب المعرفة المحضة وباب النكرة المحضة يتعيّن في تقديرنا إضافة باب لما ليس محضا من المعارف والنكرات يضمّ الأسماء التي لا يطابق ظاهر لفظها باطن معناها من حيث إفادة التعريف والتنكير .

فالمعارف المحضة هي - على هذا الأساس - قسمان : معارف بفضل وضعها اللغوي (العلم ، الضمير ، اسم الإشارة ، اسم الموصول) ومعارف بواسطة التركيب (المعرف بالاضافة ، والمعرف بـ«أل» العهدية ، وهي التي يكون معهودها ذكرياً أي سبق ذكره فزال عنه الابهام فيما سبق من كلام ، أو ذهنياً أي لم يخل ذهن المتقبل منه وان لم يسبق ذكره ، أو حضورياً أي دلّ عليه حال الكلام) .

(1) ابن هشام ، مني اللبيب . ج 1 ص 49 - 51 .

(2) المصدر نفسه ، ج 2 ص 428 - 429 و 432 .

وهذا ليس محضاً من المعارف والنكرات فتدخل فيه المعارف التي كالنكرات (وهي التي اتصلت بـ «أل» الجنسية التي تأتي لاستغراق المفرد أو لاستغراق خصائص الأفراد أو لتعريف الماهية) والنكرات التي كالمعارف (وهي المتباعدة لفظياً أو معنوياً وأحسن أمثلتها : النكرة الموصوفة) .

أما النكرات المحضة فتضم كل اسم لم يدخل في الحالات السابقة . وإنّ عناية العرب الفائقة بأداة «أل» ووضعها الأسماء المتصلة بها ، درساً وتحليلاً ، تدلّ بجلاء على سيطرة النحاة السيطرة المحكمة على جوانب القضية المتشعبة وانسحاب أحكامهم في التعريف والتنكير على مختلف الاستعمالات في العربية .

إلا أنّ نظرنا في «الشوقيات» مكنتنا من ملاحظة نزعات خاصة في إجراء التعريف والتنكير نحلّان فيما يلي أبرز ما يمثّلها .

1 - بين التنكير والتعريف :

أ - التعريف بـ(أل) الذي كالتنكير يفيد الاستغراق :

يغلب في شعر شوقي تعريف الاسم بأداة (أل) بدون أن يفيد التعريف المحض وإنما يفيد الاستغراق على حدّ عبارة النحاة . وهذه الظاهرة ليست الا ملائمة للشعر . لأنّ الشعر لا يسمي الأشياء ليوسع بها المعرفة دائماً فيحتاج إلى التحقيق المطلق وإنما أكثر ما تسمى الأشياء في الشعر بـصور وأشكال توحى بعوالم موجودة في باطنها بالقوة وليست موجودة في ظاهرها بالفعل .

وأكثر ما وجدنا الأسماء المعرفة بـ(أل) الاستغراقية تفيد الكمال في الصفة هذا ما يسمى باستغراق خصائص الأفراد - دون الأفراد - وهو شمول كلفي ينقلنا من إبهام الذات إلى تعيين الصفات : في هذه الحالة تضعف دلالة الاسم على ذات الشيء التي تفيدها اللغة وتقوى دلالة على صفاته وصفات أمثاله التي يحتملها السياق بفضل التعريف الاستغراقي :

- | | |
|--|--|
| وَلَكَّ الْمُنْشَاتُ فِي كُلِّ بَحْرٍ | وَلَكَّ الْبَرُّ أَرْضَهُ وَالسَّمَاءُ (1) |
| دَارَتِ الدَّائِرَاتُ فِيكَ ، وَنَالَتْ | هَذِهِ الأُمَّةَ اليَدُ الثُّعَسْرَاءُ (2) |
| وَتَحْتَ جَنَانِكَ (يا دمشق) الأَنْهَارُ تَجْرِي | وَمِثْلُ «رُبَّاكَ أَوْرَاقٌ» وَوَرَقُ (3) |

«فالمنشآت» في الأول و«الدائرات» في الثاني و«الأنهار» في الثالث ، أسماء معرفة بـ«أل» ولكنها لم تند مسميات معينة ولا أفادت في كلّ حالة جميع ما يقع عليه الاسم ، وإنما أفادت في كلّ مثال ما اجتمعت فيه كلّ الصفات التي يجوز تعليقها بذات المسمى .

(1) ج 1 ص 17 ، 80 .

(2) المدرّ نفسه ، 84 .

(3) ج 2 ص 74 ، 6 .

ولقد قوي معنى « الكمال في الصفة » في هذه الأمثلة بخروج هذه الأسماء في صيغ من الجمع . لكن ذلك ليس شرطاً فيها ، فإنّ الاسم يأتي كثيراً مفرداً ليفيد هذا المعنى :

- وَأَنَا الْمُحْتَفِي بِتَارِيخِ مِصْرٍ
 – فَكُنِ الْحُرَّ اخْتِيَارًا
 – حُرٌّ ، وَأَنْتَ الْحُرُّ فِي تَارِيخِهِ
 – فَيضًا عَلَى الْأُوطَانِ مِنْ حُرِّيَّةٍ
 من يَصُنُّ مَجْدَ قَوْمِهِ صَانٌ عَرَضًا (1)
 وَكُنِ الْحُرَّ انْتِخَابًا (2)
 سَمِحٌ ، وَأَنْتَ السَّمِحُ فِي أَقْبَالِهِ
 فَكَيْلًا كَمَا الْمُفْتَكُ مِنْ أَغْلَالِهِ (3)

« فالمحتفي » و« الحرّ » و« السّمح » و« المفتك » أسماء مفردة معرفة بـ «أل» الاستغراقية دلّت في كلّ حالة على الكمال في صفة المسمى .

وقد جاء الاستغراق مفيداً الشمول الكمي فكان استغراقاً للمفرد ذاته لا لصفاته ، نتقل فيه من أعيان الأشياء إلى أجناسها كما في المثالين التاليين :

- كَبُرَتْ ذَاتُكَ الْعَلِيَّةُ أَنْ تُحْصِي
 – وَحَمَلْتُهُ فَوْقَ الْعَيْسِ
 ثَنَاهَا الْأَلْقَابُ وَالْأَسْمَاءُ (4)
 نِ ، وَفَوْقَ رَأْسِ الْجَدْوَلِ (5)

« الألقاب » و« الأسماء » و« العيون » و« الجدول » أفادت «أل» في جميعها معنى « كل » حقيقة لا مجازاً ، فخرجنا مثلاً من معنى اللقب من حيث هو لقب معين إلى معنى اللقب من حيث هو يدلّ على الجنس – ان سمح التعبير – وليس هذا كمعنى كمال الصفة في ذات المسمى كما سبق .

ومن باب الاستغراق كذلك أن يأتي الاسم معرفة «بأل» لا يفيد شيئاً غير الإشارة إلى حقيقة الشيء العامة دون مظاهره :

- أَوْسَخَا بِالْمَالِ ، أَوْ قَدُ
 – إِنْ أَنْتَ أَطْلَعْتَ الْمُمَثِّلَ نَاقِصًا
 دَمَ جَاهًا وَأَنْتِ سَابَا (6)
 لَمْ تَلْقَ عِنْدَ كَمَالِهِ التَّمْثِيلًا (7)

« فالمال » في « الأول » و« التمثيل » في الثاني أفادا « الماهية » في مستوى التجريد .

وتجدر الإشارة إلى أنّ وفرة ورود الأسماء معرفة «بأل» لافادة الاستغراق ، في شعر « الشوقيات » هي موصولة بوفرة ورود الاستغراق لافادة الكمال في الصفة وهذا يعرب عن مجيء هذه الأسماء للتكثيف الكيفي الذي يفضي إلى التهويل أو التمجيد أو ما إليهما بحسب المقام .

- (1) ج 2 ص 54 ، 19 .
 (2) ج 1 ص 90 ، 14 .
 (3) ج 1 ص 169 ، 2 و 3 .
 (4) ج 1 ص 17 ، 77 .
 (5) ج 1 ص 176 ، 18 .
 (6) ج 1 ص 90 ، 18 .
 (7) ج 1 ص 180 ، 58 .

ب - التعريف المحض « بأل » العهدية ، لمعهد ليس سابقا في غير ذهن المثقف ، يفيد التخصيص :

إن الإشارة إلى أن شوقي يستعمل إلى جانب ما ذكر التعريف المحض في شعره «أل» العهدية بمختلف هيئات معهودها ، ليس هاما في حد ذاته . لكن الهام هو أن نلح على غلبة ورود المعهود ذهنيا ، لم يسبق ذكره ولا دل عليه حان الكلام وإنما أحضره في ذهن المتقبل السياق العام . ولا بد لنا هنا من الإشارة إلى أن التعريف المحض «أل» العهدية في «الشوقيات» لا يهون في الغالب إلا على صنف من المتقبلين هم الذين في مستوى ثقافي ذي بال . فالمعهد ينبغي أن يكون سابقا في الذهن بأثر ثقافة واسعة لا بأثر سياق الكلام المحدود . وإلى هذه الظاهرة يرجع ما منيت به بعض معاني الشاعر من انغلاق ، لكن ذلك لم يصل إلى حد اللغز المبهم إذ كان للتأويل في أكثر الحالات مجال .

في درجة أولى نجد المعهود قريب المأخذ من التمرن على روح شوقي : فالإنام بنصيب من شعر الرجل يكفي وحده لتبين المدلول ، وأحسن مثال على ذلك استعماله «الوادي» للنيل :

- | | |
|---|--|
| وَالطَّابِعِينَ شَابَهُ الْمَأْمُولَا (1) | - أُمُعَلِّمِي «الوَادِي» وَسَاسَةَ نَشْنِهِ |
| ظِلًّا عَلَى «الوَادِي» السَّعِيدِ ظَلِيلَا (2) | - النَّبْرَلَمَانَ غَدًا يَمُدُّ رِوَاقَهُ |
| مَالِفِ الْحُبِّ وَمَأْتُورِ الثَّوَلَاءِ (3) | - يَا نُسُورًا حَبَّطُوا «الوَادِي» عَلَيَّ |

فالوادي معرفة محضة من حيث دلالة على «النيل» ، والمعهود ذهني لأنه لم يسبق هذه الاستعمالات ذكر النيل في السياق ولا يمكن السياق المحدود من تبين المقصود إلا التمرن على روح شوقي .

وكذلك استعماله «القناة» لقناة السويس :

- | | |
|--|--|
| وَيُبَشِّرَ مِينَ مِصْرَ سُودَانُهَا (4) | وَلَسْنُ قَرْتَضِي أَنْ تُقَدَّ الْقَنَاةُ |
|--|--|

وقد يعد مأخذ المدلول في حالات أخرى بحسب بعد المتقبل زمانا ومكانا وبحسب حظه من الثقافة اللازمة لذلك في الحالتين . ففي قوله :

- | | |
|--|--|
| فَرَاخَ مَبْتَسِمِ الْأَرْجَاءِ جَدْلَاتِنَا (5) | غَدًا عَلَيَّ الثَّغْرِ غَادٍ مِنْ مَوَاكِبِكُمْ |
|--|--|

يعسر ادراك أن المقصود «بالثغر» إنما هو الاسكندرية ، إلا على المطلع . كما يعسر إدراك المقصود «بالصريح» في قوله :

- | | |
|---|---|
| فَلِمَ جُنَّ الرَّجَالُ بِهِ غَرَامَا (6) ؟ | - إِذَا التَّصْرِيحُ كَانَ بِرَاحِ كَفْرِ |
|---|---|

(1) ج 1 ص 180 ، 22 .
(2) المصدر نفسه ص 50 .
(3) ج 2 ص 3 ، 15 .
(4) ج 1 ص 262 ، 30 .
(5) ج 1 ص 27 ، 20 .
(6) ج 1 ص 221 ، 25 .

هو تصريح 28 فبراير ، والسياق الرئاسي السياسي لا يكفي وحده لتعيين المدلول . وكذلك الشأن بالنسبة إلى قوله « المسجدين » في حديثه عن جامع الأزهر ثالثا :

وَأَذْكُرُهُ بَعْدَ الْمَسْجِدَيْنِ : مُعْظَمًا
لمسجد الله الثلاثة كبيرا (1)
وأراد بالمسجدين : المسجد الحرام والمسجد الأقصى .
أو قوله :

قَالُوا : الْكِتَابُ ، وَقَامَ كُذِّبَ
لِ مُنْفَسِّرٍ وَمُؤَوَّلٍ (2)
« الكتاب » تعريف للقرآن محض .

وإن المدلول ليختفي في حالة أخرى إلى حد لا يكشف عنه التقاب الا واسع الثقافة :

... حَلَّتْ مَكَانَنَا عِنْدَهُمْ فَوْقَ الْمُعَلِّمِ وَالرَّعِيمِ (3)
- وَسَوَارٍ كَأَنَّهَا فِي اسْتِوَاءٍ أَلْفَاتُ الْوَزِيرِ فِي عَرْضِ طَرَسٍ (4)

فالمعلم في الأول أرسطو - وهذه كناية جاهزة استعملها العرب فقالوا « المعلم الأول » - و« الرعيم » من سواه يكون ؟ يجوز أن يكون افلاطون ، كما يجوز أن يكون قصد به أرسطو نفسه .

أما « الوزير » في الثاني فهو ابن مقلة المشهور بجودة الخط .

وإن مأخذ المدلول ليزداد بعدا في حالات إلى حد لا يسعنا فيه الا التأويل :

وَالغُبَارُ الَّذِي عَلَى صَفْحَتَيْهَا دَوْرَانُ الرَّحَى عَلَى الْأَجْسَادِ (5)

خلق الناشر على هذا البيت فقال : « المفهوم من المقام أن الرحى المقصودة هي رحى المنون ، فاكتفى بتعريفها « بال » كأنه يقول : الرحى المعهودة » .

هذا الضرب من التعريف لا يؤول إلى التأكيد بل لا يترشح عن التعريف المحض ولكن سبيل الوقوع عليه ليست في مأمن من الاختفاء .

وقد يوضح اطراد بعض التسميات منذ القديم السبيل إلى مسمياتها كتسمية القرآن « بالكتاب » أو تسمية أرسطو « بالمعلم » ولكنه لا ينفي ضرورة التحقق - حتى في هذه الحالة - لادراك الاجراء نفسه .

وقد بدا لنا أن هذا الضرب من التعريف بديل للتعريف بالاضافة في أكثر الأحيان ، فقد جاء كالمعوض للتعريف بالاضافة مع ما ينجر عن هذا التعويض من بعد مأخذ ، وأن التركيب ليستقيم بالعدول

- (1) ج 1 ص 151 ، 3 .
- (2) ج 1 ص 176 ، 43 .
- (3) ج 1 ص 218 ، 26 .
- (4) ج 2 ص 44 ، 70 .
- (5) ج 3 ص 55 ، 5 .

عنه إلى التعريف بالاضافة ، وأنه في مستوى المعنى لم يخرج عن معنى التخصيص ، والتخصيص من معاني الاضافة .

ج - النكرة المحضة في الظاهر تنزع في الباطن إلى التعريف :

بيناً أن النكرة المحضة عند العرب هي التي لم تشبها شائبة التعريف بوجه من الوجوه . لكنّ النكرة قد ترد في « الشوقيات » محضة على المشروط فيها إلا أن المعنى لا يستقيم بها إلا على اعتبارها معرفة محضة أو نكرة غير محضة ، وذلك في تراكيب بدت فيها كالمحذوفة الأداة « أل » في أغلب الحالات . ولئن جاز إدخال هذا الأسلوب في باب الحذف : فإن إدراجه هاهنا أولى من قبل طرافة حضور شائبة التعريف في هذه الحالات ورجوعها إلى حدث تركيبى .

فقد دلّ التنكير المحض أحيانا على التعريف المحض كما في قوله :

شُعُوبُكَ فِي شَرْقِ الْبِلَادِ وَغَرْبِهَا
كَأَصْحَابِ كَهْفٍ فِي عَمِيقِ سُبَاتٍ (1)

فمفرد « كهف » دلّ على نكرة في الظاهر ، لم يقيد لها لفظ آخر ولا معنى ، ولا نرى البيت يستقيم بها إلا على اعتبارها محذوفة الأداة « أل » وعلى تعلقها بمدلول معين لا توحى به إلا الصورة القرآنية في هذا المقام .

وفي قوله يرثي يعقوب صرّوف :

رَأَى اللَّهَ أَنْ تُلْقَى إِلَيْكَ صَحِيفَةٌ
فَنَزَّهَتْهَا عَنْ هَوَشَةٍ وَكِيَابٍ (2)

أخرج « صحيفة » في أقصى حدّ يكون عليه التنكير ، بحيث يبقى المدلول نكرة محضة ما لم يلم بملايسات القضية ، وقد فصل الناشر هذه الملايسات فقال : « هذه الصحيفة هي مجلة المقتطف التي تعد بحق أمجد صحيفة علمية أدبية في الشرق العربي كله ، وكان الفقيه مختصا بتحريرها » .

وقد دلّ التنكير المحض أحيانا أخرى على الاستغراق ، منتقلا بذلك إلى منزلة وسطى بين التنكير والتعريف .

منه ما جاء لتعريف الماهية كتنكير « أميّة » في قوله :

أَوْ رَأَى أُمِّيَّةً ، فَأَخْبُ
تَلَسَّبَ الْجَهْلُ اخْتِيسَابًا (3)

حيث قصد إلى « الأميّة » في معناها المجرد ، مثلما أرادها في لفظ « الجهل » في العجز (4) .

(1) ج 1 ص 98 ، 37 .

(2) ج 3 ص 29 ، 22 مع الملاحظ أن المقدر حذفه هاهنا دو المضاف إليه لا الأداة « أل » .

(3) ج 1 ص 90 ، 19 .

(4) مثلما أرادها في النظم « المال » في البيت الذي سبق هذا في القصيدة ، وقد استشهدنا به .

وكتنكير « قول » في قوله :

فَقَتْلُ لِبَّانٍ يَتَسَوَّلُ رُكْنَ مَمْلَكَةٍ

على الكتاب يُبْنَى الْمَلِكُ لَالْكُتُبِ (1)

وأراد « القول » في معناه المجرد .

ومما كان منه لاستغراق المفرد تنكير الاسمين « لئيم » و « وقاح » في قوله :

وَقَلَّيْنِ مِمنْ ذَاكَ اللِّسَانِ حَدِيدَةً

يَخْشَى لئِيمًا بِأَسْفَا وَوَقَاحُ (2)

فالمتنظر أن يرد لئيم ووقاح معرفين « بأل » الاستغراقية (فاللغنى لا يستقيم إلا بدلالة الاسمين على استغراق المفرد) ولكنهما وردا مجردين من « أل » وبقيتا مع ذلك يدلان على الاستغراق .

2 - تعريف الاسم بوسيلتين معا :

لا تسمح اللغة بالجمع بين وسيلتين في تعريف الاسم الواحد ، إلا في حالة واحدة يبدو أنها وليدة الجمع بين التعريف « أل » والتعريف بالاضافة ، غير أنها خرجت من حيث الاجراء ، عن التركيب الاضافي إلى التركيب الاسنادي .

ومن أمثلة ذلك قول شوقي :

(هُنَّ) الْوَالِدَاتُ بَنِيهِمْ وَبَنَاتِهِمْ
الصَّابِرَاتُ لِيَصْرَةَ وَمَصْرَةَ
الْحَائِطَاتُ الْعِرْضُ كَالْأَسْوَارِ
الْمُحَيِّياتُ اللَّيْلُ بِالْأَذْكَارِ (3)

وبدائله قوله « والداد البنين ، وحائطات العرض ، ومحويات الليل » .

لكن الاضافة في المستعمل فقدت شكلها وكذلك قيمتها بسبب مجيء كل مضاف في هذه الأمثلة إسما مشتقا قام مقام فعله وتطلب ما يتطلبه فعله . فهذه الحالة مقيدة بشرط ورود « المضاف » إسما مشتقا قائما مقام فعله و« المضاف إليه » إسما ظاهرا ، مما يؤول بالتركيب إلى صورة لا تسمح بالحديث عن الجمع بين تعريفين . وهكذا تتأكد - بهذه الحالة التي توهم في الظاهر بالخلاف - نزعة العربية إلى عدم الجمع بين وسيلتين في تعريف الاسم الواحد :

لكن في « الشوقيات » نزعة واضحة إلى تعريف الاسم بوسيلتين معا : العلمية مع الاضافة ، أو التعريف « أل » مع الاضافة ، على غير الوجه السابق .

(1) ج 3 ص 29 ، 22 .

(2) ج 3 ص 51 ، 25 .

(3) ج 1 ص 129 ، 10 - 11 .

أ - العلمية مع الاضافة :

فمن مظاهر الجمع بين تعريفين في الاسم الواحد في « الشوقيات » إضافة إسم العلم إلى معرفة بحيث تفقد الاضافة طاقتها الأصلية في التعبير عن التعريف وتكتسب طاقة جديدة للتعبير عن معان دقيقة أخرى :

- معنى النعت يأتي لإبراز الصفة :

فقد يأتي تكثيف التعريف لما يأتي له النعت فيفيد إبراز الصفة في المنعوت مع قصرها عليه .

وقد جاء المضاف إليه مصدرا في حالات كثيرة :

- وَإِذَا ثَبَّتَ لِعَيْسَى ، وَمَنْفِيَسْ وَنَيْلُ الثَّرَاءِ ، وَالْبَطْحَاءُ (1)
- قِفْ نَاجِ أَهْرَامَ الْجَلَالِ ، وَنَادِ هَلْ مِنْ بَنَاتِكَ مَجْلِسٌ أَوْ نَادِ (2) ؟
- مِنْ بَعْدِ مَا زَقُوا لِإِدْوَرْدَ الْعُلَا فَتَحًا عَرِيضًا فِي الْبِلَادِ ، طَوِيلًا (3)

هذا مظهر من الوصف بالمصدر ، « نيل الثراء » : النيل الثري ، و« أهرام الجلال » : الأهرام الجليلة ، و« ادورد العلاء » : إدوورد العلي .

وجاء المضاف إليه كذلك إسم علم وضميرا متصلا ، وإسما جامدا أو مشتقا :

- إِلَى عَرَفَاتِ اللَّهِ يَا خَيْرَ زَائِرٍ
- وَلَنْ تَرْضِي أَنْ تُقَدَّ الْقَنَاءُ
- مَنْ كَعَمْرُو الْبِلَادِ وَالضَّادُ مِمَّا
- سَلَّ كِلُوبْتَرَةَ الْمَكَايِدِ : هَلَاً
عَلَيْكَ سَلَامُ اللَّهِ فِي عَرَفَاتِ (4)
وَيُبْتَرُ مِنْ مَصْرَ سَوْدَانُهَا (5)
شَادَ فِيهَا ، وَالْمَلَّةُ الْغَرَاءُ (6)
صَدَّهَا عَنْ وِلَاءِ رُومَا الدَّهَاءُ (7) ؟

في كل هذه الحالات (عرفات الله ، سودانها ، عمرو البلاد ، كلوبترة المكاييد) تبع إبراز الصفة قصر الصفة على الموصوف .

- معنى النعت يأتي للتشبيه :

وقد يأتي تكثيف التعريف لما يأتي له النعت أيضا فيفيد إبراز الصفة عن طريق التشبيه :

- حَاتِمُ الْمُلُوكِ إِذَا
- حَائِطُ الْفَنِّ وَبَنِي رُكْنِهِ
ضَاقَ بِالنَّدَى النَّشْبُ (8)
مَعْبَدُ الْأَلْحَانِ إِسْحَاقُ الْغَنَاءُ (9)

- (1) ج 1 ص 17 ، 181 .
(2) ج 1 ص 113 ، 1 .
(3) ج 1 ص 173 ، 28 .
(4) ج 1 ص 98 ، 1 .
(5) ج 1 ص 262 ، 36 .
(6) ج 1 ص 17 ، 223 .
(7) المصدر نفسه ، 125 .
(8) ج 2 ص 9 ، 71 .
(9) ج 3 ص 14 ، 7 .

في الأول شبه المدوح في الملوك بحاتم الطائي في الكرماء ، فأبرز صفة الزعامة مقرونة بصفة الكرم .
وفي الثاني شبه المرثي بمعبد فياسحاق المغنيين فأبرز فيه صفة التفوق في التلحين والغناء .

وقد كثر استخدام شوقي هذا الأسلوب في قصيدة « اعتداء » وقد ساعدت على الاكثار منه قافية القصيدة التي وردت غاية في الثراء ، فكانت ذات وصل وخروج . فقد قال في الرعيم السياسي سعد زغلول الذي نجا من محاولة اغتيال ولم تصبه إلا بعض الجراح :

وَضَلَّ الْمُقَاتِلَ عُدْوَانُهَا	نَجَا نُوحُهَا مِنْ يَدِ الْمُعْتَدِي
زَكِيًّا ، كَأَنَّكَ عُمَانُهَا	حَوَتْ دَمَكَ الْأَرْضُ فِي أَنْفِهَا
وَأَخْلَسَى الْمَنَابِرَ سَحْبَانُهَا	وَلَوْ زُلْتَ غِيَّبَ عَمْرُو الْأُمُورِ
سَ الْحَيَاةِ لَبَصْرَهُ الرُّشْدَ لِقَمَانِهَا (1)	وَلَوْ لَمْ يُسَابِقْ (مدبر الاغتيال) دُرُو

فشبه الشاعر المخاطب بنوح قائدا ، وشبهه بعثمان بن عفان مضحيا بدمه ، وبعسرو ابن العاص حاذقا فلنا ، وبسحبان وائل خطيبا ، ثم شبه مُقَدِّمَ الحكمة لمدبر الاغتيال بلقمان حكيما .

— معنى البدل يأتي لبيان الأصل :

ويعمد الشاعر إلى التكييف مفيدا به معنى البدل يأتي لبيان الأصل ، لكن مجيئه لهذا المعنى دون مجيئه
لمعنى التعت تواترا ، ومنه :

قِيلَ : مِنْهَا إِيْرِيْسُهُا الْغَرَاءُ (2)	— فَإِذَا قِيلَ : مَا مَتَّخِرٌ مِصْرِي ؟
مَدْحًا ، يُرَدِّدُ فِي الْوَرَى مَوْصُولًا (3)	— أَوْ كُنْتُ تَيْمُسُكُمْ ، مَلَأْتُ صَحَائِفِي
وَ فِي نِيَّازِيكَ الْجَسُورُ	— فِي مَدْحِ أَنْوْرِكَ الْجَرِي
يَا فَاتِحَ الْبَلَدِ الْعَسِيرِ (4)	بَا شَوْكْتَ الْإِسْلَامِ ، بَلْ

هكذا بين أصل إيزيس (« ايزيسها » : الالهة مصر ، ايزيس) ، وبين أصل التيمس (« تيمسكم » :
التيمس ، جريدتكم : الانكليز) ، وبين أصل أنور ونيازي وشوكت (« أنورك » ونيازيك « وشوكت
الاسلام » : قواد الجيش العثماني) (5) .

(1) ج 1 ص 262 ، 4 و 12 و 15 و 21 .

(2) ج 1 ص 17 ، 154 .

(3) ج 1 ص 173 ، 34 .

(4) ج 1 ص 119 ، 62 - 63 .

(5) في البيت الاخير تكييف التعريف أنفاذ معنى تابع المنادى .

فلاحظ أن تكثيف التعريف لم يخرج في كلّ الحالات عن إفادة الاتباع في مستوى المعنى . والاتباع قوامه التكثيف . فيتضح أن أسلوب الجمع بين وسيلتين في تعريف الاسم الواحد (العلمية والاضافة) هو من مظاهر توسيع الدلالة على المسمى المباشر إلى الدلالة على خصائص المسمى .

ويتحتم علينا أن نلاحظ في هذا المجال أن عملية التكثيف هذه لم تولد لها أحيانا إلا نزعة الشاعر إلى ملء البيت بما يسد فراغ القالب الشعري وذلك في الحالات التي لا يتلاءم سياق المعنى مع خصائص المسمى بقدر ما يتلاءم مع المسمى ذاته .

دلت على ذلك بعض الأمثلة السابقة كقوله « عمرو الأمور » (1) حيث لا نرى وجها مفيدا يزيد تعريف اسم العلم عمرو (بن العاص) بلفظ « الأمور » مضافا إليه ، خاصة مع ضابطة دلالة اللفظ في حد ذاته في هذا السياق .

ومما يدل عليه كذلك قوله :

سَجَدتْ مِصْرُ فِي الزَّمَانِ لِإِيزِيسَ النَّسَائِي ، مَن لَهَا الْيَدُ الْبَيْضَاءُ (2)

فلم يند بإضافة لفظ « الندي » إلى اسم العلم « إيزيس » جديدا ، بل لقد كرر فأدى المعنى الذي في كلمة « الندي » بالتعبير الجاهز « مَن لَهَا الْيَدُ الْبَيْضَاءُ » أيضا .

وفي قوله يمدح الرسول :

يَا أَحْمَدَ الْخَيْرِ ، لِي جَاهٌ بِتَسْمِيَتِي وَكَيْفَ لَا يَتَسَامَى بِالرَّسُولِ سَمِي (3)

فلئن تخير صفة الخير عنوانا للرسول محمد ، فلا نرى وجها يعطي هذه الصفة الأولوية على صفات كثيرة أخرى عرف بها الرسول .

ب - الألف واللام مع الاضافة :

ومن مظاهر الجمع بين وسيلتين في تعريف الاسم الواحد « في الشوقيات » : التعريف « أل » مع التعريف بالاضافة . لكن ذلك مخصوص بنوع واحد من الأسماء (المضافة) هي الأسماء المشتقة القائمة مقام أفعالها ؛ وبنوع واحد من الأسماء (المضاف إليها) هي الضمائر المتصلة . فإن تكثيف التعريف في هذه الحالة لم نجده في « الشوقيات » إلا في الاسم المشتق القائم مقام فعله والمعرف « بأل » : مضافا إلى ضمير متصل . وهو وجه لا تُجوزُه اللغة على كل حال .

(1) ج 1 ص 262 ، 15 .

(2) ج 1 ص 17 ، 145 .

(3) ج 1 ص 190 ، 100 .

وقد لاحظنا أن شوقي يستخدم الاسم ذي التعريفين معطوفاً على آخر لم يجمع فيه بين تعريفين على هذا الوجه : كما في قوله :

وَأَسْمَعُ بِمَصْرَ الْهَاتَيْنِ بِمَجْدِهَا وَالنَّاتِمَاتِ
وَالْجَاعِلِيَّيْهَا قِيبَلَةً عِنْدَ التَّرْتِيمِ وَالصَّلَاةِ (1)

فقال « الهاتين بمجدها » ثم قال « الجاعليها » .

كما يستعمل الاسم ذي التعريفين مع آخر ذي التعريف الواحد وإن شاركه في الوظيفة :

السَّحْرُ مِنْ سُودِ الْعُيُونِ لَقَيْتُهُ وَأَنْبَابِي بِلَحْظِيْنِ سَقَيْتُهُ
الْفَاتِرَاتِ وَمَا فَتَّرْنَ رَمَائِكَةَ بِمُسَدِّدٍ بَيْنَ الضُّلُوعِ مَسَيْتُهُ
النَّاعِيَاتِ الْمُوقِظَاتِي لِلنَّهْوَى الْمَغْرِيَّاتِ بِهِ وَكُنْتُ سَلَيْتُهُ (2)

فقال « الموقظاتي » ثم « المغريات » أما قوله « الفاترات » و« الناعيات » فكلاهما مشتق من لازم لا يتطلب فعلولا .

ولم نلاحظ في مثل هذه الحالات أثرا لهذا الأسلوب في المعنى ، فبدأنا ذلك كالسند لتفراغات قالب الوزن .

لكننا وجدنا له أثرا إيجابيا في حالات أخرى من نوع قوله في خطاب مرثي :

إِنَّ الْبَنَاتِ ذَخَائِرٌ مِنْ رَحْمَةٍ وَكُنُوزٌ حُبِّ صَادِقٍ وَوَفَاءِ
وَالسَّاهِرَاتُ لِعِلَّةٍ أَوْ كِبْرَةٍ وَالصَّابِرَاتُ لَشِدَّةٍ وَبَسَاءِ
وَالْبَاكِيَاتُكَ حِينَ يَنْقَطِعُ الْبُكَاءُ وَالزَّائِرَاتُكَ فِي الْعَرَاءِ النَّائِي
وَالذَّاكِرَاتُ مَا حَيَّنَّ تَحَدُّثًا بِسَوَالِفِ الْحُرْمَاتِ وَالْآلَاءِ (3)

في انتقال الشاعر من التعريف بوسيلة واحدة (الساهرات ، الصابرات) إلى التعريف بوسيلتين (الباقيات ، الزائرات) تدرج من العام (كل البنات) إلى الخاص (بنات المرثي) ومن ثم إثبات للصفة في مستوى العموم وتأكيدها في مستوى الخصوص .

وكان استعمال الاسم معرفا بوسيلتين في هذه الحالات يبيحه استعمال أخرى معرفة بوسيلة واحدة في نفس السياق من قبل مساعدة بعضها على بيان دلالة بعضها الآخر .

لكن الشاعر قد لا يستعمل مع الاسم المعرف بوسيلتين ما لعلته يبيح هذا التعريف ، كما في قوله :

— كَفَيْتِي بِذُرَى الْأَعْوَادِ مِنْبَرٍ وَأَعْظِ وَبِالْمَسْتَقْلِيهَا لِسَانَ صَوَابِ (4)
— الْمُشْرُوكِ بِمَالِهِمْ وَدِمَائِهِمْ حِينَ الشُّيُوخُ بِجِبَّةٍ بِأَعْوُوكِ (5)

(1) ج 3 ص 49 ، 25 .

(2) ج 2 ص 150 ، 1 - 3 .

(3) ج 3 ص 5 ، 44 - 47 .

(4) ج 3 ص 29 ، 15 .

(5) ج 1 ص 163 ، 47 .

حيث لم يترك التعريف في استعمالها ، وهو المشترك ، أثرا في المعنى .

وَمَشَى الْغَرْبُ : قَوْمُهُ وَالنِّسَاءُ (1)

يتبع أفاد تكثيف التعريف (في « الحاملوه ») الانتقال من التعت إلى الحال أي من الاتسام بصفة إلى صدور القيام بفعل . فبناء لمعنى واضح المعالم ، خصوصا وقد بدا الألف واللام زائدين حتى عن حاجة الوزن فلا استغناء منهما لا يصم البيت إلا بزحاف .

• • • • •

إن شوقي يولد الطاقات الدلالية في الكلام باحترام قواعد اللغة حينما وبالتصرف فيها حينما آخر . يتأتى له ذلك في الأول بتغليب ظاهرة على أخرى في الاستعمال كتغليب الأسماء المعرفة « بأل » لإفادة الاستغراق على غيرها وكتغليب معنى الكمال في الصفة فيها على مختلف المعاني التي يفيدها الاستغراق مما انتهى به إلى إفادة معنى التكثيف الكيفي .

ويتأتى له ذلك في الثاني بتجاوز قواعد اللغة كتجاوزه قاعدة التعريف بجمعه بين وسيلتين معا تفيدانه في الاسم الواحد . إلا أن هذا الهدم الجزئي لم نكد نلغيه في الغالب إلا مشغوعا ببناء كبير ، والبناء في هذه الحالة تمثل في إفادة معنى جديد ، كمعنى الاتباع الذي أفاده جمعه بين العلمية والإضافة .

الفصل الثاني دلالة الاعلام

تعد أسماء الاعلام من المعارف المحضة في اللغة . وهي بذلك تساعد على تقييد الحدث بأصحابه وعوامه
وقه . فتقرر حقيقته وتزيل ابهامه . لكن دلالة الاعلام في الكلام الانشائي تختلف عن دلالتها في الكلام
القريري . فإذا كانت في هذا ترجمان الواقع فهي في ذلك قبس الخيال ، وإذا كانت في الأول توحى فإنها
في الثاني تخبر . فارتأينا تقسيم اعلام الكلام إلى ضربين : اعلام الإخبار ، وهي التي تعلقت بها أطوار الحدث
والتي تسلسل الحديث ذكرها ، وهذه قلما تتجاوز دلالة الاسم على المسمى . فهي في الجملة دلالتها في
الواقع ، وأعلام الإيحاء وهي التي سبقت للتصوير عن طريق التشبيه أو الاستعارة أو الكناية ولم يقتضها عامل
الحدث وإنما تخيرها الشاعر من رصيده الثقافي وارتضاها فنه مثلا للموصوفات المسوقة ، فهذه الاعلام ليست
دلالتها في ذاتها ولكن فيما وزاها من أبعاد وهي في الجملة تعكس ثقافة وقلور نظرة وتجلي صوراً وخيالات .
وليست كل اعلام التقرير اعلام إخبار فحسب ، ولا كل اعلام الانشاء اعلام إيحاء حتماً والافما
الحدث بين النثر والشعر وما أهون التفريق بينهما ! غير أن الكلام القريري أكثر حاجة إلى الإخبار
والكلام الانشائي أشد حاجة إلى الإيحاء . ومنهج دراسة الدور الذي تؤديه الاعلام في أي سياق لا يسلم على
الحوال إلا إذا تضمن التفريق بين هذين المستويين .

« الشوقيات » تزخر بالأعلام وجلّ اعلامها من قبيل أسماء الأشخاص وأسماء الأماكن والبلدان (1) .
ولقد تقييد دراستها بالانطلاق من ثبت عام يجمعها . لكن الثابت ليس شرطاً في إفادتها .

(1) ان باع الشاعر ليضع كثيراً إلى استعمال أسماء الامم والأجناس (الترك - اليونان - الروم - الفرس - الهنوس - الاقباط
العرب - اليهود - ...) انظر مثلاً ج 1 ص 17 و ج 1 ص 59. كما يقع باعه إلى استعمال أسماء الايام والوقائع. ومن نزاعه
في ذلك أنه - وان ذكر بعض أيام العرب كيوم الجندل (ج 1 ص 179 ، 39) - فهو يتنزع الايام المجيدة من أطوار التاريخ
وينحدث بها حديث العرب بأيامهم لا حديث الناظر إلى التاريخ بتجرد ، كيوم قبيير أو يوم نقيس وواترو (ج 1 ص 17)
ونصيبين والتل (ج 1 ص 18) وتسالية ورسا وملون وفرمالو (ج 1 ص 280) ...

وتكثر الأعلام في « الشوقيات » على وجه الخصوص في المراثي والتصانيد التاريخية والدينية والاجتماعية .
وهذه ظاهرة طبيعية بالنسبة إلى أعلام الأخبار - على الأقل - لأن انطلاق الشاعر في هذه الأغراض يكاد
عادة من مناسبة معينة أو يكون موضوع حديثه حقائق مضبوطة متقيدة بظروف محدودة .

وقد لاحظنا أن مترع استخدام الأعلام في « الشوقيات » واحد . لا يكاد يختلف كثيرا من قصيدة
إلى أخرى ، فارتأينا أن نفحص الأعلام في قصيدة بيانية كاملة وننتبه فيها من أولها إلى آخرها في قسم أول
وذلك أجبلي لدورها وأبين لدلالاتها . ورأينا أن نجمع مظاهر التثني فيه في قسم ثان لا نقتيد فيه بسياق
وذلك أوضح لأشكالها .

أ - مترع الأعلام :

اخترنا قصيدة « توت عنخ آمون » (1) وهي في تاريخ مصر القديم وتقع في 82 بيتا وقد تضمنت 28 علما
بادخال اسم العلم الوارد عنوانا لها . وهذه الأعلام متفرقة في القصيدة غير متجمعة في سياق واحد . ونقتصر
فيما يلي على ذكر الأبيات التي وردت فيها دون باقي الأبيات :

أَحَادِيثَ الثُّمُرُونَ الْغَابِرِينَ	1 قَفِي - يَا أُخْتَا (يُوشَعَ) - خَبَرِينَا
لِيَهْنِكَ أَنَّهُمْ نَزَعُوا (أُمُونَا)	8 أُمَّ الْمَالِكِينَ بَنِي (أُمُونِ)
وَلَمْ تَلِدِي لَهُ قَطُّ (الْأَمِينَا)	9 وُلِدَتْ لَهُ (الْمَامِينِ) الدَّوَاهِسِي
وَمِنْ أَنْوَارِهِمْ قَبَسَتْ (أَيْنَا)	11 مَشَتْ بِمَنَارِهِمْ فِي الْأَرْضِ (رُومَا)
عَلَى (وَادِي الْمَلُوكِ) مُحَجَّبِينَ	12 مَلُوكُ الدَّهْرِ بِالْوَادِي أَقَامُوا
أَلَسُوا لِلْحِجَارَةِ مُنْطَقِينَ	15 تَعَالَى (اللَّهُ) كَانَ السَّحْرُ فِيهِمْ
وَمِنْ خَرَزَاتِهِ (خُوفُو) وَ(مِينَا)	27 وَتَاجَ مِنْ فَرَائِدِهِ (ابْنُ سَيْتِي)
وَكَمْ أَكَلَّ الْحَدِيدُ بِهَا صَحِينَا (كَذَا)	31 وَمَا (الْبَسْتِيلُ) إِلَّا بِنْتُ أَمْسٍ
وَكَمْ سَمَلِ الثُّسُوسُ بِهَا عِيُونَا	33 مَشِيئَةَ لِشَافِي الْعُمِّي (عَيْسِي)
بِحَلِيَّةِ آلَةِ الْمُتَطَوِّلِينَ	34 أَخَا (الدُّورِدَاتِ) مِثْلُكَ مَنْ تَحَلَّنِي

فَرُوعُ الْمَجْدِ مِنْ (كَرَزَنْدَانِ)
 صَحَائِفَ سُوْدَدٍ لَا يَنْظُرِينَا
 تَمَسَّى لَوْ رَغِبْتَ بِسِرِّ قَرِينَا
 رُفَاتِ الْمَجْدِ مِنْ (نُورْتَهْخِيْبِيْ)
 جَنَادِلُهُ الْعَلَا مِنْ (هُورَسِيْنَا)
 وَحَيَّا (اللَّهُ) مَقْدَمَكَ الْيَمِيْنَا
 عَلَيْكَ جَلَالَةَ فِي الْعَالِيْنَا
 وَكُنْتَ عَجِيْبَةَ الْمُتَفَاوِضِيْنَا
 وَحَاجَاتُ (الْكِنَانَةِ) مَا قُضِيْنَا
 وَبَلَّتْهُ الْمَلَا مُرَجَّلِيْنَا
 وَدَالَتْ ذَوْلَةَ الْمُشَجَّبِيْنَا

35 لَكَ الْأَصْلُ الَّذِي تَبَتَّ عَلَيْهِ
 38 نَشَرْتَ صَحَائِفًا . فَجَزْتِكَ (مِصْرُ)
 40 فَاسِرَ (قَارُونَ) فَوْقَ الْأَرْضِ الْإِ
 50 وَخُصًا بِالْعَمَارِ وَبِالتَّحَايَا
 52 يُخَاكُ لِرَوْعَةِ التَّارِيخِ قُدَّتْ
 57 وَقَوْلًا لِلنَّزِيلِ قُدُومَ سَعْدِ
 59 خَرَجْتَ مِنْ التُّبُورِ خُرُوجَ (عِيسَى)
 61 وَأَقْسِمُ كُنْتُ فِي (لُوزَانَ) شُغْلًا
 64 سَيَقْضِي (كَرَزَنْ) بِالْأَمْرِ عَنَّا
 72 وَهَلْ تَلَمَسِي (السُّيْمِينَ) فَوْقَ عَرْشِ
 81 زَمَانَ الْفَرْدِ يَا (فِرْعَوْنَ) وَلِي

أ - تصنيف أعلام القصيدة :

أعلام الاخبار :

أسماء الأماكن والبلدان : (قيود المكان)	أسماء الأشخاص : (قيود الزمان)
- وادي الملوك	- توت عنخ آمون 4
- مصر	- ابن سيتي
- لوزان	- خوفو
	- مينا
	- اللوردات
	- كارنارفون
	- كرزن

أعلام الأيحاء :

قيود المكان	قيود الزمان
<ul style="list-style-type: none"> - روما مثالا الحضارة - أثينا - البستيل (مثال الظلم) - طورسينا (مثال القداسة) - الكنانة : (مصر : مثال الوحدة الوطنية) 	<ul style="list-style-type: none"> - يوشع (مثال الاعجاز) - المآمين (مثال الحلم والحزم) - الأميزن (مثال الغباوة والميوعة) - عيسى 2 (مثال الرحمة) - قارون (مثال الغنى) - فرعون (1) (مثال التجبر)

أسماء الجلالة :

- الله 2 : في عبارتين جاهزتين .
- المهيمن : في عبارة غير جاهزة .

ب - خصائصها :

أسماء الأشخاص المكونة لأعلام الأخبار ضبطت الاطار الزمني الذي يقيد أحداث القصيدة ، فإذا بهذا الاطار مزدوج الأصول ، فالحديث في القصيدة هو عن :

- مصر في أزهى عهود تاريخها القديم أي تحت الفراعنة (توت عنخ آمون - ابن سيتي - خوفو - مينا) .

- ومصر في أحلك عهود تاريخها المعاصر أي تحت الانكليز (اللوردات - كارنار فون - كرزن) .

أما أسماء البلدان والأماكن ، فقد حددت الاطار المكاني :

- الأصلي الواسع (مصر)

- الأصلي الضيق (وادي الملوك)

- الثانوي (لوزان)

فأعلام الإخبار هنا لا يتجاوز دورها تحديد موضوع الحديث وتدقيق بعض متعلقاته وتخصيص بعضها من بعض (وادي الملوك) وذكر أبرزها على سبيل المثال لا على سبيل الحصر (ابن سيتي - خوفو - مينا) .

فإذا لم نجد استقصاء فلأن الاستقصاء من خصائص التقرير العلمي لا من خصائص الشعر . وإذا وجدنا إختيارا فلأن الشاعر لا تهمة من سلسلة الأحداث إلا بعض حلقاتها . وأعلام الإخبار في هذه القصيدة منتظرة متوقعة فذكرها في القصيدة عين الاطار العلمي ولم يخلق جوا شعريا ذا بال .

(1) هو في الظاهر من أعلام الإخبار لأنه اسم الملوك مصر في القديم ، والقصيدة في تاريخ مصر القديم ولكنه ورد في خانة القصيدة حيث التفت الشاعر من ماضي مصر إلى حاضرها فخطب فيها انخديوي القائم اذك واتخذ له صورة فرعون الجبار .

بينما نجد أسماء الأشخاص المكونة لأعلام الأيحاء متنوعة المصادر :

– تاريخ مصر القديم (فرعون)

– القصص القرآني (قارون)

– قصص الأديان (يوشع – عيسى)

– التاريخ الاسلامي (المأمين والأمين)

وقد استمدتها شوقي من سجلات :

– الشعور الديني

– والشعور العربي

– والشعور الوطني

أما أسماء البلدان (روما – أثينا) والأماكن (طورسينا) والمؤسسات (البستيل) فكانت من مصدرين :

– الغرب (روما – أثينا – البستيل)

– والشرق (طورسينا)

والغرب ينحصر عنده في أوروبا والشرق في مصر عادة .

والجدير بالذكر أن أعلام الأيحاء التي قامت عليها هذه القصيدة – أسماء أشخاص كانت أم أسماء بلدان – سقت للتصوير كلها فكانت صوراً واصفة دائماً :

– هي من باب التشبيه مثل : عيسى ، فقد شبه الشاعر خروج توت عنخ آمون من قبره (أي اكتشافه سنة 1923) بخروج عيسى من القبر على ما يعتقد النصارى) .

– وهي من باب الاستعارة مثل : فرعون ، فقد استعار صورته للخديوي عن طريق الالتفات .

– وهي من باب الكناية ، مثل روما وأثينا وقد كنى بهاتين العاصمتين عن الحضارتين اللاتينية واليونانية وقد ظهرت في هاتين الأمتين أصول الحضارة الغربية ، وقد بدت أعلام الأيحاء كالمثل الوافية للدلالة على ما استعملت له من المعاني . ومن هذه المثل ما هو مشترك معهود ، ومن ثم هو محدود الأيحاء والشاعرية كمثل الرحمة في عيسى ومثال الغنى في قارون . وكذلك شأن ما كان شخصياً غير معهود ولا مبتذل ولم نتبين لتخصسه بالدلالة وجهاً معتبراً كمثل القداسة في طورسينا . انه مثل من مولدات الشاعر ولكنه لا يتميز بشيء بأهله لذلك . ووجدنا من مثل الشاعر – إلى جانب ذلك – ما كانت شخصية طريفة كمثل الحزم والحلم في المأمون ومثال الظلم في البستيل (1) .

(1) غير أن هذا المثال غريب هنا . ذلك أن المثل له تاريخ مصر ، بينما المثال من تاريخ فرنسا .

أما اسم الجلالة « الله » فلم تتجاوز درجة الدلالة فيه الصغر لوروده في الحائتين المذكورتين في عبارتي جاهزتين (تعالى الله . حيا الله مقدمك) أما « المنهيمن » فلم يرد في عبارة جاهزة ، وقد صرح به الشاعر في معتقده وهو التوحيد في الله وطرح به في نفس الوقت قضية دينية .

فنستتج أن أسماء الأشخاص المكونة لأعلام الاخبار في شعر شوقي تساعد على ضبط الاطار الزمني الذي يقيد أحداث القصيدة وتقوم أسماء البلدان والأماكن بدور تحديد الاطار المكاني . الا أنها لا تخلق جوا شعريا خاصا لأن وظيفتها لا تتعدى أداء هذا الدور ولأنها مرتبطة بموضوع القصيدة فهي متوقعة يعرفها انماهم بجملته أحداث الموضوع قبل تقبله من الشاعر شعرا أو هو لا يعرفها وإذالك لا يخفى إلا أن يصبح على معرفة بها . فتصاري دورها أنها توسع المعرفة .

أما أعلام الأيحاء في « الشوقيات » فلا ترتبط بالموضوع . وإن هي دلت على أزمته وأمكنة فليست هي بالدلالة على الظرف تفيد . وإنما تؤدي وظيفتها بغير ما وضعت له في اللغة وبذلك هي تساهم في شعرية القصيدة فهي دالة بحقيقتها : فهي مُشَلُّ عليها مشتركة أو شخصية تترجم عن نظرة الشاعر إلى الكون . وهي دالة بمصادرها ، ومصادرها عند شوقي هي في الأغلب الشعور الديني والشعور العربي والشعور الوطني إذا كانت أسماء أشخاص ، وهي الشرق المنحصر في مصر والغرب المنحصر في أوروبا إذا كانت أسماء أماكن أو بلدان . وهي دالة بدورها الفني ، فهي تأتي للتصوير أبدا . فالشاعر يسوقها حيث يريد صورة مرئية . إلا أنها صورة ذهنية .

2 - أشكال الاعلام :

قد يرد اسم العلم مضاعف الشجن في « الشوقيات » أي دالا بأشكال خاصة يرد عليها بصرف النظم عن دوره الأول أهو الإخبار أم الأيحاء . بهذه الأشكال يستغل الشاعر طاقات دلالية جديدة في هذا الاسم .

ومن هذه الأشكال استعمال اسم العلم بالتصرف في بنيته ، كاستعماله « المأمين » في القصيدة السابقة وهو جمع مأمون ، والأصل فيه الافراد . فجاء :

(1) مشبها به وليس مقصودا لذاته . فعبر به عن توفر الخصال الحميدة في بني أمون .

(2) وكان مجموعا للتعبير عن تعميم هذه الخصال فيهم جميعا وبنفس المستوى .

وكتأنيثه اللقب الخاص بملوك الرومان « قيصر » في وصف اليعسوب « ملكة النحل » :

فَاعْتَجَسَ لِعِمَالٍ يُوَلِّسُو نَ عَلِيَّهِمْ قَيْصَرَ (1)

فالتأنيث جعل لها ما يختص به الذكر في الناس ، لابرار تقدم الاناث على الذكور في النحل .

(1) ج 1 ص 145 ، 3 .

وقال أن يتصرف الشاعر في بنية اسم العلم بدون فائدة تذكر (1) ، ولكنه يفعل إذا تكرر نفس العلم في القصيدة الواحدة واقتضى التصرف الوزن أو تحاشي التكرار ؛ كما استعماله « توت عنخ آمون » في القصيدة المذكورة « توت عنخ آمون » في العنوان و« أمون » في البيت الثامن و« وتوتنخمينا » في البيت الخمسين . وليس معنى ذلك أن تكريره إسم العلم في القصيدة الواحدة يتصرف لم يكن دائما إلا لغايات حنائية . فقد يكون التصرف في استعمال نفس العلم في القصيدة الواحدة لإثراء الدلالة أيضا . من ذلك أنه استعمل : هوساً في البيت الثاني :

أرؤتسرُ : لا قدسَ السمَّ دسًا ومهتلا في التهورسِ يا هوسًا

واستعمل « هافاس » في هذا البيت من نفس القصيدة :

فسل روتسرُ ، وسل هافاس عنها فإن لديهما الخبير اليقيننا (2)

وقد قصد في الخالتين الشركة البرقية المعروفة ، إلا أنه بتحريف الاسم في الأول ورى ما يفيد مادة « هوس » في اللغة بما يفيد العلم ، وفي نفس الوقت جانس بين المصدر « التهورس » و« هوساً » .

وقد تصرف في اسم مدينة « زحلة » ، فسماها « زحلة » في العنوان و« زحيلة » في بيت 30 :

مرآك مرآه وعينك عينه ليم يا زحيلة لا يكون (دمشق) أباك ؟

وسماها « زحل » في بيت 50 :

إن تكررسي يا زحل شعري إنني أنكرت كل قصيدة إلاك (3)

أما تصغيره الاسم في البيت الثاني فكان للتعجب والمجاملة ، وهذا يناسب تصويره علاقة زحلة بدمشق بعلاقة البنت بأبيها ، وأما حذفه آخر مقطع من الاسم في الثالث ، فكان على سبيل الترخيم .

ومن مظاهر استغلال الطاقة الدلالية في الأعلام ، التورية بمدلولها في اللغة عن سماها في الاصطلاح لا الاستغناء عن معنى والابقاء على آخر بل للجمع بين المعنيين وبيان التفاعل بينهما . وإن نصيبا كبيرا من حالات التورية في « الشوقيات » يعود إلى التورية باسم العلم . وتكفي في هذا المجال بعض الأمثلة تبين فعل هذه الظاهرة في شعر شوقي .

قال في خطاب أحد قواد الجيش العثماني :

يا (شوكت) الاسلام ، بل يا فاتح البلد العسير (4)

(1) فيكون ذلك لداعي الوزن أو الوزن والقافية مما مثل استعماله « اسرال » ل « اسرائيل » انظر ج 3 ص 128 ، 29 .

(2) ج 1 ص 280 ، 23 و 38 .

(3) ج 2 ص 178 ، 30 و 50 .

(4) ج 1 ص 119 ، 63 .

فجمع بين تعيين المخاطب باسمه الشخصي والايحاء بجهاده في سبيل الله بإضافة هذا الاسم إلى « الاسلام » بصورة تسمح بأخذ الاسم في معناه اللغوي كذلك وهو معنى « الشوكة » .

ومن ذلك أيضا قوله يرثي الطيارين العثمانيين « فتحي » و« نوري » إثر سقوط طائرتهما فموتهما :
(فتيحُ السماء) و(نورُها) سكننا الثرى فالأرضُ وأتتهى والسماءُ تُكُولُ (1)

فجمع بين المصيبة في شخصين والمصيبة في مكاسب الإنسانية ، من حيث خرج بالقضية من النطاق الاسلامي المحدود إلى النطاق الكوني .

ومن مظاهر التصرف الخلاق في إسم العلم ، العدول عن الاسم الحديث المستعمل إلى الاسم القديم المهمل وذلك في أسماء البلدان قصد ضمّ قديم المجد إلى حديث المكاسب وجعل تسمية البلد في الحاضر باسمه القديم تعكس مراحل حضارته .

قد يكون ذلك للمناسبة بين موضوع الحديث واطارته التاريخي ، كما في قوله :

قَمُّ نَاجٍ (جِلِّقَ) وانشُدْ رَسْمٌ مِنْ بَانُوا مَشَّتْ عَلَى الرَّسْمِ أَحْدَاثٌ وَأَزْمَانُ (2)

فهذا البيت هو طالع قصيدة ءوردا مدينة « دمشق » وعنوانها « دمشق » لكنه دلّ عليها في هذا الطالع باسمها القديم « جِلِّق » لأن الحديث هو في تاريخ دمشق القديم .

لكن أكثر ما يكون ذلك لاستحضار الماضي المجيد للأذهان والدعوة إلى الاعتبار به . فآثر التاريخ في شعر شوقي واصل إلى هذا الحدّ .

قال مستعملا لدمشق إسم « جلق » أيضا بمناسبة رثاء أحد زعماء الشام :

جُرْحٌ عَلَيَّ جُرْحٍ ! حَنَانِكَ (جِلِّقُ) حُمَلْتُ مَا يُوهِي الْجِبَالَ وَيَزْهَقُ (3)

وقد استعمل « جلق » لدمشق و« دار السلام » لبغداد في سياق رثائي فقال :

وَبَنَوْا حَضَارَتَهُمْ ، فَطَاوَلَ رُكْنُهَا (دَارَ السَّلَامِ) ، وَ(جِلِّقَ) الشَّمَاءَ (4)

ومن هذا القبيل استعماله لمصر أو للقاهرة إسم « الفسطاط » في سياق رثائي :

وَمَنْ يَنْظُرُ بَرَ الْفُطَطَاتِ تَبْكِي بِفَائِضَةٍ مِنَ الْعِبْرَاتِ رِيًّا (5)

(1) ج 3 ص 116 ، 7 .

(2) ج 2 ص 100 ، 1 .

(3) ج 3 ص 110 ، 1 .

(4) ج 3 ص 17 ، 10 .

(5) ج 3 ص 184 ، 6 .

وان أكثر ما يسمي الشاعر الآستانة « فرُوق » وهو اسمها القديم (1) :

- (2) - (فُروُقُ) ، اضحكي وابكي فتخارًا ولوعةً
وقسومي إلى نعش الفتيد المعظم (2)
(3) - مِنِّي لِعَهْدِكَ يَا (فُروُقُ) تَحِيَّةً
كعبيون مائيك ، أو ربتي وأديك (3)
ولكنه يسميها كذلك « دار السعادة » :
(4) - كَثُرَتْ عَلَيَّ (دَارِ السَّعَادَةِ) زَمْرَةٌ
مِنْ مِصْرَ ، أَهْلُ مَزَارِعٍ وَيَسَارِ (4)
(5) - فَاطَلَعُ عَلَيَّ (دَارِ السَّعَادَةِ) ، وَأَبْتَهَيْلُ
فِي بَابِهَا الْعَالِي ، وَأَدَّ الْوَكِي (5)

ولابد من ادخال عامل الأصوات في تفسير دواعي اختيار هذا الاسم أو ذاك . . . في بعض الأحيان - فإذا لم نلمس تفوقًا من الناحية الصوتية بين الاسمين « جلق » و « دمشق » فإن الفرق واضح بين اسمي « مصر » و « القسطنطينية » أو بين « فروق » و « الآستانة » من حيث كمية الأصوات وترتيب المقاطع - فالمنطق يفرض في الاستعمال غلبة اسم مصر - وهو حديث - على اسم القسطنطينية - وهو قديم - بينما يفرض غلبة اسم « فروق » - وهو قديم - على اسم « الآستانة » - وهو حديث - وهذا هو مترع استعمال هذه الأسماء في أشعار « الشوقيات » .

فالعُدول إلى قديم الاستعمال في هذه الأعلام يكسبها طاقة إيحائية جديدة إذا كانت في السياق أعلام إحياء ، ويجعلها مشتركة بين الإخبار والإحياء إذا كانت أعلام أخبار .

ذلك هو أيضا شأن أعلام النساء - كاسمي ليلي و هند - في القصائد الغزلية :

- (6) - يَا لَيْلِي ، لَمْ أَجِدْكَ طَوَّالًا
بَعْدَ (لَيْلِي) ، وَلَمْ أَجِدْكَ قِصَارًا (6)
(7) - بِي مِثْلُ مَا بِيكَ يَا قُمْرِيَّةَ الْوَادِي
نَادَيْتُ (لَيْلِي) ، فَقُومِي فِي الدُّجَى نَادِي (7)
(8) - لَقَدْ لَامَنِي - يَا (هِنْدُ) - فِي الْحَبِّ لَأْتِمُ
مُحِبُّ إِذَا عُدَّ الصَّحَابُ حَبِيبُ (8)

ويتجه النقد الأدبي في مثل هذا الموقف إلى التحقيق في صاحبة الاسم من هي حتى يعرف أمن قبيل الإخبار ذكر اسمها أم من قبيل الإحياء . لكن صورة الحقيقة لا تنال من شحنة الدلالة في رأينا في مثل هذين الاستعمالين ، لأنهما يحتفظان بطاقتهم الإيحائية من الناحية الفنية دائما .

(1) يسميها « الآستانة » في ج 1 ص 280 ، 33 .

(2) ج 3 ص 140 ، 23 .

(3) ج 1 ص 163 ، 31 .

(4) ج 1 ص 129 ، 7 .

(5) ج 1 ص 163 ، 54 .

(6) ج 2 ص 129 ، 13 .

(7) ج 2 ص 87 ، 1 .

(8) ج 2 ص 114 ، 1 .

ومن مظاهر تصرف الشاعر في اسم العلم إضافته العلم إلى معرفة بحيث تفقد الاضافة طاقتها الأصلية في التعبير عن التعريف وتكتسب طاقة جديدة للتعبير عن معان دقيقة أخرى . وقد حظي هذا الأسلوب بما يستحق من تحليل في فصل تعريف الاسم بوسيلتين معا .

وقد يطرد الأعلام في السياق الواحد فيتولد من تجمعها جو خاص ليس مرتبطا بكل واحد منها على انفراد بقدر ارتباطه بها متجمعة .

فمن ذلك الاطراد في قوله مخاطبا (هول كين) الكاتب الروائي الشهير :

(هول كين) (مصر) رِوَايَةٌ لا تنتهي	مِنْهَا يَدُ الْكُتَّابِ وَالشَّرَاحِ
فِيهَا مِنْ (الْبَرْدِيِّ) وَ(الْمَزْمُورِ)	وَ(التَّوْرَةِ) وَ(الْفَرَقَانِ) وَ(الْأَصْحَاحِ)
وَ(مِنَّا) وَ(قَمِيْزِ) إِلَى (اسْكَانِدَرِ)	فَالْقَيْصَرِيْنَ فَذِي الْجَلَالِ (صَلَاحِ) (1)

وبهذا الاطراد خلق جوآ يوحي بمراحل السلطان الديني على العالم بما فيه مصر في البيت الثاني ، وجوآ يوحي بمراحل السلطان السياسي الخاص بمصر في البيت الأخير .

وكذلك الاطراد في قوله :

إِنَّ (مِصْرًا) رِوَايَةٌ الدَّهْرِ : فَاقْرَأْ	عِبْرَةَ الدَّهْرِ فِي الْكِتَابِ الْعَتِيقِ
مَلْعَبَ مَثَلِ الْقَضَاءِ عَلَيْهِ	فِي صِبَا الدَّهْرِ آيَةَ (الْصَدِيقِ)
وَأَمْحَاءَ (الْكَلِيمِ) آنَسَ نَارًا	وَأَلْتَجَاءَ (الْبَتُولِ) فِي وَقْتِ ضَيْقِ
وَمَنِيَا (مِنَّا) ، (فَكَيْسَرِي) فَذِي (الْقَرِ)	نِيْنَ) فَالْقَيْصَرِيْنَ ، (الْفَارُوقِ) (2)

فالأعلام المطردة في هذا السياق توحي بجو ديني مشترك بين اليهودية والمسيحية ، والاسلام . لكنه في مثل هذا ، جو مجرد من الأريحية الشعرية بسبب الجفاف الذي يغلب عليه . فحاصله شريط أبناء يخلو من عوامل الانتشاء .

• • • • •

إن عملية الكشف عن مصادر الخلق الفني في « الشوقيات » لا تتوقف عند حد . فهذا البحث في دلالة اسم العلم - وهو من أبسط مظاهر اللغة - يبين الاثر الكبير الذي يتركه العلم في القصيدة إذا داخلها .

ولعل الطاقة الدلالية الكبيرة التي كانت لاسم العلم في شعر شوقي تجلي أكثر منها في غيره ، الطابع الخاص الذي يميز الحضارة العربية عن غيرها من الحضارات . فهي حضارة أعلام أكثر منها حضارة معالم .

(1) ج 2 ص 22 ، 48 - 50 .

(2) ج 2 ص 79 ، 2 - 5 .

الفصل الثالث الضمير

١ - الضمير العائد على لاحق :

الضمير العائد على لاحق هو الضمير المتصل باسم (1) وينوب عن اسم ظاهر لاحق . وإذا وصل المتكلمون إلى اعتباره من مظاهر الهجئة في الكلام (2) ؛ فإن التمام عالجوه بأكثر واقعية . فإن البلاغيين منهم ونقاد الأدب أثبتوا أن هذا التجوز اللغوي لا يخلو من قيمة فنية . وما أكثر شواهدهم في باب الايغال من استعمالات الضمير عائدا على لاحق (3) .

ولولا أنهم يشترطون في الايغال شرطين : ورود اللاحق مقطعا في البيت الشعري . وضرورة تمام المعنى قبله ؛ لأمكن اعتبار الايغال منحصرًا في الاسم يأتي زائدا عن حاجة التركيب مفيدا لعموم المعنى بعد ضميره .

وأطراد استعمال هذه الظاهرة اللغوية في التقديم لا يحتاج إلى تدليل . فإنها شائعة شيوع المثل : وفي البيت « يؤتى الحكم » (4) معنى وسبى ؛ ولكنها انقرضت من لغة المحادثين حتى كان عامل ازدواجية اللغة ؛ شيوعها في آلي الاستعمالات (5) بدون أن يصل إلى إقرارها في نقيتها وبدون أن يعث الشعور بأصالتها ؛ إنما ليست إلا من قديم ما استعمل وأهمل .

١ - ما نده العرب من باب الضمير واتصل بفعل لا يتجاوز دوره الإشارة إلى جنس التماثل (مذكر/ مؤنث) وعدده (مفرد/مثنى/جمع) ربيته (متكلم/مخاطب/غائب) .

٢ - على الجارم ومصطفى أمين ، البلاغة الواضحة ، المقدمة ، ص 6 .

٣ - المسكري ، الصناعيتين ، ج 2 ص 380 .

٤ - الهذلي ، مجمع الأشكال ج 2 ، ص 72 عدد 2742 .

٥ - ينكسر في لغة الصحافة في تونس مثلا ؛ وهي في ذلك لا تعدو أن تكون تركيبا دخيلا للتعبير عن الملكية ، يقدم فيه الشيء المملوك مع وسيلة التعبير عن الملكية (وهي الضمير) على المالك .

وقد ألفينا شوقي يستعمل الضمير عائدا على لاحق كثيرا في شعره (1) . وقد بدا أن هذه الظاهرة تجري عنده مجرى طبيعياً لا تنبىء بالاهمال الذي أصابها في كتابات غيره من الفصحاء وأشعارهم بعده ولا بالتقلب الذي ظهرت به في كلام من دونهم نتيجة التأثر باللغات الأجنبية .

غير أن استعمال الضمير عائدا على لاحق في « الشوقيات » لم يكن من قبيل الايغال دائما ولا كان ذا طاقة فنية خلّاقة في كل حالة . ولذلك نحتاج لتبيين خصائصه إلى معالجته بالنظر إلى منزلة اللاحق من البيت باعتباره تركيباً أكثر اختصاصه بالشعر وبالنظر إلى حقيقته والداعي إليه باعتباره تركيباً تنظم فيه العناصر على ترتيب مخصوص وبالنظر إلى دوره المعنوي باعتباره تجوّزا بنيوياً .

أ - منزلة اللاحق :

يتأكد أن استعمال الضمير عائدا على لاحق هو من الأساليب المختصة بالشعر عندما نلاحظ أنه في « الشوقيات » يتزعج إلى أن يختصّ بمنزلة معينة في البيت وقليلاً ما يرد في منزلة غير معينة . فهو تجوّز يتولد عن الالتزام بقيادي الشعر الرئيسين : الوزن والقافية عموماً . فكأن دخولاً في بنية الشعر هو دخول الضرورة فيه . لكن كم من ضرورة أبانت ، وكم من تجوّز سحر !

هكذا فإن اللاحق أكثر ما يرد في شعر شوقي مقطعا للبيت ، ينتهي الكلام عنده مسبقاً بضميره مباشرة كما في هذه الأمثلة :

- | | |
|---|--|
| وَتَرَى وَرَاءَ جُنُودِهَا انْكَلَبَرًا (2) | — قَدْ كَانَ وَجْهُ الرَّأْيِ أَنْ نَبَقَى يَدًا |
| أَحَلُّوا غَيْرَ مَرْمَاهَا السَّهَامَا (3) | — إِذَا كَانَ الرَّمَّاءُ رَمَاءَ سُوءٍ |
| وَيَمُوتُ دُونَ عَرِينِهِ الضَّرْغَامُ (4) | — وَتُرَدُّ بِالْدَّمِ بُقْعَةٌ أَخَذَتْ بِهِ |
| كَمَا نَظَّمَتْ مُقِيمِيهَا الصَّلَاةُ (5) | — تَمَلَّكَهُمْ وَقَارُكَ فِي خَشُوعٍ |

فالمقاطع (انكلترا - السهاما - الضرغام - الصلاة) لحقت ضمائرهما في هذه الأبيات ، دون أن يفصل بينها فاصل لفظي (6) .

وقد يرد اللاحق في شعر شوقي مقطعا للصدر فحسب ، فيكون قفلاً لقلب الشطر الأول من البيت ولكن بنسبة ضئيلة . كاللاحق في قوله :

- نَصَرْتُمْ يَوْمَ مِحْنَتِهِ أَخَاكُمْ وَكُلُّ أَخٍ بِنَصْرِ أَخِيهِ حَقٌّ (7)

(1) اللاحق في « الشوقيات » اسم مفرد ، وقد ألفناه في المثال التالي جملة :
قَدْ أَقْطَطَ الطَّلْفَرَةَ فِي مَلِكِهِ مِنْ لَيْسَ بِالْمَاجِزِ عَنْ قَلْبِهِ

ج 1 ص 72 ، 53 .

(2) ج 1 ص 151 ، 41 .

(3) ج 1 ص 221 ، 11 .

(4) ج 1 ص 230 ، 85 .

(5) ج 3 ص 42 ، 79 .

(6) من اللواحق التي لم ترد مباشرة بعد ضمائرهما انظر مثلا : ج 1 ص 34 ، 130 وج 2 ص 138 ، 14 ، وج 4 ص 10 ، 27 .

(7) ج 2 ص 74 ، 50 .

قوله :

وَهَلْ تَلْتَنِي مَنَابِهًا الرَّوَاسِي فَتَهْرِي . ثُمَّ تُضْمِرُهُمَا فَلَاةُ (1) ؟

قوله بلفظ «أخاكم» في الأول ولفظ «الرواسي» في الثاني توج البنية الصوتية وتوج كذلك معنى .

فاللاحق إذا ورد مقطعا للصدر في شعر شوقي أخرج الشطرين من البيت مستقلا كل منهما بذاته صوتيا ومعنويا .

لكن اللاحق يرد في ثلث الحالات تقريبا في غير مترلة معينة من البيت دون أن نستطيع القول بذلك بغير وليد التقيد بالوزن أو أن تؤكد مجيئه لغاية ما إلا بعد فحص نماذجها واحدا واحدا :

– وَزَهَتْ لِنَاظِرِهَا السَّمَاءُ ، وَقَرَّ مَا فِي الْبَحْرِ مِنْ عُبُبٍ ، وَمِنْ تِيَارٍ (2)
– نَنَى عِطْفَيْهِمَا الْهَرَمَانَ نِيَهَا وَقَالَ الثَّالِثُ الْأَدْنَى : سَلَامٌ (3)

لمترلة لفظ «السماء» في الأول ومترلة لفظ «الهرمان» في الثاني ليست لها أهمية عروضية .

ب – دواعي الاظهار بعد الاضمار :

بينما أن قيدي الوزن والقافية هما العاملان الرئيسيان في استعمال الضمير عائدا على لاحق وبذلك نسرنا اختصاص هذا الأسلوب بالشعر . لكن وراء ضرورة الوزن والقافية دواع خفية محرّكة تحتاج إلى توضيح .

وربط هذه الظاهرة في «الشوقيات» بتعريب تركيب دخيل ، إمكانية يجب إعادها في تقديرنا ، لما لبنا من شيوعها في الديوان ، واطمئنان الشاعر إليها . ولتأخر دخولها من اللغات الأجنبية في كلام العرب في عصر شوقي ، ولما نعرف من استنكاف المحافظين منها بعده ، ولكونها تمس اللغة في جوهرها وشوقي من الصفوية . لكننا لا نستبعد أن يكون الدافع الذي حفزه إلى إحياء قديم الاستعمال هو شيوع نظيره فيما تعلم من لغات إلى حد أنه جعل منه سنة . ومهما كان الأمر فقي غير هذه السبيل ينبغي البحث عن دواعي الاظهار بعد الاضمار في شعر شوقي .

في سبيل الوزن نفسه ، فإلى جانب مراعاة الوزن فإن الشاعر قد يستعمل الضمير عائدا على لاحق لتجنب ثقل كان يحصل لو أبقى التركيب على وجهه ، فمن ذلك قوله :

– وَقَى الْأَرْضَ شَسْرًا مَقَادِيرِهِ لِطَيْفِ السَّمَاءِ وَرَحْمَانِهَا (4)

- (1) ج 3 ص 42 ، 6 .
(2) ج 2 ص 31 ، 3 .
(3) ج 4 ص 71 ، 3 .
(4) ج 1 ص 262 ، 6 .

فلو أحلّ الفاعل (وهو كامل العجز) في محله الأصلي (أي بعد فعل « وقي ») لثقل التركيب بسبب طول الفاعل من ناحية وطول المفعول (فعل « وقي » يتعدى إلى مفعولين) من ناحية أخرى .

وانه لتوجد إمكانية أخرى لتجنب الضمير العائد على لاحق دون خشية الثقل وتتمثل في تعريف « مقادير بالألف واللام دون الإضافة . لكن الوزن إذاً يختل .

وقوله :

رَمَاكَ بِطَيْشِهِ وَرَمَى فِرْتَا أَخُو حَرْبٍ ، بِهِ صَافٌ وَحُسُقٌ (1)

فلو أحلّ الفاعل وما إليه (أي كامل العجز) في محله (أي بعد الفعل والمفعول « رماك ») لثقل التركيب أيضا

وقد يعمد شوقي إلى الاظهار بعد الاضمار لتعزيز موسيقى البيت كما في قوله :

- وَيَعِي (ساعي البريد) مَا تُسِرُّهُ مِنْ كَلَامٍ وَيُؤَدِّي كَمَا وَعَدَاهُ الْكَلَامَمَا (2)

حيث قصد إلى التصدير بأن قطع الصدر بلفظ الكلام وقطع العجز باللفظ نفسه . والضمير بينهما يعود على الكلام في منزلة الثانية لا الأولى (3) .

كما يكون الاظهار بعد الاضمار في « الشوقيات » وليد فتور في الجملة وقصور عن بلوغ الهدف مع حرص على احترام الوزن كما في البيتين التاليين :

- لَوْ عَصَيْتُمْ كَاذِبَ الْيَأْسِ فَمَا فِي صِبَاهَا يَنْحَرُ النَّفْسَ الضَّجْرُ (4)
- كَانَ مِزْمَارَهُ ، فَأَصْبَحَ دَاوُ دُ كَثِيًّا يَبْكِي عَلَيَّ مِزْمَارِهِ (5)

ففي الأول نتج ثقل في التركيب مرجعه إلى تأخير الفاعل : (اللاحق) على المفعول به وتقديم الجان والمجرور والمضاف إليه : (الضمير) مع كون الفعل يتعدى إلى مفعول به مذكور .

وفي الثاني أراد : (كان المرثي مزمار داود : فأصبح ...) وقصد إلى تشبيه صوت المرثي (عبده الحمولي) في صفاته بمزمار داود النبي صاحب المزامير . فأضمر ثم أظهر والاظهار في الموطنين أقوم . انه لا عالة بعدم الاظهار مرتين تحاشي تكرارا ولكن التكرار في مثل هذا التركيب أوجب لأمن الاتباس .

وفي سبيل القافية كذلك ينبغي البحث عن سبب الاظهار بعد الاضمار وفي هذه الحالة قلما يخلص الشاعر من البيت بتوفيق . فقد يرصد الشاعر للبيت قافية لا يبلغها إلا بشقة كما في هذين البيتين :

(1) ج 2 ص 74 ، 31 .

(2) ج 2 ص 87 ، 5 .

(3) لاحظ الى جانب ذلك ما حصل من اعتراض بين الفعل والفاعل من ناحية والمفعول به من ناحية أخرى ، بالجملة الواقعة مفعولا مطلقا = « كما وعاه » أي أنه قدم المفعول المطلق على المفعول به في التركيب .

(4) ج 1 ص 125 ، 36 .

(5) ج 3 ص 73 ، 4 .

تَهْزُ الْوَجُودَ تَبَاشِيرُهَا كَمَا هَزَّ مِنْ وَالِدَيْهِ الْوَلِيدُ (1)
عَرِيْنُهُ مُذْ كَسَانَ لَا يَحْمِيهِ إِلَّا قَسْرَهُ (2)

فإن جانب الاظهار بعد الاضمار في الأول اضطر إلى تعدية الفعل «هز» بحرف جر واضطر في الثاني فعل اللآحق (قَسْرَهُ) عن ضميره بجملة كاملة وقد أراد (مُذْ) كان القسوره : (الأسد) وكان له من فإنه لا يحميه إلا هو) .

لكنه وفق حيث جعل اللآحق مقطعا للصدر وقصد إلى التصريح في الطالع :

قَامَ مِنْ عِلَّتِهِ الشَّاكِي الْوَصِيبُ وَتَلَّتْنِي رَاحَةَ الدَّهْرِ التَّعِيبُ (3)

ل شبه الطالع :

تُحَدِّرُنِي مِنْ قَوْمِهَا التُّرْكُ زَيْنَبُ وَتُعْجِمُ فِي وَصْفِ اللَّيْثِ وَتُعْرِبُ (4)

ومن دواعي الاظهار بعد الاضمار في «الشوقيات» الايغال : على ما اشترط العرب ، كما في الشاهد

يَلَاقِي بَعِيدَ الْأَهْلِ عِنْدَكَ أَهْلَهُ وَيَمْرَحُ فِي أَوْطَانِهِ ، الْمُتَغَرَّبُ (5)

المعنى بعد لفظ «أوطانه» ولم يتم البيت ، فأوغل فيه بلفظ «التغرب» فزاده رونقا من حيث هو بين الصدر والعجز .

ومن باب الايغال قوله :

فَلَمَسْتَ أَقْضِيَةَ السَّمَاءِ ، وَأَسْفَرْتَ حَتَّى نَظَرْتَ وُجُوهَهَا ، الْأَقْدَارُ (6)

فيم التركيب بحذف لفظ «الاقدار» ولكنه أتى به فأنم قالبا صوتيا وفي نفس الوقت قوى صورة الالآن أنه رفع «الأقذار» . أما النصب فلا يجوز الآن على سبيل الاقواء واستخدام الشاعر هذا الأسلوب قليل على كل حال .

ج - دور الاظهار بعد الاضمار :

الذي قصدنا من وراء التفريق بين الدور والداعي هو بيان الطاقات الدلالية في هذه الظاهرة الأسلوبية التي ارتباطا وثيقا بالوزن والقافية أي بهذا الكلام من حيث هو شعر قبل كل شيء من ناحية ، وهذا بحث

س 30 ، 2 .

س 145 ، 40 .

س 36 ، 1 .

س 42 ، 56 .

س 42 ، 249 .

س 169 ، 25 .

في الدواعي ، وبيان الطاقات الدلالية المتولدة عنها بصرف النظر عن طبيعة الكلام من ناحية أخرى ، وهذا بحث في الدور . والنسبان فيما عدا ذلك يلتقيان أكثر مما يفترقان .

وعلى هذا الأساس كان استخدام الضمير عائدا على لاحق في « الشوقيات » - عدا ما ذكر - إيجابيا وسلبيا .

- الدور الإيجابي :

فقد يأتي لاحكام الصلة بين مطلع البيت ومقطعه وإبراز الطرفين بأشباعهما بالدلالة وذلك بتخصيص مترتبيهما للعنصرين الأصليين في التركيب ، كما في قوله :

وَاسْتَقْبَلَ الرَّضْوَانَ فِي غُرْفَاتِهِمْ . بِيَجْنَانَ عَدُنِ آلِكَ السَّمْحَاءُ (1)

فقد بدأ بالفعل (استقبل) وختم بالفاعل (آلك السّمحاء) وأحلّ المفعول به وبقية العناصر الثانوية بينهما وكما في قوله :

- فَتَحَيْبَا فِي مَرَاقِدِهَا بِلِغْظٍ مِينِكَ أَعْظُمُهُ (2)

حيث جعل الفعل مطعما والفاعل مقطعا أيضا فأحكم البيت .
وفي قوله :

- مَنَائِمَا أَبَا اللَّهِ إِذْ سَاوَرْتِكَ فَلَمْ يَلْقَ نَابِيَهُ تُعْبَانُهُمَا (3)

ناسب بين المطلع والمقطع لتعلق أحدهما بالآخر وكلاهما مسند إليه في جملة مستقلة فزاد الصورة تهويلا

أو هو يحكم الصلة بين طرفي الصدر فقط فيجعل الفعل مطعما والفاعل مقطعا للصدر :

- يَسِيرُ عَلَى أَشْلَاءٍ وَالِدِهِ الْفَتَى وَيَنْسَى هُنَاكَ الْمُرْضِعَ الْأُمَّ وَالْأَبُ (4)

- هَوَى عَنْ أَوْجِ رِفْعَتِهِ (رِيَاضٌ) وَحَازَتْهُ الْقُرُونُ الْخَالِيَاتُ (5)

فيخرج الشطر الأول حلقة محكمة السبك باللغة الشحن .

وقد يوفق في المناسبة بدون أن يكون العنصر الأول مطعما كما في هذه الحكمة :

- وَلَقَدْ يُدَاسُ الذُّئْبُ فِي فِلَوَاتِهِ وَيَهَابُ بَيْنَ قِيُودِهِ الضَّرْعَامُ (6)

(1) ج 1 ص 34 ، 130 .

(2) ج 2 ص 138 ، 14 .

(3) ج 1 ص 262 ، 11 .

(4) ج 1 ص 42 ، 163 .

(5) ج 3 ص 42 ، 13 .

(6) ج 1 ص 226 ، 20 .

فلما حتمر شأن الذئب خصه بتركيب عادي . ولما أراد تعظيم شأن الضرعام غير الترتيب فقطع الكلام باسمه : فلم يكن بدءاً من تعليق الضمير بلاحق .

ومن الامكانيات التي يخلقها الضمير العائد على لاحق : التناظر : وذلك إذا استخدم الضمير في البيت الواحد في مرتبته الأصلية مرة وفي غير مرتبته مرة أخرى شأنه في هذا البيت :

— حَنَّ فِي أَوَانِهِ كُلُّ شَيْءٍ وَجَمَّالُ الْقَرِيضِ بَعْدَ أَوَانِهِ (1)

فيهذا التجوز تبعه في البيت التوازن التالي : في أوانه / كل شيء × القريرض / بعد أوانه . ومما يفيداه أيضاً معنى الحصر :

— وَتُسُوذَجُ تَحْدُو عَلَيْهِ وَلَمْ يَنْزَلْ بِسَرَاتِهِمْ يَتَشَبَّهُ الْأَقْوَامُ

إنّ تقديم الجار والمجرور (بسرانهم) أفاد التخصيص وتعريف المجرور بإضافة الضمير إليه : خصّ الضمير بمعنى الحصر .

وقد يجيء الاظهار بعد الاضمار من باب التميم على نمط الابدال غير أن هذا خاص بالمقطع : والتتميم غير مختص بمترلة معينة ويتضح ذلك في قوله :

كُلُّ ذِي سِقْطَيْنِ فِي الْجَوْ سَمًا وَأَقِعَ يَوْمًا وَإِنْ لَمْ يُغْرَسِ
وَسَيْلَتْنِي حَيْنَهُ نَسْرُ السَّمَا يَوْمَ تُطْوَى كَالْكِتَابِ الدَّرْسِ (2)

حيث يمكن الاستغناء عن اللاحق « نسر السما » من قبل سبق دلالة على معناه بقوله : « كل ذي سقطين : (جناحين) » ولكن الوزن اقتضاه ، فلما جاء قوي به المعنى من حيث أنه أخرج المعنى من العموم (عموم الطير) إلى الخصوص (النسور) ومما فيه الضعيف والقوي إلى القوي دون سواه .

الدور السلبى :

وقد أثر الاظهار بعد الاضمار في التركيب سلبياً في كثير من الحالات ، فلم يتبع « الهدم » الجزئى ، بل صحبه « هدم » في مستوى آخر فكشف عن استسلام الشاعر لقيود مختلفة . وأثر ذلك يظهر في طبيعة التركيب كما يظهر في وقعه ودلالته .

فأهم ما تبع استعمال الضمير العائد على لاحق في مستوى التركيب خرق قاعدة المطابقة بمعاملة غير العاقل معاملة العاقل والعكس . وإن كانت قاعدة المطابقة لا تخلو من مرونة في التطبيق في قديم الاستعمالات ول شعر شوقي نفسه كما سنرى (3) .

(1) ج 2 ص 190 ، 15 .

(2) ج 2 ص 171 ، 117 .

(3) النظر باب الجمع .

فتعابش التجوزين مزروعين في تربة واحدة من شأنه أن يخرج الشذوذ إلى التعقيد ويؤكد سلبية أحد التجوزين بالآخر .

فمدًا جاء في معاملة غير العاقل معاملة العاقل : قوله :

– صورُ العمى شتَّى ، وأقبحُها إذا نظرتُ بغيرِ عيونينِ الهامُ (1)
– وتشترتنا من طيهين اللبالي فللمجننا من الحضارة فجراً (2)

فالضمير في « عيونين » و « طيهين » : عائد على لاحق وهو في نفس الوقت مطابق على غير وجه المطابقة .
ومما كانت فيه معاملة العاقل معاملة غير العاقل :

– وأعيد المجد القديم : وقامت في معالي آبائنا الأبناء (3)
– وعملاً الحق بينهم : وسما الفاضل ونالت حقوقها الضعفاء (4)

ومن سلبات استخدام هذه الظاهرة في مستوى الرفع التثقل في التركيب ، كما في قوله :

– بالقطن لم يرفع قواعده ملكه فرعون ، والهرمان من بنيانه (5)

حيث صحب الاظهار بعد الاضمار وتأخير الفاعل عن المفعول ، تغيير آخر تمثل في تقديم الجار والمجرور (بالقطن) على كل عناصر الجملة .

ومن آثارها السلبية ، في مستوى الدلالة التباس المعنى ، ففي قوله :

– وأتيت من محرابيه بأرسططاليس العظيم (6)

يجوز تعليق الجار والمجرور (من محرابه) بالمخاطب كما يجوز تعليقهما بأرسططاليس ، بصورة تعمي الرسالة في منطلقها .

وقد تكثر المعاني ويضيق البيت عن تحملها جميعا فيتعاضل بعضها والبعض الآخر كما في البيت التالي :

-- وأجعل وسيلتك المسيح وأمه وأضرع وسل في خلقه الرحمانا (7)

أراد « واضرع (إلى الرحمان) وسله في خلقه ... » ، فحذف حيث وجب الاثبات ثم أضمر ثم أظهر ، فعلق فعلين بسفعول واحد جاء بعد ضميره .

(1) ج 1 ص 230 ، 20 .

(2) ج 4 ص 66 ، 23 .

(3) ج 1 ص 17 ، 56 .

(4) المصدر نفسه 213 .

(5) ج 1 ص 259 ، 32 .

(6) ج 1 ص 218 ، 2 .

(7) ج 1 ص 278 ، 5 .

وقد يصل به الأمر إلى التعمية البالغة إثر الاظهار بعد الاضمار : فينغاق البيت إلا على متأول لا يكمل ،
الشمسية في قوله يمدح الرسول :

وَإِذَا أَجْرَتْ فَأَنْتَ بَيْتُ اللَّهِ : لَمْ يَدْخُلْ عَلَيْهِ الْمَسْتَجِيرَ عِدَاءً (1)

إذا بلغنا ، وأقرب الاحتمالات أن نظنه أراد : « لم يدخل على مستجيره عداً » .

2 - ضمير الفصل :

هو ضمير منفصل زائد عن حاجة التركيب في أصله يؤتى به لتقوية الأهمية بين المسند إليه والمسند في
الجملة الاسمية عادة أو لداخ من التركيب خاص أو لغير داع ، وله - مهما اختلف المقتضي - أثر في طبيعة
التركيب وليس له - على المشهور - عمل نحوي .

أما اجراء شوقي ضمير الفصل فكان دائماً إيجابياً في مستوى المعنى ، فجاء به لتقوية الأهمية بين
المسند إليه والمسند : ببيان أن العلاقة بينهما هي من قبيل علاقة النعت بالمنعوت لا من قبيل علاقة المبتدأ (أو اسم
الاسم) بالخبر . لكنه في مستوى التركيب استجاب في الفصل بالضمير لمتنضيات مختلفة .

وأهم هذه المتنضيات زيادته بسبب زيادة سابقة فيأتي به لمحو أثر سلبي تركه زيادة الألف واللام
على الخبر أي تعريفه بأل : كما يتضح في الأمثلة التالية :

- | | |
|---------------------------------------|-----------------------------------|
| - قالوا : الحماية زالت ، قلت : لا عجب | بل كان باطلها فيكم هو العجبا (2) |
| - ولكم نصرتم بالكرامة والهنوى | من كان عندكم هو المخذولا (3) |
| - إن الشجاع هو الجبان عن الأذى | وأرى الجريء على الشرور جباناً (4) |
| - نروم الغاية القصوى ، فنمضي | وأنت على الطريق هو الزمام (5) |

وأسبقت زيادة الألف واللام في مثل هذه الشواهد (العجبا - المخذولا - الجبان - الزمام) ليست زمانية
ولكنها تعلق زيادة الضمير بينما هو لا يعلل زيادتها .

ومن دواعي زيادة ضمير الفصل احترام الوزن ؛ وذلك إذا كان دخول الضمير في التركيب كخروجه منه
بل ربما كان خروجه أولى واستقامة التركيب بدونه مع تعريف الخبر بالألف واللام أبين كما في الشواهد التالية :

- | | |
|------------------------------------|---|
| - يَا لَطْفِ أَنْتَ هُوَ الصَّادِي | مِنْ ذَلِكَ الصَّوْتِ الْبَرَّخِيمِ (6) |
| - وَأَمَّا الشَّرِيكَ فَعِلَاتُهُ | هِيَ الشَّرِكَاتُ وَأَقْطَانُهَا (7) |

فالضميران (« هو » في الأول و« هي » في الثاني) لا حاجة بهما .

- | | |
|-----|------------------|
| (1) | ج 1 ص 34 ، 38 . |
| (2) | ج 1 ص 28 ، 76 . |
| (3) | ج 1 ص 62 ، 180 . |
| (4) | ج 1 ص 15 ، 278 . |
| (5) | ج 4 ص 28 ، 71 . |
| (6) | ج 1 ص 14 ، 218 . |
| (7) | ج 1 ص 42 ، 262 . |

وقد يأتي الشاعر بضمير الفصل لتعديل التركيب بتجنب الثقل كما في قوله :
 - إِنِّي أَرَى الشُّورَى الَّتِي اعْتَصَمُوا بِهَا هِيَ حَبْلُ رَبِّكَ : أَوْ زِمَامَ نَبِيِّكَ (1)

فالضمير (هي) فصل في هذا البيت بين مفعولين فخفف الثقل الذي ما كان منه بدّ لو حذف الضمير بسبب ورود المنعوت الأول (الشورى) موصوفاً بجمله .

وإلى جانب طرافة هذا المثال من حيث مجيء ضمير الفصل مجنباً الثقل فيه وفاصلاً بين مفعولين لا بين مسند إليه ومسند كما هو الغالب في استعماله ، ورود الاسم بعد الضمير معرفاً بالاضافة .

3 - التصرف في المطابقة :

يتصرف الشاعر في المطابقة بين الضمير والمضمر بوجوه ، يهتأ منها وجه العموم في هذا المقام (2) .

ومما تصرف فيه استعمال الضمير عائداً على محذوف لا يطابقه تماماً ولكن السياق يدلّ عليه كما توضّح ذلك قصيدة « غاب بولونيا » فإنها تقع في 23 بيتاً تحنن فيها إلى عهدود به مضت في الغرام متكلماً بضمير المفرد « أنا » تارة وبضمير التثنية والجمع أخرى (نحن) . غير أنه إذا حسم النزاع في ظاهر التركيب بأن حصر التمضية في اثنين هو ومعشوقة واحدة متحدتاً عن هذه باستعمال ضمير المفرد الغائب المؤنث في البيتين التاليين :

12 نَطَّقِي حَسَوَى وَصَبَابَةَ وَحَدِيثُهَا وَتَرٌّ وَعُودٌ

13 لَيْلِي بِمِصْرَ ، وَلَيْلُهَا بِالْغَرْبِ ، وَهَوَّ بِهَا سَعِيدٌ (3)

فإنه بالتوغّل في الحديث عن ظروف الغرام دون لذّة الوصل ، وبإعادة الضمير على غير معين ، وسّع الغرام في واحدة إلى الغرام في المرأة بصفة عامّة .

ومما عمد إليه الشاعر أيضاً مطابقة الفعل للفاعل رغم ورودهما على ترتيب أصلي كما في قوله :

- يَقُولُ الْآخَبْرُونَ إِذَا تَلَّوْهَا كَذَلِكَ فَلَئِلِدُنَ الْأَمَّهَاتُ (4)

هذا تصرف ولكنه في « الشوقيات » نادر .

(1) ج 1 ص 163 ، 66 .

(2) يتصرف في المطابقة على وجه الخصوص في حالات أخرى ، انظر أبواب الجمع والتثنية والتانيث والتذكير . وقد يزيد ضمير المطابقة بغير موجب ، انظر باب الزيادة المجردة .

(3) ج 2 ص 27 .

(4) ج 3 ص 42 ، 18 .

4 - وفرة الضمائر في السياق :

لا يولد الأسلوب الواحد كل الطاقات الدلالية في القصيدة . ولكن من الأساليب ما تكون ماسحتها
في الدلالة أوفر من مساهمة غيرها في سياقات دون أخرى .

فارتأينا لخصر أثر الضمير في الدلالة أن نتخطاه في سياقين يجري فيهما بوفرة :

سياق الأول :

القسم الأول (9 أبيات) من قصيدة « تكريم » (تقع في 37 بيتا) : التي قالها بمناسبة تكريم جمع من
المولدين إثر عودتهم إلى مصر :

- | | | |
|---|---|--|
| 1 | وَطَنٌ يَرِفُ هَوَىٰ إِلَىٰ شُبَّانِهِ | كَالرَّوْضِ رِفْتُهُ عَلَىٰ رِيحَانِهِ |
| 2 | هَمْ نَنْظُمُ حَلِيَّتِهِ وَجَوْهَرَ عِقْدِهِ | وَالْعِقْدُ قَيْدَتُهُ يَتِيمٌ جُمَانِهِ |
| 3 | يَرْجُو الرَّبِيعَ بِهِمْ وَيَأْمَلُ دَوْلَةَ | مِنْ حُنِّهِ وَمِنْ اعْتِدَالِ زَمَانِهِ |
| 4 | مَنْ غَابَ عَنْهُمْ لَمْ يَغِبْ عَنْ سَمْعِهِ | وَضَمِيرِهِ وَفُؤَادِهِ وَلِسَانِهِ |
| 5 | وَإِذَا أَتَاهُ مَبَشَّرٌ بِتُدُومِهِمْ | فَمِنْ الْقَمِيصِ وَمِنْ شَدَىٰ أُرْدَانِهِ |
| 6 | وَلَقَدْ يَخُصُّ النَّافِعِينَ بِعَطْفِهِ | كَالشَّيْخِ خَصَّ نَجِيَّةً بِحَنَانِهِ |
| 7 | هَيْهَاتَ يَنْسَىٰ بَذَلَهُمْ أَرْوَاحَهُمْ | فِي حَفْظِ رَاحَتِهِ وَجَلْبِ أَمَانِهِ |
| 8 | وَقَفُّوا لَهُ دُونَ الزَّمَانِ وَرَبِّهِ | وَمَشَّتْ حَدَاثَتُهُمْ عَلَىٰ حَدَثَاتِهِ |
| 9 | فِي شِدَّةٍ نُقِلَتْ أَنَاةُ كُهُولِهِ | فِيهَا ، وَحَكَمَتُهُمْ إِلَىٰ فِتْيَانِهِ (1) |

فهذه القطعة تزخر بالضمائر . وتفسر هذه الوفرة ثلاثة عوامل :

1 - القافية : فقد تخير الشاعر قافية بالغة الثراء . أهم عناصرها من الناحية الأسلوبية : الوصل وهو
متصل .

2 - ختام الصدر - ما عدا صدر البيت الثالث - بضمائر متنوعة على وجه التصريح في الطالع وعلى
وجه التصریح في بقية الأبيات .

3 - الاقتصار على ذكر المتعلقين الرئيسيين (الوطن والوطنيين : الشبان) ، بهذه الضمائر مرة واحدة
والإبقاء في الطالع ، وهذان المتعلقان هما محور القطعة . أما بقية المتعلقات (الروض - العقد - القميص -
الشيخ ...) التي عادت عليها ضمائر في هذه الأبيات ، فهي عناصر واصفة لا موصوفة ، هي نفسها متعلقة
بالعنوان : الوطن والوطنيين .

والألاحظ أن كل هذه الضمائر تدلّ على النية مما يصنع على القطعة طابعا قصصيا . يقتصر دور الشاعر فيها مبدئيا على الرواية دون المعاناة . فالقطعة هي قصة معاملة الوطن الوطنيين على وجه العموم .

وإذا صرفنا النظر عن العائد من هذه الضمائر على العناصر الواصفة لاحظنا أن أكثر الضمائر تدلّ على الافراد وتتعلق بالوطن الموصوف . فالقطعة ليست وطنية بالدرجة الأولى وإنما هي اجتماعية تبحث في سمو معنى الوطن وفي الاعتراف بجميل الوطنية . والاضمار يلازم في هذا السياق التعريف ، تعريف المضاف في كل حالة بارجاعه إلى أحد القمطين : الوطن أو الوطنيين .

فالشاعر إن لم يذكر الوطن والوطنيين (الشبان) إلا مرة واحدة وذلك في الظالع ، فإنه أحضرهما في كل شطر من هذه الأبيات .

فالأضمار جنبه التكرار ، وفي نفس الوقت قوى اعتماده على الإيهام . وهكذا خرج الشاعر بالحدث العابر (تكريم بعض الوطنيين) إلى معنى الوطن والاشادة بالوطنية . فإذا بالوطن كائن حي (مشخص : سمعه ضميره ، فؤاده ، لسانه) وهو كائن نبيل الشاعر (عطفه) وهو كائن جميل (حليته ، عقده) وحاجته تنحصر في السلام (راحته ، أمنه) ، وعوامل جلبها إليه أبناؤه (شبانه ، كهوله ، فتياته) .

وإذا بالوطنية تركزت أساسا على الفداء (بذلهم أرواحهم) .

أما قمة الوجد بين الوطنيين ووطنهم فقد جسّمه في الرجوع إليه والعيش فيه (قدومهم) .

السياق الثاني :

القسم الأخير (12 بيتا) من قصيدة «أبو الهول» (تقع في 89 بيتا) . وهذا القسم هو بمثابة النشيد الوطني الرمزي ، قدّم له الشاعر بقوله : «ثم انشق صدر أبي الهول عن فتى وفتاة ، مثلا أمامه وأنشدا هذا النشيد» :

78 الْيَوْمَ نَسُودُ بِوَادِينَا وَنُعِيدُ مَسْحَابِينَ مَاضِينَا

79 وَيَشِيدُ الْعِزَّ بِأَيْدِينَا وَطَنٌ نَفْدِيهِ وَيَفْدِينَا

80 وَطَنٌ بِالْحَقِّ نُؤَيِّدُهُ وَبِعَيْنِ اللَّهِ نُشِيدُهُ

81 وَنُحَسِّنُهُ ، وَنُزَيِّنُهُ بِمَأْتِرِنَا وَمَسَاعِينَا

82 سِرُّ التَّارِيخِ وَعُنْصُرُهُ وَسَرِيرُ الدَّهْرِ وَمَنْبَرُهُ

83 وَجِنَانُ الْخُلْدِ وَكُوْثَرُهُ وَكَفَى الْآبَاءُ رِيَّاحِينَا

84 نَتَّخِذُ الشَّمْسَ لَهُ نَاجًا وَضُحَاهَا عَرُشًا وَهَاجَا

85 وَسَمَاءَ السُّودِ أَبْرَاجَا وَكَذَلِكَ كَانَ أَوْلِيَانَا

• • • • •

86 الْعَصْرُ يَرَاكُمْ ، وَالْأَمْسُ وَالْكَرْنُكَ يَلْحَقُ ، وَالْهَرَمُ

87 أَبْنِي الْأَوْطَانَ الْأَهْمَمُ كِنْيَاءِ الْأَوَّلِ بَيْنِنَا ؛

• • • • •

88 سَعِيًّا أَبَدًا ، سَعِيًّا سَعِيًّا لِأَثِيلِ الْمَجْدِ وَالْعَلِيَّا

89 وَلَنَجْعَلَ مِصْرَ هِيَ الدُّنْيَا وَلَنَجْعَلَ مِصْرَ هِيَ الدِّينَا (1)

ويلخص دور الضمائر في بناء هذه القصيدة الملاحظتان الآتيتان :

– وفرة استخدام ضمير المتكلم الجمع (نحن : الشباب المصري) وضمير المنفرد الغائب (هو : الوطن) بالتناوب يصور التفاعل بين الوطن وبنيه . وهذه الفكرة – وهي محور الشيد – نجدتها مجملة في آخر بيت 79 « نغديه ويفدينا » والتصدير في هذا التركيب قوى صورة التفاعل الذي سيتبلور في بقية الأبيات .

– لم يشذ إلا بيت 86 فقام على التفات ، من حيث كان الحديث فيه بضمير المخاطب المذكور الجمع . وهذا الالتفات يكشف عن حقيقة الفتى والفتاة فيبين أنهما ليسا إلا ممثلين للشباب المصري كافة .

إن الضمير يساهم بقسط لا بأس به في شعرية القصيدة في « الشوقيات » ، دلّ على ذلك المثالان الأخيران ، ومظاهر التصرف المختلفة التي عمد إليها الشاعر في استعماله .

ويحتفظ الضمير العائد على لاحق من بين استعمالات الضمير بطابع مميز لشعر « الشوقيات » . فقد وجد فيه الشاعر نافذة تهوّن عليه خطب القطع في البيت ، إلى جانب كونه قد يجري في شعره ليُجنّبه ثقلا أو يعزّز فيه موسيقى أو يثري معنى عن طريق الإيغال ، وقلّما كان دوره سلبيا .

الفصل الرابع الجمع والتثنية

1 - المطابقة بين الجمع والمجموع :

لم تتم المطابقة بين الجمع والمجموع في « الشوقيات » على الوجه المشروط في اللغة دائما . فإن القواعد لتفصل بين العاقل وغير العاقل ، وتنص على وجوب معاملة هذا غير معاملة ذلك في تقدير الجنس والعدد فيما تجاوز منهما الواحد وملخص الاتجاه في هذه الحالة أن يخص العاقل بصيغ مختلفة باختلاف عدده أفرادا وتثنية وجمعا وباختلاف جنسه تذكيرا وتأنثا ، بينما يلزم غير العاقل - إذا تجاوز الواحد - الأفراد والتأنيث . فلا يتعدأهبا .

ولئن مني هذا القانون ببعض الخرق في قديم الاستعمالات ، بسبب التحول قبل ثبوت القواعد فإن النزعة اليوم فيما يكتب الكتاب وينظم الشعراء هي إلى احترامه أكبر . لكن شوقي تصرف تصرف القدماء ، لا رغبة في تحويل الثابت أو استجابة لتحول ، وإنما إحياء للتقديم باحترام ما كان عليه من تحول في الأصل . والمنتظر في المطابقة بين الجمع والمجموع أن يتزع غير العاقل في الاستعمال إلى الجري على قانون العاقل ، وأن تخرج أحكامه من التصلب إلى المرونة . غير أن شوقي لم يقتصر على هذا بل وصل أحيانا إلى حمل العاقل على غير العاقل كما سنرى .

أ - معاملة جمع غير العاقل :

فقد عامل الشاعر جمع غير العاقل معاملة العاقل كثيرا ، كما في الآيات التالية :

نظّم الهلالُ به ممالكَ أربَعًا أصبَحنَ لئسَ لعقدمنَ نظامُ (1)
كأنَّهَا تَحْتُ لَألاءِ الضَّحَى ذَهَبًا كُنُوزُ (فرعونَ) غَطِينِ المَوَازِينَا (2)

(1) ج 1 ص 230 ، 28 .
(2) ج 2 ص 104 ، 74 .

همم " ذَهَبْنِ يَرْمُنْ كُلَّ مَرَامٍ (1)
جَبِينِكَ : أم سَتَرْتَهُ بِحِجَابٍ ؟
حَيَاةٌ بَتُّوْلٍ فِي الصَّلَاةِ كِتَابٍ (2) ؟

- فِي كَيْلِ حَاضِرَةٍ وَكُلِّ قَبِيلَةٍ
- وَوَيْحِ السَّوَابِي هَلْ عَرَضْنَا عَلَى الْبَلِي
وَهَلْ مِنْ مَاءٍ كَمَا كَانَ فِيهِ كَأَنَّهُ

فهذه الجموع (ممالك - كنوز - همم - السواني: (الرياح)) كلها من غير العاقل ، وقد استعمل لها الشاعر جمع المؤنث . ولم يخف ما نتج عن ذلك من تشخيص للجامد (مثل : كنوز) أو للمعنى المجرد (مثل همم) قوى صورة الأيحاء .

وكثيرا ما جمع الشاعر مظهر الثبوت ومظهر التحول في السياق الواحد فعامل جمع غير العاقل معاملة غير العاقل حينا ومعاملة العاقل حينا آخر ، بحيث فقدت ضمائر المطابقة دورها الرئيسي وهو النيابة عن المضمرات تنبيها وتذكيرا كما في قوله :

وَكَدْنٌ يَوْقِظُنْ فِي التُّرْبِ السَّلَاطِينَا (3)

... كَادَتْ عِيُونُ قَوَافِينَا تُحَرِّكُهُ

- ثلاثُ عقائد

وَقَامَ عَلَيْهَا الْبِنَاءُ الْمَشِيدُ (4)
فَإِذَا وَتَبَّنْ فَنَحْنُ غَيْرُ نِيَامٍ (5)
وَلَا يُحْصِي مَعَانِيَهُنَّ عِلْمُ
وَإِنْ قُرِئَتْ فُرَادَى فَهِيَ نَشْرٌ (6)
تُكَلِّمُ الْمَمَالِكَ فَقَدْهَا الْعُلَمَاءُ
جَزَعُ الْكُتَابِ قَدْ فَقَدْنَا لِيَوَاءَ (7)

قَعَدْنَا فَكُنَّا الْآسَاسَ الْمَتِينِ
- نَحْنُ النِّيَامُ إِذَا الْإِيَّالِي سَالَمَتْ
- سَطُورٌ لَا يُحِيطُ بِهِنَّ رَسْمُ
إِذَا قُرِئَتْ جَمِيعًا فَهِيَ نَظْمُ
- تُكَلِّمُ الرِّجَالَ مِنَ الْبَنِينَ ، وَإِنَّمَا
يَجْزَعُنَّ لِلْعَلَمِ الْكَبِيرِ إِذَا هَوَى

فقد نوع الضمير العائد على الجموع (عيون - عقائد - الليالي - سطور - الممالك) فأفقدته قيمته النحوية ، لكنه لم يحمله طاقات دلالية جديدة ، إلا أنه نزع في ذلك نزعة تقليدية كان يسير عليها شعراء العربية .

ب - معاملة جمع العاقل :

وقد عامل الشاعر العاقل معاملة غير العاقل غير أننا لم نلاحظ غلبة ذلك في شعره إلا إذا كان الجمع مقطعا ، ونسوق لذلك هذه الأبيات المتفرقة في قصيدة واحدة :

- (1) ج 4 ص 17 ، 7 .
- (2) ج 3 ص 29 ، 42 - 43 .
- (3) ج 2 ص 104 ، 17 .
- (4) ج 3 ص 66 ، 10 .
- (5) ج 4 ص 17 ، 20 .
- (6) ج 2 ص 40 ، 45 - 46 .
- (7) ج 3 ص 9 ، 3 - 4 .

56	وَأَعِيدَ الْمَسْجِدَ الْقَدِيمَ . وَقَامَتُ	فِي مَعَالِي آبَائِنَا الْأَبْنَاءُ
156	فَعَشِينَاكَ قَبْلَ أَنْ تَأْتِيَ الرَّسُلُ	وَقَامَتُ بِحُبِّكَ الْأَعْضَاءُ
159	حَجَّنَا فِي الزَّمَانِ سِحْرًا بِسِحْرِ	وَأَطْمَأْنَنْتُ إِلَى الثَّمَا السُّدَاءُ
163	فَرَأَى اللَّهَ أَنْ يَعْقُ : وَلَيْسَ تَقِي لَا لِغَيْبِهِ الْأَنْبِيَاءُ	
213	وَعَلَا الْحَقُّ بَيْنَهُمْ وَسَمَا الْفَضْلُ ،	وَنَالَتْ حَقَّقَهَا الضُّعْفَاءُ (1)

فالأبناء والرسول والسعداء والأنبياء والضعفاء من العاقل ولكن الشاعر استعمل لها المفرد المؤنث وهذا يطابق جمع غير العاقل ، وقد وقعت هذه الجبروع مقاطع ما عدا جمع «الرسول» (2) .

وإذا لاحظنا في ظاهرة تنوع الضمير التي سبق درسها نزعة الضمير إلى فقدان دوره النحوي الرئيسي وهو التنبية والتذكير : فإننا نلاحظ في هذا المقام نزعة العدد إلى فقدان قيمته .

ولم نر الشاعر نوع الضمير في معاملة العاقل الا نادرا كما في قوله :

— رَاعَ الظَّلَامُ بِهَا أَوَانِسَ تَرْتَمِي مِثْلَ الطَّبَاءِ مِنَ الرَّبَى يَهْوِينَا (3)

فوصف «الأوانس» بقوله «ترتمي» ثم بقوله «يهوينا» وناسب ذلك السياق من قبل تشبيهه الأوانس (العاقل) بالطباء (غير العاقل) فقوى الصورة المشتركة بين الكائنين . وليس التركيب بمجوز اعتبار «ترتمي» متعلقا بالطباء «ويهوينا» متعلقا بالأوانس .

ج — معاملة اسم الجمع :

قد صحبت المرونة معاملة الشاعر اسم الجمع غير أنها كانت متفاوتة الأثر بحسب اختلاف مظاهره . فكانت معاملته اسم الجمع الذي للعاقل معاملة جمع العاقل المذكور أغلب في شعره ، وشواهد ذلك كثيرة ، منها قوله :

— وَإِذَا الشُّعُوبُ بَنَوْا حَقِيقَةَ مُلْكِهِمْ
— وَشُعُوبٌ يَسْحُونُ آيَةَ عَيْسَى
جَعَلُوا الْمَانِمَ حَائِطَ الْأَفْرَاحِ (4)
ثُمَّ يُعْلُونَ فِي الْبَرِيَّةِ شَانَهُ (5)

(1) ج 1 ص 17 .

(2) ما لم يرد فيه الجمع مقطعا كذلك : ج 1 ص 262 ، 9 .

(3) ج 2 ص 139 ، 13 .

(4) ج 2 ص 153 ، 14 .

(5) ج 1 ص 248 ، 14 .

- ... أَقْعَدْتُ جَيْلًا لِلنَّهْوَى
 - إِذَا مَا جَاءَهُ طُلَّابٌ حَقَّ
 - أَعْمَى مَوَى الْوَطَنِ الْعَزِيزِ عِصَابَةَ
 - (عصابة) خدما حوى الوطن العزيز فبوركوا
 - بِذَلِّ الْجُهُودِ الصَّالِحَاتِ عِصَابَةَ
 - وَعِصَابَةَ بِالْخَيْرِ أَلْفَ شَمْلُهُمْ
- وَأَقْمَتُ جَيْلًا آخِرِينَ (1)
 بقول : عِصَابَةَ خَرَجُوا وَشَقُّوا (2)
 مُسْتَهْتَرِينَ إِلَى الْجَرَائِمِ سَارُوا (3)
 خدماً ، وبورك في الحمى من سيد (4)
 لَا يَسْأَلُونَ عَنِ الْجُهُودِ جَزَاءً (5)
 وَالْخَيْرُ أَفْضَلُ عُصْبَةً وَرِفَاقًا (6)

« فالشعوب » في الأول والثاني جمع اسم الجمع « شعب » و« الجيل » في الثالث و« العصابة » في باقي الأمثلة عوملت كلها معاملة جمع العاقل المذكور .

لكن الشاعر عامل اسم الجمع الذي للعاقل معاملة المفرد المذكور أيضا :

- ... وَأَسْتَبِكِ هَذَا النَّاسَ دَمْعًا أَوْ دَمًا
 فَالْيَوْمُ يَوْمٌ مَدَامِعٍ وَدِمَاءٍ (7)

كما عامله معاملة المفرد المؤنث :

- ... وَالطَّيْرُ أَقْعَدَتْهَا الْكَنْزَى
 وَالنَّاسُ نَامَتْ وَالْوُجُودُ (8)

« فالناس » في البيتين على غير وجه المعاملة المنتظر .

ولم تخل معاملة اسم الجمع الذي لغير العاقل من مرونة في أشعار « الشوقيات » . هكذا فقد أدرجت « الطير » في صدر البيت السابق مثلا في باب المفرد المؤنث ، بينما أدرجت « الخيل » في البيت التالي في باب جمع العاقل المؤنث :

- ... وَأَطْلُبُوا بِالْعَبَقَرِيَّاتِ الْمَدَى
 لَيْسَ كُلُّ الْخَيْلِ يَشْهَدُنَ الرَّهَانَا (9)

د - معاملة اسم الجنس الجمعي :

أما اسم الجنس الجمعي فقد عومل معاملة جمع العاقل المؤنث :

- ... وَتُخْرِجُهَا : (الأموال) فَتَكْسِبُ ثُمَّ تَأْوِي
 - وَأَعْجَبُ : كَيْفَ طَوَى ذَكَرَ كَنْ : (النخيل)
- رُجُوعَ النَّحْلِ قَدْ حُمِّلْنَ زَادًا (10)
 وَلَمْ يَحْتَفِلْ شُعْرَاءُ الْعَرَبِ (11)

- (1) ج 2 ص 95 ، 59 .
 (2) ج 2 ص 74 ، 32 .
 (3) ج 2 ص 164 ، 10 .
 (4) ج 4 ص 24 ، 23 .
 (5) ج 4 ص 49 ، 27 .
 (6) ج 4 ص 80 ، 1 .
 (7) ج 3 ص 5 ، 3 .
 (8) ج 2 ص 27 ، 14 .
 (9) ج 2 ص 188 ، 2 .
 (10) ج 4 ص 14 ، 45 .
 (11) ج 4 ص 64 ، 16 وما يليه من الأبيات حتى بيت 21 ، آخر القصيدة .

فيتضح أن معاملة الشاعر غير العاقل معاملة العاقل أكثر من عكس ذلك من قبل أن ضمائر العاقل عديدة بينما ضمير غير العاقل واحد . وفي هذا المظهر نزعة من نزعات الشاعر في البحث عن نوافذ جديدة للتعبير . كما يتضح أن معاملته غير العاقل معاملة العاقل لم تخرج به عن ضمير المؤنث (1) . فالتوافذ التي فتحها هي في باب العدد دون باب الجنس .

وقد أثر هذا اللون من التصرف في المطابقة - بصرف النظر عن أثره في احترام الوزن - من ناحيتين في شعرية القصيدة . فمعاملة غير العاقل معاملة العاقل آلت إلى التشخيص فولدت صوراً مرئية ، أما معاملة العاقل معاملة غير العاقل فقد مكنته في الغالب من حسن القطع بالجمع فأثرت الصور المسموعة وقوت الدلالات المفهومة .

أما تنويعه الضمير العائد على الجمع في حالات أخرى فقد دلّ بوضوح على التزام الشاعر بالجانب المرن الذي صحب التضيئة في طور العربية الأول قبل مآلها إلى التعميد النسبي غير آبه بما آلت إليه من ثبوت في نظر المحدثين أو عملهم .

2 - التصرف في الجموع :

تصرف الشاعر كثيراً في استخدام الجموع وشمل تصرفه الدال والمدلول معا .

أ - التصرف في الدال :

أما تصرفه في الدال فكان بتعويض صيغة في الجمع بأخرى أكثر مما كان بتحويل صيغة الجمع الواحدة . وكل ذلك بدون الخروج عن مادة الصوغ الأصلية .

- احلال النادر محل المطرد :

وكان هذا التصرف باحلال النادر محل المطرد في الاستعمال الحديث ، كثيراً .

- أرؤس بدل رؤوس :

- أَرَى طَيَّارَهُمْ أَوْفَى عَلَيْنَا وَحَلَّتْ فَوْقَ أَرُؤُسِنَا وَحَامَا (2)

- ذِكْرَةٌ بدل ذُكُور :

- الْمُلْكُ لِلانْسَانِ فِي الدُّنْيَا ، لاَ لِلذِّكْرَةِ (3)

(1) لم يعامله معاملة المذكر الا في النادر وذلك في مقام النعت وقد أورد المنوت مقلداً (ج 1 ص 208 ، 10) :
خطبت فكنيت خطيباً لا خطيباً أضيئت الى مصائبنا العظام
فقال « مصائبنا العظام » والوجه أن يقول « مصائبنا العظيمة أو العظام » .

(2) ج 1 ص 221 ، 14 .

(3) ج 1 ص 145 ، 22 .

- أَرَجِيلٌ بَدَلَ رِجَالٍ :

فَضَجَّتْ عَلَيْكَ أَرَاجِيلًا وَنِسَاءً (1)

- إِفْرِيْقِيَا مَهْدُ الْأَسْوَدِ وَكَجَحْدُهَا

.. أَجْبَالٌ بَدَلَ جِبَالٍ :

وَدَعَا الْأَجْبَالَ مِنْهُ مَا دَعَاهَا (2)

- قَدَرٌ بِالْمُدُنِ الْوَى وَالْقُرَى

- أَمْلَاكٌ بَدَلَ مُلُوكٍ :

جَلَّتْ كَمَا جَلَّ فِي الْأَمْلَاكِ مُسْدِيهَا (3)

- أَسْدَى إِلَيْنَا (أَمِيرُ الْمُؤْمِنِينَ) يَدًا

فالجُمُوعُ المُستخدَمةُ في هذِهِ السِّيَاقَاتِ مُثَبَّةٌ فِي مَعَاجِمِ اللُّغَةِ وَلَكِنْ لَيْسَ لَهَا فِي الشُّبُوحِ حِظٌّ الصَّيْغِ الَّتِي تُسْتخدَمُ عَادَةً لِأَدَاءِ المَعَانِي المَذكُورَةِ .

- إِحْلَالُ النَّبِيِّ محلَّ المِتْمَكِّنِ :

وَمِنْ وَجُوهِ تَصَرُّفِ شَوْقِي فِي الجُمُوعِ مِنْ حَيْثُ البِنْيَةُ الدَّالَّةُ أَنْ يَأْتِي بِصِغَةِ مَنْ الجَمْعُ يَلِيْقُ بِالسِّيَاقِ غَيْرِهَا مِنْ نَفْسِ مَادَّتِهَا . وَقَدْ لَاحِظْنَا أَنْ أَكْثَرَ مَا كَانَ ذَلِكَ بِاسْتِعْمَالِ جَمْعِ القَلْبَةِ بَدَلَ جَمْعِ الكَثْرَةِ فِي الأَسْمَاءِ الَّتِي تُجْمَعُ عَلَى صِغَتَيْنِ فَأَكْثَرُ :

- دَوْلَاتٌ بَدَلَ دُوَلٍ :

وَدَاوِي بِهِ الدَّوَلَاتِ فِي كُلِّ دَائِيهَا

أَيُّ الصِّغَاتِ فِي الإِسْلَامِ فَاشِيَةٌ

الْمُلْكُ وَالدَّوَلَاتُ مَا يَبْنِي انْقِنَا

فَنَعَمَ الحُسَامُ الطَّبُّ وَالْمُسْتَطَبُّ (4)

تُودَى بِأَيْسَرِهَا الدَّوَلَاتُ وَالْأَمَمُ (5)

وَالْعِلْمُ ، لَا مَا تَرَفَعُ الأَحْلَامُ (6)

وَقَدِ اطْمَأَنَّ الطَّيْرُ فِيهَا بِالكَرَى (7)

وَالْفَيْلُ مِمَّا صَوَّرَتْ ، وَالْخِرْنَقُ (8)

- شَجَرَاتٌ بَدَلَ أَشْجَارٍ :

- آوِي إِلَى الشَّجَرَاتِ ، وَهِيَ تَهْزُنِي

(1) ج 3 ص 17 ، 13 .

(2) ج 3 ص 174 ، 34 . انظر كذلك ج 1 ص 59 ، 47 وص 17 ، 22 . مع الملاحظة أن امكانية دخول هذه الصيغة في شمر شوقي من العامة ليست مستبعدة .

(3) ج 1 ص 286 ، 7 ، وانظر كذلك ج 4 ص 61 ، 15 وص 106 ، 8 .

(4) ج 1 ص 42 ، 4 . وانظر ص 17 ، 185 .

(5) ج 1 ص 211 ، 23 .

(6) ج 1 ص 226 ، 22 .

(7) ج 2 ص 33 ، 32 .

(8) ج 2 ص 64 ، 91 .

فحتى إن لم تكن القلة ملازمة لهذه الجسوع في معانيها ، فإنها ثابتة في حظها من الاستعمال عند العرب .

– احلال الشخصي محلّ المشترك :

وقد يأتي الشاعر بالصيغة لم تثبت المعاجم وإنما جوزها تصرفه في اللغة كما في الجموع التالية :

– نكائم بدل أنكائم :

وَحَمَى النَّكَائِمَ أَنْ تَرُوحَ وَأَنْ تَجِي

– كُنَّا مِنْ الدُّنْيَا بِهِمْ فِي رَوْضَةٍ

حَذَرًا وَخَوْفًا أَنْ يُرَاعَ وَيُدْعَرَ (1)

مَرُّوا بِهَا كَنَسَائِمِ الْأَسْحَارِ (2)

– أخصام بدل خصوم :

– بطل الشرق : قد بلك المعالي

ورثاك الولي والأخصام (3)

ومما تصرف الشاعر في داله ما كان باستغلال الامكانيات البيوية :

– إثر تغيير الصيغة الواحدة كما في قوله :

– لَمَقْدُ كَانَ الَّذِي حَذَرَ الْأَوْلِي

وَخَافَ بَنُو زَمَانِكَ أَنْ يَكُونَا (4)

فجمع أول على أولي والوجه أوائل .

– وإثر الجمع بين الصيغتين في السياق الواحد : مثل :

– جمعه شِبْلٌ على أشبال ثم على شُبُولٍ وكلاهما يجوز :

– لَيْتَمُ أَبُو الْأَشْبَالِ مِثْلُ جَفُونِهِ

ليس الشُّبُولُ عَنِ الْعَرِينِ بِنُومٍ (5)

– وجمعه يَقِظٌ على أَيْقَاطٍ ثم على يَمَقِظِي في قوله :

– كَأَنَّ الرَّاقِدِينَ بِكُلِّ قَاعٍ

هُمْ الْأَيْقَاطُ وَالْيَمَقِظِي النَّيَامُ (6)

على أن « أيقاظ » هو الجمع الوحيد لـ « يَقِظٌ » في اللغة ، أما « يَمَقِظِي » فهو مؤنث « يَقِظٌ » ، مفرد

(جمعه يَمَقِظِي) ، عامله شوقي هنا معاملة الجمع أيضا (7) .

(1) ج 2 ص 33 ، 5 .

(2) ج 3 ص 76 ، 6 وانظر ج 2 ص 33 ، 5 .

(3) ج 3 ص 142 ، 8 .

(4) ج 1 ص 266 ، 75 . وتفسير هذه الصيغة كثير في كلام العرب ، انظر ابراهيم السامرائي « من معجم التنبي » ص 35 .

(5) ج 2 ص 187 ، 26 .

(6) ج 4 ص 71 ، 21 .

(7) وفي هذا وجه من تصرفه في المدلول أيضا على ما سمين اثر هذا .

ب - التصرف في المذلول :

وقد يتصرف الشاعر في الجمع من حيث مذلول الصيغة لا من حيث دالتها : فيحالي صيغة محل أخرى لا تستويان في الدلالة على العدد .

- بين الافراد والجمع :

فقد يستعمل الجمع حيث تنتظر المفرد :

- « رأس الرجال » بدل « رأس رجل » في وصف أبي النهول :

- وَمَا رَأَعْتَهُمْ غَيْرُ رَأْسِ الرَّجَالِ عَلَيَّ هَيْكَلٍ مِّنْ ذَوَاتِ الظُّنْمُرِ (1)

- « ثوان » بدل « ثانية » : حيث لا يبرر استعمال الجمع إلا الوزن والقافية :

- قَضَاءٌ ، وَمِقْدَارٌ ، وَآجَالٌ أَنْفُسٍ إِذَا هِيَ حَانَتْ لَمْ تُؤَخَّرْ ثَوَانِيَا (2)

كما قد يستعمل المفرد حيث تنتظر الجمع :

- « رأس الجدول » بدل « رؤوس الجداول » حيث يقتضي السياق التعميم :

- وَحَمَلْتُهُ فَوْقَ الْعُيُورِ ، وَفَوْقَ رَأْسِ الْجَدُولِ (3)

فالشاعر لا يقصد جدولا بعينه وإنما كل جداول الدنيا .

وقد اتفق له أن يستعمل المفرد حيث تنتظر الجمع والجمع حيث تنتظر المفرد في بيت واحد فقال :

- فِي الثَّرْبِ فَوْقَ (بَنِي سُوَيْفٍ) يَتِيمَةٌ وَمِنَ الْجَوَاهِرِ زَيْفٌ وَصِحَاحٌ (4)

فالمتنظر أن يقول زيتون وصحيح من قبل أنه أراد الإشارة إلى ندرة الخالص من كل شيء ، أو على الأقل أن يقول زيف وصحيح .

- بين التثنية والجمع :

وقد أورد شوقي الجمع حيث كنا نتظر المثني وذلك في مقام المقطع :

- الرَّحْمَاءُ بَدَلَ الرَّحِيمَانِ :

- وَإِذَا رَحِمْتَ فَأَنْتَ أُمَّ أَوْ أَبٌ هَذَا فِي الدُّنْيَا هُمَا الرَّحْمَاءُ (5)

(1) ج 1 ص 132 ، 15 .

(2) ج 4 ص 55 ، 5 .

(3) ج 1 ص 176 ، 18 .

(4) ج 3 ص 51 ، 7 .

(5) ج 1 ص 34 ، 32 .

— الأحداق بدل الحدقتين :

هات استنبيها ...

مِنَ وَجَنَّتَيْكَ تُدَارُ وَالْأَحْدَاقِ (1)

— صِرْفًا مَسْلُطَةً الشُّعَاعِ : كَأَثْمًا

— الأرجل بدل الرجلان :

وَخَائِنَتَهُ عَيْنَاهُ وَالْأَرْجُلُ (2)

— تَقَسَّمَ بَيْنَهُمَا قَلْبُهُ

كما يورد المثنى حيث نتظر الجمع :

— يَدَيْنِ بَدَلِ أَيَادِي :

مَنْ لَا يَدَيْنِ لَنَا بِيَطِي غِيَابِهِ (3)

— مِنْ عَادَةِ الذِّكْرَى تَرْدٌ مِنْ النَّوَى

أراد مَنْ « لا أيادي لنا » أو من « لا يد لنا » وهذا تعبير جاهز ، فلما لم يستقم له الوزن ثنى يد ، فقال يدين ، والمقام يقتضي الجمع ، ولعل الأفراد أولى لأنه قالب جاهز : أما التثنية فلا .

ج — مثال من مظاهر التصرف في المدلول : استعمال المفرد والجمع من مادة : « وطن » (4) .

— دلالة المفرد : وطن :

تنوعت دلالات لفظ « وطن » مفردا في « الشوقيات » بدون أن تتساوى نسبة الأهمية فيها . فقد استعمل الشاعر مفرد المادة 39 مرة في كامل الديوان لم يدل إلا في حالتين منها على معنى مادّي واضح هو معنى الاطار المكاني :

— بُلُجًا إِلَيْهِ وَيُقَامُ فِيهِ :

وَمَوْئِلِ الْعِيَالِ وَالْحَرِيمِ (5)

— وَابْتَهَجَتْ بِالْوَطَنِ الْكَرِيمِ

— أو هو الاطار العام الذي يرجع إليه :

وَالشَّعْرُ لِلْحِكْمَةِ مُدٌّ كَانَ وَطَنُ (6)

— جَعَلْتُهَا شِعْرًا لَتَلْفِتِ الْفِطْنَ

مع الملاحظ أن كلا من الاستعمالين جرى في حكاية معدة للأطفال . فلما استعان الشاعر بالحيوان في مخاطبة الأطفال ، لم يكن له بدّ من التجسيم .

(1) ج 2 ص 77 ، 7 .

(2) ج 3 ص 144 ، 17 .

(3) ج 3 ص 33 ، 33 .

(4) انظر الثبت الذي أعددناه في الفهارس .

(5) ج 4 ص 142 ، 2 .

(6) ج 4 ص 125 ، 4 .

وقد دلّ اللفظ - فيما عدا ذلك - على معنى مجرد هو - في أغلب الحالات - معنى البلاد يرتبط بها
الإنسان مادياً وروحياً ، وقد قصد بالبلاد عادة مصر (25 مرة) :

- وَيَا وَطَنِي لَقَيْتُكَ بَعْدَ يَأْسٍ كَأَنِّي قَدْ لَقَيْتُ بِكَ الشَّبَابَا (1)
- وَطَنِي لَوْ شِغَانْتُ بِالْخُلْدِ عَنْهُ نَازَعْتَنِي إِلَيْهِ فِي الْخُلْدِ نَفْسِي (2)
- رَضِينَا فِي هَوَى الْوَطَنِ الْمُفْتَدَى دَمَ الشُّهْدَاءِ وَالْمَالِ الْمُطَاحَا (3)

وقد أوجب السياق حصر معنى البلاد في سوريا في سياقين : منها قوله يرثي زعيما سورياً :

- وَلَوْ أَنَّ مَقْدُورًا يُرَدُّ لَرَدَّهَا بِحَيَاتِهِ الْوَطَنُ الْمَرْوَعُ الْمُشْفِقُ (4)

وفي اليمن : في البيت التالي حيث يرثي نجل إمام اليمن :

- فَتَى كَأَسْمِهِ كَانَ سَيْفَ الْآلَاءِ وَسَيْفَ الْوَطَنِ (5)

فكلا الاستعمالين من سياق رثائي ، فلما تجاوز الشاعر في الرثاء أموات مصر ، وسع مفهوم
الوطن .

وقد اتفق للشاعر أن يستعمل لفظ « وطن » للشرق العربي وذلك في سياق واحد : هو قوله :

- وَطَنٌ وَاحِدٌ عَلَى الشَّمْسِ وَالْفُصْحَى وَفِي الدَّمْعِ وَالْجِرَاحِ اجْتِمَاعُهُ (6)

إلا أن شوقي أخرج لفظ « وطن » مخرج الاطلاق أحيانا (7 حالات) فلم يدلّ به على بلد معين بقدر

ما عبّر به عن مطلق معنى الوطن :

- وَطَنُ الْمَرْءِ حِمَاهُ الْمُفْتَدَى يذْكَرُ الْمِنَّةَ مِنْهُ وَالْيَدَا (7)
- هَبْ جَنَّةَ الْخُلْدِ الْيَمِينُ لَا شَيْءَ يَعْدِلُ الْوَطَنُ (8)

وقد ألفينا مفرد « الوطن » مقترنا بمعنى اللحمة المؤلفة بين مجموعة الناس ، منحصرة في لحمة الجنس

(العربية : العروبة) في سياق واحد هو :

- يُجَامِلُكَ الْعَرَبُ النَّازِحُونَ وَمَا الْعَرَبِيَّةُ إِلَّا وَطَنُ (9)

- (1) ج 1 ص 64 ، 26 .
(2) ج 2 ص 44 ، 13 .
(3) ج 4 ص 29 ، 2 .
(4) ج 3 ص 110 ، 28 .
(5) ج 3 ص 169 ، 6 .
(6) ج 3 ص 101 ، 4 .
(7) ج 4 ص 38 ، 30 .
(8) ج 4 ص 190 ، 13 .
(9) ج 3 ص 169 ، 11 .

دلالة الجمع : أوطان :

وقد تنوعت دلالات الجمع « أوطان » بدون أن تساوى نسبة الأهمية فيها كذلك ، ومنها ما كانت
تفيد عملية الجمع ذاتها كالتضخيم وهو الذي يأتي له الجمع في اللغة : ومنها ما كان وليد مؤثرات أخرى
بمرتدات الجمع من وظيفته اللغوية وأكسبته وظائف جديدة .

فقد استعمل شوقي صيغة الجمع 45 مرة دلّ اللفظ في 4 منها على معنى مادّي واضح هو معنى الاطار
المكاني :

- يُلجأ إليه ويُنقام فيه :

- وَهَلْ تَحِينُ إِلَيْهِ بَعْدَ فُرْقَانِهِ كَمَا بَحِينُ إِلَى أَوْطَانِهِ الْجَالِي (1)

- أو هو الاطار العام الذي يُرجع إليه :

- إِنَّ الَّذِي قَسَمَ الْبِلَادَ حَبَاكُمُ بَلَدًا كَأَوْطَانِ النَّجُومِ مَجِيدًا (2)

أما بقية الحالات وأغلبها ، (38 من 43) فدلّ فيها الجمع « أوطان » على معنى مجرد بدون أن تظهر
لها نزعة إلى الانحصار في متعلق معين .

فقد قرن هذا المعنى بمصر في 14 حالة :

- خَرَجُوا (الشباب) ، فَمَا مَدُّوا حَنَاجِرَهُمْ ، وَلَا

- فَيَا « سَعْدُ » جُرْحُكَ سَاءَ الرَّجَالِ

- شَرَفًا نُصِيرُ ، أَرْفَعُ جَبِينَكَ عَالِيًا

وقرنه بسوريا في سياق واحد سياسي قومي ، هو :

- وَإِنْ سَأَلْتَهُمُ الْأَوْطَانَ أُعْطَوْا دَمًا حُرًّا وَأَبْنَاءَ وَمَالًا (6)

لكنه قرنه كذلك بالبلاد الاسلامية عموما في 7 حالات ، وأغلب ما كان ذلك في سياقات سياسية
وقصائد تحدث فيها عن الأتراك وهم الذين كانت فيهم خلافة الاسلام :

- فَجِئْتُ فَتَاةَ التُّرْكِ أَجْزِي دِفَاعَهَا

- وَمُهَاجِرِينَ تَنَكَّرَتْ أَوْطَانُهُمْ

- وَلِلْأَوْطَانِ فِي دَمٍ كُلِّ حُرٍّ

عن الملك والأوطان ما الحقُّ يوجبُ (7)

ضَلُّوا السَّبِيلَ مِنَ الذَّهْوِ وَهَامُوا (8)

بَدُّ سَلَمَتُ وَدَيْنُ مُسْتَحِقُّ (9)

(1) ج 3 ص 125 ، 45 .

(2) ج 1 ص 109 ، 37 .

(3) ج 1 ص 109 ، 19 .

(4) ج 1 ص 262 ، 9 .

(5) ج 4 ص 76 ، 1 .

(6) ج 2 ص 181 ، 13 .

(7) ج 1 ص 42 ، 124 .

(8) ج 1 ص 230 ، 53 .

(9) ج 2 ص 74 ، 44 .

وقد أخرج الشاعر الجمع « أوطان » مخرج الاطلاق في 13 حالة أخرى ، فلم يعلقه ببلد معين . إلا أنه جمع حيث ينتظر الجمع حيناً وجمع حيث ينتظر الأفراد حيناً آخر .

فمما جاء فيه الجمع يفيد التضخيم مؤدياً بذلك وظيفته اللغوية هذان المثالان :

– وَمِنْ شَرَفِ الْأَوْطَانِ الْإِيْقُوتَهَا حُسَامٌ مُعِزٌّ ، أَوْ يَسْرَاعٌ مُهْتَدَبٌ
– لَا تَلُومُوهُمَا ، أَلَيْسَتْ حُرَّةٌ وَهَوَى الْأَوْطَانِ لِالْحُرَارِ : دَيْنٌ ؟

ومما جاء فيه الجمع مجرداً من وظيفته اللغوية مؤدياً معنى المفرد :

– يُلَاقِي بَعِيدَ الْأَهْلِ عِنْدَكَ أَهْلَهُ وَبَمَرْحٍ فِي أَوْطَانِهِ الْمُتَغَرَّبُ (1)
– نَحْنُ فِي الْفَيْتَةِ بِالْذِّبَارِ سَوَاءٌ كَلْنَا مُشْتَقٌّ عَلَيَّ أَوْطَانِهِ (2)

فالملاحظ أن استعمال الشاعر الجمع « أوطان » يفرق في « الشوقيات » استعماله المفرد « وطن » (45 < 39) وأن المفرد والجمع يشتركان في الدلالة ، ولا يفرقان إلا في معنى « البلاد الاسلامية » خاصة . فشوقي دل على هذا المعنى بالجمع دون المفرد .

فلفظ الوطن مفرداً لا يلفت الانتباه إلا من حيث غلبة لفظ الجمع عليه في الاستعمال .

أما استعمال الجمع فيستوقفنا من حيث أنه لم يأت لمجرد تضخيم عدد ما يدل عليه المفرد دائماً : بل جاء كثيراً لما يجيء له المفرد ولم يجيء المفرد لما يجيء له الجمع وإذا صرفنا النظر عن مختلف المعاني التي عبر عنها الجمع « أوطان » ، وإذا استثنينا الحالات التي استعمل فيها الجمع مرتين في البيت الواحد بمعنيين مختلفين (45 – 6 = 39) مع استثناء الحالات السبع التي ورد فيها الجمع دالاً على « البلاد الاسلامية عامة » (39 – 7 = 32) لاحظنا أن الجمع ورد في 23 حالة من 32 ، أي في الثلثين في مقام المفرد ، غير قائم بوظيفته اللغوية وهي التضخيم . ولم نره جاء مفيداً ما يفيد الجمع عادة إلا في 9 حالات من 32 .

أما استعماله الجمع (أوطان) لمعنى « البلاد الاسلامية عامة » فقد احتفظ فيه الجمع بقيمته الأصلية ، فتركز على تضخيم العدد . فإذا استعمل شوقي المفرد « وطن » لمصر أو سوريا أو اليمن فإنه من الطبيعي أن يستعمل الجمع « أوطان » للبلاد الاسلامية عامة .

أما بقية المعاني فإنها مشتركة بين المفرد والجمع ، فقد دل على مصر بـ « وطن » كما دل عليها بـ « بأوطان » ، ودل على المعنى المجرد بـ « وطن » كما دل عليه بـ « أوطان » ... ها هنا موطن فقد فيه الجمع وظيفته الأصلية فعلى ماذا دل ؟

يمكن أن نعتبر – أولاً – أن استعمال الجمع « أوطان » لمعنى « البلاد الاسلامية عامة » مناسب من حيث أن البلاد الاسلامية تضم أقطارا عديدة ، فالإشارة إليها بصيغة الجمع مطابقة لتعددّها .

(1) ج 1 ص 42 ، 249 .
(2) ج 2 ص 190 ، 61 .

غير أن التعدّد يفقد قيمته إذا ألفت بين الجوانب المتعدّدة كثير من العناصر المشتركة . هذا شأن البلاد الإسلامية التي يوحد بينها الدين والتاريخ على الأقلّ .

فاستعمال الشاعر الجمع حتى في هذه الحالة ؛ هو - في رأينا - خارج عن وظيفته اللغوية شيئاً ما . وأبرز ما يدلّ على غلبة مجيء الجمع « أوطان » لغير وظيفته اللغوية : استعماله حيث المقصود منه مصر . فإن استعمل الشاعر لمصر المفرد « وطن » في 25 حالة ؛ فقد استعمل لها كذلك الجمع في 14 حالة .

على أن استعمال صيغة الجمع لغير مصر هي دالة كذلك على فقدان الجمع « أوطان » وظيفته الأصلية في « الشوقيات » ؛ وأحسن ما يمثل ذلك قوله :

- كُنْ إِلَى الْمَوْتِ عَلَى حُبِّ الْوَطَنِ مَنْ يَخُنْ أَوْطَانَهُ يَوْمًا يُخَسِّنُ (1)

فقد ساق المفرد والجمع في بيت واحد ؛ وقصد في الحائتين المعنى المجرد بدون أن تأتي صيغة الجمع بجديد يذكر .

إن شوقي بتغليب الجمع على المفرد في الاستعمال وبإيراد الجمع في شعره فاقدًا وظيفته اللغوية في أكثر هذه الاستعمالات ينهج نهج الأقدمين في الحديث عن « الأوطان » ويعرب عن ميوعة مفهوم الوطن في تقديره هو ، لأنّ الانتقال من المفرد إلى الجمع في استعمالات العرب قديماً يترجم حقيقة إذ لم يكن الاستيطان دينهم وإنما كانوا رحلاً لا يستقرون (2) أمّا انتقاله هو من المفرد إلى الجمع في استغلال مادة « وطن » فليس هو إلا من مظاهر نزعة التقليدية في فنّ القول .

وفي هذا ما يدلّ على أنه ليس لتغير العدد بانتقال الشاعر من المفرد إلى الجمع في المادة الواحدة أهمية لغوية دائماً وأبداً . إلا أنه متى انعدمت الأهمية اللغوية قامت مقامها أهمية سياقية على نحو ما بينا في الانتقال من المفرد « وطن » إلى الجمع « أوطان » .

(1) ج 4 ص 38 ، 29 .

(2) ورد في « رسالة الخنيز إلى الأوطان » للجاحظ مفرد المادة 20 مرة وجمعها 19 مرة ؛ وسبق ما يشرب من نصف استعمالات الجمع (8 من 19) في مواطن يستعمل فيها اليوم المفرد ؛ اللهم إلا أن يكون المتعمل ذا نزعة تقليدية كشوقي . وفيما يلي نقدم السياقات الشانسة :

- وقال آخر : إذ كان الطائر يحن إلى أوكاره ؛ فالإنسان أحنّ بالحنين إلى أوطانه . ص 386 .

- وقال عبد الحميد الكاتب ؛ وذكر الدنيا « نفتنا عن الأوطان وتطلعتنا عن الإخوان » . ص 389 .

- وقال آخر : من أمارات العاقل بره بأخوانه وحنينه لأوطانه ومداراته لأهل زمانه . ص 389 .

- وقال آخر :

- وكل غريب سوف يسمي بذلة إذا بان عن أوطانه وجننا الأدلا

ص 404

- وأنشأ يقول :

- وكنت فيهم كمطور ببلدة يسر أن جمع الأوطان والمطرا

ص 406

- وقيل لبعض الأعراب : ما النيغة ؟ قال : الكفاية مع لزوم الأوطان والجنوس مع الإخوان .

قيل : فما الذلة ؟ قال : التنقل في البلدان ؛ والتنحي عن الأوطان ، ص 407 .

- وقال آخر :

- سَمَا اللهُ أَرْضَ الْعَاشِقِينَ بِغَيْثِهِ وَرَدَّ إِلَ الْأَوْطَانَ كُلَّ غَرِيبٍ

ص 412

3 - التثنية :

لا تكثر التثنية في « الشوقيات » بصفة خاصة . ولكن من استعمالاتها القليلة ما ظهرت فيها طرافة هي التي نحالمها فيما يلي .

وقد سبق الحديث في باب الجمع وفي معرض الحديث عن مدى مطابقتة الشاعر بين العدد والمعدود ، عن استعماله الجمع حيث نتظر المثنى (1) نضيف إليه ما هنا استعماله المثنى حيث نتظر المفرد ، كما في قوله :

– وَأَفْتَقِدُ جَوْهَرَةَ مِينٍ شَرَفٍ صَدَفُ الدَّهْرِ بَيْرُبَيْهَا ضَنِينُ (2)

فالترب هو اللدة والنظير ، ولم نهتد إلى مقصد خاص في ثنية الاسم في هذا البيت ، ما عدا قصد الشاعر إلى الإيفاء بحق الوزن .

ومن منازع الشاعر في التثنية اجراؤها لما لا تجري له عادة وخاصة لاسم النوع ، فقد ألفينا اسم النوع مثنى في قوله :

– مَحَاسِينُهُ غِرَاسُكَ وَالْمَسَاوِي لَكَ الثَّمَرَانِ : مِنْ حَمْدٍ وَذَامٍ (3)

وفي قوله :

– وَدَخَلْتُ فِي لَيْلَيْنِ : فَرَعِيكَ وَالِدُجَيِّ وَلَثَمْتُ كَالصَّبْحِ الْمُسَوِّرِ فَانِكَ (4)

فثنى « الثمر » في الأول كما لو كان مذكر ثمرة « وثنى الليل » في الثاني في مقام التشبيه .

وقد لاحظنا أن التثنية – فيما عدا ذلك – تقوم في بعض القصائد بدور رئيسي فتتحكم في بنيتها مما يستدعي أوفر تفصيل :

أ - التثنية طابع قديم :

يخاطب الشاعر المثنى حيث لا يقصد خطاب المثنى ، ولا حتى مخاطبا معيناً ، وإنما يجري في ذلك مجرى القدماء في استيقاف المصاحيين على الأطلال . وقد يسمي المصاحيين الوهميين بالخليلين ، وقد يطلق الخطاب فلا يسميهما باسم معين .

وان كنا ألفينا هذا الأسلوب جارياً في السياق الغزلي أو في الحنين إلى الأوطان ، فقد وجدناه أيضا في سياق التاريخ الوطني ، ولكن في قسم جديد من القصيدة ، وصف فيه الشاعر آثار الفراعنة من ملوك مصر :

خَلِيلِيَّ أَحْبَبْتَ الْوَادِي ، وَمِيْلَا إِلَى غُرْفِ الشَّمُوسِ الْغَابِرِيْنَا (5)

(1) انظر باب الجمع .

(2) ج 1 ص 253 ، 2 .

(3) ج 1 ص 208 ، 15 .

(4) ج 3 ص 178 ، 18 .

(5) ج 1 ص 266 ، 48 وما بعده .

ووجدناه في السياق الغزلي مزروعا في آخر القصيدة ، وغير مرتبط فيها بوصف آثار أو وقوف على ديار :
 يَا خَلِيلِي ، صِنَالِي حِيلَةً وَأَرَى الْحِيلَةَ أَنْ لَا تَصِفَنَا (1)

بينما كان خطاب المثني في سياق الحنين إلى الأوطان عمدة مقدمة القصيدة :

اخْتِلَافُ النَّهَارِ وَاللَّيْلِ يُنْسِي
 وَصِفْنَا لِي مُلَاوَةً مِنْ شَبَابٍ
 عَصَفْتُ كَالصَّبَا اللَّعُوبِ وَمَرَّتْ
 وَسَلَا مِصْرَ : هَلْ سَلَا الْقَلْبُ عَنْهَا
 اذْكَرَا لِي الصَّبَا ، وَأَيَّامَ أُنْسِي
 صُورَتْ مِنْ تَصَوُّرَاتٍ وَمَسَّ
 سِنَّةٌ حُلُوءَةٌ ، وَلَذَّةٌ خَلَسَ
 أَوْ أَسَا جُرْحَهُ الزَّمَانُ الْمُؤَسِّي (2) ؟

هذه السياقات تشترك عدوما في موضوع الحنين إلى الماضي ، مما يدل على أن خطاب المثني بهذا الشكل في شعر الشاعر أسلوب مخصوص بهذا الموضوع الدقيق .

ب - الثنية وسيلة تضييف :

أدت الثنية دورا هاما في القصيدة التي رثى فيها شوقي أباه (3) . فقد تضمنت القصيدة 31 بيتا ، قامت مقاطعها على الثنية في الغالب (23 من 31) ، وقد كانت الثنية في القصيدة متصلة بـ :

عظم شأن الفقيده : فهو واحد كإثنين ، وقد كان المثني في هذه الحالة يقابله المفرد في الحشو عادة ، وقد أدى معنى عظمة المصيبة . ومما يبرز دوره قوله :

أَنَا مَنْ مَاتَ وَمَنْ مَاتَ أَنَا
 نَحْنُ كُنَّا مُهْجَةً فِي بَدَنٍ
 ثُمَّ عَشْنَا مُهْجَةً فِي بَدَنٍ
 ثُمَّ نَجَيْ فِي (عَلِيٍّ) بَعْدَنَا
 لَقِيَ الْمَوْتَ كَلَانَا مَرَّتَيْنِ
 ثُمَّ صِرْنَا مُهْجَةً فِي بَدْنَيْنِ
 ثُمَّ نَلَقَى جُثَّةً فِي كَفْنَيْنِ
 وَبِهِ نُبْعَثُ أَوْلَى الْبَعَثَيْنِ (4)

وثنائية الكون وانسجامه : فهو واحد وإن قام على الثنائية وقد كان معنى ثنائية الكون مرتبطا بمعنى تكامله وانسجامه . ومن ذلك قوله :

هَلَكْتَ قَبْلَكَ نَاسٌ وَقُرَى
 غَايَةَ الْمَرءِ وَإِنْ طَالَ الْمَدَى
 وَطَبِيبٌ يَتَوَلَّى عَاجِزًا
 إِنَّ لِلْمَوْتِ بَدَأَ إِنْ ضَرَبَتْ
 وَتَعَى النَّاعُونَ خَيْرَ الثَّقَلَيْنِ
 أَخَذَ بِأَخْذِهِ بِالْأَصْغَرَيْنِ
 نَافِضًا مِنْ طَبِّهِ خَفِي حُنَيْنِ
 أَوْشَكَتْ تَصْدُوعَ شَمَلِ الْفَرَقْدَيْنِ (5)

(1) ج 2 ص 132 ، 8 .

(2) ج 2 ص 44 ، 1 - 4 .

(3) ج 3 ص 154 .

(4) المصدر نفسه ، 10 - 13 .

(5) المصدر نفسه ، 4 - 7 .

ويتضح أن التثنية التي كانت في المنطلق وسيلة اختارها الشاعر للتعبير ، أصبحت تفرض عليه التوسّع في نماذجها ، بمتنصّي حلولها في المقاطع . فمن موضوع عظم أثر المصيبة تولد في التصيدة موضوع ثنائية الكون فقويت فكرة التأليف بين الكائنين بفكرة الانسجام بين كل الكائنات . فيوجد شيء من التفاعل بين ما يريد الشاعر وما يريد الشعر منه عن هذا التفاعل تولدت هذه اللوحة الفنية .

الفصل الخامس دلالة المباني ودلالة المعاني

دلالة المباني :

من مظاهر اشباع الألفاظ بالدلالة في « الشوقيات » ، ورودها على صيغ غير منتظرة ، إما لكون الصيغ من المواد المعنوية نادرة الاستعمال لذلك المعنى في العربية قديما أو حديثا ، وإما لكون الشاعر استعملها لغير ما تستعمل له في الأصل عادة .

فليست همتنا متعلقة في هذا الباب بدلالة الألفاظ من حيث غلبة ظاهرة الإهمال عليها في الاستعمال في غير شعر شوقي أو من حيث تعليق الشاعر بها معاني شخصية جديدة فحسب . وإنما هي متعلقة بدلالة الألفاظ من حيث ارتباطها بصيغ معينة في شعر الشاعر بصور مختلفة عما استعمله العرب .

والحكم بندرة الصيغة لا يتسنى إلا بالنظر إلى المادة اللغوية وإمكانات الصياغة فيها بمقتضى الوضع اللغوي وإلى المعاني المختلفة التي يمكن أن تفيدها في الأصل ثم بمقابلة ذلك بما آل إليه أمرها في استعمالات العرب قديما وحديثا ، وكذلك الشأن في الحكم على الصيغة الواقعة موقع غيرها من الصيغ (1) .

إن التحول البيوي يتبعه تحول معنوي . وقد كان تأثير هذا التحول في دلالة الألفاظ في « الشوقيات » إيجابيا غالبا .

1 - استعمال الصيغ النادرة :

فمن أنواع الكلام ما جوزت اللغة لتأديتها صيغا عديدة مختلفة مشتركة في المادة . من هذه الصيغ ما قد يهمله الاستعمال تماما وإن أقره القياس ، ومنها ما يغلب بعضها على بعض وإن لم يقره القياس ، وقلما يقر

(1) من الإمكانيات ما ندر استعمالها في القديم وشاعت في الحديث ومنها ما طرا عليها عكس ذلك . وإنه ليحسن اتباع هذا الاتجاه في الدرس لولا أن الأسر عسير التحديد في ظروف البحث اللغوي الراهنة عند العرب ولولا أن بحثنا آني لا يهتنا فيه التطور التاريخي الزماني بالدرجة الأولى .

الصادر من المادة الواحدة مثلا كثيرا ما يكون على صيغ مختلفة ، لكن من هذه الصيغ ما يكثر استعماله وهو الشائع ومنها ما يقل وهو النادر .

إلا أن هذه التزعة في « الشوقيات » ليست غالبية دائما . فالنادر فيها معتمد بكثرة مما يؤكد عندنا تساوي الامكانيات المختلفة التي تجوزها اللغة في نظر الشاعر وإن حكمت القواعد بندرة البعض وشيوع البعض الآخر ، أو أقر ذلك استعمال القدماء أو المحدثين .

وهذا نضمه إلى عمل الشاعر على اثر الرصيد اللغوي الذي يمكن التصرف فيه . وهو عمل على إحياء مهمل اللغة . وينسحب ذلك على الأسماء والأفعال ، كما ينسحب على الجامد والمشتق من الأسماء : وقد شاع ذلك في المصادر أكثر من شيوعه في غيرها في « الشوقيات » (1) .

أ - في المصادر :

فمن المصادر النادرة الصيغ ما بدا لنا أن شوقي ولع بها كثيرا فاستعملها في شعره في مواطن عديدة ، فأنهى به الأمر إلى تكريس النادر على حساب الشائع ، كاستعماله « الذام » مصدرا حيث نتظر « الذم » :

- | | |
|--|---|
| مَحَاسِنُهُ غِرَاسُكَ وَالْمَسَاوِي | لَكَ الثَّمَرَانِ مِنْ حَمْدٍ وَذَامٍ (2) |
| تَقْضِي عَلَيَّ الْمَرْءَ اللَّيَالِي | فَالْحَمْدُ مِنْ سُلْطَانِيهَا وَالذَّامُ (3) |
| يَقْضِي عَلَيْنِهِمْ فِي الْبَرِيَّةِ أَوْلَهُمْ | وَيُدِيمُ حَمْدًا ، أَوْ يُؤَيِّدُ ذَامًا (4) |
| وَعِنْدَ لِسْمٍ تَحْفِيسُ الذَّامِ | وَلَسْمٍ تَغْتَسِرُ بِالْحَمْدِ (5) |

وإذا كان استعماله « الذام » في الأبيات الثلاثة الأولى ولید القمط ، فإنه لم يكن كذلك في البيت الرابع ، بل هو لم يتولد - في هذا البيت الأخير - عن أية ضرورة ، ودليل ذلك أن تعويض « الذام » فيه بـ « الذم » يستقيم معه الوزن (6) .

ومن باب تكريس النادر ، على حساب الشائع أيضا استعماله « الخُلْد » مصدرا بديلا « للخلود » :

- | | |
|---|---|
| أُمَّةٌ لِلْخُلْدِ مَا تَبْنِي ، إِذَا | مَا بَنَى النَّاسُ جَمِيعًا لِلْعَمَاءِ (7) |
| وَاطْلُبِ الْخُلْدَ وَرَمْنَهُ مَنزِلًا | تَجِدُ الْخُلْدَ مِنَ التَّارِيخِ بَابًا (8) |
| وَلَا خُلْدَ حَتَّى تَمَلَأَ الدَّهْرَ حِكْمَةً | عَلَى نَزْلَاءِ الدَّهْرِ بَعْدَكَ أَوْ عِلْمًا (9) |

(1) وينسحب ذلك كذلك على حالات افراد الاسماء أو جمعها ، لكن دخول عامل العدد في هذه الحالات جعلنا نؤثر دراستها في باب الجمع .

(2) ج 1 ص 208 ، 15 .

(3) ج 1 ص 230 ، 62 .

(4) ج 3 ص 144 ، 12 .

(5) ج 4 ص 83 ، 37 .

(6) لاحظ ، الى جانب ذلك ورود « الذام » في كل هذه الامثلة مع مقابلة « الحمد » .

(7) ج 2 ص 3 ، 46 .

(8) ج 2 ص 18 ، 14 .

(9) ج 3 ص 146 ، 12 .

ويدخل هذا الاجراء في باب تعميم الخصوص ذلك أن « الخلد » فيما نقدر مصدر يفترون بالحملة كثيرا ويتزع إلى الاختصاص بها : فيكون الشاعر - إذا صح لنا التقدير - مؤثرا هذا المصدر لاحتفاظه بنفس من الدين (1) .

وقد وجدنا شوقي يؤثر النادر وهو قياسي على الشائع وهو سماعي : بحيث يخرق نظام السماع المستعمل من أجل احترام نظام القياس المهمل : وذلك في قوله :

حَدَاهُ السَّفَارُ إِلَى مَنَزِلٍ بِلَاقِي التَّخْفِيفِ عَلَيْهِ الوَيْدُ (2)

أر قوله :

الَّذِينَ مِيلَ بِهِمُ فِي سِفَارِهِمْ بَعْدُوا (3)

فالسفار مصدر لسافر : ولكن الذي يكثر له في الاستعمال هو السفر على غير قياس .

وإن شوقي ليؤثر أحيانا أخرى الصيغة التي ثبت أنها محدودة الاستعمال في القديم ، ولم يتكلم بها إلا في لهجة معينة كما في قوله :

وَالْيَوْمَ أَصْبَحْنَا بِحَالِ طُفُولَةٍ فِي الْعِلْمِ ، تَاتَمَّانِهِ تَطْفِيلًا (4)

فاستعمل « التطفيل » مصدرًا لِتَطْفَلٍ ، ولم يعتمد في ذلك قياسا ولا شيوعا ، وأهمل المصدر ، « التطفل » ، وهو قياسي شائع (5) .

فإذا وجدناها هنا - إلى جانب مقتضيات الوزن أو القافية - أسبابا تفسر استخدام نادر الصيغ ، فإننا في حالات أخرى لا نكاد نجد لهذه الظاهرة مبررات غير مقتضيات القافية ، ذلك أن الصيغة النادرة غالبا ما وقعت في « الشوقيات » موقع القطع (6) .

- حَفَايَةَ بِدِيلِ حَفَاوَةٍ :

أَسَدْتُ إِلَى أَهْلِ الْجَنُودِ دِيدًا ، وَغَالَتُ فِي الْحِفَايَةِ (7)

- شَمِيمٌ بِدِيلِ شَمٍّ :

قُدُسِيَّةَ النَّفَحَاتِ ، تُسَكِرُ بِالمَذَاقِ وَبِالشَّمِيمِ (8)

(1) نمني بتكريس النادر على حساب الشائع ، تاروي الصيغتين في نظر الشاعر وامكانية تيام احدهما مقام الأخرى ، لا أنه لا يستعمل الصيغة الشائعة في شعره قطعا . انظر مصدر « الخلود » في ج 3 ص 76 ، 21 ، مثلا .

(2) ج 3 ص 66 ، 3 .

(3) ج 3 ص 59 ، 8 .

(4) ج 1 ص 180 ، 9 .

(5) في اللسان « وقال الليث التطفيل من كلام أهل العراق » .

(6) النادر في غير مقام القطع : « موات » بدليل « موات » ج 3 ص 76 ، 21 .

(7) ج 1 ص 291 ، 18 .

(8) ج 1 ص 218 ، 13 .

«بان» بديل نوال أو مثال :

كثيرة باغي السبق لم ير مثلها على عهد اسماعيل ذي الطول والنال (1)

- فرس بديل افراس :

ركبت صيد المقادير عينيه لينقد ، ومخلبته لفرس (2)

فإذا كانت اللغة هي ما وجب لشيوعه ، ودونه ما جاز لثقله شيوعه ، فإن لغة شوقي هي ما وجب لشيوعه يعادله ما جاز وإن لم يشع .

ب - في الأفعال :

إن استعمال النادر من صيغ الأفعال في «الشوقيات» يعكس وضعيات لها وجود لغوي أكثر من ترجمته عن نزعة إلى تكريس صيغ دون أخرى أو إلى احترام وزن أو قافية .

فقد استعمل الشاعر «حب» بديلا «لأحب» :

حببتك ذات الخال : وأحب حالة إذا عرضت للمرأة لم يدبر ماهايا (3)

وهذا شاذ عند اللغويين ولكنه جار عند الشعراء خاصة ، حتى القدماء ، وهو المستعمل وحده في عاميات العربية اليوم (4) .

واستعمل «أهرق» بديلا «لأراق» :

أهرق عنقودها تقدمت للصنم (5)

والفرق بين الفعلين في الصورة الصوتية لا في الصيغة أو المعنى ، وإذا كان المجهود الأدنى غلب «أراق» في الاستعمال ، فإن «أهرق» لم يقل استعماله كثيرا (6) في شعر شوقي ، وشوقي إذا احتفظ في الأول «بحب» فليس من أجل شيوعه في عاميات العربية الحديثة وإذا احتفظ في الثاني «أهرق» فليس من أجل شيوعه في لغات عربية قديمة ، وإنما - فيما نرى - من أجل الاحتفاظ بطابع القدم الذي في كليهما وما يصبغه هذا الطابع على شعره من أصالة .

وقد استغل شوقي ظاهرة المرونة التي في استخدام مادة «حب» عند العرب ، فاستعمل «حب» أيضا بديلا «لحب» ، فقال :

فغالي في بنيك الصيد غالي فقد حب الغلو إلى بنينا (7)

(1) ج 3 ص 128 ، 35 .

(2) ج 2 ص 44 ، 34 .

(3) ج 2 ص 146 ، 4 .

(4) أبراهيم السمراني ، «من معجم المتنبي» فعل «حب» ص 78 - 79 .

(5) ج 2 ص 92 ، 4 .

(6) استعمال المصدر «إهراق» مثلا في : ج 1 ص 248 ، 11 .

(7) ج 1 ص 266 ، 23 .

ومن باب تغليب الاستعمال القديم النادر احلاله « استضحك » محل « ضحك » :

- يَجِيشُ صَادِرِي ، وَلَا يَجْرِي بِهَا قَلْمِي يَلُوجِرِي لِبِكِي وَاسْتَضَحَكَ الْقَلَمُ (1)
كَلَّمَا اسْتَوْحَشَ فِي ظِلِّ الْجَنَانِ جُنُّ فَاسْتَضَحَكَ مِنْ حَيْثُ بَكَى (2)

ويغلب في هذا المجال استعماله صيغة افتعل بدل صيغة المجرد كما في الأمثلة التالية :

- لَزِمْتُ بِأَبِ أَمِيرِ الْأَنْبِيَاءِ ، وَمَنْ يُمْسِكُ بِمَنْتَاحِ بَابِ اللَّهِ يَغْتَمِ (3)
هَذِهِ عَرُوسٌ نُهَى فِي الْقَبُوكِ تَرْتَغِبُ (4)
بِالْأَمْسِ مَالَتْ عَرُوشٌ وَأَعْتَلَتْ سُرُرٌ لَوْلَا الْقَذَائِفُ لَمْ تُثَلِّمُ وَلَمْ تُصَمِّ (5)

وقد ورد الفعلان يغتم (يغتم) في البيت الأول وترتغب : (ترغب) في البيت الثاني ، في مقام المقطع :
(ورد الفعل اعتلت : (علت) في البيت الأخير في مترلة ليست لها أهمية عروضية .

ونرى الشاعر في هذا الباب يسير على مبدأ له شخصي عملي يتلخص فيما يلي : ما ظهرت فيه مرونة
اللغة من وجه جازت عنده المرونة فيه من أوجه .

ج - في الأسماء :

كثيرا ما يبنى شوقي الأسماء على صيغ نادرة . وندرة هذه الصيغ قد تكون مطلقة ، أي حكمت بتلّة
لها ، المعاجم واستعمالات العرب قديما وحديثا ، وقد تكون هذه الندرة متأكدة في الحديث لقلّة أثرها
لاهما لها ، وغير متأكدة في القديم لعدم توفر ما يسمح بالقطع في ذلك من معطيات .

فمن النادر المطلق استعماله « شمال » بديلا لـ « شِمَال » .

- لَقَدْ رَكَّبَ اللَّهُ فِي سَاعِدَيْكَ يَمِينَ الْجُدُودِ وَشِمَالَهَا (6)

وفي اللسان « الشمال : لغة في الشمال » وفيه أيضا أن اللحياني قال : « وعندي أن شيمالا إنما هو في
الشعر خاصة أشبع الكسرة للضرورة .. » وسواء كان هذا الاستعمال صدى لاجراء لهجي خاص أم وليد
ضرورة شعر ، فإنه متأكد الندرة في القديم عندنا اليوم ، ونراه مهملًا في الحديث ، وأنه يتميز في شعر
شوقي بكونه من الضرورات ذات الطابع القديم .

- (1) ج 1 ص 211 ، 24 .
(2) ج 2 ص 171 ، 5 .
(3) ج 1 ص 190 ، 43 .
(4) ج 2 ص 9 ، 75 .
(5) ج 1 ص 190 ، 133 .
(6) ج 1 ص 184 ، 50 .

ونجد في الفناظ أخرى كان لها شأن طريف مختلف من حيث بدا أن أصلها الشيوع في التقديم « الإهمال في الحديث : كلفظ « السُّلال » استعمله شوقي بديلا له « السَّل » (1) .

« خَلَّتْ عَلَيَّ حُكْمَ الْوُدَادِ وَشَرَعِي » مصرا : فَكَانَتْ كَالسُّلَالِ دُخُولًا (2)

والمستعمل اليوم هو « السَّل » أما السُّلال فمهملة : لكن الأمر في التقديم كان بالعكس تماما عند البعض ، وبالتساوي في الشيوع بين لفظي « السَّل » و« السُّلال » عند البعض الآخر (3) .

ومن المؤسف أننا لا نجد في المعاجم تحقيقا في هيئة كل لفظ ، وأسام هذه الوضعية لا يسعنا إلا الاعتماد على الاستعمان وحده وأحكامنا المبنية عليه لا يمكن أن تكون الا تقريبية لان مادته لم تجرد ولم تدرس على الوجه الذي يفيدنا .

فاعتمادا على قلة الأثر في الاستعمالات الحديثة نحكم بالندرة على (4) الألفاظ التالية في شعر شوقي :

— النديّ بديل النادي :

وإذا خطبتَ فللمنابر هِيزرةٌ تعرو النديّ : وللقلوب بُكاءُ (5)
يدعون خلفَ السرّ آلهةً لهم مَلُؤُوا النديّ جلاله ، وتَأَبَّتُوا (6)

— الضرغامة بديل الضرغام :

وهزيمًا كما عَوَى الذئبُ في كُـلـلِ مكانٍ : وزمجر الضرغامة ؟ (7)

— أَجَنَّبُ بديل أَجَنَّبِي :

وطالت يدُ للجمع في الجمع بالخَنَا وباللبِّ ، لم يمددُ بها فيه أَجَنَّبُ (8)

— التَّمَمُ بديل التَّام :

لما اعتلتُ دولةُ الاسلامِ واتسعَّتْ مَشَّتْ ممالِكُه في نُورها التَّمَمِ (9)

(1) مع الملاحظ أنه أكثر ما يتمل اللفظ على صيغة « الل » انظر مثلا ج 4 ص 26 ، 20 و ص 38 ، 90 .

(2) ج 1 ص 173 ، 17 .

(3) في اللان : « قال ابن بري : ان الحريري قال في كتابه درة النواص انه (= الل) من غلط العامة ، وصوابه عنده السلال ، ولم يصب في انكاره الل لكثرة ما جاء في أشعار الفصحاء ، وذكره سيبويه أيضا في كتابه .

(4) من النادر تصغير « ذاك » على « ذياك » قديما وحديثا : بل من النادر تصغير اسم الإشارة عدوما ولكن الشاعر صغره فلاذ بذلك مثلا كان شاعرا فقال : (ج 3 ص 125 ، 35) :

قد اكمل الله ذياك (البهلال) لنا فلا أرى الدرر نقصا بعد إكمال

(5) ج 1 ص 34 ، 35 .

(6) ج 2 ص 64 ، 101 .

(7) ج 2 ص 85 ، 18 .

(8) ج 1 ص 42 ، 162 .

(9) ج 1 ص 190 ، 147 .

— الدِّعَامُ بديل الدعامة :

أَبَتِي الْمَالِكِ مَا الْمَعَارِفُ أُسُّهُ وَالْعَدْتُ فِيهِ حَائِطٌ وَدِعَامٌ (1)

— دُنْيَاءٌ بديل دنيا :

وَأَقْسَمَ كُنْتَ الْمَرْءَ لَمْ يَنْسَ دِينَهُ وَلَمْ تُلْهِهِ دُنْيَاؤُهُ وَهِيَ مَا هِيَآ (2)

2 — استعمال صيغ في غير ما وضعت له في الاصل :

وقد يأتي شوقي بالصيغة بديلة لصيغة أخرى ؛ تشترك معنا في المادة وتختلف في المعنى ؛ فهذه العملية تقوم على تضمين صيغة معنى صيغة أخرى . وقد يكون ذلك في مقام المقطع لاحترام الوزن والقافية كاستعماله النثر والتنظيم بدليلين للنثر والنظم :

— وَأَتَيْتُ — يَا رَبَّ النَّثِيرِ — بِمَا تُحِبُّ مِنْ النَّظِيمِ (3)
— قُمْ انظُرْ وَأَنْتَ الْمَالِيءُ الْأَرْضَ حِكْمَةً — أَجْدَى نَظِيمٍ ، أَمْ أَفَادَ نَثِيرٍ (4) ؟

ولم يستعمل العرب المادتين على صيغة « فَعِيلٍ » لثَر الكلام ونظمه ؛ وقد استعملوهما في غير هذين المعنيين .

وكذلك استعماله الأخير بديلا للآخر حيث لم يقصد الترتيب :

— مَا النَّاسُ إِلَّا أَوْلٌ — يَمْضِي فَيُخَافُهُ الْأَخِيرُ (5)
— وَأَحْوَالٌ خَلَقِي غَابِرٌ مُتَجَدِّدٌ — تُشَابِهَ فِيهَا أَوْلٌ وَأَخِيرٌ (6)

ومعنى الأخير عند العرب يطلق على من يجيء أو ما يجيء في آخر رتبة .

وهذه ظاهرة شائعة في المصادر على وجه الخصوص . فكثيرا ما استعمل الشاعر المصدر بديلا لاسم الفاعل :

— لَمَّا رَحَلْتَ عَنِ الْبِلَادِ تَشَهَّدْتُ فَكَأَنَّكَ الدَّاءُ الْعِيَاءُ رَحِيلًا (7)
— مَا تَحَلَّى بِكُمْ يَسُوعٌ ، وَلَا كُنَّا نِطَهَ وَدِينِهِ بِجَمَالِ (8)

أراد بـ « رحيلًا » في الأول « راحلا » ؛ وبـ « جمال » في الثاني « مجملين » .

(1) ج 1 ص 230 ، 68 وانظر ج 4 ص 17 ، 44 .

(2) ج 3 ص 181 ، 20 .

(3) ج 1 ص 218 ، 39 .

(4) ج 3 ص 20 ، 41 .

(5) ج 2 ص 166 ، 24 .

(6) ج 3 ص 80 ، 43 .

(7) ج 1 ص 173 ، 4 .

(8) ج 1 ص 188 ، 29 .

بديلا لاسم المفعول في قوله :

وَالْأَخُ الْمَسَادِقُ فِي السُّودِ إِذَا ظَهَرَ الْإِخْوَانُ بِالسُّودِ الْكَذِبُ (1)

فوصف السود بمصدر « الكذب » وأراد المكذوب فيه (2) .

وقد استعمل المصدر الميمي بديلا للنصدر العادي كما في قوله :

أُبْسَدَا مَسْرُوعٌ بِالْأَسَا رِ : مَهْدَدٌ بِالنَّقْتَلِ (3)
- يَا نَفْسُ : دِيَاكُ تُخْنِي كُلَّ مَبْكِيَّةٍ وَإِنْ بَدَا لَكَ مِنْهَا حَسَنٌ مَبْتَسَمٍ (4)

فهو المقتل « عوض في الأول « القتل » و « المبتسم » عوض في الثاني « الابتسام » .

وقد يكون ذلك لمقاربة في المعنى بين الصيغتين شديدة : كما في المثالين الأخيرين حيث عوض المصدر الميمي المصدر العادي ، وكما في الأمثلة التالية :

- العربية بديل العروبة :

يُجَامَلُكَ الْعَرَبُ النَّازِحُونَ وَمَا الْعَرَبِيَّةُ إِلَّا وَطَنُ (5)

- رضى بديل إرضاء :

كَمْ مِنْ غَزَاةٍ لِلرَّسُولِ كَرِيمَةٍ فِيهَا رِضَى لِلْحَقِّ أَوْ إِعْلَاءُ (6)

- آمنا بديل مؤمنا :

آمِنًا بِاللَّهِ إِيْمَانُ الْعَجْزُوزِ إِنَّ غَيْرَ اللَّهِ عَقْلًا لَا يَجُوزُ (7)

والمستج هو :

- أن التقطع هو العامل الأساسي في فتح باب التجوز في الصيغ : فأكثر ما كان من ذلك في مقام المقطع حيث يكتمل وزن البيت ونظيره قافيته . فالتقطع - من وجه - جنى على الشاعر شيئا ما فاضطره إلى إدخال بعض التحوير على نظام اللغة .

لكن هذه الجناية كانت في الأغلب مباركة من حيث أنها عينت سبيل إحياء اللغة وبرهنت على أنها المحور الرئيسي الذي يمكن أن يتبلور فيه فن الشاعر وأسلوبه في القول .

(1) ج 3 ص 36 ، 6

(2) وإن كان صدق استعمال قرآني : « وجازوا على قميصه بدم كذب » يوسف 18 .

(3) ج 1 ص 176 ، 31 .

(4) ج 1 ص 190 ، 25 .

(5) ج 3 ص 169 ، 11 .

(6) ج 1 ص 34 ، 102 .

(7) ج 4 ص 38 ، 14 .

– وأنّ التجوز في الصيغ لم يكن في الغالب إلاّ في أنواع الكلام التي ليس للصيغة فيها قيمة تمييزية دائما كالمصادر والأسماء من حيث إمكانية دلالة كثير من الصيغ على المعنى الواحد منها وقليل ما كان في الأفعال ، وللصيغة في الفعل قيمة تمييزية .

– وأنّ انتقال الشاعر من صيغة إلى أخرى – على العموم – كان في أكثر الحالات مبنيا على إثارة صيغة نادرة على أخرى شائعة : وفي قليلها كان مبنيا على تضمين صيغة معنى صيغة أخرى ، وكان في أقلّ من ذلك – في حالات لم نخصها بتحليل لقلتها (1) – مبنيا على استعمال صيغ شخصية لا أثر لها في استعمالات العرب .

وهذا دليل على أنّ توسع الشاعر يتزع إلى عدم مجاوزة ما توجه اللغة وما تجيزه إلى ما لا عهد لها به . فتتلخص القضية عند شوقي في الحرص على إحياء جوانب من اللغة ندرت أو أهملت بدون ائتمال كاهلها بالجديد . فالذي ثبت استعماله – وان ندر أو أهمل – أولى عنده مما لم يثبت استعماله بحال .

وبناء على ذلك نستطيع أن نقول إن خصائص أسلوب شوقي – في هذا الباب – قوامها خصائص اللغة في جانبها النادر المهمل ، وليس قوامها الدخيل على اللغة . فالشاعر يواجه الظواهر اللغوية عادة ببدائل لغوية لا ببدائل شخصية .

دلالة المعاني :

خصّص بود ولا موت فصلا من أطروحته درس فيه طابع القدم في لغة شوقي واكتفى بالإشارة إلى أن آثار الشاعر تزخر بعتيق الاستعمالات مبنيا أن أكثر ما كان من ذلك في مطولات « الشوقيات » ذات النفس الملحمي ، ومنبها على أثرها حتى في القصائد التي تطرق مواضيع حديثة . وقد رأى أن أغلب هذه الاستعمالات تتصل بعالمي البداوة والحرب ، وقدّم ثبنا في نماذج من ذلك يصل إلى 154 مادة (2) .

أما شيوع عتيق الاستعمالات في « الشوقيات » فحقيقة لها في كل صفحة منها دليل . ولكنّ الذي يحتاج إلى توضيح في عتيق الاستعمالات : حدودها ودواعيها ، ذلك أنه ليس كل لفظ احتفظ بطابع القدم مهما في رأينا .

فالألفاظ التي أجراها القدماء لمعان معينة وبقيت في استعمالات المحدثين عموما دالة على تلك المعاني المخصوصة ، لا يبرز فيها طابع القدم برونه في الألفاظ التي يستعملها بعض المحدثين في معانيها القديمة ، بينما يستعملها بعضهم الآخر في غير تلك المعاني . فلا يكون طابع القدم مهما في ألفاظ الشاعر إلا إذا نزع الألفاظ إلى الاحتفاظ في شعره هو بأثر ما من دلالتها الأصلية على وجه مميز مخصوص .

(1) منها « ناية » بديل نسيان ج 1 ص 291 ، 28 . و « نفاع » بديل نفع ج 1 ص 159 ، 28 .

(2) أحمد شوقي ، الرجل وأعماله ، ج 2 ص 489 – 506 .

والثالثة من الألفاظ التي أثبتنا بورد ولا موت حقه في رأينا الانخراج لأن شوقي لم يتزع إلى
المدرسة بين المعاصرين ، ولا ترى مدرسة شعرية حديثة نرعت إلى الاختصاص بنا دون سائر
المدراس ، وإن لم يخف طابع التقدم فيها .

هذا هو شأن الألفاظ التالية :

آب : (رجع) ، أدبسر : (فرّ ، تأخّر) ، بَدُر : (التمسر ، يصف به المعشوقة) ، بيداء :
(القفر) ، الضّاد : (من حروف العربية يُكَنَّى به عنها) ، فيلق : (الجيش الغفير) ، غَمَام : السحاب الخفيف
المطر) ، جواد : (خالص الخيل) ، غَيْمَة : (واحدة الغيم وهو السحاب) ، غيث : (المطر النافع) ،
غزال : (الحيوان المعروف ، يصف به المعشوقة) ، غبار : (ما يثيره الخيول من الأرض) ، عِقَمَان :
(رباط) ، كتيبة : (فرقة الجيش) ، ليث : (أحد أسماء الأسد) ، لواء : (راية) ، مَطِيَّة : (الدابة المركوبة) ،
ناقة : (أنثى الجمل) ، نَسْر : (طير من الكواسر ، يصف به الطائرة) ، قَفْر : (بيداء) ، قوس : (يكون مع
السهم والوتر ، آلة صيد أو حرب) ، رَمَى : (أطلق السهم من القوس) ، رَامٍ : (اسم الناعل من رمى) ،
صحراء : (بيداء) ، سَنَام : (حدبة الجمل) ، سيف : (آلة حرب) ، شَيْبَل : (ولد الأسد) ، طعن :
(انقاذ السلاح في العدو) ..

وليس يبيّن أن نصلح القائمة التي أعدها بورد ولا موت ولا أن نطيلها وإنما أن نقدّم أمثلة أخرى - نضيفها
إلى الأمثلة الصالحة التي ذكر - مبرّبة حسب المحاور : وأن نحلّل خصائص استعمالها لكي يتسنى لنا إثر ذلك
التأمل في دواعيها وأثرها في شعر الشاعر .

من عالم الحرب :

ظَهَرَ فِي مَعْنَى غَلَبَ :

إِذَا ظَهَرَ الْكِرَامُ عَلَى اللَّثَامِ (1)

ظُهُورًا يُسِيءُ الْحَاسِدِينَ وَيُتَعَبُ (2)

فَضْلَةَ الْجُرْحِ إِذَا الْجُرْحُ نَغَرَ (3)

بِأَسْطَعِ مِثْلِ الصَّبْحِ لَا بِتَكْذِبُ (4)

— سَيَجْمَعُنِي بِكَ التَّارِيخُ يَوْمًا

— ظَهَرَتْ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ عَلَى الْعَدَا

نَغَرَ (الجرح) في معنى سال منه الدم :

فَرَعَتْ مِنْهُ النَّوَى غَيْرَ رَمَقٍ

— أسطع في معنى سيف شديد السطوع :

هَدَدَتْ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ كِيَانَهَا

(1) ج 1 ص 206 ، 33 .

(2) ج 1 ص 42 ، 30 .

(3) ج 2 ص 171 ، 19 .

(4) ج 1 ص 42 ، 8 .

– المحاجر في معنى ما يحميه الملوك حول منازلهم :

وَسِيرًا فِي مَحَاجِرِهِمْ ذُوئِدَا وَطُونًا بِالْمَضَاجِعِ خَاشِعِينَ (1)

– العَلَز في معنى الهلع من الموت :

مَيْتَةً لَمْ تَلُقْ مِنْهَا عَلَزًا مِينَ وَقَارِ اللَّيْثِ الْا يُحْتَضَرُ (2)

– القَسَطَان في معنى غبار الحرب :

لَتَيْنِ جَلَلِ الْبَحْرِ أُسْطُولُهَا لَقَدْ لَبِسَ الْبُرُ قَسَطَانَهَا (3)

– المُعْلِم في معنى المتسم بسيما الحرب والكريهة في معنى الحرب :

وَسَبَقُنْ فِيهَا الْمُعْلِمِينَ إِلَى الْكَرْيَةِ مُعْلِمَاتِ (4)

من عالم البحر :

– الرجاف في معنى البحر :

أَخْنَتِ عَلَى الْفَلَكَ الْمُدَارِ فَلَمْ يَدْرِ وَعَلَى الْعُبَابِ فَمَرَّ فِي الرَّجَافِ (5)

– الحضوضى في معنى جبل في البحر :

هِيَ فِي الْأَسْرِ بَيْنَ صَخْرٍ وَبَحْرِ مَلَكَةٌ فِي السَّجُونِ فَوْقَ حَضْوَضِي (6)

– القَلَس في معنى جبل السفينة :

غَشِيَتْ سَاحِلَ الْمُحِيطِ ، وَغَطَّتْ لُجَّةَ الرُّومِ مِنْ شِرَاعٍ وَقَلَسِ (7)

من عالم الطبيعة :

– الخِشْف في معنى الظبي الصغير :

وَإِذَا هُوَ كَالْخِشْفِ حِلْوٌ أَعْنُ (8) ؟

– القَشَاعِم في معنى النسور (مفرده قَشَعَم) :

كُلُّ مَاءٍ لَهُمْ وَكُلُّ سَمَاءٍ مَوْطِئِ الْخَيْلِ ، أَوْ مَطَارِ الْقَشَاعِمِ (9)

(1) ج 1 ص 266 ، 49 .

(2) ج 2 ص 160 ، 30 .

(3) ج 2 ص 184 ، 44 .

(4) ج 1 ص 102 ، 40 .

(5) ج 3 ص 104 ، 17 .

(6) ج 2 ص 54 ، 30 .

(7) ج 2 ص 44 ، 56 .

(8) ج 3 ص 169 ، 35 .

(9) ج 3 ص 150 ، 33 .

بِحَيْةِ الْقَاتِلَةِ :

(1) يَبْدُ أَنْ الصَّلَاةَ فِي أَصْلِ الشَّجَرِ

نَامٍ ، وَظَلَّ سَابِغٌ

الغساء في معنى السحاب :

(2) فَوْقَ عُنُقِ الرِّيحِ : أَوْ مَتْنِ العِمَاءِ

تَطْلُعُ الشَّمْسُ : فَيَجْرِي دُونَهَا

- قُلَّةٌ فِي مَعْنَى مَفْرَدِ قَلَّةٍ : (أعلى الجبل) :

(3) عَلَى قُلَّةِ الجِبَالِ مُجَنَّدَيْنَا

تَفَرَّقَ جَمْعُهُمْ إِلَّا بَتْمَايَا

مما اتصل بالرجل :

- البُهْلُولُ (ج بهاليل) في معنى المثل الأعلى في الناس :

(4) بَاءَ كَ الرَّهْمَرِ : هَلْ مِنْ المَوْتِ عَاصِمٌ

يَا أَبَا العَلِيَّةِ البَهَالِيلِ : سَلْ آ

- القَمُؤُولُ في معنى الحسن القول :

(5) فَأَجَابَ الأَمِينُ وَهُوَ القَمُؤُولُ الصُّـ صَادِقُ الكَامِلُ النُّهْيُ المِفضَالُ

- أَدَبٌ فِي مَعْنَى أَقَامَ المَادِيَةَ :

(6) خَيْرٌ مِّنْ أَدَبٍ

خَيْرٌ مِّنْ دَعَا

- النُّقْلُ فِي مَعْنَى مَا يَتَّقَلُ بِهِ عَلَى الشَّرَابِ :

(7) وَتَدَامَايَ وَنَقْلِي وَالشَّرَابَا

كَانَ مِنْ هَمِّ نَهَارِي رَاحَتِي

مما اتصل بالمرأة :

النَّحْدَالُ - الحِجْلُ (ج حِجَال) فِي مَعْنَى الخِلْخَانِ :

(8) لِي وَزِينِ مِحْرَابِ الصَّلَاةِ

زَيْنِ المَقَامِرِ وَالحِجَا

- الخُودَةُ (ج خُود) فِي مَعْنَى المَرَاةِ الشَابَةِ :

(9) وَرَائِيهَا حَوَارِيٌّ وَقَسٌ

كَأَنَّ الخُودَ مَرِيْمٌ فِي سَفُورِ

(1) ج 2 ص 160 ، 12 .

(2) ج 2 ص 3 ، 7 .

(3) ج 1 ص 280 ، 62 .

(4) ج 3 ص 150 ، 3 .

(5) ج 4 ص 149 ، 5 .

(6) ج 2 ص 14 ، 60 .

(7) ج 2 ص 18 ، 6 .

(8) ج 1 ص 102 ، 3 .

(9) ج 2 ص 52 ، 10 .

1 - دواعي النزعة التقليدية في استعمال الألفاظ :

ونتريج هذا التحليل بالبحث في المحركات الرئيسية للنزعة التقليدية في استعمال الألفاظ في شعر الشاعر .
هذه المحركات في رأينا ثلاثة :

أ - استغلال تنوع الدوال :

فأهم محركات النزعة التقليدية في استعمال الألفاظ في « الشوقيات » ابتعاد المترادفات . فقد رأى شوقي في الترادف الذي تتميز به كثير من مفردات العربية ، ظاهرة إيجابية ، فاستغلها كثيرا مبيّنا بذلك ثروة اللغة التي ينظم بها من ناحية ومهونا خطب البناء الشعري من ناحية أخرى .

ويرجع إلى هذا تنويحه من سياق إلى آخر الألفاظ المفيدة لمعنى « الأسد » (1) أو لمعنى « السيف » واستعماله ما تنوع من أسماء محمد رسول الله (2) .

ومما يدخل في هذا الباب استعماله :

- العَصْرُ للدهر :

أَبَا الْهُوْلِ طَسَاكَ عَلَيْكَ الْعُصْرُ وَبُلِّغْتَ فِي الْأَرْضِ أَقْصَى الْعُمُرِ (3)

-- الألوكة للرسالة :

فَاطْلِعْ عَلَيَّ (دَارِ السَّعَادَةِ) وَابْتَهِي لِي فِي بَابِهَا الْعَالِي ، وَادِّ الْوَكِي (4)

- النَّدْسُ لِلْفَهْمِ وَالْفَطْنِ :

حِصْنُ (غَرْنَاطَةَ) ، وَدَارُ بَنِي (الْأَحْمَرِ) : مِنْ غَافِلٍ ، وَيَقْظَانُ نَدْسٍ (5)

- الْجَرَضِيُّ لِلْمَغْمُومِينَ :

يُجْرَضُ الْمَالِكُونَ أُسْرَى عَلَيْهَا فِي قِيُودِ الْهُوَانِ ، عَانِينَ ، جَرَضِي (6)

- تَفَنَّقَ فِي مَعْنَى تَنَعَّمَ :

وَقَفَّابَلَتْ فِيهَا عَلَيَّ الشَّرُّ الدُّمَى مُسْتَرْدِيَاتِ الذَّلِي لَا تَتَفَنَّقُ (7)

- (1) انه ينوع اللفظ حتى في البيت الواحد : البيت = الضمينم (ج 1 ص 162 ، 9) :
كَمَلٌ يَصِيْسِدُ الْبَيْتَ وَهُوَ مَقِيْسِدٌ وَيَعْمُرُ مَيْسِدَ الضَّمِينِمِ الْمَفْكُوكِ
- (2) انظر ج 1 ص 169 ، 53-54 ، محمد ، طه ، البشير ، وص 211 ، 10 : الرسول ، المعطى . 12 : طه ، النبي .
- (3) ج 1 ص 132 ، 1 .
- (4) ج 1 ص 163 ، 54 .
- (5) ج 2 ص 44 ، 80 .
- (6) ج 2 ص 54 ، 28 .
- (7) ج 2 ص 64 - 46 .

ب ... استغلال تنوع المدلولات :

ومن محركات هذه التزعة أيضا استغلال تنوع المدلولات . قد يكون ذلك بابتعاث الأصول المادية لبيان أن اللغة يمكن أن تتطور بدون أن يتمضى على أصولها ، بل أنها قد تتطور باحياء أصولها كما في الشواهد التالية :

– أَنْجَبَ فِي مَعْنَى وَلَدَ وَوَلَدًا نَجِيًّا (في معنى كريم) :

أَيَّرَى الْعَجْمُ مِينَ بَنِي الظِّلِّ وَالْمَاءِ عَجِيًّا أَنْ تُشْجِبَ الْيَدَاءُ (1)

– أَذِنَ فِي مَعْنَى أَنْصَتَ :

حَتَّى إِذَا بَلَغَ الشُّمُورُ كَمَالَهُ أَذِنَتْ لِدَاعِي النَّصِّ تَبَوَّى التَّمْهَرَى (2)

– الْفَتْرَةَ مَصْدَرًا ، فِي مَعْنَى الْفَتُورِ : (الانكسار و الضعف) :

ثَابَتْ سَلَامَتُهُ ، وَأَقْبَلَ صَحْوَهُ إِلَّا بَقَايَا فَتْرَةٍ وَسَقَامٍ (3)

وقد يكون استغلال المدلولات بابتعاث المعاني التي كانت في التقديم تشترك هي ومعان أخرى في نفس الصيغة .

وقد وجدنا في صيغة « فُعولة » وفي لفظ « أبوة » أحسن مثال على ذلك . فإذا آل لفظ الأبوة في الحديث إلى الانحصار في معنى المصدر ، فقد كان في التقديم يستعمل مصدرا كما يستعمل جمعا ، وعلى نهج التقديم سار شوقي ، فاستعمله كثيرا ، مصدرا أحيانا وجمعا أحيانا أخرى :

– فِي مَعْنَى الْمَصْدَرِ :

تَشْكُرُ وَتَفْزَعُ فِيهِ بَيْنَ عِيُونِهِمْ
قَدْ أَخْطَأَ النِّجْمَ مَا نَالَتْ
ان الأبوة مَفْزَعُ الْأَوْلَادِ (4)
أَبُوهُ مِنْ سُودٍ بَادِخٍ فِي مَظْهَرِ سَنِمٍ (5)

– فِي مَعْنَى الْجَمْعِ :

الْمَلِكُ كَانَ ، وَكَمْ يَكُنْ قُطُنٌ ، فَلَمْ
أَبُوهُ لَوْ سَكَّتْنَا عَنْ مَفَاخِرِهِمْ
يُغْلِبُ أَبُوئُنَا عَلَيَّ عَمْرَانِيهِ (6)
تَوَاضَعًا نَطَقَتْ صَخْرًا وَصَوَانًا (7)

(1) ج 1 ص 17 ، 219 .

(2) ج 2 ص 33 ، 47 .

(3) ج 4 ص 8 ، 17 .

(4) ج 1 ص 113 ، 2 .

(5) ج 1 ص 190 ، 50 . وانظر ج 1 ص 188 ، 25 وج 2 ص 147 ، 41 وج 3 ص 104 ، 34 .

(6) ج 1 ص 259 ، 30 .

(7) ج 1 ص 275 ، 4 . وانظر ج 1 ص 266 ، 43 وج 2 ص 6 ، 2 . وج 3 ص 26 وج 4 ص 88 ، 6 وص 199 ، 15 . وانظر لفظ « خذولة » ، يستعمله في معنى الجمع أيضا في ج 1 ص 230 ، 10 .

ج - ابتعث ما أحمل ولم يعوض :

ومن محركات هذه النزعة الرئيسية إحياء الشاعر استعمالات قديمة بقيت محاليتها شاغرة اليوم . وإن كان هذا العامل محدود المدى في «الشوقيات» فإنه بالغ الأثر في حياة اللغة : لأن الشاعر لا يستعيز فيه ببديل موجود في اللغة عن آخر موجود في اللغة أيضا : وإنما يبديل موجود في اللغة عن محلّ شاعر .

وقد ذكرنا من ذلك استعمالك الشاعر «المعلم» للمتسم بسيماء الحرب : و«الحضوضي» للجبل في البحر : و«القلس» لجبل السفينة ، ونضيف :

- «الغس» وهو مصدر في معنى المضي قُدُما :

عَتَلْتُ لَجَّةَ الْأُمُورِ عُقُولًا طَالَتِ الْحَوَاتِ طُولَ سَبْحِ وَغَسٍّ (1)

- و«فَهَقَ» في معنى امتلأ إلى حدّ الفيضان :

وَبِأَيِّ عَيْنٍ : أَمْ بِأَيَّةِ مُزْنَةٍ أَمْ أَيُّ طُوفَانٍ تَفِيضُ وَتَفْهَقُ (2)

* *

ولا نرى الذي يختم قائلا : إن استعمال الألفاظ التقليدية يكثر في مطولات «الشوقيات» ، يفسر شيئا كبيرا ، لأنّ هذا التفسير - من ناحية - بديهي ، فالإطالة تبيح من الضرورات ما لا يبيحه التقصير ، ولأنه - من ناحية أخرى - غير كاف ، إذ الغفلة عن أنّ ذلك كان في كلام شعري ، وأنه ساهم هكذا في بناء هذا الكلام من حيث هو شعر ، تقود إلى الغفلة عن حقيقة وجوده عموما .

وللتقدّم في تحليل هذه الظاهرة نرى ضرورة الإشارة إلى حقيقة أولى وهي أنّ شوقي لم يتردد في الكشف عن حقيقة هذا المترجّع في شعره وإذا بها ترجع إلى إرادة إحياء اللغة طبق برنامج يبدو أنّ الشاعر سطره لنفسه . ودليلنا على ذلك استعماله في كثير من السياقات اللفظ الشائع إلى جانب مرادفه النادر استعماله اليوم في ذلك المعنى ، أو إلى جانب مقاربه في الدلالة والذي يكون الشاعر قد أجراه إجراء المرادف ، وذلك للكشف عن معنى أحد اللغتين بمعنى الآخر :

- الكلام = الجراح :

وَكَاثَتْ مِصْرُ أَوْلَ مَنْ أَصْبِتُمْ فلم تُحْصِرِ الْجِرَاحَ وَلَا الْكِلَامَا (3)

- الأعنان : النواحي :

وَرَبِعَتْ كَمَا رَبِعَتِ الْأَرْضُ فِيكَ نَوَاحِي السَّمَاءِ وَأَعْنَائِهَا (4)

(1) ج 2 ص 44 ، 37 .

(2) ج 2 ص 64 ، 3 .

(3) ج 1 ص 221 ، 10 .

(4) ج 1 ص 226 ، 14 .

قوله : "ففي الغراب كرسى"

أموي . وفي الغراب كرسى (1)

ففي المشارق عرش

الظنر = العلامة :

س : وحالت أشرأطها والعلامة (2)

دنت الساعة النبي أنذر النسا

- الظنر = المرضة :

ومرضية الأبوّة لا تعسق (3) ؟

ألت ديشق للاسلام ظيئرا

- التامور = القلب :

منية ما لها قلب ، ولا كبد

رمتك في قنوات القلب فأنصدعت

أزكى من الورد أو من مائة الورد (4)

لما أناخت على تامورك انفجرت

- الرغام = التراب :

ونافس تحت الذئب الرغام (5)

إذا ما مس ترابا عاد مسكنا

وقد يستعمل الشاعر المترادفين في البيت الواحد لا يبدو أنهما يختلفان في التدرج والشيوع :

- الدهر = الزمان :

ما لي حال مع الزمان بقاء (6)

هكذا الدهر : حالة ثم ضد

- طلل = دمنة = رسم :

ككتاب محا البلى عنوانه (7)

طلل عند دمنة عند ونجم

- الوقار = الرزاة :

دهر ، هذا وقارهم والرزانه (8)

من رآها يقول : هذي ملوك الد

الآن أن التأمل في عموم هذه الاستعمالات بمراعاة طبيعة الكلام الذي زرعت فيه يكمل - في نظرنا - حقيقة اجاء اللغة . فهذه الظاهرة مبدأ في برنامج شوقي ولكنها من مقتضيات أسلوبه في نظم الشعر أيضا .

(1) ج 2 ص 44 ، 45 .

(2) ج 2 ص 85 ، 2 .

(3) ج 3 ص 74 ، 10 .

(4) ج 3 ص 62 ، 45 و 46 .

(5) ج 4 ص 71 ، 10 .

(6) ج 1 ص 47 ، 82 .

(7) ج 1 ص 248 ، 4 .

(8) المصدر نفسه ، 6 .

فالنظر إلى مئازن الألفاظ المعنية وأصواتها ... وهو نظر إلى موسيقية هذا الكلام - يبين أن هذه الاستعمالات من ناحية : شائعة في مقاطع الآيات وأنتها ، من ناحية أخرى . شائعة في القصائد ذات الروي النادر :
 -- روي النضاد :

28 يُعْرَضُ السَّالِكُونَ أُسْرَى عَائِيهَا
 فِي قُبُورِ الْهَوَانِ ، عَائِينَ ، جَرَضَى

 30 هِيَ فِي الْأَسْرِ بَيْنَ صَخْرٍ وَبَحْرِ
 مَلَكَةٌ فِي السُّجُونِ فَوْقَ حَضْرُوسَى (1)
 -- روي السنين :

37 عَمَلَتْ لُجَّةُ الْأُمُورِ عُثُولًا
 طَالَتْ الْحُوتَ طُولَ سَبْحٍ وَغَسَّ

 56 غَشِيَتْ سَاحِلَ الْمَحِيطِ ، وَغَطَّتْ
 لُجَّةُ الرُّومِ مِنْ شِرَاعٍ وَقَلَسِ

 80 حِصْنُ (غَرْنَطَلَةَ) وَدَارُ بَنِي (الْأَحْمَسِ) : مِنْ غَافِلٍ ، وَيَقْظَانِ نَدَسِ
 81 جَلَّلَ الثَّلْجُ دُونَهَا رَأْسَ (شِيرَى) فَبَدَأَ مِنْهُ فِي عَصَابِ بَيْرُوسِ (2)

2 - دلالات لفظة « فتى » في « الشوقيات » :

بعد أن تأكدت عندنا نزعة شوقي التقليدية في استخدام ألفاظ اللغة ، رأينا من تمام الفائدة تلمسها في استعمال لفظ « فتى » ، واستقصاء مظاهرها بتجريد سياقاتها في كامل أشعار « الشوقيات » وبتحديد مدلول اللفظ في كل سياق وتأليف المدلولات في توبيخ جامع ومتابلتها بما دل عليه اللفظ في اللغة والاصطلاح .
 وقد اخترنا لفظ « فتى » لسببين : وفرة استخدامه في شعر الشاعر ، من ناحية ، ومرونة الحد في حقله الدلالي من جراء ما طرأ عليه من تضيق واتساع عبر العصور ، من ناحية أخرى .

فيبدو أن استعمال اللفظ في القديم كان في صيغة المفرد . ولم يكثر استعمال مثناه أو جمعه إلا عند ما أصبح اللفظ مصطلحا حضاريا مجردا من معناه المادي . أما مصدره « فتوة » فلم يوضع إلا في القرن الثاني الهجري وذلك لمعنى المروءة في الشباب مقابل المروءة التي تكون في الكهول .

وقد دلّ لفظ « فتى » في أصله المادي على معنى الشاب الحدث ، ثم دلّ على الكامل الجزل من الجمال (في الحيوان) والرجال (في الناس) ودلّ على العبد المملوك ، كما تشهد بذلك استعمالات كثيرة من القرآن والحديث ، حيث يجوز في معنى العبد : الحدث أو الشيخ ، وقد استعمل اللفظ منذ القديم أيضا في معنى السخي الكريم .

(1) ج 2 ص 54 ، 28 ، 30 .

(2) ج 2 ص 44 ، 37 ، 56 و 80 و 81 .

فاتساع دلالة لفظ « فتى » إلى هذا المدى يتميز :

-- بكونه مرتبطا باستعمال اللفظ مفردا خاصة .

- وبكونه حاصلًا في بيئة الوضع الأولى ، بحيث تقدر أن انتحان اللفظ من دلالة إلى أخرى لم يكن

في عصور متباعدة .

- وبكونه غير وليد اصطلاح فني متمخض عن حضارة اقتضته .

لكن مصير اللفظ تغير فيما يبدو ، بداية من القرن الثالث :

أما في الأندلس فقد أصبح مفرد مصطلحا حضاريا يطلق على أعلى عبيد القصر مرتبة ، بينما يطلق لفظ

الغلمان على عامة العبيد ، وأصبح مثناه دالا على خطوة سياسية فيسمى به الضابطان الساميان « الفتيان الكبيران »

الذان كانا يتوليان : أمر أهل القصر كافة .

وأما في المشرق فأصبح جمعه « الفتيان » يطلق على حركات ومنظمات حضرية اجتماعية وأحيانا عقائدية

مختلفة ، بقيت متشرة حتى عهد النهضة .

وقد دلّ الجمع « فتيان » - على العموم - حينًا على المثل العليا في الرجال ، وحينًا آخر على ما يمكن

تسميته بـ « صعاليك » المدن ، والدالّتان إذ تفرقان ، فإنيهما تلتقيان أحيانا في مدلول واحد (1) .

لكنّ اللفظ انتهى في الاستعمالات الحديثة ، عامة إلى التجرد من كل صبغة اصطلاحية والعودة إلى

معناه المادّي الأصلي ، وهو معنى الشابّ الحدث .

إن الناظر اليوم في مآل لفظ « فتى » في العربية يرى عودة على بدء ، هو الابتدال الذي يلحق اللفظ

من جرّاء قدم المبنى وثرأ المعنى ، فإلام آل في شعر شوقي ؟

استعمل الشاعر اللفظ مفردا 62 مرة ، وجمعا على صيغة فعلة (فتية) 16 مرة وعلى صيغة فيعلان

(فتيان) 15 مرة ، واستعمل مصدره (فتوة) 3 مرات وصفته (فتي) مرتين ، ولم يستعمله مثنى .

أما استعماله مفردا وجمعا معا ، فكان في 93 مرة . ولم نر في انتقال الشاعر بمادة اللفظ من الافراد

إلى الجمع أهمية خاصة ، وإنما لمسنا في انتقاله باللفظ من سياق إلى آخر تنوعا في الدلالة عاما ، فيعينا

التأمل في هذا التنوع بصرف النظر عن الصيغة .

فقد دلّ اللفظ في 35 حالة - أي فيما يزيد عن ثلث جملة الحالات بتقريب - على معنى الشابّ الحدث .

فكان في هذه الحالات مركزا على سنّ معينة هي السن التي بين الصبا والاكتهال . الا أنه لم يكن دالا على

معنى الشابّ مطلقا الا في 10 حالات من 35 :

(1) انظر : دائرة المعارف الاسلامية ط ج . نصلي « فتى » و « فتوة » وابن منظور لان العرب مادة ف ت ب .
ومجمع اللغة العربية ، معجم الفاظ القرآن الكريم ج 2 مادة « ف ت ي » .

.. وَمَا زِلْتُ فِي رَيْعِ الشُّبَابِ وَإِنَّمَا
 - أذُنُ الْفَتَى فِي قَلْبِهِ
 يَشِيبُ الْفَتَى فِي مَضْرٍ قَبْلَ أَوَانٍ (1)
 حِينَا وَحِينَا فِي نَهَاهُ (2)

أما في باقي الحالات (25 من 35) فإن دلّ على معنى الشاب في سنّ الحداثة : فإنه دنّ أيضا على معنى البطولة في الشاب أو الريادة أو التبرّز من حيث وجودها فيه بالقوة وتوقع ظهورها فيه بالفعل : بناء على استعداد يتصور فيه أو بادرة قام بها :

- رَبُّوْا عَالِي الْإِنصَافِ فِتْيَانُ الْحِمَى
 - فَتَى كَأَسْمِهِ كَانَ سَيْفَ الْآلَاهِ
 تَجِدُوهُمْ كَهَيْفَ الْحَقُوقِ كِهَوْلَا (3)
 وَسَيْفَ الرَّسُولِ ، وَسَيْفَ الْوَطْنِ (4)

ولم يكن اللفظ في 58 استعمالا - أي في أقلّ من الثلثين بقليل - مفيدا سنا معيّن في المدلول : بقدر ما كان دالا على صفة مميزة فيه . فإنه في هذه الحالات خارج عن معنى الشاب الحدث إلى معنى الصفة تكون في الموصوف غضة قوية كما لو كانت في الشاب الحدث .

ومما ورد له اللفظ : معنى العبد أو التابع : وذلك في استعمال واحد هو قوله مخاطبا المرثي عبد الله بك الطوير : وقد وصف فيه الشاعر نفسه بفتى « حسان » : (شاعر الرسول) :

فاقرأ على « حسان » منه (أي من شعري) : لعانه
 ومعنى الانسان عامة ، في 4 حالات :

إِلَى حَيْثُ آبَاءُ الْفَتَى يَذْهَبُ الْفَتَى
 سَبِيلُ يَدِينُ الْعَالَمُونَ بِهَا قِدْمًا (6)
 لكن اللفظ ورد في 26 حالة لمعنى البطل في السياسة أو الحرب :

- أَيْتَمَالُ فِتْيَانُ الْحِمَى بِكَ قَصَصَرُوا
 - فَتَى كَانَ سَيْفَ الْهِنْدِ فِي صُورَةِ امْرِئٍ
 أم ضيّعوا الحرّمات ، أم خانوك (7) ؟
 وكان فتى الفتيان في مسك ضيّغم (8)

واستعمل في 15 حالة دالا على الرائد ، أو المبرّز في ميدانه :

- المبرّز في الكرم :

وَأَنَا الْفَتَى (الطائي) فِيكَ ، وَهَذِهِ
 كَلِمِي هَزَزْتُ بِهَا بَأَ اسْحَاقِ (9)

- (1) ج 2 ص 142 ، 10 .
 (2) ج 2 ص 143 ، 10 .
 (3) ج 1 ص 180 ، 36 .
 (4) ج 3 ص 169 ، 6 .
 (5) ج 3 ص 172 ، 14 .
 (6) ج 3 ص 146 ، 10 .
 (7) ج 1 ص 163 ، 45 .
 (8) ج 3 ص 141 ، 8 .
 (9) ج 2 ص 77 ، 33 .

خَيْرَ مَنْ شَرِبَ (1)

اسْتَيْهَا فَتَى

المثل في الطيران :

فِي حَيَاةٍ حُرَّةٍ كَيْفَ الشَّطَّاحُ (2)

تَطَّحَ النِّجْمَ فَتَى عَالَمَتَهُ

- النابغ في عالم الثقافة :

غَمَّرَ الزَّمَانَ بِعِلْمِهِ وَبَيَانِهِ (3) ؟

فَاضَ الزَّمَانَ مِنَ النَّبُوغِ ، فَهَلْ فَتَى

- البطل في عالم الرياضة :

لَمْ يَبْغِ مِنْ قَصَبِ الرَّحْمَانِ بَدِيلاً (4)

الْيَوْمَ يَوْمُ السَّابِقِينَ فَكُنْ فَتَى

وجاء اللفظ في 12 حالة مفيدا معنى المثل الأعلى في مكارم الأخلاق : الكامل الأوصاف :

وصف به فرسا في سياق واحد :

فَتَنَّفَسُ الحُرِّ صَبَّارَةً (5)

فَصَبَّارًا يَا فَتَى النِّخِيلِ

ووصف به الانسان في 11 حالة :

أَبَاؤُهُمْ فِي شَبَابِ الدَّهْرِ غَسَّانُ (6)

- نَزَلَتْ فِيهَا بِفَيْتَانٍ جَحَّاجِحَةٍ

وَهَذِهِ فِي أَوَّلِ النَّشْأَةِ (7)

- هَذَا فَتَى يُبْكِي عَلَى مِثْلِهِ

يتضح من هذا التحليل أن اللفظ « فتى » في « الشوقيات » حقا دلاليا متسعا ، لكنه اتسع يختلف في

المدى عن الاتساع الذي صحب دلالة اللفظ في تاريخ العربية . ونلخص خصائصه في النتائج التالية :

- لا يجري لفظ « فتى » في شعر شوقي مجرى المصطلح الفني الذي اتخذ بداية من القرن الثالث

الهجري ، أي في عهد ما من عهود الحضارة العربية دالا على خطة سياسية أو اجتماعية معينة . فرغم تنوع

دلالاته في « الشوقيات » فإنه لم يدل إلا على معان دل عليها اللفظ في استعمال العرب في القرون الأولى من

تاريخ الأدب العربي . هذا مظهر أول من مظاهر طابع القدم في استعمال شوقي هذا اللفظ .

(1) ج 2 ص 14 ، 19 .

(2) ج 2 ص 156 ، 14 .

(3) ج 1 ص 259 ، 24 .

(4) ج 4 ص 76 ، 3 .

(5) ج 4 ص 214 ، 16 .

(6) ج 2 ص 100 ، 28 .

(7) ج 3 ص 97 ، 6 .

– لكنه رغم تجرّده من كلّ صبغة اصطلاحية فنية ، فإنه لم يدلّ إلا قليلا على المعنى المادّي الأصلي (ورد لمعنى الشاب مطلقا في 10 حالات من 92) .

وإذا علمنا – بما لا يحتاج إلى دليل – أنّ اللفظ آتٍ في غالب الاستعمالات الحديثة إلى الدلالة على هذا المعنى المادّي الأصلي دون سواه ، اتضح لنا أنّ اللفظ في استعمالات شوقي يبنى – على كلّ شأن – محتفظا بطابع القدم .

ومما يزيد دلالة اللفظ ضبطا ، الاستعانة بالسياق العام في القصيدة التي يدرج فيها . فقد بدأ لنا أن السياق العام يصلح في هذه العملية – على الأقلّ – حجة على ما يُفهمه السياق الخاص ، ذلك أننا لاحظنا أن دلالة لفظ « فتى » في « الشوقيات » على معنى الشاب مطلقا ، كانت في قصائد غزلية وحكايات غالبا ، بينما دلالاته على ثبوت صفة البطولة في السياسة أو الحرب كانت في سياقات سياسية أو حربية عادة أو في قصائد رثي فيها الشاعر زعماء سياسة أو حرب . أما دلالاته على ثبوت صفة البطولة بالقوة أو على معنى الريادة أو التبرّز في غير ميداني السياسة والحرب ، أو على معنى المثل الأعلى في مكارم الأخلاق ، فلم يكن في الغالب إلا في سياقات اجتماعية أو في قصائد رثي فيها أشخاصا لهم مكانة اجتماعية .

إلا أن استعمال لفظ « فتى » في « الشوقيات » لا يخلو – إلى جانب ذلك – من طرافة . فإذا ما اتخذنا المعنى الجزئي الحاضر في كلّ باب من أبواب معانيه التي أثبتنا قاسما مشتركا ، وجدنا اللفظ يتّرع إلى الدلالة على معنى واحد (وذلك في 78 حالة من 93 أي بنسبة 83%) هو معنى : البطل ، بالقوة كان أم بالفعل ، وفي المغرب كان أم في السلم ، وفي السياسة كان أم في المجتمع ، وفي العمل كان أم في السلوك ، ذلك أنّ دلالاته على معنى الشاب (في 25 حالة) تؤمّل فيه البطولة ، هي دلالة على صفة البطولة فيه بالقوة ، وأن دلالاته على معنى الرائد أو المبرّز في غير ميداني السياسة والحرب (في 15 حالة) هي دلالة على صفة البطولة الاجتماعية ، وأن دلالاته على معنى المثل الأعلى في مكارم الأخلاق (في 12 حالة) هي دلالة على البطولة في بعض وجوه السلوك .

الفصل السادس النبو والتمكّن (1)

1 - الألفاظ النابية :

إن الألفاظ في « الشوقيات » لا تصحبها الدقّة والوضوح دائما . فقد يرد اللفظ في حالات ، قلقا في مترلته ، بوجه تعمّي الدلالة وتفضي إلى الغموض .

والنبو والتمكّن حالتان في الألفاظ لا يتسنى البتّ باحداهما إلا بالنظر في مختلف المظاهر في تفاعل دلالة اللفظ مع دلالات ما استعمل معه من ألفاظ في السياق . وقد لا يتسنى أحيانا إلا بمراعاة تفاعل دلالاته مع دلالات أمثاله في سياقات أخرى أيضا . وعلامة نبو اللفظ أن يلفى مستعملا حيث يصلح غيره وخاصة أن يتج عن استعماله خلل في علاقة داله بمدلوله .

وقبل تحليل وجوه الخلل التي لاحظنا في علاقة الدالّ بالمدلول ، لا بدّ من توضيح يرفع الالتباس . إن شوقي يستعمل في شعره بعض الألفاظ التي يغلب عليها غموض الدلالة . فانت ترى اللفظ منها يفيد معنى ما في سياق ، وتراه بعينه يفيد معنى آخر في سياق آخر . وتنوّع المعاني كثيرا إلى حدّ تنقطع فيه العلاقة بين الدالّ وأيّ مدلول ممكن ، ويصبح اللفظ صالحا لكثير من المدلولات بدون أن يكون صالحا لمدلول معين ، فلا ينتهي المتقبل المتسرّع إلى غير اعتبار المفرد الذي من هذا القبيل سداد ثقب ، لا يغني ولا يضمن ، وإلى الحكم عليه بميوعة الدلالة ، من حيث تعدّد وجوهها .

إلا أن تعدّد وجوه دلالة اللفظ الواحد ، المنفضية إلى الميوعة ، قد تكون أصيلة في المعجم ، وشائعة في استعمال العرب .

(1) انظر عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الاعجاز ، خاصة : ص 50-51 ثم ص 36 ، وابن الاثير ، الجامع الكبير ، ص 65 .

وقد دلت على ما ذكره « أمر » . فإذا اكتفينا بحالتي الافراد والجمع ، لاحظنا أن الشاعر أكثر من معة هذه المادة وجمعها في سياقات عديدة . فجاء بلفظ المفرد أو الجمع :

لمعنى الحدث :

- وَجَرَّتْ حَاهُنَّا أُمُورٌ كِيبَارٌ
 - أُمُورٌ تَضْحَكُ الصِّيَانَ مِنْهَا
 - قَدْ بَعَثْتَ التَّمْضِيَةَ الْيَوْمَ مَيْتًا
- وَأَصَلَ الدَّهْرُ بَعْدَهَا جَرِيَانَهُ (1)
 وَلَا تَدْرِي لَهَا الْعُقْلَاءُ كُنْهَا (2)
 رَبِّ عَظِيمٍ أَتَى الْأُمُورَ الْعَظِيمَ (3)

ولمعنى شؤون السياسة :

- يَا (سَعْدُ) : قَدْ جَرَى الْأُمُورُ لِغَايَةِ
 - الْمُلْكَ بَعْدَ الْعُسْرِ يُسْرًا أَمْرَهَا
 - فَمَا بِأَلْسِنَتِهَا تَكْرِيهَا الْأُمُورُ
- اللَّهُ هَيَّأَ لَنَا مَا شَاءَ (4)
 وَأَسْتَقْبَلْتُ رِيحَ الْأُمُورِ رُحَاءَ (5)
 وَطَوَّلُ الْمُدَى ، وَانْتَقَالَ الْجُدُودُ (6) ؟

ولمعنى الخلق والعمد :

- وَقَدِمْنَا أَحَاطَتْ بِأَهْلِ الْأُمُورِ
 وَجَاءَ بِهِ لِمَعْنَى الْمُلْكَ :
- مِيُولُ النُّفُوسِ وَأَضْفَانُهَا (7)

- قِفْ بَرُومًا ، وَشَاهِدِ الْأَمْرَ ، وَاشْهَدْ
 وَجَاءَ بِهِ لِمَعْنَى السَّلْطَةِ (السياسية) :
- أَنَّ لِلْمُلْكِ مَالِكًا سُبْحَانَهُ (8)

- أَيْنَ الْأُمُورُ ، وَالْقُصُورُ
 رُ ، وَالْبُدُورُ الْمُخْدَرَةُ (9) ؟

وقد استعمل اللفظ بوفرة في احدى قصائده السياسية فقال :

- 32 أَنْتُمْ غَدًا أَهْلُ الْأُمُورِ وَإِنَّمَا
 كُنَّا عَلَيْكُمْ فِي الْأُمُورِ وَفُودًا

- (1) ج 1 ص 248 ، 9 .
 (2) ج 1 ص 280 ، 37 .
 (3) ج 3 ص 150 ، 27 .
 (4) ج 3 ص 9 ، 34 .
 (5) ج 3 ص 9 ، 36 .
 (6) ج 3 ص 66 ، 24 .
 (7) ج 1 ص 262 ، 17 .
 (8) ج 1 ص 248 ، 1 .
 (9) ج 3 ص 88 ، 33 .

39 مَجْدُ الْأُمُورِ زَوَالُهُ فِي زَلَّةٍ لَا تَرْجُ لاسْمِكَ بِالْأُمُورِ خُدُودًا

43 جَعَلُوا مَشِيئَتَهُ الْغَيْبَةَ سُلْمًا نَحْوَ الْأُمُورِ لِيَمَنُ أُرَادَ صُعُودًا (1)

فكان في الأول بمعنى الشؤون السياسية (2) ، وفي الثاني بمعنى السياسة عامة (3) . وفي الثالث بمعنى الحكم السياسي (4) .

كما جاء باللفظ لمعنى النيابة (الاجتماعية السياسية) :

لَيْسَسَ بِالْأُمُورِ جَدِيرًا كُلُّ مَنْ أَلْقَى خِطَابًا (5)

وجاء به لمعنى شؤون الدنيا :

تُسَائِلُنِي : هَلْ غَيَّرَ النَّاسُ مَا بِهِمْ ؟ وَهَلْ حَدَّثَتْ غَيْرَ الْأُمُورِ أُمُورُ (6) ؟

وليست هذه المعاني إلا بعض المعاني التي استعمل لها اللفظ في العربية (7) .

فمرجع الأمر فيما يبنى به مثل هذا اللفظ من ميوعة الدلالة ؛ وما يطغى على سياقه من غموض ، إلى وضعيته في الرصيد اللغوي ؛ لا إلى عيشه في النصوص الحديثة غير أن الأسلوب في هذه الحالة ليس سالما من عيب لأن الشاعر بوفرة استخدام اللفظ فيما يجيزه المعجم ؛ يكرس هذه الميوعة وهذا الغموض .

وللنبوء حالات غير هذه الحالة ؛ لا يرجع إلى وضعيته اللفظ في اللغة ؛ وإنما إلى إخراجها في السياق ؛ ويعنينا الآن البحث في أسبابه :

أ - اشتباه العلاقة :

فقد يرد في « الشوقيات » من الألفاظ ما لا نجد له علاقة بمدلول معين ؛ وإذا ما وجدنا فعلى سبيل التأويل المذكور ؛ ولا يهون من قلق اللفظ وتشتت الذهن إلا التقدير بتولده عن ضرورة وزن أو قافية .

ذلك هو شأن المقطع في البيت التالي :

وَمَشَى عَلَيَّ يَبَسَ الْمَشَارِقِ نورهُ وَأَضَاءَ أبيضَ لُجْبَهَا وَالْأَحْمَرَ (8)

فقد وصف الشاعر انتشار العلوم والمعارف المدرسة في الأزهر بالنور الذي ينتشر في البر والبحر ، وفصل بين أبيض اللجة وأحمرها ، أمّا الأبيض فواضح ، وأمّا الأحمر فلم تقع له على مدلول مفيد .

(1) ج 1 ص 109 ، 39 .

(2) les affaires politiques

(3) la politique

(4) le pouvoir

(5) ج 1 ص 90 ، 17 .

(6) ج 3 ص 80 ، 36 .

(7) انظر علي الشنوني ، لفظة أمر في القرآن ، حوليات الجامعة التونسية ، العدد الثامن ، سنة 1971 ص 167 - 205 .

(8) ج 1 ص 151 ، 13 .

بـ هو اللفظ شاع في شعر شوقي شيوعه في قصيدته « مصر تجدد .. » وتدل على ذلك الآيات

3 (النساء المصريات) زين المقاصر والحجا	ل ، وزين محراب الصلاة
6 وإذا خطبت فلا تكن	خطباً على مصر الفتاة
14 (نساء الرسول) رُضِنَ الشَّجَارَةَ وَالسِّيَا	مَةَ وَالشُّؤُونَ الْأُخْرِيَاتِ
22 أَدْعُ الرَّجَالَ لِيَنْظُرُوا	كَيْفَ اتَّحَادُ الْغَانِيَاتِ
33 يَلْبَسُنَّ ذُلَّ الْمَائِلَاتِ	تِ ، وَمَا ذَكَرْنَ الْبَائِسَاتِ (1)

فأقل ما يمكن أن نقول في العلاقة بين مقاطع هذه الآيات والمدلولات أنها غامضة : فأبي وجه لوصفه النساء المصريات بكونهن يزن « محراب الصلاة » ؟ وماذا قصد بـ « مصر الفتاة » ، هل هي الجريدة المصرية المعروفة ؟ أم هي مصر المتمثلة في نساها ؟ أم هو كنى بذلك عن مصر لكونها في بداية النهضة (2) ؟ ثم ، بم يمكن تعليق قوله : « الشؤون الأخريات » ، والحديث عن نساء الرسول ؟ ، وأية غاية من احلاله الصفة محل الموصوف في قوله : « الغانيات » ، والقصيدة اجتماعية ؟ وإلى ماذا رمى بقوله : « وما ذكرن البائسات » ؟

ب - انعدام العلاقة :

وقد تنعدم العلاقة بين الدال والمدلول ، فيبدو اللفظ كالمثبت وذلك إذا زيد اللفظ زيادة تعمي ، أو حذف لازمه حذفاً لا يغني .

فالأول كاستعمال اللفظ قد دل على معناه لفظ آخر سابق في البيت على غير وجه التأكيد المفيد ، كما في البيتين التاليين :

- ضَجَّتْ عَلَيْكَ مَادِنٌ ، وَمَنَابِرٌ	وَبَكَتْ عَلَيْكَ مَمَالِكٌ ، وَنَوَاحٍ (3)
- مِنْ عَادَةِ الْأَسْلَامِ يَرْفَعُ عَامِلًا	وَيُسَوِّدُ الْبِقْدَامَ وَالْفَعَّالًا (4)

حيث قطع الشاعر البيت الأول بلفظ « نواح » وقد دل على معناه لفظ « ممالك » ولم يجيء الثاني على سبيل التأكيد المفيد ، وقطع البيت الثاني بلفظ « الفعّال » وقد دل على معناه بلفظ « عاملا » ، ولا نرى لصيغة المبالغة أثراً إيجابياً في الدلالة .

(1) ج 1 ص 102 .

(2) انظر الاستعمال نفسه في ج 3 ص 42 ، 80 .

(3) ج 1 ص 105 ، 4 .

(4) ج 1 ص 185 ، 26 .

والثاني كالأبجاز المخلّ مثل الذي في قوله :

لَيْسَ يُغْنِي عَنهَا الْبِلَادُ وَلَا مَا لُ الْإِقَالِيمُ إِنَّ أَتَاهَا النَّدَاءُ (1)

وأراد : نداء الله أو نداء الموت أو نداء الفناء .. ولكن لفظ النداء وحده لا يدلّ بذاته على معنى

مخصوص .

**

إن القطع جنى على الشاعر أحيانا بل الشاعر هو الذي جنى أحيانا على اللغة من أجل القطع . وليس معنى ذلك أن النابسي من الألفاظ كثير في شعره أو هو شائع في مقاطع الأبيات أكثر من شيوعه في حشوها . ولكن نسبة توفّره في المقاطع أهم من نسبة توفّره في الحشو على ما تقدّر . والمقطع من حيث هو تاج البيت ولبنة الختام ، أكثر المنازل حساسية في الشعر ، وأصدقها تصويرا لتعامل الشاعر مع اللغة . هذا هو المظهر الذي نستطيع أن نقول إن شوقي أختق فيه أحيانا وإن وفق فيه كثيرا أحيانا أخرى .

ونرجع هذا الضعف النسبي الذي في مقاطع الأبيات إلى إطالة النفس في القصيدة ، وهو أمر وطن الشاعر نفسه عليه ، وقد بيّنا أن الإطالة تبيح من الضرورات ما لا يبيحه التقصير .

2 - الألفاظ المتمكنة :

أما الألفاظ المتمكنة فليست هي الألفاظ المناسبة للمقام فحسب ، بل هي - عندنا - المناسبة للمقام والمساهمة في تقوية الدلالة بوجه خاص أيضا . ولقد مرّت كثير من نماذجها لا سيما في بابي التصوير والحركة إذ كثيرا ما تولدت الصورة المرسومة أو الحركة المؤداة عن لفظ متمكّن واحد ، شأن الصورة في عجز البيت التالي :

بِكَ بَشَّرَ اللَّهُ السَّمَاءَ فَرِيَّتْ بِكَ وَتَضَوَّعَتْ مِسْكَ بِكَ الْغُبْرَاءُ (2)

حيث حلّ لفظ « الغبراء » محلّ لفظ الأرض ، كناية بالصفة عن الموصوف ، إذ « الغبراء » في الأصل صفة للأرض لغبرة لونها أو لما فيها من الغبار ، فقويت هكذا المقابلة الأولى : السماء / الغبراء ، بتولّد مقابلة ثانية : المسك / الغبراء ، فدلّ بذلك على موافقة ميلاد الرسول انقلاب الوضع من سييء (الغبار) إلى حسن (المسك) .

وكذلك شأن المقارنة التالية :

تَرَكَ الْفَرِيقَانِ الْقِتَالَ ، وَهَذِهِ سِلْمٌ أَمَرْتُ مِنْ الْقِتَالِ عُنْثَامُ (3)

(1) ج 1 ص 17 ، 186 .

(2) ج 1 ص 34 ، 13 .

(3) ج 1 ص 230 ، 23 .

المقابلة التي بين القتال والسلم .
ولكن الشاعر استعمالها للسلم - تقيض الحرب - فقلب الوضعية ، وبهذا القلب قوي المقابلة التي بين القتال والسلم .

ولا ننوي فيما يلي تناول هذه الأساليب بالدرس من زاوية الألفاظ بعد أن درست من زاوية مولداتها فإنّ تمكّن الألفاظ ساهم في توليد كثير من الأساليب ، وإنما بقي أسلوب خاصّ ولده تمكّن الألفاظ يعيننا البحث فيه هنا وهو أسلوب حسن الختام .

فقد بدا لنا شوقي مولما بتتويج قصائده بما يستمطب أهمّ معانيها من ألفاظ ولا تستوقفنا في ذلك ظاهره إيهاء آخر لفظ من التصيدة بنهايتها فحسب : بل يستوقفنا ثراء الدلالة فيها واحكام قفلها ، ومن ذلك ختامه « نهج البرده » بقوله :

يَا رَبِّ أَحْسَنْتَ بَدَأَ الْمُسْلِمِينَ بِهِ فَتَمَّ الْفَضْلُ ، وَأَمْنَحُ حَسَنَ مُخْتَمٍ (1)

ففي لفظ « مختم » جمع الشاعر رجاءه في حسن خاتمة المسلمين ورجاءه في حسن خاتمة القصيدة .
ومنه ختامه رثاء ملك سياسي وزعيم ديني دفن بالقدس بقوله :

وَتَحَلَّتْ (القدس) مِينَ الْبَرَاقِ بِطُغْرًا ، وَمِنْ حَافِرِ الْبَرَاقِ بِخَاتَمٍ (2)

فجمع في لفظ « خاتم » حسن مآل المدينة وحسن خاتمة الفقيه وأوحى بختام القصيدة في نفس الوقت .
ومن هذا القبيل الخاتمتين التاليتين :

فَالزَّمِ التَّمَّ أَيُّهَا الْبَدْرُ دَوْمًا وَالزَّمِ الْبَدْرَ أَيُّهَا التَّمَامُ (3)

بَلَغَ الْبِنَاءُ عَلَيَّ يَدَيْكَ تَمَامَهُ وَلِكُلِّ مَا تَبْنِي بِدَاكَ تَمَامُ (4)

و« التمام » في الأول و« تمام » في الثاني أجمل المدح في الحالين وتوّج كلا من القصيدتين .

ولا تنحصر ملحمة الختام عند الشاعر في مادة الختم نفسها أو مادة التمام ، بل تجيء أيضا متنوّعة المادة :

مَا زِلْتَ تَبْنِي رُكْنَ كُلِّ عَظِيمَةٍ حَتَّى أَتَيْتَ بِرَابِعِ الْأَهْرَامِ (5)

فوصفه دار بنك مصر بـ « رابع الأهرام » نهاية المتصور في البناء ، وهو أيضا نهاية بناء القصيدة .

(1) ج 1 ص 190 ، 190 .

(2) ج 3 ص 150 ، 49 .

(3) ج 1 ص 239 ، 60 .

(4) ج 4 ص 10 ، 53 .

(5) ج 4 ص 17 ، 50 .

وقد يختم القصيدة باللفظ الذي يصلح لها محورا وعنوانا :

فَقُلْ لِمَنْ يَجْهَلُ خَطْبَ الْآنِيَةِ قَدْ فُطِرَ الطَّنْثِلُ عَالِي الْأَنْانِيَةِ (1)

لم يستعمل الشاعر لفظ « الأنانيّة » في غير هذا الموطن من آخر بيت في القصيدة : والحال أنه أقام كلّ مراحاتها على تحليل معنى الأنانيّة .

وختم القصيدة بملحة جامعة ، ظاهرة شائعة في الحكايات على وجه الخصوص . فأغلب حكايات الشوقيات ، توجّتها ملح . وقد كانت الملح الختامية متنوّعة . وقد سبق درسها في باب الحكايات (2) ، ممّا يغنينا عن العودة إليها في هذا الباب .

(1) ج 4 ص 100 ، 17 .
(2) النظر باب الحكايات .

الفصل السابع

التخصيص والتعميم (1)

1 - تخصيص العموم :

إن تخصيص العموم أسلوب من أساليب التصرف في دلالة اللفظ اتخذها الشاعر ليخصب الصورة الشعرية بحث أنفاسا جديدة في الدلالة اللغوية في نفس الوقت . فقد تبيننا أن هذا الأسلوب مكن اللغة في « الشوقيات » القيام بوظيفتها على أكمل وجه : وجعل الشعر يغتم من امكانياتها أوفر زاد .

فقد كان لتخصيص العموم في شعر شوقي دور تنظيم الدلالة في المادة اللغوية ، على وجه ما يتضح في

إِلَيْكَ - بَعْدَ اللَّهِ - يَرْجِعُ تَحْتَهُ
مَا جَفَّ ، أَوْ مَا مَاتَ ، أَوْ مَا يَنْفَقُ (2)

فلما استعمل الشاعر « جف » وهو فعل خاص بالنبات ، استعمل « مات » وخصصه بالإنسان ، و« نفق » خصصه بالحيوان ، بينما يصح في اللغة « مات » للإنسان والحيوان معا ، كما يصح لهما « نفق » أيضا . فكان وراء عملية التخصيص هذه إجراء للمادة اللغوية لدلالات تفيدها اللغة نفسها مع عزل دلالات أخرى تفيدها اللغة كذلك ، لكن التنظيم اقتضى من الشاعر تعليقها بمواد أخرى هي بها أليق .

وقد قام تخصيص العموم في حالات أخرى بدور التأكيد على نظام في الدلالة هو موجود في استعمال المادة بالقوة غير موجود فيها بالفعل دائما ، وقد لاحظنا شيوع هذه الظاهرة في مثل السياق الذي يحتضن البيتين اللذين يرجح ازدواجهما ، كما في البيتين التاليين :

- لَا تَجْزِهِمْ عَنْكَ حِلْمًا ، وَاجْزِهِمْ عَنَّا
- فِي الْحِلْمِ مَا يَسِمُ الْأَفْعَالَ أَوْ يَصِمُ (3)
- دَرَكٌ مُسْتَحْدَثٌ مِنْ دَرَجٍ
- وَمِنْ الرَّفْعَةِ مَا حَطَّ الدُّخَانَا (4)

انظر السكاكي ، مفتاح العلو ، ص 168 - 170 ، وإبراهيم أنيس ، دلالة الالفاظ ، ص 153 - 155 .

ج 2 ص 64 ، 21 .

ج 1 ص 211 ، 34 .

ج 2 ص 188 ، 19 .

فقد استعمل الشاعر في الأول « يسم » (من رسم : جعل له سمة وعلامة) و« يصم » (وصفه بعيب) وإذا كان في فعل « وصم » معنى العيب ، فإن معنى الخصلة ليس في فعل « وسم » بصفة حتمية . فنتج عن إيراد اللفظين في سياق واحد تخصيص معنى « وسم » بالخصلة ؛ وتوفيق إلى مقابلة بينهما : يسم / يصم . والاتحاد في أصل الفعلين مرجح .

واستعمل الشاعر « درك » ثم « درج » وأراد المقابلة بين الأسفل والأعلى على ما يتضح في مقابلة الإفعول بالخط في العجز ، والمرجع في الدرك والدرج اتحاد الأصل وتقارب الدلالة فيهما لا تباعدهما ، لكن التباين من مولدات الأزواج ؛ وهذا السياق يؤكد .

وقد يكون تخصيص العموم من مظاهر استغلال الامكانيات المختلفة في دلالة اللفظ ؛ وذلك إذا تمثل في استعمال اللفظ في معناه المادي الضيق دون معناه الاصطلاحي الواسع المطرد ، كاستعماله لفظ « الدين » في قوله :

لَكَ الدِّينُ يَا رَبَّ الحَجِيجِ جَمَعْتَهُمْ لِيَتَطَهَّرُوا السَّاحِ وَالْعُرْصَاتِ (1)

حيث أخذ لفظ « اندين » في معنى المصدر من دان يدين ديناً .

كما يكون التخصيص من مظاهر اثرء الشاعر المادة اللغوية وذلك إذا تمثل في إضافة معنى جديد إلى معانٍ مقاربة يدل عليها اللفظ في العربية ؛ كما في هذا السياق :

لِحَاثَمَا اللّٰهَ اَنْبَاءً تَوَالَتْ عَلَيَّ سَمْعِ الوَلِيِّ بِمَا يَشْتَقُ (2)

فالولي هاهنا لفظ مقترن بمعنى الصديق الحبيب ؛ بينما هو يقترن في اللغة بمعاني الخالق المعين والمخلوق المعين ؛ وصاحب أمر الانسان كالأب أو من قام مقامه ؛ ولكن الشاعر خصص معنى الولي بالصديق بجامع معنى الاعانة ، فوسع مجال الدلالة .

وفي « الشوقيات » نوع آخر من تخصيص العموم يختلف عن الأنواع السابقة هو كالذي في قوله :

لَمَّا بَنَى اللّٰهَ التَّقْضِيَةَ مِنْهُمْ قَامَتْ عَلَيَّ الحَقَّ المَبِينِ عَمُودًا

رَبِحَتْ مِنَ التَّصْرِيحِ أَنْ قُبُودَهَا قَدْ صِرْنَ مِنْ ذَهَبٍ ؛ وَكُنَّ حديدًا

أَوْ مَا تَرَوْنَ عَلَيَّ المَنَابِعِ عِدَّةً لَا تَنْجِي ، وَعَلَى الضَّفَافِ عَدِيدًا (3) ؟

حيث قصد « التقضية » السياسة المصرية و« التصريح » تصريح 28 فبراير سنة 1922 و« المنابع » و« الضفاف » منابع النيل و« غفافه » .

(1) ج 1 ص 98 ، 12 .

(2) ج 2 ص 74 ، 12 .

(3) ج 1 ص 109 ، 22 - 24 .

هذا اللون من التخصيص كثير في شعر شوقي ، ولكننا نكتفي هاهنا بهذا الشاهد عليه ، لأنه في الحقيقة أدخل في باب التعريف الاستغراقي الذي يُميد التعريف المحض (1) منه إلى تخصيص العموم في الدلالة ، من قبل أن التخصيص لم تجزه فيه إلا ملايسات القول ، ومن ثم هو تخصيص لا يخصب الدلالة اللغوية كما لاحظنا في ألوان التخصيص السابقة .

2 - تعميم الخصوص :

إن تعميم الخصوص من أساليب التصرف في دلالة الألفاظ ، ويتمثل في نقل اللفظ من خصوص ما يدل عليه في الغالب إلى عموم ما قد يدل عليه ، وهي عملية تتولد - في الظاهر - عن فقر الرصيد اللغوي عند المتصرف (2) ، ولكنها قد تكون مثمرة ، فتأتي لأشباع الدلالة وإثراء المدلول .

وقد دخل تعميم الخصوص في أشعار « الشوقيات » مدخلا إيجابيا حيناً ، فغذى صورة أو قوى دلالة ، ومدخلا أقل إيجابية حيناً آخر . فلم يتجاوز تغليب استعمال ممكن على آخر متمكن .

أ - إثراء المدلول :

جاء تعميم الخصوص كثيراً لتوليد صور فمن ذلك استعمال شوقي لفظ « الجثمان » في هذه المقامات :

- | | |
|---|---|
| وَحَنٌّ لِلنَّازِحِ الْمَأْسُورِ جُثْمَانِي (3) | - غَرَبْتِهِ ، فَوَعَى جَنْبِي لِفُرْقَتِهِ |
| وَأُولِيَتْ جُثْمَانِي مِنَ الْمِنَّةِ الْعُظْمَى (4) | - حَلَفْتُ بِمَا أَسْلَفْتُ فِي الْمَهْدِ مِنْ يَدِ |
| لَوْلَا اعْتَاؤُكَ لَمْ تَكُنْ لَتَهُونًا (5) | - فَجَرَّرْتُ جُثْمَانِي ، وَهَانَتْ كُرْبَةُ |

فلفظ « الجثمان » خاصٌ بالميت ، ولكن الشاعر استعمله للمتكلم الحي على سبيل التعميم . أما في الأول فحديثه متوجه إلى المشوقة التي « غربت » قلب العاشق ، فكان لفظ « الجثمان » مناسباً باعتبار عور الحديث ، حين الجسم المجرد من القلب ، إلى القلب الذي فارق الجسم ، وأما في الثاني ، حيث خاطب أمه المريثة ، فحديثه عن سابق رعايتها له عندما كان صغيراً ، فدلّ بلفظ « الجثمان » على ضعف الصغير واحتاجته إلى الرعاية لتجرده من كل سلاح . وأما في الأخير ، فصور « الجثمان » جسمه المريض في سياق يبيّن فيه طيباً كان عني بمعالجته .

(1) انظر باب التشكير والتعريف .

(2) هي فعلا دليل فقر في الرصيد اللغوي عند الطفل مثلا ، انظر ابراهيم أنيس ، دلالة الألفاظ ص 154 .

(3) ج 2 ص 143 ، 3 .

(4) ج 3 ص 146 ، 28 .

(5) ج 3 ص 166 ، 34 .

العموم المخصوص في « الشوقيات » : تقوية المعنى : ويظهر ذلك في قوله :

لَمَنْعِنَ لِعُصْبَةِ الْأَرْوَاحِ مَا
قَالُوا بِبَاطِلٍ عَلَيْهِمْ وَكَيْدَابِهِ (1)
وَالْيَوْمَ يَهْتِفُ بِالصَّلِيبِ عَصَائِبُ
هُم لَلَالِهِ وَرُوحِهِ ظُلَامٌ (2)

فالعصبة (جمع عصائب) هي في اللسان ما بين العشرة إلى الأربعين : ولكن الشاعر استعملها في البيتين بمعنى الجماعة بلا عدد تعميما ، فكان لذلك أثر في تقوية معنى التهجين المستفاد من السياق .

ويجدر أن نلاحظ في هذا الصدد أن عدم معنى العصبة هو اليوم نازع إلى الاحلال محلّ خصوصه لجريانه في الاستعمال كثيرا في معنى الجماعة مطلقا ، ولكن معنى « التهجين » أصبح ملازما له في كلّ حالة ، وإن لم يكن له أثر في أصل دلالة (3) .

ومما يدخل في باب تخصيص العموم استعماله لفظ الشرّ في قوله :

وَرُحْنَا يَهْبُ الشَّرُّ فِينَا وَفِيهِمْ
وَتَشْمُلُ أَرْوَاحُ الْقِتَالِ وَتَجُنُبُ (4)

قد أراد الشاعر في هذا البيت المقارنة بين جنود الأتراك وأعدائهم : لكن لفظ « الشرّ » إذا ناسب الأعداء ، فإنه لا يناسب جنود الأتراك وهم محلّ الفخر . فالظاهر أن الحرب التي صور ليست في معنى الجهاد في سبيل الله وإنما هي الحرب الغاشمة الظلمة ، غير أن هذا الأسلوب مما يحمل على الضدّ (الشرّ في الأعداء في معناه اللغوي) حقيقة ، وعلى مقابله (الشرّ في الأتراك في معنى مواجهة الشرّ بما يدفعه وليس شرّا) مجازا .

ب - تغليب الممكن على الممكن :

وقد ينقل الشاعر اللفظ من المخصوص إلى العموم ، فيستعمله فيما لم يغلب فيه استعماله ، فيدخل في حكمه هكذا ما قد لا يتسنى دخوله إلا بتأويل ، فيؤول معنى اللفظ إلى شيء من الميوعة بعد ملازمته الدقة ، فيعمّ الرسالة بعض الضباب .

من ذلك ما استعمله في حشو البيت كلفظ « الجيد » في قوله :

وَمَشَكَ الْعِنَايَةَ بِالرَّاحَتَيْنِ
وَطَوَّقَ جِيدَكَ إِحْسَانُهَا (5)

والجيد - حسب اللسان - يكون في الرجل ولكنه قد غلب على عنق المرأة ، والخطاب في البيت هو لسعد زغلول ، فيكون الشاعر غلب استعمالا نادرا على آخر شائع ، من حيث هو عمم دلالة الجيد فأخرج اللفظ من صبغته الاصطلاحية إلى صبغة هي أقرب إلى الانبهام منها إلى الوضوح .

(1) ج 1 ص 84 ، 17 .

(2) ج 1 ص 230 ، 46 .

(3) يتصل الشاعر اللفظ كثيرا في المعنى المذكور كما يستعمله في معناه الاصلي مثلا ج 1 ص 266 ، 26 .

(4) ج 1 ص 42 ، 190 .

(5) ج 1 ص 262 ، 10 .

وكذلك استعماله لفظ « الخرائب » في قوله :

أُمَّةٌ هَمُّهَا الْخَرَائِبُ تُبْلِيهَا ، وَحَقُّ الْخَرَائِبِ الْإِعْلَاءُ (1)

فاستعمل « الخرائب » لبقايا الهياكل والآثار ، بينما الخربة في اللغة هي موضع الخراب ، فيكون بتوسيع دلالة « الخرائب » انتهى إلى ما لم يقصد ، لأن في معنى الخربة : الشيء الذي لا حاجة به ولا يستحق الرعاية ، ومدار الحكمة التي في البيت على عكس ذلك .

وكذلك « الآباء » في قوله :

أُمَّمَ الْحِضَارَةِ أَنْتُمْ آبَاؤُنَا مِنْكُمْ أَخَذْنَا الْعِلْمَ وَالْعِرْفَانَ (2)

أراد بالآباء أولياء النعمة عموماً ، بدون أن يفرز هذا التعميم طرافة خاصة .

ومن ذلك ما استعمله في البيت مقطوعاً ، فكان تعميم الخصوص فيه وليد ضرورة القافية ، مثل لفظ « العبيد » في قوله يصف الشمس :

مِنْ النَّارِ ، لَكِنَّ أَنْوَارَهَا إِلا هِيَّةٌ ، زُيِّنَتْ لِلْعَبِيدِ (3)

أراد « العباد » فعمم ما في أصله التخصيص .

ويدخل في تعميم الخصوص استعمال الشاعر الاسم الموصول المشترك « من » في مقام الاسم الموصول الخاص « الذي » أو « التي » ، وهو كثير في شعره :

عَجِيبٌ يَرْجِي مِشْرَطًا أَوْ يَهَابَهُ مِنْ الْغَرْبِ رَاجِيهِ ، مَنْ الشَّرْقُ هَائِبُهُ (4)

وَتُودِي : أقرأ ، تَعَالَى اللَّهُ قَائِلُهَا لَمْ تَتَّصِلْ قَبْلَ مَنْ قِيلَتْ لَهُ يُفَمِّ (5)

كِلامٌ لِلْبَرِيَّةِ دَامِيَاتٌ وَأَنْتَ الْيَوْمَ مَنْ ضَمَدَ الْكِلَامَا (6)

وَسَمِعْتُ مَنْ أَمْوَى تَقُولُ لِتَرِبِهَا : أَحْرَى بِأَحْمَدَ أَنْ يَكُونَ رَزِينَا (7)

فاستعماله « مَنْ » في كل هذه الآيات لا يشمل كل عاقل وإنما أعلما مخصوصين هم على التوالي وحسبما يفيد كل سياق : الممدوح في الأول ، ومحمد رسول الله في الثاني ، والمخاطب في الثالث ، والمعشوق في الأخير .

(1) ج 1 ص 17 ، 102 .

(2) ج 1 ص 278 ، 16 .

(3) ج 2 ص 30 ، 13 .

(4) ج 1 ص 80 ، 35 .

(5) ج 1 ص 190 ، 62 .

(6) ج 4 ص 56 ، 12 .

(7) ج 2 ص 139 ، 20 .

بالتعبير عن العسوم وافر الثمرة في « الشوقيات » بسبب تولده عن زاد لغوي عند الشاعر واسع
العلم، وأثيره البالغ في حياة اللغة من حيث هو ينظم المادة فيها : فإن تعميم الخصوص بدأ مشرأ
بشعر مشر حيناً آخر ولكنه لا يصل مع شوقي في هذه الحالة الأخيرة إلى تهديد كيان اللغة أو تقويض
نظامها ولا هو معرب عن فخر في زاد الشاعر اللغوي لأن نماذجه قليلة ومتفرقة .

الفصل الثامن الدخيل

إن أثر الدخيل في قصائد « الشوقيات » جدٌ ضئيل ، وهذا الأثر الضئيل يكاد يقتصر على المفردات وينحصر في مظهرين : دخيل المعنى دون اللفظ ، ودخيل اللفظ والمعنى معا .

ونفسر قلة تسرب الدخيل إليها بكونها من الشعر . ومظاهر الدخيل لا يتسع حقلها الدلالي ولا تكتسب طاقة الإيحاء والعمل في النفس عموما إلا بالتمكّن في اللغة وقدم العهد في الاستخدام ، فلا تجد مكانا في الشعر لذلك . ويفسر القلة كذلك أن شوقي نظم في ظروف إحياء العربية والمحافظة عليها ، فكانت نزعته إلى ابتعاد اللفظ التقليدي ورجوعه إلى المعنى المادي قوية ، بحيث لم تظهر معها نزعة إلى فتح الباب في وجه الدخيل . كما يفسر هذه القلة عامل آخر هو أن الشاعر لم تحفّ به من دواعي التعريب ما سيحفّ بالتأخرين عنه من شعراء وكتاب .

فشوقي رغم وفرة نظمه وسعة ثقافته والملمه بالفرنسية والانكليزية ومخالطته الغربيين سواء في أوروبا أو في مصر ، بقي « فصيح » اللغة ، « نقي » الشعر .

ولكننا لا نجد في شعره نزعة إلى مقاومة الدخيل . تشهد على ذلك مظاهره القليلة المستخدمة ، كما تشهد عليه غايته من استخدامه فإنه لم يستعمله - فيما تراءى لنا - إلا حيث نزع إلى مجازاة العرب فيما يبدو أنهم سبقوه إلى استعماله ، أو حيث قصد إلى الإخبار عنه بلفظه الأجنبي بسبب شغور محله في العربية . فاستعمال الدخيل عند شوقي كان دائما مرتبطا بسياقات معينة وجاريا لأغراض عملية بحت . فلم نجد الألفاظ الأجنبية القليلة التي أدخلها في شعره متولدة عن إعجابه بشكلها الأعجمي كما لم نجد عنده شعورا بأن للدخيل خطرا على اللغة يجب أن يتقن .

فإذا كانت المحافظة على اللغة من برنامجنا ، فإن مقاومة الدخيل لم تكن من برنامجنا .

1 -- دخيل المعنى دون اللفظ :

ويكون المنرد دخيل المعنى دون اللفظ إذا دلّ على معنى أجنبي عن الحضارة العربية بلفظ عربي الاشتقاق . وهذا أحد مظهري الدخيل في « الشوقيات » وأكثرها شيوعاً ، ولكنه أقلها أثراً في بناء القصيدة من الناحية الفنية ، باعتباره من متعلقات الموضوع المدروس لا من متطلبات صور التعبير عن معانيه .

وفيما يلي تقدم أمثلة من ذلك :

— من عالم السياسة :

- حام ومنتدب (1) (من مفهومي الحماية والانتداب)
- استقلال (2)
- تقرير (3)
- جلاء (4)
- انتخاب (5)
- مؤتمر (6)
- نقابة (7)

— من عالم الاقتصاد :

- برق وبخار (8)
- سكة (9) (حديدية)

— من عالم الفن :

- لوح وخیال (10) (اللوحة للشاشة والخیال للسينما توغراف)
- المرقع (11) (للكرتفان ، وهو المهرجان الذي يتكرر فيه الناس) .

فلاحظ أنّ حاجة الشاعر إلى دخيل المعنى هي أظهر في ميادين السياسة والاقتصاد والفن منها في غير هذه الميادين .

وأكثر الدخيل في هذه الحالات كان وليد مجازاة العرب المحدثين في استعمالاتهم أي وليد غاية عملية تتمثل في عدم مخالفة المجموعة في اجراءاتها إذ لا يبدو أن شوقي تفرد بهذه الاستعمالات .

- (1) ج 1 ص 59 ، 34 .
- (2) ج 1 ص 158 ، 7 .
- (3) ج 1 ص 173 ، 21 .
- (4) ج 2 ص 164 ، 7 .
- (5) ج 1 ص 90 ، 14 .
- (6) ج 2 ص 153 ، 32 .
- (7) ج 1 ص 147 ، 46 .
- (8) ج 1 ص 266 ، 60 .
- (9) ج 1 ص 286 ، 9 .
- (10) ج 2 ص 109 ، 1 .
- (11) ج 2 ص 60 ، 39 .

2 - دخيل اللفظ والمعنى معا :

أما دخيل اللفظ والمعنى معا ، فيشمل المفردات التي دلت على معان أجنبية بألفاظ غير عربية الاشتقاق ولا باقية على صورها الأجنبية تماما . وهذا النوع أقل شيوعا في « الشوقيات » ولكنه أبلغ أثرا لعملة في المبنى قدر عمله في المعنى .

ومن الأمثلة التالية نقدهما على غير سبيل الحصر :

- من عالم السياسة :

ألقاب شرفية :

- (1) قيصر (لقب لكل من يلي ملك الرومان)
- (2) كسرى (لقب لكل من يلي ملك الفرس)
- (3) خاقان (لقب لكل من يلي ملك الترك)
- (4) سيرو لورد (من ألقاب الانكليز الشرفية)
- (5) لادي (لقب عام لزوجات لوردات الانكليز)

- أسماء اصطلاحية :

دستور (6)

برلمان (7)

- من عالم الحرب :

ديدبان (8) (من الفارسية : الجندي المكلف بالحراسة)

تنك (9) (الدبابة المستعملة في الحرب)

موزر (10) (نوع من البنادق)

اللغم (11) (من التركية : مكان توضع فيه المواد المتفجرة)

- (1) ج 1 ص 17 ، 129 .
- (2) ج 1 ص 190 ، 156 .
- (3) ج 1 ص 169 ، 20 .
- (4) ج 4 ص 83 ، 33 .
- (5) ج 1 ص 291 ، 13 .
- (6) ج 2 ص 153 ، 33 و 34 و 50 .
- (7) ج 1 ص 180 ، 50 و 56 .
- (8) ج 1 ص 132 ، 23 و ص 253 ، 13 و ج 4 ص 57 ، 2 .
- (9) ج 3 ص 17 ، 19 .
- (10) ج 4 ص 102 ، 26 .
- (11) ج 3 ص 142 ، 20 .

عالم الطب :

مومبا (1) (من اليونانية ومعناها حافظ الأجسام وتطلق اليوم على الأجسام المحنطة)

داية (2) (من الفارسية : القابلة)

بنج (3) : نبات يستعمل للتخدير

راديوم (4) : من اللاتينية : مادة يتداوى بها

— من عالم الاقتصاد :

بنك (5)

شيك (6)

— من عالم الاجتماع :

فتبول (7) (من الانكليزية)

كلوب (8) (من الانكليزية)

بيسا (9)

اوفرلند (10) (من الانكليزية — السيارة)

شخشيخة (11) (لعبة للأطفال ، يبدو أنها من عامية مصر) .

**

إن استعمال دخيل اللفظ عند شوقي هو في الجملة من ظواهر الإخبار عن بعض مظاهر الحضارة الغربية التي غزت الشرق ، وكان لمصطلحاتها على الألسنة سير كبير الأمثال .

وقد بدا لنا أن شوقي لم يدخل في شعره إلا ألفاظا تميزت بخاصيتين :

— شيوعها في كثير من اللغات محتفظة بأكثر أصواتها الأصلية (12) .

— شيوعها في استعمالات العرب بتلك الصور في عصر شوقي .

(1) ج 1 ص 102 ، 37 .

(2) ج 4 ص 166 ، 4 و 6 .

(3) ج 4 ص 75 ، 7 .

(4) ج 2 ص 100 ، 4 و ج 4 ص 14 ، 50 .

(5) ج 1 ص 162 ، 20 .

(6) ج 4 ص 218 ، 7 .

(7) ج 1 ص 173 ، 22 .

(8) المصدر نفسه ، 31 .

(9) ج 4 ص 219 ، 9 .

(10) ج 4 ص 214 ، 2 و 18 .

(11) ج 1 ص 280 ، 26 .

(12) وإن بدا أن الشاعر استقاما في الغالب من الانكليزية .

هذا يؤكد أن لا نزعة عند الشاعر إلى إثراء العربية بالدخيل من اللغات الأجنبية ، كما يؤكد أن لا نزعة عنده إلى مقاومة الدخيل في العربية .

**

ونلاحظ على وجه العموم :

أنه توجد نزعة عند الشاعر إلى استعمال مفردين لنفس المعنى كاستعماله « الوابور » مرة و « البخار » أخرى للمركب البخاري في السياق التالي :

أزمان لا البرُّ « بالوابور » مُنْتَهَبًا وَلَا « البُخَارُ » لبنت الماءِ ربانًا (1)

« فالوابور » من دخيل اللفظ والمعنى و « البخار » من دخيل المعنى دون اللفظ .

وهذا شاهد على عدم استقرار دالّ واحد لذلك المعنى عند شوقي ، وربما عند العرب عموماً في عصر شوقي .

— وأنه توجد نزعة إلى استعمال صيغتين من مادة واحدة عربية ، للمعنى الدخيل ، كاستعماله لمعنى الطائرة « لفظ « المطارة » مرة ولفظ « الطيَّار » أخرى :

— وَيَا رَبَّ هَلْ سَيَّارَةٌ أَوْ مَطَّارَةٌ فَيَدُّنُو بَعِيدُ الْبَيْدِ وَالْمَلَكُوتِ (2)؟

— مَا الْبَاسُ إِلَّا مِنْ جَنَاحِي خَطَاطِفِ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ إِسْمُهُ الطَّيَّارُ (3)

— وأن دخيل الصيغة لا يكاد يوجد في « الشوقيات » ، فاستعماله « افتكّر » بديلاً لـ « فكر » في قوله :

وَذِكْرِي وَإِنْ لَمْ نَسْ عَهْدَكَ سَاعَةً وَشَوْقٌ وَإِنْ لَمْ نَفْتَكِرْ بِإِيَابِ (4)

دخيل من عامية مصر ، ولكن لا تعويل عليه لوحداثيته .

— أما دخيل التعابير فقليل جداً ، وليس هذا محلّه على كلّ حال (5) .

(1) ج 1 ص 275 ، 10 .

(2) ج 1 ص 98 ، 18 .

(3) ج 2 ص 169 ، 11 .

(4) ج 3 ص 29 ، 41 .

(5) انظر بعض أمثله في باب التماييز .

الفصل التاسع

الفعل

التصرف في أحكام الفعل :

1 - الحكم الاسنادي :

أ - التنازع في العمل :

« يعدّ التنازع من أكثر الأبواب النحويّة اضطرابا وتعقيدا وخضوعا لفلسفة عقلية خيالية ، ليست قوية السند بالكلام المأثور الفصيح ، بل ربما كانت مناقضة له » (1) .

وتختلف مظاهر التنازع عند العرب باختلاف العوامل ، وباختلاف المتنازع فيه ، وتتنوع أحكامه بحسب بنية الاعمال وعناصره .

ولم يتفصّل كلام العرب - في مختلف العصور - باجماع ، تفصّيه من قضية التنازع ، فإنه يرفض تركيب التنازع عادة ، وإذا استعمل العرب بعض مظاهره في كلامهم ففيمّا كان حكم التنازع فيه واحدا وعاملا التنازع يتفقان في المقتضى .

فقد هان خطب التنازع بين عوامل اللغة لما احتد التنازع بين اللغويين ، حتّى جوّزنا لأنفسنا اعتبار مظاهره من باب الاشتراك في العمل لا من باب التنازع فيه .

وقد شاع التنازع في شعر شوقي ؛ لكن لم تختلف مظاهره فيه ، ولا تنوّعت أحكام التنازع فيها ، بل كان في الجملة متمثّلا في مظهر واحد ينحصر في :

(1) عباس حسن ، النحو الواقي ج 2 ص 191 .

فمن التنازع على مقتضيات الاسناد : فالمتنازع فيه عنده مسند إليه ، حكمه الرفع دائما .

ورود العاملين فعلين ، والمتنازع فيه فاعلا ، بحيث يكون الفعلان مسندين في التركيب إلى فاعل واحد متأخر عنهما مشترك بينهما .

فمن التنازع استعماله « تهلت واحترت » في البيت التالي :

أَثْنَى الْمَسِيحُ عَلَيْهِ خَلْفَ سَمَائِهِ وَتَهَلَّلَتْ وَاحْتَرَّتِ الْعِذْرَاءُ (1)

واستعماله « يقول وينظم » في هذا البيت :

أَنْتَ الَّذِي نَظَمَ الْبَرِيَّةَ دِينُهُ مَاذَا يَقُولُ وَيَنْظُمُ الشُّعْرَاءُ (2)؟

واستعماله « يتيه ويختال » في قوله :

وَتَسْحَبُ ذَيْلَ الْكِبْرِيَاءِ ، وَهَكَذَا يَتِيهِ وَيَخْتَالُ الْقَوِيُّ الْمُغْلَبُ (3)

وكذلك « يلهو ويلعب » في :

أَرَى مِصْرَ يَلْهُو بِحَدِّ السَّلَاحِ وَيَلْعَبُ بِالنَّارِ وَلِدَانُهَا (4)

و« طوى .. ولم يحتفل » في :

وَأَعْجَبُ : كَيْفَ طَوَى ذِكْرَ كُنْ وَلَمْ يَحْتَفِلْ شُعْرَاءُ الْعَرَبِ (5)

والملاحظ عموما ، هو أن مظهر التنازع الذي ينحصر في العناصر الثلاثة المذكورة ، هو الموجود أثره في كلام العرب القليلين الذين لم يستغنوا عنه تماما . فليس هو - في الظاهر - من باب احترام قواعد اللغة عند شوقي تصحيحا لتجاوزات العرب ، ولا هو بالتجاوز للاختار العرب تجوزة من قواعد اللغة .

لكن حقيقة هذا الأسلوب في « الشوقيات » تتضح لنا عندما نلاحظ شيئين :

- اختصاص المتنازع فيه بقطع الكلام ، أي ورود المسند إليه آخر لفظ في بيت الشعر ، متميزا بأهمية

عروضية ، من حيث هو يحتضن القافية ويتوج البنية والمعنى .

- تقارب عاملي التنازع في الدلالة ، أي ورود الفعلين - إلى جانب تنازعهما أو اشتراكهما في مسند

إليه واحد - نازعين إلى الاتحاد في الوظيفة الدلالية ، بحيث لم يأت ثانيهما إلا لتأكيد معنى أولهما :

(1) ج 1 ص 34 ، 16 .

(2) المصدر نفسه ، 120 .

(3) ج 1 ص 42 ، 58 .

(4) ج 1 ص 262 ، 24 .

(5) ج 4 ص 64 ، 16 .

(تهلّل / اهتّر / قال / نظم / تاه / اختال / لها / لعب / طوى الذكر / لم يحتفل) .

فيتضح أنّ شوقي يأتي بالتنازع للتأكيد اللفظي بدافع احترام الوزن . لكنّ العرب لا يعتبرون التأكيد اللفظي من التنازع ، مهما اختلفت وجوه التأكيد (1) . هذا يجعل لهذا الأسلوب في « الشوقيات » طرافة خاصة : فهو عنده من التنازع وليس منه . وهكذا يستن شوقي من الظاهرة الشرعية في قياس منظري اللغة ، غير الشرعية في كلام المستعملين ، وجهها من الشرعية جديدا لا يرفضه أيّ طرف .

ب - النسخ :

ندرس في هذا المقام أهمّ مظاهر التصرف في النسخ عند شوقي . لكننا لا نعرض لزيادة الناسخ حيث لا ينتظر ، أو للتصرف في التركيب به من نوع حذف « أن » المصدرية بعد أو شك (2) .

إنما تشغلنا - ها هنا - مظاهر التصرف في إعمال النواسخ . ولم نلاحظ في هذا الصدد نزعة واضحة عند شوقي إلى أسلوب معين في ذلك ، ولا وجدنا أثرا للتصرف كبيرا في شعره . ولذلك نكتفي بالنظر في بعض أمثله البارزة :

- استعمال ناسخين إثنين يتنازعان معمولا واحدا :

يَا فَانِحَ الْقُدْسِ ، خَلَّ السِّيفَ نَاحِيَةً ۖ لَيْسَ الصَّلِيبُ حَدِيدًا كَانَ ، بَلْ خَشْبًا (3)

فقوله « ليس الصليب حديدا كان » اختير بديلا لاحدى امكانيّتين « لم يكن الصليب حديدا » أو « ليس الصليب حديدا » .

- كفّ الناسخ عن العمل :

لَيْتَ لَمْ يُبْلِكِ الزَّمَانُ ، وَلَمْ يَبْسِلْ لِمَلِكِ الْبِلَادِ فِيكَ رَجَاءُ (4)

تبادل عنصرا الاسناد مكانيهما بعد « ليت » في الجملتين المتعاطفتين معا ، لرصد الرفع مجرى ، فلم يكن بدّ من تجريد الناسخ من عمله .

- قلب الوضعية في العمل :

وَلَمْ يَتَكَلَّفْ قَوْمُكَ الْأَسَدُ أَهْبَةً ۖ وَلَكِنْ خُلِقْنَا فِي السَّبَاعِ التَّاهِبُ (5)

تبادل عنصرا الاسناد وظيفتيهما بعد « لكن » لرصد الرفع مجرى ، فقلبت الوضعية في العمل .

(1) عباس حسن ، النحو الواقي ، ج 2 ص 191 وما بعدها .

(2) انظر دراسة ذلك في باب التراكيب .

(3) ج 1 ص 76 ، 33 .

(4) ج 1 ص 17 ، 81 .

(5) ج 1 ص 42 ، 35 .

2. حذف التركيب :

التعدية والوزوم :

قد يعتمد شوقي في اجراء الأفعال إلى التصرف في حذف كمال المعنى ، فيجرد من التتمة الفعل الذي يأتي في الأصل إلا بتتمة ، فيلزم الفعل المتعدي .

وقد يكون ذلك بحذف (1) مفعول الفعل كما في قوله :

(الفاطمية) شيدت من عيزه وبنتي (بنو أيوب) من سلطانه (2)

حيث حذف مفعولي « شيد » و « بنتي » ، وقد أغنت عن المفعول نزعة الشاعر إلى الإيحاء بصنائه من خلال التركيز على الفعل وحده وبيان اكتمال وقوعه .

وقد يكون الزام المتعدي بحذف الحرف الذي يتعدى به الفعل في الأصل كما في قوله :

— أديرُ إليك قبل البيت وجهي إذا فئت الشهادة والمتابا (3)

— في ليلة قدم الوجود هلاكها فذنت كواكبها تعلمه السرى (4)

وقد يعتمد شوقي إلى تعويض وجه من التعدية بآخر في حالات ، كأن يعدى الفعل بحرف وأصله في اللغة التعدية بنفسه كما في قوله :

ويهز مني الماء في لمعانه فأميل أنظر فيه ، أطمع أن أرى (5)

حيث عدى « هز » بحرف الجر « من » . وقد استعمل نفس الفعل في سياق آخر على أصله ، متعدياً إلى مفعول مباشرة ، وعلى غير أصله ، متعدياً بحرف « من » في نفس البيت :

تهز الوجود تباشيرها كما هز من والديه الوليد (6)

ومن ذلك أيضا تعديته إلى مفعولين الفعل المتعدي إلى مفعول واحد في الأصل :

صالح الإخوان يبغيك التقى ورشيد الكتب يبغيك الصوابا (7)

والمنتظر قوله : « يبغى لك التقى » و « يبغى لك الصوابا » .

(1) ج 1 ص 259 ، 31 .

(2) ج 1 ص 208 ، 12 .

(3) ج 1 ص 64 ، 29 .

(4) ج 2 ص 33 ، 13 .

(5) ج 2 ص 33 ، 33 .

(6) ج 2 ص 30 ، 2 .

(7) ج 2 ص 18 ، 10 .

ب - البناء للمجهول :

وقد بيني شوقي الفعل اللازم للمجهول ، وقد يكون الفعل المبني قابلاً في اللغة للالزام والتعدية بحسب السياق كفعل « سلا » ، فيصح فيه « سلا العاشق » كما يصح « سلا العاشق مشوقاً » . لكننا ألتيناها مبنيًا للمجهول في سياق يحضه للزوم :

تَمْضِي ، وَيَلْحَقُ مَنْ سَلَا فِي الْغَابِرِينَ يَمْنُ سَلِي (1)

وهذه الظاهرة قليلة الشيوخ في « الشوقيات » على كل حال .

3 - الحكم الاعرابي :

وقد تصرف شوقي في الحكم الاعرابي الذي يخضع له الفعل في بعض الاستعمالات . وكاد ينحصر تصرفه هذا في ظاهرتين : رفع المنصوب ورفع المجزوم .

أ - رفع المنصوب :

فقد بين لنا النظر في « الشوقيات » أن الشاعر يلجأ إلى رفع ما حقه النصب في حالات غير قليلة . لكن أكثر مظاهره شيوعاً في شعره : رفع المضارع الذي حقه النصب « أن » (2) . ولم نجد الشاعر أجرى ذلك في مترلة من البيت معيثة :

- كَبُرَتْ ذَاتُكَ الْعَلِيَّةُ أَنْ تُحْصِي نَاهَا الْأَلْتَابُ وَالْأَسْمَاءُ (3)
- إِذَا مَشَتْ أُمَّةٌ فِي الْعَالَمِينَ بِهِ أَبِي لَهَا اللَّهُ أَنْ تَمْشِي بِأَغْلَالِ (4)
- عَسَى الشَّعْرُ أَنْ يَجْزِي جَرِيثًا بِفَقْدِهِ بكي التُّرْكُ وَالْيُونَانُ بِالْمَدْمَعِ وَالْدَّمِ (5)
- وَلَنْ تَرْتَضِي أَنْ تُقَدَّ الْقَنَاءُ وَيُبْتَرِ مِنْ مِصْرَ سَوْدَانُهَا (6)

فقد رفع « تحصي » و« تمشي » و« يجزي » رغم أن كل فعل منها سبق « أن » ، ورفع ترتضي وقد سبق « لن » . وكل ذلك كان لضرورة الوزن ولم يشمل إلا أفعالاً ناقصة .

ولهذه الظاهرة اليوم أثر غير قليل حتى في كلام حذاق اللغة ، ولكن فيما يقولون عادة لا فيما يكتبون ، إلا إذا كانوا من الشعراء ، فإنهم قد يعمدون إليها فيما ينظمون .

هكذا نرى أن عمل بعض الأدوات النصب الذي هو من أمكن قواعد العربية قد أصبح من أكثرها نزوعاً إلى التحول ، لضرورة عند الشعراء ، وبسبب النزعة إلى المجهود الأدنى عند غيرهم .

- (1) ج 3 ص 121 ، 4 .
(2) من رفعه الاسم بعد « إن » : ج 1 ص 262 ، 22 .
(3) ج 1 ص 17 ، 77 .
(4) ج 3 ص 125 ، 15 .
(5) ج 3 ص 140 ، 4 .
(6) ج 1 ص 262 ، 36 .

رفع المجزوم (1) :

بأنها شوقي إلى رفع ما حقه الجزم ، لكن في حالة واحدة هي : إذا كان التركيب تلازماً شرطياً
« من » أو « إن » أو طلياً .

إلا أن الشاعر لم يعد إلى ذلك عادة إلا حيث هوّن الخطب عامل ما ، كعامل العطف في جملة
الجواب ، فبالعطف تميّع حدود الجواب :

- مَنْ يَكْذِبُ التَّارِيخَ يَكْذِبُ رَبَّهُ وَيُسِيءُ لِلْأَمْوَاتِ وَالْأَحْيَاءِ (2)
– قَدَعُوهُ يَعْسِدِلْ أَوْ يَجُورُ رُ ، فَإِنَّهُ مَلَكَ الْعَيْنَانَ (3)

فرفع « يسيء » في صدر الجملة المعطوفة على جملة جواب الشرط الجازم في البيت الأول . ورفع
« يجور » في صدر الجملة المعطوفة على جملة جواب الطلب في البيت الثاني . وكان من الواضح أن الجواب
في البيتين لا ينحصر في امكانية واحدة بل يتفرع إلى إمكانيتين يمثلهما المتعاطفان .

أما قوله :

- مَنْ مَلَكَ الْخَصْمَ وَتَمَّ عَنَّهُ يُصْبِحُ يَلْقَى مَا لَقِيَ مِنْهُ (4)

حيث رفع « يُصبح » في صدر جملة جواب الشرط الجازم ، فعذر الشاعر فيه أنه من حكاية معدة
للأطفال ، فيها نزول إلى مستواهم بمستوى الموضوع ، وكذلك بمستوى اللغة .

لكن شوقي رفع فعل جملة جواب الشرط الجازم في غير السياق الحكائي أيضاً ، فقال :

- إِنْ رَأَيْتَنِي تَمِيلُ عَنِّي ، كَأَنْ لَمْ تَكْ بَيْنِي وَبَيْنَهَا أَشْيَاءُ (5)

4 – الحكم الزمني :

إن اعتبار العربية قادرة على التعبير عن مختلف دقائق الزمن – رغم انحصار « أزمنتها » في الصيغ الثلاث
المعروفة : الماضي والمضارع والأمر – أمر بديهي .

لكننا ما زلنا في حاجة إلى دراسات تطبيقية واسعة تكشف عن طاقات الفعل في العربية وعن غيره من
وسائل اللغة المساهمة في تدقيق صورة القيام بالفعل ، أو المعبرة عن الزمن بغير واسطة الفعل ، إذ ليس بين
أبدينا اليوم دراسة شاملة تصف لنا دقائق التعبير عن الزمن في العربية . ومن باب أولى وأحرى أن نعدم الدراسات

(1) قد جزم المضارع الذي حقه الرفع بعد « ما » الموصولة في ج 3 ص 146 ، 13 .

(2) ج 3 ص 5 ، 26 .

(3) ج 2 ص 141 ، 6 .

(4) ج 4 ص 130 ، 17 .

(5) ج 2 ص 112 ، 3 .

الاسلوبية التي تمكن من تلمس خطوات اللغة في تطورها من هذه الناحية أو خطوات المنشئين في احترام معطيات اللغة أو تجوزها .

وأمام هذا الوضع ، لا يسعنا في هذا الباب إلا الإشارة إلى أبرز الدقائق في معاني الماضي والمضارع على ما سمح به نظرنا في « الشوقيات » . أما الأمر فقد درسناه في باب الأساليب الإنشائية إذ رأيناه في بابها أدخل بسبب قيامه على الطلب أساسا .

أ - معاني الماضي :

يخرج الماضي في « الشوقيات » كثيرا إلى التعبير عن الدعاء خيرا أو شرا ، ويأتي لهذا المعنى مبنيا للمعلوم ، كما في قوله :

- لَا تَسَلْنِي : مَا دَوْلَةُ الْفَرَسِ ؟ سَاءَتْ
– صَلَّى عَلَيْكَ اللَّهُ مَا صَحِبَ الدُّجَى
– وَسَلَمْتَ يَا حَرَمَ السَّعَارِكِ مِنْ يَدِي
دولةُ الفرس في البلاد ، وسأؤوا (1)
حاد ، وَحَنَّتْ بِالْفَلَا وَجَنَاءُ (2)
هدمتُ لِسِلْمِ الْعَالَمِينَ كِيَانَا (3)

حيث دعا الشاعر في الأول « ساءت وسأؤوا » وفي الثاني « صلى » وفي الثالث « سلمت » .

كما يأتي مبنيا للمجهول كما في قوله :

- يَا ظِيَّةَ الرَّمْلِ وَقِيَتِ الْهَيَّوَى
– يَا نَاشِرَ الْعِلْمِ بِهَيْذِي الْبِلَادِ
– وَلَرُبَّمَا قَتَلَ الْغَرَامُ رِجَالَهَا
وَأَنْ سَعَتْ عَيْنَاكَ فِي جَانِبِهِ (4)
وَفَقَّتْ ، نَشْرُ الْعِلْمِ مِثْلُ الْجِهَادِ (5)
قَتَلَ الْغَرَامُ ، كَمْ اسْتَبَاحَ قَتِيلًا (6)

وقد يخرج الماضي في السياق إلى معنى الحاضر كما في قوله :

- قَضَى بِالْأَمْسِ لِلْأَبْطَالِ حَقًّا وَأَضْحَى الْيَوْمَ بِالشُّهَدَاءِ غَالِي (7)

حيث دل فعل « غالى » على معنى الحاضر بسبب اقترانه بلفظ « اليوم » .

أما في قوله :

- حَمَدْنَا بِلَاءِكُمْ فِي النَّضَالِ وَأَمْسَ حَمَدْنَا بِلَاءَ السَّلْفِ (8)

فقد دل فعل « حمدنا » على الحاضر ، بسبب دلالة السياق فيه على معنى « اليوم » وقد حضر دون لفظه .

1	س 17 ، 101
2	س 34 ، 129
3	س 278 ، 7
4	س 72 ، 10
5	س 116 ، 4
6	س 180 ، 19
7	س 181 ، 15
8	س 59 ، 21

وكثيرا ما يرد الماضي لمعنى العادة أو معنى الديمومة : كما في هذه الأبيات :

- نَوَاحِضُ فِي حَزْنٍ كَمَا تَنْهَضُ الْقَطَا
– مَرَّ النَّسِيمُ بِصَفْحَتَيْهِ : (وادي النيل) مقبلاً
روا كضُ فِي سَهْلٍ كَمَا انْسَابَ ثَعْلَبُ (1)
مَرَّ الثَّفَاءُ عَلَيَّ خَدُودِ مَلَا حِ
هَتَاكَ الرَّدَى مِنْ حُسْنِهِ وَبَهَائِهِ
بِاللَّيْلِ مَا نَجَّتْ يَدُ الْاَصْبَاحِ (2)
عَلَّمَ اللَّهُ لَيْسَ فِي الْحَقِّ غَالِي (3)
– غَالٍ فِي قِيَمَةِ ابْنِ بَطْرَسِ غَالِي

ولقد وقعنا في « الشوقيات » على استعمالات طريفة في هذا الباب تمثل في اجتماع امكانيتين اثنتين متناقضتي الدلالة على الزمن في فعل واحد مما يُحلّ الفعل محلّ تنازع ، قد يفكه التقدير كما في :

وَلَا سَلَوْتُ : وَلَمْ أَهْمُمْ : وَلَا خَطَرْتُ
بِالْبَالِ سَلَوَاكَ فِي مَاضٍ وَلَا آتٍ (4)

فقد قيّد الشاعر « لا خطرْتُ » بالماضي بلفظ « ماضٍ » وبالمستقبل في نفس الوقت بلفظ « آتٍ » ، والمعنى : لا خطرْتُ ... في ماضٍ ولا تخطر في آتٍ .

وقد يفك التنازع التأويل كما في قوله :

بُلْبُلٌ عَلَّمَهُ الْبَيْنُ الْبَيَانَ
بَاتَ فِي حَبْلِ الشُّجُونِ ارْتَبَكَ (5)

حيث عبر عن دوام وقوع الفعل ليلاً باستعمال « بات » وعبر في نفس الوقت عن وقوع الفعل في زمن محدود غير ممتدّ باستعمال الماضي « ارتبك » بعد الناسخ « بات » ، وتأويله « بات يرتبك » .

ب – معاني المضارع :

نودّ الالتحاح أولاً على أن الشاعر كثيراً ما يستخدم المضارع للتعبير عن الصدديّة ، أي لتصوير الأحداث وهي بصدد الوقوع أو كما لو كانت بصدد الوقوع .

ونكتفي للتمثيل على ذلك بالمشهد التالي الذي وصف فيه الشاعر اشتباك المدوح مع جيوش العدو :

وَتُصْبِحُ تَلْقَاهُمْ ، وَتُمِيسِي تَصَدِّمُهُمْ
تَلُوحُ لَهُمْ فِي كُلِّ أَفْقٍ ، وَتَعْتَلِي
وَتَقْدِمُ أقدامَ اللَّيْثِ ، وَتَنْشِي
وَتَمَّاكَ أطرافَ الشَّعَابِ ، وَتَلْتَقِي
وتظهر في جدّ القتال وتلعبُ
وتطلعُ فيهم من مكانٍ ، وتغربُ
وتدبرُ علماً بالوعى ، وتُعقبُ
وتأخذُ عفواً كلَّ عالٍ وتغصبُ (6)

(1) ج 1 ص 42 ، 100 .

(2) ج 2 ص 22 ، 23 - 24 .

(3) ج 1 ص 188 ، 1 .

(4) ج 2 ص 117 ، 2 .

(5) ج 2 ص 171 ، 3 .

(6) ج 1 ص 42 ، 42 - 45 .

فقد تضمن هذا الشريط 18 فعلا : كأنها من المضارع وكلها سنده إلى المدوح المخاطب : وقدّمت
جلها أزواجا متقابلة : فقويت بذلك صورة تحرك المدوح بجيوشه في الميدان (1) .

وقد يأتي المضارع لمعنى الماضي في حالات قليلة جدا على ما يبدو ولكنها هامة . وقد لاحظنا ذلك في
جملة جواب الظرف خاصة مثلما في قوله :

إِذَا جَاءَتِ الْأَعْيَادُ فِي سَمْعِ كُلِّ مَسْمُوعٍ تَجُوبُ الثَّرَى شَرْقًا وَغَرْبًا جَوَائِبُهُ (2)

فالمتنظر غالبا بعد فعل جملة الظرف الماضي فعلا ماضيا في جملة الجواب .

وكذلك الشأن في قوله :

وَلَكِنْ إِذَا حَانَ حَيْنُ الْفَتَى قَضَى وَيَعِيشُ إِذَا لَمْ يَحِينُ (3)

فقال « يعيش » في جواب « لم يحن » بينما قال « قضى » في جواب « حان حين الفتى » ، إلا أنه غير الترتيب
في جملة الظرف الثانية فضعف بذلك تلازم شتي التركيب .

ومن المضارع الذي أفاد الماضي في غير التركيب التلازمي الظرفي فعل « يشاؤون » في قوله :

صَوَّرُوهُ كَمَا يَشَاؤُونَ ، حَتَّى عَجِبَ النَّاسُ : كَيْفَ لَمْ يُنْطَقُوهُ (4)

دور الفعل في بناء القصيدة :

إنّ دراسة الفعل ، اعتمادا على الاستعمالات المعزولة ، حتى وإن كانت وليدة التشبع بنصيب كبير
من اجراءاته في كامل الديوان ، لا تكتمل إلا بمراعاة إطار القصيدة التي تمثل الوحدة الشعرية الوافية .

فإن الذي يحتّمه منهج العمل لضبط دور الفعل في بناء القصيدة ، وتفاعل مظاهره مع أغراضها - بعد
أليف خصائصه في عموم شعر الشاعر - هو تتبع استعمالاته في قصائد معيّنة ، كاملة ، والا نخفي دوره
وذي جانب الحيوية فيه .

وقد اخترنا لضبط دور الفعل في « الشوقيات » ثلاثة سياقات مختلفة الأهمية والغرض يجلي تحليلها
عوانبه في أنطق الصور .

1 - الفعل في مرثية « عبد الله بك الطوير » (5) :

لاحظنا أن استعمال الفعل المضارع نادر في مرثيات « الشوقيات » نسيًا ، ولاحظنا على العكس أنّ فعل
الأمر كثير جدا .

(1) ج 1 ص 80 ، 19 .

(2) استشهدنا به في باب المقابلة .

(3) ج 3 ص 169 ، 30 .

(4) ج 2 ص 81 ، 7 .

(5) ج 3 ص 172 .

وإذا كان خلو المراثي من المضارع ، ومما يدل على الحاضر والاستقبال ، طبيعياً فيها لأنها ألحان فناء . فإن وفرة الأمر فيها تبدو طريفة إن لم نقل غريبة . فأفعال الأمر - إلى جانب وفرتها - ترد في مراثي شوقي مجموعات فتقوم بدور التكثيف لمعان مخصوصة على ما بينا في باب الأساليب الإنشائية .

ومرثية « عبد الله بك الطوير » من أين ما يمكن اعتماده في هذا الباب ، وهي لا تتجاوز 16 بيتاً ، هي :

مَاذَا صَنَعْتَ بِعَهْدِ (عَبْدِ اللَّهِ) ؟
 وَخَفَقْتِ خَفَقَةً مُوجِعَ أَوَاهِ
 لَهْوَى بِكَ الرُّكْنَ الضَّعِيفِ الْوَاهِي
 وَعَلَيْكَ مِنْ حُسْنِ التَّجَلُّدِ نَاهِ
 تَهْوِي السَّكَارِمُ نَحْوَهَا بِشَفَاهِ
 مَوْطُوءَةٌ بِمَقَارِقِ وَجَّاهِ
 فِيهَا ، لَفَاضَتْ مِنْ جَنَى وَمِيَاهِ
 مِنْ آلِ طَهْرٍ عَارِفٍ بِاللَّهِ
 فِي الْمُقْسِطِينَ الْجِلَّةِ الْأَنْزَاهِ
 كَذِبِ النَّعِيمِ ، وَتُرَّهَاتِ الْجَاهِ
 بِوَدَادٍ لَا صَلْفِ ، وَلَا تِيَاهِ
 مِنْ كُلِّ جَائِلَةٍ عَلَى الْأَفْوَاهِ
 فِي مَنْزِلِ بَهْجِ بُنُورِكَ زَاهِ
 بِفَتْاهِ فِي مَدْحِ الرَّسُولِ مُبَاهِ
 بِمَلَائِكَ مِنْ آلِهِ أَشْبَاهِ
 فَالنَّاسُ بَيْنَ نَوَازِلِ وَدَوَاهِ

1 يَا قَلْبُ وَيَحْكُ وَالْمَوَدَّةُ ذَمَّةُ
 جَادِبْتَنِي جَنِي عَشِيَّةَ نَعِيهِ
 وَلَوْ أَنَّ قَلْبًا ذَابَ إِثْرَ حَبِيهِ
 فَعَلَيْكَ مِنْ حُسْنِ الْمُرُوءَةِ آمُرُ
 نَزَلَ (الطُّوَيْرُ) فِي التُّرَابِ مَنَازِلًا
 عَرَصَاتُهَا مَسْطُورَةٌ بِمَدَامِعِ
 لَوْلَا يَسِينُ الْمَوْتِ فَتُوقَ يَمِينِهِ
 يَا كَابِرًا مِنْ كَابِرِينَ ، وَطَاهِرًا
 وَمُحَكَّمًا عَالِمَ الْقَضَاءِ مَكَاتِهِ
 10 وَحَكِيمًا اسْتَعَصَتْ أَعْنَتُهُ عَلَيَّ
 وَأَخَاسِقِي الْأَخْوَانَ مِنْ رَأُوقِهِ
 قَدْ كَانَ شِعْرِي شَغَلَ نَفْسِكَ فَاقْتَرَحْ
 أَنْزَلْتَ مِنْهُ حِينَ فَاتَكَ جَمْعُهُ
 فَاقْرَأْ عَلَيَّ (حَسَّانَ) مِنْهُ لَعَلَّهُ
 15 وَأَنْزِلْ بُنُورِ الْخُلْدِ جَدِّكَ ، وَأَتَّصِلْ
 نَاعِيكَ نَاعِي حَاتِمٍ أَوْ جَعْفَرِ

قامت هذه المرثية على أربع مراحل :

- أثر المصيبة في نفس الشاعر : الأبيات 1 - 4
- المصيبة : الأبيات 5 - 7
- خصال الفقيده : الأبيات 8 - 13
- تحمیل الفقيده رسالة : الأبيات 14 - 16

وتضمنت 17 فعلاً ، ليس فيها إلا فعل مضارع واحد « تهوي » ، سبق في البيت الخامس معبراً عن العادة غير متصل بحاضر ولا باستقبال .

ويستأثر الماضي بـ 12 فعلاً والأمر بـ 4 .

فليس في القصيدة تطلع إلى مستقبل : إلا مستقبل روحي وهمي عبرت عنه أفعال الأمر الأربعة المتجمعة في آخر مرحلة لهذا الغرض البعيد : بناء على معاني : التحسر (فاقترح) ، ورجاء المستحيل (فاقرأ) . والدعاء للفقيد (وانزل ، واتصل) .

أما أفعال الماضي فقد تفرقت في كامل القصيدة : بدون أن يحل أي منها في منزلة لها أهمية عروضية ، أو أن تكون له أهمية دلالية خاصة : إلا أن وفرتها في موشاة تجدد شرعيتها وملاءمتها للقصيدة بسبب إخبارها عما كان وانقطع .

أما استخدام الأمر بوفرة . في مراثيات شوقي - كما هو الحال في هذه القصيدة - فلا يعوض الاستغناء عن المضارع . فالظاهرتان منفصلتان . فقلة أثر المضارع تقتضيها طبيعة الغرض ، بينما حضور الأمر يستجيب لقضية أخرى . تجدد معالجتها بالتوسع في دور الأمر في بناء قصائد أخرى : مراثيات وغير مراثيات ، وبالتركيز على « الأمر » من حيث هو أسلوب إنشائي طلبى ، لا من حيث هو فعل كبتية الأفعال .

2 - الفعل في « أغنية » (1) :

قصيدة « أغنية » تقع في 12 بيتا (2) ، وهي غزلية موضوعها التبريح بالشوق المبرح :

1 بي مثل ما بك يا قمرية الوادي ناديت ليلي ، فقمومي في الدجى نادي
وأرسلي الشجو أسجاعا مفصلة أو ردددي من وراء الأيك إنشادي

(1) ج 4 ص 87 .

(2) أنجزنا هذا الفصل الذي يتناول الفعل في هذه القصيدة قبل أن نعلم أنها على غير صورتها الأصلية : فلما نظرنا في الاصل (الشوقيات المجهولة ، ج 2 ص 303) خطرت لنا تعاليم إضافية تقدمها فيما يلي ، وقد بدأ لنا ألا نغير شيئا في تحليلنا للقصيدة الذي تركز على صورتها المروفة احتفاظا منا بفرصة تقدير الفرق الذي بين الصورتين تقديرا بأكثر ما يمكن من الموضوعية والتجرد . كانت القصيدة في الأصل متكوّنة من 18 بيتا ، وكان شوقي قسمها إلى أغنيتين :

الأغنية الأولى : تتألف من 5 أبيات ، تشمل الأبيات الثلاثة الأولى من الأغنية المروفة الأبيات : الأولى والثاني والخامس منها ، وقد سقط بيتان هنا

تلفتت الروض لما سحت خاتمة كما تلفتت الركبان بأخادي
كم هاج بكماك من مجروح أفشدة تحت الظلام ومن مقسروح أكباد

وموضوعها : أثر ضياء اللاتر (القمرية) في من حوله .

الأغنية الثانية : تتألف من 13 بيتا حذف منها الأبيات الثلاثة الأولى وهي :

يا حلوة الوعد ما نساك ميمسادي عن الهوى أم كلام الشامت المسادي
كيف انخدمت بحادي وما نقلوا أنت التي خلقت عيناك حادي
طرفي وطرفك كانا في الهوى سببا عند اللقاء ولكن طرفك البادي

ولهذه الأبيات موضوع مشترك هو : عتاب المشوثة على النغلة عن الموعد ، كما حذف بيت آخر يرد قبيل النهاية وهو :

تذكوري قبلة من فيك أجعلها من اللقاء إلى أماليه زادي
وهذا البيت يبحث - مع بيتين آخرين لم يحذفنا - في ثمرة الوصل .

وقد وقع - بالإضافة إلى ذلك - تغيير في ترتيب الأبيات عما كانت عليه في الاصل ، ذلك أن أصل البيتين المذكورين في النص المعروف برقمي 6 و 7 ، المجيء - مع آخر بيت محذوف - بين المذكورين برقمي 10 و 11 . فالأصل أن الصورة المجهولة أخصب شاعرية من الصورة المروفة لأن كلا من الأغنيتين في الصورة الأصلية تقدم لنا لوحة متصلة بالأخرى وشريفة لمانيها ولكنها قابلة للانفصال عنها في نفس الوقت (حتى الطالع في الأغنية الثانية كان مصرعا مثل طالع الأغنية الأولى) وأن حذف الأبيات الثلاثة الأولى من الأغنية الثانية بصفة خاصة أدخل بالقصيدة لانه قاد إلى غموض والتباس في حقيقة المخاطب ، فإثبات هذه الأبيات ضروري لتبين الوجه في تحول الشاعر من مناجاة اللاتر إلى مناجاة المشوثة بأكثر جلاء .

أما تغيير ترتيب الأبيات فلم يكن له تأثير يذكر لأنه لم يحول تسلسل العناصر إلى وجهة جديدة تماما .

ولا الصَّبَابَةَ . فالدمعان من وادٍ
وكيف بلّ الصدى ذو الغلّة الصادي ؟
مَا سِرْتُ مِنْ سَامِرٍ إِلَّا إِلَى نَادٍ
أضلّها فَمَشَّتْ فِي فَرَقِكَ الْهَادِي
أبْنِي مِنَ الْوَرْدِ فِي ظِلِّ النَّدى الْغَادِي
على الغدير ، كالصنوبرين في الوادي
والماءُ فِي قَدَمَيْنَا رَائِحُ غَادٍ
من لَحْنِ شَادِيَةِ فِي الدَّوْحِ أَوْ شَادٍ
هل طرّت شوقاً؟ وهل سابت ميعادي ؟
وَرَحْتُ لَمْ أَحْصِ أَفْرَاحِي وَأَعْيَادِي

لا تكتفي الوجد : فالجرحان من شجن
تذكرني : هل تلاقينا على ظمأ ؟
5 وَأَنْتِ فِي مَجَلَسِ الرِّيحَانِ لَادِيَةٍ
تذكرني قبلّة في الشّعْر حَائِرَةٍ
وقبلّة فوق خدّ ناعيمٍ عَطِيرٍ
تذكرني منظر الوادي : ومجلسنا
والغصن يحنو علينا رقةً وجوى
10 تَدَكَّرِي نَعَمَاتِ هَامُنَا وَهَمُنَا
تذكرني موعداً جاداً الزمانُ بهِ
فَنِلْتُ مَا نِلْتُ مِنْ سُؤْلِ : ومن أملٍ

نرى هذه القصيدة تخضع لقسمين متقابلين واضحين :

- قسم 1 : نوعة الفراق ، في الحاضر : الأبيات : 1 - 3

- قسم 2 : تذكّر الوصل ، في الماضي : الأبيات : 4 - 12

والمقابلة بين القسمين هي بين ما يؤمل حصوله في الحاضر ، وما قد حصل وانقضى في الماضي .

والقسم الثاني أطول القسمين لما فيه من حقّ المطالبة للعاشق ومن واجب الامتثال على المعشوقة ، وهذا القسم يمرّ بخمس مراحل واضحة المعالم تمثل شريطاً ذا خمس لوحات ، تعرض مظاهر الوصل التي كانت :

- تحقيق الوصل : 4-5 (تلاقينا)

- ثمرة الوصل : 6-7 (قبلة)

- إطار الوصل الطبيعي الجامد : 8-9 (الوادي ، الغدير ، الغصن ، الماء)

- إطار الوصل الطبيعي المتحرك : 10 (شادية ، شاد)

- تحقيق الوصل : 11-12 (موعد ، نلتُ ما نلتُ ، أفراحي ، أعيادي) .

هذا الشريط منغلق من حيث هو ينتهي بالمعنى الذي به بدأ ، وهو معنى تحقيق الوصل . وهذا الانغلاق صورة من دوامة حرقه الشوق التي تردى فيها العاشق .

ونرى أن الفعل هو أهم عنصر لغوي ساهم في مبنى القصيدة واجلاء معناها :

فقد استخدمه الشاعر فيها 23 مرة ، لكنه لم يستعمل المضارع إلا مرتين : « يحنو » و « لم أحص » ، غير أنه كان دالاً على الماضي في كليهما : دلّ على الماضي في « يحنو » بتقيده بفعل « تذكرني » وفي « لم أحص » بوروده منفياً .

فالأغنية خالية من الفعل المضارع الدال على المستقبل وهي كذلك خالية من أية وسيلة أخرى تدل على الحاضر أو المستقبل . ما عدا فعل « ناديت » في الطالع : أي في القسم الأول : فهو الماضي الوحيد الذي دلّ في القصيدة على الحاضر . هو حاضر التكلّم : هو دليل واقع العاشق المتأزم ، إذ لم تبق له إلا القدرة على النداء ، وليس هو نداء لمن يرجى منه جواب ، وإنما هو المناجاة : هو أبلغ ما يصور ضعف العاشق في وضعه إذالك . وتتضمن الأغنية - عدا الفعل الماضي المذكور - 10 أفعال ماضية أخرى : ترد كلّها في القسم الثاني : مقترنة كلّها بمعنى الماضي البعيد : من حيث تعلقها جميعا بفعل الأمر « تذكري » تعلق الفرع بالأصل . فهذه الأفعال الماضية تستوي جميعا في درجة ثانية : دون درجة فعل الأمر تذكري المتردد .

أما بقية الأفعال ، وعددها 10 فمنها فعل يفيد النهي و9 منها أفعال أمر .

فالقصيدة زاخرة بـ « الأمر » لا من حيث نسبة استعمال « الأمر » فيها فحسب ، ولكن من حيث استقطاب الأمر فيها جلّ الأفعال الباقية .

فالأمر هو عماد الأغنية . ويؤكد فيها ذلك :

(1) المادة : 4 من أفعال الأمر متنوعة المادة وترد مع فعل النهي الوحيد في القسم الأول ، ولها دلالات متقاربة ، و5 تشترك في المادة والصيغة والمعنى . أي أنها تمثل فعلا واحدا مترددا .

(2) الاسناد : أفعال القسم الأول فاعلها عنصر من الطبيعة ، ثانوي الدور في القصيدة (قمرية) وأفعال القسم الثاني فاعلها المشوكة (ليلي) .

(3) التوزيع : الخمسة الأولى متفرقة في القسم الأول ، والخمسة الباقية :

أ - تحتلّ الصدارة في أبيات من القسم الثاني ، فهي مطالع ، لها أهمية عروضية .

ب - وترد مفصولة عن بعضها بعضا بمسافات تكاد تكون متساوية .

(4) المعنى : كلّها تفيد الحثّ .

يتضح هكذا ، أن كل العوامل تضافرت لتجعل القصيدة كاملة : ملخصة في فعل واحد هو فعل « تذكري » .

فالعمل في هذه الأغنية لم يخرج عن دوره الأصلي في التعبير عن حيوية الأحداث ، لكن الأحداث التي قدمت لنا لا نراها تحيا في هذه الأغنية إلا في ذاكرة الشاعر - بمقتضى غلبة الأمر - ولا نجد فيها إلا حدثا واحدا يحياه الشاعر في حاضره ، وهو حدث النداء : « ناديت » .

أما خلوّ الأغنية من أيّ دليل على المستقبل ، فيقترب بشيء غير قليل من المرارة واليأس : يتوج هذه الصبغة التي تنتهي بـ « الأفراح والأعياد » (أفراحي وأعيادي) ، لكنّها أفراح وأعياد انطفأت أنوارها من زمان ، ولا أثر لأمل في عودتها .

3 - الفعل في قصيدة « أيها النيل » (1) :

الفعل من أهم العناصر اللغوية التي ساهمت أيضا في مبنى قصيدة « أيها النيل » ومعناها . هذه القصيدة تقع في 153 بيت ، وصف فيها الشاعر وادي النيل . وتقتصر على درس الفعل في التسم الأول منها ، أي في الأبيات الواحد والعشرين الأولى ، وموضوعها : النيل إكسير الحياة :

- 1 مِمنْ أَيَّ عَهْدٍ فِي الْقُرَى تَتَدَفَّقُ ؛
وَمِنَ السَّمَاءِ نَزَلَتْ أُمٌّ فَجَرَّتْ مِنْ
وَبِأَيِّ عَيْنٍ ، أُمٌّ بِيَأْتِي مُزْنَةً
وَبِأَيِّ نَوَلٍ أَنْتَ نَاسِجٌ بِرُدَّةٍ
5 تَسْوَدُ دِيبَاجًا ، إِذَا فَارَقْتَهَا
فِي كُلِّ آوْنَةٍ تُبَدَلُ صِبْغَةً
أَنْتِ الدُّهُورُ عَلَيْكَ ، مَهْدُكَ مُتْرَعٌ
تَسْقِي وَتُطْعِمُ ، لَا إِنْسَاؤُكَ ضَائِقٌ
وَالْمَاءُ تَسْكُبُهُ فَيُسَبِّحُ عَسْجَدًا
10 تُعْيِي مَنَابِعُكَ الْعَمَلُ ، وَيَسْتَوِي
أَخْلَقْتَ رَأُوقَ الدُّهُورِ ، وَلَمْ تَزَلْ
حَمْرَاءُ فِي الْأَحْوَاضِ ، إِلَّا أَنَّهَا
دِينُ الْأَوَائِلِ فِيكَ دِينُ مَرْوَةِ
لَوْ أَنَّ مَخْلُوقًا يُؤَلِّهُ لَمْ تَكُنْ
15 جَعَلُوا الْهُوَى لَكَ وَالْوَقَارَ عِبَادَةً
دَانُوا بِبَحْرِ الْمَكَارِمِ زَاخِرٍ
مُتَّقِيَدٍ بِعُهُودِهِ وَوَعُودِهِ
يَتَقَبَّلُ الْوَادِي الْحَيَاةَ كَرِيمَةً
مُتَقَلِّبِ الْجَنَبِينَ فِي نَعْمَائِهِ
20 فَيَبِيْتُ خِصْبًا فِي ثَرَاهُ وَنِعْمَةً
وَأَلِيكَ - بَعْدَ اللَّهِ - يَرْجِعُ نَحْتَهُ

تضمن هذا التسم 49 فعلا . وهذه الأفعال تساهم في شعرية القصيدة من عدة نواح :

(1) الاسناد : فجعل هذه الأفعال مسند إلى النيل أو إلى ما كان من مشمولاته . فالنيل ، بمقتضى ذلك منبع كل حركة في هذه الأبيات ، ومصدر كل نشاط .

(2) الصيغ : المزيد من هذه الأفعال وافر نسبياً ، إذ هو يقارب النصف (20 من 49) . وقد ورد على صيغ ثمان ، أكثرها اعتماداً :

- أفعَلَّ : ٥ (تُعَدِّقُ - تُطْعِمُ - تُغْرِقُهَا - تُعْيِي - أَخْلَقْتُ - يُورِقُ) .
- تَفَعَّلَ : 5 وردت 3 منها مقاطع (تَدْفُقُ - لا تَرَوِّقُ - تَأْتِقُ - يَتَقَبَّلُ - تَدْفُقُ) .
- فَعَّلَ : 4 (فُجِّرَتْ - تُبَدِّلُ - لا يُولُه - يُولُه) .

وهذه الصيغ تشترك في الدلالة على معنى القوة المتواصلة المثمرة ، مما يجعل من النيل : مصدر القوة الأولى الخلاقة ، وأصل الحركة المسترسلة المثمرة .

(3) الزمن : والأغلبية الساحقة من أفعال هذا القسم هي في المضارع (38 من 49) . وقد دلّ المضارع فيه عادة على معنى الديمومة . فممكن ذلك من وصف النيل بالخلود .

وتفاعلت هذه المظاهر : فأخرجت النيل في مشهد حيّ ، فإذا هو قوة محسوسة مسترسلة ، مثمرة دائمة . وهذا الدور يتأكد : بل يقوى كلما تدرجت القصيدة نحو النهاية . ناهيك أن أمثال هذه الأفعال حلت في كثير من أبيات كامل القصيدة متصفة بهذه المظاهر : في مترلة لها أهمية عروضية وهي مترلة المقطع . فإذا ما جرّدنا كامل القصيدة من مقاطعها لاحظنا أن أكثر من نصفها كانت أفعالا (79 من 153) (1) .

وإثن تنوعت العناصر التي أسندت إليها هذه الأفعال ، بحيث لم يعد النيل وحده محور الحديث ، فإن نسبة المزيد من المجرّد بقيت قارة (32 من 79) ، وارتفعت نسبة الصيغ الثلاث : أفعَلَّ (12 مرة) ، وتفعَّل (13) وفَعَّل (4) ، وارتفعت معها كثيرا نسبة استخدام المضارع ، بل لم يكف الشاعر يستخدم في المقاطع إلا المضارع . وإذا كانت مقتضيات القافية ، وجهت - إلى حدّ ما - الشاعر إلى هذه الترعّات ، فإن ظهور هذه الأساليب في حشو الأبيات أيضا - على ما بينا في دراسة القسم الأول من القصيدة - يدلّ على أن معنيي القوة والخلود ، هما محور القصيدة ، فيتأكد هكذا تفاعل المبني والمعنى .

(1) والمقاطع التي لم تكن أمثالا كانت في الغالب أسماء مشتقة ، اذن لم تخل من أثر الفعل .



الفصل العاشر الأدوات والحروف

الأدوات :

1 - تقارض الأداةين في المعاني :

تقارض الألفاظ يكون في الأحكام النحوية (1) كما يكون في الدلالات المعنوية . وفي هذا الفصل الذي لم يدرس فيه الأدوات نركز البحث على تقارض الأداةين في المعاني فحسب إذ لم يكن لتقارضهما في الأحكام النحوية أثر يذكر في شعر شوقي .

وتقارض الأداةين في المعاني ظاهرة شاعت في « الشوقيات » في أدوات الشرط والنفي والاستفهام بوجه خاص ، إلا أنه لم يكن تقارضا بأتم معنى الكلمة دائما ، لأن التقارض الحق يقوم على إمكانية وقوع الأداة في موضع آخر غير هذا الموضع . بينما كادت هذه الظاهرة في شعر شوقي تنحصر في إحلال الأداة محل أختها ولا يلبث أن يذهب إلى عكسه .

أ - تقارض أدوات الشرط :

أما التقارض في أدوات الشرط فكان محوره عند شوقي أداة الشرط المحض « إن » . فهذه الأداة التي سمى بها ابن يعيش « أم الشرط » لملازمتها معنى الشرط في أصل الوضع (2) ، والتي تولد ما يقارب نصف باب الشرطية في العربية (3) ، هي التي كانت تحل محل أختها أكثر من بقية الأدوات .

فهذه الأداة التي يرى النحاة أنها تلازم معنى الشرط ، اتسمت في شعر شوقي ببعض المرونة في الاستخدام فكان كثيرا موقع « إذا » الظرفية وقليلًا موقع « لو » المعبرة عن افتراض المستحيل .

(1) الفلز : « باب تقارض اللفظين في الاحكام » في مني الليب ، ج 2 ص 679 - 700 .

(2) شرح المفصل ، ج 7 ص 41 .

(3) هذا المقدار وردت في القرآن على كل حال ، انظر محمد انهادي الطرابلسي وعبد السلام المسدي ، الشرط في القرآن .

فقد وجدنا « إن » مشفوعة بمعنى الظرف في تراكيب معطوفة على تراكيب أخرى ظرفية مبدوءة بـ « إذا » كما في قوله :

— إِذَا تَبَسَّمَ أَبْدَى الْكُوْنَ زِينَتَهُ
— إِذَا فَعَلُوا فَخَيْرُ النَّاسِ فَعَالًا
— وَمَنْ عَجَبٍ ، يَأْسَى إِذَا قَلْتُ مُتَعَبٌ
وَإِنْ تَنَفَّسَ أَهْدَى طَيْبَ رِيْحَانٍ (1)
وَإِنْ قَالُوا فَأَكْرَمِهِمْ مَقَالًا (2)
وَيَطْرَبُ إِنْ قَلْتُ : الْأَسِيرُ الْمُمْتَنَعُ (3)

فعطف هذه التراكيب التلازمية المبدوءة بـ « إن » على أخرى تلازمية ظرفية مبدوءة بـ « إذا » هو العامل الرئيسي في اكساب « إن » معنى الظرف .

وترد « إن » مشفوعة بمعنى الظرف أيضا إذا عطف على التركيب الذي تبدوّه تركيب ظرفي مبدوء بـ « إذا » كما في قوله :

إِنْ أَشْرَقَتْ زَهْرَاءَ تَسْمُو لِلضَّحَى وَإِذَا هَوَتْ حَمْرَاءَ فِي تِلْكَ الذُّرَى (4)

لكنها ترد لمعنى الظرف في غير هاتين الحالتين . وتمحض لمعنى الظرف إذا حضر في السياق عنصر يدلّ على الظرف لفظيا كان أو معنويا .

من ذلك حضور أداة الظرف « لما » في التركيب الظرفي المتداخل التالي :

أَنَا إِنْ بَدَلْتُ الرُّوحَ كَيْفَ الْآمِ لَمَّا رَمَتْ فَأَصَابَتْ الْآرَامَ (5)

فالتركيب التلازمي المبدوء بـ « إن » أفاد الظرف لوروده في صلب جملة جواب الظرف المبدوء بـ « لما » .

ومن ذلك حضور « حتى » التي تفيد النهاية في الغاية :

حَتَّى رَأَيْنَا مِصْرَ تَخْطُو إِصْبَعًا فِي الْعِلْمِ ، إِنْ مَشَتْ الْمَمَالِكُ مِيلًا (6)

ومن ذلك أيضا وقوع الحدث في الماضي بوجه يُقْرَب معنى الأداة « إن » من معنى الظرف كما في قوله :

كُنْتَ إِنْ جَرَدْتَ سَيْفًا أَوْ قَلَمٌ أَبْتِ بِالْأَلْبَابِ أَوْ دِنْتَ الرَّقَابَ (7)

أما ورود « إن » في معنى « لو » لافتراض المستحيل فكان أثره قليلا ومنه :

رُؤْيُ إِنْ تَكُنْ حَقًّا يَكُنْ مِنْ وَرَائِهَا مَلَائِكَةُ اللَّهِ الَّذِي لَيْسَ يُغْلَبُ (8)

- (1) ج 2 ص 142 ، 5 .
- (2) ج 2 ص 181 ، 12 .
- (3) ج 2 ص 129 ، 13 .
- (4) ج 2 ص 33 ، 39 .
- (5) ج 2 ص 135 ، 1 .
- (6) ج 1 ص 180 ، 25 .
- (7) ج 2 ص 171 ، 120 .
- (8) ج 1 ص 42 ، 184 .

وسباق البيت يدلّ على أنّ المفترض مستحيل لأنه وقع ما يخالفه ، بحيث كان ينتظر له استعمال « لو »
(كانت .. كَانَ ..) .

فإذا سلمنا بأنّ الأداة « إن » هي أمّ الشرط لأدائها في الغالب معنى الشرط ، ولتفوق نسبة استعمالها في العربية على نسبة استعمال أخواتها كثيرا ، فإنّ اجراءها في « الشوقيات » يبيّن أن معناها يخرج عن معنى الشرط المحض كثيرا .

ب - تقارض أدوات النفي :

انّ أبرز مظاهر التقارض في أدوات النفي في « الشوقيات » هو ما كان منه بين الأداة « ليس » و « لا » .
وهو تقارض حقّ ، تأتي فيه « ليس » بمعنى « لا » كما تأتي « لا » بمعنى « ليس » .

فمن الأول قوله :

— وَتَظْلِمُهُ فَلَا يَشْكُو إِلَى مَنْ لَيْسَ بِظَلِيمُهُ (1)

— لَيْسَ تُغْنِي عَنْهَا الْبِلَادُ وَلَا مَا لُ الْأَقَالِيمِ ، إِنَّ أَتَاهَا النَّدَاءُ (2)

وقد وقعت « ليس » في كلا البيتين موقع « لا » والمتنظر دخول « لا » على الفعل المضارع .

ومن الثاني قوله :

مُثَلَّتْ لِلْعُبُورِ ذَاتُكَ وَالْتَمَّ ثِيْلٌ بِدُنْيِي مَنْ لَا لَهُ إِدْنَاءُ (3)

— فَعَسَى يُزَكِّي حُسْنَهُ مَنْ لَا لَهُ فِي الْحُسْنِ ثَانٌ (4)

فقد وقعت « لا » في كلا البيتين موقع « ليس » بينما المتنظر هو دخول « ليس » على الجملة الاسمية .

ولسنا نرى ذلك مظهرا من مظاهر التحول في اللغة كبيرا ، بقدر ما نراه من باب الجوازات التي تستمد شرعيّتها من مرونة استخدام هاتين الأداة في الأصل وتقارب الدلالة فيهما .

ج - تقارض أدوات الاستفهام :

أما تقارض أدوات الاستفهام فلم يكن في « الشوقيات » حقيقيا ولا كان متنوعا . فإنه كان فيها من باب تعويض أداة بأخرى تعويضا يصحّ طردا ولا يصحّ عكسا ، ولم يتعدّ احلال الأداة « كم » محلّ أداة الاستفهام

(1) ج 2 ص 132 ، 5 .

(2) ج 1 ص 17 ، 186 .

(3) ج 1 ص 17 ، 152 .

(4) ج 2 ص 141 ، 5 .

عن المدى الزماني « متى » و « كم » أداة تفيد في الأصل الاستفهام عن العدد ، وتفيد . في السياق . التكثير
فقال من ذلك :

– لَحْظَنَهَا لَحْظَنَهَا ، رُوِيْدًا رُوِيْدًا كم إلى كم تكيدُ للبروح كيدًا (1) ؟
.. لَأَمْ فَيْكُمْ عَذْوْلُهُ وَأَطَالًا كم إلى كم يُعَالِجُ الْعُذَالَآ (2) ؟

فردد الأداة « كم » في كلا المثالين مفيدا بإجرائها أولا معنى التكثير ومفيدا بإيقاعها موقع « متى » ثانيا
معنى الغاية الزمانية .

2 – حرفا الاستقبال ، السين وسوف :

السين وسوف حرفان يختصان بالمضارع . وقد شاع في تسميتهما مصطلح « التنفيس » لأنهما ينقلان
المضارع من الزمن الضيق – وهو الحال – إلى الزمن الواسع وهو الاستقبال . كما شاع – من حيث الدلالة –
ما ذهب إليه البصريون من أن مدة الاستقبال هي أضيق مع السين منها مع سوف ، أي أن السين يدلّ على
المستقبل القريب وسوف يدلّ على المستقبل البعيد .

فإذا سلمنا بهذا ، لم نر الوجه في استعمال شوقي السين في مثل الحالات التالية :

– كُلُّ مُسْرِفٍ جَزَعًا أو بُكْيَ : سَيَقْتَصِدُ (3)
– وَمَالِكَ لَا يُعَدُّ : وَكُلُّ مَالٍ سَيَفْنَى ، أو سَيَفْنِي الْمَالَكَيْنَا (4)
– وَقَلْتُ لَهُ : صَبْرًا ، فَكُلُّ أَخِي هَوَى على يدٍ مَنْ يَهْوَى غَدًا سَيَتُوبُ (5)

ذلك أن السياق في كلّ من هذه الحالات كان حكيمًا ، لا معنى لتقيّد الحدث فيه بزمن معين ، فضلا
عن أن يكون وقوعه قريبا أو بعيدا .

فالشعور الأول إزاء هذه الاستعمالات أن السين فيها زائد لا يفيد هذا الذي شاع في النحو اعتباره .

وإذا سلمنا بذلك كذلك لم نر الوجه في استعمال الشاعر « سوف » في مثل قوله :

– وَكُلُّ بَسَاطٍ عَيْشٍ سَوْفَ يُطْوَى وَإِنْ طَالَ الزَّمَانُ بِهِ وَطَابَا (6)
– كُلُّ رَسْمٍ مِّنْ مَنْزِلٍ أَوْجِيبِ سَوْفَ يَمْشِي الْبَلَى عَلَيْهِ مُجِبَلَا (7)

(1) ج 2 ص 118 ، 1 .

(2) ج 2 ص 134 ، 1 .

(3) ج 3 ص 58 ، 4 .

(4) ج 1 ص 266 ، 36 .

(5) ج 2 ص 114 ، 4 .

(6) ج 1 ص 68 ، 9 .

(7) ج 3 ص 134 ، 12 .

فالسباق حكمي ، لا يقتضي تقييد الحدث بزمن معين ، ولا يعطي الأولوية لسوف على السين في الاستعمال .

فحرف « سوف » في هذا البيت ، فضلا عن كونه زائدا ، لا مبرر لاستعماله هو دون السين . لكن هاهنا لطائف نبه عليها ابن هشام - اعتمادا على مذهب الرمخشري في القضية - بدون مراعاتها نظلم النحو كما نظلم شوقي .

فابن هشام يستعوض عن مصطلح « التنفيس » بمصطلح (الاستقبال) ، فيسمي الحرفين حرفي استقبال ، تجنباً للغموض الذي في معنى لفظ « التنفيس » ، وحسما للتراجيح في معنى كل من الحرفين . ذلك أن البعض رأى أن الحرفين قد يفيدان الاستمرار أو الدأب لا الاستقبال ، بينما هو يرى أنهما لا يخرججان عن معنى الاستقبال في كل حالة .

وإنه ليضيف إلى ذلك تدقيما يكشف به - من حيث هو قصد إلى الرد على من يقول بإمكانية دلالة الحرفين على معنى الاستمرار - عن أن دلالة السين على قرب الوقوع كدلالة سوف على بعده ليست إلا ضربا من الوهم أيضا .

فهو يسوي بين الحرفين في طاقة الدلالة ، فلا يرى السين مختصا بالتقريب ولا سوف مختصا بالبعد . كل ما في الأمر أنهما يدلان على « حتمية » الوقوع . فالسين في تقديره كسوف لا يعدو أن يكون دالا على أن الحدث كائن لا محالة .

وابن هشام بهذا التدقيق لا يسوي وضعيته نحوية شاع لها حكم لا يصور اللغة في واقعها فحسب ، بل هو يمكن من قراءة التراث بعين الحق أيضا (1) .

على هذا الأساس لا نرى السين وسوف في الاستعمالات التي ذكرنا زائدين ، ولا نرى الأول منهما مختصا بالدلالة على المستقبل القريب ، ولا الثاني مختصا بالدلالة على المستقبل البعيد . إنما هما حرفان يدلان على « حتمية » الوقوع ، ويستويان في طاقة الدلالة على المستقبل .

ومعنى « الحتمية » - الذي بلورنا به موقف ابن هشام - يتماشى كثيرا مع الحكم التي ضربها الشاعر في الأبيات المذكورة .

مع الملاحظ أننا لم نلف شوقي يستعمل الحرفين بهذا المعنى إلا في السياق الحكمي ، المبدوء بأداة التوكيد « كل » . وفي ذلك دليل على جودة معرفة الشاعر بلطائف اللغة ، وحسن تصرفه في إجراء أحكامها .

ولم نلف حرف السين زائدا إلا في مثل قوله :

وَكُلُّ مُسَافِرٍ سَيُّوْبٌ يَوْمًا إِذَا رُزِقَ السَّلَامَةَ وَالْإِيَابَا (2)

(1) انظر ابن هشام ، مني اللبيب ، ج 1 ص 138 - 139 وج 2 ص 663 .

(2) ج 1 ص 64 ، 27 .

فهذا التركيب شرطي ، عبّر فيه فعل جملة الشرط المتأخرة عن احتمال الوقوع : بينما عبّر فعل جملة الجواب المتقدمة عن حتمية الوقوع بسبب اتصاله بالسين : فحصل نشاز بين معني الاحتمال والحتمية .

وفي قول شوقي :

بِحَسْبِ الظَّالِمُونَ أَنْ سَيَسُودُوا نَ : وَأَنْ لَنْ يُؤَيَّدَ الضُّعَفَاءُ (1)

نكت تحتاج إلى توضيح :

أ - فقد استعمل «السين» كافة «أن» عن عملها النصب في المضارع ، أو هو حذف في «أنهم» الضمير المسند إليه وخفف الناسخ بوجه أدخل بالتركيب .

ب - وجمع بين فعل (حسب) الذي يدلّ على ضعف اليقين من وقوع الحدث وبين حرف السين الذي يدلّ على حتمية وقوعه .

وما من سبيل إلى اعتبار «السين» هاهنا دالا على مجرد قرب الوقوع - كما هو شائع - لأنه عطف على قوله «أن سيسودون» جملة «أن لن يؤيد ..» وفي هذه من عوامل تأكيد وقوع الحدث في المستقبل ما لا يخفى .

3 - دون ، ظرفاً :

تميز أداة «دون» في شعر شوقي بوفرة الاستخدام ، وبتنوع معانيها بحسب السياق ، وبوردها عادة ظرفاً منصوباً . ولنا نعتني بها من أجل هذه المميزات ، فإن هذه هي مميزات التي نص عليها اللسان (2) ، والتي اتسمت بها في استعمالاتها العديدة في القرآن مثلاً (3) .

إنما أردناها مثالا على أدوات اللغة التي كانت مرنة الاستخدام وثرية الدلالة في القديم ، وبقيت في شعر شوقي محتفظة بهذه المرونة وهذا الثراء ، بدون أن يصيب لفظها ابتدال أو يلحق دلالاتها تقلص ، كل ما في الأمر أننا نجد لها في شعر شوقي من جملة المعاني ما تكثر له كثرة لا ينص عليها انعجم بوجه خاص .

فكلمة دون - في غالب استعمالاتها - ظرف ، مقترن - مهما اختلفت معانيه - بمعنى المفارقة بين شيئين ، في الزمان أو المكان أو غيرهما .

يستعمل كثيرا في معنى «أمام» :

جَرَى وَصَفَّقَ يَلْقَانَا بِهَا (بَرْدَى) كما تلقاك دون الخلدِ رضوانُ (4)

(1) ج 1 ص 17 ، 15 .

(2) انظر تفصيل ذلك في مادة «دون» في لسان العرب .

(3) انظر تصنيف ذلك في مادة دون من معجم ألفاظ القرآن الكريم .

(4) ج 2 ص 102 ، 18 .

وكذلك في معنى « أقل » :

الْبَادِرُ دُونَكَ فِي حَسَنِ وَتِي شَرَفٍ

وَالْبَحْرُ دُونَكَ فِي خَيْرٍ وَتِي كَرَمٍ

وَاللَّيْثُ دُونَكَ بَأْسًا عِنْدَ وَثْبَتِهِ
لَهُ إِذَا هَبَّ النُّجُومُ صَرَعَةً

إِذَا مَشِيْتَ إِلَى شَاكِي السَّلَاحِ كَمِي (1)
مِنْ دُونِهَا السَّحْرُ وَفِعْلُ الْمَدَامِ (2)

ويُستعمل في معنى : « غير » كما في قوله :

هَلْ دُونَ أَيَّامِ الشَّبِيحَةِ لِلْفَتَى

صَنُوْهُ يُحِيطُ بِهِ ، وَأَنْسُ يُحَدِّقُ (3) ؟

أو في قوله يرثي « عمر بك لظني » بعد الأربعين :

الْيَوْمَ أَصْعَدُ دُونَ قَبْرِكَ مَبْرًا

وَأَقْلَدُ الدُّنْيَا رِثَاءَكَ جَوْهَرًا (4)

وفي معنى الاختصاص :

أَبُشُّكَ وَجَدِي يَا حَمَامُ ، وَأُودِعُ

فِيَّانَكَ دُونَ الطَّيْرِ لِلسَّرِّ مَوْضِعُ (5)

الا أنه جاء في شعر شوقي كثيرا لمعنى « في سبيل » كما في السياقات التالية :

- تُطَالِبُ بِالْحَقِّ فِي أُمَّةٍ

جَرَى دَمُهَا دُونَهُ وَأَنْتَشَرُ (6)

- قُمْ مِنْ صُفُوفِ الْحَقِّ تَلْقَى كَثِيَةً

مَلْمُوسَةً ، وَتَرِ الصُّفُوفَ سَوَاءَ

وَتَرِ الْكِنَانَةَ شِيَهَا وَشَبَابَهَا

دُونَ (القضية) عُرْضَةً وَفِدَاءَ (7)

- وَحَارَبَ دُونَهَا صَرَعَى قَدِيمٍ

كَأَنَّ بِهِمْ عَنِ الزَّمَنِ انْقِطَاعًا (8)

كما جاء لمعنى « بين » :

- كَلَّمَا هَمَّ مَجْدُهُ بِزَوَالٍ

قَامَ فَحُلٌّ ، فَحَالَ دُونَ الزَّوَالِ (9)

- حَالَتْ نَجْمُكَ (بالليل) دُونَ مَطْلَعِهِ (الفجر)

لَا تَبْتَغِي حَوْلًا ، وَلَا يَسْرِي (10)

(1) ج 1 ص 190 ، 106 و 108 .

(2) ج 2 ص 136 ، 6 .

(3) ج 1 ص 161 ، 12 .

(4) ج 3 ص 85 ، 1 .

(5) ج 2 ص 129 ، 1 .

(6) ج 1 ص 132 ، 70 .

(7) ج 3 ص 9 ، 26 .

(8) ج 3 ص 97 ، 24 .

(9) ج 1 ص 188 ، 21 .

(10) ج 2 ص 127 ، 2 .

هذان المعنيان الأخيران لم يلح عليهما واضع اللغة في دلالات (دون) أما شوقي فإنه يجري هذا الطرف لهما كثيرا .

4 - الاداة « يا » :

من وجوه الطرافة في اجراء الأدوات استعمال شوقي الاداة « يا » في صدارة الجملة في غير التركيب الندائي المعهود ، وإنه لاستعمال قديم : ووجه الطرافة هو في شيوعه في « الشوقيات » ونزعتة إلى الاندثار في نثر المعاصرين وشعرهم .

استعمل الشاعر « يا » في صدارة الجملة المبدوءة بفعل ماضى يفيد الدعاء :

- | | |
|---|--|
| وَيَرْحَمُ اللَّهُ ذَاكَ الْوَفْدَ مَارْحَمًا (1) | يَا فَيَا رَعَى اللَّهُ وَفْدًا بَيْنَ أَعْيُنِنَا |
| وَسَقَى صَفْوَةَ الْحَيَا مَا أَمْسَى (2) | يَا وَقَى اللَّهُ مَا أَصْبَحُ مِنْهُ |
| فِي حَرٍّ مَا نَصَلَى الضَّعِيفُ الْبَادِي (3) | يَا قَاتَلَ اللَّهُ الْعِيُونَ ، فَأِنَّهَا |
| رَاعِي الْبَرِيَّةَ يَا رَعَاكَ الْبَارِي (4) | فِي ذِي الْجُنُونِ صَوَارِمُ الْأَقْدَارِ |
| يَا ضَلَّ سَاعٍ بَدَاعِي الْحَيْنِ مُنْجَذِبِ (5) | سَعَتْ بِهِمْ نَحْوَكِ الْآجَالُ يَوْمَئِذٍ |

واستعملها في صدارة الجملة المبدوءة بحرف الجر « رُبَّ » :

- | | |
|---------------------------------------|---------------------------------|
| عُكَ فِيهِ بِالْحُسْدِ الْغَضَابِ (6) | يَا رُبَّ يَوْمٍ ضَنَّاقِ ذَرٍّ |
| فِيهِ الرَّقَادَ طَرَبَا (7) | يَا رُبَّ لَيْلٍ لَمْ تَذُقْ |

كما استعملها في صدارة الجملة المبدوءة بـ « طالما » :

- | | |
|--|--|
| وَهْدَى إِلَيْكَ حَوَائِجَ الْفُقَرَاءِ (8) | يَا طَالَمَا مَأَى النَّدَى بِشَاشَةٍ |
| شَرِبْتُ بَنَاتُ الْعَالَمِينَ بِصَابِهِ (9) | وَلَقَدْ شَرِبْتُ بِحَادِثِ يَا طَالَمَا |

وللعرب في تخريج مثل هذه التراكيب مواقف مختلفة حللتها ابن هشام وأرجعها إلى ثلاثة : « قيل هي

« يا » حرف نداء والمنادى محذوف .. وقيل هي لمجرد التنبيه ، لئلا يلزم الإجحاف بحذف الجملة كلها ..

(1) ج 1 ص 215 ، 9 .

(2) ج 2 ص 44 ، 54 .

(3) ج 2 ص 121 ، 6 .

(4) ج 2 ص 125 ، 1 .

(5) ج 1 ص 59 ، 37 .

(6) ج 3 ص 26 ، 31 .

(7) ج 4 ص 57 ، 7 - 8 .

(8) ج 3 ص 22 ، 49 .

(9) ج 3 ص 33 ، 18 .

وقال ابن مالك إن وليها دعاء .. أو أمر ، فنهى للنداء : لكثرة وقوع النداء قبلهما : وإلا فنهى للتنبيه والله أعلم « (1) .

أما دخول هذه الأداة في شعر شوقي فقد كان للتنبيه . وإذ قد نفينا عنها معنى النداء فلأن التركيب الندائي الحقيقي يرد في « الشوقيات » دائما لغير معناه الأصلي كما بينا في باب النداء .

حروف الجرّ :

حروف الجر هي وسائل تربط بين عناصر التركيب ربطا خاصا ، وقد بينا في باب التراكيب أن الجارّ والمجرور يتميزان في شعر شوقي بقلق المترلة ومرونة الاستخدام .

وفي هذا الفصل نركز البحث على الجارّ ، وهذا - بصرف النظر عن المجرور - يتميز في حدّ ذاته بمرونة كبيرة في الاستخدام .

وأبرز مظاهر المرونة فيه امكانيات تعويض حرف بحرف ، أو زيادة حرف لا ينتظر ظهوره في التركيب ، أو استخدامه في السياق المحدود بوفرة بالغة أو ندرة ظاهرة .

أما ما يطرأ عليه من الحذف فلتن كان من مظاهر المرونة فيه فقد رأيناه أولى بالدرس في علاقة الحرف بالفعل إذ كثيرا ما يكون حرف الجرّ متمما لمعنى فعل يتعدى به ، وقد فعلنا .

1 - تعويض حرف بحرف :

إن تعويض حرف جرّ بآخر في السياق هو في الحقيقة من باب تضمين حرف معنى حرف آخر فيه . وإن كان التعويض يحصر القضية في الدوالّ ، فإن مصطلح التضمين يوسّعها إلى المدلولات . وهذه الظاهرة هي في كلتا الحالتين عملية استبدالية .

فالقضية مشتركة بين العلامات والدلالات من قبل أن العربية تنوعت فيها حروف الجر كما تنوعت معاني كل حرف فيها ، بل اشتركت كثير من حروفها في الدلالة على معنى واحد أحيانا .

واشتراك الحروف في المعنى الواحد ، ظاهرة قديمة يصعب معها تمييز وجوه أصول استعمالها من وجوه مجازاتها ، فضلا عن صعوبة التاريخ لها . لكننا نجد من المعاني المشتركة ما يمكن فيها بيان الحروف التي تترع إلى الاختصاص بها ، فيسهل درسها .

إلا أن التعويض عندنا - ككلّ ظاهرة تعويض - إن كان يتمثل في التعاقب بين حرفين ، في ظاهر التركيب ، فهو في الحقيقة يتمثل في التعايش بين معنيين . فتعويض حرف بحرف لا ينجرّ عنه تعويض معنى

(1) معني الميب ، فصل « يا » ، ج 2 ص 373 - 374 .

بمعنى ، بل إرداف معنى بمعنى . فإن حضور معنى الحرف المحذوف والذي كان ظهوره منتظرا هو بستر
حضور معنى الحرف المستعمل . هكذا تتضح متانة العلاقة بين التجوز اللغوي من ناحية وبين ثراء المعنى

فإن شوقي في قوله :

وَمَضَوْا بِهِ لِسَبِيلِ آدَمَ قَبْلَهُ وَمَصَابِرُ الْأَيَّامِ عَنِّ أَعْتَابِهِ (1)

جرّ « سبيل » باللام التي أفادت الإسناد والمنتظر في السياق ورود « في » للظرفية : فحضور الحرف بمعنى
حرف غيره في التركيب : يقابله حضور المعنيين في الذهن .

وفي قوله :

رَسَمٌ وَقَفْنَا عَلَى رَسْمِ الْوَفَاءِ لَهُ نَجِيشٌ بِالذَّمِّ ، وَالْإِجْلَالُ بِشَيْنَا (2)

جرّ « رسم » بحرف « على » الذي أفاد موضوع الشيء ، والمنتظر في السياق ورود اللام لبيان الغاية ،
فتعاقب حرفان وحضر معنيان .

وفي قوله :

يَا شَبَابَ الدِّيَارِ مِصْرُ إِلَيْكُمْ وَلِوَاءِ الْعَرِينِ لِأَشْبَالِ (3)

قال « مصر إليكم » فعبّر باستعمال « إلى » عن معنى الغاية ، بينما هو قصد الإسناد الذي تعبّر عنه اللام .
وقد ذهب إلى نفس المعنى في تركيب العجز واستعمل اللام نفسه .

الا أن التضمين قد يكون محلّه الفعل لا الحرف الذي يتعدّى به ، أو يجوز فيه تصوّر الاستبدال واقعا
في أحد قسمي الكلام قسم الأفعال أو قسم الحروف ، كما يتضح في قول الشاعر :

شَيْدَ فِي جَنْبِكَ مُلْكًا لَهُ مُلْكُكَ إِنْ قِيسَ إِلَيْهِ الضَّئِيلُ (4)

فلا أثر في اللسان إلى تعدية قاس بحرف الجرّ « إلى » ، ولكن فيه امكانية تعدية « قيس » بهذا الحرف ،
فالتضمين هو لمعنى « قيس » في فعل « قاس » ، أو هو لمعنى حرف الجرّ « الباء » في حرف « إلى » لامكانية
تعدّي قاس بالباء ، على أن النتيجة في كلتا الحالتين هي الجمع بين معنى مجرد هذه المادة ومعنى اجراء الفعل
على طرفين معا باتخاذ كلّ منهما وسيلة لاجرائه على الآخر في نفس الوقت .

والجدير بالملاحظة أن الناظر في المعاني التي قد يشترك في الدلالة عليها حرفان أو أكثر يمكنه أن يستخلص
مجموعة من أزواج الحروف يعوض بعضها البعض الآخر طردا وعكسا ، بما قد يوحي بوجود رصيد دلالي

(1) ج 3 ص 33 ، 4 .

(2) ج 2 ص 104 ، 11 .

(3) ج 1 ص 188 ، 31 .

(4) ج 4 ص 48 ، 3 .

مشترك قارَ بين هذه الأزواج ، كالدلالة على معنى « في » بحرف « على » والدلالة على معنى « على » بحرف « الجر » في « ، أو بين دلالة « اللام » على معنى « إلى » ، وبين دلالة « إلى » على معنى « اللام » . على أن التدقيق يبيّن أن هذا الضرب من التقارض وهمي ، ويؤكد أن الرصيد الدلالي بين حرفين هو أبداً نسبي . من حيث هو رهين السياق ، قد يتأكد في حالات وبتنفي في حالات أخرى .

فإذا نظرنا في قول الشاعر :

– المُلْكُ أَنْ تَعْمَلُوا مَا اسْتَطَعْتُمْ عَمَلًا
– وَالدَّيْنُ لَيْسَ بِدَافِعٍ مُلْكًا إِذَا
وَأَنْ يَبِينَ عَلَى الْأَعْمَالِ اتِّقَانُ (1)
لَمْ يَبْدُ لِلدُّنْيَا عَلَيْهِ نِظَامُ (2)

أمكن اعتبار حرف « على » الذي يدلّ على العلوّ (« على الأعمال » في الأول ، و« عليه » (الملك) في الثاني) مستخدماً في معنى « في » للظرفية ، بحيث يكون بذلك أنسب للسياق .

وإذا تأملنا قوله :

مُسَيِّطِرُ الْفُرْسِ يَبْغِي فِي رَعِيَّتِهِ
وَقَبِصْرُ الرُّومِ مِنْ كَيْبَرِ أَصْمُ عَمْرٍ (3)

أمكن اعتبار « في » الذي يدلّ على الظرفية (في رعيته) وارداً في معنى « على » للعلو ، لأن معنى العلو أكثر مناسبة للسياق .

غير أن هذا لا يسكن أن يفضي إلى ضبط قانون من نوع قولنا إن امكانية التعويض الطرددي والعكسي بين هذين الحرفين هي صورة من امكانية التعويض الطرددي والعكسي بين معنيي : العلو (أو الظرفية السطحية) والظرفية (العميقة) . ذلك لأن شيئاً لم يأت في الشواهد السابقة – مثلاً – ليؤكد أن المقصود هو معنى العلو وحده أو معنى الظرفية وحده .

كلّ ما في الأمر أننا نجد معطيات عامة غير مستحكمة تبيح أن نقول هذا للسياق أنسب وهذا له غير مناسب .

2 – زيادة حرف الجر :

لاحظنا أن زيادة حرف الجر في التركيب كانت في « الشوقيات » على ثلاثة أنواع :

– استعمال حرف لا يدلّ في التركيب على معنى . فيكون دخوله فيه كخروجه منه . وهذا أكثر الماهري الزيادة اعتماداً فيها .

– واستعمال حرف وتكراره بحيث لا يفيد تكراره شيئاً .

(1) ج 2 ص 100 ، 35 .

(2) ج 1 ص 226 ، 10 .

(3) ج 1 ص 190 ، 80 .

-- واستعمال الحرف الذي يكون قد دل حرف آخر على معناه في السياق .
وهاتان الحالتان أقل شيوعاً من الأولى .

والذي تكثر زيادته في شعر شوقي من حروف الجر ، حرف « من » فحرف « الباء » .
زيادة « من » :

- أَنْتِ التِّي اتَّخَذَ النِّجَمَالُ لِعِزَّةِ
– تَوَاصَوْا بِهِ عَصْرًا فَعَصْرًا : فَزَادَهُ
– قَسَمًا بِمَنْ بُوْحِيي الْعِظَا
من مَظْهَرٍ : وَلَسَرَهُ مِنْ مَوْضِعِ (1)
مَعْتَمِهِمْ مِنْ هِيَةِ وَالْمُعْصَبِ (2)
مَ ، وَلَا أَزِيدُكَ مِنْ بَمِيْنِ (3)

وأصله « اتخذ ... مظهرًا ... وموضعا » في الأول : و« زاده ... هية » في الثاني : و« لا أزيدك بمينا »
في الثالث .

زيادة الباء :

- سَارُوا بِسِيْرَةٍ مَنْدَرٍ
– هَذَا الْأَدِيمُ يَصُدُّ عَنْ حَضَارِهِ
– الْا فْتَى يَمْشِي عَلَيْهِ مُجَنَّدًا
وَأَبِي حَنِيفَةَ فِي الْوَرَعِ (4)
.....
دِيْبَاجَتِيهِ ، مُعْمَرًا بِخَرَابِهِ (5)

أراد في الأول « ساروا سيرة ... » وفي الثاني « معمرا خرابه » .

لم تكن زيادة حرف الجر مثمرة في هذه الحالات ومثيلاتها بل كانت في المثال الأخير موقعه في التباس
من قبل امكانية اعتبار حرف الباء في « معمرا بخرابه » مفيدا الوسيلة بحيث يكون التأويل « يعمر من حيث
هو يخرّب » .

ومن حالات تكراره الحرف بحيث لا يفيد تكراره شيئا قوله :

- فِي مَلْعَبٍ لِلْمُضْحِكَاتِ مُشَبَّدٍ مَثَلَتْ فِيهِ الْمَبْكِيَّاتِ فُصُولًا (6)

فاستعماله « في » في العجز لم يدل على غير معنى الظرفية المكانية وقد عبر عنها استعمال نفس الحرف
في الصدر .

أما في قوله :

- أَقَامَ عَلَيَّ الشَّفَاهِ بِهَا غَرِيْبًا وَمَرَّ عَلَيَّ الْقُلُوبِ ، فَمَا أَقَامَا (7)

(1) ج 2 ص 60 ، 7 .

(2) ج 1 ص 42 ، 15 .

(3) ج 2 ص 95 ، 72 .

(4) ج 1 ص 158 ، 10 .

(5) ج 1 ص 84 ، 13 .

(6) ج 1 ص 173 ، 8 .

(7) ج 1 ص 221 ، 29 .

فقد اجتمع حرفا « على » و « الباء » في الصدر للتعبير عن معنى واحد : الظرفية المكانية . وقد يرى في استعمال « الباء » هاهنا زيادة تخصيص ، لكن حرف « على » بمفرده قابل لستوعب معنى التخصيص هذا .

3 - وفرة حروف الجرّ في السياق :

إن طاقة الدلالة في السياق الذي تستخدم فيه حروف الجرّ ليست رهينة الحروف في حدّ ذاتها والمعاني التي تؤدّيها فحسب . إنها بعد ذلك تقوى أو تضعف بحسب أنواع حروف الجرّ المستعملة وبحسب توزيعها على شطري البيت أو المجموعة من أبيات القصيدة وكذلك بحسب تقارب معانيها أو تباعدها . وليست وفرة حروف الجرّ في السياق أو ندرتها بذات أهمية إلا إذا اعتبرت فيها عوامل النوع والتوزيع والمعاني .

فإذا كثرت حروف الجرّ بدون أن تتنوع هي ولا دلالاتها وساء توزيعها ، ثقل التركيب وأشكل المعنى .

من ذلك قوله وقد أجرى فيه « الباء » و « في » متكررين بدون تساوي توزيعهما على الشطرين :

فِي مَجْمَعٍ هَزَّ النَّيَّانُ لَوَاءَهُ بَكَ فِيهِ ، وَاعْتَزَّتْ بِكَ الْأَقْلَامُ (1)

أما حرف « في » فقد دلّ على الظرفية في الحالتين ، وأما « الباء » فقد أفاد الوسيلة في الحالتين كذلك . وفي قوله :

زَجَرْتُ تَصَارِيفَ الزَّمَانِ ، فَمَا يَقَعُ لِي الْيَوْمَ مِنْهَا كَانَ بِالْأَمْسِ لِي وَهْمَا (2)

فإن الجمع بين أربعة أحرف (اللام ومن والباء واللام) في العجز ، لم يخف معه ثقل التركيب . أما قوله :

فِي بَحْرِهِ لِلِسَّاحِبِينَ بِهِ عَلَيَّ أَدَبَ الْحَيَاةِ وَعَلِمَهَا إِرْسَاءُ (3)

فقد جمع أربعة أحرف (في واللام والباء وعلى) في الصدر وقد انضاف إلى جانب سوء التوزيع اشتراك ثلاثة منها في الدلالة على أصل معنى الظرف (في) ، للظرفية العميقة ، والباء : للظرفية السطحية ، وعلى للظرفية الجانبية .

ومما ثقل فيه التركيب بسبب تقارب الدلالات قوله :

وليلٍ ...

سَرِيَتْ بِهِ طَيْفًا إِلَى مَنْ أَحَبَّهَا وَهَلَّ بِالسُّهَاءِ فِي حَلَّةِ السَّقْمِ مِنْ نُكْرٍ (4)

(1) ج 4 ص 81 ، 13 .

(2) ج 3 ص 146 ، 31 .

(3) ج 1 ص 34 - 62 .

(4) ج 2 ص 126 ، 5 .

فحروف الجرّ فيه (ما عدا الحرف الأخير : من) لا تعدو أن تكون دالة على الظرفية من وجه مسـ وجوهها .

ومما ثقل فيه التركيب بسبب تكرار حرف من الحروف قوله :

قَلَّبْتُ فِيهِ بَدَأَ تَكَادُ لَشَدَّةٍ فِي الْبَاسِ تَرْفَعُ فِي الْفَضَاءِ الْفَيْلَا (1)

فإن استعمل حرف اللام مرة فقد استعمل « في » ثلاث مرّات .

أما إذا حسن التوزيع وتنوّعت الحروف - أو لم تنوّع - وتنوّعت معانيها ، سلم التركيب رغم وفرة الحروف ، فإن حروف الجرّ وافرة في قوله :

وَذِكْرِي عَنْ خَوَاطِرِهَا لِقَلْبِي
وَبِي مِمَّا رَمَتْكَ بِهِ اللَّيَالِي
إِلَيْكَ تَلَفَّتْ أَبَدًا وَخَفْتُ
جَرَاحَاتِ لَهَا فِي الْقَلْبِ عُمُقُ (2)

لكن توزيعها غير مختل : وألفاظها متنوعة : ومعانيها مختلفة : عن ، للتعدية ، واللام ، للاسناد ، وإلى ، للاتجاه في الأول ، والباء ، للظرفية : ومن لبيان المصدر ، والياء ، للتعدية ، والسلام للاسناد وفي للظرفية ، في الثاني .

وكذلك الشأن في قوله :

وَيَكَادُ مِنْ طَرَبٍ لِعَادَتِهِ النَّدَى
يَنْسَلُّ لِلْفُقَرَاءِ مِنْ أَثْوَابِهِ (3)

فقد استعمل مِنْ للسبب واللام للتعليل ، في الأول ، واللام للتعدية ومن لبيان المصدر : في الثاني أما قوله :

قُدُّومُكَ فِي / رُقَيْكَ فِي / نَصِيْبِي
سَعُوْدُ فِي / سَعُوْدِي فِي / سَعُوْدِي (4)

فلم يثقل تركيبه بل ازداد حسنا وإن كرر فيه الحرف « في » أربع مرّات لأنه نوع معناه ، فجاء به أولا للتعدية وثانيا لموضوع الشيء وثالثا ورابعا للظرفية ، ولأنه ولّد به ترصيعا يحترم تفعيلات البحر المعتمد .

ومما كرّر فيه حرف الجرّ قوله مستحشا بني مصر إلى تحية غاندي :

أَخُوكُمْ فِي الْمَقَاسَاةِ
وَفِي التَّضْحِيَةِ الْكُبْرَى
وَعَرَكِ الْمَوْقِفِ النَّكْدِ
وَفِي الْمَطْلَبِ وَالْجُهْدِ
وَفِي الْجَرْحِ وَفِي الدَّمْعِ
وَفِي النَّفْيِ مِنَ الْمَهْدِ
وَفِي الرَّحْلَةِ لِلْحَقِّ
وَفِي مَرَحَلَةِ الْوَقْدِ (5)

(1) ج 4 ص 76 ، 9 .

(2) ج 2 ص 74 ، 3 - 4 .

(3) ج 3 ص 33 ، 8 .

(4) ج 4 ص 112 ، 5 .

(5) ج 4 ص 83 ، 3 - 6 .

فلئن كرر في هذا المشهد حرف الجر « في » مفيدا به معنى واحدا هو معنى « موضوع الشيء » ، فإنه لم يثقل به التركيب لأنه أحله بعد حرف العطف غالبا في الصدارة ، فأخضع القطعة لإيقاع مكن من التغني فيها .

لكننا لا نرى حروف الجر تتوفر في كل بيت من أبيات القصيدة عند شوقي توفرها في الأبيات المتفرقة على الوجود التي بينا . فإنها إذا استعملت في عموم أبيات القصيدة بوفرة أثرت في مقاطع أبياتها على وجه الخصوص .

أما ندرة حروف الجر فليست ذات أهمية في الأبيات المتفرقة ولكنها تصبح ذات أهمية إذا شملت عموم أبيات القصيدة ، لأنها تؤثر في بنية القصيدة العامة وموضوعها الخاص .

4 - الجر في المقطع :

وقصيدة مشروع ملتر (1) من أبرز التصانيد التي استخدم فيها الشاعر الجر بالحرف كثيرا . فقد بلغت 56 بيتا ، تضمنت ما يقرب من 120 حرف .

فنحن في هذه القصيدة أمام ظاهرتين عامتين :

أ - ظاهرة عروضية ، إذن صوتية ، وتمثل في تخير الشاعر الروي المكسور .

ب - وظاهرة تركيبية معنوية وتمثل في اختتام الشاعر كل بيت من أبياتها بالاسم الظاهر مجرورا بالحرف (ما عدا في بيت 54 حيث كان الجر لضمير متصل) .

وقد تولدت عن هذه الظاهرة - من حيث هي قضية تركيبية - كثير من المتممات في السياق ، وقد كانت هذه المتممات من نوع الجار والمجرور ، مما جعل القصيدة نازعة إلى التحليل أكثر من التأليف . وتولد عنها من حيث هي قضية معنوية تدقيق لجوانب الموضوع مما أخرج كلام الشاعر في مظهر منطقي أكثر منه عاطفي .

نضم إلى ذلك ، ظاهرة ثالثة خضعت لها كثير من أبيات القصيدة وتمثلت في تكرار الجر بنفس الحرف وعطف التركيبين المجرورين في العجز .

هذه الظاهرة الثالثة متولدة عن الظاهرتين السابقتين ، وقد دلت معاني الجر في أواخرها بوضوح على النزعة المتبعة في القصيدة إلى التحليل من ناحية ، وإلى المنطقية من ناحية أخرى .

فبصرف النظر عن المعاني التي عبرت عنها حروف الجر في السياق الخاص بكل منها ، فإن استخدامها بهذا الوجه الخاص ولد فيها المعاني التالية :

التأكيد باعتماد المترادفين أو المتقاربين في الدلالة :

- 4 بيض رِقَاقُ الحِسنِ فِي لَمَحِهِ
.....
22 كُلُّهُمْ أَغْيَرُ مِنِ وَأَيْسَلِ
.....
34 مُوسَى وَعِيسَى نَشَأَ بَيْنَهُمْ
.....
36 مَا نَسِيَتْ مِصْرُ لَكُمْ بِرَهْمَا
.....
38 حَتَّى بَنَيْتُمْ هَرَمًا رَابِعًا
- مِنْ نَاعِمِ الدَّرِّ ، وَمِنْ رَطْبِهِ
.....
عَلَى حِمَاهُ ، وَعَلَى شَعْبِهِ
.....
فِي سَعَةِ الفِكْرِ وَفِي رُحْبِهِ
.....
فِي حَازِبِ الأَمْرِ وَفِي صَعْبِهِ
.....
مِنْ فِئَةِ الحَقِّ وَمِنْ حِزْبِهِ

التخصيص في معنى الانتقال من العام إلى الخاص :

- 11 وَلَا ذَرَفَ الدَّمْعَ يَوْمًا ، وَإِنْ
.....
14 شَابَ : وَفِي أَضْلَعِهِ صَاحِبٌ
.....
31 مَنْ يَخْلَعُ النِّيرَ يَعْشُ بُرْهَةً
.....
التفصيل :

- 1 ائِنَّ عَنَانَ القَلْبِ ، وَأَسْلَمَ بِهِ
2 وَمِنْ تَثْنِي الغَيْدِ عَن بَانِهِ
- مِنْ رَبْرِبِ الرَّمْلِ ، وَمِنْ سُرْبِهِ
مُرْتَجَّةَ الأَرْدَافِ عَن كُثْبِهِ

5 - ندرة الجرّ في القصيدة :

ندر استعمال الشاعر حروف الجر بوجه خاص في قصيدة « مرقص » (1) . فلئن كانت العلاقة بين موضوع القصيدة وهو وصف « حفلة راقصة » ، وبين أسلوب الشاعر فيها تتجلى في تخيره القافية المقيدة ، والبحر الراقص الخبب المشطور ، وغير ذلك من مظاهر البنية ، فإنها تتجلى أكثر في مظاهر أكثر خفاء ، أهمها اقتصار الشاعر في أغلب تراكيبها على عناصر الاسناد الأصلية ، واستغناؤه عن المتممات ، وأهم ما استغنى عنه من العناصر الجارّ والمجرور .

فإن هذه القصيدة التي تبلغ 70 بيتا لم تتضمن إلا 19 حرف جر ، بينما نرى أن المعدل العادي في استعمال حرف الجرّ في القصيدة يتجاوز عند شوقي عدد أبياتها بكثير :

(1) ج 2 ص 14 .

هذا أول أقسامها وقد خلا من الجر :

مَالٌ وَاحْتَجَبُ	وَأَدَعَى الْغَضَبُ
لَيْتَ هَاجِرِي	يَشْرَحُ السَّبَبُ
عَتَبُهُ رِضَى	لَيْتَهُ عَتَبُ
عَلَى بَيْنَنَا	وَأَشْيَا كَذِبُ
أَوْ مُنْسَدًا	يَخْلُقُ الرَّيْبُ

— وهذا قسم آخر منها ، خلا من الجر أيضا :

قُمْ أَبَا (نَوَا)	(س) انظُرِ النَّشْبُ
مَا الْخَصِيبُ مَا السَّبْحُ	ذُو الْعَبُّبُ
هَلْ عَهْدَتُهُ	يُمَطِّرُ الذَّهَبُ ؟
ذَا هُوَ الْجَنَّا	بُ الَّذِي خَصَّبُ
ظَلَّلَ السُّورَى	رَوْضَهُ الْأَشْبُ
خَيْرٌ مِّنْ دَعَا	خَيْرٌ مِّنْ أَدْبُ

إن استغناء الشاعر عن الجر في هذين المشهدين ، وقلة اعتماده عليه في كامل القصيدة ، يعكسان — من جملة عناصر أخرى — التزعة إلى تصوير الحركة الحسية ، دون التفكير المنطقي ، والاتجاه إلى التأليف دون التحليل .

الربط وحروفه :

1 — عطف الاسم المعرف بـ «أل» على الاسم المعرف بالاضافة :

أشرنا في باب التراكيب إلى ظاهرة عطف الاسم المعرف بـ «أل» على الاسم المعرف بالاضافة في «الشوقيات» . وقد اكتفينا بعددًا من مولدات التقل في التراكيب . ونوسع فيها هاهنا من حيث هي ضرب خاص من العطف الوظيفي في شعر الشاعر . ذلك أننا لم نلاحظ شوقي يعتمد إليها في الغالب إلا في أواخر الأبيات (1) ، فهذا نوع من العطف يقطع به الشاعر الكلام فيورد الاسم المعطوف عليه ، مقطعا يختم البيت ، مما يحتم النظر إلى هذه الظاهرة في علاقاتها بالوزن من ناحية وبالقافية من ناحية أخرى .

ولهذه الظاهرة صلة بباب التنازع . فيبدو أن الشاعر وجد فيها حلا لمشكل العنصرين (المضافين) عندما يشتركان في واحد (المضاف إليه) فيتنازعان ، فكان يعتمد إلى تنزيل العنصر المشترك ، بين العنصرين المتنازعين فيه . فيستيع هذا العطف : «عربُها : (بنت فرعون) والحفا» في مثل قوله :

بنتُ فرعونَ في السلاسلِ تمشي
أزعج الدهرَ عربُها والحفَاءُ (2)

(1) مما كان من ذلك في العشو ، ج 1 ص 208 ، 15 .

(2) ج 1 ص 17 ، 91 .

بينما نجد اليوم نزعة كبيرة في « العربية الحديثة » إلى حلّ هذا المشكل بتأخير العنصر المشترك على متنازعه ، فيستأخ العطف التالي « عُرِّي وحنما بنت فرعون » . والوجه طبعاً هو إظهار العنصر المتنازع فيه بعد المنازع الأول (أو استعمال ضمير مطابقة يذكر به إن سبق في السياق ذكره) واستعمال ضمير مطابقة يذكر به ويكون متصلاً بالمنازع الثاني : « عُرِّي بنت فرعون وحنما » أو « عريتها وحنما » .

وعطف الاسم المعرف بـ « أل » على الاسم المعرف بالإضافة ضرب من العطف شائع في شعر شوقي ولم نجده فيه على العموم إلا ولابد التقيّد بالوزن والقافية . أما المتعاطفان فيه فأكثر ما كانا متقاربين في الدلالة :

– الطيش بـ التقلب :

لَقَمَدٌ فَنِيَّتْ أَرْزَاقَهُمْ : وَرِجَالُهُمْ
وَلَيْسَ بِنَانَ طَيْشُهُمْ ، وَالتَّقَلُّبُ (1)

– الوقار بـ الرزانة :

مَنْ رَأَاهَا يَقُولُ : هَدِي مَلُوكُ
الدَّهْرِ : هَذَا وَقَارُهُمْ وَالرِّزَانَةُ (2)

– الاوصاف بـ المعاني / الاسباب بـ الدواعي :

وَمَا الْحُبَّ إِلَّا طَاعَةً وَتَجَاوُزٌ
وَمَا هُوَ إِلَّا الْعَيْنُ بِالْعَيْنِ تَلْتَقِي
وَأَنْ أكَثَرُوا أَوْصَافَهُ وَالْمَعَانِيَا
وَأَنْ نَوَّعُوا أَسْبَابَهُ وَالِدَوَاعِيَا (3)

أو كانا متكاملين في نطاق نظام واحد :

الوجتان والأحداق من نظام وجه الانسان :

هَاتِ اسْتَمْنِيهَا غَيْرَ ذَاتِ عَوَاقِبِ
صِرْفًا مُسَلِّطَةَ الشُّعَاعِ : كَأَنْمَاءِ
حَتَّى نُرَاعَ لَصِيحَةَ الصَّفَاقِ
مِنْ وَجْنَتَيْكَ تَدَارُ وَالْأَحْدَاقِ (4)

العينان والرجلان من نظام جسم الانسان :

تَقَسَّمَ بَيْنَهُمَا قَلْبُهُ
وَحَانَتْهُ عَيْنَاهُ وَالْأَرْجُلُ (5)

ولكن المتعاطفين وردا متقابلين أيضا :

– الشباب بـ الهرم :

تَكَفَّلَتْ بِشَبَابِ الدَّهْرِ وَالْهَرَمِ (6)
(شريعة) نُورِ السَّبِيلِ يُسَاسُ الْعَالَمُونَ بِهَا

(1) ج 1 ص 42 ، 245 .

(2) ج 1 ص 248 ، 6 .

(3) ج 2 ص 144 ، 4 - 5 .

(4) ج 2 ص 77 ، 7 .

(5) ج 3 ص 114 ، 17 .

(6) ج 1 ص 190 ، 145 .

– الولاء بـ الخصام :

أَنَا وَاللَّهِ مَا عِلْمُوكَ إِلَّا صَغِيرًا فِي وَلَائِكَ ، وَالْخَصَامِ (1)

– المر بـ الرغيد :

هَذِهِ غَايَةُ التُّفُوسِ ، وَهَذَا مُنْتَهَى الْعَيْشِ مُرَّهً وَالرَّغِيدِ (2)

فالملاحظ أن الانتقال من الاسم المعطوف عليه إلى الاسم المعطوف في كل هذه الحالات ومثيلاتها كان بمثابة الانتقال من الخصوص إلى العموم بدون أن يكون لهذا التعميم دلالة خاصة يدقّ بها المعنى ، لا سيما أن العطف لم يكن فيها إلا وظائفها يسوي فيها بين المتعاطفين تسوية تامة . فالعطف بهذا الوجه يحدث نشازا واضحا . وقد نجد ما يخفف وطأة هذا النشاز في بعض الحالات كما في عطفه :

– الخدم على المطي :

وَشُرُفَتْ بِمُلُوكِ طَالَمَا اتَّخَذُوا مَطِيئَهُمْ مِنْ مُلُوكِ الْأَرْضِ وَالْخَدَمَا (3)

– والذمم على الحقوق :

وَبُنْذِلَ الْمَالُ لَمْ تَحْمَلْ عَلَيْهِ ، كَمَا يَقْضِي الْكَرِيمُ حَقُوقَ الْأَهْلِ وَالذَّمَمَا (4)

– والشراب (والنقل والندامى) على الراحة :

كَانَ مِنْهُمْ نَهَارِي رَاحَتِي وَنَدَامَايَ ، وَتَقْلِي وَالشَّرَابَمَا (5)

– والأناة على الصبر :

وَلَا خَانَتَهُ : (النعش) أَيْدِي حَامِلِيهِ وَإِنْ سَارُوا بِصَبْرِي وَالْأَنَاءِ (6)

فالمدنى في أواخر هذه الأبيات قابل لبعض الاطلاق بعد التقييد ، وللتعميم بعد التخصيص ، فيجوز الا يختص «الخدم» في الأول «بالمملك» المذكورين ، ولا «الذمم» في الثاني «الأهل» ولا «الشراب» في الثالث بالمتكلم ، ولا «الأناة» في الأخير بالمتكلم أيضا . فهذه المعطوفات قابلة نوعا ما لتشمل عناصر أخرى غير المضافات المعينة المذكورة . غير أن التركيب – حتى في هذه الأمثلة – يبقى ثقيلا .

هذا مما يؤكد استعصاء القطع أحيانا حتى على شاعر كبير مثل شوقي (7) .

(1) ج 1 ص 208 ، 8 .

(2) ج 3 ص 53 ، 2 .

(3) ج 1 ص 215 ، 5 .

(4) ج 1 ص 215 ، 23 .

(5) ج 2 ص 18 ، 6 .

(6) ج 3 ص 38 ، 32 .

(7) الظاهرة جائزة في اللغة ، ولكنها تشتمل التركيب . انظر تعليق محمد صبري على بيت من شعر شوقي ، الشوقيات المجهولة ، ج 1 ص 83 .

2 - الواو في معنى حرف آخر :

الواو أكثر حروف العطف مرونة في الاستخدام في « الشوقيات » ، وذلك من قبل أنه أكثرها شيوعاً في العطف ، وقد مر بنا أنه يأتي زائداً في التركيب (1) . ويهتأ في هذا الفصل من حيث تعويضه حروفاً أخرى في السياق .

فقد يعوّض « بل » في الدلالة على معنى المقابلة :

— لا تَجْزِمُهُمْ عَنْكَ حِلْمًا ، واجْزِمُهُمْ عَتًّا
— لا تَكُونُوا السِّلَّ جَهْمًا خَشِينًا
في الحِلْمِ ما يسم الأفعال أو يصمُّ (2)
كَلَمًا عَبًّا ، وَكُونُوا السَّلْسَبِيلَ (3)

فقد قابل في الأول « لا تجزهم » بـ « اجزهم » ، وفي الثاني « لا تكونوا » بـ « كونوا » ، بحيث كنا نتظر الربط بـ « بل » .

كما قد يعوّض « لكن » في الدلالة على معنى الاستدراك :

— لَمْ تَذِبْ نَارُ النَّوْغَى بِأَقْوَتِهَا وَأَذَابَتْهُ تَبَارِيحُ الْحَنِينِ (4)
— مِنْ كُلِّ هَدَامٍ وَيَبْنِي مَجْدَهُ بِكِرَائِمِ الْأَنْقَاضِ وَالْأَشْلَاءِ (5)

والمعنى في الأول « لكن أذابته » وفي الثاني « لكن يبني مجده » .

ويأتي بمعنى الفاء الرابطة بين السبب والنتيجة :

— وَأَتَى كُلُّ شَامِتٍ مِنْ عِدَا الْمَلِكِ : إِلَيْهِمْ ، وَأَنْضَمَّتِ الْأَجْزَاءُ (6)
— تُعَذِّبُهُ بِسِحْرِهِمَا وَتُوجِدُهُ وَتُعْدِمُهُ (7)

فعلاقة الحدث الأول بما يليه في كلا البيتين علاقة السبب بنتيجته .

وكما يأتي بمعنى ظرف الزمان بمعنى إذ (أو الفاء) :

أَحِبُّكَ مِصْرُ ، مِنْ أَعْمَاقِ قَلْبِي وَحُبُّكَ فِي صَمِيمِ الْقَلْبِ نَامِ (8)

— بمعنى حين : (حين لا يرجى ..) :

أَفِي السَّبْعِينَ — وَالذُّنْيَا تَوَلَّتْ — وَلَا يَرْجَى سِوَى حَسَنِ الْخِتَامِ (9)

(1) انظر باب التراكيب .

(2) ج 1 ص 211 ، 34 .

(3) ج 4 ص 52 ، 24 .

(4) ج 1 ص 253 ، 5 .

(5) ج 3 ص 22 ، 11 .

(6) ج 1 ص 17 ، 40 .

(7) ج 2 ص 138 ، 3 .

(8) ج 1 ص 208 ، 32 .

(9) ج 1 ص 208 ، 38 .

- بمعنى حتى : (حتى أتاها ..) :

مَا تَرَاكَ دَعَا الْوَفَاءَ بِنَيْهَا وَأَتَاهُمْ مِّنَ الْقُبُورِ الشَّدَاءُ (1)

3 - وفرة العطف بالحرف الواحد في البيت :

إن ترديد الربط بالواو في البيت من أبيات القصيدة وحتى في مجموعات الأبيات ، هو - فضلا عن شيوعه - لا يساهم بوجه خاص في شعرية القصيدة في « الشوقيات » .

أما بقية حروف العطف ، فليست وافرة الاستخدام وفرة الواو ، ولا ولع الشاعر بترديد الحرف منها في البيت أو في مجموعة الأبيات كثيرا ما عدا الفاء وبل .

فإن الشاعر يردد الفاء كثيرا وبل قليلا في السياق المحدود ، يفيد بهما التدرج . هو تدرج مقرون بسرعة وقوع الأحداث أو سرعة تقدم القضية في حالة الربط بالفاء ، مما يوئد شريطا برقي السرعة ، كالمشهد التالي يصف فيه الشاعر مصرع الخيل في الحرب :

طُعِنَتْ ، فَأَنْبَجَسَتْ فَاسْتَصْرَخَتْ فَأَتَاهَا حَيْنُهَا ، فَهَيَّ خَبَسْرُ (2)

أو المشهد التالي يصف فيه الطائرات في اقلاعها واندفاعها في الجو :

ذَهَبَتْ تَسْمُو ، فَكَانَتْ أَعْقَبًا فَسُورًا فَصُقُورًا ، فَحَمَامًا (3)

وقد ربط الفاء في هذا البيت بين أسماء معانيها متدرجة بشكلين :

- تدرج ظاهر : من الطائرة الضخم إلى الطائرة الصغير .

- تدرج خفي : من الحيوان المفترس (الأعقب والنور والصقور) إلى الحيوان الأهلي الأليف : (الحمام رمز السلام) .

وعلى هذا النسيج قامت بنية البيت المشهور الذي لخص فيه الشاعر مراحل القصة الغرامية :

نَظْرَةٌ فَابْتِسَامَةٌ فَسَلَامٌ فَكَلَامٌ ، فَسَوْعِدٌ ، فَلِقَاءٌ (4)

وقد يكون التدرج مقرونا بالنسخ ، نسخ المعنى الضعيف بالمعنى القوي ونسخ القوي بالأقوى ، لغاية المبالغة وذلك في حالة الربط ببل . من ذلك استعمال هذا الرابط في وصف لج السفور :

يَحْتُ خَطَاكَ لَجٌ بَلٌ لَجِينٌ بَلُ الْإِبْرِيْزُ بَلُ أَفْقٌ أَغْرُ (5)

(1) ج 1 ص 17 ، 54 .

(2) ج 1 ص 160 ، 66 .

(3) ج 2 ص 88 ، 14 .

(4) ج 2 ص 112 ، 4 .

(5) ج 2 ص 40 ، 4 .

وفي وصف احدي وليدات الخديوي عباس :

مَوْلَايَ ، لِلنَّهْسِ أَنْ تُبْدِي بِشَائِرَهَا
الشَّمْسُ قَدْرًا ، بِلِ الْجُوزَاءِ مَنَزَلَةً
بِما رُزِقْتَ ، وَأَنْ تُهْدِي تَهَانِيهَا
بِلِ الثَّرِيَا ، بِلِ الدُّنْيَا وَمَا فِيهَا (1)

4 - الرابط « ثم » :

إن الربط اللغوي يصور عادة التسلسل المنطقي بين الأحداث والقضايا ، ويستخدم في الكلام الذي يلعب فيه الزمن دورا كبيرا .

هذان المفهومان : مفهوم التسلسل المنطقي . ومفهوم الزمن . غريبان عن الشعر ، ولذلك غلب الفصل على بنية القصيدة عند شوقي .

فكثرة الفصل في شعر شوقي من مميزات الشعرية فيه ، وقيام الوصل على الواو فيه ثم على الفاء ليس غريبا ، فسيين أن هذين الحرفين لم يكونا في « الشوقيات » واصلين بقدر ما كانا فاصلين .

أما قلة اجراء الوصل بغيرهما من الوسائل فيها فليست غريبة ، ما عدا ما كان من أمر الرابط « ثم » ، فإن أثر هذا الحرف في شعر شوقي كاد يندثر تماما . وأمام هذه الوضعية رأينا من المفيد تتبع استعمالات الرابط « ثم » في كامل أبيات الديوان لمحاولة الكشف عن السر في عدم تلاؤمه مع روحه .

نظرنا فلم نلف شوقي استعمال الرابط « ثم » إلا 40 مرة في كامل ديوانه الذي يعدّ 11.320 بيت ، بحيث لم تتجاوز نسبة استعماله مرة في كل 300 بيت (2) .

وقد لاحظنا أن هذه الاستعمالات القليلة كانت في سياقات قصصية ، وهذه مواطن يؤدي فيها تسلسل الأحداث من ناحية وعامل الزمن من ناحية أخرى ، دورا هاما نسبيا .

هكذا استعمال الشاعر « ثم » في سياقات :

أ - الحكاية في القصائد التعليمية : 13 مرة ($\frac{1}{3}$ الحالات) كما في قوله :

وَأَنْتُدِبُ الثَّالِثُ لِلْكَلامِ
اجْتَمِعُوا ، فَالاجْتِمَاعُ قَوْه
يَهْوِي إِلَيْهَا الْفِيلُ فِي مَرُورِهِ
ثُمَّ يَقُولُ الْجِيلُ بَعْدَ الْجِيلِ
فَقَالَ : يَا مَعَاشِرَ الْأَقْوَامِ
ثُمَّ احْفَرُوا عَلَيَّ الطَّرِيقَ هُوَّةً
فَنَسْتَرِيحُ الدَّهْرَ مِنْ شُرُورِهِ
قَدْ أَكَلَ الْأَرْثَبُ عَقْلَ الْفِيلِ (3)

(1) ج 4 ص 208 ، 12 - 13 .

(2) انظر فهرس استعمالات « ثم » في آخر البحث

(3) ج 4 ص 142 ، 16 - 19 .

ب - القصة الغرامية في القصائد الغزلية 9 مرات (¼ الحالات) كما في هذه الآيات :

- فقلت : لقد ذقت الهوى ثم ذقته
- فجمعتهن إلى الحديث بدائه
- وما العيش إلا لذة ثم شقوة
فوالله ما أدري الهوى كيف يوصف (1)
فغضبين : ثم أعادته فرضينا (2)
كما شقي المخور بالسكر صاحبا (3)

ج - قصة المأساة في القصائد الرثائية 8 مرات (¼ الحالات) كما في قوله يرثي أباه :

- تحسن كنا مهجة في بدان
ثم عدنا مهجة في بدان
ثم نحينا في (علي) بعدنا
ثم صرنا مهجة في بدتين
ثم نلقى جثة في كفتين
وبد نبعت أولي البعثين (4)

د - في سياقات متنوعة الأغراض ولكن يغلب عليها الاتجاه الوصفي : 10 مرات (¼ الحالات)

كما في السياقات التالية :

- وكأنها : (الملك) والوج متظم وقد
- فتوق السلوك تحدث ثم تمضي
- اثنان (من الطيارين) ثم ترى النور كثيرة
أوفيت : (البدن) ثم دنوت كالمختار (5)
ولا يمضي لمختلفين فتسق (6)
مسن كل ناحية لها أوكار (7)

فإذا علمنا أن الرابط « ثم » يؤدي معنى تراخي حدث عن حدث آخر أو أحداث أخرى ، أو يكون منبها على آخر حلقة من سلسلة الأحداث ، تبينا أنه يعبر عن دقائق في الزمن ، فلما كان الزمن عن الشعر غريبا ، كانت دقائقه عنه أغرب ، وأثر دواله فيه أضعف .

5 - الفصل والوصل :

الفصل هو الربط المعنوي والوصل هو الربط اللفظي ، بالواو أو بوسيلة لفظية أخرى . فلئن ركز العرب بحث الفصل والوصل على حالات انعدام الربط بالواو وحالات الربط به ، فإننا لم نجد في مقرراتهم ما يسمع باعتبار القضية عندهم منحصرة في الواو وحده ، ولا وجدنا البحث يستقيم إلا بضم حالات الربط اللفظي بغير الواو إلى هذا الباب على كل حال .

(1) ج 2 ص 132 ، 2 .

(2) ج 2 ص 139 ، 19 .

(3) ج 2 ص 146 ، 11 .

(4) ج 3 ص 154 ، 11 - 13 .

(5) ج 2 ص 31 ، 15 .

(6) ج 2 ص 74 ، 40 .

(7) ج 2 ص 169 ، 7 .

والقضية شائكة طريفة : ناهيك أن تعريف البلاغة بأنها معرفة الفصل من الوصل لم يغلب عليه في الشيوخ
تعريف آخر منذ أن رواه الجاحظ في « البيان والتبيين » إلى يومنا . بل كان حافظا كبيرا لعلماء البلاغة ،
التوسع في قضية الفصل والوصل بوجه خاص في مختلف العصور (1) .

على أن حديثنا عن هذه الظاهرة هنا لا يتجاوز الإشارة إلى أبرز خصائص اجراءاتها في « الشوقيات »
فحدود الاطار الذي اخترنا السير فيه : وغزارة المادة التي تكوّن موضوع الدرس نحتّم التضحية بالجزئيات
في سبيل الترعّات العامة الغالبة .

ونودّ أن نطلق لمعالجة ذلك من تبسيط تعليمي نقسم فيه امكانيات الربط بين التراكيب قسمين : الربط
بين الجمل المستقلة وهي الاستثنائية – في المعنى الذي ذهب إليه ابن هشام – وتكون مستقلة بذاتها ليست
عناصر أصلية ولا ثانوية من جملة العناصر المكونة لجمل أخرى . والربط داخل الجملة أي بين العناصر الأصلية
المكونة للجملة أو بين العناصر الأصلية والثانوية أو بين العناصر الثانوية نفسها .

أما الربط داخل الجملة فقضية لا تتجاوز التأثير في بنية الجملة المستقلة ، من حيث هي تمثل حلقة من
مجموع الحلقات التي تكوّن النصّ .

ولم يتم هذا الضرب من الربط على وجوه مميزة في « الشوقيات » ، ولذلك لم يكن له حظّ من عنايتنا .
وأما الربط بين الجمل المستقلة فظاهرة تؤثر في بنية النصّ بأكمله ، من حيث هو كلٌّ ، أجزاءه الصغرى
هي الجمل المستقلة .

هذا الضرب من الربط تميّز في قصائد « الشوقيات » بترعات ، نعتقد أن طرافتها ترجع إلى طبيعة هذا
الكلام من حيث هو شعر ، ذلك أن بنية الكلام الشعري في رأينا تؤثر في الربط بين الجمل المستقلة أكثر من
تأثيرها في الربط بين العناصر المختلفة المكونة للجملة .

وأول ما لاحظنا من مميزات الربط بين الجمل المستقلة في « الشوقيات » غلبة الربط المعنوي على الربط
اللفظي . فالفصل فيها من العناصر التي تبين بوضوح أن العلاقة بين قضاياها المطروحة هي علاقة توارد وتداع
أكثر منها علاقة تسلسل وافضاء إذا دلّ الفصل على تمام الانفصال ، وهي علاقة تجانس وائتلاف أكثر منها
علاقة تنوع واختلاف إذا دلّ على تمام الاتصال . هكذا يُخفي المنطق فيها مكانه للعاطفة وتعوّض فيها خواطر
الذهن دقائق العلم .

أما الوصل فأكثر ما كان فيها بالواو (2) ثم بالفاء . وليس لهاتين الوسيلتين في اللغة معان متحجرة
حتى نقول إن الربط بهما يمحض هذا الكلام إلى اتجاهات معينة . أما امكانية دلالة كل منهما على معان

(1) انظر : درويش الجندي ، علم المعاني ، ص 187 - 208 .

(2) الحالات التي زيدت فيها الواو زيادة واضحة في مقامات ينتظر فيها الفصل ، عالجتاها في باب الزيادة المجردة .

مختلفة فلم تصل إلى تلوين العلاقات بين القضايا في شعر شوقي بألوان خاصة إلا في حالات قليلة . فكل من هاتين الوصلتين – وخاصة الواو منهما – كانت بمثابة النقطة تنبيه بانقطاع حديث وبدء آخر . فلم تكن الواو والفاء واصلتين إلا بقدر ما كانتا فاصلتين . وهما في هذا المضمار تعززان ظاهرة الفصل الغالبة في هذا الكلام .

والملاحظ كذلك أن الغالب في شعر شوقي هو المطابقة بين نهاية الجملة النحوية ونهاية البيت الشعري بحيث يكاد كل بيت فيها يستقل بنفسه ، وهو المعول عليه في نقد الشعر عند القدامى .

ومن طريف ما لاحظنا في مجاوزة ذلك أن الحالات – القليلة نسبياً – التي ضاق فيها البيت عن استيعاب كل العناصر المكونة للجملة المستقلة فوسع البيت الذي يليه بقية عناصرها ، لم تؤل إلى معازلة حقيقية ولا أثرت في بنية القصيدة التأثير السيء الذي يخافه القداماء . ذلك أننا لم نر البيت في « الشوقيات » يضيق في الغالب – إذا ضاق – إلا عن استيعاب العناصر الثانوية . بحيث يبقى البيت – حتى في هذه الحالة – مستقلاً بذاته بسبب توفر استقامة التركيب نحويًا . أما البيت الذي يليه والذي يستوعب بقية العناصر الثانوية ، فكثيراً ما كانت تدخل في تركيبه هذه العناصر بوجه يمكنه هو نفسه من الاستقلال بنفسه .

وللمعازلة الحقيقية في شعر شوقي أثر ، ولكنه أثر قليل وضعيف الأهمية ، فلا نتوقف عنده .

ومن مظاهر الفصل استرعت انتباهنا في « الشوقيات » النواحي التالية :

أ – جريان الفصل بين شطري البيت بصفة خاصة ، مما يعزز عمل الشاعر على إخراج البيت مستقلاً بذاته في القصيدة ، بعمله على إخراج كل مصراع من مصراعي البيت مستقلاً بذاته هو أيضاً ، كالفصل في هذه الأبيات المتفرقة :

مشت على الرّسم أحداثٌ وأزمانُ (1)	– قُسمُ نَاجٍ جَلِقَ ، وَأَنشَدَ رَسَمَ مَنْ بَانُوا
فَتَحَّتْ بِالسِّيفِ بَعْدَ الْفَتْحِ بِالْقَلَمِ (2)	– جَهْلٌ وَتَضَلِيلٌ أَحْلَامٌ وَسَفْسَطَةٌ
جَحَدُوا الْإِلَاهَ ، وَصَنَعَهُ وَالنِّيْلَ (3)	– قَالُوا : جَلَبْتُ لَنَا الرَّفَاهَةَ وَالغِنَى
يَا ضَلَّ سَاعٍ بِدَاعِي الْحَيْنِ مُنْجَذِبِ (4)	– سَعَتْ بِهِمْ نَحْوُكَ الْآجَالُ يَوْمَئِذٍ
قِيَمَةُ الْعِقْدِ حُسْنُ بَعْضِ اللَّاتِي (5)	– (ربّ مدح ..)
	وَتَسْنَاءِ عَلَيَّ فَتَى عَمَّ قَوْمَنَا

(1) ج 2 ص 100 ، 1 .

(2) ج 1 ص 190 ، 119 .

(3) ج 1 ص 173 ، 19 .

(4) ج 1 ص 59 ، 37 .

(5) ج 1 ص 188 ، 6 .

والملاحظ أن التمثل في هذا المقام غالبا ما يقترن بمعنى تمام الانفصال كما هو واضح في الآيات السابقة .

ب - جريان الفصل في غير موطن معين من البيت . وهذا يكون بين الجمل المستقلة كما يكون بين عناصر الجملة الواحدة : وهو غالبا ما يقترن بمعنى تمام الاتصال ، كالفصل بين قوله « فتشت » وما يليه في البيت التالي :

فَتَشْتُ : لَمْ أَرَفِي الزَّوْاجَ كَفَمَاءَةٍ كَكَفَاءَةِ الأزْوَاجِ فِي الاعْتِمَارِ (1)

أو فصله بين قسمي العجز في قوله :

مُلْكٌ يُطَاوِلُ مَلِكَ الشَّمْسِ عَزَّةُ فِي الْغَرْبِ بِاذْحَةِ ، فِي الشَّرْقِ قَعْسَاءُ (2)

ج - لم يعتمد شرقي إلى الفصل المخل ، إلا في النادر ، من نوع قوله :

وَيَا رَبَّ لَوْ سَخَّرْتَ نَاقَةَ (صَالِحٍ) لَعَبَدِكَ ، مَا كَانَتْ مِنَ السَّلِسَاتِ (3)

حيث جاء الفصل ملبسا للمعنى ، إذ جعل فيه الشاعر التركيب التالي « ما كانت من السلسات » جملة مستقلة بعد جملة النداء التي جوابها جملة شرطية بلنو وردت بمذوفة الجواب وأفادت الالتماس . ولا نرى ذلك يصح له إلا برابط لفظي بين الجملتين يمنع من اعتبار الجملة الثانية جملة جواب للشرط .

د - لاحظنا فيما سبق ندرة حروف الجرّ وندرة الأدوات في قصيدة « مرقص » ، ونلاحظ في هذا المقام ندرة الوصل فيها . فهذه القصيدة التي تقع في 70 بيتا تركزت جملها المستقلة بوجه خاص على الربط المعنوي ، ولم يكن الربط بينها لفظيا إلا في 4 حالات (مرتين في الطالع ومرة في بيت 22 وأخرى في بيت 30) والرابط كان في جميعها الواو .

هذه الظواهر تتظافر مع البحر المتدارك المشطور ، ومع القافية التي كانت مقيدة ، لتساهم في بناء موضوع القصيدة وهو وصف حفلة راقصة . مما يبيّن أن استخدام وسائل الربط بوفرة بالغة أو بندرة ظاهرة له هو أيضا تأثيره في مبنى القصيدة ومعناها .

**

الخاتمة :

لقد اكتملت بدراسة أساليب أقسام الكلام صورة نظام اللغة كيف تكون قبل أن تجري مظاهرها في الكلام وكيف تصبح عندما تجري في الكلام الشعري على وجه الخصوص ، وكيف تكتسب طابعا شخصيا

(1) ج 1 ص 129 ، 26 .

(2) ج 2 ص 6 ، 3 .

(3) ج 1 ص 98 ، 17 .

في كلام الفرد المعين ، فإذا قضية انشاء الشعر قضية هدم فبناء معا ، وإذا الهدم فيها يخرج المتكلم إلى الخرق ما لم يعقبه البناء الخلاق ، والبناء لا يعدو فيها العمل العادي ما لم يسبقه الهدم الجزئي المؤهل للعمل الخلاق .
فقد تبيننا أن شوقي لم يجن في الغالب إلا لبني « جنى » على اللغة فبنى شعرا . لكن « جنائته » على اللغة كانت عادة من باب ما تجيزه اللغة من تصرف ، وبناءه الشعر كان من الباب الذي لا يهدد كيان اللغة . فكانت شعريته شعره في هذا الأسلوب الطريف في التعامل مع اللغة .

فقد حصل تفاعل بين ما تريد اللغة من الشاعر وما يريد الشعر منه وبين ما يريد هو منهما معا ، فتولد له من هذا التفاعل أسلوب خاص مميّز . واتضح أن سرّ العملية كلها إنما هو كائن في تحرّر الشاعر من ربة القيد الواحد وفي احترامه مختلف القيود جميعا .

فلقد كان شوقي محترما قيد اللغة بالقدر الذي سمح له باحترام قيد ما يريد منها في نفس الوقت . وحافظ على اتزانه في شعره بأن حرص على الا يستسلم لأي قيد من القيدين الاثنین فيما يمثل هوة بين أحدهما والآخر . هكذا هو لم يستسلم إلى قيود اللغة في كل جزئياتها القاعدية فاتقى بذلك مظاهر التحجر فيها ، ولم يستسلم في نفس الوقت إلى شطحات النفس في كل مشاعرها الفياضة فاتقى بذلك مظاهر الجنون فيها .

الخاتمة العامة

ملاً شعر شوقي الدنيا وشغل الناس ، في حياة صاحبه وبعد وفاته ؛ وما زال إلى يومنا يشغل رواد الشعر ، وسيظل على الأيام مدخلا يتوصل به إلى خصائص الشعر العربي القديم وفي نفس الوقت معلما لمستوى ما توصل إليه شعر العرب في عهد النهضة .

انه حدث فريد النوع ، وقد كان أثره في الحركة الشعرية الحديثة كبيرا في حياة صاحبه ، ولم يكن قد نال أثره ضعف بعد وفاة صاحبه . فلم يكن مغمورا يحتاج منّا إلى الاشهار ، ولا مشهورا بغير استحقاق . يوجبنا البحث فيه إلى الإقتصاد . فقد حكم له التاريخ قبلنا خير حكم .

وحكم التاريخ على قيمة الأثر عندما يكون للتاريخ في الأثر قول هو الحكم القاطع ذو الحججة اليينة لدى من يعدم أدوات التحقيق العلمي .

.. وشأنه عند الباحث العلمي الذي تتوفر لديه أدوات التحقيق الموضوعية أن يكون ميزانا يتثبت به من مدى إصابته في مستخلصاته الشخصية .

ولناقد الأدب أن يتأنتف الحكم الذي أضدره التاريخ على شعر شوقي بتجديد النظر فيه متى شاء ، بعيدا عن ظروف القول وملايسات العصر ومهارج الإنشاد ، ومتخلصا من مركبات الانحياز للشاعر أو التآلب عليه ، وسيرى أن حكم التاريخ كان صائبا .

أما نحن فقد عرضنا شعر شوقي على مجاهر البحث العلمي من زاوية لسانية أسلوبية وتبعناه في أقسام الكلام وهياكله ومستوياته ، وتأملناه في مداه وغاياته ، وقلبناه تقريبا ، فانتبهنا إلى أنه من خالص شعر العرب وصافيه ، لا تشوبه شائبة إلا بقدر ما يلزم الوردة الجميلة من الشوك .

ولقد اجتهدنا في البحث عن بصمات شوقي في « الشوقيات » فوقنا فيها على بصمات عمالقة الشعر العربي القديم . وهذه حقيقة لا تحطّ من حظّ شوقي ولا ترفع من حظّ القدماء بصفة خاصة ، ولكنها تبيّن كيف أن الفنان الحقّ - وشوقي فنان حقّ - يستطيع أن يحرّر فنه من قيدي المكان والزمان وأن يسمو بعطائه الشخصي إلى مستوى عطاء الاجيال .

وان انتهى الأمر بالبعض الى نفي الجدة في شعر شوقي ونفي الحداثة معها ، بمقتضى قوة التزعة التقليدية فيه ، فان ذلك لا يكون الا لفائدة الشاعر ، لأنه متى انتفت الجدة والحداثة في الأثر القيم ، قام مقامها العتق والأصالة .

ان طرافة أشعار « الشوقيات » في التزعة التقليدية بالذات ، وطرافة الشعر عندنا لا تتوقف حتما على جديد المقول بقدر ما تتوقف على اجادة الشاعر في القول . والشعر الحق هو ما كان ذا نزعات عتق وأصالة تمنحه شرعية الوجود وتسمح له بإمكانية الانتساب الى تراث اللغة التي نظم بها .

فقد كان لأساليب العرب الغالبة في شعرهم أثر كبير في شعر شوقي ، لكنه أثر التبنّي يزيد شخصية الشاعر تركيزا ، وليس أثر الحكاية يضعف الشخصية ، ذلك أن هذا الأثر كان ظاهرا حيناً وخفياً حيناً آخر . وقد ألفتناه - في حالة الظهور - متولداً عن اختيار وخاضعاً لنسب في الاطراد والشيوع مخالفة لنسبه في الأصول ، فكان أثر القديم في شعر شوقي متمسماً بطابع الاحياء بمقتضى التصرف المذكور . وقد ألفتناه - في حالة الخفاء - متمثلاً في قوالب ذهنية مجردة استطاع أن يولد منها الشاعر مقولات محسوسة شخصية ، فكان أثر القديم في شعره متمسماً بطابع التوليد بمقتضى هذا التصرف الجديد .

فان لم يكن شعر شوقي مركزاً لتوليد طاقات التحسيس والاشعار بوجه مخصوص ، فلقد كان مخبراً لتحويل مظاهر التحسيس والاشعار عند العرب ، وذلك بتبنيها وبلورتها في قوالب موحدة منسجمة ، ووسمها بطابع مميز شخصي . وان لم يأتنا الشاعر بالجديد الخلّاب الذي قد ينجح أو لا ينجح في بناء الجمالية العربية ، فقد أعاد منها بناء صور العتيق الجذاب الذي ثبت مفعوله وتأكدت قيمته .

فلم يضحّ شوقي بالنجاح في سبيل الابتداع كأكثر دعاة التجديد وأصحابه ، وانما هو - بدون أن يتحوّل عن مسار التجديد - ضحّى بالابتداع في سبيل النجاح المضمون . وقد أراد هذا النجاح المضمون لنفسه لأنه واقعي لا يفترط في الامكانيات الغزيرة المتوفرة ، وأراده للعربية بعد عهود الانحطاط التي عرفت قبله ، لأنه غير عليها يريد اصلاحها .

لقد آثر شوقي أن يكون له دور المصلح الغيور على أن يكون له دور الرائد المغرور . ولئن كان اصلاح المصلح أقلّ خطراً من ريادة الرائد ، فانه أكثر خطورة منها .

هكذا نجح شوقي في أن أعدّ ديواناً من الشعر هو في الحقيقة قاموس حيّ لمفردات اللغة التي فقدت بعض مظاهر الحيوية في الاستعمال ، وهو قاموس حيّ لهياكل الكلام المؤدية الخلاقة دون غيرها ، وبصرف

النظر عن حظها من الثبوت أو التحول ، وهو دستور حيّ لأصول الأساليب العربية في نظم الشعر ومعرض لطاقت التوليد فيها ، وامكانيات التوليد الشخصية .

ان خصوصية ديوان شوقي في كونه خلاصة العطاء الذي قدّمته الأجيال العربية المتلاحقة في فنّ الشعر . انه ملحة الختام لقصة الشعر الحقّ عند العرب وتقطعة النهاية لعمل اكتمل أحسن اكتمال .

ولقد بدأت بعد شوقي قصة للشعر العربي جديدة ، لكنها مازالت الى اليوم متعثرة . وقد يكتب لبعض أسسها الرسوخ والتمكّن في مستقبل ، وان يكون الحكم عليها لنا على كلّ حال .

أما أسلوب شوقي في شعره فقد كان يتغذى من رصيد ثقافي واسع . فخرج بمثل عصارة مصفاة من التراث العربي الفنيّ ومن المعارف العربية الانسانية ، الى جانب تصويره تجربة طويلة للحياة والأحياء كانت للشاعر ، واعرابه عن موقف لطيف كان له منهما .

فهو يعكس معرفة دقيقة باللغة العربية ، واستيعابا كبيرا لمظاهر التصلب والمرونة فيها ، ودراسة مركزة لشعر العرب وأساليبهم فيه . والمما وافيًا بكبار الأحداث التي في تاريخ مصر والعرب والاسلام ، وشعورا ساميا بالقيم الأخلاقية الخالدة ، ونظرا سريعا في طبيعة مشرقية بدوية ، ويكشف أحيانا عن نزعات انسانية مشتركة لا تقلّ حماسة عن انسانيات أكبر المفكرين تحررا رغم أنّ شوقي عاش في القصر وكان مواليا لصاحب الأمر .

ولقد تميّز أسلوب شوقي في شعره بالتوازن بين طاقته : الاخبارية والايحائية . اذ لم نرالشاعر ضحىّ بالمستوى الاخباري في كلامه ولا قصر في السموّ به الى المستوى الايحائي بل حافظ على درجة متساوية في المستويين . فلم يبن أسلوبه على الاغراب المفرط ولا أقامه على التقرير المجرد . فقد كان الشاعر جادا في مجاوزة تسمية الشيء باسمه الذي يدلّ عليه عادة بقدر ما كان حريصا على عدم تسميته بما لا يدلّ عليه بوجه أبلغ . فكان مدار أسلوبه في شعره على أن يحفز الهمة الى المعرفة ويوسع دائرتها ويوقظ الحسّ بالجمال ويهذب الذوق في نفس الوقت . فحقّق بذلك رسالة مزدوجة : فكرية وفنية معا . فاذا لم يكن أثر الفن يتحدّد في « الشوقيات » بسهولة أحيانا ، فلأنه كان مشفوعا بأثر المعرفة أبدا ، ولم يكن أحد الأثرين - مع ذلك - قد أدخل الضيم على الآخر .

وكلّ جهد الشاعر كان موجتها الى اثراء الرصيد الدلالي في الكلام ، فمع حرص شوقي على أن يكون كلامه في شعره محتفظا بدلالاته الأولى ، فقد سعى جادا الى أن يقول الكلام أكثر مما هو قائل ، والى أن يشحن مظاهره بمزيد الدلالة في كلّ خطوة وكلّ مستوى . فدلّ كلامه بالمسموع والملموس والمرئي ، دلالة بالبنية الكلتية والتركيب الجزئي ، كما دلّ بالجملة والمفرد ، دلالة بالثوع والوظيفة والصيغة ، عن طريق هذه الظواهر منفردة بصفة عامّة ، وعن طريق التفاعل الذي قام بينها بصفة خاصّة . فكان أسلوب شوقي في شعره متمثلا في فكّ الطلاسم التي في سحر اللغة ، ومتركزا على استنطاق رموزها

وتفجير طاقات الدلالة فيها الى أقصى حدّ: حتى تكشفت لنا حقائق الأسلوب والشعر والتفنن في الكلام .

فاذا الأسلوب صراخ متواصل مستميت ضدّ اعتباريّة الدالّ ، واذا هذا الصراخ يتوقف على خلق أكثر ما يتهيأ من امكانيات قلب الظاهرة اللغوية في الكلام لتوفير أكثر ما يمكن من الدلالة فيها ، وهذه نزعة الى تجاوز الدلالة الأفقية الدنيا الى دلالات قصوى مختلفة الاتجاهات ومتولدة عن تفاعل مختلف امكانيات القلب التي يخاطمها الشاعر في الكلام .

واذا الشعر سجلّ أوفى لمدى انتصار الشاعر في هذا الصراخ ، من حيث هو يمثل درجة الكلام التي تبلغ فيها علاقة الدالّ بالمداول أقصى حدودها في التحوّل من علاقة اعتبارية الى علاقة مبرّرة .

واذا الفنّان في الكلام عمليّة تبقى في كل الحالات رهينة اشباع الدوالّ بالمدلولات .

ولقد بلورت لنا دراسة شعر شوقي نظام اللغة العربية في أبرز سماته ، فاذا هو نظام مستحكم الأصول ، بينّ المعالم ، منيع الحصن ، مع أنه ثري الرصيد ، رحب الساحة ، وهذا يوضّح الحدّ الكبير الذي بلغته كثير من قواعد العربية في الثبوت ويدلّ في نفس الوقت على الطاقة الكبيرة التي تتميز بها كثير من أشكالها المجردة لاستيعاب المظاهر التطبيقية المتنوّعة ، بحيث لم تكن اللغة العربية متحجرة ولا متجمدة رغم هذا الاستحكام وهذه المنعة ، ولا كانت فوضوية ولا مائعة رغم هذا الثراء وهذه المرونة .

ولم يتجرأ شوقي على اللغة بالخرق ولكنه توصل الى الطرفة في كثير من كلامه بعدم الاقتصار دائما على المظاهر الشائعة فيها ، فكان يتهيأ له أن يستحسن الامكانية الشاذة فيها أو القليلة الأثر في كلام العرب ، فيجربها في كلامه بأشكال توهم بأنه ارتضى فيها الخطأ واللحن ، وما هي في الحقيقة الا صورة تطبيقية لحالات تبيح اللغة اجراءها ، لأنها جرت في وقت من الأوقات أو في مذهب مدرسة من المدارس .

وقد بينت لنا دراسة شعر شوقي من ناحية أخرى أن قوانين نظم الشعر التي استقرت مع أوائل نقاد الشعر العربي صالحة - بلا زيادة فيها ولا انتقاص - لتنظم شعر المحدثين ، بل لم تخامر الشاعر فكرة البحث عن بديل لها ولا ظهرت معه نزعة الى التحوّل عنها ، لأنّ همّ الشاعر - كما تبيننا - كان مركزا على أن ينظم شعرا عربيا أولا ، أما أن يكون شعره حديثا فذلك من تحصيل الحاصل . ولم يكن همه أن ينظم شعرا حديثا أولا ثم أن يبحث له عن نسبة ما الى شعر العرب .

وقد قادنا البحث في شعر شوقي الى أن نعدّ العجز من بيت الشعر بل المقطع منه بصفة أخصّ ، مركز الثقل في القصيدة العربية ، والى أن نعتبر عمليّة القطع أبرز مميّز للشعر في كلام العرب ، وأن نحدّد الشعر العربي الحقّ بأنّه الكلام الذي يلتزم فيه الشاعر بضرورة القطع ويوفق في احترامها .

فلم نكد نستقيم لنا كثير من العلال والأحكام ولا كادت تنكشف لنا كثير من الحجب الا باحتكامنا الى مقاطع الأبيات وخصائصها .

فظاهرة القطع - في رأينا - تجمع أبرز مميزات الشعر العربي ، ولذلك نرتضيها عنوانا لجميعها . ذلك أن القطع يقتضي اخراج الكلام موزونا مقفى ، ومقيّدا لحدود الوحدات المادّية فيه محرّرا لطاقت الدلالة المعنوية في نفس الوقت . فمن المقطع يبدأ بيت الشعر واليه ينتهي ، ومن المقطع تشع موادّ البناء وعنده تكتمل ، وفي المقطع تتولد لبنات الأفكار وفيه تنضج .

وإذا انضح أن المقطع هو الحجر الأساسي في البيت وفي القصيدة سهل الاقتناع بدوره الكبير في تمييز الشعر العربي الكلاسيكي ولم نجد في هذا الصدد من آراء الناظرين في مميزات الشعر العربي ما بلغ سداد قول القائل من العرب :

« الناس موكلون بتفضيل جودة الابتداء ، وبمدح صاحبه وأنا موكل بتفضيل جودة القطع ، وبمدح صاحبه . وحظ جودة القافية - وان كانت كلمة واحدة - أرفع من حظ سائر البيت » (1) .

وعلى هذا الأساس تكون العملية الشعرية كلتها قائمة على ذهاب وإياب متناوبين دائمين ، ينطلق فيها الشاعر من مقطع البيت الى مطلع فم مطلع الى مقطع مرورا بما بين الطرفين من حشو ، انطلاقه من مدلول الكلام الى داله ، ومن داله الى مدلوله ، وبذلك يتوصّل الى زرع كلام في كلام ويتحدّى سحر اللغة بسحر البيان . فما الشعر الا لغة موحية خاصة يخلقها الشاعر لسدّ قصور اللغة المشتركة المخبرة .

ومن شأن الدراسات الأسلوبية التطبيقية المتعدّدة أن تصحح كثيرا من المقاييس النقدية وتمدّد النقد الأدبي بمقاييس موضوعية جديدة ، غير مجاوزة في ذلك حدود المعطيات اللسانية طبعا ، ولكن المعطيات اللسانية هي أبرز سمات الظاهرة الأدبية .

ولقد صححت في ذهننا دراستنا الأسلوبية لشعر « الشوقيات » جملة من مسائل النقد وكشفت لنا بصفة خاصة الزيف الذي تقوم عليه القضيتان الرئيسيتان في النقد الأدبي : قضية الشكل والمضمون من ناحية ، وقضية الطرافة والتقليد من ناحية أخرى .

فقد تبين في عملنا أن مختلف المظاهر التي يستوعبها ما يسمى عادة بـ « الشكل » ، انما هي التي تولّد شعريّة الشعر وأنها بمقتضى ذلك هي التي تمثل مضمون الكلام الشعري الحقّ وأنّ ما دونها من أغراض وموضوعات ومعان ، تمثل المضمون الفكري الذي لا يختصّ بكلام معين .

(1) رواه الجاحظ في البيان والتهيين ، ج 1 ص 116 ، وقد أخذه عنه ابن رشيقي في العمدة ، ج 1 ص 216 ، ولكن بين النصين اختلاف .

حكنا يفقد مفهوم « الشكل » كل معنى في تقديرنا ويفترع مفهوم المضمون فرعين : المضمون الفني الخاص الذي يعول عليه في تمييز كلام عن آخر ، وأسلوب عن آخر ، والمضمون الفكري العام الذي يعول عليه في تبين حدود المعرفة ومداها .

وفي تصوير الجمال وتذوقه لا معنى للطرافة والتقليد ، لأن جوهر الجمال واحد ومعانيه قابلة لتقع في قبضة الفنان أيا كان ، وما يوسع الفنان أن يزيد فيها شيئا أو ينقص .

وليس تضاعف لذة المتذوق بمتأت من توفر جديد اللبنة في صور الجمال ، وإنما العبرة هي في كل ذلك بإجادة الفنان في التصوير أو الاخفاق ، وفي مظاهر الاخراج ومدى ملاءمتها للمقامات المختلفة .

بهذه الاضاءات المختلفة والتصحيحات ، تكون الدراسة الأسلوبية قد تجاوزت بنا التحقيق في أسلوب الشاعر إلى إدراك العمق في شعره ، وإلى تدقيق مفاهيم الأسلوب والشعر والتفنن في عموم الكلام ، وإلى الالمام بخصائص نظام العربية ، وإلى الوقوع على مميزات الشعر العربي ، وقد انتهت بنا إلى تدقيق الموقف النقدي من الأثر الأدبي عموما . ولذلك نعلق آمالا عريضة على الأسلوبية التطبيقية ، ونتوقع أن يكون لها تأثير كبير في مستقبل البحث اللغوي في العربية .

الفهارس

- قائمة المصادر والمراجع المذكورة
- أراجيز « الشوقيات »
- الأشعار التي على نمط الأراجيز في « الشوقيات »
- القصائد التي على نمط الموشح في « الشوقيات »
- فهرس الموافقات بين مقاطع شوقي ومقاطع المعارضات
- فهرس الأبيات الحكيمة في « الشوقيات »
- فهرس مبوب لمادة « و - ط - ن » وصيغها ومعانيها في « الشوقيات »
- فهرس لمفرد « فتي » وجمعيه « فتية » و« فتيان » ، ومصدره « فتوة » ، وصفته « فتي » ، مبوبة حسب معانيها في « الشوقيات »
- فهرس استعمالات الرابط « ثم » في « الشوقيات »
- فهرس المواضيع .

قائمة المصادر والمراجع المذكورة

شعر شوقي

- « الشوقيات » ، 4 أجزاء ، بيروت - د. ت .
- الشوقيات المجهولة ، جزآن (ج 1 سنة 1961 وج 2 سنة 1962) مصر . حققها محمد صبري وقدمها مع « دراسات وأضواء جديدة على حياة الشاعر وعصره وأدبه » .
- دول العرب وعظماء الاسلام ، مصر 1933 .
- وهي أرجوزة ، مصرعة الأبيات متنوعة القوافي ، وتقع في 1395 بيت .

أمهات الكتب

- القرآن الكريم ، منقحا على الرسم العثماني ، ط . مصر : دار ت .
- مجمع اللغة العربية ، معجم ألفاظ القرآن الكريم ، جزآن ، مصر ، ط . 2 ، 1970 .
- ابن منظور ، لسان العرب ، 15 جزءا ، بيروت ، 1968 .
- دائرة المعارف الاسلامية ، الطبعة الجديدة E. I. 2 في الفصول التالية باللغة الفرنسية : بلا (Pellat) ، فصل : « حيوان » (القسم الأول) .
وفصل : « حكاية » (القسم الأول) .
- ابن شنب وبونيكر (Bonebakker) ، فصل : « قافية » .
- فايل (Weil) ، فصل « عروض » .
- كاهان (Cahen) ، وتاشنار (Taechner) ، فصل « فتوة »
- لجنة التحرير ، فصل « فتي » .

كتب نصوص الأدب

1 - مصادر شعرية :

- البحتري :

الديوان ، بيروت ، 1965 - تحقيق حسن كامل الصيرفي .

- البوصيري :

بردة المديح ، تونس ، د. ت .

- أبو تمام :

الديوان ، بشرح الخطيب التبريزي ، مصر ، 1964 - تحقيق محمد عبده عزام .

- الحصري (علي) :

قصيدة : « يا ليل الصب » في مجموع « أبو الحسن الحصري القيرواني » لمحمد المرزوقي والجيلاني
بن الحاج يحيى ، تونس ، 1963 .

- ابن الخطيب (لسان الدين) :

الموشح في مقدمة ابن خلدون ، القاهرة ، د. ت .

- الرضي (الشريف) :

الديوان ، ج 2 ، بيروت ، 1310هـ - تحقيق أحمد عباس الأزهرري .

- ابن زريق :

العينية في مجموع « جواهر الأدب » في إنشاء وأدبيات لغة العرب ، ج 2 لأحمد الهاشمي ، مصر ،
1319هـ .

- ابن زيدون :

الديوان ، بيروت ، 1964 .

- ابن سينا :

العينية في كتاب « الروح الخالدة : نظرات في عينية ... الرئيس ابن سينا » ، لعللي نصوص
الطاهر ، الأردن ، 1379هـ/1960م .

- صبري (اسماعيل) :

الديوان ، القاهرة ، 1938 - جمعه حسن رفعت بك وحققه أحمد الزين .

- أبو عبيدة :

تقائض جرير والفرزدق ، ج 3 ، لندن ، 1905 .

– المتنبّي :

الديوان ، بيروت ، 1958 .

– المعسرّي :

سقط الزند ، بيروت ، 1963 .

– أبو نواس :

الديوان ، بيروت ، 1962 .

2 – مصادر قديمة متنوعة :

– ابن هارون (سهل) :

كتاب النمر والثعلب ، تونس ، 1973 – قدم له وحققه ونقل نصه إلى الفرنسية عبد القادر المهيري .

– ابن المقفع :

كليلة ودمنة ، تونس ، د. ت .

– الجاحظ :

رسالة الحنين إلى الأوطان ، ضمن مجموع رسائله ، ج 2 (ص 383–412) القاهرة ، 1964 ، تحقيق عبد السلام محمد هارون .

– الميداني :

مجمع الأمثال ، ج 2 ، ط 2 ، مصر ، 1959 – تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد .

كتب في نحو العربية ، قديمة وحديثة

– ابن هشام :

مغني اللبيب ، ج 2 ، بيروت ، د. ت. – تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد

– ابن يعيش :

شرح المفصل ، ج 10 ، القاهرة ، د. ت. – تحقيق لجنة من العلماء .

– بلاشار (Blachère) وقوديفروا دي مومبين (gaudéfroy-Demombynes) :

نحو العربية الكلاسيكية (grammaire de l'arabe classique) باللغة الفرنسية ، باريس ، 1937 .

– حسن (عباس) :

النحو الوافي ، 4 أجزاء ، القاهرة ، 1968–1971 .

كتب أصول الأدب العربي والبلاغة ونقد الشعر

- الآمدي :
الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، القاهرة ، 1944 - تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد .
- ابن الأثير :
المثل السائر ، 4 أجزاء ، القاهرة ، 1960-1962 - قدم له وحقته وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبائنة .
- ابن الأثير :
الجامع الكبير ، العراق ، 1375هـ/1956م - تحقيق مصطفى جواد وجميل سعيد .
- الجاحظ :
البيان والتبيين ، 4 أجزاء ، ط 3 ، القاهرة ، 1968 - تحقيق عبد السلام محمد هارون .
- الجرجاني (عبد القاهر) :
دلائل الإعجاز ، ط 5 ، مصر ، 1372هـ - صحح أصله الشيخان : محمد عبده ، ومحمد محمود التركي الشنقيطي ووقف على تصحيح طبعه وعلق حواشيه ناشره السيد محمد رشيد رضا .
- ابن جعفر (قدامة) :
نقد الشعر ، ط 2 ، مصر ، 1962 - تحقيق كمال مصطفى .
- ابن أبي الحديد :
الفلك الدائر على المثل السائر - طبع إثر المثل السائر لابن الأثير ونشر معه .
- ابن رشيق :
العمدة ، 2 ج ، مصر ، 1934 - تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد .
- السكاكي ، مفتاح العلوم ، ط 1 ، مصر ، 1356هـ/1937م .
- العسكري :
كتاب الصناعتين ، ط 1 ، مصر ، 1371هـ/1952م - تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم .
- ابن قتيبة :
تأويل مشكل القرآن ، ط 2 ، القاهرة ، 1392هـ/1973م - شرحه ونشره أحمد صقر .
- القرطاجني (حازم) :
منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تونس ، 1966 - تقديم وتحقيق محمد الحبيب بلخوجة .
- المبرد :
الكامل ، مصر ، د. ت. - حققه محمد أبو الفضل إبراهيم والسيد شحاتة .

- ابن المعتز (عبد الله) :
كتاب البديع ، لندن ، 1935 - حقه اغناطيوس كراتشكوفسكي .
- ابن وهب :
لجدر
البرهان في وجوه البيان ، القاهرة ، 1967 - تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي .

دراسات حديثة خاصة باللغة والآداب العربية

نضم إلى هذا الباب الدراسات اللسانية والدراسات اللغوية ذات المنازع التقليدية والدراسات التي لم تكن لغوية في منطلقاتها ولكنها تعرضت إلى قضايا لغوية .
ومن هذه المراجع ما كان نظريا ومنها ما كان تطبيقيا ، ومنها العام ومنها الخاص بقضية لغوية محدودة أو بأثر أدبي معين .

ومن المراجع العامة التي أفدنا منها لا سيما في باب الموسيقى من القسم الأول :

- أنيس (إبراهيم) :
الأصوات اللغوية ، ط 5 ، مصر ، 1975 .
- أنيس (إبراهيم) :
في موسيقى الشعر ، ط 3 ، مصر ، 1965 .
- أنيس (إبراهيم) :
دلالة الألفاظ ، ط 3 ، مصر ، 1972 .
- الجارم (علي) ومصطفى أمين :
البلاغة الواضحة ، ط 22 ، مصر ، 1393هـ/1973م .
- ابن الشيخ (جمال الدين) :
الانشائية العربية (Poétique Arabe) باللغة الفرنسية ، باريس ، 1975 .
ومن المراجع العامة التي عدنا إليها بدون أن نفيد منها في غير فكرة عابرة أو ملاحظة جزئية :
- الجندي (درويش) :
علم المعاني ، مصر ، د. ت .
- السامرائي (إبراهيم) :
من معجم المتنبي ، بغداد ، 1977 .
- طنحان (ريمون) :
الألسنية العربية ، ط 1 ، بيروت ، 1972 .

- الطرابلسي (محمد الهادي) وعبد السلام المسدي :
الشرط في القرآن ، بحث أعدّ في نطاق « قسم الألسنية » بمركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية بتونس ، برنامج ، 1975 (تحت الطبع) .
- عياد (شكري محمد) :
موسيقى الشعر العربي ، ط 1 ، القاهرة ، 1968 .
- كانتينو (Jean Cantineau) :
دراسات في لسانيات العربية (Etudes de linguistique arabe) باللغة الفرنسية ، باريس ، 1960 .
ويتصل بالمراجع المذكورة كتاب :
- البستاني (انطوان مسعود) :
البلاغة والتحليل ، بيروت ، 1971 .
غير أن هذا الكتاب المدرسي خال من كل قيمة سواء في تمهيداته النظرية أو في مشاريعه التطبيقية ، وقد اتفق لنا أن أحلنا عليه للتنبيه على خلوه من الفائدة .
أما الفصول المستقلة الخاصة الداخلة في هذا الباب فهي :
- الشنوفي (علي) :
لفظة « أمر » في القرآن ، حوليات الجامعة التونسية ، عدد 8 ، 1971 ، ص 167–205 .
- الطرابلسي (محمد الهادي) :
مظاهر التفكير في الأسلوب عند العرب ، ضمن مجموع « قضايا الأدب العربي » ، نشر مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية ، تونس ، 1978 .
- مصلح :
الشكل في شعر أبي القاسم الشابي ، مجلة « فكر وفن » الألمانية عدد 29 ، 1977 .
- مقدسي (فائز) :
الأسلوب وجدلية اللغة العربية ، مجلة المعرفة السورية عدد 178 ، كانون الأول ، 1976 ، ص 41–57 .
- اليعلاوي (محمد) :
مشكلة الدوائر الخيلية ، حوليات الجامعة التونسية ، عدد 4 ، 1967 ، ص 101–120 .
- فاداي (Jean Vadet) :
مساهمة في تاريخ العروض العربي (Contribution à l'histoire de la métrique arabe) بالفرنسية ، مجلة ARABICA مجلد 2 عدد 3 ، 1955 ، ص 313–321 .

ومن المراجع التي عدنا إليها ولم تكن لغوية في منطلقاتها :

— بلاشار Régis Blachère :

تاريخ الأدب العربي (Histoire de la Littérature Arabe) بالفرنسية . 3 أجزاء ، باريس : 1953 .

— ججاجي (حمدان) :

حياة وآثار الشاعر الأندلسي ، ابن خفاجة ، الجزائر ، 1974 . مع الملاحظ أن أول صدور الكتاب كان باللغة الفرنسية وذلك في الجزائر ، 1973 .

نضيف إليها :

— البستاني (سليمان) :

مقدمة الإيابة ، سلسلة الروائع ، العددان : 44 و 45 ط 1 ، بيروت 1953 .

— المعلوف (عيسى اسكندر) :

معارضات قصيدة « يا ليل الصب » للحصري القيرواني ، مصر ، 1921 .

مراجع حديثة عامة في اللسانيات والاسلوية

1 — في اللسانيات وباللغة الفرنسية :

— سوسير Ferdinand De Saussure :

دروس في اللسانيات العامة ، Cours de Linguistique générale ، باريس 1971 — نشره تلميذاه :

بالي (Charles Bally) وسيشيهي (Albert Sechehaye)

— جاكوبسون (Roman Jakobson) :

رسالة في اللسانيات العامة ، (Essais de Linguistique générale) ، باريس ، 1963 — نقله إلى

الفرنسية روفاي (Nicolas Ruwet)

2 — في الاسلوية :

باللغة الفرنسية :

— ريفاتار (Michael Riffaterre) :

رسالة في الأسلوية الهيكلية ، (Essais de stylistique structurale) ، باريس ، 1971 .

— قيرو (Pierre Guiraud) :

الأسلوية (La Stylistique) ، سلسلة « ماذا أعرف ؟ » « Que Sais-je ? » عدد 646 ط 5 ،

باريس ، 1967 .

- قيرو :

رسالة في الأسلوبية Essais de stylistique : باريس ، 1969 .

- قيرو وكوانتز (Pierre Kuentz) :

الأسلوبية : قراءات : (La stylistique : Lectures) ، باريس ، 1970 .

باللغة العربية :

- المسدي (عبد السلام) :

الأسلوبية والأسلوب : ليبيا - تونس ، 1977 .

وهذا مدخل إلى الأسلوبية مفيد من حيث هو يعالج بعض قضاياها الرئيسية لولا أنه غير هين القراءة على المتعلم المبتدي .

- أبو ملحم (علي) :

في الأسلوب الأدبي ، بيروت ، 1968 .

وهذا كتيب من المحاولات الأولى في دراسة الأسلوب والأسلوبية باللغة العربية في ضوء اللسانيات الحديثة ، ولكنه سريع خاطف ، مشوش الأفكار . وقد كاد صاحبه يقتصر فيه على ترجمة بعض آراء الغربيين بدون توفيق ولا حسن اختيار .

**

نضيف إلى ذلك فصلين لنا في طريق النشر ركزنا فيهما البحث على الاختيارات التطبيقية والمنهجية في الدراسة الأسلوبية :

- الطرابلسي (محمد الهادي) :

دور الأسلوبية التطبيقية في وصف نظام اللغة ، ملتقى ابن منظور بقفصة ، تونس ، 1978 .

- الطرابلسي (محمد الهادي) :

في منهجية الدراسة الأسلوبية ، ملتقى الألسنية والعربية ، تونس ، 1978 .

دراسات حديثة بالفرنسية في الانشائية والأسلوبية

خاصة باللغة والآداب الفرنسية

- بالي (Charles Bally) :

مصنف في الأسلوبية الفرنسية ، (Traité de stylistique française) ط 3 ، باريس ، 1951 .

- كوهين (Jean Cohen) :

بنية الكلام الانشائي (Structure du Langage poétique) ، باريس ، 1966 .

– باران (Monique Parent) :

فرانيس جاس : لغته وأسلوبه : (Francis James : Etude de Langue et de style) : باريس 1957 .

وهذا الكتاب الأخير عمل تطبيقي بحث ويعتبر من الدراسات الأولى المطبقة على الأدب الفرنسي والتي توجه إليها كثير من النقد .

مراجع حديثة تدرس شعر شوقي

خصّ شوقي بدراسات عديدة ومتنوعة ومختلفة مدى وعمقا . وقد بدأت حركة البحث في شعره منذ آخر حياته ، ولكنه لم يحظ بدراسة علمية شاملة إلا بعد مرور أكثر من أربعين سنة على وفاته .

فقد ناقش بودو لاموت (Antoine Boudot-Lamotte) في نطاق دكتورا الدولة أطروحته ، وأحمد شوقي : الرجل وأعماله» (بحث مصور على نسخة مرقونة في 2 ج) في جانفي سنة 1974 ، فسد بذلك فراغا في مكتبة العربية وأنصف الشاعر بعض الانصاف ، لكنه لم ينصف شعره . فقد غلبت في هذا البحث دراسة الرجل على دراسة أعماله .

من ذلك أن المؤلف عقد فصلا من فصول كتابه لدراسة « فن الشعر » (ج 2 ص 431-506) ، لكنه مر فيه مرا سريعا على بعض مظاهر الأسلوب في شعر شوقي ، وأقامه على ملاحظات عابرة لا تفي بالحاجة ولا تصور الواقع في شعره .

وفيما يلي نقدم المراجع التي درست شوقي واتفق لنا أن أحلنا عليها في بحثنا ، ونرتبها ترتيبا أبجديا بدون تعليق آخر سوى أن نقول إنها في الجملة تدرج في نطاق حركة البحث الانطباعي .

1 – كتب خاصة بشوقي أو بالمقارنة بينه وبين شعراء آخرين :

– حسن (عباس) :

المتنبي وشوقي ، مصر ، 1964 .

– حسين (طه) :

حافظ وشوقي ، ط 4 ، مصر ، 1958 .

– الحوفي (أحمد محمد) :

وطنية شوقي ط 3 ، مصر ، د. ت. ، وصدرت طبعته الأولى سنة 1955 .

– ضيف (شوقي) :

شوقي شاعر العصر الحديث ، ط 2 ، مصر 1955 .

– عبد الحلیم (أحمد زكي) :

أحمد شوقي شاعر الوطنية ، بيروت ، 1958 .

- ... فهمي (ماهر حسن) :
- شوقي : شعره الاسلامي ، مصر : 1959 .
- ... كرو (أبو القاسم محمد) :
- شوقي وابن زيدون في نوبتيهما ، تونس . 1954 .
- وباللغة الفرنسية ، بحث ما زال مرقونا ل :
- ... ابن وناس (دقيق) :
- «شوقي . مؤلفا مسرحيا» وقد ناقشه صاحبه في نطاق دكتورا الدرجة الثالثة ، باريس سنة 1976
- 2 — فصول خاصة بشوقي أو بالمقارنة بينه وبين شعراء آخرين :
- أحلنا على ثلاثة فصول نشرت جميعها في جملة أبولو المصرية في العدد الذي صدر بمناسبة وفاة شوقي ديسمبر 1932 .
- الشايب (أحمد) :
- شوقي في الأندلس ، ص 433—447 .
- الطناحي (طاهر) :
- شوقي والمنتبسي في ثوب : ص 447—457 .
- عبده (طلبة محمد) :
- معارضات شوقي في الميزان ، ص 457—469 .
- 3 — دراسات لشعر شوقي في كتابين غير خاصين به :
- أحدهما بالعربية :
- مبارك (زكي) :
- الموازنة بين الشعراء . أنظر خاصة ص 112—241 وص 358—391 .
- والثاني بالفرنسية :
- باراس (Henri Pérès) :
- اسبانيا كما شاهدها الرحالة المسلمون من 1610 إلى 1930
- (L'Espagne vue par les voyageurs musulmans) باريس ، 1937 ، ص 100—120 .

أراجيز « الشوقيات »

(ما كان من أشعارها على الرجز وتميز بتنوع القوافي وتصريح الأبيات)

عددتها 36 وجماعة أبياتها 483 . وهي من قبيل الحكايات وتقع في الجزء الرابع . ما عدا الرسالة الشعرية التي بعث بها إلى حسين باشا فإنها إخوانية وتقع في الجزء الثاني ص 111 . وفيما يلي نحيل على الصفحات التي تبدأ فيها الأراجيز الخمس والثلاثون في الجزء الرابع :

100 — 120 — 121 — 125 — 128 — 129 — 130 — 133 — 136 — 137 — 140 — 142 — 144 — 152 —
157 — 158 — 159 — 160 — 162 — 163 — 164 — 165 — 166 — 171 — 172 — 173 — 174 — 175 —
178 — 179 — 182 — 183 — 184 — 185 — 191 .

الإشعار التي على نمط الإراجيز « في الشوقيات »

(ما كان من أشعارها على غير الرجز وتميز - مع ذلك -

بتنوع القوافي وتصريح الأبيات)

عددنا 3 وجماعة أبياتها 130 وجميعها على الرمل ، لكن أولها « رسالة الناشئة » (ج 4 ، 38-42) وهو شعر اجتماعي ويقع في 91 بيتا ، والباقيان حكايتان : « مالك الغربان وندور الخادم » (ج 4 ، 135) في 15 بيتا و« الأسد والثعلب والعجل » (ج 4 ، 138-139) في 24 بيتا .

فهرس الوافقات بين مقاطع شوقي ومقاطع المعارضات

		شوقي وطيوسوي :			
		ب	ش		
151	19				أكم
80	20				أطم
123	22	6	اص		أقم (مكاف)
93	24	122	183		أقم
58	25	138	2		أقم
127	27	71	3		أقم
31	28	9	4		أقم
83	30	91	5		أقم
130	33	10	6		أقم
23	34	12	7		أقم
48 و 4	35	161 و 39	106 و 9		أقم
28	36	163 و			أقم
129	37	51	10		أقم
100	39	2	11		أقم
50	41 و 95	33	23 و 12		أقم
143 و 24	42	7	13		أقم
107	43	65	15		أقم
150	44	43	16		أقم
152	46	8	15		أقم

القصائد التي على نمط الموشح

عدد أبياتها	الملاحظات الخاصة بها	موضوعها	بحرها	موضعها	عنوان القصيدة
12	القسم الثاني من القصيدذ	تاريخية وطنية	المتدارك	ج 1، 145	أبو الهول (2)
80		مدحية (سياسية تاريخية)	الوافر	ج 1، 280- 285	تحية لترك
54		وصف اليسفور	الوافر	ج 2، 40- 43	اليسفور
132		تاريخية اجتماعية	الرملى	ج 2، 171- 178	صقر قريش (عبد الرحمن الداخل)
66		سياسية اجتماعية	الوافر	ج 4، 32- 37	معالي العهد
10		تعليمية (وطنية)	المتدارك	ج 4، 195	النيل
16		تعليمية (وطنية)	الوافر	ج 4، 197	نشيد مصر
16		تعليمية (وطنية)	المتدارك	ج 4، 199	نشيد الكشافة

116	93	نِعْم	42	61 و 47	نَتَم : (خَلَق)
21	94 و 189	لَمْ تُبَيِّم	64	48	ظَمِي
121	96	رَحِم	126	71 و 52	رَحِم
70	97	مَنْجَرِم	57	56	حَسَم
103 و 68	98	لَمْ يَقْم	55	57	يَتَم / مَتَم
81	99	لَمْ يَضَم	40	59	دَم
66	102	كَأَم	46	62	فَم
88	103	عَرِم	162	63	نَعَم
133	108	كَمِي	89	64	الْعَلَم (الجبل)
135	109	بُئِم	156 و 86	65	لَم
128	110	مصطدم	85	67	مَتَم
59	111	ماتَم	45	68	عَظَم
140	113	يَتَم	146	69	مَنصَرِم
157	114	قَسَم	92 و 1	125 و 70	قَدَم
36	115	نَعَم	104	72	فَتَم
153	184	عَمَم	90	73	مُنْتَظَم
11	121	بِنَحِم / مَنحِم	56	74	هَمَم
136	126	لَمْ يَجِم / نَجِم	108 و 54	112 و 75	ظَلِم
149	128	مَحْتَرِم	35	76	عَجَم
147	129	ذَمَم	69	78	صَم
118	130	أَمَم	77	80	عَلِم
87	132	دَمَم	119	81	غَنَم
20	133	لَمْ نَصِم / بَصِم	148 و 73	101 و 83	قَدَم
5	137	مضطرم	111	143 و 84	الْعَلَم : (الراية)
109	138	لَمْ يَرِم	17	86	لُجَم
76	140	قَمَم	106	87	رَمَم
98	141	قَبِم	13	88	تَمَم
124	142	مَلتَطَم	82	90	اسْتَلِم / مَسْتَلِم
79	144	يَحْم / لَمْ تَحْم	155	119 و 91	قَلَم
14	145	حَرَم	41	92	حِكَم

39	11 و 55 و 69	أرسي / أرسى	142	148	النعم
15	12	مكسر	134	150	حزرم
اص و 32	13	نقسي	101	151	شبيم
45	15	حسبي	117	153	ينهدم / منهدم
10	16	يمسي / أمسي	96	158	سلم
44	18	نكس (ضعيف ذنيء)	53	165	هم
37	19 و 24	عيرس : (عروس)	115	167	مزدجيم
18	21 و 90	لبس	132	168	سلم
31	22	المتحسي	38	170	منصيم
14	23	بخسي	141	172	خيدم
38	28	نحس	84	173	محتلم
21	36	لبس	94	175	لم يدم / لم يدم
6	39	وكس	52	177	كلهم
22	42	فوس	160	178	منجيم
26	43	توس	30	179	وزم
19	47	رمس	99	180	سام
11	49	عنس	97	181	حرم
49	53 و 72	خمي	75	182	خمي
34	57	حدسي	اص و 34	186	عدم
23	62	درفس	61	187	نقم
41	68	قدس	154	188	منتقم
40	73	دمقس	60	190	مختتم
28	76	لمس			
8	77	شمس			
2	78 و 87	نكس	ب	ش	
42	81	بيرس	9 و 33	1	أنس
13	82	ينسي / اتسي	7	86 و 2	مس
20	83	عيرس (حفل-)	29	3	خلس
30	89	وزس	25	17 و 6	جوس
30	89	شمس	52	9	جينس

شوقي والبحتري :

30	15	نَرِينَا	43	92	إِنْس
19	20	أَمَانِينَا	16	94	مُلْس
12	25	مَآقِينَا	3	97	بَيْخَس
17	35 و 53	رِيَاحِينَا	27	98	خَرَس
6	45	أَيْدِينَا	48	99	أَس
22	47	تُحِينَا/بِحِينَا	1	101	جِبِس
13	51	نَاسِينَا	56	102	أَس
26	52	لِينَا	47	105	لُعَس
16	54	شِينَا	53	106	غَرَسِي
		دِينَا (المبني للمجهول من دان)	50	110	نَاسِي

شوقي وابن الخطيب :

14	61	لِيَالِينَا	ش	1	غَلَس
5	78	آمِينَا	خ	37	أَنْدَلَس
35	79	غَيْلِينَا		1	نَفَس

شوقي وأبو تمام :

34	1 و 77	عَجَب	ش	22	مُفْتَرِس
71	1	عَرَب	ش	46	حَرَس
23	4	سَرَب	ش	61	فَرَس
10	6	صَلَب	ش	62	بَبَس
48	7	لَمْ تُجِب	ش	72 و 121	قُدُس
67	10	حَسَب	ش	42	أَنْفَس
55	13	صَخِب	ش	127	

شوقي وابن زيدون :

11	15	خُطَب	ز	ش	عَوَادِينَا
اص	16	كُنُب	43	اص	أَفَانِينَا
36	18	قُضُب	31	7	يَثِينَا
25	22 و 32	خَشِب/خَشُب	47	11	دِينَا
53	23	ذَهَب	9	13 و 42	

		شوقي وابن سينا :	4	24	كذِب
س	ش		63	28	ثَنِب
19	2	المطلع	2	29	رَيْب
9	12	الاربع	64	30	سب
14	23	لم يُرْفَعْ	8 و 35	33	مَنْقَلَب
4	33	بَلْقَع	26	35	لهب
		شوقي والمتنبي :	58	36	حطب
م	ش		20	39	كُرَب
32	2	عَظْمَا	42	40	أَشِب
13	4	يَدُمَيَّ / أَدُمَيَّ	39	48	رُعَب
5	10	قَدَمَا	14	51	صَبَب
21	11	جَسْمَا	56	52	هَرَب
7	12	عَلْمَا	9	55	قُطِب
9	15	غَمَا	45	57	عُشِب
10	16	سَمَا	15	58	أب
12	19	سَحْمَا	21	59	رجب
18	22	حُمَيَّ	3	60	شُهَب
33	25	قُدْمَا	19	67	حَقَب
23	26	رَغْمَا	17	69	نُوب
17	28	عُظْمَيَّ	44	70	سَلْب
27	31	يُتْمَا	41	72	مُ تُصِب / لم يُصِب
34	32	ظَلْمَا	32	74	خَرِب
25	36	طَعْمَا	40	75	لَجِب
19	42	أَعْمَيَّ	66	79	حُجِب
22	49	أَمَا	60	82	لم يُطِب / لم تُطِبْ
		شوقي والمعري :	12	83	قُشِب
م	ش		57	85	طَرِب
24	1	الوافي	70	86	نَسِب
41	2	عَفَاف	24	87	مَخْتَضِب
			43	88	كُتِب

50	37	الاعراف	2	3	الالاف
6	44	الاصداق	54	7	سُلاف
11	45	الاسياف	25	11	الاضيف
45	48	أحلاف	5	17	الرجاف
29	51	نِطاف	64	18	أثافي
27	53	الاتحاف	58	21	أعطاف
56	54	الالطاف	17	22	ضافسي
18	58	قوافي	35	23	طواف
40	59	خافي	14	26	خوافي
37	62	الانصاف	28	31	الصافي
اص	67	كفاف	39	32	الأفواف
4	70	الذراف	3	34	عبد مناف
59	71	طاف	46	35	الاشراف
47	72	الاووصاف	53	36	أسلاف

فهرس الايات الحكمية الواردة في ((الشوقيات))

- جملة الأبيات الحكمية 1.431
- الجزء الأول 491 :
- 68 ، ذكرى المولد : 9 — 11 — 32 --
34 — 35 — 37 50 — 53 — 54 — 68 .
- 72 ، مشروع منبر : 25 — 31 من 50 إلى
56 .
- 76 ، مشروع 28 فبراير : 1 ... من 4 إلى
9 — 14 — 15 — 21 — 27 .
- 80 ، الله والعلم : 10 .
- 84 ، ذكرى كارنارفون : من 1 إلى 19 —
22 — 23 .
- 90 ، أيها العمال : 9 — 17 — 28 — 29 .
- 92 ، نجاة : 4 — 15 — 43 .
- 98 ، إلى عرفات : 11 — 28 .
- 105 ، خلافة الاسلام : من 24 إلى 29 —
34 .
- 109 ، تكريم : 31 — 34 — 39 من 44 إلى
50 .
- 113 ، على سفح الاهرام : 2 — 5 — 33 —
36 .
- 116 ، المطرية تتكلم : 1 — 6 — 8 — 25 .
- 17 ، كبار الحوادث 22 — 29 -- 37
من 48 حتى 51 — 53 — 62 — 63 — من 65
إلى 69 — 82 — 98 — 131 — 152 — 161 —
163 — 168 — 179 — 185 — 188 — 194 —
196 — 231 — 248 — 254 .
- 34 ، الهدية النبوية : 12 — 22 — 29 —
34 — 46 — 53 — 70 — 71 — 77 — 86 —
99 — 100 — 101 — 105 — 110 — 116 —
122 — 124 — 126 .
- 42 ، صدى الحرب : من 1 إلى 5 — 24
من 35 إلى 37 — 55 — 60 — 61 — 77 — 106 —
122 — 132 — 143 — 174 — 175 — 188 —
225 — 239 — 240 — 243 — 244 — 246 —
250 .
- 59 ، انتصار الاتراك ... 10 من 16 إلى
20 — 39 — 41 — 72 — 76 .
- 64 ، بعد المنفى : 7 — 11 — 17 — 20 —
22 — 27 — 43 من 58 إلى 60 .

190 ، نهج البردة : من 4 إلى 7 - 13 ..
 25 - من 29 إلى 32 - من 35 إلى 38 - 43 ...
 44 - 51 - 57 - 61 - 67 - 85 - 99 -
 102 - 104 - 112 - 117 - 121 - 127 -
 130 - 140 - 141 - 144 - 153 - 155 -
 157 - 180 - 182 .
 208 ، خاتمة رياض : 29 - 30 .
 211 ، ضجيج الحجيج : 9 - من 26 إلى
 29 - 31 - 34 - 39 .
 215 ، استقبال : 11 - 12 - من 24 إلى
 27 - 30 .
 218 ، أرسطاطاليس : من 27 إلى 31 -
 51 - 52 .
 221 ، شهيد الحق : 11 .
 225 ، تحية للترك : من 6 إلى 8 .
 226 ، الاسطول العثماني : 10 من 16 إلى 18
 من 20 إلى 23 - 31 - 32 - 35 - 37 - 47 .
 230 ، الاندلس الجديدة : 9 من 19 إلى
 21 - 25 - 45 - من 60 إلى 75 - 78 - 100 .
 239 ، ضيف أمير المؤمنين : 3 - 21 -
 33 - من 36 إلى 38 - 46 - من 53 إلى 55 .
 245 ، الهلال الأحمر : 11 - 18 - 19 .
 248 ، رومة : 26 - 28 .
 253 ، على قبر نابليون : 6 من 14 إلى 16
 من 21 إلى 25 - من 28 إلى 30 من 33 إلى 39 -
 من 58 إلى 60 .
 259 ، تكريم : 2 - 12 - 14 - 18 .
 262 ، اعتداء : 17 - 20 - 22 - 23 -
 من 26 إلى 28 - 42 - 44 - 48 .
 266 ، قوت عَنخ آمون : من 18 إلى 24 -
 30 - 56 - 76 - 80 .
 275 ، تحية المؤتمر الجغرافي : 13 - 14 -
 27 .

119 ، الانقلاب العثماني : 21 - 44 .
 125 ، انتصار الطلبة : 9 - 10 - 16 -
 17 - 20 - 26 - 40 من 42 إلى 44 - 48 من
 50 إلى 52 - 56 - 57 .
 129 ، عبث المشيب : 5 - 25 - 26 .
 132 ، أبو الهول : 10 - 17 - 29 - 41 -
 47 - 75 .
 133 ، على سفح الاحرام : 19 - 22 .
 145 ، مملكة النحل : 27 - 28 من 37
 إلى 41 .
 154 ، وداع فروق : 2 .
 155 ، رحالة الشرق : 11 - 12 - 20 -
 22 - 24 - 25 - 30 - 32 .
 158 ، براءة : من 1 إلى 5 - 19 .
 159 ، الصحافة : 1 - 6 - 7 - 10 -
 11 - 12 - 22 - 27 .
 161 ، عيد الفداء : 1 - 12 .
 162 ، نكبة بيروت : 9 .
 163 ، تكليل (أنقرة) ... 9 - 28 .
 169 ، عيد الدهر : 11 - 12 - 38 -
 39 - 40 .
 173 ، وداع : 10 .
 176 ، بين الحجاب والسفور : 13 - 14 -
 25 - 26 - 28 - 29 من 34 إلى 38 .
 من 36 إلى 42 من 45 إلى 48 - 58 - من 60
 180 ، العلم ... : 1 - من 17 إلى 19 - 30
 من 36 إلى 42 من 45 إلى 48 - 58 - من 60
 إلى 63 - 65 :
 184 ، بنك مصر : من 6 إلى 9 .
 185 ، مرحبا بالهلال : 18 - 24 - 25 -
 36 - من 39 إلى 41 .
 188 ، يا شباب الديار : من 3 إلى 9 - 30 .

- 100 ، دمشق : من 33 إلى 40 .
 104 ، أندلس : 6 .
 109 ، وصف غوَاصَة ... : 15 .
 111 ، كتاب ... : 4 - 17 .
 112 ، خدعوها : 1 - 8 .
 115 ، « على قدر » ... : 5 - 6 .
 115 ، « أريد ... » : 8 .
 116 ، رَوَّعوه : 17 - 18 .
 117 ، « لا والقوام ... » : 3 .
 118 ، « إن الوشاة ... » : 8 .
 119 ، « يمد اللجسى ... » : 4 .
 121 ، « في مقلتيك ... » : 3 .
 123 ، « بالله ... » : 5 - 20 .
 125 ، « في ذي ... » : 12 .
 126 ، « لك أن تلوم ... » : 1 - 3 - 7 .
 126 ، « أتغلبني ... » : 3 - من 12 إلى 19 .
 127 ، « قلب ... » : 17 - 19 - 20 .
 129 ، « بدأ ... » : 3 - 5 - 10 - من 14 إلى 16 .
 129 ، « أبئك .. » : 8 - 9 - من 14 - إلى 18 .
 132 ، « جئنا ... » : 9 .
 134 ، « فدتك ... » : 7 .
 134 ، « لام ... » : 6 .
 135 ، « أنا ... » : 5 - 6 .
 137 ، « صريع ... » : 7 .
 138 ، « شغلته ... » : 4 - 6 - 10 .
 139 ، « مَن صَوَّر ... » : 6 - 21 .
 141 ، « يا حسنه ... » : 7 .
 142 ، « صحا القلب ... » : 10 .

- 278 ، الصليب الأحمر : 15 - 18 - 19 .
 280 ، تحية للترك : 42 .
 286 ، الدستور العثماني : 6 - 11 - من 39 إلى 48 .
 291 ، الهلال والصليب الاحمران : 23 - من 28 إلى 30 .
 الجزء الثاني : 244
 3 ، آية العصر ... : من 52 إلى 58 .
 6 ، شكبير : من 33 إلى 35 - 40 .
 9 ، أثر البال في البال : 67 .
 18 ، تحلية كتاب : من 8 إلى 19 - 36 - 42 - 56 .
 22 ، الربيع : 3 - 25 .
 25 ، مسجد أيا صوفيا : 28 .
 28 ، المرأة العثمانية : 16 - 17 .
 29 ، الهلال : 1 - 10 .
 31 ، منظر طلوع البدر : 20 .
 36 ، وقال يصف ... : من 53 إلى 56 .
 44 ، الرحلة إلى الاندلس : 5 - 10 - من 100 إلى 102 - 110 .
 52 ، كوك صو : 8 - 28 .
 54 ، أنس الوجود : 17 - 19 .
 60 ، النفس : 5 - 6 - 40 - 41 .
 64 ، أيها النيل : 15 - 63 - 67 - 68 - 80 - 81 - 137 - 138 .
 74 ، نكبة دمشق : 39 - 40 - من 44 إلى 50 .
 88 ، الطيارون الفرنسيون : 55 .
 95 ، توت عتخ آمون ... : 10 - 23 - 42 .

- 9 ، أبو هيف بك : من 2 إلى 4 -- 8 -- 31 .
 14 : سيد درويش : 5 -- من 9 إلى 11 -- 31 -- 40 .
 17 : عمر المختار : 12 -- 25 -- 35 -- 36 .
 20 : عبد الحليم العلاللي : 16 .
 22 : حافظ ابراهيم : 2 -- 8 -- 12 -- 33 -- 45 -- 52 .
 26 : محمد تيمور : 13 -- 14 -- 32 .
 29 : يعقوب صروف : 19 -- 35 -- من 47 إلى 49 .
 33 : حسين شيرين بك : 9 -- 19 -- 20 -- 25 -- 30 -- 33 -- 35 .
 36 : محمد عبد المطلب : 3 -- 11 .
 38 : يرثي جدته : من 1 إلى 7 -- 30 .
 41 : محمد عبده : 2 -- 3 .
 42 : رياض باشا : 4 -- 5 -- من 6 إلى 7 -- من 20 إلى 24 -- من 37 إلى 39 -- 43 -- 44 -- 54 -- 63 -- 72 -- من 89 إلى 93 .
 51 : عبد الحمي : 7 -- 13 -- 20 -- 21 .
 53 : محمد ثابت باشا : من 3 إلى 5 .
 55 : محمد فريد بك : من 1 إلى 23 -- من 34 إلى 41 -- 47 -- 48 -- 56 .
 59 : البنون والحياة الدنيا : 4 -- 5 -- من 10 إلى 12 من 16 إلى 19 -- من 24 إلى 45 .
 62 : ثروت باشا : 1 -- 3 -- 4 -- 10 -- 13 -- 18 -- 19 -- 23 -- 30 -- 39 -- 44 -- 47 -- 50 -- 59 .
 66 : عبد العزيز جاويش : من 11 إلى 14 -- 16 -- 39 .
 69 : تعزية ورتاء : من 1 إلى 9 .
 71 : ذكرى هيجو : 16 -- من 21 إلى 24 .
 73 : عبده الحمولي : 25 .

- 142 . « الله في الخلق ... » : 7 .
 143 ، « قالوا له ... » : 9 -- 10 .
 144 ، « مقادير ... » : من 4 إلى 6 -- 8 .
 145 ، « أهل القنود ... » : 18 .
 146 ، « أداري ... » : 4 -- 11 .
 147 ، مصاير الايام : 66 .
 153 ، المؤتمر : 14 -- 43 -- 45 -- 49 -- 50 .
 156 ، النسر المصري : 29 .
 160 ، مصرع اللورد كشنر : من 13 إلى 15 -- من 20 إلى 25 -- 30 -- 32 -- من 36 إلى 38 -- 45 -- 46 -- 48 -- 49 -- 57 -- 58 -- 64 .
 164 : البرلمان : 1 -- 5 -- 11 -- 12 -- 19 -- 21 -- 29 -- 43 .
 166 ، « قل للرجال ... » : من 24 إلى 26 -- 44 -- 45 -- 47 .
 169 : تكريم ... : 6 -- 31 .
 171 ، صقر قريش ... : 13 -- 25 -- 62 -- 69 -- 84 -- 98 -- من 100 إلى 102 -- 107 -- من 113 إلى 117 -- من 124 إلى 127 -- من 128 إلى 132 .
 178 ، زحلة : 6 -- 11 .
 181 ، ذكرى استقلال ... : 8 -- 18 -- من 35 إلى 38 .
 184 ، تمثال ... : 23 -- 24 -- 38 -- 40 -- 41 .
 187 ، الحرية الحمراء : من 7 إلى 9 -- 12 .
 188 ، « ابتغوا ... » : 2 -- 18 -- 19 -- 34 -- 37 -- 38 .
 190 ، « مرحبا ... » : 15 -- 30 .
 الجزء الثالث : 473
 3 ، سليمان باشا أبانبا : 14 -- 15 .
 5 ، مصطفى باشا فهمي : من 13 إلى 16 -- 21 -- 26 -- 40 -- 44 -- 45 -- 49 -- 52 .

140 : أدهم باشا : 9 -- 16 -- 21 .
 142 : عثمان بك الغزي : 7 -- 13 -- 16 -- 18 -- 27 -- 28 .
 144 ، بطرس باشا غالي : 14 -- 17 -- 20 .
 146 : بيكي والدته : من 8 إلى 13 -- 21 -- 35 -- 46 .
 150 : الملك حسين : من 3 إلى 7 -- 15 -- 27 -- 29 -- 30 .
 154 ، يرثي أباه : 3 من 5 إلى 9 -- 25 .
 157 : مصطفى كامل باشا : 14 -- من 15 إلى 26 -- 55 .
 163 ، أم المحسنين : من 25 إلى 27 .
 166 ، الدكتور أحمد فؤاد : 24 -- 30 -- 31 -- 35 .
 169 ، نجل امام اليمن : 10 -- 11 -- 29 -- 30 .
 171 ، عبد الله بك الطوير : 1 .
 174 ، سعيد باشا زغلول : 22 -- 44 -- 45 -- 47 .
 177 ، إسماعيل أباطة باشا : 8 -- من 12 إلى 14 -- 21 -- من 25 إلى 31 -- من 38 إلى 41 .
 181 ، علي بهجت : من 17 إلى 19 -- 21 -- من 29 إلى 31 -- 42 -- 46 -- 49 -- 50 -- من 54 إلى 57 .
 223 : التاريخ الرابع :
 10 ، الجامعة المصرية : 21 -- 27 -- 35 -- 36 -- 39 .
 14 ، بنك مصر : 7 من 13 إلى 18 -- 20 -- 36 -- 38 -- 39 -- 41 -- 42 .
 17 ، دار بنك مصر : 3 -- من 6 إلى 8 -- 14 -- 17 -- 26 -- من 35 إلى 37 .

76 : قاسم بك أمين : 7 -- 21 -- 30 -- من 32 إلى 34 .
 80 : تولستوي : 2 -- 11 -- 21 .
 83 : عمر بك لطفي : 23 .
 85 : عمر بك لطفي : من 3 إلى 5 -- 9 -- 26 -- من 29 إلى 31 .
 88 ، الاميرة : 11 -- 12 -- 20 -- من 25 إلى 30 -- 39 -- 40 .
 91 : ذكرى مصطفى كامل : من 1 إلى 8 -- 34 .
 94 : المنفلوطي : 2 -- من 17 إلى 21 -- من 24 إلى 28 -- 38 -- 40 .
 97 : عاطف بركات باشا : من 2 إلى 13 -- 32 -- 36 -- 37 -- 44 -- من 47 إلى 49 .
 101 ، المويلحي : 3 -- 4 -- 10 -- 11 -- 21 -- 22 -- 33 -- 34 .
 104 : إسماعيل صبري باشا : من 6 إلى 9 -- 20 -- 26 -- 36 .
 110 ، فوزي الغزي : 2 -- من 14 إلى 16 -- 18 -- 19 -- 45 .
 114 ، كريمة البارودي : 10 .
 116 ، قاسم والوزي : 6 -- من 8 إلى 21 -- 26 -- 38 -- 31 -- 35 -- 39 -- 62 -- 65 .
 121 ، علي باشا أبو القريظ : من 3 إلى 9 -- 13 -- 39 -- 47 -- 48 .
 125 ، جورجس زيدان : 1 -- 4 -- من 9 إلى 21 -- 26 -- 29 -- 30 -- 34 -- 47 .
 128 ، شهيد العلم والحرية : من 37 إلى 41 -- 44 إلى 49 .
 132 ، سعيد زغلول بك : 10 -- 11 .
 134 ، أمين بك الراعي : من 7 إلى 11 -- من 17 إلى 19 -- 23 -- 24 -- 29 .

91 ، الاثر : من 1 إلى 7 (كل التصيدة) .
 95 : الزمن الاخير : 1 .
 100 ، الأناية : 17 .
 102 ، لعبة : من 19 إلى 25 - 31 .
 105 ، زين المهود : 4 .
 122 ، ضيافة قطة : 20 .
 125 ، الصياد والعصفور : من 3 إلى 6 -
 من 19 إلى 21 .
 129 ، العصفور والغدير المجهول : 14 .
 132 ، السلوقي والجواد : 12 - 13 .
 136 ، الطيبي والعقد والخنزير : 13 - 16 .
 138 ، الاسد ... : 2 - 24 .
 140 ، القرد والفيل : 16 .
 141 ، الشاة والغراب : 6 - 7 - 12 -
 13 - 15 .
 142 ، أمة الارانب والفيل : 15 - 17 .
 144 ، حكاية الخفاش : 19 - من 27 إلى
 31 .
 148 ، النماة والمقطم : 11 - 12 .
 149 ، الغزال والكلب : 6 - 7 - 9 - 10 .
 150 ، الثعلب والديك : 12 - 13 .
 151 ، النعجة وأولادها : 10 .
 152 ، الكلب والقط والفأر : 15 .
 153 ، سليمان والهدهد : 10 .
 157 ، القبرة وابنها : 10 .
 158 ، النعجتان : 11 .
 160 ، القرد في السفينة : 11 - 12 .
 163 ، الثعلب في السفينة : 10 .
 168 ، سليمان عليه السلام والحمامة : 12 -
 17 .
 170 ، الاسبد والضفدع : 2 - 9 .

21 ، دار العلوم : من 4 إلى 6 - 8 - 13 --
 14 -- 26 -- من 29 إلى 38 ... 41 .
 24 ، اسكندرية ... : 7 - 20 - 21 .
 26 ، فتية الوادي ... : 1 - 26 - 31 --
 40 .
 29 ، عيد الجهاد : 8 .
 32 ، معالي العهد : 5 - 36 - 41 - 42 --
 47 - 56 .
 38 ، رسالة الناشئة : 16 من 18 إلى 24 --
 27 - 29 - 31 - من 36 إلى 38 - 41 - 45 --
 48 - 53 - 54 - 57 - 59 - 62 - 63 - 65 --
 66 - من 69 إلى 72 - 82 - 83 - 86 - 89 --
 91 .
 44 ، إسماعيل : 1 .
 45 ، حريق ميت غمر : 1 - 2 - 7 - 8 --
 من 40 إلى 44 .
 48 ، خطبة غليوم : 10 .
 49 ، نادي الموسيقى الشرقي : 15 - من
 18 إلى 23 - 30 .
 52 ، في دار الاوبرا : 3 - 14 - 18 --
 20 - 25 - 26 - 33 .
 55 ، مصرع بطرس غالي باشا : 6 .
 56 ، تحية غليوم الثاني : من 1 إلى 3 --
 16 .
 57 ، الفئار : 41 .
 63 ، ذكرى محمد فريد : 2 - 3 .
 75 ، تهنئة : 6 .
 76 ، يا قاهر الغرب العتيد : 7 - 21 .
 78 ، ابن زيدون : 14 .
 80 ، البلبل الغرد ... : 1 .
 81 ، خليل مطران : 3 - 14 .
 86 ، تحية أبولو : 6 .

- 171 : النملة الزاحمة : 1 - 2 - 6 .
- 172 . اليمامة والصيد : 4 - 8 .
- 173 . الكلب والحمامة : 11 .
- 174 ، الكلب والبيغاء : 4 .
- 178 ، الجمل والثعلب : 12 .
- 180 ، الثعلب الذي انخدع : 8 .
- 184 : الغزال والخروف والتمسك والذئب : 7 .
- 185 : الثعلب والارنب والديك : 8 .
- 186 . الثعلب وأم الذئب : 5 .
- 188 . الهرة والنظافة : 13 .
- 190 ، الوطن : 13 .
- 192 : الام : 7 .
- 199 ، نسيب الكشافة : 8 .
- 212 . وكتب ... : 2 .
- 214 . بين مكسوبي والاورتومويل : 16 - 34 .

فهرس مبوب لمادة ((وطن)) وصيفها ومعانيها

- دلالة مفرد « الوطن » (استعمل المفرد 39 مرة في « الشوقيات » (1) :
- ج 2 : 44 ، 13 / 153 ، 41 / 164 ، 10 ، و 44 / 190 ، 56 .
- ج 3 : 20 ، 22 / 42 ، 19 و 25 / 62 ، 40 / 121 ، 44 / 138 ، 17 / 161 ، 23 / 166 ، 22 .
- ج 4 : 24 ، 23 / 29 ، 2 / 69 ، 9 / 197 ، 5 / 199 ، 2 و 16 .
- ج 4 : 142 ، 2 .
- ج 4 : هو الاطار العام :
- ج 4 : 125 ، 4 .
- ج 2 : على معنى مجرد :
- أ - الوطن : البلاد يرتبط بها الانسان ماديا وروحيا :
- ج 1 : - قصد بها مصر ، في 25 سياقا :
- ج 1 : 64 ، 26 / 132 ، 79 و 80 / 218 ، 33 / 221 ، 30 / 259 ، 1 .
- ج 2 : - قصد بها سوريا في سياقين :
- ج 2 : 100 ، 38 .
- ج 3 : 100 ، 28 .
- ج 3 : - قصد بها اليمن في سياق واحد :
- ج 3 : 169 ، 6 .

(1) لم ندخل في الحساب استتمالا كان في بيت مقتبس ، انظره في ج 2 ص 77 ، 12 .

– قصد بها الشرق العربي : في سياق واحد :

ج 3 :

101 ، 4 .

– أخرجها مخرج الاطلاق ، في 7 سياقات :

ج 1 :

215 ، 32 / 275 ، 14 (نحيل)

حنا على استعمال اللفظ

مفردا ، وان استعمال جمعه

في نفس البيت بنفس المعنى .

ج 3 :

9 ، 1 / 49 ، 18 .

ج 4 :

38 ، 29 و 30 (نحيل في بيت

29 على استعمال اللفظ مفردا ،

وان استعمال جمعه في نفس

البيت بنفس المعنى) 190 ، 13 .

ب – الوطن : اللحمة الجامعة نفسها ،

(في سياق واحد) :

ج 3 :

169 ، 11 .

دلالة الجمع « الاوطان » (استعمل الجمع 45 مرة في « الشوقيات ») :

1 – على معنى مادي : الاوطان : المكان

(4 مرات)

أ – الملجأ ومكان الإقامة :

ج 3 :

125 ، 45 .

ب – الاطار العام :

ج 1 :

109 ، 37 / 160 ، 32

(استعمل اللفظ في البيت

مرتين) .

2 – على معنى مجرد :

أ – الاوطان : البلاد يرتبط بها الانسان

ماديا وروحيا :

– قصد بها مصر في 14 سياقا :

ج 1 :

109 ، 19 / 132 ، 87 /

208 ، 19 / 221 ، 47 /

262 ، 9 .

ج 3 :

36 ، 8 / 42 ، 93 / 62 ،

58 / 184 ، 20 .

ج 4 :

26 ، 13 / 76 ، 1 / 110 ،

206 / 8 ، 208 ، 14 .

– قصد بها سوريا في سياق واحد :

ج 2 :

181 ، 13 .

– قصد بها البلاد الاسلامية عموما

(في 7 استعمالات) :

ج 1 :

42 ، 124 / 169 ، 3 / 230 ،

53 و 88 / 245 ، 10 .

ج 2 :

74 ، 44 .

ج 4 :

17 ، 26 .

– أخرجها مخرج الاطلاق (في 13

سياقا) :

في معنى الجمع (في 7) :

ج 1 :

42 ، 37 / 149 ، 12 / 253 ،

6 / 275 ، 14 (نحيل هنا على

استعمال اللفظ جمعا وان

استعمل مفردا في نفس البيت

بنفس المعنى) .

دلالة لفظ « الموطن » :

1 - الملجأ ومكان الإقامة :

ج 2 :

. 7 ، 129

ج 3 :

. 32 ، 80

2 - الاطار العام :

ج 4 :

. 11 : 138

3 - المشهد من مشاهد الحرب :

ج 1 :

. 75 ، 253

دلالة جمع « الموطن »

الوطن :

ج 4 :

. 52 ، 32

دلالة لفظ « الوطنية »

1 - شعور بحب الوطن وصفة في الدفاع عنه :

ج 1 :

. 46 و 41 ، 221

ج 3 :

. 23 ، 138

2 - الوطنيون ، تعبيراً عن الموصوف

بالصفة :

ج 2 :

. 15 ، 187

دلالة لفظ « الوطنيات » :

مظاهر الوطنية : (مظاهر الشعور بحب الوطن

ومظاهر الدفاع عنه) :

ج 3 :

. 36 ، 174

ج 3 :

. 36 ، 17 / 37 ، 5

ج 4 :

. 36 ، 10

في معنى المفرد (في 6) :

ج 1 :

/ 19 ، 248 / 249 ، 42

. 18 ، 259

ج 2 :

. 61 ، 190

ج 4 :

38 ، 29 (نحو هنا على

استعمال اللفظ جمعاً وان

استعمل مفرداً في نفس

البيت بنفس المعنى) 142 :

. 23

ب - استعمال الجمع « أوطان » مرتين

في البيت بمعنيين مختلفين (6)

استعمالات) :

قصد بالأول مصر وقصد

بالثاني مصر أيضاً أو مطلق معنى

الوطن :

ج 2 :

. 8 ، 142

قصد بالأول مطلق معنى الوطن

وبالثاني مصر :

ج 3 :

. 39 ، 157

قصد بالأول سوريا وبالثاني جمع

« وطن » :

ج 2 :

. 31 ، 100

فهرس مفرد ((فتى))

وجمعيه «فتية» و«فتيان» ، ومصدره «فتوة» وصفته «فتي» ،
مبوبة حسب معانيها في «الشوقيات»

- المفرد أو الجمع في معنى الشاب (35 استعمالاً) :
ج 1 :
1 - الشاب مطلقاً ، الشاب الناقص التجربة ،
المحتاج إلى النصيح (10 استعمالات) :
ج 1 :
161 ، 12 ،
ج 2 :
142 ، 2 ، و 10 / 143 ، 10 ،
ج 3 :
174 ، 54 ،
ج 4 :
10 ، 13 ، 32 ، 56 / 164 ،
10 / 170 ، 2 / 206 ، 16 ،
2 - الشاب ، تؤمل فيه البطولة أو الريادة
أو التبرز ، أو الذي برهن على بعض
البطولة (25 استعمالاً) :
ج 1 :
42 ، 163 / 125 ، 56 /
151 ، 26 / 155 ، 31 / 159 ،
19 / 169 ، 6 / 180 ، 36 ،
ج 2 :
95 ، 83 / 156 ، 10 ، و 34 /
171 ، 62 ،
- ج 3 :
17 ، 40 / 42 ، 26 / 128 ،
41 و 46 و 48 / 169 ، 6 و 19
و 25 ، و 28 و 30 .
- ج 4 :
26 ، 5 / 133 ، 26 / 151 ،
4 / 183 ، 1 .
- المفرد أو الجمع في غير معنى الشاب (في 58
استعمالاً) :
1 - في معنى العبد (استعمال واحد) :
ج 3 :
172 ، 14 .
- 2 - في معنى الانسان عامة (4 استعمالات) :
ج 3 :
104 ، 68 / 146 ، 10
(استعمل المفرد في هذا البيت
مرتين) .
- ج 4 :
171 ، 1 .

3 - في معنى البطل في السياسة أو الحرب
(26 استعمالاً) :

ج 1 :

42 ، 173 و 186 (في البيت
الأخير استعمل المفرد مرتين)
59 ، 72 / 88 ، 84 / 50 ،
102 / 13 ، 109 / 41 ،
163 / 29 ، 173 / 45 و 20 ،
188 / 25 ، 225 / 6 ، 226 / 9 ،

ج 2 :

6 ، 6 / 18 ، 74 / 65 ،
102 / 35 ، 12 .

ج 3 :

20 ، 97 / 6 ، 140 / 19 ،
8 (استعمل فيه المفرد مرتين
والجمع مرة) 157 ، 30 ،
(استعمل فيه المفرد مرة
والجمع مرة) .

ج 4 :

38 ، 46 .

4 - في معنى الرائد أو المبرّز في ميدانه (15)
استعمالاً) :

- الكريسم :

ج 2 :

77 ، 33 .

ج 3 :

51 ، 11 .

ج 4 :

56 ، 2 .

- المبرّز في الشراب :

ج 2 :

14 ، 19 / 92 ، 18 .

- البطل في الطيران :

ج 2 :

3 ، 11 / 156 ، 11 و 14 /
169 ، 11 .

- النابغ في عالم الثقافة :

ج 1 :

159 ، 5 / 259 ، 24 .

ج 2 :

74 ، 7 .

ج 3 :

180 ، 1 .

ج 4 :

21 ، 18 .

- البطل في عالم الرياضة :

ج 4 :

76 ، 3 .

5 - في معنى المثل الاعلى في مكارم الاخلاق ،
الكامل الأوصاف (12 استعمالاً) :

- في جنس الخيول من الحيوان (استعمال
واحد) :

ج 4 :

214 ، 16 .

- في الناس (11 استعمالاً) :

ج 1 :

64 ، 37 / 162 ، 14 / 211 ،
11 .

ج 2 :

100 ، 28 و 30 .

ج 3 :

33 ، 9 و 22 / 97 ، 73 /
138 ، 26 / 184 ، 14 .

ج 4 :

97 ، 6 .

المصدر « فُتُوَّة » :

1- في معنى الشاب تؤمل فيه البطولة :

ج 4 :

. 4 ، 106

2- في معنى الطاقة البطولية في الدفاع

والهجوم :

ج 2 :

. 7 ، 178

3- في معنى البطولة عامة :

ج 4 :

. 6 ، 120

الصفة « فِتِيَّ » :

1- في معنى الشاب تؤمل فيه البطولة :

ج 3 :

. 69 ، 174

2- في معنى البطل السياسي :

ج 4 :

. 44 ، 29

فهرس استعمالات الرابط ((ثم)) في ((الشوقيات))

- 3 - في قصة المأساة في القصائد الرثائية :
 8 مرات (= $\frac{1}{8}$) :
 الجزء الثالث :
 - 38 ، 7 .
 - 42 ، 6 و 93 .
 - 154 ، 11 و 12 (استعمل فيه
 الرابط مرتين) و 13 .
 الجزء الرابع :
 - 45 ، 2 ..
- 4 - في سياقات متنوعة الاغراض ولكن
 يغلب عليها الاتجاه الوصفي : 11 مرة
 ($\frac{1}{11}$) :
 الجزء الأول :
 - 17 ، 82 .
 - 31 ، 15 .
 - 44 ، 47 .
 - 74 ، 40 .
 - 150 ، 23 .
 - 153 ، 44 .
 - 169 ، 7 .
 - 171 ، 45 و 47 .
 - 178 ، 29 .
 الجزء الرابع :
 - 66 ، 7 ..
- 2 - في القصة الغرامية في القصائد الغزلية :
 8 مرات ($\frac{1}{8}$ الحالات) :
 الجزء الثاني :
 - 114 ، 3 .
 - 118 ، 4 .
 - 125 ، 8 .
 - 132 ، 2 :
 - 132 ، 5 .
 - 139 ، 19 .
 - 146 ، 11 .
 - 166 ، 45 .
- 3 - في الحكايات : 13 مرة ($\frac{1}{13}$ الحالات) :
 الجزء الرابع
 - 135 ، 10 .
 - 137 ، 8 .
 - 142 ، 17 و 19 .
 - 147 ، 6 .
 - 148 ، 9 .
 - 160 ، 5 .
 - 162 ، 4 .
 - 164 ، 4 .
 - 173 ، 7 .
 - 174 ، 10 .
 - 176 ، 17 .
 - 184 ، 10 .

فهرس المواضبع

9 المقدمة العامة
15 القسم الأول : أساليب مستويات الكلام
19 الباب الأول : مستوى المجموعات : الموسيقى
21 الفصل الأول : موسيقى الاطار
21 البخور
21 وصف البخور المستخدمة
21 1 - مجموعة 30 مقطعا
22 2 - مجموعة 28 مقطعا
23 3 - مجموعة 24 مقطعا
27 خصائص استخدام البخور
27 1 -
35 2 -
36 3 -
38 المراسم
38 1 -
41 2 -
42 3 -
44 4 -
47 5 -

18	6 - - قوافي الموشحات
19	7 - مظاهر القافية العامة
52	ظاهرة التصريح في الطالع
53	الفصل الثاني : موسيقى الحشو
54	المظاهر الموسيقية العامة
54	موسيقى الصوت المعزول عن الاطار الدلالي الادني
54	1 - المماثلة
57	2 - المجانسة والمقاربة
90	موسيقى الاصوات المحصورة في الاطار الدلالي الادني : (اللفظ)
60	1 - استصحاب أصول الدال وأصول المدلول
60	أ) التردد
62	ب) التكرار
64	2 - استصحاب الدال دون المدلول : الجنس
65	أ) درجات الموسيقى في استخدام الجنس
67	ب) المماثلة والمضارعة
68	ج) وظائف الجنس
74	موسيقى الاطار الدلالي الموسع : التقطيع
74	1 - التقطيع العمودي
77	2 - التقطيع الافقي الثنائي أو الموازنة
78	3 - التقطيع الافقي الرباعي
79	4 - التقطيع السداسي
80	المظاهر الموسيقية الخاصة
80	1 - القافية الداخلية والتصريح
85	2 - التدوير
86	3 - التصريح في أشباه الطوالع
87	4 - موسيقى المقاطع والمطالع : التصدير و« التذيل »
94	الخاتمة
95	الباب الثاني : مستوى المموسات : الحركة
95	الفصل الأول : أبرز أساليب التعبير عن الحركة : المقابلة

95 المقدمة
97 فنّ المقابلة
98 أنواع المقابلات
98 1 - المقابلة اللغوية
98 أ) خصائصها
100 ب) أشكال المقابلات فيها
102 2 - المقابلة السياقية
102 أ) خصائصها
106 ب) أشكال المقابلات فيها
107 منزلة المتقابلين وتوزيعهما في البيت
107 1 - منزلة المتقابلين في مقابلة المفردات
110 2 - توزيع عناصر المتقابلين في مقابلة التراكيب
112 دلالة المقابلة
112 المقابلة المركبة
113 وفترة المقابلات في السياق الواحد
116 المقابلات الشائعة في « الشوقيات »
121 معاني المقابلة
125 المقابلات غير الموفقة
127 الفصل الثاني : أساليب أخرى للتعبير عن الحركة
127 العكس والتناظر
132 قلب الومضات
133 التدرج
137 الاطراد
139 الخاتمة
141 الباب الثالث : مستوى المزيات
141 الصورة
141 المقدمة
142 الفصل الأول : علامات الشباب
142 التشبيه

143	التشبيه المرسل
147	الحذف في التشبيه
147	1 - التشبيه المجمال
149	2 - التشبيه المؤكد
150	3 - التشبيه البليغ
152	عمق التشبيه
152	1 - التشبيه المقلوب
153	2 - التشبيه الضمني
157	3 - بين أساليب الكلام وأغراضه
160	تشبيه التمثيل
161	الاستعارة
163	الاستعارة التصريحية
166	الاستعارة المكنية
167	الاستعارة التمثيلية
169	الفصل الثاني : دلالة الصور في علاقات التشابه
169	مصادر التصوير
169	المصادر التجريبية
170	1 - الطبيعة الجامدة
174	2 - الطبيعة المتحركة
181	3 - الانسان
186	المصادر الثقافية
186	1 - الادب العربي
189	2 - الدين والاخلاق
192	3 - التاريخ
195	دور التصوير
195	التعويض
196	1 - تعويض المحسوس بالمحسوس
200	2 - تعويض المجرد بالمجرد
201	التحويل
201	1 - التجسيم
205	2 - التجريد

207 الفصل الثالث : علاقات التداعي ودلالاتها
208 علاقات التداعي المبنية على المجاز
208 المجاز المرسل
210 المجاز العقلي
213 علاقات التداعي المبنية على الحقيقة : الكناية
213 التلويح
217 الإشارة
220 الرمز
222 التعريض
224 الدوران
227 التلطيف
229 علاقات التداعي المبنية على الوهم : التورية
233 الخاتمة
235 القسم الثاني : أساليب هياكل الكلام
239 الباب الأول : الهيكل الخارجي
239 الفصل الأول : المعارضات
239 المقدمة
240 معارضات شوقي : خصائصها العامة
244 تحليل بعض المواضيع المشتركة
244 1 - موضوع الاسراء مشترك بين نهج البردة لشوقي وبردة البوصيري
246 2 - موضوع وصف ما في المخيلة مشترك بين شوقي والبحثري
248 المقاطع
250 العبارات
253 المعاني
254 1 - التصرف مع الموافقة
256 2 - التصرف بالمناقضة أو التحويل
257 الصور
257 1 - التصرف في المعنى
258 2 - التصرف في الطاقة الإيحائية
259 3 - التصرف في الموصوف
259 التراكيب

261	المقابلة
262	الخاتمة
262	الفصل الثاني : الحكايات
262	المقدمة
264	مصادر الرواية
271	بنية الحكاية
271	1 - ملحة الختام
271	أ) الحكمة
272	ب) أساليب أخرى
275	2 - المقدمة
276	اطوار الحكاية
276	1 - الحوار
278	الزمن
279	قضايا لغوية
281	الخاتمة
283	الباب الثاني : الهيكل الداخلي
283	الفصل الأول : التراكيب
283	التقديم والتأخير
284	المقتضيات الصوتية
286	الأهداف المعنوية
290	الاعتراض والزيادة
290	الاعتراض بتغيير الترتيب
291	1 - المظاهر الخاصة
291	أ) الاعتراض بين عناصر الجملة الفعلية
293	ب) الاعتراض بين عناصر الجملة الاسمية
295	ج) الاعتراض بين شقي التركيب التلازمي
296	2 - المظاهر العامة
296	أ) النزعة الغالبة : الاعتراض بين المتعاطفين
297	ب) نزعات أخرى
298	الزيادة المجردة
302	الحذف

304	حذف المحركات
304	1 - حذف المسند إليه في الجملة الاسمية
305	2 - حذف المسند والمسند إليه معا في الجملة الفعلية
307	3 - حذف المفعول به
308	4 - حذف المنعوت وإقامة النعت مقامه
308	5 - حذف المضاف وإقامة المضاف إليه مقامه
310	حذف الواضحات
310	1 - حذف حرف الجر
311	2 - حذف « أن » و « أن »
313	3 - حذف ضمير المطابقة و ضمير الفصل
314	4 - حذف الأدوات المولدة لتراكيب معينة
314	أ) حذف حرف النداء
315	ب) حذف وسائل النفي والنهي
315	ج) حذف أداة الاستفهام
316	الخاتمة
318	الفصل الثاني : التعابير
319	المظاهر العامة
319	أثر الثقافة في التعابير : التعابير الجاهزة
319	1 - التعابير الجاهزة المشتركة
322	2 - التعابير الجاهزة الخاصة : الاقتباس
325	أثر الخلق في التعابير : التعابير المجهزة
325	1 - التعابير القويمة
326	2 - التعابير السقيمة
331	مظهر خاص : التعبير الحكمي
332	فن ضرب الحكمة
332	1 - المدى
332	2 - السياق
333	3 - التركيب
336	دور الحكمة
336	1 - الحكمة أداة الكلام
344	2 - الحكمة هدف الكلام

349 الفصل الثالث : الأساليب الانشائية
350 الاستفهام
350 1 - فنّ الاستفهام
354 2 - دلالة الاستفهام
354 أ) اللوم والتقريع في التصائد السياسية
354 ب) التمجيد في التصائد السياسية الوطنية
356 ج) الحيرة الماورائية في التصائد الرثائية
356 د) التفجع والتحسر في السياقات العاطفية
357 الأمر
358 1 - الأمر في الطالع
358 2 - الأمر في غير الطالع
364 أ) الوعظ في السياقات الاجتماعية
364 ب) الدعاء توسلا
366 ج) تمني مستحيل في المستقبل تأكيداً لوقوعه في الماضي : في المرثي
367 النداء
370 الخاتمة
373 القسم الثالث : أساليب أقسام الكلام
377 الفصل الأول : التنكير والتعريف
378 1 - بين التنكير والتعريف
378 أ) التعريف ب(أل) الذي كالتنكير : يفيد الاستغراق
380 ب) التعريف المحض ب(أل) العهدية لمعهد ليس سابقاً في غير ذهن المثقف : يفيد التخصيص
382 ج) النكرة المحضة في الظاهر تنزع في الباطن إلى التعريف
383 2 - تعريف الاسم بوسلتين معاً
384 أ) العلمية مع الاضافة
386 ب) الالف واللام مع الاضافة
389 الفصل الثاني : دلالة الاعلام
390 1 - منزع الاعلام
394 2 - أشكال الاعلام

399	الفصل الثالث : الضمير
399	1 - الضمير العائد على لاحق
400	أ) منزلة اللاحق
401	ب) دواعي الاظهار بعد الاضمار
403	ج) دور الاظهار بعد الاضمار
404	الدور الايجابي
405	الدور السلبي
407	2 - ضمير الفصل
408	3 - التصرف في المطابقة
409	4 - وفرة الضمائر في السياق
409	السياق الأول
410	السياق الثاني
413	الفصل الرابع : الجمع والتثنية
413	1 - المطابقة بين الجمع والمجموع
413	أ) معاملة جمع غير العاقل
414	ب) معاملة جمع العاقل
415	ج) معاملة اسم الجمع
416	د) معاملة اسم الجنس الجمعي
417	2 - التصرف في المجموع
417	أ) التصرف في الدال
420	ب) التصرف في المدلول
421	ج) مثال من مظاهر التصرف في المدلول : استعمال المفرد والجمع من مادة « و-ط-ن »
421	« و-ط-ن »
423	دلالة المفرد « وطن »
426	دلالة الجمع « أوطان »
426	3 - التثنية
427	أ) التثنية : طابع قديم
427	ب) التثنية : وسيلة تضييف
429	الفصل الخامس : دلالة المباني ودلالة المعاني
429	دلالة المباني
429	1 - استعمال الصيغ النادرة
430	أ) في المصادر
432	ب) في الأفعال
433	ج) في الأسماء

- 435 2 - استعمال صيغ في غير ما وضعت له في الأصل
- 437 دلالة المعاني
- 441 1 - دواعي التزعة التقليدية في استعمال الألفاظ
- 441 أ) استغلال تنوع الأدلة
- 442 ب) إستغلال تنوع المدلولات
- 443 ج) إبتعاث ما أهمل ولم يعرض
- 445 2 - دلالة لفظ « فتى » في « الشوقيات »
- 451 الفصل السادس : النبؤ والتمكن
- 451 1 - الإلفاظ النابية
- 453 أ) اشتباه العلاقة
- 454 ب) انعدام العلاقة
- 455 2 - الألفاظ المتمكنة
- 459 الفصل السابع : التخصيص والتعميم
- 459 1 - تخصيص العموم
- 461 2 - تعميم الخصوص
- 461 أ) اثراء المداويل
- 462 ب) تغليب الممكن على المتمكن
- 465 الفصل الثامن : الدخيل
- 466 1 - دخيل المعنى دون اللفظ
- 467 2 - دخيل اللفظ والمعنى معا
- 471 الفصل التاسع : الفعل
- 471 التصرف في أحكام الفعل
- 471 1 - الحكم الاسنادي
- 471 أ) التنازع في العمل
- 473 ب) النسخ
- 474 2 - الحكم التركيبي
- 474 أ) التعدية وال لزوم
- 475 ب) البناء للمجهول
- 475 3 - الحكم الاعرابي
- 475 أ) رفع المنصوب
- 476 ب) رفع المجزوم

476 4 - الحكم الزمني
477 أ) معاني الماضي
478 ب) معاني المضارع
479 دور الفعل في بناء القصيدة
479 1 - الفعل في مرثية « عبد الله بك الطوير »
481 2 - الفعل في « أغنية »
484 3 - الفعل في قصيدة « أيها النيل »
487 الفصل العاشر : الأدوات والحروف
487 الأدوات
487 1 - تقارض الأدوات في المعاني
487 أ) تقارض أدوات الشرط
489 ب) تقارض أدوات النفي
489 ج) تقارض أدوات الاستنهام
490 2 - حرفا الاستقبال : السين وسوف
492 3 - « دُونَ » ، ظرفاً
494 4 - الأداة « يا »
495 حروف الجر
495 1 - تعويض حرف بحرف
497 2 - زيادة حرف الجر
499 3 - وفرة حروف الجر في السياق
501 4 - الجرّ في المقطع
502 5 - ندرة الجرّ في القصيدة
503 الربط وحروفه
503 1 - عطف الاسم المعرف ب(أل) على الاسم المعرف بالاضافة
506 2 - الواو في معنى حرف آخر
507 3 - وفرة العطف بالحرف الواحد في البيت
508 4 - الرابط « ثم »
509 5 - الفصل والوصل
515 الخاتمة العامة
521 الفهارس