مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 15 العدد 1، 2018، ص ص 103- 133

التكامل الثقافي في رثاء الحضارات: سينيّة شوقي أنموذجا
قراءة نصّيّة

عاطف محمد كنعان *

تاريخ الاستلام 2017/1/23 تاريخ القبول 2017/7/2

ملخص

نهض هذا البحثُ إلى دراسة التكامل الثقافي في رثاء الحضارات بأبعاده الوطنيّة، والقوميّة، والإنسانيّة في سينيّة شوقي، وتناول بالدّراسة بنية النصّ الفنيّة، وأدوات التشكيل، من حيث تأسيس الموضوع، والتماسك النصّي، والتشكيل الدلالي، والانسجام الموسيقي. ثم تسليط الضوء على التّناصّ والمرجعِيّات الخارجيّة للنصّ، تمّ فيه رصْدُ بَعْضَ مَظاهِرِ التأثر الحَضارِيّ في سينيّة شوقي، من مثل: الإدارة الحكيمة، والبيان والإدارة، والقلم والكتاب، ومصطلحات إدارية متداخلة المفاهيم، ومعمار القصور وهيبة الدولة، والتتابع المأساوي، والأفول الحضاري.

مدخل

لعل بدايات رثاء الدول المنهارة في الشعر العربي، كما يقول مصطفى الشكعة، ظهَرَت عند مخضرمي الدولتين الأموية والعبّاسيّة، وكان من طلائِعها كل من أبي العباس الأعمى وأبي عديّ العبْليّ، وآدم بن عبد العزيز، ثم استقرّ الموضوع ونضَج عند البحتري في سينيّته، وكل من هؤلاء تناول الموضوع من زاوية بعينها([1])، ثم جاء شوقي في العصر الحديث، فوقف في بعض مفاصل سينيّته، وهو في مَنفاه في الأندلس، على استدعاء الماضي المتعلق بحضارة العرب في الأندلس، فغدت سينيّته التي صبّ فيها ذَوبَ حنينه تشكل ظاهرة لها فرادتُها في الأدب الحديث. وجعل شَوْقي مرتكزَ القصيدة على قاعدة من مستويَين: مزَج في المستوى الأول أهلَ الأندلس بأهل مصر، فجعَلهم سواء في سُموّ أخلاقِهم، ورُقيّ أعرافِهم، وخصّ المستوى الثاني ختام السّينيّة بالامتداد الحَضاريّ العربي الذي شمل شُعاعُه كلّ بلاد المشرقِ، وامتدّ نورُه من الأندلس ليشمَل كل بلاد الغرب، فجعل هذه الحياة الحَضاريّة درْساً في التميّز الحَضاريّ تتأسّى به الحضاراتُ على

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2018.

* قسم اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب والعلوم، جامعة البترا، عمان، الأردن.

مرّ العصور. واعتمد البحث في سينِيّة شوقي منهج الوصف التحليلي، وَفقَ إدماج بين منهَجَي البحث النفسي والمعرفي الذي يتناول الحِكمة في إدارة المعرفة التي نقل بها الشاعر الأبعاد المعرفية النفسية لديه، إلى قوالِبَ فنيّة جماليّة في شعره، واكتسَب البَحْثُ أفقه الواسع لبيان الوجوه الفنيّة، والمُستَويات الدّلالية في سينيّة شَوْقي على وَجْه الخُصوص.

وقد اقتضت طبيعة البحث أن يكون في ثلاثة مباحث، وخاتمة؛ أما المبحث الأول، فيدرس أبعاد التكامل الثقافي في رثاء الحضارات في سينيّة شوقي، وهي الأبعاد الوَطنِيّة، والأبعاد القَوْمِيّة والإنسانيّة؛ وأما المبحث الثاني، فيركّز على بنية النصّ الفنيّة، والرؤية والتّشكيل، من حيث تأسيس الموضوع وتطويره، والتماسك النصّي والتشكيل الدلالي، والانسجام والتجانس في الإيقاع الموسيقي في السّينيّة؛ وأما المَبْحَثُ الثالث، فيتناوَلَ التناص ومرجعيّات النص الخارجيّة، ودُرِسَت فيه الإدارة الحكيمة، والبيان والإدارة، والقلم والكتاب، ومصطلحات إدارية متداخلة المفاهيم ومعمار القصور وهيبة الدولة، والتتابع المأساوي، والأفول الحضاري، وأما الخاتمة، فقد اشتَمَلتْ على نَتائِجِ البَحْث.

الدّراساتُ السّابقة:

1- دراسة ياروسلاف استيتكفتش، الموسومة بـــ: **سينيّة أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي**([2])، يقول: نحاول أن نقدّم قصيدة أحمد شوقي السّينيّة على اختِلاف درجات إدراكِنا لها، وسوف نجعل تلك الدّرجات ثلاثًا: فنقرأ القصيدة أولا قراءة مباشَرة حسَب انثِيال معانيها في تَيّار شِبه قَصَصيّ، وليس في مِثل هذه القِراءة سِوى الذي يظهَرُ على سَطْح الكلِمَة، والمَعنى والصّورة؛ أمّا قراءتُنا الثانية، فهي قراءةٌ موجَزَةٌ مُكثّفَة؛ لأنّها سوفَ تَسمَحُ لنا بارتِيادِ مَجال التّحليل البِنائي لـ سينيّة أحمد شَوقي، فيكونُ إدراكُنا للتّحليلِ البِنائي هذا مُرتَبِطًا عُضويًا بمَعنى الشّكل والبِناء في القصيدة العربيّة النّموذجيّة، بصِفَتِها العمود الحقيقيّ للشّعر العربيّ؛ أمّا تناولُنا الثالث، فهو قراءةٌ تقليدِيّة، بل قريبَةٌ ممّا دَعَتنا عليها الدّراسات البَيانِيّة، والبَلاغِيّة([3]). وقد تناول القصيدة في أربعَ عشرَةَ صفحةً، يقول في بعض منها: لا شكّ أن التّأمّلات على أنقاضِ الماضي هي الموضوع الشّامل لكلّ ما يلفظُه أحمد شَوقي في قصيدته السّينيّة، بل يُمكِنُنا اعتِبار تلكَ القصيدةَ جَدولًا يكادُ يكونُ كاملًا للمُعجَم الشّعري الذي يطّلِع من خلالِه الوجدانِ العربيّ على الماضي([4])، ثم يقول: يُمكِنُنا أن نُثْبِتَ زَعْمَنا أنّ سينيّة أحمد شوقي تتضَمّن خُلاصَةَ ما يعتبر الوَعي الشّكليّ البنائي في الشّعر العربي، وأنها كقصيدة أي كبنِية - لا تُعتبَر تقليدًا شكليًا لقصيدة الشاعر العبّاسي البحتري في إيوان كِسْرى؛ لأن النموذج الذي تبنّاه أحمد شوقي إنما هو نموذج لا يُمكِنُ تقليدُه الحرفي، وهو

نفس النموذج الذي قلّدَه عَبر التاريخ كلّ شاعر عربيّ تَقليدًا يختلِفُ في درجات صحّته الاستخلاصيّة، أي في دَرَجات مُقتضَياتِه النموذجيّة([5]).

2- دراسة محمد علي أبو حمدة، الموسومة بـــ: **في التذوّق الجمالي لسينيّة شوقي، دراسة نقدية إبداعيّة**،([6]) إذ يُشيرُ في الصّفحات الأولى "بين يدَي النص" إلى أنه أقام دراسته التذوقيّة على تفسير القصيدة بَيانِيًا، من خلال كلّيّة التّراث الشّعري للشاعر، ثم المادّة التاريخيّة التي ساقَتها المصادِر الأدبيّة وكتب التراجم، فدِلالات الألفاظ، فمَعاجِم الشّعراء. والناظِرُ في دراسته يجد أنه يأخُذُ فيها كُلّ بَيتٍ على حِدَة، فيَشرَحُ معاني المفردات في كل بَيت، ثم يقوم بإعرابها، ومن النّدرة بمكان أن يقوم بدِراسة سينِيّة أحمد شوقي دِراسَةً نقدِيّةً إبداعِيّة كما أشار في منهج دراسته.

3- دراسة محمود عَسران، الموسومة بـــ: ."**معايير التّمييز الإيقاعيّ في شعر شوقي**"([7])، وتقع الدراسة في خَمسَ عشرةَ صَفحةً، وهي دراسة إحصائية؛ ركّز فيها على معايير التميّز الإيقاعي في سينيّة شوقي، الذي سَيطَرَ على مُتذوّقيه فترة ليسَت بالقَصيرة تمكّن خِلالَها من الارتِقاء بِحسّهِم والوُصول بهم إلى درَجة من دَرَجات الوَلَه بالشّعر، وعِشق كل ما يتعلّق به([8])، فيقول: لقد مثّلت سينية البحتري مُرشِدًا وجدانِيًا لدى شوقي في جَوْلاتِه على حضارة العرَب بالأندلس، فكان كُلّما مَرّ على دارٍ ذِكْرى، تَهيّجَ في نفْسِه ما يعتَصِرُها اعتِصارًا مُمِضًا مُؤلِمًا فتَجوّلَ بذلك التذكّر وفي نَفْسِه أبيات البحتري تجوّلًا يفرِضُ نَفسَه دائِما على واعِيَة شوقي، فيَقْفِزُ إلى خاطِرِه ذلك البَيت: (وعَظَ البُحتريّ إيوانُ كِسْرى وشَفَتْني القُصورُ من عَبْدِ شَمْسِ)([9]).

4- دراسة محمود علي مكّي، الموسومة بـ: **الأندلس في شعر شوقي ونثره** ([10])، وتقع هذه الدراسة في اثنتَين وثلاثين صفحة من القطع الكبير، وكان نصيبُ السينيّة منها أربعَ صفَحات، تحت عنوان (الرّحلة إلى الأندلس)، تناول فيها وَصْفًا خالِصا لرحلة شوقي عبر القطار من برشلونة إلى مَدريد، ومنها إلى قرطُبة، مرورا بطُلَيطِلة، وغِرناطة، ثم يُشير إلى بعض القوافي المُتكلّفة التي اعترت سينيّة شوقي، ثم يبدأ في الحديث عن الأندلس بعد أن أنفقَ نحو أربعين بيتا منها في وصْف مصر، ومشاهِدها، وبعد ذلك يتحدّث عن موكب الخليفة وهو متوجّه لصلاة الجمعة، وعن المسجد الجامع الذي تحوّل إلى كنيسة، ثم يمضي في وصف غُرَف الحمراء في غرناطة، وهكذا فإن الدراسة تصب بصورة أساسية في إطار الوصف والمشاهدات الحسيّة التي رآها شوقي في منفاه بالأندلس([11]).

المَبْحَث الأول: أبعاد التكامل الحضاري في رثاء الدّوَل

الأبعاد الوطنيّة، والقوميّة، والإنسانيّة في سِينِيّة شَوْقي([12]).

أولاً: الأبعاد الوطنيّة

لقد شكّلَت نَزعةَ الحنين ظاهِرة جَلِيّةً في الشّعر العربيّ، فكَما عُرِف عن البُحتُريّ أنّه حَنّ إلى وطنِه بلاد الشّام، وأن هذا الحنين لم يظهر له أثر واضح في سينيّته، لكنّ حنينَ شَوْقي إلى وطنِه مصر احتل أكثر من ثُلث سينيّته، وجاء في صدارتها في الأبيات (1-47). ربط شَوْقي حنينه إلى مصر بحنينِه إلى أيام طفولتِه وشبابِه (اذكُرا لي الصّبا، وأيام أنسي)، و(صِفا لي مُلاوةً من شباب)، و(سَلا مصر: هلا سَلا القلبُ عنها؟).

تجلّت وطنيّة شَوْقي في مُقدّمة السّينِيّة أكثرَ ممّا تجلّت وطنيّته في أيّ شِعر آخرَ؛ فانظُر إليه حينما تفيضُ نفسُه بين يديه، فيلجأ إلى التّجريد والتّشخيص، ويطلبُ من رفيقَي خيالِه أن يستقْصِيا سرّ رفيقه العِشق بين مصر، وقلبِه، ويُجري مع رفيقه عنهما حِواراً: (هل سَلا القلبُ عنها: لقد (رقّ) لذكرها، وهو (مُستطارٌ إليها)، (راهِبٌ) في مِحراب حبِّها... فَطِن كلّما (رنّت البواخر: شاعَهنّ بنقس)؛ فكأنه يأتَمِنُ كلّ باخِرة تدقُّ جرَس الرحيل على رسالة عِشق إلى محبوبتِه مصر.

وينطلقُ شَوْقي إثرَ ذلك ليبوحَ بألم غُربتِه في المَنْفى: (مالَهُ مولعاً: بمَنْع وحَبْس) ويستثمرُ الاستفهام المنفتِح على التّقرير والإنكار، ليوحي بعلاقتِه بالوطن/ المكان، ذلك لأن الإحساسَ بالمَكان "أصيلٌ في الوجدان البشَري، وخصوصًا إذا كان المكان هو وطنَ الألفة والانتِماء الذي يُمَثّلُ حالة الارتِباط البَدْئي المشيمي برَحم الأرض- الأمّ، ويرتبطُ بهَناءة الطّفولة، وصَبابات الصّبا، ويزدادُ هذا الحسّ شَحْذا إذا ما تعرّض المكانُ للفقد أو الضّياع، وأكثَرُ ما يشحَذُ هذ الحسّ هو الكتابةُ عن الوطن في المَنفى"([13]) فقد ورد هذا الحسّ المتدفّق عند شوقي إذ يقول:

أحَرامٌ عَلى بَلابِلِهِ الدَّوْحُ حَلالٌ للطّيْرِ مِن كُلّ جِنْسِ؟

ويقرّر أن أهل الوطن/ مصر أحقّ به من الغرباء الخُبثاء الإنجليز الذين نَفَوه إلى الأندلس:

كُلُّ دارٍ أحَقُّ بالأهْلِ إلاّ في خَبيثٍ مِن المَذاهِبِ رِجْسِ

ويحوّل الشّاعر نفَسه إلى باخرة تمْخُر عُباب بحر من دموعه، وترسو في موانئ الوطن:

نَفَسِي مِرْجَلُ وقَلْبي شِراعُ بهِما في الدّموعِ سَيْري وأَرْسي

ويتعانَق الضمير هو: القلب/ المُستَطار إلى الوطن، مع الضمير هو: الوطن/ مصر، في معزوفة وطنية وجدانية قلبيّة عقليّة خالدة في الأبيات (11-16) التي نذكرُ منها:

وطَني لَوْ شُغِلْتُ بالخُلْدِ عَنْهُ نازَعَتْني إليه في الخُلْدِ نَفْسي
شَهِدَ اللهُ لَمْ يَغِبْ عَن جُفونِي شَخْصُهُ ساعَةً ولَمْ يَخْلُ حِسّي

وينشغل في غيبوبة العشق هذه فؤادُ شَوْقي وفكرُه بأهل مصر، وأريافها، ومدُنِها، ومعالمِها الأثرية:

وهُنا بالفُؤادِ في سَلْسَبيلٍ ظَمَأٌ لِلسّوادِ مِن عَيْنِ شَمْسِ
يُصْبِحُ الفِكْرُ والمَسَلَّةُ ناد يهِ، وبالسَّرْحَةِ الزَكِيَّةِ يُمْسِي

يتفقد شَوْقي في أبيات السّينيّة من (17-31) معالم مصر مَعْلَما إثر مَعْلَم: الجزيرة - النيل- الجيزة- رمسيس- الأهرام- أبو الهول. فالجزيرة بأشجارها ومياه النيل تخترقُها، وتنساب من حولها، هي بلقيس ملكة اليمن تختال في أيام عزّها بين المياه والخمائل، وهي عروسُ النيل الذي لم يحظ يوما بعروس في جمالها. ونهر النيل في صفاء مائِه كالـ (عقيق)، أما ماؤه فإنه لذة للشاربين كأنما هو ماءُ الكوثر، يتغنّى كل من يعيش على ضفّتيه بفضله وطيب خيراته، كما يتغنّى كل من يرافق موكب المنذر بن ماء السماء ملك الحيرة، بجميل عطاياه، وفضائل خيره. أما الجيزة فقد رآها شَوْقي حزينة ثكلى لما أصاب رمسيس أحَد معالم الحَضارة الفرعونية من خراب ودمار.

بنى شَوْقي علاقة حضارية بين المكان، والسُكّان فجعل السّواقي تضجّ لاندثار تلك المعالم، وأشجار النّخيل تتجرّد من زينتها. ويستعرض الشّاعر صورة الأهرام وفرعون يقيم ميزان العدل فيها ويُشرف على ما تنتجه الحقول والأسواق من خيرات، وتمرّ في خاطره حركة آلاف الجُباة يتأنّقون وهم يجمعون ضرائبَ الإنتاج والتسويق، فتفيض الكلمات على لسانه: لقد كانت الحياة في وطني رائعة صباح مساء:

رَوْعَةٌ في الضُحى مَلاعِبُ جِنٍّ حينَ يَغْشى الدُجى حِماها ويُغْسِي

ولا يغيبُ أبو الهول عن خيال شَوْقي، هذا التمثال الضّخم، صورة أسد برأس إنسان يمثل رأس الملك الذي شاد هذه الحَضارة الإنسانيّة المتميّزة على أرض الوطن - مصر:

تَتَجَلّى حَقيقَةُ النّاسِ فيه سَبُعُ الخَلْقِ في أساريرِ إنْسِ

لم يَدُمْ رغَدُ العيش هذا، ولم تدُم حياة اللهو والترف التي عاشها المصريون في ظلال هذا المُلك العظيم، فدار الدّهْر بمقاديره على تمثال "أبي الهول"، لقد عبثت المقادير بعينيه وما ترمزان إليه من بصيرة، وافترست مِخلبيه بما يرمزان إليه من قوّة:

رَكِبَتْ صُيَّدُ المَقاديرِ عَيْنَيْهِ لِنَقْدٍ ومِخْلَبَيْهِ لِفَرْسِ

وهذه هي سُنّة الحياة مع بُناة الحَضارة العُظماء في شتّى الممالك كِسْرى: الفُرْس، وهرقل: الروم، ونابليون: الفرنسي، لقد أصابهم جميعا ما أصاب أبا الهول:

فَأصابَتْ به المَمالِكَ كِسْرى وهِرَقْلاً والعَبْقَرِيَّ الفَرَنْسي

هدأت حركة الباخرة التي عبَر بها خيال شَوْقي من منفاه في الأندلس إلى وطنه مصر، ورجع إلى فؤاده يحاوره في مكاشفة حكيمة:

يا فُؤادي لِكُلّ أمْرٍ قَرارُ فيهِ يَبْدو ويَنْجَلي بعد لُبْسِ

لقد عزّى شَوْقي نفسَه في مُصاب حضارة وطنه/ مصر، بما أصاب صُنّاع الحَضارة العُظماء على مرّ العصور، فإذا حلّ القدَر فيومئذٍ لا ينفع المفكرين عُمقُ تفكيرهم، ولا تُنقذُهم من القضاء مهارة تدبيرهم:

عَقَلَتْ لُجَّةُ الأمورِ عُقولاً كانَتِ الحوتَ طولَ سَبْحٍ وغَسِّ
غَرِقَتْ حَيْثُ لا يُصاحُ بِطافٍ أو غَريقٍ ولا يُصاخُ لِحِسِّ

تدور دورة المقادير كما يدور الفلك، فتتكسف شُموس الحَضارة الإنسانيّة، وتنخَسف بُدورُها، ويتحوّل العُمران الإنسانيّ إلى خَراب في مواعيدَ محدّدة يستوي في كل ذلك الدّوَل، والأفراد:

ومَواقيتُ لِلأمورِ إذا ما بَلَغَتْها الأمورُ صارَتْ لِعَكْسِ
دُوَلٌ كالرِّجالِ مُرْتَهِناتٌ بِقِيامِ الجُدودِ وتَعْسِ

ربَط شَوْقي مقدّمة السِينِيّة بموضوعها في الأبيات (41-44)، فدَورَة الحياة بين السّعد والتعس هي التي أخفت كثيرا من معالِم الحضارات الإنسانيّة، عند عُظماء المصريين والفُرْس والعرب:

حَكَمَتْ في القُرونِ خُوفو ودَارا وعَفَتْ وائِلاً وألْوَتْ بِعَبْسِ

ومِثل ذلك حلّ بدولة بني أُميّةَ الذين سطعت شمس حضارتهم في المشارق، فلما أوشكت على الأفول ردّ عليها أَلَقَ النّضارة أهلُ الرأي الثاقب من بني أُميّةَ في الأندلس:

سَقِمَتْ شَمْسُهُمْ فَرَدَّ عَلَيْها نورَها كُلُّ ثاقِبِ الرأيِ نَطْسِ

ثانيا: الأبعاد القوميّة والإنسانيّة:

ذَكر شَوْقي ترحاله في مدن الأندلس طُليطلة، وإشبيلية، وقُرطبة، وغِرناطة كما ذكر تأثره بالبُحْتُريّ في ذلك الترحال، "وكان البُحْتُريّ، رحمه الله رفيقي في هذا التّرحال، وسميري في الرّحال"([14]). كذلك إعجابه بسِينِيّة البُحْتُريّ: "وسينيّته المشهورة في وصفه - الإيوان - ليست دونه وهو تحت كِسْرى في رصّه ورَصْفِه، وهي تُريك حسن قيام الشّعر على الآثار، وكيف تتجدّد الديار في بيوته بعد الاندِثار"([15])، فكنتُ كُلّما وقفتُ بحجر، أو أطَفتُ بأثر، تمثلتُ بأبياتها... وأنشدت فيما بيني وبين نفسي([16]):

وَعَظَ البُحْتُريَّ إيوانُ كِسْرى وشَفَتْني القُصورُ من عَبْدِ شَمْسِ

فمَوضوعُ سِينِيّة شَوْقي إذن هو المُوازَنة الإيجابيّة بين وقوف البُحْتُريّ على حضارة الفُرْس، ووقوف شَوْقي على حضارة قومه العرب في الأندلس. "وعلى الرّغم من تأثّر شَوقي قاموسَ قصيدة البحتري وبخاصّة في التّعابير المتّصلة بقافية القصيدة، فإنّ شَوقي كان يُحاولُ جاهِدًا أن يتحرّر من رِبقة التّأثّر الذي تَفرِضُه عليه المُعارَضة"([17]). ثم نرى شَوْقي بعد ذلك يُجري موازنَة طريفة قد تصِلُ إلى حدّ المقابلة في هذا البيت، فالبُحْتُريّ يتلقّى موعظةً ودَرْسا حضاريًّا من أحد القُصور الفارسيّة، أما شَوْقي، فإنه يتلقى عِلاجا شافيا أعاد إليه اعتزازه بحَضارة قومه العرَب؛ "فالعلاقة بين البُحتري والإيوان في تحديد الشاعر لها هُنا، هي علاقة وعْظ بمَعنى واسع، وعلاقتُه هو بقُصور عبد شمس علاقة شِفائيّة... وبين الوعظ والشّفاء فارِقٌ كبير"([18]).

وهذا الإبداعُ الفنّي الذي تألّق في ثنايا سينيّته يدلّ على "تجسيدٍ للمُستَوى الواعي من العمليّة الشّعريّة في النّص، قادِرٍ على كَشْف المُنطَلَق الأساسي لمُعاينَة الشّاعر للعالَم التّاريخيّ، وعلى تحديد العلاقة التي يتصوّرها بين تجربته، وبين تجربة البحتري "([19])، ثم لم يخْفَ اعتزاز البُحْتُريّ بدولة بني أُميّة، وظهر ذلك في شعره حينما أوذي أبو سعيد الثغريّ، فاستغل ذلك البُحْتُريّ لِيُفصحَ عن هواه الأمويّ([20]):

يا ضَيْعَةَ الدُّنْيا وضَيْعَةَ أهْلِها والمُسْلِمينَ وضَيْعَةَ الإسْلامِ
هذا ابنُ يوسُفَ في يَدَيْ أعْدائِهِ يُجْزى على الأيّامِ بالأيّامِ
نامَتْ بَنو العَبّاسِ عنهُ ولَمْ تَكُنْ عنه أُميّةَ لو رَعَتْ بنِيامِ

ولكن هذا الاعتزاز وهذا الهوى لم يظهرا في سينيّته التي اختصّ بها حضارة الفُرْس، ولعل هذا "ما دفَع البحتريّ للوقوف على أطلال إيوان كسرى عندَما حزَبه الكَرْبُ بعد مقتَل المتوكّل ووزيره الفَتح، هذه الوقفة التّنفيسيّة استمرّت من بَعد البحتري يقِفُها كلّ شاعر مادَت في نفْسِه الأحزان، أو تعاورَته المُشابَهة، أو عاودَه الحنينُ إلى الماضي، ويقفو أحمد شوقي هذا الأمر"([21]) فهو يقف على أمجاد تاريخ الأمّة السابق، ويصرّح باعتزازه وهواه، وتظهر دولة الأمويين "بني عبد شمس" في البيت الأول من موضوع سينيّته، "وشفتني القُصورُ من عَبْد شَمْسِ"، ومن الطّريف أن يتعانَق بيتُ شَوْقي هذا "وعَظَ البُحتريّ...." مع مطلَع سِينِيّة أبي العبّاس الأعمى الذي أسّس رثاء "بني عبد شمس" في رثاء الحضارات، قبل سينيّتي البُحتري وشَوقي، فيقول([22]):

لَيْتَ شِعْري، أفاحَ رائِحَةُ المِسْكِ؟ وما إنْ إخالُ بالخِيفِ أُنْسي
حينَ غابَتْ بَنو أُميّةَ عنه والبَهاليلُ من بَني عَبْدِ شَمْسِ

أخذ شَوْقي يتجول في أرجاء الأندلس يسترجع هذه الحياة الحَضاريّة التي تعانقت خلالَها الأديانُ السّماويّة في نِظام حضاريّ مُتعدّد الأبعاد، امتزجت فيه حضارةُ العرب في الشرق، بحضارتِهم في الغرب، هذه المعالمُ الحَضاريّةُ التي غاب عنها الخلفاء الذين عمّروها، ومنارات التنوير الدينيّ التي غاب عنها علماؤها، وهذه الجِنانُ الممتدّة في سهول الأندلس وفوق روابيها، تستحِق أن يُعيد لها شَوْقي ألقَها من جديد، ليُخَلّدَ هذا النظامَ الحَضاريّ، في نظْمِه الشّعريّ الخالد:

أنْظُمُ الشَّرْقَ في الجَزيرَةِ بالغَرْ بِ وأَطْوي البِلادَ حَزْنًا لِدَهْسِ

يختار شَوْقي مَعْلَمَيْن حضاريّين يخصّهما في سينيّته؛ لينوبا عن كلّ المعالِم الحَضاريّة في الأندلس، فحظِيَت قرطُبة بالمنزلة الأولى لديه، وفازت غِرناطة بختام المِسك في سينيّته:

لَمْ يَرُعْنِي سِوى ثَرًى قُرْطُبِيٍّ لَمَسَتْ فيه عِبْرَةَ الدّهْرِ خَمْسِ
قَرْيَةٌ لا تُعَدُّ في الأرْضِ كانَتْ تُمْسِكُ الأَرْضَ أنْ تَميدَ وتُرْسِي
غَشِيَتْ ساحِلَ المُحيطِ وغَطَّتْ لُجَّةَ الرُّومِ مِن شِراعٍ وقَلْسِ

فقُرطُبَة هي أنموذجٌ من التنمية الحَضاريّة التي رعاها بُناة الحَضارة العرب في الأندلس، كانت قرية مغمورة فانتدّت بها حياةٌ غطّت سواحل المحيط الأطلسي غَربًا، وزحفَت منارات الحياة الحَضاريّة حتّى شملت الحركة البحريّة في أعماق البحر المتوسّط في أقصى الجنوب، فأصبحت قرطبةُ تتحكّمُ بالتوازن الحَضاريّ في كل أرجاء الأرض، ولعلّ شوقي من أهمّ الشعراء الذين

استطاعوا أن يستوعبوا "حاضر الأمة وماضيها، وأن يتحدّثوا بصوت الينابيع الأصيلة في أعماق تُراثهم وشعوبهِم وحضارتهم، سواء أكانت حضارة مصريّة قوميّة، أو عربيّة إسلاميّة"([23]).

وهذه إشارة من شَوْقي إلى أن هذه الحَضارة العربية أخذت تتحوّل إلى حضارة إنسانيّة، وصارت قرطبة مركزَ إشعاع تنويري يصل إلى أرجاء العالم، ويعزّز هذا التقرير لدى شَوْقي ما قرأه في حياة قرطبة العلميّة والدينيّة فهي رأسمال عقول العُلماء، يتشارك فيه فُقهاء المسلمين مع قساوِسة المسيحيّين في تنمية العُقول البشريّة لخِدمة الحَضارة الإنسانيّة، في كلّ مجال من مجالات الحياة، وهذا يقودُنا إلى أن ثقافة شوقي "الدينيّة، وإحساساتِه الدينيّة، وأفكاره الدينيّة تُشَكّلُ حجرَ الأساس في رؤيتِه للحياة"([24])، وقد تمثّل ذلك في قوله:

وكَأَنّي بَلَغْتُ لِلْعِلْمِ بَيْتًا فيه مالُ العُقولِ مِن كُلِّ دَرْسِ
قُدُسًا في البِلادِ شَرْقًا وغَرْبًا حَجَّهُ القَوْمُ مِن فَقيهٍ وقَسِّ

وضرَب شَوْقي مثلا لهذا الفَهم الإنسانيّ المتنوّر قائِدَين من قادة الأندلس سارا على هذا المنهَج الحَضاريّ الإنسانِيّ التنمويّ، أوّلهما عبد الرّحمن الناصر الذي جمع بين القوى الدينيّة، والعسكريّة، والإداريّة وكان يرفع مقامات الملوك والأمراء ويحفظها وَفق مَنهج إنسانيّ واضح:

وعَلى الجُمْعَةِ الجَلالَةُ والنّا صِرُ نورُ الخَميسِ تَحْتَ الدِّرَفْسِ
يُنْزِلُ التّاجَ عن مَفارِقِ دُونٍ ويُحَلّي بِهِ جَبينَ البِرَنْسِ

والقائدُ الثاني هو محمّد بن عامر الذي خلّف تُراثا من المَجد على هذا المَنهج، رفَع فيه قِيم الانتِماء إلى الرّوح الإنسانيّة من غرب الأرض إلى شرقِها، فانتشرَت هذه القيم:

أَثَرٌ من مُحَمّدٍ وتُراثٌ صارَ لِلرّوحِ ذي الوَلاءِ الأَمَسِّ
بَلَغَ النَّجْمَ ذِرْوَةً وتَناهَى بَيْنَ ثَهْلانَ في الأساسِ وقُدْسِ

فشوقي في هذا النّسيج الفنّي البنائي "يُلامِسُ بشِعره عُمقا إنسانيّا تختَلِجُ فيه جميعُ الكائنات اختِلاجة واحدة، وتَغيبُ فيه وحدة الفرد في لِقاءٍ مع الإنسانِيّة كلّها" ([25]). ثمّ ينتقِل شَوْقي إلى مسجد قُرطُبة في الأبيات (69-77) فأرضُه بَحرٌ من مرمَر، وأعمدتُه في دقّة صَنعتِها كاستواء الألِفات في الخَطّ العربيّ الذي اشتُهِر به الوزير "ابن مُقلة"، وسَقفُه من فنّ المِعمار يبدو كأنّه مُلاءاتٌ من الحرير المُدَنّر/ المُزيّن بدنانير الذهب:

مَرْمَرٌ تَسْبَحُ النَّواظِرُ فيه ويَطولُ المَدى عَليْها فَتُرْسى
وسَوارٍ كَأَنّها في اسْتِواءٍ أَلِفاتُ الوَزيرِ في عَرْضِ طِرْسِ
وكَأَنَّ الرَّفيفَ في مَسْرَحِ العَيْـ ـنِ مِلاءٌ مُدَنَّراتُ الدِّمَقْسِ

وبعد أن يصِفَ جوانِب المسجد المُزيّنة بآيات القرآن الكريم، ومِنبره الذي لا يزال يحتفظ بجلال الهَيبة من أئمّته من أمثال القاضي المُنذِر الذي اشتُهر بتقواه وعدله، بعد كل ذلك يتبيّن أن هذا الفنّ المعماريّ تعهّده أمراء الدّوَلة الأمويّة وخُلفاؤها، من بداية عهدهِم بالأندلس إلى نهايته:

صَنْعَةُ "الدّاخِلِ" المُبارَكِ في الغَرْ ... بِ وآلٍ لهُ مَيامِينُ شُمْسِ

ثم يعرِضُ شَوْقي، بعد ذلك ملمَحا من بلاط بني الأحمر في غِرناطة الذي عدّه المؤرخون "من آياتِ الفنّ الإسلاميّ في الأندلس"([26]). أصبحت غرناطة في عهد بني الأحمر "مركَزا حضاريّا وثقافيّا لامِعا، أهمّ آثارها العربية قصر الحَمراء الذي يُعَدّ رائعة الأندلس"([27]). ذكَر شَوْقي الحمراء، وحِصن غرناطة، ودار بني الأحمر، ثم التقَط بعض الصّور الحَضاريّة التي جعلها تنعكِس من أعين السيّاح الخاشِعين الذين بُهِرَت نفوسُهم بمعالم قصْر الحمراء في غرناطة:

لا تَرى غَيْرَ وافِدينَ عَلى التّا ... ريخِ ساعِينَ في خُشوعٍ ونَكْسِ
نَقّلوا الطَّرْفَ في نَضارَةِ آسٍ ... مِن نُقوشٍ وفي عُصارَةِ وَرْسِ
وقِبابٍ مِن لازَوَرْدٍ وتِبْرٍ ... كالرُبى الشُمِّ بَيْنَ ظِلٍّ وشَمْسِ
وخُطوطٍ تَكَلَّفَتْ لِلمَعاني ... ولِألفاظِها بأَزْيَنِ لُبْسِ

ويُلاحَظُ هنا الاهتِمام بالقباب وفخامة بنائِها، وترصيعِها بالأحجار الكريمة، وطلائِها بالتبر: فُتات الذّهب أو الفضّة، إضافة إلى الاهتِمام بتطوير النّقوش، والخطّ العربي الذي صار يحتلّ مكانة خاصّة في المعمار الأندلسيّ. ولعلّ شوقي وهو يتألق في رَصْفِ ووصْفِ آثار العرب في الأندلس، فإنّه يُطلِقُ "العَنانَ لحُزنٍ قاتِم الطويّة، شديدِ الإيلام على أنقاضِ الأندلسِ العربيّة، ذلك الفِردَوس المفقود الذي يمثّلُ لَدينا جُرحًا لا يندَمِلُ في قَلْب تاريخِنا العربي" ([28]). ويقدّم شَوْقي صورةً لِساحة الأسود في قَصر الحمراء بغرناطة، فيتكرّر هنا، استعمال المرمَر في أرض العمارة كما رأيناه في أرض مسجِد قرطبة:

مَرْمَرٌ قامَتِ الأُسودُ عَلَيْهِ ... كَلَّةَ الظُفْرِ لِيّناتِ المَجَسِّ

وقد كنّا نرى المرمَر يُستخدم في أسقُف القصور، كما لاحظنا في سقف قصر غُمدان في اليَمن، وفي أسقُف قصور الحيرة، ويتجلّى فنّ الصّنعة في تدوير الماء في الأنابيب الحجَريّة والفُخاريّة؛ ليدخل في تماثيل الأسود، ويخرجَ منها إلى الأحواض باستمرار:

تَنْثُرُ الماءَ في الحِياضِ جُمانًا ... يَتَنَزَّى عَلى تَرائِبَ مُلْسِ

يختتِم شَوْقي سينيّته – بعد هذا العرض الحَضاريّ المتميّز- بأبياتٍ تمتزجُ فيها الحِكمةُ بالعرفان بالجميل للأندلس الجميلة، ولأهلها الذين يُشبهون أهل مصر في أعرافِهم وأخلاقِهم:

هُمْ بَنُو مِصْرَ لا الجَميلُ لَدَيْهِمْ بِمُضاعٍ ولا الصَّنيعُ بِمَنْسِي

ولا ينسى أن يُضَمِّنَ حِكَمَهُ الأسباب التي تؤدّي إلى بناء الدّوَل وازدهارِها، وتلك التي تؤدّي إلى سقوطِها وانهيارِها، من وجهة نظره:

رُبَّ بانٍ لِهادِمٍ وجَموعٍ لِمُشِتٍّ ومُحْسِنٍ لِمُخِسِّ
إمْرَةُ النّاسِ هِمَّةٌ لا تَأَتّى لِجَبانٍ ولا تَسَنّى لِجِبْسِ
وَإذا ما أصابَ بُنْيانَ قَوْمٍ وَهْيُ خُلْقٍ فإنَّهُ وهْيُ أُسِّ

ويُعزّي شَوْقي نفسَه ويُعزّي الحَضارة الإنسانيّة بهذه الحَضارة العربيّة، التي تدُلّ بقايا آثارها على بُناتِها الذين شاركوا في تنمية الحَضارة الإنسانيّة بسلوكِهم الحَضاريّ المتميّز.

حَسْبُهُمْ هَذِه الطُلولُ عِظاتٍ مِن جَديدٍ عَلى الدُهورِ ودَرْسِ

فالأندلس كما صوّرها شوقي "مرحلةُ إبداع حضاريّ، أضافَ إلى التّراث الإنسانيّ بقَدر ما أضافَ إلى التراث الغربيّ ذاتِه، ولهذا السّبب نستطيع أن نتصَوّرها بوَصفِها أحدَ مُكَوّنات البِنية اللاشُعوريّة الثاويَة في العقل العربيّ التي يتمّ من خلال الوَعي بها، وتمثّلها... إنتاج الثقافة العربيّة المُعاصِرة" ([29])؛ فالعُظَماءُ الذين أرسَوا أسُسَ هذه الحضارة أصبحوا دَرْسًا في تاريخ التميّز الإنسانيّ، يتأسّى به الناس على مرّ الدّهور:

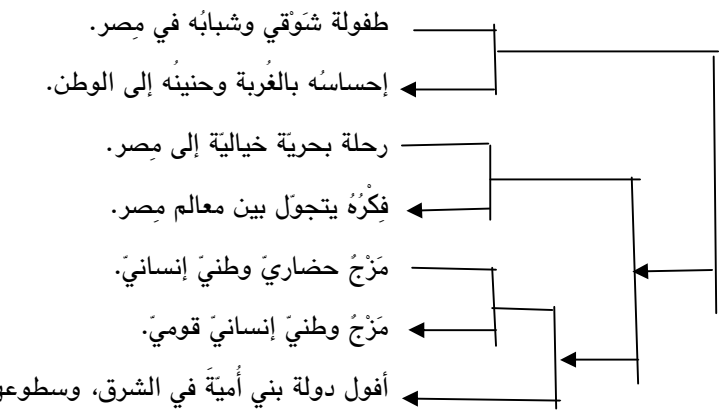
وإذا فاتَكَ الْتِفاتُ إلى الماضِي فَقَدْ غابَ عَنْك وجْهُ التّأسِّي

المبحث الثاني: بنية النصّ الفنّية وأدوات التشكيل في السّينِيّة:

أولا: بِنيةُ النصّ

بَنى شَوْقي في الأبيات الأولى من سِينِيّته قُبّةَ مَجْد خالدة؛ فجعل في قمّتها طفولتَه وشبابَه في مصر، ونقشَ في صَدرِها العلويّ حنينَه ولوعة الغُربة إلى الوطن. وعلى رغم ما وصَفَه بعضُ النقاد في وِقفته من سينيّة البحتري بأنها "وِقفةٌ استِشفائِيّة، وكأنّ الغريبَ بالغريب يستأنِسُ، والسّقيمُ إذا ذكَر مرَضَه أو تأوّه منه يرتاحُ، إلى جانب العِظة، والعِبرة، والتفكّر، والتذكّر، والمُماثَلة، والمُقارَبة"([30])، إلّا أن شوقي رسَم بعد مقدّمته حِزامَين متماسِكَين: خصّص الحزامَ الأول لرحلة

بحريّة خياليّة من الأندلس إلى مصر؛ وكانت أدوات الرّحلة أنفاسَ شَوْقي وقلبَه، ودموعَه، وجعل الحزامَ الثاني فكرَه ليتجوّل بين معالم مصر يتفقد المكان والإنسان وآثار العُمران، ثم أقام كلّ ذلك على مزيجَين حضاريّين: مزَج في الأول مَعلمًا مصريًا بالمعالم الإنسانيّة، ومثل لذلك بخوفو، ودارا، ووائل، وعَبْس، ثم جعَل في قاعدة القبّة رباطًا خصّصه لأفول شمس (بني أُميّةَ) في الشرق، وسُطوعِها من جديد في بلاد الغرب، فجاء مِعمارُ المقدّمة على النّحو الآتي:



وجعَل شَوْقي مخطّط الإعمار لموضوعِه دولة العرَب في الأندلس قائماً على لوحَتَيْن متكامِلتين: خصّص الأولى لِقُرطُبة؛ "فيجعلها تخرُج عن نِطاق الأرض"([31])، والثانية لغِرناطة، فأظهر في لوحة قرطُبة أنموذَج التنمية الشامِلة، والتوسّع العُمراني في الأندلس، وكانت قرطُبة عنده مثلاً للتنوير العِلميّ والتسامح الدينيّ الذي غطّى مساحة البلادِ كلّها، وجعَل ذلك كلّه في كنَف القوّة العسكرية، والإدارة الواعية.

وجلّى في صورة قُرطُبَةَ صَرحاً مِعماريًا فريدًا، هو مسجِد قرطبة الذي أصبح مِحَجّة لكلّ واحِدٍ دَهْرِه من العُلماء، ورصّع في جوانبِ هذه الصورة الناطِقة بالحياة ببعض أسماء الأفذاذ من القادة المؤسّسين والإداريين والعلماء؛ أمثال "عبد الرّحمن الداخل"، و"عبد الرّحمن الناصر"، و"الوزير العالم اللغوي الخطّاط ابن مقلة"، و"المُنذِر إمام مسجد قرطبة"، وهو القاضي الذي اشتُهِر بعَدله في كل أرجاء البلاد.

وفي اللوحة الثانية رسَم شَوْقي بلاطَ بني الأحمر الذي سُجِّل عنه في سِفر التاريخ المعماريّ العالميّ بأنه آية من آيات الفنّ الإسلامي. وفي قصر الحمراء في غرناطة جعل شَوْقي القباب المنمّقة بـ "اللازورد"، و"التبر" تتناسَق في روعة صنعتِها مع روعة طبيعة الجبال من حولها، وقد جلَّلَ الثّلجُ قِمَمَها، فأضفى تداخل الألوان على الصّنعة والطبيعة جمالاً فوق جمالها.

وفي ساحة قصر الحمراء نقشَ شَوْقي في الصّورة تماثيل الأسود فوق قواعدَ من مرمَر تتناهى دورة المياه في الأنابيب إلى أفواهها لتتنزّى مُعْجَلة على ترائب الأحواض أمامها، في نظام يُنبيك عن مهارة الصانع ودقة الصّنعة، وتتماسَكُ فيها حضارة الأندلس مع المستوى الحَضاريّ الرفيع الذي وصل إليه شَوْقي في السِينِيّة.

وجعل شَوْقي مرتكزَ القصيدة على قاعدة من مستويَين: مزَج في المستوى الأول أهلَ الأندلس بأهل مصر، فجعَلهم سواء في سُموّ أخلاقِهم، ورُقيّ أعرافِهم، وخصّ المستوى الثاني ختام السينِيّة بالامتداد الحَضاريّ العربي الذي شمل شُعاعُه كلّ بلاد المشرقِ، وامتدّ نورُه من الأندلس ليشمَل كل بلاد الغرب فجعل هذه الحياة الحَضاريّة درْساً في التميّز الحَضاريّ تتأسّى به الحضاراتُ على مرّ العصور. فما رآه شوقي في مُدُن الأندلس، مثل قرطُبة، وغرناطَة، وإشبيلية "أثارَ شُجونَه وأحزانَه على مَجْدِ العَرَب، وعِزّهِم، وما آل إليه مصيرُهُم في الأندلس، وطَبَعَ قصرُ الحَمراء في نَفْسِه ما طَبَعَ إيوانَ كِسرى في نَفْسِ البُحتُريّ"([32]).

ثانياً: أدوات والتّشكيل

أ- في تأسيس الموضوع وتطويره:

تحوّل الموضوع على يدَي شَوْقي إلى مسارات ثلاثة: رثاء حضارة الوطن، ورثاء حضارة القوم، ورثاء حضارة الإنسان، وجعل حضارة وطنِه مصر تتعانَق مع حضارة أمّته العربيّة، ثم تتكامَل هاتان الحضارتان عنده في عِناقٍ حميمٍ مع الحَضارة الإسلاميّة، ولم يكَدْ شَوْقي يُلامِسُ موضوع سِينِيّتة إلا في البيت (الثامن والأربعين) حين قال:

وَعَظَ البُحْتُريّ إيوانُ كِسْرى وشَفَتْني القُصورُ من عبْدِ شَمْسِ

فقد انشغل شَوْقي، في مقدّمته بمصر، وبطفولته، وشبابه فيها، وجعل من مقدّمته أنشودة عَذبة، تغنّى فيها بأرض مصر وطبيعتها ومائها وأشجارها وأطيارها، حتّى لكأنّ وِقفة شوقي على أطلال سينيّة البحتري تجَلّت في وِقفَتَين: "وِقفة ماديّة معنويّة؛ فالماديّة تتّضِحُ في زَوال هذه الحضارة العظيمة التي تتبَدّى من خلال السّجلّ التاريخيّ والذاكِرة الحضارِيّة، وبعض الرّسوم والرّموز التي بقِيَت منها بقيّة، وإن تغيّرت مضموناً؛ أما المعنويّة، فهي تلك الصّورة المُندَثِرة للحياة السياسِيّة، والاجتماعِيّة، والثقافِيّة للعَرب، بل اندثارهم هُم، وانتِهاء حياتهم فوق هذه الأرض التي عمّروها زمنا طويلا"([33]).

ثمّ انتقل بعد ذلك إلى رسْم لوحة حضاريّة لكل مَعْلم من معالِمها، وجعَل حضارة وطنِه تتماسَك في تكامل أصيل مع حضارات الأمم الخالدة الفُرْس، والروم، والعرب الأوائل في اليمن

والحيرة، وجعل مقدّمته مَطلعا غنائيًا، فنيًا، وطنيًا، قوميًا، إنسانيًا توحّدت فيه حضارة الإنسان في كل زمان ومكان.

ب- التماسك النصّي والتّشكيل الدّلالي في السِينِيّة:

جاء التمثيلُ الدّلاليّ في سِينِيّة شَوْقي وَفق طبيعة الثقافة الخاصّة التي انبثق عنها الإبداعُ الفنيّ في شعره. ولهذا، فقد تشكلت بنيةُ شَوْقي الثقافية من تنوّع البيئات الثقافية التي عاشها: حياة القصور في مصر، وحياة التنوير العلمي في فرنسا، وحياة المَنفى في الأندلس، وكان شوقي "قبل منفاه إلى إسبانيا يستَشعِرُ في قُوّة أمجادِ وطنِه الفِرعونِيّة، ويُلِمُّ من حين إلى حين بمَشاعِرِ العُروبة"([34])، فاكتسَبَ بذلك معرفةً وثقافةً، ثم تنامى هذا التنوّعُ الثقافيّ في نفس شَوْقي، فوق تنوّع عرقيّ جعل شَوْقي يحسّ دائماً أنه طيّب الأعراق، وقد ظهر هذا الاعتزاز جلياً في قوله "أنا: عرَبي، تُركي، يوناني، جركَسي"([35]).

رسم شَوْقي في سينيّتِه صورة شعرية لوطنِه مصر، فجعل مصر أمّا تُحسّ بنَبْض الحبّ والشوق في قلوب أبنائها، وتعتزّ ببنوّتهم، وقد ظهَر هذا الألق النفسيّ المتبادَل، في جناسٍ يوجزِ تبادُل العشق بين الوطن والمواطن، ويتجانَس مع موسيقى القافية في السِينِيّة، ومثل ذلك قَولُه:

وسَلا مِصْرَ هل سَلا القلبُ عنها أو أسا جُرْحَهُ الزَّمانُ المُؤَسِّي

ويعزّز شَوْقي صورة هذا العشق الخالد بين الإنسان والمكان برسالة يُخْضِع فيها الشّعر، ويطوِّع لها العربية، فيبني من نفسه قارباً يُشْرع به في بحر من دموع شوقه ليصل إلى المعشوقة مصر:

نَفَسِي مِرْجَلُ، وقَلْبِي شِراعُ بهِما في الدّموعِ سَيْري وأرْسِي

ويُدمج شَوْقي نفسَه في لُبّ هذه الصورة؛ إذ يجد روحَه موزّعة بين ثلاث جنّات: مصر وطنه الذي نفاه الإنجليز منه، والأندلس المكان الذي شُغِل به ليكون بديلاً عن وطنه، وجنة الخلد. وعلى هذا النحو تمكّنت شاعريّة شوقي من قُدرَتِها على توزيع هذه الوحدات اللغوية في تراكيب نحويّة تنسجم دلاليًا مع معانيها المعجميّة، ويختار شَوْقي وطنه تنزع إليه نفْسُه حتّى لو شُغِل بجنّة الخُلد:

وَطَني لَوْ شُغِلْتُ بالخُلْدِ عَنْهُ نازَعَتْني إليه في الخُلْدِ نفْسي

ويَجْدِلُ شَوْقي صورة مصر/ الوطن، بصورة مصر/ الحَضارة، وينطِقُهما مَشْفوعَتين بالقَسَم تتألّقان مع نور عينَيه، وتمتزِجان بأعماق نفسِه:

شَهِدَ اللهُ لم يَغِبْ عن جُفوني شَخْصُهُ ساعَةً ولَم يَخْلُ حِسِّي

ويستكمِل شاعرُنا الوطنيّ صورة وطنِه الحَضارة والحياة؛ ففي أنوار شَوْقي ومن أعماق نفسِه مكّنَنا أن نقرأ صورة الحياة والحَضارة؛ وجعَلنا نسمَع ونرى تدفّق ماء الحياة في نهر النيل، فأخذ يقلّبه في أعيننا وأسماعنا، فتارةً نراه في صورة نهر العقيق الذي يؤمّه المتنزّهون صيفاً وشتاء؛ ليرتاحوا في جنّاته من عناء الحياة قرب المدينة المنوّرة، ومرة أخرى يُغْني مُعجمَ القارىء اللغوي، فيجمَع لنا في ماء النيل العقيق والكوثر؛ لنفهَم معاني القداسَة والجمال والحياة، التي جمعَها في النيل.

واشتقّ شَوْقي من جزيرة النيل صورة الملكة بلقيس تختالُ بين خمائِل اليمن، وجعلها أجمل عرائس النيل، بنى لها من عُباب ماء النيل صَرْحا ينافِس في جماله صَرحَ بلقيس، هذه الجنّة الراسِخة في قلب النيل قدّها ماءُ النيل فاخترَق قلبَها فخجِلت العروسُ، ومدّت يدَها تغطّي وجهَها من الحياء، فأصبحت يدُها جسراً يصِل بين طرَفَي الجنّة الجزيرة: عروس النيل:

هيَ (بَلْقيسُ) في الخَمائِلِ صَرْحٌ مِن عُبابٍ وصاحِبٌ غَيْرُ نِكْسِ
قدّها النيلُ فاسْتَحَتْ فتوارَتْ منه بالجِسْرِ بَيْنَ عُرْيٍ ولُبْسِ

وفي هذا الإطار، يجنَحُ شوقي في صُوَره "نحو ذاتِه الباطِنة... ويسلك الطريق نحو الاستبصار"([36]) ويتجلّى السّبك الفنّي لدى شَوْقي حينما يُدمج التاريخ بالجغرافيا؛ ليظهر صورة متكاملة للثقافة العربية، فالمكانُ "التاريخيّ الذي يُعَدّ مُكَوّنا مهمّا من مُكَوّنات بنية الثقافة العربيّة يُمَثّلُ مرحلة الإبداعِ الحضاريّ في هذه الثقافة، ويتمّ استِدعاؤه في زمَن آخر هو زمنُ الشّعر"([37])، فمثلما وجدنا شوقي ينقل خمائِلَ اليمن وصَرْح بلقيس ليعرضَها على مسرَح الجمال في جزيرة النيل، فإنّنا نجده ينقل فخامة المُلك، ورَغَد العيش في حوض النيل ليعرضَهما في موكب المُنذِر بن ماء السماء الذي غمَر شعبَه بالعزّ والعطاء في الحيرة، وبلاد الرافدين في العراق، فهو المُنجِد:

لا تَرى في رِكابِهِ غَيْرَ مُثْنٍ بجَميل وشاكِرٍ فَضْلَ غَرْسِ

ويضرِبُ الشّاعر في صورة المقدّمة نماذجَ من الحَضارة المصريّة التي صنعت ذلك العزّ والرخاء آثار "رمسيس"، و"الأهرام"، و"أبي الهول"، ثم صوّر بعد ذلك حتميّة أحداث التاريخ في الحضارات على جغرافيا الوطن؛ حيث: نهضَةٌ في الحياة، والعُمران، يُقابِلُها أحداثُ التاريخ غياب

كلّي، أو جُزئيّ للحياة والعُمران. فقد نجدُ الصِّياغةَ عند شَوقي في هذا السّياق " مُرتَبطِةً ارتِباطًا كبيرا بالمَعنى، فلَيسَ هناك أدنى انفِصال بين الألفاظ ومعانيها، وليس هناك أدنى انفِصال بين جَرْس الحُروف وموسيقاها، وبين المَعاني"([38]).

قدّم شَوْقي الأحداث التي تقلِب أفراح الحياة إلى أتراح في سلسلة من الصّور المُفجِعة، فـ "أبو الهول" "ركِبت صُيَّدُ المقادير عينَيه"، والعلماء الأفذاذ "عقلَت لجَّةُ الأمور عقولَهم" التي "غرقت حيث لا يُصاحُ بطافٍ" في هذه الأحداث:

فَلَكُ يَكْسِفُ الشُّموسَ نَهارًا ... ويَسومُ البُدورَ لَيْلَةَ وَكْسِ
وَمَواقيتُ للأُمورِ إذا ما ... بَلَغَتْها الأمورُ صارَتْ لِعَكْسِ
ثُمَّ غابَتْ وكُلُّ شَمْسٍ سِوى ها ... تيكَ تَبْلى وتَنْطَوي تَحْتَ رَمْسِ

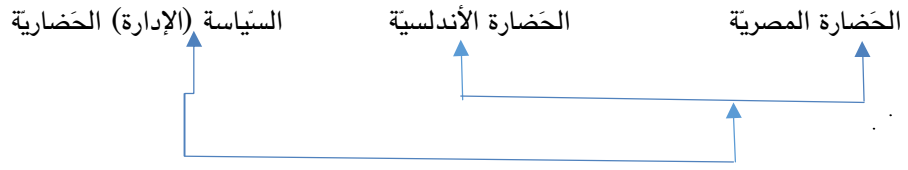
ربط الشّاعر بين الحَضارة المصريّة والحَضارة الأندلسيّة، فقدّم إطلالَةً فنيّة على الحضارتين برحلتين اثنَتَين: رحلتِه الوجدانيّة والفكريّة من الأندلس إلى مصر المنقوش في فؤاده وعقله، ورحلتِه المادية الحسيّة في ربوع الأندلس يُبْصِر بعينِه ويتذوّق بحسّه:

رُبَّ لَيْلٍ سَرَيْتُ والبَرْقُ طِرْفي ... وبِساطٍ طَوَيْتُ والرّيحُ عَنْسِ

ولم يستطع شَوْقي إخفاءَ انبهارِه بجمال طبيعة الأندلس:

ورُبًى كالجِنانِ في كَنَفِ الزّيْتو ... نِ وفي ذُرا الكَرْمِ طُلْسِ

طبَع الشّاعرُ هاتين الرحلتين: الوجدانيّة والحسيّة في ذِهْن القارئ؛ ليُبَيّن له بأن قصيدتَه مشروعُ بحث في تاريخ الحضارات ومستقبلها، ولذلك وجدناه يختتِم هذا البحث الحَضاريّ بخُلاصة في السياسة الحَضاريّة، ولهذا "لم يَعُدْ شَوقي مُنْذُ رُجوعِه من المَنْفى شاعِرًا مُعتَزِلًا يعيشُ بعيدًا عن شَعْبِه، بل أصبَحَ شاعِرَ هذا الشّعب يعيشُ معه، ويعيشُ له، ويتغنّى بمُشاعِرِه، وأهوائِه، ومَطامِحه السياسيّة والاجتِماعيّة"([39])، فرسم السِينِيّة في أذهاننا على النحو الآتي:



جعَلَنا شَوْقي نتعلّم، بأسلوب فنّي فريد، أن أخلاق السّاسة والإداريين ينبغي أن تنسجِم مع الأخلاق الاجتماعية السّائدة بين الناس، ورسَم هذا المفهوم في قِلادَتين أخلاقيّتين فنيّتين:

أخلاق: بِناء □ جَمْع □ إحسان □ هِمّة □ شَجاعَة □ كَرَم □ حَضارة متميّزة، ورَغَد في العيش.

أخلاق: هَدْم □ تَشتيت □ إساءة □ مُيوعة □ جُبْن □ بُخْل □ انحِطاط حضاريّ، وشَظَف في العيش:

رُبَّ بانٍ لِهادِمٍ، وجَموعٍ لِمُشِتٍّ، ومُحْسِنٍ لِمُخِسِّ
وإذا ما أصابَ بُنْيانَ قَوْمٍ وهْيُ خُلْقٍ، فإنَّهُ وهْيُ أُسِّ

لقد انسجَمَت في المُجتَمَعين: المصريّ، والأندلسيّ والأخلاق الاجتماعية، مع الأخلاق الإداريّة السياسيّة، فأنتَج كلّ منهما حضارةً متميزة، ورَغَدا في عيش أبناء المجتمع، فإذا تخلّوا عن هذه الأخلاق، انحطّت حضارتُهم، وأصبح عيشُهم نكدا. وعلى هذا النّحو من الانسجام في البناء التركيبيّ المتمثّل في القصيدة يوحي بأنّ كلّ "سِمَة لُغويّة تتضمّن في ذاتِها قيمة أسلوبيّة مُعيّنة، وأنها تستمدّ قيمتَها الأسلوبيّة من بيئة النصّ، أو الموقِف"([40])، وهذا ما ظهر واضحا في الدّلالات السّيميائيّة في سينيّة شوقي.

ج- الانسجام والتجانس في الإيقاع الموسيقيّ في السينيّة:

كان شَوْقي يعي أنه يقومُ بعمليّة إحياء للتراث، فهو الذي قال في سينيّة البُحْتُريّ": وهي تُريك حُسْنَ قيام الشّعر على الآثار، وكيف تتجدّد الدّيار في بُيوتِه بعد الاندثار... ثم جعلت أروضُ القولَ على هذا الرويّ، وأعالِجُه على هذا الوزن، حتّى نظمت هذه القافية"([41]).

طوّرَ شَوْقي نَسَقه الموسيقيّ على نحوٍ تكرّرت فيه الأصواتُ الصّفيريّة الأسنانية (س، ص، ز) في ثلاثةٍ وثمانينَ بَيتا من أبيات القصيدة، فشكّلت مع القافية (سي/ س) إيقاعاتٍ مُتجانِسةً في الصّفير مُتمايزَة بين التّفخيم، والتّرقيق (ص/ س)، أو بين الجهر والهَمس (ز/ س)، ذلك لأن التّكرار "الصّوتي يُعدّ من العناصر البانِية للإيقاع الشّعري على المستويين الصّوتي والدّلالي، وهو بذلك يشكّل شَرطًا أساسيًا بين الائتلاف والاختلاف في توليد ذلك المستوى الإيقاعيّ"([42])، وتجلّى المُعجم الموسيقيّ في سِينِيّة شَوْقي؛ بسبَب التّشكيل الموسيقيّ الداخليّ الذي رأيناه " يحتكِمُ إلى القُدرة الشّعريّة، وإلى طبيعة مُلاءمة هذا الشاعر بين موسيقاه الداخليّة وبين حالته النّفسيّة"([43])، انظُر إليه حين ظهرَت سِمَةُ الجَهر في (ز) مقابل سِمَة الهَمس في (ص)، و(س)، وسِمَة التّفخيم في (ص) مقابل سِمَة التّرقيق في (س)؛ ليُغَطّي بذلك مُعظمَ أبيات القصيدة، وانظُر إليه كذلك كيف يُمَوسِقُ آخِر الكلِمات في قَوله:

يُصْبِحُ الفِكْرُ والمَسَلَّةُ نادٍ يـه وبالسَّرْحَةِ الذَّكِيَّةِ يُمْسِي

فهو يُوَزّعُ هذه الأصوات في كلماتٍ تحتلّ مواقعَها في شطرَي البيت، بما يتناسَب مع الفكرة التي يقدّمها في صورة شِعريّة بلاغيّة: (يصبحُ الفكرُ ويُمسي)، ومعالم مصر (وبالسّرحة الذكية) ناديان ثقافيّان يرتادهما فِكْرُه. فهذا "الرّحيق الموسيقيّ المُصَفّى الذي يُقدّمُه لنا فَنُّ الشّعر لا يَكْمُنُ في أوزانِه وتَلحينِ كلامِه وأنْغامِه فحَسْب، بل يَكْمُنُ أيضًا في انتِخابِ ألفاظِه الحَيّة الرّشيقَة" ([44]). ثم نجده ينظُم هذه الأصوات الصّفيريّة في مقاطع التفعيلات بما يجعل التفعيلةَ بحركات أصواتِها وسكناتِها وَحدة موسيقيّة تتناغَمُ مع التفعيلات الأخرى؛ لتجعَل من كلّ بيت معزوفةً تتنظِمُ مع الأبيات الأخرى لتُشكّل عقدا فريدا نستمع على إيقاعاتِه إلى عواطفِ شَوْقي، وأفكارِه الوطنيّة الإنسانيّة:

عَصَفَتْ كالصّبا اللّعوبِ ومَرّتْ سِنَةً حُلْوَةً ولَذّةَ خَلْسِ

(عَ/صَ/فَتْ/كَصْ)/ (صَ/بَلْ/ل /عُو)/ (بِ/وَ/مَرْ/رَتْ)

(فَعِلاتُنْ)/ (مُتَفْعِ لُنْ)/ (فَعِلاتُنْ)...

ولم يكن هذا التكامُلُ النّسَقي بين الفِكرة والتفعيلة والمقطع، والحَركات مقصورا على الأصوات الأسنانيّة فحسب، بل نجدُه في سِينِيّة شَوْقي يشمل كلّ المجموعات الصوتيّة الخَلفِيّة، والمتوسّطة، والأماميّة. لقد طوّع شوقي أصواتَه لتُلائِمَ إحساسَ نَفْسه، وطَوّع إيقاعات الخفيف لتَستَوعِبَ هُمومَه الوجوديّة والجَماليّة، فأوقَفَنا أمام شِعريّتَين مُتوافِقَتَين: شعريّة نَفْسِه، وشِعريّة إيقاعِه، وهذا كفيلٌ بمَنْح النصّ ذلك الوهَجَ الذي يحوزُ تعاطُفَ قارىء شِعر شوقي، فقد يتبيّن "أن الخصائصَ الإيقاعيّةَ لقصيدة شوقي تُحيلُنا على الخصائص الإيقاعيّة السائِدة في شِعر النّصف الأول من القَرن الثالث للهجرة" ([45])، ولعل هذا لا يتّفقُ ما ذهب إليه نعيم اليافي حين جعل شوقي "كغَيره من الشعراء التقليديّين يفتقر فنّه إلى الإطار النّسقيّ، والنظرة الكليّة، والوحدة العضوية، والنّفسيّة" ([46])، ولك أن تتأمّلَ عطاء صَوْت الصّاد في تصوير عَصْف رياح الشباب عَصَفَتْ كالصّبا اللّعوبِ، فالعَصْفُ إهلاكُ أو إذهابُ بقُوّة، والصّبا ريحٌ رقيقة، وعندما تكون لَعوبًا فإنّها تمُرّ بسُرعة مُرورَ الكِرام، وتمُرّ كأنها سِنَةُ حُلوة ولذة خلس" ([47])، تأمّل كيف يختارُ الكلمات التي تُمثل لديه هذا النّسق:

(وهفا بالفؤاد) (في سلسبيل) (ظمأ للسواد) (من: عين شمس)

(وَ/ هَ/ فَا/ بِلْ) (فُ/ءَا/دِ/في) (سَلْ/ سَ/ بِي/لِنْ)

فَعِلا تُنْ / مُتَفْعِ لُنْ / فاعِلاتُنْ

انظر إلى حركة الصّوت في أثناء نُطق الكلمة:

و:(شفتان)، هَ:(حنجرة)، فا:(شفة وأسنان)، بِلْ:(شفتان ولِثة)، فُ:(شفة وأسنان)، ء:(حنجرة)، دِ:(لثة)، في:(شفة وأسنان)، سَلْ:(أسنان ولثة)، سَ:(صفيريّة)، بي:(شفويّة غاريّة) لِن:(لِثويّتان).

ومن صور التكامل النّسقي في السينيّة عناية الشّاعر بالتناسُب الإيقاعيّ بين مطالع الأبيات والقافية، إذ إنّ "الإيقاعَ الإفراديّ هو الذي يجب أن يُشكّل النّسيجَ الإيقاعيّ المُركّب، إذ لا يكون تأليفُ إيقاعٍ شعريّ إلّا إذا تشابَهَت البنى داخليًا وخارجيًا تشبُّهَ مُماثَلة ومُجانَسَة مُطلَقَتَين"([48])، فشوقي يبدأ البيتَ بكلمة مُنوّنة، ويكرّر ذلك في كلّ أرجاء القصيدة؛ ليجعَل من ذلك نسَقا مُتنوّعا من تنوين الاسم (موضوع البيت) يتناسَب مع جَرس القافية:

(قَرية- سِنة- أثر- مَرمَر- مِنبَر- سرْمَد/ وليالٍ- رُبَّ ليلٍ- في - ديارٍ- ورقيقٍ- وسوارٍ- ومَغانٍ وقبابٍ- وخطوطٍ- رُبَّ بانٍ- مُحسِنات، قدُسا- ورُبى- يا ديارا)، فالوَزنُ الذي يختارُه الشاعر هو في طبيعة الحال "شكْلٌ صوتيّ صارِمٌ تقعُ فيه اللُغةُ خاضِعةً تحت نير التّعبير الصّارِم القائمِ على التّكرار الحَرفيّ، وكذا القافية التي تُعَدُّ مَرْسًى تبدأ منه الأصواتُ رِحلةَ سَعْيِها للمَعنى، وإليه تعود بعد استيفاءِ المَعنى المُتَغَيّا، والوصول إلى الأمل المُراد"([49]). وقد يغيّر النَّغَم فيجعل مطلعَ البيت فِعلا مختوما بتاء التأنيث، كأنه يُجري طباقا موسيقيّا بين الاسم والتنوين، والفعل وتاء التأنيث:

(عَصَفَتْ - لَبِسَتْ- أكترث- ركِبت- فأصابت- عقلت- غرِقت- حكمت ثم غابت- غشِيت- فتجَلت- ما ضفت- هتكت..)

كان شَوْقي يتصرّف بكلمات العربيّة بخبرة الفصيح الذوّاقة، فيختارُها من مُعجَمٍ موسيقيّ ثريّ، ويختارُ لها مواقِعَها في مُرَكّباتِها وجُمَلِها، لتؤدّي مع دلالاتِها المُعجميّة والسّياقيّة دِلالة موسيقيّة جماليّة مُتميّزة. "فألفاظُ البَيت مَثَلًا يتكَرّرُ فيها حَرفٌ يَعقِدُ بَينَها تَوافُقًا صَوتِيًّا يُقيمُ بَينَها ما يُشْبِهُ لُحمَةَ النّسَب والقَرابة، ويمتَدُّ هذا التّوافُقَ إلى حَرَكة القافِيَة، وحَرَكات الألفاظِ قَبْلَها، فإذا كانت مَكسورَةً مَثَلًا كَثُرَ الكَسْرُ في ألفاظِ البَيت لِتتَجانَسَ مع ألفاظِ القافِيَة تَجانُسًا دَقيقًا"([50]). وقد ظَهَر هذا واضِحًا في سينيّة شوقي. فقد تتشاكَلُ قصيدَتان في الوزن والقافية، غيرَ أنهُما تختلِفان في النّغمة التي تنتُج عن تَوالي المَقاطع"([51]). تأمّل كيف يُنَسّقُ أصواتَ الإطباق المُفَخّمة (ص/ ض/ ط/ ظ)، مع مُقابلاتِها المُرَقّقة (س/ د/ ت/ ذ)، وأصوات التفخيم اللّهويّة والطبقية (ق/ غ/ خ) مع باقي أصوات العربيّة المُرققة، ومع ما يناسِبها من الأصوات الحلقيّة، وهذه الأصواتُ توحي للقارىء بالتأرجح بين الحالين، بين الماضي والحاضِر تجمَع مشاعِر الدّهشة والحُزن؛ لذلك كانت "الأصواتُ في مُجمَلِها من فئة الأصوات الرّخوة، أو الاحتكاكيّة التي يصدُر عنها نِسبةٌ عاليةٌ من الصّفير كالصّاد، والحاء، والغين، وتتردّدُ الأصواتُ الشديدةُ، أو الانفجاريّةُ كالتّاء، والباء، والقاف، والدال"([52]). ومن: المدّ، أو التنوين، أو التكرار قولُ شوقي:

رَوْعَةٌ في الضُحى مَلاعِبُ جِنٍّ حينَ يَغْشى الدُجى حِماها ويُغْسي

رَوْ/عَ/ تُنْ/ فِضْ/ ضُ/ حَا/ مَ/ لا/ عِ/ بُ/ جِنْ/ نِنْ/
حِي/ نَ/ يَغْ/ شَدْ/ دُ/ جَى/ حِ/ مَا/ هَا/ وَ/ يُغْ/ سِي/

المَبحث الثالث: التّناص، والمرجعيّات الخارجيّة في سينيّة شوقي

ونختار في هذا المقام تعريفنا للتناص في ضوء ما اصطفاه محمد مفتاح بقوله: إن "التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نصّ حدث بكيفيّات مختلفة"([53])، ونرى في بحثنا هذا أن التناص إنما هو عملية تأثر وتأثير بين النّصوص السابقة والنّصوص اللاحقة بالنصّ موضوع البحث، ويرى الباحثُ أنّ سينيّه شوقي حظِيت بمرجعيّة تراثيّة عربيّة استمدّها من النّصوص الأدبيّة على اختلافِ أنواعِها، وتفاوت عُصورِها التاريخيّة عبْرَ امتداد حضاريّ، كان له أثر واضح في تشكيل ظاهرة التكامل الثقافي في رثاء الحضارات التي جلّاها النصّ. وفي هذا الإطار نتناول موضوع التناص والمرجعيّات الخارجيّة في سينيّة شوقي على النّحو الآتي:

1- الإدارةُ الحكيمة:

يشيرُ الشّاعر في العَصر الجاهليّ، إلى أنّ حُكماء العرب كان لهم رأي في إدارة مجتمعاتهم، وفي ذلك يقول شاعرهم الحكيم الأفوه الأوديّ([54]):

والبَيْتُ لا يُبْتَنى إلاّ لَهُ عَمَدُ ولا عِمادَ إذا لَمْ تُرْسَ أوْتادُ
فَإنْ تَجَمّعَ أوْتادٌ وأعْمِدَةٌ وساكِنٌ بَلَغوا الأَمْرَ الّذي كادُوا
لا يَصْلُحُ القَوْمُ فَوْضَى لا سَراةَ لَهُمْ ولا سَراةَ إذا جُهّالُهُمْ سادُوا

وهذا يعني أن بناء الدّوَلة - عندهم - يُقيمه حُكماءُ القادة على أسُس متينة، وهذا ما جاء في شعر الأسْوَدِ بنِ يَعْفُرَ النّهشَليّ في رثاء دولة المناذِرة([55]):

ولَقَدْ غَنَوْا فيها بأنْعَمِ عيشَةٍ في ظِلِّ مُلْكٍ ثابتِ الأوْتادِ

وقد أشار البُحْتُريّ إلى هذه المفاهيم حينما وصف عجائب الصّنعة في الإيوان، وبيّن أن بُناة هذا المعمار لا بدّ أن يكونوا على هذا المُستوى من الحِكمة والقوّة ([56]):

غَيْرَ أنّي أراهُ يَشْهَدُ أنْ لَمْ يَكُ بانيهِ في المُلوكِ بِنِكْسِ

ومن ذلك، حِكمةُ شَوْقي في سينيّته:

إمْرَةُ النّاسِ هِمّةٌ لا تَأَتّى لِجَبانٍ ولا تَسَنّى لِجِبْسِ

2- البيان والإدارة:

قال تعالى في سورة الرّحمن: "الرّحمن، علّم القران، خلق الإنسان، علّمه البيان"([57])، وقد فسّر الرسول صلى الله عليه وسلم البيان بقوله" إن من البيان لسحراً"، فالبيان هو الكلامُ الفصيحُ الذي يُقدّم تمثيلا دلاليًا واضِحًا للفِكر، أو الحِسّ، ووصف القرآن العربيّة بأنها لغة البيان في قوله تعالى في سورة الشعراء: "بلسان عربيّ مُبين"([58]).

وقد ظهرت في المجتمعات العربيّة الأولى مؤسّستان للبَيان سدّتا مَسَدّ وزارة الثقافة ووزارة الإعلام اليوم، وهما:"الخطابة"، و"الشّعر"، وظهر أثرُ هاتين المؤسّستين في إدارة الدّوَلة في عَهد الراشدين، وفي العُهود اللاحقة، وإلى هذا يُشير أبو العبّاس الأعمى في رثاء دولة بني أُميّة الذين ضمنوا تماسُك الناس من حولهم بفكرهم الإداريّ الحكيم، وكلمتهم الصادقة الفصيحة([59]):

خُطَباءُ عَلى المَنابِرِ فُرْسانُ عَلَيْها وقالَةٌ غَيْرُ خُرْسِ
لا يُعابونَ صامِتينَ وإنْ قا لوا أصابُوا ولَمْ يَقولُوا بِلَبْسِ

3- القلم والكتاب:

من النصوص البيانيّة ذوات الأثر المرجعيّ في بناء الدّوَلة كان قوله تعالى: "اقرأ باسم ربّك الذي خلق. خلق الإنسان من علق. اقرأ وربّك الأكرم. الذي علم بالقلم"([60]). وقد أثر ذلك تأثيرًا واضحا في الشّعر العباسيّ، حينما أخذ شعراء الفكرة يمتدحون الوزراء الكتاب، ومن ذلك قول أبي تَمّام ([61]):

لَكَ القَلَمُ الأعْلى الّذي بِشَباتِهِ يُصابُ من الأمْرِ الكُلَى والمَفَاصِلُ

وفي مجتمع العِلم والعلماء هذا يقول البُحْتُريّ في مدح الحسن بن وهب ([62]):

وإذا دَجَتْ أقْلامُهُ ثُمّ انْتَحَتْ بَرَقَتْ مَصابيحُ الدُجى في كُتُبِهِ

وفي الأندلس تطوّر الأمر، فتحوّل بيت مال النقود إلى بيت العلم الذي أصبح بيت مال للعقول كما يرى شَوْقي في سينيّته:

وكَأنّي بَلَغْتُ لِلْعِلْمِ بَيْتًا فيهِ مالُ العُقولِ مِن كُلِّ دَرْسِ

تطوّرت في الأندلس كل الدّروس، فتطوّرت وظيفة القلَم في يد ابن مُقلة، فاجتمع في الخطّ العربي جمال الفنّ مع مضمون العلم، وصارت عجائب المعمار تشبه عجائِبَ ما يخُطّه القلَم العربيّ:

وسَوارٍ كَأنّها في استِواءٍ ألِفاتُ الوَزيرِ في عَرْضِ طِرْسِ

4- مُصطلحات إداريّة مُتداخِلة المفاهيم:

(خليفة- ملك- إمام- أمير المؤمنين)، بدأ تطوّر هذه المفاهيم ابتداء من قوله تعالى:" وإذ قال ربك للملائكة إني جاعِل في الأرض خليفة". وبعد وفاة رسول الله صلى الله عليه وسلم ظهر مُصطلح (خليفة رسول الله- أمير المؤمنين)، في عَهد الخُلفاء الراشدين، وفي عهد بني أُميّةَ وبني العبّاس، فعُبَيد الله بن قيس الرقيّات يقول في بني أُميّةَ([63]):

وأنَّهُمْ مَعْدِنُ المُلوكِ فَلا تَصْلُحُ إلاّ عَلَيْهِمُ العَرَبُ

ويقول في عبد الملك بن مروان([64]):

خَليفَةُ اللهِ فَوْقَ مِنْبَرِهِ جَفَّتْ بِذاكَ الأقْلامُ والكُتُبُ

أما أبو تَمّام فإنه يرى المعتصم إمام الأمة ويجعل سلوكه ربيعها([65]):

خُلُقٌ أطَلَّ مِن الرّبيعِ كَأنّهُ خُلُقُ الإمامِ وهَدْيُهُ المُتَيَسِّرُ

وفي فتح عمّورية يراه أميراً للمؤمنين([66]):

لقَدْ تَرَكْتَ أميرَ المُؤمِنينَ بها لِلنّارِ يَوْمًا ذَليلَ الصّخْرِ والخَشَبِ

ويجعَل البُحْتُريّ الخلافَة، والمُلك الوراثي شيئا واحداً([67]):

اللهُ مَكّنَ لِلخَليفَةِ جَعْفَرٍ مُلْكًا يُحَسِّنُهُ الخَليفَةُ جَعْفَرُ

وفي سِينيّة شَوْقي نرى الخلفاء منارات للقيم الدينيّة المتنوّرة لكل الطوائف:

في دِيارٍ مِن الخَلائِفِ دَرْسٍ ومَنارٍ مِن الطّوائِفِ طَمْسِ

ويتساوى مُصطَلح "الخِلافة" بـ "المُلك الوِراثي" من جديد:

ومَفاتيحُها مَقاليدُ مُلْكٍ باعَها الوارِثُ المُضيعُ ببَخْسِ

5- مِعمار القُصور وهَيْبَة الدّوَلة:

جعَل الشّعراء فنّ تطوّر المعمار في القُصور دليلا على عظَمة الدّوَلة وعُلوّ شأنها، كما جعَلوا تحوّل تلك القُصور إلى أطلال وآثار دليلا على أفول نجْم الدّوَلة، وانتِهاء مرحلة حُكمِها، وقد ظهَر ذلك جليًا في رثاء دولة الحِميريين، وفي رثاء دَولة المناذِرة، وفي وقوف آدم بن عبد العزيز على إيوان كِسْرى، إذ رأينا الشّعراء يُقدّمون صورتين لكلّ قصْر، صورة يُظهِر فيها الشّاعر انبهاره بجَلال الإعمار، وأخرى يُظهر فيها حُزنَه لما أصاب القصر من ذلّ الخَراب والاندِثار.

وقد تجلّى ذلك في سِينِيّة البُحْتُرِيّ في وصف (بِناء الجِرماز) الذي جعلت فيه الليالي (مأتَما بعد عُرس). أمّا شَوْقي، فقد لخّص ذلك بين استِغراق في تأمّل تأريخ الأندلس:

فَتَجَلّتْ لِيَ القُصورُ ومَنْ فيـ ـها مِنَ العِزِّ في مَنازِلِ تَعْسِ

وصحوة على الواقع المُرّ:

فَإذا الدّارُ ما بِها مِن أَنيْسٍ وإذا القَوْمُ ما لَهُمْ مِن مُحِسِّ

6- اللجوء إلى الكَشف الذّهنِيّ للتعبير عن العواطِف العميقة:

لجأ آدم بن عبد العزيز إلى الخَمرة ليتصوّر بأنّه هو كِسْرى ينظُر ويُبصِر بعَين الفجيعة إلى حضارة أمّته الفارسيّة العظيمة وهي تنهار بين يديه، وتتحوّل قصورُها إلى مرابِطَ للخيل. ولجأ البُحْتُرِيّ إلى الخمرة كذلك ليتصوّر بأنه يُنادِم كِسْرى، ويُشارِكُه فرَح النّصر في معركة أنطاكية ([68]). أمّا شَوْقي، فقد رأيناه يستثمِر أنفاسَه ودموعَه وقلبَه، فيَبني منها باخِرة يُشرع بها من الأندلس إلى محبوبته مصر، يشتمّ هواءَها، ويَهيم بين معالمِها الحَضاريّة.

7- التتابُعُ المأساويّ، والأفولُ الحَضاريّ:

موضوع سينيّة شوقي هو رثاءُ دولة بني أميّة وقد ركز الشّعراء على تصوير عِظم المأساة التي حلّت بالإنسان، والمكان مع أفول الدّول التي رثَوها. ركّز أبو العبّاس الأعمى على مأساة دولة الأمويّين في الشرق، وركّز البُحْتُرِيّ على مأساة دولة الفُرْس، في حين جعلها شَوْقي مأساةً إنسانيّة

عالميّة مرّت بها كل الدّوَل التي شادَت حضاراتٍ شامِخةً على مَرّ التاريخ: الفراعِنة، والعرَب، والرّوم، والفُرْس، واليونان، والفرنسيّون، وغيرُهم.

استثمر شَوْقي الصورة الفنيّة التي مزَج فيها البُحْتُريّ قمّة البهجَة بقمّة المأساة، حينما وصَف ما حلّ ببناء الجرماز الذي جعلت فيه الليالي (مأتما بعد عُرس)، فأسقط شَوْقي ذلك على المأساة التي حلّت بالأمة عندما ألغيت الخلافة([69]):

عادَتْ أغانِي العُرْسِ رَجْعَ نُواحِ ونُعيتِ بَيْنَ مَعالِمِ الأفْراحِ

وحينما سقطت مدينة "أدَرنة" بيد "البُلغار" عام 1912، ربَط شَوْقي ذلك بسقوط الأندلس، وإلغاء الخلافة([70]):

يا أُخْتَ أنْدَلُسٍ عَلَيْكِ سَلامُ سَقطَتِ الخِلافَةُ عَنْكِ والإسلامُ

وقد امتدّت مأساةُ الأندلس هذه إلى مأساة فلسطين، ويتجلّى ذلك في شِعر بُرهان الدّين العبّوشي/ فارس السّيف والقلَم([71]):

قُم وشاهِدْ شَبَحَ الأندَلُسِ واسْفَحِ الأدْمُعَ طَيَّ الغَلَسِ
والعِدى تبْني قِلاعًا وصُوى وبَنو قَوْمي هَوَوا في تُعُسِ
كَخُروجِ العُرْب من غَرناطَةَ خَرَجوا من أرضِ بَيْتِ المَقْدِسِ
يا شَبابَ الغَدِ هذا يومُكُم فاستَعِدّوا لِجِهادٍ أحْمَسِ
واستَعيدوا شَبَحَ اليَرموكِ لا شَبَحَ الخُذلانِ في الأنْدَلُسِ

الخاتمة:

بعد دراسَتِنا لتكامُل الامتِداد الحضاريّ في سينيّة شَوقي، يُمكِنُنا أن نخْلُصَ إلى النّتائِج الآتيَة:

1- تجلّتْ وطَنِيّةُ شَوْقي في سينِيّتِه أكثَرَ ممّا تجلّت في أيّ شِعْرٍ آخَرَ، لقد انْشَغَلَ فؤادُ شَوْقي وفِكْرُهُ في غَيْبوبة من العِشْقِ بأهْلِ مِصْر، وأرْيافِها، ومُدُنِها، ومَعالِمِها الحَضاريّة، وقَدَّم كُلّ ذلك في أبهى الحُلَلِ الفَنّيّة في الشّعر العَرَبيّ. ورَبَط بيْنَ حَضارةِ وطَنِه مِصْر، وحَضارة قَوْمِه العَرَب الأمويّينَ في الأنْدَلُس، وتَناوَلَ ذلك وهو يُسَلِّطُ الضّوءَ على سُطوعِ الحَضاراتِ وأُفولِها. ثم بَيَّنَ كيْفَ سَطَعَت شَمْسُ الحَضارة الأمَويّة في مَشارِقِ الأرْض، فَلَمّا أوْشَكَتْ على الأُفولِ، رَدَّ عليها أهْلُ الرّأي الثّاقِب من بَني أمَيّةَ أَلَقَ النّضارَة في مَغارِبِ الأرْضِ في الأنْدَلُس.

2- اسْتَرْجَعَ شَوْقي النِّظامَ الحضاريَّ مُتَعَدِّدَ الأبْعادِ في الأنْدَلُسِ، وهو الذي امْتَزَجَتْ فيه الأدْيانُ السَّماويَّةِ كُلُّها بالحَضارة العَرَبيَّةِ في مَشارِقِ الأرْضِ ومَغارِبِها، وأدْمَجَ مَناراتِ التَّنْويرِ الدّينيّ بالجَنّات المُمْتَدّة في سُهولِ الأنْدَلُسِ وفَوْقَ رَوابيها. فاختارَ مَدينةَ قُرْطُبَةَ؛ لِتكونَ أنموذجًا للتَّنْميَةِ الحَضاريّة التي رَعاها بُناةُ الحَضارة العَرَبيَّةِ في الأندَلُس. واخْتارَ بَلاطَ بَني الأحْمَرِ في غِرْناطَةَ لِيُمَثِّل به آيَةً من آياتِ الفَنِّ الإسلاميّ الذي أضاءَ جَنَباتِ الحَياة في ذلكَ القَصْرِ. حَوّلَ شَوْقي هذه الحَضارة العربيّةَ في الأنْدَلُسِ إلى دَرْسٍ في تاريخِ التَّميُزِ الإنْسانيّ؛ لِيَتَأسّى به النّاسُ على مَرِّ العُصورِ.

3- طَوَّرَ شَوْقي مَوضوعَ رِثاءِ الحضاراتِ، فانْتَقَلَ به من رِثاءِ الحَضارة القَوْميَّة إلى رِثاءِ الحَضارة الإنسانيّة، وطَوَّرَ الإبداعَ الفَنِّيَّ إلى تَميُزٍ؛ فَجَعَلَ من سينيَّتِه رِحْلَةً حَضاريَّةً من بلادِه مَنْبَعِ الحَضاراتِ (الشّام)، و(العِراق)؛ لِيُقَدِّمَ الحَضارة العربية في ديباجَةٍ من الصُّوَرِ الشِّعْريَّة الحضاريَّة. وتَحَوَّلَ المَوضوعُ والفَنُّ على يَدَيْه إلى مَساراتٍ ثَلاثَةٍ مُتماسِكَة: رِثاءِ حَضارَة الوَطَن، ورِثاءِ حَضارَة الأُمَّة، ورِثاءِ حَضارَة الإنْسان.

The Cultural Integration in the Civilizations Eulogy in the /s/-Rhymed Poems by Shawqi as a Model: A Textual Reading

Aatif M. kana'an, *Department of Arabic language of Literature-Faculty of Arts and Sciences, University of Petra, Amman, Jordan.*

Abstract

The current research seeks to study the cultural integration involving the humanitarian, national and patriotic dimensions in the /s/– rhymed poems written by Shawqi. The study aims at tackling the aesthetic and textual structure of Shawqi's poems along with contextual devices, semantic-pragmatic relations, literary devices, and harmony. Furthermore, it underlines some contextual and intertextual references found in these poems. This sort of intertextuality has paved the way for the researcher to capture some aspects of the cultural integration reflected on the /s/ - rhymed poems of Shawqi such as wise management, rhetoric, pen and book, intertwined administrative concepts, palaces, the state, and constant traumas, among other aspects.

الهوامش

(1) الشكعة، مصطفى، الشعر والشعراء في العصر العباسي، ط6، دار العلم للملايين، بيروت، 1986، ص794.

(2) استيتكيفتش، ياروسلاف، سينيّة أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي، بحث مضمّن في فصول، 1987، من كتاب: شوقي وحافظ في مرآة النقد، إعداد وتقديم محمد عبد المطلب،، المجلس الأعلى للثقافة، 2007، ج1، ص567.

(3) عبد المطلب، محمد، وهي دراسة مُضَمّنة في كتاب" شوقي وحافظ في مرآة النقد، المجلس الأعلى للثقافة، بالذكرى الخامسة والسبعين لرحيل حافظ وشوقي 2007، انظر: ج1، ص ص556-557.

(4) المرجع نفسه، انظر: ص562.

(5) استيتكيفيتش، ياروسلاف، سينية أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي، من كتاب شوقي وحافظ في مرآة النقد، إعداد وتقديم محمد عبد المطّلب، المجلس الأعلى للثقافة، 2007، ج1 ص 567.

(6) أبو حمدة، محمد علي، في التذوق الجمالي لسينيّة شوقي، دراسة نقدية إبداعية، مكتبة المحتسب، عمّان.

(7) عَسران، محمود، (معايير التمييز الإيقاعي في شعر شوقي)، بحث مضمّن في كتاب البنية الإيقاعية في شِعر شَوقي، مكتبة بُستان المعرفة، مصر، 2006، ص 613.

(8) المرجع نفسه، ص 613.

(9) المرجع نفسه، ص 613.

(10) مكّي، محمود علي، الأندلس في شعر شوقي ونثره، فصول مجلة النقد الأدبي (شوقي وحافظ) مج3، ع1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1982، ص ص 220-223.

(11) المرجع نفسه، انظر: ص ص 220-223.

(12) انظر القصيدة كاملة، شوقي، أحمد، الشوقيّات،، دار الإرشاد، 1970، ج1، ص ص54-61.

(13) عثمان، اعتدال، إضاءة النصّ، ط1، دار الحداثة، 1988، ص6.

(14) شوقي،أحمد، الشَوْقيات، دار الإرشاد، 1970، ج2، ص52.

(15) المصدر نفسه، ج2، ص53.

(16) المصدر نفسه، ج2، انظر: ص ص 53-54.

(17) سعافين، إبراهيم، مدرسة الإحياء والتّراث، دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر، ط1، دار الأندلس، بيروت، 1981م، ص 338.

(18) أبو ديب، كمال، شوقي والذاكرة الشعرية، فصول، مج 3، عدد1، اكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1982، ص ص 103-104.

(19) المرجع نفسه، ص 103.

(20) ديوان البحتري، شرحه وعلق عليه محمد التونجي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1994، ج2، ص1128.

(21) حسين، عبد الرزاق، الأندلس في الشعر العربي المعاصر، ط1، الكويت، 2004، ص44.

(22) الشكعة، مصطفى، رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، ص280. وانظر أبيات أبي العباس الأعمى: القيرواني، أبو إسحاق، إبراهيم بن علي الحصري، زهر الآداب، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1953، ج1، ص313.

(23) العشماوي، محمد زكي، دلائل القدرة الشعرية عند شوقي، فصول، مج 3، عدد1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1982، ص 13.

(24) اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق. د: ت. ص49.

(25) أدونيس، علي أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربي، مرجع سابق، ص106.

(26) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ت 711 هـ)، لسان العرب، منشورات دار صادر ودار بيروت، 1956. (الحمراء).

(27) المصدر نفسه، (غرناطة).

(28) عسران، محمود، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، مرجع سابق، ص 622.وانظر في هذا ص 562.

(29) عثمان، اعتدال، إضاءة النصّ، مرجع سابق، ص10.

(30) حسين، عبد الرزاق، الأندلس في الشعر العربي المعاصر، ط1، الكويت، 2004، ص45.

(31) المرجع نفسه، ص65.

(32) الحمداني، سالم، وأحمد، فائق، الأدب العربي الحديث: دراسة في شعره ونثره، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل. ص110.

(33) حسين، عبد الرزاق، الأندلس في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص46.

(34) ضيف، شوقي، فصول في الشعر ونقده، مرجع سابق، ص340.

(35) شوقي، أحمد، الشَوْقيات، دار الإرشاد، 1970، ص63.

(36) اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق، د:ت، انظر ص60.

(37) عثمان اعتدال، إضاءة النص، مرجع سابق، ص68.

(38) سعافين، إبراهيم، مدرسة الإحياء والتّراث، دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر، مرجع سابق، ص 415.

(39) ضيف، شوقي، فصول في الشعر ونقده، مرجع سابق، ص 287.

(40) مصلوح، سعد، الأسلوب دراسة لغويّة إحصائيّة، ط2، دار الفكر العربي، دمشق، 1984، ص29.

(41) شوقي، أحمد، الشَوْقيات، مصدر سابق، ج2، ص ص53-54.

(42) السليماني، عيسى بن محمد، التكرار النصّي عند أبي مسلم البهلاني، لسانيات النص وتحليل الخطاب، المؤتمر الدولي الأول في لسانيات النص وتحليل الخطاب، ط1، كلية الآداب والعلوم، أكادير، ط1، كنوز المعرفة، عمّان، 2013 مج 2، ص ص972-973.

(43) سعافين، إبراهيم، مدرسة الإحياء والتّراث، دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر، مرجع سابق، ص 397.

(44) ضيف، شوقي، فصول في الشعر ونقده، مرجع سابق، ص 303.

(45) بنّيس، محمد، حداثة السؤال، بخصوص الحداثة في الشعر والثقافة، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1985، ص102.

(46) اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنيّة في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق. ص41.

(47) عسران، محمود، البنية الإيقاعية في شِعر شوقي، ص621.

(48) مرتاض، عبد الملك، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية، ط1، دار الحداثة، بيروت، 1986، ص198.

(49) عسران، محمود، البنية الإيقاعية في شِعر شوقي، ص613

(50) ضيف، شوقي، فصول في الشعر ونقده، ص 38.

(51) سعافين، إبراهيم، مدرسة الإحياء والتّراث، دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر، مرجع سابق، ص 397.

(52) السعودي، فاطمة، الاغتراب في الشعر الأموي، ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1997، ص 232.

(53) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ط1، دار التنوير، بيروت، 1985، ص 122.

(54) ديوان الأفوه الأوديّ، شرح وتحقيق محمد التونجي، ط1، دار صادر، بيروت، ص ص65-66.

(55) ديوان الأسود بن يعفر النهشلي، صنعة نوري حمودي القيسي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ص27.

(56) ديوان البحتري، شرحه وعلق عليه محمد التونجي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1994، ج2، ص635.

(57) سورة الرحمن، الآيات 1-4.

(58) سورة الشعراء، الآية 195.

(59) الشكعة، مصطفى، رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 1971، ص281. وانظر البيتين في ديوان عُبيد الله بن قيس الرقيّات، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ص58.

(60) سورة العلق، الآيات 1-4.

(61) ديوان أبي تمّام، مصدر سابق، مج 3، ص97.

(62) ديوان البحتري، مصدر سابق، ج1، ص188.

(63) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيّات، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ص 4.

(64) المصدر نفسه، ص 5.

(65) ديوان أبي تمّام، مصدر سابق، ج2، ص196.

(66) المصدر نفسه، ص35.

(67) ديوان البحتري، شرحه وعلق عليه محمد التونجي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1994، ج2، ص501.

(68) الوقيان، خليفة، شعر البحتري، دراسة فنية، ط1، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1985، انظر:ص185.

(69) الشوقيات، أحمد شوقي، مصدر سابق، ج2، ص106.

(70) المصدر نفسه، ج1،ص287.

(71) العبّوشي، بُرهان الدّين، (فارس السيف والقلم)، الأعمال الأدبية الكاملة، إعداد: سمّاك العبّوشي، حسن العبّوشي، ط1، دار مؤسّسة فلسطين، دمشق، 2009، ص ص66-67.

مصادر البحث:

أدونيس، علي أحمد سعيد، **مقدمة للشعر العربي**، ط4، دار العودة، بيروت، 1983.

بنّيس، محمد، **حداثة السؤال**، بخصوص الحداثة في الشعر والثقافة، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1985.

حسين، عبد الرزاق، **الأندلس في الشعر العربي المعاصر**، ط1، الكويت، 2004.

الحمداني، سالم، وأحمد، فائق، **الأدب العربي الحديث: دراسة في شعره ونثره**، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل.

أبو حمدة، **في التذوّق الجمالي لسينيّة شوقي**، مكتبة المحتسِب، عمّان.

أبو ديب، كمال، **شوقي والذاكرة الشعرية**، **فصول**، مج 3، عدد1، اكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1982.

ديوان الأسود بن يَعفر النّهشلي، صنعة نوري حمودي القيسي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.

ديوان الأفوه الأوديّ، شرح وتحقيق محمد التونجي، ط1، دار صادر، بيروت.

ديوان البُحتري، شرحه وعلق عليه محمد التونجي، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1994.

ديوان أبي تمّام، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمّد عبده عزّام، دار المعارف بمصر، 1965.

ديوان عُبيد الله بن قيس الرقيّات، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت.

استيتكيفتش، ياروسلاف، **سينيّة أحمد شوقي وعيار الشعر العربي الكلاسيكي**، بحث مضمّن في فصول، 1987، من كتاب: شوقي وحافظ في مرآة النقد، إعداد وتقديم محمد عبد المطلب، ج1، المجلس الأعلى للثقافة، 2007.

سعافين، إبراهيم، **مدرسة الإحياء والتّراث، دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر**، ط1، دار الأندلس، بيروت، 1981م.

السعودي، فاطمة، **الاغتراب في الشعر الأموي**، ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1997.

السليماني، عيسى بن محمد، **التكرار النصّي عند أبي مسلم البهلاني، لسانيات النص وتحليل الخطاب**، المؤتمر الدولي الأول في لسانيات النص وتحليل الخطاب، ط1، كلية الآداب والعلوم، أكادير، المغرب، دار كنوز المعرفة، ط1، عمّان، 2013م.

الشكعة، مصطفى، **رحلة الشعر من الأموية إلى العباسية**، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 1971.

الشكعة، مصطفى، **الشعر والشعراء في العصر العباسي**، ط6، دار العلم للملايين، بيروت، 1986.

شوقي، أحمد، **الشَوقيات**، مقدمة ديوانه الأول، دار الإرشاد، طبعة خاصة، 1970.

ضيف، شوقي، **فصول في الشعر ونقده**، ط2، دار المعارف بمصر، تاريخ المقدمة 1971.

العبّوشي، بُرهان الدّين، (فارس السيف والقلم)، **الأعمال الأدبية الكاملة**، إعداد: سمّاك العبّوشي، حسن العبّوشي، ط1، دار مؤسّسة فلسطين، دمشق، 2009.

عبد المطلب، محمد، **شوقي وحافظ في مرآة النقد**، المجلس الأعلى للثقافة، 2007.

عثمان، اعتدال، **إضاءة النصّ**، ط1، دار الحداثة، 1988.

عَسران، محمود، **البنية الإيقاعية في شِعر شَوقي**، مكتبة بُستان المعرفة، مصر، 2006.

العشماوي، محمد زكي، **دلائل القدرة الشعرية عند شوقي**، فصول، مج 3، عدد1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1982.

القيرواني، أبو إسحاق، إبراهيم بن علي الحصري، **زهر الآداب**، دار إحياء الكتب العربية، ج1، القاهرة، 1953.

مرتاض، عبد الملك، **بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية**، ط1، دار الحداثة، بيروت، 1986.

مصلوح، سعد، **الأسلوب دراسة لغويّة إحصائيّة**، ط2، دار الفكر العربي، دمشق، 1984.

مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص**، ط1، دار التنوير، بيروت، 1985.

مكّي، محمود علي، الأندلس في شعر شوقي ونثره، فصول، **مجلة النقد الأدبي** (شوقي وحافظ) مج3، ع1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1982.

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (تـ 711 هـ)، **لسان العرب**، منشورات دار صادر ودار بيروت، 1956.

الوقيان، خليفة، **شعر البحتري، دراسة فنّية**، ط1، المؤسّسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، 1985.

اليافي، نعيم، **تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق. د: ت.