جـامعة الأزهـر
كلية الدراسات الإسلامية
والعـربية للبنين بدسـوق

مجلة الدراية
مجلة علمية محكمة نصف سنوية

مُعَارَضَةُ شَوْقِي لِأَبِي العَلاءِ المَعَرِّي فِي دَالِيَّتِهِ
(دِرَاسَةٌ بَلاغِيَّةٌ نَقْدِيَّةٌ مُوَازَنَةٌ)

الأستاذ الدكتور / إبراهيم عطية إبراهيم عيسى
أستاذ البلاغة والنقد بكلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين
بدسوق - جمهورية مصر العربية

١٤٤٥هـ -٢٠٢٤م

مُعَارَضَةُ شَوْقِي لِأَبِي العَلَاءِ المعَرِّي فِي دَالِيَّتِهِ دِرَاسَةٌ بَلَاغِيَّةٌ نَقْدِيَّةٌ مُوَازِنَة

إبراهيم عطية إبراهيم عيسى.

قسم البلاغة والنقد– كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين – دسوق– جامعة الأزهر – مصر.

البريد الإلكتروني: Ibrahimeisa.el.8.283@azhar.edu.eg

الملخص:

يعتبر فنُّ المعارضات الشعرية من أهم الفنون التي تُبْرِزُ براعة الشَّاعر وتَفْتِقُ عن تفوقه واقتداره، ومِنْ أهم مَنْ اشتُهِرُوا بهذا الفن في عصرنا الحديث شَاعرُ العربية الأكبر ودُرَّةُ تاجها الأَزْهَر أمير الشعراء " أحمد شوقي "، فقد سمت به هِمَّتُهُ إلى أن يُضيفَ إلى فنونه الأدبية المتعددة فنًّا آخر هو فنُّ المعارضات الشعرية، فلشوقي سلسلة من المعارضات الشعرية عارض بها كبار الشعراء كالبحتري والمتنبي وأبي تمام والبوصيري والحصري القيرواني وغيرهم، تعد أنموذجا فريدا جرى فيها مجرى المحاكاة والتقليد، وأظهر من خلالها نبوغا وتفوقا واقتدارا، ومن آياته المبصرة في هذا الباب بكائيته التي رثا بها رمز الوطنية المصرية " محمد فريد " الذي خلق للكفاح الوطني حتى استعذب كل شيء في سبيله، وبذل كل ما يملك في طلب حرية (مصر) واستقلالها، فقد نسج شوقي داليته في "فريد" على غرار نسج أبي العلاء المعرى في داليته المشهورة التي رثا بها فقيها حنفيًّا، فأجاد في نظمها وتصويرها واستوفى بها قدرا من الموهبة والمهارة، وفى الواقع أن هذه المرثية قد حظيت من قبل النقاد والدارسين بنقد لاذع واتهام صريح بالتكلف والتصنع وعدم نبوغ الأفكار من قلبه إلى غير ذلك من آراء سجّلها النقاد في كتبهم، تعرضنا إليها وأبدينا وجهة النظر فيها، وتهدف هذه الدّراسة إلى تناول قصيدة أمير الشعراء أحمد شوقي التي عارض بها أبا العلاء المعري في داليته المشهورة التي رثى بها فقيها حنفيا، فأجاد في نظمها وتصويرها، واستوفى بها قدرا من الموهبة والمهارة والاقتدار، فحاولت الدراسة جاهدة تحليل لبنات القصيدة، وكيفية اختيار مكوناتها، ومنهاج تأليفها، وخصائص تراكيبها، وأساليب بيانها، وتناغى أخيلتها في استجلاء الصورة واستتمام بلاغة التعبير.

كلمات مفتاحية: شوقي–المعري–فريد–العقاد – النقد–الرثاء–الموت–التصوير–النظم.

Shawqi's Opposition to Abu Al-Alaa Al-Ma'arri in his Dalit ".a Rhetorical and Critical Study"

.Ibrahim Attia Ibrahim Issa

Department of Rhetoric and Criticism, College of Islamic and Arabic Studies .for Boys, Desouk, Al-Azhar University, Egypt

Email: Ibrahimeisa.el.8.283@azhar.edu.eg

Abstract:

The art of poetic exhibitions is considered one of the most important arts that highlight the poet's ingenuity and lack his superiority and power. It is the art of poetic oppositions. Shawqi has a series of poetic oppositions in which he opposed the great poets such as Al-Buhtri, Al-Mutanabbi, Abi Tammam, Al-Busiri, Al-Husari Al-Qayrawani and others. Egyptian patriotism, "Mohamed Farid," who was created for the national struggle until everything was tortured in its path.

And he gave everything he had to seek the freedom and independence of (Egypt). Shawqi wove his diatribe in "Farid" similar to the weaving of Abi Al-Alaa Al-Ma'arri in his famous dialithi, which the Hanafi faqih inherited. The elegy has been received by critics and scholars with harsh criticism and an explicit accusation of affectation, artificiality, and the lack of a source of ideas from his heart, in addition to other opinions recorded by critics in their books. We presented it and expressed our point of view on it. Al-Ma'arri in his famous Daliyat, which the Hanafi jurist lamented, and he excelled in its arrangement and portrayal, and fulfilled with it a measure of talent, skill, and ability. The study tried hard to analyze the building blocks of the poem, how to choose its components, the method of its composition, the characteristics of its structures, the methods of its statement, and the contrast of its imagination in clarifying the image and completing the eloquence of expression.

Keywords: Shawqi- Al-Maari- Farid- Al-Akkad- Criticism- Lamentation- Death- Painting- Rhythm.

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصَّلاة والسَّلام على من أرْسَله ربُّه ليكون للعالمين مُبَشِّرًا ونَذيرًا، وداعيًا إلى الله بإذنه وسراجًا منيرًا، وبعد:

يعتبر فنُّ المعارضات الشعرية من أهم الفنون التي تُبْرِزُ براعة الشَّاعر وتَفْتِقُ عن تفوّقه واقتداره، ومِنْ أهم مَنِ اشتُهِرُوا بهذا الفن في عصرنا الحديث شَاعرُ العربية الأكبر ودُرَّةُ تاجها الأَزْهَر أمير الشعراء " أحمد شوقي " فقد سمت به هِمَّتُهُ إلى أن يُضيفَ إلى فنونه الأدبية المتعددة فنًّا آخر هو فنُّ المعارضات الشعرية.

نسج شوقي بكائيته في "فريد" على غرار دالية أبي العلاء المعرى التي رثا بها فقيها حنفيًّا، فأجاد في نظمها وتصويرها واستوفى بها قدرا من الموهبة والمهارة والاقتدار، فجاءت هذه الدراسة لتتناول البكائية – في إطار منهجي – وتحاول جاهدة في تحليل لبناتها، وكيفية اختيار مكوناتها، ومنهاج تأليفها، وخصائص تراكيبها، وأساليب بيانها، وتناغى أخيلتها، وتآزر صورها في ضوء المقاييس البلاغية والنقدية، كما لا يفوت الدراسة أن تقوم بعقد الموازنات بين معاني القصيدة وصورها وبين بكائية أبي العلاء التي عارضتها بكائية شوقي.

والدراسة في سعيها لتحقيق هذا الغرض انخرطت في فصلين سُبِقَا بمقدمةٍ وتمهيدٍ وأُعْقِبَا بخاتمة وفهرس للمصادر والمراجع، وآخر للموضوعات، أمّا المقدمة: فقد شفَّت عن أهمية الموضوع وشرح خطته، وأما التمهيد: فقد تضمّن إيضاح مفهوم المعارضة الشعرية وشيوعها في شعر شوقي، وأما الفصل الأول فقد تكفّل بعرض القصيدة، وبيان مفرداتها، وأما الفصل الثاني: وهو صلب الدراسة فقد جاء مستمدا من مكونات القصيدة ومقاطعها، ويقع في ثمانية مباحث، كل مبحث تضمّن مقطعا يفتق عن أوجه البيان فيه، والله تعالى أسأل أن يجعل هذا العمل خالصا لوجهه، وأن يلهمنا الإصابة والرشد في قابل دراساتنا، وأن يمنحنا البركة وحسن التوكل عليه، إنه على كل شيء قدير وبالإجابة جدير وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، وصلِّ اللهم وسلِّم وبارك على سيدنا محمدٍ وعلى آله وصحبه وسلم.

التمهيد

مَفْهُومُ المُعَارَضَةِ الشِّعْرِيَّةِ وَشُيُوعُهَا فِي شِعْرِ شَوْقِي

للباحثين في تحرير مفهوم المعارضة الشعرية طرق متباينة، ولكنّ الشائعَ عندهم قياسُها على الاشتراك في البحر والقافية مع النزعة إلى الاشتراك في الغرض بين القصيدتين المتعارضتين(١)، ولهذا نستطيع أن نقول: إن المعارضة الشعرية هي عبارة عن نظم اللاحق على غرار ما نظم السابق متقيّدًا بالموضوع والبحر والقافية سواء وافقه في المعنى أو خالفه .

ولفن المعارضات الشعرية أثر عظيم في أدبنا العربي، فهي "تحكى قصة التواصل بين تاريخنا الإبداعي في مجال الأدب بين عصوره المختلفة "(٢)؛ لأنها بمثابة الضمان للتواصل الفكري بين الشعراء وتأكيد فكرة الأصالة من خلال استمرارية هذا التراث، فالشاعر حين يتفاعل مع نتاج سلفه بالمعارضة سواء بالإضافة إليه، أو بالابتكار في صوره المطروقة إنما يتجاوز مرحلة الجمود بما يضفيه من أبعاد جديدة تتفاعل مع الواقع (٣).

وشاعرنا أحد الشعراء النوابغ الذين تفاعلوا مع الواقع فأبدعوا في هذا الضرب، فقد سمت به همته إلى أن يضيف إلى فنونه الشعرية المتعددة فنًّا آخرَ تظهرُ من خلاله شاعريته الخارقة وموهبته الفذّة هو فن " المعارضات الشعرية "، حيث أحيا سنَّة المعارضة في عصره بوقوفه على موضوعات ومعاني كبار الشعراء كأبي تمام، والبحتري، والمتنبي، والشريف الرضي، والحصري، وابن هانئ الأندلسي، وأبي العلاء المعرى وغيرهم، مقتفيا أثرهم في نظم مجموعة من القصائد، تتفق مع بعض قصائدهم المشهورة في البحور والقوافي والموضوعات، ولا تتفق معها في الأساليب والمعاني، وكانت الإجادة تغلب عليه في كل ذلك.

قطع شوقي في هذا المجال شوطا بعيدا حتى أصبح سفر المعارضات الشعرية عنده يشغل قسما كبيرا من ديوانه ويمثل فنًّا مستقلًّا بذاته، غير أنه لم يتولّد عن واقع ظرفي شغله

(١) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات لمحمد الهادي الطرابلسي صـ ٢٤٠ منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١م.

(٢) المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع د/عبد الله التطاوي صـ ٦ ط دار الثقافة للنشر والتوزيع ١٩٨٨م .

(٣) ينظر: السابق صـ٩٣ .

مـرة وانقضـى، ولكنّـه تولّـد عـن شـعور دائـم وفـى مناسـبات متعـددة، وعلـى فتـرات مختلفـة مـن حياته منذ عهد الشباب إلى عهد الشيخوخة (١).

وحسـبنا مـن عيـون معارضـاته – وكلهـا عيـون – داليَّتـه التـي رثـى بهـا (محمـد فريـد) فهـي تعـد أنموذجًـا حيًّـا لفـنِّ المعارضـة عنـده، وقـد نظمهـا علـى غـرار داليّـة أبـى العـلاء المعـرى المشهورة :–

غَيْرُ مُجْدٍ فِي مِلَّتِي وَاعتِقَادِي نَوْحُ بَاكٍ وَلَا تَرَنُّمُ شَادِي[٢]

فعلـى منـوال هـذه القصـيدة جـاء نسـج شـوقي فـي بعـض معانيـه وصـوره فضـلا عـن محاكاتـه لـه فـي الـوزن والـروي، غيـر أن تلـك المحاكـاة لـم تكـن عـن طريـق التبعيـة وإنمـا كانـت عـن طريـق المجـاراة وإظهـار التفـوق والريـادة، وعلـى الـرغم مـن وقوعـه علـى كثيـر مـن معـاني أبى العلاء إلا أنّه أضاف إليها من جديد صوره ومبتكرات معانيه ما هو ديدنه.

***

(١) ينظر : خصائص الأسلوب في الشوقيات صـ٢٤٠ .

(٢) شـروح سـقط الزنـد لأبـى العـلاء بتحقيـق مصـطفى السـقا ، وعبـد السـلام هـارون ، وعبـد الـرحيم محمـود ، وإبـراهيم الإبيـارى ، مراجعـة الـدكتور طـه حسـين ، القسـم الثالـث صـ٩٧١ط الهيئـة المصرية العامة للكتاب ١٤٠٦هـ ١٩٨٦م

الفَصْلُ الأَوَّلُ

نَصُّ القَصِيدَةِ وَبَيَانُ مُفْرَدَاتِهَا

كُـلُّ حَـيٍّ عَلـى المَنِيَّـةِ غَـــادِي ... تَتَـوالى الرِّكَـابُ وَ المـوْتُ حَـادِي[١]

ذَهَـبَ الأَوَّلُـونَ قَـرْنًا فَـــقَرْنًا ... لـمَ يَـدُمْ حَاضِـرٌ ، وَلـمَ يَبْـقَ بَـادِي[٢]

هَـلْ تَـرَى مِـنْهُمُ ، وَتَسْـمَعُ عَنْـهُم ... غَيـرَ بَاقِـــى مَـآثِرٍ وَأَيـَادِي؟[٣]

كُـرَةُ الأَرْضِ كَـمْ رَمَـتْ صَـــوْلجَانًا ... وَطَـوتْ مِـنْ مَلاَعِـبٍ ، وَجِـيَادِ[٤]

وَالغُبَـارُ الّـذِى عَلـى صَـفْحَتَيـْهَا ... دَوَرَانُ الرَّحَـــى عَلـى الأَجْسَـادِ[٥]

كُـلُّ قَبـرٍ مِـنْ جَانِـبِ القَفْـرِ يَبْـدُو ... عَلَـمَ الحـقِّ ، أَوْ مَنَـارَ المعَـادِ[٦]

وَزِمَـامُ الرِّكَـابِ مِـن كُـلِّ فَـــجٍّ ... وَمَحَـطُّ الرِّحَـالِ مِـن كُـلِّ وَادِي[٧]

تَطْلُـعُ الشَّـمْسُ حَيـثُ تَطْلُـعُ نَضْـخًا ... وَتَنَحَّـى كَمِنْـــجَلِ الحَصَّـادِ[٨]

تِلْـكَ حَمْـرَاءُ فـي السَّـماءِ ، وهَـذَا ... أَعْـوجُ النَّصْـلِ مِنْ مِـرَاسِ الجِلادِ[٩]

---

(١) المنيَّة: الموت، وسميت بذلك؛ لأنها مقدَّرة بوقت مخصوص وجمعها: منايا، والغدو هو وقت الضحوة والرِّكاب – بالكسر – الإبل وواحدتها: راحلة ، الحادي: الذي يغنى للإبل فتنشط في مسيرها لتقوى على السير.

(٢) الحاضر: ساكن الحضر، والبادي: ساكن البادية.

(٣) مآثر: مساعٍ ، فالعرب تسمى مآثر أهل الشرف والفضل مساعي، والأيادي: جمع يد وهي: العطية.

(٤) الصولجان: العود المعوجُّ، أو هو عصا يُعطف طرفها ويُضرب بها الكرة على الدواب، والمقصود به هنا: المُلك، والجياد: الخيل.

(٥) صفْحَتيْها: الصَفح من كل شيء جانبه، والرَّحَى: الحجر العظيم الذي يُطحن به، والمقصود به رحى المنون.

(٦) القفر: الخلاء من الأرض، وجمعه قِفارٌ وقُفُورٌ، يقال: أقفر المكان إذا خلا من أهله، والجانب: الناحية، والعَلَمُ – بفتحتين– العلامة، والمنار: العلم والحدُّ بين الأرضين، ومنار الأرض: حدودها وأعلامها، سميت بذلك؛ لبيانها، المَعَاد: المرجع والمصير، ومنار المعاد: علامة الآخرة.

(٧) الزِّمام: زمام الأمر: ملاكه، والرِّحال: المسافرون، والرَّحل: مركب للبعير والناقة.

(٨) النَّضخ: الرَّش كالنضح: شدة فوران الماء في جيشانه وانفجاره من ينبوعه، وقوله: تنحى كمنجل الحصاد: الحصاد: أي: هلالا شكله كالمنجل في اعوجاجه.

(٩) النصل: حديدة السهم والرمح والسيف ما لم يكن له مقبض، والمِرَاس: الممارسة، والجَلَد: القوة والصلابة والشدة .

لَيْـــتَ شِـــعْرِى تَعَمَّـــدَا وَأَصَـــرَّا ... أَمْ أَعَانَـــا جِنَـــايَةَ البِـــــلادِ(١)

كَـــذَبَ (الأَزْهَـــرَانِ) مَـــا الأَمْـــرُ إِلَّا ... قَـدَرٌ رَائِـحٌ بمَـا شَـاءَ غَـادِي(٢)

يَـــا حَمَامًـــا تَرَنمّـــتْ مُـــسْـــعِدَاتٍ ... وَبهـَا فَاقَـةٌ إِلـى الإِسْـــعَادِ (٣)

ضَـــاقَ عَـــنْ ثُكْلِهَـــا البُكَـــا فَتَغَنَّـــتْ ... رُبَّ ثُكْـــلٍ سَـــمِعْتَهُ مِـــنْ شَـــادِى(٤)

الأَنَـــاةَ الأَنَـــاةَ ؛ كُـــلُّ أَلِيـــفٍ ... سَـابِقُ الإِلْـــفِ أَوْ مُلَـاقِى انْفِـرَاد (٥)

هَـــلْ رَجَعْـــتُنَّ فـــي الحيَـــاةِ لِفَهْـــمِ ؟ ... إِنَّ فَهْـــمَ الأُمُـــورِ نِصْـــفُ السَّـــدَادِ

سَـــقَمٌ مِـــن سَـــلاَمَةٍ ، وَعَـــزَاءٌ ... مِـــن هَنَـــاءٍ ، وَفُرْقَـــةٌ مِـــن وِدَادِ

يُجْتَنَـــى شَـــهْدُهَا عَلَـــى إِبَـــرِ النَّحْـــ ... ـــلِ ، وَيُمْشَـى لِوِرْدِهَـا فـي القَتَـــادِ(٦)

وَعَلـــى نَائِـــمٍ وَسَـــهْرَانَ فِيهَـــا ... أَجَـــلٌ لا يَنَـــامُ بِالمرْصَـــــادِ(٧)

لُبَـــدٌ صَـــادَهُ الـــرَّدَى وَأَظُـــنُّ النَّسْـــ ... ـــرَ مِـــن سَـــهْمِهِ عَلَـــى مِيـــعَـــادِ(٨)

سَـــاقَةَ الـــنَّعْشِ بِـــالرَّئِيسِ رُوَيْـــدًا ... مَوْكِـبُ المـوْتِ مَوْضِـعُ الاتِّئَـادِ(١)

---

(١) ليت شعري: ليتني علمت، والجِنَاية: الذَّنب، يقال: جَنَى على قومه جِنَايَةً: أي أذنب ذنبًا يُؤاخَذُ به

(٢) الأزهران: الشمس والقمر، والرواح: نقيض الصباح، وهو اسم للوقت.

(٣) الفاقة: الحاجة، والإسعاد: الإعانة، يقال: أسعده الله أي أعانه ووفَّقه.

(٤) الثُّكل: بالضم الموت والهلاك وفقدان الحبيب، يقال: ثكلت المرأة ولدها: فقدته، والمراد به الحزن، الشادي: المغنى.

(٥) الأناة: الرفق واللين، يقال: تأنى في الأمر: تَنظَّر وترفق، الإلف: الأليف.

(٦) الجَنـىَ: مـا يُجْتَنَـى مـن الشـجر وغيـره، والشـهد: العسـل، إبـر النحـل: شـوكه، والقَتَـاد: شـجر صُـلب لـه شـوكة كالإبر.

(٧) الأجَل: مدة الشيء، وأجلُ الموت: وقت حلوله، وذلك لانقضاء مدة الحياة قبله، والمِرْصاد: الترقُّبُ.

(٨) لُبَـدٌ: عَلَـمٌ علـى آخـر نسـور لقمـان بـن عـاد، زعمـوا أن لقمـان عـاش عمـر سـبعة أنْسـر، كـان آخرهـا النسـر المسـمى لبـدا، والظُّـنُّ: الاعتقـاد الـراجح مـع اسـتعمال النقـيض ويسـتعمل فـي اليقـين والشـك، وقولـه: وأظـن النسـر لـيس المقصـود بـه الطـائر المعـروف بالنسـر وإنمـا يَقْصـدُ أحـدَ الكواكـب فـي السـماء معروفـا باسـم النسـر، والمعنى: أن لكل كائن سهما من المنية مقدّر .

كُـلُّ أَعْـوَادِ مِنْبَـرٍ وَ سَـرِيرٍ ... بَـاطِلٌ غَيـرَ هَـذِهِ الأَعْـوَادِ

تَسْـتَرِيحُ المطِـيُّ يَومًـا ، وَهَـذِي ... تَنْقـلُ العَالميـنَ مِـنْ عَهْـدِ عَـادِ(٢)

لا وَرَاءَ الجِيَـادِ زِيـدَتْ جَـلالاً ... مُنْـذُ كَانَـتْ وَلا عَلـى الأَجْيَـادِ(٣)

أَسَـأَلْتُمْ حَقِيْبَـةَ المـوْتِ: مَـاذَا ... تَحْتَهَـا مِـن ذَخِيـرَةٍ وَ عَتَـادِ ؟(٤)

إنَّ فـي طَيِّهَـا إِمَـامَ صُـفُوفٍ ... وَحَـوَارِيَّ نِيَّـةٍ وَاعْتِـقَادِ(٥)

لَـوْ تَـرَكْتُمْ لهَـا الزِّمَـامَ لجَـاءَتْ ... وَحْـدَهَا بِالشَّهِيـدِ دَارَ الرَّشَـادِ (٦)

انظُـرُوا هَـلْ تَـرَونَ فـي الجَمْـعِ مِصْـرًا ... حَـاسِرًا قَـدْ تجَلَّـتْ بِسَـوَادِ؟(٧)

تَـاجُ أَحْرَارِهَـا غُلاَمًـا وَكَهْـلاً ... رَاعَهَـا أنْ تَـراهُ فـي الأَصْفَـادِ(٨)

وَسِّـدُوهُ التُّـرَابَ نِضْـوَ سَـفَارٍ ... فـي سَبِيلِ الحقُـوقِ نِضْـوَ سُـهَادِ(٩)

وَارْكِـزُوهُ إلـىَ القِيَامَـةِ رُمْحًـا ... كَـانَ لِلْحَشْـدِ، وَالنَّـدَى ، وَالطِّـرَادِ(١٠)

وَأَقِـرُّوهُ فـي الصَّـفَائِحِ عَضْـبًا ... لـمَ يَـدِنْ بِالقَـرَارِ فـي الأَغْمَـادِ(١)

=

(١) النعش: سرير الميت، وساقة النَّعش: هم السائرون في المقدمة، ورويدا: صبرا وانتظارا، والاتئاد: الترف.

(٢) المطـيِّ: الرواحـل، وواحـدتها مطيّـة، سـميت بـذلك؛ لأنـه يركـب مطاهـا أي ظهرهـا، وقـوم عـاد: هـم أحـد أقسـام العرب العاربة قبل إسماعيل عليه السلام، وهم يمثلون الانتشار الأول للبشرية بعد الطوفان.

(٣) الجياد: كرائم الخيل، والأجياد: جمع جيد وهو العنق.

(٤) حقيبة الموت: النعش يحمل فيه الميت، الذخيرة: ما يدّخره الإنسان، والعتاد: ادّخار الشيء قبل الحاجة إليه.

(٥) الطيّ: نقيض النشر، والحواري: مفرد الحواريين، وهم الصفوة المختارة من الأصحاب.

(٦) الزمـام: اللجـام الـذي تقـاد بـه الدابـة، والمقصـود بـه الأمـر، دار الرشـاد: مصـر، والمعنـى: أن حقيبـة المـوت تحِنُّ إلى أصله وموطنه وهو مصر.

(٧) حاسرًا: حزينا، والحسرة: أشد الندم، وتجلَّلت بسواد: اتَّشحت به.

(٨) التاج: الإكليل، الغلام: الابن الصغير، الكهل من الرجال: من وخَطهُ الشيب، راعها: أفزعها، الأصفاد: القيود.

(٩) وسَّدوه: اجعلوا التراب تحت رأسه أو اجعلوه متكأ له، ونضو سفار: أبلاه السفر، والسُّهاد: الأرق.

(١٠) اركزوه: ثبّتوه، الرمح: القناة ، الحشد: الجمع ، النَّدى كفتى: بعد الصوت، الطِّراد: العدو والتتابع.

نَـازِحَ الـدَّارِ أقْصَـرَ اليَـوْمَ بَـيْنٌ ... وَانْتَهَـتْ مِحْنَـةٌ ، وَكَفَّـتْ عَـوَادِي[٢]

وَكَفَى المـوْتُ مَـا تخَـافُ وتَرْجُـو ... وَشَـفَى مِـنْ أَصَـادِقٍ وَأَعَـادِى [٣]

مَـنْ دَنَـا أَوْ نَـأَى فَـإِنَّ المنَـايَا ... غَايَـةُ القُـرْبِ أَوْ قُصَـارَى البِعَـادِ[٤]

سِـرْ مَـعَ العُمْـرِ حَيـثُ شِـئْتَ تَئُوبًـا ... وَافْقِـدِ العُمْـرَ لا تُـؤَبْ مِـنْ رُقَـادِ[٥]

ذَلـكَ الحـقُّ لا الَّـذِى زَعَمُـوه ... فـي قَـدِيمٍ مِـنَ الحَدِيـث مُعَـادِ

وَجَـرَى لَفْظُـهُ عَلـى ألْسُـنِ النَّـا ... سِ، وَمَعْنَـاهُ فـي صُـدُورِ الصِّعَـادِ[٦]

يَتَحَلَّـى بِـهِ القَـوِيُّ وَلكِـنْ ... كَتَحَلـيِّ القِتَـالِ بِاسْـمِ الجِهَـادِ

هَـلْ تَـرَى كَـالتُّرَابِ أَحْسَـنَ عَـدْلاً ... وَقِيَامًـا عَلـى حُقُـوقِ العِبَـادِ؟[٧]

نَـزَلَ الأَقْوِيَـاءُ فِيـهِ عَلـى الضَّعْـ ... ـفَى ، وَحَـلَّ الملُـوكُ بِالزُّهَّـادِ

صَـفَحَاتٌ نَقِيَّـةٌ كَقُلُـوبِ الـ ... ـسْـلِ ، مَغْسُـولَةٌ مِـنَ الأَحْقَـادِ [١]

قُـمْ إِنِ اسْـطَعْتَ مِـنْ سَـرِيرِكَ وانظُـرْ ... سِـرَّ ذَاكَ اللِّـواءِ فـي الأَجْنَـادِ [٢]

هَـلْ تَـرَاهُمْ وَأَنْـتَ مُـوفٍ عَلَـيْهِمْ ... غَيـرَ بُنْيَـانِ أُلْفَـةٍ وَاتِّحـاد؟[٣]

=

(١) أقـرَّوه: أسـكنوه، الصـفائح: الألـواح، العضـب: المقصـود بـه السـيف، لـم يَـدن: لـم يُقهـر ولـم يُغلـب، القـرار: الاستقرار والثبات، الأغماد: جمع غمد وهو غلاف السيف.

(٢) نازح الدار: بعيد الدار، أقصر: أقْصَرَ عن الأمر كفَّ عنه، وهو يقدر عليه، البَيْن: الفراق، عوادي الدهر: عوائقه.

(٣) الخوف: توقع مكروه أو فوت محبوب ، والرجاء: تعلق القلب بحصول محبوب مستقبلا، شفى: شفاهم الموت أراحهم ، أصادق: جمع أصدقاء ، وصُدَقاءُ: جمع الجمع.

(٤) دنا: قَرُب ، ونأى: بَعُد ، والمنايا: جمع منية وهى الموت ، قصارى الشيء: غايته، البعاد: المباعدة.

(٥) المآب: المرجع، الرقاد: النوم الطويل وقيل: المستطاب من النوم القليل، والمراد هنا: المضجع.

(٦) الصِّعاد: الرماح.

(٧) يقول: أنه لم يجد الحق خالصا في هذه الأرض إلا للقوة، ولم يجد العدل كاملا إلا في التراب؛ لأنه يسوِّى الأقوياء بالضعفاء والطامعين بالقانعين.

أُمَّــةٌ هُيِّئَــتْ وَقَــومٌ لخيــرِ الدَّهْــ ـــرِ أَوْ شَـــرِّه عَلَـــى اســـتِعْدَادِ (٤)

مِصْــرُ تَبْكِــى عَلَيْــكَ فِــي كُــلِّ خِــدْرٍ وَتَصُــوغُ الرِّثَــاءَ فِــي كُــلِّ نَــادِي (٥)

لَــوْ تَأَمَّلْتَهَــا لَرَاعَــكَ مِنْهَــا غُــرَّةُ البِــرِّ فِــي سَــوَاد الحِــدَادِ(٦)

مُنْتَهَــى مَــا بِــهِ الــبِلاَدُ تُعَــزَّى رَجُــلٌ مَــاتَ فِــي سَــبِيلِ الــبِلاَدِ (٧)

أُمَّهَــاتٌ لا تَحْمِــل الثُّكْــلَ إلاّ لِلنَّجِيــبِ الجَــرِيءِ فِــي الأَوْلاَد(٨)

(كَفَرِيــدٍ) ، وَأَيْــنَ ثَــانِي فَرِيــدٍ ؟ أَيُّ ثَــانٍ لِوَاحِــدِ الآحَــادِ؟(٩)

الــرَّئِيسِ الجَــوادِ فِيمَــا عَلِمْنــَا وَبَلَوْنَــا وابــنِ الــرَّئِيسِ الجَــوَادِ ؟(١٠)

أَكَلَــتْ مَالَــهُ الحُقُــوقُ ، وَأَبْلَــى جِسْــمَهُ عَائِــدٌ مِــن الهَــمِّ عَــادِى(١)

لَــكَ فــي ذَلــكَ الضَّــنَى رِقَّــةُ الــرَّو حِ ، وَخَفْــقُ الفُــؤَادِ فــي العُــوَّادِ(٢)

عِلَّــةٌ لــم تَصِــلْ فِرَاشَــكَ حتَّــى وُطِئَــتْ فــي القُلُــوبِ وَالأَكْبَــادِ(٣)

=

(١) صفحات: جوانب، والصفح بالفتح من كل شيء جانبه.

(٢) اللِّواء: العلم، والمقصود به جريدة اللواء التي أنشأها مصطفى كامل، الأجناد: الأعوان والأنصار.

(٣) موفٍ: مشرف، الألفة: الائتلاف أو الوحدة ، الاتَّحاد: جعل الشيئين واحدا، وفى هذا البيت إشارة إلى حقيقة تاريخية هي أن عودة الفقيد ميتا كانت في زمن اتحاد الأمة المصرية جميعا على طلب الاستقلال، فلم يكن هناك أحزاب مختلفة المطالب وقتئذ

(٤) الأمة: كل جماعة يجمعها أمر واحد، هُيِّئت: استقام أمر الوحدة لديها، والقوم: الجماعة من الرجال دون النساء.

(٥) الخدر: كل ما يوارى من بيت أو نحوه ، تصوغ: تنظم، النَّادي: المكان والمجلس.

(٦) غُرَّة كل شيء: أوله ، البِّر ضد العقوق وهو الخير والفضل، الحداد: ثياب المأتم السود

(٧) المُنْتَهى: ضد المبتدأ، ومنتهى الشيء: بلغ مبلغا لا يزاد عليه.

(٨) الثكل: فقدان المرأة ولدها، النجيب: الخير المبارك الصحيح الرأي أو الكريم الحسن، الجريء: المقدم من كل شيء والرجل الجريء: المتقدم الماضي.

(٩) واحد: الآحاد الذي لا مثيل له ، وهو أبلغ في المدح .

(١٠) الرئيس: لقب عُرف به (فريد) لتوليه رئاسة الحزب الوطني خلفا لمصطفى كامل ، والجواد: الكريم، وابن الرئيس: يشير إلى والد محمد فريد، وهو أحمد فريد باشا من كبراء مصر المعدودين، وناظر الدائرة السنية، أشتهر بعلو النفس

=

صَـــادَفَتْ قُرْحَـــةً يُلاَئِمُهَـــا الصَّبْـــ ـــرُ ، وَتَـأْبَى عَلَيـهِ غَيـرَ الفَسَـادِ(٤)

وَعَـــدَ الـــدَّهْرُ أنْ يَكُـــونَ ضِـــمَادًا لَـكَ فِيهَـا ، فَكَـانَ شَـرَّ ضِمَـادِ(٥)

وَإِذَا الـرُّوحُ لـم تُـنَفِّسْ عَـن الجِسْـ ـمِ (فَبُقْـرَاطُ) نَـافِخٌ فـي رَمَـادِ (٦)

***

=

والأخلاق القويمة.

(١) أكلت: أفنت، عائد من العيادة جمع عُوَّد، عادى بمعنى معتدى.

(٢) الضَّنىَ: المرض الشديد، والعُوَّاد: الزُّوار.

(٣) وُطئت: سكنت.

(٤) القرحة: قدر الدراهم فما دون.

(٥) الضّماد: خرقة يداوى بها الجرح ،والمراد به هنا مطلق التداوي.

(٦) تنـفّ : تـروّح، و(بُقْـرَاط): أشـهر الأطبـاء الأقـدمين عـاش خمسـا وتسـعين سـن ، وتعلَّـم الطـب عـن أبيـه وجـدِّه وبـرع فيـه حتـى قـال بفضـله الأوائـل ، ومـن كلامـه " الأمـن مـع الفقـر خيـر مـن الخـوف مـع الغنـى" و " يـداوى كـل عليـل بعقـاقير أرضـه فـإن الطبيعـة تفـزع إلـى عاداتهـا " و " محاربـة الشـكوى أيسـر مـن معالجـة العلـة " وغيرهـا ، ينظـر : دائـرة معـارف القـرن العشـرين للأسـتاذ / محمـد فريـد وجـدي ٢٦/١ ، دار المعرفـة ط الثالثـة ١٩٧١م .

الفَصْلُ الثَّانِي

دَالِيَّةُ شَوْقِي فِي المِيزَانِ البَلَاغِي وَالنَّقْدِيّ

المبحث الأول

الموت وشواهده في الأحياء

لكل إنسان عمر محدود وأجل محتوم لا يتعدّاه، ولا يستطيع أحد – مهما طال عمره – أن يردَّ عنه قضاء الله – ﷻ– الذي كُتِبَ له، فلا رادَّ لحكمه ولا معقِّب لقضائه، ومنذ بدء الخليقة والناس يتوالوْن كل يوم نحو مصيرهم والموت يسوقهم إلى نهايتهم ويدفعهم إليها دفعا، فكم بادت أممٌ عبر القرون المتتالية والأرض على ذلك شاهدة؛ إذ طوت كل مظاهر الفرح واللهو واللعب وأدواته وأفْنَتْهُ، وكأنَّ الموت رحى تطحن الأجساد وما تذريه من طحين هو الغبار الذي يغطى صفْحَتيْهَا، ثم تأتي القبور بدورها؛ لتقوم دليلا شاخصا يهدي قوافل الموتى إلى طريق الآخرة، يصور (شوقي) هذا في مستهل قصيدته فيقول :–

كُلُّ حَيٍّ عَلى المَنِيَّةِ غَادِي ... تَتَوالى الرِّكَابُ وَ المَوْتُ حَادِي

ذَهَبَ الأَوَّلُونَ قَرْنًا فَقَرْنًا ... لَمَ يَدُمْ حَاضِرٌ ، وَلَمَ يَبْقَ بَادِي

هَلْ تَرَى مِنْهُمُ ، وَتَسْمَعُ عَنْهُم ... غَيرَ بَاقِى مَآثِرٍ وَأَيَادِي؟

كُرَةُ الأَرْضِ كَمْ رَمَتْ صَوْلجَانًا ... وَطَوتْ مِنْ مَلاَعِبٍ ، وَجِيَادِ

وَالغُبَارُ الّذِى عَلى صَفْحَتَيْهَا ... دَوَرَانُ الرَّحَى عَلى الأَجْسَادِ

كُلُّ قَبرٍ مِنْ جَانِبِ القَفْرِ يَبْدُو ... عَلَمَ الحقِّ ، أَوْ مَنَارَ المعَادِ

وَزِمَامُ الرِّكَابِ مِن كُلِّ فَجٍّ ... وَمَحَطُّ الرِّحَالِ مِن كُلِّ وَادِي

يستهل (شوقي) لوحة الافتتاح بعمومية الموت ويتعرَّض لذكر شواهده في الأحياء، وهو مَطْلَعٌ جيّد واستهلالٌ بارع، أجمل المعنى الذي تتظاهر عليه مقاطع القصيدة، فقد اشتمل على معانٍ ضمنية ناسبت غرضها، ولعل أهمها الإلماح إلى (فريد) الذي ارتمى بسيوله في محيط الموت واستقر بين أمواجه.

وقد نبَّه البلاغيون على ضرورة تجويد المطلع؛ لأنه أول ما يقرع السمع فإن كان عذبا حسن السبك صحيح المعنى أقبل السامع على الكلام فوعى جميعه، وإلا أعرض عنه وإن كان باقي القصيدة في بالغ الحسن(١)

لهذا فإن الشعراء يجتهدون – عادة – في تجويد مطالعهم ويجعلونها رموزا واستهلالا يحمل من الإجمال ما تفسره معاني قصائدهم، وما أدق عبارة ابن رشيق: "الشعر قفلٌ أوله مفتاحه وينبغي للشاعر أن يجوِّد ابتداء شعره فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يُستدلُّ على ما عنده من أول وهلة. "(٢)، وشوقي أحد الشعراء الذين التزموا هذا المنهج وساروا على دربه، فجاء مطلعه مناسبا للمقام، متضمّنًا لأغراض القصيدة ومعانيها التي تمتد إلى ستة وخمسين بيتا.

وعند استكشاف الصنعة البيانية التي جوَّد بها مطلعه نجد أنه قد أحسن توظيف الألفاظ والصور في الكشف عن عاطفته فقال:–

كُلُّ حَيٍّ على المَنِيَّةِ غَادِى تَتَوالى الرِّكَابُ وَ المَوْتُ حَادِي

والبيت قد اجتمع فيه من دقة النظم وسلامة الرصف وجودة الصياغة ما يجعله من نفائس صناعة البيان عند شوقي، فقد استهله بجملة خبرية صُدِّرت بأحد ألفاظ العموم فقال: (كُلُّ حَيٍّ)، ولفظ " كل " يفيد الشمول ويؤسسه، إذ بدونه ينتفي الشمول الذي حرص الشاعر على ترديده وإشاعته في سائر أجزاء القصيدة، فقد توارد هذا اللفظ فيها ثماني مرات(٣)، ويستطيع الباحث والمتتبع لهذا اللفظ في قاموسها اللغوي أن يخرج بأن شوقيا يلتمس في ألفاظ العموم معنى الشمول الذي يناسب عمومية الموت وشيوعه في كل الأحياء، والتنكير في كلمة (حيٍّ) يشير إلى وجود أي حياة فهي إلى زوال، وهو يتآزر مع لفظ العموم، والتعبير بحرف الجر (عَلى) في قوله (على المنيَّة) وما يدل عليه من الاستعلاء والتمكن أفاد معنى، فكأن الشاعر صوَّر المنيَّة بدخول حرف الجر (عَلَى) عليها في صورة دابة يمتطيها الأحياء لتوصلهم إلى مصيرهم المحتوم، كما عبَّر عن تتابع الأموات على امتداد

(١) ينظر : المطول شرح تلخيص المفتاح لسعد الدين التفتازاني، تحقيق د /عبد الحميد هنداوي صـ ٧٣٤ ، دار الكتب العلمية بيروت ط الأولى ١٤٢٢ هـ ٢٠٠١ م .

(٢) العمدة ٢١٨/١ .

(٣) ورد لفظ (كل) في البيت رقم ١ ، ٦ ، ٧ تكرر فيه مرتين ، ١٤ ، ٢١ ، ٤٥ تكرر فيه مرتين.

الـزمن بالفعـل (تَتَـوالَى)، وورود الفعـل بهـذا النسـق البيـاني يفيـد معنـى المـوالاة والتكـرار، فزيـادة التاء أفادت توسع المعنى فيه فأصبح دالا على التكرار المستمر.

ومـا كـان لشـوقي أن يـدع الصـورة التـي رسـمها لفنـاء الأحيـاء عـن طريـق الألفـاظ الموحيـة أن تمـرَّ بمخيِّلتـه دون أن يردفهـا بمـا يقرِّرهـا فـي ذهـن المتلقـي، فتقـع فـي قلبـه موقـع المـاء مـن ذي الغُلَّـة الصَّـادي، لهـذا اسـتعار (الرِّكـاب) للأحيـاء فـي قولـه (تَتَـوالَى الرِّكـاب) وشـبَّه المـوت بالحـادي الـذي يسـوق الإبـل ويتغنـى لهـا؛ ليحثهـا علـى السـير تشـبيها بليغـا فـي قولـه (والمـوتُ حَـادِي)، والـنظم فـي البيـت يتجـاوب مـع هـاتين الصـورتين، فقـد أبرزتـا صـورة قوافـل المـوتى تُسَاقُ إلى طريق الآخرة ويُدْفَعُ بها دفعًا على غير تهاون ولا إبطاء.

ويمكـن أن تؤخـذ الصـورة بتمامهـا علـى أنهـا اسـتعارة تمثيليـة قائمـة علـى تشـبيه الأحيـاء وهـم يسـعون ويتوالـون كـل يـوم نحـو مصـيرهم ونهـايتهم بالإبـل التـي يسـوقها راعيهـا ويتغنّـى لهـا؛ ليحثهـا علـى السـير، وجريـان التركيـب علـى هـذا النسـق البيـاني – فيمـا أرى – أشـد اتّصـالا وأقـرب رحمـا بغـرض الكـلام، فالصـورة بتمامهـا التقطهـا شـوقي مـن واقـع الحيـاة ووظَّـف فيهـا الكلمات توظيفًا يجعل القارئ يراها أمام عينيه مصورة شاخصة.

وكـان مـن الممكـن أن يعبـر شـوقي بالفعـل مكـان اسـم الفاعـل فيقـول مـثلا: (غـدا – حـدا) ولكنـه آثـر التعبيـر باسـم الفاعـل لتـؤدي الزيـادة دورا أساسـا فـي الدلالـة علـى معنـى جديـد لـم يحتـو عليـه مَبْنـىَ الفعـل، فبهـذه الصـياغة تجـاوز التعبيـر مجـرد الحـدث الموجـود فـي الفعـل إلـى مَبْنىً دال على الاسمية والفعلية معا .

ومـن لطـائف مـا جـاء فـي هـذا الـنظم إسـناد الغـدو– وهـو وقـت الضـحى، أو مـا بـين صـلاة الصـبح وطلـوع الشـمس – إلـى ضـمير الأحيـاء علـى طريقـة المجـاز العقلـي، إذ كـان مقتضـى السّـياق أن يقـال: كـل حـي علـى المنيـة لـه وقـت يغـدو فيـه، وسِـرُّ إيثـار هـذا التجـوُّز هـو فـرط الامتثـال وسـرعة الاسـتجابة لنـداء المـوت، وأنَّـه لا يُمْهِـلُ أحـدًا،﴿فـإِذَا جَـاءَ أَجَلُهُـم لا يَسْـتَأْخِرُونَ سَـاعَةً وَلا يَسْـتَقْدِمُون﴾[1]، وتبـدو أهميـة المجـاز العقلـي فـي خلـق آفـاقٍ جديـدة يحتملهـا التركيـب مـن شـأنها أن تحـدث الفخامـة فيـه، وهـذه هـي إحـدى فضـائله التـي دَلَّ عليهـا الإمـام عبـد القـاهر حيـث قـال: "ومـن شـأنه أن يَفْخُـمَ عليـه المعنـى، وتحـدُثَ فيـه النَّبَاهـة ... ثـم

(١) سورة : الأعراف من الآية ٣٤.

هو مادةُ الشَّاعر المفلِقِ والكاتبِ البليغ في الإبداع والإحسَان والاتِّساع في طُرُق البيان"[١]، وكان اصطفاء التعبير بوقت الغُدُوِّ مع أنّ الموت قد يأتي في غيره من الأوقات للإيحاء بأن الموت يترقب الإنسان منذ فجر حياته وميلاد يومه، فوقت البكور هو مولد كل البشر، وهو الوقت الذي تنبعث فيه الحياة وتتدفق على كلِّ حيّ .

ومما يلفت النظر هذا التناسق الفني والانسجام الصوتي الذي أقيمت عليه القصيدة منذ مطلعها، وهو ما يسمى بالتَّصريع[٢]، وتلك عادة شوقي فهو ينزع دائما إلى التَّصريع في مطالعه؛ نظرا لأهمية الانطباع الذي يأخذه المتلقي عن القصيدة من خلال بيتها الأول، كما يقول حازم القرطاجني: "إن للتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس؛ لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك " [٣].

والتَّصريع في مطلع القصيدة أعان القافية على أن يتوفر لها من حسن السبك وسلامة الرصف ما يصوِّر المعنى ويشيع نبرات الحزن والأسى، فقد ذكر ابن رشيق أن البيت المُصَرَّع أدخل في الشعر وأقوى من غيره [٤]، هكذا يقيم شوقي مفتتح قصيدته على هذا المرتكز بسبب الحضور المزدوج للقافية في شطري البيت بما يعطى صورة أكمل للتناسب بينهما.

ومما يلفت النظر في صياغة البيت الثاني التعبير بالفعل (ذَهَبَ) في قوله: ذهب الأولون قرنا فقرنا، وإيثاره دون سواه من أفعال يمكن أن تؤدي معناه كـ (رحل) أو غيره مع أنه يطابقه في الوزن، أرى أن التعبير بهذا الفعل يخدم قضية التتابع التي عبر عنها في قوله (تَتَوالى الرِّكاب)، وفى قوله بَعْدُ (قرنا فقرنا)، فضلا عن كونه النظم المناسب لحال الموتى؛ لدلالته على الذهاب الكلى الذي لا رجعة بعده، وهذا معنى دقيق لا ينهض به إلا التعبير بهذا الفعل، أمّا التعبير بالفعل (رَحَل) فمع كونه الأنسب – في الظاهر – للمقام،

(١) دلائل الإعجاز للإمام عبد القاهر الجرجاني بتحقيق العلامة محمود شاكر صـ ٢٩٤،٢٩٥ بتصرف ، ط مكتبة الخانجى بالقاهرة ٢٠٠٠م.

(٢) التصريع من الأمور المستحبة عند العرب ، وهو أن تكون عروض البيت تابعة لضربه حتى يدل آخر الصدر على آخر العجز تنبيها على القافية التي ستجرى وتلتزم ، ينظر: نقد الشعر لقدامة بن جعفر ، بتحقيق د / محمد عبد المنعم خفاجي صـ٨٦ ط دار الكتب العلمية بيروت ، والعمدة ١٧٣/١ .

(٣) منهاج البلغاء وسراج الأدباء بتحقيق/ محمد الحبيب الخوجة صـ٢٨٣ ط دار الكتب الشرقية بتونس ١٩٦٦م.

(٤) العمدة ١٥٩/١.

فكثيرا ما يُعَبَّر عن الموت بالرحيل إلا أن السياق يأباه؛ لأن الشاعر لا يركز على فكرة الرحيل أو الانتقال من دار إلى دار وإنما يركز على فكرة الفناء والاندثار، ويتخذ من ذلك أساسا؛ لتنفير الناس من الحياة.

وجاء قوله: (قَرْنًا فَقَرْنًا) استجابة لما بُنِيَ عليه النظم من تصوير التقارب الزمني والتتابع المستمر بين جموع الموتى فيما مضى من الأمم، ولهذا نهضت الفاء بدور رئيس في إفادة هذا المعنى، فليس ثمَّة مسافة زمنية احتجب فيها الموت عن أمَّة ما، ولكن توالت القرون وتتابعت الدهور والموت – في كل أمة – يجتهد في حصد الأرواح دون كلل أو ملل.

والتنكير في الكلمتين يتجاوب مع إشاعة العموم الذي حرص عليه شوقي منذ أن استهل قصيدته، ولو عرَّفَهُما ما استطاع أن ينشر تلك العمومية، فليس المراد تحديد قرن معين أو زمن معين أو جيل معين أهلكه الموت وأفناه، فلا حاجة إلى هذا التحديد ولا غرض من ورائه، وإنما المراد التدليل على إحاطة الموت وشيوعه وسريانه في كل أمة وفى كل زمان ومكان، ولا يخفى ما وراء هذا التنكير من تعظيم أمر من بادوا وأهلكُوا، ولنا في قوم (عاد) عبرة وعظة، وما قوم (ثمود) عنهم ببعيد.

وقوله (لم يَدُمْ حَاضِرٌ) وما عُطِفَ عليه تأكيدٌ وتعليلٌ للمعنى السابق، والغرض منه تقوية مضمون الكلام وتقريره في نفس المخاطب، وَوَصَلَ بين الجملتين؛ لوجود المناسبة المسوغة للعطف بينهما، فقد اتفقت الجملتان الخبريتان لفظا ومعنى ولم يمنع من العطف مانع، وهو ما يُسمَّى بالتوسط بين الكمالين، ولا يخفى ما أفاده الجمع بين الجملتين من تأكيد فكرة الفناء وشمولها، كما قام الطباق بدوره في إفادة تأكيد هذا المعنى في قوله: (لم يَدُمْ حَاضِرٌ وَلم يَبْقَ بَادِي)، فالجمع بين الحضر والبدو إنما أفاد إحاطة الموت بجميع الأجناس البشرية الحضريَّة منها والبدوية .

ومن دقائق البيان في هذا النظم تقديم الحضر على البدو، ولعل هذا التقديم قد أخذ حيِّزَه المنوط به من حيث كثرة الاستعمال، حيث لا يقترن الحضر بذكر البدو في اللسان العربي إلا وقُدِّم عليه، فسكان الحضر أكثر عددا وأوسع ذيوعا وانتشارا من غيرهم، والحال إذن يقتضى تقديمهم لمراعاة تلك الأحوال، وآثر استخدام (لَمْ) من بين أدوات النَّفي ونفى بها الفعلين المضارعين (يَدُمْ) و(يَبْقَ)؛ لإفادة معنى النفي المطلق، فانتفاء الدوام والبقاء لم يكن مقيَّدا بزمن معين، وإنما كان نفيًا عامًّا يجرى على الأحياء في كل زمان ومكان.

وقوله: (هَلْ تَرى مِنْهُمُ وتَسْمَعُ عَنْهُم) جاء على طريقة الاستفهام؛ ليؤكد انتفاء خلود البشر، وفى الاستفهام إثارة ولفت انتباه، أراد الشاعر – من خلاله – جذب مخاطبه إليه

وإثارة ذهنه ولفت انتباهه؛ ليوقفه على تفهم حقيقة الموت، وأن جميع المخلوقات تفنى ﴿وَأَنْ لَيْسَ لِلإِنْسَانِ إلاّ مَا سَعَىَ﴾ (١)، واختار من أدوات الاستفهام (هَلْ) التي يطلب بها التصديق فحسب، ووَجَّه بها الكلام إليه مستفهما عن نسبة الرؤية والسماع، وهذا يستدعى من المخاطب الإفادة بثبوت تلك النسبة أو نفيها، فهي تحتاج منه إلى جواب.

(وشوقي) يستعين هنا بالحواس البشرية في رسم صورة ذكية لفناء الأجساد، وذلك عن طريق استخدام حاستي السمع والبصر والتعبير بصيغتي المضارع، وصيغ المضارع – كما يقول شيخنا الدكتور أبو موسى – في ألسنة أصحاب البيان فيها ثراء وعمق وقدرة بارعة على إحضار المشاهد والمواقف(٢)، فالتعبير بالمضارع يحكى الحال التي تقع فيها الرؤية والسماع ممن يُظَنُّ منهم ذلك، وقدَّم الرؤية على السمع؛ ليكون ذلك أدعى للتصديق، وتكون القضية مصحوبة بدليلها ؛ إذ الرؤية شاهد عيان على فناء الأجساد، وأنه لا يبقى منها إلا حصيلة العمل.

والاستفهام هنا بمعنى النفي كما جاء في قوله تعالى: ﴿هَلْ جَزاءُ الإحْسَانِ إلاّ الإحْسَانُ﴾(٣)، واجتماعه مع الاستثناء في قوله: (غير باقي مآثر وأيادي) تولَّدَ عنه إفادة الكلام أسلوب القصر، فالمراد قصر الرؤية والسماع على المآثر والأمجاد قصر صفة على موصوف قصرا حقيقيا تحقيقيا، والغرض من هذا الأسلوب هو تصوير مآثر الموتى وأن ليس للإنسان إلا مسعاه الطيب وسيرته الحسنة، كما ذكر شوقي في رثاء مصطفى كامل:-

فَارْفَعْ لِنَفْسِكَ بَعْدَ مَوْتِكَ ذِكْرَهَا فَالذِّكْرُ لِلإنسَانِ عُمْرٌ ثَانِي(٤)

ولفظتا (مَآثر وأيَادِي) ناسبتا جو القصيدة الحزين، وصَعَّدتا هذا الإحساس لدى المتلقي، فكلمة (مآثر) يكثر دورانها عند فقد عزيز والتأكيد على فضائله، وهذا هو الذي دعانا إلى القول بأن شوقيا ألمح إلى صفحات فريد الجهادية منذ مستهل قصيدته، وجعل ذلك رمزا أدار عليه الحديث عن الموت وطلبه للأحياء، ثم انطلاقه إلى مظاهر الكون وبَثِّ شواهد

(١) سورة النجم الآية :٣٩ .

(٢) ينظر: شرح أحاديث من صحيح البخاري دراسة في سمت الكلام الأول د/ محمد أبو موسى صـ١٤٧، نشر مكتبة وهبة ، ط الأولى ١٤٢١هـ ٢٠٠١م.

(٣) سورة : الرحمن الآية ٦٠.

(٤) الشوقيات ١٥٨/٣.

الموت فيها، أما الإشباع الناتج عن ضم حرف الميم في قوله (مِنْهُمُ) فهو يفيد تكثير أعمار البشرية على امتداد الزمن وتطاوله حيث كان الموت لها بالمرصاد، وبهذا يتضح أن شوقيا لم يَقُدْهُ الوزن إلى هذا الإشباع فحسب، وإنما كان له فضل معنى وتعلق بغرض الكلام، فلم يكن شوقي من الذين يحنون هاماتهم الشعرية لسلطان القوافي والأوزان.

ويدلف (شوقي) إلى بيان أثر الموت في معالم الغبراء فيقول:-

كُرَةُ الأَرْضِ كَمْ رَمَتْ صَوْلجَانًا وَطَوتْ مِنْ مَلاَعِبٍ ، وَجِيَادِ
وَالغُبَارُ الّذِى عَلى صَفْحَتَيْهَا دَوَرَانُ الرَّحَى عَلى الأَجْسَادِ

فهو يريد أن يقول: إن كل مظاهر الفرحة واللهو دثرته الأرض، فكم أسقطت مُلُوكًا وابتلعت مُلْكًا وأفنت ميادين كانت مهوى المترفين يلعبون فيها بخيولهم، فما ينتشر على صَفْحَتَيْهَا من غبارٍ إنما هو أثرُ الموتِ في الأجساد، ولا شك أن هذه الصورة مستوحاة من قول أبى العلاء :-

صَاحِ هَذِى قُبُورُنَا تَمْلأُ الرَّحْ ـبَ فَأَيْنَ القُبُورُ مِنْ عَهْدِ عَادِ
خَفِّفِ الوَطْءَ مَا أَظُنُّ أَدِيمَ الْ أَرْضِ إلاّ مِنْ هَذِهِ الأَجْسَادِ(١)

فالصورة التي رسمها أبو العلاء للتراب الذي يغطى أديمَ الأرضِ وجَعْله هذا التراب ناتجا عن طحن الأجساد التي أفنتها رحىَ الموت صورةٌ ظنيِّةٌ مجملةٌ تُعبِّر عن فكر أبى العلاء وفلسفته؛ ولذلك قيَّدها بالظن في قوله: (مَا أَظُنُّ)، والظنُّ يستعمل في اليقين والشك، أمّا صورة (شوقي) فهي تلتئم في نسيج وصفي أطلق فيه العنان للتخييل والمبالغة وتوليد المعنى وإثرائه .

وإذا كان طابع الإيجاز يغلب على صياغة أبى العلاء فإنّ شوقيا يزيد الصورة تفصيلًا وتحليلا وتوليدًا للمعني، انظر إلى قوله: (كُرَةُ الأَرْضِ)، وما يحتمل هذا اللفظ من إفادة معنيين أحدهما، ثم بضميره المعنى الآخر، وهو ما يسمى عند البلاغيين بمصطلح

(١) أديم الأرض: ظاهرها ، وخص أديم الأرض وإن كان الأبلغ في المعنى الذي أراده أن يقول: ما أظن الأرض ، من حيث كان الوطء على وجه الأرض وكذلك دفن الموتى ، ينظر: شروح سقط الزند ٣/ ٩٧٤، ٩٧٥ .

الاستخدام[1] فَكُرَةُ الأرض إما أن يُقصدَ بها الكرة الأرضية التي نعيش عليها، وإما أن يُقصدَ بها تلك اللعبة المشهورة التي كان يلعبها الفرسان على خيولهم بواسطة عصا يُعْطَفُ طرفُها[2]، يرجِّح هذا المعنى ذكر الصولجان والملاعب والجياد، ثم أعاد الضمير في البيت الثاني على الكرة الأرضية في قوله: (صَفْحَتَيْهَا).

والتعبير بـ (كَمْ) له دلالته الخبرية التقريرية الدالة على التكثير، ودخول الفعل (رَمَىَ) عليها يدل على أن الرَّمي منها متصل ومستمر، فالفعل وإن كان ماضيا إلا أنه يمد ظلاله على المستقبل أيضا.

كما اعتمد (شوقي) في معالجة هذه القضية على الاستعارة التبعية في الفعلين (رَمَت) و(طَوَت)، فاستعار الرَّمْيَ للابتلاع والطَّيَّ للدّفن، وبهذا يكون المقصود من الصولجان والملك والملاعب والجياد فناءها وإهلاكها، وعلى هذا المعنى تقوم الاستعارتان بدور رئيس في تصوير فناء الملك واندثاره واختفاء مظاهر اللهو واللعب، وأن الملوك مهما تعاقبوا على وجه الأرض واستعلوا فيها وتجبَّروا فهم إلى زوال، وأن ملكهم غائر تبتلعه الأرض وتطويه فكأنَّه لم يَكُنْ، بل لا يبقى منه إلا مشاهد النظر والاعتبار.

وشوقي هنا ذو عناية خاصة باختيار مكونات الصورة ومنهاج تأليفها، فهو يجمع بين الكُرَةِ والرَّمْيِ والصَّوْلجَان والملاعب والجِيَاد وكلها معانٍ متآلفة أشد ما يكون الائتلاف، فالتناسب بين الكلمات عنصر أساسي في بلاغة الكلام وجوهر جودته، وقد فصَّل الإمام عبد القاهر ذلك فذكر أن النظم ليس ضم كلمات بعضها إلى بعض كيفما اتَّفق، ولكنّه يقوم على تناسق الدِّلالات وتلاقي المعاني على الوجه الذي يقتضيه العقلُ، ويُعْتَبَرُ فيه حالُ المنظوم بعضه مع بعض حتى يكون لوضع كل جزءٍ منه حيث وُضِع علَّةٌ تقتضى كونه فيه، وحتى لو وُضِع في مكانٍ غيره لم يَصْلُحْ[3].

وتكتمل حلقات الصورة عند شوقي ببيان أثر الموت في الأجساد، وذلك عن طريق التشبيه التمثيلي في قوله :-

---

(١) عرفه الخطيب بقوله: أن يراد بلفظ له معنيان أحدهما ، ثم بضميره معناه الآخر ، أو يراد بأحد ضميريه أحدهما وبالآخر الآخر ، ينظر : الإيضاح في علوم البلاغة صـ ٣٦٦ ، ط دار الكتب العلمية بيروت.

(٢) ينظر : تاج العروس للزبيدى ١٤٤٧/١ ، وتهذيب اللغة للأزهري ٤٥٥/٣ مادة : صلج .

(٣) ينظر : دلائل الإعجاز صـ ٤٩ ،٥٠ .

وَالغُبَارُ الّذِى عَلى صَفْحَتَيْهَا دَوَرَانُ الرَّحَى عَلى الأَجْسَادِ

والظاهر في الصورة أنه شبّه انتشار التراب ودورانه في جنبات الأرض بانتشار رحى المنون في الأجساد، وتشبيه الموت بالرحى التي تطحن الأجساد سبقه إليه الشعراء من ذلك قول أبى العتاهية:-

النَّاسُ في غَفَلاَتهِمْ وَرَحَى المنِيَّةِ تَطْحَنُ[1]

مَا دُونَ دَائِرَةِ الرَّدَى حِصْنٌ لِمَنْ يَتَحَصَّنُ

فالاستعارة في قوله: (تطحن) قائمة على تشبيه فناء الأعمار بالطَّحْن بعد أن جُعِلت المنية طاحنة ولها رحىً تطحنُ الأجساد وتفنيها، ولكن بيان شوقي يأبى أن يقف عند هذا الحد فزاده تعقيدا وإغراقا وجعل ما تزريه رحى المنية من طحين هو الغبار الذي يغطى صفحتي الأرض.

الأمر الذي جعل العقاد يصف بيت شوقي بالتعقيد والاستطراد، وذلك من خلال مقارنته بين تصوير شوقي للموت في هذا البيت وبين تصوير أبى العتاهية في بيته السابق، ويخلص منها بأن شوقيا قد بلغ حدا من التعقيد عنده يركد العقل ويجم الكلام[2]، وما أرى في بيت شوقي تعقيدا يصل إلى هذا الحد الذي وصفه العقاد به، بل هو الإغراق في التصوير والتحليق به في سماوات الخيال، ولا عجب فقد سبقه في ذلك أبو تمام فارس هذا الميدان.

ومن الإيحاءات المشعة داخل تركيب شوقي تعريفه لكلمة (الرَّحى)، فهذا التعريف يشير إلى نوع معين من الرَّحى هو رَحى المنون المعهودة، وكأنه يلتمس في مُتَلَقِّيهِ أن يكون على بصيرة من هذه الرَّحى لعهده بها، والتعبير بحرف الجر (علَى) في قوله: (عَلى الأَجْسَاد) يصوِّر تمكن هذه الرحى من طحن أجساد الموتى وإفنائها.

ثم تتلاقى عمومية الموت عند شوقي مع عمومية القبور في اتضاحها واشتهارها؛ لتهدى جموع الموتى إلى طريق الآخرة في قوله :-

كُلُّ قَبرٍ مِنْ جَانِبِ القَفْرِ يَبْدُو عَلَم الحقِّ ، أَوْ مَنَارَ المعَادِ

(١) ينظر : ديوان أبى العتاهية صـ٤٢٩ ضمن سلسلة ديوان العرب ، ط دار بيروت للطباعة والنشر ١٤٠٦هـ١٩٨٦م.

(٢) ينظر : الديوان في الأدب والنقد صـ١٨ ، ١٩ .

وَزِمَامُ الرَّكَابِ مِن كُلِّ فَجٍّ وَمَحَطُّ الرِّحَالِ مِن كُلِّ وَادِى

فهو يحرص على بثِّ تلك العمومية التي أشاعها منذ ابتداء القصيدة ويستخدم لفظ الشمول (كُلّ) ويجعله إطارا تتحدد من خلاله معالم القبور، ويستعين بالتشبيه كوسيلة بيانية تسهم في إفعام النفس بالهيبة والاعتبار، ثم يَترقّى ويتدرَّج في تشبيه القبر ويرصد له صورا متعددة من شأنها تجلية معالمه عن طريق الاستقصاء في التشبيه، فيشبهه – أولا بـ (عَلَم الحقِّ) الذي يهدى جموع الموتى إلى طريق الآخرة، والتشبيه بالعَلَمِ فيه معنى الرمز والشهرة، وتقييده بـ (الحقِّ) ينبئ بثبوته واستقراره، فهو علم لا يُنكَّس كسائر أعلام الدنيا، وإنما يظلُّ شاهدا يلفت الأنظار ويدعو إلى الهيبة والاعتبار، ثم يلتقط للقبر صورة أخرى فيشبهه بـ (مَنَار المَعَادِ)، والمنَار: هو الحد الفاصل بين الشيئيين، وجَعْلُ القبر حدًّا فاصلًا بين الدنيا والآخرة يستدعى التَّذكر ويُلْفِتُ إلى ما بعد الموت.

ثم يستأنف صورة جديدة للقبر فيشبهه بالزِّمام – الذى تُقادُ به المطّيِّ – في فرط الاستجابة وسرعة الامتثال، وتشبيه القبر بالزِّمام جديدٌ مبتكر فيه تأملٌ وتأنٍّ وفضل، أراد الشاعر من خلاله بثّ روح الهيبة والاتعاظ في قلوب البشر، وفضله يرجع إلى ما تحفظه صورة المشبه به من كمال الانقياد وتمام التذلل، فكأنّ القبر آخذٌ بزمام صاحبه بعد أن كان جامحا مستعصيا عليه، فهو يسحبه ويقوده ويجرُّه إليه جرًّا، وقوله: (مِن كُلِّ فَجٍّ) قيدٌ في التشبيه ينبئ بقوة التمكن وتمام السيطرة، فمهما اختلفت أجناس البشر وتباعدت أوطانهم فهو قائدهم إلى طريق الآخرة، ولهذا نكر كلمة (فَجٍّ)؛ لئلا يحصر هذا التمكن في فجٍّ معين ويجعل الانقياد مقصورا عليه.

ويعقد (شوقي) صورة أخرى للقبر فيشبهه بمهبط المسافرين في كل مكان في قوله: (وَمَحَطُّ الرِّحَالِ مِن كُلِّ وَادِى)، وهو تشبيه دقيق يبرز مآل الموتى ويصور مستقرهم، فالتشبيه يُلْفِتُ إلى أن الدنيا دار عناء ومشقة وأن الإنسان لا يستريح من هذا العناء إلا إذا أخلد إلى قبره، فمهما شرَّق أو غرَّب فإليه منتهاه ومصيره ومستقره، وبهذا الاستقصاء في التشبيه رسم شوقي صورة محسَّة انتزع مادتها من عوالم مرئية؛ لتتضح من خلالها معالم القبر.

ومما يلفت النظر في سياقة هذه التشبيهات أن شوقيا لم يشبه القبور (جمعا) بما شبَّهها به، وإنما شبَّه كلَّ قبر منها على حدة، وفى هذا إيحاء بأن القبر الواحد يحمل من فرط الاتعاظ وعين الاعتبار ما يدعو إلى التأمل في المصير و يكفى لإشاعة الهيبة في النفس.

وتقييد المشبه (القبر) بكونه (مِنْ جَانِبِ القَفْرِ) يوحى بأنه كان خافتا في أعين الناس ساكنا لا يُلتفت إليه فأراد (شوقي) إبرازه وتجليته في صورة محسَّة، كما لا يخفى ما بين (القَبْر) و(القَفْر) من تجانس لطيف غير متكلف؛ طلبه المعنى واستدعاه وقاد إليه فوقع موقعه من حسن الإفادة مع أن الصورة صورة التكرير والإعادة كما ذكر الإمام عبد القاهر[١]، وهذا أدعى إلى تثبيتها في الذهن وتأكيدها بعد الوقوع على معناها.

وإذا كانت هذه هي صورة القبر في نظر شوقي فإنها لا تختلف كثيرا عن تصور أبى العلاء له في قوله:-

رُبَّ لَحْدٍ قَدْ صَارَ لَحْدًا مِرَارًا ضَاحِكٍ مِن تَزَاحُمِ الأَضْدَادِ

وَدَفِينٍ عَـلَى بَقَايَا دَفِينٍ فِي طَـوِيلِ الأَزْمَانِ وَالآبَادِ [٢]

فمحور الاهتمام في هذه الصورة هو تعجب القبر من اشتماله على الأخيار والأشرار واجتماعهم فيه، وهذه الصورة استرفدها شوقي وأشار إليها إشارة ضمنية في تشبيه القبر بزمام الركاب ومحط الرحال، فإنه يستلزم من كونه زماما للركاب ومحطا للرحال أن تجتمع فيه الأضداد على نحو ما ذكر أبو العلاء، غير أنه لم يتعرض لتعجب القبر من اجتماع الأخيار والأشرار فيه، وهو ما كشفت عنه الاستعارة التبعية في قوله: (ضَاحِكٍ) في تصوير أبى العلاء.

***

(١) ينظر: أسرار البلاغة بتحقيق العلامة محمود شاكر صـ ١١،دار المدني بجدة الأولى ١٤١٢هـ ١٩٩١م.

(٢) شروح سقط الزند ٩٧٦/٣.

المبحث الثاني

مَظَاهِرُ الكَوْنِ وَشَوَاهِدُ المَوْتِ فِيهَا

بعد أن حلّق خيال (شوقي) بما في الأرض من مظاهر تبرز آثار الموت في الأجساد، فإنه ينتقل إلى العالم السماوي ويجعل من آيتيه (النهار والليل) شاهدا ودليلا على تدنى آجال العباد وانقضاء أعمارهم فيقول :-

تَطْلُعُ الشَّمْسُ حَيثُ تَطْلُعُ نَضْخًا ... وَتَنَحَّى كَمِنْجَلِ الحَصَّادِ

تِلْكَ حَمْرَاءُ في السَّماءِ ، وِهَذَا ... أَعْوجُ النَّصْلِ مِنْ مِرَاسِ الجِلادِ

لَيْتَ شِعْرِى تَعَمَّدَا وَأَصَرَّا ... أَمْ أَعَانَا جِنَايَةَ البِلادِ

كَذَبَ (الأَزْهَرَانِ)؛ مَا الأَمْرُ إلّا ... قَدَرٌ رَائِحٌ بمَا شَاءَ غَادِى

فتعاقب الليل والنهار وتجدُّد طلوع الشمس وتنحي القمر إنما يقرِّب الناس من الموت ويدنيهم من آجالهم، وهنا يتساءل شوقي – على طريقة تجاهل العارف – أكان هذا التعاقب من الشمس والقمر؛ لتقريب آجال العباد عن تَعَمُّدٍ وإصرارٍ؟ أم كان ذلك جناية وذنبا اقترفاه في حق البشر؟ لا شك أنه يعلم أن ذلك لم يكن، وإنما الأمر مردود إلى قضاء الله تعالى وأجله، فليس لهما أدنى رصيد فيما يجرى للناس من مصائب وجنايات، ولعل اختصاص هذين الكوكبين من بين مظاهر الكون وقَصْرَ الحديث عليهما دون غيرهما من كواكب ونجوم؛ لطول صحبتهما للكون ودوام أُلْفَتِهِمَا له، فكأنهما شاهدا عيان على ما يجرى فيه من أحداث.

وفكرة شهود الكواكب لما يجرى في الكون من أحداث وطول الصحبة ودوام الألفة عبَّر عنها أبو العلاء في قوله :-

فَاسْأَلِ الفَرْقَدَيْنِ عَمَّنْ أَحَسَّا ... مِنْ قَبِيلٍ وَآنَسَا مِنْ بِلادِ[1]

كَمْ أَقَامَا عَلَى زَوَالِ نَهَارٍ ... وَأَنَارَا لِمُدْلِجٍ فِي سَوَادِ[1]

---

(١) الفرقدان: نجمان في السماء لا يغربان، والعرب تصفهما بطول الصحبة ودوام الألفة حتى صار ذلك عندهم كالمثل، ومنه قول عمرو بن معد يكرب: –

وَكُلُّ أَخٍ مُفَارِقُهُ أَخُوهُ ... لَعَمْرُ أَبِيكَ إلاّ الفَرْقَدَانِ

ينظر: لسان العرب ٢٦٤/١٥، وتهذيب اللغة ٢٩٨/٢، وشروح سقط الزند٩٧٧/٣.

و(شوقي) يستوحى هذه الصورة في تصويره، ولكنه ينقل المشهد من صيغة التساؤل عند أبي العلاء إلى صيغ تقريريه قام فيها التوكيد والتعبير بصيغ المضارع بدور رئيس في الدلالة على المعنى، فكلٌّ من الشاعرَين يقف أمام الكوكبين، ويدور السؤال حول ما شهداه من ظواهر الموت والحياة خاصة، إنهما مستمران بما يكفى لأن يطرحا عليه جوابا يتمناه كل منهما، ولكن لا فائدة إلا في حدود إسقاط جزء من تجربة الحزن أمام تلك الكونيات(٢).

وإذا نظرنا في أبيات شوقي نجدها تفيض بأسرار الصنعة البيانية في تصوير هذا الجانب، فقوله (تَطْلُعُ الشَّمْسُ) جملة خبرية قُصِد منها الإخبار والإعلام عن حال طلوعها، والتعبير بالفعل (تَطْلُعُ) له دلالته ومغزاه، فصيغة المضارع فيها تصوير واستحضار لتجدد طلوع الشمس واستمراره.

وتقييد هذا الطلوع بكونه (نَضْخًا) يفيد تمام الظهور وتوهج الإنارة وفورانها، ففي الكلمة استعارة أصلية قائمة على تشبيه الإنارة بالنضخ في فورانه وتوهجه، والنضخ: هو شدة انفجار الماء في جيشانه وانفجاره من ينبوعه(٣) كما جاء في قوله تعالى في وصف نعيم الجنتين: ﴿ فِيهِمَا عَيْنَانِ نَضَّاخَتَانِ﴾ (٤)، والاستعارة تصوِّر خروج الشمس من خلف أستار الظلام متوهجة نامية تملأ الكون بضيائها وتبثُّ فيه الحركة من جديد، والتعبير بالنضخ أبلغ من التعبير بالإنارة؛ لما فيه من غزارة الضياء وقوة دلالته عليه، بخلاف ما لو قال: مضيئة، وكان من الممكن أن يعبر (شوقي) عن الشمس بالطلوع فحسب، ولكنه آثر استحضار هذا الطلوع وتصويره وإخراجه في صورة أشد تعلقا في النفس .

وقوله (وَتَنَحَّى كَمِنْجَلِ الحَصَّادِ) ذهب فيه مذهب الحذف والاختصار، وأصل الكلام: وتتحى القمر كمنجل الحصاد، وإضمار الفاعل هنا أثار في الذهن تقدير المحذوف والبحث عن دليل حذفه، ودليله هنا السياق نفسه، ففي ذكر الشمس وطلوعها دلالة على تقدير المحذوف، وسِرُّ هذا الحذف هو ظهور المسند إليه ظهورا بيِّنًا لا لبس فيه كما جاء في قوله

=

(١) شروح سقط الزند٣/٩٧٧.

(٢) ينظر: المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع صـ٣٢٥ .

(٣) ينظر : لسان العرب مادة : نضخ .

(٤) سورة الرحمن الآية : ٦٦ .

تعالى:﴿فَلَوْلاَ إِذَا بَلَغَتِ الحُلْقُومَ ﴾[1]، وقوله تعالى:﴿حَتَّى تَوَارَتْ بِالحِجَابِ﴾[2]، أي بلغت الرُّوح .. وتوارت الشَّمسُ، وشيء آخر وراء حذف المسند إليه في قول شوقي هو: الإشارة إلى ما عليه الهلال من المفارقة، فكأن إسقاطه من العبارة يؤذن بذهابه وزواله؛ لتأتى الشمس بضيائها فتبسط أشعتها في الكون وتَبُثُّ الحياة في الأحياء من جديد.

وفي استخدام فعل التَّنحي وإسناده إلى فاعله المطوي مجازٌ عقليٌ علاقته المفعولية، حيث أُسْنِدَ ما حَقُّه أن يسند إلى الفاعل إلى المفعول، فالهلال هو الذي تقع عليه التنحية لا منه؛ لأنّ المُنَحِّيَ الحقيقي هو الله تعالى، ففي تلافيف هذا الإسناد يكمن غرض الشاعر وهو التنويه بدور الهلال في استقامة الحياة واستعظام شأنه، ولهذا آثر التعبير بـ (تَنَحَّى) دون غيره؛ لأنه يتفاعل مع هذا المعنى ويعززه، والصورة التشبيهية التي التقطها (شوقي) ليعبر بها عن تقوّس الهلال واستدارته صورة جيدة جارى فيها ابن المعتز في قوله :-

انْظُرْ إِلى حُسْنِ هِلاَلٍ بَدَا يهْتكُ مِنْ أَنْوَارِه الحَنْدَسَا
كَمِنْجَلٍ قَدْ صِيغَ مِنْ فِضَّةٍ يَحْصُدُ مِنْ زَهْرِ الدُّجَى نَرْجِسَا[3]

وتشبيه ابن المعتز أوقع في النفس وأملأ للقلب من تشبيه شوقي؛ ذلك لأنّه لم يراع شكل الهلال المتقوس المعوج الموجود في المنجل فحسب، وإنما جعل هذا المنجل قد صيغ من فضة ليضيف إلى صفته شيئا آخر هو الصاء والنقاء، ثم لم يلبث أن جعل هذا المنجل حاصدا للنجوم الزواهر، فكأنه أراد أن يرينا مع الشكل الذي هو التقوُّس والاستدارة ومع التلألؤ والإشراق الموجود في الفضة الحركةَ الناشئة من حصده للنجوم، ففضل التشبيه راجع على ما تحفظه صورة المشبه به من الجمع بين الشكل واللون والحركة، "ووصف الحركة من أصعب أبواب الوصف؛ لأن تصويرها بالكلمات ... عمل لا ينهض به إلا ذوو المواهب الفذّة "[4].

(١) سورة : الواقعة آية :٨٣.

(٢) سورة : ص من الآية ٣٢ .

(٣) البيتان وردا في ديوانه صـ ٣٢٠ فسّر ألفاظه ووقف على طبعه / محيي الدين الحبّاط ، مطبعة الإقبال ببيروت ١٣٣٢هـ.

(٤) التصوير البياني د/ محمد أبو موسى صـ١٥٥ بتصرف ، نشر مكتبة وهبه ، ط الرابعة ١٤١٨هـ ١٩٩٧م .

أما تشبيه شوقي وإن كان فيه من التحليل والتفصيل ما يفي بغرض الكلام المناسب لسياقه فإنه لم يكن فيه من التخييل والمبالغة والجمع بين المتباعدات كما عند ابن المعتز، فقد عَمَدَ إلى مراعاة ما يتم به الشبه بين الطرفين في الشكل فحسب، وهو التقوُّس والاستدارة، ثم راح يفصِّل ذلك فلحظ ما بينهما من صَلابةٍ وشِدَّةٍ فقال: (مِنْ مِرَاسِ الجِلادِ)؛ ليعطي هذه الحالة ويستوعب جهات الموصوف، واستعار النَّصْلَ – وهو حديدة السهم والسيف والرمح – للهلال للدلالة على ما به من شدّة وتماسك، وهذا التفصيل والتحليل من الأسس التي ذكرها البلاغيون في جودة التشبيه.(١)

وفي البيتين تقسيم بديع(٢) وتناسق صوتي عجيب ساقه المعنى واستدعاه، فقد جمع بين الشمس والهلال على سبيل الإجمال، ثم فصَّل فأضاف إلى الشمس قوله: (تِلْكَ حَمْرَاءُ في السَّماءِ)، وأضاف إلى الهلال قوله: (وَهَذَا أَعْوجُ النَّصْلِ مِنْ مِرَاسِ الجِلادِ)، ولهذا الأسلوب بلاغته العالية في التشويق والإثارة وإشراك المتلقي فيما يُقال، فما يُطْلبُ بعد كَدٍّ وتشويقٍ آكد في الذهن وأمكن في النفس من غيره، ونظرا لما في هذا الأسلوب من ترابطٍ في النَّظم واتِّحاد بين أجزائه جعله الإمام عبد القاهر من النظم الذي يَتَّحِدُ في الوضْعِ ويَدِقُّ فيه الصُّنْع(٣).

وعلى الرغم من إجادة شوقي في تصويره –كما بيَّنا – فإنه لم يسلم من نقد العقاد في تشبيهه السابق، لقد فهم العقاد أن شوقيا قصر الموت على هذين الوقتين فقال: اليوم لا نخشى بغتة الأجل في كل حين !! فالشمس لا تضرج بدم قتلاها إلا حيث تطلع صبحا، أي: حين تطلع حمراء وفي السماء، والقمر لا يكون منجلا حصّادا إلا في أيام المحاق، وفيما عدا هذه الأويقات فلا قتل ولا حصاد، فمن مات ظهرا أو عصرا أو لعشر بقين أو مضين من شهر عربي فلا تصدقوه فموته باطل ... ويتابع العقاد مهاجمته على (شوقي) فيصف تشبيهه للهلال بمنجل الحصاد بالإسفاف، وأن الذي دعاه إلى ذلك هو التكلف والتصنع، فقد جعل التشبيه غاية وصرف إليه همّه ولم يتوصل به إلى جلاء معنى أو تقريب صورة كما هو الأصل فيه، ويعلل ذلك بأنه لما نظر إلى الهلال وطلب له شبها

(١) ينظر: السابق صـ١٥٢ .

(٢) عرفه الخطيب بأنه عبارة عن : ذكر متعدد ثم إضافة ما لكلٍّ إليه على جهة التعيين ، ينظر : الإيضاح في علوم البلاغة ٣٦٧ .

(٣) ينظر : دلائل الإعجاز صـ٩٤.

استوحى شكله الأعوج فشبهه بالمنجل، والتمس له شيئا يحصده ولا حصد هناك ولا محصود، فماذا وراء هذا كله ؟؟ هذر في هذر [1]

والعقاد يصف كل تشبيه شبه فيه الهلال بالمنجل بالإسفاف ومنه تشبيه ابن المعتز السابق لأن الهلال – في رأيه – أغنى المنظورات عن الوصف الحسي، فهو لن يهرب يوما فنقتفي أثره ولن يضل فنسترشد بالسؤال عنه، وإن كان لابد من التشبيه فلنشبهه بما يبثُّه في نفوسنا من حنين أو وحشة أو سكون أو ذكرى، ففي هذا لا في رؤية الشكل تختلف النفوس باختلاف المواقف والخواطر[2]، وقد بينا من خلال تحليلنا لنظم شوقي في تصويره من جوانب الإجادة ما يفي بدفع ما ذكره العقاد، ويقف شوقي أمام الكوكبين النَّيرين يسأل نفسه فيقول:

لَيْتَ شِعْرِى تَعَـمَّدَا وَأَصَرَّا أَمْ أَعَـانَا جِنَايَةَ البِلادِ
كَذَبَ (الأَزْهَرَانِ)؛ مَا الأَمْرُ إلّا قَدَرٌ رَائِحٌ بمَا شَاءَ غَادِي

والعقاد في نقده للبيتين يثير عددا من التساؤلات لا يملك الإجابة عنها، فيقول: "فما التَّعمُّد والإصرار؟ وما إعانة جناية البلاد وما الفرق بينهما؟ أيريد أن يطبق على الأزهرين المادة القانونية: مادة القتل عن تعمد وسبق وإصرار؟؟ وفيم كذبا؟ وكيف يكون جريان الشمس والقمر في حيث أرسلتهما القدرة المحركة لهما للقدر الرائح الغادي؟؟ وهل التعمد والإصرار وإعانة البلاد إلا رواح القدر وغدوه بما يشاء ؟؟ أسئلة لا جواب عليها ولا لوم في ذلك على شاعر الإنس والجن، فلعل هذه من أبياته التي صنعها لإخواننا الجن واختصهم بها دوننا "[3]

وأفهم من كلام العقاد السابق أنه يرمى شوقيا بالخروج عن المألوف والإتيان بغرائب المعاني التي يستغلق فهمها على البشر، وفى تقديري أن بيتي شوقي يحملان كبير معنى، ولعل أول ما يلفتنا في نظمهما حذف همزة الاستفهام في قوله (تَعَمَّدَا وَأَصَرَّا)، ففي الكلام طيٌّ واختصار وتقديره: أتعمدا وأصرا بهمزة الاستفهام، وقدَّرنا حرف الاستفهام هنا الهمزة

(١) ينظر : الديوان في الأدب والنقد صـ١٧ ١٨ .
(٢) ينظر : السابق صـ١٨ .
(٣) الديوان في الأدب والنقد صـ ١٩ .

دون غيرها من أدوات الاستفهام؛ لأنها أم الباب وأصل حروفه وأقواها وأكثرها استعمالا، ولهذا اختصت بجواز حذفها وبقاء معناها دون غيرها من الأدوات كـ (هل) فإنها قد تخرج عن معنى الاستفهام كما في قوله تعالى ﴿هَلْ أَتَى عَلَى الإنسَانِ حِينٌ مِن الدَّهْرِ﴾ (١) ذكر الزمخشري أن (هل) بمعنى قد (٢) .

والأصل أن تكون الهمزة مذكورة في هذا السياق المستفهم به عن معناها، ولكن إسقاطها فيه زيادة تصوير للتعمُّد والإصْرَار المسندين للشمس والهلال، فضلا عما أوجبه حذفها من الإيجاز والإثارة وتحريك خيال المتلقي وتنشيطه لإدراك ما طُوِيَ ذكره من العبارة ، يقول الأمام عبد القاهر: "ما من اسمٍ ... تجده قد حُذِفَ ثم أُصيبَ به مَوضِعُه، وحُذِفَ في الحالِ التي ينبغي أن يحذفَ فيها إلا وأنتَ تجِدُ حَذْفَهُ هناك أحسنَ من ذِكْرِهِ وترى إضْمَارَه في النفس أولى وآنَسَ من النُّطقِ به" (٣).

وهناك رأى لأحد الباحثين ذهب فيه إلى أن حذف همزة الاستفهام في مثل هذا التركيب لا يكون لقصد الضرورة الشعرية أو وجود المعادل معها، وإنما يكون بالدرجة الأولى عند وجود بديل يؤدى ما تؤديه الهمزة وهو النغمة الصوتية والانفعالات الظاهرية والإشارات التي تصاحب التركيب حين النطق به (٤).

ولسنا مع شوقي حتى نفهم إشاراته وانفعالاته التي واكبت تركيبه، ولا يبقى أمامنا غير النغمة الصوتية المصاحبة له، وهي غير كافية لبيان سر الحذف، وإنما تتضح دلالتها في تصور المحذوف والاهتداء إليه .

وإذا كان لحذف همزة الاستفهام من أثر في هذا التركيب فإن هذا يقودنا إلى متابعة المعنى البلاغي للاستفهام وبيان أسراره، وعند إنعام النظر نجد أن معنى التعجب أشد ما يكون اتصالا بغرض الكلام، فشوقي يتعجب من أمر هذين الجرمين العظيمين اللذين يسيران في مسار ونظام دقيق لا يتخلف، أكان ذلك منهما عن تعمُّدٍ وإصرار؛ لتقريب آجال

(١) سورة : الإنسان الآية :١ .

(٢) ينظر : تفسير الكشاف ٦٦٥/٤ ط دار الكتاب العربي بيروت ١٤٠٧هـ .

(٣) دلائل الإعجاز صـ ١٥٢ ، ١٥٣ .

(٤) ينظر: دور الحرف في أداء معنى الجملة د/ الصادق خليفة راشد صـ١٧٦ ، منشورات جامعة قار يونس بنغازي ، ١٩٩٦م .

العباد وإدنائهم من الموت؟ أم كان ذلك إعانة منهما على العمل ومواصلة الحياة فتمر الأيام وتنقضي الأعمار فيكون ذلك من باب الجناية عليهم؟.

والاستفهام هنا واقع عن أمرين التعمد والإصرار، والإعانة على جناية البلاد، استفهم عن الأول بالهمزة، وعن الثاني بـ (أم) المعادلة التي عطفت ما بعدها على ما بعد الهمزة، وإذا كانت أم يطلب بها تعيين أحد الأمرين المستفهم عنهما فإن شوقيا يجيب على ذلك بقوله :-

كَذَبَ (الأَزْهَرَانِ)؛ مَا الأَمْرُ إلّا قَدَرٌ رَائِحٌ بِمَا شَاءَ غَادِى

أي ليس لهما أدنى رصيد فيما نُسبَ إليهما من أعمال، وإنما الأمر مقّدر يروح ويغدو بتسيير الله تعالى له، وبهذا يبرز عنصر التشويق والإثارة الذي سلكه شوقي منذ ابتداء الأبيات، وكأنه يريد بذلك أن يلفت المتلقي إليه؛ ليبحث عن أسراره وأغواره حتى يقف على المراد فيتأكد المعنى لديه ويقرّ في ذهنه.

وقبل أن نبرح هذه الأبيات نود أن نشير إلى بعض أسرار الصياغة فيها، وأول ما يلفتنا فيها من أسرار إسناد التعمد والإصرار والإعانة إلى ضمير الشمس والقمر وهما ليسا بفاعلين لذلك على الحقيقة، فلهذا التجوز فضل معنى أراده شوقي هو الإشعار بأن لهذين الكوكبين إرادة واختيارا وتصرفا، وكأنهما حريصان على إتيان هذه الأفعال بنفسها، وفي قوله: (جِنايَةَ البِلادِ) مجاز مرسل علاقته المحليّة، لذكر البلاد وإرادة أهله، فهو على طريقة المجاز في قوله تعالى: ﴿واسْأَلِ القَرْيَةَ﴾ (١).

والتعبير بالمجاز يوحى بأن تلك الجناية(٢) قد عمَّت وشَاعت في كل مكان طلعت عليه الشمس وتراجع فيه القمر، وعلى هذا يكون المقصود من البلاد (الكرة الأرضية) التي تحدّث عنها منذ مطلع القصيدة، وربما يُقصد آية الجنايات التي ألمّت بأهل (مصر) خاصة، وهى مصيبتهم في موت فريد.

وقوله: (كَذَبَ الأَزْهَرَانِ) كناية لطيفة عن موصوفين هما الشمس والقمر، والكناية في هذا السياق أبلغ من تصريحه بذلك؛ لأنه لو صرّح باللازم (المعنى الصريح) وأسند الكذب إليه لأوقعه ذلك في مخالفة عقدية، فعبر بالملزوم (المعنى الكنائى) تنزيها عن نسبة الكذب إليهما، هذا إلى جانب إيجازها البليغ الذي أغنى عن شرح حقيقة هذه الدعوى، وفى قوله

(١) سورة : يوسف من الآية ٨٥ .

(٢) استدامة طلوع الشمس والقمر وما سببه ذلك – في رأيه – من جناية توالى الأعمار وانقضاء الآجال.

(مَا الأَمْرُ إلاّ قَدَرٌ) قَصَرَ الأمر على القدر قَصْرَ موصوف على صفة، وهو يفيد بلوغ الموصوف – تجدد طلوع الشمس وتنحى القمر – الغاية ووصوله حدَّ النَهاية في صفة القدرية، ولهذا الأسلوب بلاغته العالية فهو ينبئ بألا نعتدَّ بما نُسب إليهما من صفات التعمُّد والإصرار على التجدد؛ لإفناء أعمار البشر أو الإعانة على مواصلة الحياة، فيكون ذلك من باب الجناية عليهم أيضا، وكأن شوقيا بهذا الأسلوب أراد أن يحسم القضية فأقام تركيبه على منهج النفي والاستثناء وآثره من بين طرق القصر؛ لاختصاصه بما ينكره المخاطب أو يشك فيه كما ذكر البلاغيون[1]، ومن ثمّ قام أسلوب القصر وتآزر معه الطباق بين (رَائحٌ) و(غَادِي) بدورهما في إفادة أن هذين الكوكبين ليس لهما يد فيما يجري للناس من مصائب وجنايات، وإنما الأمر قدر الله تعالى يغدو ويروح.

***

(١) ينظر: دلائل الإعجاز صـ٣٣٢.

المبحث الثالث

أُمُورُ الحَيَاةِ تَبْدُو فِي مُتَنَاقِضَاتِهَا

يتخذ (شوقي) من الحمام رمزًا للوفاء والألفة والحنين فيخاطبه ويبثُّ إليه نجواه، ويجعل من ذلك مشهدا يعلِّق عليه تأملاته في الحياة ورؤيته لفلسفة الموت، فأمور الحياة– في رأيه – تبدو متناقضة، وجميع الأشياء تؤول إلى أضدادها، فالغناء يتحول إلى بكاء، والسلامة قد تؤول إلى سقم، والسقم ينقلب إلى سلامة، والعزاء إلى هناء، والهناء إلى عزاء، والفرقة إلى وداد والوداد إلى فرقة، والشهد لا تجنى حلاوته إلا من عذاب مآبر النحل ولسعاته، والورد لا يجنى إلا بالمعاناة من القتاد والأشواك، والنائم والسهران كلاهما ليس بمعزل عن الموت فالأجل آتٍ لا محالة، حتى أنّ (لُبَدًا) وهو آخر نسور لقمان بن عاد الذي كان يرعاه ويهتم به أيما رعاية لم ينج من الموت، يصور شوقي هذا بقوله :–

يَا حَمَامًا تَرَنمّتْ مُسْعِدَاتٍ ... وَبهَا فَاقَةٌ إِلى الإِسْعَادِ
ضَاقَ عَنْ ثُكْلِهَا البُكَا فَتَغَنَّتْ ... رُبَّ ثُكْلٍ سَمِعْتَهُ مِنْ شَادِى
الأَنَاةَ الأَنَاةَ ؛ كُلُّ أَلِيفٍ ... سَابِقُ الإِلْفِ أَوْ مُلاقِى انْفِرَاد
هَلْ رَجَعْتُنَّ فِي الحيَاةِ لِفَهْمٍ ؟ ... إِنَّ فَهْمَ الأُمُورِ نِصْفُ السَّدَادِ
سَقمٌ مِن سَلاَمةٍ ، وَعَزَاءٌ ... مِن هَنَاءٍ ، وَفُرْقَةٌ مِن وِدَادِ
يُجْتَنَى شَهْدُهَا عَلَى إِبَرِ النَّحْـ ... ـلِ ، وَيُمْشَى لِوِرْدِهَا فِي القَتَادِ
وَعَلَى نَائِمٍ وَسَهْرَانَ فِيهَا ... أَجَلٌ لا يَنَامُ بِالمرْصَادِ
لُبَدٌ صَادَهُ الرَّدَى وَأَظُنُّ النَّسْـ ... ـرَ مِن سَهْمِهِ عَلَى مِيعَادِ

ففي هذه الأبيات يهتم (شوقي) برصد المتناقضات التي تبدو في مظاهر الحياة وتنتشر في آفاق الكون ويطيل الوقوف أمامها، ويشرح أبعادها وينشر فيها الأضداد نشرا على غرار ما فعله أبو تمام واشتُهر به من " نوافر الأضداد "، حيث يلتقي الضد بضده عنده التقاء وثيقا، ولكنه لم يبلغ ما بلغه أبو تمام من إغرابه في التصوير ما هو ديدنه.

ونوافر الأضداد: مصطلح تقيَّد به أبو تمام في نظمه وأطلقه على شعره نتيجة تعمقه في مذاهب المتكلمين وفى الفلسفة والمنطق تعمّقا جعله ينشر في معانيه الأضداد نشرا(١)، ومنه قوله في مدح ابن أبى دؤاد :-

قَدْ بَثَثْتُمْ غَرْسَ المَوَدَّة وَالشَّحْـ ... ـنَاءِ في قَلْبِ كُلِّ قَارٍ وَبَادِ
أبْغَضُوا عِزَّكُمْ وَوَدُّوا نَدَاكُمْ ... فَقَرَوْكُمْ مِنْ بِغْضَةٍ وَوِدَادِ
لا عَدِمْتُمْ غَرِيبَ مَجْدٍ رَبَقْتُمْ ... فِي عُرَاهُ " نَوَافِرَ الأضْدَّادِ"(٢)

يقول المرزوقي: هذا دعاء لهم، ويعنى بـ "نوافر الأضداد" ما قاله في البيت الثاني "فَقَرَوْكُمْ مِنْ بِغْضَةٍ وَوِدَادِ" يريد ما في قلوب الناس من الحسد؛ لشرفهم وارتفاع منزلتهم، ومن الحبِّ والودِّ لجودهم وإفضالهم(٣)، فهم يأتون بوصفين متضادين ويجمعون بين متناقضين(٤).

وأعتقد أن شوقيا ما اهتم برصد هذه المتناقضات وأطال في شرحها والوقوف أمامها إلا ليبثَّ من خلالها نجواه وعزاءه في مصابه الفاجع وهو موت (فريد)، فهذا المصاب هو الذي حدا به إلى نظم القصيدة، ولعل حجم هذه الفجيعة يفسِّر لنا حشده العديد من الصور التي تتساوى أمام أحزانه أبعادها ومدلولاتها، فقد افتن في تصوير متناقضات الحياة بما جعله يستطرد في ذكرها، في حين أجمل أبو العلاء ما استفاض فيه شوقي في بيت واحد فقال: -

تَعَبٌ كُلُّهَا الحَيَاةُ فَمَا أعْـ ... ـجَبُ إلاَّ مِنْ رَاغِبٍ فى ازْدِيَادِ (٥)

وقد فسرنا دافع شوقي إلى هذه الإطالة المتعمدة، ويبدأ (شوقي) بمخاطبة الحمام ويعلق عليه رؤيته لفلسفة الموت فيقول :-

يَا حَمَامًا تَرنمّتْ مُسْعِدَاتٍ ... وَبِهَا فَاقَةٌ إلى الإسْعَادِ
ضَاقَ عَنْ ثُكْلِهَا البُكَا، فَتَغَنَّتْ ... رُبَّ ثُكْلٍ سَمِعْتَهُ مِنْ شَادِى

(١) ينظر : العصر العباسي الأول د / شوقي ضيف صـ٢٧٧ ، دار المعارف ، ط الثالثة .
(٢) القاري : نازل القرى كما يقال لنازل المدن مادنٌ، قروكم : أطعموكم ، ربقْتُم : شَدَدْتُم .
(٣) ينظر :شرح ديوان أبى تمام للتبريزى بتقديم/راجي الأسمر ١٩٧/١ دار الكتاب العربي ط الثانية١٤١٤هـ١٩٩٤م
(٤) ينظر : الفن ومذاهبه في الشعر العربي د / شوقي ضيف صـ٢٥٠ دار المعارف ط الرابعة عشرة .
(٥) شروح سقط الزند ٩٧٧/٣ .

ونداء الحمام ليس وراءه إلا توهم شوقي أن هذا الحمام يحس ما يحسه من انفعالات وخلجات نفسية مؤرقة، ولهذا فهو يناديه بنداء البعيد (يا) ويؤثرها دون غيرها من أدوات النداء، فهي أم الباب وأكثر أدواته استعمالا، وأخفها نطقا حتى تبدو في خِفَّة حركتها كأنها صوت واحد(١).

ويمزج (شوقي) بين عنصري البهجة واللوعة في ترنم الحمام ونوحه، وكأنّه أراد أن يرمز باجتماع هذين الضدين إلى ما يعتلج في قلبه من أسى ومرارة، وما يفيض به فؤاده من تحرُّق ولوعة، ولنا في خصائص نظمه ما يدل على ذلك، فهو ينعت الحمام بوصفين متناقضين، الأول قوله: (مُسْعِدَاتٍ)، والثاني قوله: (وَبهَا فَاقَةٌ إلى الإسْعَادِ)، وعبَّر بالإسعاد دون المساعدة؛ لعموم لفظ المساعدة في كل معونة(٢)، وقوله: (ضَاقَ عَنْ ثُكْلِهَا البُكَا فَتَغَنَّتْ) تعليل آخر لنوح الحمام، وذلك أنّه لما ضاق ذرعا بالبكاء غنَّى، وقوله: (رُبَّ ثُكْلٍ سَمِعْتَهُ مِنْ شَادِى) جرى مجرى المثل، وهو مأخوذ من قول أبى العلاء:-

أَبَكَتْ تِلْكُمُ الحَمَامَةُ أَمْ غَنَّـ ـتْ عَلى فَرْعِ غُصْنِهَا الميَّاد(٣)

ومن عجيب أمر الحمام أن يغرِّد ويترنم وهو يحتاج إلى من يسعده بالإطعام، وقد أطلق العرب على كلتا صفتيه هديلا فجعلته مرة غناءً ومرة نوحا(٤)، وشوقي إنما يستعين بهذه الصورة الهديلية ذي البكاء والشجن(٥) ويجعلها رمزا تدور في فلكه سائر متناقضات الحياة، ويبدو أنه كان كلفا برمزية الحمام للشجن والبكاء، ففي قصيدته النونية التي نظمها في منفاه بالأندلس والتي عارضت نونية ابن زيدون يجعل حمامته النائحة تقع فريسة لصقر افترسها ويتخذ منها رمزا لما حدث له من كيد الكائدين الذين تسبَّبُوا في طرده وإبعاده عن وطنه فيقول:-

(١) ينظر : خصائص التعبير القرآني وسماته البلاغية د/ عبد العظيم المطعنى ٩/٢ نشر مكتبة وهبه ١٤١٣هـ ١٩٩٢م

(٢) يقول علماء اللغة : سميت المعاونة مساعدة من باب وضع الرجل يده على ساعد صاحبه إذا تماشيا في حاجة وتعاونا على أمر ، ينظر : تاج العروس مادة : سعد .

(٣) شروح سقط الزند ٩٧٢/٣.

(٤) تزعم العرب أن الهديل فرخ هلك في الزمان الأول ، فلا تزال الحمائم تبكيه شجوا وحزنا ، ينظر : لسان العرب مادة : هدل ، والمرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها ٩٢٥/٣.

(٥) هناك ما يسميه بعض الأدباء المعنى الهديلى أو النوحي للحمام ويكثر في أبواب الرثاء ، وهناك معنى آخر يسمونه المعنى اليمامي وما يتعلق به من معاني التأنيث والخصوبة ، ينظر: المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها ٩٣١/٣.

يَا نَائِحَ الطَّلْحِ أَشْبَاهٌ عَوَادِينَا نَشْجَى لِوَادِيكَ، أَمْ تَأْسَى لِوَادِينَا؟
مَاذَا تَقُصُّ عَلَيْنَا غَيْرَ أَنَّ يَدًا قَصَّتْ جَنَاحَكَ جَالَتْ فِي حَوَاشِينَا؟(١)

وإذا كان حمام (شوقي) قد ضاق بالحزن ذرعا فتغنَّى، فإن الطير في نظر حافظ مأمور بأن يلزم النوح ولا يترنم، وأنَّى له أن يبتهج بالغناء وقد ولَّى فريد؟ يصوِّر حافظ هذا بقوله:

وَالزَمِ النَّوْحَ أَيَا طَيْرُ وَلا تَبْتَهِجْ بِالشَّدْوِ فَالشَّدْوُ حَدَد
فَقَدْ وَلَّى (فَرِيدُ) وَانْطَوَى رُكْنُ مِصْر وَفَتَاهَا وَالسَّنَد(٢)

فصورة (شوقي) مفعمة بالأسى والحزن؛ إذ يتخذ من عرض مشهد ترنُّم الحمام ورمزيته للوفاء والأُلفة سببا لحيرته، أمَّا حافظ فطيره مأمورٌ بالنَّوح بيد أن أمره للطير في السماء بعدم الابتهاج والفرحة كناية عن شيوع المصيبة وتفشيها في ربوع البلاد.

وينظر (شوقي) إلى رمزية الحمام من نفس منظور أبى العلاء حتى أنه يستوحى منه قوله:-

أَبَنَاتِ الهَدِيلِ أَسْعِدْنَ أَوْ عِدْ نَ قَلِيلَ العَزَاءِ بِالإِسْعَادِ
إِيهِ لِلَّهِ دَرُّكُنَّ فَأَنْتُنَّ اللَّوَاتِي يُحْسِنَّ حِفْظَ الوِدَادِ
مَا نَسِيتُنَّ هَالِكًا فِي الأَوَانِ الْـ ـخَالِ أَوْدَى مِنْ قَبْلِ هُلْكِ إِيَّادِ
بَيْدَ أَنِّي لا أَرْتَضِي مَا فَعَلْتُنَّ وأَطْوَاقُكُنَّ فِي الأَجْيَادِ
تَسَلَّبْنَ وَاسْتَعِرْنَ جَمِيعًا مِنْ قَمِيصِ الدُّجَى ثِيَابَ حِدَادِ
ثُمَّ غَرِّدْنَ فِي المَآتِمِ وَانْدُبْ نَ بِشَجْوٍ مَع الغَوَانِي الخِرَادِ (٣)

فهو يخاطب الحمام ويطيل الوقوف في خطابه بما يتضمن قدرا من حزنه من خلال رمزية الحمام للوفاء وعدم النسيان أو الغدر، وكأنما وجد ضالته في هذا الرمز الذي يناجيه، فراح من خلاله يحكى شجنه ويعيش آلامه؛ لذا قصد إلى إلباسهن ثوب الحداد؛ ليشاركنه محنته إزاء الفقيد الذي يرثيه(٤).

(١) الشوقيات ١٠٤/٢
(٢) ديوان حافظ ١٩٧/٢ .
(٣) شروح سقط الزند ٩٨٠ -٩٨٤.
(٤) ينظر : المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع صـ٢٢٣ .

ومن خصائص (شوقي) في نظمه استعارة الضيق للشدة في قوله: (ضَاقَ عَنْ ثُكْلِهَا البُكَا فَتَغَنَّتْ)، وهذه الاستعارة مع قربها – فهي تكاد تلامس الحقيقة – كشفت ما أراد البيان كشفه من تصوير الجزع والضيق الذي أحاط بها، فكأنها لفرط جزعها لم يعد للحزن مكان عندها، وهذا الضرب من الاستعارة على حد تعبير شيخنا الدكتور/ أبو موسى هو أقرب ضروبها إلى الحقيقة؛ لأن الكلمة فيه لم تخرج عن جنس معناها، وإنما تظل دلالتها في دائرة هذا الجنس(١) .

كما نهضت الفاء في قوله (فتَغَنَّت) بتصوير المعنى الذي أراده شوقي، حيث رتَّبت الغناء على البكاء مباشرة دون مهلة أو تراخ، وفى هذا دلالة على فرط استجابتها وسرعة تحولها من النقيض إلى النقيض، وفى قصر الممدود في قوله: (البُكَا) دلالة على أنّ في صوتها لوعة لا يكاد يبلغ مداها، وعبَّر بقوله: (فتَغَنَّت) دون (غنّت)؛ ليدل على أنها هي الطالبة للغناء، ثم تأمل المعنى الذي أشاعه التعبير بالمضارع ودلالته على تجدد غنائها وأنه لم يلزم حالة واحدة، كما لا يخفى دلالة قصر (البُكا) على صفة: الثكل في قوله: (ضَاقَ عَنْ ثُكْلِهَا البُكَا)، وما أفاده من تصوير فرط حزنها وتلبسها به دون غيره، وفى اصطفاء كلمة (الثُّكل) وتكرارها ما يوحى بتأكيد صفة الحزن وتأصيلها، كما نهضت المطابقة بين (الثُّكل) و(الغِنَاء) بدور رئيس في إفادة تأكيد المفارقة العجيبة والتحول البارز والانقلاب إلى الضد في آنٍ واحد.

وبعد أن رمى شوقي بهذه الحكمة التي تعلِّل وقوع الضدين واجتماعهما (رُبَّ ثُكْلٍ سَمِعْتَهُ مِنْ شَادِى)، فإنه يتخذ من أسلوب الإغراء وسيلة للدعوة إلى التريث وفهم مجارى الأمور في هذه الحياة فيقول:–

الأَنَاةَ الأَنَاةَ ؛ كُلُّ أَلِيفٍ سَابِقُ الإلْفِ، أوْ مُلاَقِى انْفِرَادِ

ففي قوله: (الأَنَاةَ الأَنَاةَ) تكرار قُصدَ منه التأكيد على مراجعة النفس وبسط التأمل في أمور الحياة المتناقضة، ومن دقيق نظم شوقي في هذا التكرار أنه جاء مناسبا لسياقه مؤديا لغرضه؛ لأنه جاء على جهة التشويق إلى معرفة ما بعد هذه الوقفة المتأنية التي أغرى بها شوقي مخاطبه فقال: (كُلُّ أَلِيفٍ سَابِقُ الإلْفِ، أوْ مُلاَقِى انْفِرَادِ)، فوقع في النفس موقعا حسنا، واستخدام لفظ العموم (كُلُّ) له دلالته على العموم والشمول، فالناس جميعهم سائرون

(١) ينظر: التصوير البياني صـ٢١٥ .

إلى فرقة، وكل أليف إمَّا أن يَسبِقَ أَلِيفَه إلى الموت، وإمَّا أن يَسْبِقَه أَلِيفُهُ إليه فيبقى وحيدًا منفردًا، وهنا ينهض أسلوب المقابلة بين (سَابِق الإلْفِ) و(مُلاَقِى انْفِرَاد)[١] بدوره في إفادة إظهار هذا المعنى وتأكيده .

ويعود شوقي كرَّة أخرى إلى مخاطبة الحمام "ويحمله تبعة التفهم لفلسفة الموت كما يراها ويتخذه شاهدا عليها "[٢] فيقول :-

هَلْ رَجَعْتُنَّ في الحيَاةِ لِفَهْمِ ؟ إنَّ فَهْمَ الأُمُورِ نِصْفُ السَّدَادِ

والاستفهام يفهم منه التمني، فالمقصود من توجيه السؤال إلى الحمام تمنى فهم ما يجرى له من التقاء البكاء بالغناء، والسر البلاغي من وراء التمني بالاستفهام هو شدة دهشته وفرط حيرته لما يجرى في الدنيا من "توافر الأضداد " أو التقاء كل شيء بضده، واصطفاء التعبير بـ(هل) الاستفهامية واستخدامها في التمني له دلالته ومغزاه، فالاستفهام بها إنما يكون في الأمور الممكنة، والتقاء البكاء مع الغناء في عالم الحمائم أمر واقع، ولو عبر بـ (ليت) التي هي أم الباب في التمني لحكم باستحالة ذلك وهو مالا يريده شوقي.

لقد أراد أن يفرغ على التمني لونا آخر يجعله في صورة الممكن، ولعل هذا من إشراقات استخدام الاستفهام في التمني، يقول البلاغيون: "والسر في العدول عن "ليت" التي هي الأصل في التمني إلى "هل" ... إبراز المتمنَّى في صورة المستفهم عنه الذي لا جزم بانتفائه لإظهار كمال العناية به حتى لا يستطاع الإتيان به إلا في صورة الممكن الذي يُطمع في وقوعه" [٣].

وجاء قوله: (إنَّ فَهْمَ الأُمُورِ نِصْفُ السَّدَادِ) مؤكدا بـ (إنَّ)؛ لغرض بلاغي هو تنزيل السائل منزلة المتردد؛ لأنه لما تقدم قوله: (هَلْ رَجَعْتُنَّ في الحيَاةِ لِفَهْمِ؟)، وقد تضمن من الغرابة ما يستدعى الوقوف عنده فقد تطلعت النفس إلى معرفة ذلك الخبر والوقوف عليه، فجاء مؤكدا؛ لإزالة ما أثير من تساؤل فوقع موقعه في نفس المتلقي.

---

(١) سابق: بمعنى متقدم يقابل ملاقى: بمعنى متأخر ، والألف يقابل الانفراد.

(٢) المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع صـ ٢٢٤.

(٣) مواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح لابن يعقوب المغربي ضمن شروح التلخيص ٢/٢٤٠ بتصرف يسير ، ط دار الكتب العلمية بيروت (بدون) .

وإذا كان البكاء يلتقي بضده في عالم الحمائم فإن "نوافر الأضداد" قد تنسحب على كثير من مظاهر الحياة، فالمريض قد يؤول إلى سلامة والسلامة تنقلب إلى سقم، والعزاء إلى هناء والهناء إلى عزاء، والفرقة إلى وداد والوداد إلى فرقة وهذا ما عبَّر عنه بقوله:-

سَقَمٌ مِن سَلاَمَةٍ ، وَعَزَاءٌ مِن هَنَاءٍ، وَفُرْقَةٌ مِن وِدَادِ

لا شك أن المطابقة قامت بدور رئيس في رصد المتنافرات وتأكيدها، فالطباق الحاصل بين (السّقم والسّلامة)، و(العزاء والهناء)، و(الفرقة والوداد) يجعل السامع يتيه في آفاق بعيدة؛ ليتصور المعاني التي رافقت كلَّ ضدٍّ بوضعه إزاء ضدِّه، ففي تصوُّر أحد الضدين تصوُّر للآخر، ومقارنة الضِّد بضدِّه يَظْهَر ما بينهما من فوارق، فيتأكد المعنى في نفس المتلقي ويثبت في ذهنه، وبهذه المطابقات الثلاث استقصى شوقي نوازع النفس الإنسانية وعوارضها، فكأنه أراد بها أن يدلل على أن حياة الإنسان مبنية على هذه الأضداد.

ثم يعرض (شوقي) لمشاهدَ أُخَر من متناقضات الحياة فيقول:-

يُجْتَنَى شَهْدُهَا عَلَى إِبَرِ النَّحْـ ـلِ، وَيُمْشَى لِوِرْدِهَا فِي القَتَاد

وهنا يلتقط مشهدين من مشاهد الحياة لهما أثرٌ زاهرٌ في التقاط الأضداد:

الأول: مشهد الشَّهد حين يُجْنَى لا يُجْنَى إلا بمآبر النحل ولَسَعَاتِه.

والثاني: مشهد الورد حين يُقطف لا يُقطف إلا بالخوض في الأشواك والقتاد.

ونلاحظ أن الأسلوب هنا يصاغ على نسقٍ خاص، فبناء الفعلين (يُجْتَنَى) وَ(يُمْشَى) لما لم يسم فاعله له دلالته ومغزاه، إذ ليس المراد تحديد من الجاني والماشي، وإنما المراد إشاعة العموم والشمول.

ومن الإيحاءات المشِعَّة داخل التركيب أيضا الجمع بين (الجني والمشي) و(الشهد والورد) و(الإبر والقتاد) وكلها أمور متناسبة في دلالاتها متلائمة في معانيها، والتعبير بحرف الجر (على) في قوله :(عَلَى إِبَرِ النَّحْلِ) ينبئ بتمكن مآبر النحل من الشهد واستعلائها عليه، كما أن التعبير باللام في قوله: (لِوِرْدِهَا في القَتَاد) يشعر بتدسس الورد في الأشواك واختلاطه به.

ويستمر (شوقي) في عرض مشاهده وتأملاته في الحياة واستنباط الأضَّداد منها فيقول:-

وَعَلى نَائِمٍ وَسَهْرَانَ فِيهَا أَجَلٌ لا يَنَامُ بِالمرْصَاد

والعقاد يصف البيت بالضعف[١]، ولا أرى وجها للضعف فيه، بل هو متماسك أشد ما يكون عليه التماسك، ولنا في نظمه ما يُستدلُّ به على ذلك، انظر كيف صوَّر الأجل في صورة رجل وأفرغ عليه من معانيه؛ لتصير حركته حركة إنسانية واعية، فالاستعارة مكنيَّة قائمة على تشبيه الأجل بإنسان، ثم حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو النوم في قوله: (لا يَنَامُ)، أما قوله: (بِالمرْصَادِ) فهو ترشيحٌ لها، وفى الاستعارة تصويرٌ دقيق لما يجرى في الدنيا من تَدَنِّى الآجال واقتراب الموت من صاحبه وملازمته وترصُّده له في جميع أحواله، ومن لطيف النظم في هذه الاستعارة قيامها على أسلوب المطابقة بين (نَائِمٍ وَسَهْرَانَ)؛ لإفادة استغراق الموت جميع أحوال البشر وتأكيد حضوره فيهم وقيامه بينهم، والتعبير بحرف الجر (على) فى قوله: (وعلى نَائِمٍ وَسَهْرَانَ) ينبئ بتمكن الأجل من صاحبه واستعلائه عليه.

ولم يقتصر شوقي على ما ذكره من مشاهد الأضّداد وإنما يمتد به حسّه التاريخي في نهاية هذه اللوحة التي صوَّر فيها المتنافرات وختمها بصورة تجمل ما ذكره فقال:-

(لُبَدٌ)صَادَهُ الرَّدَى وَأَظُنُّ النَّسْـ ـرَ مِن سَهْمِهِ عَلى مِيعَادِ

لا شك أنه يستلهم من أحداث الماضي ما يخدم قضيته فيستحضر أطول المخلوقات عمرا وهو المسمى (لُبَدًا) ويجعله دليلا وشاهدا على انقضاء الآجال.

و(لُبَدٌ) هذا علمٌ على آخر نسور لقمان بن عاد، وهو مثل يُضْرَبُ به في طول العمر مع توفر الرعاية والحفظ.[٢]

وقد أحسن شوقي توظيف الألفاظ والصور في الكشف عن هذا المعنى، فقوله: (صَادَهُ الرَّدَى) استعارة مكنية صوَّر فيها الموت في صورة ماثلة للعين صورة صائد ماهر يرمى حبائله ويمد شباكه على صيده فَيُصيبهُ في مأْمَنه، وهذه الاستعارة تصف اجتهاد الموت ومهارته وترصُّده لحركة الأحياء وشهوده بينهم وقيامه فيهم، ويمكن أن يؤخذ التركيب على

(١) ينظر: الديوان في الأدب والنقد صـ٢٤ .

(٢) لُبَدٌ اسم آخر نسور لقمان بن عادٍ سماه بذلك لأَنه لَبِدَ فبقي لا يذهب ولا يموت كاللَّبِدِ من الرجال اللازم لرحله لا يفارقه وتزعم العرب أَن لقمان هو الذي بعثته عاد في وفدها إِلى الحرم يستسقي لها فلما أُهْلِكُوا خُيِّر لقمان بين بقاء سبع بَعْرات سُمْر من أَظْبٍ عُفْر في جبل وَعْر لا يَمَسُّها القَطْرُ أَو بقاء سبعة أَنْسُرٍ كلما أُهْلِكَ نَسْرٌ خلَف بعده نسر فاختار النُّسُور فكان آخر نسوره يسمى لُبَداً ، ينظر: لسان العرب مادة: لبد.

أنّه استعارة تمثيلية قائمة على تشبيه تمكن الموت من الأحياء وترصُّده لهم بتمكن الصائد من صيده، وهو تصوير دقيق لطلب الموت للأحياء سلك فيه (شوقي) سبيل التخييل والمبالغة.

والتعبير بالظن بقوله: (وَأَظُنُّ النَّسْرَ) في غاية الدقة والإحكام؛ لعدم قطعه بثبوت ذلك، والنَّسْرُ هو: الكوكب السماوى المعروف بهذا الاسم[1]، وليس الطائر المعروف الذي يَنْسُرُ الطيور ويقتنصها، وفى قوله (مِن سَهْمِهِ) استعارة أصلية قائمة على تشبيه الموت بالسهم في إصابة الهدف وسرعة نفاده فيه، وذِكْرُ النَّسْر بمعنى الكوكب السماوي تجريد لها، ولو قُصِدَ به الطائر لكان ترشيحا للاستعارة، وكأنّ شوقيا أراد التذكير بالمجاز وإبرازه؛ لئلا يغرقنا في التخييل، فالكلام عن موت حقيقي لا يسلم منه أحد مهما طال عمره، والصورة بكل جوانبها ترسم معالم اتصال الموت بالأحياء وترصُّده لحياتهم، ولا أعلم وجها يسوِّغ للعقاد رمي (شوقي) بالسرقة فيها [2].

***

(١) ينظر: هامش الشوقيات ٥٦/٣.

(٢) ينظر: الديوان في الأدب والنقد صـ٢٤ .

المبحث الرابع

مُخَاطَبَةُ مَوْكِبِ فَرِيدٍ وَوَصْفُ نَعِشْهُ

بعد أنِ استهلّ شوقي قصيدته بمقدمة استغرقت تسعة عشر بيتا شكلت ثلثها تقريبا، وهى مقدمة انقسمت إلى ثلاثة أقسام، الأول منها :صوَّر عمومية الموت وشموليته كل الأحياء، والثاني: تعرض لبعض مظاهر الكون وصوّر شواهد الموت فيها، والثالث: شفَّ عمَّا في الحياة من متناقضات يلتقي بعضها ببعض، فإنه يدخل على غرض القصيدة المنوط بها وهو موت (فريد) ويخاطب موكبه بقوله:-

سَاقَةَ النَّعْشِ بِالرَّئِيسِ ، رُوَيْدًا ... مَوْكِبُ المَوْتِ مَوْضِعُ الاتِّئَادِ
كُلُّ أَعْوَادِ مِنْبَرٍ وَ سَرِيرٍ ... بَاطِلٌ غَيرَ هَذِهِ الأَعْوَادِ
تَسْتَرِيحُ المطِيُّ يَومًا ، وَهَذِى ... تَنْقلُ العَالمِينَ مِنْ عَهْدِ عَادِ
لا وَرَاءَ الجِيَادِ زِيدَتْ جَلالًا ... مُنْذُ كَانَتْ وَلا عَلى الأَجْيَادِ
أَسَأَلْتُمْ حَقِيْبَةَ المَوْتِ: مَاذَا ... تَحْتَهَا مِن ذَخِيرَةٍ وَ عَتَادِ ؟
إنَّ فِي طَيِّهَا إِمَامَ صُفُوفٍ ... وَحَوَارِيَّ نِيَّةٍ وَاعْتِقَادِ
لَوْ تَرَكْتُمْ لهَا الزِّمَامَ لجَاءَتْ ... وَحْدَهَا بِالشَّهِيدِ دَارَ الرَّشَادِ

تدور فكرة هذه الأبيات حول تصوير مشهد الجنازة ووصف سرير الميت أو نعشه، والتأكيد على بقاء أعواده في مقابل فناء غيرها من الأعواد، وتكتمل دائرة الضوء حول وصف نعش (فريد) أو ما سماه "حقيبة الموت" بالسؤال عما تطويه من فقيد، فهي تكتنز زعيما وحواريَّ زعيم له في ميدان البطولة والشجاعة علامات، وأول ما يطالعنا في النظم من خصائص تعبيرية حذف ياء النداء من قوله: (سَاقَةَ النَّعْشِ) وحذفها يشير على حجم الفاجعة التي مُنِىَ بها (شوقي) في موت فريد، فلشدة ما هو فيه من الحزن أسقط حرف النداء، وكأن المقام لا يسعفه لنداء مقدمة المشهد أو ما سمّاهم بساقة النعش، والرئيس لقب عُرِفَ به (فريد)؛ لتوليه رئاسة الحزب الوطني خلفا لمصطفى كامل [٢] .

(١) شروح سقط الزند ٩٨٠ -٩٨٤.

(٢) جاء في الكلمة المؤثرة التي ألقاها الشيخ / عبد العزيز جاويش أمام جنازة فريد : " جاهد الرئيس في سبيل تحرير =

وقولـه (رُوَيْـدًا) بنـاه علـى الحـذف والاختصـار، فهـو إمّـا أن يكـون حـالا لفعـل محـذوف تقـديره: سـيروا رويـدا، وإمّـا أن يكـون نعتـا لمصـدر محـذوف تقـديره: سـيروا سـيرا رويـدا، وحـذف الفعـل هنـا يتجـاوب مـع حـذف أداة النـداء فـي إبـراز مـا تعتمـل بـه نفـس (شـوقي) مـن مشـاعر الحـزن والأسـى واللوعـة، كمـا أن مجـيء النـداء بـين يـدي الأمـر بالتَّـأنى والتَّصَـبُّر فـي قولـه: (رُوَيْـدًا) فيـه دلالـة علـى شـدة عنايـة شـوقي بمضـمون هـذا الأمـر؛ ولهـذا منحـه مزيـدا مـن الاهتمـام والتفصـيل فقـال: (مَوْكِـبُ المـوْتِ مَوْضِـعُ الاتِّـاد)، والملاحـظ أنّـه فصـل هـذه الجملـة عـن سـابقتها، وسـرُّ الفصـل هنـا أنهـا جـاءت جوابـا لسـؤال أثارتـه الجملـة الأولـى، وكـأنّ سـائلا سـأل لمـاذا كـان الأمـر بـالتَّرفُّقِ والتَّمهـل لسـاقة الـنعش؟ فالجملتـان بينهمـا ارتبـاط وثيـق كمـا يرتبط الجواب بالسؤال، ولهذا تُرِكَ العطف؛ لما بينهما من شبه كمال اتصال.

ويسـتطرد شـوقي فـي تفاصـيل نعـش (فريـد) ويجعـل مـن ذلـك عموميـة تنسـحب علـى كـل نعش فيقول :-

كُلُّ أَعْوَادِ مِنْبَرٍ وَ سَـرِيرٍ بَاطِلٌ غَيرَ هَذهِ الأَعْوَادِ

تَسْتَرِيحُ المطِيُّ يَومًا ، وَهَذِى تَنْقلُ العَالمينَ مِنْ عَهْدِ عَادِ

فهـو ينسـج مـن الكلمـات والجمـل مـا يبـين لنـا خلـود أعـواد خشـبة المـوت إزاء فنـاء غيرهـا مـن الأعـواد، فمـا عـدا هـذه الأعـواد مـن وسـائل الملـك ودلائـل السـيادة والتفـرد باطـل، ولـذكر لفظـة (كـلّ) فائـدة لا توجـد مـع إسـقاطها فـي هـذا الـنظم، فهـي تبـثُّ معنـى العمـوم والشـمول فـي بطـلان مـا عـدا أعـواد خشـبة المـوت، ولهـذا جـاء التنكيـر فـي قولـه: (مِنْبَـرٍ وَسَـرِيرٍ)؛ اسـتجابة لمـا بنـى عليـه نظـم الكـلام مـن العموميـة، ولـو عرَّفـه لحصـره فـي منبـر محـدد وسـرير معـين وجعل التفرد مقصورا عليه، وهو ما يأباه النظم في هذا السياق.

وخـصَّ المنبـر والسـرير بالـذكر؛ لأنهمـا مظنَّـة الزعامـة والرياسـة، فـالمنبر لا يصـعده إلا ذو وجاهـة فـي قومـه، والسَّـرير لا يعتريـه إلا ملـكٌ أو أميـرٌ، كمـا قـام الاسـتثناء بـدور رئـيس فـي انفـراد تلـك الأعـواد وبقائهـا عبـر الأزمـان، والتعبيـر باسـم الإشـارة هنـا لـه خصوصـية، فقـد مـنح هـذه الأعـواد سـمة التميـز والتفـرد وبلوغهـا الغايـة فـي البقـاء والديمومـة، كمـا لا يمكـن التغافـل

=

بـلاده ، وكـان يرجـو ألا تعاجلـه منيتـه قبـل أن يراهـا خاليـة مـن ظـل الجبـابرة المغتصـبين " عـن : بطـل الكفـاح الشـهيد محمد فريد لمؤلفه / عبد الرحمن الرافعي صـ١٧٤ .

عما أشاعه تكرار لفظ الأعواد من إبراز المعنى وتقريره وهو استدامة أعواد خشبة الموت في مقابل فناء غيرها من الأعواد.

والتعبير بالمضارع في قوله: (تَسْتَرِيحُ) و(تَنْقَلُ) فيه تصوير واستحضار لهذه الأفعال وتجدد حدوثها واستمراريتها، والصورة بتمامها جرى فيها مقابلة معنوية لطيفة أطلق عليها بعض البلاغيين مقابلة الشيء بمثله(١)، وهي مقابلة بقاء أعواد خشبة الموت بفناء غيرها من الأعواد واستراحة المطى من أحمالها باستمرار أعواد خشبة الموت في نقل جموع الموتى منذ غابر الأزمان دون تباطؤ، والغرض من هذه المقابلة هو تقرير قدم تلك الخشبة وأنها لا تبلى مهما تعاقب عليها الزمان .

والعقاد في نقده للبيت يعجب من فلسفة شوقي في هذه الصورة والتي فحواها أن للعالمين نعشا واحدا تنقلهم أعواده من عهد عاد، ولهذا يسترسل قائلا: فإن لم يكن يعنى هذا ويزعم أن الأمم لا تملك منذ وجدت غير نعش واحد تنقل عليه موتاها فسبحان من يعلم مراده، وإلا فإن كان يعنى أن هذه الخشبة التي ينقل عليها الميت قديمة العهد تبلى وتجدد فأي شيء لا يمكن أن يقال فيه ذلك؟؟ أية مطيّه لا تنقل العالمين من عهد عاد كما ينقلهم النَّعش، وما بال أي إنسان لا يقول اليوم أو بعد مائة جيل أنه ركب مركبة فرعون ونام على سرير قيصر ؟؟ (٢).

وأفهم من نص العقاد السابق أنه يقوم في نقده لصورة شوقي على ثلاثة أسس:

أولهـــا – توحيد (شوقي) خشبة الموت وتقرير قدمها على مر العصور والأزمان.

وثانيهـا – إن كان المقصود أن خشبة الموت قديمة العهد تبلى وتجدد، فهذا شأن سائر الأغيار، وعليه فتكون الصورة خالية من المضمون والإفادة.

وثالثها – أن لشوقي أن يقول ما يشاء فكلامه أضغاث أحلام .

---

(١) ينظر : سر الفصاحة لابن سنان الخفاجى بتعليق الشيخ / عبد المتعال الصعيدي صـ٣٤٠ ،٣٤١ ط محمد على صبيح ١٣٧٢هـ ١٩٥٢م ، والصناعتين في الكتابة والشعر لأبى هلال العسكري بتحقيق / محمد على البجاوي ، ومحمد أبو الفضل إبراهيم صـ٣٣٨ ،٣٣٩ ، ط المكتبة العصرية بيروت ١٤٢٥هـ ٢٠٠٤م ، والطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز للعلوي بتقديم د/ إبراهيم الخولى ٣٨٦/٢ ،٣٨٧ ضمن سلسلة الذخائر ، والبرهان في علوم القرآن للزركشى بتحقيق / محمد أبو الفضل إبراهيم ٤٦١/٣ ، ٤٦٢ ط مكتبة دار التراث بالقاهرة .

(٢) ينظر: الديوان في الأدب والنقد صـ١٦ .

والواقع أن كلام العقاد فيه تجنٍّ شديد على شوقي، فالصورة – كما يتَّضح لي – قائمة على التقابل بين قدم أعواد خشبة الموت وفناء غيرها من الأعواد، وأحسب أن هذا كناية عن استمرار جحافل الموت عبر العصور، فكل المواكب قد يأتي عليها وقت وتستريح إلا موكب الموت فهو تترى منذ غابر الأزمان.

ويلتقط (شوقي) من مشهد الجنازة صورة "جزِّ النَّعش"؛ ليؤكد من خلالها استواء موكب الموت سواء كانت تجره الجياد أو كان محمولا على أعناق فيقول:-

لا وَرَاءَ الجياد زِيدَتْ جَلالًا مُنْذُ كَانَتْ وَلا عَلى الأَجْيَادِ

والمعنى: أن مواكب الموت لم تزد عظمة إذا جرَّتها الجياد ولا تُنْتَقص إذا حُمِلت على الأعناق، وجرُّ النعش على الجياد كناية عن قيمة الفقيد ورياسته، وحمله على الأعناق كناية عن فقره، وأعتقد أنه أتى بهاتين الكنايتين للتدليل على صحة دعوى الاستواء في موكب الموت، وهى أبلغ من تصريحه بذلك، هذا إلى جانب إيجازها البليغ في شرح صحة هذه الدعوى، وبين لفظتي (الجياد) و(الأَجْيَادِ) تجانس لطيف له أثر زاهر في فهم المعنى وبيان المراد منه، إذ ما تكاد تمرُّ كلمة الجياد على الذهن حتى تأتى صورتها (الأَجْيَادِ) حاملة معنى آخر مما يلفت المتلقي إلى إدراك دقائق المعاني بين اللفظتين.

وبعد أن استطرد (شوقي) في وصف النَّعش واستعرض آلات جزِّه، فإنه يتوجه بالخطاب إلى مشيعي (فريد) الذين خاطبهم سلفا بساقة النعش فيقول:-

أَسَأَلْتُمْ حَقِيْبَةَ الموْتِ: مَاذَا تَحْتَهَا مِن ذَخِيرَةٍ وَ عَتَادِ ؟
إنَّ في طَيِّهَا إِمَامَ صُفُوفٍ وَحَـــوَارِىَّ نِيَّةٍ وَاعْتِقَادِ
لَوْ تَرَكْتُمْ لهَا الزِّمَامَ لجَاءَتْ وَحْدَهَا بِالشَّهِيدِ دَارَ الرَّشَادِ

وفى إيقاع السؤال على "حقيبة الموت" تجوُّز في الإسناد، وغرضه المبالغة في مدح هذه الحقيبة، وأنها قد احتوت من الفضل وبلغت من المكانة ما يجعلها بمنزلة من يُسْأل، والمقصود بحقيبة الموت "نعش فريد" والتعبير عنه بالحقيبة جرى مجرى التشبيه المضاف، وأصل التركيب النعش كالحقيبة، وعلى هذا يكون المقصود: أنَّ النَّعش فيما يطويه كالحقيبة التي تطوي شيئًا نفيسًا، ويحتمل أن يكون التعبير كناية عن موصوف هو النعش، وقوله: (مَاذَا تَحْتَهَا مِن ذَخِيرَةٍ وَعَتَادِ) جاء على طريقة الاستفهام؛ ليؤكد نفاسة ما بداخل تلك الحقيبة، وهو يدل على التعظيم والإجلال، وجاء قوله: (إنَّ في طَيِّهَا....)؛ ليخبر عما بداخل تلك الحقيبة ويجيب عن السؤال المثار في البيت السابق.

وهنا ينعتُ (فريدا) بوصفين:

أولهما – قوله: (إمَامَ صُفُوفٍ) وهو استعارة تمثيلية قائمة على تشبيه قيادة (فريد) للأمة وزعامته وريادته لها بالإمام الذي يقود المصلين في صلاتهم، وجمال التصوير بهذه الاستعارة أنها تجسد قوامة (فريد) وتفرُّده وتصوِّر كفاحه ونضاله وسعيه الدائم إلى التحرر من قيود الاستعمار، ولو قال: إنّ في طيها فريدا لضاع من التعبير الكثير من وصف الرجل بهذه الأوصاف.

وثانيها – قوله (وَحَوَارِيَّ نِيَّةٍ وَاعْتِقَادِ) وهو كناية عن اقترابه الشديد من مصطفى كامل، فقد كان فريد من أخلص خلصائه حتى أنه كان يطلعه على نِيّته واعتقاده، وهذا يستلزم قربه منه، وعند تأمل هذه الكناية نجدها تشير إلى رجاحة عقله واستقامة أمره وحفظه لمثاقيل الأمور، والضمير في قوله: (لَوْ تَرَكْتُمْ لهَا الزِّمَامَ) يعود إلى حقيبة الموت، وهنا استعار الزِّمام من الفرس ليعطيه للحقيبة كما استعاره لبيد وأعطاه للقِرَّة في قوله:

وغَداةَ ريحٍ قَدْ كَشَفْتُ وَقِرَّةٍ إذَا أصْبَحَتْ بِيَدِ الشَّمَالِ زِمَامُهَا(١)

وشوقي إنما أراد بهذه الاستعارة كمال المبالغة والتخييل حين أثبت التصرف وألحقه بحقيبة الموت، وزاد من قوة المبالغة وجمال التخييل ما ذكره (شوقي) من أن نعش فريد لو لم يمنعه ناقلوه إلى مصر لسعى وحده إليها، وهذا أمر ممتنع عقلا وعادة، ولكن الذي خفَّف من غُلوِّ هذه المبالغة ودفع تلك الاستحالة اقترانها بما يقربها من الإمكان والصحة دخول لفظ (لو) عليها وهو حرف امتناع لامتناع، امتناع الجواب لامتناع الشرط، وهذا شائع في الشعر العربي ومنه قول البحتري:-

فَلَوْ أنَّ مُشْتَاقًا تَكَلَّفَ فَوْقَ مَا في وسْعِهِ لَسَعىَ إلَيْكَ المِنْبَرُ (٢)

وإسناد المجيء إلى ضمير حقيبة الموت مجازٌ عقليّ ، والنكتة البلاغيّة وراء هذا التَّجوُّز تقرير مجيء نعش فريد إلى (مصر)، وذلك بنسبة المجيء إليه كأن له إرادة واختيارا وحرصا على أن تكون مصر مستقره، ونَعْتُ (فريد) بالشَّهيد فيه مطابقة وصدق إحساس،

(١) القرَّة : ما يصيب الإنسان من القِرِّ وهو البرد ؟ والشمال: الريح ، والمعنى : أنه كف أذى الريح والبرد بتوزيع الطعام على الفقراء ، والبيت من مشهور شواهد البلاغيين في الاستعارة بالكناية ، ينظر : أسرار البلاغة صـ٤٥ ، والإيضاح صـ٣١٧.

(٢) البيت في ديوانه ٢١٢/١ ضبطه عبد الرحمن البرقوقى ، المكتبة الهندية بالموسكى ط الأولى ١٢٢٩هـ١٩١١م.

فقد توفى خارج مصر باحثا عن الحرية لأبناء وطنه، وقوله: (دَارَ الرَّشَادِ) كناية عن موصوف هو (مصر) وكنِّى عنها بـ(دار الرَّشَاد)؛ للتنويه بمكانتها والتنبيه على عظم قدرها، واللفظ فيه تورية[1] حاصلة من توارد معنيين له أحدهما قريب إلى الذهن (الجنَّة) وهو غير مراد، والآخر بعيد عن الذهن (مصر) وهو المراد، فالمقصود من الكلام أن حقيبة الموت تحنُّ إلى أصله وموطنه، فلفظ التورية أحدث أثرا جليلا في تمكين هذا المعنى وتثبيته في الذهن.

والعقاد في نقده للبيت ينتصر لهذا التعبير ولكنه يحيله إلى القافية، فكأن القافية – في نظره – هي التي ألجأت شوقيا إلى هذا التعبير لا كما أراده هو ولا كما أراده التاريخ والأثر، ويتهكم العقاد من تخييل (شوقي) فيقول: ما أقدر رائي الشموس على إحالة الجليل مضحكا والتقديس زراية! نعش يسعى وحده في البرور والبحار، ويجوس خلال المدائن والديار، يعتدل وينعطف، ويمضى ويقف حتى يستقر ملهما عند قبره، جادا لا يلوى على شيء قبل بلوغه، والناس متحون طريقه، تاركيه يهتدي لطيّته، أفمن هذه الصور ينتزع الشعر مادة الرثاء والإجلال؟؟ ألا ساء ما أصاب ذكرى الرجل من إجلال شوقي، أراد أن يقول كما قال البحتري فكبا كبوة حاطمة[2].

والصورة – في رأيي – واضحة المعنى مشرقة البيان، اجتمع فيها من جمال التخييل وقوة المبالغة ما يفي بتصوير تقديس (فريد) وحبه لوطنه حيا وميتا، ولو لم يقرنها (شوقي) بما يقربها من الإمكان لكان كلام العقاد فيه ضرب من الصواب.

***

(١) عرفها الخطيب : بأن يطلق لفظ له معنيان ، قريب وبعيد ويراد به البعيد منهما اعتمادا على قرينة خفية ، ينظر الإيضاح صـ٣٦٤.

(٢) ينظر : الديوان فى الأدب والنقد صـ١٩، ٢٠ .

المبحث الخامس

مَكَانَةُ فَرِيد فِي المُجْتَمَعِ المِصْرِيّ

يوجه (شوقي) دائرة الضوء إلى مكانة فريد؛ ليرصد من خلالها أهم تجلياته الوطنية، وذلك عن طريق مخاطبة مشيعيه بقوله:-

انظُرُوا هَلْ تَرَونَ في الجَمْعِ مِصْرًا ... حَاسِرًا قَدْ تجَلَّلتْ بِسَوَادِ؟
تَاجُ أَحْرَارِهَا غُلاَمًا وَكَهْلاً ... رَاعَهَا أنْ تَراهُ في الأَصْفَاد
وَسِّدُوهُ التُّرَابَ نِضْوَ سَفَارٍ ... في سَبِيلِ الحقُوقِ نِضْوَ سُهَادِ
وَارْكِزُوهُ إلىَ القِيَامَةِ رُمْحًا ... كَانَ لِلْحَشْدِ، وَالنَّدَى ، وَالطِّرَادِ
وَأَقِرُّوهُ في الصَّفَائِحِ عَضْبًا ... لَمَ يَدِنْ بِالقَرَارِ في الأَغْمَادِ
نَازِحَ الدَّارِ أقْصَرَ اليَوْمَ بَيْنٌ ... وَانْتَهَتْ مِحْنَةٌ ، وَكَفَّتْ عَوَادِي
وَكَفَى المَوْتُ مَا تخَافُ وتَرْجُو ... وَشَفَى مِنْ أَصَادِقٍ وَأَعَادِى
مَنْ دَنَا أَوْ نَأَى فَإنَّ المنَايَا ... غَايَةُ القُرْبِ أَوْ قُصَارَى البِعَادِ

وأول ما يطالعنا في هذا النظم مخاطبة مشيعي فريد بفعل الأمر (انظُرُوا) والنظر هنا ليس مقصودا به النظر العقلي بمعنى التَّفَكُّر، بل المراد به النظر الحسي بالعين الباصرة، والأمر بالنظر يتجاوب مع حالة الحزن التي خَيَّمت على ربوع (مصر) إثر فقد فريد.

ومجيء الاستفهام بين يدي الأمر في قوله: (انظُرُوا هَلْ تَرَونَ في الجَمْعِ مِصْرًا) له قدرة تصويرية على استحضار حالة مصر بعدما أَلَّف فريد بين شغاف قلوب أبنائها، فالمقصود به تقرير المخاطبين بأن (مصر) بعدما أثمرت فيهم مساعي فريد الحميدة من ائتلاف قلوبهم بأنهم لن يروها حاسرة متشحة بالسواد بعد، فالمراد تجلية أثر (فريد) فيهم بعد موته، ولهذا آثر أداة الاستفهام (هَلْ)؛ لأنها كما ذكر البلاغيون تخصص الفعل المضارع بعدها للاستقبال[1] .

(١) ينظر : شروح التلخيص ٢٦١/٢.

واتساقا مع هذه النكتة التي قصد شوقي إليها جاء تقديم الجار والمجرور (في الجَمْعِ) على المفعول (مِصْرًا) للإيذان بأهمية هذا الجمع الذي هو بعض مآثر فريد، وجاء قوله: (مِصْرًا) مصروفا؛ لأنه أراد به التذكير، ولهذا وصفه بالمذكر في قوله: (حَاسِرًا) فقد أراد مصرًا بعينها وجعلها علما على بلد معين هي (مصر) كما جاء في قوله تعالى: ﴿ اهْبِطُوا مِصْرًا ﴾[1].

ونلحظ أنه نعت مصر بوصفين الأول قوله: حاسرا بمعنى حزينا، والثاني: قوله: قد تجللت بسواد، وأسند كلا من الحسرة والتَّجَلُّل إلى ضمير (مصر) وهى ليست بفاعلة لهما على الحقيقة؛ وذلك للمبالغة في اتصافها بهذه الأوصاف، فالنظم على هذا النسق يفيد أن الحسرة والتَّجلُّل قد تجاوزا أهل مصر – وهم الفاعلون الحقيقيُّون – إلى (مصر) نفسها حتى صحَّ إسنادهما إليها باعتبارها فاعلة لهما متصفة بهما.

وقوله: (تَاجُ أَحْرَارِهَا) بناه على حذف المسند إليه، وهو من حُرِّ الكلام وخالصه، والتقدير: هو تاج، وسِرُّ هذا الحذف رغبة (شوقي) في تميز هذه الصفة وإظهارها باستئنافه لها لقوة دلالتها في فريد، وثمَّة شيء آخر وراء هذا الحذف هو مدى انفعاله وامتلاء نفسه بمكانة فريد، فهو أنموذجٌ للريادة والزعامة، ولهذا شبَّهه بالتاج الذى تُتَوَّج به الهامات، فكأن منزلته من أحرار بنى وطنه البواسل بمنزلة التّاج من الرأس، وفضلُ التشبيه يرجع إلى ما تحفظه صورة المشبه به من نفاسةٍ ورفعةٍ وتألقٍ، وأُضيفت كلمة (التّاج) إلى الأحرار؛ لإفادة معنى لطيف هو أنه من صفوة الصفوة ومن خالص الأحرار الذين كانوا لإسعاد (مصر) نعم العون والرجاء.

والمطابقة في قوله (غُلاَمًا وَكَهْلًا) أثارت في الذهن نفاستَه ورفعته واستمرارية كفاحه في عرائسِ دهره وختام عمره، وجاء قوله: (رَاعَهَا أنْ تَراهُ في الأَصْفَادِ) مفصولا عمَّا قبله وهو قوله: (تَاجُ أَحْرَارِهَا)؛ لما بين الجملتين من كمال اتصال، فقد اتفقت الجملتان في الخبرية وصار بينهما من الترابط ما هو أقوى من الربط الخارجي ؛لوقوع الجملة الثانية بيانا للأولى.

ثم يعرض شوقي لمشهد دفن (فريد) ويستخدم في تصويره أسلوب الحث المباشر عن طريق أفعال الأمر فيقول:-

وَسِّدُوهُ التُّرَابَ نِضْوَ سَفَارٍ في سَبِيلِ الحُقُوقِ نِضْوَ سُهادِ

(١) سورة: البقرة من الآية ٦١ .

وَارْكِزُوهُ إِلَى القِيَامَةِ رُمْحًا كَانَ لِلْحَشْدِ، وَالنَّدَى ، وَالطِّرَادِ
وَأَقِرُّوهُ فِي الصَّفَائِحِ عَضْبًا لَمْ يَدِنْ بِالقَرَارِ فِي الأَغْمَادِ

وتوجيه الخطاب إلى مشيعي (فريد) عن طريق هذه الأوامر فيه تصويرٌ لأحداثها وبيانٌ لكيفية وقوعها، فقوله (وَسِّدُوهُ) بمعنى اجعلوا الترابَ له وسادةً ومتكأً، اشتمل على معنى التكريم (لفريد)، ولعل من وسائل توكيد هذا الغرض وزيادة الرّغبة فيه أنْ جَمَع (شوقي) بين قوله: نِضْوَ سَفَارٍ بمعنى أبلاه السفر وبين قوله : نِضْوَ سُهَادِ بمعنى مؤرقا مهزولا، فالمطابقة بينهما تعلِّل هذا التكريم وتؤكِّده، فسفره على حقوق شعبه أضناه كما أضناه سهره على رعاية مصالحهم، والواقع أن شوقيا أراد أن يطابق بين السفر والسَّهر فجاءت المطابقة غير متناغمة؛ لأنّ السفر ضده الإقامة والسهر ضده النوم، ولكن المطابقة على أية حال تصوِّر جهادَ (فريد) وجهدَه الدؤوب في تحمل المسئولية الوطنية.

وقوله: (وَارْكِزُوهُ) بمعنى ثبِّتُوه فيه من كمال العناية وفرط الاهتمام وبذل الجهد ما يناسب عناية (فريد) وجهده وجهاده الوطني، وفى قوله (إلى القِيَامَةِ رُمْحًا) شبّه تثبيت جُثّة فريد في قبره بالرمح في الاستواء والاستقامة تشبيها بليغا، والصورة رغم قربها فيها براعة فنية عالية فقد استخدم (شوقي) فعلا له دلالة فنية معينة فلم يقل: ضعوه أو ادفنوه ليدل على إعزازه وتكريمه، وقوله: (إلى القِيَامَةِ) فيه حذفٌ للمضاف، وتقديره: يوم القيامة، والصورة بتمامها مدَّ فيها (شوقي) حبل المبالغة وبناها على التخييل، وجاء قوله: (كَانَ لِلْحَشْدِ وَالنَّدَى وَالطِّرَادِ)[1]؛ ليكون تعليلا وتفصيلا للشطر الأول الذي تضمن سؤالا فحواه: لماذا نُثبِّته على هذه الهيئة ؟ فجاءت هذه الجملة؛ للإجابة عنه، ولهذا فُصِلت عن سابقتها، لما بينهما من شبه كمال اتصال.

ومن براعة شوقي في نظمه أن جمع بين (الرَّكْز والرُّمْح) وهما متناسبان، وبين (الْحَشْدِ وَالنَّدَى وَالطِّرَادِ) وهى أمور متناسبة وبينهما ترتيب بديع فقد كان (فريد) في حياته يجمع أفراد أمته على الوحدة الوطنية وهو ما عبَّر عنه (شوقي) بالحشد، ثم رّتب على هذا الحشد خطابه فيهم وبلوغه الغاية في مناداتهم؛ ليبث فيهم العزيمة على مواجهة المحتل الغاصب

(١) المقصود بالنَدى : بعد مذهب الصوت ، يقال : فلان نَدِيُ الصوت أي بعيده ، والطِّراد : العدو والتتابع وهو : افتعال من طراد الخيل وهو عدوها وتتابعها.

وهو ما عبر عنه بالندى، ثم ترتّب عليه متابعته لأمر الاستقلال وتنقُّله من بلد إلى آخر من أجل الحرية الوطنية وهو ما عبر عنه بالطراد.

وقوله: (وَأَقِرُّوهُ فِي الصَّفَائِحِ عَضْبًا) جاء على نسق الأمرين السابقين، وفيه شبّه إقرار جثة فريد في ألواح قبره بالسيف، وتشبيهه بالسيف سلكه حافظ في قوله:

وَحُسَامًا فَلَّ حَدَّيْهِ الرَّدَى وَشِهَابًا ضَاءَ وَهْنًا وَخَمَد[1]

وهذا التشبيه فيه من التحليل والتفصيل ما يفي بغرض الكلام، فهو لم يشبهه بالسيف فحسب وإنما جعل الموت فاصلا بين حدَّيْه؛ ليستوعب جهات الموصوف، ويبرز أثر الموت في إبطال عمله وكفاحه الوطني، وقول شوقي: (لِمَ يَدِنْ بِالقَرَارِ فِي الأَغْمَادِ) جاء ليعلل الأمر السابق وما انطوى عليه من تشبيه، وفيه إشارة إلى عدم استكانة (فريد) أو ضعفه أمام مغريات أعدائه[2]، وقد نهضت الاستعارة التمثيلية بتصوير هذا المعنى، ففي التعبير استعارة قائمة تشبه هيئة (فريد) حين رفض الاستسلام لأعدائه بالسيف الذي لم يغمد في قراره بجامع الوضوح والأنفة في كلٍّ، ثم استعيرت الهيئة الدالة على المشبه به للمشبه، وهذه الاستعارة تصوُّر نبلَ فريد وجليلَ آثاره وعظيمَ مزاياه وقريب منها تشبيه أبي العلاء في قوله :-

لا يُغَيِّرْكُمُ الصَّعِيدُ وَكُونُوا فِيهِ مِثْلَ السُّيُوفِ فِي الأَغْمَادِ[3]

شبه الهيئة المكوّنة من احتفاظ البشر بمعالمهم حين يختلط بهم تراب القبر باحتفاظ السيوف بمعالمها حين توضع في أغمادها، والأمر هنا مستعمل في معنى الدعاء.

إذا كان (شوقي) قد أشاع هذه الأوامر في مشهد دفن (فريد) وجعله عامًّا فخاطب جموع من حضر المشهد، فإن أبا العلاء حصر مشهد وداع فقيده وغُسْله وتكفينه ودفنه في اثنين فقط هما اللَّذان تولَّيا هذا الأمر فخاطبهما بقوله :-

وَدِّعَا أَيُّهَا الْحَفِيَّانِ ذَاكَ الـ شَّخْصَ إِنَّ الوَدَاعَ أَيْسَرُ زَادِ
وَاغْسِلاهُ بِالدَّمْعِ إِنْ كَانَ طُهْرًا وَادْفِنَاهُ بَيْنَ الحَشَا وَالفُؤَادِ

(١) ينظر : ديوان حافظ ١٩٨/٢ .
(٢) ينظر صـ ١٥ من هذا البحث .
(٣) ينظر : شروح سقط الزند ٩٩٧/٣ .

وَاحْبُوَاهُ الأَكْفَانَ مِنْ وَرَقِ المُصْـ حَفِ كِبْرًا عَنْ أَنْفَسِ الأَبْرَادِ
وَاتْلُوَا النَّعْشَ بِالقِرَاءَةِ وَالتَّسْـ بِيحِ لا بِالنَّحِيبِ وَالتَّعْدَادِ [1]

وتصوير (شوقي) لتشييع فريد بعيد تمام البعد عن تصوير أبي العلاء، ولكن الخطاب المبني على الأوامر المراد منها تكريم الفقيدين والإشادة بمزاياهما يكاد يكون واحدا مع الاختلاف في توجيه الخطاب مثنى أو جمعا، وبعد أن أشاد شوقي بفضائل (فريد) عن طريق خطاب مشيعيه بِتَوْسِيده ورَكْزِه وإقْرَارِه في قبره فإنه يتوجه بمخاطبته إياه بقوله :-

نَازِحَ الدَّارِ ، أَقْصِرَ اليَوْمَ بَيْنٌ وَانْتَهَتْ مِحْنَةٌ ،وَكَفَّتْ عَوَادِى
وَكَفَى الموْتُ مَا تخَافُ وتَرْجُو وَشَفَى مِنْ أَصَادِقٍ وَأَعَادِى
مَنْ دَنَا أَوْ نَأَى فَإِنَّ المنَايَا غَايَةُ القُرْبِ أَوْ قُصَارَى البِعَاد

وفي هذه الأبيات تنساب عاطفة البكاء المشوبة بلون من الطمأنينة أو التماس العزاء له يقول: لقد فارقت الدنيا وانتهت بذلك محنتك مع أعدائك، فكفُّوا عنك أذاهم، وقد كفاك الموت ما كنت تخافه من تمكن المستعمرين من أرض الوطن وترجوه من طردهم، فَمِنْ عِبَرِ الموت أنه شفاء لكل الناس الصديق منهم والعدو، فهو في غاية القُرب لكل دَانٍ وفي غاية البُعد لكل نَاءٍ.

وقوله: (نَازِحَ الدَّارِ) كناية عن فِرَاقِه، وهو مبنيٌّ على حذف أداة النداء، وحذفها يشير إلى تفجع (شوقي) واشتداد خطبه، وفي قوله: (أَقْصِرَ اليَوْمَ بَيْنٌ وَانْتَهَتْ مِحْنَةٌ وَكَفَّتْ عَوَادِى) أُسْنِدت الأفعال إلى غير فاعلها الحقيقى؛ لتصوير حجم هذه الأحداث والمبالغة فيها، فكأن (البَيْن) قد بلغ من قوة السبب وفاعليته ما جعله يَقْصُر والمحنَة تنتهي والعوائق تَكُفُّ، فضلا عمَّا جرى بينها تناسب لطيف فـ(البيْنُ) يناسب المحنة، وكذلك العوائق وكلها ألفاظ يكثر دورانها عند اشتداد الخطوب، واجتماعها يظهر حجم فجيعة (شوقي) في فريد حين عصف به الموت.

(١) الحفِيُّ :اللَّطيفُ بالشيءِ الكثيرُ البِّر بِهِ الباحثُ عن أحواله ، والحَشَا : يقع على كل ما يشمل البطن من القلب والكبد وغيرهما والمقصود به هنا ظاهر البطن ، واحبواه :خُصَّاه بذلك ، الأَبْرَادُ : الثياب ولا يقال للثوب بُرْدٌ حتى يكون موشًّى ، التعداد : تفعال من عدَّت المرأة إذا ذكرت محاسن زوجها والمقصود به هنا اتِّباع جنازة الميت وعدِّ مآثره ، ينظر : شروح سقط الزند صـ ٩٨٩ ، ٩٩١.

وقد لعب التجانس بين الألفاظ والمطابقة بينها والجمع بين المتنافرات دورا رئيسا في تصوير فلسفة الموت عند (شوقي)، فالموت عنده كافٍ للخوف والرجاء، وشافٍ للأصدقاء والأعداء، وهو في غاية القرب لكل دانٍ وفى غاية البعد لكل ناءٍ، فقوله (كَفَى) و(شَفَى) جرى بينهما تجانس لطيف له أثر جليل في الأسلوب لا يتحقق بدونه حيث طلبه المعنى واستدعاه وساق نحوه، وفى إسنادهما إلى الموت إشارة إلى فرط الاتعاظ به.

والتعبير بصيغتي المضارع (تخَافُ) و (تَرْجُو) فيه استحضار لما كان يخافه فريد من بطش المستعمرين وفتكهم بالأحرار من أبناء وطنه وما كان يرجوه من جلائهم عنه، وحَذْفُ المفعول في الفعلين وتقديره: ما كنت تخافه وترجوه، فيه إبرازٌ لخوفه ورجائه دون تحديد لما يقع عليه الخوف والرجاء، كما أن صيغة الجمع في قوله: (أَصَادِقٍ وَأَعَادِى) تتلاءم مع انتشار الموت وشيوعه واقترابه من كل البشر، وحُذِفَ الفاعل من قوله: (وَشَفَى مِنْ أَصَادِقٍ)، وتقديره: شفى الموت لكونه معلوما، فقد دلّ عليه نظيره في الشطر الأول.

***

المبحث السادس

المَوْتُ ذِهَابٌ بِلا عَوْدَةٍ

يستأنف (شوقي) حديثه عن الموت مرة ثانية عن طريق مخاطبة (فريد) فيقرر أن الميت إذا مات لا يرجع من رقدته، وإن كان هناك منِ اعتقد منذ القدم أنه يرجع حتى شاع هذا الأمر وانتشر لدى الأقوياء من الناس، يتخذ (شوقي) من هذه الفكرة حديثا عامًّا عن بلى الأجساد في القبور فيرى أنه لا يجد العدل كاملا إلا في تراب القبر؛ لأنّه يسوى بين الأغنياء والضعفاء والطامعين والقانعين، يصوِّر هذا بقوله:-

سِرْ مَعَ العُمْرِ حَيثُ شِئْتَ تَئُوبًا ... وَافْقِدِ العُمْرَ لا تُؤَبْ مِنْ رُقَادِ
ذَلكَ الحقُّ لا الَّذِى زَعَمُوه ... في قَدِيمٍ مِنَ الحَدِيث مُعَادِ
وَجَرَى لَفْظُهُ عَلى ألْسُنِ النَّا ... سِ، وَمَعْنَاهُ في صُدُورِ الصِّعَادِ
يَتَحَلَّى بِهِ القَوِيُّ وَلكِنْ ... كَتَحَلِّيِّ القِتَالِ بِاسْمِ الجِهَادِ
هَلْ تَرَى كَالتُّرَابِ أَحْسَنَ عَدْلاً ... وَقِيَامًا عَلى حُقُوقِ العِبَادِ؟
نَزَلَ الأَقْوِيَاءُ فِيهِ عَلى الضَّعْـ ... ـفَى ، وَحلَّ الملُوكُ بِالزُّهَّادِ
سْلِ ، مَغْسُولَةٌ مِنَ الأَحْقَادِ

ففي صدر هذه الأبيات يتوجه (شوقي) بخطابه إلى (فريد) عن طريق الأمر المباشر المنطوي على معنى التكريم فيخاطبه بقوله: (سِرْ مَعَ العُمْرِ)، وهنا يشير إلى مرحلتين، أولاهما: مرحلة ما قبل موته، وعبَّر عنها بالسير مع العمر في قوله: (سِرْ مَعَ العُمْرِ حَيثُ شِئْتَ تَئُوبًا) بمعنى سِرْ في حياتك كما شئت وجُبِ الأقْطار؛ لتبحث عن حريَّة بلدك فإنك راجع إليها[1] والملاحظ في التعبير أنه استخدم (مَعَ) بمعنى (في) فأصل الكلام: سِرْ في عمرك، والتعبير بالظرف (مَعَ) يشير إلى أن (فريدا) كان مصاحبا لعمره فكأنّه اتخذ من عمره صديقا وصاحبا يعينه على نوائب الدهر، كما أن فيه إشارة إلى تضاعف حياة فريد وأنَّها حياة ملئت بالعمل والجهاد فكأنه عاش عمرين أو حياتين.

(١) يشير (شوقي) إلى ما حدث لفريد بعد مماته خارج البلاد ولم تتمكن أسرته من التكفل بنقل جثمانه إلى مصر ، فكأنه يقول له : لقد وفَّيْتَ مَا عليك تجاه بلدك فَحُقَّ لك أن تَرجِعَ إليها .

وأخراهما: مرحلة ما بعد موته وعبَّر عنها بفقد العمر في قوله: (وَافْقِدِ العُمْرَ لا تُؤَبْ مِنْ رُقَادِ) بمعنى: مُت فإنك لا ترجع إلى الدنيا بعد أن وُسِّدْتَ التُّراب، فكنَّى عن موته بفقد العمر، وجاء أسلوب النهى في قوله: (لا تُؤَبْ مِنْ رُقَادِ)؛ ليكون جوابا وتعليلا عن فقد العمر، وسرُّ هذا النهى التيئيس من رجعته وأنه لا يعود، واسم الإشارة في قوله:-

ذَلكَ الحقُّ لا الَّذِى زَعَمُوه في قَدِيمٍ مِنَ الحَدِيثِ مُعَادِ

يعود على عدم الرجعة من الموت في البيت السابق، وفيه قَصَرَ عدم الأوبة من الرقاد على الحق ونفاه عمَّا زعمه القدماء من أن الميت يرجع إلى أهله، والعقاد حين عرض لهذه الصورة إنما وضعها في إزاء صورة جرِّ النعش في مركبة أو حمله على الرقاب سواء، وصورة تشبيه القبر بعلم الحق أو منار المعاد، وصورة تحذير الناس من تربص الآجل بهم أيقاظا ونيَّاما وغيرها من الصور التي حَذْفُها أفضل من ذكرها – في رأيه – فهو يتهكم من تيئيس (شوقي) من رجعة الميت إلى أهله وتخطئته الذين يزعمون هذا الزعم، ثم يتابع نقده فيقول: يقول (شوقي) بلهجة العارف لما يجهله غيره كأنها مسألة خلافية طال فيها الجدل وانشطرت عليها أحزاب الفلسفة ولم يفرغ الناس يوما من بحثها وتقليب وجوهها والتنقيب عن أسانيدها وشواهدها حتى جاء (شوقي) ففضَّ الخلاف ببيتيه السابقين.

ويزداد تهكم العقاد بقوله: كأنّ العلماء في كل قطر وبلد يتساءلون لمن مات غريبا عن ديارِه أيؤوب إلى أهله أم لا يؤوب؟؟ فكان فريق منهم يقول: نعم، وفريق يقول : بل لا، إلى أن جاء (شوقي) فأفتى فتواه الجازمة وقال: "بل لا يؤوب"، فانحسم الإشكال وقطعت جهيزة قول كل خطيب، ثم يضع العقاد بيتي (شوقي) بإزاء المثل العاميّ "أعطني عمرا وارمني في البحر" ويفضِّل هذا المثل العاميّ على قوله، بل يصف قوله بأنه: أسوأ تعبيرا وأقل ظرفا[1].

وأرى أن الذي يؤخذ على (شوقي) في هذا السياق هو الاستطراد في تصوير رجعة الميت والإطناب في ذكر من زعم بأن الميت يرجع إلى أهله في قوله:-

وَجَرَى لَفْظُهُ عَلى أَلْسُنِ النَّا سِ ، وَمَعْنَاهُ في صُدُورِ الصِّعَادِ
يَتَحَلَّى بِـــهِ القَــوِيُّ وَلكِنْ كَتَحَلــيِّ القِتَالِ بِاسْمِ الجِهَادِ

(١) ينظر: الديوان فى الأدب والنقد صـ ١٥ ، ١٦.

فالبيتان وإن كان الاستطراد فيهما واضحا إلا أن التصوير لا يخلو من فضل معنى، فمرجع الضمير في قوله (لَفْظُهُ) يعود على ما زعمه الناس في القدم من رجعة الميت إلى أهله، وجَعْل التلفظ بهذا الزعم تلوكه ألسن الناس ومعناه على أطراف رماحهم ينبئ بتمكن القوة واستخلاص الحق لها في دنيا الناس، والتعبير بـ (عَلى) في قوله: (عَلى أَلْسُنِ النَّاسِ) يشير إلى استعلاء الباطل وتمكنه من الذين زعموا هذا القول، وقوله: (وَمَعْنَاهُ في صُدُورِ الصِّعَادِ) تمثيل بديع قصد منه التَّكْنِيَة عن إرجاف الناس وتخويفهم وحملهم على اعتناق الباطل بالقوة، ولا يخفى ما أفاده الجمع بين قوله: (لَفْظُهُ) و (مَعْنَاهُ) من تناسب لطيف أثرى المعنى وأكَّد المراد منه، ثم أراد (شوقي) أن يضم إلى صورة استعلاء الباطل على الحق في دنيا الناس خصوصية وضميمة أخرى، هي أن الأقوياء يزدهون بهذا الباطل ويتحلَّوْن به، وهنا ينهض التمثيل بتصوير هذا المعنى؛ ليخرجه من الخفاء إلى الجلاء في قوله:-

يَتَحَلَّى بِهِ القَوِيُّ وَلكِنْ كَتَحَلِّي القِتَالِ بِاسْمِ الجِهَادِ

لم يدع هذه الصورة تمر غفلا، بل أخرجها في شيء من العناية والاهتمام، فشبه اتشاح القوى بالباطل ومباهاته وتحلِّيه به وإلباسه إياه ثوب الحق بإلباس القتال ثوب الجهاد والتحلِّي به بجامع ما يترتب على كل منهما من زينة واهية، فالتمثيل صوَّر المعنى وزاده وضوحا وجلاء، ولعل هذا هو أحد أسباب تأثير التمثيل حين يقع في أعقاب المعاني، يقول الإمام عبد القاهر: "فأوّل ذلك وأظهره أنّ أُنْسَ النُّفوس موقوفٌ على أن تخرجَها من خفيٍّ إلى جليٍّ"(١)

ويتخذ (شوقي) من فكرة استحواذ الأقوياء على أزمَّة الحق وامتلاكهم إيَّاها وتَزَيِيِّهم بها حديثا عامًّا عن عدل القبور في مساواة ترابها بين الأقوياء والضعفاء وبين الطامعين والقانعين فيقول:-

هَلْ تَرَى كَالتُّرَابِ أَحْسَنَ عَدْلاً وَقِيَامًا عَلى حُقُوق العِبَادِ؟
نَزَلَ الأَقْوِيَاءُ فِيهِ عَلى الضَّعْ فَى ، وَحلَّ المُلُوكُ بِالزُّهَّادِ

يقول: إنَّ الحقَّ في هذه الأرض لم يكن خالصا إلا للقوة، والعدل لم يكن كاملا إلا في تراب القبر؛ لاستواء الأقوياء والضعفاء فيه، ولا شك أن هذه نظرة فلسفية تقوم على البحث

(١) أسرار البلاغة صـ ١٢١.

عن المساواة بين البشر وتلتمس العدل بينهم فلا تجده إلا في تراب القبور، وقوله: (هَلْ تَرَى كَالتُّرَابِ أَحْسَنَ عَدْلًا) جاء على طريقة الاستفهام؛ ليثير في النفس دوافع الانفعال واليقظة، وهو هنا بمعنى النَّفي، وسِرُّ مجيء الاستفهام بمعنى النَّفي هو أنّ الاستفهام فيه تحريكٌ للفكر وحثٌّ على النظر والتأمل، ولهذا تآزر معه التعبير بصيغة المضارع (تَرَى)؛ لاستحضار هذه الصورة العجيبة، فالرؤية هنا علمية بمعنى التّفكُّر والتَّأمُّل، فالفعل (تَرَى) جرى فيه استعارة الرؤية بالعين الباصرة وهى حسية للتفكر الذهني وهو عقلي، وبلاغة ذلك تقريب صورة تراب القبر والمبالغة في عدله كأنه يرى بالعين، والتعبير باسم التفضيل (أَحْسَنَ) له دلالته ومغزاه فهو يفيد مشاركة غير التراب معه في صفة العدل، وأنه زاد في تلك الصفة على غيره، وفى هذا إيحاءٌ بأن العدل لا ينتفي من دنيا البشر ولكن صورته في تراب القبر أوسع وأرحب.

هكذا تآزر الاستفهام مع غيره من وسائل الأداء في إثارة المتلقي بالتّفكُّر في مواطن العِبَر في القبور، وقوله: (نَزَلَ الأَقْوِيَاءُ فِيهِ عَلى الضَّعْفَى) تفصيلٌ وتأصيلٌ لما تقرَّر في البيت السابق من عدل تراب القبور، وفيه يتآزر الطباق مع المجاز العقلي في تأكيد هذا الغرض، فالتقاء الأقوياء بالضعفى والملوك بالزهاد يصور هذا العدل ويؤكِّده.

ولعل من بوارق (شوقي) في هذا السياق وحسن إجادته الإتيان بالصيغ المتناسبة، فإيثار الفعل (نَزَلَ) في جانب الأقوياء وإسناده إليهم، والفعل (حَلَّ) في جانب الملوك وإسناده إليهم ينبئ بالاستواء والتمازج الذي حرص الشاعر على إشاعته وتأكيده.

ثم أراد (شوقي) أن يضيف لهذا التمازج والاستواء ضميمة أخرى هي أن استضافة الضعفاء للأقوياء واختلاط الملوك بالزهاد لم يكن عن جبْرٍ وإكراه وإنما كان عن أريحية وصفاء ونقاء وهو ما نهض به التشبيه في قوله:-

صَفَحَاتٌ نَقِيَّةٌ كَقُلُوبِ الرُّ سْلِ ، مَغْسُولَةٌ مِنَ الأَحْقَادِ

شبّه استواء الأقوياء بالضعفاء والطامعين بالقانعين في قبورهم بالصفحات النقية، ثم لم يلبث أن شبّه تلك الصفحات بقلوب الرسل المغسولة من الأحقاد، والأمر الخارق في هذا التشبيه بناؤه على الاستقصاء في المعنى والبلوغ به إلى أقصى مداه، فهو لم يشبّه الاستواء الناتج عن اختلاط الأقوياء والضعفاء بالصفحات النّقية فحسب، وإنما شبَّه هذه الصفحات بقلوب الرسل المغسولة من الأحقاد.

والتشبيه من حيث التخييل فيه تأملٌ وفضلٌ وابتكار، ومن خصائصه بناؤه على القطع والاستئناف، فقوله (صَفَحَاتٌ) خبر لمبتدأ محذوف تقديره: هي صفحات، وسرُّ هذا الحذف

إرادة (شوقي) تميُّز هذه الصفحات وإظهارها؛ ليذهب فيها العقل كل مذهب، ثم أراد أن يَصفَ شكل هذه الصفحات فقال: (نقيّة)؛ ليعطى هذه الحالة ويستوعب جهات الشيء الموصوف، وكأنه أحسَّ أنّ الصفحات بما فيها من صفاء ونقاء لا يفي بتصوير عدل تراب القبور فشبهها بقلوب الرسل، وجاء قوله: (مَغْسُولَةٌ مِنَ الأَحْقَادِ)؛ ليصف طبيعة تلك القلوب.

وتشبيه الصّفحات النّقية بقلوب الرسل من قبيل تشبيه العقلي بالحسي، ونظرا لما فيه من قلب الأوضاع وجعل الأصل فرعا والفرع أصلا لم يجوِّزه بعض العلماء، فقد ذكر الإمام فخر الدين الرازي أن العلوم العقلية مستفادة من الحواس ومنتهية إليها، فالمحسوس أصل للمعقول وتشبيهه به يكون جعلا للفرع أصلا وللأصل فرعا وهو غير جائز[١]، ولكننا عند النظر والتأمل نجد أن هذه الصورة وما جاراها من بديع الصور فيها من التخييل والمبالغة ما يدفع هذا القول، فكأن شوقيا قد امتلأت نفسه بنقاء تلك القلوب وبلغ من إعجابه بها مبلغا جعلها أصلا في النقاء والصفاء، وأن الصفحات مهما بلغت من النقاء فإنها أدنى درجة من قلوب الرسل، فجعلها أصلا في النقاء عن طريق التخييل والمبالغة، والصورة بتمامها – صورة عدل تراب القبور– عبّر عنها أبو العلاء بتعجب القبر وضحكه من تزاحم الأضداد فيه بقوله

رُبَّ لَحْدٍ قَدْ صَارَ لَحْدًا مِرَارًا ضَاحِكٍ مِن تَزَاحُمِ الأَضْدَادِ
وَدَفِينٍ عَلَى بَقَايَا دَفِينٍ فِي طَوِيلِ الأَزْمَانِ وَالآبَادِ[٢]

ولا أدرى لماذا وصف العقاد تصوير شوقي لعدل القبور في ترابها بالسرقة من صورة أبى العلاء للقبر في بيتيه السابقين، وأنه أتى بالبهرج من حيث أتى أبو العلاء بالذهب مع بُعد ما بينهما من خيال، فأبو العلاء يعبّر عن تعاقب الدفين بعد الدفين في الموضع الواحد بـ"تزاحم الأضداد"، وأن اللحد يعجب ويضحك من هذا الزحام، يقول العقاد مادحا تصوير أبى العلاء: إنّه لأبلغ ما ينطق به اللسان في وصف تهكم الموت بالأحياء وعبث التزاحم على الحياة، ثم يخاطب شوقي فيقول: ويسلط الله عليك نفسك فتسول لك أن تحاكى هذه المعجزة البيانية، ويتابع تهكمه بقوله: التراب ينصف العباد ويصون حقوقهم أحسن صيانة؛

(١) ينظر : نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز للرازي بتحقيق د/ نصر الله حاجى مفتى أوغلى صـ ١٠٤ دار صادر بيروت ط الأولى ١٤٢٤هـ ٢٠٠٤م .

(٢) شروح سقط الزند ٩٧٦/٣.

لأنه يبيدهم جميعا!! فبحقك يا هذا كيف يكون تضييع الحقوق؟؟ وما الذي لقيه أضعف العباد من أقواهم وأظلمهم أشد من هذا الإنصاف والصيانة؟؟ ويخيل إليك أنك أبدعت حين قلت: إن الملوك يستضيفون الزهاد في التراب، وهذا من فضائل الموت!! فهل تعني أن الزُّهاد لا يستضيفون الملوك فيه على السواء؟؟ فإن كنت لا تعني ذلك فقد قلت ما تعلم أنه خطأ وقلته لغير غرض، أمّا المعَرّى فقد أحاط بهذا المعنى فلم يخسر شيئا من الصدق أو بلاغة الأسلوب حين قال:

فَعَزِيزٌ عَلَيَّ خَلْطُ اللَّيَالِي رِمَّ أَقْدَامِكُمْ بِرِمِّ الهَوَادِى[1]

وهذه هي البلاغة الجادة التي لا لعب فيها، وعندك أن طهارة القلب هي موته، فإذا خمدت نفس الميت صار قلبه نقيًّا مغسولا كقلوب الرسل، أليس من موت القلب أن لا تزال تلهج بذكر الرسل حتى جعلتهم موتى القلوب؟؟ [2].

***

(١) الرِّمُّ: جمع رمّة وهى: العظام البالية ،والهوادي: الأعناق، يعنى أن الميت يصير هباءً، فيختلط تراب عنقه بتراب قدمي ، ينظر: شروح سقط الزند ٩٩٧/٣ .

(٢) ينظر: الديوان فى الأدب والنقد صـ٢٤ ،٢٥ .

المبحث السابع

مُنَاجَاةُ جَسَدِ فَرِيد

يتوجه شوقي بخطابه إلى جسد (فريد) فيناجيه ببيان أثره في أجناده الذين صار بينهم من الألفة والاتحاد ما يُهَيِّئُهُمْ لِتَحَمُّلِ تبِعات الدهر فـ(مصر) كلها مكلومة لفراقه، حيث خرجت بنسائها ورجالها تعلن الحداد عليه وتقبل العزاء فيه؛ لأنه ابنها البار الجريء الذي ليس له مثيل في تضحيته من أجل بلاده وجوده الذي ورثه عن آبائه، يصوِّر هذا بقوله :

قُمْ إنِ اسْطَعْتَ مِنْ سَرِيرِكَ وانظُرْ ... سِرَّ ذَاكَ اللِّواءِ في الأَجْنَادِ
هَلْ تَرَاهُمْ وَأَنْتَ مُوفٍ عَلَيْهِمْ ... غَيرَ بُنْيَانِ أُلْفَةٍ وَاتِّحاد؟
أُمَّةٌ هُيِّئَتْ وَقَومٌ لخيرِ الدَّهْـ ... ـرِ أَوْ شَرِّه عَلى اسْتِعْدَادِ
مِصْرُ تَبْكِي عَلَيْكَ فِي كُلِّ خِدْرٍ ... وَتَصُوغُ الرِّثَاءَ فِي كُلِّ نَادِي
لَوْ تَأَمَّلْتَهَا لَرَاعَكَ مِنْهَا ... غُرَّةُ البِرِّ فِي سَوَاد الحِدَادِ
مُنْتَهَى مَا بِهِ البِلاَدُ تُعَزَّى ... رَجُلٌ مَاتَ فِي سَبِيلِ البِلاَدِ
أُمَّهَاتٌ لا تَحْمِلُ الثُّكْلَ إلاّ ... لِلنَّجِيبِ الجَرِيءِ فِي الأَوْلاَد
(كَفَرِيدٍ) ، وَأَيْنَ ثَانِي فَرِيدٍ ؟ ... أَيُّ ثَانٍ لِوَاحِدِ الآحَادِ؟
وَبَلَوْنَا وابنِ الرَّئِيسِ الجَوَادِ ؟

تدور فكرة (شوقي) في هذه الأبيات حول التأكيد على ما خَلَّفه (فريد) من اجتماع الأمة واتحادها على طلب الاستقلال لمصر، وأول ما يلفتنا فيها من بديع النظم مناجاة جسد (فريد) بقوله (قُمْ ... وانظُرْ)، فالقيام والنظر الموجهان إليه ليس مقصودا بهما –كما ينطق بذلك سياق الكلام– القيام الحركي والنظر البصري، ففعل الأمر في (قُمْ) و (انظُرْ) جيء به لغرض بلاغيٍّ هو تبشير (فريد) بما آل إليه عمله من اجتماع الأمة واتحادها حول مبدأ الاستقلال، واستعمال شوقي للفعل (قُمْ) و (انظُرْ) دليل على أنّ غيرهما لا يَسُدُّ مَسدَّهما في هذا السياق؛ لأنهما أقوى وأقصر طلب يفهم منه حصول الفعلين.

ومن توفيق (شوقي) وحسن إجادته أنْ عبَّر بأداة الشرط (إن) التي تستعمل فيما لا يتحقق وقوعه، وهذا ينسجم مع طبيعة الأمر وواقع الحال، ففريد مُسَجَّى في نعشه لا يستطيع القيام أو النظر، وتآزر مع ذلك حذف التاء من فعل الشرط (اسْطَعْتَ) فإسقاطها من النظم ينبئ بأنه لا يستطيع ولن يستطيع القيام أو النظر، ولعل شوقيا جارى في ذلك أبا العلاء في قوله:-

سِرْ إِنِ اسْطَعْتَ في الهَوَاءِ رُوَيْدًا لا اخْتِيَالاً عَلَى رُفَاتِ العِبَادِ

يقول التبريزى: "وهذا أمرٌ للإنسان بحفظ السَّلف، فإن استطاع أن يمشيَ في الهواء فليفعلْ فإنه إذا وطئ الأرض فإنما يطأ ترابا مكوَّنا من أجساد"(١)، وجاء تقديم جواب الشرط استجابة لما بُنى عليه النظم من توجيه الأمر بالقيام المراد به تكريم (فريد) وزف بشراه بمشاهدة أثر كفاحه ونضاله من توحيد الأمة ولمِّ شملها تحت لواء الحرية والعدالة، كما لا يمكن التغافل عما أشاعه الجمع بين الأمر بالقيام والنظر لترتب أحدهما على الآخر وبنائه عليه.

ومن بوارق الهداية والتوفيق في هذا النظم ما يحمله لفظ (اللِّواءِ) من التورية، فهذا اللفظ له معنيان: أحدهما قريب إلى الذهن وهو (العلم) والآخر بعيد عن الذهن وهو (صحيفة اللواء) التي أسَّسَها مصطفى كامل وخلفه محمد فريد في رئاسة تحريرها، فيكون المعنى: انظر إلى أثر ما نَشَرْتَه في صحيفتك من وعى الشعب واتحاده، وحينئذ يكون لفظ (الأَجْنَاد) ترشيحا للتورية؛ لأنه من ملائمات المورَّى به (المعنى القريب) وهو العَلَمُ، وفى نفس الوقت هو كناية عن أتباع (فريد) كما لا تخفى دلالة حرف الجر (في) في قوله: (في الأَجْنَادِ) من إفادة انطباع أثر تلك الجريدة في نفوس أتباعه.

أما الاستفهام في قوله: (هَلْ تَرَاهُمْ وَأَنْتَ مُوفٍ عَلَيْهِمْ) فقد جاء بمعنى النفي، واجتماعه مع الاستثناء في قوله: (غَيرَ بُنْيَانِ أُلْفَةٍ وَاتِّحاد) يفيد القصر، فالمراد قصر رؤية فريد على الائتلاف والوحدة قصر موصوف على صفة ونفي ما عداها، تنويها بشأن الوحدة والاتحاد فهي غرض الكلام وقطب رحاه.

وآثر في طريق القصر (هَلْ) الاستفهامية دون (مَا) النافية لتظل دلالة الاستفهام على الإثارة والانتباه والتيقظ موجودة، فهو يخاطب (فريد) خطاب الحي، ويفرغ عليه من صفات

(١) ينظر : شروح سقط الزند ٣/٩٧٥.

الأحياء ما يجعله يعقل ويرى ويقوم وينظر، وقوله: (بُنْيَانِ أُلْفَةٍ وَاتِّحاد) جرى مجرى التشبيه المضاف، حيث شبه ألفة أجناده واتحادهم بالبنيان في التماسك والصلابة، وقد صور هذا التشبيه ما وصلت إليه الأمّة من تلاحم وتكاتف، ولا يخفى ما أفاده تنكير كلمة (بُنْيَان) من تعظيم هذا التلاحم وإجلاله، ولعل هذه بعض أيادي (فريد) التي أشار إليها حافظ في قوله:-

فَأَيَادِيهِ إِذَا مَا أُنْكِرَتْ إِنَّمَا تُنْكِرُهَا عَيْنُ الحَسَد(١)

ويستطرد (شوقي) بذكر أثر هذا الاتحاد في أمة (فريد) ويبنى الكلام على حذف المسند إليه فيقول:

أُمَّةٌ هُيِّئَتْ وَقَومٌ لخيرِ الدَّهْ رِ أَوْ شَرِّه عَلى استِعْدَادِ

وسرُّ هذا الحذف إبراز ما آلت إليه الأمة من استتباب أمر الوحدة لديها واستقامته، وكعادة (شوقي) في استقصاء المعاني، فإنه يردف ما ذكره بقوله: (وَقَومٌ لخيرِ الدَّهْرِ أوْ شَرِّه عَلى استِعْدَادِ)، فكأنه أراد أن يبرز جوهر هذه الأمة التي ربَّاها (فريد) على الوحدة والاتحاد ويصور قوة تحملها لشدائد الدهر ونوائبه، وهنا ينهض الطباق بدوره في إفادة تأكيد هذا المعنى فخَيْرُ الدَّهر كناية عن المسرة وشره كناية عن المساءة، وتقديم (الخير) على (الشر) يتناسب مع غرض الكلام، وجاء التعبير بـ(عَلَى)؛ لينبئ بتمكنهم واستعدادهم لما يَعنُّ لهم من أزمات، فهم مهيئون لتقلب ظروف الدهر حتى إذا ما تتابعت نوائبه وجلبتهم جوالبه تراهم أشداء أقوياء.

وبعدما صور (شوقي) أثر فريد في أبناء أمّته فإنه يدلف إلى تصوير وفاءِ (مصر) وبِرِّهَا له بقوله:-

مِصْرُ تَبْكِي عَلَيْكَ فِي كُلِّ خِدْرٍ وَتَصُوغُ الرِّثَاءَ فِي كُلِّ نَادِى

وهنا نجده يستعين في إشاعة الحزن في كل أرجاء مصر بعدة وسائل:-

أولها: تقديم المسند إليه على خبره الفعلي في قوله: (مِصْرُ تَبْكِي عَلَيْكَ)، فقد قَصَرَ البكاءَ على (مصر) قصر صفة على موصوف قصرا حقيقيا ادعائيا قائما على المبالغة والتَّجوُّز؛ لأنه نَفَى البكاءَ عن كل ماعدا (مصر).

(١) ديوان حافظ ٢/ ١٩٩ .

ثانيا: تشخيص (مصر) وتصويرها في صورة الحيِّ الذي يصدر عنه البكاء، وذلك عن طريق الاستعارة المكنية القائمة على تشبيهها بإنسان يبكى، وفى هذه الاستعارة تصوير دقيق لحالة الحزن التي شاعت في ربوع (مصر) وعمَّت جميع أهلها حتى فاضت على الجمادات نفسها.

ثالثا: استخدام ألفاظ العموم في قوله: (فِي كُلِّ خِدْرٍ ... فِي كُلِّ نَادِى)؛ لدلالتها على شمولية الحزن وانتشاره وتدسُّسه في جميع أماكنها ما خفِيَ منها وما ظهر.

رابعا: التكنية عن نساء أهل (مصر) بالخدر وعن رجالها بالنادي، وفى هذا إشارة إلى أن الحزن قد عمَّ (مصر) جميعها نساءها ورجالها شبابها وشيبانها.

خامسا: حذف المضاف في قوله: (كُلِّ خِدْرٍ ... كُلِّ نَادِى)، فالمراد: أهل كل خدر، وأهل كل نادى، وحذفه يشير إلى أن الحزن قد اشتهر وذاع حتى أنك لو سألت عنه الجمادات لأجابت.

سادسا: في الجمع بين الخدر والنادي، وبين البكاء وصياغة الرثاء: دلالة على إشاعة الحزن وتأكيده واستغراقه جميع طوائف البلاد وعناصرها.

سابعا: دخول حرف الجر (في) على ألفاظ العموم في قوله: (فِي كُلِّ خِدْرٍ ... فِي كُلِّ نَادِى) له أثر قوى في الدلالة على تدسُّس الحزن وانتشاره وبسط سلطانه على الساحة المصرية جميعها، وقوله:-

لَوْ تَأَمَّلْتَهَا لَرَاعَكَ مِنْهَا غُرَّةُ البِرِّ فِي سَوَادِ الحِدَادِ

بناه على التخييل والمبالغة، يقول: إنّ أول بِرّها لك ووفائها لخيرك وفضلك أنها لبست عليك لباس المآتم السود، وأنك لو تأملتها لأفزعك منها هذا المنظر، ولكن الذي خفَّف هذه المبالغة وجعلها مقبولة هو اقترانها بما قرّبها من الإمكان والصحة وهو دخول لفظ (لو) عليها، ومما يلفت النظر في صياغة هذه الصورة أن التعبير بلفظ التأمل وبناء الإخافة عليه فيه تصويرٌ لفجيعة (مصر) فيه، وبيانٌ للحرقة واللذعة التي أصابت شعبها عندما ألمت به النازلة، ولهذا جاء قوله: (غُرَّةُ البِرِّ فِي سَوَادِ الحِدَادِ)؛ لينبئ بأن أول بِرِّهم له كان لبس الثياب السود تعبيرا عن أحزانهم، فسواد الحداد كناية عن اشتداد الحزن، وآثر التعبير عنه بالكناية؛ لاستيعاب هذه الصورة المفزعة.

وهنا يبدو حرص (شوقي) على استيعاب جهات الموصوف واستثمار كل جوانبه، وذلك عن طريق ما يسمى بالاستقصاء في الصورة فيقول:-

مُنْتَهَـى مَـا بِـهِ الـبِلاَدُ تُعَـزَّى ... رَجُـلٌ مَـاتَ فِـي سَـبِيلِ الـبِلاَدِ
أُمَّهَـاتٌ لا تَحْمِـل الثُّكْـلَ إلاّ ... لِلنَّجِيـبِ الجَـرِيءِ فِـي الأَوْلاَد
(كَفَرِيـدٍ) ، وَأَيْـنَ ثَـانِي فَرِيـدٍ ؟ ... أَيُّ ثَـانٍ لِوَاحِـدِ الآحَـادِ؟
الـرَّئِيسِ الجَـوادِ فِيمَـا عَلِمْنـَا ... وَبَلَوْنَـا وابـنِ الـرَّئِيسِ الجَـوَادِ ؟

بعد أن بيّن أن من برِّ (مصر) ووفائها لفريد أنها أحدَّت عليه فاتّشحت بثياب المأتم السود ذكر هنا أنها قد بلغت مبلغا لا يزاد عليه في الحزن، فقال: (مُنْتَهَى مَا بِهِ البِلاَدُ تُعَزَّى) والتعبير بالمنتهى يوحى بأنها قد بلغت أقصى مبلغ يصل إليه الحزن، وفى قوله: (البِلاد) مجاز مرسل علاقته المحلية، حيث عبر بالمحل (البلاد) وأراد الحالّ (أهلها)، والتعبير بالمحل أشاع ذيوع العزاء وانتشاره في كل مكان، وقوله: (رَجُلٌ مَاتَ فِي سَبِيلِ البِلاَدِ) استئناف بناه على حذف المسند إليه، والتقدير: هو رجل، وسِرُّ هذا الحذف هو تميز هذا المعنى وإظهاره مما يفيد المبالغة في مدحه، وشيءٌ آخر وراء هذا الاستئناف هو أنه ينبئ بمدى انفعال (شوقي) بهذه الصفة في فريد.

وقوله: (أُمَّهَاتٌ لا تَحْمِل الثُّكْلَ) جاء مستأنفا؛ لبيان جزع الأمهات وحزنها على فريد، والتعبير يوحى بأن كل أمٍّ كانت تعد (فريدا) ابنا لها وجزعها عليه كجزعها على أبنائها، وفى قوله: (لا تَحْمِل الثُّكْلَ إلاّ لِلنَّجِيبِ الجَرِيءِ فِي الأَوْلاَد) قَصَرَ ثُكْلَ الأُمَّهات (حزنها) على النجيب الجريء، والنجيب هو: الصحيح الرأي والجريء المقدَّم، فالقصر أفاد أنَّ حُزنَ الأُمَّهات لا يتعدى من كَمُلت فيه هاتان الصفتان وهما لا يتحققان لأحد من جموع الناس.

وقوله: (كَفَرِيدٍ) أي النجيب الجريء مثل فريد، وهو تفصيل وإيضاح لما أجمله قوله: (لِلنَّجِيبِ الجَرِيءِ فِي الأَوْلاَدِ)، وقوله: (وَأَيْنَ ثَانِي فَرِيدٍ؟) استفهام قُصِد منه استبعاد أن يكون لفريد صنو أو شبيه، وفى إرداف الاستفهام باستفهام آخر هو قوله، (أَيُّ ثَانٍ لِوَاحِدِ الآحَادِ؟) استقصاء للمعني وإبراز لمكانة (فريد)، والمفهوم من الاستفهام معنى النفي وهو أبلغ في مدحه؛ لورود التعبير على طريق الكناية، حيث نفى أن يكون لثانيه ثانٍ وهو يريد نفيه عنه، فالمراد أنه لا مثيل له.

وقريب من هذا الأسلوب قول العرب: مِثْلُكَ لا يَبْخَل، حيث نفوا البخل عن مثله وهم يريدون نفيه عن ذاته، وكما جاء في قوله تعالى: ﴿ لَيسَ كَمِثْلِهِ شَيءٌ﴾ (١)، فالمثل كناية عن نفس ما أضيف إليه؛ لأنّ نفي المثل عن مثله يستلزم نفيه عنه، فمثله تعالى لا يكون له مثل، فمن كانت له صفاته الحسنى ومثله الأعلى لن يكون له شبيه ولا يتسع الوجود لاثنين من مثله، فلا جرم أن جيء بلفظين كل منهما يؤدى معنى المماثلة ليقوم أحدهما ركنا في الدعوى والآخر برهانا لها (٢).

ونعت (فريد) بالرئيس فيه مطابقة وصدق إحساس بواقعه فهو رأس قومه ورئيسهم، تولَّى رئاسة الحزب الوطني خلفا لمصطفى كامل سنة ١٩٠٨م(٣)، ونعته (بالجَوَاد) يدل على كثرة عطائه ووفرة جوده وأنه لا يضن على بلاده بمال، فقد كان لفريد ألف ومائتا فدان وقصر في شارع شبرا مساحته خمسة أفدنة من أرض البناء التي ارتفعت قيمتها وعمارتان بشارع القاهرة أنفق كل ذلك على الحركة الوطنية(٤)، وفى قوله: (وابنِ الرَّئِيسِ الجَوَادِ) إشارة إلى كرم منبته ومجادة تنشئته، فلقد كان والده أحمد فريد باشا من كبراء مصر المعدودين اشتهر بعلو النفس وسعة اليد وعظيم الأخلاق، فهو من بيت مجد رفيع العماد(٥).

***

(١) سورة : الشورى من الآية ١١ .

(٢) ينظر : النبأ العظيم د / محمد عبد الله دراز صـ ١٣٤ ، نشر دار الثقافة بالدوحة ١٤٠٥هـ ١٩٨٥م .

(٣) ينظر : محمد فريد ذكريات ومذكرات صـ ١٣٣.

(٤) ينظر : السابق صـ ١٦٧ .

(٥) ينظر : بطل الكفاح الشهيد محمد فريد صـ ١٤ .

المبحث الثامن

وَصْفُ عِلَّةِ فَرِيد

ينهي (شوقي) قصيدته بالحديث عن مرض فريد وعلَّته، تلك العِلَّة التي أضْنته وأبلت جسمه فتقبلها بصلابة عزمه ورقَّة روحه حتى خفقت لذلك قلوبُ عُوَّاده، فأصابهم من أثر عِلَّته ما اعْتَلَّت به قلوبهم وأكبادهم، ثم يصعِّد (شوقي) تلك المأساة بحديثه عن (الدهر) الذي لم ينجز وعده بأن يكون مداويا لعلل (فريد) وأسقامه، فإذا كان فريد قد امتاز بِرِقَّة رُوحِه فإن هذه الرقة هي التي تُخفِّف عنه آلام جسده وأوصابه، يصوِّر هذا بقوله:-

أَكَلَتْ مَالَهُ الحُقُوقُ ، وَأَبْلى ... جِسْمَهُ عَائِدٌ مِن الهَمِّ عَادِى
لَكَ فِي ذَلِكَ الضَّنَى رِقَّةُ الرَّو ... حِ ، وَخَفْقُ الفُؤادِ فِي العُوَّادِ
عِلَّةٌ لَم تَصِلْ فِرَاشَكَ حتَّى ... وُطِئَتْ فِي القُلُوبِ وَالأَكْبَادِ
صَادَفَتْ قُرْحَةً يُلاَئِمُهَا الصَّبْـ ... ـرُ ، وَتَأْبَى عَلَيهِ غَيرَ الفَسَادِ
وَعَدَ الدَّهْرُ أنْ يَكُونَ ضِمَادًا ... لَكَ فِيهَا ، فَكَانَ شَرَّ ضِمَادِ
وَإذَا الرُّوحُ لَم تُنَفِّسْ عَنِ الجِسْـ ... ـمِ (فَبُقْرَاطُ) نَافِخٌ فِي رَمَادِ

في الأبيات السابقة ينسج (شوقي) من الكلمات والجمل ما يرسم لنا ملامح عِلَّة فريد في قلوب أتباعه، ولكنه قبل أن يصف هذه العلة يعرض لجانب مضيء من حياته يؤكد جُودَهُ الذي تحدث عنه في الأبيات السابقة، وهو نفاد كامل أمواله في سبيل تحرير قيود (مصر) من ذُلِّ الاستعمار، وهذا ما جسَّدته الاستعارة في قوله: (أَكَلَتْ مَالَهُ الحُقُوقُ) فالأكل هنا مستعار للإنهاء، وهذه الاستعارة تشير إلى أن أمواله كانت بمثابة الغذاء لوطنه فلولاها لما استطاعت (مصر) أن تطلب الاستقلال، كما تشير أيضا إلى أن مصر كانت جزءا منه يَتَعَهَّدُها بالرعاية والحفظ ويَجْلِبُ لها ما يعينها على استمرار حياتها.

وتعريف كلمة (الحُقُوق) بأداة التعريف يدل على أنها حقوق معروفة عهدها النّاس في فريد، فكثيرا ما انفق من خالص ماله في سبيل أن تنال (مصر) حريتها، وبدا أثر هذا الإنفاق واضحا في السنوات السبع الأخيرة التي قضاها في منفاه بأوروبا، ولكنّه كان أكثر صبرا وصمودا وتحملا للمسئولية، يتضح ذلك من الرسائل التي كان يرسلها لأسرته ومنها

قولـه: "لـن أتزعـزع مهمـا صـادفتني مـن الصـعوبات حتـى لـو تألمـت مـن الجـوع، ولا أخضـع ولا أتحوّل عن مبدئي ولا أبيع شرفي مهما كانت الحالة".(١)

وفـى قولـه: (وَأَبْلَـى جِسْمَهُ عَائِدٌ مِن الهَمِّ عَـادِى) أسند الإبـلاء إلـى العائد وهـو المـرض الـذي كـان يعـاوده المـرة بعـد المـرة، فهـو مـن قبيـل إسـناد الفعـل إلـى سـببه، ففـي تلافيـف هـذا الإسـناد يكمـن غـرض (شـوقي) وهـو الإشـعار بقـوة هـذا السـبب وفاعليتـه، فهـو ينبـئ بتكالـب الأمـراض عليـه وإحاطتهـا بـه ومعاودتهـا لـه، والتنكيـر فـي كلمـة (عَائِـدٌ) يتـآزر مـع هـذا الإسـناد فـي إبـراز عظـم هـذه الأمـراض وتصـوير حجمهـا، فقـد كـان (فريـد) يشـكو مـن بضـعة أسـقام(٢) وأمُّ هـذه الأسـقام مـرض الكبـد الـذي سـبب لـه الاستسـقاء فـدخل علـى أثـره المصـحة مـرات عديـدة للاستشـفاء منـه دون جـدوى(٣)، والجنـاس بـين (عَائِـدٌ) بمعنـى متكـرر و(عَـادِى) بمعنـى معتـدى لـه أثـر زاهـر فـي بنـاء المعنـى وتصـويره، فهـو يبـرز جهـاد (فريـد) مـع المـرض ويصـوِّر صـلابة عزمـه وقـوة إرادتـه، ويـدلف (شـوقي) إلـى تفصـيل مـا ذكـره مـن معـاودة المـرض ومعاداتـه (فريـدا) بقوله:

لَكَ فِي ذَلكَ الضَّنَى رِقَّةُ الرَّو ح ، وَخَفْقُ الفُـؤَادِ فِي العُوَّادِ
عِلَّةٌ لم تَصِلْ فِـرَاشَكَ حتَّى وُطِئَتْ فِي القُلُوبِ وَالأَكْبَادِ

وهنـا يرتـب علـى ضـنى (فريـد) واعـتلال صـحته وإبـلاء جسـمه أمـرين، أولهمـا: تَقَبُّلـه لهـذا المـرض بـروح رقيقـة سـمحة لا تجـزع ولا تسـخط بـل تـزداد قـوة ونشـاطا كلمـا تراكمـت عليهـا أزمـات المـرض، وثانيهمـا: اضـطراب قلـوب زُوَّاره عنـد رؤيـتهم لـه علـى تلـك الحالـة، ولا شـك أن هـذه المقابلـة المعنويـة تكشـف مـا أراد البيـان كشـفه مـن تصـوير شـجاعة فريـد وكفاحـه مـع المرض وقدرته على اجتياز الأزمات مهما جلبت عليه من عنت ومشقة.

---

(١) محمد فريد الموقف والمأساة صـ ٢٣٩.

(٢) ذكـر الأسـتاذ / عبـد الـرحمن الرافعـي أن أسـبابا مجتمعـة أدت إلـى اعـتلال صـحة (فريـد) وأهمهـا غربتـه وتنقلـه فـي البـلاد الأوروبيـة وإجهـاد نفسـه فـي العمـل المتواصـل مـن الكتابـة فـي الصـحف والمجـلات ، والخطابـة فـي المحافـل والمـؤتمرات، ومقابلاتـه للمصـريين والشـرقيين والأوربيـين ، ومراسـلاته لهـم ولأصـدقائه وتلاميـذه فـي مصـر ، ورحلاتـه المسـتمرة لرفـع صـوت مصـر والإعـراب عـن مطالبهـا وآمالهـا ، فـأثرت فيـه هـذه الجهـود المضـنية وزاد فـي تأثيرهـا جـو أوروبـا البـارد الـذي لـم يألفـه فـي الشـتاء فكانـت سـنوات المنفـى سـببا فـى اعـتلال صحته ، ينظر : بطل الكفاح الشهيد محمد فريد .

(٣) ينظر : محمد فريد ذكريات ومذكرات صـ ٧٧ ، وبطل الكفاح الشهيد محمد فريد صـ ١٧٠ .

ومن الإيحاءات المشعة داخل هذا التركيب بناؤه على أسلوب القصر، ففي التعبير قَصَرَ رقَّة الروح على كونها له لا تتعداه، وتمتثل بلاغة هذا التعبير في تأكيد اختصاص (فريد) برقَّة الروح فهذه الرقَّة التي تميزت بها روح (فريد) هي التي نفَّسَتْ عن جسده ما يعانيه من أمراض، وقوله: (عِلَّةٌ لم تَصِلْ فِرَاشَكَ) بناه على الحذف، والتقدير: هي علَّة، ومرجع هذا الحذف هو كمال المبالغة في تلك العلة وبيان عظيم أثرها في قلوب أتباعه.

ومن بدائع نظم (شوقي) في هذا السياق أنه اعتمد في تصوير أثر عِلَّة (فريد) في قلوب محبيه على المجازات، فقد أسند نفى الوصول في قوله: (لم تَصِلْ فِرَاشَكَ) إلى ضمير العِلَّة، وكذلك أسند الوطء في قلوب محبيه وأكبادهم إلي ضميرها تنبيها على أنها قد بلغت من التمكن والسيطرة ما يجعلها قادرة على الوصول إلى فراشه والاستقرار في قلوب محبيه، والتعبير بقوله: (وُطِئَتْ في القَلُوبِ وَالأَكْبَادِ) كناية عن عميق حُبِّ أصحابه له، فقد صوّرت هذه الكناية أن ما يصيب (فريد) من أذى كأنّه يصيبهم جميعا بل يَقِرُّ في قلوبهم وأكبادهم، وفى قوله: (فِرَاشَكَ) مجاز مرسل علاقته المحلية، حيث عبَّر بالمحل (الفراش) وأراد الحال (صاحبه) وهو فريد، والتعبير بالمحل ينبئ بتمكن العِلَّة منه واستقرارها فيه حتى أنها فاضت على المكان الذي هو فيه، والتعبير بـ(حتَّى) يطوى قصة رحلة طويلة خاضها (فريد) مع المرض إلى أن وطئ في قلوب أصحابه وخلصائه، وبعد أن أبرز (شوقي) أثر عِلَّة (فريد) في قلوب أحبابه فإنه يدلف إلى بيان أثرها في شخصه فيقول:-

صَادَفَتْ قُرْحَةً يُلاَئِمُهَا الصَّبْـ رُ ، وَتَأْبَى عَلَيهِ غَيرَ الفَسَادِ

وهنا ينهض التقابل بدوره في تصوير حال (فريد) مع عِلَّتِه، فهي تسعى جاهدة لإفساد حياته عليه، وهو يقابل ذلك بصبر وتؤدة وطمأنينة، فمجيء الأضداد بين (يلائم) و(تأبى)، وبين (الصبر) و(الفساد): أفاد تأكيد مجاهدة فريد مرضه جهادا لا يوهنه الملل ولا يوهيه الفتور، وكلمة (تَأْبَى) تحمل خلف أستارها معركة شديدة وصراع طويل امتد بين فريد وعلته.

وقد حمدت (لشوقي) في هذا السياق تعبيره عن العلة بأنها (صَادَفَتْ قُرْحَةً)، وورودها بهذا التنكير وما يطويه من تعظيم أمرها، فاجتماع العِلَّة مع القرحة فيه تصوير لاشتداد الألم واكتماله، وأنه قد بلغ مبلغا لا يطيقه بشر، ثم إنه لم يقل: تحمَّلها (فريد) أو صبر عليها وإنما جعل الصبر ملائما لها، فالتعبير بالتلاؤم يفهم منه انسجام (فريد) مع تلك العِلّة، كما أنه لم يقل في العلِّة: إنّها اجتمعت مع القرحة، وإنما قال: صادفت قرحة؛ ليبرز شدة الوقع وألم المفاجأة، وما ذكره (شوقي) من وصف عِلَّة (فريد) وأثرها في قلوب أصحابه

يقابله عند أبي العلاء مرض فقيده وعجز الأطباء عن تطبيبه ويأس الساهرين حوله لتمريضه بقوله:-

قَدْ أَقَرَّ الطَّبِيبُ عَنْكَ بِعَجْزٍ وَتَقَضَّى تَرَدُّدُ العُوَّادِ
وَانتَهَى اليَأْسُ مِنْكَ وَاسْتَشْعَرَ الوَا جِدُ أَنْ لا مَعَادَ حَتَّى المَعَادِ
هَجَدَ السَّاهِرُونَ حَوْلَكَ لِلتَّمْ ريض وَيْحٌ لأَعْيُنِ الهُجَّاد[1]

وبعد أن صوَّر (شوقي) جهاد فريد مع عِلَّته تصويرا دقيقا فإنه يتوجه إلى (الدَّهْر) ليبين موقفه من تلك العِلَّة وكأنه يحمله تبعتها فيقول:-

وَعَدَ الدَّهْرُ أنْ يَكُونَ ضِمَادًا لَكَ فِيهَا، فَكَانَ شَرَّ ضِمَادِ

وإسناد الوعد إلى الدَّهر من قبيل إسناد الفعل إلى زمانه، وهذا التَّجوُّز يفيد المبالغة في تمام الوعد، وقوله: (أنْ يَكُونَ ضِمَادًا لَكَ فِيهَا) تفسيرٌ وبيانٌ لوعد الدهر، فقد وعد الدهر (فريدا) بأن يكون مداويا لجراحه، ولكنه لم ينجز وعده، ولا شك أن هذا تخييل يفهم منه معنى التحسر على (فريد) بطل التضحية والصمود، ويأتي بيت الختام ليكون مؤذنا بانتهاء القول في القصيدة، وفيه يتوجه شوقي بالحديث عن الرُّوح والجسد فيقول:-

وَإِذَا الرُّوحُ لم تُنَفِّسْ عَن الجِسْ مِ (فَبُقْرَاطُ) نَافِخٌ في رَمَادِ

وهنا يفتن (شوقي) في تصوير علاقة الروح بالجسد ويجعل من حديثه عمومية تنسحب على (فريد) فقد ذكر قبل هذا البيت بأبيات ثلاثة أن (فريدا) امتاز برِقَّة الرُّوح، وهنا يبين أن هذه الرِّقَّة هي التي نَفَّسَتْ عن جَسده ما يعانيه من أوجاع وأسقام، ففي قوله: (تُنَفِّس) استعارة تبعية حيث استعار (التَّنْفِيسَ) لما تفعله الرُّوح من إراحة الجسد وإزالة ما به من أوصاب، وقد كشفت هذه الاستعارة عمّا تفعله الرُّوح الرَّقيقة من إدخال الراحة والسرور على أجساد أصحابها وإخراج الأسقام منها، والتعبير بالتنفيس أبلغ من التعبير بالإراحة لما فيه من الترويح عن النفس.

وأسلوب الشرط الذي استخدمه (شوقي) مزج بين المعاني وربط بعضها بعضا، فعن طريق هذا الأسلوب ترتَّب نفخ (بُقْرَاط) في الرَّماد على انتفاء تَنْفِيس الرُّوح عن الجسد،

(١) شروح سقط الزند ٣/ ٩٩٤ ، ٩٩٥ .

و(بُقْـرَاط) أبـو الطّـبِّ كمـا يقولـون[١]، واسـتعارة هيئتـه تلـك تنبـئ بفسـاد العمـل، ففـي قولـه: (فَبُقْـرَاطُ نَـافِخٌ فـي رَمَـادِ): اسـتعارة تمثيليـة قائمـة علـى تشـبيه هيئـة مـن يعمـل عمـلا لا فائـدة فيـه ولا نفـع منـه بـل يتوقـع منـه حصـول المضـرة بهيئـة نفـخ (بُقْـرَاط) فـي الرَّمـاد، بجـامع فسـاد العمـل مع ما يترتب عليه من الإضرار.

وهـذه الاسـتعارة تبـرز بوضـوح علاقـة الـرُّوح بالجسـد، وأن الـرُّوح الرَّقيقـة هـي التـي تزيـل عـن جسـد صـاحبها مـا بـه مـن أوصـاب وأسـقام، ويفهـم مـن الاسـتعارة – كمـا ينطـق بـذلك سـياق الكـلام – أن المـرء مرهـون بطيـب روحـه ورقَّتِهـا فـإذا صـلحت صـلح جسـده واسـتقام علـى مـا بـه من علل وأسقام، وإن كان غير ذلك (فبُقْرَاط) نافخ في رماد! والحمد لله أولا وآخرا

***

(١) ينظر : دائرة معارف القرن العشرين ١ / ٢٦.

الخاتمة

الحمد لله والصّلاة والسّلام على رسول الله سيدنا محمد وعلى آله وصحبه ومن والاه وبعد: فتلك دراسة بلاغية نقدية لإحدى مراثي شوقي، وقد تجلّت من خلالها عبقريته الفذّة في فن "المعارضة الشعرية"، ومن خلال دراستنا للمرثية نستطيع أن نستخلص بعض النتائج وهى:-

١- استطاع شوقي بالتحليل الموفق والعرض المنمق أن يعرض جانبا مضيئا لرائد من رواد الوطنية في مصر وهو (محمد فريد)، فالقصيدة في جملتها ترسم بصمات هذه الشخصية المتفردة في البطولة والفداء.

٢- جاءت هذه المرثية على غرار مرثية أبى العلاء المعرى، فقد استوحى منه شوقي بعض صوره ومعانيه فضلا عن أوزانه وقوافيه، غير أن تلك المحاكاة لم تكن عن طريق التبعية الشكلية أو الموسيقية فحسب، وإنما كانت عن طريق الإبداع والتجديد لا التبعية والتقليد.

٣- جنح شوقي في مرثيته إلى الابتكار أو ما يسمى بتوليد المعاني، حيث استطاع بمهارته الفنية أن يولِّد من معاني أبى العلاء صورا جديدة، كما في مشهد الحمام الذي خاطبه وعلَّق عليه تأملاته في الحياة ورؤيته لفلسفة الموت، وجمع من متناقضات الحياة ما يبرهن على تلك الفلسفة.

٤- من خصائص شوقي في هذه المرثية أنه أدار محورها حول قطب واحد، وهو فكرة الفناء والاندثار، وقد تمثل هذه الفكرة بنفس طويل، صوَّر فيها تتابع جموع الموتى على مرِّ العصور والأزمان، وجعل للموت رحى تطحن الأجساد وتنشر غبارها على صفحتي الأرض، وصوَّر القبور واتضاحها، والشمس والقمر وما يقومان به من تقريب آجال العباد، والحياة وما فيها من متناقضات، وفناء كل الأعواد عدا أعواد خشبة الموت، شفاء الموت لكل من الصديق والعدو، وقربه من كل قريب وتتبعه لكل بعيد، وتراب القبر وعدله بين الأقوياء والضعفاء وغيرها ...

٥- أفاد شوقي من المعجم القرآني حيث وَظَّف صور الأقوام البائدة واستغل تداعياتها ورموزها في رسم صور الاندثار، كما استرفد في تصويره من عناصر الطبيعة ما يقوم شاهدا على الفناء ووَظَّف معجمه التاريخي في رصد حقائق تاريخية لها أثرها في رسم

الصورة التي تصل إلى وعى المتلقي من ناحية وتحفظ لإبداعه البقاء والبهاء من ناحية أخرى.

٦- هناك ألفاظ يكثر دورانها في المعجم اللغوي للقصيدة كلفظ الموت والثُّكل والأعواد والسَّرير وغيرها، لتشيع فيها روح والأسى والحزن، كما يكثر دوران ألفاظ العموم لتناسب عمومية الموت وشيوعه ودورانه على كل البشر.

٧- استخدام بعض الرموز في القصيدة كاتخاذ الحمام رمزا للوفاء والألفة والحنين أعطاها شيئا من الحيوية والخصوبة والثراء؛ لأنها تشرك المخاطب في فكّ تلك الرموز ومعرفة دلالاتها وأبعادها.

٨- ينشر شوقي في معانيه الأضداد نشرا، واهتمامه برصد المتناقضات التي تبدو في مظاهر الحياة وتنتشر في آفاق الكون له دور رئيس في إيضاح المعنى وتأكيده وتقويته.

٩- يميل شوقي في هذه القصيدة إلى الاستقصاء في المعاني، كما في تشبيه القبر بعلم الحق ومنار المعاد وزمام الركاب ومحط الرحال، وكما في تشبيه مساواة تراب القبر بين الأقوياء والضعفاء وبين الملوك والزّهاد بالصفحات النقية المشبهة بقلوب الرسل المغسولة من الأحقاد.

١٠- تتنوع الحركة الأسلوبية في القصيدة ما بين الخبر والإنشاء فهي تارة تبنى على الحكاية فيكون القصد منها الإعلام بمضمون الخبر كما في قوله: "كلُّ حَيٍّ على المنيَّة غَادِي" وتارة أخرى تصاغ ابتداءً ويطلب بها مطلوبٌ؛ لإثارة المخاطب وجذبه، وكثيرا ما تأتى أساليب الاستفهام والأمر بمعان أخرى تفهم بمعونة السياق وقرائن الأحوال كمجيء الاستفهام بمعنى النفي في قوله: "هَلْ تَرىَ كالتُّرابِ أحْسَنَ عَدْلا؟" وبمعنى التمني في مخاطبة الحمام في قوله " هَلْ رَجَعْتُنَّ في الحيَاةِ لِفَهْمٍ ؟ " ...

١١- من المظاهر الأسلوبية الشائعة في القصيدة اشتمالها على أسلوب القصر، وهو فن لطيف غنى بالاعتبارات الدقيقة والملاحظات الغنية، لجأ إليه شوقي؛ لتأكيد معانيه والمبالغة فيها، كما في قوله: "ذَلكَ الحقُّ لا الذي زَعَمُوه"، وقوله: "مِصْرُ تَبْكِي عَلَيْكَ"، وكذلك يشيع فيها صور الحذف والتنكير والتكرار، ولكل دواعيه ومقتضياته البلاغية.

١٢- اعتمد شوقي في بناء قصيدته على المحسنات البديعية كالجناس والمبالغة والتورية والتناسب بين الألفاظ وغيرها، أما التجانس بين الألفاظ فقد أدّى دورا كبيرا في إثراء

المعنى وتأكيده وتقريره في ذهن المتلقي، وأما المبالغة فجاءت مقبولة؛ لاقترانها بما يقربّها من الصحة والإمكان، كما في قوله عن حقيبة الموت: (لَوْ تَرَكْتُمْ لهَا الزِّمَامَ لجَاءَتْ وَحْدَهَا بِالشَّهِيدِ دَارَ الرَّشَادِ)، وأما التورية: فلها جليل الأثر في تمكين المعاني وتثبيتها في الذهن كما في لفظتي "اللِّواءِ" و"دار الرَّشَاد"، وغيرهما، وأمّا التناسب فهو يقوم على تناسق الدلالات وتلاقى المعاني على الوجه الذي يقتضيه العقل ويرتضيه الذوق السليم كما في قوله: (كان للحَشْدِ والنّدى والطِّراد).

١٣- وأخيرا يتبدى لنا من خلال الحملة الشرسة التي شنَّها العقاد على شعر شوقي بعامة وعلى قصيدته في رثاء (فريد) بخاصة أن نقده لم يلتزم فيه الموضوعية، فجُلُّ نقده قائم على الاتهام الشخصي المنافي للموضوعية في النقد.

***

أهم المصادر والمراجع

١ – الاتجاه الروحي في شعر شوقي د/أحمد الحوفي، ط معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٦٧م.

٢ – أحمد شوقي د/ماهر حسن فهمي ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥م .

٣ – أسرار البلاغة للإمام عبد القاهر الجرجاني ، بتحقيق العلامة محمود شاكر ، دار المدني بجدة.

٤ – الأعلام لخير الدين الزركلي، دار العلم للملايين ط الخامسة عشرة مايو ٢٠٠٢م .

٥ – أوراق محمد فريد (مذكراتي بعد الهجرة) ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨م .

٧ – الإيضاح في علوم البلاغة للخطيب القزويني، ط دار الكتب العلمية بيروت (بدون)

٨ – بطل الكفاح الشهيد محمد فريد للأستاذ /عبد الرحمن الرافعي ط دار المعارف ١٩٩٣م

٩ – التصوير البياني د/ محمد أبو موسى ، نشر مكتبة وهبة ط الرابعة ١٤١٨هـ ١٩٩٧م .

١٠ – التعبير الأدبي في العصر الحديث د/أحمد إبراهيم خليل ط دار الأزهر للطباعة ١٤١.

١٢ – خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي منشورات الجامعة التونسية.

١٣– خصائص التعبير القرآني وسماته البلاغية د/ عبد العظيم المطعني، نشر مكتبة وهبة ، ط الأولى ١٤١٣هـ ١٩٩٢م .

١٥– دلائل الإعجاز للإمام عبد القاهر الجرجاني، بتحقيق العلامة محمود شاكر، ط مكتبة الخانجي بالقاهرة ٢٠٠٠م .

١٦– دور الحرف في أداء معنى الجملة د/ الصادق خليفة راشد، منشورات قار يونس ١٩٩٦م .

١٧– ديوان ابن المعتز فسَّر ألفاظه ووقف على طبعه محيى الدين الحباط مطبعة الإقبال بيروت..

١٨– ديوان أبى العتاهية دار بيروت للطباعة والنشر ضمن سلسلة ديوان العرب ١٩٨٦م .

١٩– ديوان البحتري ضبطه عبد الرحمن البرقوقي المكتبة الهندية ط الأولى ١٢٢٩هـ١٩١١م

٢٠– ديوان حافظ إبراهيم ضبطه وصححه أحمد أمين ، أحمد الزين ، إبراهيم الإبياري، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط الثانية ١٩٨٠م .

٢١– الديوان في الأدب والنقد لمؤلفيه عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازني، دار الشعب ط الرابعة ١٤١٧هـ ١٩٩٧م .

٢٢– الرثاء (الفن الغنائي) د/ شوقي ضيف ،ضمن سلسلة فنون الأدب العربي دار المعارف.

٢٣– شرح أحاديث من صحيح البخاري دراسة في سمت الكلام الأول د / محمد أبو موسى ، نشر مكتبة وهبة ، ط الأولى ١٤٢١هـ ٢٠٠١م .

٢٤– شرح ديوان أبى تمام للتبريزي بتقديم راجي الأسمر ، دار الكتاب العربي ط الثانية ط ١٩٩٤م

٢٦- شروح سقط الزند لأبى العلاء المعرى بتحقيق مصطفى السقا، عبد السلام هارون، عبد الرحيم محمود ، إبراهيم الإبياري، مراجعة د/طه حسين ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٤٠٦هـ ١٩٨٦م ..

٢٨- الشوقيات شعر أمير الشعراء أحمد شوقي ، ط دار العودة بيروت ١٩٨٨م.

٣١- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده لابن رشيق القيرواني ، بتحقيق محمد محيى الدين عند الحميد ط دار الطلائع ٢٠٠٦م .

٣٢- فصول في الشعر ونقده د/ شوقي ضيف ، دار المعارف ط الثانية .

٣٣ – فكرة النظم في تطورها وأهدافها د/بسيوني عرفة رضوان ، دار الرسالة ط الأولى ١٩٨٢م .

٣٦- المتنبي وشوقي دراسة ونقد وموازنة ، تأليف / عباس حسن ، دار المعارف ط الثانية .

٣٨ – محمد فريد الموقف والمأساة د / رفعت السعيد ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١م .

٤٠- المرشد في فهم أشعار العرب وصناعتها د/ عبد الله الطيب ، دار الفكر ط الأولى ١٩٧٠ .

٤١- مستقبل الثقافة العربية د / محمود الطناحي، دار الهلال العدد ٥٨١ مايو ١٩٩٩م .

٤٢- المطول على التلخيص للعلامة سعد الدين التفتازانى بتحقيق د/ عبدالحميد هنداوى ، دار الكتب العلمية ط الأولى ١٤٢٢هـ ٢٠٠١م .

٤٣- المعارضة الشعرية بين التقليد والإبداع د/عبد الله التطاوى، ط دار الثقافة للنشر والتوزيع.

٤٤- معاهد التنصيص على شواهد التلخيص للعباسي ، ط المطبعة الهندية المصرية ١٣١٦هـ .

٤٦- النبأ العظيم د / محمد عبد الله دراز ، نشر دار الثقافة بالدوحة ١٤٠٥هـ ١٩٨٥م.

٤٧- نقد الشعر لقدامة بن جعفر بتحقيق د/ محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية

٤٨- النكت في إعجاز القرآن للرُّمَّانى ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرُّمَّانى والخطَّابى وعبد القاهر الجرجاني بتحقيق أ / محمد خلف الله ، د/ محمد زغلول سلام ، دار المعارف ط الرابعة

٤٩ – نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز للرازي بتحقيق د/ نصر الله حاجى مفتى أوغلى ، دار صادر بيروت ط الأولى ١٤٢٤هـ ٢٠٠٤م.

***

فهرس الموضوعات

م	الموضـــــوع	الصفحة
١-	ملخص البحث باللغة العربية	٤٧٩
٢-	ملخص البحث باللغة الإنجليزية	٤٨٠
٣-	المقدمـة_ وخطة البحث	٤٨١
٤-	تمهيد: مَفْهُومُ المُعَارَضَةِ الشِّعْرِيَّةِ وَشُيُوعُهَا فِي شِعْرِ شَوْقِي.	٤٨٢
٥-	االفصل الأول: نَصُّ القَصِيدَةِ وَبَيَانُ مُفْرَدَاتِهَا.	٤٨٤
٦-	الفصل الثاني: دَالِيَّةُ شَوْقِي فِي المِيزَانِ البَلَاغِي وَالنَّقْدِيّ.	٤٩٠
٧-	المبحث الأول: الموت وشواهده في الأحياء.	٤٩٠
٨-	المبحث الثاني: مَظَاهِرُ الكَوْنِ وَشَوَاهِدُ المَوْتِ فِيهَا.	٥٠٠
٩-	المبحث الثالث: أُمُورُ الحَيَاةِ تَبْدُو فِي مُتَنَاقِضَاتِهَا.	٥٠٩
١٠-	المبحث الرابع: مُخَاطَبَةُ مَوْكِبٍ فَرِيدٍ وَوَصْفٍ نَعِشْهُ.	٥١٨
١١-	المبحث الخامس: مَكَانَةُ فَرِيد فِي المُجْتَمَعِ المِصْرِيّ.	٥٢٤
١٢-	المبحث السادس: المَوْتُ ذِهَابٌ بِلَا عَوْدَةٍ.	٥٣٠
١٣-	المبحث السابع: مُنَاجَاةُ جَسَدِ فَرِيد.	٥٣٦
١٤-	المبحث الثامن: وَصْفُ عِلَّةِ فَرِيد.	٥٤٢
١٥-	الخاتمة، وأهم النتائج والتوصيات	٥٤٧
١٦-	أهم المصادر والمراجع	٥٥٠
١٧-	فهرس الموضوعات	٥٥٢

***