فصول
العدد رقم 2
01 مارس 1983

شعبية شوقي وحافظ

نبيلة إبراهيم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سيظل السؤال عن معيار موضوعي يقاس وفقا له النتاج الأدبي ، ويفسر سمو بعضه على البعض الآخر من ناحية القيمة الفنية ، وقدرة بعضه على الانتشار زمانيا ومكانيا أكثر من البعض الآخر ـ سيظل هذا السؤال الشاغل الأول للنقاد مهما اختلفت مناهجهم وتباينت طرقهم في التحليل .

ألم يفكر ابن سلام الجمحي ، أول ناقد منهجي في تاريخ النقد العربي ، في أن يضع معياراً موضوعيا يقيس به قيمة الشعراء بحيث يتمكن من وضعهم في طبقات ؟ وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على أن النقد منذ أقدم العصور يسعى إلى الكشف عن سر العلاقة بين المبدع والمتلقي ، بقدر ما يحاول أن يعلل تفاوت هذه العلاقة في الدرجة .

وقديما أدرك نقاد العرب كذلك أنه قد تكون لشاعر ما شعبية تفوق شعبية غيره من شعراء عصره . فقالوا عن المتنبي العبارة المشهورة : « ثم جاء المتنبي فملأ الدنيا وشغل الناس » . وهي عبارة ـ فضلا عن أنها لم تطلق على غير المتنبي من المبرزين من شعراء عصره ـ تشير إلى معيار نقدي جديد يمكن أن نسميه شعبية الشاعر .

وقد لا نكون مبالغين إذا نحن استخدمنا هذه العبارة نفسها في الحديث عن الشاعر شوقي بصفة خاصة فنقول : « ثم جاء شوقي فملأ الدنيا وشغل الناس » .

والسؤال عن الشعبية يتجاوز السؤال عن موطن الإبداع ، ذلك لأنه إذا كان لكل شاعر مجال خاص لإبداعه ، فإن الشعبية تعني تجاوز البحث في الفن ذاته ، إلى ما وراء هذا الفن ، أي إلى الامتداد الإبداعي الذي يربط ، لا بين الفن ومتلقيه الفرد ، سواء كان هذا المتلقي متذوقا عاديا أو متذوقا عالماً ، بل بين الفن وجمهور عريض من الناس الذين يمثلون في هذه الحالة وحدة قوية متماسكة ، تثبت للشاعر قدرته الإبداعية مهما تفاوتت في الحكم عليها آراء الأفراد . ومعنى هذا أن الشعبية هي تحقيق للعملية الفنية في أعلى مظاهرها ، ذلك أن الإبداع في هذه الحالة يكون قد أدى وظيفته الاجتماعية أداء كاملاً عندما ينفصل النتاج الفني عن مبدعه ،

ويصبح ملكا لجمهور عريض يستقبله ويردده بطرق مختلفة . أى يصبح جزءاً من عالمه . وقد لا يكون الأمر مثيرا للدهشة إذا سيطر نتاج أدبى على جماعة من الناس تعيش فى زمان محدد ومكان محدد . ولكن الأمر يكون حقا مثيرا للدهشة إذا ظل هذا النتاج يأسر الناس خارج حدود زمانه ومكانه . وبخاصة عندما تتغير المعايير الفنية فى كثير أو قليل .

٢

وهنا نجد أنفسنا أمام اصطلاحين هما «العالمية» و «الشعبية» . وعلى الرغم من تقارب الاصطلاحين شكلا . فإن الاختلاف بينهما كبير . ويكفى أن نقف عند حدود الاشتقاق اللغوى لكلا الاصطلاحين لندرك الفرق بينهما لأول وهلة ؛ فالعالمية نسبة إلى العالم ، والشعبية نسبة إلى الشعب . وإذا كان العالم هو مجموعة شعوب الأرض فى أى زمان ، فإن الشعب مجموعة من الناس يجمعها مكان واحد محدد تعاقبت عليه أعصر طويلة . ويترتب على هذا أن العالمية قيمة تتعلق بها الشعوب ، بصرف النظر عن أطرها الحضارية التى تعيش فيها . أما الشعبية فهى قيمة ترتبط كل الارتباط بالإطار الحضارى الذى تعيش فيه جماعة من الناس . وعلى الرغم من أن العالمية تبدو ، فى هذه الحالة ، أوسع نطاقا من الشعبية ، فإن الأسباب التى تؤدى إلى شعبية نتاج أدبى ما أكثر تعقيداً من تلك التى تؤدى إلى العالمية . على أننا نود ، قبل أن نخوض فى تفصيل هذا الموضوع ، أن نتفق بادىء الأمر حول مفهوم الشعبية .

وقد يُغضب بعض الناس ــ ونحن نبحث فى شعبية شوقى ــ أن نأخذ فى شرح مفهوم الشعبية من خلال فهمنا لذلك النوع الأدبى الذى تلتصق به صفة الشعبية منذ الأزل ، وهو الأدب الشعبى . على أننا نود أن نطمئن هؤلاء ، فنقرر أنه لا يعنينا فى هذا المجال الجماعة صاحبة هذا الأدب ، ولا يعنينا لغة هذا الأدب ، وإن كنا نعتز بهما كل الاعتزاز ، بل يعنينا أن نشرح مفهوم الشـــعبية فى إطار الأسباب الخفية التى تجعل التعبير ملكا لجماعة كبيرة من الناس ، حتى إن كل فرد يرى من حقه أن يستخدم هذا التعبير فى الوقت المناسب وكأنه من إبداعه الشخصى ، وإن أدرك كل الإدراك أنه ليس سوى فرد فى جماعة ورثت هذا التعبير . وقد يظهر هذا التعبير فى شكل حكايات أو قصص بطولى أو رمزى ؛ وقد يتشكل فى أغان تمس كل جوانب الحياة ، أو فى أقوال مأثورة ؛ وقد يتشكل فى شكل حركى أو إيقاعى ، أو فى أنماط من السلوك . وكل هذه الأشكال ليست سوى تنويعات لنظام متكامل هو ما نطلق عليه النظام الحضارى لشعب من الشعوب . وإذا كانت الحضارة نظاماً متكاملاً موصولاً من الماضى إلى الحاضر ثم إلى المستقبل ، وإذا كان هذا النظام لا بد أن يصاغ فى لغة أو فى مجموعة من النصوص التى تحدد معالم هذا النظام ، فإنه يتفرع عن هذا نقطتان رئيسيتان نتخذهما منطلقا لشرح مفهوم الشعبية على مستوى التعبير الشعبى أو على مستوى التعبير الفردى سواء .

أما النقطة الأولى فهى أن الكلام عندما يتشكل فى إطار من التعبير الأدبى الفنى فإنه يصبح نظاما فوق النظام اللغوى ؛ أى أنه يندرج فى إطار نظام حضارى شامل . وعندئذ تصبح للنص قدسية القسم والقانون ، أى أنه ينتفى عنه الزيف ، وتلتصق به الحقيقة . وهذا هو الدافع الخفى الأول وراء تعلق الجماعة بنص من النصوص وحفظه وترديده .

وأما النقطة الثانية فهى أن مثل هذه النصوص ، التى تعد تراكمات من الماضى والحاضر ، ليس لها طابع العالمية ، بل إنها مرتبطة كل الارتباط بالمكان والزمان اللذين تعيش فيهما الجماعة . وبتعبير آخر نقول إن مثل هذه النصوص تنتفى عنها صفة العالمية ، وتلتصق بها صفة الشعبية . وهذا هو الفرق الأساسى بين مفهوم العالمية والشعبية . فإذا اكتسب نص صفة العالمية ، فإنما يرجع ذلك إلى قدرته على توصيل ما هو إنسانى إلى أكبر عدد من الشعوب . أما عندما يكتسب نص صفة الشعبية فمرد هذا إلى أن هذا النص أصبح جزءاً من الكيان الحضارى الذى يعيشه شعب من الشعوب .

٣

ومن هذه المقولة الأولية نأتى إلى المقولة التالية التى تترتب عليها ، وإن لم نبرهن عليها بعد ، وهى أن ما خلفه شوقى من نصوص مختلفة ليس مجرد نصوص فنية جمالية ، بل إن هذه النصوص تتعدى كفاءتها الجمالية لتصبح لها الكفاءة الحضارية ، أى تصبح لها القدرة على أن تكون نظاما فوق النظام اللغوى .

ونحاول الآن أن نتوسع فى هذا المفهوم ، واضعين فى الحسبان على الدوام الربط ، من حيث مفهوم الشعبية ، بين النص الذى يعد إرثا حضاريا فيحفظ ويردد ، والنصوص التى خلفها أمير الشعراء .

إذا كانت الشعبية تعنى الاصطلاح والاتفاق حول مجموعة من النظم الرمزية التى تنتظم وتتكامل مكونة شكل الحياة ، وإذا كان الاتفاق يتم أولا حول مفاهيم عميقة ضمنية ، فإن هذا يعنى أن الجماعة لا تتكون إلا من خلال علاقات متداخلة بين الأفراد ، كما أنها لا تتكون إلا إذا صنعت من هذه العلاقات المتداخلة أسلوبا ، أو بتعبير آخر إنها لا تتكون إلا بعد أن «تؤسلب» نظام حياتها . وليست العلاقات المتداخلة علاقات مادية فحسب ، بل هى علاقات ترتبط بكل جانب من جوانب الحياة ، المادى منها وغير المادى ، والمرئى منها والغيبى .

وإذا نحن ألقينا نظرة شاملة على نتاج شوقى الشعرى والنثرى والمسرحى ، وجدناه فى جملته ينحو إلى أسلبة نظام الحياة ؛ بمعنى أن شوقى لم يكن مهموماً بمشاكله الذاتية الخاصة ؛ فنحن لا نكاد نحس بمشكلة ذاتية واحدة فى كل أعماله الضخمة ، وإنما كانت هموم شوقى هموماً جماعية . ولم تكن وسيلة التعبير عن هذه الهموم هى الشكوى منها ، بل كان التعبير عنها عن طريق إبطالها من خلال الاصطلاح على نظام . وإذا كنا قد رأينا أن النظام الذى يعيش فى إطاره شعب

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

من الشعوب هو خلاصة تركيبة حضارية معينة . فإن شوقى الذى يعد بتكوينه النفسى وريث حضارة معينة . ثم بتكوينه الثقافى أكثر أدباء العصر الحديث استيعابا لمكونات نصوص هذه الحضارة . كان يدور فى فلك النظام الذى يعيش فيه الشعب المصرى بخاصة والعربى بعامة .

وإذا كانت الحضارة تعنى التراكمات المعرفية التى تصل إلى حد الامتلاء ، وأن هذا الامتلاء يثرى النظام المتسلط بنصوص مختلفة . فإن العملية الحضارية لا تقف عند التراكمات المعرفية التى تصل من الماضى . بل إنها تكتمل بإعادة التفريغ والتوزيع ، لأن الحضارة لا تعنى الثبات . بل تعنى إعادة التنظيم على الدوام . ولكن ما يفرغ من هذا الامتلاء إنما يختار من بين مواد التذكر . وفقا لمعايير إشارية ترتبط بالموقف الحضارى القائم . ولهذا فإن من يستقى من نبع النصوص الحضارية يكون على وعى دائما بأنه يرى فى النص ما يتفق وظروف الحياة ، بصرف النظر عن قيمة النص الذى يتمثل به . إذ إن النص لا يكون سوى مادة لتشكيل الحقيقة . وبهذا يكون هذا الإنسان المردد للنصوص . الذى يختار منها ما يتفق وموقف الجماعة . عامل استمرار للحضارة . أى يعد جزءاً من ديناميتها التى تتمثل فى الارتباط بالنظام والعمل على تغييره فى آن واحد .

وإذا نحن قرنّا بين عملية ترديد النصوص فى الحياة الشعبية والدافع وراءها ، والدافع الذى كان يدفع شوقى إلى الاستقاء من منبع التراث ، ابتداء من الشعر بإيقاعه ولغته . إلى موضوعات مسرحياته وقصصه ، فإننا نجد أن كليهما يعيش العملية الحضارية المستمرة فكلاهما مشغول بعملية التذكر ، تذكر تراث الماضى الذى انحدر فى شكل نصوص مروية ومدونة ، وكلاهما ينتقى منها ما يعين على الحاضر ، أى أن كليهما يتأمل الماضى من خلال عملية التذكر الدائمة ، لصالح الحاضر الذى يثير فى الإنسان الإحساس الدائم بالقلق ، وذلك من أجل مستقبل مأمول . وبتعبير آخر نقول إن كليهما يتأمل الماضى من بعد جديد . وهو لا يتعامل معه فى حد ذاته . بل يتعامل معه من خلال حديثه مع نفسه . وبهذا استطاع شوقى أن يواصل العملية الحضارية من خلال هذا التفاعل العميق معها . كما استطاع فى الوقت نفسه أن يضيف إلى رصيد التراكمات المعرفية رصيداً آخر ، عندما استطاع أن يجعل من نصوص الماضى حركة إنماء لأشكال لغوية . وصور فنية . ورموز أسطورية . بل طقوس دينية .

٤

ولم يكن شوقى ينظر إلى الدور الحضارى للعملية الفنية بوصفه مجرد تذكر يأتى عفو الخاطر لرصيد الماضى . بل إنه كان ينظر إلى إبداعه بوصفه أداء متصلا للعملية الحضارية . وإذا ذكرنا كلمة أداء فإننا نود أن نوضح معناها ووظيفتها بالإحالة إلى ما يعنيه الأداء الفنى فى الحياة الشعبية . وهو ما يسمى اصطلاحاً performance فالأداء الفنى للتراث الشعبى جزء لا يتجزأ من العملية الحضارية المتصلة . ذلك أن الأداء هو المسئول عن أن يظل النظام حيا نابضا مع الجماعة . وإذا فهمنا الأداء بهذا المعنى . فإننا نستطيع أن نقول إن الأداء هو فن توصيل النظام . ومن الممكن كذلك أن يسمى الفنان المؤدى فنان الحياة . وأن ينظر إلى فنه وسلوكه بوصفهما أداء ، لأنهما فى الواقع أداء وتمثيل للعملية الحضارية .

ويتفق شوقى مع المؤدى الشعبى فى إطار هذا المعنى العام لمفهوم الأداء ووظيفته . فهو مثله . كان فى حالة أداء فنى مستمر لنصوص الماضى ، وهو مثله . يمثل الخلية الحية بالنسبة للجماعة . ثم إن الجماعة تكون فى أشد الحاجة إلى تجاربهما مع تراثهما . وإلى أدائهما الفنى . بخاصة عند الإحساس الشديد بدواعى القلق . ولا تكون مهمة الأداء فى هذه الحالة مجرد التوصيل . بل الإثارة إلى حد المشاركة .

ولا يمكن أن تكون المشاركة فعالة إلا عندما يستند المؤدى فى فنه إلى المعيار الحضارى الذى تأخذ به الجماعة المستقبلة لفنه ، أى عندما ينظر وعين منه على الماضى وعين على الحاضر . فإذا نجح المؤدى فى خلق الموضوعات والمواقف والنماذج المستقاة من تراثه . ووضعها فى قالب جديد يساير تيار النشاط الحضارى الذى تعيشه الجماعة فى عصره . فإنه ينجح فى تحريك الاستجابة المباشرة للنظام الذى يلح عليه ويحس به الجماعة فى أعمق أعماقها . وهذا يفسر لنا كيف أن الأداء لا يحدث مرة واحدة . بل هو عملية مستمرة بالنسبة إلى الفنان الشعبى . وهو خلق مستمر بالنسبة إلى الفرد الذى يبدع ويداخله طاقة كبيرة من مكونات الوعى الجماعى .

ولقد كان أداء شوقى لعملية الإبداع بوصفها استمراراً لرصيد التراث وخلق جديد فى الوقت نفسه عملية مستمرة ، فطوراً يكون هذا الأداء من خلال ما امتزج بكيانه من رصيد شعرى هائل ، وهو يجهد نفسه فى أن يكون هذا الرصيد ممثلا لتراثه وممثلا لعصره . وقد يتمثل له هذا الرصيد فى شكل قوالب لغوية جاهزة . أو فى إيقاع موسيقى محفوظ يتردد فى نفسه . ولكنه . فى كل حال . لم يكن يسلم نفسه للقوة المطلقة لأسر التراث . بل كان يثبت على الدوام قدرته على التحرر من عملية الربط المقيدة إلى عملية الربط الحرة . وتارة يكون الأداء تمثيليا للروايات التى تتزاحم على ذاكرته حول بطولات نموذجية قديمة . وهو يتعمق هذه البطولات النموذجية مرة فى نصوصها الأصلية . ومرة فى بعدها التاريخى . ثم يتعمقها أخيرا وهى ممتزجة بحسه الحضارى المعاصر . فإذا فرغ من الأداء التمثيلى لنموذج فى شكل مسرحى أو قصصى أو شعرى . تحرك بداخله نموذج آخر قديم . وهكذا ... وبهذا كان شوقى مؤديا فنيا . أو كان فنان الحياة فى كل لحظة من فترة إبداعه الخصبة .

ولقد كان فى أدائه المستمر محققا للعملية الحضارية التى تعد ذكرى لتراكمات وصلت من الماضى إلى الحاضر . وتظل هذه التراكمات تلح على الإنسان الذى يستوعبها حتى يتفتق عنها نتاج جديد . فيه عبير الماضى وقلق الحاضر وأمل المستقبل .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٥

وإذا كنا قد وصلنا إلى تحديد المفهوم الخاص بشعبية المبدع الفرد . أو بالأحرى شعبية شوقى ، فى إطار تحديدنا لمفهوم الشعبية بمعناها الحضارى العام . فإننا يمكننا أن ننتقل بعد ذلك إلى مجال آخر من هذا البحث عندما نتساءل : كيف حقق شوقى بفنه وفى فنه هذا المفهوم ؟ وبتعبير آخر : كيف استطاع شوقى أن يتجاوز بمقومات فنه التأثير فى الجمهور المحدود بزمانه ومكانه إلى جمهور أعرض يعيش فى نفس المكان ولكنه تجاوز زمنه ؟

قلنا إن أسلبة النظام . أى وضعه فى أساليب فنية تحمل معايير هذا النظام . هى الضمان للحفاظ على النظام . أى على شعبية الجماعة فى إطار نظامها الحضارى . حيث أن الأساليب الفنية التى تكون ماثلة فى ضمير الجماعة على الدوام . هى التى تحفظ لها صحوتها إزاء النظام . ومعنى هذا أنه إذا كان للنظام قوة التسلط . فلا بد أن تكون اللغة الفنية التى تحمل هذا النظام لها القوة الآسرة المتسلطة . لأنها لو لم تكن كذلك . لفقدت سر تعلق الناس بها . وبتعبير آخر نقول إنه إذا كان النظام أسلوبا مثاليا فى الحياة يُسْعَى إليه . فإن اللغة التى مهمتها الإثارة إلى حد المشاركة فى هذا النظام ينبغى أن تكون مثالية . ابتداء من اللغة فى حد ذاتها . إلى الرموز والنماذج القديمة . ثم إلى المعيار والقيمة . ومعنى المثالية أن يخضع كل هذا لمعيار التاريخ لا لمعيار الفرد . وبهذا يكتسب التعبير القدرة على الاستمرارية . ويكون الاتفاق عليه عندئذ أكثر من الاختلاف . كما تكون حماسة الكثرة نحوه أكثر من أهواء القلة .

وكان شوقى يعرف رسالته منذ أن بدأ الشعر يتحرك فى نفسه . وظل وعيه برسالته ينمو مع نمو ثقافته . وكانت ثقافته تنمو من داخل تراثه ومن داخل حضارته لا من خارجها ؛ بل إن ما استوعبه من ثقافة العالم الغربى . لم يكن له أثر إلا فى إطار رصيد تراثه الحضارى . ومعنى هذا أنه إذا كانت الظروف قد قضت أن ينشأ شوقى فى قصر الحاكم . فإنه مع نمو حسه الفنى . وما صحب هذا الحس من توتر . بدأ إحساسه بالغربة من هذا الجو الكهنوتى يتزايد . وهذا يفسر لنا كيف أنه بعد أن قضى مدة وجيزة من عمره يقول فيها شعر الولاء التقليدى . استجاب لتمرده الداخلى . ليقينه من أن فنه ليس ملكا لمطالب الحياة اليومية العاجلة . بل ملكا للجماعة والتاريخ . وفى هذا يقول شوقى : « والحاصل أن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره . تجزئة يجل عنها ويتبرأ منها الشعراء . إلا أن هناك مَلِكاً كبيراً ما خلقوا إلا ليتغنوا بمدحه ويتفننوا بوصفه ، ذاهبين فيه كل مذهب ، آخذين منه بكل نصيب ، وهذا الملك هو الكون »[1] . ويقول مرة أخرى معبرا عما كان يفهمه من رسالة الفن : « ثم طلبت العلم فى أوروبا فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم ، وعلمت أنى مسئول عن تلك الهبة التى يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه ، وأنى لا أؤدى شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التى لا تحد ولا تنفد[2] .

وبهذا تحددت رسالة الشاعر بكونها رسالة كونية إلى جانب كونها رسالة اجتماعية . وهذان هما قطبا الإبداع على الدوام . على أننا إذا أضفنا إلى هاتين العبارتين قوله المأثور إن الشعر ابن أبوين هما الطبيعة والتاريخ . فإننا نجد أن الشاعر يقف بين ثنائيتين أخريين هما الطبيعة والتاريخ . ولسنا بصدد تحديد المفاهيم الفلسفية للكون والطبيعة والتاريخ . ولكننا نود أن نقول إنه لم يؤثر عن شوقى أنه شاعر الطبيعة الأول . ولا شاعر الكون الأول . بل ما أثر عنه أنه شاعر التاريخ الأول . ولكن . لو اقتصر مفهوم التاريخ على أنه مجرد رواية الأحداث أو التمثيل بها فى مواقف عصرية مشابهة . لما تحققت لشوقى تلك الشعبية . ذلك أن الشعبية بمفهومها الحضارى ـ كما سبق أن ذكرنا ـ لا تتكون إلا من خلال الاتفاق على نظام يصاغ فى أشكال فنية يصطلح عليها . ولا يتحدد النظام بمجموعة من العلاقات الاجتماعية فحسب . بل إن هذه العلاقات الاجتماعية لا يمكن أن تتماسك إلا فى إطار نظام كونى ؛ وهذا هو السر فى صرامة النظام وقدسيته فى آن واحد .

ونستطيع أن نقول إن التاريخ عند شوقى كان له مفهوم خاص . فقد اتسع ليحتضن الكون والطبيعة والرسالة الاجتماعية جميعاً ؛ أى أن التاريخ أصبح مستودعا للنظام الأمثل .

٦

وعندما بسط التاريخ للشاعر نفسه بحيث اقترب الماضى من الحاضر . بدأ الشاعر يعيش فى شعره لعبة الجدل بين الماضى الحاضر والحاضر الغائب . أى لعبة الغائب الحاضر والحاضر الغائب . واللعبة فضلا عن أنها حضارية (ذلك أن حاضر الجماعة لا يتكشف إلا من خلال الامتداد فى البعد الزمانى والمكانى) . فهى أيضا لعبة كونية ؛ فالهدف منها ليس إدراك التماثل بين الأشياء فى الماضى والحاضر . بل هو إدراك حقيقة الأشياء . والحقيقة مجالها الكون . ولهذا فهى لا تكف عن الظهور فى هذا المكان أو ذاك . وفى هذا الزمان أوذاك[3] . ولهذا فإن الماضى عندما كان يتزاحم على الشاعر . كان الشاعر يختار من جزئياته ما يجد فيه كشفا لحقيقة الحاضر . أو يجد فيه كشفا لحقيقة كلية .

لننظر كيف اقترب الماضى من الحاضر فى موقف من المواقف عند شوقى ، فأخذ يتصاعد بالتماثل بين الأديان إلى أن اختزل الموقف الكونى للإنسان القديم والحديث فى نقطة :

رب شقت العباد أزمان لاكـ
ـب بها يهتدى ولا أنبياء
ذهبوا فى الهوى مذاهب شتى
جمعتها الحقيقة الزهراء
فإذا لقبوا قويا إلها
فله بالقوى إليك اهتداء
وإذا آثروا جميلا بتنز
يه فإن الجمال منك حباء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإذا انشأوا التماثيل غرا
فإليك الرموز والإيماء

وإذا قدروا الكواكب أربا
با فنك السنا ومنك السناء

وإذا أهوا النبات فمن آ
ثار نعماك حسنه والنماء

وإذا يمموا الجبال سجوداً
فالمراد الجلالة الشماء

وإذا تُعبد الملوك فإن الـ
ملك فضل تحبو به من تشاء

وإذا تُعبد البحار مع الأسماك والعاصفات والأنواء
وسباع السماء والأرض والأر
حام والأمهات والآباء

لعلاك المذكرات عبيد
خضع والمؤنثات إماء

رب هذى عقولنا فى صباها
نالها الخوف واستباها الرجاء

فعشقناك قبل أن تأتى الرسـ
ـل وقامت بحبك الأعضاء

والمتمعن فى هذه الأبيات لا يخفى عليه البناء الذى يغلب عليها ؛ فقد ظلت الأبيات تتوزع بين شطرين ، شطر ملك للماضى وشطر ملك للحاضر ، إلى أن انصهر الماضى فى الحاضر فيما يمثل الحقيقة ، وهى أن الإنسان مخلوق من عجينة مزاجها الخوف والرجاء ، وأن هذا التكوين لا بد أن يؤدى فى داخل النفس الإنسانية إلى عشق القوة الكونية فى كل زمان ومكان .

وقد لا يصل إدراك التماثل بين جزئيات الماضى والحاضر إلى حد الكشف عن النظام ، بل يقتصر على إعادة تمثيل الموقف القديم بوصفه دالا على مدلول معاصر لا يُشَارُ إليه ، بل يدرك من خلال عملية الربط والتحليل الذهنيين . وبهذا تتجاوز عملية التمثيل مجرد المقارنة بين موقفين لتدخل فى الإطار المعرفى الذى يحتفظ للدال بتميزه من ناحية ، ويفسح من ناحية أخرى المجال للتحليل الخيالى الذى يدرك أن تمثيل هذا الشىء يعنى قابليته لأن يتكرر حدوثه . يقول الشاعر فى قصيدته الشهيرة «كبار الحوادث» :

بنت فرعون بالسلاسل تمشى
أزعج الدهر عربها والحفاء
فكأن لم ينهض بهودجها الدهر ولا سار خلفها الأمراء
أعطيت جرة وقيل إليك النهر قومى كما تقوم النساء
فمشت تظهر الإباء وتحمى الد
مع أن تسترقه الضراء
والأعادى شواخص وأبوها
بيد الخطب صخرة صماء
فأرادوا لينظروا دمع فرعو
ن ، وفرعون دمعه العنقاء
فأروه الصديق فى ثوب فقر
يسأل الجمع والسؤال بلاء
فبكى رحمة وما كان من يبكى ولكنما أراد الوفاء

وكما يختزن التاريخ مواقف مثالية ، يختزن ضمير الجماعة إحساساً عميقا بنظام الحياة المثالى . وهذا الحس الجماعى بنظام الحياة لا يختفى قط فى حياة الجماعة ، بل هو – على العكس – يطفر فى كل لحظة عندما تستدعيه الأحداث . وقد كان شوق يختزن نظام الجماعة فى حسه بقدر ما كان يختزن التاريخ فى ذاكرته . وها هو ذا يتمثل بما يمكن أن يشارك به الجماعة من إدراك لنظام الحياة ، وذلك فى موقف من مواقف مسرحيته «على بك الكبير» . فهناك صوت مصرى مدحور يشكو طغيان الباطل ، لمصرى آخر مثله . ويرد عليه الصوت الثانى مؤكداً أن الحق لا بد أن يسود مهما تمادى الباطل ، لأن الحق نظام كونى وإن غاب زمنا عن الحياة . يقول صوت ردا على كلام سابق :

ما قد دهاك دهانى
ومثل شأنك شانى
أتيت طنطا لشغلى
وكان تحتى أتانى
خرجت منها مع الليـ
ـل مبلاً طيلسانى
فى فوق طريق
من لا يرى ويرانى
أعمى عليه سلاح
فى صورة الشيطان
فصاح بى قف ! ترجَّل !
لقد سرقت أتانى

عندئذ يرد صوت آخر عليه متسائلاً :

وما جرى ؟

فيكمل الأول حديثه بقوله :

قلت له
بل الأتان لى أنا
فقال ذاك أمس
إلا إنها اليوم لنا
بل هى لى وحدى فدعها لى وامض من هنا
ثم رمانى بيد
كأنها كفُّ النَّمر
ثم اعتلى ظهر الأتان
لكن ... لم يسرِ
حتى سمعت هدة
وصرخة من النَّهرَ
وأبصرت عينى وراء
الليل آية القدر

حـــمـــــارقى تجبـــــرت
مـــــثـــــل تجبر الـــــبشر
فـــأغـــــرقت راكبهـــا
وغـــــرقت على الأثـــــر[٤]

إن عملية التمثيل هى عملية تحسس للطريق إلى ما يلح على العبقرية الفنية من تحديد للمسميات فى إطار النظام الأمثل ، وليست مجرد التنبيه إلى العلاقات عن طريق التلاعب بالصور . ولكن العبقرية تأبى أن تحدد نفسها بتسمية الأشياء بمسمياتها ؛ فما أن تلتقى الأشياء والكلمات فى جوهرهما الحقيق حتى توشك أن تسمى الشىء باسمه ، إذا باللغة تمتص المسمى فيختفى . وبهذا يظل الفنان العبقرى يسعى وراء تسمية الأشياء دون أن يسميها ؛ وبهذا يظل شغله الشاغل هو البحث عن الحقيقة .

لقد كانت عملية التمثيل من خلال إدراك المتشابهات هى شغل شوقى الأول . وقد كان الرصيد الحضارى الهائل حاضرا فى نفسه ، كما كانت طاقة اللغة عنده حيه نابضة . ولم يبق بعد ذلك سوى أن تصطاد اللغة المثال وأن تصهره بداخلها ، ملمحة له دون أن تسميه . واللغة فى هذه الحالة هى التى تفكك الأشياء وتربطها بحيث تجعلها مرئية من خلال الكلمات ، كما أن اللغة بهذا المعنى تغير من تتابع المدركات ، وتقطع استمرارية الأشياء عندما تنتزع منها بعض النماذج دون غيرها . وحيثما تكون اللغة قادرة على هذه العملية ، يكون هناك تمثيل وتجاور وتجميع للأشياء وكشف عن أسرارها . وعندئذ تكون اللغة مكان التقاء الطبيعة والإنسان ، أى مكان التقاء الوجود والتمثيل . وعندما يقدم الإنسان الحقائق ولا يقدم نفسه فى التمثيل ، تصبح اللغة المركز الأول للحقائق ، وتستطيع عندئذ أن تختزل العالم فى كتلة من التماثل .

٧

وتظل عملية إدراك التماثل بين الماضى والحاضر فى الإطار الكلى للمفهوم الحضارى تلح على شوقى . وإذا كانت عملية الاستمرار الحضارى ، وما يحدث مع هذا الاستمرار من تغيير ، تتم خفية وفى بطء بين الجماعة ، فإن الفنان الفرد الذى يتحرك من خلال حس حضارى نابض ، يعرف أن مسئوليته حضارية فى المقام الأول ، أى أنه يكون مدركاً كل الإدراك لأن فنه موجه لتحقيق صحوة جماعية . ولم يكن شوقى داعيا سياسيا ، وسيلته الإثارة من خلال الخطب والمقالات ، ولكنه كان فنانا شاعراً . والصحوة الفنية فى إطار هذا المفهوم الحضارى لا تتحقق إلا من خلال تشكيل المثال الذى يلقى ظلاله على الواقع . والمثال قيمة ومعيار لم يتكونا فى يوم وليلة ، بل تبلورا مع التاريخ . ومعنى هذا أن المثال مصطلح عليه من قبل وأنه يعيش فى ضمير الجماعة ، وإن ظل فى حاجة على الدوام إلى من يوقظه .

ولعل هذا هو السبب فى بعث شوقى لشخصية عنترة ومجنون ليلى فى عمله المسرحى . إن الشخصيتين قد ثبتتا فى التاريخ من خلال الأخبار والأشعار ، ولكنهما لم تثبتا فى عمل فنى متكامل على مستوى اللغة الرسمية . وإذا كانت بطولة عنترة قد تكاملت فى إطار السيرة الشعبية التى لا بد أنها كانت تروى فى عصر شوقى ، فإن السيرة ، مهما تكن قيمتها ، ليست بالعمل الفنى الرسمى الذى تضبطه قيود تاريخية وفنية محددة . ومن هنا كانت رغبة شوقى فى بعث هاتين الشخصيتين بوصفهما مثالاً حضاريا عربيا ، وكأنما شاء بذلك أن يكمل ما أغفله التاريخ .

على أنه إذا كانت الروايات القديمة التى حكت عن عنترة ، وبالمثل شعره ، تهدف إلى إبراز البطولة الفردية التى تتحقق عندما ينجح البطل الفرد فى استرداد حقه من مجتمع ظالم ، فإن بناء العمل المسرحى الذى يجعل مجموعة من الشخوص تلتف حول البطل لتقف معه فى صراعه ضد القوة المناوئة له ـ هذا البناء الأساسى للعمل المسرحى عند شوقى من شأنه أن يوسع من دائرة البطولة الفردية ؛ وذلك من خلال الحوار المتشابك ، والمواقف المتصارعة ، لتشمل البطولة الجماعية . وفى هذا يلتقى شوقى مع السيرة الشعبية ، فى أن كليهما يهدف إلى إيقاظ الحس الجماعى نحو قيم ومعايير تقرها الجماعة داخل العمل ، من قبل أن تقرها الجماهير المستقبلة لهذا العمل ؛ أى أن المشاركة الجماعية تتم داخل العمل قبل أن تتم خارجه .

لننظر كيف يدير شوقى الحوار على المستوى الجماهيرى فى مسرحية مجنون ليلى ، عندما وقف «منازل» المناهض لقيس بين الجمعيْن ، الجمع المناصر لقيس والجمع المتآمر ضده ، وكيف يؤدى هذا الحوار إلى المشاركة الجماهيرية داخل المشهد وخارجه فى آن :

منازل :
إن قـيـسـا مـعـشـرَ الحى أخٌ
وابن عَـمٍّ ، أفـنـه تبرأون ؟

أصوات :
لا ورب البيت

منازل :
أصغوا لى إذن
ثم ظنوا كيف شئتم بى الظنون
إن قيسا شاعِرُ البيد الذى
لا يُجـارَى أفـأنتم مـنـكـرون ؟

أصوات :
لا ورب البيت

منازل :
اصغوا لى إذن
ثم ظنوا كيف شئتم بى الظنون
إن قـيـسـا سـيـد من عـامـر
وابن سادات ، أفيه تمترون ؟

أصوات
لا ورب البيت

منازل :

اصغوا لى إذن
ثم ظنوا كيف شئتم بى الظنون
إن قيسا قد بنى المجد لكم
ولنجدٍ ، أبقيس تكفرون ؟

أصوات :

لا ورب البيت

منازل :

اصغوا لى إذن
ثم ظنوا كيف شئتم بى الظنون
أنا فى ودى وإعجابى به
لا يدانينى الرواة المعجبون
شعر قيس عبقرى خالد
ليته لم يتخلّله المجُون
إننى أخشى عليكم عاره
رب عار ليس تمحوه السنون
ضجرت ليلى وضجت أمها
وأبوها وتأذى الأقربون
وغدا كل فتى من عامر
حين يلقى الناسَ ، محنىَّ الجبين

أصوات كثيرة :

هو ماقلت

منازل :

إذن مابالكم
لم تثوروا ، مالكم لاتغضبون ؟
هو ذا قيسٌ مع الوالى أتى
يطأُ الحىَّ وأنتم تنظرون
وأبو ليلى امُرؤٌ أدرى له
رقّةَ القلب وأخشى أن يلين
بعد حين يعبثُ القومُ بكم
ومن الحى بليلى يخرجون
آن يا قومُ لكم أن تعلموا
أن قيساً هتك الحدرَ المصون
قيسُ لم يترك لليلى حُرمةً
ما الذى أنتم بقيسٍ فاعلون ؟

صوت :

ماجن لابد من تأديبه

صوت آخر :

إن بالسوط يُربَّىَ الماجنون

وتتوالى الأصوات المطالبة بتأديب قيس إثر انفعالها بما قاله منازل ، إلى أن ينبرى صوت يغير من اتجاه الإثارة ، ويجعلها مع قيس لاضده ..

صوت :

مناز يابن العم ماهذا الخبر
رفعت قيسا فجعلته القمرْ
والآن أغريت بقتله الزُّمَرَ
كِفعِل جزار اليهود بالبقر
برأها من العيوب وعَفَرْ

وبهذا التمثيل يعلو هذا الصوت فوق صوت منازل ، وتأخذ الجماعة فى الانسلاخ من حول منازل لتنضم إلى بشر المناصر لقيس ، وتسمعه وهو يقول لمنازل من فوق المنبر ..

خلِّ الحق ما
أنت والله على الحق أمين
إنما أنت لقيس حاسد
منطوى الصدر على الحقد المهين
يامناز يابن عمى أصغ لى
أنت دون أنت دون أنت دون !

إن الشاعر فى هذا المشهد لا يود أن يعبر عن فكرة درامية ، ولا يود أن يهمس فى نفس القارىء بشعر وجدانى ، ولكنه يهدف إلى المشاركة الحماسية لجمهور القراء إزاء بطل غير قادر على إشهار السيف فى وجه كل ظالم كما يفعل عنترة ، ولكنه مثال فى قدرته على تحمل الألم ، الذى وصفه الشاعر بأنه ألم عبقرى ، عندما قال على لسانه :

تفردت بالألم العبقرى
وأنبغ ما فى الحياة الألم

ولا يعنينا فى هذا المقام أن نقف من أعمال شوقى موقفاً نقديا ، كما لا يعنينا أن نقلب ما قيل وما يقال حول قيمة فنه المسرحى أو فنه الشعرى ، بل إن ما يهمنا فى هذا البحث أن نؤكد قدرة شوقى على استيعاب تراثه الحضارى ، وامتلاكه الوسائل التى تجعل من فنه مشاركة جماعية لإدراك المثال .

ولعل هذا يفسر لنا اهتمام شوقى بتصوير الجزئيات ، حيث تركز كل جزئية على مفهوم لقيمة مثالية . وقد يأتى تصوير الجزئية عنده بوصفها صدى للماضى وقد يكون التصوير انعكاسا للحاضر ، ولكن الحاضر والماضى يذوبان معا فى تكوين المثال بوصفه رصيداً حضاريا يمكن أن يستحضر فى كل وقت .

فهذا ابن عوف المناصر لقيس يذهب لمقابلة المهدى والد ليلى ، ويشرع فى خلع حذائه قبل أن تطأ قدمه بيت المهدى . وعندئذ يقول له المهدى :

أتخلع نعليك ! لا يابن عوف
نشدتك بالله لا تفعل
أتمشى إلى منزلى حافيا
فديتك ، من أنا ؛ مامنزلى

فيرد ابن عوف قائلا :

خلعتهما وانتعلت التراب
إلى خيمة السيد المفضل

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكن هذا الرد لا يكفى لأن يثير فى حس القارئ الشعور بمثال النبل .

ولا تحدث هذه الإثارة إلا عندما يتدخل « نصيب » ليقدم هذا المثال من عمق التاريخ ويقول :

دعه يامهدى يفعل
إنما يرمى لمعنى
كالحسين بن علىٍّ
هو بالعشاق يُعنىَ
الحسين انتعل الترب
إلى والد لبى
فرآه حافيا فى ساحْ
حة الدار فجُننا
قال لا أملك يابن
المصطفى بنتاً ولا ابنا
أنت فى الدار أمير
فبما شئت قرنا[٦]

إن الفنان عندما يكون مستوعبا كل الاستيعاب لتراثه الحضارى بروافده المختلفة وعندما يشغله بحق أن يكون فنه وسيلة بعث لروح الجماعة التى يخشى أن تصيبها الغفوة والغفلة ؛ أى عندما يدرك أن رسالة فنه حضارية فى المقام الأول ـ هذا الفنان هو الذى يستطيع أن يقدم إلى الإنسان أهم احتياج فى احتياجاته النفسية عندما يجعله يشعر بأن وجوده قيمة فى عالم له مغزى . ولا يمكن أن يحقق الفنان هذا الهدف المثالى إلا إذا ارتكن إلى النماذج الأصلية القديمة ، التى لا تكون قريبة كل القرب من حس الجماعة إلا عندما تكون منتزعة من تراثها الحضارى . إن هذه النماذج ليست ملكا لأفراد ، بل هى ملك للجماعة ؛ وهى المركز الذى يسعى الجميع نحوه وإذا ما تعلق الفنان أولا بهذه النماذج وسعى إليها ، فإنه يتأكد بذلك لا دوره الاجتماعى فحسب . بل مكانته الاجتماعيه كذلك .

وفى بعض الأحيان يكون الحاضر ، فى لحظة تصوير الماضى ، أكثر إلحاحاً على الشاعر من الماضى نفسه . وعندئذ يطل الحاضر من خلال المشهد التصويرى القديم ، ليؤكد قيمة لا تتحدد بزمان ولا مكان ، فهذا مشهد يجمع بين عمرو وزهير أخى عبلة ، وصخر الشاب المرفه الناعم الذى جاء يخطب عبلة ، ويدور فيه الحوار التالى :

عمرو :
أهلا بصخر مرحبا
بالقمر العالى السنا
ماهذه الحلة ، ما
أظرفها ، ما أحسنا

زهير :
أصنعة الشام ؟

صخر :
ولم لا تذكران اليمنا ؟
صنعاء أعلى من دمشق سلعة وثمنا

عمرو :
تلك أمور ياأخى
يعرفها أهل الغنى

زهير :
وما ذلك ، ما المنديل ياصخر ، وما فيه ؟

صخر :
ثياب مثل أثوابى
من الوشى وغاليه
لكل منكما ثوب
إليه جئت أهديه

زهير :
عمرو تأمل يالها حُلَّةً
لله ما أبهى وما أبهجا
الحق ما قال فتى عامر
صنعاء أعلى بلد منسجا

ولا تقتصر وظيفة هذا المشهد على الارتفاع برجولة عنترة المحارب الخشن عندما يتذكره القارئ وهو يتمثل هذا النمط الناعم من الرجال ، بل إن هذه العملية المقارنة سرعان ما ترحزح المتلقى من المحدود إلى المطلق ، عندما يتأمل القيمة فى حد ذاتها ، بعيداً عن حدود الزمان والمكان .

وليس فى وسعنا أن نتقصى الشواهد التى تشير إلى قدرة شوقى على التحرك فى الإطار الحضارى الشاسع الذى كان يعيش فيه بوعى كامل ، ووسائله فى بث هذا الوعى بين الجماعة . ولم يكن الهدف هو أن يجعل الجماعة تعى ماكان ، بل كان هدفه أن يجعل الجماعة تعى أن ماكان لا يمكن أن يكون إلا إذا كان له استمرار فى إطار الحياة المتغيرة .

وقد شاء شوقى أن يجعل من فنه نموذجاً لهذا التغير الحضارى . ومما لاشك فيه أننا مازلنا نحس بهذه القيمة إحساس جيله بها .

٨

وقد يظن البعض أن شعبية الأديب تعنى استخدامه للغة العامة أو المشاركة فى فنونها بشكل أو بآخر . ومن هنا قد يظن أن شوقى شعبى لأنه ألف الشعر العامى الذى دخل مجال الغناء ، أو لأنه ألف قصص الحيوان للأطفال ، أو لأنه كان يشير فى شعره فى بعض الأحيان إلى بعض المعتقدات الشعبية ، أو لأنه تناول فى آخر أيامه موضوعاً شعبيا نجح كل النجاح فى التعبير عن جوه الشعبى بلغة الشعر وهو موضوع الست هدى على أننا نضيف إلى هذا التحديد الضيق لمفهوم الشعبية أن شوقى احتذى القص الشعبى فى تأليفه القصصى ، سواء فى مبناه أو فى جوه وموتيفاته . فالقص عنده ، كما هو الحال فى القص الشعبى ، يعتمد على السرد المتتابع ، وعلى اكتشاف

المفاجآت ، وعلى الزج بالأبطال فى عوالم غريبة وسحرية فى بعض الأحيان ، كما هو الحال فى قصتى «ورقة الآس» «وأميرة الأندلس» . والقص عنده كذلك ، كما هو الحال فى القص الشعبى ، يعتمد على ظهور القوى الشريرة للبطل الخير واقتفاؤها له ، ولكن ما تلبث الأمور أن تنجلى عن انتصار الخير . حقا إن القصتين ، ونعنى قصة «ورقة الآس» وقصة «أميرة الأندلس» ، تعتمدان على حقائق تاريخية ، ولكن هذه الحقائق التاريخية لم تكن من الاكتمال بحيث تركت الحرية للكاتب لأن يمارس كتابة القصة وفقا للنماذج الشعبية السائدة آنذاك .

على أننا ما زلنا نؤكد أن الشعبية بمعنى القدرة على استثارة الجماعة إلى الحد الذى تشارك فيه المبدع فى عملية المد الحضارى على المستوى اللغوى والأدبى والاجتماعى والسلوكى ، ما كانت لتتحقق لشوقى لو أنه اقتصر على هذه الأعمال القريبة من لغة العامة وحياتها وفنها .

ولهذا فإنه ينبغى النظر إلى إنجاز شوقى الفنى فى إطاره الكلى ؛ فالعملية الفنية ، سواء بالمفهوم الشعبى العميق الشامل ، أو بهذا المفهوم المحدود ، كانت عند شوقى عملية واحدة . إنها القدرة على توظيف اللغة فى مستويات مختلفة ، وفى وظائف مختلفة متنوعة . وهذا هو المفهوم الحضارى الحقيق ، الذى يعنى الوحدة فى إطار التنوع ، كما يعنى القدرة على إرسال ما استقبلته حافظته وثقافته فى موجات مختلفة ، تصل إلى أبعاد مختلفة ، منها الدانى ومنها النائى .

٩

والانتقال من الحديث عن شعبية شوقى إلى الحديث عن شعبية حافظ ، يجعلنا نقف وقفة متأنية نتأمل فيها نتاج حافظ الشعرى فى ضوء معيار الشعبية الذى اصطلحنا عليه .

والمتمعن فى رصيد حافظ الشعرى يجده معنيا بصفة خاصة بأحداث حاضره ورجال حاضره . ولا يؤثر عن حافظ نص مهم يرتبط بالتاريخ العربى سوى قصيدته العمرية .وهذه هى نقطة الاختلاف الأولى بين وظيفة الشعر عند كل من الشاعرين فبينما وجدنا أن شوقيا يتحرك فى رقعة حضارية عريضة زمانيا ومكانيا ، نجد أن حافظاً يعنى أكثر ما يعنى بتسجيل الحاضر بوصفه حاضرا فحسب . وليس هناك ضير فى أن يعنى الشاعر بحاضره ، فكل شاعر ، بل كل فنان ، ينطلق بطبيعة الحال من حاضره ؛ ولكن ما نريد أن نقوله هو أن شعر حافظ ثبت الماضى فى أحداثه بحيث أن المتلقى لشعره بعد عصره ، لا يرى فيه لغة ومضمونا سوى ما كان فى عصر حافظ الذى ولى وانقضى ، وأصبح يشغل ، فى سكون ، رقعة من التاريخ .

ولا يختلف موقف المتلقى لشعر حافظ فى أحداث الماضى ، وهى قلة ، عن شعره فى أحداث عصره ؛ فكلاهما بالنسبة للمتلقى ماض ساكن ، وإن كان هذا ماض قريب ، وذاك ماض بعيد .

ولنبدأ بمحاولة للكشف عن حس حافظ للماضى من خلال قصيدته العمرية . ولا يعنينا فى هذا المجال أن نقف محللين لأبيات القصيدة ، بل إن ما يعنينا هو الكشف عن بناء القصيدة ، الذى يكشف بدوره عن علاقة الذات بالموضوع .

ويبدأ حافظ هذه القصيدة بديباجة من أربعة أبيات ، يستحضر فيها الشعر لعله يكون فى عونه فى التعبير عن هذه الشخصية الجليلة ، شخصية عمر بن الخطاب . يقول :

حسب القوافى وحسبى حين ألقيها
أنى إلى ساحة الفاروق أهديها

ويختتمها بقوله :

فمر سرى المعانى أن يواتينى
فيها فإنى ضعيف الحال واهيها

واستدعاء الشعر هنا يعنى أن يكون حضوره قويا قوة الشخصية التى يستدعيها . ولهذا فإن الشاعر يبدأ القصيدة ، بعد هذا اللفت لقيمة الشعر ، باستدعاء عمر بن الخطاب ، أى إيقاظه لكى يسمعه ما يقوله ، أو بالأحرى لكى يستمع عمر بنفسه إلى مآثره عندما يحكيها التاريخ .

وبهذا تكتمل ثنائية المتكلم والمستمع ، أى الشاعر وعمر بن الخطاب على أن هذه الثنائية لا بد لها من شخص ثالث هو المتلقى الحقيقى . وفى هذه الحالة يتحول عمر بن الخطاب إلى البطل الغائب المتحدث عنه . ويظل حضور هذا الثالوث يتحكم فى القصيدة من أولها إلى آخرها . فالشاعر يتحدث إلى البطل الذى يستمع إليه وهو قابع فى مكانه فى ركن بعيد من التاريخ . وفى بعض الأحيان يتذكر الشاعر المتلقى الحقيقى فيشركه معه فى تأمل ما حدث من خلال العبرة والموعظة . ويرتبط هذا البناء الثابت بثبات الموقف ، أى بثبات الأحداث التى وقعت فى زمان ما ومكان ما . فإذا أضفنا إلى هذا ما تم عنه أبيات حافظ من أن عدل عمر عدل فريد لا يمكن أن تنجزه أية شخصية أخرى فى التاريخ ، وهو نفس الإدراك الذى رسخ فى ذهن المتلقى من قبل عن هذه الشخصية ، فإننا نصل بذلك إلى الحقيقة التى نريد أن نصل إليها ، وهى أن حافظاً لم يكن يعيش حركة الماضى المستمرة فى الحاضر والمستقبل ، بنفس الحس الذى كان يعيشه شوقى .

وحتى عندما تحدث حافظ عن شيكسبير ، فإنه أيقظه كذلك على نحو ما أيقظ عمر ، وتحدث إليه بضمير المخاطب ، بل إنه أيقظه صراحة لا ضمنا عندما تحدث إليه قائلاً :

أفق ساعة وانظر إلى الخلق نظرة
تجدهم ، وإن راق الطلاء ، هم هم

ولعل فى قول حافظ «هم هم» إشارة أخرى إلى موقف حافظ الثابت من الماضى ومن الحاضر معاً . فالناس بأخلاقهم ولؤمهم هم فى عهد شيكسبير كما هم فى عهد حافظ . حقا إن الشاعر يعنى أن

الناس فى الحاضر هم امتداد لأناس الماضى ، ولكن التعبير يؤكد الثبات فى النهاية .

وليس الحاضر فى شعر حافظ مختلفاً عن الماضى فى شعره . فهو إذا تحدث عن أحداث عصره ورجال عصره ، فإن شعره يثبت الأحداث والرجال بعصرهما . فحريق ميت غمر ، الذى يتحدث عنه الشاعر ، هو الحريق الذى حدث فى عهده ، والمرأة التى يتحدث عنها هى المرأة فى عصره ، وكذلك الجامعة ، وغير ذلك من الموضوعات . ويتولد هذا الإحساس عند القارىء من خلال شعر حافظ نفسه ؛ فضلا عن أن المتلقى يعيش نظام الشعر الفصيح ، شعر هذا العصر ، على وتيرة واحدة فى ديوانه ، فإن حافظا لا يجعل اللغة تتجاوز الماضى والحاضر إلى الحقيقة والنظام والكون .

ولا يعنى هذا أن حافظا لم يكن صادقا فى التعبير عن هموم عصره ومشاغله ، فهو على العكس من هذا ، قد اشتهر بحسه القريب من حس الشعب . فقد كان حافظ يحس إحساساً عميقا بالمفارقات الاجتماعية ، كما كان يحس بالمتناقضات الشديدة فى عصره ، وقد كان يعبر عن هذه المفارقات والمتناقضات فى كل مجال يجده متاحا فى شعره . فهو يختتم ـ على سبيل المثال ـ قصيدته فى حريق ميت غمر بقوله :

قد شهدنا بالأمس فى مصر عرسا
ملأ العين والفؤاد انبهارا

سال فيه النضار حتى حسبنا
أن ذاك الفناء يجرى نضارا

بات فيه المنعَّمون بليل
أعجل الصبح حسنه فتوارى

يكتسون السرور طوراً وطوراً
فى يد الكأس يخلعون الوقارا

وسمعنا فى (ميت غمر) صياحاً
ملأ البَرَّ ضجة والبحارا

جَلَّ من قَسَّم الحظوظ فهذا
يتغنى وذاك يبكى الديارا

وهو يقول فى قصيدة يحث فيها على تعضيد مشروع الجامعة المصرية .

نبكى على بلد سار النُّضار به
للوافدين وأهلوه على سغب

متى نراه وقد باتت خزائنه
كنزا من العلم لا كنزاً من الذهب

هذا هو العمل المبرور فاكتتبوا
بالمال إنا اكتتبنا فيه بالأدب

وربما كان مثل هذه الأبيات وغيرها التى كان حافظ ينثرها بين ثنايا قصائده هى التى جعلت البعض يرى أن حافظاً كان أكثر قربا بحسه الشعبى من الشعب من شوقى . ومن الطبيعى أن تتأكد هذه المقولة بمقارنة الوضع الاجتماعى لكل من الشاعرين ، فهذا كتب له أن يكون ربيب القصر ، وذاك كتب له أن يعيش حياة الكفاف والكدح .

على أننا نود أن نوضح فى ختام هذا المقال ، أننا لسنا إزاء تقييم لمواقف عاطفية ، كما أننا لسنا معنيين بالبحث عن الحس الشعبى ، بل بالبحث عن الشعبية . وفرق بين أن أتعاطف مع جماعة معينة من الشعب الكبير ، وبين أن أدرك المسئولية الحضارية الكبيرة لرسالة الفن بالنسبة لشعب بأسره .

ولم يكن حافظ نفسه أقل إدراكاً منا نحن اليوم بقيمة إبداع شوقى والدور الذى أداه شعره فى رحلة الشعر العربى الممتدة من الماضى إلى الحاضر ، وكثيرا ما عبر عن إحساسه بهذه القيمة وهذا الدور ، بصفاء نفسى خالص ، فى أشعاره التى أهداها إلى صديقه شوقى . يقول فى إحدى قصائده التى كتبها ليستقبله بها لدى عودته من المنفى ، ثم تعجل بنشرها قبل عودته خوفاً من أن يدركه الموت ولا تصل إلى صديقه :

هذا امرؤ قد جاء قبلَ أوانه
إن لم يكن قد جاء بعد أوانه

إن قال شعرا أو تَسَنَّم منبرا
فتعوذا بالله من شيطانه

تَخِذَ الخيال له براقاً فاعتلى
فوق السُّها يَستَنُّ فى طيرانه

ما كان يأمن عثرةً لو لم يكن
روحُ الحقيقة ممسكا بعنانه

عاف القديم وقد كسته يَدُ البلى
خَلَق الأديم فهان فى خُلْقَانه

وأتى الجديدَ وقد تأنق أهله
فى الرقش حتى غَرَّ فى ألوانه

فجديُده بَعَثَ القديمَ من البلى
وأعاد سؤدده إلى إبّانه

ورمى جديدَهم فَخَرّ بناؤه
بُرواء زخرفه وبَرْقِ دِهَانه[٧]

ومع ذلك فسيظل لشعر حافظ قيمته الكبيرة بوصفه سجلا صادقا لعصره ، وبوصفه إسهاما حقيقيا فى حركة الشعر الحديث وحركة النهضة الحديثة فى مصر بل فى العالم العربى .

ولا ضير بعد ذلك أن يتميز شاعر عن شاعر آخر ، وكاتب عن كاتب آخر ، ومفكر عن مفكر آخر فى عصر احتشدت فيه نخبة من الأعلام ليسهم أفرادها معه فى حركة المد الحضارى .

ولا نستطيع بعد هذا أن ندعى أننا قد أتينا على كل ما يؤكد مفهوم الشعبية من خلال دراسة مستقصية فى شعر شوقى وحافظ ، إذ قد يحتاج هذا التفصيل إلى كتاب وليس مجرد بحث .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكن حسب هذا البحث أنه قد يثير الاهتمام بدراسة عناصر الأداء الفنى التى تؤدى إلى الشعبية لا عند الشعراء فحسب ، بل لدى كل فنان ومبدع استطاع أو يستطيع بمقدرته على استيعاب تراثه الحضارى ، وقدرته الخالقة على التوصيل أن يجمع من حوله أكبر حشد من أبناء الشعب عندما يجد فى تعبيره حس الماضى وحركة الحاضر وأمل المستقبل .

المراجع :

(١) شكيب أرسلان : شوقى أو صداقة أربعين سنة . ط . الحلبى ١٩٣٦ ص : ٥٣

(٢) نفسه ص : ٥٦

(٣) Michel Foucault, The Order of Things, Tavistock Publications. 1970. p. 46 - 48.

(٤) أحمد شوقى : على بك الكبير ـ ط . الهيئة المصرية للكتاب ص : ٨١ ، ٨٢ سنة ١٩٨٣

(٥) أحمد شوقى : مجنون ليلى ص : ٥١ ، ٥٢

(٦) نفسه ص : ٦٤

(٧) ديوان حافظ . ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ص : ١٠١ ، ١٠٢ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com