مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 18 العدد 2، 2021، ص ص 551- 577

جدليّة التّقليد والحضور في سينيّة أحمد شوقي

سامي محمّد عبابنة ويوسف حمدان *

تاريخ الاستلام: 2020/09/06 تاريخ القبول: 2021/01/26

https://doi.org/10.51405/18.2.7

ملخّص

يعيد هذا البحث قراءة العلاقة بين سينية أحمد شوقي وسينية البحتري من منطلق رؤية نقدية ترى في هذه العلاقة أنها مؤسسة على حالة جدلية بين التقليد والحضور؛ التقليد في إطار الحركة الشعرية كمفهوم كليّ لا يمكن الخلاص منه. والحضور في إطار وعي الذات لكينونتها الراهنة في زمنها الخاص.

إنّ هذا البحث يسعى إلى مراجعة هذه العلاقة من منظور نقدي يعيد الاهتمام بعلاقة التأثر الشعري، لتكون وسيلة الشاعر اللاحق لإثبات ذاته وحضوره إزاء أسلافه الشعراء. هذا التصور قائم على إحساس الشاعر المتأثر بأثر أسلافه الشعراء فيه، وأنّ القلق الذي ينتابه إزاء هذه الحالة يجعله يرى في التقليد الشعري مجالاً لإثبات تفوقه وحقّه في الانضمام إلى السلالة الشعرية التي ينتمي إليها، وأنّه يسعى إلى تنقيح مسار القصيدة التي يتأثر بها ويصحح خطتها، فشوقي إذ يتصاحب مع سلفه البحتري متأثرًا به يقرّ بتفوقه، ولكنه يرى أنّ ثمة نقاط قوة في قصيدة السلف تحتاج إلى متابعة لتصحيح مسار القصيدة، ويصبح التقليد – حينئذٍ – مجال صراع بين الشعراء الكبار.

وقد بني البحث على ثلاثة محاور؛ كشف المحور الأول عن الجدل النقدي حول المحاكاة والتقليد في سينية شوقي، واهتم المحور الثاني بإظهار أن التقليد عند شوقي في سينيته كان وسيلته لتنقيح بناء سينية البحتري في ضوء علاقتها بتقاليد بناء القصيدة العربية. أمّا المحور الثالث فكشف عن رؤية شوقي المتجاوزة لرؤية البحتري في سينيته، وكيف استطاع أن يثبت حضوره من داخل سلفه وقصيدته.

الكلمات المفتاحيّة: سينية شوقي، قلق التأثر في الشعر، تقاليد بناء القصيدة.

مقدّمة:

يرتكز هذا البحث على رؤية منهجية ترى في التقليد الشعري – عند الشعراء الكبار – مجالاً لإثبات تفوقهم من منطلق وعيهم لعلاقتهم بأسلافهم الشعراء، وتأسيسًا على ما يُسمى في النقد الأدبي بـ"قلق التأثر" (The Anxiety of Influence) في الشعر فإن الشاعر المتمكن بقدر ما

* قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

يبدو أنّه يكرس طريقة الشعر عند أسلافه فإنه يقاومها ويعمل على تنقيحها، ويسعى إلى تصحيح خطة هؤلاء الأسلاف في أسلوبهم ورؤيتهم الشعرية.

ومن هذا المنطلق يقرأ هذا البحث "سينية" أحمد شوقي لاستظهار هذه العلاقة الجدلية بين تقليد شوقي لسلفه البحتري وإبراز ذاته عبر المعارضة الشعرية والتصاحب معه، ليكون ذلك سبيله إلى فرض حضوره ضمن السلالة الشعرية التي لا يستطيع الفكاك عنها.

إن الشاعر الضعيف هو من يخشى من كشف هذه العلاقة، لكنّ الشاعر القوي يسعى - من داخل سلفه وشعره - إلى إثبات حضوره، وقد نُظر إلى شوقي – في كثير من الأحيان - في معارضاته وفي سينيته تحديدًا أنها لم تكن سوى نسخةٍ أقل جودة من سينية البحتري، وهو الفرض الذي يسعى هذا البحث إلى مراجعته وإعادة النظر فيه من خلال هذه المنهجية.

وترتكز هذه القراءة على معطيين منهجيين:

- المعطى الأول يتعلق بفهم الحداثة في علاقتها بالتقاليد، إذ قد يُساء فهم هذه العلاقة بعَدّها قائمة على تضادٍ كليٍّ وشامل؛ حضور إحداهما يلغي الأخرى تمامًا، وهذا يدخل مفهوم الحداثة في تفسيرٍ ضيق يعني "الجديد" فحسب، وهو ما ألح منظرو الحداثة على رفضه، أو ربطه بالتقدم العلمي الذي أوجد نظرة للإنسان تتجاوز كل المعطيات القديمة الأسطورية والدينية، وتقيم تصورها للإنسان وعلاقته مع الطبيعة على أسس علمية خالصة، وهو – أيضًا – ما اعترض عليه[1].

لكن مفهوم الحداثة لم يستقر وفق العلاقة السابقة مع التقليد، وإنما نظر إلى هذه العلاقة على أنها حالة جدلية، ومعضلة لا تحلّ بسهولة، ذلك أنّ الحداثة لا تعني انقطاعًا كلّيًا، وتبقى بحاجة إلى ثوابت للانطلاق منها، وفي ذلك يقول يورغان هبرماس (Jürgen Habermas): "الحداثة معتمدة على أن اللحظة الانتقالية بوصفها الماضي الأصيل لحاضر قادم"[2].

وهذا الفهم يؤكد قيمة الماضي في تأسيس الحاضر، وأهمية الذاكرة والتقليد في تأسيس مفهوم أصيل للحداثة، "فالذاكرة تبقى ركيزة الحاضر، والتقاليد هي عامة تأصيل الذاكرة في الحاضر، وهي حضور الماضي واستمرار حيوي للوظائف الأساسية للمجتمع. فليست الحداثة تقويض تلك الذاكرة وتلك التقاليد ولا يمكن أن تكون تكسير ما قد ركّزته الذاكرة من تقاليد اجتماعية حيويّة تضمن استمرارية نمط العيش في المجتمع ...، فالحداثة بهذا المعنى تقوم على جدلية العودة والتجاوز، عودة الذاكرة تأصيلاً للوجود والكيان، وتجاوز الانغلاق في الأنساق تكسيرًا للعوائق والصعوبات. وبهذا المعنى، تبقى الذاكرة حيوية في الحداثة، وبهذا المعنى تبقى التقاليد ضماناً لها"[3].

إنّ النقد الأدبي يؤمن – إلى حدٍّ كبير – بأنّ كلّ أشكال التجديد في الأدب؛ "الرومانسية والحداثة وما بعد الحداثة، كل هذه، ضمنيًّا، هي ظاهرة واحدة تتحلى بالاستمرارية، وليس القطيعة، في علاقتها مع التقليد"[4]، ومن هذا المنطلق عدّ شوقي جزءًا من حركة الحداثة الشعرية عند أحد النقاد العرب[5]، فالشعر التقليدي أو شعر الإحياء ليس مجرد محاكاة شكلية للقديم، ولكن ثمة علاقة جدلية تتأسس من نظرة كلّيّة لطبيعة العصر، وترتكز على وعي حادّ بحالة الحضور للذّات في وجودها الممتد في الماضي، وهذا الشّعر "يسعى إلى أنْ يستبدل نسقًا بنسقٍ وحضورًا بحضور. وتتكشف قصائد الشّعر الإحيائي عن علاماتٍ دالةٍ لتوتّر أوديبيّ من هذا المنظور، ابتداءً من قصائد المعارضة التي تنبني على تضادٍّ عاطفي مائزٍ يشدّها بين نقيضي المشابهة والمخالفة"[6].

- أما المعطى الثاني فهذه القراءة تعتمد على طريقة القراءة التي كرسها هارولد بلوم (Harold Bleom) – بشكل خاص – في بحثه عن علاقة الشّعراء بأسلافهم، وجاءت تحت مفهوم "قلق التّأثر"(The Anxiety of Influence)، وتستند طريقته في القراءة إلى استراتيجية النّقد المنتمي إلى مدرسة نقاد يال (Yale) التّفكيكية (Deconstruction) الأمريكية على الرّغم من أنّ بلوم ينفي هذا الانتماء[7]، وهو في مفهومه هذا "قلق التّأثر"، الذي قدمه في كتابٍ يحمل العنوان ذاته، إضافة إلى كتابه "خريطة للقراءة الضّالة" (A Map of Misreading)، يفيد من الأفق الكلّيّ لاستراتيجيّة القراءة التي قام بها بول دي مان (Poul De Man) وجيوفري هارتمان (Geoffrey Hartman)، لكنّه يهتمّ – في بحثه عن علاقة الشّعراء – بمفاهيم فرويد (Freud) عن علاقة الابن بأبيه، متجاوزًا ما عدّ اهتمامات بلاغيّة للتّفكيكيّة، إذْ تحصر اهتماماتِها بسؤال "كيف تعني النّصوص؟" أكثر من "ماذا تعني النّصوص؟" بحسب النّقد الموجه لطريقتها في القراءة[8].

وتتأسّس وجهة نظر بلوم على اهتمامه بمسألة التّأثر الشّعري والعلاقات المتداخلة بين الشّعراء، و"التّأثر الشّعري لا يعني جعل المتأثر أقلّ أصالة، بل يساهم أحيانًا بجعله أكثر تميزًا وإنْ لم يكنْ بالضّرورة أرفع مستوىً"[9]. وتتلخص وجهة النّظر هذه في عددٍ من المفاهيم لعلّ أبرزها:

1- الانحراف الشّعري (Clinamen)، و"يعني أنّ قصيدة السّلف قد تحركت في الاتجاه الصحيح إلى نقطة معينة، ثمّ ما لبثتْ أنْ انحرفتْ عن مسارها"، ويأتي الشّاعر المتأخر لتصحيح هذا الانحراف، فهو ينطلق من لحظة قوة عند سلفِه الشّاعر المتقدم ليُنمّي هذه الحالة، ويختصر بلوم ذلك بقوله: "ما يهمّني هنا هم الشّعراء الأقوياء، أولئك الفحول الّذين يصارعون أسلافهم حتى الموت. الموهبة الأقلّ كفاءة تنبهر، المخيّلة الأكثر إبداعًا تحاول شقّ طريق لنفسها"[10].

وهذا المبدأ الذي تصدر عنه طريقة بلوم لا تعني خطأ الشّاعر المتقدم، وربّما هذا جزء من التّعديل الذي أجراه بلوم على تفكيكيّة دريدا التي افترضتْ أنّ كلّ نصّ يحتوي على مغالطة تصححها القراءة بما يشعر بضعف النّص المقروء، لكنّ ما يراه بلوم يرتكز على أنّ الصراع يكون بين الكبار من الشّعراء.

2- التّكامل والتّضاد (Tessera): "الشّاعر "يكمّل" سلفه بشكل تضاديّ، حيث يقرأ القصيدة الأم بهدف استكمال شروطها"، فهو لا يلغي سلفه، ولا يهدم ما قام به، لكنّه يمارس حضوره الشّعري بفاعليّة، مقدرًا ما قدّمه سلفه، ومستكملاً مسيرته الشّعرية لينضم إلى السّلالة الشّعرية العريقة.

3- التّكرار والقطيعة (Kenosis) "الشّاعر اللاحق، مُفرِّغًا ذاته من فوراناتها، أو ألوهيتها المتخيّلة، يتواضع مع نفسه، وكأنّما يتنازل عن ماهيته كشاعر في حركة مدّ وجزر ترافقها حركة شبيهة في العلاقة مع السّلف بحيث يفرغ هذا الأخير من ذاته أيضًا، ومن ثَمَّ تبدو قصيدة الاختزال، القصيدة اللاحقة، وكأنّها فقدتْ الكثير من قدسيتها"، فالقصيدة اللاحقة لا تلغي السّابقة، بل تجد فيها مرتكزًا أصيلاً يمنحها شرعيّة وجودها وتجدّدها.

4- السّموّ والتّضادّ (Daemonization) "الشّاعر اللاحق يفتح ذاته الشّعريّة على مصراعيها أمام ما يعتبره قوةً في القصيدة – السّلف"[110]، وبذلك فإنّ دافع الشّاعر اللاحق في تأثّره بقصيدة سلفه أنّه يقرُّ بقوة هذه القصيدة.

وهكذا يمكن النّظر إلى المعارضات في الشّعر العربي خاصة؛ فالشّعراء اللاحقون يعارضون القصائد العظيمة التي قالها أسلافهم، وفي ذاك تثبيت لحضور السّلف، وضمان للاحق لينضم إلى السّلالة الشّعرية التي ينتمي إليها. وعلى أساس ذلك فقد قُسّم البحث إلى ثلاثة محاور:

1- الجدل النّقديّ حول المحاكاة والتّقليد في سينيّة شوقي.
2- المعارضة الشّعرية والتّنقيح الخلاق، ويتحقق ذلك على المستوى الفنّي في موقف شوقي من تقاليد بناء القصيدة.
3- التّقليد والوعي بحضور الذّات وفاعليتها، ويتحقق ذلك في أمرين:
   أ. الموقف من الزمن، فاعليّة الذّات إزاء الزمن.
   ب. الموقف من المكان، فاعليّة الذّات الحضاريّة إزاء المكان.

1- الجدل النّقديّ حول المحاكاة والتّقليد في سينيّة شوقي.

أثارت قصيدة أحمد شوقي المعروفة بالسينيّة، والتي عارض فيها سينيّة البحتريّ في وصف إيوان كسرى، اهتمام النّقاد والدّارسين في العصر الحديث، ويدلّ هذا الاهتمام على مكانة

القصيدتين في الشّعر العربيّ وتلازمهما، وليس بوسع ناقد أنْ يقرأ سينيّة شوقي دون أنْ يستحضر سينيّة البحتري بالضرورة، وهذا الاستحضار جزء أساسيّ من البناء الشّعري لسينيّة شوقي، بدءاً بما ذكره أحمد شوقي عن تصاحبه مع البحتري أثناء تجواله في آثار الحضارة العربيّة في الأندلس، ثم في الشّروط الفنية المقتضاة بحكم فكرة المعارضات الشّعرية ذاتها من حيث الاتفاق في الغرض الشّعري وفي الوزن والقافية. ومن هنا تبرز هذه العلاقة الجدليّة بين التّقليد والحضور.

وشأن أيّ حالة جدليّة تتباين الآراء والقراءات لعلاقة التّأثر الشّعريّ كما تتجلى باعترافٍ كاملٍ من شوقي بسلفه البحتري، وتتبلور هذه الآراء في الحكم على القيمة الشّعريّة لسينيّة شوقي بنموذجها المؤثر سينيّة البحتري، ولعلّ في الإطلالة على هذه الآراء ما يظهر توجهين عامين[12]:

- التّوجّه الأوّل: يرى في سينيّة أحمد شوقي محاكاة تقدم نموذجًا أقلّ جودة من سينيّة البحتري بعَدّها الأصل في التّجربة والشّعريّة على حدٍّ سواء، ولعل أبرز هذه الآراء:

1. يؤكد محمد مندور، في مقالته "**في الذّكرى الثّلاثين لأمير الشّعراء: المنفى وأثره في شوقي وشعره**" (1962)، أنّ شوقي في وصفه لآثار الأندلس "لم يصل في جودة الوصف في هذه القصيدة إلى مثل ما وصل إليه البحتري"، ويرى أنّ شوقي قد وصل الذّروة في أبيات الحنين إلى وطنه[13].

2. يرى غالي شكري، في مقالته "**شوقي الوجه والقناع**" (1969)، أنّ شوقي "لكي يتخذ سمة الشّعراء المعترف بهم لا بدّ له من أنْ يطرق الأبواب المطروقة، وأنْ يسير على الدّرب الذي سلكه من قبله كثيرون"[14]، وقد رأى في البيت الأخير من سينيّته أنّه يمثل "أعمق أبيات الشعر العربي التي تمسّ وترًا أصيلاً في نفس كل فنانٍ معذب"[15].

3. يذهب محمد محمد حسين في دراسته "**بين سينيّة البحتري وسينيّة شوقي**" (1980)، إلى القول بالتّوافق بين القصيدتين، من حيث التّجربة الشّعريّة والرّؤية[16].

4. يتجاوز كمال أبو ديب في دراسته "**شوقي والذاكرة الشّعريّة دراسة في بنية النّص الإحيائي**" (1981)، الحديث عن علاقة شوقي بالبحتري ليحلل النّص بنيويًا، ويرى أنّ النّص يطغى عليه "تصور للزمن يمتح من منابع الرؤيا الطّاغية في التّراث الشّعريّ. فالزّمن قوة مدمرة لا يمكن لعظمةٍ أو جهدٍ إنسانيٍّ أنْ يتجاوزها أو ينجو من فتكها"[17]، ويرى أنّ الفاعليّة الإنسانيّة لا دور لها في قصيدة شوقي في صنع العالم، إذ "تستسلم فيها الذّات لطغيان الإنشاء التّراثي والذّاكرة الشّعريّة دون أنْ تخضع معطياتهما للقوى الفاعلة في تشكيل التّجربة الفردية ولغتها وصورها"[18]. ويبدو أنّ هذا الرّأي لا يتواءم مع الرّؤية في قصيدة شوقي عند معاينتها من منطلق فعاليّة الذّات التي يلحّ عليها بشدّة.

ويصف أبو ديب أزمة النّص بأنّها "تجسيد عميق لأزمة التّصور النّيو - كلاسيكيّ للوجود ولعلاقة الإنسان باللّغة وبالتّراث وبالعالم المعاصر، وللعلاقة بين الشّعر وبين المبدع والعالم. ففيما يطمح التصور النّيوكلاسيكيّ إلى تمثّل النّموذج التّراثي واستخدامه في معاينة العالم المعاصر، فإنّه في الواقع يقع تحت سيطرة الإنشاء التراثي والرؤيا التراثيّة للعالم ويصدر عنها في معاينته للوجود"[19]، وبهذا فأبو ديب يسلب سينيّة شوقي اختلافها على مستوى الرّؤية عن القصائد التراثية لا عن سينيّة البحتري وحدها، وسيظهر ما يناقض هذا الرأي.

5. يعلق محمود علي مكي، في دراسته "**الأندلس في شعر شوقي ونثره**" (1982)، على تصريح شوقي باستحضار البحتري بقوله إنّه يدلّ على هذا "المزيج المتناقض في نفس شوقي من طموح إلى التفوق على شاعره المفضل البحتري من ناحية. ومن اندفاع إلى تكبيل شاعريّته بقيود فرضها هو على نفسه"[20]، ويتضح في هذا الرأي الموقف الجدلي في تقييم التجربة الشّعريّة لشوقي في سينيّته.

6. يرى محمد القاضي، في دراسته "**المعارضة الشّعريّة بين المضارعة والاعتراض**" (2000)، أنّ شوقي "يتمثّل بالبحتري ويعلن ولاءه له ويسعى إلى مقارعته من خلال معارضته. لذلك لا يكون المستقبل لديه إلا امتدادًا للماضي"[21]، وموقف شوقي من الزمن يحتاج إلى قراءة متأنية - كما سيأتي – لأنّه عنصر تأسيسي للرؤية الشّعريّة.

7. ترى إنعام رواقة في دراستها "**قراءة تشريحيّة في معارضات أحمد شوقي**" (2001)، أنّ في قصيدة شوقي ضعفًا واضحًا في التجربة الشّعريّة والبناء الفني، وعلى الرغم من أنّ الباحثة تولي اهتمامًا ملحوظًا لما وصفته بالقراءة التشريحيّة للشّعر الإحيائي، وأنّ شوقي في معارضاته يصرّ "على استحضار القصيدة القديمة مدفوعًا بطابع التحدي والتفوق"[22]، فإنّها عندما وقفت على سينيّة شوقي رأت غير ذلك، فعدتْ شوقي شاعرًا والبحتري فيلسوفًا شاعرًا؛ إذ انحسرتْ تجربة شوقي في القصيدة بتجربة شخصيّة، فيما جعل البحتري من تجربته تجربة إنسانيّة مذهلة، ووصفتْ مقدمة قصيدة شوقي بـ"العبارات الجاهزة، والكليشهات المبتذلة، والبضاعة الهزيلة، ولم تكن مقدمات لنبض جديد، وانقلابًا في مفاهيم الحب الجديد". وترى أنّ شوقي قد ابتعد عن الفكرة الأسمى، وأنّ تذكره لقدرة "الزمان على إفناء كلّ الفراعنة والعرب الأوائل، ودولة المروانيين في الأندلس، كلّ ذلك بدا مقحمًا على النّص إقحامًا، وكانت مقطوعات لا يربطها رابط"[23].

وبذلك فهي تحكم بضعف البناء الفني في قصيدة شوقي من منطلقات غير قائمة على قراءة تشريحيّة، أو أي نوع من القراءة تنظر إلى سينيّة شوقي نظرة تتجاوز النظرة التقليديّة التي تطلب من الشاعر التفوق الفني المطلق، دون الاهتمام بأنّ شوقي لا يكتب قصيدة وفق تجربته الذاتيّة

المحضة، ولكنّه يقرأ في قصيدته سينيّة البحتري وفق حالة وعي ممتدة في تقاليد القصيدة العربيّة وأساليبها. ولذلك تنتهي الباحثة إلى الحكم على شوقي بأنّ الزمن لديه "منفصل ومنقطع عن النّص"، وأنّه لم يستطع "أنْ يجعل الماضي حاضرًا"، وأنّه "يريد أن يكون أميرًا للشعراء من خلال أسلوب الشعراء القدماء والالتزام بعباراتهم ومعانيهم، من هنا فالأيديولوجيا هي التي تفكر لا الشاعر، والصور الإنشائيّة التراثيّة هي التي تتحدث لا شوقي التجربة والرّؤية، أو شوقي الفنان"، وتصل إلى نتيجة غريبة مفادها أنّ شوقي "فشل في تحقيق رؤية ثوريّة ينطلق منها ليغير الزّمان والمستقبل، ويندمج بالوطن وقضاياه"[24]، ويبدو أنّ هذه الأحكام تكريس لأحكام معدة سلفًا دون قراءة دقيقة للنّص ولغته القادرة على تحقيق فائض دلالي يحقق حضورًا فريدًا ومميزًا لشوقي، ويعكس رؤية عميقة للأطر في بعديها الزّمانيّ والمكانيّ اللّذين يفتح فيهما العالم الذي يشكل فيه رؤياه الحضاريّة.

8. لا يرى محمد علي حريكة، في دراسته "**موازنة بين سينيّة البحتري وشوقي**" (2014)، من ميزة لسينيّة شوقي على ما جاء في سينيّة البحتري سوى ما انفرد به شوقي" بشخصيته وحنينه إلى وطنه وحديثه عن آثار بلاده"[25]، أمّا ما عدا ذلك فهو يَعُدُّ شعر شوقي "قويًا غليظًا تلوكه الألسن وتخشاه الطّباع السليمة"[26].

- التوجه الثاني: يرى في سينيّة شوقي محاولة أصيلة – على الرّغم من تأثره بالبحتري – وأنّ سينيّته تمثل إضافة إلى الشّعريّة العربيّة، ولعلّ أبرز الآراء في ذلك:

1. يرى شوقي ضيف، في كتابه "**شوقي شاعر العصر الحديث**" (1957)، أن أحمد شوقي قد تفوق في كثير من معارضاته على القدماء، "فهو يقلد أعمالهم الكبرى، يريد أنْ يظهر مقدرته وتفوقه، إذ يتلقى عنهم، ويتفاعل معهم، ثم يبزهم ويخلّفهم وراءه"[27]، ويمثل على ذلك بالسينيّة.

2. يذهب الطّرابلسي، في كتابه "**خصائص الأسلوب في الشّوقيّات**" (1981)، إلى أنّ "القضية عند شوقي تتلخص في تصوير نكبة شخصيّة، إمكانية التغلب عليها ليست مستحيلة، إنْ لم يعبر فيها عن حيرة فيلسوف فقد عبّر عن عاطفة شاعر"، "بينما كانت طريقة البحتري إجماليّة وخاضعة لتوارد الخواطر. وكان النّفس متصاعدًا إلى درجة الاحتداد التي تردّد فيها استعمال "كأنّ" في صدر كلّ بيت، مما جعل الشّاعر يخرج من هذا القسم بقفلة غنائيّة شخصيّة مؤثرة"[28]. ويُظهر هذا الرأي كيف يرى في سينيّة شوقي تجربة أصيلة وعميقة تكاد تصل حدّ الحيرة الفلسفيّة، وهو خلاف ما قيل في بعض الدّراسات سابقًا.

3. يهتم صلاح فضل، في دراسته "**ظواهر أسلوبيّة في شعر شوقي" (1981)**، بالقيمة الإيقاعيّة لسينيّة شوقي، فيقول: "لم يكن مجرد راقص على إيقاعات البحتري، بل أصبح

مبدعًا لسيمفونيّته ذات الحركة والبنية الخاصة، وإنْ كان قد انطلق من قصيدة الشّاعر العباسي الكبير كمثير ملهم لا كنموذج محاك"[29]. فهو ينفي أن تكون سينيّة شوقي مجرد نموذج محاكٍ.

4. يرى يارسولاف استتكيفيتش، في دراسته "**سينيّة أحمد شوقي وعيار الشّعر العربي الكلاسيكي**" (1987)، أنّ شوقي "مع اقترابه في مرحلته الأندلسيّة من أنماط شعريّة تراثيّة لا يستجيب إلا لما هو أعمق وأصح صدى في نفسه الشّاعرة الواقفة هناك في تلك البلاد"[30]، ويؤكد "إثبات الحضور لقصيدة أحمد شوقي كبنية لفظيّة معينة ضمن المفهوم الأوسع الراسخ تاريخيًّا لهذا الشكل المعقد التكوين والبناء المسمّى نوعيًّا بالمعنى الاصطلاحي بالقصيدة العربيّة"[31]. ويبدو الحضور الذي يتحدث عنه استيتكيفتش منظورًا إليه من وجهة نظر النّقاد الجدد المفاهيميّة التي ترى أنّ الشّاعر في علاقته مع التقليد الشّعريّ يعمل على إضافة شيء ما إلى هذا التّقليد وإلى التراث الشّعريّ، ففي رأي ت. س. إليوت: "خَلْقُ عمل فنيّ جديد يؤدي في ذات الوقت إلى إحداث تغيّر في كل الأعمال الأدبيّة التي سبقته. والآثار الفنيّة الحاليّة تكوّن فيما بينها نظامًا مثاليًّا، يتغير عند إضافة العمل الفنيّ الجديد"[32]. لكنّ ذلك يبدو غير كافٍ لوصف تجربة شوقي في سينيّته وتقييمها، إذ لا يكتفي شوقي بإضافة شيء إلى التقليد خاصة في علاقة سينيّته بسينيّة البحتري، وإنّما يعيد تصحيح أمر ما في التّقاليد، ويفرض حضور ذاته الشّاعرة في سياقها التّاريخيّ الخاص والحضاريّ.

إنّ مجمل هذه الدراسات تظهر تباين الآراء بين من يرى في سينيّة شوقي تقليدًا ومحاكاة أقلّ جودة مما قدمه البحتري في سينيته، ومن يرى فيها - من جهة أخرى - إبداع شوقي وفنيته بما يضعه في موضع المضاهاة والموازاة مع سلفه البحتري كما يمكن فهم ذلك من فكرة المعارضات الشّعريّة، ولعلّ ذلك يعزز ويؤكد الفرضية التي ينطلق منها هذا البحث في إمكانيّة تفسير المعارضات الشّعريّة بأنّها تمثل إحدى حالات الاشتباك بين أجيال الشعراء، الناجمة عن إحساس الشّاعر في علاقته مع أسلافه أنّه واقع تحت تأثيرهم، ويحاول عبر ذلك التخلص من هذا الإحساس القلق بفعل المعارضة ليبرز تفوقه. وهذا يعني - في المستوى الكلي - أن حالة الجدل هذه ليست خاصة بالنقاد وحدهم، وإنما يتشاركون في رأيهم النّقديّ وينطلقون من الحسّ النّاقد الذي يظهره شوقي في تقديمه لسينيّته ذاتها، وما يظهر في نص السينيّة على مستويي الرؤية والتشكيل الفنيّ.

2- التّقليد والتّنقيح الخلاق؛ استعادة بناء القصيدة

تضرب تقاليد القصيدة الشّعريّة العربيّة بجذورها الممتدة إلى بدايات تشكل هذه الشّعريّة منذ العصر الجاهليّ، وقد شهد هذا البناء تحولات وتنوعات على مدى عصور الشّعر العربيّ ومراحله، وقد بات بناء القصيدة العربيّة منذ العصر الجاهلي جزءاً أساسيًا من الشّعريّة العربيّة وشعريّة القصيد فيما يمكن وصفه بشعريّة الأنظمة الأدبيّة[33]، ولا يشكل هذا النّظام مجرد إطار زائد لا يمثل الذّهنيّة التي صاغته ووضعت شروطه وخصائصه، ولكنّها تعكس الأطر التي كان يُموضع فيها الشّاعر عالمه، وهو ما ينبئ عن أهميّة هذا البناء كإطار ذهنيّ يمثل مخزون التجربة الإنسانيّة في الوجدان العربيّ في تحولاتها التاريخيّة بما في ذلك العصر الحديث؛ إذ يشكل بُعدا الزمان والمكان في هذا البناء أهم ما يؤطر تجربة الذات الإنسانيّة في تفاعلها مع مقتضيات الوجود.

ويبدو أنّ الشّعر الإحيائي - عند الشّعراء الكبار - كان يستجيب لهذا المعطى الشّكليّ لبناء القصيدة في حدود مستوياته العميقة؛ ليعبر عن الوجدان العربي الأصيل دونما إحساس بخلل ما مادام يشكل جزءاً في غاية الأهميّة من الشّعريّة العربيّة، ويمثل فيها الشّاعر الإحيائي أحد أطراف السّلالة الشّعريّة الممتدة. لكن وجود نظام ما للقصيدة العربيّة لا يعني أنّ الشّاعر لا يستطيع أنْ يثبت حضوره إلا من خلال كسر النّموذج كسرًا كليًّا ليقبع خارجه، وإنْ كان ذلك مما يبدو أنّه يمثل حالة الحضور الزّمنيّ للذات الحداثيّة أو المعاصرة، لكنّه – في ظلّ هذا التصور – يغفل أو يتغافل عن البعد المكانيّ الذي يمثل جزءاً أساسيًّا من فضاء تشكل الهوية والذهنيّة العربيّة بما تحمله من رؤية.

إنّ الحالات التي يعي فيها الشّعراء إمكانية إثبات حضور ذواتهم في ظلّ هذه التقاليد إنّما تكون من خلال العمل من داخل النّظام الشّعريّ لا من خارجه، فحضور الذّات الإنسانيّة، الشّاعر في هذه الحالة، لا يمكن أنْ يتحقق في حالة تقمص منظور الآخر – غير العربيّ أو تبنيه، فهو – بذلك – يستعير ما هو خارجه ويضحي في سعيه ذلك بأنموذج الذّات الممثلة لكينونته.

من هذا المنطلق تغدو مراجعة بناء القصيدة في "سينيّة" أحمد شوقي ضروريّة للغاية لا من منطلق مقارنتها ببناء قصيدة "سينيّة" البحتري وحدها، وإنّما مقارنتها ببناء القصيدة العربيّة - النّموذج كما يمكن مقاربتها في أشهر القصائد الجاهليّة. وإذا كان مفهوم القصيدة يشهد تبايناً واضحًا في تحديد جوهره وتمظهره الشّكليّ، فقد يكفي أن يُشار إلى ارتباط هذا المفهوم بوجود غرض ما للنص حتى يُسمّى قصيدة[34].

لقد استقر في فهم النّقاد والدّارسين أنّ القصيدة في الشّعر العربيّ تتوفر على أكثر من دفقة فكريّة واحدة، وانتهى الفهم الإجمالي لذلك إلى وجود بناء ثلاثيّ ينتهي إلى ما عُرف بالغرض

الشّعريّ، وهذه الطريقة في البناء استلزمت طول المدى الإنشائيّ (اللفظيّ) للقصيدة فحُدِّدَتْ – على اختلاف الآراء في ذلك – بسبعة أبياتٍ فأكثر أو عشرة أبياتٍ أو خمسة عشر بيتًا[35].

ليست المسألة الأساسيّة في ذلك منوطة بتعدد الموضوعات أو الأغراض بقدر ما هي من مستلزمات التأطير الضّروريّ للعالم الذي سيقدم الشّاعر من خلاله تجربته الذّاتيّة، فمن خلال ما عرف بمقدمة القصيدة (الطلل أو النّسيب) يمكن ملاحظة البعد الزّمني وتصوير أثره على المكان في حالة الطّلل، أو علاقة الذّات بالآخر – المرأة في حالة النّسيب، أي – بالجملة - هناك فهم ما للزّمن، أو على وجه الدقة هناك إحساس حادّ بالزّمن قلّما بلغ الشّعراء الجاهليون تحديداً فيه ذروة الفهم لطبيعة الزّمن المجردة، وربما يسهل التّمثيل على ذلك بقصائد الشّعر الجاهليّ على نحو واضح مما لا يتسع له المجال في هذا السّياق.

وبالمثل يمكن النظر إلى الطّلل والموضوع الثاني في القصيدة – الرحلة على أنّهما نوع من تأطير علاقة الذّات بالمكان، وعبر سيرورة الذات في الرّحلة يتم تجاوز ثقل الإحساس بالزّمن، ومن هذا المنطلق يمكن تفسير هذه الموضوعات، التي تشكل الإطار أو البناء في القصيدة، على أنّها لا تخلو من أهميّة بالغة في تأسيس رؤية الشّاعر وطبيعة كينونته في ظرفيّته الخاصة زمانًا ومكانًا في العصر الجاهليّ وبيئة الجزيرة العربيّة مما يبرر كلّ مقاصده وأغراضه، ومن ثَمّ فتقاليد شكل القصيدة وبنائها ونظامها الأدبيّ إنّما تعبر عن الذّهنيّة العربيّة ورؤية الشّاعر تمامًا.

فإذا ما نظر إلى "سينيّة" البحتري من منطلق هذا التفسير فسيُلحظ كيف تتباين – إلى حدّ ما – عن هذا النّظام في الشّعرية العربيّة، فبداية القصيدة جاءت على النحو الآتي:

صُنْتُ نفسي عمّا يُدنّسُ نفسي وترفّعْتُ عن جدا كلِّ جِبْسِ[36]
وتَماسَكْتُ حينَ زَعْزَعَني الدّهـ ـرُ الْتِماسًا منه لِتَعْسِي ونَكْسي

فعلى الرّغم من النّظر إلى الشّاعر وكأنّه يقف مثل سلفه الجاهليّ معاينًا قوة الدّهر كما يبدو للوهلة الأولى، وهناك من قال بذلك[37]، فإنّ هذا الوقوف بدا مختلفًا عن وقوف الشّاعر الجاهلي كما استقر في بناء القصيدة التقليدي من جهتين:

- الأولى أنّ البحتري قد بدأ قصيدته بالكشف عن موقفه كشفًا واضحًا لا لبس فيه، وكأنّه، تحت وطأة تجربته وعمقها في ذاته، لم يشعر بالحاجة إلى الابتعاد عنها، أو تأطيرها، فبدا واضحًا في موقفه الرافض، الذي ينأى فيه بذاته عمّا وصفه بالدّنس. وإذا ما نظر إلى الشّطر الثاني على أنّه يستحضر – بشكل ما – الغرض الشّعريّ العريق في الشّعر العربيّ (المديح) بمنظور سلبي فيصفه بـ (الجدا) من خلال فعل الترفع، فإنّ ذلك لا يشير إلى موقف البحتري وحالته من الظرفيّة الخاصة به في حدود الغرض فحسب، وإنّما يكشف ذلك عن

خروج واضح عن تقاليد القصيدة في الشّعر العربيّ إذ ينبغي للمديح أو الهجاء أنْ يأتي لاحقًا.

- والجهة الثانية أنّ البحتري – تحت وطأة حالته الفريدة وضمن إحساسه بقوته كشاعر كبير في التعامل مع أسلافه الشّعراء وتقاليد القصيدة – يأتي بذكر الطّلل متأخرًا، ويعلن صراحة رفضه الوقوف على الطلل الذي جاء في البيت السّادس عشر، وهو – بذلك - إنّما يعيد رسم خطة القصيدة ونظامها الأدبيّ كما يبدو في قوله:

حِلَلٌ لَمْ تَكُنْ أَطلالَ "سُعْدَى" في قِفَارٍ منَ الْبَسَابِسِ مُلْسِ[38]

إنّ ذلك لا يشير إلى اهتمام البحتري أو انجذابه إلى آثار إيوان كسرى في مستواه الاعتياديّ البسيط، وإنّما يمثل موقفًا ثقافيًا كلّيًا يعلي فيه البحتريّ من الثقافة الفارسيّة في مقابل الثّقافة العربيّة، ولذلك يعلن صراحة عن نظرته السلبيّة لأطلال "سُعدى" الموجودة في القفار الخالية[39]، ويكون من الطبيعيّ – بعد ذلك - أنْ يعيد النّظر في خطة القصيدة ونظامها الأدبيّ، فيبدأ بتجربته الذاتيّة، وتحديد علاقته بالآخرين عبر التّرفع عن الاستجداء، وكأنّه بذلك يهدم سلم القيم في القصيدة العربيّة، إذْ ينظر إلى المديح على أنّه استجداء، وأنّ فيه تدنيسًا للذّات. فيقدم ثيمة المديح على ثيمة الطّلل المرفوضة على مستوى الرّؤية لتأتي متأخرة على مستوى الشّكل وبناء القصيدة، وكل ذلك يبدو تنقيحًا ومراجعة لبناء القصيدة وشكلها كما استقرتْ في تقاليد الأنظمة الشّعريّة.

ويبدو أنّ كلّ ذلك هو مما منح قصيدة البحتري مكانة فريدة في التراث الشّعريّ، وعلى ذلك لا بدّ من إيضاح هذا البناء بما يعضده من رؤية – لدى البحتري – الذي يتخلى فيه ابن عمّه عنه، ويؤمم وجهه إلى إيوان كسرى آن شروان يقف على آثاره مادحًا، بما يعزز حالة القلب التي أحدثها على بنية القصيدة بالبدء بإظهار موقفه وترفعه عن استجداء من وصفه بالجبان واللئيم (جبِس).

إنّ إيضاح ذلك سيكشف عن حقيقة ما فعله شوقي الشّاعر المعارض للبحتري، فقد بدأ شوقي قصيدته بصورة مغايرة، استعاد فيها جانبًا من نظام القصيدة العربيّة، متجاوزًا أو ربما مصححًا مسارها كما وردت عند البحتري، وفي الآن ذاته لا يتخلى فيها عن حضوره كشاعر كبير ينضم إلى سلالة الشّعراء الكبار البحتري والشّعراء الجاهليين، فيبدأ شوقي مع الزمن وسؤال الرفيقين، فيقول:

اختلافُ النّهارِ والليلِ ينسي اذْكرا لي الصِّبا وأيام أُنسي
وَصِفا لي مُلاوَةً مِن شَبَابٍ صُوِّرَت مِن تَصَوُّراتٍ وَمَسِّ[40]

لقد بدأ شوقي باستحضار الزّمن بإدراك قوته وفاعليته من خلال عنصريه: النّهار واللّيل ، ثم خاطب رفيقين في مطلع القصيدة، وفق نظام القصيدة العربيّة وتقاليدها، وبذلك فعلى الرّغم من أنّ شوقي يعارض البحتري، ويجري على منواله في بناء القصيدة من حيث التّوازي الذي يقيمه مع قصيدة البحتري في الغرض والوزن العروضي والقافية، فإنّه يخالفه في ثيمات مطلع القصيدة، ويعمل على استعادة البناء التقليديّ، وكأن شوقي يعيد قراءة سينيّة البحتري وينقحها بربطها بالتقاليد الشّعريّة.

لكنّ ذلك لا يعني – مرة أخرى – أنّ شوقي يفعل ذلك لينضم إلى التقاليد دون حضور ذاته الشّاعرة، وإنّما يجاري البحتري ويتصاحب معه بضرورة إعادة تشكيل عناصر القصيدة وبنائها، فلا يقف عند أثر الزّمن من خلال الوقوف على الطلل[41] في مطلع القصيدة بل يؤخره إلى نهاية القصيدة لغاية سيأتي إيضاحها، لكنّه يسمّي الزمن بتخريجاته المعروفة ذات الارتباطات الفكريّة – العقائديّة؛ إذْ توحي جملة شوقي "اختلاف النّهار واللّيل ينسي" بالآية الكريمة: "إِنَّ فِي اخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ وَمَا خَلَقَ اللَّهُ فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ لَآيَاتٍ لِّقَوْمٍ يَتَّقُونَ" (سورة يونس، 6)، وبذلك فشوقي يعيد تصحيح مسار قصيدته لتبدأ من أنظمة القصيدة وتقاليدها دون تخلٍّ عن رؤيته الخاصة، فيضع شوقي قراءته لتقاليد القصيدة العربيّة وقراءته لسينيّة البحتري في أفق تجربته الذهنيّة المحضة، أي أنّه انتقل في بناء القصيدة خطوتين:

- الأولى: أنّه استعاد في قراءته للبحتري نمط القصيدة العربيّة بالبدء بالإطار الزّمني قبل أن يظهر مشكلته.
- والثّانية: بنقل مفهوم الزّمن من الحسيّ – المحسوس بفعل الزمن في حالة الطلل، إلى الذّهنيّ المجرد في قدرته على إحداث النّسيان.

وهو بذلك يرسم خطّ قصيدته لينضم إلى زمرة الشّعراء الكبار، ويثبت حضوره في السّلسلة الأدبية بما يجعل تجربة شوقي وقصيدته تطويرًا لها وتحويلاً في مسارها عمومًا من داخل نظام القصيدة، ولعلّ ذلك يمثل حالة أصيلة في تجربة شوقي الشّاعر الحديث.

لا يكتفي شوقي عند التأطير الزّمنيّ للعالم الذي يفتحه في قصيدته ليضع رؤيته الخاصة، وإنّما يُمعن – مرة أخرى – بتأكيد اتصاله بالسّلالة الشّعريّة وأنظمة القصيدة العربيّة متجاوزًا البحتري، فيتبع ذلك بذكر المكان – المنازل، واستحضار الصيغة المرتبطة بسؤال الدّيار كما ظهر في تقاليد القصيدة عند الوقوف على الطلل، فيقول:

وسَلا مصرَ: هلْ سَلا الْقلبُ عنها أَوْ أَسَا جُرحَه الزّمانُ الْمُؤسّي؟[42]

لقدْ استعاد شوقي بذلك جزءاً من تقاليد بناء القصيدة العربيّة بمخاطبة الرفيقين وسؤال الدّيار في مطلع قصيدته، لكنّه وضع ذلك في إطار تجربته الذّاتيّة، التي ستصبح جزءاً من إحساسه الحضاريّ الكلّيّ. ولعلّ ذلك يؤكد أنّ شوقي يرسم خطًا خاصًا به في بناء القصيدة، فهو يسأل الديار والمنازل لا الطلل، ويؤخر ذكر الطلل إلى نهاية القصيدة، وبذلك فهو بقدر ما يتفق مع البحتري في تأخير ذكر الطلل، فإنه يخالفه بذكر المنازل، وبقدر ما يوافق بناء القصيدة التقليديّ في ذكره المنازل في مطلع القصيدة فإنّه يخالف هذه التّقاليد بتأخير ذكر الطلل من جهة أخرى، وهذا ما يجسد الحالة الجدليّة بين التقليد حيث غياب فاعليّة الذات في التقاليد، والحضور المؤكد لفاعليّة هذه الذات.

ثمّ إنّ شوقي يختلف في سؤاله عن كثير من سؤال الجاهليين للطلل[43]، فإذْ يسأل الجاهليّ الطلل يتساءل عن إمكانيّة هذا السؤال، كما يتبدى في قول لبيد:

فَوَقفْتُ أسْألُها، وكيف سؤالُنا صُمًّا خوالدَ ما يبينُ كلامُها[44]

أو كما عبر النّابغة عن عدم قدرة الدّيار على الإجابة في قوله:

وقفْتُ فيها أُصيلانًا أُسائلُها عَيّتْ جوابًا، وما بالرّبعِ من أحدِ[45]

وفي هذه الحالات ظلّ السّؤال غائبًا والجواب معطلاً، نتيجة عدم قدرة الجاهليّ على استيعاب الزّمن استيعابًا كلّيًّا مجردًا، أمّا في حالة شوقي فهو يعي سؤاله وطبيعة علاقته، وقدرته من داخله على الإجابة عن هذا السّؤال، ومن بعد ذلك استعادة الدّيار، فكانت المسألة بالنسبة له ليست إشكاليّة مع الزمان أو المكان - العالم الخارجي، وإنّما مشكلة ذهنيّة لها صلة بالتّفكير الذّهنيّ الدّاخليّ للذّات، ولذلك جاء سؤاله استنكاريًا بأنْ يكون قد نسي مصر، وإذا كان اختلاف النّهار والليل قادرًا على إحداث هذا النّسيان، فإنّ امتلاك الذّات قوة داخليّة قادرة على استعادة الذاكرة، وتحوير قوة الزمن لتصبح وجهًا للتأسي، وهو ما يؤكد قوة حضور الذّات وفاعليتها كما يملي الموقف الحداثيّ تجاه الطّبيعة.

ثم يُلحق شوقي ذلك بذكر رحلة متخيّلة على المستوى الذّهنيّ بعد سماع صوت الباخرة، ليقوم برحلة شعوريّة - ذهنيّة صوب الدّيار في مصر، وهو بذلك، يحقق نظام القصيدة العربيّة ويتّبع أسلافه الشّعراء في بناء القصيدة، ولكنّ مقتضيات حضوره في لحظته الرّاهنة لمعطيات عصره تملي أنْ تكون الرّحلة ذهنيًّا، وهو أمر جاء تحت تأثير عاملين:

- الأول المنفى كواقعة تاريخيّة تجبره على عدم الذّهاب إلى مصر.
- والثاني: أنّ تخيّل هذه الرّحلة يجسد فكرة عميقة في تمثيل حالة المعاصرة والحداثة، إذْ يُقام الاعتبار للوجود الإنسانيّ بناء على تطور الحالة الذّهنيّة لا الخضوع لقوى الطّبيعة أو

أيّة قوة خارجيّة، فالحضور التّام للذّات يكون باستعدادها الذّهنيّ على صنع حالة الكينونة مهما تمنّع ذلك بفعل العوامل الفيزيائيّة والخارجيّة.

وتتم هذه الرّحلة زمانيًّا ومكانيًّا، بانتقالات مكانيّة لا تخلو في كلّ مرة من الاهتمام بأثر الزّمن في إحداث التّحول، لكنْ ما يبدو أنّ شوقي يهتم به هو الفاعليّة الإنسانيّة، كما يبدو من اهتمامه بما أنجزه الإنسان على هذه الأرض على مختلف العصور، فيتتبع منجزات أهل مصر تاريخيًّا، ثمّ منجزات الحضارة العربيّة الإسلاميّة في الأندلس، وبعد أنْ يطمئن إلى ذلك يرى فيها (طللاً) يستدعي التّأسي لا مجرد العظة كما فعل البحتري.

ثمّ ينهي قصيدته بتأخير ثيمة (الطّلل) لما أحدثه فيها من تعديل في الرؤية بربط قيمتها بالفاعليّة الإنسانيّة، ولتأكيد هذا التّحول في الرؤية جُسّد ذلك بتحولٍ في موضع الطّلل من بناء القصيدة، وشوقي في ذلك يتبع حركة البحتري في تعديل موضع الطّلل، لكنّه يرى أنّ فعل البحتري قد أظهر قوته كشاعر كبير في علاقته مع أسلافه الشّعراء، ولكنّه – أيضًا – انحرف إلى ما كان ينبغي أنْ يُصحح في المسار الذي اتخذه شوقي ليجعل الطّلل حالة إنسانيّة يمكن أنْ تتواءم مع تطور حالة الإنسان كما يبدو من قوله:

حَسْبُهم هذه الطّلولُ عِظَاتٍ من جديدٍ على الدّهورِ ودَرسِ
وإذا فاتكَ الْتفاتُ إلى الما ضي فقد غابَ عنك وجهُ التّأسي(46)

ويعدّ شوقي - هنا - آثار العرب طللاً، ولا شكّ أنّ هذا يأتي ضمن حركة التصحيح لمسار القصيدة كما جاء عند البحتري، إذ يؤسس بذلك ضرورة أنْ تتجاوز فكرة الطلل ما كان عليه الحال في الشّعر الجاهليّ، كما اكتفى البحتري بأطلال سُعدى، وهنا – مرة أخرى يؤخر شوقي استحضار الطلل إلى نهاية القصيدة، وهو تغيير جوهريّ على مستوى الشّكل والرؤية، وبذلك فهو يصحح مسار القصيدة، على نحو فريد تؤكد حضوره كشاعر متمكن، ولا يخفى أنه يؤكد مبتغاه في ذلك برده على البحتري عندما يؤكد أن ما ينبغيه من الوقوف على الآثار والأطلال هو التأسي لا العظة، كما يظهر في البيت الأخير، والفارق بينهما أنّ من يتعظ كمن يتأدب ويتوقف بفعل خارج عن الذّات، أمّا من يتأسّى فهو يقوم بفعل ذاتيّ ذهنيّ، ولا يخفى أنه قد كرّر لفظة "التّأسّي" التي ذكرها في مطلع القصيدة عند حديثه عن الزّمن في قوله: "الزّمان المؤسّي".

إنّ التّنقيح الشّعريّ الذي يمارسه شوقي في سينيّته على سينيّة البحتري يتم باعتراف كامل بالمصاحبة؛ أي بالتوازي معه، وليس بالتبعيّة (ما بعد). وهذا يشير بوضوح إلى الرّغبة الكامنة في وضع الذّات في موضع الحضور والفاعليّة لا الهروب والغياب، وهذا ما فعله شوقي؛ إنّه يتصاحب مع البحتري عبر قصيدته ليصحح خطتها ومسارها، وهو ما صرح به شوقي ولم يخفه عندما ذكر ما جال في نفسه، عند معاينة قصر الحمراء في الأندلس، وقد وصف ذلك بقوله: "كنتُ كلّما

وقفتُ بحجر، أو طفتُ بأثرٍ، تمثلتُ بأبياتها، واسترحتُ من مواثل العِبر إلى آياتها، وأنشدتُ فيما بيني وبين نفسي:

وعظَ البحتريُّ إيوانُ كِسرى وشفتْني الْقصورُ من عبدِ شمسِ

ثمّ جعلتُ أَرُوضُ القولَ على هذا الرّوي، وأعالجه على الوزن حتى نظمتُ هذه القافية"[47].

فمن الواضح على صعيد التّجربة كيف تمثّلَ الشّاعر اللاحق شوقي تجربة سلفه البحتري في الظرفيّة الأولى لإنشاء النّص؛ إذْ تبدو قائمة على التّعارض لا التّوافق معه، ومحققة لحالة التّوازي، وشوقي يرى ذاته مكافئة أو ربما متفوقة على شاعر كبير مثل البحتري، ففي بيته الأول الذي نظمه أسّس للمخالفة وتعديل ما جاء به البحتري، فإذا كان البحتري يبحث عن العظة، فإنّ شوقي يبحث عن الشّفاء والتّطهير على حدّ تعبير كمال أبو ديب[48].

وبذلك تبدو المعارضات الشّعريّة – عند الشّعراء الكبار – كما لو أنّها تقبع في حالة جدليّة من المراوغة بين التّقليد الذي يكرس غياب الذّات، والحضور الذي يؤسس لفاعليتها، ومن ثم فإنّ الطريق الذي يسلكه شاعر كبير مثل شوقي في معارضاته ينتهج نهج التّنقيح والمراجعة رغبة في تأسيس حالة الحضور لذاته الممتدة والمؤسّسَة حضاريًا، وهذا ما تمثله سينيّته بعمق واقتدار.

ويأتي كلّ ذلك لضمان استمراريّة السّلالة الشّعريّة لا لرفضها أو هدمها، إنّ الابْن الذي يتصاحب مع أبيه إنّما يسعى لتأسيس موقف جديد للأبوة الشّعريّة، فهو ليس الابن الضّال كما فعل شعراء الحداثة في الشّعر العربيّ، ولذلك فالحداثة كما يمكن تمثلها في شعر شوقي وفي معارضاته وسينيّته تحديداً إنّما هو تعبير عن موقف حداثيّ أصيل يؤسس لحالة الحضور الممتلئ والكامل للذّات في تفاعلها زمانيًا ومكانيًا، لا الفهم المُقيِّد للحداثة بالزّمن وحده، ولذلك يعد الرجوع إلى الجذور لتأسيس الحداثة أحد أهم ملامحها غربيًا، وليس الانقطاع الكلّيّ عن هذه الجذور[49]، فتقاليد بناء القصيدة في الشّعر ليست مجرد نظام أدبيٍّ شكليّ وإنّما يدخل في صميم التجربة الحضاريّة للإنسان، وعندما شعر البحتري – الشّاعر الكبير – باهتزاز هذا البعد تجلى ذلك في بناء قصيدته على النّحو الذي أشير إليه. وبالمثل عندما شعر شوقي بالحاجة الملحة للعودة إلى هذه الجذور لبناء موقف منفتح للذّات على لحظة وجودها، عاد – مرة أخرى – لعملية التّنقيح الشّعريّ لإثبات حضوره، ولينضم إلى السّلالة الشّعريّة التي ينتمي إليها، وبذلك يجد ذاته الفاعلة، وهو ما سيتجلى في الرؤية الشّعريّة التي يقدمها كما سيظهر فيما يتلو.

3- التّقليد والوعي بحضور الذات وفاعليّتها

إنّ المنظور الإنسانيّ للوجود يتشكل بمدى إدراك الإنسان لذاته ضمن الأطر الكبرى والمحددات التي ترسم ماهيّة هذا الوجود، ومن ثَمّ يعي ذاته وفاعليّتها المرهونة للأطر الزّمانيّة والمكانيّة التي تحيط به فتمثّل حالة الكينونة لديه، ومثل هذا الوعي بالماهيّة يتجاوز حدود الوعيّ السّطحيّ بالزّمان والمكان بعيدًا عن حضور الذّات وفاعليّتها. إنّ إتاحة هذا الوعي لا تكون بمحاكاة وعي ذات أخرى أو موقفها الكلّيّ، وإنّما يتحقق ذلك بمقدار الإحساس الدّاخلي للذّات بهويتها وفاعليتها الحقة، ومن هذا المنطلق لا يمكن لموقف حداثيّ أنْ يتحقق دون فاعليّة الذات وحضورها بعيدًا عن أنْ تكون مرتهنة للآخر زمانيًا أو مكانيًا، وربما هذا ما أدركه شوقي بإحساسه بذاته الحضاريّة، وكمْ يبدو غريبًا أنْ توصف سينيّة شوقي بالمحاكاة الشّكليّة لسينيّة البحتري، في حين تظهر عباراته الشّعريّة عمق اهتمامه بتأسيس الوعي بالذّات الحضاريّة بما يتجاوز التقليد الشكليّ، وهو ما يتضح باستظهار عمق التجربة الشّعريّة في سينيّة شوقي شكلاً على صعيد بناء القصيدة كما جاء فيما سبق، ومضمونًا بتقديم وعي خاصّ بعنصريْ الزّمن والمكان في علاقتهما بالذّات الإنسانيّة.

أ. فاعليّة الذّات إزاء الزّمن.

تبدأ سينيّة شوقي بالإمعان بثنائيّة الزّمن في تحققها الجزئيّ الضامن لدورة الزّمن "**النّهار واللّيل**" عبر تأكيد حالة الاختلاف[50]. وإذا كان من الممكن النظر إلى الجملة الأولى في القصيدة على أنّها تمثل بنية تضاد ضمن تصور مجرد للزّمن، فإنّ البدء بلفظة "اختلاف" لا يمكن أنْ ينتهي عند الحدود المغلقة لنسق البنية الزّمنيّة، وإنّما البدء بكلمة "اختلاف" في حدّ ذاته يجعلها مُؤسِسَةً لحالةٍ من الاختلاف الكلّيّة ناجمة عن فائض الدّلالة المتحقق من كسر نسق البنيّة الزّمنيّة الحاكمة بضرورة النّسيان، فالاعتراف بالاختلاف يهدم فكرة التّضاد ليدفع بدورة الزّمن الجزئيّة "**النّهار واللّيل**" لتكون مجال فاعليّة وحيويّة تبدأ ذهنيًا بإدراك الزّمن كقوة طبيعيّة يمكن السّيطرة عليها، ثم تعطيلها عبر فعل التّذكر الإنسانيّ واستدعاء مرحلة الصّبا وأيام الأُنْس بما يتواءم مع المعطى الحضاريّ الكلّيّ الذي يعاينه شوقي من واقع تاريخيّ في عصره، ليصبح الزّمن مجالاً للتّأسّي، ويكون الارتكاز على فعل الاختلاف مؤكّدًا حتميّة التّغيير، وبذلك تجري خلخلة هذا النّسق عند دخول فاعليّة الإنسان كذات فاعلة وقادرة على إلغاء فعل النّسيان عبر الفعل "**اذكرا**".

وعند هذه اللحظة تتشكل رؤية مباينة لما كان قد أسّسه البحتري في مطلع سينيّته، ذلك أنّ البحتري قدْ أدرج الفعل الإنسانيّ في مستواه الخارجيّ/ المادّيّ عندما سعى إلى صون نفسه بالترفع عن "الجدا" والاستجداء، ففاعليّة الذّات عند البحتري كانت بالامتناع عمّا هو مادّيّ

خارجيّ حفظًا لنفسه وذاته، ثم إنّه تزعزع أمام قوة الزّمن كما عبّر. لكنّ شوقي بدأ يؤسّس لفاعليّة الذّات من الدّاخل لتتجاوز فاعليّة الزمن التي تهدم الذّاكرة، فاهتمام شوقي بذاته جاء داخليًا على المستوى الذّهنيّ والشّعوريّ، وذلك رغبة في تجاوز معطيات العالم الحسّيّ الفيزيائيّ، وهذا التأسيس لفاعليّة الإنسان على المستوى الذّهنيّ وعلى مستوى الوعي بالذّات كذات فاعلة إزاء قوة الزّمن هو ما مكّن شوقي من تجريد العلاقة الزّمنيّة ذهنيًا، وكسرها عبر فعل التّذكر المعطل لحدث النّسيان، ليصبح الدّهر طيّعًا كما يعبر شوقي في قوله:

رَكِبَ الدّهرُ خاطري في ثراها فأتى ذلك الحِمَى بعد حَدْسِ[51]

لنْ يكتفي شوقي بفعل ذلك إزاء فعل الزّمن، وإنّما سيخلق حالة ذهنيّة في داخله لتجاوز القيد المكانيّ وليخلق فضاء لذاته باستدعاء مصر في هذه اللحظة الحرجة، بقوله:

وسلا مصرَ هلْ سلا الْقلبُ عنْها أوْ أَسا جرحَهُ الزّمانُ الْمُؤسّي

إذْ سرعانَ ما يتحول فعل الزّمن من هدم للذّاكرة بالنّسيان ليصبح مداويًا ومُؤسّيًا، وكأنّه أصبح مساعدًا للذّات الإنسانيّة لتتجاوز حالة الجرح. وبذلك يصرّ شوقي على الإيمان بقدرة الإنسان على تجاوز التّأطير الزمانيّ والمكانيّ، ولعلّ ذلك يفسر استعادة شوقي لسؤال الدّيار في هذه اللحظة التي ترتبط بتقاليد القصيدة العربيّة التي تخطاها البحتري قاصدًا، معيدًا شيئًا من هذه الثيمة الأساسيّة على مستوييْ الرؤية والتّشكيل الفنيّ.

إنّ مَنْ يطالع صورة الباخرة وقد جعل شوقي أمر اقتيادها لما يجري من شوقٍ في نفسه لمصر[52]، يستظهر كيف يستغل شوقي فعل اللّيالي لتسهم في تأسيس ذاته من داخله (من قلبه) لينمي حالة من الشّعور تتبع فعل التّذكر وتتيح له أنْ يمعن في منفاه، ليظهر قدرته النّفسيّة/ الذّهنيّة بهذه الصّورة العنيفة "**نفسي مرجلٌ، وقلبي شراعٌ**". فإذا كان البحتري الشّاعر الكبير تفاعل مع معطيات عصره بفعل الصّون (حجب النّفس)، فإنّ شوقي يطلق العنان لنفسه لتكون وثّابة فاعلة في تجاوزها للحسّ حتى في هيئة (**الخُلد**) التي تعني تجاوز قوة الزّمن عبر فعل الخُلود الضّامن للاستمراريّة، ليتمسك بقدرة الزمن المتحولة التي أصبحتْ مؤسِّية له بعد إدراكه على مستوى الرؤية والوعي الذّاتيّ كيف يستغل هذا الاختلاف في إحداث انقلاب على المستوى الذّهنيّ أولاً، ولذلك تصبح نفسه منازعة له إذا ما شغل عن وطنه بالخُلد.

إنّ الفكرة الكلّيّة التي يقدمها شوقي برفض الخلود (المتجاوز للفناء) باعتبارها فكرة مثاليّة تتلاءم وفعل الصّون وإبعاد الذّات حتى عن الواقع الفاقد للقيم الذي شكا منه البحتري، وشكا منه شوقي في ذكره "**للخبيث من المذاهب**" يجعل شوقي أقرب إلى الواقع والموضوعيّة في معاينة ذاته إزاء قوة الزّمن وحدثانه، عند لحظة الوعي هذه تظهر الذّات الممتلئة الحضور والواعية

لمشكلاتها وكيفيّة تأسيس رؤية لتجاوز كلّ ذلك، عبر تأكيد فكرة الاختلاف والتحول في الزمن كما يبدو في قول شوقي:

ومواقيتُ للأُمورِ، إذا ما بلغَتْها الأمورُ صارتْ لعكسِ
دولُ كالرّجالِ، مرتهناتٌ بقيامٍ من الجُدودِ وتَعْسِ
سدّدتْ بالْهلال قوسًا، وسلّتْ خنجرًا ينفُذانِ من كلّ تُرسِ[53]

إذ تصور هذه الأبيات قوة الزّمن (المواقيت)، لكنّ هذه الصّورة المختزلة التي تجعل الدّول كالرّجال، المرتهنة بالقيام على حدّ تعبير شوقي تمثل جوهر الفكرة التي يضعها شوقي إلى جانب الرؤى الشّعريّة في القصيدة العربيّة لقوة الزّمن، لتكون تصحيحًا لمسار الرؤية من ذات متوثّبة فاعلة.

ب. الموقف من المكان. فاعليّة الذّات الحضاريّة إزاء المكان.

يُظهر شوقي موقفًا واضحًا من المكان منذ مطلع القصيدة بتركيزه على وطنه مصر وأماكنه: (عين شمس)، و(الجزيرة)، و(النيل). ولا يكتفى بذكر المكان (مصر) بعيدًا عن الحالة الزّمنيّة التي مرتْ فيه، وبذلك فالمكان بالنسبة لشوقي ليس حيزًا جغرافيًّا أو أبعادًا هندسيّة، وإنّما هو فضاء كلّيّ ناجم عن تقاطع بعدي الزّمان والمكان، وتفاعل الذّات الإنسانيّة معهما عبر منجزها الحضاريّ، لذلك لم يكتفِ شوقي بذكر الأمكنة وإنّما فعل ذلك بطريقتين:

1. الأولى أنّه قدم هذه الأمكنة ممزوجة بمشاعره وأحاسيسه ليؤكد أنّ قيمة المكان لا تظهر إلا بارتباط الذّات شعورياً معه.
2. والثانية تتمثل بالعودة إلى التّاريخ ليظهر امتداد ذاته الحضاريّة، وارتباطه بجذوره، ولذلك فليستْ العودة إلى الماضي مجرد تقليد شكليّ لمَا فعله البحتري، وإنّما هو جزء من الحركة الكلّيّة لارتباطه بالجذور من أجل تأسيس موقف يعكس الحضور الفاعل للذّات.

ولأنّ شوقي يعي علاقته مع أسلافه الشّعراء فقدْ جاء ذكر الأمكنة لديه مُعَزّزًا بفاعليّة الذّات، ومنتقى بعناية ليحقق حضوره في ظلّ التقاليد الشّعريّة لبناء القصيدة، وقد حقق بذلك عملية التّنقيح الشّعريّ النّاجمة عن إحساسه القلق بالأثر الشّعري الذي تركه أسلافه الكبار البحتري والشّعراء القدماء، ولذلك أحدث أمرين على صعيد تصور المكان كانا في غاية الأهمّيّة:

- الأول: أظهر فيه تصحيح الرؤية التي أسسها البحتري في سينيّته، فإذا كان البحتري قد وقف على إيوان كسرى، ورفض الوقوف على أطلال سعدى، واعتذر عن ذلك بفضل الفرس على قومه العرب، فإنّ شوقي يرد على ذلك – مغتنمًا وقوفه على الحضارة العربيّة في الأندلس – بالعودة لذكر فضل (**بني عبد شمس**) واستثمار هذه الحالة التاريخيّة، فكأنّما شوقي يصحح

المسار والخطة التي ذهب إليها البحتري، فبني عبد شمس (الأمويون) كان لهم "**عرش في المشارق**" و"**كرسي في المغارب**"، وهذا العرش عرشٌ أمويٌّ عربيّ، دون فضل من الفرس أو أيّ أحد، ويبدو ذلك جليًا – أيضًا في اختيار شوقي لتسمية (**بني عبد شمس**) المرتبطة بالجاهليّة على نحو خاص، ليقول – على مستوى الرؤية الكلّيّة – إنّ هذه الحضارة في الأندلس هي صنيع خالص للعرب.

- الثاني: يدرك شوقي شأنه شأن البحتري في ذلك، أنّ تقاليد الشّعر في بناء القصيدة حتميّة خضع لها كل الشّعراء العرب الفحول قبله منذ العصر الجاهلي، وكان الوقوف على الطلل إحداها، ولذلك ليس بوسعه أنْ يتجاوزها بسهولة ما دام يشعر بتأثير الأنظمة الأدبية عليه، لكنه من جهة أخرى يفعل ما فعله البحتري بتأخير ذكر الطّلل ليكون نظام القصيدة مبنيًّا على حالة جدليّة بين التقليد والحضور، وهذا يعني أنّ شوقي لا يسعى إلى الهدم الكلّيّ، أو الخروج الكلّيّ حتى عمّا فعله البحتري، وهو يشعر بتأثير الشّعراء قبله، وتأثير البحتري بخاصه، وهذا ما يبرز حالة المصاحبة التي عبر عنها شوقي مع البحتري وأسلافه، حيث يقف بموازاتهم منقحًا ومصححًا مسار القصيدة دون أنْ يقف ضد تقاليد الشّعريّة.

لقد وقف شوقي عند أماكن كثيرة في مصر مستعرضًا تاريخها الطويل، لكنّ تلك الأمكنة لم تستوقفه بقدر قصور بني عبد شمس، ليس ذلك على صعيد الحضور الحسّيّ للحظة التي يعاين فيها هذه القصور في الأندلس، وإنّما في صلتها الحضاريّة الكلّيّة، وهو الجانب الذي يمثل أعظم انتباهات شوقي إلى تصحيح مسار البحتري فيما ذهب إليه في سينيّته من تبريره الوقوف عند آثار إيوان كسرى وتفضيلها على أطلال سعدى.

لكنّ شوقي يرد على ذلك بالانتباه إلى فاعليّة الذات الإنسانيّة، ووجه التأسّي لا أنْ يتحسر على زمن مضى، لكنْ أنْ تدرك الذّات أنّ فاعليّة الزّمن تكون بـ(الاختلاف) لا الثبات و(الخلود)، وأنّ استعادة الماضي تكون بإرادة الذّات وقوتها كما فعل عبد الرحمن الداخل، وأنّ قيمة المكان مرهونة بأثر فعل الذّات الإنسانيّة، وهو ما يشير إليه شوقي في قوله:

سَقِمَتْ شَمسُهم، فردّ عليها نورَها كلُّ ثاقبِ الرّأي نَطسِ[54]

في إشارة إلى فعل عبد الرّحمن الدّاخل، أيْ أنّ فعل الزّمن قوبل بفاعليّة الإنسان، وهو ما يبدو مهمًا في رؤية شوقي، ولذلك أتبعها قوله:

مَنْ (لِحمراءَ) جُلِّلَتْ بغُبار الـ ـدّهرِ، كالجُرحِ بين بُرْءٍ ونُكسِ[55]

فسؤاله بـ"**مَنْ**" هو بحث عن الذّات القادرة على تخطي فعل الزّمن واستعادة قيمة المكان، وبذلك لا يمكن القول بأنّ الأندلس – هنا - "أندلس بيانية" كما قال أدونيس[56]، وإنّما حضرتْ

مُسْنَدةً إلى فاعليّة الإنسان، وتظهر أهميتها في الردّ على البحتري بما تمثله من منجزٍ حضاريّ خاصّ بدولة العرب الأمويّين، ولأجل هذا الاهتمام بدور الذّات في صنع قيمة للمكان ينهي شوقي وقفته على آثار الأندلسيّين بقوله:

ربَّ بانٍ لهادمٍ وجَموعٍ لِمُشتٍّ، ومُحْسِنٍ لمُحِسِ
إمرةُ النّاسِ هِمّةٌ، لا تأتّى لِجبانٍ، ولا تسنّى لَجبْسِ[57]

إنّ الإشارات والصّور التي يُبرز فيها شوقي فعل الذّات الإنسانيّة في إعطاء قيمة للمكان كثيرة واضحة، وإنّ موقفه من الطّلل وفعل الزّمن فيه واضحٌ أيضًا عندما يقف عليه في نهاية القصيدة وقفة المقتدر والمهيأ للتّأسّي والشّفاء والتّطهير في ختام القصيدة، إذ يقول:

حَسْبُهم هذه الطّلولُ عِظاتٍ من جديدٍ على الدّهور ودَرسِ
وإذا فاتك التِفاتُ إلى الما ضي فقدْ غابَ عنك وجهُ التّأسّي[58]

خاتمة:

لقد أعاد البحث قراءة "سينيّة" أحمد شوقي لما مثلته من حالة جدليّة بين التقليد والحداثة، و"السينيّة" هي إحدى نماذج المعارضات في الشّعر الإحيائيّ، وذلك من منطلق علاقة التّأثر بين الشّعراء التي يشوبها تصور يرى في الشاعر المتأثر/ اللاحق وعمله أنّه أقلّ قدرة من سلفه، وأنّ القصيدة لم تكن سوى محاكاة ونسخة أقلّ قيمة من الأصل، لكنّ هذا البحث بالارتكاز إلى المعطى المنهجيّ المشار إليه في الدّراسة قد أظهر قيمة النّص اللاحق في منظور العلاقة الكلّيّة مع التقاليد الشّعريّة، وفي الرّغبة التي تحدو الشّاعر المتأثر إلى قبول التّحدي ليتصاحب مع أسلافه الشّعراء وليبني نصّه على حال من الجدل ليفتح المجال للنّقاش حول ذلك، وقد انتهى البحث إلى ما يلي:

1. الشّاعر الإحيائيّ شاعر حاضر حضورًا مكتملاً من حيث هو ذات فاعلة في زمنها الخاصّ، ومرتبطة بجذورها كحالة أصيلة وواعية لتأسيس هذا الحضور، فلا هي مستلبة إلى التّقاليد والماضي، ولا منبتة عنها، ولا هي - من جهة أخرى – منخرطة بزمنها دون تأصيل جذريّ بالذّات الحضاريّة إذا ما انخرطتْ وتبنتْ رؤية الآخر الغربيّ. فعودة شوقي – في سينيّته – إلى التراث الشّعريّ هي عودة إلى جذوره للتأمل بها وإعادة تشكيلها وفق ما تمليه لحظة حضوره الآنيّ، وتطلعه المستقبليّ.
2. أنّ شوقي في سينيّته لم يكن يحذو حذو البحتري في سينيّته، وإنّما كان يقف بموازاته كشاعر كبير يمارس فعله في تنقيح وتصحيح مسار سينيّة البحتري التي يرى أنها قد اختطتْ خطة في علاقتها مع تقاليد القصيدة العربيّة جديرة بالمتابعة، لكنّها انْحرفتْ عن لحظة القوة فيها بما يستدعي هذا التّصحيح لرسم مسار جديد، وقد حقق شوقي ذلك في مستوييْ بناء القصيدة والرؤية الذاتيّة للشّاعر.

3. أنّ شوقي كان يعي – تمامًا – ما يفعله بسينيّة البحتري، وقد صرح بذلك في تقديمه للقصيدة، هذا التقديم الذي مثّل بذرة النّص الأولى جاء مبنيًّا على النّقض والجدل لا التوافق والاستسلام لما جاء به البحتري.
4. أنّ مفهوم "قلق التّأثر" بما ارتبط به من رؤية نقديّة تستند إلى معطيات التّفكيكيّة الأمريكيّة تسهم في إعادة النّظر في علاقات التّأثر عند الشّعراء، وتبرز هذه المسألة كحالة صراع يقاوم فيها الشّعراء اللاحقون أسلافهم لإثبات ذواتهم، ولعلّ بالإمكان استغلال ذلك في كثير من حالات التّأثر في الشّعر العربيّ على مدى تاريخه الطّويل.

The Problem of Mimicry and Presence in Ahmad Shawqi's *Siniyah*

Sami Ababneh and **Yousef Hamdn,** *Department of Arabic Language and Literature, University of Jordan, Amman, Jordan.*

Abstract

This paper examines Ahmad Shawqi's *Siniyah* and Al-Buhturi's *Siniyah* from a critical perspective that views the relationship between these two works as a case of both mimicry and presence. Mimicry is an essential component of poetic practice that cannot be overlooked and is evident of one's self-awareness in its present time and circumstances.

This paper seeks to reevaluate and criticize this relationship in ways that might rejuvenate interest in poetic influence as the means of the latter poet to prove himself and his presence when compared to predecessor poets. This perception is based on the imitating poet's fit as seen by predecessor poets, and that the anxiety he has about this situation makes him see poetic mimicry as an opportunity to prove his superiority and, therefore, his right to join the poetic companionship to which he belongs. He also seeks to revise the course of the poem which he is influenced by and correct its path. As Shawqi accompanies his predecessor Al-Buhturi and is influenced by him, he acknowledges Al-Buhturi's superiority. However, he asserts that the strengths of Al-Buhturi's poem need to be revised to correct the path of the poem. Therefore, the mimicry of the poem becomes a field of struggle between the two powerful poets.

This paper consists of three sections. The first section reviews the critical debate on mimicry in Shawqi's *Siniyah.* The second one shows that mimicry in Shawqi's S*iniyah* was his means to revise the structure of al-Buhturi's *Siniya* in light of its relationship to the traditions of the structure of the Arabic poem. The third one reveals Shawqi's vision that transcends that of Al-Buhturi's, and how Shawqi was able to prove his presence independent of his predecessor and his poem.

Keywords: *Siniyat* Shawqi, Anxiety of Influence in Poetry, Traditions of the structure of Arabic poem.

الهوامش:

(1) جيلسبي، مايكل ألين، **الجذور اللاهوتية للحداثة**، تر: فيصل بن أحمد الفرهود، ط1: جداول للنشر والتوزيع، بيروت، 2019، ص23.

(2) هابرماس، يورغن، **الخطاب الفلسفي للحداثة**، ترجمة حسن صقر، ط1: دار الحوار، اللاذقية، 2019، ص18.

(3) التريكي، فتحي والتريكي، رشيدة، **فلسفة الحداثة**، مركز الإنماء القومي، بيروت، 1992، ص16.

(4) بلوم، هارولد، **خريطة للقراءة الضالة**، ترجمة: عابد إسماعيل، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2019، ص48

(5) بنيس، محمد، **الشعر العربي الحديث بنيانه وإبدالاته**، ج1 - التقليد، ط2: دار توبقال، الدار البيضاء، 2001، ص32، ص33.

(6) عصفور، جابر، **ذاكرة للشعر**، مكتبة الأسرة- مهرجان القراءة للجميع، 2002، ص44.

(7) زيما، بيير، **التفكيكية دراسة نقدية**، تعريب أسامة الحاج، ط1: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1996، ص148.

(8) Newton, K. M: *Interpreting the text, Acritical Introduction to Theory and Practice of literary Interpretation*, Harvester Wheatsheaf, New York, London, First published, 1990, P 95.

(9) بلوم، هارولد، **قلق التأثر نظرية في الشعر**، ترجمة: عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، 1998، ص12.

(10) المرجع السابق، ص9.

(11) المرجع السابق، ص19-20.

(12) اتخذت بعض الدراسات موقفًا محايدًا دون تصريح بحكم بشأن التأثر مكتفية بعرض أوجه الشبه دون تعمق لبنية القصيدة والدلالات اللغوية التي تكشف عن اختلاف في الرؤية الكلية، كما يظهر في دراسة محمد محمد حسين، "بين سينية البحتري وسينية شوقي"، **مجلة كلية اللغة العربية**، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ع10، 1980، ص ص 307، 330. واهتمت دراسات أخرى بموضوع سينية شوقي وعدتها قصيدة رثاء للحضارات، كنعان، عاطف، "التكامل الثقافي في رثاء الحضارات: سينية شوقي أنموذجًا، **مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب**، مج15، ع1، 2018، ص ص 103-133.

(13) مندور، محمد، "في الذكرى الثلاثين لأمير الشعراء: المنفى وأثره في شوقي وشعره"، **مجلة المجلة**، ع70، الهيئة المصرية، جمادي الآخرة - نوفمبر، 1962، ص9.

(14) شكري، غالي، "شوقي الوجه والقناع"، **مجلة الطليعة**، مؤسسة الأهرام، س5، ع1، يناير 1969، ص125.

(15) المرجع السابق، ص139.

(16) حسين، محمد محمد، مرجع سابق، ص309.

(17) أبو ديب، كمال، "شوقي والذاكرة الشعرية دراسة في بنية النص الإحيائي"، **فصول**، شوقي وحافظ، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج3، ع1، أكتوبر نوفمبر ديسمبر، 1981، ص98.

(18) المرجع السابق، ص100.

(19) المرجع السابق، ص105.

(20) مكي، محمود علي، "الأندلس في شعر شوقي ونثره"، **فصول**، شوقي وحافظ، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج3، ع1، أكتوبر نوفمبر ديسمبر، 1982، ص220.

(21) القاضي، محمد، "المعارضة الشعرية بين المضارعة والاعتراض"، **علامات في النقد**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، مج10، ج37، جمادي الآخرة – سبتمبر، 2000، ص114.

(22) رواقة، إنعام، "قراءة تشريحية في معارضات أحمد شوقي"، **مجلة كلية الآداب**، جامعة المنصورة، ع28، يناير، 2001، ص469.

(23) المرجع السابق، ص479-481.

(24) المرجع السابق، ص503-510.

(25) حريكة، محمد علي، "موازنة بين سينية البحتري وشوقي"، **مجلة غرب كردفان للعلوم والإنسانيات**، جامعة غرب كردفان، ع8، 2014، 127.

(26) المرجع السابق، 2014، ص139.

(27) ضيف، شوقي، **شوقي شاعر العصر الحديث**، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2010، ص77.

(28) الطرابلسي، محمد الهادي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981، ص247.

(29) فضل، صلاح، "ظواهر أسلوبية في شعر شوقي"، فصول، مج1، ع4، رمضان 1401هـ- يوليو 1981، ص212.

(30) استيتكفيتش، ياروسلاف، "سينية شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي"، **فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج7، ع1-2، مارس، 1987، ص12.

(31) المرجع السابق،، ص12.

(32) إليوت، ت. س، "التقاليد والموهبة الفردية"، **مقالات في النقد الأدبي**، تر: لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو، القاهرة، د.ت، ص8.

(33) رحيم، فلاح، "شعرية الأنظمة الأدبية"، **مجلة علامات في النقد**، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج25، مج7، جمادي الأولى – سبتمبر، 1418هـ - 1997م، ص114.

(34) ابن الشيخ، جمال الدين، **الشعرية العربية**، تر: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص140.

(35) ابن منظور، **لسان العرب**، ط3، دار صادر، بيروت، 1414هـ- 1994، مادة (قصد). وانظر: القيرواني، ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، حققه وفصله وعلق عليه: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، بيروت، 1401هـ-1981م، ص188.

(36) البحتري، **ديوان البحتري**، تح: حسن كامل الصيرفي، ط3: دار المعارف، د. ت، ص1152.

(37) انظر في ذلك: الشحادة، عبد العزيز، "سينية البحتري في ضوء الشعر الجاهلي"، **مؤتة للبحوث والدراسات – سلسلة العلوم الإنسانية**، جامعة مؤتة، ج12، ع2، 1997، ص68.

(38) البحتري، مصدر سابق، ص1155.

(39) يصف محمود علي مكي هذا الموقف من البحتري على أنّ فيه سخرية "من بداوة العرب وخشونة عيشهم ورثاثة مبانيهم"، مكي، محمود علي، "الأندلس في شعر شوقي ونثره"، مرجع سابق، ص221.

(40) شوقي، أحمد، **الشوقيات**، ج2، ط11: دار الكتاب العربي، بيروت، 1986، ص45.

(41) هذا بخلاف ما ذهب إليه أحد الدارسين من أن شوقي قد خالف البحتري فوقف على الطلل في مطلع القصيدة، القاضي، محمد (2000)، مرجع سابق، ص113.

(42) شوقي، أحمد، (1986)، مصدر سابق، ص46.

(43) يعد يارسولاف استتكيفيتش أنّ "السؤال الموجه إلى رؤيا مصر المفقودة أصله السؤال الذي قد وجهه الشاعر الجاهلي إلى الأطلال الصّم"، وأنّ سؤال شوقي كان مبهمًا، لكن شوقي كان واعيًا لسؤاله، وقد ذكره صراحة، وأنّ مصر لم تكن بالنسبة له طللاً. استتكيفيتش، مرجع سابق، ص19، 24.

(44) الزّوزني، **شرح المعلقات السبع**، مكتبة المعارف، بيروت، 1414هـ - 1994م، ص221.

(45) الذبياني، النابغة، **ديوان النابغة الذبياني**، شرح وتقديم عباس عبد الستار، ط1: دار الكتب العلمية، بيروت، 1984، ص9.

(46) شوقي، أحمد، (1986)، مصدر سابق، ص52.

(47) المصدر سابق، ص45.

(48) أبو ديب، كمال (1981)، مرجع سابق، ص103-104.

(49) هابرماس، يورغن (2019)، **مرجع سابق**، ص18.

(50) يعدّ كمال أبو ديب ضمن تصوره البنيوي أنّ الاختلاف هنا هو "روح حركة النص"، وأنّ "اختلاف الليل والنهار لا يمثل ثنائية". أبو ديب، كمال، مرجع سابق، ص98.

(51) شوقي، أحمد، (1986)، مصدر سابق، ص49.

(52) يرى استيتكيفتش في صورة الباخرة في قول شوقي "معنى قريبًا من معنى "الرّحم". استيتكيفتش، ياروسلاف، مرجع سابق، ص25.

(53) شوقي، أحمد، (1986)، مصدر سابق، ص48.

(54) المصدر السابق، ص48.

(55) المصدر السابق، ص50.

(56) أدونيس، (1982) "أحمد شوقي: شاعر البيان الأول"، **فصول**، شوقي وحافظ ج1، مج3، ع1، ص7.

(57) شوقي، أحمد، (1986)، مصدر سابق، 51-52.

(58) المصدر السابق، ص52.

المصادر والمراجع:

المصادر:

القرآن الكريم.

البحتري، **ديوان البحتري**، تح: حسن كامل الصيرفي، ط3: دار المعارف، د. ت.

الذبياني، النابغة، **ديوان النابغة الذبياني**، شرح وتقديم عباس عبد الستار، ط1: دار الكتب العلمية، بيروت، 1984.

الزّوزني، **شرح المعلقات السبع**، مكتبة المعارف، بيروت، 1414هـ-1994م.

شوقي، أحمد، **الشوقيات**، ج2، ط11: دار الكتاب العربي، بيروت، 1986.

القيرواني، ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، حققه وفصله وعلق عليه: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، دار الجيل، بيروت، 1401هـ-1981م.

ابن منظور، **لسان العرب**، ط3، دار صادر، بيروت، 1414هـ- 1994.

المراجع العربية:

بنيس، محمد، **الشعر العربي الحديث بنيانه وإبدالاته**، ج1 - التقليد، ط2: دار توبقال، الدار البيضاء، 2001.

حريكة، محمد علي، "موازنة بين سينية البحتري وشوقي"، **مجلة غرب كردفان للعلوم والإنسانيات**، جامعة غرب كردفان، ع8، 2014.

حسين، محمد محمد، "بين سينية البحتري وسينية شوقي"، **مجلة كلية اللغة العربية**، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ع10، 1980.

أبو ديب، كمال، "شوقي والذاكرة الشعرية دراسة في بنية النص الإحيائي"، **فصول**، شوقي وحافظ، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج3، ع1، أكتوبر نوفمبر ديسمبر، 1981.

رحيم، فلاح، "شعرية الأنظمة الأدبية"، **مجلة علامات في النقد**، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج25، مج7، جمادي الأولى – سبتمبر، 1418هـ -1997م.

رواقة، إنعام، "قراءة تشريحية في معارضات أحمد شوقي"، **مجلة كلية الآداب**، جامعة المنصورة، ع28، يناير، 2001.

الشحادة، عبد العزيز، "سينية البحتري في ضوء الشعر الجاهلي"، **مؤتة للبحوث والدراسات – سلسلة العلوم الإنسانية**، جامعة مؤتة، ج12، ع2، 1997.

شكري، غالي، "شوقي الوجه والقناع"، **مجلة الطليعة**، مؤسسة الأهرام، س5، ع1، يناير 1969.

ابن الشيخ، جمال الدين، **الشعرية العربية**، تر: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1996.

ضيف، شوقي، **شوقي شاعر العصر الحديث**، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2010.

الطرابلسي، محمد الهادي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981.

عصفور، جابر، **ذاكرة للشعر**، مكتبة الأسرة - مهرجان القراءة للجميع، 2002.

فضل، صلاح، "ظواهر أسلوبية في شعر شوقي"، فصول، مج1، ع4، رمضان 1401هـ- يوليو 1981.

القاضي، محمد، "المعارضة الشعرية بين المضارعة والاعتراض"، **علامات في النقد**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، مج10، ج37، جمادي الآخرة – سبتمبر، 2000.

كنعان، عاطف، "التكامل الثقافي في رثاء الحضارات: سينية شوقي أنموذجًا، **مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب**، مج15، ع1، 2018.

مكي، محمود علي، "الأندلس في شعر شوقي ونثره"، **فصول**، شوقي وحافظ، الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج3، ع1، أكتوبر نوفمبر ديسمبر، 1982.

مندور، محمد، "في الذكرى الثلاثين لأمير الشعراء: المنفى وأثره في شوقي وشعره"، **مجلة المجلة**، ع70، الهيئة المصرية، جمادي الآخرة - نوفمبر، 1962.

المراجع الأجنبية:

استيتكفيتش، ياروسلاف، "سينية شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي"، **فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج7، ع1-2، مارس، 1987.

إليوت، ت. س، "التقاليد والموهبة الفردية"، **مقالات في النقد الأدبي**، تر: لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو، القاهرة، د.ت.

بلوم، هارولد، **خريطة للقراءة الضالة**، ترجمة: عابد إسماعيل، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2019.

بلوم، هارولد، **قلق التأثر نظرية في الشعر**، ترجمة: عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، 1998.

زيما، بيير، **التفكيكية دراسة نقدية**، تعريب أسامة الحاج، ط1: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت.

Newton, K. M: *Interpreting the text, Acritical Introduction to Theory and Practice of literary Interpretation*, Harvester Wheatsheaf, New York, London, First published, 1990.