Diyala Journal
for Human Research
Website:
djhr.uodiyala.edu.iq

مجـــلة ديالـــــــــــى
للبحـــــوث الإنســـــانية

p ISSN: 2663-7405
e ISSN: 2789-6838

مجلة ديالى للبحوث الانسانية

العدد (٩٨) المجلد (٣) كانون الأول ٢٠٢٣

التّناصُّ الثّقفَوي في قصائد أحمد شوقي المعارِضة

نصرالله عباس حميد حسين
جامعة ديالى/كلية التربية للعلوم الإنسانية

أ.م.د علاء حسين البدراني
جامعة ديالى/كلية التربية للعلوم الإنسانية

Abstract

In this research, we seek to study rhyming intertextuality in the oppositional poetry of the Prince of Poets (Ahmed Shawqi, d. 1932 AD), who was influenced by several previous poetic experiences, which he benefited from in building his oppositional compositions. The research material was limited to studying two poems by the opposition poet, the first: his opposition to the elegy (Al-Mutanabbi, d. 354 AH). And the other: his opposition to one of the poems of (Abu Al-Ala Al-Maarri, d. 449 AH), and we have explained the most important words of the intertextual rhymes, which Shawqi was influenced by, verbally and in meaning. We ask God for success and payment.

Email:
basnsr44@gmaiI.comd.aIaaaI
badrani@gmaiI.com

Published:1-12-2023

Keywords: التناص، المعارضات، أحمد شوقي

هذه مقالة وصول مفتوح بموجب ترخيص
CC BY 4.0
(http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

الملخص

نسعى في هذا البحث إلى دراسة التناص التقفوي في شعر المعارَضات لأمير الشعراء (أحمد شوقي ت١٩٣٢م)، الذي تأثّر بتجارب شّعرية سابقة عدّة، أفاد منها في بناء تشكيلاته المعارِضة، وقد اقتصرت مادة البحث على دراسة قصيدتين للشاعر المعارِض، الأولى: معارضته لمرثية (المتنبي ت٣٥٤هـ)، والأخرى: معارضته لإحدى قصائد (أبي العلاء المعرّي ت٤٤٩هـ)، وقد أوضحنا أهم ألفاظ القوافي المتناصّة، التي تأثّر شوقي بها لفظًا ومعنىً. والله نسأل التوفيق والسداد.

المقدمة:

الحمدُ للهِ ربّ العالمين، والصلاة والسلام على خير خلق الله، وأشرف الأنبياء والمرسلين أبي القاسم محمد صلى الله عليه وعلى آله الطيبين الطّاهرين وصحبه المنتجبين.

يحاول هذا البحث دراسة جانبٍ من جوانب التناص، وهو التناص التقفوي في قصائد (أحمد شوقي ت١٩٣٢م) المعارِضة، والوقوف على حضور ألفاظ القوافي في النص المعارِض؛ لما تمثّله البنية التقفوية من قيمة صوتية، وركنًا أساسًا من أركان الشعر العربي التقليدي المتجذّر في تراثنا الشعري، وتأثير ذلك الأنموذج المعارَض على البنية اللغوية أو الدلالية للنص المعارِض، وما يرصده هذا التناص من دور في ترسيخ وتضمين ألفاظ القوافي للنص الآخر المعارَض، وبما يشكّله من دافعٍ أو حافزٍ يجذب الشاعر المعارِض لاستثماره والإفادة من بنيته اللفظية أو الدلالية.

وقد اخترنا لهذه الدراسة قصيدتين مُعارِضَتين لـ (أحمد شوقي)، عارض بالأولى، الشاعر أبي الطيب المتنبي، والأخرى عارض بها الشاعر أبي العلاء المعرّي، وقد بيّنا في هذه الدراسة التطبيقية التناص التقفوي المستوحى من قوافي القصيدة المعارَضة، إذ اقتبس شوقي الكثير من قوافي النص المعارَض المنسجمة مع تراكيب أبياته ودلالاتها، التي حاول فيها محاكاة النص المعارَض للتعبير عن آرائه وهمومه وما يدور في مخيلته، وقد خُتمت دراسة كل قصيدة بجدول يبين ألفاظ القوافي المشتركة بين النصين، أو التي استثمرها شوقي من النص المعارَض.

توطئة:

تُمثّل القافية الركن الثاني الأساس بعد الوزن في النص الشعري العربي القديم، فقد اعتنى الشعراء العرب بتوظيف خواتيم الأبيات مثلما اعتنوا بحسن المطالع، إذ عليها تقع نسبة كبيرة من موسيقى القصيدة التي تتكرر مع أبياتها، فكانت سمةً مميزةً وثابتة، وخصيصةً بارزةً اتصفت بها القصيدة العربية التقليدية، فهي النّواة الموسيقية المميزة بوضوحها السّمعي العالي(١)، التي تضمن للنص التراثي إمكانية الحضور في القصيدة

العمودية الحديثة، بوصفها نظامًا مقطعيًا له حدوده الواضحة، ولازمة من لوازمه المصاحِبة له، المترسّخة في تراثنا الشعري لقرون طويلة.

لذلك فهي تشكّل حافزًا يَفرضُ استثماره، والتناص معه في النص الجديد أو المعارِض، وهو يُمثّل تناصًّا إيقاعيًا يستهوي الشاعر المعارِض، ويحاول الإفادة منه لفظيًا ودلاليًا وتضمينه في بناء النهايات لأبياته، ولاسيّما إذا ما اتفقت مع رؤيته وتجربته التي يحاول التعبير عنها بدلالات مشابهة أو مترادفة أحيانا؛ للاقتراب أكثر من فكرة النص المعارَض وتقليص الفوارق بين النصّين واطلاع المتلقي على أساليب محاكاته أو مجاراته، أو ربما محاولة الإبداع والتفوق على النص الآخر أو المعارَض ومنافسته فنيًا.

فالشاعر المعارِض عندما يبتغي محاكاة نصٍ ما، فإنّ لفظة القافية غالبًا ما تُمثّل موضع اهتمام ومتابعة منه، إذ يبقى مسكونًا أو مشدودًا بألفاظ وإيقاعات القصيدة الأنموذج (المعارَضة) وعالمها الموسيقي، فهي تُشكّل هاجسًا يدور في ذهن الشاعر ويحاصر أفكاره ورؤاه؛ لذلك سيكون التناص مفروضًا عليه أحيانا أو متعمدًا أو مقصودًا أحايين أخرى، ساعيًا إلى تعزيز نصّه بقوافِ النص الآخر؛ لخلق وقفةٍ إيقاعيةٍ متوازيةٍ ومتناغمةٍ مع وقفات النص الأُم أو المعارَض، وإشاعة حوار موسيقي متبادل وجعل المتلقي شاهدًا، أو ربما يكون مُحكِّمًا أو مُوازنًا بين النصين؛ لما تشكّله القافية من نقطة لها وزنها المؤثّر في موسيقى القصيدة وإيقاعها الواضح والمهيمن، إذ إنّها ليست لفظة منعزلة يمكن إبعادها والتفريط بها أو استبدالها بسهولة، فهي أكثر ما يثير اهتمام المتلقي ويستشعر بوجودها وفهم وظائفها ودلالاتها(٢)، وما تحمله من ثقلٍ موسيقي بارزٍ في بناء الخطاب الشعري واستقامة إيقاعه المنظّم والمتوازن.

والتناصّ التقفوي يمكن أنْ يُعدّ من الإشارات الواضحة القادرة على كشف المداخلات التناصّية، وانفتاح النص على نصوص أخرى، من خلال توظيف بعض الألفاظ والعبارات الّتي تعضّد وتخدم السّياق في النص الجديد، وتُعزّز تجربته وتمدّه بالطّاقة الإيحائية، التي تُسهم في ثراء وإغناء البنية التركيبية للنص الجديد المعارِض، وتؤكّد استمرار النص السّابق على التجدّد والانفتاح على النصوص الأخرى، بوصفه نصًا فاعلاً وقابلاً للتفاضل وإغراء المتلقي، لإعادة قراءته من جديد، على وفق رؤيةٍ حديثةٍ معبرة عن أسلوبه ومشاعره الداخلية، وموقفه النفسي، بوصفه قراءةً قديمةً، اطّلع عليها وتفاعل معها مسبقًا.

وفي الصفحات التالية سنحاول دراسة أنموذجين شعريين لأمير الشعراء (أحمد شوقي) معارضا بهما تشكيلات نصية شعرية إحداهما: (للمتنبي) والأخرى (لأبي العلاء المعري)، إذ استقى شوقي من نصيهما بعضا من ألفاظ قوافي أبياته، شكّلت معالم

التنـاص والتوافـق بـين نصّـين متفـاوتين زمنيًـا ومتقـاربين موضـوعيًا، والنمـاذج الشـعريه المعارِضة هي:

ـ معارضة أحمد شوقي لقصيدة المتنبي:

للمتنبي (ت٣٥٤هـ)، قصيدة يرثي بها جدّته لوالدته، التي قامت على تربيته بعد وفاة والدته، فقد ألمّ بها المرض، فشكَت شوقها وحنينها إليه، فتوجه نحو العراق، وكتب إليها كتابًا يَعدها باللقاء القريب، فغلب الفرح والسرور على قلبها، فقتلها ذلك السرور قبل الوصول إليها، فحزن المتنبي كثيرًا عليها، ودفعه ذلك إلى نظم مرثية فيها[٣]، إذ عبّر فيها عن حزنه وأوجاعه تجاه رحيلها، فقد صوّر في مرثيته، جانبًا من مشاعره والعلاقة التي ربطته بها، فيقول في مطلع مرثيته:(الطويل)

أَلَا لَا أُري الأحداثَ مَدْحًا ولَا ذَمّا فمَا بطشُها جَهلًا ولا كفُّها حِلمَا[٤]

ويبـدو أنّ أميـر الشـعراء (أحمـد شـوقي)، اطلـع علـى مرثيـة المتنبـي، فتـأثر بهـا؛ لأنـه مـرّ بـالظرف نفسـه الـذي أحـاط بـالمتنبي، فقـد توفّيـت والدتـه أيضًـا، وهـو فـي منفـاه بالأنـدلس إذ كـان متـأملاً العـودة إليهـا والتهنّـي برؤيتهـا مجـدّدًا، بيـد أنّ القـدر قطـع عليـه هـذا الأمـل، حينمـا نعـى إليـه أُمّـه(٥)، فوجـد ضـالّته فـي لاميـة المتنبـي؛ لينسـج علـى منوالهـا وزنًـا وقافيـة وغرضًـا، شـاكيا فيهـا آلامـه ومآسـيه، فتتبـع مـا فيهـا مـن صـور ومواقـف، واجتـرَّ منهـا مـا يتوافق مع تجربته المتأثرة الموجوعة، إذ اتفق معه في كثير من جوانبها.

فقد وجدنا أنّ شوقي توقّف كثيرًا عند ألفاظ القوافي في قصيدة المتنبي، فاقتبس منها (٢٦) لفظة، وهذا يؤكّد لنا مدى العلاقة المتقاربة بين القصيدتين، فليس من قبيل المصادفة أنْ يتناص شوقي مع هذا الكمّ من القوافي؛ إلّا لإظهار تفاعله الكامل مع نص المتنبي، ويبرهن على محاكاته واعجابه وتأثّره بذلك النص. فيقول في مطلع قصيدته المعارِضة شاكيًا فيها حاله وآلامهُ والمصائب التي واجهته، إذ تظهر أوّل ملامح التناص التقفوي فيها، فيقول في مطلعها: (الطويل)

إلى اللهِ أشكو من عوادي النّوى سَهْمَا أصابَ سويداءَ الفؤادِ وما أصْمَى[٦]

فـي هـذا البيـت الـذي حـاول شـوقي فيـه، محاكـاة قـول المتنبـي معبـرًا عـن شـكواه مـن الـزّمن ونوائبـه، فقـد أصـاب سـهم الحبيـب الـذي لـم ينفـذ فـؤاده، وظـلّ مغروسًـا فـي أحشـائه، إذ عبّـرت لفظـة القافيـة (أصـمى) عـن عـدم مضـي السـهم أو نفـاذه. ويبـدو أنّ شـوقي عمـد إلـى اقتباس لفظة القافية هذه، من البيت الثالث في قصيدة المتنبي القائل فيه: (الطويل)

لكِ اللهُ من مفجُوعةٍ بحبيبها قَتيلةِ شَوقٍ غيرِ مُلحِقها وَصْمَا[٧]

فـالمتنبي يـرى أنّ جدّتـه، التـي تُوفيـت بسـبب حبّهـا وشـوقها إليـه، بأنّهـا قتيلـة شـوق، وهـذا لـيس عيبًـا، فهـو غيـر ملحـقٍ بهـا، لأنـه شـوق الأم لولـدها، وبـذلك تكـون لفظـة (وصْـمَا) دلّـت علـى العيـب أو بمعنـى أدق (العَـار)، وبهـذا يكـون شـوقي اسـتثمر هـذه اللفظـة، ولكـن بدلالـة

أخرى تتقاطع مع لفظة قافية المتنبي، فليس هناك اتفاق دلالي بين اللفظتين، على الرغم من التطابق اللفظي بينهما.

ويمكن القول أنّ الشاعر المعارِض تمكّن من توظيف لفظة القافية وضمّها من قصيدة المتنبي، بما يخدمُ أو ينسجم مع صوره وأفكاره المعبرة عن حالة الحزن والفاجعة التي ألمّت به، بعد وفاة والدته، فقدم صورة جديدة منسجمة مع رؤيته وتجربته المتناسقة مع معنى البيت ودلالته المعبّر عنها في هذا السياق.

وفي البيت الرابع نلمح ثمة تناصٍ تقفوي آخر، إذ يقول شوقي فيه:

فما هَتَفا حتى نَزَا الجَنْبُ وانْزَوَى فيا ويحَ جنبي كم يسيلُ وكم يَدْمَى[٨]

يَصفُ شوقي في هذا البيت حزنه الذي وصل حد سيلان الدم من جنبيه، معبرًا عن عِظم المصيبة وهولها، فالدم عنده أصبح يسيل لا يتقطّر، تعبيرًا عن شدة الألم وحجم الفاجعة. ويبدو أنّ شوقي عثرَ على لفظة القافية (يدْمى)، في القصيدة المعارَضة، فتأثر بها واستحضرها وضمّها إلى خاتمة بيته؛ لتشكّل قافية لأحد أبياته، وهي مقتبسة من قول المتنبي في البيت الثالث عشر، القائل فيه:

رَقَا دمعُها الجاري وجفّتْ جِفونها وفارقَ حُبِّي قلبَها بعدَ ما أدمَى[٩]

المتنبي هنا يعبّرُ عن انقطاع دمع جدّته بعد أنْ كان جاريًا، كناية عن كثرة البكاء وشدته؛ بسبب البُعد والفِراق، فقد أدمى حبّهُ قلبها، فهناك اتفاقًا واضحًا في الدلالة بين لفظتي قافية البيتين، على الرغم من التباين الزّمني بين اللفظتين، فالأولى تدلُّ على الحاضر المستمر والأخرى دلّت على الماضي المنقطِع، فهذا التناص يضع المتلقي بين نصّين متداخلين متناغمين إيقاعيًا ومنسجمين دلاليًا، مع تناظر الرؤية وتوازي الصورة، التي استحضرها شوقي وتمكّن من دمجها ونسجها في أبياته، بعد أنْ أكسبها حلّةً جديدة تتجاوز فيه النسق السابق، فكلا الشاعرين يعبّران عن فكرة أو رؤية واحدة تقريبًا، وهي شعورهما بمرارة الفقد للأم والجَدّة.

وإذا ما انتقلنا إلى البيت (١٩)، الذي يقول فيه شوقي:

مُدلَّهةٍ أزكى من النّارِ زَفْرَةً وأنزه من دَمع الحَيا عَبرَةً سَحْمَا[١٠]

إذ يحاكي شوقي قول المتنبي في البيت (١٢)، الذي قال فيه:

وتَلثمُهُ حتى أصارَ مِدادُهُ مَحاجِرَ عَيْنَيْهَا وأنيابَها سُحْمَا[١١]

هنا يصفُ المتنبي شغف جدّته وفرحتها حتى تلطّخت أسنانها وما حول عينيها بسواد مِداده؛ كنايةً عن كثرة دموع الفرح بعد أنّ وصلت إليها رسالته التي بعثها إليها ويبشرها

بقرب عودته، فدلّت لفظة القافية عن السّواد أي سواد المِداد أو الحبر الموجود في كتابه أو رسالته.

كما وصفَ شوقي والدته في بيت سابق بأنّها شهيدة حربٍ، ووصفها في البيت أعلاه ـ التالي له ـ بأنّها أنزه أو أصفى من دمع الحَيا، فقد أفضت دلالة القافية عند شوقي (سحما)، على السواد، أي: سواد الدمع، فهي دمعة شديدة السواد(١٢) كِنايةً عن ـ ربما ـ اختلاط الدموع بالكحل، أو اختلاطه بالدم، بسبب كثرة الأنين والنوح والبكاء على تغرّبهِ في المنفى وبُعده عنها.

وبذلك جاءت لفظة القافية متطابقة بين القصيدتين من الجانب الدلالي، إذ يبدو أنها كانت منسجمة ومعبرة عن مقاصد الشاعر وعواطفه، التي برهن قدرته فيها على استعمال الألفاظ وتطويعها لمعانيه وأغراضه، وقد اختار للصورة ما يناسبها من اللفظ للمواقف، فهي مناسبة بمستواها الصّوتي مع بُعدها المعنوي، الذي أراده الشاعر لامتداد أحزانه وآلامه، وما تُوحي به هذه اللفظة للمتلقي من مَشهدٍ يبعث على الحزن والهمّ بوصفها ـ القافية ـ أبرز معالم التناص الجاذبة لانتباه القارئ أو المتلقي.

ومن ألفاظ القوافي التي استوحاها أحمد شوقي من قصيدة المتنبي المعارَضة، قوله في البيت (٢٢)، إذ جاء فيه:

تَغارُ على الحُمّى الفضائِلُ والعُلا لِما قبَّلَتْ منها وما ضَمَّت الحُمّى(١٣)

وقول المتنبي في البيت (١٨)، الذي قال فيه:

هَبيني أخذتُ الثأرَ فيكِ من العِدَى فكيفَ بأخذِ الثأرِ فيكِ من الحُمّى(١٤)

يبدو أنّ الحُمّى التي زارت والدة شوقي بعد أنْ وردها من الأنباء ما لا يُبشرُ بعودته قريبًا، هي الحمّى نفسها، التي سَلَبت الرّوح من جدة المتنبي، وهنا يبشر جدّته بأخذ الثأر لها من الأعداء،بيد أنه محتار، فكيف سيأخذ الثأر لجدته من الحمّى؟ فلا سبيل له منها، والمتنبي في هذا البيت يتفاخر بنفسه أو بذاته كعادته. ومن الواضح أنّ شوقي استقى الفكرة من قول المتنبي هذا، وأخذ بعضًا منها وصاغها بأسلوبه، المتفق ومعانيه التي يحاول بثّها للمتلقي، فقد كانت لفظة القافية (الحمّى) لفظة مشتركة بين الشاعرين ـ وقد كررها شوقي في الشطر الأول أيضا ـ وكان انسجامها مع الألفاظ الأخرى واضحًا في البيتين كليهما؛ لما تشكّله هذه اللفظة من تكثيف دلالي يمنح البيتين زخمًا معنويًا، أفاد منها الشاعران في توكيد الفكرة وإظهارها بشكلٍ يكاد جاذبًا ومؤثرًا في السامع أو القارئ.

ويستمرُّ شوقي في اقتباس ألفاظ القوافي من مرثية المتنبي، فيصوّر في البيت (٣٢) من قصيدته المعارِضة رفضه للظلم بأشكاله، فهو يرفض حتى ظُلم الطير وعَدَّهُ من الرِّقّ، فكيف يرضى بظلم البشر؟ فيقول في البيت التالي:

ولم يكُ ظلمُ الطيرِ بالرِّقِّ لي رِضًا فكيف رضائي أنْ يَرى البشَرُ الظّلما؟(١٥)

ويماثل هذا البيت من الجانب الآخر البيت الأخير من قول المتنبي، الذي يعبّر فيه عن موقفه الذّاتي المعتزّ بنفسه وثقته وفخره بها، فهو لايقبل أنْ تصحبه نفسًا تقبلُ الظّلمَ من أحد، إذ جاء فيه:

فلا عَبَرَتْ بي ساعةٌ لا تُعـزّني ولا صَحِبَتْنِي مُهجَةٌ تقبـــلُ الظّلْمَا(١٦)

نلحظ أنّ استلهام شوقي للفظة القافية من بيت المتنبي، أفاده في توكيد المعنى وتقوية الدلالة والموقف المراد تبنيه والتعبير عنه، إذ جاءت منسجمة ومتلائمة مع وعيه وثقافته التي حاول محاكاة قصيدة المتنبي فيها، وتبنّي معانيها، واقتناص ما فيها من قوافٍ، خدمةً لأفكاره وطبيعتها الخاصّة. كما أنّ لفظة (الظّلما) كانت مكمّلة ومتفقة مع الألفاظ التي تضمُّ صوتي الظاء والضاد الواردة في البيت نفسه مثل: (ظلم، رضا، رضائي)، إذ شكّل هذان الصوتان رنّة موسيقية ناشئة من التناغم الصوتي والالتحام الدلالي بين ألفاظه، المتساوقة مع لفظة القافية وإيقاعها المكثّف.

وتكرار هذين الصّوتين في البيت يضيفُ للمتكلم نوعًا من المشقّة عند النطق بهما؛ كونهما من حروف الإطباق التي ((تتطلب للنطق بها وضعًا خاصًا للسان يحمل المتكلم بعض المشقة إذا قيست بنظائرها من الحروف غير المطبقة))(١٧)، وهذا ربما يتوافق وحالة الانفعال التي كان شوقي يمرُّ بها بعد وفاة والدته، وما سبّب ذلك له من قهرٍ وحزنٍ، إذ كان مجبرًا على الابتعاد عنها في ديار الغربة والنّفي.

الظّاهر بعد مقارنة النصين ندرك أنّ النص اللاحق (المعارِض) يحذو حذو النص السابق (المعارَض) في التعبير التصويري والمستوى الدلالي، وبشكلٍ يكاد النص اللاحق يتداخل مع النص السابق، فقد حاول شوقي استثمار الأفكار والمعاني والألفاظ في قصيدة المتنبي وتضمينها وتوظيفها في تأسيس تجربته الجديدة، إذ اعتمد شوقي على (٢٢) كلمة من الكلمات المشكّلة لقوافي الأبيات عند المتنبي من أصل (٣٤) قافية وهذا يُظهِر أنّ التناص التقفوي كان حاضرًا وشكّل جزءًا مهمًا من قصيدة شوقي، وجعل النص المعارِض في علاقة ظاهرية وضمنية متفاعلة مع المثال. فكان لهذا الكمّ من القوافي المتناصّة دورًا واضحًا في التقارب والتداخل بين النصين دلاليًا وإيقاعيًا، وكان لغرض الرثاء وتماثل الظروف بين الشاعرين، التأثير الأبرز الذي حمَلَ شوقي على مجاراة نص المتنبي ومحاكاته.

وفيما يلي جدولًا يوضح التناص التقفوي بين النصّين (المعارَض والمعارِض)، الذي يُظهر مدى تأثّر أحمد شوقي بقوافي قصيدة المتنبي المعارَضة:

ت	قافية النص المعارِض	رقم البيت	قافية النص المعارَض	رقم البيت
١	أصما	١	وصما	٣
٢	عظمى،العظمى	٢،٢٨	العظمى،والعظمى	١٧،
٣	يدمى	٤	أدمى	٣٢
٤	يمَا	٥	أمَا	١٣
٥	قِدما	١٠	قِدما	٢٢
٦	الجسما	١١	جسما	٥
٧	علما	١٢	علما	٢١
٨	غمّا	١٥	غمّا	٧
٩	سَحْما	١٩	سُحما	٩
١٠	الحمّى	٢٢	الحمّى	١٢
١١	قُدْما	٢٥	قُدْما	١٨
١٢	رغما	٢٦	رغما	٣٣
١٣	الأسمى	٣٠	يسمى	٢٣
١٤	واليتما	٣١	اليتما	٢٦
١٥	الظلما	٣٢	الظلما	٢٧
١٦	الحُكما	٣٥	حُكما	٣٤
١٧	طعما	٣٦	طعما	٢٤
١٨	الحزما	٣٨	حزما	٢٥
١٩	والأعمى	٤٢	والأعمى	٢٠
٢٠	أمّا	٤٩	أمّا	٤٢
٢١	نظما	٥١	تظما	٢٢
٢٢	والكرما	٥٢	القرما	٨
				٣٠

ثانيا: معارضة أحمد شوقي لقصيدة أبي العلاء المعرّي:

عارض أحمد شوقي دالية أبي العلاء المعرّي المشهورة، التي يرثي بها صديقه (الفقيه أبي حمزة الحنفي)، الذي جمعته به صداقة طويلة فذكَرَ فيها فضائل الفقيه من علم وزهد وتواضع وصدقة، وقد أُعجب أحمد شوقي بمرثية المعرّي، فقرّرَ معارضتها والنسج على منوالها، بعد أنْ تأثرَ بأسلوبها وصدق عاطفتها وطبيعة موضوعها، بما يتلاءم ومناسبة موضوعه، الذي عمدَ فيه إلى رِثاء صديقه المقرّب (محمد بك فريد) رئيس الحزب الوطني الذي ضحّى بثروته الكبيرة دفاعًا عن مصر واستقلالها ضد الاحتلال الإنجليزي، وجاهد مع المناضل (مصطفى كامل)، وقد توفي فقيرًا في منفاه في برلين عام ١٩١٩م(١٨). وقد ذكرهُ شوقي مُصرّحًا باسمه في قصيدته في البيت التاسع والأربعين منها.

إذ يبدو أنّ أحمد شوقي وجد في قصيدة المعرّي مجالًا رحبًا، يعبّر عن آلامه وأحزانه ويستوعب أفكاره وعواطفه، فاتّخذَ منها مثالاً يضع عليه مثاله المعارِض، ويتناول فيه

الموضوعات نفسها، مثل: قضية الموت والحياة ومشكلة المصير، فضلاً عن ذكر فضائل المرثي، وقد احتوت قصيدته المعارِضة على (٥٦) بيتًا وهي تقترب إلى حد ما، من عدد أبيات القصيدة المعارَضة البالغة (٦٤) بيتًا. ويبدأ المعرّي قصيدته بالبيت القائل فيه: (البحر الخفيف)

غيرُ مُجْدٍ، في مِلّتي واعتقادي، نَوْحُ باكٍ، ولا تَرَنّمُ شادِ[١٩]

إذ بدأ المعرّي قصيدته بالحديث عن فلسفة الموت وشبه الموت بالحياة والعيش فيها بالحزن والبكاء، فالمعرّي مُتشائمٌ من الحياة؛ لأنها تنتهي بالموت والفناء، فيطلب من طيور الحَمام أنْ تنوح على صديقه الذي اختطفه الموت وأنهى حياته.

أمّا قصيدة شوقي المعارِضة فتبدأ بالبيت الذي يعبّر فيه عن مصير الإنسان والحياة فكلُّ حيّ للموت ذاهبٌ وراحلٌ ومحمولٌ إلى مثواه الأخير، فالموت آتٍ لكل حيٍّ لا مهربَ ولا مفرَّ منه، فيقول في هذا المعنى: (الخفيف)

كلُّ حيّ على المنيّةِ غادي تتوالى الركابُ والموتُ حادي[٢٠]

وعند تفحّصنا لمواطن التناص التقفوي، وجدنا أنّ الشاعر المعارِض سعى إلى تضمين ما يمكن تضمينه من ألفاظ القوافي في قصيدة المعرّي لقصيدته، إذ يبدو أنّه استحسن قسمًا كبيرًا منها، فاقتبس ما يتناسب مع دلالاته وأفكاره، التي يسعى للتعبير عنها ونظمها في أبياته. ومن إشارات التناص التقفوي الواردة في قصيدته، ما ورد في البيت الخامس الذي يقول فيه (الخفيف)

والغبارُ الذي على صَفحَتَيها دورانُ الرُّحَى على الأجسادِ[٢١]

إذ يشبه شوقي الغبار الموجود على كرة الأرض الناتج عن دوران الزمن، بدوران الرُّحى، فهو يدور ويطحن ما يصادفه من الأجساد، فأراد أنْ يقول بأنّ هذا الغبار هو من أجساد أسلافنا. وهو المعنى ذاته تقريبًا، الذي استقاه شوقي من بيت المعرّي، وقد تردّد في البيت الخامس أيضا:

خَفّفِ الوطْءَ ما أظنُّ أديمَ الـ أرْضِ إلّا مِن هذهِ الأجْسَادِ[٢٢]

إذ يسأل المعرّي الناس بأن يخفّفوا من حملهم وأثقالهم، ويقلّلوا من وطء أقدامهم، إذ يعتقد أنّ أديم هذه الأرض من بقايا آبائنا وأجدادنا الذين سبقونا، فالقصيدة تبدو في جو مشحونٍ بالحزن والتشاؤم والملل من الحياة، تعكس تواضعه وزهده ونظرته للحياة وصورتها وواقعها الطبيعي.

وبذلك يكون شوقي قد استثمر لفظة القافية (الأجساد) لفظًا ودلالةً وكان للتقارب الدلالي بين البيتين دورًا في هذا التناص، الذي يبرز تأثّر شوقي وإعجابه بقصيدة المعرّي وتضمين ما فيها من ألفاظٍ ومعانٍ.

ومن ألفاظ القوافي المقتبسة من قصيدة المعرّي قول أحمد شوقي في البيت الثالث عشر، الذي يصف فيه الحمامة التي ضاق بها الحال بعد فقدها لأفراخها، وطلب منها ترديد ما تسمع من نوح وبكاء المنشد، جاء فيه: (الخفيف)

ضاقَ عن ثُكلِها البُكا فَتَغَنّت رُبَّ ثُكلٍ سَمِعَتهُ مِن شَادِ[٢٣]

ولفظة القافية (شادي) مستوحاة من قول المعرّي في البيت الأول من داليته القائل فيه: (الخفيف)

غيرُ مُجْدٍ في ملّتي واعتقادي نَوحُ باكٍ ولا تَرنّمُ شادِ[٢٤]

فالمعرّي يعكسُ في هذا البيت الذي يسوده التشاؤم وجمود العاطفة نظرته القاتمة للحياة وعدم الرغبة في الاستمرار بها، وفقدانه بصره ربما يكون السبب الأبرز والعامل المؤثّر في إيمانه الراسخ بمعتقداته وبمبادئه ورؤيته لهذا العالم، والمعنى المراد من هذا البيت أنّ لا جدوى من البكاء على الميت، فالبكاء غير مجدٍ وغير نافعٍ، فلا ينفعه في هذه الدنيا البكاء ولا الغناء ولا الحزن ولا السّرور. فجاءت لفظة القافية (شاد) بمعنى المنشد و(ترنم شادي) أي: صوت المنشد أو المطرب.

ويبدو أنّ شوقي أُعجب بمطلع المعرّي، فعمدَ إلى اقتباس قافيته، إذ استثمرها شوقي في قفل بيته من أجل بلورة دلالته وتعميق فكرته، وتوسيعها بحكم موقعها الذي يُمثّل ركنًا مهمًا ترتكز عليه موسيقى البيت، وبها يتوطّد بناؤه الإيقاعي. فقد تكون غاية هذا التناص في السياق الذي استحضره الشاعر، هو تناص منسجم مع فضاء القصيدة وغرضها المعبّر عن الصّراع بين الموت والحياة، إذ أفاد شوقي من هذه المشاهد في نص المعرّي في رسم صفات فقيده الراحل وتوصيف ملامحه، فكان حريصًا على إظهار تأثّره ومحاكاته لقصيدة المعرّي لفظًا ومعنىً، وبموضوعها المماثل للموقف الذي يأسره.

ويحذّر أحمد شوقي في البيت الثامن عشر من قصيدته المعارضة، من الموت الذي سيأتي إليهم في غفلةٍ نيامًا كانوا أم إيقاضًا، فهو متربّصٌ لهم بالمرصاد، وهو ما عبّر عنه بقوله:

وعلى نائمٍ وسهرانَ فيها أجلٌ لا ينامُ بالمرصادِ[٢٥]

ولفظة القافية مأخوذة من قصيدة المعرّي في البيت الأربعين، القائل فيه:

وتَوخَّى لهُ النّجاةَ، وقد أيْـ قَنَ أنَّ الحِمامَ بالمِرصَادِ[٢٦]

فالمعرّي على علم أو يقين أنّ الموت لصاحبه كان له بالمرصاد وأنّه سيقصده يومًا ما، على الرغم من توخيه للموت ومحاولة النجاة منه، والتحليل المعنوي يُظهِر لنا أنّ شوقي أعاد كتابة لفظة القافية (بالمرصاد) في قصيدته، وقد اتفق بتناصه للقافية مع بيت المعرّي لفظًا ودلالة، وبطريقةٍ سعى فيها إلى خدمة غرضه المراد بثّه، بوعيه وبرؤيته الجديدة، ويبين فيه تفاعله مع النص الآخر، وتشرُّب ألفاظه ومعانيها إلى نصّه ومشاركته آلامه وهمومه.

ومن علامات التناص التقفوي، ما جاء به شوقي في البيت (٢٢)، الذي قال فيه:

تستريحُ المطيُّ يومًا وهذي تنقلُ العالمين من عهدِ عادِ[٢٧]

في هذا البيت وصف شوقي كثرة الموتى، ومنظر نعوشها التي تنقلها عربات الحيوانات من عهد النبي (عاد)، فالموت مستمر بلا توقف، حتى تلك الدّواب التي كانت تنقل جثث الموتى، لم تسترح يومًا(٢٨)، فهو يخاطب عقول الناس ويرشدهم ويذكّرهم بأجلهم المحتوم، الذي لا مفرَّ منه، وهو معنى أشار إليه المعرّي في البيت الرابع من قصيدته، الذي جاء فيه:

صَاحِ! هذي قُبورُنا تَملأُ الرُّحْـ بَ، فأين القبورُ مِن عهدِ عادِ؟[٢٩]

نجد أنّ شوقي اقتبس جملة (من عهد عاد) التي تشكّلت منها قافية البيت، إذ بَدَت منسجمة مع معنى البيت ومحتواه الدلالي، وأسهمت في منح البيت كثافةً معنويةً واستقرارًا في الإيقاع، لاسيّما لفظة (عاد) التي تمنح المتلقي مزيدًا من التدبّر والتفكّر، وتعود به إلى الزمن الغابر ماضي النبي عاد وقومه، وهذا التناص الديني الذي جاء به المعرّي المستوحى من القرآن الكريم هو أسلوب يعمد إليه بعض الشّعراء للتأثير في المتلقي ولفت انتباههم وجذب تواصلهم، ومنح قصائدهم بعدًا نفسيًا ذات تأثير أكبر وأعمق. إذ ينادي المعرّي صاحبه ويقول له هذه قبورنا تملأ الأرض فأين قبور أسلافنا من قوم عاد. وهذا الاجترار التقفوي يدلُّ على تأثُّر شوقي وتفاعله الواضح مع نص المعرّي المعارَض ومشاركته مصابه وأحزانه؛ للتعبير عمّا يختلجُ نفسه من هموم وأفكار، وقد منح بعض القوافي المقتبسة أنفاسًا ودلالات جديدة عبّرت عن انفعالاته ومضامينه الحبيسة.

وفيما يلي جدولاً يُبيّن التناصّ التقفوي الحاصل بين النصّين، الذي كشفنا فيه عن اقتباس شوقي لـ (٢٥) لفظة من ألفاظ قوافي قصيدة المعرّي المعارَضة:

ت	قافية النص **المعارِض**	رقم البيت	قافية النص **المعارَض**	رقم البيت
١	إياد	٣	إيادِ	١٩
٢	وجيادِ	٤	الجيادِ	٣٧
٣	المعادِ	٦	المعادِ	٢٤
٤	البلاد	١٠	بلاد	١٠
٥	غادي	١١	غوادي	٥٢
٦	الإسعاد	١٢	بالاسعاد	١٧
٧	شاد	١٣	شاد	١
٨	وداد	١٦	الوداد	١٨
٩	بالمرصاد	١٨	يالمرصاد	٤٠
١٠	ميعاد	١٩	ميعاد	٥٤
١١	الأعواد	٢٢	العواد	٤٣
١٢	عادِ	٢٢	عاد	٤
١٣	الأجياد	٢٣	الأجياد	٢٠
١٤	واعتقادي	٢٦	واعتقادي	١
١٥	الرشاد	٢٧	رشاد	١٥
١٦	بسواد	٢٩	سواد	١١
١٧	سهاد	٣٢	السهاد	١٦
١٨	عوادي	٣٣	العوادي	٤٣
١٩	معاد	٣٦	المعاد	٢٤
٢٠	العباد	٣٩	العباد	٧
٢١	نادي	٤٥	نادي	٢
٢٢	الجواد	٥٠	الجواد	٥٠
٢٣	العوّاد	٥٢	العوادي	٤٣
٢٤	الفساد	٥٤	للفساد	٦٤
٢٥	ضماد	٥٥	ضماد	٤٦

وأخيرًا يمكن القول أنّ هذا التناص التقفوي في قصائد شوقي المعارِضة، شكّل جزءًا مهمًا من التناص في البنية الإيقاعية الخارجية للنصوص المعارِضة لأحمد شوقي، وهذا يشير إلى تأثّير النص المتقدم (المعارَض) وهيمنته على النص المتأخر (المعارِض). ويُظهِر رغبة الشاعر المعارِض في تشكيل نصٍ جديدٍ يحاكي الآخر ويتفاعل معه لفظا ومعنى، بشكل يقود المتلقي إلى الاعتقاد بأنّ النص المعارِض نصًا مجتزءًا من النص الآخر (المعارَض)؛ لما بين النصّين من تماثل أو تطابق من حيث المبنى والمعنى، فضلًا عن وحدة الموضوع وتسلسل أفكارهما.

الخاتمة

تمثّل دراسة التّناصّ التقفوي في القصائد المعارِضة كشفًا مهمًا؛ لبيان تأثّر الشاعر المعارِض بالنص المعارَض، الذي اختاره الشاعر المعارِض لمحاكاته أو مجاراته، ومحاولة استيعاب وتضمين تراكيبه ومعانيه، التي أسعفته كثيرًا في التعبير عن آرائه وتعميق مواقفه الشخصية جاعلاً منه نصًا مرادفًا، إيحاءً وأسلوبًا وفكرًا، أو شبيهًا قريبًا بالنص االمثال المعارَض وهذا ما حاول شوقي إظهاره من خلال معارضته لقصيدتي المتنبي والمعري. وقد توصّلنا إلى بعض النتائج والملاحِظ المهمة التي يمكن إجمالها في النقاط التالية:

ـ شكّل التناصُّ ظاهرة بارزة في شعر أحمد شوقي عبّرت عن رؤيته في الكثير من القضايا والمواقف الخاصّة أو العامّة. بما يشيعه هذا التناص من حوار موسيقي متبادل يعبر عن فكرة الشاعر وآماله، ويسهم في قراءة النص المعارَض قراءةً جديدة معاصرة.

ـ كان الإعجاب بتجارب المتنبي والمعرّي وآثارهما الشعرية العالقة في أذهان الشاعر ومخيلته، وتشابه الظروف التي ألمَّت بشوقي، فضلاً عن رغبته في ابراز ثقافته؛ السبب الأهم الذي دفع شوقي للنظم على منوال قصيدتي المتنبي والمعرّي، إذ منحته القدرة على استيعاب تجارب السابقين، والإفادة منها في تعزيز أبعاد تجربته الشعرية وتضمينها، بما يتلاءم ومشاعره الداخلية وثقافته الأدبية.

ـ عند تحليل نتاجات الشاعر المعارِض (أحمد شوقي)، وجدنا أنّ البنية التقفوية، مستمدَّة أغلبها من النصّين المعارَضين، وهذا يشير الى قدرة الشاعر المعارِض وتمكّنه من تحويل عنصر الإيقاع الكامن في النص الآخر المعارَض إلى تجربته والإفادة منه في خلق بنية تقفوية جديدة متداخلة ومتفاعلة، لها علاقة تناصية مع المثال السابق على المستويين البنائي والمعنوي، بما يسهم في تشكيل نصٍّ ذا فكرةٍ موحّدةٍ، مرتبط بالماضي يؤثّر في نفس المتلقي وذاكرته.

ـ كان للتناصّ الوزني حضورٌ لافتٌ في قصيدتي أحمد شوقي (المعارِضتين)، ولاسيّما على مستوى الزّحافات والعِلل، إذ كان تأثير البنية الوزنية للنص المعارَض واضحًا في بنية النص المعارِض، يحتاج إلى دراسةٍ خاصّةٍ أخرى، تبيّن تأثّر شوقي بالنصّ المثال أو المعارَض، وتُحدّد معالمه.

الهوامش:

(١) ينظر: فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري: ١٧٥
(٢) ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: ٨٨
(٣) ينظر: ديوان المتنبي: ١٧٤
(٤) المصدر السابق: ٤/ ٢٦٦
(٥) ينظر: ديوان أحمد شوقي: ق٢/ ٥٣٢
(٦) المصدر السابق: ٢/ ٥٣٢
(٧) ديوان المتنبي: ١٧٤
(٨) ديوان أحمد شوقي: ٢/ ٥٣٢
(٩) ديوان المتنبي: ١٧٥
(١٠) ديوان أحمد شوقي: ٢/ ٥٣٤
(١١) ديوان المتنبي: ١٧٥
(١٢) ديوان أحمد شوقي:٢/٢٣٣
(١٣) المصدر السابق: ٢/ ٥٣٤
(١٤) ديوان المتنبي: ١٧٥
(١٥) ديوان أحمد شوقي: ٢/ ٥٣٥
(١٦) ديوان المتنبي: ١٧٦
(١٧) موسيقى الشعر: ٣٥
(١٨) ينظر: ديوان أحمد شوقي: ٢/ ٤٣٤، وينظر: الشوقيات: ٣/ ٦٠
(١٩) سقط الزند: ٧
(٢٠) ديوان أحمد شوقي: ٢/ ٤٣٤
(٢١) المصدر السابق ٢/ ٤٣٤
(٢٢) سقط الزند: ٧
(٢٣) ديوان أحمد شوقي: ٢/ ٤٣٥
(٢٤) سقط الزند: ٧
(٢٥) ديوان أحمد شوقي: ٢/ ٤٣٥
(٢٦) سقط الزند: ١١
(٢٧) ديوان أحمد شوقي: ٢/ ٤٣٦
(٢٨) ينظر: الديوان في الأدب والنقد: جـ١/ ٢٠
(٢٩) سقط الزند: ٧

المصادر والمراجع

- ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري المسمى بالتبيان في شرح الديوان، دار الكتب المصرية، مصر، ١٩٣٦م.
- ديوان أحمد شوقي، شرح وتعقيب: أحمد محمد الحوفي، جامعة القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ١٩٨٠م.
- الديوان في الأدب والنقد، عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازني، مؤسسة هنداوي، الجزء الأول، ٢٠١٤م.
- سقط الزند، أبو العلاء المعرّي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥م.
- الشوقيات، أحمد شوقي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠١٢م.
- فاعلية الإيقاع في التصوير الشعري، د.علاء حسين البدراني، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٥م.
- القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية (حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات)، د.محمد صابر عبيد، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ط٤، ١٩٧٢م.