مكتبة البنين
قسم الدوريات

حولية كلية الآداب والعلوم الاجتماعية

غير مسموح بخروجه من المكتبة

العدد الرابع
١٤٠١هـ - ١٩٨١م

رؤية فنية في دراسة النص الأدبي

الدكتور
ماهر حسن فهمي
أستاذ بقسم اللغة العربية

النقد علم أم فن ، إشكالية استعرقت وقتاً وجهداً ، حتى استقرت أخيراً أو كادت مركباً له سماته التي خلصت العلم من جفافه وخلصت الفن من تباعد الأذواق . فهو يضم موضوعية العلم في تحليله وذاتية الفن في تذوقه ، بمعنى أن القراءة الأولى دائماً قراءة ذوقية يسيطر فيها الناقد على النص ويبدي انطباعه ، ثم تتراجع ذات الناقد وتتوارى حتى يسيطر النص على الناقد ، وبذلك تنتهي المرحلة الأولى . المرحلة الثانية مرحلة التفسير والتحليل للعمل الفني ، وهنا ينظر الناقد نظرة شمولية للعمل الأدبي ، نظرة فاحصة ، تستفيد من كل العلوم المساعدة والخبرات الجمالية ، فيما يسمى بالمنهج التكاملي .

والواقع أن النقد العربي في مراحل تطوره قطع أشواطاً منذ كان ملاحظات مبتسرة تصدر عن الذوق فيقال : هذا أغزل بيت وذاك أمدح بيت ، أو امرؤ القيس أشعر الناس إذا ركب والنابغة إذا رهب وزهير إذا رغب والأعشى إذا طرب . أو حين كان ابن أبي عتيق يقول : لشعر عمر بن أبي ربيعة نوطة بالقلب وعلوق بالنفس ، كما يروي صاحب الأغاني ، إلى أن اتجه نحو الموضوعية منذ عصر جمع اللغة ووضع أصول النحو والعروض ، متدرجاً من الأحكام الجزئية إلى عصر التأليف . ومادام الأدب صناعة (انظر الصناعتين على سبيل المثال) فلابد من ضبط أصول هذه الصناعة . وهنا شغلتهم ثنائية كاللفظ والمعنى ، والخطأ والصواب والإيجاز والاطناب وحسن الأخذ وقبحه ، فهو نقد قيمي معياري يبحث قياس الجودة والرداءة . وتفرعت عن هذه الثنائية دراسات عديدة . والواقع أنهم حين تناولوا قضية اللفظ والمعنى ورأى الكثيرون ابتداء من الجاحظ إلى قدامة بن جعفر وأبي هلال العسكري أن المعاني مطروحة في الطريق وإنما مدار البلاغة حول اللفظ(١) ،

(١) راجع كتاب الصناعتين ص٦٣ ـ القاهرة ١٩٧١ .

كانوا يصدرون عن نظرية ترى أن الأديب لا يبتدع الأشياء من فراغ ، ولكنه يأخذها من حيث أتت ، من الطريق ، ويحررها من المدلول السابق ويمنحها إيحاء جديداً (٢) ، وحسن الأخذ وقبحه أو السرقات شغلتهم إشكاليتها بحيث لا تكاد تجد كتاباً نقدياً ابتداء من القرن الرابع لم يتناول القضية ، فقد حددوا بدقة متى يكون الأمر سرقة ومتى يكون أسوأ من السرقة كالسلخ وهو التشويه ومتى يخرج الأمر من دائرة السرقات إلى دائرة التأثر الفني والإضافة الجديدة . وهكذا الشأن في بقية القضايا التي تناولوها وقلبوها على كافة الوجوه . وكانت مقدمات المؤلفات النقدية تشكل وجهة نظر جديرة بالاعتبار في أكثر الأحيان مثل مقدمة طبقات الشعراء لابن سلام ومقدمة الشعر والشعراء لابن قتيبة . فمقدمة الطبقات تثير قضية الشك في الشعر الجاهلي وتحاول ضبط روايته ووضع أُسس للرفض والقبول . ثم حاول ابن سلام أن يضع أُسساً للطبقات يقوم على إعتبار الزمان والمكان ، فشعراء الجاهلية غير شعراء الإسلام ، وشعراء البادية غير شعراء القرى ، وعلى اعتبار القيمة الفنية من حيث كثرة الشعر وتنوع فنونه وجودته . أما مقدمة الشعر والشعراء لابن قتيبة فقد عرضت لنظام القصيدة وبنيتها من حيث البداية بالاطلال ثم الانتقال إلى وصف الرحلة التي يقطعها الشاعر إلى الممدوح ومن حيث التخلص إلى المديح ثم اختتام القصيدة ، وقد حاول ابن قتيبة أن يفسر هذا الانتقال من غرض إلى غرض ، فرأى أن حياة البداوة التي عاشها الشعراء في الجاهلية فرضت عليهم النقلة من أجل المرعى ومن هنا كان حديثهم عن الأطلال التي خلفوها ، وإن كانت هناك تفسيرات معاصرة في نقدنا الحديث للبداية بالأطلال على أساس رمزي باعتباره معادلاً للصراع بين الموت والحياة ، ممثلة في الأطلال من ناحية والغزل والتشبيب من ناحية أُخرى (٣) كما فسر ذلك المستشرق فالتر براونه وعز الدين إسماعيل . ولكن من الواضح أن ابن قتيبة حاول تأصيل النظام الموروث في العمل الفني وضبط منهج القصيدة ، ذلك المنهج الذي أكمله المرزوقي في شرحه لديوان الحماسة ، فيما سمي بعمود الشعر بأبوابه السبعة (٤) التي تتحدث عن سوائر الأمثال أو أبيات الحكمة ، ووضوح وجه الشبه ،

(٢) دراسات في نقد الشعر ـ الياس خوري ـ بيروت ١٩٧٩ .

(٣) راجع الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية ابراهيم عبد الرحمن ـ القاهرة ١٩٧٩ ـ ص٣٤٧ ـ ٣٥٣ .

(٤) شرح المقدمة الأدبية للمرزوقي على ديوان الحماسة لمحمد الطاهر عاشور ـ تونس ١٩٧٨ ـ ص٨٢ .

ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكله اللفظ أو مماثلته للغرض الذي يهدف إليه الشاعر ، وشدة اقتضائهما للقافية ، والتحام أجزاء النظم ، واختيار الوزن المناسب .

والواقع أن النقد العربي القديم قد انتقل في مرحلة من مراحله إلى قضايا جمالية تعرض للتذوق الفني ، كأن الأمم في مراحل تطورها تبدأ من الحكم الانفعالي إلى الموقف العقلي ثم إلى رؤية حضارية متوازنة ، هي ما يسمى « بموضوعية الفن » . ومن هنا وجدنا عبد القاهر الجرجاني بكتابيه دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة ، ومن خلال علمي المعاني والبيان يخرج بنظرية النظم التي تقضي على ثنائية اللفظ والمعنى ، لأن العمل الفني لا يرجع جماله إلى اللفظ ولا إلى المعنى ، ولكن إلى الصورة الأدبية « وذلك أنهم لما جهلوا شأن الصورة ، وضعوا لأنفسهم أساساً وبنوا على قاعدة ، فقالوا إنه ليس إلا المعنى واللفظ ولا ثالث » (٥) . وتقضي على ثنائية قبح الأخذ وحسن الأخذ ، ومن هنا ندرك أن قضية السرقات كلها لم تعد لها الأهمية الكبيرة التي كانت تشغل النقاد ، فاتفاق بيتين في المعنى لابد أن يقوم بينهما خلاف في أدائه ونظمه وهيئة تعبيره ، ما دامت الحملة يتغير نظمها بمجرد تغير ترتيب ألفاظها « وكذلك كان الأمر في المصنوعات ، فكان بين خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك ، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً ، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا : للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك ، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكر منكر بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ويكفيك قول الجاحظ : وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير » (٦) .

ثم يأتي حازم القرطاجني في كتابه « منهاج البلغاء » بنظريته الجمالية القائمة على « التناسب » فيرى أن إبداع الشاعر يرجع إلى الصلة بين الشاعر وبين موضوعه « اعلم أن خير الشعر ما صدر عن فكر ولع بالفن والغرض الذي القول فيه مرتاح للجهة والمعنى الذي وجه إليه كلامه لاقباله بكليته على ما يقوله ، وتوفير نشاط الخاطر وحدته بالانصباب معه في شعبة ، والميل معه حيث مال به هواه ، ولهذا كان أفضل نسيب ما صدر عن سجية نفس شجية وقريحة قريحة ، وكذلك الاخوانيات والمراثي وما جرى هذا المجرى » (٧) .

(٥) دلائل الاعجاز ص٣٠١ ، القاهرة ١٩٦٠ .
(٦) المرجع السابق ص٣٢٠ .
(٧) المنهاج ص٣٤١ ، تونس ١٩٦٦ .

والتناسب عند حـــازم محـــور الصياغة في العمل الفني (٨) من حيث حروف الكلمات ومن حيث كلمات الجملة الشعرية ومن حيث الجمل كلها . وهو أمر مرجعه إلى الشعور قبل كل شيء مثل تشاكل الألحان والأصباغ « وليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغـــاية القصوى من هز النفوس وتحريكها ، بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع منها ، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها ، وبقدر ما تجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثر بها »(٩) وهنا ينتقل إلى المتذوق نفسه فيلاحظ أنه لابد أن يكون مهيئاً لقبول المحاكاة كما يقول ، كأن عملية التذوق الجمالي حركة مستمرة من العمل الأدبي إلى نفس المتذوق ومن نفس المتذوق إلى العمل الأدبي حتى يقوم التناسب أو التوازن بينهما فتتم التجربة الذوقية أو الجمـــالية للفنـــــون .

وقد مر النقد المعاصر بدورة تكاد تماثل الدورة السابقة فانتقل من مرحلة الصراع بين الفن والعلم ممثلاً في الوقفة التأثرية مع إهمال كل ضروب المعرفة الأخرى كما نرى في في دراسة محمد مندور « في الميزان الجـــديد » أو الدراسة العلميـــة الخالصة كما نرى في دراسة العقـــاد « أبو نواس دراسة نفسية » ومن يقرأ عن المعركة النقدية التي قامت في الأربعينات بين محمد خلف الله أحمد صاحب « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده » وبين محمد مندور ، يدرك أبعاد الموقف في تلك المرحـــلة .

لقـــد هدأت المعارك ووصلت إلى مرحلة الاتزان بعد توتر ، فيما يسمى بالاتجاه التكاملي الذي يستفيد من كل المعارف في تحليل النص الأدبي بين موضوعية العلم في في مقاييسه وذاتية الفن في تذوقه ، فخلا من جفاف العلم ، ومن تنافر الأذواق . وكأن مرحلة التذوق الفني مرحلة حضارية متقدمة لا يصل إليها النقـــد إلا بعد مروره في سلسلة من التجارب الذوقية والعقلية كما ذكرنا .

القراءة الأولى للنص هي بالضرورة قراءة ذوقية كما قلنا ، ولكن المهم القراءة الثانية التي يحاول فيها الناقد أن يتلمس المواضع والعناصر التي تدخل في تركيب العمل المنقود والتي كان من شأنها أن تحدث ما أحدثته من أثر في عملية التذوق . يقول زكي نجيب محمود : « موقف الناقد في الخطوة الأولى التي يستخدم فيها لفظاً جمالياً ، هو موقف مفتوح ، أي أنه

(٨) المرجع السابق ص٢٢٢ .
(٩) المرجع السابق ص١٢١ .

قابل لأن تدخل فيه أشياء كثيرة ، وأما موقفه في الخطوة الثانية التي يشير فيها إلى شيء محسوس في العمل المنقود فهو موقف مقفل لأن الأمر عندئذ يختتم وينحسم بالإشارة إلى شيء واحـــد . . . » (١٠) .

وعلى ضوء النظرية النقـــدية المعاصرة فإننا ننظر إلى النص من زاوية المبدع أولاً أو ما يسمى بالمنهج الخـــارجي لدراسة النص . إن علم النفس الأدبي يعتبر كل عمل فني نوعاً من الإذاعة الذاتية عن الفنان يمكن أن يقرأها الناقد ، فالناس في الحقيقة رجلان : أحدهما اتجه إلى داخله واتخذ من أحلامها وميراثها اللا شعوري مادة لإبداعه وهو الفنـــان ، والثاني إتجه إلى الخارج وسلط عليه حسه وفكره وهو العالم (١١) . وهنا تجيء دراسات « فرويد » عن دافنشي أو هاملت ، و « س . هربرت » عن شـلي مغني الحرية أو « العقاد » عن أبي نواس . والحقيقة أن تاريخ حياة الأديب يعيننا على فهم شخصيته من ناحية وظروف العمل الفني من ناحية أُخرى . ومن هنا كانت اهتمامات الكاتب الفرنسي « سانت بيف » بالسير الأدبية ، وإن كان موضع النقد الذي وجه إليه أنه يتناول حياة الأديب بعد أن يذيع صيته أو بعبارة أُخرى تفلت منه مرحلة تفجر العبقرية فلا يصل إليها . ولكن تاريخ الحياة يعيننا على إدراك كثير من أبعاد الاتجاهات الأدبية . لمـــاذا اتجه حافظ إلى البكائيات ، ألأنه نشأ يتيماً ، وماذا كان أثر نشأة المتنبي في تضخم الأنا عنده ، هل يعود ذلك إلى نشأته المشبوهة كما يرى طه حسين أم إلى نسبه المتميز كما يرجح محمود شاكر ، إن مفتاح الظاهرة في النشأة الأولى سواء أخذنا بهذا الرأي أم بالرأي الآخـــر .

وهـــكذا تعيننا الدراسات النفسية على تحليل العاطفة في صدقها وزيفها ، واضطرابها وهدوئها ، والشخصية في ظهورها أو خفائها ، وأسباب إجادة الشاعر في فن ما . ومن الحق أن نقادنا العرب قد التفتوا قديماً إلى كثير من هذه الظواهر النفسية ،وقد عرض محمد خلف الله أحمد في كتابه « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقـــده » بعض هذه الظواهر مثل التفات ابن قتيبة للدواعي أو الدوافع لقول الشعر كالطرب والطمع والغضب والشوق ، والتفات القاضي الجرجاني لأهل النقص وما يدفعهم إلى حسد الأفاضل وانتقاص الأماثل وهجائهم . وكذلك إرجاعه سلاسة الشعر ودماثة الكلام إلى دماثة الطبع والخلقة ، أما الجافي

---

(١٠) فى فلسفة النقد ص٣٨ ، بيروت ١٩٧٩ .
(١١) من الوجهة النفسية ص٢٣ ، القاهرة ١٩٤٧ .

الحلف فكز الألفاظ معقد الكلام . ويمثل للسلاسة بعدى بن زيد ، فهو على جاهليته أسلس في شعره من الفرزدق ورؤبة وهما إسلاميان ، ويعود لعدى فيرى أنه من أسباب هذه السلاسة ملازمته الحاضرة . ويتوقف عند عبد القاهر الجرجاني خلال شرحه لنظرية النظم فيرى التفاتاته الذكية إلى النواحي النفسية في التأثير حين يقول : « فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا أو يستجيد نثرا فيقول : حلو رشيق وحسن أنيق وعذب سائغ وخلوب رائع ، فاعلم أنه ليس ينبيك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي ، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من زناده »(١٢) .

وهذه الملاحظات قد تطورت في زماننا إلى نظريات في علم النفس الأدبي . وهكذا الشأن في علم الاجتماع الأدبي ، فالفن ظاهرة اجتماعية والفنان كائن اجتماعي والقيمة الفنية لها بعد اجتماعي أي بحاجة إلى شهادة الجمهور ، والحياة الاجتماعية محصلة تفاعل الزمان والمكان ، فليست هي التاريخ ولا هي الجغرافية وإن كان لهما أثرهما . ويتناول علم الاجتماع الأدبي الأجناس الأدبية مفسراً ظهور الفنون الأدبية (١٣) كالملحمة وارتباطها بالمجتمعات البدائية والمسرحية وارتباطها بالمجتمعات الحضارية والقصة ونموها في المجتمع البرجوازي . ثم يتناول علم الاجتماع الأدبي الموضوعات فيلاحظ على سبيل المثال أن فن المديح يرتبط بالبيئات الارستقراطية وأن فن الهجاء يرتبط عادة بالبيئات الشعبية . كما يلاحظ من ناحية أخرى أن الأدب قد مهد لكثير من التغيرات الاجتماعية كما حدث بالنسبة للثورة الفرنسية والثورة الروسية والثورة المصرية أيضاً . ولعل القاريء لديوان « إصرار » لكمال عبد الحليم وقصص « المعذبون في الأرض » لطه حسين وثلاثية نجيب محفوظ يدرك هذا المدلول . أما الجانب الثالث فهو الشخصيات الأدبية ، ولعل نشأة حافظ الشعبية تفسر لنا تبنيه القضايا الشعبية ، بينما نشأة شوقي الارستقراطية تفسر لنا تبنيه المواقف الرسمية للسلطة في الفترة الأولى من حياته قبل المنفى . ولكن الأمر أبعد من ذلك ، إنه يتسع لنظرية كنظرية تلاقي المدنيتين (التوتر والتوازن) ومراحل الالتقاء الحضاري مسئولة عن مواقف الأُدباء مثل مرحلة التقاء الحضارتين العربية والفارسية التي مثلها

(١٢) اسرار البلاغة ص٣ ، القاهرة ١٩٢٥ .

(١٣) راجع نظرية الانواع الادبية تأليف فنسن وترجمة حسن عون ص١٠٩ وما بعدها الاسكندرية ١٩٥٤ .

أبو نواس فكان أشبه بنقطة تقاطع ، ومن هنا كان شعاره « إذا أمكن الجهر » الذي يفسر محاولة الانعتاق . وربما كان شوقي ممثلاً لنفس الموقف في العصر الحديث ومن هنا كان تردده بين الحضارتين الشرقية والغربية الذي يفسر كثيراً من مواقفه الفنية والحياتية .

أما العنصر الرابع فهو الأساليب ، وانعكاس الحدث العام على الذات يشكل مرحلة من مراحل الإبداع الفني ، لأن الخيال لا يخترع من فراغ ، ولكنه يقوم بتركيب الصور من المواد الموجودة في الذاكرة ، ولا يمكن تفسير كثير من هذه الصور إلا في ضوء العلاقة بين الصورة والبيئة الاجتماعية . فعندما يقول الشاعر : « البدر يشرق في سواحلنا كلؤلؤة كبيرة » ندرك أنه شاعر خليجي يمتح من مخزون بيئي يركب منه صورة . وهكذا كان الأمر دائماً منذ العصر الجاهلي فلا نستطيع أن نفسر كيف يفضل الشاعر – أو الإنسان – فرسه على زوجه إلا إذا درسنا القيم والأعراف الاجتماعية في تلك البيئة (تلوم على أن أمنح الورد لقحة ، وما تستوي والورد ساعة تفزع) ، وفي ضوء هذه القيمة والأعراف ربما فسرنا كثيراً من الظواهر الفنية مثل مخاطبة المثنى (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) واعتباره الضخامة مقياساً للجمال (ببهكنة تحت الطراف المعمد) .

وهكذا الشأن في تفسير نشأة المدارس الأدبية كالرومانسية والواقعية ، فإن ظهور مثل هذه المدارس الأدبية كان مرتبطاً بتغير اجتماعي . على أن نظرية الأدب نفسها في ضوء هذا المدخل يمكن أن تقوم على عوامل اجتماعية كما يرى بعض الباحثين . فاللغة قد قد ظهرت مع العمل وارتفعت بتقدم علاقات الإنسان بعالمه الاجتماعي وبرقي أدوات عمله ، كما صاحبت المعاناة الجمالية العمل ، وبذلك كان الفن البدائي جماعياً ، إنه بمعنى من المعاني أداة سيطرة من جانب الإنسان على عالمه الطبيعي ، وأصبح الفن في المجتمع المعاصر وعياً بالصراع وأداة لكشف العلاقات في المجتمع . ومن هنا كان الموقف الاجتماعي للفنان له دور أساسي في تحديد تجاربه من حيث السطحية أو العمق ، أو هو انعكاس لواقع محدد مهما كان إبداعاً ، لأن الإبداع لا ينشأ من فراغ كما قلنا من قبل ، وقوانين الفن نفسها تعمل وفق قوانين أعم وأشمل هي ضمن قوانين الوجود الاجتماعي . وبهذا المعنى فإن الفن عمل خاص، وإذا كان المنتجون يعانون ظاهر العلاقات الاجتماعية ، فإن الفنانين يكشفون عن باطن العلاقات ومغزاها ، بمعنى أن الفن يتضمن النسبي المتعلق بالدلالة الاجتماعية كما

يتضمن الثابت المتعلق بالدلالة الإنسانية الباقية ، ولهذا فإن الاجتماعيين يرون أن الفكر الأدبي وجه من وجوه الفلسفة العامة السائدة في المجتمع (١٤) .

أما المنهج الداخلي لدراسة النص فهو بالضرورة التحليل الجمالي ، وتاريخ النقد الأدبي يعتبر جزءاً من تاريخ الفكر الجمالي . وهو يعرض للشكل والمضمون – مع ملاحظة أن الشكل لا ينفصل عن المضمون فهما معاً يكونان بناء القصيدة أو العمل الفني – والمضمون هو زاوية الرصد أو هو الموقف الفكري الذي يقفه الأديب من الموضوع . فقد يكون الموضوع حادثة دنشواي على سبيل المثال ، ومضمون شعر حافظ إثارة النعرة الوطنية ضد المستعمر (فليت كرومرا قد دام فينا ، يطوق بالسلاسل كل جيد ، لننزع هذه الأكفان عنا ، ونبعث في العوالم من جديد) ، وقد يكون المضمون كما نجد في قصيدة صلاح عبد الصبور « شنق زهران » الصراع بين الخير والشر وانتصار الشر في موقعة ولكن إلى حين .

أما الشكل فهو جوانب البناء الأُخرى من حيث الكلمة والجملة الشعرية في إطار الصورة والموسيقى التصويرية . وهناك نظرية موسيقية مازالت مطروحة منذ طرقها حازم القرطاجني ، فيما أسماه بتناسب المسموعات ، ومحورها العلاقة بين النغم والموقف أو بعبارة أوضح العلاقة بين بحور الشعر والتفعيلات وبين الموقف الفكري أو مضمون العمل الأدبي ، وإذا كانت الموسيقى تعبيراً وليست تطريباً أو هي موسيقى تصويرية فمعنى هذا أنها لابد أن تخفت في موقف وأن تشتد في موقف وأن نحتاج إلى الموسيقى الوترية في حين من الأحيان وإلى فرقة موسيقية في حين آخر . وبعض البحور المركبة مثل البحر الطويل (مركب من المتقارب والهزج) والبسيط (مركب من الرجز والمتدارك) يمكن أن تقوم مقام الفرقة الموسيقية ، كما أن بعض البحور الصافية مثل المتدارك بإيقاعه السريع يصلح لمواقف لا يصلح لها بحر آخر مثل الرمل بإيقاعه البطيء ، وهو موضوع جدير بمزيد من البحث للوصول إلى حقائق يقينية أو نهائية إن أمكن على أساس كمية النغم (١٥) .

ومن المؤكد أن هذا الاختيار عملية لا شعورية تتم خلال التجربة الفنية التي يشبهها النقاد في مراحلها المختلفة بمراحل تكوين الأجنة ثم استكمال الشكل حتى الميلاد .

(١٤) راجع نظرية الادب لعبد المنعم تليمة ص١٩٨ وما بعدها ، القاهرة ١٩٧٦ .
(١٥) راجع موسيقى الشعر العربى لشكرى عياد ، القاهرة ١٩٧٨ ص١٤٩ وما بعدها .

لذلك فإن القضية تعود بنا إلى اختزان الشاعر للتجارب الجزئية ورصد انفعالاته إزاء الأحداث الخارجية ثم تفاعل هذه الأحداث مع الذات واختمار كل هذا حتى يأتي مثير ينبه الخيال الخلاق عند الفنان كما يقول رائد النقد الحديث « كوليردج »(١٦) . وهذا الخيال قادر على أن يذيب أو يصهر الجزئيات ويبدع من جديد كلاً منسجماً ، ولكنه بحاجة إلى قوة أخرى تجعل من هذه الرؤية الجديدة عملاً خاضعاً للنظام ، وهذا دور الجانب الواعي لدى الفنان في التجربة الأدبية .

إن العمل الفني حين يمس جوهر الإنسان يشرك أكبر عدد من الناس في الاستجابة للأثر الفني ، فعلى الرغم من الاختلاف بين البشر ، إلا أن فيهم إنساناً واحداً لامتنا هي النزعات ، فهو قوي ضعيف ، يفرح ويحزن ، يثور ويهدأ ، يعرف الأمل واليأس ، والفقر والغنى ، والانتصار والهزيمة . هذا الجوهر يذوب في العمل الفني ويستحيل إلى مجموعة من المركبات الصغيرة تصهرها صورة كلية ، وكل جزء من هذه الأجزاء يؤدي دوره داخل البناء الفني ، فيما يسمى بالبناء الوظيفي . وإذا كان الشعر فناً زمانياً كالموسيقى ، إلا أن له بعدا مكانياً يتمثل في الصورة الكلية ، ولعل عنصري الصراع والحركة في العمل الفني من أهم عناصر الموقف الانفعالي الذي يوحد العمل فيما يرى النقاد . وهما في الأصل من أصول العمل المسرحي ولكن الشاعر الغنائي يستغلهما ليمنح صوره ما يسمى بالدرامية بخلاف العرضين السردي وهو ينتمي إلى التشكيل الروائي ، والتقريري وهو عقلي في الغالب يمنح اليقين المنطقي إلى جانب اليقين الوجداني بمعنى أن العمل الفني يقوم على توازن الجانبين . إن الوحدة العضوية حتى في القصيدة الغنائية خلاصة الفلسفة النقدية من القديم إلى الحديث ، من الرابطة النفسية في القصيدة الجاهلية ، التي تنسجم مع الرابطة القبلية ، إلى الوحدة الموضوعية إلى الوحدة العضوية التي تذوب فيها جماليات النص الأدبي ، ويمكن أن يكون التحليل هادياً لنا في إدراك هذه المفاهيم .

« مصاير الأيام » لأحمد شوقي

تجربة الشاعر هنا تجربة ذاتية تتلخص في رؤية الأطفال يخرجون من إحدى المدارس بحلوان ، فيتذكر طفولته ، ولكنه استطاع تحويلها إلى تجربة عامة ، عندما خرج من

(١٦) فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر محمد زكى العشماوى ، بيروت ١٩٨٠ ص ٨٤ وما بعدها.

إطار الطفولة إلى دورة الحيـــاة و « مصاير الأيـــام » فغابت وحدة الفرد في لقـــاء مع الإ نســـانية .

ومن الواضح أن العنوان يوحي بمضمون القصيدة ، فهي تتناول صراع الإنسان مع الزمن. ولقد تناول توفيق الحكيم هذا الصراع في مسرحيته « أهل الكهف » وانتهت المسرحية بانتصار الزمن . وهنا أيضاً يتناول شوقي موقفاً مشابهاً ، ولكن الرؤية مختلفة ، وإن كانت النهاية واحـــدة ، والموقف يوضح العلاقة بين الشكل والمضمون . ان اختيار بحر المتقارب وهو نغم يسرع سرعة الأيام ، اختيار موفق لأن الموقف يتناول دورة الحياة ، وهو يثير قضية في نفس الوقت . إن الشاعر في مرحلة الانفعال بحاجة إلى ضابط يعيد إليه توازنه ، والوزن المناسب للانفعال هو وحده الذي يقوم بهذا الدور . وربما استثنينا البحور المركبة التي تشبه فرقـــة موسيقية يمكنها عزف كل المقطوعات .

ألا حبـــــذا صحبـــــة المكتب وأحبـــب بأيامـــــــه أحبـــب

هـــكذا بدأ شوقي قصيدته ، وألا أداة استفتاح أتت للتنبيه ، كأنما تلفتنا إلى أهمية الصياغة التالية في البيت . إن دوران حرفي الحاء والباء مرة ومرة ومـــرات في حبذا وصحبة وأحبب يعني قوة هذا الحب ، واستمراره لتلك الأيـــام ، والحنين الطاغي الذي شخص المكتب وأحاله أليفاً وصاحباً ، ثم قال : « وأحبب بأيامه » لأن السنين الهنيئة تمر مسرعة عجلة كالأيام ، ومن هنا أحاطها بمشاعر الحب فاختتم قائلاً : « أحبب » . فإذا كان البيت ابتدأ بالحب ، فقد انتهى به ووقف عنده ، ليعود مبتدئاً به من جديد في البيت التالي :

ويا حبـــــذا صبيـــــة يمرحـــون عنـــان الحيـــاة عليهـــم صـــبى

فكأنما جو الحب قد فاض عن البيت الأول وملأ قسما من البيت التالي . وهو أمام صبية « يمرحـــون » لم يقل « تمرح » فالصياغة هنا مدلولها اتصال المرح واستمراره كأن حياتهم لهو لا ينتهي ، لأن عنان الحياة مازال صبياً لاهياً معهم ، وعنان الحياة هو موقف الاندفاعات ، هو العقل والأعباء والتقاليد في وقت واحـــد .

وإذا كان التشبيه — وهو عنصر أصيل في البناء الفني — تعبيراً حياً عن تجربة شعورية ، أدركنا قيمته كأداة من أدوات التوصيل ، حين يأتي كالومضة التي تضيء أمام المتوغل في

أعماق النص أو عالمه الداخلي المليء بالحيـــاة والحـــركة . ومن هنا نـدرك أن جهامة الحياة في الشيخوخة هي التي شكلت تشبيه صبية يمرحون ببسمات الحياة . فوجه الشبه المرح والحركة الدافقة ، وينقلنا نقلة أُخرى ، فالحركة وحدها لا تكفي « وأنفاس ريحانها الطيب » هنا يأتي معنى الربيع والبراعم والأمل وكل إيحاءات الزهـور والعطـور ، كأن الرؤية قد أحدثت دوائر ودوائر من الذكريات العبقة ، كالحجر يلقى في المـاء ، فيحدث هذه الدوائر النشطة .

يـــــراح ويغـــدى بهم كالقطيع على مشـــرق الشـــمس والمغـــرب

حتى الحـــرية غير المسئولة لا تطلقها الأيام دون قيد ، وكأن المجهول يسوقهم كالقطيع إلى مرتع غريب وراع لم يألفـوه ، إلى الدهشة والرهبة ، وهما العنصران اللـذان يشكلان أكثر من موقف في القصيدة ، وهما العنصران اللـذان يصاحبان مرحلة الملاحظة . إن التشبيه التالي غير منتزع من أنفاس الريحان ، أو أنواع الزهور ، لأنها بطيئة الحـــركة :

فـــراخ بأيـــك فمـــن ناهضـــ يروضـــ الجنـــــاح ومن أزغب

كان يستطيع أن يتوقف عند الكلمة الأولى « فراخ » ولـــكن ظاهرة الإ معـــان وراء الصورة الجـــزئية سمة من سماته الفنية ، ولذلك يعـود فيرسم أيكا يضم هذه الفراخ ، ثم يمنحها القـدرة على الحـــركة في المحاولة المستمرة لرياضة الجناح ، وكأنما طافت بذهنه الرابطة بينهم وبين وطنهم الباحث عن ذاته ، ولذلك يجيء البيت التالي :

مقـــاعدهم من جنـــاح الزمـــان وما علمـــوا خطـــر المـــركب

بدأ الزمن يضعهم على جناحه ، سوف يطير بهم ويصيبهم بالدوار وهم في غفلة من أمرهم ، إن الأيام تخبيء لهم الكثير . وهو قريب من قوله في قصيدة أُخرى :

قـــل للبنـــين مقال صدق واقتصد ذرع الشـــباب يضيـــق بالنصـــاح
أنتم بنـــو اليوم العصيب نشأتم في قصف أنـــواء وعصـــف ريـــاح
أظمتـــكم الأيـــــام ثم سقتكم رنقـــا من الإحســـان غير قـــراح
تركتكم مثـــل المهيض جنـــاحه لا في الحبـــال ولا طليق ســـراح

وينتقل التشبيه نقلة أخرى ، من صغار الطيور إلى صغار الحيوان ، فأصحاب الأيك أضحوا « مهارا عرابيد في الملعب » ويلعب البديع دوراً واضحاً في البناء الفني ، كالطباق والجناس ورد الأعجاز على الصدور والتورية . فبعد أن قال : يراح ويغدي ومشرق ومغرب يذكر الشباب والشيب والناهلات والظماء ويقيم ويمضي ، والمستريح والمتعب . إن قيمة الطباق هنا تعادل التجسيم ، فصورة إنسان يشرب صورة عادية ، ولكنا إذا وضعنا إلى جوار الذي يعب الماء صورة إنسان لوحته الشمس وهو يتلهف على قطرة من الماء فلا ينالها ، برز المدلول الجمالي ، كما سنرى بعد حين . والجناس سواء أكان تاماً أم ناقصاً له دلالته الموسيقية حين يتخلل الأبيات ليكون أشبه شيء بالموسيقى التصويرية في كثير من الأحيان .

جنون الحداثة من حولهم تضيق بها سعة المذهب

عدا فاستبد بعقل الصبي وأعدى المؤدب حتى صبي

إن رسالة المعلم للجاحظ توضح فكرة العدوى المحتملة ، في هذا المرح الجنوني الذي تجاوز الحد حتى أصاب معلم الصبية . ويجسم هذه الانطلاقة اللا واعية ، كأنما يضيق بها الجسم فتستبد بالعقل ، فيذكرنا بالمتنبي في وصف الحمى حين يردد :

يضيق الجسم عن نفسي وعنها فتوسعه بأنواع السقام

وتستمر الصيغ البلاغية :

لهم جرس مطرب في السراح وليس إذا جد بالمطرب

إن التشديد والتركيز في كلمة « جدّ » يوحي بشيء من التجهم ، بينما انطلاقة المد في « السراح » توحي بالحرية والراحة والسرور ، ولذلك يقال « أطلق سراحه » . ولكن رد العجز على الصدر هنا له دلالة نفسية أكبر من أيّة دلالة جمالية ، فالتكرار يعني طول الالتفات كأنما لا يلتفتون إلا للطرب وحده . وهكذا الشأن عندما نتذكر بعض استعمالات هذا المصطلح البلاغي ، فعندما يقول جرير :

متى كان الخيام بذى طلوح سقيت الغيث أيتها الخيام

نـــدرك أن الحيـــام ومن بها هي شغله الشاغل .

ولـــكن ظـــاهرة الحشد للصور الجزئية تتوالى ، فكل دقة من دقات الناقوس تذكرنا بأن الحيـــاة في ذهاب وأن قدراً من حياتنا قد وضع خلفنا بعيداً عنا :

تـــوارت بـــه ســـاعة للزمـــان على النـــــاس دائـــــرة العقـــرب
تشـــول بابرتهـــــا للشـــــباب وتقـــــذف بالسم في الشـــيب
يـــــدق بمطرقتيها القضـــــاء وتجـــري المقـــــادير في اللولـب

كأن الزمن قد توارى به ، وتأتي التورية في كلمة العقرب رمزاً للموت ، بمعنى أن الحيـــاة صراع بين الوجود والعـــدم وكل لحظة تمر بنا فيها انتصار للمـــوت – بالنسبة لنا – لأنه أنقص من حياتنا ، ومن هذا المعنى تأتي المـــدات في « ساعة الزمان » بعد ما توارت ، كأنها صرخة تحذير من العقرب المتربصة التي يفلت منها الشباب فتلحق بالشيوخ وتجرعهم سمها الزعاف ، ولا يتوقف طويلاً أمام هذا المنظر ، لأن الناقوس يعيده إلى الموقف الأول ، فكلما توالت دقاته دقت معها أحداث الحياة ويشخص القضاء والمقادير ، هذا يرمز للحكم الآني وذاك لمستقبل الأيام ، وتلعب التورية دورها مرة أُخرى – فتمنحنا أكثر من مدلول في وقت واحد ، كأننا أمام هيئة قضاتها الزمن يدقون فيتهيأ الجميع لسماع الحكم ، وقد يرجيء القول الفصل إلى يوم جديد ، ولذلك لا ندري ماذا يخبيء لنا الغد ، وهو قريب من قـــوله :

دقـــات قلب المـــرء قـــائلة لـــه إن الحيـــاة دقـــائق وثـــوان

وهما معاً يدلان على عمق إحساس الشاعر بالزمن ، فمن منا يلتفت إلى ما تهمس به هذه الدقـــات :

وتـــــلك الأواعـــي بأيمـــــانهم حقـــائب فيهـــا الغـــــد المختـــبي

يقـــول أحد علماء النفس(١٧) : « يعتبر التعليم في رياض الأطفال وفي الصفوف الأولى من المدرسة الابتدائية أهم خبرات في حياة الطفل . وتتضمن نظريته القول بأن الطفل الذي

---

(١٧) و(١٨) علم النفس التربوى د. جابر عبد الحميد ص٣٩ ، ٤٦ ، القاهرة ١٩٧٧ .

يتعرض لبيئة خصبة حسن إعدادها في الثماني السنوات الأولى من حياته ، فإنه يحقق خلالها ثمانين بالمائة من إمكاناته العقلية القصوى ، ويستطيع أن يصل إلى بر الأمان بعد ذلك ، وإن اختلفت درجاتهم في ذلك قليلاً » (١٨) .

وفي رأي آخر : أن المرحلة من السادسة إلى الثانية عشرة تكتسب فيها المهارات اللازمة لكثير من الأُمور وتعلم مصادقة الأتراب والدور الاجتماعي الملائم ، وتنمية القيم والمعايير ، واكتساب الاستقلال الشخصي (١) . ولذلك فاختباء الغد يوحي بالأبيات التالية :

ففيها اللواء وفيها المنار وفيها التبيع وفيها النبي
وفيها المؤخر خلف الزحام وفيها المقدم في الموكب

فيها العلم المفرد والهادي والقائد وصاحب الرسالة ، ولعله كان ينظر إلى رجال عصره الذين تحدث عنهم أو رثاهم ، عبقري الطب على إبراهيم ومحمد عبده وسعد زغلول وقاسم أمين ، أو لعله يقصد باللواء – على حذف المضاف – صاحبه مصطفى كامل وبالمنار محمد رشيد رضا ، وكلهم تحتاجهم الأُمم خاصة في مراحل البناء . ثم ينتهي الموقف بالمؤخر والمقدم ، ولو توقف عندهما ما تم البناء الشعري عنده ولكنه المؤخر خلف الزحام والمقدم في الموكب . فزحام الحياة رهيب ، وكلمة الزحام توحي بالكتل البشرية والتدافع ، وهو ليس وسط الزحام ، ولكنه خلفه يحاول أن يشق طريقه دون أمل ، ويأتي الطباق ليجسم الفارق الرهيب ، موكب المنتصر يسير الاتباع على جانبيه ووراءه يحمونه ويجلونه . ولكن هذا التوالي السريع للجار والضمير (فيها) يوحي بأنه يقلب صفحات كتاب عن الخالدين ، حتى إذا انتهى الكتاب وبدأ يتأمل الناس وجدهم منتصرين ومنهزمين ولذلك تأتي الصورة خلف الزحام والمقابل المزهو بموكبه ، وهي ليست وليدة تقليب الصفحات ولكنها وليدة التأمل . إن الانفعال هنا يصل إلى ذروته ، أو بعبارة أُخرى الذروة قمة انفعالية ، وربما كان التكرار دليلاً ، فتكرار « وفيها » ثماني مرات لا يأتي عبثاً ، ونحن نكرر في انفعالنا أدوات النفي وحروف الجر وقد نكرر كلمات بعينها . حتى إذا هدأ تجلى بيت الحكمة أو التشبيه أو التأمل ، وكلها تنبئ عن الهدوء وربما عن العقل :

---

(1) Bloom, Benjamin : Stability and changes in human charactristics.

جميـــل عليهـــم قشيب الثيـــاب وما لم يجمـــــل ولم يقشـــــب
كســـاهم بنـــان الصبـــا حـــــلة أعـــز من المخمـــــل المـــذهب
وأبهـــــى من الـــورد تحت النـــدى إذا رف في فرعـــــه الأهـــــدب

لقد عاد إلى واقعه مرة أخرى ، لفته الجمال ، جمال الطفولة (جميل عليهم قشيب الثياب) فبدأ بالخبر ثم يعاود النظر (وما لم يجمل ولم يقشب) إن الجمال ليس كسوة خارجية إنه جمال الطبيعة ، أين منه جمال الثياب ، كأنما ينظر إلى نفسه ، أليس القائل :

حنانيك قلبي هل أُعيد لك الصبا وهـــل للفـــتى بالمســـتحيل يـــدان

إنه يلبس المخمل المذهب ولكن الحسرة تلذعه فيردد (أعز من المخمل المذهب) لم يقل أجمـــل فهنا الإحساس بالعز والذل ، ولذلك تأتي ظاهرة الإمعان وراء الصورة الجزئية مفصلة إحساسه بهذا الجمال (وأبهى من الورد) ، ولكنه لا يتوقف ، فينقط الورد بقطرات الندى ، ثم يعود إلى الصورة فيزيل الأشواك ويرسم أهداباً لينة . وهذا هو الفارق بين شوقي وطه حسين ، الأول يصور الطفولة الهانئة والثاني يصور الطفولة الشقية ، الأول يذكر نعيم أيام الصبا والثاني يذكر عذاب الأيام ، الأول ربيب القصور المتحضرة في العاصمة والثاني ربيب الأزقة في القرية المتخلفة حضارياً ، وهما وجهان لعملة واحدة صدرت في مصر أواخر القرن المـــاضي وأوائل هذا القـــرن .

إن هذا القسم في القصيدة يربطنا وجدانياً بالطفولة وأيامها وذكرياتها ، وقد نطيل في هـــذه الذكريات كما نطيل الوقوف أمـــام صورنا القديمة ، وهذه المحاولات كلهـــا من إجترار الذكريات أو إطالة الوقوف أمام الصور توحي بتوهم تعليق جري الزمان ، وهي على أية حال تربطنا بالأطفال في كل مكان ، ولذلك تأتي النقلة التالية وبها شيء من القسوة :

قطيـــع يزجيـــــه راع من الدهـــ ـــر ليس بلـــين ولا صلّـــب
أهـــــابت هـــراوته بالرفـــــا ق ونـــادت على الحيّـــد الهـــرب

كان المجهول يغـــدو بهم ويروح أول النهار وآخره ، وكانوا يذهبون فرادى ، ولذلك قال كالقطيع . هنـــا برز الراعي وساقهم جميعاً أمامه ولذلك أسقط كاف التشبيه ،

فوضحت صورة القطيع ، والراعي – رمز الزمن – يعرف كيف يعامل قطيعه ، باللين تارة وبالشدة تارة أُخرى ، أو هو يلين لهذا ويقسو على ذاك ، فهو ليس ليناً دائماً ، ولكنه يبرز دائماً وهراوته تعبث برفاق رحلة الحياة ، كأنه يشير إلى تفرقهم بعد حين – وهل هناك مفر من عصا الراعي ، لقد حاول المتنبي من قبل حين قال :

أعطى الزمان فما قبلت عطاءه وأراد لي فأردت أن أتخيرا

فهل استطاع أن يأخذ ما لم يعطه الدهر ، ولكن صوت الراعي يتناغم مع عصاه (الدهر ، هراوته ، الهرب) إن الهاء والراء يتكرران ثلاث مرات ، أليسا النداء الأبدي للراعي (هر) :

أراد لمن شاء رعي الجديـ ـب وأنزل من شاء بالمخصب

والمفارقة هنا في رعي الجديب ، فلو قال : أراد لمن شاء رعي المخصب وأنزل من شاء بالأرض المجدبة ، لكان الأمر واضحاً ، ولكن سخرية القدر هنا أن يطلب منا رعي الجديب ، كمن يطفئ الأنوار ويسير في الظلام يتخبط . إن الطبيعة تسخر سخرية لاذعة أحياناً ، فالزهور رمز الربيع والحب والحياة النضرة ، تنبت فوق القبور ، والنحل يموت يوم عرسه .

وروّى على ريها الناهلا ت وردّ الظماء فلم تشرب

مازال الطباق معلماً من معالم الصناعة الفنية عند الشاعر ، يقوم بالتجسيم ، فصورة الظمآن الذي لوحته الشمس وهو يتلهف على قطرة من الماء فيمنع عنها تبرز أقوى ما تكون حين نضع إلى جوارها صورة أُخرى للذي يعب الماء مرة ومرات ، إنها تذكرنا بأبيات الشاعر القديم :

فما وجد ملواح من الهيم حلئت عن الماء حتى جوفها يتصلصل
تحوم وتغشاها العصى وحولها أقاطيع أنعام تعل وتنهل
بأكثر مني غلة وتعطشا إلى الورد إلا أنني أتجمل

وأمـــام هذه المفارقات ينسدل الستار على المنظر الأول من الفصل الثـــاني أو على مشهد من مشاهد الحياة ، ليرتفع على مشهد جديد ، فإطار الدرامية يلف القصيدة كأنها صورة من دراما الحيـــاة (٢٠) نفسها .

فيـــا ويحهـــم هـل أحســـوا الحياة لقـــد لعبـــوا وهي لم تلعـــب

« ويح » من ألفاظ الأضداد تأتي بمعنى العذاب وتأتي بمعنى الرحمـــة ، ولكن العذاب يختلط هنا بالرحمـــة ، عـــذاب التجربة التي يشير إليها في البيت التالي ، وطلب الرحمة بالصغار ، وتأتي ياء النـــداء هنا كأنما تناديهم من غفلتهم لينتبهوا (فيا ويحهم هل أحسو الحيـــاة) ، وقبل أن نتأمل إحساسهم بالحياة يفاجئنا بالإ جابة (لقد لعبوا وهي لم تلعب) .

تجـــرب فيهـــم ومـــا يعلمـــون كتجـــربة الطـــب في الأرنـــب

هـــل هنـــاك أكثر براءة منهم ، تتلقفهم الحياة لتجرب فيهم وهم لاهون ، ومن هنا نفهم أنهم أشبه بمن يقع تحت تأثير مخـــدر فيفقد عمق إحساسه بالحيـــاة ، بينما التجربة مستمرة ، تجربة الحيـــاة فيهم ، تجربة القوي في الضعيف ، تجربة الخبرة بالسذاجة ، تجربة الأيـــام .

ســـقتهم بسم جـــرى في الأُصول وروّى الفـــروع ولم ينضـــب

إن سم الزمن ، الشيخوخة ، سم مميت ، قتل الأجـــداد منذ الأزل ، وسرى في أجسام الآباء فهرموا ، وها هو ذا يصيب الأبناء فيكبرون ، إنه سم الحياة وسر الحياة أيضاً ، ولذلك لا ينضب .

ودار الزمـــان فـــدال الصبـــا وشـــب الصغـــار عن المـــكتب

والواو لمطلق العطف ، ولكنها هنا تقوم بدور أكبر ، إنها أشبه بأداة تدير شريطاً من الأحداث ، أي وبعد تلك الأيام دار الزمان ، ودورة الزمان أو دورة الفلك تعني مسير الكواكب حول الشمس ، ويتبع الحركة التغير ، ولكن التغير غير الدوران ، الدوران فيه شيء من السرعة إلى جانب الانتظام ، ولذلك تأتي كلمة « دال » موحية بسرعة المسير

(٢٠) هناك اختلاف بين هذا العرض وبين البناء الدرامى القائم على الصراع « راجع مطولة العمياء للسياب » .

(دال الصبا) كأنما شخّصه فأسرع في مشيته حتى توارى بعيداً عنا . وشب « الصغار عن المكتب » لم يقل الرفاق ، لأن الرفاق موضعها الحديث عن السير والرحلة المشتركة ، أما الحديث عن التغير ، فالصغار توحي بالكبار ، كأنما كبروا فلم يعد يتسع لهم المكتب . إن المد في الصغار يتلوه التحريك بالكسر في « عن المكتب » يحتاج إلى الإشباع في نطق الكلمة كأنما يستخدم الشاعر التصوير البطيء .

وجد الطلاب وكد الشباب وأوغل في الصعب فالأصعب

مرة ثانية شريط الأحداث مع الموسيقى التصويرية التي بدأت تسرع في القسم الأول مع التقسيم النغمي (الذي يتجمع لينطلق) في جد الطلاب ، كد الشباب ، ثم تهدأ في القسم الثاني معبرة عن هذه الأكمة التي كلما أوغلنا فيها أحسسنا بصعوبة المسير وتشابك الفروع ، ثم تبطئ مع المدات المتلاحقة في أربع كلمات متوالية :

وعادت نواعم أيامه سنين من الدأب المنصب

كأنما يطيب له أن يطيل الوقوف عندها . ولكن الالتفات هنا إلى نعومة الأيام ، لأن زمن الهناءة يمر مسرعاً كأنه الأيام ، وزمن العناء يمر متثاقلاً كالسنوات الطويلة . ولذلك قال : نواعم أيامه ، وقال : سنين من الدأب المنصب . ومن الواضح أننا انتقلنا من مرحلة الملاحظة إلى مرحلة التجربة ، تجربة الحياة نفسها ومعاناتها .

تؤلفهم في ظلال الرخاء وفي كنف النسب الأقرب
بيوت منزهة كالعتيق وإن لم تستر ولم تحجب
يداني ثراها ثرى مكة ويقرب في الطهر من يثرب
إذا ما رأيتهم عندها يموجون كالنحل عند الربي
رأيت الحضارة في حصنها هناك وفي جندها الأغلب
لقد زين الأرض بالعبقري محلى السماوات بالكوكب
أبو قراط مثل ابن سينا الرئيـ ـس وهومير مثل أبي الطيب

وبهذا ينتهي الفصل الثاني . إن تقديس شوقي للعلم وضح في مواقف كثيرة (قم للمعلم وفه التبجيلا ، كاد المعلم أن يكون رسولا) (بالعلم والمال يبني الناس ملكهم ، لم يبن ملك على جهل واقلال) وهو أكثر وضوحاً الآن ، فلا أعرف أحداً تحدث عنه كشوقي ، إن عنصر التشويق قوي ، فهذا التجمع بل هذا الائتلاف ، والائتلاف فيه معنى المودة ووحدة المشارب ، هذا المجتمع الصغير المؤتلف الباحث عن حياة أفضل ينتمي إلى نسب أقوى من نسب الأبوة وقرابة الدم .

بيوت منزهة كالعتيق وإن لم تستر ولم تحجب
يداني ثراها ثرى مكة ويقرب في الطهر من يثرب

إنها الجامعة في حرمتها وطهرها ، تقرب من مقدساتنا . ولعل ذكر البيت العتيق هو الذي أوحى له بهذه الحركة الدائبة بين جموع الباحثين والعلماء (يموجون) كأنهم النحل يبحث عن الرحيق ، إنهم جوهر الحضارة في شموخها (حصنها) وفي قوتها القاهرة (جندها الأغلب) .

لقد زين الأرض بالعبقري محلى السماوات بالكواكب

إن الصلة بين العبقري وبين الكوكب قوية : الضوء المنير أبدا ، بعد المنال ، الإحساس بالدهشة أمامهما معا ، الدهشة أمام الكوكب تجيء من هذا الوميض كأنه الإشارات الغامضة ، وتجيء من وميض العبقرية وسيقها لعصرها . وينتقل من الدهشة إلى الرهبة بعد حين كأنما يفيقنا بالصدمات الكهربية .

لقد استغرق طلب العلم ستة وخمسين بيتاً ولم يبق من القصيدة سوى اثنى عشر بيتا ، كأنه أراد أن يقول إن الحياة كلها طلب للعلم أو أن طلب العلم أخطر ما في الحياة ، أو هي تجربة مستمرة . هنا يسدل الستار على الفصل الثاني ليرتفع على الفصل الأخير ، ومعه تبدأ الرهبة .

وخدش ظفر الزمان الوجوه وغيض من بشرها المعجب

إن الرهبة هنا تجيء من تصوير الزمن بصورة الوحش الكاسر ، وتصوير التجاعيد بأنها من عبث أظافر هذا الوحش ، وهو وحش غريب يزيد على الوحوش الكاسرة بأنه مصاص للدماء ، ومن هنا بدأ ينضب ماء الحيـــاة ، (وغيض من بشرها المعجب) كأنه يلفتنا إلى الماضي (بشرها المعجب) ليقيم موازنة مع الحاضر . إن تتابع الزمن يتضح في قوله : (سرى الشيب متئداً في الرؤوس ، سرى النار في الموضع المعشب) كأنما يسير هذا المشيب في الليل الحالك يشعل النار ، ملتذاً بذلك ، خطوة خطوة في الرؤوس ، ولو كانت النار تسري في البـــدن لخفيت علينا لأننا نستر أبداننا بالملابس ، ولكنها في أبرز مكان وأوضحه وأعلاه . ثم تأتي بداية البيت التالي أشبه بالتحذير فبدأ بالخبر (وحذف المبتدأ) (حريق ، أحاط بخيط الحياة) ها هي النار تتجمع وتمتد ألسنتها فتتحول إلى حريق هائل يحيط بالخيط الواهي الباقي الذي يربط الشيخوخة العاجزة بالحياة بعد أن ودع شبابه القادر ، ولكن الصيحة ذهبت أدراج الرياح ، ولذلك يأتي التعجب (تعجبت كيف عليهم غبى) وسيبقى التعجب ويبقى التساؤل ما بقي الإنسان على وجه الأرض ، تشغله الحياة ويغفل عن الزمن حتى يحترق .

قد انصرفوا بعد علم الكتا ... ب لباب من العلم لم يكتب
حياة يغامر فيها امروء ... تسلح بالناب والمخلب

إنه علم الحياة وتجارب الأيام ، وهكذا نكتشف الحياة ، إن البقاء للقوي وحده وشوقي الذي يربي طفله على عشق القوة ، بل يربي كل الأطفال على عشقها حين يقول في ديوان الأطفال :

ومن يعدم الظفر بين الذئاب ... فإن الذئاب به تظفر
فخذ هاك بندقة نارها ... سلام عليك إذا تسعر
ففيها الحياة لمن حازها ... وفيها السعادة والمفخر

يقول للشباب :

ودعوى القوي كدعوى السباع ... من الناب والظفر باهانها

ويردد في مصاير الأيام نفس المعنى (تسلح بالناب والمخلب) أكلتك الذئاب إن لم

تكن ذئباً . فالحيـــاة مغامرة متصلة وتجربة مستمرة ، وفي التجربة يتسلح العلماء بأصول البحث ، وفي المغامرة نتسلح بالقوة ، قوة العـــلم وقوة المـــال وكل القوى الممكنة .

وصار إلى الفاقـــة ابـــن الغـــني ... ولاقـــى الغـــني ولـــد المـــترب
وقـــد ذهب المتـــــلى صحـــــة ... وصـــح الســـقيم فـــلم يذهـــب
وكم منجب في تلقـــــي الـــدرو ... س تلقـــى الحيـــــاة فـــلم ينجب

إن التناقض سر مسير الحركة ، ومن الموجب والسالب يتولد التيـــار ، والحيـــاة صراع أبـدي بين التناقضات في الأعمـاق ، وإن بدا توازنه ظاهرياً ، ولذلك جاءت كلمات الجديد والقـديم واللين والصلب والمؤخر والمقـدم والرضى والنقمـة ، ثم جاءت كلمتا الجـــدب والخصب لتلخص هذا الصراع تحت ذلك العنوان الكبير ، لأنه صراع بين العـدم والوجـود ، بين المـوت والحيـــاة ، وهو صراع صورته البشرية منذ تاريخها الأول ، في أساطيرها إيزيس واوزوريس وست أو ملحمة جلجامش أو غيرها .

الكشف النهائي إذن يتلخص في أمرين : الأول أن الحياة صراع بين الناس ، والبقـاء للأقوى وحـــده (الحق والقـوة توأمان) ، والأمـر الثاني أن الحيـــاة صراع بين الوجود والعـــدم ، والموت هو الأقوى ، هو المنتصر ، ومن هنا ، فإن الخلود للذكر ، وقلة من الحكماء أدركت هذا فاخترقت حاجز الزمان (أبو قراط ، ابن سينا ، هومير ، أبو الطيب) وهو نفس المعنى الذي قاله من قبل : (فالذكر للانسان عمـر ثـــان) .

وغـــاب الرفـــاق كأن لم يـــكن ... بهـــم لـــك عهـــــد ولم تصحب
إلى أن فنـــــوا ثـــــلة ثـــــلة ... فنـــــاء الســـــراب على السبسب

وهـــكذا بدأ رفقاء رحـــلة الحيـــاة ــ لأن الصداقة مشتقة من الصدق في المودة فليس لهـــا موضع هنا ــ يتفرقون في وقت هم فيه أحـــوج إلى أن يتساند كل منهم على ذراع رفيقه ، إنـه تتمة المشهد الأخـــير ، تتبدد الصحبة ويسدل الستار على دراما الحياة أو روايتها. وبطلها إنسان أحب الحيـــاة ، ولكنها تركته وحـــده في صحرائها المجدبة وهو أحوج إلى الرفاق ، وجرعته السم حتى المـوت ، ولذلك كان يشبه الدنيا بالغانية التي تسلب عقول

عاشقيها وأموالهم ثم تتركهم للنهاية المحتومة (لهـا ضحك القيـان إلى غبي) ، ويقول في موضع آخـر :

أخـا الدنيـا أرى دنيـاك أفعـى تبـدل كل آونـة اهـابا
ومن عجب تشـيب عاشقيهـا وتفنيهـم وما بـرحت كعابا

ولـكن من أين أتت صورة السراب والصحراء ، أمن محفوظه القـديم ، أم من تأمله الحيـاة والصحراء ، الرأي الثاني يرجح الرأي الأول ، ففي قصيدته عن « الرحالة » يوازن بينها ويخـرج بوجوه شبه كثيرة إلى درجة مدهشة :

كم في الحيـاة من الصحراء من شبه كلتاهما في مفاجاة الفتى شـرع . . .
وما الحيـاة وإن اظمت وإن خـدعت إلا سراب على صحـراء يلتمـع

فإذا عدنا بعد أن أُسدل الستار وانتهى المشهد ، فليس لنـا إلا أن نهتف ببداية القصيـدة :

ألا حبـذا صحبـة المـكتب وأحبـب بأيامـه أحبـب

إن الرؤية الشعرية هنا تنزع إلى العرض الروائي وإن لم تخل من روح درامية باعتبار الحيـاة مسرحاً يقـوم كل منا بدور على خشبته . وهذا العرض هو الذي يمسك القصيدة ويحول بينها وبين التفكك . هذه الرؤية ليست غريبة على شوقي الشاعر المسرحي ، فصوّر الحياة في بدايتها المفرحة ونهايتها المفجعة ، وبين هاتين النقطتين حركة وشخوص ، ولكنها غير واضحة الملامح ، لأنه ينظر من بعيد إلى الكتل المتزاحمة . ولكل ذلك اختفت جزالة شوقي واقتربت قصيدته من الهمس لأنها تجربة ذاتية وجدانية في جوهرها يحاول نقلها إلينا . وقد اتضح التوازن بين الأصالة والمعاصرة ، فصور القطيع والراعي والهراوة والسبسب موجودة في الموروث بينما الساعة واللولب وتجربة الطب في الأرنب والجامعة صور معاصرة ولكنها جميعاً امتزجت في نسيج واحد بحيث يصعب أن تكون وحدها مدلولاً ما ، تماماً كما نفكك السيارة إلى جزئيات ونتركها مبعثرة فلا تشكل في بعثرتها مدلولاً واضحاً ، ولذلك تتحدد قيمة العمل الأدبي بدرجة التلاحم البنيوي كما يقول « جولدمان » .

وتنقسم القصيدة إلى ثلاثة أقسام كبيرة . الأول مشهد الطفولة ببراءتها وانطلاقها وجمالها. وهذا القسم يعيد إلينا ذكرياتنا فننجذب إلى جو القصيدة ويصدمنا القسم الثاني بصورة الراعي والهراوة كأنه يمهد لمرحلة معاناة تطول من أجل المعرفة ، حتى إذا اكتشفنا الحقيقة أو اقتربنا منها صدمنا القسم الثالث بصورة الوحش الكاسر المنقض على فريسته حتى يقضي عليها . وهكذا يقوم كل قسم بوظيفته في بناء القصيدة . إننا نستفسد — كما هو واضح — من خبرات العلوم الإنسانية الأُخرى ، وبذلك يصبح الاتجاه التكاملي أقوى الاتجاهات في النقد الأدبي . إن كل المحاولات التي قامت لتقنين النقد وقولبته ظلت محاولات ، وكل المحاولات التي قامت لعزل النص عن العلوم الإنسانية أو لحصره في إطار الانطباعية ظلت أيضاً محاولات ، وبقي المنهج التكاملي قادراً على أن يجدد نفسه .