

القصيدة الأندلسية

دراسة فنية نفسية

د.مثنى علوان الجشعمي
كلية التربية – جامعة ديالى

م.م. ربي عبد الرضا التميمي
كلية التربية – جامعة ديالى

المقدمة

شوقي ألمع شاعر في أدبنا العربي الحديث، نقول هذا لتعدد جوانبه الفنية و تشعب آثاره الأدبية، فقد ملأ عصره بالغنائية الشعرية و بمسرحياته التمثيلية، و لم يحظ شاعر قديم أو حديث بما حظي به شوقي من اهتمام الدارسين مؤرخين و نقاداً، لذا كان من الواجب و قبل البدء بالدخول في صلب الموضوع الإطلاع على بعض ما نعرفه عن شاعر شغل الوسط الأدبي .

حياته و أدبه.

ولد شوقي في مصر في السادس عشر من أكتوبر سنة 1870 م، ولد من أب يجري في عروقه الدم العربي و الكردي و الشركسي و من أم يجري في عروقتها الدم التركي و اليوناني، فكان بذلك مزاجاً من هذه السلالات مجتمعة¹. التحق بمكتب الشيخ صالح سنة 1873م (في سن الرابعة) و خرج من المدرسة الخديوية و دخل مدرسة الحقوق في سنة 1883م في الخامسة عشر، قضى بعد ذلك أربع سنوات اثنتين في الحقوق و اثنتين في قسم الترجمة أنهى الدراسة في مصر سنة 1887 م، سافر إلى أوروبا في أواخر سنة 1888 م، عاد إلى الوطن بعد دراسة ثلاثة أعوام في مونبلييه و باريس حوالي سنة 1891 م. إن فترة الدراسة في أوروبا هي أهم الفترات في حياة الشاعر و كان لها نتائج بالغة². يقول احمد شوقي: "دخلت مكتب الشيخ صالح و أنا في الرابعة ... ثم انتقلت منه إلى المبتديان فالتجهيزية فكانت التلميذ الثاني لهذه المدرسة و أنا في الخامسة عشرة .. ثم رأى أبي أن ادرس القوانين و الشرائع فدخلت مدرسة الحقوق .. فدرست الحقوق سنتين ثم ارتأت الحكومة أن ينشأ بمدرسة الحقوق قسم الترجمة فنصح لي الوكيل أن ادخل هذا القسم ففعلت و أقمت به سنتين ثم منحتني نظارة المعارف الشهادة النهائية في فن الترجمة³ - " و في عام 1894م يرسله الخديوي عباس إلى جنيف لينوب عن الحكومة المصرية في مؤتمر المستشرقين، وهناك يلقي شوقي مطولته

¹ . انظر تاريخ الأدب العربي الزيات ص 500 للزيات، انظر شوقي شاعر العصر الحديث ص 8-9

² . انظر مقدمة الشوقيات المجهولة محمد صبري ص5، و انظر الأدب المعاصر في مصر شوقي صيف 110

³ . انظر مقدمة الشوقيات

الهمزية و يسافر إلى بلجيكا و يزداد بكل هذا التصاقاً بروح الحضارة المعاصرة^٤ . و في عام 1897 م يموت والد شوقي فيرثيه الشاعر رثاءً حزيناً، و في عام 1898 م ينثر الجزء الأول من الشوقيات و يكتب له مقدمة إضافية تلقي أضواء كثيرة على الجانب الحيوي و الجانب الفني لشخصيته. و في عام 1908 م تفجع مصر بموت الزعيم مصطفى كامل فيرثيه شوقي و يبكي فيه صديقاً عادياً ولا يستطيع أن يبكي فيه زعيماً وطنياً و صاحب رسالة داعية للنهضة . لأن القصر الذي يسكن فيه الشاعر لا يرضيه ذلك.

و على امتداد السنوات بين 1915- 1919 م تبتلي الإنسانية بأهوال الحرب العالمية فتبعد السلطات الإنكليزية شوقي و أسرته عن دوحة مصر و يختار منفاه في أسبانيا ، و هناك تتأجج مشاعر الحنين و الشوق و الحزن الغاضب في شعره ، و كأنما بدأ التحول يفرض نفسه على مساره الشعري في هذا التاريخ و في أواخر عام 1919 م يعود من منفاه إلى وطنه مصر . فيلقي نفسه في أحضان الثورة الوطنية العارمة. و في عام 1924 م يعين عضواً بمجلس الشيوخ. و في عام 1927 م يبايع شوقي بأمانة الشعر و يتوج أميراً للشعراء و في 14 أكتوبر عام 1932 م يصمت الوحي و ينتقل شوقي شاعر العربية إلى الرفيق الأعلى و يسدل الستار على حياة واحد من كبار الشعر في كل أجيال العربية².

الفصل الأول

٤ . انظر أندلسيات شوقي صالح الاشر ص 11 و ما بعدها

أثر المنفى في شاعرية شوقي.

لم يكن من الممكن أن تُحبس الملكة الشعرية عند شوقي في المنفى الذي حبس فيه، فلا يمكن قتل شاعرية شوقي، كما لا يمكن لرَبَّة الشعر التي تفجرت على لسان شوقي و هو في الرابعة عشر من العمر، أن تكمل بهذه السهولة، بل على العكس من ذلك فللملكة الشعرية بعد أن أحست بالغربة عن الوطن و البيئة و القصر و الفراق عن الأحبة، انطلقت معبرة عن الشوق و الحنين، منتقلاً فيها إلى الوصف المتأثر بغصن الأندلس الرطيب. فأخذ يطلق صوته المزمر ليصل إلى أغوار النيل، إلى الأهل و الأحبة، فقد أصبح جناح شوقي عاجزاً تماماً عن تلبية ما يطمح إليه. و كما نعرف إن وطنية شوقي هي الباعث الأول على نفيه من مصر إلى أسبانيا. بعد أن أيقن المحتلون الغاصبون خُطورة شعره عليهم و قوة تأثيره على أبناء شعبه. ففنى إلى أسبانيا. استقبل شوقي فكرة النفي إلى أسبانيا ببعض الارتياح و التقبل لينجو من المكائد و الدسائس، و أحياناً تصنع الكلمات ما لا تستطيع بارودة البندقية صنعه.

آثار شوقي في المنفى.

يمكن تقسيمها على اربع مراحل كل مرحلة تمثل جانباً من جوانب حياته في منفاه:-

الأولى/الطريق من السويس إلى برشلونة: ليس له من إنتاج في هذه المرحلة غير قصيدته النثرية التي سماها (قناة السويس) و تشغل عشر صفحات من كتابه (أسواق الذهب).^٥

الثانية/الإقامة في برشلونة: و له في هذه المرحلة أربعة آثار و هي:

١. دول العرب و عظماء الإسلام: منظومة مطولة على بحر الرجز و قد بلغ عدد أبيات المنظومة قريباً من ألف و أربعمائة بيت.^٦

٢. رسالة إلى حافظ: و هي أبيات ثلاثة من البحر البسيط، بعث بها شوقي من برشلونة إلى حافظ -^٧ و لا يحتويها ديوان الشوقيات.

٣. قصيدة بعنوان (أندلسية) من البحر البسيط، التي عارض بها نونية ابن زيدون و أبياتها تزيد على الثمانين، و هي محور دراستنا في هذا البحث، مطلع القصيدة إشارة إلى (وادي الطلح)-^٨ في اشبيلية.

٤. رثاء شوقي لأمه: قصيدة ميمية من البحر الطويل تزيد أبياتها على الخمسين مطلعها:

٥. إلى الله أشكو من عوادي النوى سهما أصاب سُويداء الفؤاد وما اصحى^٩

^٥. أنظر أسواق الذهب ص 26-35

^٦. انظر الشوقيات 94/2، و انظر دول العرب و عظماء الإسلام ص 78-86

^٧. انظر ديوان حافظ إبراهيم 187-186/1

^٨. انظر الشوقيات 98-94/2

^٩. انظر الشوقيات 159-156/3

و قد عارض فيها قصيدة المتنبي في رثاء جدته و هي آخر ما نظمه في برشلونة .
الثالثة /الرحلة إلى الأندلس :و له في هذه المرحلة ثلاثة آثار هي:
١ . قصيدة الرحلة إلى الأندلس و مقدمتها النثرية إذ يحكي الشاعر في قصيدته
هذه حكاية رحلته إلى الأندلس و طوافه بآثار العرب فيها حيث يقول:

اختلاف النهار و الليل ينس اذكر إلى الصبا و أيام أنسي-^{١٠}
٢ . موشحة صقر قريش: تقع في أكثر من مائة و ثلاثين بيتاً من بحر الرمل نهج
فيها شوقي نهج ابن سهل الأندلسي في موشحته و قص فيها حياة صقر قريش
عبد الرحمن الداخل.

من لنضو يتزي-^{١١} المأ برح الشوق به في الغلس-^{١٢}
٣ . الأندلسية التي هي موضوع دراستنا .

إن وصول مثل هذا النتاج العظيم من منفاه يدل على أن المنفى لم يكبل
قريحة الشاعر و إن كانت حياته قد كبلت ، فمما يبدو أن الشاعر كان متقبلاً لفكرة
المنفى ببعض الارتياح ، فبعد أن قرأ احمد شوقي كثيراً عن الأندلس و ملأ عينه
بمناظره و ملأ وعيه بتاريخه و تاريخ شعرائه .بدأت قريحته بالانطلاق فما لبث
أن بدأت هذه القريحة تتوجه معبرة عن كل ما تعرفت إليه مخيلته و انطلقت في
التعبير عنه.تعبيراً فصيحاً .كان قد أعد الشاعر نفسه لاختيارها و التعبير عنها.

الفصل الثاني الدراسة الفنية.

^{١٠} انظر الشوقيات 51-44/2

^{١١} يتزي: يتوثب

^{١٢} انظر الشوقيات 177-170/2

أدرس في هذا الفصل وسائل التعبير الفني لقصيدة أحمد شوقي (أندلسية) لقد كان فيها الشاعر حريصاً على السير على نهج القدماء الفحول من حيث اللغة و كثرة القوالب الصورية المستعارة ، و لكن ما يلاحظ في خصائصه الفنية للوزن و القافية ، و لكن هذا الحكم على الشاعر هو حكم خاص لما كتبه الشاعر في الأندلس (إنتاجه الأندلسي).

نحاول أن نكتف في هذا الجانب الدراسي الخصائص الفنية التي امتازت بها قصيدة الشاعر (الأندلسية) بدءاً من (اللغة) و التي تعد عنصراً مهماً من عناصر الدراسة الفنية بل إنها تقف على رأس العناصر الفنية. ثم أخرج بعد ذلك إلى الصورة التي ضمتها القصيدة بين طياتها ، ثم انتقل بعد ذلك إلى دراسة الموسيقى (الوزن الشعري).

نبدأ بالمبحث الأول و هو:

- اللغة :-

اهتم النقاد المحدثون بالألفاظ اهتماماً كبيراً ، فقد شغلتهم هذه المسألة طويلاً ، كان الجاحظ من أوائل من عرضوا لمسألة الألفاظ و المعاني . و قد انتهى الجاحظ إلى جعل العلم بالمعاني مشتركاً بين (الخاصة و العامة) و قد تبعه كثير ممن جاء بعده. و لهذا الاهتمام باللفظ و المعنى اهتموا بدراسة الفصاحة و وضعوا للفظ المفردة شروطاً و للكلام المركب أصولاً.^{١٣}

و إذا جئنا إلى العصر الحديث فإننا و إن وجدنا عناية النقاد قد قلت باللفظ و ذلك لانشغالهم بالمضمون و الصورة التي بهرتهم ، فإننا نجد للكلمة أهمية عند كثير من النقاد ، و نجد للكلمة قيمة عند أصحاب الشعر المعاصر لا سيما الشاعر أحمد شوقي الذي تميز بكثرة استخدامه للألفاظ الجاهلية و تمسكه بقوالب الشعراء القدماء الفحول لا سيما إنتاجه الأندلسي الذي هو صدد الدراسة.

وقد أكد ذلك صالح الأشر بقلوبه (فأما القوالب فكلها قديمة مستعارة من المتقدمين ، و قد رأينا شوقي في إنتاجه الأندلسي كله حريصاً على السير في ظلال الفحول من القدماء ، يتكى عليهم ، و يختار الجيد المشهور من آثارهم ، فينسج على منوالها ، و يعارضها في الوزن و القافية ، و في الألفاظ و التراكيب ، و في الديباجة و النفس . و كثيرا ما كانت معاني تلك الآثار تتسرب مع القوالب المستعارة ، فإذا هي طوع شاعرية شوقي ، و إذا هي أحيانا تقود فكره ، و تسيطر على وحيه و إلهامه ، و توجهه و جهة لا يستسيغها الذوق و الفن) -^{١٤} .

صحيح إن شوقي وصف الطيارة كما وصف مظاهر العمران و التطور ، و لكن لا يمكن أن نقول إنه تجديد في اللغة ، أو انه استخدام ألفاظ حديثة لا يمكن أن نطلق عليها كلمة حداثة . إنما هي مرحلة يمكن أن نسميها مرحلة ابتكار و وصف لتلك المبتكرات ، فتأثر شوقي بحضارة عصره جعله يصف أو يصور ما وصل إليه

^{١٣} . انظر كتاب الحيوان 368/3-369 و انظر كتاب الضاعتين ص164 و ما بعدها ، و انظر التلخيص في علوم البلاغة ص124 (فصل الفصاحة).

^{١٤} . انظر أندلسيات شوقي صالح الاشر ص 159-160.

العلم من مخترعات . و استقلال الشعر في التعبير ، و الانطلاق بعد أن كان الشاعر في جمود لا يقوى على الانطلاق طوال عصور الانحطاط و مرحلة تجديد، تجديد من حيث إن شوقي بدأ مجدداً ثم ينقلب مقلداً. كما عبر عن ذلك النقاد بقولهم ((إن صياغة شوقي لم تكن مستقلة في الغالب، بل هي محاكاة للصياغة الكلاسيكية التي ألفت ظللاً على شخصيته و صيرتها شخصية مصبوبة من شخصيات القدامى) -¹⁵. كان وراء استخدام الشاعر المحدث للغة التراث مجموعة عوامل ترجع إلى دوافع ثقافية و نفسية و سياسية و فنية و لعل على رأس هذه العوامل عامل التحدي و قد ذكر ذلك بقوله:

دعا التّحدي خاطري قلباً يحذو مثال السلف الألبا-¹⁶

و لكن نقول أن هذه العوامل تآزرت فيما بينها و انصهرت فجعلت الشاعر ينظر إلى التراث اللغوي ينبوع قادر على أن يمد الروح بتعابير تجعل للقصيد حياة و حيوية لا تنضب.

و لكن إذا أردنا معرفة العوامل التي دفعت الشاعر إلى أن يكون مقلداً بدأنا أولاً بحياة الشاعر و البيئة التي أمت بالشاعر و أحاطت به، فهو كان أسير بيئة القصر، فهو كما نعرف كان شاعر الأمير ، ولد بباب الخديوي إسماعيل، لذا كانت انفعالاته و طاقاته الشعرية تُجمد ضمن هذه الحدود الضيقة و تُحد دائرة خياله¹⁷. (لذا كان طبيعياً أن يلجأ إلى ما يرفه عن شاعريته و يخفف العبء عن عبقريته، و لا ملجأ أقرب وردا لبلوغ هذه الغاية من معارضة الأقدمين، و إلى هذا الركن لجأ شوقي، و من هذا الورد نهل)-¹⁸. هذا أحد العوامل ، الذي يشير إليه الدكتور محمد حسين هيكل .

و العامل الثاني: الغيرة و قد عبر عن ذلك الأستاذ مصطفى صادق الرافعي أن هذه الغيرة التي جعلت شوقي (كالجواد العتيق الكريم ينافس حتى ظله، فعارض المتقدمين بشعره كأنه معهم ، و نافس المعاصرين ليجعلهم كأنهم ليسوا معه، و نافس ذاته أيضاً ليجعل شوقي أشعر من شوقي)-¹⁹.

و العامل الثالث و أهم العوامل بنظرنا هو التحدي الذي ذكرناه سابقاً. و ثمة عامل آخر خاص بالأندلس كما نسميه بالعامل النفسي يستمد مقوماته من طبيعة الإنسان في الغربية، فالأديب المغترب ميال في أكثر أحواله إلى الكتابة باللغة (الكلاسيكية). كما أن الشاعر يكون في حالة اغترابه أشد ميلاً إلى الألحان القديمة فهو يحس بأنها اللغة الوحيدة التي يمكن أن يصب فيها لواعج حنينه و اشتياقه إلى الديار و الأهل و الأحبة ، و بهذا تكون معارضة تلك الآثار القديمة و محاكاتها مظهراً من مظاهر الحنين إلى الوطن و الرغبة في الإنفلات من وحشة الغربية- و لكن كل ذلك التحدي و المحاكاة و الغيرة دفعت إلى تجويد لغته و وصلها بالتالي إلى قول شعر تميز بعمق ألفاظه و بسلاستها و جريانها على اللسان مجرى الدم في

¹⁵. انظر الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث مصطفى السحرتي ص 157

¹⁶. دول العرب و عظماء الإسلام ص 7

¹⁷. أندلسيات شوقي ص 162-163

¹⁸. انظر ذكرى الشاعرين، مقالة للدكتور محمد حسين هيكل بعنوان (شوقي) 422/2

¹⁹. ذكرى الشاعر ينمقالة الرافعي. 474/2

الجسم و بعد غوره فالقارئ لقصيدة الشاعر (أندلسية) يحس و كأنها من القصائد المتينة من حيث سبائكها ، و قوة صياغتها، شعر له بعده الواقعي ، له ألفاظه التي تحاكي الواقع و تلتصق به التصاقاً كلياً ، ألفاظ تلغي السطحية. و ما نحن بصدد دراسته الآن هو دراسة لغة قصيدة أحمد شوقي (أندلسية). التي طالما حاول الشاعر أن يتوخى فيها البساطة و السهولة في استعمال الكلمات الواضحة. و سنعمل في هذا الجانب من البحث على ضبط المصادر التي استقى منها الشاعر في نظم قصيدته و توظيفها في شعره بدءاً من التراث الديني أو (القرآن الكريم). يشكل القرآن الكريم مصدراً أساسياً من المصادر المهمة في المتن الشعري لقصيدة الشاعر. لفظة (الأيك) و التي تعني الشجر الكثيف الملتف و ردت في القرآن الكريم في سورة الحجرات من قوله تعالى (و إن كان أصحاب الأيكة الظالمين) -^{٢٠}. و التي تعني الشجر الكثيف الملتف و هم قوم النبي شعيب عليه السلام. و هي اللفظة ذاتها التي استعملها الشاعر بالمعنى نفسه الذي جاءت به في القرآن و قد ذكرها الشاعر بأكثر من بيت و نكتفي باستشهاد واحد :

رمى بنا البين أيقاً غير سامرنا أبا الغريب و ظللاً غيرنا ديناً^{٢١}

وكذلك لفظة (الإدكار) و التي تعني التذكر في قوله تعالى (و قال الذي نجا منهما و إذكر بعد أمة أنا أنبئكم بتأويله فآرسلون) -^{٢٢} استعملها الشاعر بنفس اللفظ و المعنى في قوله:

لم تال ماءك تحناناً و لا ظمأً و لا أد كاراً و لاشجواً افانينا^{٢٣}

و لفظة (أس) التي جاءت في قوله تعالى (فيها أنهار من ماء غير آسن)^{٢٤}

استخدمها الشاعر في بناء قصيدته في قوله:

و آس ما بات يزوي من منازلنا بالحادث و يزوي في مغانيها^{٢٥}

و كذلك لفظة فتية في قوله تعالى (إنهم فتية آمنوا بربهم فزادناهم هدى)^{٢٦}

جاءت في قول الشاعر:

لفتية لا تنال الأرض أدمعهم و لا مفارقهم إلا مصلينا^{٢٧}

و مثل ذلك كثير (النادي ، الروابي ، البحر ، البر ، الوغى ... الخ).

و استعمل الشاعر أسلوب (التناص الديني) إذ أدخل في إطار قصيدته قصة دينية بشكل لافت، باعتبارها قصة ذات مغزى مستمر في الزمن رغم قدمها لأنها تشي بإمكانيات دلالية ثرة ، بإمكانها أن تعكس ما في نفس الشاعر من إمكانات. فقد صور النبي موسى و ما حل به من ظروف ، شبهه بحاله حين ضاقت به مصر قال

٢٠. سورة الحجر / 78

٢١. الشوقيات 94/2

٢٢. سورة يوسف / 45/13

٢٣. الشوقيات 95/2

٢٤. سورة محمد / 15

٢٥. الشوقيات 96/2

٢٦. سورة الكهف

٢٧. الشوقيات

تعالى: (وأوحينا إلى أم موسى أن أرضعيه فإذا خفت فألقيه في اليم ولا تخافي ولا تحزني إنا رادوه إليك وجاعلوه من المرسلين)^{٢٨} حيث يقول:

كأم موسى على اسم الله تكفلنا
و باسمه ذهبت في اليم تلقينا^{٢٩}
فالشاعر أرغم على ركب البحر و الخروج منفيا ، و أم موسى ، ألفت به في اليم
مرغمة و سألت الله أن يكفله . و من القصص الدينية التي ضمنها قصيدته قصة
يوسف (عليه السلام). قال تعالى (أذهبوا بقميصي هذا فألقوه على وجه أبي يأت
بصيراً و أتوني بأهلكم أجمعين)^{٣٠} أما شوقي يقول مستخدماً عبارة قميص يوسف:
ذكية الليل لو خلنا غلالتها
قميص يوسف لم نحسب مغالينا^{٣١}

و من الألفاظ التي استغلها شوقي من حيث الفكرة و العبارة لفظة (الكافور) فقد
جاء في قوله تعالى (إن الأبرار يشربون من كأس كان مزاجها كافوراً، عينا يشرب
بها عباد الله يفجرونها تفجيراً)^{٣٢}

فشوقي يعمد إلى هذه اللفظة فيشبهه نفسه و أهل مصر بالأبرار الذين صبروا في
الدنيا ليشربوا الكافور في الآخرة حيث يقول:

لكن مصر و إن غضت على مقة
عين من الخلد بالكافور تسقينا^{٣٣}
ثم يستغل شوقي مصر و الفراغ في إشعال روح القومية عند المصريين ، و
يستنبط العبر من تاريخها، و لم يكتف بوصف هذه الحضارة و بأنها أقدم من حضارة
القيصرية ، و إنه لم يشيد بناء قبل أهرامات مصر و ما الأعمار و البناء إلا على آثار
بنيانهم ، بل انه يربطها بالناحية الدينية و إن مصر الفرعونية أرض مقدسة هبط
عليها الأنبياء و مشوا على ترابها حيث يقول:

و هذه الأرض من سهل و من جبل	قبل القياصر دنأها (فراعينا)
و لم يضع حجرا بان على حجر	في الأرض إلا على آثار بانينا
كان أهرام مصر حائط نهضت	به يد الدهر ، لا بنيان فانينا
إبوانه الفخم من عليا مقاصره	يفني الملوك و لا يبقي الأوانينا
كأنها و رمالاً حولها التطمت	سفينة عرقت إلا اساطينا
كأنها تحت لآل الضحى ذهباً	كنوز فرعون غطين الموازينا
أرض الأبوة و الميلاد طيبها	مر الصبا في ذيول من تصابينا ^{٣٤}

يتبين لنا أن (التحليل اللغوي للشعر يؤدي غالباً – إذا احسن استعماله- إلى
نتائج أكثر موضوعية و حيادية ، لأنه في جوهره إنما يعتمد على قيماً موضوعية
ملموسة و منزهة عن كل الأغراض-^{٣٥}

٢٨ .سورة القصص 20/ 70

٢٩ .انظر الشوقيات 96/2

٣٠ .سورة يوسف 13/ 93

٣١ .الشوقيات 96/2

٣٢ .سورة الدهر 29/ 5-6

٣٣ .انظر الشوقيات 95/2

٣٤ .انظر الشوقيات 98/2

و من التراث الديني إلى الموروث الأدبي و ما نجده في قصيدة الشاعر من
الفاظ و عبارات موحية استعملها شعراء للغرض نفسه و كما نعرف فإن قصيدته
(أندلسية) عارض فيها (نونية ابن زيدون) فكلا الشاعرين كان بعيدا عن وطنه
،فابن زيدون كان بعيداً عن قرطبة مسقط رأسه و بعيداً عن حبيبته ولادة بنت
المستكفي ،فكذلك كان شوقي مبعدا عن وطنه (مصر) وعن زوجته و أولاده .و
لو نظرنا إلى مقدمة ابن زيدون :

أضحى التناهي بديلاً عن تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا
بنتم و بنا فما ابتلت جوانحنا شوقاً إليكم و لا جفت مآقينا
نكاد حين تناجيكم ضمائرنا يقضي علينا الأسي و لولا تأسينا

حالت لفقدكم أيامنا فغدت سودا و كانت بكم بيضا ليالينا.²

القصيدة آية من آيات الشعر العربي ،تتميز بالإبداع صياغة و لغة إلهاماً فهي
ليست قصيدة حب و شوق للمعشوقة فحسب بل هي لوحة تتجسد فيها محافل الوجد
و الشوق ،و من أشهر القصائد التي تناقلتها المحافل الأدبية ،و الملاحظ إن الطابع
الذي يطغى عليها هو طابع الحزن و اللوعة ،لأن أيام الصفا و المودة في حبه
لولادة لم تدم طويلاً.و لو نظرنا إلى قول أحمد شوقي في مقدمته أندلسية و التي
يقول فيها :

يا نائح الطلح أشباه عوادينا نشجي لواديك أم تاسى لوادينا؟
ماذا تقصّ علينا غير أن يداً قصّت جناحك جالت في حواشينا

رمى بنا البينُ أيكاً غير سامرنا أخوا الغريب و ظللاً غير نادينا
كلُّ رمته النوى:ريش الفراق لنا سَهْمًا و سَلَّ عليك البينُ سَكِينًا³
ف(نائح الطلح) عصفور حزين باك التقى به خيال الشاعر عند وادي الطلح
والطلح نوع من الشجر سمي به واد يظاهر اشبيليا ،عصفور غريب الدار ،بعيدا
عن أفراخه ، يبكيه الحنين إليها و يرقصه الشوق إلى دياره ،فالعصفور الحزين
هو رمز للشاعر المنفي المبعد عن وطنه بينهما المصيبة و أن فرقهما
الجنس-⁴ فكلا الشاعرين (ابن زيدون و شوقي) كان الدافع لهما واحد هو افتراق
كلا الشاعرين عن معشوقه سواء كان ذلك المعشوق هو الوطن أو الحبيبة هو
الدافع الذي فجر المواهب عند كلا الشاعرين .

ولو عدنا إلى مقدمة احمد شوقي لوجدنا إن الشاعر و من خلال معارضته
لقصيدة ابن زيدون استخدم الرمز الذي يضيف على القصيدة جواً من الغموض و
التعمية مع شدة الغموض و عمق غور الصور ،خلق لغة فيها نوعا من الجمال
جمال مغاير للساند الذي اعتادت الأذن على سماعه : (إن اللغة في استعمالها

٣٥. انظر إسلاميات شوقي سعاد عبد الوهاب ص 286

٣٦. انظر ديوان ابن زيدون ص 4 - 5

3. انظر الشوقيات 95-94/2

4. انظر أندلسيات شوقي ص 98

اليومي المعتاد تفقد بالضرورة تأثيرها وتشحب نضارتها، و من هنا قد يكون استعمال الرمز الأسطوري و الأسطورة الرامزة بمثابة منجاة للأداء اللغوي يستبصر فيه صاحبه بواسطة التشكيلات الرمزية إمكانات خلق لغة تتعدى و تتجاوز اللغة نفسها^{٣٧}) فلعل قوله (غير إن يدا قصت جناحك) يرمز به إلى سلطان الاحتلال الإنكليزي، و لم يذكرها صراحة خشية من بطشها، كذلك (سلّ عليك البين سكيناً) فالبين لا يسلم السكين و لكنه استخدم الاستعارة للتعمية. أما ما يمكن أن نجده من ألفاظ كان قد سبقه في استعمالها شعراء سابقون قوله:

رمى بنا البين أيكاً غير سامرنا أخوا الغريبـو ظللاً غير نادينا

لفظة (نادي) و التي تعني المجلس كان قد استعمالها الشاعر طرفة بن العبد البكري (لفظاً و معنى) في قوله:

لا يُقال الفحش في ناديهم لا و لا يبخل منهم من يسئل^{٣٨}

و من ذلك استخدام الشاعر للفظ (عي) في قوله:

إذا دعا الشوق لم نبرخ بمنصدع من الجناحين عي لا يلينا^{٣٩}

و هي اللفظة ذاتها التي جرت على لسان الأعشى يلفظها و معناها بقوله:

يقول فلا أعيًا بقول يقوله كفاني لا عي و لا هو أخرق^{٤٠}

و من ذلك أيضاً استخدام الشاعر للفظ (الملاعب) يقول الشاعر:

ملاعب مرحت فيها مألينا أربع أنست فيها أمائنا^{٤١}

و هي اللفظة ذاتها التي كان قد استخدمها الشاعر المتنبي و هو يصف (شعب بوان) بقوله:

ملاعب جنة لوسار فيها سليمان لسار ترجمان^{٤٢}

وصولاً إلى الشعر الأندلسي لنجد أحمد قد تعدى حدود آخر كلمة ليصل إلى تضمين (عجز) من قصيدة ابن زيدون إلى قصيدته حيث يقول:

و لم ندع لليالي صافياً، فدعت بأن نغص، فقال الدهر آمينا^{٤٣}

يتبين لنا و من خلال هذا التضمين أن لغة أمير الشعراء قد (تأثر كل التأثر بلغة

نبي الشعراء أبي الطيب المتنبي.. و تأثرت بعده بلغة ابن الرومي، ثم بلغة من عارضهم من فحول الشعر و صاغة القريض كالبحتري الذي عارضه في سينيته، و الحصري في داليتيه، و البوصيري في البردة و الهمزية، و ابن زيدون في اندلسيته

^{٣٧} .دراسة في لغة الشعر رجاء عيد ص 23 رجاء عيد

^{٣٨} . أنظر ديوان طرفة بن العبد ص

^{٣٩} . أنظر الشوقيات 95/2

^{٤٠} . ديوان الأعشى ص146

^{٤١} . أنظر الشوقيات 95/2

6. أنظر شرح ديوان المتنبي عبد الرحمن ص 384

7. أنظر الشوقيات 98/2

النونية ، و أمثالهمو إنما تأثرت لغة شوقي بمعارضة فلاندهم المشهورة لأن
المعارضة تدعو إلى المضارعة)- ٤٤ ٤
كما يشير شوقي إلى ابن زيدون في بيته إلى جانب إشارته له في التضمين و

مطلع القصيدة :

فإن بك الحُبس يا ابن الطلح فرّقنا إن المصائب يجمعن المصائبنا-^{٤٥}
أما ابن زيدون:

أضحى التنائي بديلاً من تدانينا و ناب عن طيب لقيانا تجافينا-^{٤٦}
و يمكن أن نختم الدراسة بنتيجة هي أن الشاعر في أثناء نظمه لقصيدته
(أندلسية) لم يكتف بالنهل من مصدر واحد فحسب، بل أنه استقى من التراث الديني
، لغة الشعر الجاهلي ، لغة الشعر العباسي، الرمز. لكن رغم اعتماد الشاعر في بعض
ألفاظه على لغة الشعر الجاهلي إلا أنه استقى منه الألفاظ السهلة السلسة البسيطة
التي لا تتطلب الرجوع إلى المعاجم العربية أو الجامع لألفاظ الشعر الجاهلي
، فالشاعر خالف المقولة: (لا يمكن التعبير عن حساسية جيل من الأجيال باللغة
الشائعة في جيل آخر)-^{٤٧} فالشاعر تمكن من إيصال ما يريد إلى الجمهور باستخدام
ألفاظ جاهلية مفهومة واضحة تتسم بالمباشرة بين الشاعر و الجمهور.

المبحث الثاني
الصورة الفنية.

^{٤٤} .أنظر ذكرى الشعارين أحمد عبيد ص 393

^{٤٥} .أنظر الشوقيات 95/2

^{٤٦} .أنظر ديوان ابن زيدون ص 4

^{٤٧} .أنظر الشعريين نقاد ثلاثة منح خوري ص 104 ترجمة

يسعى هذا المبحث إلى دراسة أنماط الصورة الشعرية عند أحمد شوقي و تحديداً قصيدته (أندلسية) على وفق رؤية تستثمر المجهودات المبذولة في البلاغة القديمة و المتعلقة بتحديد الأوجه البيانية درجة قوتها و ضعفها في قصيدته عن طريق تركيبها و تصنيفها. و بالتالي حضور المكونات البلاغية في السياق التركيبي.

نجد الصورة عند شوقي باهتة الألوان ضعيفة الخطوط ذات دفعة عاطفية قليلة ضعيفة الاتساق ذلك أن تجربة الشاعر تجربة شعرية غير منظمة فهي مشوشة مضطربة متذبذبة مرتبكة ضعيفة، لأننا و كما ذكرنا سابقاً حد خيال الشاعر البلاط الخديوي الذي عاش فيه. فالدفقة الشعرية عندما تبدأ بالانهيار في نفس الشاعر لا تلبث أن تنطفئ لأن الشاعر لا يجد ما يسعفه في مخيلته ليجعل الألفاظ تخدمه في التعبير عنها هذا وأن الشاعر كان يستعين في كثير من الأحيان بالألوان الموسيقية لكن الذي يهمننا من دراسة الصورة الشعرية عند شوقي هي دراسة الصورة على أنماطها الثلاث و هي على التوالي :

- الصورة الحسية
- الصورة الذهنية
- الصورة الرمزية

1. الصورة الحسية: و المقصود بالصورة الحسية المدركة بوحدة من الحواس هي الصورة التي تتجسد فيها بعض الأنماط البلاغية التي يلجأ إليها الشاعر عندما يحس بأن اللغة المباشرة عاجزة عن الإفصاح عن بعض العوالم الشعورية المجردة التي لا يمكن التعبير عنها بطريقة مباشرة. فالشاعر يستعين بتلك الصورة البلاغية للقيام بمهمة الأداء.

و من هذا النمط أي تقدم الصورة المجردة في صورة محسوسة من خلال استخدام (الاستعارة) التي تمنح الصورة شيئاً محسوساً تجعل المتلقي يتقبل الصورة بحماس لما فيها من حيوية و حركة مثلما يحدث في هذه الصورة:
كُلُّ رَمْتُهُ النوى: ريشَ الفِراقِ لنا سَهْمًا، و سُلَّ عليكِ البينِ سِكينًا^{٤٨}
ففي هذه الصورة يتحول (البين) عن مفهومه الطبيعي غير محسوس إلى كائن حي يمارس السلوك البشري ليقوم باستئلال السكين و شهرها بوجه ابن الطلح، كما نلمس في الصورة شيئاً من الرمز فقوله (البين) يرمز به إلى السلطة الحاكمة و التي وضناها في مبحث اللغة فقد تداخل عاملان في بناء صورة واحدة هو العامل البلاغي و العامل الرمزي الذي سندرسه لاحقاً. و من ذلك أيضاً قوله:
و النَّجْمُ لم يَرْنَا إلا على قدمٍ قيامَ ليلِ الهوى للعهدِ راعينا
كزفرةٍ في سماءِ الليلِ حائرةٍ ممّا تُرَدُّ فيه حينَ يَضُونَا^{٤٩}
فالنجم في هذه الصورة يتخلى عن مفهومه الحقيقي الطبيعي ليتحول إلى كائن حي يمارس سلوك البشر و المتمثل هنا في (الرؤية) فالنظر سلوك محسوس نلحظه بالبصر و كذلك جعل الليل يقوم إذ استعار له لازمة من اللوازم المحسوسة

^{٤٨} .انظر الشوقيات 95/2

^{٤٩} .انظر الشوقيات 96/2

المختصة بالبشر ألا وهي (القيام) فقولته (لم يرنا، و قيام) تضعنا أمام صورة جديدة تبدو فيها النجوم كالكائن الحي الذي يبصر ليرى الشاعر واقفاً على قدم. وكذلك الصورة البلاغية في البيت الثاني و المتمثلة بقوله (زفرة حائرة) فبالإضافة إلى الصورة المركزية هناك صورة جزئية متفاعلة معها، و هذه الصورة قائمة على (الاستعارة) لأن الاسم (حائرة) مسند (للزفرة) و ليس إلى صاحب الزفرة مما ينبئ بحالة الشاعر أو المعنى بالزفرة حيث تتحول الزفرة إلى كائن حي بواسطة الحيرة. و تتحقق الصورة أيضا بواسطة وجه تقليدي آخر هو التشبيه كقوله:
و النيل يُقبل كالنيل إذا احتفلت لو كان فيها وفاءً للمصافينا^{٥٠}
ففي الصورة تشبيه مع وجود الأداة ووجه الشبه فالأداة (الكاف) ووجه الشبه محذوف غير موجود و هو الفرحة و الاحتفال بالقدوم.
فشبه النيل في إقباله بالدنيا و المعنى بالدنيا هنا (ما عليها من خلق) في احتفال ، كذلك تظهر الصورة الاستعارية في (الدنيا تحتفل) و من ذلك قوله و من ذلك قوله:

كانَ أهرامَ مصر حائطٌ نهضت به يدُ الدهرِ ، لا بُنيانُ فأتينا^{٥١}
فالتشبيه في هذا البيت يؤدي امرا فعليا في تأسيس صورة حسية ، فالتشبيه يمثل الصورة المركزية ، و لكن إلى جانب الصورة المركزية صورة جزئية تحوم حول الصورة المركزية هي الصورة المتمثلة الاستعارة المكنية التي لم يصرح بها بذكر المشبه به . به رمز إليه بلازمة في لوازمه وهي النهوض ، فبعد أن شبه الأهرام بالحائط اسند إليه في الوقت ذاته النهوض و لم يسنده إلى شخص بعينه كما نجد في البيت ذاته استعارة . فقد اسند الشاعر نهوض الأهرامات إلى الدهر جاعلاً له يبدأ تقوم بمهمة النهوض للبيان لا للفناء . و هذا الدمج في الأساليب البلاغية يزيد من توسع الصورة و تمام الدلالة. نكتفي بهذا القدر في الصورة الحسية لننتقل إلى الصورة الثانية و هي:

2. الصورة الذهنية: جاء لنا في النقطة الأولى تلمس مفهوم الحسية في الصورة الشعرية من خلال تحليل عينة من الصور المتمثلة في قصيدة شوقي و عرفنا ما للمستوى البلاغي اثر كبير في هذا المستوى من الصورة . و سنعمل في هذه النقطة على معرفة الصورة الذهنية وهي الصورة التي دركها الذهن فقط او الوهم و ذلك بتحليل مجموعة من الصور التي تنتقل من المستوى الحسي إلى المستوى التجريدي : (فالشاعر حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات ، بل الحقيقة انه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالتة و قيمته الشعورية)^{٥٢} فهو لا يهدف في هذا الاستخدام إلى مطابقة الواقع بما يدل عليه من تعبيرات حسية بل انه: (يستعمل الصور ليعبر عن حالات غامضة لا يستطيع بلوغها مباشرة أو من اجل أن تنقل الدلالة الحققة لما

^{٥٠} .أنظر المصدر نفسه 97/2

^{٥١} .أنظر الشوقيات 98/2

^{٥٢} .أنظر الشعر العربي المعاصر عز الدين إسماعيل ص 132

يحدّه الشاعر) ٥٣ فالصورة الذهنية صورة تزيد من التشخيص و التجسيد أو التحجيم أو الجمع بينهما. مثلما يطالعنا في هذا المقطع:

كُلُّ رَمْتِهِ النَّوَى رِيَشَ الْفِرَاقِ لَنَا
إِذَا دَعَا الشُّوقَ لَمْ نَبْرَحْ بِمَنْصَدِعِ
فَإِنَّ يَكُ الْجِنْسِ يَا ابْنَ الطَّلْحِ فَرَقْنَا
لَمْ تَأَلْ مَاءَكَ تَحْنَاناً وَ لَا ظَمّاً
تَجُرُّ مِنْ فَنَنْ سَاقاً إِلَى فَنَنْ
أَسَاةَ جَسْمِكَ شَتَّى حِينَ تَطْلُبُهُمْ
سَهْمًا، وَ سُلَّ عَلَيْكَ الْبَيْنَ سَكِينَا
مِنَ الْجَنَاحِينَ عَيٌّ لَا يُلْبِينَا
إِنَّ الْمَصَائِبَ يَجْمَعُنَّ الْمَصَابِينَا
وَ لَا أَدَّ كَارَأً وَ لَا شَجَوًّا أَفَانِينَا
وَ تَسْحَبُ الذَّيْلَ تَرْتَادُ الْمُؤَاسِينَا
فَمَنْ لِرُوحِكَ بِالنُّطْسِ الْمَدَاوِينَا؟^{٥٤}

ففي الأبيات إشارة إلى الغربة و الضياع و الملل و اللاجدوى من معالجة الأطباء حتى و إن كان طبيباً حاذقاً. فالشعور بهذه الدلالات من الضياع و الغربة عفيف لدرجة دفعت بالشاعر إلى البحث عن أقصى الصور التي تعكس درجة الإحساس و الشعور بهذا الموقف فقولهُ : (رَمْتُهُ النَّوَى ، عَيٌّ لَا يُلْبِينَا، المصائب يجمعن المصابينا ، و لا ظمماً و لا أدّ كارأً، فمن لروحك بالنطس) كلها صور ذهنية لا يمكن أن نجد لها صوراً ملموسة ظاهرة للعين، و لكن الشاعر تمكن من جعلها في تراكيب تمكننا من الإحساس بهذه الصورة و من ثم تمكن من تعميق شدة الانفعال بهول مشهد الغائبين عن الأهل و الأحبة و شدة ظمأ المغترب عن وطنه. و بهذا التعبير أو برسم خطوط هذه الصور تمكن الشاعر بالانتقال من المعنى المفهومي (الذهني) إلى المعنى الانفعالي التاثري فالشاعر تمكن من نقل الصورة من مستوى الإدراك و التفكير إلى مستوى المشاهدة.

- و من أنواع الصورة الشعرية التي تنقل من مستوى الصورة الإدراكية إلى مستوى الصورة الشعرية المنتجة للإحساس بالمشاهدة قوله:

جَنَّا إِلَى الصَّبْرِ نَدْعُوهُ كَعَادَتِنَا فِي النَّائِبَاتِ ، فَلَمْ يَأْخُذْ بِأَيْدِينَا
وَ مَا غَلَبْنَا عَلَى دَمْعٍ ، وَ لَا جِلْدٍ حَتَّى أَتَتْنَا نَوَاكُمُ مِنْ صِيَاصِينَا.^{٥٥} ^{٥٦}
- فالصورة تتحدد في تحجيم الصبر ثم تشخيصه من أجل مواجهته ، لأننا كما نعرف لا يمكن أن يواجه الإنسان ما هو معنوي لا يمكن إدراكه إلا بالعقل.
- فالتحجيم يتمثل في تحويل الصبر إلى شيء محسوس قابل للدعوة ندعوه فيستجيب لدعوتنا أو يرفضها في النائبات ، و التشخيص هنا ينتج من إضفاء مجموعة من الأفعال و السلوكيات البشرية (ندعوه في النائبات، فلم يأخذ بأيدينا). في جعل الصبر كشيء محسوس ملموس ندعوه في النائبات ليأخذ بأيدينا فيرفض أن يستجيب لدعوتهم.

^{٥٣} .أنظر الصورة الأدبية مصطفى ناصر ص 217

^{٥٤} .أنظر الشوقيات 95/2

^{٥٥} .الحصون و كل ما امتنع به.

^{٥٦} .انظر الشوقيات 97/2

- أما المواجهة فتتمثل في القيام بالحد الأدنى الذي يتطلب من الإنسان المغترب عن الوطن و الأهل و الأحبة و هو التجلد و الصبر و عدم الضعف أمام الدمع و الجبروت و القوة الطاغية.

- نكتفي بهذا القدر من الصورة الذهنية التي يحاول الشاعر أن ينقل صورة سمعية إلى هيئة صورة مادية مشاهدة. يترك للقارئ القيام بالبحث عن صور ذهنية في القصيدة.

3. الصورة الرمزية: يتميز مفهوم الصورة الفنية في الشعر الجاهلي (القديم) بما يمكن أن نسميه الصورة البلاغية، أي أنها صورة تفق عند حدود البلاغة من (التشبيه و المجاز) أما في العصر الحديث فقد توسع أفق الصورة إلى مجال أبعد مما كانت عليه فقد فتح لها الشاعر الحديث باباً آخر ألا هو باب الرمز، فقد أدخلت الصورة في إطار الرمز الأسطوري الذي يضيف على الصورة مساحة من الغموض و التعمية. و لعل هذا هو أبرز ما يمكن أن يلاحظ في شعر شعراء العصر الحديث. فبعد أن كانت الصورة تقتصر على التشبيه و الاستعارة فإن المفهوم الجديد يوسع من إطارها فلم تعد الصورة البلاغية هي المقصودة بالمصطلح فقد تخلو الصورة من المجاز فتكون عبارات حقيقية الاستعمال و مع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب و استخدام الشاعر للرمز لم يكن للتعمية فقط بل ليزيد من حيوية الصورة و يجعلها أكثر حركة و فاعلية و من الرمز عند شوقي:

ماذا تقص علينا غير ان يدا قصت جناحك جالت في حواشين -3
فقوله (قصت جناحك) فلفظة (قصت) لفظة مفردة أي أن الرمز جاء هنا على هيئة مفردة أي عبارة عن كلمة مفردة دخلت العرف الاصطلاحي في ثقافة معينة لتتوب عن شيء أو تمثل شيئاً آخر.^{٥٧} إن هذه الصورة و بوجود الرمز توحى بشيء من الغموض فمن المقصود باليد التي تقص الجناح. فالصورة جاءت و بوجود الرمز في سياق دلالي متجانس يفيد مدلولاً هو القوة الطاغية التي أرغمت الشاعر على الهجرة.

و الرمز الثاني هو رمز يمكن تسميته بالصورة الرمزية المركبة في إطار حكاية دالة، أو تمثيلاً لموقف معين و الذي يمكن تلمسه في قوله:

كأم موسى، علي اسم الله تكفلنا
و باسمه ذهب في اليم تلقينا.^{٥٨}
و مضر كالكرم ذي الإحسان: فأكهه
لحاضرين، و أكواب لبادينا
إن كلمة أم موسى تمثل الدال الرمزي و هو دال مستعار من التراث الديني و صورته البلاغية التي ورد فيها التشبيه بأم موسى التي تكفلت ابنها موسى عليه السلام، بعد أن ألقته في اليم وجه الشبه هو العودة إلى الوطن بعد الغربة و البعد عنه

إن استخدام الرمز بهذه الصورة يفقده الكثير من قدرته الإيحائية و الانفعالية فالشاعر ذكر أداة الشبه و صرح بالعناصر المشتركة بين الرمز الدال (أم موسى عليه السلام) حقق من الجهد الذي يبذله المتلقي في التأويل. و الذي يكون التعمية و

^{٥٧} انظر نظرية الأدب ص 196 و ما بعدها م.س.

^{٥٨} انظر الشوقيات 96/2

الغموض و بالتالي المتعة الفنية من وراء استخدام الرمز. فبالرغم من وجود ثلاث أنواع من الرموز، و هو الرمز المفرد المتمثل بكلمة واحدة أو يكون مركباً يأتي في إطار حكاية دالة، أو يكون تمثيلاً لموقف معين-^{٥٩}. إلا أننا لا نجد من هذه الأنواع عند شوقي إلا النوع المفرد و رمز الصورة الرمزية التمثيلية. و لعل ذلك يرجع إلى أن الاستخدام الرمزي كان في بدايات تكوينه لأنه و كما هو معروف فإن الاستخدام الرمزي في الشعر بلغ أوجه في العصر الحديث و عند شعراء مثل (بدر شاكر السياب و عبد الوهاب البياتي و سعدي يوسف) فقد استخدم هؤلاء الرمز الأسطوري و بشكل كبير جداً.

و من الرموز التي استخدمها أمير الشعراء رمز (الشيطان) و كما نعرف فإن الشيطان هو من الشخصيات المنبوذة التي حلت عليها اللعنة لتمرداها على إرادة الله تعالى اتخذها الشاعر رمزاً لقوى الشر و الفساد هو و من شاكله من الأنس حيث يقول:

بالله إن جُبتَ ظلماءَ العُبابِ على نَجائبِ النُّورِ مَحْدُوءاً (بجرينا)
تَرَدَّ عنكَ يداهُ كُلَّ عاديةً إنساً يَعِثْنَ فساداً أو شياطيناً-^{٦٠}

نكتفي بهذا القدر من الدراسة الصورية للصورة الشعرية في قصيدة أندلسية و لعل السبب في ضعف ألوان الصورة الأندلسية هي أن الشاعر لما وصف الآثار العربية في الأندلس ليصور شاعرية مآثر ماترى عيناه فقط دون أن يسعفه قلبه بالخلجات و الخفقات، و دون أن تتمكن نظراته أن تنفذ في أغوار الماضي، و أن تتمكن أسرار التاريخ و ما يزخر في الأندلس من مظاهر العمران و آثار التقدم من أن تؤثر في تغيير نفسه المحبوسة فإذا هو واصفٌ وضعي لا تزدهم على ريشته الأحلام الفنية و لا تلتمع في حدقات عينه نظرات متأملة و من هنا جاءت صورة شوقي جافة باهتة.

^{٥٩}. انظر البنيات الدالة في شعر أمل دنقل ص 122 عبد السلام المشاري

^{٦٠}. انظر الشوقيات 96/2

المبحث الثالث

الموسيقى

يخضع البيت في قصيدة الشاعر (أندلسية) العمودية البناء لما يخضع له البيت التقليدي في الشعر العربي القديم تقسيماً و تقطيعاً فهو مجموعة من الكلام الموزون ينتهي بقافية، و تحقق له الوحدة الفكرية التي لا يلجأ فيها الشاعر إلى التضمين، أو المزج بين البحور أو ظاهرة التدوير و ما إلى ذلك مما استجد على عروض الشعر العربي، فهو بذلك يأتى بأوامر علماء العروض الذين أشاروا إلى عيوب البيت و القافية. ووضعوا شروطاً و قوانين لنظم الشعر و صياغة قصيدة ذات نغمة موسيقية عروضية.

أما قصيدة الشاعر أحمد شوقي (أندلسية) فهي من البحر البسيط و هو من البحور الممزوجة، ووزنه في دائرته.

مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فاعِلُنْ

البحر ينتمي إلى الدائرة العروضية الأولى و هي دائرة (المختلف) و نأخذ شاهد على سبيل المثال و نستشهد بمقدمة القصيدة التي يقول فيها:

يَا نَائِح	لِطَنْحِ	أَشْبَاهُنْ	عَوًّا	دِينًا
5 - - - -	5 - - - -	5 - 5 - - -	5 - - - -	5 - - - -
مُسْ تَفْ عِ لُنْ	فَاعِ لُنْ	مُسْ تَفْ عِ لُنْ	فَاعِ لُنْ	فَاعِ لُنْ
عروض مقطوعة				
نَشْجِي لَوْ	أَدِيكَ أُم	نَأْسًا لَوْ	دِينًا	
5 - - - -	5 - - - -	5 - - - -	5 - - - -	
مُسْ تَفْ عِ لُنْ	فَاعِ لُنْ	مَسْ تَفْ عِ لُنْ	فَاعِ لُنْ	فَاعِ لُنْ
ضرب مقطوعة				

فالعروض (دِينًا) عروض مقطوعة و القطع هو حذف آخر ساكن و تسكين آخر متحرك من الجزء الذي في آخر وتد و كذلك الضرب (دِينًا) ضرب مقطوعة مثل العروض تماما فالشاعر عمد إلى وقفة جزئية (مقطوعة) في كل من عروض الصدر و ضرب العجز.

إن التقطيع العروضي لمجموع أبيات القصيدة هو البحر البسيط و الاختيار لهذا البحر تظهر اعتبارات فنية ترتبط بمرونة هذا البحر فكأنه إيقاع موسيقى هادئ، هذا إضافة إلى استجابة البحر لطبيعة القصيدة التي تتحدث عن غربة الشاعر و حنينه إلى مصر و إلى بلاط القصر و إلى الأهل و الأحبة. فالشاعر في نظمه للقصيدة مرتبط بالأوزان الخليلية اشد ما يكون الارتباط. و نستشهد بشاهد آخر و ليكن البيت الثاني من القصيدة:

مَاذَا	تَقْصُصْ	عَلَيْنَا	غَيْرَ	أَنْ	نَ يَدُنْ
- 5 - - -	- 5 - - -	- 5 - - -	- 5 - - -	- 5 - - -	- 5 - - -
مُسْ تَفْ عِ لُنْ	فِ عِ لُنْ	مُسْ تَفْ عِ لُنْ	مُسْ تَفْ عِ لُنْ	مُسْ تَفْ عِ لُنْ	مُسْ تَفْ عِ لُنْ

قَصَصَتْ	جَنَا	حَكَ	جَا	لَتْ	فِي	حَوَا	شِينَا
- 5 - - -	- 5 - - -	- 5 - - -	- 5 - - -	- 5 - - -	- 5 - - -	- 5 - - -	- 5 - - -
مس تف ع لن	ف ع لن	مس تف ع لن	مس تف ع لن	مس تف ع لن	مس تف ع لن	مس تف ع لن	ضرب مقطوعة

فالعروض (نَ يَدُنْ) عروض مخبونة و كذا الحشو مخبون و الخبن : - (هو حذف الحرف الثاني الساكن من التفعيلة الخماسية السباعية و لا يكون الا السبب الثاني الساكن)- 1 ، أما العروض فهي عروض مقطوعة . و القطع : (هو حذف ساكن الوتد المجموع و اسكان ما قبله هو علة مزدوجة) - 2 . فالعروض خالف الضرب من حيث العلل التي طرأت عليه فقط . أما من حيث نظم القصيدة فإنه يقوم على أساس التوازي الصارم بين الشطرين كما في الشعر العربي القديم . فكل بيت يتكون من أربع تفعيلات و هذا التمسك بالبيت التقليدي يدل على تعلق الشاعر بالمبادئ العروضية كثوابت ينبغي للشاعر المجد أن يتمسك بها فتكون كالحيال الذي لا يفارق صاحبه . فكذلك التمسك بالبيت التقليدي . و الذي يبدو لي و الله اعلم إن احمد شوقي لم يكن ينظر إلى القصيدة إنها مجرد نمط شكلي تصب فيه كلمات ، و إنما كان ينظر إليها على أنها قالب يتعلق ببنية خارجية تعمل على تنظيم المعاني داخل البيت الشعري فحسب بل هو بنية خارجية تقوم على المستوى العروضي عنصرا جزئيا يعمل على بناء البيت و من ثم بناء القصيدة . و بنية داخلية تصب فيه المعاني ذات الإيحاء و الدلالة التي تكون النمو بما فيه من التقديم و التأخير و تقديم الاسم على الفعل لكون الاسم اثبت من الفعل و ما إلى ذلك مما يتطلبه عروض الشعر العربي تحديداً . هذا بالنسبة لما يخص عروض البيت عند الشاعر .

أما إذا جئنا إلى القافية التي ظلت على امتداد العصور نوعا من الحلي و الزخارف التي تنبئ بنهاية البيت ، فكان لا زما على الشاعر أن ينتهي بقافية موحدة من أول البيت إلى آخره و دون الالتفات إلى قافية تدخل ضمن قافية أخرى ، أصبحت في ظل الإيقاع كعنصر موسيقي قابل للتفسير في علاقته بالعناصر الإيقاعية الأخرى -³ فشرط وجود القافية في آخر البيت لا يعني أن القافية هي التي تكون العروض أو إن بناء البيت متوقف على القافية بل إن القافية هي جزء لا يتجزأ من آخر البيت الشعري . فالبيت هو الذي يكون القافية و ليست القافية هي التي تكون البيت .

هذا الحكم يمكن أن نطلقه على قصائد شعراء الشعر الجاهلي و من هذا حذوهم في الشعر الإسلامي و العباسي و الأموي و الشعراء المعاصرين و حتى شعراء العصر الحديث. فنحن حين نقرأ شعر شعراء العرب القدماء نرى إنها (كانت تحتاج إلى حصيلة لغوية واسعة و كثيراً ما كان الشعراء يحصلون على هذه القوافي قبل أن ينظموا الأبيات ذاتها. و كلنا نعرف هذا و نعرف مدى جنايته على التعبير الشعري الصادق الأصيل) ^١ نستنتج من ذلك أن القافية كانت عنصراً إجبارياً في الشعر التقليدي و من هذا حذوهم ، كانت تتطلب مفردات لغوية واسعة تمكن الشاعر من التصرف بها كيف شاء. و أحمد يتمسك بذلك العنصر الإجباري تمسكاً ملحوظاً في قصيدته (أندلسية) فالقافية الموحدة في قصيدته من بداية القصيدة إلى نهايتها و التي تزيد على الثمانين بيتاً تنتهي بقافية واحدة هي قافية الألف الطويلة (واديها، حواشينا، نادينا، سكيها، يلبينا، المصابينا، أفانينا،... الخ) و بمحاظة الشاعر على القافية الموحدة تمكن من تحقيق التكامل الفني للقصيدة. و ليست القافية وحدها هي التي حققت هذا التكامل بل اللغة و الصورة و العروض بتكامل تلك الخصائص الفنية مجتمعة قامت بوظيفتها الجمالية و الدلالية فلو القينا نظرة فاحصة إلى قافية المقطع الأول و هي (واديها، حواشينا، نادينا، سكيها، لا يلبينا، المصابينا، أفانينا، المؤاسينا، المداوينا) ^٢ يمكن تقديم ملاحظة على الكلمات المشكلة للقافية في المقطع ملتحمة مع كلمات القصيدة كاملة توحى بانتمائها إلى حقل دلالي واحد هو تصوير حال المنفي بعيداً عن الوطن العزيز. و هذا التلاحم يجعلها ملتحمة ببناء البيت من جانب، و من جانب ثاني ملتحمة بالبناء العضوي للقصيدة، هذا إضافة إلى أن القافية هنا جاءت مرتبطة بالبلاغة مشكلة ما يسمى الجنس. الذي يساهم بدوره في زخرفة القصيدة، تبدو و كأنها قطعة موسيقية. و تمضي القصيدة تآلفاً و تناغمًا موسيقياً. التكرار الذي يثري الجوانب الإيقاعية و الدلالية للقصيدة .

و التكرار إما:

1. تكرار الحروف: ويتم حدوث هذا التكرار على مستوى مسافات زمنية قريبة و متباعدة، فالقريبة، تتحدد في تكرار حروف متماثلة في سطر شعري واحد، مما ينتج عنه تكثيف صوتي يغني إيقاع السطر ^٣ و من أمثلة ذلك أي تكرار الحرف على مستوى السطر قول الشاعر :

ملاعبٍ فرحت فيها مآربنا و أربعٍ أنست فيها أمانيها ^٤

١ . انظر علم العروض و القوافي د. حميد دم تويني ص 39 .

٢ . انظر المصدر السابق نفسه ص 54 .

٣ . انظر البنيات الدالة في شعر أمل دنقل ص 34 عبد السلام المشاري تابع الى ص(17)

٦١ . أنظر الشعر العربي المعاصر ص 67 عز الدين إسماعيل

٦٢ . أنظر الشوقيات 95-94/2

٦٣ . انظر البنيات الدالة في شعر أمل دنقل ص 75 عبد السلام المشاري

٦٤ . أنظر الشوقيات 95/2

فالشاعر كرر حرف الميم أربع مرات ، و حرف الباء ثلاث مرات و هي من حروف اللين ،توحي بتذكر أيام المرح و الصبا في مرابع الوطن التي زرعت فيها أماني الشاعر.

أما البعيدة فهي تكرر على مستوى مقطع شعري أو على مستوى القصيدة ككل^{٦٥} فمثال المقطع الشعري قول الشاعر:

يا نائح الطلح أشباه عوادينا	نشجي لواديك أم نأسى لوادينا؟
ماذا تقصُّ علينا غيرَ أنَّ يداً	قصت جناحك جالت في حواشينا؟
كُلُّ رَمَتِهِ النَّوَى :رَيْشَ الْفِرَاقِ لَنَا	سَهْمًا و سُلَّ عَلَيْكَ الْبَيْنَ سَكِينًا
إذا دعا الشوقِ لم نَبْرُحْ بِمَنْصَدِ	من الجناحين عيِّ لا يُلبِّينا
فإن يك الجنس يا ابن الطلح فرّقنا	إن المصائب يجمعنَّ المصابينا
لم تَأَلْ ماءك تحناتاً و لا ظمًا	و لا إِدْكاراً و لا شَجْواً أَفانينا
تخبر من فنن ساقاً إلى فننِ	و تسحبُ الذيلَ ترتادُ المؤاسينا
أساة جسمك شتى حين تطلبهم	فمن لروحك بالنُّطسِ المداوينا ^{٦٦}

ففي هذا المقطع وحده كرر حرف الألف (68) مرةً و هو من حروف اللين و يتكرر في المقطع ذاته حرف النون (51) مرةً و هو من حروف اللين أيضاً و يحضر حرفي (السين و الصاد) في المرتبة الثالثة ،فالسين تكرر أحد عشرة مرة، و الصاد ثلاث مرات و هما من الحروف المهموسة ،فحصل بذلك التكرار الحرفي على تركيبية صوتية لينة مهموسة توحي بطابع الغربة و الحنين. و أما الحرفان(الألف و النون) يتكرر على مستوى القصيدة ككل و من أنواع التكرار أيضاً:

2. تكرار الكلمات: ففي المقطع ذاته كرر الشاعر لفظة (فنن) ثلاث مرات .التي تعني الغصن المستقيم و قد استعملها الشاعر بنفس المعنى في الموضوعين .و ذلك لزيادة التفصيل في وصف الموضوع و من أمثلة ذلك أيضاً:

له مبالغٌ ما في الخلق من كرم عهدُ الكرامِ ،و ميثاقُ الوقيينا^{٦٧}

^{٦٥} .أنظر البنيات الدالة في شعر أمل دنقل ص 75

^{٦٦} .أنظر الشوقيات 95-94/2

^{٦٧} .أنظر الشوقيات 97/2

فالشاعر كرر لفظة (كرم) مرتين. و قوله:

رسم وقفنا على رسم الوفاء له نجيش بالدّمع، و الإجلال يُثينا^{٦٨}

فالتكرار واضح في لفظة (رسم) التي كررت مرتين و لهذا التكرار وظائف دلالية متعددة إلى جانب الوظيفة الإيقاعية التي تجعل موسيقى القصيدة متميزة، فهو يزيد من تفصيل الحال. نكتفي بهذا القدر من الدراسة العروضية.

المبحث الرابع الجوانب النفسية .

أندلسيته

نظمه في منفاه بأسبانيا و فيها يحن للوطن العزيز و يصف كثيراً من مشاهده و معاهده

يا نائح الطلح ⁶⁹ أشباه عوادينا ⁷⁰
ماذا تقصُّ علينا غير أن يداً
رمى بنا البين أيكاً غير سامرنا
كلُّ رَمْتَهُ النوى ريش ⁷¹ الفراق لنا
إذا دعا الشوق لم نبرح بمنصدع
فإن يكُ الجنسُ يا ابنَ الطلح فرقنا
لم تأل ماعك تحناناً و لا ظمأً
تجر من فنن ⁷⁴ ساقاً إلى فنن
أساة جسمك شتى حين تطلبهم

نَشجى لَواديك أم نأسى لوادينا؟
قصتُ جناحك جالت في حواشينا
أخا الغريب: و ظلاً غير نادينا
سَهماً و سُلَّ عليك البين سَكينا
من الجناحين عي لا يلبينا
إن المصائب يجمعن المصابينا
و لا إدكاراً ⁷² و لا شجواً أفانينا ⁷³
و تسحبُ الذيلَ ترتادُ المؤاسينا
فمن لروحك بالنطس المُداوينا!

آها لنا ! نازحي أيكِ بأندلسِ
رسم وقفنا على رسم الوفاء له
لفتية لا تنال الأرض أدمعهم
لو لم يسودوا بدين فيه منبهة

و إن حللنا رفيفاً ⁷⁵ من روايينا
نجيش بالدمع، و الإجلال يثنينا
و لا مفارقهم إلا مصلينا ⁷⁶
للناس كانت لهم أخلاقهم دينا

⁶⁹ واد بظاهر اشبيليا كان ابن عباد شديد الولع به
⁷⁰ عوادينا الدهر و مصائبه
⁷¹ من راش السهم الصق عليه الريش
⁷² إدكاراً: تذكراً
⁷³ أفانين: أجناس
⁷⁴ الفنن: الغصن المستقيم
⁷⁵ الرفيف: الخصب
⁷⁶ يقصدهم ملوك الأندلس

77 كالخمر من (بابل) سارت (لدارينا)
 تماثل الورد (خيراً) و (نسرينا)
 دموعنا نُظمت منها مراثينا
 و كذَن يوقظن في الثراب السلاطينا
 عين من الخلد بالكافور تسقينا
 79 و حول حافاتها قامت رواقينا
 و أربع أنست فيها أماتينا
 و مغرب لجُدود⁸⁰ من أوالينا
 من بر مصر و ریحان یغادینا
 82 و باسمه ذهب في اليم تلقينا
 لحاضرين و أكواب لباديننا

لم نسر من حرم إلا إلى حرم
 لما نبا الخلد نابت عنه نسخته
 نسقي ثراهم ثناء، كلما نثرت
 كادت عيون قوافينا تحركه
 لكن مصر و إن أغضت على مقة⁷⁸
 على جوانبها رقت تماثنا
 ملاعب مرحت فيها مآربنا
 و مطلع لسعود من أواخرنا
 بنا فلم نخل من روح⁸¹ يراوحننا
 كأم موسى ، على اسم الله تكفلنا
 ومصر كالكرم ذي الإحسان :فاكهة

بعد الهدوء و يهمني عن مآقينا
 هاج البكات فخصبنا الأرض باكيننا
 على نيام و لم تهتف بسالينا
 قيام ليل الهوى للعهد راعينا
 ما نردد فيه حين يظنوننا
 نجائب النور محدوداً (بجرينا)
 إنساً يعثن فساداً أو شياطيننا
 على الغيوث و إن كانت ميامينا
 و شي الزبرجد من افواف واديننا
 ربّت خمائل و اهتزت بساتينا

يا ساري البرق يرمي عن جوانحننا
 لما ترقرق في دمع السماء دما
 الليل يشهد لم تهتك دياجية
 و لنجم لم يرنا إلا على قدم
 كزفرة في سماء الليل حائرة
 بالله إن جبت ظلماء العباب على
 ترد عنك يداه كل عادية
 حتى حوتك سماء النيل عالية
 و احزتك شفوف الأزورد على
 و حازك الريف أرجاء مؤرجة

^{٧٧} بابل و دارينا: مدينتان مشهورتان بجودة الخمر

^{٧٨} المقة: المحبة

^{٧٩} الرواقى: واحدها راقية و هي التي ترقي الصبي إذا كان به سحر

^{٨٠} الجودود: الخطوط

^{٨١} الروح: الرحمة و الرزق

^{٨٢} شبه مصر حين ضاقت به على الرغم منها فركب البحر و فرح

فقف إلى النيل و اهتف في خمائله
وأس ما بات يزوي من منازلنا
و يا معطرة الوادي سرت سحراً

و انزل كما نزل الطل الرياحينا
بالحادثات و يضوي من مغائنا
فطاب كل طروح من مرامينا

ذكية الذيل لو خلنا غلالتها
جشمت شوك السرى حتى أتيت لنا
فلو جزيناك بالأرواح غالية
هل من ذيولك مسكي نُحمله
إلى الذين وجدنا ودَّ غيرهم

قميص يوسف لم نحسب مغالينا
بالورد كتبنا و بالرّيا عناوينا
عن طبيب مسراك لم نهض جوازي
غرائب الشوق و شيئاً من أمالينا؟
دنيا وودّ هم و الصافي في هو الدينا

يا من نغار عليهم من ضمائرنا
ناب الحنين إليكم في خواطرنا
جننا إلى الصبر ندعوه كعادتنا
و ما غلبنا على دمع و لا جلد
و نابغي⁸³ كأن الحشر آخره
نطوي دجاه بجرح من فراقكمو
إذا رسي النجم لو ترقاً محاجرنا
بتنا نقاسي الدواهي من كواكبه
يبدو النهار فيخفيه تجلدنا

و من مصون هواهم في تناجينا
عن الدلال عليكم في أمالينا
في النائبات فلم يأخذ بأيدينا
حتى أتتنا نواكم من صياصينا
تميتنا فيه ذكراكم و تحيينا
يكاد في غلس الأسحار يطوينا
حتى يزول و لم تهدأ تراقينا
حتى قعدنا بها حسرى تقاسينا
للشامتين و يأسوه تأتينا

سقياً لعهد كأكناف الربى رفة⁸⁴
إذ الزمان بنا غيناء زاهية
الوصل صافية و العيش ناعية
والشمس تختال في العقيان تحسبها

أنى ذهبنا و أعطاف الصبالينا
ترف أوفاتنا فيها رياحينا
و السعد حاشية و الدهر ماشينا
(بلقيس) ترفل في وشي اليمانينا

⁸³ الشفوف: واحد ماشف: الثوب الرقيق، و اللازورد حجر صاف شفاف أزرق، و الإفواف: يريد بها الخمائل
⁸⁴ يريد به الليل ملؤه الهم و الأرق إشارة إلى قول النابغة: كليني لهم يا ميمة ناصب و ليل أقاسيه بطيء الكواكب

والنيلُ يُقبِلُ كالدنيا إذا اختلفتْ
والسعد لو دام، والنعمى لو اطردتْ
ألقى على الأرض حتى ردها ذهباً
أعداه من يُمنه (التابوت) و ارتسمتْ

لو كان فيها وفاءً للمصافينا
و السيل لو عفاً و المقدار لو دينا
ماءً لَمسنا به الإكسيرَ اوطينا
على جوانبه الأنوارُ من سينا

له مبالغ ما في الخلق من كرم
لم يجر للدهر أعدار⁸⁵ و لا عرسٌ
و لا حوى السعدُ أطغى في أعنته
نحن اليواقيتُ خاض النار جوهراً
و لا يحول لنا صبغ و لا خُلقٌ
لم تنزل الشمسُ ميزاناً و لا صعدتْ
ألم تُؤله على حافاته و رأته
إن غازلت شاطنيه في الضحى لبسا
و بات كل مجاج⁸⁷ الواد من شجر
و هذه الأرضُ من سهلٍ و من جبلٍ
و لم يَضَعُ حجراً بان على حجرٍ
كأنَّ أهرامَ مصر حائطٌ نهضت
إبوانه الفخم من عُليا مقاصره
كأنها و رمالا حولها التظمت
كأنها تحت لأل الضحى ذهباً

عهد الكرام و ميثاقُ الوفيينا
إلا بأيامنا أو في ليالينا
منا جياداً و لا أرخى مياديننا
و لم يُهن بيدِ التشتيتِ غاليينا
إذا تَلَوْنَ كالحرباءِ شانينا
في مُلكها الضخمُ عرشاً مثل وادينا
عليه أبناءها الغرُّ الميامينا؟
86 خمائلُ السندُسِ الموشيةِ الغينا
لوافق القز بالخيطان ترمينا
قبل (القياصر) دنأها (فراعينا)
في الأرض الأعلى آثار بانينا
به يدُ الدهرِ لا بنيانُ فانينا
يُفني الملوك و لا يُبقي الاواينا
88 سفينة غرقت ألا أساطينا
كنوزُ (فرعون) غطينَ المواينا

⁸⁵ الأعدار: طعام يتحدث لسرور حادث

⁸⁶ الغين: وواحد اغين: الخضر

⁸⁷ المجاج: ما تمجه الأرض من شجر و غيره أي ما تخرجه

⁸⁸ الأساطين: واحدها اسطوانة و هي السارية

أَرْضُ الْأَبْوَةِ وَ الْمِيلَادِ طَيِّبِهَا
كَانَتْ مُحَجَّلَةً فِيهَا مَوَاقِفُنَا
فَأَبَ مَنْ كُرَّةِ الْأَيَامِ لَا عَيْنُنَا
وَ لَمْ نَدْعُ لِلْيَالِي صَافِيَا، فَدَعَتْ
لَوْ اسْتَطَعْنَا لَخُضْنَا الْجَوْ صَاعِقَةً
كَتَزُّ (بِحُلْوَانِ) عِنْدَ اللَّهِ نَطْلُبُهُ
لَوْ غَابَ كُلُّ عَزِيزٍ عَنْهُ غَيْبَتِنَا
إِذَا حَمَلْنَا لِمَصْرٍ أَوْلَهُ شَجْنَا

مَرَّ الصَّبَا فِي ذِيُولٍ مِنْ تَصَابِينَا
عَرًّا مُسَلَّةً َ الْمَجْرَى قَوَافِينَا
وَ ثَابَ مِنْ سِنَةِ الْأَحْلَامِ لَا هِينَا
(بَأَنْ نَعَصَّ فَقَالَ الدَّهْرُ: آمِينَا)

89 وَ الْبَرَّ نَارَ وَ غِيَّ وَ الْبَحْرَ غَسَلِينَا
90 خَيْرَ الْوَدَائِعِ مِنْ خَيْرِ الْمَوَدِّينَا
لَمْ يَأْتِهِ الشُّوقُ إِلَّا مِنْ نَوَاحِينَا
لَمْ نَذِرْ أَيُّهُ هُوَ إِلَّا مَيِّينَ شَاجِينَا؟

٨٩. الغسلين: الصديق؟

٩٠. إشارة إلى المرحومة والدة الناظم

المبحث الخامس

التحليل

نظم أمير الشعراء (أحمد شوقي) قصيدة طويلة في منفاة في أسبانيا و فيها يحن الشاعر للوطن الكبير (مصر) الذي يحتل مكانا في قلبه. و هناك في منفاة يتذكر كثيرا من معاهد الصبا و ملاعب الشباب. و تحميلة الذكرى إلى الأهل و الأحباب، و هي قصيدة طويلة يبلغ عدد أبياتها (83) بيتا و قد نظمها على البحر البسيط و هو من البحور ذات التفعيلات الطويلة لكي تستوعب همومه و أحزانه و لكي يبتث أثناء هذه التفعيلات الكثيرة ما يكرب عن حزنه الطويل. و قد بدأ شوقي قصيدته بمشاركة الطبيعة في بث هذه الهموم و يحاكيها و يناجيها و يجعل منها إنساناً يتحرك و يهتز له مشاعر و أحاسيس، و هذا ما نراه حيث يناجي وادي الطلح في الأندلس الذي فقد أحبابه أيام حكم العرب في الأندلس إذ غابت عنهم دولته كذلك شوقي الذي رمى به القدر بعيدا عنهما فهما متشابهان في المصيبة فيقول له ماذا تقص علينا؟ أن اليد التي قصت جناحك قد طعننا و قد رمى بنا الفراق و باعدنا الزمن فأصبحنا غرباء و رماني الدهر بسهمه و سألَّ البين علينا سكاكينه، فأجحة الشوق أصبحت عاجزة أن تلبي ما تطمح إليه، و هكذا أصبحت المصائب هي التي تجمعنا و تقربنا فكل منا يعاني نفس الهموم فكنت أيها الوادي تجمع المحبين و المولعان بها فكان ماؤك رحيقا عذبا يتفياً بها المرتدون و اساتك كثيرون و الآن شح عنك اساتك فقد نرح عنك اهلك كما نرحت أنا من ارضي و أهلي. ثم يرجع مرة أخرى يتذكر نكبة الفردوس الأندلس و ما حل بها من مصيبة، فأصبحت أطلالا خالية من الأهل إلا رسوم تذكرنا بماضي الأجداد فتكاد دموعنا تسقط لو لا تذكرنا بعظمة و إجلال الآباء الذين لم تذرف عيونهم الدموع و قد ساد العرب و فتحوا الأرض و حرروا شعوب العالم شرقا و غربا و على شأتهم بالدين الإسلامي الحنيف كذلك كانت أخلاقهم من رأي يهتدي بهم و مثالا يقتدى به فأخلاقهم دين محتذى به و نحن الذين التزمنا بمبادئ الدين الحنيف فحرمنا ما حرم علينا و هكذا سرنا في هذا النهج و عرفنا به كما ذاع بين الناس و سوف نبقى نذكر أولئك الذين ناموا تحت الذرى نرثيهم بأشعارنا، و نمجدهم بمراثينا و سننثر دموعنا و نسقي بها ثراهم تعظماً لهم و اعتزازا بهم حتى كادت قوافي أشعارنا توقف الملوك و السلاطين العرب الذين حكموا الأندلس. و بعد هذا الوصف لمآثر الأندلس يعود إلى مصر مولد الشاعر و ملعب صباه فيستعير لها عينا ساهرة من الخلد تسقي أبناءها.

الكافور لها تمانم تصون مواطنيها و لها رواقم تحميهم من شر الأشرار تلك الأرض الطيبة ذات الملاعب الواسعة فيها أماننا و تطلعاتنا و مستقبلنا الزاهر كما كان ماضيها المشرف ففيها انسبه سعودنا أوائلها و أواخرها.

فقد نعمنا بالرزق و الرحمة فلا تدخل تلاحقنا و الخير يعمنا و الاطياب تغادرنا فقد تكفلنا الله سبحانه و تعالى بهذا النعيم فهو دعاء من الله مستجاب، كما استجاب

تعالى لأم موسى حين ذهبت و ألقنت في البحر ابنها الصغير موسى عليه السلام
فكتب الله له بالنجاة و مصر عطاؤها كثير و خيرها وافر فهي كالكرم من حيث
المنافع إلى الناس فاكهة طيبة و شراب جيد المذاق.

و في المقطع الثالث يقول (يا ساري البرق يرمي عن جوانحنا) فيعد البرق و
الوميض و بعد أن يستقر و بهذا تفرق في دموع السماء فتمطر دما تجف الأرض
و هنا قد استعار الشاعر للمطر عينا تبكي و يكون بكاؤها دماً و جعل للأرض
خضابا عندما يبتل أديمها يمطر السماء و هنا مسح الحزن تبو و واضحة في
أسلوب الشاعر.

ثم يصف تلك الليالي فيقول: الليل يشهد بأن ظلامه لم تهتك على نيام و هو
إشارة إلى الهدوء و الأمان و الاستقرار و أن النجوم تشهد على إننا نسهر الليل
قياماً راعينا العهد كزفرة حائرة هائمة في ليل حالك الظلام

ثم تردد باسمه تعالى حتى يضاء ليلنا أن نتجاوز كل العاديات و كل المحن و
من يبعث الفساد من الأنس و الشياطين و هكذا تبقى سماء النيل عالية حتى على
العيون العاليات. ثم يضيف طبيعة مصر بجمالها و خمائلها الرائعة و سيفها المطرز
بالزبرجد و بساتينها التي تهز طربا. و كل هذا يدعو إلى أن نقف إلى القيل نهتف في
مروجه و أن نحل به نتأمل صنع الباري و نزل به معانينا كما ينزل الظل على
الرياحين و أن نؤاسي ما سقط من منازلنا و انهار بسبب عوادي الزمان من
مغانينا.

و في المقطع الرابع أظن انه ينادي الرياح بقوله (يا معطرة الوادي سرت
سحرا) أي ما مصيبة و معطرة وادي النيل التي سرت وقت السحر و طاب بها كل
مكان من أراضينا فهذه الريح طيبة حارة و أحبا بها في أولها و آخرها تملؤها من
غلاتها و تشح طيبها كما تحس أبو يوسف و شم رائحته من خلال قميصه ثم يصف
عناء الرحلة فيقول: (جشمت شوك السرى حتى أتيت لنا)

أي بأنك عانيت كثيراً في مسراك و سرت على الأشواك حتى وصلت إلينا فقدمت
إلينا الورد كيسا و عناوين فالأرواح تهون جزأ لك و ترخص لطيب مسراك و
تحملك غرائب أشواقنا و تطرزه بأمانينا إلى ناسنا و أحببنا لأن ودهم صافٍ وود
غيرهم مزيف.

و في المقطع الخامس من القصيدة فيقول فيها: (يا من تغار عليهم من
ضمانرنا) و من هناك يوجه كلامه إلى أبناء شعبه، و أهله و ذويه إلى كل أحبائه
في مصر، إلى الذين عشقهم في قلبه و عقله إلى من يغار عليهم حتى من ضمانره
و من هواه العفيف المصان عند التنامي، فالحنين ينوب إليكم في مشاعرنا فالتمسنا
الصبر و نحن نعيش حاله البعد و الجفاء عنكم رغما عنا تلوذ بالصبر فهو معيننا
في هذه النائبات التي حلت بنا فلم يقوى على ما نحن به و أصبح عاجزا خيال
مصيبتنا و لم تغلب على ما اندرفنا من دمع أو تحملنا من صبر حتى جاءنا
فراقكم وصل بنا كدهاء أصبحنا نقاسي الهموم و نعاني الآلام مكان الليل ثابت لا

يتحرك و كأنه يوم الحشر نعيش آلام الذكرى بقلوب جريحة من ثقل الهموم و قسوة مصائب الدهر و عيوننا تحلق صوب النجوم ، و النجوم هي الأخرى ثابتة في قلب السماء لا تتحرك و كانتا تحس بثقل المراكب و لا فرق في ذلك بين ليلنا و نهارنا فإذا بدا النهار فصرنا و ثبتنا فهو الذي يخفيه لعدم إعطاء فرصة للشامتين و الحاسدين و العذال.

و في المقطع السادس فيقول: (سقى لعهد كأكناف الربى رقةً)

يدعو الشاعر هنا بسقى لعهد الشباب و زمان الوصل و الخير ، أيام جميلة و حلوة حين تقيم و تهب علينا الريح اللينة و كان زماننا يزهو بنا و كأنه جميلة زاهية و أيامنا تشرق فيها بالأطياب و الرياحين ، انه زمان الوصل الهادي الصافي و العيش الرغيد أيام السعد فالدهر يمشي على وفق ما نريد و الشمس في روابينا تختال و هي تلبس العقبات كأنها بلقيس ترفل بالعز و البأس الموشي و النيل يهدر فيقبل علينا بطلعته البهية كأنه الدنيا حين تحتفل و هكذا السعد على دوامه و استمراره قائم فينا و الخير حين يعم و السيل في هدوئه و عفافه فكان بأرضنا إذا سار طينه ذهباً و ماءه عذباً و ترى على جوانبه الأنوار فكان فيه من الوفاء و الكرم و النيل و الخلق الطيب فهو من عهد الكرم و يحفظ المواثيق فالدهر لنا فلا يزهو إلا مع أيامنا و ليايلنا فنحن الياقوت و الدر الذي لا يشوبه شيء قد قلته النار و طهرته. و هكذا شأننا و أصلتنا و أخلاقنا فنحن ثابتون لا نغير و الذي يتغير و يتلون هو عدونا و الشمس قد أشرقت و حلت في وادينا فهي لا تحيد عنه فكانها أقسمت أن لا تشرق إلا على أبنائنا العز الميامين. و إذا غازلت شاطئ وادي النيل لبست حافظاته ثيابا من سندس ذات ألوان زاهية، و بأن كل شيء يخرج تنبه من كان في سبات و لن يدعوا الليالي تتحكم به و تنال منه سوء فاستجاب لنا الدهر و ركع منحنيا و لو أردنا لخضنا الجو صاعقة و ملننا الأرض نارا وصولاً إلى مصر.

ثم يذكر (كنز بطلوان) و يعني به أم الشاعر و ما لها من مكان عند الشاعر فهي وديعة عند الله تعالى، ثم يذكر الشاعر شوقه و حنانه إلى اثنين هما (أرض مصر و أمه) تحت تراب هذه الأرض فهما أمان الأرض و آلام الحقيقية و إن أبعدوه عنهما و شوقوه إليهما و هنا يذكر أساه و شجنه إلى مصر و أرض مصر و أمه المدفونة هناك. من هذه الأرض يعطي شيئاً طيباً مريداً أو غير ذلك فنحن دنا من تجره هذه الأرض في سهلها و جمالها و جبالها العالية و تركنا على هذه الأرض من الآثارات عندما تمهد على عقلية الآباء الناضجة و تقدمهم الحضاري و العمراني و منها أهرامات مصر فإنها لهذه العظمة و الشموخ و هي تصارع تقلبات الجو فكانها قد رافقت الدهر فكم من ملك فنى و لكنها بقيت على مر الزمن ثم شبهها و رسم لها صورة جميلة أعطاه حركة حيث قال:

(كأنها رمالاً حولها التطمت) أي شبه الأهرامات و هي تجثوا الرمال بالسفينة في وسط البحر و الأمواج المتلاطمة تحيط بها و قد غرقت فلم يبدا منها شيء سوى السارية فكانها ذهباً يتلألأ وقت الضحى و قد شبهها و في المقطع السابع يقول:

أرض الأبوة و الميلاد طيبها مر الصبا في ذيول من تصابينا
و في هذا المقطع لا يستطيع أن يخفي حبه و شوقه و حنينه إلى ارض مصر ارض
الآباء و الأجداد و ارض الميلاد حيث كانت ملعب الحياة و قد كان يتذكر تلك
المواقف الرائعة الحافلة بالخير، أنها مواقف ناضجة معروفة و قد نظمها هذه
المواقف بأشعارنا و يذكر محامينا.
و هكذا كنا على مر الأيام كما كان آباؤنا و أجدادنا.^{٩١ ٩٢}

^{٩١}. انظر الادب و النصوص – ناصر حلاوي و اخرون – ص 22
^{٩٢}. اللغة العربية لغير الاختصاص – عبد القادر امين و اخرون

المصادر

1. القرآن الكريم

2. الأدب و النصوص ، ناصر حلاوي وآخرون . مطبعة وزارة التربية. 1986

3. الأدب المعاصر في مصر ، شوقي ضيف. ط 2 . القاهرة . دار المعارف بمصر

1961.

4. اسلاميات احمد شوقي – د. سعاد عبد الوهاب عبد الكريم – مراجعة – د. سهير

القلماوي ط 1 ، منشورات مطبعة مدبولي – 1987 م

5. أسواق الذهب ، أحمد شوقي . مطبعة الأستانة في القاهرة 1951

6. أندلسيات شوقي، صالح الاشر. ط1 . مطبعة جامعة دمشق 1959

7. البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، عبد السلام المساري. منشورات اتحاد الكتاب

العرب. دمشق 1994

8. تاريخ الأدب العربي ، احمد حسن الزيات . ط1. بيروت دار الثقافة. د.ت

9. تاريخ الأدب و النصوص الأدبية ، محمد عبد النافع الطيب . دار الوحدة. دمشق

د.ت.

10. تاريخ الشعر العربي الحديث ، أحمد قيس. بيروت. دار الجبل. 1971

11. التلخيص في علوم البلاغة ، جلال الدين القرويني. مطبعة مصر الكبرى. ط 2

1937 .

12. الجديد في العروض دراسة نقدية ، على حميد خضير. بغداد 1983

13. الحيوان / عمر بن بحر الجاحظ. تحقيق عبد السلام هارون. بيروت . 1948

14. دراسة في لغة الشعر ، رؤية نقدية . منشأة المعارف . الإسكندرية . (د.ت)

15. دول العرب و عظماء الإسلام ، أحمد شوقي بك . مطبعة مصر 1933

16. ديوان ابن زيدون ، شرح و ضبط كامل الكيلاني . ط 1 . القاهرة . 1923

17. ديوان أبي الطيب المتنبي / تحقيق : عبد الرحمن البرقوقي، ط 2 ، القاهرة

1938

18. ديوان الأعشى ، شركة د. عمر فاروق الطباع، بيروت، دار (د.ت) القلم العالمية، 1987
19. ديوان حافظ إبراهيم، القاهرة، 1939م
20. ديوان شوقي ، أحمد محمد الحربي. دار النهضة .مصر .القاهرة.د.ت
21. ديوان طرفة بن العبد ، تحقيق: مهدي ناصر الدين ، بيروت ، ط 1 ، دار الكتب العالمية 1978
22. ذكرى الشاعرين ، أحمد عبيد . المكتبة العربية.دمشق. 1351 هـ
- 23 . شرح ديوان المتنبي ، عبد الرحمن البرقوقي ، ج / 2 ، دار الكتاب العربي بيروت لبنان 1399 هـ - 1979م.
24. الشعر بين نقاد ثلاثة ، ت.س اليون و آخرون .دار الثقافة .بيروت.لبنان.(د.ت)
24. الشعر العربي المعاصر ، عز الدين إسماعيل .دار العودة.بيروت.ط3 . 1981
25. الشعر المعاصر في ضوء النقد الحديث ، عبد اللطيف شرارة .بيروت . 1965
26. الشوقيات ، عبد اللطيف شرارة.بيروت 1965
27. شوقي شاعر العصر الحديث ، شوقي ضيف - دار المعارف في مصروف القاهرة 1955م.
28. الشوقيات المجهولة ، محمد صبري.مطبعة دار الكتب . 1961
29. . الصناعتين ، أبو هلال العسكري ط1. دار أحياء الكتب العربية. 301952
30. الصورة الادبية - د. مصطفى ناصف - ط 3 - - دار الاندلس للطباعة و النشر 1983م .
31. اللغة العربية للأقسام غير الاختصاص ، عبد القادر حسن و آخرون.دار الكتب للطباعة و النشر .الموصل.(د.ت)
32. نظرية الأدب ، اوستن وارين و بقية .ترجمة محي الدين صبحي.المؤسسة العربية للدراسات و النشر ط2.بيروت . 1981
34. علم العروض و القوافي - 1 - د . حميد ادم تويني - ط 1 - دار الصفاء للنشر - 1425 هـ - 2004 م

