

قراءة احمد شوقي لقصيدة (يا ليل الصب) للحصري القبرواني - مقارنة نصية

ملكو أحمد كريم

قسم اللغة العربية ، كلية التربية ، جامعة كرميان

الملخص

قام البحث بدراسة قصيدة (يا ليل الصب) للحصري القبرواني وقصيدة (مضناك) لأحمد شوقي، من خلال إنفتاح الأخيرة على الأولى، أو معارضتها، وهي مقارنة نصية بمنهجية جديدة ترمي الى إيجاد العلاقة بين النصين بوصفه نص غائب ونص حاضر ضمن التعلق النصي (التجاوز النصي)، وهي علاقة تقليد أو محاكاة أو تحويل. وقد سلط الضوء على التعلق النصي بين النصين في القوافي وفي غيرها فضلاً عن الأفكار الواردة، ثم بين الحقول الدلالية في كل نص، مع ما توصل اليه البحث من نتائج واستنتاجات مهمة تبين الطاقة الشعرية للشاعرين وقدرة المتأخر لمنافسة المتقدم، ومدى نجاحه في توظيف النص الغائب لصالح مشروعه الإبداعي.

المقدمة:

مفهوم الانفتاح:

ولد مفهوم الانفتاح في أكناف النقد ما بعد البنيوي الذي أحدث تحولات عميقة الأثر في أنسجة الوعي الكتابي والقرائي، فالكتابة تخلت عن منطلق الامتلاء واللقاء ما فيها، وتحلت ببلاغة الفراغ والصمت والقراءة اندفعت من مستوى رد الفعل الريء الى مستوى الفعل الجريء، وعلى ذلك أصبحنا مجرد إمكان ضمن سلسلة من الامكانيات المنفسحة، أو محض نتيجة لإختيار حل محل غيره من فرص الاختيار.⁽ⁱ⁾ يقترن مصطلح الانفتاح بقدرة النص على أن يمثل بؤرة استفزاز تقبل تعدد القراءة واختلاف التأويل دون أن تتنازل عن فرادة جوهرها⁽ⁱⁱ⁾، وحسب ما يرى "يكو" فإن الأثر الأدبي "أثر مفتوح على الاقل من خلال كونه يؤول بطرق مختلفة دون أن تتأثر خصوصيته التي لا يمكن أن تختزل"⁽ⁱⁱⁱ⁾

وبتصوره فالآثار المفتوحة هي تلك التي تتطلب إعادة التفكير فيها ومعايشتها من جديد^(iv) وفي هذا دلالة على أن الإنفتاح سمة لا يجدها المتلقي إلا في "العمل الفني الذي يرفض السكون النفسي"^(v) فليس من شأن النص المفتوح أن يعرف لنا عوالمه ومعالمه، وإنما سأنه الإيحاء والإيحاء لأنه "يتجه مباشرة الى العالم الداخلي للقارئ، يهدف إبراز اجوبة جديدة وغير منتظرة واصدية عجيبة"^(vi) وتتجلى الدور الفاعل للتناص في تأنيث عالم النص المنفتح، فالمنجز التناصي يجعل النص منفتحاً تتوالد فيه الدلالات، وتتضاعف تلقاءه القراءات.^(vii) والتناص "تعالق بين ملفوظين أو أكثر"^(viii) وهو "إمتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى"^(ix) في منظور كرسيفا، وعلى ذلك تتواشج النصوص مع بعضها في جبلتها التناصية، فلا مناص من أن يتعالق كل نص مع نصوص غابرة أو راهنة، فيمتص أو يتشرب أو يتحول منها ما يرتفق به في نسج خيوطه الخاصة.^(x)

وقد صاغت كرسيفا مصطلح التناص إتكاءً على حوارية باختين وتأثراً بالنظرية التحويلية اللسانية لتشومسكي^(xi) مما جعل نظرتها الى النص تكتسب بعداً تحويلياً، بمعنى أن النص الحاضر يخضع النصوص الغائبة التي وفدت اليه ودخلت في تكوينه لعملية تحويل تغير وجهة دلالاتها، أو هو يعيد قراءتها لفائدته الخاصة.^(xii)

من كل ما سبق يتبين أن التناص في منظور النقاد ولاسيما كرسيفا قوة تحويلية فاعلة، تتجاوز مجرد التقاطع أو التداخل الظاهر للنصوص الى تشكيل وظيفي حقيقي يدمج النصوص الممتصة في نسيج النص الجديد، وبخضعها لسياقه ووجهته الخاصة أو لفرداته، وبذلك يشكل النص بؤرة تبتعث إمكانات التدليل، ويستدعي القاريء ليعتبع إمكانات التأويل، وفي هذا ما يجلي بوضوح حجم الأثر التناصي في التأنيث المنفتح لعالم النص.^(xiii)

وقد تعددت أشكال انفتاح كتابة النص الشعري، ويمكن تفريقها الى ثلاثة أشكال، الشكل الأول: انفتاح النص على النص، وهذا جوهر التناص، والثاني: انفتاح النص على النوع، أي تداخل الاجناس الأدبية، أما الثالث فهو انفتاح النص على فضاء الثقافة، أي خروج المنجز الشعري الى فضاءات الفنون التشكيلية والسينما والموسيقى، ولكن ما يهمنا في دراستنا هو الشكل الأول لأن دراستنا تكون حول قصيدتين متعارضتين دراسة تناصية.

التعريف بالشاعرين:

1. الحصري: أبو الحسن علي بن عبد الغني الفهري الحصري، ولد بمدينة القيروان سنة (420هـ) إهتم بدراسة القرآن وحفظه، اشتهر بعلم القراءات القرآنية واللغة والنحو والأدب، توفي سنة (488هـ) بمدينة طنجة.^(xiv)
2. أحمد شوقي: أحمد شوقي بن علي بن أحمد شوقي مدينة القاهرة سنة (1868م) كان أول شاعر عربي يدخل فن المسرحيات الشعرية إلى الأدب العربي ومن مسرحياته (مجنون ليلى، مصرع كليوباترا، قمبيز) توفي سنة (1932م) بالقاهرة، أشهر شعراء العصر الحديث، بايعوه أميراً للشعر (1927م).^(xv)

تقديم للقصيدتين:

تشترك القصيدتان في الموضوع والعروض والقافية، فقصيدة الحصري في غرض النسيب والمدح والاعتذار، وجاء معارضة شوقي لها في النسيب فقط، وعلى بحر المتدارك (الخب والمحدث) وتفعيلاته.

1- قصيدة (ياليل الصب):

من النصوص الشعرية التي كانت موضوع معارضات كثيرة والتي تبتدئ بقوله (يا ليل الصَّب متى غَدُ...؟). وهي "قصيدة أشهر من نار على علم"^(vi)، سرت بها الركبان، فتلقفها الشعراء العرب شرقاً وغرباً يُحاكون نسقها الإيقاعي، ومضمونها، ونقْسها. ومما ساعد على سُرورَة هذه القصيدة وذيوعها رقة نَسبها، وإشراقه معانها، وعذوبة ألفاظها، وروعة موسيقاها (من الخَب).
تقوم القصيدة (99 بيتاً) على بنيتين أو وُحدتين دلالتين كبيرتين؛ أولاهما البنية الغزلية التي تستولي على الأبيات الثلاثة والعشرين الأولى، أما الأبيات المتبقية (76 بيتاً) فهي مخصصة لمُدح الأمير أبي عبد الرحمن محمد بن طاهر: صاحب "مُرسية"، وتكتنفها أبياتٌ من الفخر والاعتداد بالذات. ويظهر أن مناسبة هذه القصيدة أو الباعث على نظمها هو أن وشاية بلغت إلى الأمير "الممدوح" تهتم الحصري بشتمه إياه في مجالسه ومُنتدياته، وقد كان الشاعر إذًا منتصباً للإقراء والتدريس في أحد مساجد "مُرسية". ولذلك نظم الرجل هذه القصيدة من أجل تنفيذ تلك التهم ودَحْضها وإثبات براءته.^(vii)

معارضات القصيدة:

بالنظر إلى شهرة القصيدة، وسيرورتها مشرقاً ومغرباً، وكثرة معارضاتها، فقد عمد بعض الباحثين إلى الاعتناء بها، وجمع معارضاتها تلك، ومنها كتاب "يا ليل الصَّب ومعارضاتها" للباحثين محمد المرزوقي والجيلاني ابن الحاج يحيى، الذي تضمن (93 معارضة) لهذه القصيدة سواء القديمة منها (كمعارضة ابن الأتار البلنسي) أو الحديثة والمعاصرة (كمعارضتي أبي القاسم الشابي والصادق العلوي التونسي). وبعض هذه المعارضات من نظم شعراء مُقلين أو مغمورين كالبشير العريبي و خضر الطائي العراقي، وبعضها من إنشاء شعراء مشهورين كأمر الشعراء شوقي.

من أول الشعراء الذين عارضوا الحصري في قصيدته "ياليل الصب" الشاعر ناصح الدين الأرجاني وهو معاصر للحصري حيث أنه من شعراء النصف الثاني من القرن الخامس والنصف الأول من القرن السادس الهجري من بلاد فارس، فيبدو أن القصيدة قد اشتهرت في زمانها وتجاوزت شهرتها بلاد الأندلس وإفريقيا ومصر والحجاز بل وطبقت أفاق بلاد الشام والعراق حتى وصلت بلاد فارس.^(viii)
فقصيدة الأرجاني وردت معارضة لها في الغزل والمدح ومطلعها:^(ix)

هل أنت بطولك مُسعدة ياليل فُصْحك موعده

لا كان قصير الليل فتى ميعاد مَنَيْته غده

وقد حظيت كثير من القصائد الشهيرة بالنسج على منوالها مبنى ومعنى وقد يتراوح المضمون في المعارضة من الإحتذاء والمطابقة إلى التشابه والمقاربة وقد يصل إلى الاختلاف والمفارقة، غير أن الإلتزام بالبحر والقافية وبعض تضمينات القصيدة الأصلية يظل من أهم خصائص المعارضة.^(x)

2. قصيدة مضناك:

وتعد قصيدة "مضناك" التي هي مادة بحثنا من القصائد التي نجحت في محاورة ومحاكات قصيدة الحصري القيرواني، وتألفت من 28 بيتاً، وقد هرع المطربون والمُنشدون ليحتضنوا هذه القصيدة، ويحتفلون بها، ويصوغون لها ألحاناً جميلة؛ من أشهرها ذلك اللحن الذي صاغه لها الملحن الموسيقار محمد عبد الوهاب في نغمة "الحجاز" وغنتها بعده فيروز وعزيرة جلال، تبعهم في ذلك كثيرون، حتى أطربت مسامعنا -في الآونة الأخيرة- بأصوات شابة مما حركنا إلى دراستها من جديد.

يدخل فن المعارضة في ما أسماه جيرار جينيت بالتعلق النصي أو التجاوز النصي (hypertextualité) ويقصد الباحث الفرنسي بهذا المصطلح العلاقة التي تربط بين النص (ب) كنص حاضر (hypertexte) والنص (أ) كنص غائب (hypotexte) وهي علاقة تقليد أو محاكاة أو تحويل.^(xi)

ففي معارضتنا هذه تشكل قصيدة شوقي النص اللاحق (hypertexte) وتمثل قصيدة الحصري النص السابق (hypotexte).
لذا لأن ما هي الاقتباسات التي قام بها شوقي في معارضته هذه وما هي أنواعها.

إقتباسات شوقي من قصيدة الحصري نوعان :

يمثل النوع الأول مفردات تشكل قوافي عدد قليل من الأبيات.

أما النوع الثاني من الاقتباسات فيتكون من عبارات ومعان ومفردات ترد داخل شطري البيت. وهذه جداول جمعت فيها ما اقتبسها شوقي من قواف وغيرها من قصيدة الحصري.

التعلق النصي:

أ- في القوافي

البيت	النص اللاحق (الحاضر)	البيت	النص السابق (الغائب)
1	عوده	17	عوده
17	يفسده	23	يفسده
16	يعقده	34-29	يعقده
21	معيده	36	معيده
24	اسوده	54	اسوده
25	يفنده	85	يفنده
26	تبدده	92	تبدده
22	منضده	93	منضده
19	اعبده	86	اعبده
5	يقعده	34	يقعده

- يقتبس شوقي من قصيدة الحصري مفردات وعبارات ومعاني عدة في أجزاء قصيدته

- وجود هذه الاقتباسات يثبت العلاقة بين القصيدتين.

- اقتباس المفردات التي تكون قافية الأبيات يكتسي أهمية قصوى وذلك نظرا للدور الذي تلعبه القافية في القصيدة وكذلك لدورها في نظم البيت وصياغة معانيه عند الشعراء. إن اقتباس شوقي لقواف من قصيدة الحصري سيكون له أثر بالغ على معاني قصيدته، فوراء كل كلمة من الكلمات التي تكون القوافي المستعارة معنى أو موتيفا أو موضوعا لابد لشوقي أن يتعامل معه وأن يتعرض له في قصيدته بشكل أو بآخر. يجب أن نضع نصب أعيننا أن اقتباس القوافي ليس مجرد اقتباس لمفردات منعزلة : فوضعية هذه الكلمات الخاصة ووظيفتها وكذلك دورها في النظم تجعلها مرتبطة ارتباطا وثيقا بمعان وأفكار أو موتيفات لابد أن تحضر بحضورها.

يستعمل شوقي كلمة "عَوْدَه" وتعني كبار السن الذين يواسون في الشدائد، وهو ذات المعنى الذي استعمل فيه الحصري للفظ. فعند الحصري يبكي عليه عوده، أما في قصيدة شوقي فيبكيه ويترحم عليه، بتقدير أن عوده قد تيقنوا من قرب موته، كما قال الحصري.

وكذلك لفظه "أسوده" في قصيدة باليل الصب: (xxii)

والركن لو أنك لأمسُهُ لأبيضُ بكفك أسودُهُ

وفي قصيدة مزنالك: (xxiii)

وَيَخَالُ كَادَ يُحْجُّ لَهُ لَوْ كَانَ يُقْبَلُ أَسْوَدُهُ

فالأسود عند كليهما هو الحجر الأسود أو الشيء الكريم والمقدس الذي يتبرك به الناس. وكذلك لفظه "يفنده" في قول الحصري: (xxiv)

يُبيدي ماقلتُ بمجلسه أيضاً ولسوف يُقنده

وقول شوقي: (xxv)

وَقَوَامِ يَرَوِي الغُصْنُ لَهُ نَسْباً وَالرُّمَحُ يُقَيِّدُهُ

فقد جاءت مطابقة في القصيدتين من حيث اللفظ والمعنى وحتى السياق، واقتباس شوقي لهذه الألفاظ من حيث اللفظ والمعنى ليس ضعفاً منه وإنما محاكاة للقصيدة السابقة لكي يبين براعة الحصري وكذلك براعة نفسه ليخلق فسيفساءً من الألفاظ والمعاني عنده وعند

الحصري، وما يميز شوقي عن الحصري هو الزمن الذي عاشه كل منها فالحصري أقرب الى فصاحة اللغة العربية وأهلها أما شوقي فهو ابن دهر لا يجيد اللغة العربية فيه الا من كَدَّ وجدَّ.

والأمر الآخر لعلاقة بصدق العاطفة أو معايشة التجربة أو مناسبة القصيدة، فالحصري كتب ثلثي قصيدته في الأمير ليعتذر منه ويفصح عنه هو أي أنه كان في خطر محتوم كاد أن يودي بحياته لولا إنشاده قصيدته هذه، فهو أجاد مرغماً ومكرهاً، أما شوقي فلم نسمع بمناسبة قصيدته وربما ليست هناك مناسبة من الأساس، ولعله لم يدخل الحالة التي دخلها الحصري، فمن البداهة أن يبرع الحصري لينجو بجلده، ولكن براعة شوقي وهو في حالة طبيعية أكثر لأنه لم يعيش الحالة مما قل حظّه في أن يأتيه الإلهام كحصة سابقه.

يقول الحصري: (xxvi)

يا من جحدت عيناه دمي وعلى خديّه تورّده

ويقول شوقي: (xxvii)

جحدت عيناك زكيّ دمي أكذلك خدك يجحدّه

هنا يشير كل من النصين السابق واللاحق الى جحد العينين في إراقة الدم، وفي كليهما هناك إشارة الى إنكار الخدين هذه الإراقة، فعند الحصري تورّد الخدين دلالة على وجود الدم لقرب الخد من العين وكذلك يثبت جحد العين لإراقة دمه الزكي، مستحضراً قصة النبي موسى (أقتلت نفساً زكية بغير حق لقد جئت شيئا نكراً) ولكنه يستفهم في استفهام إنكاري "أ كذلك خدك يجحدّه" أي لا يمكن له الجحد، ولذلك يقول: "فاشرتُ لخدك أشهدّه" وما يميّز النص الغائب عن الحاضر أن الأول صرح بصياغة تقريرية تضعف تأثيرها في المتلقي أما شوقي فصاغ فكرة الاقرار بوصف العينين بالجحد والسهم في مشهد تمثيلي رائع فيقول: لقد رمت العينان بالسهم، وعز الشهود من خلال وصفه المضمّر باختلاس النظرة وسرعة الإصابة والتسديد، فكان وصف بالجمال وشدة وقع النظرة واسرها مافيه، ثم جاء بالحجة واقامها على العيون في قوله: "فاشرت لخدك أشهدّه" فهو تعبير سر جماله في خفائه كونه مضمّر يفوق جمال التصريح عند الحصري.

وأحياناً تختلف السياق الذي ورد في النص اللاحق مع أن اللفظة أو العبارة هي نفسها في كلا القصيدتين، فمثلاً، يقول الحصري: (xxviii)

مالي ذنب فتعاقبني كذب الواشي تبت يده

ويقول شوقي: (xxix)

بيني في الحبّ وبينك ما لا يقدرُ واشي يُفسدّه

فكلمة "واشي" وردت كما هي في كلا النصين، ولكن السياق الذي ورد في النص الحاضر غير السياق الذي ورد في النص الغائب، ينكر الحصري ما أمّهم به من كلام ما نقله الواشي، أي أنه يكذب الواشي، أما شوقي فيوظف الكلمة ليتحدّى الواشي من أن يقدر إفساد ما بينه وما بين المحبوب، ومن الملفت في تعبير شوقي "ملا يقدر واشي يفسده" تعبير بالاسم الموصول وهو يمثل أقصى درجات المبالغة في تصوير وثاقه العلاقة، وبصيغة النكرة تفيد الاستغراق والعموم.

وقوله: (xxx)

فبكاه النجم ورقّ له مما يرعاه ويرصده

وقول شوقي: (xxxi)

ويناخي النجم ويتعبه ويُقيم الليل ويُقعدّه

فنرى النجم يبكيه ويرقّ له، ولكن السياق في نص شوقي تغير الى مناجاة النجم الى حد إتعابه، دون أن يتعب هو، بل بلغ الى قيام الليل وقعوده.

ويقول الحصري: (xxxii)

نصبت عيناي له شركا في النوم فعزّ تصيده

ويقول شوقي: (xxxiii)

كم مدّ لطيفك من شركٍ وتأدّب لا يتصيّدّه

ب. التعلق النصي في غير القوافي

البيت	النص اللاحق (الحاضر)	البيت	النص السابق (السابق)
7	كم مدّ لطيفك من شركٍ وتأدّب لا يتصيّدّه	5	نصبت عيناي له شركا في النوم فعزّ تصيده
12	جحدت عيناك زكيّ دمي أكذلك خدك يجحدّه	12	يا من جحدت عيناه دمي وعلى خديّه تورّده

13	قَدَ عَزَّ شُهُودِي إِذْ رَمَتَا فَأَشْرَتْ لِيَخَدِكَ أَشْهَدُهُ	13	خداك قد اعترفا بدمي فعلام جفونك تجرده
5	وَيُنَاجِي النَجْمَ وَيَتَعَبُهُ وَيُقِيمُ اللَّيْلَ وَيُقْعِدُهُ	3	فيكاه النجم ورقاً له مما يرعاه ويرصده
17	بَيْتِي فِي الْحُبِّ وَيَبِينُكَ مَا لَا يَقْدِرُ وَاشِي يُفْسِدُهُ	79	مالي ذنب فتعاقبني كذب الواشي تبت يده
1	مُضْنَاكَ جَفَاءً مَرْقَدُهُ وَيَكَاهُ وَرَحْمَ عَوْدُهُ	17	لم يبق هواك له رماً فليبك عليه عوده
20	مَوْلَايَ وَرُوحِي فِي يَدِيهِ قَدْ ضَيَّعَهَا سَلِمَتْ يَدُهُ	78	انت المولى والعبد أنا فبأي وعيدك توعده

الأفكار التي استمدها شوقي من نص الحصري:

1-	طول	الليل	على	المحب	المشتاق
2-	وصف	جمال	وصعوبة	المحبوب	المحبوب
3-	تمنع	المحبيب	من	الوصول	اليه
4-	مايعاني	المحب	من	تبارح	الهوى
5-	طلب	الشفاء	بالوصول	مكابدة	الحب

أما الأفكار الرئيسية:

الفكرة الأولى: طول الليل وعذاب المحب (xxxiv)

مضناك جفاه مرقده وبكاه ورخم عوده

حيران	القلب	معذبه	مقروح	الجفن	مسهده
يستهيوي	الورق	تأوهه	ويذيب	الصخر	تهده

ويناجي النجم ويتعبه ويقوم الليل ويقعه

تناولت الأبيات الأربعة الأولى فكرة "مايعانيه المحب من تبارح الهوى"، فكرة "طول الليل وعذاب المحب" حيث هذه الفكرة مشتركة عند الشعراء فالحصري وضحاها في "بيتين" أما شوقي ففي "أربعة أبيات"

الفكرة الثانية: وصف جمال المحبوب: (xxxv)

الحسن حلفت بيوسفه والسورة، إنك مفرده

وتمنت	كل	مقطعة	يدها	لو	تبعث	تشهده
-------	----	-------	------	----	------	-------

جحدت عيناك زكي دمي أكذا لك خدك يجرده؟

قد عز شهودي إذ رمتا فأشرت لخدك أشهده

ظهرت الفكرة وصف المحبوب عن الحصري ك"استعارة تصريحية: كلف بغزال" ووصف الحبيب بتورد الخدود وسحر العيون التي تصيب بالسهم قلب المحب، بينما شوقي في "البيت الخامس" تفان في صياغة الفكرة كما فعل بالفكرة الأولى فساق صور متوالية في وصف المحبوب وعرض جماله وصفا وتشخيصا.

كرس الحصري ثلثي قصيدته كما أشرنا-لمدح الأمير والاعتذار منه، بينما لا يتعدى أبيات الغزل "23 بيتا" من البيت الأول إلى البيت الثالث والعشرين، ولكن شوقي الذي لا يتعدى قصيدته "28 بيتاً فإنه لم يخرج عن وحدة الموضوع، ومع هذا فإنه يعارض الحصري في كامل قصيدته ولم يكتف بالجزء الغزلي، ونلاحظ نوعاً آخر من التناس وهو يستمد افكاراً جزئية من قصيدة الحصري ويعبر عنها بمفردات غير ما استعملها، مثل: موتيف المولى والعبد: (xxxvi)

أنت المولى والعبد أنا فبأي وعيدك توعده

مالي ذنب فتعاقبني كذب الواشي فتبت يده

ويقول شوقي: (xxxvii)

بيني في الحب وبينك ما لا يقدر واشي يفسده

ما بال العاذل يفتح لي باب السلوان وأوصده

ويقول تكاد تُجنُّ به فأقول وأوشك أعبده

مولاي وروحي في يديه قد ضيعها سلمت يده

هنا الحوار في قصيدة الحصري بين الحصري والأمير، أما في قصيدة شوقي، فبين العاذل والمحب وهذا صورة تفرد به شوقي، وصاغ ذلك في سؤال يهدف بانكار الفعل "مابال العاذل" فيثبت إستحالة وصول الواشي الى مبتغاه حتى وإن استفزّه، فقال له انك أوشكت على الجنون فإرد عليه الشاعر ردّ حاسم ليسكته فيقول ليس الجنون فقط بل أكاد أعبده، واستخدام فعل "يفتح" دلالة على الاستمرار والتكرار، ومن الافكار التي تفرد به شوقي ولم نجدّه يقتبسها من الحصري قوله: (xxxviii)

مَوْلَايَ وَرُوحِي فِي يَدِهِ قَدْ ضَبَّعَهَا سَلِمَتْ يَدُهُ
نَاقُوسُ الْقَلْبِ يَدُقُّ لَهُ وَحَنَائِي الْأَضْلَعُ مَعْبُدُهُ

يصف الشاعر هنا العلاقة الوثيقة بين المحب والمحبيب وشدة تعلق المحب، مؤكداً على تمام الملكية جسدياً وروحياً، وما شاء فعله به داعياً له "سلمت يده" ويختم شوقي قصيدته بتصوير خفقان قلبه الذي يدق كالناقوس فربط ذلك بالمعبد الذي هو حنايا الاضلع، فالقلب الذي يسكنه المحبوب مقدس كالمعبد، مقسماً بثنايا لؤلؤها أي سنانها أنه لن يخونها بعد أن ملكه جسماً وروحاً وكياناً.

الحقول الدلالية:

الحقل الدلالي الخاص بمعاناة المحب

البيت	عناصر الحقل الدلالي الخاص بمعاناة المحب	البيت	عناصر الحقل الدلالي الخاص بمعاناة المحب
1	مُضْنَاكَ / جَفَاءُ / مَرْقَدُهُ / بَكَاءُ / رَحَمَ عُوْدُهُ	1	رقد/ السمار/ فأرقه/أسف/ للبين يردده
2	حَيْرَانُ الْقَلْبِ / مُعَدَّبٌ / مَقْرُوحُ الْجَفْنِ / مُسْتَهْدُهُ	2	الصَّبُّ متى غده/أقيام الساعة موعده؟
4	تَأْوَهُهُ / تَهْدُهُ	4	نصبت/شركاً/ فعزّ تصبده
5	يُنَاجِي / يُتَعَبِه	6	جحدت عيناه/توزده.
6	شَجْنًا	7	خداك/ اعترفا بدمي/ تجحده.
7	لايتصيده	8	هب للمشتاق كرى/ خيالك يسعد
12	جحدت	9	لوداويت ضني/صبب/يدنيك/تبعده
14	فَأَبَى / وَأَسْتَكْبَرُ	10	هواك / رمقا /فليبك/ عوده.
19	تكاد تجن/ أوشكُ أعبده	11	هل من نظر/ يتزوده؟
20	مولاي/ روي في يده/ضيعها	-

الحقول الدلالية الخاصة بجمال المحبوب

البيت	عناصر الحقل الدلالي الخاص بجمال المحبوب	البيت	عناصر الحقل الدلالي الخاص بجمال المحبوب
9	الحسن/يوسف	7	غزال/ذي هيف/
10	حوراء/ أمرده	11	جفئك/ عيونك
12	عيناك/ خدك	-
23	ثنايا لؤلؤها/ الياقوت	-
24	رضاب/ كوثره	-
25	خال/ أسوده	-
26	قوام/ الغصن	-

الخاتمة

- 1- تابع شوقي الفكرة التفصيلية عند الحصري مع محاولة التّفنن في الأداء والصورة الشعرية والتحسين البيدي وتنبوع العزف على الفكرة الواحدة بأشكال مختلفة تتجلى فيها طاقته الشعرية وقدرته على المنافسة للحصري والتفوق عليه وإثبات البراعة.
- 2- لقد اقتبس شوقي، في إطار معارضته لقصيدة الحصري، معاني ومفردات وتشبيهات وعبارات عديدة لكن اقتباساته هذه لم تقده إلى درجة محاكاة نموذج محاكاة عمياء لأنه عرف كيف يسخر تقليده للحصري ويوظفه وفقاً لخدمة مشروعه الإبداعي الخاص.
- 3- وهكذا رأيناه يغوص في سياقات غير سياقات النص السابق مع أنه كان يحاور ويحاكي الموضوع نفسه، والكلمات والعبارات نفسها، وهذا التفنن والتفنيد من عند شوقي أعطيا جناح الشهرة لنص شوقي ليفوق شهرته شهرة نص الحصري.
- 4- إذا أردنا تحديد درجات الحوارية التي قال بها "الدكتور محمد مفتاح" فإننا نجد نص شوقي يدخل تحت درجتين من الدرجات الست، وهما التحاذي بالدرجة الأولى، ثم التفاعل بالدرجة الثانية، لأن شوقي جاور ووازي النص السابق في فضائه الشعري مع محافظته على هوية نصه وبنيته ووظيفته، وما لمسناه فيما يخص التفاعل بين النصين فإن أي نص هو نتيجة للتفاعل مع نصوص أخرى، تنتهي إلى أفاق ثقافية مختلفة، تكون درجات وجودها بحسب نوع النص المنقول إليه، وأهداف الكاتب ومقاصده.
- 5- إن اقتباس شوقي لقواف من قصيدة الحصري كان له أثر بالغ على معاني قصيدته، ف وراء كل كلمة من الكلمات التي تكوّن القوافي المستعارة معنى أو موتيفاً أو موضوعاً تعامل معه شوقي وتعرض له في قصيدته بشكل أو بآخر، لأن اقتباس القوافي ليس مجرد اقتباس لمفردات منعزلة؛ فوضعية هذه الكلمات الخاصة ووظيفتها وكذلك دورها في النظم تجعلها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمعان وأفكار أو موتيفات لا بد أن تحضر بحضورها.
- 6- انفرد شوقي في خواتيم قصيدته في فكرتين، الفكرة الأولى: (الحوار بين العاذل والمحب) انفرد بها شوقي، والفكرة الثانية: (العلاقة القوية بين المحب والمحبوب) في الأبيات (12-15).

(أ) ينظر: الخطيئة والتكفير، عبدالله الغدامي: 61

(ب) ينظر: انفتاح النص الشعري الحديث بين الكتابة والقراءة، عبدالقادر عباسي: 2

(ج) الأثر المفتوح، امبرتو إيكو: 13

(د) ينظر: المصدر نفسه: 12

(هـ) النقد الأدبي في القرن العشرين، جان إيف تاديه: 304

(و) الأثر المفتوح، امبرتو إيكو: 17

(ز) ينظر: انفتاح النص: 20

(ح) القراءة وتوليد الدلالة، حميد لحمداني: 24

(ط) علم النص، جوليا كرسيفا: 78

(ي) ينظر: انفتاح النص: 21

(ك) ينظر: القراءة وتوليد الدلالة، حميد لحمداني: 23-22

(ل) ينظر: المصدر نفسه: 24-25

(م) ينظر: انفتاح النص: 22

(ن) ينظر: وفيات الأعيان وأنباء الزمان، ابن خلكان: 331/3

(س) الشوقيات: 7

(ص) ينظر: يا ليل الصب ومعارضاتها، محمد المرزوقي والجيلاني ابن الحاج يحيى: 7

(ض) ينظر: المصدر نفسه: 8

(ط) ينظر: مقدمة يا ليل الصب ومعارضاتها

(ي) ينظر: يا ليل الصب ومعارضاتها

(ك) ينظر: المعارضة الشعرية بين المفارقة والمطابقة، سوف عبيد، صحيفة المثقف، العدد: 3920، 2017/5/30

(ل) ينظر: مدخل لجامع النص: 1

(م) ياليل الصب ومعارضاتها: 12

- 122/2 الشوقيات: ^{xxiii})
 12 ياليل الصب ومعارضاتها: ^{xxiv})
 122/2 الشوقيات: ^{xxv})
 13 ياليل الصب ومعارضاتها: ^{xxvi})
 123/2 الشوقيات: ^{xxvii})
 13 ياليل الصب ومعارضاتها: ^{xxviii})
 123/2 الشوقيات: ^{xxix})
 13 ياليل الصب ومعارضاتها: ^{xxx})
 123/2 الشوقيات: ^{xxxi})
 13 ياليل الصب ومعارضاتها: ^{xxxii})
 123/2 الشوقيات: ^{xxxiii})
 122/2 المصدر نفسه: ^{xxxiv})
 123/2 المصدر نفسه: ^{xxxv})
 13 ياليل الصب ومعارضاتها: ^{xxxvi})
 123/2 الشوقيات: ^{xxxvii})
 123/2 المصدر نفسه: ^{xxxviii})

المصادر والمراجع:

1. الأثر المفتوح، امبرتو إيكو، ترجمة: عبدالرحمن بو علي، دار النشر الجسور، وجدة، المغرب، ط1، 2000.
2. انفتاح النص الشعري الحديث بين الكتابة والقراءة، عبدالقادر عباسي، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، 2007.
3. الخطيئة والتكفير، عبدالله الغدامي، دارسعاد، الكويت، ط3، 1993
4. الشوقيات، أحمد شوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ط، دت.
5. صحيفة المثقف، العدد: 3920، 2017/5/30
6. علم النص، جوليا كرستيفا، ترجمة: فريد الزاهي، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1991.
7. القراءة وتوليد الدلالة، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003.
8. مدخل لجامع النص، ترجمة: عبدالرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دت.
9. النقد الادبي في القرن العشرين، جان إيف تاديبه، ترجمة: قاسم المقداد، وزارة الثقافة، دمشق، د.ط، 1993.
10. وفيات الأعيان وأبناء الزمان، أحمد بن محمد بن أبي بكر ابن خلكان، تحقيق: احسان عباس، دار صادر، بيروت، د.ط، دت.
11. يا ليل الصب ومعارضاتها، محمد المرزوقي والجيلاني ابن الحاج يحيى، الدار العربية للكتاب (ليبيا - تونس)، ط1، 1976،