النـّصُّ الغـائب

تجلّيات التّناصّ في الشعر العربي

الحقوق كافة
محفوظة
لاتحاد الكتاب العرب

البريد الالكتروني: unecriv@net.sy E-mail :

aru@net.sy

موقع اتحاد الكتّاب العرب على شبكة الإنترنت

http://www.awu-dam.org

تصميم الغلاف للفنان: عبد الرحمن مهنا

❑❑

محمّد عزّام

النـّصُّ الغـائب

تجلّيات التّناصّ في الشعر العربي

*** دراســة ***

من منشورات اتحاد الكتاب العرب

دمشق – ٢٠٠١

مقدمة

استهوتني (الحداثة النقدية) مذ تخرجت في جامعة دمشق، وعندما غادرت إلى المغرب مدّرساً ودارساً تعمقت هذه الرغبة في اطلاعي المباشر على الثقافة الفرنسية المعاصرة، وفي مقررات الدراسات العالية في جامعة الرباط، حيث تأثرت بالاتجاهات النقدية الجديدة.

وكانت نتيجة هذا التأثر أن وضعتُ عدة كتب في نظريات المناهج النقدية الجديدة: الأسلوبية منهجاً نقدياً (١٩٨٩)، والتحليل الألسني للأدب (١٩٩٤)، والنقد.. والدلالة: نحو تحليل سيميائي للأدب (١٩٩٦)...

كما وضعتُ عدة كتب في التطبيق النقدي للمناهج الجديدة على النصوص الأدبية، من مثل: فضاء النص الروائي: مقاربة بنيوية تكوينية (١٩٩٦)، ووعي العالم الروائي (١٩٩٠)، واستراحة المحارب: جماليات شعر العماد طلاس على ضوء منهج التحليل الظاهراتي للأدب (١٩٩٨)، والبطل الإشكالي في الرواية العربية (١٩٩٢)، والفهلوي: بطل العصر في الرواية الحديثة (١٩٩٣)... الخ.

بيد أن هذا التوجه الحداثي في النقد لم يُلهني عن التراث، أو يبعدني عنه، وإنما زاد رغبتي في تحليله وتقييمه. وقد وضعت في ذلك عدة كتب تراثية، منها:

مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي (١٩٩٥)، والموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري (١٩٩٥)، ودلائل الإعجاز (١٩٩٨). محاولاً الجمع بين (الأصالة)، و (المعاصرة)، و (التراث)، و (التجديد)، ليس كنقيضين متصاقبين، بل متكاملين كوجهي العملة الواحدة، من أجل إبداع عربي جديد.. وهذا الكتاب (النص الغائب) يحاول الجمع بين الأصالة والمعاصرة، فيطبّق نظرية نقدية حديثة على شعرنا القديم، في محاولة لتفسير هذا التراث الشعري على ضوء

المستجدات النقدية والأدبية. وفي هذا ما فيه من إغناء لتراثنا الشعري، من حيث النظر إليه من زوايا عديدة، بحسب المنهج النقدي الذي يعالجه، لإظهار ما فيه من قيم إيجابية تشعّ على مرّ العصور.

ولما كانت قد انتشرت عندنا، في العقدين الأخيرين من القرن العشرين، الاتجاهات النقدية الجديدة: الشكلانية، والأسلوبية، والألسنية، والبنيوية، حتى إن الاتجاهات النقدية التي كانت حديثة في زمنها، كالتفسير الاجتماعي للأدب، والتفسير النفسي، والتفسير التاريخي، والبيئي... الخ، غدت كلها اليوم قديمة مستهلكة. فإن أصحاب الاتجاهات النقدية الجديدة يرفضون اليوم نسبة النص إلى مبدعه. فلا ينسبونه إلا إلى نفسه، لأن تحليل النص الأدبي يقتصر على تحليل (النّص) وحده، دون التعرض لعلاقته بمبدعه، أو للظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي أحاطت بمولده، ويحصر همّه في تحليل (وحدات) النّص، و(بنياته) الدّالة، وعلاقاتها ببعضها البعض.

ولكن الاكتفاء بتحليل (النّص الماثل) وحده يغلق النص على وحداته وبنياته بينما تحاول الاتجاهات النقدية الجديدة النظر في المؤثرات النصّية السابقة على النص، والتي تتجلّى في صياغات مجهولة النسب، بحيث تصعب موقعتها بدقة، لأنها تضمينات لا واعية في النص، وانديا ح للذاكرة فيه. وهذا هو (التناصّ) الذي ليس سوى (تفاعل النصوص) فيما بينها. وهكذا ظهر (النص الغائب) مفهوماً نقدياً جديداً.

وقد دعانا إلى معالجة هذا المفهوم النقدي (التناصّ) حداثته، وجدّة تداوله.

ولذلك بدأنا بتعريفه، ثم تحليله في نظريتي النّص والتّناصّ. ثم طبقناه على ثلاثة أبواب هامة من تراثنا الشعري هي: (النقائض) الشعرية، و (السرقات) الشعرية، و (المعارضات) الشعرية. وقد انتهينا إلى أن نقادنا العرب القدماء قد عرفوا هذا المفهوم الحديث، واستعملوه، ولكن بأسماء مغايرة. مما جعلنا نسهم في توضيح العلاقة بين التراثي والحداثي.

فإذا حقّق هذا البحث هدفه في الكشف عن الملامح الإيجابية في تراثنا الشعري على ضوء مستجدّات العصر ومناهجه النقدية الجديدة، فقد بلغ غايته. والله الموّفق.

←←

الباب الأول

النّص الغائب

١ -النص الغائب.
٢ -نظرية النّصّ.
٣ -نظرية التّناصّ.
٤ -منهج التحليل التّناصّي.

١-النص الغائب

النص لوحة فسيفسائية من الاقتباسات.
-جوليا كريستيفا.

(النص الغائب) مصطلح نقدي جديد، ظهر في ظل الاتجاهات النقدية الجديدة، وعنى أن العمل الأدبي يُدرك في علاقته بالأعمال الأخرى. فالأدب ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين. و (النص) تشكيل لنصوص سابقة ومعاصرة، أُعيدت صياغتها بشكل جديد. وليست هنالك حدود بين نص وآخر، وإنما يأخذ النص من نصوص أخرى، ويعطيها في آن.

وهكذا يبدو (النص الغائب) مكوناً رئيسياً للنص (الماثل)، ذلك أن (النص الماثل) لم ينشأ من لا شيء، وإنما تغذّى جنينياً، بدم غيره، ورضع حليب أمهات عديدات، وتداخلت فيه مكونات أدبية وثقافية متنوعة. وقد كان من شروط تعلم الشعر، عند العرب، أن يُطلب من الشاعر، في مرحلة التّلقّي، أن يحفظ كثيراً من أشعار غيره. ثم ينساها، في مرحلة العطاء الشعري، لتدخل محفوظاته هذه في نسيج عطائه، ولكن في شكل جديد. وهكذا يغذّي اللاوعي الوعي.

يُحكى عن خالد بن عبد الله البشري أنه قال: حفّظني أبي ألف خطبة. ثم قال لي: تناسَها. فتناسيتها، فلم أرد بعد ذلك شيئاً من الكلام إلا سَهُل علي. واصطنع ابن خلدون مصطلح (نسيان المحفوظ). ودعاه رولان بارت (تضمينات من غير تنصيص). وهكذا ننتهي إلى أن كل (نصّ) ماثل إنما هو مجموعة من (النصوص) الغائبة.

وبمجرد أن يطلق الكاتب (نصّه) الجديد، الذي هو عبارة عن مجموعة من نصوص سابقة ومعاصرة، فإنه يُدخل (نصّه) في عمليات (تناصّ) جديدة.

باعتبار النص الجيد قادراً دوماً على العطاء المستمر لقراءات متعددة.

ومن هنا يظل النص منفصلاً عن القارئ ومتصلاً به في آن. كما يظل فاعلاً ومنفعلاً، ومؤثراً ومتأثراً، وتصبح عملية (إنتاج) النص (الماثل) عملية تشترك فيها النصوص الغائبة، باعتبارها الأدوات الأساسية للإنتاج، مع النص (الماثل)، باعتبار القارئ هو الأداة الثانية في (تفسير) النص و (تأويله). وتظل عملية القراءة هي عملية أخذ وعطاء: أخذ من النص، وعطاء له من قبل المخزون الأدبي والثقافي للقارئ.

وهكذا يتفاعل النّصّان: (الغائب) و (الماثل)، من أجل إنتاج (نصّ) جديد، يشكل في الوقت نفسه (تناصّاً) مع مكنونات الثقافة والقارئ.

و(التناصّ) أنواع: فهنالك التناص (العام) الذي تتجلّى فيه علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكتّاب. والتناص (المقيّد) الذي تظهر فيه علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض. والتناص (البلاغي) كالإرداف الذي يريد فيه الكاتب شيئاً، فيتجاوزه إلى ذكر ما يتبعه في الصفة وينوب عنه في الدلالة، كما في قول الشاعر:

قد كان يُعجبُ بعضَهنّ براعتي حتى سَمِعْنَ تنحنحي وسُعالي

أراد وصف الكبر فلم يأتِ باللفظ نفسه، وإنما أتى بتوابعه (وهي التنحنح والسعال)، وكما في الاستشهاد والاحتجاج.

وقد أولى نقادنا العرب القدماء مفهوم (التّناصّ) أو (التداخل النّصّي)، عنايتهم وعالجوهما، لا بتسميتهما المعاصرة، وإنما بتسميات أخرى من مثل: الموازنة، والمفاضلة، والوساطة، والتضمين، والاقتباس، والاستشهاد، والسرقات، والمعارضات، والنقائض... الخ وهذا لا يقلل من قيمة تراثنا الشعري والنقدي، وإنما بالعكس، يعطيه دفعة جديدة من الحياة، عندما يفسره على ضوء مفهومات نقدية معاصرة، فيمنحه الخلود، عندما يجد فيه كلُّ عصر ما يبتغيه، على ضوء مفهوماته المستجدّة.

وفي تطبيق نظرية (التّناصّ) على شعرنا العربي، وجدنا، بالإضافة إلى (التّناص) البلاغي: كالاقتباس، والتضمين.. الخ ثلاثة أبواب شعرية كبرى وأساسية تتجلّى فيها هذه النظرية بأنصع صورها، وهي (النقائض) الشعرية و (السرقات) الشعرية، و (المعارضات) الشعرية.

وكلها نصوص شعرية تحاكي نصوصاً سابقة كمثال تحتذيه، وتنسج على غراره، فعالجنا كل قضية منها على حدة في باب مستقل. وأهم ما يجمع هذه

النصوص الكبرى هو:

١- *محاكاة اللاحق للسابق، وتقليده.*

٢- *ويتجلّى حضور (النّص الغائب) في (النّص اللاحق) في الموضوعات، والأوزان، والقوافي، وحتى في الصور البلاغية.*

٣- *قد يتعدى إعجاب اللاحق بالسابق المحاكاة إلى الرغبة في التجاوز وإظهار التفوق على السابق.*

وقبل ذلك كله لا بد من التمهيد (للنص الغائب)، والتعريف به، وبـ (النص)، ثم بـ (التّناصّ)، ثم بـ (المنهج التناصّي) في النقد الأدبي المعاصر.

وهذا ما عقدنا له (الباب الأول).

٢ - نظرية النّصّ

١-إشكالية المصطلح:

يثير مصطلح (النّصّ) منذ ثلاثين عاماً، إشكالية جديدة في النقد المعاصر، فقد أصبح في الفترة الأخيرة ((جنساً)) أدبياً خاصاً، فمع ظهور (الكتابة) الجديدة في الأدب الفرنسي المعاصر، ظهر (النص) كمصطلح (جنسي) للإبداع الذي يحاول أن يجمع الشعر والرواية والقصة، في (كتابة) إبداعية جديدة (لا جنس) لها، ولكنها تخترق كل (الأجناس) الأدبية، من أجل تأكيد (جنس) أدبي جديد، هو (الكتابة)، وغالباً ما يُكتب على غلاف هذه (الكتابة): (نصوص إبداعية).

وقد تأثر أدباؤنا بذلك فوضع إدوار الخراط على غلاف كتابه: ترابها زعفران (نصوص إسكندرانية)(١)، ووضعت اعتدال عثمان على غلاف كتابها: يونس والبحر (نصوص إبداعية)، ووضع أمين صالح وقاسم حداد على غلاف: الجواشن (نصوص)(٢)... الخ

٢-تعريف النص:

ما هو النّص؟

على الرغم من وجود تعريفات عديدة للنص، إلا أنه ليس هناك تعريف جامع مانع له: فالنص TEXT في اللغات الأجنبية مشتق من الاستخدام

الاستعاري في اللاتينية للفعل TEXTERE الذي يعني: يحوك، أو ينسج. وفي قاموس ROBERT الفرنسي: (النّص) مجموعة من الكلمات والجمل التي تشكل مكتوباً أو منطوقاً.

وفي قاموس LAROUSSE الفرنسي: (النّص) مجمل المصطلحات الخاصة التي نقرؤها عن كاتب. وهو عكس التعليقات.

أما عند العلماء الألسنيين والباحثين والنقاد، فإن (النّص) عند العالم اللساني هلمسليف يعني الملفوظ اللغوي المحكي أو المكتوب، وعند تودوروف: (النّص) إنتاج لغوي منغلق على ذاته، ومستقل بدلالاته، وقد يكون جملة، أو كتاباً بأكمله.

وأما في المعجمات العربية القديمة، كما في (لسان العرب) مثلاً لابن منظور؛ فإن (نصّص) تعني: رفعك الشيء. و (نصّ) المتاع: جعل بعضه فوق بعض. و (نصّ) الرجل نصاً: إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده. و (نصّ) كل شيء: منتهاه. وكل ما أُظهر فقد نُصّ، أي وُضع على المنصة، فهو على غاية الظهور والشهرة.

و (النصّ) في معجم (محيط المحيط) يطلق على الكلام المفهوم من الكتاب أو السنة. وهذا يعني أن (النّص) هو ما ظهر واشتهر. وفي معجم (المصطلحات في اللغة والأدب) لمجدي وهبة، وكامل المهندس: (النّص) هو الكلمات المطبوعة أو المخطوطة التي يتألف منها الأثر الأدبي.

ولكن هل هذا يكفي تعريفاً للنّص الأدبي؟

الواقع أنه ليس هناك من تعريف جامع لكل تعريف، مانع لغيره من التعريفات. فهناك تعريفات للنص الأدبي بقدر ما هنالك من الأدباء، ذلك أن كل أديب، حتى ضمن المدرسة الأدبية الواحدة، له تعريفه الخاص للنص الأدبي. بل إن الأديب الواحد قد يتغير تعريفه للنص، حسب المرحلة الأدبية التي يمر بها، فناقد مثل رولان بارت مثلاً تعددت تعريفاته للنص الأدبي بتعدد المراحل النقدية التي مرّ بها، منذ المرحلة الاجتماعية، وحتى المرحلة الحرة، مروراً بالبنيوية، والسيميائية.

من هنا تعدد تعريفات النص الأدبي، ومن هنا أيضاً ضرورة مقاربة هذه التعريفات، من أجل بناء تعريف شامل هو أقرب ما يكون للدّقة والموضوعية.

ومن التعريفات المتداولة للنص الأدبي:

١- *النّصّ مدوّنة كلامية.*

٢- *النّص حدث يقع في زمان ومكان معينين.*

٣- *النّص يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب إلى المتلقي.*

٤- *النّص مغلق وتوالدي: مغلق بفعل انغلاق سمته الكتابية الإيقونية التي لها بداية ونهاية، وتوالدي لأن الحدث اللغوي ليس منبثقاً من عدم، وإنما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية، حيث تتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له.*

ويتداخل مفهوم (النص) مع مفهوم (الخطاب) حتى أن محرري (المعجم الموسوعي للسيميائية) يضعانهما في فقرة مشتركة. ويذهب بعض النقاد إلى قصر مفهوم (النّص) على المظهر الكتابي، بينما يقتصر مفهوم (الخطاب) على المظهر الشفوي.

والواقع أن تعريف (النصّ) الأدبي يختلف من منهج نقدي إلى آخر، فهو في المنهج الظاهراتي، غيره في المنهج السوسيولوجي، والبنيوي، والسيميائي.. الخ على الرغم من وجود عامل مشترك بين هذه المناهج جميعها.

٣- (النّص) عند الظاهراتيين:

المنهج (الظاهراتي) في النقد الأدبي يرى (النّص) الأدبي مستويات عديدة، ففي كتابه (من النص إلى العمل) ١٩٨٦ يسعى الناقد والمفكر الظاهراتي بول ريكور إلى إقامة (نظرية للنصّ) انطلاقاً من (الهيرمينوطيقا) النقدية. ومثله يفعل الفيلسوف الظاهراتي رومان انجاردن R. INGARDEN فيقول بوجود مستويات عديدة غير متجانسة في النصّ الأدبي، هي المستويات الصوتية، والدلالية، والبنيوية... الخ. وعلى هذا فإن النص الأدبي لا تمكن قراءته إلا عبر مجموعة من التحليلات الأسلوبية التي تحلل هذه المستويات جميعاً، بالإضافة إلى قراءة بنيوية أخيرة شاملة تُعنى بإبراز العلاقات الماثلة بين هذه المستويات جميعاً.

٤-(النّص) عند السوسيولوجيين:

(المنهج الاجتماعي) في النقد الأدبي يربط (النصّ) الأدبي بأرضيته الاجتماعية التي نبت فيها، ويرى (النصّ) بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصيّة منتجة في إطار بنية أوسع اجتماعية وتاريخية وثقافية. يقول فاولر في كتابه (اللسانيات والرواية): "النصّ يعني البنية السطحية النصية الأكثر إدراكاً ومعاينة... وعند اللساني هذه البنية هي متوالية من الجمل المترابطة فيما بينها، تشكل استمراراً وانسجاماً على صعيد تلك المتوالية"(٣).

ويرى فان ديك VAN DIJK في كتابيه: (بعض مظاهر قواعد النصّ) ١٩٧٢، و (النصّ والسياق) ١٩٧٧، أن (النصّ) نتاج لفعل ولعملية إنتاج من جهة، وأساس لأفعال وعمليات تلق واستعمال داخل نظام التواصل والتفاعل من جهة أخرى. وهذه العمليات التواصلية الأدبية تقع في عدة (سياقات) تداولية ومعرفية وسوسيو-ثقافية وتاريخية تحدد الممارسات النصيّة، وتتحدد بوساطتها. وهي تتمفصل بحسب جماعات المشاركين، وأدوارهم وقواعد الاستراتيجيات التي تنظم ممارساتهم النصية.

هذه النظرية النّصية التي يقدمها فان ديك تتجاوز النظريات السكونية التي تقف عندها البويطيقا إلى مقاربات دينامية للنّص... وإذا كان النّص عنده هو ما يتجاوز الجملة، أو هو مجموع البيانات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه، فإنه ينطلق من اعتبار اللسانيين الجملة أعلى وحدة قابلة للوصف اللساني، ولذا فهو يتناول كل جملة على حدة، أو يأخذ متوالية من الجمل، منظوراً إليها كمركب جملي.

كذلك يرى هاليداي M. HALLIDAY ورقية حسن R.HASSAN في كتابهما (الانسجام في الإنكليزية) ١٩٧٦ أن (النصّ) وحدة لغوية في طور الاستعمال، وهو لا يتعلق بالجمل، وإنما يتحقق بوساطتها. وهما يركزان على الوحدة والانسجام في النصّ من خلال الإشارة إلى كونه وحدة دلالية، لها ثلاث وظائف هي: الوظيفة التجريبية التي تبرز في مضمون الاستعمال. والوظيفة التواصلية التي تتصل بالبعد الاجتماعي بين الأشخاص لوظائف اللغة التعبيرية، وفيها يتم تحديد زاوية المتكلم ووضعه وأحكامه وتشفيره. والوظيفة النصيّة التي تتضمن الأصول التي تتركب منها اللغة لإبداع النصّ كوحدة دلالية.

وهكذا فإن كل مقطع لغوي له وحداته الدلالية وانسجامه في سياق مقام

معين، يشكل نصّاً.

ولهاليداي كتاب آخر بعنوان (اللغة كسيميوطيقا اجتماعية) ١٩٧٩ استعاد فيه تحديداته السابقة للنصّ، وأضاف إليها من خلال المنظور السوسيو لساني أفكاراً جديدة منها: إن النصّ شفرة يقوم القارئ بفكّها، وإن النصّ شكل لساني للتفاعل الاجتماعي، في سياق مقام معين، يتشكل من خلال ثلاثة عناصر سوسيوسيميوطيقية هي: المجال، والعلاقة، والمنحى. فالمجال FIELD يتخذ فيه النصّ وظيفته الدلالية من خلال الهدف الذي يرمي المتكلم إلى تبليغه. والعلاقة TENOR تقوم بين المتكلم والمستمع. والمنحى MODE يشير إلى الأداة الرمزية.

ويربط هاليداي هذه العناصر بوظائف النصّ التي استخلصها، فالوظيفة التجريبية يرتبط بها المجال، والوظيفة التواصلية ترتبط بها العلاقة، والوظيفة النصيّة، يرتبط بها المنحى.

٥-(النصّ) عند البنيويين:

أما (المنهج البنيوي) فيختلف في تعريفه للنصّ عن المناهج النقدية الأخرى في أنه يقطع النصّ عن مبدعه، وعن سياقه التاريخي والاجتماعي. ففي بحثه (من العمل إلى النصّ) ١٩٧١ قدّم رولان بارت نظرية مركزة عن طبيعة النصّ، يمكن إيجازها في النقاط التالية:

١- *في مقابل (العمل) الأدبي المتمثل في شيء محدد يقترح بارت مقولة (النصّ) الذي لا يتمتع إلا بوجود منهجي فحسب، ويشير إلى إنتاج. وبهذا لا يصبح النصّ مجرباً كشيء يمكن تمييزه خارجياً، وإنما كإنتاج متقاطع يخترق عملاً أو عدة أعمال أدبية. (فالعمل) يُحمل باليد، و (النصّ) تحمله اللغة.*

٢- *(النصّ) قوة متحولة تتجاوز الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعاً نقيضاً يقاوم الحدود وقواعد المفهوم والمقول.*

٣- *يمارس (النصّ) التأجيل الدائم، واختلاف الدلالة، لأنه ليس متمركزاً ولا مغلقاً. إنه لا نهائي، لا يحيل إلى فكرة معصومة، وإنما إلى لعبة متنوعة.*

٤- *يتكوّن (النصّ) من نقول متضمنة، وإشارات وأصداء للغات أخرى*

وثقافات عديدة تكتمل فيه قائمة التعدد الدلالي. وهو لا يجيب على الحقيقة، وإنما يتبدّد إزاءها. (فالنصّ) متعدد. وهذا لا يعني أن له عدة معان، وإنما هو يحقق للمعنى تعددية.

٥- *إن وضع المؤلف يتمثل في مجرد الاحتكاك بالنصّ، فهو لا يحيل إلى مبدأ النصّ، ولا إلى نهايته، بل إلى غيبة الأب.*

٦- *(النصّ) مفتوح، ينتجه القارئ في عملية مشاركة، لا مجرد استهلاك. فممارسة القراءة هي إسهام في تأليف النصّ.*

٧- *يتصل (النصّ) بنوع من اللذة المشاكلة للجنس، فهو واقعة غزلية.*

هكذا يرى بارت أن (النصّ) هو السطح الظاهري للأثر الأدبي، وأنه نسيج الكلمات المشتبكة والمنظمة بطريقة تفرض معنى متيناً وراسخاً ووحيداً. (النصّ) ما هو مكتوب، ربما لأن الرسم نفسه، رغم كونه خطياً، يوحي أكثر من الكلام بتشابك نسيجي (اشتقاقياً: النصّ يعني النسيج) النصّ هو سلاح ضد الزمن والنسيان، وضد مكر الكلام الذي يُسترجع بسهولة، ويُحرّف، ويتنكر. وهو مرتبط تاريخياً بعالم كامل من المؤسسات: القانون، الكنيسة، الأدب، التدريس. مما يجعله موضوعاً يتصل بالمعارف الاجتماعية. وهكذا يصبح (النصّ) دالاً لمدلول. وموضوعاً لعمليتين هما: تحققه اللساني، وتأويله الدلالي. ولكن (المدلول) هنا منغلق على ذاته. وهذا الانغلاق يوقف المعنى ويمنع تعدده. وللخروج من مأزق المدلول (الأحادي) فإن بارت يعود إلى الإنجازات البنيوية والسيميائية لدى كريستيفا وسواها ومَنْ كان لهم إسهام كبير في تغيير (تعريف) النص، وتجديد (نظريته)، ويضع مفاهيم نظرية مركزية (للتحليل الدلالي) تتمثل في النصّ الظاهر، والنصّ المكّون، والتّناصّ، والتدليل، والإنتاجية، والممارسة الدالة... الخ.

ويميز بارت بين (النصّ) و (العمل الأدبي) في أن العمل الأدبي هو ما يمكن أن نمسكه باليد. أو نجده على رفوف المكتبات. أما النصّ فتمسكه اللغة، و (دليل) العمل الأدبي متنه، بخلاف (دليل) النصّ، فهو مفتوح على آفاق عديدة.

كما يميز بارت بين التجليات اللسانية ومجالاتها: فيؤكد أن كل تجل لساني إنما ينتمي إلى (الخطاب) كموضوع لعلم معياري هو (البلاغة). ولكن (تحليل

الخطاب) يختلف عن (التحليل النصّيّ)، فالأول حين يعتمد على البلاغة والأسلوبية، فإن البلاغة متجاوزة، والأسلوبية محدودة، أما (التحليل النصّي) فيضع نفسه داخل التلفظ، وبهذا فإنه يتجاوز تحليل النصّ الظاهر إلى تحليل النصّ المكون.

واللسانيات تجعل موضوعها منحصراً في الجملة (فونيمات، مورفيمات، مركبات)، غير معيرة اهتماماً يذكر لما بعد الجملة الذي يشكل المحور الرئيسي لنظرية النصّ، مما يجعلها عاجزة لوحدها عن فهم الخطاب، وذلك لأن تحليل الجملة هو مستوى أصغر ضمن مستوى أكبر هو النصّ. ومن هنا فإن (تحليل الخطاب) يبقى محدوداً، لأنه لا يستطيع تحديد السمة أو الخصوصية التي تجعل من عمل معطى عملاً أدبياً. ولهذا تتضافر عدة فروع معرفية: كالأسلوبية، والتحليل الحكائي، وتحليل الخطاب، ولسانيات الجملة، والتحليل النفسي، وحتى المادية الجدلية... من أجل إنتاج هذا الموضوع الجديد الذي هو (النصّ).

وقد ترعرع مفهوم (النصّ)، وأخذ صيغته المتماسكة بين أحضان السيميوطيقا الأدبية، وخصوصاً مع جماعة (تل كل) التي أفرزت نظرية نصيّة تبتعد عن (التحديدات)، لتطرح كمجرد (مقاربات)، أو (لمسات)، أو (همسات)، أو (تلفظات) تقبل أن تبقى مجازية. وذلك لأنه لا يوجد تعريف للنصّ، لأن النصّ (ليس تصوّراً)، ولأن الخطاب حول النصّ لا يستطيع أن يكون إلا نصّاً.

ويميز بارت بين (النصّ) و (الأثر) فيرى أن (الأثر الأدبي) هو قطعة من مادة، تشغل فضاء فيزيائياً في المكتبة. وهو يحتوي النصوص، ونتناوله باليد. بينما (النصّ الأدبي) حقل منهجي، تتناوله اللغة. وينحصر (الأثر الأدبي) في (مدلول) واضح هو الفيلولوجيا، أو في مدلول خفي هو التأويل. أما (النصّ) فمجاله (الدال) الذي يحيل إلى فكرة اللعب ليجعل النصّ غير خاضع إطلاقاً لمنطق تفهمي، وإنما لمنطق كنايات. وهذا راجع إلى القدرة الرمزية التي يحتويها.

ويتم تحديد (النصّ)، خلافاً (للأثر الأدبي) من خلال (الخلخلة): خلخلة الآراء الشائعة والمستعملة، وخلخلة الذات الفاعلة، وخلخلة اللغة عن طريق فضّ بكارة المعيار. وهذه الخلخلة هي موضوع كل التجارب الهامشية، وهي تطرح مشكلة التصنيف. و (النصّ) يهرب دوماً من التصنيف. وإلا فضمن أي فئة يمكن تصنيف ديريدا، أو باتاي، أو حتى بارت نفسه؟

(الأثر) أحادي. أما (النصّ) فتعددي. ولهذا فإن النصّ يتجاوز المجتمعات

ويخرقها. وهذا ما يضمن خلوده، لأنه لا يفرض معنى وحيداً على أناس مختلفين، وإنما لكونه يوحي بمعان مختلفة لإنسان واحد. وهو، بخلاف الأثر الأدبي، يزعج الفلسفات الواحدية (اللاهوتية، الوجودية، الماركسية... الخ) لأنه يجبرها على إعادة النظر في ذاتها. ولهذا تحاربه السلطات، وتحتضن الأثر الوحيد المعنى.

(الأثر) الأدبي يحدده العالم والجنس والتاريخ، ويمتلكه المؤلف، بخلاف (النصّ) الذي يثور على الأب، ويوحي بشبكة التناصّ، ويهشم لغة المؤلف، ليعيد تركيبها. وإذا ما سمح للمؤلف في الظهور فباعتباره شخصية من شخصيات الرواية، إذ لا وجود للمؤلف إلا لحظة الإنتاج. وحالما ينتهي النص ينتهي المؤلف ويموت. أما (الأثر) فيقيّد القارئ بقراءة استهلاكية تقيده بالمعنى الحرفي للنصّ الأدبي. في حين أن قراءة (النصّ) هي قراءة إنتاجية، تقرب القراءة من الكتابة، حيث يصبح القارئ كاتباً لنصّ جديد.

وأما الباحث الأمريكي ميشيل ريفاتير، فهو رائد من رواد الأسلوبية البنيوية، بل هو زعيمها. وقد وضع كتابي: (الأسلوبية البنيوية) ١٩٧١، و (إنتاج النصّ) ١٩٧٩ قاوم فيهما (الإنشائية) لأنها -في رأيه- تحطّم النصّ. ورأى في كتابه (إنتاج النصّ) أن مفهوم (النصّ الأدبي) يتوقف على مشكل الأدبية، وأنه لا أدبية خارج نطاق النصّ. ولهذا فهو يبحث عن (الأدبية) في (النصّ الأدبي)، ويرى أنها علم يقوم على تعميم الظواهر المستخرجة من النصوص، ومع ذلك فإنه لا يمكن الوثوق كثيراً بالظواهر الأدبية التي تقوم عليها أدبية الأدب. لأن أساسها التعميم الذي يصهر الآثار الفردية في عمومية اللغة الأدبية.

لأن التحليل الأدبي، عند ريفاتير، غير قادر على إبراز خصوصية الأسلوب في النصّ الأدبي، فإنه يؤكد على ضرورة التحليل الأسلوبي، من أجل تتبع السمات الفردية في النصّ الأدبي (وهي الأسلوب عنده). ولهذا ينتهي إلى تقرير أن "الأسلوب هو النصّ نفسه".

ولأن ريفاتير بنيوي فهو يستبعد علاقات النصّ الأدبي بمبدعه، وبالواقع، من أجل إظهار (علاقات) النصّ وحدها، وأنساقه، وعلاقته بالقارئ، وردود فعله المحتملة إزاء النصّ. ومن هنا فإن ريفاتير يقول بتقسيم النصّ إلى (وحداته) الأسلوبية التي هي مجموعة الكلمات والجمل المترابطة ترابطاً غير ترابطها التوزيعي.

وهو يستبعد اتجاهاً آخر في النقد الأسلوبي هو اتجاه نقد الكلمات –المفاتيح الذي يجعل ارتفاع نسبة تواتر الكلمات في النصّ كافياً لتكون (مفاتيح) النصّ.

وإذا كانت عملية التواصل العادي عند ريفاتير تقتضي وجود ستة عناصر هي: الصلة، والسنن، والباث، والمرجع، والنصّ، والقارئ. فإنه في النصّ الأدبي وتحليله، يستبعد العناصر الأربعة الأولى، من أجل التركيز على العنصرين الأخيرين وحدهما: النصّ والقارئ: فالنصّ الأدبي يختلف عن النصّ غير الأدبي، ويتجلى هذا الاختلاف دلالياً في إحالات شكل منه على شكل آخر، وفي ظاهرة ترديد النصّ ما يقوله، على الرغم من تنوع طريقة القول، إنه (المعنى العميق) عند سوسيير، والمرجع النصّي.

والتحليل البنيوي الشكلي، عند ريفاتير، هو وحده الكفيل بلمس الظاهرة الأدبية في النصّ، وذلك لأنه يهتم بما هو خصوصي في النصّ الأدبي، ولأنه يرتكز على النصّ وحده، في علاقاته الداخلية المتبادلة بين الكلمات، وفي علاقاته بقارئه.

**

وأما الباحث الفرنسي جان كوهين فهو من رواد (الإنشائية)، ومن المدافعين عنها. وقد وضع كتابي: (بنية اللغة الشعرية) ١٩٦٦، و (الكلام السامي) ١٩٧١. وإذا كان قد خصص كتابه الأول لمفهوم (الانزياح) في الشعر، واعتبر الشعر انزياحاً عن معيار هو قانون اللغة. فإنه في كتابه الثاني حاول بناء نظرية الشعرية (أو الإنشائية)، فحدد ركنيْها المؤلفين من جدولي: الاختيار والتوزيع.

أما جدول الاختيار فيتكون من فرضيتين: لسانية، ونفسية. فالفرضية اللسانية مبنية على عمليتين متقابلتين متكاملتين أولهما مبدأ النفي، وثانيهما مبدأ الشمول. وأما الفرضية النفسية فتعقد الصلة بين البنية في صبغتها الشمولية والوظيفة في طاقتها التأثيرية.

وأما جدول التوزيع فيتكون أيضاً من فرضيتين، تراعي الأولى النصّ، وترجع إلى مبدأ تماسك الأثر تماسكاً داخلياً. ويتحقق هذا التماسك في نطاق الجملة، أو في نطاق أوسع من الجملة (بفضل الترابط أو المناسبة في طاقة التأثير). وأما الفرضية الثانية فتراعي العالم الذي تصفه الإنشائية.

وللنصّ –عنده– هوية يتميز بها عما ليس بنصّ، وهي تتولد من تضافر

ثلاثة عوامل هي: عامل التوزيع، وعامل التماسك، وعامل العقدة. فعامل التوزيع يعني توزيع عناصر الكلام على النصّ أفقياً، وعامل التماسك يعني إخضاع النصّ للتماسك الداخلي بفضل تلاؤم العناصر، وأما العقدة الكافية فتعني محدودية النصّ (على مستوى الجملة)، أو توسيعه (على مستوى الأثر).

٦-(النصّ) عند السيميائيين:

إن الإسهام الأكبر في تعريف النصّ، هو ما قامت به اتجاهات (ما بعد البنيوية)، وعلى الخصوص السيميائية التي عايشت البنيوية، وخلفتها، حيث قرنت مصطلح (النصّ) بمصطلح (التّناصّ) أو تداخل النصوص، فالنصّ مجموعة من النصوص المتداخلة. والنصّ -عند جوليا كريستيفا- هو لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نصّ هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى.

ويقترح جاك ديريدا تصوراً جديداً للنصّ يعتمد على تاريخ الفلسفة، وذلك بإلغاء التعارض بين المستمر والمنقطع. فالنصّ عنده (نسيج لقيمات)، أي تداخلات. وهو لعبة منفتحة ومنغلقة في آن. والنصّ لا يملك آباً واحداً، ولا جذراً واحداً، وإنما هو نسق من الجذور، وهو يؤدي -في نهاية الأمر- إلى محو مفهوم النسق والجذر.

إن الانتماء التاريخي لنصّ ما لا يكون أبداً في خط مستقيم، فالنصّ دائماً من هذا المنظور التفكيكي -كما يرى ديريدا- له عدة أعمار(٤).

بينما يسعى زيما P.ZIMA في كتابه (من أجل سوسيولوجيا النصّ الأدبي) ١٩٧٨ إلى إقامة سوسيولوجيا النصّ الأدبي تمييزاً له عن سوسيولوجيا الأدب باتجاهاتها المختلفة، من خلال تزويجه النظرية الأدبية بالسيميوطيقا، منطلقاً من أن النصّ ذو بنية مستقلة، وتواصلية في آن، وأنه (دليل) يتألف من العمل المادي كرمز حسي، ومن الموضوع الجمالي الذي يمثل المعنى.

ويتضافر مظهرا الاستقلالية والتواصل في النصّ الأدبي، فالاستقلال النصّي مشروط بالتطور السوسيو تاريخي، وبذلك يتداخل النصّ مع المجتمع، ويرتبط بظواهره الاجتماعية، ويشهد على القيم السائدة في عصره، فيحولها -بوساطة اللغة- إلى صور.

وهكذا تمثل (البنيات النصيّة) البنيات اللسانية والاجتماعية في آن. وبهذا يتحقق الطابع المزدوج للنصّ، والذي ينطلق من فرضية أن القيم الاجتماعية لا

توجد مستقلة عن اللغة.

أما الباحث السيميولوجي الإيطالي أمبرتو إيكو U.ECO فيركز على الخصائص الصوتية في النصّ الأدبي، وعلى العلاقات الاستبدالية القائمة على محور التركيب، وعلى الدلالات الإشارية والإيمائية، وعلى الفضاء الإيديولوجي، مما يضفي على التحليل طابعاً ديناميا يفرض مجموعة من إجراءات التحليل التي تكشف عن التأثيرات الداخلة في نسيجه (التّناصّ)، حيث تتصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي للنصوص.

غير أن أهم التعريفات السيميائية للنصّ الأدبي جاء بها جماعة (تل كل)، وعلى الخصوص فيليب سولرز، وجوليا كريستيفا... الخ، حيث يميز سولرز(٥) بين ثلاثة مستويات للنصّ: طبقة سطحية، وطبقة وسطى، وطبقة عميقة: فالطبقة السطحية للنص هي الكتابة (الألفاظ، والجمل، والمقاطع...) أو ما هو مكتوب فعلياً. وهي تقرأ بوضوح.

والطبقة الوسطى هي (التناص) أو الجسد المادي للنص، وهو لا يُكتب من جمل أو كلمات، وإنما هو من نصوص، حيث تتقاطع الكتب فيما بينها، وتُحمل إلى نطاق أبعد من حدودها، وذلك داخل النصّ المجمل. ويمثّل سولرز للتنّاصّ بالكوميديا الإلهية لدانتي، وهو ما أطلق عليه (اختراقية الكتابة). وأما الطبقة العميقة فهي (الكتابة) أو انفتاح اللغة.

ومجموع هذه العمليات لا يؤسس موضوعاً أدبياً ولكن أثراً معرفياً. وينتهي سولرز إلى أن النصّ المكتوب هو لا نهائي، لأنه مكون من متتاليات لا تأخذ دلالتها إلا من خلال علاقاتها. وقارئ النصّ مرغم على أن يصير طرفاً في النصّ.

وهكذا يلتقي مفهوم (الكتابة) عند سولرز مع مفهوم بارت للكتابة، في مرحلته المتأخرة.

**

أما جوليا كريستيفا J. KRISTEVA فترى أن النصّ الأدبي هو أكثر من مجرد قول أو خطاب، وأنه موضوع لعديد من الممارسات السيميولوجية التي يعتدّ بها على أساس أنه ظاهرة عبر لسانية (أي مكونة بفضل اللغة)، وأنه يعيد توزيع نظام اللغة، بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيراً إلى بيانات مباشرة، تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها. والنصّ –

نتيجة لذلك– هو عملية إنتاجية تعني أمرين:(٦)

١– *علاقته باللغة التي يتموقع فيها تصبح من قبيل إعادة التوزيع (عن طريق التفكيك وإعادة البناء)، مما يجعله صالحاً لأن يعالج بمقولات منطقية ورياضية أكثر من صلاحية المقولات اللغوية الصرفة له.*

٢– *يمثل النصّ عملية استبدال من نصوص أخرى، أي عملية (تناصّ)، ففي فضاء النصّ تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحييد بعضها الآخر ونقضه.*

وترتبط بهذا المفهوم –عند كريستيفا– فكرة النصّ باعتباره (وحدة أيديولوجية) تضم الأقوال والمتتاليات التي يشملها النصّ في فضائه، أو التي يحيل إليها فضاء النصوص ذاتها. وهذه الوحدة هي وظيفة (التّناصّ) التي يمكن قراءتها مجسدة في مستويات مختلفة ملائمة لبنية كل نصّ، وممتدة على مداره، مما يجعلها تشكل سياقه التاريخي والاجتماعي.

وهكذا يبدو النصّ –عند كريستيفا– تبادل نصوص، أو تناصّاً في فضاء نصّي تلتقي فيه مجموعة من الملفوظات المأخوذة من نصوص أخرى، ويبطل أحدها مفعول الآخر(٧). وهي تعتبر النصّ إنتاجية، وممارسة دالة (هي جدال الذات والآخر والسياق الاجتماعي)، وإعادة توزيع اللغة يعارض كل استعمال تواصلي وتمثيلي للغة. كما أنها تعتبر النصّ فضاء متعدد الدلالة، تتقاطع فيه عدة معان ممكنة.

وإذا كان شومسكي قد قال ببنيتين: سطحية وعميقة، فإن كريستيفا تفضل مصطلحين آخرين مقتبسين من المصطلحات الروسية هما: النصّ الظاهر، والنصّ المولّد. فالنصّ الظاهر عندها يجمع البنيتين: السطحية والعميقة. وأما النصّ المولّد فهو ما يتولد عن النصّ الظاهر، وهو خارج الزمانية والشخصية. إنه ليس (بنية)، وإنما (بنينة)، وليس ملفوظاً، وإنما تلفظ، وليس دالاً وإنما جمع الدوال النهائي.

وبهذا النصّ المولّد تعتبر كريستيفا سيميولوجيتها قد وضعت قطيعة مع السيميولوجيا التقليدية التي مجالها النصّ الظاهر لا تتعداه. وهذه القطيعة تدعوها (الإيديولوجيم) وهو مصطلح مستمد من باختين، تعبّر به عن الوظيفة التناصّية التي يمكن أن نقرأها مجسدة في المستويات المختلفة لبنية كل نصّ، والتي تعطيه خيوطاً تاريخية واجتماعية(٨).

هكذا يبدو النصّ –عند كريستيفا– "جهازاً عبر لساني، يعيد توزيع نظام اللسان عن طريق ربطه بالكلام التواصلي، رامياً بذلك إلى الإخبار المباشر، مع أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة المختلفة"(٩).

وللنصّ توجيه مزدوج، يتجلّى الأول في كونه يميل نحو النسق الدال الذي تنتج فيه اللغة في عصر ومجتمع معينين، ويبرز الثاني في ميله نحو المسار الاجتماعي الذي يسهم فيه باعتباره خطاباً.

ولا يمكن الكشف عن خصوصية النصّ سوى بـ (السيميولوجيا)، هذا العلم الجديد الذي هو كفيل بوعي هوية النصّ وتميزه، والذي يتعامل مع النصّ باعتباره أكثر من الخطاب، وهو يندرج ضمن ممارسات سيميولوجية تتقاطع مع المتواليات التي تستوعب في فضائها (الأيديولوجيم) التي تعني –عندها– الوظيفة التناصّية التي تتمظهر مادياً على مستويات بنية النصّ المختلفة.

ولما كانت كريستيفا تعتبر النصّ (إيديولوجيما)، فإنها ترى أن هذا الإيديولوجيم هو الذي يحدد عمل السيميولوجيا في التناص النصي. وهكذا فإن السيميولوجيا عندها تنظر إلى النص كدليل منفتح ومتعدد الدلالات. ولكنها تسمّي تعدد الدلالات (تدليلاً). و (التدليل) عندها يختلف عن الدلالة، باعتباره علمية تتخلص من خلالها (ذات) النصّ من منطق (الأنا) إلى منطق آخر يتم فيه تحاور المعنى وتحطيمه.

وعلى هذا فإن العلم الذي يدرس النصّ وفق هذه المميزات يدعى (التحليل الدلالي). وهو ينطلق من اللسانيات، ثم يتجاوزها، لأن كريستيفا لا تعتبر النصّ مظهراً لسانياً، ودلالته لا تظهر كبنية مسطحة في إطار لساني، وإنما النصّ عندها (توليد) عن (ظاهرة) لسانية.

وبهذا فإن (النصّ الظاهر) المطبوع لا يصبح قابلاً للقراءة إلا إذا استبطنا تكوينه اللساني، أي استولدناه الدلالات، أو قمنا بفعل (توليده) من خلال نسيجه اللغوي. وهذه العملية تسميها كريستيفا (النصّ المكوّن). وهكذا يصبح النصّ –لديها– طبقتين: (النصّ الظاهر) السطحي اللغوي (الدال)، و (النصّ المكوّن) الأعمق (المدلول). وهي تجعل معظم المعارف الإنسانية (السيميوطيقا، والتحليل النفسي، والألسنية... الخ) تشترك في هذا (التحليل الدلالي). ويبدو تأثر كريستيفا بالباحثين السوفييت واضحاً، وعلى الخصوص بباختين، والشكلانيين الروس.

وأما الباحث السيميولوجي الروسي لوتمان LOTMAN فيرى أن تحديد

النصّ يعتمد على مكوناته التعبيرية، والبنيوية، والتحديدية.

ففي التعبير: يتمثل النصّ في علاقات محدودة، تختلف عن الأبنية القائمة خارج النصّ. فإذا كان النصّ أدبياً فإن التعبير يتم فيه أولاً من خلال علاقات اللغة الطبيعية، والتعبير –في مقابل اللا تعبير– يجعلنا نعتبر النصّ تحقيقاً لنظام، وتجسيداً مادياً له.

وفي البنية: لا يمثل النصّ مجرد متوالية من مجموعة علامات تقع بين حدّين فاصلين. فالتنظيم الداخلي الذي يحيله إلى مستوى متراكب أفقياً في كل بنيوي موحد هو لازم للنصّ. وظهور (البنية) شرط أساسي لتكوين النص.

وفي التحديد: يقوم النص مقابل جميع العلامات المتجسدة مادياً، والتي لا تدخل في تكوينه، طبقاً لمبدأ التضمن. و (الحدّ) يثير في وعي القارئ كل أنظمة الشفرات الفنية الملائمة له.

*

٧–مشروع بناء تعريف للنصّ الأدبي:

بعد استعراضنا لتعريفات النصّ الأدبي عند أدباء عدد كبير من الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة، يمكننا وضع تعريف للنصّ الأدبي أقرب إلى الشمولية، والدقة التفصيلية، حيث يمكننا القول "إن النصّ الأدبي هو وحدات لغوية، ذات وظيفة تواصلية– دلالية، تحكمها مبادئ أدبية، وتنتجها ذات فردية أو جماعية".

ولنشرح هذا التعريف:

١– *(الوحدات اللغوية) تشكل متتالية من الجمل، تربط بينها علاقات، والجمل ليست إلا الوسيلة التي يتحقق بها النصّ الذي هو وحدة دلالية.*

٢– *(الوظيفة التواصلية) قد تكون إخباراً مباشراً، فلا حاجة عند ذلك بالمحسنات البديعية أو البيانية في الكلام الأدبي. أما إذا كانت الوظيفة التواصلية أدبية فعند ذلك لا بد من تفكيك الصور المجازية البلاغية من أجل الوصول إلى المعنى الباطن.*

٣– *(الوظيفة الدلالية) هي أن النصّ (دليل) يستوعب (دالاً) و (مدلولاً). ومن خلالهما يتضمن النصّ بنياته النصّية: الصرفية، والنحوية... الخ. وكلها ينبغي وصفها وتحليلها في تعالقها بباقي البنيات.*

٤- *(تحكمها مبادئ أدبية) من مثل: الانسجام، والتماسك، والإخبار. وهذه المبادئ هي التي تعطي النصّ (أدبيته). فانسجام النصّ هو التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة للنصّ، وهو نتيجة للعناصر اللغوية التي تصل بين أجزاء النصّ، والمتمثلة في الضمائر، وأسماء الإشارة، والأسماء الموصولة، وأسماء الشرط، ووسائل الربط كالعطف والجر... الخ.*

ولسانيات النصّ هي التي تدرس النصّ من حيث هو بنية مجردة، يتولد عنها جميع ما في النصّ، وذلك برصد العناصر القارة في النصوص وروابطها المختلفة.

٥-*(تنتجها): العلاقات بين هذه البنيات النصّية هي علاقات تفاعل وصراع، أي علاقات إنتاجية. كما أن تحقق البنيات يتم من خلال أفعال إنتاجية تقوم بها الذات إزاء ذاتها، وإزاء الموضوع. ومعنى الذات والموضوع هنا يأخذ بعد البنية المنتجة والمنتجة في صيرورة متواصلة. ومن خلال تضافر عنصري: البنيوي، والإنتاجي، نجدنا أمام انفتاح النصّ وديناميته وتفاعله مع نصوص أخرى، وبنيات أخرى.*

٦-*(ذات فردية أو جماعية). وهذه الذات هي: ذات المبدع، وذات الجماعة التي رسخت في ضميره قيمها، وذات القارئ الذي يعيد بناء النصّ في ذهنه. هكذا يمكن أن تتتابع على إنتاج النصّ الواحد، ثلاث ذوات، منتجة، لكل منها (نصّها) الخاص بها.*

وإذا كانت ذات الكاتب الفردية تنتهي عملية إنتاجها الدلالية بانتهاء الكتابة، فإن الذات القارئة غير محددة بزمان، وعملية إنتاجها الدلالية تبدأ من النصّ لتضيف إليه من عندها خلفية ثقافية واجتماعية تمَّ تشكيلها من خلال التفاعل مع نصوص سابقة، وفي مراحل متعددة. وهذه الخلفية النصّية يمكن تمثيلها بـ (النصّ) التابع في داخل كل منا، فيوظفها الكاتب والقارئ في سعيه إلى إنتاج الدلالة. ولكن بشرط أن تتجلى في النصّ ضمنياً أو مباشرة، لا أن نسقطها عليه من الخارج فنقع في مغبّة سوسيولوجية عقيمة. فالنصّ ينتج في إطار هذه البنيات، ويتفاعل معها، ولكنه في الوقت نفسه يتعالى عليها، من خلال إمساكه بزمنيتها الجوهرية. أما إذا كان مجرد عاكس لها فلا يمكن اعتباره نصّاً أدبياً. وإنما (وثيقة) تاريخية أو اجتماعية فحسب.

إن (طول) النصّ ليس عاملاً جوهرياً في تحديد القيمة النوعية للنصّ، فقد يكون النصّ الشعري مقطعاً من ثلاثة أسطر، وقد يكون رواية تستغرق مئات الصفحات. والمهم هو (الرسالة) التي يتضمنها النصّ. ومع ذلك فإن (حجم) النصّ يفرض شروطاً معينة على ممارسة التحليل النصّي، كما في بعض التحليلات الأسلوبية، وعمليات الإحصاء الكمي...

وإن (عنوان) النصّ هو العنصر الهام في سيميولوجيا النصّ، وفيه تتجلى مجموعة من الدلالات المركزية للنصّ الأدبي. وهو عنصر بنيوي يقوم بوظيفة جمالية محددة في النصّ، فقد يشير إلى الشخصية الروائية الرئيسية كدون كيشوت مثلاً، أو إلى مكان الحدث الروائي كزقاق المدق، وبين القصرين، وقصر الشوق، والسكرية، والقاهرة الجديدة، وكلها أسماء روايات لنجيب محفوظ، أو إلى الأسطورة الموظفة في النصّ الأدبي كما في العنقاء، وتموز، وأوليس، والسندباد.. الخ.

وهناك فرق واضح بين (النصّ) و (الخطاب) و (الكتابة)، وبالمقابل فإن هناك ارتباطاً واضحاً بينها. فإذا كان (النصّ) هو كل خطاب تمّ تثبيته بوساطة الكتابة، فإن (الكتابة) هي آخر صيحة في عالم الأدب، وهي التي تستدعي القراءة المنتجة من قبل القارئ الذي يعيد إنتاج النصّ، تبعاً لوعيه الثقافي والفني، وهي التي تسمح بتعدد التأويلات.

٣-نظرية التّناصّ:

١-إشكالية المصطلح:

(التّناصّ) INTERTEXTUALITY مصطلح نقدي، يرادفه (التفاعل النصّي)، و (المتعاليات النصّية) TRANSTEXTUALITY وقد ولد مصطلح (التّناصّ) على يد جوليا كريستيفا عام ١٩٦٩ التي استنبطته من باختين في دراسته لدستويفسكي، حيث وضع تعددية الأصوات (البوليفونية)، والحوارية (الديالوج) دون أن يستخدم مصطلح (التّناصّ). ثم احتضنته البنيوية الفرنسية، وما بعدها من اتجاهات سيميائية، وتفكيكية، في كتابات كريستيفا، ورولان بارت، وتودوروف، وغيرهم من رواد الحداثة النقدية، على الرغم من أن بذوره كانت أقدم من ذلك، إذ ساد، في الماضي، إحساس عام بأن دراسة

أعظم الأدباء لا يمكن أن تدور في فلكهم وحدهم، لأن مثل هذه الدراسة لا تكفي وحدها في تحقيق المعرفة الكاملة، ذلك أن معرفة الخلف ينبغي أن ترتبط بمعرفة السلف، وأكثر المبدعين أصالة هو مَنْ كان في تكوينه رواسب من الأجيال السابقة، يقول لانسون LANSON : "ثلاثة أرباع المبدع مكوّن من غير ذاته"(١٠) ولهذا لا بد من التعرف على الماضي الذي يمتد فيه، وعلى الحاضر الذي يتسرب إليه، وفصل كل منهما عن الآخر. وبهذا يمكن أن نقدّر أصالته الحقيقية، ونتمكن من إعطاء الدراسات الأدبية دفعة جديدة تتجاوز أبحاث الستينات.

ويؤكد تودوروف في كتابه (الشعرية) أن الفضل في بدء الاعتراف في هذه الظاهرة التعبيرية يعود إلى الشكلانيين الروس، فقد كتب شيكلوفسكي: "إن العمل الفني يُدرك في علاقته بالأعمال الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها، وليس النصّ المعارض وحده الذي يبدع في تواز وتقابل مع نموذج معين، بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو" ويرى أن باختين هو أول من صاغ نظرية حول تعدد القيم النصّية المتداخلة، فهو يجزم بأن عنصراً مما نسميه رد الفعل على الأسلوب الأدبي السابق، يوجد في كل أسلوب جديد... والفنان ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين، فيبحث في خضمها عن طريقه... وفكره لن يجد إلا كلمات قد تم حجزها. ولهذا فإن تودوروف يسمّي الخطاب الذي لا يستحضر شيئاً مما سبقه: (أحادي القيمة)، ويسمّي الخطاب الذي يعتمد في بنائه على هذا الاستحضار بشكل صريح (خطاباً متعدد القيمة).

و(التّناصّ) تشكيل نصّ جديد من نصوص سابقة أو معاصرة، بحيث يغدو النّص المتناصّ خلاصة لعدد من النصوص التي تمحي الحدود بينها، وأعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النصوص السابقة سوى مادتها. وغاب (الأصل) فلا يدركه إلا ذوو الخبرة والمران.

جاء في المعجم الموسوعي لعلوم اللغة لديكرو، وتودوروف: إن كل نصّ هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى. فالنصّ الجديد هو إعادة إنتاج لنصوص وأشلاء نصوص معروفة، سابقة أو معاصرة، قابعة في الوعي واللا وعي، الفردي والجماعي.

هكذا يبدو (التّناصّ) علاقة تفاعل بين نصوص سابقة، ونصّ حاضر. أو هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نصّ، حدث بكيفيات مختلفة.

وقد شاع هذا المصطلح في الأبحاث الأدبية، والدراسات النقدية، وهاجر

في بداية السبعينيات إلى أمريكا. وفي عام ١٩٧٦ أصدرت مجلة (بويطيقا) عدداً خاصاً عن (التّناصّ). وفي عام ١٩٧٩ أقيمت ندوة عالمية عن (التّناصّ) في جامعة كولومبيا تحت إشراف ريفاتير، ونشرت أعمالها في مجلة (الأدب) عام ١٩٨١، على الرغم من أن كريستيفا نفسها قد تخلّت عن مصطلح (التّناصّ) في عام ١٩٨٥، وآثرت عليه مصطلحاً آخر هو (التنقّلية)، إذ تقول: "إن هذا المصطلح (التّناصّية) الذي فهم غالباً بالمعنى المبتذل (لنقد الينابيع) في نصّ ما، نفضل عليه مصطلح التنقّلية".

٢-المفاهيم التّناصّية:

يرى ليتش LEITCH أن "النصّ ليس ذاتاً مستقلة، أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى... إن شجرة نسب النصّ شبكة غير تامة من المقتطفات المستعارة شعورياً أو لا شعورياً"(١١) من هذا التعريف نستنتج أن (التّناصّ) يعني توالد النصّ من نصوص أخرى، وتداخل النصّ مع نصوص أخرى، وأن النصّ هو خلاصة لما لا يحصى من النصوص. ومن هنا تعالق النصّ مع نصوص أخرى. وإذن فلا حدود للنصّ، ولا حدود بين نصّ وآخر، وإنما يأخذ النصّ من نصوص أخرى، ويعطيها في آن. وبهذا يصبح النصّ بمثابة بصلة ضخمة لا ينتهي تقشيرها. فالمعاني والدلالات فيه طبقات... بحسب القرّاء، والأزمنة، والأمكنة.

وهذا ما يؤكده هارولد بلوم الذي يرى أن الكاتب يكتب نصه تحت تأثير (الهوس) الذي يمارسه النصّ السابق كعقدة أوديبية تدفع المبدع إلى السير على منوال النصّ الأول أو التمرد عليه(١٢).

بيد أن بعض الباحثين يرغب في تكثير مفاهيم (التّناصّ)، رغبة في الوصول إلى أدق جزئيات هذا المصطلح الجديد، ومن هذه المفاهيم:

١-***التّناصّ:*** *INTERTEXTULITY ظهر كمصطلح للمرة الأولى على يد جوليا كريستيفا عام ١٩٦٦ في مجلة (تل كل) TEL QUEL الفرنسية. وهي ترى أن "كل نصّ هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكل نصّ هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى".*

٢-***التفاعل النصّيّ:*** *بين بنيتين: بنية النصّ، والبنيات النصّية، لا يكون مباشراً دائماً، فقد يكون ضمنياً عندما ينتج نصّ ما حاملاً صور نصوص أخرى من خلال تبنينه الجديد. و (التفاعل النصّي) مصطلح*

يؤثره بعض النقاد على مصطلح (التّناصّ)(١٣).

٣-**البنيات النصّية:** حيث ينتج كل كاتب نصوصه ضمن بنية نصّية معاصرة له، أو سابقة عليه.

٤-**التعالق النصّي:** HYPERTEXTUALITY الذي يرى أن النصّ اللاحق يكتب النصّ السابق بطريقة جديدة.

٥-**المناصّ** PARATEXTE وهو ما نجده في العناوين، والمقدمات، والخواتم، وكلمات الناشر، والصور.

٦-**المصاحبات الأدبية** PARA LITERATURE هي الاستشهادات الأدبية التي تدخل في بنية نصّية معينة.

٧-**التّناصّية:** هي مجموعة من العلاقات التي نراها بين النصوص. وهي تتجاوز قضية التأثر والتأثير إلى أمور تتعلق بالبنية والنغم والفضاء الإبداعي.

٨-**المتناصّ** INTERTEXT هو مجموعة النصوص التي يمكن تقريبها من النصّ سواء كانت في ذاكرة الكاتب أو القارئ، أم في الكتب. وهو النصّ الذي يستوعب عدداً من النصوص، ويظل متمركزاً من خلال المعنى (لوران جيني)، بينما يناقش ريفاتير الخلط السائد بين (التناصّ) و (المتناصّ)، فيرى أن (المتناصّ) هو مجموع النصوص التي يمكن تقريبها من النصّ الموجود تحت أعيننا، أو مجموع النصوص التي نجدها في ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين.

٩-**المتعاليات النصّية:** TRANS TEXTUALITY هي كل ما يجعل نصّاً يتعالق مع نصوص أخرى، بشكل ضمني أو مباشر. وقد خصص لها جيرار جينيت كتاباً بأكمله سماه: PALIM PSESTES. SEUIL. PARIS 1983 حدد فيه أنماط (المتعالقات النصّية) في خمسة أنواع هي:

النصّ ومعماره، والتّناصّ، والميتانصّية، والمناصّة، والتعلق النصّي. وهذه الأنواع تتداخل فيما بينها.

٣-تناسل النصوص:

يطرح (التّناصّ) قضية أبدية هي مسألة استقلال النصّ أو تبعيته. وإذا كان

النقد الغربي الحديث قد ركز على تبعية النصّ لسياقه النفسي أو التاريخي أو الاجتماعي، فإن (التّناصّ) في النقد المعاصر يؤكد –أيضاً– عدم استقلال النصّ الأدبي. لكنه لا يمارس (التبعية) بالمعنى التقليدي. صحيح أن النصّ له صلة بالنصوص السابقة عليه، لكنه لا يسعى إلى كشف النصوص الأصلية.

هل (التّناصّ) في الشكل؟ أم في المضمون؟ أم في كليهما معاً؟

في كليهما، لأن الشاعر يعيد (في المضمون) إنتاج ما تقدمه وعاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة، أي ينتقي منها صوراً أو مواقف أو تعابير. ولكن لا مضمون خارج الشكل، والشكل هو المتحكم في المتناص.

والنصوص الأولى إذا تناسلت فهذا دليل على الإعجاب، حتى أن كل شاعر جاء تالياً حاول تقليدها أو محاكاتها. وهذا دليل على استمراريتها، بأشكال متعددة، وألوان مختلفة.

و (التّناصّ) هنا نوعان: تناصّ داخلي، وتناصّ خارجي: فالتناصّ الداخلي هو حوار يتجلى في (توالد) النصّ و (تناسله)، وتناقش فيه: الكلمات المفاتيح أو المحاور، والجمل المنطلقات والأهداف، والحوارات المباشرة وغير المباشرة. فهو إعادة إنتاج سابق، في حدود من الحرية.

وأما (التّناصّ) الخارجي فهو حوار بين نصّ ونصوص أخرى متعددة المصادر والوظائف والمستويات. واستشفاف التناصّ الخارجي في نصّ عملية ليست بالسهلة، وعلى الخصوص إذا كان النصّ مبنياً بصفة حاذقة. ولكنها مهما تسترت واختفت فإنها لا يمكن أن تخفى على القارئ المطلع الذي بإمكانه أن يعيدها إلى مصادرها. وإذن فإن هناك نصّاً مركزياً يتجلى في النصوص السابقة، ونصوصاً فرعية تتمثل في النصوص اللاحقة.

ومن المبتذل أن يقال إن الأديب يمتصّ آثار غيره من السابقين أو المعاصرين، أو يحاورها، أو يتجاوزها. والدراسة العلمية التحليلية هي وحدها التي بإمكانها اكتشاف السابق في اللاحق، والموازنة بينهما، لرصد سيرتهما، وتجنب اعتبار النصّ كياناً منغلقاً على نفسه. وبهذا يمكن موضعة النصّ في مكانه من خارطة الثقافة التي ينتمي إليها، وفي حيزه الزماني المحدد.

٤–(التّناصّ) عند البنيويين:

إذا كانت (البنيوية) تنطلق من اعتبار أن للنصّ الأدبي (بنية) تتجلّى في

(نظامه)، و (علاقات) عناصره، فإن (التّناصّ) يهدف إلى تحطيم فكرة بنية النصّ أو نظامه.

وإذا كانت (البنيوية) تعتبر النصّ بنية مغلقة، فإن (التناصّ) يعتبر النصّ بنية مفتوحة، ومتحركة، ومتجددة.

وإذا كانت (البنيوية) تركز على ثنائية الكتابة/ القراءة، وترى أن النصّ يقرأ القارئ، وأن الكاتب الفعلي للنصّ هو القارئ، فإن (التناصّ) يحاول فك اشتباك النصوص عن بعضها بعضاً، ليعيد لكل صاحب حق حقه من السابقين والمعاصرين الذين تتردد أصواتهم في جنبات النصّ المبدع، وتُشاهد بصماتهم في صوره وتراكيبه.

وإذا كان بعض البنيويين قد تمسكوا بمنهجها الوصفي المغلق، واكتفوا به في الدراسات النقدية، فإن بعضهم الآخر قد انطلق منها إلى محاولات فتح منافذ جديدة في بنائها. ومن هؤلاء: رولان بارت، وتودوروف، وريفاتير، وآريفي... الخ.

أما رولان بارت فيرى أن كل (نصّ) هو (تناصّ)، وإن النصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة، وبأشكال ليست عصيّة على الفهم. إذ فيها نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية. فكل نصّ –عنده– ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة. و(التناصيّة) عند بارت هي قدر كل نصّ، مهما كان جنسه. ولا تقتصر على التأثر فحسب.

*

وأما تودوروف فقد تبنى مصطلح (التّناصّ) كمرتبة من مراتب التأويل، وقدّم في كتابه (ميخائيل باختين) M. BACHTINE (١٨٩٥–١٩٧٥) رواية حقيقية للمعلومات المتعلقة بأهم مفكر سوفيتي في مجال العلوم الإنسانية، وأكبر منظّر للأدب في القرن العشرين(١٤).

وقد اعتمد تودوروف على نصوص شاملة لباختين، وميّز مجموعة من أعمال باختين نُشرت تحت أسماء مساعديه، وتعرّف على مختلف مراحل تفكير باختين من خلال علاقاته بتيارات مختلفة كالشكلانية، والماركسية، والظاهراتية، والألسنية، والسوسيولوجيا، وغيرهم. إلا أن مبدأ (الحوارية) يظل موضوعاً دائماً في جميع مراحل تفكيره النقدي. لكنه بعد عام ١٩٦٧، حيث اكتشفت جوليا كريستيفا (التناص)، أخذ هذا المصطلح يحلّ عنده محل مبدأ

(الحوارية).

وعلى الرغم من أن أعمال باختين لا ترتبط بمجموعة الشكلانيين الـروس مباشرة، فإنها تُعدّ امتداداً لإسهاماتهم. وقد أثّرت أبحاثه في الشعرية المعاصـرة. ولم تُعرف أعماله في الغرب إلا بصورة جزئية، ففي حياته ظهرت فقط ترجمة لكتابيه:

(قضايا شعرية دستويفسكي) ١٩٢٩، و (أعمال رابليه والثقافة الشعبية فـي العصور الوسطى وعصر النهضة) ١٩٦٥. وهما لا يشكلان سوى جزء صغير من مجموع ضخم من مؤلفاته التي لم تنشر إلا بعد وفاته.

وتظهر بصمات باختين الهامة في الدراسات الأدبية فـي نظريتـه (تعـدد الأصوات) في الرواية حيث ينطلق فيها من (سيطرة الاجتماعي على الفردي).

والتغييرات الشكلية للجنس الروائي عنده مرتبطة بالتبـدلات الاجتماعيـة. وبهذا فإنه يحافظ على عدم الفصل بين الشكل والمضمون.

ويتحدث باختين عن خصائص الزمن والفضاء في كل جنس أدبي، ويـرى أن كل نصّ يرتبط بنصوص أخرى سابقة لـه، بوسـاطة مـا سـماه (علاقـة حوارية).

وتبدو الرواية، من خلال هذا المبـدأ، منظومـة حواريـة مـن الصـور واللهجات والأساليب والوعي المجسد لا تنفصل جميعها عن اللغة.

وقد ميّز تودوروف بين (الحوارية) عنـد بـاختين، و (التّناصّـية) عنـد كريستيفا، ودافع عن النقد القائم على البحث، وقال إن القول يحـدّد موضـوعه، ويعبّر عن خصوصية لها علاقة بقصد المتكلم بالنسبة إلى اللغة، فما ينتمي إلـى منظومة الرموز SEGNES فهو من نظام اللغة، أما ما يدل على حدث وحيـد، فهو من نظام (القول). وعلى هذا قدّم في عام ١٩٧٨ نظريتـه فـي (التفسـير الرمزي)، وشرح المعاني غير المباشرة، وميّز بين الرمزية (اللغوية) التي تعني عنده المعاني المباشرة، والرمزية (اللسانية) التي تعنـي عنـده المعـاني غيـر المباشرة ولهذا لا تبدو السيميائية مقبولة لديه إلا عندما تكون مرادفة للرمزي.

ويقترح تودوروف تسمية عملية إنتاج نصّ انطلاقاً من نصّ آخر (تعليقاً)، كنوع من تسهيل الفهم. وعلى هذا يقوم (التعليق) على إقامة علاقة بـين الـنصّ الخاضع للتحليل، وبقية العناصر التي تشكل سياقه. وهذه العناصر هي معرفـة لسان العصر الذي يمكن إخضاعه لرموز معجمية، وقواعد لغوية. وهذا ما كان

يسميه شلاييير ماخر S.MACHER مؤسس علم التفسير في العصر الحديث بـ (التأويل النحوي) ومن جهة ثانية ينبغي إدخال الصفحة المحللة في مجموعة الكتابات التي تنتمي إليها، وهذا ما يسمى بـ (التأويل التقني).

وقد استعاض تودوروف، بعد ذلك، عن (التأويل النحوي) بـ(تحليل فقه لغوي)، وعن (التأويل التقني) بـ (التحليل البنيوي) الذي يقوم على إبراز (علاقات) التداخل النصّي. واستكمل هذين السياقين بسياقين آخرين هما:

(السياق الأيديولوجي) الذي يتشكل –عنده– من مجموعة خطابات تنتمي إلى عصر بعينه، سواء في ذلك أكان الخطاب فلسفياً أم سياسياً أم علمياً أم دينياً أم جمالياً. وهذا السياق، على الرغم من تزامنه، فإنه يتميز بعدم التجانس، والبعد عن الأدبية. وأما السياق الثاني فهو السياق الأدبي الذي يتوازى مع ذاكرة الأدباء و القراء، حيث يتبلور في (الأعراف النوعية) و (الأنماط السردية) بما فيها من خواص أسلوبية وصور بلاغية(١٥).

*

وأما ميشيل آريفي فقد وضع كتاب (لغات جاري)(١٦) في عام ١٩٧٢، وفيه يشير إلى مقدرة علم اللسان على التصدي للنصّ الأدبي.

وبهذا فهو يتجاوز موقف كريستيفا التناصّي الذي يكشف عن موقف أيديولوجي. وعلى الرغم من أن آريفي يتبنّى مقولات الشكلانيين الروس والبنيويين، ويرى أنه ليس للنصّ الأدبي مرجع، فإنه يرى أن هذه الحقيقة ينتابها بعض التعديل، لأن النصّ يملك دليلاً مرجعياً، وليس محروماً كلياً من علاقات مع الواقع الخارجي.

ولكن هذه العلاقات هي غير ما يكون بين الرموز والمرجع(١٧).

وإذا كان النصّ الأدبي هو لغة إيحائية، فإن دراسة (التناصّ) هي ما ينبغي أن يحل محل دراسة النصّ، لأنها لا تهدف إلا إلى معرفة النصّ، ولأنها هي المادة البنيوية في النصّ، ولأنّ النصّ هو ملتقى نصوص عديدة، ومكان تبادل يخضع للغة الإيحاء.

وفي نقده (التناصّي) يرى آريفي أنه يمكن لنصّ ما أن يحمل في مضمونه نصّاً آخر، ويثبت أن أعمال (جاري) الثلاثة: (القيصر والدجال) ١٨٩٥، و(آبو ملكا) ١٨٩٦، و(آبو مقيّداً).و(UPU كلمة غير موجودة في اللغة الفرنسية، لكن جاري استخدمها كصفة لشخصية فظة جبانة بصورة كوميدية)، تشكل

تناصّاً واحداً، فنجد (آبو ملكا) في فصل من (القيصر والدجال)، وإن بصورة مصغرة، ونجد (آبو مقيّدا) في (آبو ملكا) مع بعض التغيير الحذفي الذي يقع على بعض الكلمات حين تنتقل من النصّ الأول إلى الثاني.

ومهما يكن من تردد آريفي أو حيرته في الاستعانة بنماذج من مجالات أخرى، كالسردية والتحليل النفسي البعيدين عن عمله كألسني، فإنه في دراسته هذه يستحق التقدير، لوضعه (التناصّ) في مركز اهتمامات السيميائية الأدبي، ولعرضه ــ إضافة إلى ذلك ــ تحديد التناصّ، كموضوع يحتاج إلى اهتمام وتأسيس، بدل الاكتفاء بتصنيفه كما فعل باختين في (الوحدة المميزة لخطابات عصر ما).. (١٨).

*

وأما ميشيل ريفاتير M.RIFFATERE في كتابه (دراسات في الأسلوبية البنيوية) ١٩٧١، فيضع السيميائية الأدبية خارج مجال اللسانيات، معتمداً في هذا على سوسير.

وإذا كان الكاتب يعتمد تراكيب خاصة، وألفاظاً جديدة، وصيغاً بلاغية (استعارات وكنايات وصوراً)، فإن القراءة الاستكشافية تقوم بحلّ (الانحرافات) و(الأخطاء) القواعدية تبعاً لمعيار NORME قواعدي. وبينما يحيل المستوى المباشر للخطاب إلى العالم الواقعي، فإن السيميائية تحيل إلى (التناصّ): فالنصّ المقروء يخفي نصّاً آخر. هكذا تتأكد القاعدة التي تقول: "عندما يقول لنا الأدب شيئاً فإنه يقول لنا شيئاً آخر".

هكذا تدل العملية السيميائية على الانتقال من (المعنى) إلى (الدلالة)، ذلك أن (النصّ) من وجهة نظر المعنى، هو تتابع خطّي لوحدات من المعلومات، أما من وجهة النظر السيميائية فهو مجموعة من المعاني المتحدة.

وإذا كان الأسلوب، عند ريفاتير، هو إظهار يفرض عناصر المتوالية الكلامية على اهتمام القارئ، فإن الوصف اللغوي لنصّ ما، ليس قادراً على الكشف عن الأسلوب، مما يستلزم إيجاد معايير خاصة، من بين وقائع اللغة المكونّة للنصّ، لإبراز المميز منها أسلوبياً، أي التي تدهش عند القراءة. وليس الأسلوبية، عند ريفاتير، سوى نتيجة هذه التأثيرات المفاجئة التي يحدثها اللا متوقع في عنصر من السلسلة الكلامية. وهذا تعريف بنيوي للأسلوب، باعتباره لا يربط القيمة الأسلوبية بالكلمات نفسها، وإنما بعلاقاتها السياقية. ويقوم على مفهوم (الانزياح).

وينتظر ريفاتير من (القارئ المتوسط) إسهاماً في الأسلوبية، وباعتبارها تنتج تأثيراً على القارئ، فإنه يجب على القارئ تحديد اللحظات التي تحدث هذا التأثير. ومع ذلك فإنه يرى أن على الأسلوبية، لدرء خطر الإغراق في الانطباعية، الالتزام بأن تكون شكلية أو أسلوبية. وهكذا بدّل تطور الأسلوبية الأدبية مركز الاهتمام من شخصية الكاتب إلى انسجام النصّ واستقلاليته.

٥ ـ (التّناصّ) عند السيميائيين:

بيد أن أهم إسهام في مجال (التناصّ) قام به السيميائيون وعلى رأسهم جوليا كريستيفا...

إن أعلام البنيوية هم غالباً أعلام (مابعد البنيوية). ومابعد البنيوية هي في الأصل مقاربات حاولت الخروج من أسر الشكلانية المغلقة، فأسست اتجاهات رافقت البنيوية، ثم تلتها، كالسيميائية، والتفكيكية، والتداولية... الخ..

أما السيميائية فقد أسهمت فيها إلى حدّ كبير مجلة (تل كل) TEL QULE الفرنسية التي ظهرت عام ١٩٦٠، وأخذت اسمها وتوجهها من الشاعر الفرنسي بول فاليري الذي نشر عملاً بهذا العنوان عام ١٩٤١، وفيه يؤكد أولوية الشكل على المضمون، حيث يقول: "إن الأعمال الجميلة هي بنات لشكلها الذي يولد قبلها"..

وقد أصدرت جماعة (تل كل) كتاب (نظرية الجمع) عام ١٩٦٨، عرضت فيه خلاصة جهدها الجماعي، ضم مقالات لفوكو، وبارت، وديريدا... أعلنوا فيها ضرورة "تجاوز الحرفي والشكلي والبنيوي". وهكذا تجاوزوا (الشكلانية) الغربية، و(الشكلانيين الروس) الذين ترجمهم تودوروف إلى الفرنسية عام ١٩٦٥، والبنيوية..

و(الكتابة) عند الجماعة، تعني (الأدب)، وعليها أن تقوم بتفكيك (الأدب) من خلال نظريتي الفرويدية والماركسية، في مرحلة أولى للجماعة. وفي المرحلة الثانية من فكرها النقدي تخلّت عن ربط الأدب بسياقه التاريخي أو الحضاري، أو بنفسية مبدعه. وهكذا نوقشت (الكتابة) باعتبارها منقطعة الجذور عن محيطها، وعن مبدعها، وأصبحت فضاءً لغوياً تنظمه مفهومات دلالية، كما ترى كريستيفا.

والواقع أن جوليا كريستيفا هي أول من طرح مفهوم (التّناصّ) في

منتصف الستينات. وعلى الرغم من أنه ورد قبلها لدى باختين الذي كان يسميه (التفاعل السوسيو لفظي) وتمارسه (جماعة تل كل) السيميائية التي تنتمي إليها كريستيفا، إلا أن كريستيفا هي التي أعطته تسميته النهائية: (التّناصّ) INTERTEXTULITE.

ولقد استخدمت جوليا كريستيفا GULIA KRISTEVA مصطلح (التناصّ) في بحوث عديدة كتبتها بين عامي ١٩٦٦ و ١٩٦٧، وصدرت في مجلتي (تل كل)، و(نقد)، وأعيد نشرها في كتابيها (السيمياء)، و(نص الرواية) معتمدة على باختين في استبصاراته النقدية في دراساته حول ديستويفسكي ورابليه، حيث يؤكد أن كل خطاب أدبي إنما يكرر خطاباً آخر، وأن كل قراءة تشكل بنفسها خطاباً، ذلك أن الكتابة تعني ثلاثة عناصر هي: النصّ، والكاتب، والمتلقي، بالإضافة إلى عنصر (التناصّ)، الذي يُناقش مع هذه العناصر الثلاثة.

ففي النصّ تناصّ. والكاتب يمارسه واعياً أو غير واع. كما أن القراءة تثير لدى المتلقي خبراته وذكرياته ومعلوماته السابقة.

وهكذا يبدو (التناصّ) حواراً بين النصّ وكاتبه، وما يحمله الكاتب من خبرات سابقة. كما أنه حوار بين النصّ ومتلقيه، ومايملكه المتلقي من معلومات سابقة. وهذا الحوار (الديالوج) هو ما تطلق عليه كريستيفا اسم (التّناصّ)، حيث تقول: "يتشكل كل نصّ من قطعة موزاييك من الشواهد. وكل نصّ هو امتداد لنصّ آخر، أو تحويل عنه TRANSTORMATION". وبدلاً من استخدام مفهوم (الحوار بين شخصين أو أكثر) يترسخ مفهوم (التناصّية)، وتقرأ اللغة الأدبية بصورة مزدوجة(١٩).

وقد تسارع الكتّاب إلى تبنّي هذا المصطلح: تودوروف، وريفاتير، وجيرار جينيت، وميشيل آريفي... الخ. وعندما وجدت كريستيفا شيوع مصطلح (التّناصّ)، واستخدامه بالمعنى المبتذل (أي في نقد مصادر نصّ ما)، فضلت عليه مصطلحاً آخر هو (المناقلة) أو (التحويل) TRANSPOSITION (٢٠)...

لقد استمدّت كريستيفا من باختين الذي ميّز بين محورين: (الحوار)، و(التضاد)، اللذين ليسا مميزين لديها بدقة وكفاية، على الرغم من أن شلوفيسكي هو أول من أشار إلى هذه الظاهرة، بقوله:"كلما سلطت الضوء على حقبة ما، ازددت اقتناعاً بأن الصور التي نعتبرها من ابتكار شاعر إنما استعارها من شعراء آخرين"، فأصبح (التناصّ)، عند كريستيفا، هو تلاقي نصوص تقرأ نصّاً

آخر، وكل نصّ "ينبني مثل فسيفساء من الاستشهادات، وكل نـــصّ إنمـــا هـــو امتصاص وتحويل لنصّ آخر".(٢١).

وتحلل كريستيفا روايـــة (جيهـــان دوســـانتري) ١٤٥٦ GENAN DE SAINTRE للكاتب الفرنسي (أنطوان دولا سال) A.DE . LA SALE مـــن وجهة نظر التّناصّ فتراه يتجلّى في مظهرين:

١ ــ *(الأوصاف) التقريظية للأحداث والموضوعات.*

٢ ــ *(الاستشهادات) المستمدة من الكتب المقدسة والمفكرين السابقين.*

ثم تتبعت مصادر هذين المظهرين، فوجدت الأوصـــاف التقريظيـــة فـــي (المناداة) أو التلفظ الشفوي، الذي كان معروفاً في فرنسا خلال القـــرنين الرابـــع عشر والخامس عشر، حيث كان الخطاب التواصلي منطوقاً بصوت مرتفع فـــي الساحات العامة، من أجل إخبار الناس عن الحرب، أو عن البضـــائع والســـلع، كما وجدت الاستشهادات التي تنتمي إلى نصّ مكتوب في الكتب التـــي تعتبـــر استنساخاً لكلام شفوي.

وإذا كان باختين قد أفاد كريستيفا في دراستها للتناصّ في رواية (دولا سال)، فإن سوسير قد أفادها أيضاً في البحث عن النصّ الغائب في فضاء اللغة الشعرية، وأسماه: (القلب المكاني أو البراغرام)، معتبرة الملفوظ الشعري مجموعة ثانوية من بين مجموعة أكبر هي فضاء النصّ، والمدلول الشعري ليس منحدراً من شفرة أحادية، بل تلتقي فيه أنماط عديدة، وممثلة للتناصّ الشعري بلو تريامون، ومفترضة أن اللغة الشعرية لا نهائية الشفرة، بخلاف الكتاب الذي هو نهائي ومغلق، وأن النصّ الأدبي هو مزدوج (كتابة/قراءة)، حيث يصير المكتوب مقروءاً، ويتحول المقروء إلى مكتوب بإنتاجية جديدة، ومن خلال هذا التحاور النصّي بين المكتوب والمقروء تنتج نصوص جديدة.

ولا يمكن تحديد مفهوم (التناصّ) عند كريستيفا إلا بإدماجه مع كلمة أخرى هي (الإيديولوجيم) IDEOLOGEME وهي تمثل عملية تركيب تحيط بنظـــام النصّ، لتحديد ما يتضمنه من نصوص أخرى، أو ما يحيل عليـــه منهـــا. وبـــذا يكون التّناصّ هو (التقاطع داخل النصّ لتعبير مأخوذ من نصوص أخـــرى)، أي أنه عملية نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، فهو ــ على نحـــو مـــن الأنحـــاء ــ (اقتطاع)، و(تحويل).

وكل هذه الظواهر تنتمي ــ بداهة ــ إلى الكلام انتماءً (استطيقيا) تســـميه

كريستيفا ــ نقلاً عن باختين ــ (الحوارية)، أو (الصوت المتعدد) (٢٢).

وبعد عشر سنوات من إطلاق كريستيفا لمصطلح (التناصّ) نشرت مجلة (بويتيك) الفرنسية عدداً خاصاً عن (التناصّ)، تحت إشراف لوران جيني JENNY الذي اقترح إعادة تعريف التّناصّ بقوله: "إنه عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نصّ مركزي يحتفظ بزيادة المعنى".

ومن الطريف أن كريستيفا تخلّت أخيراً عن مصطلح (التناصّ)، نتيجة انصرافها عن الاهتمام بالواقع التاريخي للخطاب، بينما تمّ تبنّي المصطلح في المنتدى الدولي للبويطيقا، والمنظم على يد ريفاتير في نيويورك عام ١٩٧٩.(٢٣).

*

وأما الناقد الفرنسي جيرار جينت GERARD GENETTE فقد تحدث في كتابه: (طروس) ١٩٨٢، عن (التناصّية الجمعية)، التي تعبر عن علاقة النصّ اللاحق بالنصّ السابق له. وعنى بـ(التعالي النصّي) نوعاً من المعرفة التي ترصد العلاقات الخفية والواضحة لنصّ معين مع غيره من النصوص. ويتضمن (التعالي النصّي) التداخل النصّي الذي يعني عنده الوجود اللغوي. وربما كانت أوضح صور التداخل الاستشهاد بالنصّ الآخر داخل قوسين بالنصّ الحاضر. كما يتضمن علاقة المحاكاة، وعلاقة التغيير، والمعارضة، والمحاكاة الساخرة.(٢٤).

وتنحصر أشكال (التناصّ) عنده في نمطين، يقوم أحدهما على العفوية وعدم القصد، إذ يتم التسرب من الخطاب الغائب إلى الخطاب الحاضر في غيبة الوعي. ويعتمد الثاني على القصد والوعي، فتشير صياغة الخطاب الحاضر إلى نصّ آخر، وتحدده تحديداً كاملاً يصل إلى درجة التنصيص.

وبذا يكون جينيت قد تطور بالدراسات السابقة التي غطت مرحلة السبعينات إلىموضوع جديد أسماه (التعالي النصّي) Transtextualite الذي يعني عنده: "كل ما يجعل نصّاً يتعالق مع نصوص أخرى. بشكل مباشر، أو ضمني".(٢٥).

ويحدد جينيت أنماط (التعالي النصّي) في خمسة أنماط هي:

١ ــ ***(التناصّ)***، *وهو العلاقة بين نصين أو أكثر، كما يتجلى في الاستشهاد، والتلميح، والسرقة...*

٢ ــ ***(الميتانصّ)*** *Metatextualite أو (ما وراء النصّ)، وهو علاقة التعليق الذي يربط نصّاً بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره، ويمثّل له جينيت بكتاب (فينو مينولوجيا الروح) لهيجل الذي يلمّح بطريقة مبهمة إلى كتاب (ابن أخ رامو) لديدرو.*

٣ ــ ***(النصّ الأعلى)***، *وهو العلاقة التي تجمع بين نصّ أعلى ونصّ أسفل، وهي علاقة تحويل ومحاكاة، ومثالها (أوذيسة) هوميروس التي تحاكيها (اوليس) جويس، وتختلف عنها.*

٤ ــ ***(المناص)*** *Paratextualite ونجده في العناوين، والعناوين الفرعية، والمقدمات، والخواتيم، والصور، وكلمات الناشر... الخ. ومثالها رواية (اوليس) لجويس، فقد عنون كل فصل فيها بما يذكر بعلاقة هذا الفصل مع مشهد من (الاوديسة): عرائس البحر.. بنيلوبي... الخ، وعلى الرغم من أن المؤلف حذف هذه العناوين الفرعية من الرواية، في طبعتها التالية، فإنها ظلت في أذهان النقاد كقسم من الرواية.*

٥ ــ ***(جامع النصّ)***، *أو معمارية النصّ، وهو النمط الأكثر تجريداً وتضمناً، ويتضمن مجموعة الخصائص التي ينتمي إليها كل نصّ على حدة، في تصنيفه كجنس أدبي: رواية، محاولات، شعر،... الخ..*

وقد شرح جينيت كل نمط من هذه الأنماط الخمسة في كتاب مستقل، فوضع كتاب (معمارية النص) ١٩٨٦، للنصّ و(عتبات) ١٩٨٧ للمناصّة...

٦ ـ (التناصّ) في النقد العربي القديم:

لم يتفق المترجمون العرب المعاصرون بعد على تعريب مصطلح (التناصّ) Intertextulite فبعضهم يعرّبه (التناصّ) وآخرون (التناصّية)، وفريق ثالث بـ(النصوصية)، ورابع بـ(تداخل النصوص)، ومع ذلك فإن المصطلح الأول (التناصّ) هو الذي شاع وانتشر، بعد أن استفاض الحديث مؤخراً عن المناهج النقدية الأسلوبية والألسنية والبنيوية والسيميائية... الخ.

ومادة (نصص) في المعجمات العربية القديمة (لسان العرب لابن منظور، والقاموس المحيط للفيروز آبادي، وأساس البلاغة للزمخشري، والمخصص لابن سيده): (تناص) القوم أي اجتمعوا. إلا أن هذه المادة لم ترد في المعجمات

العربية الأدبية الحديثة المتخصصة (كمعجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب لمجدي وهبة، وكامل المهندس ١٩٨٤، والمعجم الأدبي لجبور عبد النور ١٩٧٩).

وعلى الرغم من شيوع مصطلح (التناصّ) في النقد الغربي المعاصر، في الآونة الأخيرة، إلا أن أصداءه ما تزال خافتة في النقد العربي المعاصر، وعلى الرغم من مضي أكثر من أربعين عاماً على ولادته في النقد الأوروبي، فإنه ما يزال وليداً يحبو في نقدنا العربي المعاصر، حيث لم يصدر عنه سوى كتاب واحد (٢٦)، ومحور في مجلة (ألف) المصرية (٢٧).

ويبدو أن لهذا المصطلح ظهورات عديدة في تراثنا النقدي، وإن بأسماء مختلفة، فقد روى ابن رشيق صاحب كتاب (العمدة) قول علي بن أبي طالب (رضي):

"لولا أن الكلام يُعاد لنفد"، تأكيداً لحقيقة فنية رددها عنترة في معلقته:

هل غادرَ الشعراءُ من متردّم

ثم ذكرها أبو تمام في قوله:

كم ترك الأولُ للآخر(٢٨)

وقد وردت في تراثنا النقدي، مصطلحات عديدة تقارب مصطلح (التّناصّ)، في الحقل البلاغي (كالتضمين، والتلميح، والإشارة، والاقتباس...الخ)، وفي الميدان النقدي (كالمناقضات، والسرقات، والمعارضات... الخ). وكلها تقترب قليلاً أو كثيراً من مفهوم (التّناصّ)، إذ يشير ابن سنان الخفاجي في كتابه: (سرّ الفصاحة)، إلى حضور شعر القدماء في شعر المحدثين، وإن ذلك لا يعطي أفضلية لشعر قديم على شعر محدث إلا بالجودة الفنية، كما يشير إلى إدراك بعضهم لـ(التداخل الدلالي)، الذي يرى أن جميع معاني المحدثين إنما تستند إلى معاني القدماء.

وقد رد آخرون بأن حضور القدماء في شعر المحدثين هو حضور جزئي، لا كلي، لأن المحدثين تفردوا بمعان استنبطوها لم تخطر للقدماء. أما التداخل على مستوى الألفاظ فإنه ينصرف إلى المفردات. وهذه ليست ملكاً لأحد الفريقين.

والإنتاجية الشعرية، على هذا النحو، تمثل استعادة لمجموعة من النصوص القديمة (في مضامينها، وصورها، وتراكيبها... الخ)، في شكل خفي حيناً،

وجلي أحياناً أخرى. بل إن قطاعاً كبيراً من هذا الإنتاج الشعري إنما يعدّ تحويراً لما سبقه، ذلك أن المبدع لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه، في مجالات الإبداع المختلفة، فقد كان الشعراء ينصحون الشاعر المحدث بأن يقرأ آلاف الأبيات الشعرية ويحفظها، ثم ينساها، ليبدع من عنده، ويجد شخصيته الشعرية.

أما إذا ظل يدور في فلك الأقدمين فيحفظ أشعارهم فحسب، ولا ينساها، فإنها ستكون عقبة في سبيل إيجاد هويته الشعرية. كما أكد النقاد العرب القدماء ضرورة معرفة الشاعر لأيام العرب وأمثالهم والاطلاع على كلام المتقدمين المنظوم والمنثور، فهذا كله مما يشحذ القريحة، ويذكي الفطنة."وإذا كان صاحب الصناعة عارفاً بها، تصير المعاني التي ذكرت وتعب في استخراجها، كالشيء الملقى بين يديه، يأخذ منه ما أراد، ويترك ما أراد".(٢٩)

وقد تنبه النقاد العرب القدماء إلى ظاهرة (تداخل النصوص) أو (التفاعل النصّي)، وبخاصة في الخطاب الشعري، واتخذ هذا التنبه طبيعة تحليلية نقدية، تعددت فيه مجموعة من المصطلحات التي تدقق في جزئيات التداخل، وتضعها داخل إطار اصطلاحي لتمييزها عما سواها، ورصدوا طرائق ممارستها، من منظور بلاغي، على اعتبار أن البلاغة كانت هي العلم الأحدث الذي يزيد في جماليات الشعر. فهي علم تقييمي قبل أن تصبح تعليمية. ومن هنا يمكن القول إن النقد العربي القديم أشار إلى (التفاعل النصّي)، وإن لم يحدده باسمه المعاصر، ولكن تحت تسميات اصطلاحية من مثل: التضمين، والاستشهاد، والاقتباس... الخ، وحتى (السرقات) كان لها مَنْ فهمها على أنها تأثر لا أخذ، واستمداد واستعانة وإعادة إنتاج ضروري على أساس النصّ السابق.

وهكذا يمكن القول إن ظهورات (التّناصّ) في النقد العربي القديم وجدت في حقلي البلاغة، والنقد الأدبي. ويرى النقاد العرب أنه لا تداخل نصّياً في النحو والصرف وقواعد الإعراب، لأنه ليس في شيء من ذلك خصوصية ترتبط بالمبدع.

ومن هنا دخل الغلط على مَنْ جعل هذا من قبيل التداخل النصّي، وحكم بالأخذ أو السرقة، إذ هي أمور مشتركة لا تدخل مجال التمايز والفضيلة، ولا اختصاص لها بفرد دون آخر، أو بجيل دون آخر.(٣٠)

كما يخرج من دائرة التداخل النصّي الإطار الإيقاعي الخارجي للشعر، لأن الوزن مثل الهيئة الصورية للبنية الشعرية، ليس داخلاً في

منطقة (الفصاحة): "فليس بالوزن ماكان الكلام كلاماً، ولا به كان كلام خيراً من كلام".(٣١)

ولقد ظهرت مصطلحات عديدة، في الحقل البلاغي، تشير إلى (التّناصّ) وتمثل له: من مثل: الاستيحاء، والإشارة، والتلميح، والتضمين، والاقتباس... الخ..

فـ(التلميح) يؤكد الجانب التحسيني، ويعتمد على صدور إشارات من النصّ الحاضر إلى النصّ الغائب (السابق). وهذه الإشارات ترتد إلى قصة أو مَثَل أو شعر...

و(التضمين) يتم بين نصين شعريين. وتتجلى فيه القصدية تجلياً مباشراً، فيشار إلى النصّ الغائب، باقتطاع جزء من البيت الشعري، أو البيت بكامله، أو أكثر من بيت. وهنا ينبغي ملاحظة مستوى وعي المتلقي، فإن كان حضور النصّ الغائب له شهرة اكتفى بإعلان عملية التداخل...

و(الاقتباس) هو أن يأخذ الشاعر شعراً من بيت شعري بلفظه ومحتواه، وهو يمثل شكلاً تناصّياً يرتبط فيه المدلول اللغوي بالمفهوم الإصلاحي الذي يتمثل في عملية الاستمداد التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحاً محدداً في خطابه، بهدف إضفاء لون من القداسة على جانب من صياغته بتضمينه شيئاً من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف، أو الشعر القديم. وهنا يجب أن تكون في الوعي عملية القصد النقلي.. فإذا كانت الصياغة منتمية إلى هذه الجوانب المقدسة، فإن طبيعة الاستمداد يجب أن يتم فيها تخليص النصّ الغائب من هوامشه الأصلية، ليصبح جزءاً أساسياً في البنية الحاضرة، أي أنه يتحرك، داخل ثنائية (الحضور والغياب) على صعيد واحد.

وقد تنعكس حركة (التداخل النصي) فيما سماه النقاد القدماء (الحلّ والعقد)، فالحلّ يكون عن طريق نقل الصياغة من المستوى الشعري إلى المستوى النثري، مع المحافظة على الإطار الدلالي والصياغي في المستويين، على أن يكون هناك دوافع فنية تستدعي هذا التحول، وتعمل على المحافظة على فنية الصياغة عند حلها.

وأما (العقد) فهو أن يقوم المبدع ببناء خطابه الشعري بالاستناد إلى خطاب آخر نثري، فعملية البناء هنا هي تحويل الصياغة من المستوى النثري إلى المستوى الشعري، عن طريق إضافة الجانب الإيقاعي فحسب.

وأما (الاحتذاء) فهو عملية فنية لها مواصفاتها التي تبعدها عن (المحاكاة)، وتقترب بها من "الأخذ". ومثالها قول الفرزدق:

أترجو ربيعٌ أن تجيء صغارُها بخيرٍ، وقد أعيا ربيعاً كبارُها

احتذاه البعيث فقال:

أترجو كليباً أن يجيءَ حديثُها بخيرٍ، وقد أعيا كليباً قديمها

فقال الفرزدق عند سماعه هذا الاحتذاء:

إذا قلت قافيةً شروداً تنخّلها ابنُ حمراء العِجانِ

وقد ينصرف (التداخل التناصّي) إلى المستوى الدلالي الخالص عن طريق (التوليد)، حيث يتحرك الوعي إلى النصّ الغائب، ويستولده دلالته في حدودها الأولى. وقد يصيبها تمدد إضافي، تبعاً للفضاء الذي تشغله. وهذا النمو ينقلنا إلى منطقة وسطى بين (الاختراع) و(السرقة) كما يرى ابن رشيق. فقد قال امرؤ القيس:

سَمَوْتُ إليها بعد ما نامَ أهلُها سُمُوَّ حَبابِ الماءِ حالاً على حالِ

فقال عمرو بن عبد الله بن أبي ربيعة، وقيل وضاح اليماني:

فاسقط علينا كسقوط الندى ليلةَ لا نـاهٍ ولا زاجر

فقد تم (التوليد) في المستوى الدلالي، دون التعامل مع التشكيل الصياغي لامرئ القيس(٣٢).

وهذه الأشكال هي هوامش داخل قضية شمولية هي (السرقات الشعرية).

وقد يكون (التّناصّ) في الصور البلاغية (التشبيهات، والاستعارات، والكنايات) باعتبارها تملك المعاني الأول والثواني، فعندما يقول الشاعر عن رجل ما إنه (بحر)، و(أسد) و(شمس)، فإنه يشبهه بالبحر لكرمه، وبالأسد لشجاعته، وبالشمس لبياضه ونقائه.والشاعر لم يلجأ إلى الوصف المباشر، وإنما إلى (التشبيه) الذي هو (مجاز) أو وصف غير مباشر لما يريد الحديث عنه. وعندما يقول الشاعر عن ممدوحه بأنه (كثير الرماد)، فهو يكني بذلك عن كرمه. ولكنه لم يقل عنه إنه كريم مباشرة، وإنما لجأ إلى وصف قدوره التي يكثر تحتها الرماد، والتي تدل على كرمه. وعندما يقول عن ممدوحه إنه (طويل النجاد)، فهو يكني بذلك عن شجاعته. ولكنه لم يقل إنه شجاع مباشرة،

وإنما لجأ إلى وصف طول قراب سيفه الدال على شجاعته.

كما عرف النقد العربي القديم مفهوم (التّناصّ)، ولكن تحت تسميات أخرى كالنقائض، والسرقات والمعارضات...

(فالنقائض) جمع (نقيضة). و(نقض) لغة: نكث وأبطل، واصطلاحاً: النقيضة مأخوذة من نقض البناء إذا هدمه. وناقض غيره: خالطه وعارضه. والمناقضة في الشعر أن ينقض الشاعر الثاني ما قاله الشاعر الأول، فيلتزم الوزن والقافية والروي الذي اختاره الأول، وينسج على غراره، ناقضاً مزاعمه ومعانيه.

وتشكل (النقائض) باباً مستقلاً في الشعرالعربي، بدأ منذ الجاهلية وصدر الإسلام، وانتهى إلى العصر الأموي.

وأما (السرقات الشعرية) فهي أخذ الشاعر اللاحق معنى الشاعر السابق. فهي (نقل) أو (محاكاة) أو (افتراض). ولأن الشاعر المحدث جاء تالياً، فقد وصم بالسرق، ووضعت الكتب في سرقات أبي نواس، وأبي تمام، والبحتري، والمتنبي.. ومضى النقاد في إظهار تعالمهم وتحاملهم على الشعراء، فأقفلوا بذلك دائرة المعاني..

فعندما قال المتنبي بيته:

يزور الأعادي في سماء عجاجةٍ أسنّتُهُ في جانبيها الكواكبُ

مشبهاً لمعان الحراب في ظلام الغبار بلمعان النجوم في ظلام الليل، فإن النقاد تتبعوا هذا المعنى لدى سابقيه، فقالوا: إنه مأخوذ من قول بشار بن برد:

كأنَّ مُثارَ النَّقْعِ فوقَ رؤوسنا وأسيافَنا، ليلٌ تَهاوى كواكُبهْ

ثم وجدوا أن هذه الصورة الشعرية ليست من مبتدعات بشار، وإنما هي مأخوذة من سابقه: عمرو بن كلثوم في قوله:

تبني سنابكُها من فوق أرؤسهم سقفاً كواكبُهُ البيضُ المباتيرُ

وقد أخذت هذه القضية جهد النقاد القدماء، فلا يكاد يخلو كتاب نقدي من فصل عنها. يقول ابن رشيق في (العمدة): "وهذا باب متسع جداً لا يقدر أحد الشعراء أنه يدعي السلامة منه. وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وأخرى فاضحة لا تخفى على الجاهل".(٣٣).

وقد تشعبت الأقوال فيها، وكثرت المصطلحات (كالسرق، والسلخ،

والنسخ، والغصب، والإغارة، والاختلاس... الخ)، وتعددت الآراء بين متحامل ومنصف ومتوسط، إلا أن الناقد الذي يمتلك القدرة على التمييز بين (المشترك) الذي لا يجوز ادعاء السرقة فيه، و(المبتذل) الذي ليس أحد أولى به، و(المختص) الذي حازه المبدع ابتداء فملكه.(٣٤).

وهكذا اعتبر فريق من النقاد المنصفين السرقات ظاهرة طبيعية، منطلقاً من اعتقاد أن المعاني كالماء والهواء، مشاعة بين الناس، فلا يضير الخلف أن يأخذ عن السلف.

٤ ـ منهج التحليل النّناصّي:

١ ـ (النصّ) و(الخطاب):

يختلف (الخطاب) Discourse عن (النّص) Texte في أن الأول وحدة تواصلية إبلاغية، متعددة المعاني، ناتجة عن مخاطب معين، وموجهة إلى مخاطب معين، عبر سياق معين. وهو يفترض وجود سامع يتلقاه، مرتبط بلحظة إنتاجه، لا يتجاوز سامعه إلى غيره، وهو يدرس ضمن لسانيات الخطاب.

أما (النص) فهو التتابع الجملي الذي يحقق غرضاً اتصالياً، ولكنه يتوجه إلى متلق غائب، وغالباً ما يكون مدونة مكتوبة تمتلك الديمومة. ولهذا تتعدد قراءات النصّ، وتتجدد، بتعدد قرائه، وتعدد وجهات النظر فيه، وحسب المناهج النقدية المتعددة...

ويُعنى (علم النصّ) بوصف العلاقات الداخلية والخارجية للأبنية النصّية بمستوياتها المختلفة، وبشرح المظاهر العديدة لأشكال التواصل واستخدام اللغة، كما يتم تحليلها في العلوم المتنوعة. ومن هنا فإن علوماً عديدة تشترك في تكوين علم النصّ وتحليله، من أهمها: الألسنية، والنحو، والبلاغة، وعلوم الاتصال الحديثة، والعلوم الإنسانية والاجتماعية ...الخ.

٢ ـ التحليل النّناصّي:

ويختلف تحليل النصّ من منهج نقدي إلى آخر: فالتحليل البنيوي للنصّ

الأدبي هو غير التحليل السيميائي، وهذا غير التحليل الأسلوبي، على الرغم من أن جميع هذه المناهج تعتمد الألسنية مدخلاً نقدياً. كما أن تحليل النصّ يختلف من ناقد إلى آخر في المنهج النقدي الواحد. فناقد مثل رولان بارت مرّ بمراحل نقدية متعددة: سوسيولوجية، وبنيوية، وسيميائية، وحرة.. يختلف نقده في كل مرحلة مرّ بها عنه في مرحلته التالية، وبالتالي فإنه يختلف في مجموع نقده، عن نقد تودوروف، أو نقد جوليا كريستيفا.... الخ.

وبما أن النصوص تقوم على ثلاث مستويات هي:

١ ــ *المستوى الاتصالي.*

٢ ــ *المستوى الباراغماتي.*

٣ ــ *المستوى الدلالي.*

فإن هذه المستويات تتعاون جميعاً، من خلال تعليمات (السياق الكبرى) التي يتحدد بموجبها الإطار العام للنصّ (الظرف السياقي)، أو المعرفة الشاملة بما يريد منتج النصّ أن ينتهي إليه، ومن خلال تعليمات (السياق الصغرى)، التي تحقق مكونات النصّ الداخلية (الجمل وكيفية تتابعها).

وهكذا تطورت الدراسات الألسنية المعاصرة من مرحلتها الأولية المتميزة بمنهجيتها (الوصفية) إلى مرحلتها الثانية (التحويلية) التي ركّزت على الجوانب المنطقية في اللغة، وحاولت أن تنشئ نموذجاً لغوياً مثالياً بعيداً عن الواقع.

لقد كان التيار السائد في الاتجاهات الألسنية هو التيار (الوصفي) الذي يعزل الجوانب اللغوية ويركز عليها دون سائر العناصر الأخرى. وقد أدى هذا إلى دراسة (التراكيب) SYNTAX بمعزل عن المعنى، مع أن (التركيب) هو نتيجة التفاعل بينه وبين المعنى. ثم جاءت (البراغماتية) PRAGMATICS فدرست (الاستعمال) اللغوي، بينما درست السيمياء SEMANTIC (المعاني).

وأما المرحلة الثالثة في تطور الدراسات الألسنية المعاصرة فقد حاولت تجاوز المرحلتين السابقتين، حيث رأت جوانب القصور فيهما، متمثلة في (النماذج) التي تم بها وصف اللغة، وفي تحديد (القواعد) التي يمكن بها إنتاج الكلام، وإهمال ما عداهما من أمور خارجة عنهما من مثل (السياق) الذي هو الأساس الذي يحكم البنية الشكلية.

ولهذا فإنه ينبغي توجيه الأنظار إلى أن أي نموذج لغوي لدراسة اللغة يجب أن يبنى على نظرية (النظم) SYSTEME التي توضح الكيفية التي يعمل

بها كل نظام دون عزل لأي جانب من جوانبه. وهذا ما دفع بألسنيي المدرسة التحويلية إلى دراسة عنصر (التفاعل) INTERACTION بين المستويات الثلاث في البناء اللغوي، مركزين على نوعين من الترابط النصّائي: الترابط النحوي، والترابط المعنوي، وعلى العناصر التي تجعل التفاعل بين هذين النوعين ممكناً: والتي يمكن إجمالها في (الإجراءات التخطيطية) التي تتولد عنها الظواهر الأسلوبية.

وهكذا ينتهي التحويليون إلى وضع خصائص للنصّانية تتمثل فيما يلي:

١ ــ *(النصّ نظام) لأنه وسيلة عملية اتصال. وهو يخضع لتحليل مكوناته جميعاً، بخلاف (الجملة) التي هي مجرد نظام عرفي اعتباري، يمكن أن تنشأ دون غرض اتصالي. ويمكن أن تحلل من حيث كونها تركيباً نحوياً مجرداً. بينما (الجملة) عند التحويليين هي (بنية شكلية)، وهي (تقرير منطقي) أيضاً..*

٢ ــ *إن عملية إنتاج النصّ إنما تتم في إطار من (التفاعل) الذي هو نوع من التعاون بين مرسل النصّ ومستقبله. و(النصّ) فعل يحاول بوساطة منشئه أن يوجه المتلقي، بخلاف (الجملة) التي لا تهدف إلى توجيه متلق أو تغيير وضع معين.*

٣ ــ *إذا كانت (الجملة) تتميز بوجودها المنطقي، فإن (النصّ) يتميز بخاصيته الاتصالية. وهذا لا يعني أن الجملة لا يمكن أن تكون نصّاً، ذلك أن النصّ هو كل وحدة كلامية تخدم غرضاً اتصالياً، ويمكن أن يكون عبارة أو جملة، أو نصّاً، ومن هنا اختلاف دراسة (النصّ) عن دراسة (الجملة). فدراسة النصّ تتطلب مساعدة علوم عديدة على رأسها اللسانيات، و(السميولوجيا والسوسيولوجيا والسيكولوجيا والكومبيوتر...الخ).*

٤ ــ *(النصّ) تتابع لحالات مختلفة عاطفية واجتماعية واقتصادية. وهو يخضع لضوابط تجعل عملية التغير في داخله ممكنة. ولكن هذه الضوابط لا تشبه قوانين النحو المجردة. و(مهمة) النصّ هي أن يخلق بيئة اتصالية، وليس أن يسوغ الكيفية التي تستخدم القواعد اللغوية.*

وينبغي أن ينظر إليه على أنه علم تحقيق التعاون بين عدد من العلوم *الاجتماعية والنفسية والمعلوماتية، ولا يمكن النظر إليه من منظور الألسنية التقليدية وحدها..*

٥ ــ *نظرية (النظم) التي يقول بها التحويليون هي الوحدة التي تجعل* مجموعة من العناصر متفاعلة في إطار البنية الكلية للنظام الألسني..

٦ ــ *تتجلى مبادئ النصّانية عند التحويليين في: (التناسق) COHESION وهو الطريقة التي يتم بها ربط الأفكار في بنية النصّ الظاهرة، بوساطة القواعد النحوية. وفي (الترابط الفكري) COHERENCE وهو الطريقة التي يتم بها ربط الأفكار داخل النصّ، بحيث يمكن استعادتها. وفي (القصد) Intentioninality ويعني أن النصّ ليس بنية عشوائية، وإنما هو عمل مقصود به أن يكون متناسقاً ومترابطاً، لكي يحقق هدفه. وفي (الموقفية) Situationality وهي أن يكون النصّ موجهاً للتلاؤم مع موقف معين بغرض كشفه أو تغييره. ويقتضي وجود عنصرين يتعاملان مع النص هما: المرسل، والمتلقي. وفي (التناصّ) Interexxuality وهو الخبرة السابقة التي تدخل في تكوين النصّ المبدع. وفي (الإخبارية) Informativity التي تختلف درجاتها بين نصّ وآخر، بحسب نوع النصّ وغايته. وفي (القبول) Acceptabliity ويُقصد به مدى استجابة المتلقي للنصّ وقبوله له.أما أصحاب الاتجاه النقدي الجديد الذين يرفضون نسبة النصّ إلى مؤلفه، فقد ركزوا اهتمامهم على (النصّ) وحده، تحليلاً، واعتبروه مستقلاً عن مبدعه، وعن الظروف (الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية) التي أبدعه فيها، على الرغم من أنهم يؤمنون (بالتناصّ)، وهو المؤثرات النصّية السابقة، والتي تتجلّى في صياغات مجهولة الصاحب، يصعب موقعتها بدقة، لأنها تضمينات لا واعية في النصّ، ولأنها انديا ح الذاكرة في النصّ. وهذا هو (التناصّ).*

ويرى رولان بارت في مقالة (نظرية النصّ) أن (التحليل النصيّ)، ينزع إلى تكوين علم نقدي يضع موقع النقد خطابه الخاص، دون أن يضرب بعرض الحائط ما تقدمه العلوم الأخرى (التاريخ، وعلم الاجتماع... الخ) للعمل الفني. وبهذا فإن التحليل النصّي لا يرفض الإضاءات التي يقدمها التاريخ، ولكن ما يرفضه هو تلك الخرافة النقدية القائلة إن الأثر الفني مقيد بحركة تطويرية كما لو أنه مجبر على أن يكون تابعاً للتاريخ أو المؤلف..

وبما أن النقد يسعى ــ بشكل عام ــ إلى توضيح معنى الأثر الأدبي، فإن

التحليل النصّي تعددي ينكر وجود مدلول نهائي، ذلك أن الأثر الأدبي لا ينغلق ولا يتوقف. ذلك أن الناقد (أو القارئ) هو نفسه داخل الحديث مهما التزم بالموضوعية. ومن هنا فإن (النقد) يصبح خطاباً حول (النصّ)، وذلك بالدخول في التوالد المجهول المنشأ للتناصّ. وبهذا فإن بارت يرى أنه لم يعد هناك نقاد، بل كتّاب فقط.

وإذا كان (النصّ) يتكون عادة من كلمات، وجمل، فإن الوقوف عند هذه الوحدات بمستواها اللغوي الصرف لا يكفي في الكشف عن الخواص النوعية المميزة للنصّ، ولابد أن يبدأ التحليل النصّي من البنية الكبرى في العمل الأدبي، وشرح ما في المتواليات النصّية من تماسك وانسجام. وتكون المتتالية متماسكة دلالياً عندما تقبل كل جملة فيها التأويل والتفسير.(٣٥).

و(البنية) هي تصور تجريدي من خلق الذهن، وليست خاصية للشيء، إنها نموذج يقيمه المحلل عقلياً، ليفهم على ضوئه الشيء المدروس بصورة أوضح، وعلى هذا فإن (البنية) الأدبية ليست شيئاً حسياً يمكن إدراكه في الظاهر، حتى لو حددنا خصائصها التي تتمثل في عناصرها التركيبية، وإنما هي تصور تجريدي يعتمد على الرموز وعمليات التوصيل التي تتعلق بالواقع المباشر.

وإذا كان (النصّ) عبارة عن تتابع من الجمل تؤطر مجموعة من الاتصالات بين طرفين لتحقيق غرض بلاغي وإبلاغي، فإن (بنية) النصّ تتأثر بنوعيته. ويتمّ الوصول إلى البنيات الكبرى في النصّ عن طريق قواعد الحذف، والاختيار، والتعميم، والتراكيب... الخ..

فـ(فاتحة) الروايات مثلاً هي بنية، وكذلك (خاتمتها)، و(دلالتها)..

في قاعدة (الحذف) يمكن أن نحذف أية معلومات قليلة الأهمية، لا وظيفة لها في النصّ. وفي قاعدة (الاختيار) يمكن اختيار بعض المعلومات، وحذف ما هو قليل الأهمية. وفي قاعدة (التعميم) يمكن حذف بعض البيانات الجزئية الجوهرية لصالح التصور الكلي الذي نستعيض به عنها، لأنه يشملها، كما في قولنا: جاء أحمد ومحمد ومحمود، فإنه من الممكن أن نعمم فنقول: جاء الإخوة جميعاً، فنلغي الخصائص الجزئية لصالح الشمولية العامة التي عوضت عنها. وفي قاعدة (التركيب) يمكن إعادة تكوين مجموعة الشروط والمواصفات التي يمكن أن تكوّن مفهوماً عاماً، فنختار التصور الأعلى مباشرة..

وبما أن النصّ متتالية من الجمل تكوّن مجموعة منغلقة، يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، فإن تحليل النصّ ينبغي أن يبدأ بالجملة،

باعتبارها أصغر وحدة في النصّ، وتحليلها إلى بنياتها الأولية(مركبات اسمية أو فعلية)...

ولكن هذا التحليل لا يكفي وحده إذا أغفلنا افتراض باثّ يرسل الرسالة، ومتلق يستقبلها. وليس من هدفنا أن نبحث في بواعث الباثّ، ولا في كيفية العملية الإبداعية، فهذا المنهج النفسي أشبعته الدراسات الحديثة بحثاً. وبالمقابل فإن كيفية استقبال النصّ لدى المتلقي، وردود فعله، أصبح منهجاً نقدياً جديداً في الدراسات الأدبية المعاصرة، وهو ما يسمى بـ(نظرية الاستقبال)، أو (جماليات التّلقّي)، وهو منهج نقدي جديد ومستقل، يقوم على تلقي الآثار الأدبية، وردود فعل القارئ تجاهها، ومشاركته في إعادة بنائها.

ويبدأ (التحليل النصّي) من البنية الكبرى للنصّ، والتي تتسم بالتماسك والانسجام. والتماسك ذو طبيعة دلالية، وهو يتصل بالعلاقات بين الوحدات التعبيرية المتجاورة داخل المتتالية النصية. وتصبح المتتالية متماسكة دلالياً عندما تقبل كل جملة فيها التفسير والتأويل. وكما أن الجملة ليست مجرد مجموعة من الكلمات، وإنما هي علاقات بنيوية تجسد الجملة، فإن تحليل البنية الكبرى للنصّ يتجاوز مجموع أبنية المتتاليات التي تتسم بالتماسك الأفقي.

إن (الأبنية الكبرى) هي الوحدات البنيوية الشاملة للنصّ، و(الأبنية الصغرى) هي أبنية المتتاليات والأجزاء. ولكل من البنيتين دلالته. وتحديد البنية الكبرى للنصّ يختلف من ناقد إلى آخر، باختلاف منهجه النقدي وثقافته، فكل يختار من النصّ العناصر التي يراها مهمة. وعلى الرغم من هذه الاختلافات فإن هناك شبه توافق في الوصف الإجمالي للنصوص.

وعلى الرغم من أن (البنيات الكبرى) للنصّ تختلف من ناقد/ قارئ إلى آخر، فإن مبادئ تكوّنها لاتكاد تتغير، وهي ترتبط بالقضايا المعبّر عنها بجمل النصّ بوساطة (القواعد الكبرى) التي تحدد ماهو أكثر جوهرية في مضمون النصّ، وبالتالي فإنها تلغي بعض التفصيلات الصغيرة لصالح المعلومات الأساسية في البنية الكبرى..

و(البنية الكبرى)، تنتج عن وصف أهداف النصّ واستقراء موضوعاته أو تقدم ملخصات له تسهم في كشف أبنيته. ومصطلح (البنية الكبرى)، هو مصطلح نسبي، يشير إلى بنية ذات نمو كلي شامل بالنسبة إلى أبنية ذات مستوى أصغر. وبالمقابل فإن ما يعتبر (بنية صغرى) في نصّ مايمكن اعتباره (بنية كبرى)، في نصّ آخر. والمتلقي هو الذي يحدد إطار (البنية الكبرى)، لأن

مفهوم التماسك الذي ينبغي أن تتصف به ينتمي إلى مجال الفهم والتفسير الـذي يضفيه القارئ على النصّ، ولأن تأويل النصّ من جانب القارئ لا يعتمد علـى استرجاع البيانات الدلالية التي يتضمنها النصّ فحسب، وإنمـا يقتضـي أيضـاً إدخال عناصر القراءة التي يملكها المتلقي داخل (كفاءة النصّ). وهذه الثغـرات المساعدة تتألف من الأبنية العاطفية والأعراف وما سواها. وكلهـا تسـهم فـي تماسك النصّ.

ويميز علماء النصّ بين التماسك الوظيفي للـنصّ، والتـرابط الموضـعي الشرطي فيه، فالأول هو الروابط البلاغية (غريماس)، وقد جعله هلمسليف أحـد المظاهر الضرورية لضمان الطابع العلمي للبحث، لأنه يبرز خواص أي نظـام للتفكير، ويعني أن أجزاء هذا النظام لابد من ترابطها فيما بينها. وأدوات الـربط هي التي تقوم بهذا الربط. أما الترابط الموضعي الشـرطي فيعتمـد الـروابط النسبية المعتادة بين الوقائع التي تدل عليها الأقوال، مثل أدوات الربط (أحـرف العطف، والجر، والاستئناف، والترقيم، وأسماء الإشـارة، وأدوات التعريـف، والأسماء الموصولة...الخ).

ويولي علماء النصّ التماسك أهمية قصوى، لأنه يعنـي عنـدهم خاصـية دلالية للنص، تعتمد على فهم كل جملة مكونة للـنصّ فـي علاقتهـا بالجمـل الأخرى، وقد عنيت بلاغتنا العربية القديمة بالتماسك، فخصصت له بحثاً مستقلاً هو ((الفصل والوصل))، ودرست مستوى الترابط القائم بين وحدتين من القول.

٣ ـ التفاعل النصّي:

يبدو أن بعض الدارسين آثر مصطلح (التفاعل النصّي) لأنّـه أعـمّ مـن (التّناصّ)، ولأن النصّ ينتج ضمن بنية نصّية سابقة، وهو يتعالق بها، ويتفاعـل معها، تحويلاً أو تضميناً أو خرقاً، وبمختلف الأشـكال التـي تـتم بهـا هـذه التفاعلات.

وجعل (التفاعل النصّي) ثلاثة أنواع:

١ ـ ***المناصّة*** *Paratextualite وهي البنية التي تشترك وبنيـة نصّـية أصلية في سياق ومقام معينين. وتجاورها محافظة على بنيتها كاملـة ومستقلة. وهي تحقق المحاكاةأو المماثلة أو التشابه (كما في السرقات الشعرية، وهي باب مستقل عند العرب)، كما تتجلى في المعارضـة (والمعارضات الشعرية تشكل أيضاً قضية مستقلة)، وفي المناقضات*

(التي استعرت في الجاهلية وصدر الإسلام، كنوع من الهجاء القبلي والشخصي).

٢ ــ ***المتّناصة*** *Intertextualite وهي تتضمن بنية نصّية ما مأخوذة من بنيات نصّية سابقة، وتدخل معها في علاقة، فتبدو وكأنها جزء منها. وقد تكون مباشرة تتجلى في الاستشهاد بالآيات القرآنية، والأشعار، أو غير مباشرة (أو ضمنية)، تتجلى في الإيحاءات والظلال البلاغية. ويختلف القراء في تحديدها حسب خلفياتهم الثقافية.*

٣ ــ ***الميتانصّية*** *Metatextualite وهي نوع من المناصّة تأخذ بعداً نقدياً محضاً في علاقة بنية نصّية طارئة مع بنية نصّية أصل. وتتجلى في (المعارضات).*

وهذه الأنواع الثلاثة متداخلة فيما بينها،وهي تتبادل الفعل، وتغير مواقعها من جنس أدبي إلى آخر، ومن نصّ إلى آخر، وتتعالق مع بعضها بعضاً.

و(المتفاعلات النصّية) قد تكون تراثية، وحديثة، ومعاصرة، وقد تكون عربية، وأجنبية. فمن المتفاعلات التراثية: متفاعلات تاريخية (العصر الإسلامي، التاريخ الحضاري القديم، الأساطير، حركات الزنج والقرامطة...الخ)، ودينية (الآيات القرآنية، والإشارات القصصية، وأسماء الأنبياء والمتصوفة....الخ)، وأدبية (من الشعر القديم، وأسماء عنترة، وطرفة، وامرئ القيس....الخ).. وشعبية (من الحكايات الشعبية: ألف ليلة وليلة، وسيرة سيف بن ذي يزن، والهلالية، والسندباد، وعلي الزيبق، وشهريار، ...الخ).

ومن المتفاعلات الحديثة متفاعلات تاريخية (من تاريخ العرب الحديث، نكبة ٤٨ ونكسة ٦٧ وحرب ٧٣.... الخ)، وأدبية (مقبوسات من شعراء محدثين ومعاصرين...الخ).

ويعتبر التحليلُ التناصّي (النصَّ) شبكة تلتقي فيها نصوص عديدة مستمدة من ذاكرة الأديب، وحصيلة نصوص يصعب تحديدها، إذ يختلط فيها القديم بالحديث، والأدبي بالعلمي، واليومي بالتراثي، والخاص بالعام، والذاتي بالموضوعي. تقول جوليا كريستيفا: "كل نصّ هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى"..

وهذا لا يعني أن النصّ الأدبي هو نسخ لنصوص أخرى، وإنما هو نصوص أخرى متداخلة، ومتباطئة في كتابة (مغايرة)..

٤ـ قوانين التّناصّ:

ويمكن تحديد ثلاثة قوانين للتناصّ، تحدد علاقة النصّ الغائب، بالنصّ الماثل، وهي:

١ ــ ***الاجترار***، *وفيه يستمد الأديب من عصور سابقة، ويتعامل مع النصّ الغائب بوعي سكوني، فينتج عن ذلك انفصال بين عناصر الإبداع السابقة واللاحقة، ويمجّد السابق حتى لو كان مجرد (شكل) فارغ..*

٢ ــ ***الامتصاص***، *وهو أعلى درجة من سابقه. وفيه ينطلق الأديب من الإقرار بأهمية النصّ الغائب، وضرورة (امتصاصه)، ضمن النصّ الماثل، كاستمرار متجدد.*

٣ ــ ***الحوار***، *وهو أعلى المستويات. ويعتمد على القراءة الواعية المعمقة التي ترفد النصّ الماثل ببنيات نصوص سابقة، معاصرة، أو تراثية. وتتفاعل فيه النصوص الغائبة والماثلة في ضوء قوانين الوعي واللاوعي..*

وهكذا يتم الانطلاق من (النصّ الغائب) لإعادة كتابته، لأنه لا يمكن أن ينحصر في مدلول واحد ثابت. وإنما يتحوّل إلى شبكة من المستويات المتفاعلة. وبمجرد أن يطلق الكاتب نصّه الجديد، الذي هو عبارة عن عدة نصوص سابقة ومعاصرة، فإنه يدخل النصّ نفسه في عمليات تناصّ جديدة، باعتبار النصّ الجيد قادر دائماً على العطاء المستمر لقراءات متعددة. ومن هنا يظل النصّ منفصلاً عن القارئ، ومتصلاً به في الوقت نفسه، كما يظل فاعلاً ومنفعلاً، مؤثراً ومتأثراً. وتصبح عملية (إنتاج) النصّ الماثل عملية تشترك فيها النصوص الغائبة، باعتبارها الأدوات الأساسية للإنتاج، مع النصّ الحاضر باعتبار القارئ الأداة الثانية في (تفسير) النصّ، و(تركيبه) من جديد. وتظل عملية (القراءة) هي عملية أخذ وعطاء: أخذ من النصّ، وعطاء من قبل المخزون الأدبي والثقافي للقارئ. وهكذا يتفاعل النصّان: الغائب والماثل، من أجل إنتاج (نصّ)جديد هو أيضاً (تناصّ) مركب من نصوص عديدة متداخلة، وهذه هي القراءة المعمقة التي تستبطن أعماق النصّ الماثل، في عملية التفكيك له، من أجل إعادة (تركيب) له، مقترنة بنصوص غائبة عديدة، بخلاف القراءة (الأفقية) التي لا يملك فيها النصّ الماثل من عناصر (الأدبية) ما يسمح للقارئ بالانطلاق في سماء الذاكرة. ■■

■ هوامش الباب الأول:

١ ــ دار المستقبل العربي ــ القاهرة ١٩٨٦

٢ ــ بيروت ١٩٨٩

٣ ــ لندن ١٩٨٤ ص ٤٥ ط٣

٤ ــ سارة كوفمان، وروجيه لا بورت ــ مدخل إلى فلسفة جاك ديريدا ــ تر: إدريس كثير، وعز الدين الخطابي ــ الدار البيضاء ١٩٩١ ، ص ٨٣.

٥ ــ فيليب سولرز ــ نظرية السيميولوجيا ــ تل كل ١٩٦٨ ص ٢٧٤

٦ ــ صلاح فضل ــ بلاغة الخطاب وعلم النص ــ عالم المعرفة الكويتية ص ٢٢٩.

٧ ــ جوليا كريستيفا ــ السيميولوجيا ــ سوي ــ باريس ١٩٦٩ ص ٥٢.

٨ ــ نفسه ــ ص ٥٣

٩ ــ نفسه ــ ص ٥٣

١٠ــ لانسون ــ منهج البحث في تاريخ الأدب ــ تر:محمد مندور ــ نهضة مصر ١٩٧٢ ــ ص ٤٠٠.

١١ــ عبد الله الغذامي ــ الخطيئة والتكفير ــ ص ٣٢١.

١٢ــ نقلاً عن سعيد يقطين ــ انفتاح النص الروائي ــ ص ٩٤.

١٣ــ نفسه ــ ص ٩٨

١٤ ــ تودوروف ــ ميخائيل باختين ــ باريس سوي ١٩٨١ ص ٧.

١٥ ــ تودوروف ــ نقد النقد ــ سوي باريس ١٩٨٤ ص ١٠٤

١٦ــ ألفريد جاري (١٨٧٣-١٩٠٧) كاتب فرنسي تنتمي أعماله إلى السيريالية والعبثية.

١٧ــ ميشيل آريفي ــ لغات جاري ١٩٧٢ ص ١٨.

١٨ــ تودوروف ــ نقد النقد ــ ص ١٠١

١٩ــ جوليا كريستيفا ــ مدخل إلى السيميولوجيا ــ سوي ــ باريس ١٩٧٨ ص ٨٥

٢٠ــ جوليا كريستيفا ــ ثورة اللغة الشعرية ــ سوي ــ باريس ١٩٨٥ ص٥٩

٢١ــ جوليا كريستيفا ــ السيميولوجيا ــ سوي ــ باريس ١٩٦٩ ص ٨٤

٢٢ــ محمد عبد المطلب ــ قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ــ مكتبة لبنان ــ بيروت ١٩٩٥ ص ١٤٧

٢٣ــ مارك انجينو ــ في أصول الخطاب النقدي الجديد ــ تر:أحمد المديني ــ بغداد ١٩٨٧ ص ١١٠.

٢٤ــ جيرار جينيت ــ مدخل لجامع النص ــ تر: عبد الرحمن أيوب ــ دار توبقال ــ الدار البيضاء ١٩٨٦ ص ٩٠ ط٣

٢٥ــ جيرار جينيت ــ الشعرية ــ سوي ــ باريس ١٩٨٢ ص ٧

٢٦ــ تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص ــ لمحمد مفتاح ــ دار التنوير ــ بيروت ١٩٨٥

٢٧ــ العدد الثاني عام ١٩٨٦

٢٨ــ العمدة لابن رشيق ــ القاهرة ١٩٢٥ ص ٥٧/١

٢٩ــ ابن الأثير ــ المثل السائر ــ تحــ: أحمد الحوفي وبدوي طبانة ــ نهضة مصــر ص ٦٩/١

٣٠ــ عبد القاهر الجرجاني ــ أسرار البلاغة ص ٢٦

٣١ــ عبد القاهر الجرجاني ــ دلائل الإعجاز ص ٤٧٤

٣٢ــ ابن رشيق ــ العمدة ١٧٦/١، ومحمد عبد المطلب ــ قضايا الحداثة .. ص ١٥٧

٣٣ــ ص ٢٥٠/٢

٣٤ــ القاضي الجرجاني ــ الوساطة بين المتنبي وخصومه ــ تحــ: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي ــ دار إحياء الكتب ــ القاهرة ١٩٦٦ ــ ص ١٨٣

٣٥ــ للتوسع ، انظر: محمد عزام ــ النقد.. والدلالة: نحو تحليل سيميائي لــلأدب ــ وزارة الثقافة ــ دمشق ١٩٩٦.

الباب الثاني

النقائض الشعرية

١ ــ تعريف النقائض

٢ ــ نقائض العصبية القبلية في الشعر الجاهلي.

٣ ــ النقائض الدينية في شعر صدر الإسلام.

٤ ــ النقائض الذاتية في الشعر الأموي.

٥ ــ (التناصّ) في (النقائض).

النقائض الشعرية

ـ ما الأسد إلا بضعة خراف مضمومة.

ـ فرلين.

١ ـ تعريف (النقائض):

جاء في لسان العرب أن (النقائض) لغة جمع (نقيضة)، من (نقض) البناء إذا هدمه، والحبل إذا حلّه. وضده (الإبرام) يكون للحبل والعهد. و(ناقضه) مناقضة: خالفه. و(المناقضة) أن يتكلم بما هو ضد معناه. و(المناقضة) في الشعر أن ينقض الشاعر ما قاله الأول فيجيء بغير ما قاله.

وأما اصطلاحاً فالنقيضة هي أن يتجه الشاعر بقصيدته إلى شاعر آخر، هاجياً أو مفتخراً، فيعمد الآخر إلى الرد عليه بقصيدة هاجياً أو مفاخراً، ملتزماً الوزن العروضي والقافية والروي الذي اختاره الشاعر الأول، فيفسد على الأول معانيه، ويردها عليه، ويزيد عليها.

فالمحوران اللذان تدور عليهما النقائض هما الشكل الشعري (الوزن والقافية)، والمضمون (المعاني) التي تتكون من الهجاء أو الفخر، معتمداً على الأنساب والأيام والمآثر والمثالب..

وإذا كانت النقائض قد نشأت في حظيرة الشعر الجاهلي، واشتد عودها في ظلال (الأيام) بين القبائل، فإنها ازدهرت في ظلال سيوف الدين الجديد، واشتعلت في العصر الأموي ناراً موقدة بين الشعراء الفحول الثلاثة : الفرزدق، وجرير، والأخطل..

٢ ـ نقائض العصبية القبلية في الشعر الجاهلي.

لماكان العرب يعيشون، في العصر الجاهلي، حياة بدوية مضطربة، يتنقلون فيها جرياً وراء المراعي والمياه، فإن هذا التنقل الدائب، والاضطراب المادي فرض على الفرد أن يحتمي بقبيلته التي هي بمثابة دولة له، وموئل، فهي المسؤولة عن حماية الأفراد وجرائرهم. ومن هنا كان اصطدام القبائل العربية ببعضها البعض، واقتتالها على المياه والمراعي وطرق القوافل التجارية. وقد أشعل هذا الصدام قتالاً ومعارك (أياماً) سجلها الشعر الحماسي الذي يفتخر بالقبيلة، ويرثي قتلاها، ويهجو أعداءها. وهكذا كان الشعر حرباً أدبية تنتج عن الحروب والغزوات، أو تسبقها، أو توازيها..

ومن هنا نشأت (النقائض) التي ليست سوى قصائد حماسية يفتخر فيها الشاعر بقبيلته ويهجو أعداءها، فيرد عليه شاعر القبيلة الأخرى بقصيدة مماثلة، على نفس الوزن والقافية والروي، ينقض فيها معاني الشاعر الأول في القصيدة الأولى و يفخر فيها أيضاً بنفسه وبقبيلته...

وقدقام (الفخر) الجاهلي على تحبيذ الفضائل الاجتماعية التي أقرتها الحياة العربية كالكرم، والشجاعة، والنجدة، والسيادة، وكثرة العدد، وشرف النسب، والمروءة.... الخ. ولهذا كان الفخر (فناً) من فنون الشعر العربي القديم...

أما (الهجاء) فهو الشتم بالشعر، والسخط، والسخرية. فإذا كان الشاعر يفتخر بنفسه أو بقبيلته، فإنه يحط من شأن عدوه وينشر مخازيه ومساوئه، يقول ابن رشيق: "فأما الهجو فأبلغه ما خرج مخرج التهزل والتهافت، وما اعترض بين التصريح والتعريض. وما قربت معانيه، وسهل حفظه، وأسرع علوقه بالقلب، ولصوقه بالنفس. فأما القذف والإفحاش فسباب محض، ليس للشاعر فيه إلا إقامة الوزن".(١).

ولهذا أعجب النقاد بقول زهير في تشككه وهزله، في قوله:

وما أدري وسوف إخال أدري أقومٌ آلُ حصنٍ أمْ نساءُ

فإن تكن النساءُ مخبآتٍ فحق لكل محصنة هداءُ

وعدّوه من أشد الهجاء.

ومن المهاجاة ما دار بين امرئ القيس وعبيد بن الأبرص الأسدي حول مقتل حجر والد امرئ القيس، فقد قال امرؤ القيس متوعداً بني أسد الذين قتلوا أباه:

واللهِ لا يذهب شيخي باطلاً حتى أبير مالكاً وكاهلا

القاتلين الملك الحلا حلا خيرَ مَعَدٍّ حسباً ونائلا

فرد عليه عبيد بن الأبرص الأسدي يسخر منه ويكذبه:

يا ذا المخوّفنا بقت لِ أبيهِ إذلالاً وحَيْنا

أزعمتَ أنك قد قتلـ ـتَ سراتِنا كذباً وَمَيْنا

هلاّ على حجرِ بن أمِ قطامِ تبكي لا علينا

ويبدو من هذا نقض معاني القصيدة الأولى.

وفي تتبع (أيام) العرب ما يشي بغير قليل من (النقائض) الشعرية، فقد كانت (أيام) العرب هي وقائعهم ومعاركهم الحربية، وقد ذكر الميداني في كتابه (مجمع الأمثال) مئة واثنين وثلاثين (يوماً) جاهلياً. ثم قال: "وهذا الفن لا يتقصاه الإحصاء فاقتصرت على ما ذكرت".

ويبدو أن المصدر الأول لرواية (أيام) العرب هو كتاب مفصل لأبي عبيدة، جمع فيه ألفاً ومائتي يوم، بينما صنف ابن عبد ربه في كتابه (العقد الفريد) الأيام بحسب القبائل، فذكر حروب قيس وكنانة، وأيام بكر وتميم، وحرب داحس والغبراء، وحرب البسوس... الخ، وذكر الشعر المتصل بهذه الأيام...

وسنقتصر من (النقائض) الجاهلية على النقائض بين القحطانية، والنقائض بين العدنانية، والنقائض في الحياة الاجتماعية.

١ ـ النقائض القحطانية:

دارت بين القبائل القحطانية بعضها ببعض. ومن أيامها: يوم الكلاب الأول الذي قتل فيه شرحبيل عم امرئ القيس، ويوم الكلاب الثاني لتميم على مذحج وأحلافها، وأيام الأوس والخزرج التي كانت من أشهر حروب الجاهلية، وقد قيلت فيها أشعار كثيرة في النقائض والمهاجاة.

ورغم أن الأوس والخزرج قبيلتان عربيتان رحلتا من اليمن، بعد سيل العرم، واستقرتا قرب يثرب، فإنهما تخاصمتا في حرب (سمير) التي كانت للأوس على الخزرج. وسببها أن سميرا الأوسي قتل ضيفاً لمالك بن العجلان الخزرجي(٢) فتحارب الحيّان، وقال مالك يحث الخزرج:

إن سميراً أرى عشيرته قد حدبوا دونه وقد أنفوا

فقال درهم بن زيد أخو سمير:

يا قوم لا تقتلوا سميراً فإن القتلَ فيه البوارُ والأسفُ

إن تقتلوه ترنّ نسوتكم على كريم ويفزع السلفُ

يا مال لا تبغينْ ظلامتنا يا مال، إنّا لمعشر أُنُفُ

وقد أثارت هذه الملاحاة الشعرية شاعرين لم يدركاها، ولكنهما تناقضا حولها، هما: قيس بن الخطيم الأوسي، وحسان بن ثابت الخزرجي، فقد قال قيس بن الخطيم من قصيدة له:

ردّ الخليطُ الجمالَ فانصرفوا ماذا عليهم لو أنهم وقفوا

إنَّ بني عمنا طغوا وبغوا ولج منهم في قومهم سرفُ(٣)

فردّ عليه حسان بقصيدة يقول فيها:

مابالُ عيني دموعُها تكفُ من ذكر خَوْدٍ شطّتْ بها قذفُ

بلّغْ عني النبيتَ قافيةً تذلهم، إنهم لنا حلفوا

إن سميراً عبد طغى سَفَهاً ساعده أعبد لهم نُطُفُ(٤).

فمعاني قيس كانت قائمة على الحماسة والوعيد والهجاء بالبغي والطغيان ومجاوزة الحد، فرد عليه حسان ساخراً من وعيده، ومفتخراً بقومه، وهاجياً خصومه بأنهم دونهم في الشرف، ورامياً سميراً وقومه بالطيش والسفاهة.

ومن الأيام القحطانية يوم (السرارة)، حيث قتل خزرجي أوسياً فخرج الأوسيون، وقتلوه بياتاً (بغتة في الليل)، فنشبت الحرب، والتقى الجمعان في وداي (السرارة) فاقتتلا أربعاً، حتى نال كل من الآخر، فقال قيس بن الخطيم في ذلك:

تروحُ من الحسناء أم أنتَ مغتدي؟ وكيف انطلاقُ عاشق لم يزوّدِ

وهي قصيدة طويلة يصف فيها ما عملته هذه الحرب، ويفتخر بالأوس، فرد عليه حسان بن ثابت الخزرجي بقوله:

لعمرُ أبيكِ الخيرُ يا شعثُ ما نبا ... عليَّ لساني في الخطوب ولا يدي

لساني وسيفي صارمان كلاهما ... ويبلغُ ما لا يبلغ السيفُ مذودي

فلا تعجلنْ يا قيس واربعْ فإنما ... قصاراك أن تُلقَى بكل مهندِ

حسامٍ وأرماحٍ بأيدي أعزّةٍ ... متى تَرَهُمْ يا بنَ الخطيمِ تبلّدِ

فناغِ لدى الأبياتِ حوراً نواعماً ... وكحّلْ مآقيك الحسانَ بإثمدِ(٥)

فكلا الشاعرين نَسَبَ، وافتخر بنفسه وبقومه، وتحدّى، وهدد، وتوعد، ورمى الآخر باللؤم والضعة وخصال النساء.

ومن الأيام القحطانية يوم (حاطب) للخزرج على الأوس. وبينه وبين يوم (سمير) مائة عام. وقد قيلت فيه مناقضات وأهاج كثيرة، منها مناقضة بين قيس بن الخطيم الأوسي، وعبد الله بن رواحة، فقد قال الأول:

أتعرفُ رسماً كاطّرادِ المذاهبِ ... لعمرة وحشاً غير موقف راكبِ

دعوتُ بني عوفٍ لحقن دمائهم ... فلما أبوا أشعلتُها كلَّ جانبِ

رجالٌ متى يُدعوا إلى الموت يرقلوا ... إليه كإرقال الجمال المصاعبِ(٦)

فأجابه الثاني بقوله:

أشاقتك ليلى في الخليط المجانبِ نعم، ... فرشاشُ الدمعِ في الصدر غالبي

ومن النسيب انتقل إلى الحماسة والفخر، حيث قال:

إذا عيرت أحساب قوم وجدتُنا ... ذَوي نائل فيها كرام المضاربِ

نحامي على أحسابنا بتلادنا ... لمفتقر أو سائل الحق راغبِ

ومن أيامهم يوم (الربيع) للخزرج على الأوس، فقد اقتتل فيه الحيان، حتى كاد يفنى بعضهم بعضاً، وفيه يقول حسان بن ثابت مشبباً بليلى بنت الخطيم، ومفتخراً بزعامتهم وشجاعتهم.

لقد هاج نفسَكَ أشجانُها ... وعاودها اليومَ أديانُها

تـــذكرتُ ليلـــى وأنـــي بهـــا إذا قطعـــت منـــكَ أقرانُهـــا

ويثـــربُ تعلـــمُ أنّـــا بهـــا إذا التـــبسَ الأمـــر ميزانُهـــا

ويثـــربُ تعلـــمُ أنّـــا بهـــا إذا ضـــاقتِ الأوسَ جيرانُهـــا

متـــى ترنـــا الأوسُ فـــي بيضـــنا نهـــزّ القنـــا تَخْـــبُ نيرانُهـــا

فأجابه قيس بن الخطيم مشبّباً بعمرة زوجة حسان:

أجـــدّ بعَمْـــرةَ غنيانهـــا فتهجـــر أم شـــأننا شـــأنُها

ثم ينتقل إلى الفخر على الخزرج، فيقول مناقضاً حسان في معانيه:

ونحـــنُ الفـــوارسُ يـــومَ الربيـــع قـــد علمـــوا كيـــف فرســـانُها

ويثـــربُ تعلـــم أن النبيـــتَ راس بيثـــرب ميزانهـــا

حســـانُ الوجـــوهِ حـــدادُ الســـيوف يبتـــدر المجـــدَ شـــبانُها

٢ ـ النقائض العدنانية:

(الأيام) العدنانية نشبت بين قبائل معد بن عدنان. وهي كثيرة، منها ما كان بين قبائل ربيعة، ومنها ماكان بين ربيعة وتميم، وبين قيس نفسها، وبين قيس وكنانة، وقيس وتميم، وضبة... الخ. وقد كثر الشعر في (الأيام) العدنانية كثرة تدعو إلى الشك فيه.

ومن أيام ربيعة فيما بينها (حرب البسوس) بين بكر وتغلب ابني وائل. وهي مشهورة. قيلت فيها أشعار كثيرة. ومن أيامها يوم (جدود) لبني منقر من تميم على بكر من ربيعة، ويوم (مبايض) لبكر على تميم، وذلك أن طريف بن مالك العنبري من تميم، كان لا يتقنّع في سوق عكاظ، بخلاف الفرسان الذين كانوا يتقنعون كي لا يُعرفوا، وكان قد قتل شراحبيل الشيباني، فجاء حصيصة ابن شراحبيل يسأل عنه فدُلّ عليه، فرآه طريف يتأمله، فقال له: ماشأنك؟ قال: أريد أن أعرفك لعلي ألقاك في جيش فأقتلك، فقال طريف:

أو كلمـــا وردتْ عكـــاظَ قبيلـــةٌ بعثـــوا إلـــيَّ عـــريفَهم يتوسّـــمُ

فتوسّـــموني إننـــي أنـــا ذلكـــم شاكي السلاحِ في الحوادثِ مُعْلَـــمُ

حولي فوارسُ من أسيد شجعة وإذا نزلتُ فحولَ بيتي خضعم

فقال حصيصة بعد أن قتل طريفاً، من قصيدة:

ولقد دعوتُ طريفَ دعوةَ جاهلٍ غِرٍّ وأنتَ بمنظرٍ لا تعلمُ

فرد حصيصة على طريف ما ادعاه من شجاعته، وشجاعة قومه، وكذبه في ادعائه.

أما قيس فلها أيام (داحس والغبراء) بين عبس وذبيان. وهي كثيرة الحوادث والقصص. قيلت أثناءها معلقة عنترة العبسي، وفي أعقابها معلقة زهير بن أبي سلمى التي يمدح فيها الحارث بن عوف وهرم بن سنان اللذين أنهيا الحرب بالصلح، وتحمّلا ديات القتلى. ومن أيامها يوم (الرقم) لغطفان على عامر(٧).

وفيها يقول عامر بن الطفيل هاجياً النابغة الذبياني:

ألا مَنْ مبلغٌ عني زياداً غَداةَ القاعِ إذ أَزِف الضِّرابُ

فإنّ مِظَنّةَ الحِلْمِ التأنّي على مَهْلٍ، وللجهلِ الشبابُ

فإنّ مقالتي ما قد علمتهم وخيلي قد يحلّ لها النّهابُ(٨)

هدده بالعقل (الحلم)، وبالحرب (الخيل)...

فردّ عليه النابغة ينقض معانيه في الحلم:

ألا أبلغْ عويمرَ عن زيادٍ فإن مظنَّةَ الجهلِ الشبابُ

فإنك سوف تحلمُ لو تناهى إذا ما شِبْتَ أو شاب الغرابُ

فكنْ كأبيك أو كأبي بَراء توافقْكَ الحكومةُ والصّوابُ

وأيام العرب كثيرة أربت على الألف يوم، وُضعت فيها الكتب والمصنفات.

٣ـ النقائض الاجتماعية:

وهي نقائض قيلت في أمور اجتماعية لا تتصل بالأيام والحروب، ومنها

أن أمية بن خلف الخزاعي هجا حسان بن ثابت بقوله:

ألا مَـنْ مُبلـغ حسـانَ عنـي مغلغلـةً تـدبُّ إلـى عكـاظِ

أليسَ أبـوكَ فينـا كـان قَيْنَـاً لدى القينات فَسْـلاً فـي الحفـاظِ

يمانيـاً يظـلُّ يشـدُّ كيـراً وينفخُ دائبـاً لَهَـبَ الشّـواظِ(٩)

فأجابه حسان:

أتـاني عـن أميَـةَ زورَ قـولٍ ومـاهو بالمغيّـبِ بـذي حفـاظِ

سأنشرُ إن بقيـتُ لكـم كلامـاً يُنَشّرُ في المجـامع مـن عكـاظِ

قـوافي كالسِّـلامِ إذا اسـتمرتْ مـن الصـمِّ المعجرفـةِ الغِـلاظِ

تزوركَ إن شـتوتَ بكـلِ أرض وترضخ في محلك بالمعـاظِ(١٠).

فأمية رمى حسان بأن أباه كان قيناً، فكذبه حسان وهدده بالتشهير به في عكاظ مجمع العرب، وأن هذا التشهير سيكون بواسطة شعر أليم يسير في الأقطار ويكسبه العار. وهي قضية اجتماعية يحاول الجاهلي جاهداً الابتعاد عنها.

لقد كان الفخر والهجاء في الشعر أشد عليهم من وقع السيوف، ذلك أنهم يعتدون بأنفسهم كثيراً، بسبب الحرية الفردية التي تمنحهم إياها الصحراء المترامية الأطراف، حيث يشعر كل منهم بأنه ملك في باديته، ومن هنا تضخم الذات الفردية عندهم، والاعتداد بالحرية. ولهذا كان الطعن في قيم الذات أوجع عندهم من طعن السهام، من ذلك أن عامر بن الطفيل ويزيد بن عبد المدان كانا يتنافسان على ابنة أمية بن الأسكر الكناني الذي أبى أن يزوجها عامراً، وزوّجها يزيد الذي قال في قصيدة ينعت بها عامراً وقومه بأنهم أذلاء يؤدون الجزية لمن هم أقوى منهم:

يالَلرجـالِ لطـارق الأحـزانِ ولعـامرِ بـن طفيـل الوسـنانِ

كانـت إتـاوةُ قومـه لمحـرّق زمنـاً، وصـارت بعـد للنعمـانِ

عدّ الفوارس من هـوازن كلهـا فخراً علىّ، وجئت بالـديان(١١)

فأجابه عامر بن الطفيل ناقضاً معانيه: إذا أردت أن تفتخر فافخر بنفسك لا بغيرك، في قوله:

عجباً لواصفِ طارق الأحزانِ ولما تجئ به بنو الديّانِ

فخروا عليَّ بحبوة لمحرّق وإتاوةٍ سيقتْ إلى النعمانِ

ما أنتَ وابن المحرق وقبيله وإتاوة اللخمي في عيلانِ

فاقصدْ بذرعكِ قصدَ قومكَ وحدَهم ودَعِ القبائلَ من بني قحطانِ (١٢).

٣- النقائض الدينية في شعر صدر الإسلام

أشرقت شمس الإسلام على العرب، فمحت ظلام الجهل والجهالة، وهدت العقول إلى ما ينفع الناس. وكان الشعر سلاحاً في المعارك، وبعد أن كان تشجيعاً للعصبية القبلية في الجاهلية، أصبح جهاداً في سبيل نصر الدين الجديد، يدافع عن النبي صلى الله عليه وسلم وعن المسلمين، ويرافقهم في غزواتهم وحروبهم.

لقد كان ظهور الإسلام نهضة عامة تناولت جميع مناحي الحياة الاجتماعية والروحية للناس معاً. ومما تناولته العصبية القبلية التي كانت رابطة العربي في الجاهلية، فأحلت محلها رابطة العقيدة الدينية التي أشاعت التسامح والعفو بدل الجهالة الجاهلية.

وأعز الله العرب بالإسلام فصاروا أمة ودولة، بعد أن كانوا قبائل متنافرة، أو إمارات خاضعة لسلطان الروم أو الفرس.

ومع بدء الدعوة الإسلامية انقسمت القبائل إلى فريقين كبيرين: مع الرسول صلى الله عليه وسلم، أو عليه. ونشبت بين الفريقين مهاجاة، تمثلها، أول الأمر، مدرستا مكة والمدينة، كانت بداية النقائض الإسلامية. فقد "كان يهجو رسول الله صلى الله عليه وسلم ثلاثة رهط من قريش: عبد الله بن الزّبعرى، وأبو سفيان بن حارث، وعمرو بن العاص. فكان يهاجيهم ثلاثة من الأنصار: حسان بن ثابت، وكعب بن مالك، وعبد الله بن رواحة. فكان حسان وكعب يعارضانهم

بمثل قولهم: بالوقائع والأيام والمآثر، ويعيّرانهم بالمثالب. وكان عبد الله بن رواحة يعيّرهم بالكفر، فكان في ذلك الزمان أشد القول عليهم قول حسان وكعب، وأهون القول عليهم قول ابن رواحة. فلما أسلموا وفقهوا الإسلام كان أشد القول عليهم قول ابن رواحة".(١٣)

ولعل أول شعر في النقائض الإسلامية نشب بين ضرار بن الخطاب (من شعراء قريش)، وحسان بن ثابت يوم الهجرة من مكة إلى المدينة، فقد كان ضرار قال شعراً في سعد بن عبادة والمنذر بن عمر الأنصاري، لما تخلّصا من أسر قريش:

تداركت سعداً عُنوةً فأخذتَه وكان شفاءً لو تداركت منذرا

فأجابه حسان ينقض معانيه في فخره:

أتفخرُ بالكتّان لما لبسته وقد تلبسُ الأنباطُ ريطاً مقصّرا

فلا تكُ كالوسنانِ يحلُم أنه بقريةِ كسرى أو بقريةِ قيصرا

فإنّا ومَنْ يُهدي القصائدَ نحونا كمستبضعٍ تمراً إلى أرضِ خيبرا(١٤)

١-النقائض في الغزوات:

ثم استمرت النقائض الإسلامية في الغزوات. وكانت أولاها (غزوة بدر) التي أعلت مكانة المسلمين، وأصابت قريشاً بالذل والخذلان، فقال عبد الله بن الزبعرى يبكي قتلى بدر من المشركين:

ماذا على بدرٍ وماذا حوله من فتيةٍ بيضِ الوجوهِ كرامِ

تركوا نبيهاً خلفهم ومنبّهاً وابنيْ ربيعةَ خير خصم فئامِ

والحارثَ الفيّاضَ يبرقُ وجهُهُ كالبدر جلّى ليلةَ الإظلامِ(١٥)

فأجابه حسان بن ثابت الأنصاري ناقضاً معانيه، ومستنكراً البكاء على قتلى المشركين، ومادحاً الرسول صلى الله عليه وسلم:

ابكِ بكتْ عيناكَ ثم تبادرتْ بدمٍ تعلّ غروبها سجّامِ

ماذا بكيت به الذين تتابعوا هلاّ ذكرتَ مكارمَ الأقوامِ

أعني النبيَّ أخا المكارمِ والندى وأبرَّ مَنْ يولى على الإقسامِ(١٦)

وقد قيل شعر كثير في (غزوة بدر)(١٧)، منه الأصيل والموضوع، مناقضة وغيرها، منه قول حسان الذي يعيّر فيه الحارث بن هشام بفراره من المعركة، ويفخر بنصر المسلمين:

تَبَلَتْ فؤادَك في المنام خريدةٌ تسقي الضجيجَ ببارِدٍ بسّامِ

يا مَنْ لعاذلةٍ تلومُ سَفاهةً ولقد عصيتُ على الهوى لوّامي

إن كنتِ كاذبةَ الذي حدّثتني فنجوتِ منجى الحارثِ بنِ هشامِ

تَرَكَ الأحبّةَ أن يُقاتلَ دونهم ونجا برأس طمرّةٍ ولِجامِ

وبنو أبيه ورهطُهُ في معركٍ نَصَرَ الإلهُ به ذوي الإسلامِ(١٨)

فأجابه الحارث بن هشام يعتذر عن فراره بقتل مهره:

اللهُ أعلم أني ما تركتُ قتالَهم حتى حبوا مهري بأشقرَ مزبدِ

وعرفتُ أني إنْ أقاتلْ واحداً أقتلْ، ولا ينكى عدوي مشهدي(١٩)

ثم كانت (غزوة أحد) انتصاراً لقريش على المسلمين، فقال أبو سفيان يذكر صبره في ذلك اليوم، ومعونة ابن شعوب له:

ولو شئتُ نجّتني كميتٌ طمرّةٌ ولم أحملِ النعماءَ لابن شعوبِ

ومازال مهري مزجرَ الكلبِ منهم لدن غدوة حتى دنت لغروبِ

وسلّى الذي قد كان في النفس أنني قتلتُ من النجّار كلَّ نجيبِ

ومن هاشمٍ قرماً كريماً ومصعباً وكان لدى الهيجاء غيرَ هيوبِ(٢٠)

فأجابه حسان بن ثابت مفصلاً القول بأن (حمزة) لم يمت هدرا، وإنما قتل به علية قريش في بدر:

ذكرتَ القرومَ الصيدَ من آل هاشمٍ ولستَ لزَوْرٍ قلتْهُ بمصيبِ

وكثرت المناقضات الشعرية في أعقاب (أحد) بدافع الفخر والاشتفاء من جانب قريش، حيث قال هبيرة بن أبي وهب المخزومي من المشركين، يفخر بنصرهم في المعركة، ويذكر كنانة ومشاركتهم:

سُقْنا كنانةَ من أطـرافِ ذي يَمَـنٍ عُرْضَ البلاد على ما كان يزجيها

قالت كنانةُ: أنّـى تـذهبون بنـا؟ قلنا: النخيلَ، فأُمّوها ومَـنْ فيهـا

نحن الفوارسُ يومَ الجرّ من أُحُـدٍ هابتْ مَعَدٌّ فقلنا: نحنُ نأتيها(٢١)

فأجابه حسان بن ثابت بأن سفّه خطتهم في سوق كنانة إلى مصارعها:

سُقتمْ كِنانةَ جهلاً مِـنْ سـفاهتكم إلى الرسولِ فجنـدُ الله مخزيهـا

أوردتموها حياضَ الموتِ ضاحيةً فالنارُ موعـدها، والقتـلُ لاقيهـا

جّمعتموها أحابيشـاً بـلا حَسَـبٍ أئمةَ الكفر، غرّتكم طواغيها(٢٢)

وقال عبد الله بن الزبعرى في يوم أحد من قصيدة يفتخـر فيهـا بقـريش، ويتمنى لو شهد البدريون من صرعى قريش ما حل بالخزرج يوم أحد، ويهجـو حسان:

يا غرابَ البينِ أسْـمعتَ فقـلْ إنمـا تنطـقُ شـيئاً قـد فُعـل

ليتَ أشـياخي ببـدرٍ شـهدوا جزعَ الخزرجِ من وَقْعِ الأسـلْ(٢٣)

فرد حسان يذكر بدراً، ويجعل الحرب سجالاً، ويصف انتصار المسـلمين في يوم بدر، ويعتز بالدين وبطاعة الله ورسوله:

ذهبتْ بـابن الزبعـري وقعـةٌ كان منا الفضـلُ فيهـا لَـوْ عَـدَلْ

ولقـد نلـتمْ ونلنـا مـنكم وكـذاك الحـربُ أحيانـاً دولْ

نضعُ الأسـيافَ فـي أكتـافكم حيث نهوي عَلَـلاً بعـد نَهَـلْ(٢٤)

ثم كانت (غزوة الخندق) التي اسـتنفرت قـريش فيهـا القبائـل واليهـود والأحزاب، فاضطر المسلمون إلى حفر خندق حول المدينة، حمايـة لهـم مـن الأعداء المهاجمين، فقال ضرار بن الخطاب مـن المشـركين، يفخـر بنصـر المشركين، ويذكر سعد بن معاذ الذي جرح فاستشهد:

فأحجرنـاهُمُ شـهراً كريتـاً وكنّـا فـوقهم كالقاهرينـا

فلـولا خنـدقٌ كـانوا لديـه لـدمّرنا علـيهم أجمعينـا

فإنْ نرحلْ فإنّا قد تركنَا لدى أبياتكم سعداً رهينا(٢٥)

فأجابه كعب بن مالك، من المسلمين، ينقض معانيه، ويفخر بالدين والصبر:

وسائلةٍ تسائل ما لقينا ولو شهدت رأتنا صابرينا

نقاتل معشراً ظلموا وعقّوا وكانوا بالعداوة مرصدينا

ثم قيلت أشعار كثيرة في غزوة مؤتة، وفي صلح الحديبية، وفي فتح مكة، ويوم حنين، وفي المفاخرات بين الوفود التي وردت على الرسول مسلمة، نذكر منها وفد تميم الذي فخر بقومه، فقال الزبرقان بن بدر، مدعيا لقومه الكرم والفضل والرياسة: فهم يطعمون في المحل، ومآثرهم تحملها قلوب الأحياء:

نحنُ الكرامُ فلا حيٌّ يعادلُنا منَّا الملوكُ وفينا تُنْصَبُ البيعُ

ونحنُ يطعمُ عندَ القحطِ مطعمُنا من الشّواء إذا لم يؤنس القَزَعُ(٢٦)

فأجابه حسان بن ثابت ينقض أقواله ومعانيه، ويفخر بالرسول صلى الله عليه وسلم:

إن الذوائبَ من فَهْرٍ وإخوتهم قد بيّنوا سُنّةً للناس تُتَّبعُ

قوم إذا حاربوا ضرّوا عدوهم أو حاولوا النفعَ في أشياعهم نفعوا(٢٧)

٤- النقائض الذاتية في الشعر الأموي

تولى الأمويون الخلافة في الشام تسعين سنة (٤٠ هـ- ١٣٢ هـ) أظهروا فيها تعلقاً شديداً بالعروبة، وحافظوا على النزعة العربية، فرفعوا شأن العرب، وقصروا وظائف الدولة عليهم وحدهم، من ولاية، وقيادة جيوش، ومناصب سياسة وقضاء...

ولكنهم من جهة ثانية، خرجوا على تقاليد إسلامية حين اتخذوا مسلكاً مغايراً لمسلك الخلفاء الراشدين، متأثرين في ذلك بتقاليد الروم والفرس، ففصلوا السياسة عن الدين، وصار الأمر ملكاً يهدف إلى غرض سياسي عملي، حيث

كان خلفاء بني أمية ملوكاً وأصحاب عرش دنيوي، همهم حفظ الملك وراثياً لأبنائهم، وإخضاع الرعية لسلطانهم. وكانوا أصحاب دنيا لا دين، فاتخذوا أسلوبي الترغيب والترهيب، وأغدقوا الأموال على الأنصار والخصوم، من أجل تثبيت عروشهم، وحاولوا ضم القبائل اليمنية إلى جانبهم، فأصهر معاوية إلى بني كلب الحميريين من اليمن، حيث تزوج ميسون بنت بحدل الكلبي أم يزيد ولده.

وفي العصر الأموي بعثت العصبية القبلية من جديد(٢٨) فقد نفس الأمويون على الهاشميين ظهور الإسلام فيهم، ولزموا جانب المعارضة، حتى تم فتح مكة، فأسلموا مرغمين. ونفست العدنانية على قريش كون الأمر فيهم. ونفست اليمانية ذلك على العدنانية، ونشبت النقائض بين شعراء هذه القبائل. وكما كان للعرب في الجاهلية أسواق للتفاخر والتنافر، كسوق عكاظ، فقد أصبح لهم في العصر الأموي أيضاً أسواق للتفاخر والتنافر، كالكناسة قرب الكوفة، والمربد قرب البصرة.

كان الخلفاء الراشدون قد أنكروا شعر الهجاء، كما فعل عمر وعثمان(٢٩)، فلم تستطع النقائض أن تحيا في صدر العصر الراشدي، فظلت خامدة، حتى اشتعلت من جديد مع ظهور الأحزاب السياسية في العصر الأموي: فعندما قُتل عثمان بن عفان قال الوليد بن عقبة (أخو عثمان لأمه) متّهما بني هاشم في الغدر به:

بني هاشم، إيه فما كان بيننا وسيفُ ابنِ أروى عندكم وحرائبُهْ

بني هاشم ردّوا سلاحَ ابن أختكم ولا تنهبوه، لا تحلّ مناهبُهْ

غدرتم به كيما تكونوا مكانه كما غدرت يوماً بكسرى مرازبُهُ(٣٠)

فأجابه الفضل بن العباس يدفع التهمة عن الهاشميين:

فلا تسألونا سيفكم إن سيفكم أضيع وألقاه لدى الروع صاحبُهْ

سلوا أهلَ مصر عن سلاح ابن أختنا فهم سلبوه سيفَه وحرائبهْ

وكان ولي العهد بعد محمد علي، وفي كل المواطن صاحبه(٣١)

ولما تنافس علي ومعاوية على الخلافة قال كعب بن جعيل منتصراً لمعاوية:

أرى الشـامَ تكـره ملـكَ العـرا ق، وأهلُ العراق لـه كارهونـا

وكـلٌّ لصـاحبه مـبغضٌ يرى كل ما كـان مـن ذاك دينـا

وقـالوا: علـيٌّ إمـامٌ لنـا فقلنا: رضينا ابنَ هند رضـينا(٣٢)

فأجابه النجاشي ينقض قوله، وينتصر لعلي:

دعـن معـاوي مـالن يكونـا فقـد حقـق الله مـا تحـذرونا

أتـاكم علـيٌّ بأهـلِ العـراق وأهـلِ الحجـاز فمـا تصـنعونا

جعلـتم عليـاً وأشـياعه نظيرَ ابن هند، أما تسـتحونا(٣٣)

والواقع أن النقائض بلغت في العصر الأموي عصرها الذهبي في تاريخها الأدبي، حيث استعرت النقائض بين فرسانها الثلاثة: جرير، والفرزدق، والأخطل. ثم بين هؤلاء والراعي النميري، وذي الرمة، وعمرو بن لجأ، وغيرهم. وكان دافعها الأول العصبية القبلية التي أعلوها على الرابطة الدينية، بالإضافة إلى كثرة الخلافات والأحداث السياسية والاجتماعية: وقعة الجمل، وقعة صفين، مصرع ابن الزبير، مقتل الحسين، خروج المختار الثقفي، طغيان الحجاج، نقل عاصمة الخلافة من الحجاز إلى دمشق، فقدان الحجاز لمكانته الدينية، موقعة مرج راهط... الخ.

وكان الأخطل لسان حال قومه تغلب، يحتج للأمويين وحقهم في الملك، حتى عُدّ شاعر القصر الملكي، وسُمّي شاعر أمير المؤمنين، وهو القائل:

بني أميـةَ إنـي ناصـحٌ لكـم فـلا يبيـتنَّ فـيكم آمنـاً زُفَـرُ

بني أميةَ قـد ناضـلتُ دونكـم أبنـاءَ قـومٍ هُـمْ آووا وهُـمْ نصـروا(٣٤)

وقد هاجاه جرير لسان حال قيس عيلان، ونعته بالجزية، والسكر، والقذارة، والبعد عن الخلافة، في قوله:

قبح الإلهُ وجـوهَ تغلـبَ كلَّهـا شـبح الحجـيج وكبّـروا إهـلالا

عبدوا الصليبَ وكـذّبوا بمحمـدٍ وبجبرائيـلَ وكـذّبوا ميكـالا

والتغلبـيُّ إذا تنحـنحَ للقِـرى حـكَّ اسـتَهُ وتمثّـل الأمثـالا

لولا الجزى قُسِمَ السّوادُ وتغلبٌ في المسلمين فكنتم أنفالا(٣٥)

فرد عليه الأخطل:

ولقد جشمتَ جريرُ أمراً عاجزاً ووهبتَ سَوْءَةَ أمكَ الجُهالا(٣٦)

واشتد سعير العصبيات القبلية، فمن ذلك ما كان بين بني كلب واليمنية بعامة، وبين قيس عيلان في الشام، نذكر ما كان بين الكميت الأسدي في مضر، وبين حكيم بن عياش الكلبي من أهل الشام، فقد قال حكيم بن عياش:

ما سّرني أنّ أمي من بني أسدٍ وأنّ ربي نجاني من النار

وأنهم زوّجوني من بناتِهِمُ وأنّ لي كلَّ يومٍ ألفَ دينارِ(٣٧)

فنقض الكميت مقاله بقوله:

يا كلبُ مالك أمٌّ من بني أسدٍ معروفة فاحترقْ يا كلبُ بالنارِ

لكنّ أمكَ من قومٍ شننتَ بهم قد قنّعوكَ قناعَ الخزي والعارِ(٣٨)

فرد الكلبي:

لن يبرحَ اللؤمُ هذا الحيَّ من أسدٍ حتى يفرّقَ بين السبتِ والأحدِ(٣٩)

هكذا كانت أسباب النقائض الأموية قبلية؛ فالأخطل التغلبي ينتصر لبني أمية ودارم، ويفخر بمآثر تغلب وأيامها. وجرير تميمي يفتخر بتميم عامة، وبيربوع رهطه الأدنين خاصة. والفرزدق زعيم تميم والمحامي عنها. وقد خاصمه من أجل ذلك الخلفاء والولاة. كما كانت أسباباً سياسية وحزبية: فقد كانت قيس عيلان مع الزبيريين على بني أمية في (مرج راهط)، مما أخاف تغلباً، وشغل بني أمية.

وهذا ما يفسر احتماء تغلب بالبيت الأموي الحاكم، ومكانة الأخطل في القصر الملكي، وإيثاره على جرير، والنقائض بينهما.

١-نقائض جرير والفرزدق:

بدأت (النقائض) بين جرير(٤٠) والفرزدق (٤١) عام خمسة وستين، وانتهت بموت جرير والفرزدق عام عشرة ومئة. وهكذا عمرت خمساً وأربعين سنة، مما جعلها أكثر عدداً، وأكثر أبياتاً، وأنضج فناً، وأحفل بذكر الأيام

والأحداث، وذلك لفحولة الشاعرين وقوتهما ومعرفتهما التامة بدخائل قيس وتميم، وغزارة مادتهما.

وعلى الرغم من تهاجيهما فإنهما كانا يقدران فن بعضهما البعض، فقد قال الفرزدق في جرير، ما أخشن ناحيته، وأشرد قافيته، والله لو تركوه لأبكى العجوز على شبابها، والشابة على أحبابها، ولكنهم هرّوه فوجدوه عند الهراش نابحاً، وعند الجراء قارحاً. وقد قال بيتاً لأن أكون قلته أحب إلي مما طلعت عليه الشمس، وهو:

إذا غضبتْ عليك بنو تميمٍ حسبتَ الناسَ كلَّهم غضابا(٤٢)

وسئل بشار: أي الثلاثة أشعر؟ فقال: لم يكن الأخطل مثلهما، ولكن ربيعة تعصبت له، وأفرطت فيه. وكانت لجرير ضروب من الشعر لا يحسنها الفرزدق(٤٣)

وقال جرير لرجل من طُهَيّة: أينا أشعر أنا أم الفرزدق؟ فقال له: أنت عند العامة، والفرزدق عند العلماء. فصاح جرير: أنا أبو حزرة! غلبته ورب الكعبة! والله ما في كل مئة رجل عالم واحد(٤٤).

وقال جرير عن الفرزدق: "الفرزدق نبعة الشعر، والأخطل يجيد صفة الملوك، ويصيب نعت الخمر، وأنا نحرت الشعر نحرا"(٤٥)

والواقع أن النقائض بين جرير والفرزدق كانت في-أغلبها- ذاتية ينتصر فيها كل منهما لنفسه، عن طريق توظيفه مفاخر قومه، ومثالب الآخر. ومن ذلك أن أبا عبيدة قال: وقف جرير بالمربد، وقد لبس درعا وسلاحاً تاماً، وركب فرساً. فبلغ ذلك الفرزدق فلبس ثياب وشي وسواراً، وقام ينشد بجرير، والناس يسعون فيما بينهما بأشعارهما. فلما بلغ الفرزدقَ لباسُ جرير السلاح والدرع قال:

عجبتُ لراعي الضأن في حطميةٍ وفي الدرع عبد قد أصيبت مقاتلُهْ

وهل تلبسُ الحبلى السلاح وبطنُها إذا انتطقت عبءٌ عليها تعادلُهْ

ولما بلغ جريراً أن الفرزدق في ثياب وشي قال:

لبستُ أداتي، والفرزدقُ لعبةٌ عليه وشاحا كرّجٍ وجلاجلُهْ

أعِدّوا مع الحَلْي الملابَ فإنما جريرٌ لكم بَعْلٌ وأنتم حلائلُهْ(٤٦)

وقال الفرزدق مفتخراً بقومه، وهاجياً جريراً وأباه وقومه، في قصيدته التي يسميها (الفيصل)، ورمى غدانة باللؤم والخور، ورمى جريراً بسرقة شعره، وفيها يقول:

ليس الكرامُ بناحليك أباهم حتى تُردّ إلى عطيةَ تُعتلُ(٤٧)

ثم يرمي جريراً بإتيان الأتن، وبالزنا، وبالحَبَل لشربه المني. فرد جرير مفتخراً، ومعيّراً الفرزدق بالقيون، وبمقتل أبيه في كاظمة وفيها يقول:

أعددتُ للشعراء سمّاً ناقعاً فسقيتُ آخرَهم بكأس الأولِ

لما وضعتُ على الفرزدق ميسمي وضغا البعيثُ جدعتُ أنفَ الأخطلِ

وقال الفرزدق يفتخر بقومه:

إن الذي سَمكَ السماءَ بنى لنا بيتاً دعائمُهُ أعزُّ وأطولُ

بيتاً بناه لنا المليكُ وما بنى ملكُ السماء فإنه لا ينقلُ

فرد عليه جرير ينقض دعاواه، وينعته بالقين:

أخزى الذي رفعَ السماءَ مجاشعاً وبنى بناءَك بالحضيض الأسفلِ

بيتاً يحمّم قينُكم بفِنائهِ دنساً مقاعدُهُ، خبيثَ المدخلِ(٤٨)

وقد خرج جرير والفرزدق مرة مرتدفين على ناقة، إلى هشام بن عبد الملك الأموي، وهو يومئذٍ بالرصافة. فنزل جرير لقضاء حاجته، فجعلت الناقة تتلفت، فضربها الفرزدق، وقال:

إلام تلفّتين وأنتِ تحتي وخيرُ الناس كلهم أمامي

متى تردي الرّصافةَ تستريحي من التهجير والدبر الدوامي

ثم قال: الآن يجيء جرير فأنشده البيتين، فيقول:

تلفتُ أنّها تحتَ ابنِ قَيْنٍ إلى الكيرين والفأسِ الكَهامِ

متى ترد الرصافةَ تَخْزَ فيها كخزيك في المواسم كلَّ عامِ(٤٩)

فجاءه جرير، فأنشده الفرزدق البيتين الأولين، فرد عليه جرير بالبيتين الأخيرين.

وعندما حجّ سليمانُ بن عبد الملك وقُدّمت إليه أسرى الروم، جعل يدفعهم إلى وجوه الناس لقتلهم. وقُدّم لجرير رجل فضربه فأبان رأسه، ودُفع إلى الفرزدق أسير فضربه فلم يؤثر فيه، فضحك الناس. وغضب الفرزدق، فأخذ يعتذر عن ذلك، فقال جرير يوبخه، ويتخذ من هذه الحادثة دليلاً على جبن الفرزدق، وأنه قين (حداد) لا محارب:

أكلفت قيسا أن نبا سيفُ غالبٍ ... وشاعت له أحدوثةٌ في المواسمِ

بسيفِ أبي رغوان سيفِ مجاشعٍ ... ضربتَ ولم تضربْ بسيفِ ابن ظالمِ

ضربتَ به عند الإمام فأرعشت ... يداك، وقالوا: محدث غير صارمِ

ضربتَ به عرقوب ناب بصَوْعَرٍ ... ولا تضربون البغي تحت الغماغم

عنيفٌ بهزّ السيفِ قينُ مجاشعٍ ... رفيقٌ بأخرات الفؤوس الكرازمِ(٥٠)

و(يوم صَوْعَر) هو يوم معاقرة بين غالب بن صعصعة المجاشعي، والد الفرزدق، وبين سحيم بن وثيل الرياحي من يربوع، أيام عثمان بن عفان. وقد أسرف غالب في عقر النوق حتى غطى على عمل سحيم، فأنكر ذلك علي بن أبي طالب، وحرم أكل لحومها، لأنها أهلّت لغير الله. وقد أكثر الفرزدق من الفخر بهذا اليوم في شعره، فقال في قصيدة له:

فلا نقتلُ الأسرى ولكنْ نفكّهم ... إذا أثقل الأعناقَ حملُ المغارمِ

فهل ضربةُ الرّومي جاعلةٌ لكم ... أباً عن كليب أو أباً مثلَ دارمِ

كذاك سيوفُ الهند تنبو ظباتُها ... ويقطعنَ أحياناً مناطَ التمائمِ(٥١)

وكان جرير يهجو الفرزدق بالزنا وينعته بالكذب والاختلاق، في مثل قوله:

لقد ولدتْ أمُّ الفرزدق فاجراً ... وجاءت بوزوازٍ قصيرِ القوائمِ

يوصّلُ حبليهِ إذا جنَّ ليلُهُ ... ليرقى إلى جاراته بالسلالمِ

أتيتَ حدودَ الله منذ أنتَ يافعٌ ... وشبتَ فما ينهاك شيبُ اللّهازمِ

تتبّعُ في الماخورِ كلُّ مُريبةٍ ... ولستَ بأهل المحصنات الكرائمِ

تدلّيتَ تزني من ثمانين قامةً ... وقصّرت عن باع العلى والمكارمِ

هو الرجسُ يا أهلَ المدينة فاحذروا مداخلَ رِجْسٍ بالخبيثات عالمِ(٥٢)

فنفاه عمر بن عبد العزيز من المدينة.

وهكذا تدور (نقائض) جرير والفرزدق بين هذه المعاني الجزئية المحدودة، ذات المساس بشخصيتهما. ومن هنا كانت (نقائضهما) ذاتية لا قبلية، ومن أجل التفوق الفردي لأحدهما على الآخر.

وغالباً ما كانا يتناصان في هذه المعاني الجزئية، فيتبادلانها: فعندما يستغل جرير حادثة الرومي التي أخفق فيها الفرزدق، فإن الفرزدق يوظف حادثة صوعر التي تدل على كرم والده. وعندما ينعت جرير الفرزدق بأنه ابن قين، وأنه يتعاطى الموبقات، فإن الفرزدق بالمقابل ينعت جريرا بالضَّعة، واللؤم، وإتيان الأتن.

وكلاهما يعترف بما نسب إليه–فلا دخان بلا نار– فالفرزدق يعلم أنه ذو نسب رفيع، وأنه يستند إلى تراث حسب يفاخر به، بخلاف جرير الذي يعترف بضعته.

ولهذا كان يرى أن إجادته الشعر هي بدليل للنسب الرفيع، فكان يقول عن نفسه إنه أشعر الناس، لأنه فاخر بأبيه–على لؤمه– ثمانين شاعراً، وقارعهم به، فغلبهم جميعاً.(٥٣) وكان أبو عمرو بن العلاء يشبّه جريراً بالأعشى، والفرزدق بزهير، والأخطل بالنابغة.

وعندما يهجو جريرُ الفرزدقَ ورهطَه في مثل قوله في قصيدته:

لقد كنتَ فيها يا فرزدقُ تابعاً وريشُ الذُّنابى تابعٌ للقوادمِ

أجبناً وفخراً يا بني زبداستها ونحنُ نشبُّ الحربَ شيبُ المقادمِ

فإن الفرزدق ينقض معانيه السابقة، ويرد عليه مفتخراً بقوة قومه تميم،، وبشجاعتهم، وبضبّة أخواله، ثم يرمي جريراً بتعلقه بقيس وهو ليس من رؤوسها:

فما أنتَ من قيسٍ فتنبح دونها ولا من تميمٍ في الرؤوس الأعاظمِ

إذا عجزَ الأحياءُ أن يحملوا دماً أناخَ إلى أجداثنا كلُّ غارمِ

ترى كلَّ مظلوم إلينا فرارُهُ ويهربُ منّا جهدَهُ كلُّ ظالمِ

فلا نقتل الأسرى ولكنْ نفكّهم إذا أثقلَ الأعناقَ حملُ المغارم(٥٤)

فإذا قارنا بين القصيدتين وجدناهما تتناصّان ليس في الوزن العروضي والوزن والقافية فحسب، بل وفي المعاني الجزئية أيضاً، فعندما ينعت جريرُ الفرزدقَ بالزنا، والجبن، مستغلاً حادثة الرومي، فإن الفرزدق-بالمقابل- ينقض أقواله هذه بشرف المحتد، وبالكرم مقابل الجبن.

وقد بلغت قصيدة جرير أربعة وثمانين بيتاً، بينما بلغت قصيدة الفرزدق مئة وخمسين بيتاً. ودارت موضوعات قصيدة جرير حول المديح والنسيب والهجاء، دون الفخر إذ لم يجد فيه مقالاً. وكذلك دارت موضوعات الفرزدق حول المعاني ذاتها، إلا أنه أضاف إليها الفخر لأنه يستند إلى تراث غني فيه.

وقد غلبت السلاسة على أسلوب جرير، وبخاصة في النسيب والسباب، إذ كان أرق طبعاً، وأشد سفها، بخلاف أسلوب الفرزدق الذي غلب عليه الفخر وغلظة الطبع، فكأن لشخصية كل منها تأثيراً كبيراً على أسلوبيهما. ولهذا كثرت في أسلوب جرير عبارات السفه والبذاءة، بخلاف الفرزدق الذي لم يتورط في البذاءة لغلبة الفخر عليه، بينما كثر الغريب لديه، والخروج على مألوف النحاة، وكثيراً ما كان يتورط في التعقيد وتتابع الإضافات، فقد كان يرى نفسه أكبر من النحاة (علينا أن نقول وعليكم أن تصوّبوا) الذين كانوا يحتجّون بشعره في شواهدهم النحوية.

وعلى العموم فقد كان يمتاز جرير بقلة فخره، إذ ليس لديه ما يفخر به، وبرقة أسلوبه وسلامته. ومردّ ذلك إلى تأثره بالإسلام، فاكتسب شعره سيرورة وشيوعاً. كما يمتاز بالنسيب، وبراعة الهجاء، وقوة الحجة. بينما يمتاز الفرزدق بكثرة فخره وجزالة أسلوبه، وغلظة ألفاظه، وكأنما قُدّت من صخر. ولهذا كان يقول: "قد تمر علي ساعة، وقلع ضرس من أضراسي أهون علي من قول بيت من الشعر". ولهذا قالوا عنه: إنه ينحت من صخر. ولهذا-أيضاً- كان شعره وقفاً على الخاصة والعلماء، محروماً من الذيوع والانتشار، وإن لم يخل من الأبيات المأثورة. وقد حافظ شعره على الغريب الجاهلي حتى قال أبو عبيدة: لولا شعر الفرزدق لذهب ثلث لغة العرب.

وبالإجمال فإن (نقائض) جرير والفرزدق، لها قيمة أدبية من حيث هذا (الفن) الشعري الذي سُبكت فيه، بالإضافة إلى قيمتها التاريخية التي تطلعنا على كثير من نواحي حياة الشاعرين الشخصية، وحياة عصرهما الاجتماعية، وعلى كثير من أخبار العرب، وأيامهم، وعاداتهم، وأخبار الدولة الأموية التي عاشا

في ظلها، مما يمكن أن يؤلف سفرا ضخما.

ولم تقتصر مهاجاة الفرزدق ونقائضه على جريـــر وحـــده، فقـــد هـــاجى الأخطل، والبعيث، والطّرمّاح وغيرهم.

يقول الفرزدق في قصيدته (الفيصل) مناقضاً الأخطـــل ومفتخـــراً بنســـبه الشعري:

إن التـــي فقئـــت بهـــا أبصـــاركم وهي التي دفعـــت أبـــاك، الفيصـــلُ

وهبَ القصائدَ لي النوابغُ إذ مضوا وأبو يزيـــد وذو القـــروح وجـــرولُ

والفحلُ علقمةُ الذي كانـــت لـــــه حُلَلُ الملوكِ، كلامُـــهُ لا ينخـــلُ(٥٥)

ولما استطار الهجاء بين الفرزدق وجرير، وصـــارت نقائضـــهما حـــديث الناس في المجالس والمنتديات وحلقات العلم، تعرض لهمـــا بعـــض الشـــعراء المغمورين، طلباً للشهرة، مثل البعيث الذي كان يهاجي جريراً، فلما وقع الهجاء بين جرير والفرزدق انصرفا عنه، فتحرّش البعيث بالفرزدق في قصيدة يقـــول فيها:

أشاركتني في ثعلـــبٍ قـــد أكلتُـــهُ فلـــم يبـــق إلا رأســـه وأكارعُـــهْ

فدونك خصييه وما ضـــمّتْ اســـته فإنـــك قمّـــامٌ خبيـــثٌ مراتعُـــهْ

وكان الفرزدق قد هجا بني ربيع حين قال:

أترجو ربيـــعٌ أن تجـــئ صـــغارُها بخير، وقـــد أعيـــا ربيعـــاً كبارُهـــا

فلما سمع قول البعيث في بني كلب، حيث (أخذ) البعيث بيته الشعري:

أترجو كليـــبٌ أن يجـــئ حـــديثُها بخيـــرٍ وقـــد أعيـــا كليبـــاً قـــديمُها

قال الفرزدق:

إذا مـــا قلـــتُ قافيـــةً شـــروداً تنخّلها ابنُ حمـــراءِ العِجـــان(٥٦)

كما التحم الفرزدق مع الطرماح بن حكيم الطائي الخزرجي، فقال الطرماح يهجو الفرزدق التميمي، مجرداً قومه من المكارم

تميمٌ بطرق اللؤم أهدى من القطا ولو سلكتْ سبلَ المكـــارمِ ضـــلّتِ

فرد عليه الفرزدق ينقض دعاواه أو مزاعمه، وينعته بأنه عبد، في قصـــيدة

يقول فيها:

لقد هتكَ العبدُ الطرّماحُ سِتْرَهُ وأصلى بنار قومَهُ فتصلّتِ

٢-نقائض الأخطل وجرير:

لم يكن الفحول الثلاثة (جرير، والأخطل، والفرزدق) من شعراء السياسة في العصر الأموي، وإن اتصلوا بالسياسة العليا للدولة، فقد كان جلّ أشعارهم لغايات قبلية وذاتية، فعاشوا في ظل الدولة الأموية، يحملون نزعتهم الجاهلية وإن أخلصوا للأمويين أحياناً، كما فعل الأخطل. وقد اضطربت مواقفهم، فنرى الفرزدق يمدح آل المهلب ثم يهجوهم، والأخطل يشيد بمآثر الأمويين ثم ينذرهم ويتوعدهم. وكانوا يضمون إلى غايتهم القبلية منفعتهم الشخصية، فشغلوا بالمدح والهجاء.

وقد انضم الأخطل(٥٧) إلى الأمويين على قيس عيلان أعداء قومه التغلبيين، ثم انضم إلى الفرزدق على جرير، لأن جريراً كان لسان القيسية على تغلب، وكان الفرزدق تميمياً.

وبدء اتصال الأخطل بالدولة الأموية أن عبد الرحمن بن حسان بن ثابت الأنصاري شبّب برملة بنت معاوية. فغضب أخوها يزيد، وسأل كعب بن جعيل أن يهجو الأنصار، فأماله إلى الأخطل النصراني، فهجاهم برائيته التي يقول فيها:

ذهبتْ قريشٌ بالمكارم والعلى واللؤمُ تحتَ عمائمِ الأنصارِ

فطلب الأنصار معاقبة الأخطل، فحماه يزيد بن معاوية، فهدد الأنصار معاوية، فدافع الأخطل عنه، وصار من ذلك الحين بوق بني أمية، لاسيما وأن في هذا الموقف رعاية لمصالح قومه أحلاف الأمويين، كما أن فيه رعاية لمصالحه الشخصية، حتى أنه لقب بـ (شاعر بني أمية) و(شاعر أمير المؤمنين) في عهد الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان.

وموقف الأخطل من بني أمية ومدحه لهم ساقاه إلى هجاء خصومهم وخصومه في آن، حيث نشب الهجاء بينه وبين جرير. وسبب ذلك أنه لما بلغ الأخطل تهاجي جرير والفرزدق قال لابنه مالك: انحدرْ إلى العراق حتى تسمع منهما وتأتيني بخبرهما. فانحدر مالك حتى لقيهما وسمع منهما، ثم أتى أباه. فقال له: كيف وجدتهما؟ قال: وجدت جريراً يغرف من بحر، ووجدت الفرزدق

ينحت من صخر. فقال الأخطل: الذي يغرف من بحر أشعرهما. وفضّل جريراً على الفرزدق.

فلما قدم الأخطل على بشر بن مروان أخي الخليفة في الكوفة، بعث إليه قوم الفرزدق بهدايا وقالوا له: لا تعن على شاعرنا، واهج هذا الكلب الذي يهجو بني دارم، فإنك قد قضيت على صاحبنا، فقل أبياتاً، واقض لصاحبنا عليه، فقال الأخطل:

أجريرُ إنك والذي تسمو لـــه كأسيفةٍ فخـرتْ بحـدجِ حصـانِ

فرد عليه جرير. ومنذ ذلك الوقت اشتعل الهجاء بينهما. وكان الخلفاء يذكون نار الهجاء بين الشعراء ليشغلوا الشعراء والقبائل بأنفسهم، فلا يفرغوا لمناقشة السلطة.

قال الأخطل في قصيدة ينسب فيها، ويسم النساء بالخداع، وضعف الحلوم، وكثرة المطال، والتعلق بالشباب دون المشيب، ثم وصل النسيب بالفخر؛ ثم أخذ في هجاء بني كليب رهط جرير:

كذبتكَ عينُك أم رأيتَ بواسطٍ غَلَسَ الظلامِ من الرباب خيالا

أبني كليب إن عمّيَ اللذا قتلا الملوك وفكّكا الأغلالا

ولقد جشمتَ جريرُ أمراً عاجزاً ومنحتَ سَوْءَةَ أمكَ الجهالا(٥٨)

فنقض جرير معانيه، ووصل نسيبه بهجاء تغلب قوم الأخطل:

حيّ الغداة برامة الأطلالا رسماً تحمّل أهلُه فأحالا

عبدوا الصليبَ وكذّبوا بمحمدٍ وبجبرئيل وكذبوا ميكالا

لا تطلبنَّ خؤولةً في تغلبٍ فالزنجُ أكرمُ منهم أخوالا

والتغلبيُّ إذا تنحنح للقِرى حكَّ استَهُ وتمثّلَ الأمثالا

حملت عليك حماة قيس خيلها شعثاً عوابس تحمل الأبطالا

ما زلت تحسبُ كلَّ شيء بعدها خيلاً تشدّ عليكم ورجالا(٥٩)

ثم يهجو أم الأخطل، ويذكر يوم البِشر لقيس على تغلب، ويأخذ في الفخر بقومه، حتى يصل إلى مجاشع فيهجوها أيضاً.

وقال الأخطل في قصيدة ينسب فيها، ويصف ناقته، ثم يهجو جريرا، ويفضل الفرزدق، ورهطه عليه:

لما جرى هو والفرزدق لم يكن نزقاً، ولا لمدى المئين صبورا

أزعمتَ أن بني كليبٍ سادةٌ قبحاً لذلك معشراً مذكورا(٦٠)

ثم يعيره بهزيمة قيس يوم (الحشاك)، وبأسر جده الخطفى يوم (إراب)، أسره الهذيل التغلبي، ثم مَنّ عليه. فأجابه جرير، ونَسَبَ، وفخر بنفسه، ناقضا معانيه:

رحل الخليطُ فزايلوك بكورا وحسبت بينهم عليك يسيرا

وفخر بمضر:

الضاربون على النصارى جزيةً وهدى لمن تبع الكتاب ونورا

وقال الأخطل يهجو جريراً وقومه:

ما زال فينا رباطُ الخيل معلمةً وفي كليب رباطُ الذلّ والعارِ

قومٌ إذا استنبحَ الأضيافَ كلبهُم قالوا لأمهم بولي على النار(٦١)

فأجابه جرير ناقضا معانيه، ومفتخراً بقومه:

قومي تميمٌ هم القوم الذين هم ينفون تغلبَ عن بحبوبة الدار(٦٢)

وقال الأخطل في قصيدة يهجو فيها يربوعا، قوم جرير، ويرميهم بالهوان، ويرمي نساءهم بالرجس والفجور، فيجيبه جرير ناقضا معانيه، مفتخراً بتميم، وملتفتا إلى تغلب:

لقيتم بالجزيرة خيلَ قيس فقتلتم: مار سرجس لا قتالا

فلم أرَ خيلكم صبرت لخيلي ولا أغنتْ رجالكم رجالا

أبعلَ التغلبية لا تطأُها فلا دنيا أصبتَ ولا جمالا

وهكذا نرى أن معاني الأخطل في هجاء جرير تدور حول هزائم قبيلة جرير في حروبها، وحول ضعف جرير وهوانه. بينما تدور نقائض جرير

للأخطل حول نصرانية الأخطل وقومه، وجبنهم، وبخلهم، ونعته تغلب بالذل والهوان، ومن ذلك قول جرير مفتخراً بمجد مضر قبيلة الخليفة:

إن الذي حَرَمَ المكارم تغلباً جعلَ النبوةَ والخلافةَ فينا

مضرٌ أبي وأبو الملوك فهل لكم يا خزرُ تغلبَ من أبٍ كأبينا

هذا ابنُ عمي في دمشقَ خليفةً لو شئتُ ساقكم إليَّ قطينا

فلما بلغ عبد الملك بن مروان بيت جرير الأخير قال: مازاد ابن المراغة على أن جعلني شرطياً. أما إنه لو قال: لو شاء ساقكم إلي قطينا، لسقتهم إليه.

والدراسة التفصيلية لإحدى المناقضات تظهر لنا التناصّ الذي يأخذه اللاحق عن السابق: ففي قصيدة الأخطل التي مطلعها:

خفّ القطينُ فراحوا منك أو بكروا وأزعجتهم نوى في صرفها غِيَرُ(٦٤)

أجابه جرير بقصيدة مطلعها:

قل للديار: سقى أطلالَكِ المطرُ قد هجتِ شوقاً فماذا تنفعُ الذِّكرُ؟

ولما كان الأخطل هو البادئ فإننا سنتخذ قصيدته أصلاً نقيس عليه نقيضة جرير في الأشكال والمضامين.

١-**النسيب هو مطلع القصيدتين،** وهو يتساوى في عدد الأبيات في كليتهما. لكن الأخطل يمتاز بتتبعه النسوة المرتحلات، على طريقة زهير بن أبي سلمى. ثم في وصف النساء، وطبيعتهن التي تقوم على الدلال، والعزوف عن المشيب، والعبث بالرجال، حتى ينتهي إلى مدح الخليفة، غرضه الثاني:

إلى امرئ لا تعرّينا نوافلُهُ أظفره اللهُ، فليهنأ له الظفر

بخلاف جرير الذي كان تقليدياً في مطلعه، حيث دعا للديار بالسقيا، ووقف يودع المسافرات بقلبه، وينظر إليهن من بعيد. لكنه لم يتابعهن كالأخطل. وعني بالديار. واقتبس من الأخطل شطر بيته:

يا بعد منظرهم ذاك الذي نظروا

وإذا كان طابع شعر النسيب عند الأخطل هو الصنعة والتجويد المتئد، فإن طابع نسيب جرير هو انفعال الشاعر المضطرب السريع.

٢-الغرض الثاني في القصيدتين هو مدح الخليفة. وقد انفرد به الأخطل، وهذا طبيعي، إذ كان الأخطل شاعر الحكومة الرسمي. وقد جمع في مدحه بين أسلوبي الشعر الجاهلي والشعر الإسلامي: فمن أسلوب الشعر الجاهلي مدح الخليفة بالكرم والشجاعة واليمن والحزم ومضاء العزيمة، مستخدماً في ذلك صوراً بلاغية من الاستعارات والكنايات والتشبيهات. ومن الأسلوب الإسلامي مدح الخليفة بحسن السياسة، وإخضاع المتمردين، وتدبير الفتوح، ومدح بني أمية فمنهم الأسرة المالكة. وقد أجاد الأخطل فن المديح حتى صار مثلاً في الجزالة وإحكام التصوير، بخلاف جرير الذي لا نجد له مديحاً إلا ما لابس الفخر.

٣-الغرض الثالث هو: الفخر وهو ضئيل عند الأخطل، لأنه لا يعتمد على تراث قديم. وفيه امتنان على الأمويين، كما في قوله:

بني أميةَ قد ناضلتُ دونَكم أبناءَ قومٍ هم آووا وهم نصروا

ثم يحذر عبد الملك من القيسية وزعيمها: (زفر بن الحارث) ويذكر معونة تغلب لبني أمية في موقعة (مرج راهط):

بني أميةَ إني ناصحٌ لكم فلا يبيتنَّ فيكم آمناً زُفَرُ

واتخذوه عدواً إنّ شاهدَهُ وما تغيّبَ من أخلاقه دعرُ

بخلاف جرير الذي جلّى في الفخر، ووجد في مآثر قيس وتميم مادة يستقي منها، ويحسن استخدامها. ولعل الفخر والهجاء هما مجالا جرير في نقيضته. فقد افتخر بعدة أيام لتميم على غيرهم، وافتخر بقيس وقريش وخندف والدين، حيث يقول:

قيسٌ وخندفُ أهلُ المجد قبلكم لستم إليها ولا أنتم لها خطرُ

نرضى عن الله. إن الناس قد علموا أن لن يفاخرنا من خلقه بشرُ

٤-أما الهجاء فقد شغل حيزاً كبيراً في النقيضتين، ووقف كل من الشاعرين بالمرصاد للآخر، ينهشه. وتعدّى الهجاء إلى قوم المهجو، وإلى نسائه، فقد هجا الأخطل قيس عيلان عامة، وخصّ بني سليم بنصيب، فرماهم بالغدر والضلال.ثم مَنّ على الخليفة بقتلهم عمير بن الحباب السلمي يوم (الحشاك):

يعرفونك رأسَ ابن الحباب وقد أضحى وللسيف فى خيشومه أثرُ

ثم التفت إلى كليب هاجيا:

أما كليبُ بنُ يربوع فلـيس لهـم عنـد التفـارط إيـرادٌ ولا صَـدَرُ

الآكلـون خبيـثَ الـزادِ وحـدَهم والسائلون بظهر الغيب: ما الخبرُ؟

فيتقدم جرير ناقضاً معانيه واحداً واحداً، فهو يهجو قيس عيلان بالجبن:

ضجوا من الحرب إذ عضت غواربهم وقيس عيلان من أخلاقها الضـجر

ويعيّر تغلب بما نكّل بهم القيسيون:

رجسٌ يكـون إذا صـلّوا، أذانَهُـمُ قرعُ النواقيس لا يدرون ما السورُ؟

الظاعنون على العمياء إن ظعنـوا والسائلون بظهر الغيب مـا الخبـرُ

والآكلـون خبيـث الـزاد وحـدهم والنـازلون إذا واراهـم الخمـرُ

ومن الواضح استفادة جرير من معاني الأخطل، وتناصّه المباشـر معـه، وعلى الخصوص في أبياته السـابقة (الآخـذون... الظـاعنون... الآكلـون... النازلون... السائلون... الخ). وهذه موازنة لمعاني الأخطـل، وعـدم ابتكـار الجديد، من قبل جرير، في هذا المجال.

وعندما وصل الأخطل في هجائه، إلى بني غدانة بن يربوع، إخوة كليـب، يشبههم بصغار الغنم القذرة، ويصفهم بالبخل والجبن والقذارة، ويصف نسـاءهم بالرجس والدنس، فيقول:

وما غدانـة فـي شـيء مكـانهم الحابسو الثَّاءِ حتى يفضل السـؤرُ

صفرُ اللّحى من وقود الأدخنات إذا رد الرفاد وكـفّ الحالـبَ القـررُ

ثـم الإيـاب إلـى سـود مدنّسـةٍ لا يستحين إذا مـا احتكـت النقـرُ

وأقسـم المجـدُ حقـاً لا يحـالفهم حتى يحالف بطنَ الراحـة الشـعرُ

فيرد عليه جرير بالغمز في نساء تغلب وتعييرها بشرب الخمـرة، وإتيـان الخنازير:

والتّغلبيـةُ فـي ثِنيـي عباءتهـا بَظْرٌ طويل، وفي باع ابنهـا قِصَـرُ

الضاحكون إلى الخنزيـر شـهوته يا قبحتْ تلـك أفواهـا إذا كثـروا

أحيـــاؤهُمْ شـــرٌّ أحيـــاء وألأمُـــهُ والأرضُ تلفظ موتـــاهم إذا قبـــروا

ثم يختم جرير نقيضته ببيت كبيت الأخطل في معناه: فإذا كان المجد بريئاً من بني غدانة فإن اللؤم حليف تغلب:

يا خَزْرَ تغلبَ إن اللـــؤمَ حـــالفكمْ ما دام في ماردينَ الزيـــتُ يُعتصـــرُ

٥-ظهورات التناصّ في هذه المناقضة تتبدى في أن الأخطل إذا كان حرا في اختيار الوزن والقافية، لأنه كان الأول، فإن جريرا اضطر أن يتابعـــه فـــي الوزن والقافية، لأنه كان الثاني. والوقت كان متسعاً أمام الأخطل ليجوّد ويثقّـــف شعره، بينما لم يكن هناك متسع من وقت أمام جرير الذي عليه أن يســـرع فـــي الرد قبل فوات الأوان، بالإضافة إلى أن الأخطل حـــر فـــي اختيـــار المعـــاني والفنون والأساليب، بخلاف جرير الذي كان عليه أن يتقيد بما جاء في القصـــيدة الأولى. فالبادئ كان أقوى مكانة.

وقد أحسن الأخطل تقسيم قصيدته، فجاءت خالية من الاضطراب واختلال الفنون، بخلاف جرير الذي ظهر عنده الاضطراب في النسيب والهجاء والفخر، كما لم يحسن التخلص.

وقد ظهر الأخطل صناعا ماهراً في الأسلوب، وفي اختيار ألفاظه، وتأليف جمله، وإحكام عناصرها بالروابط، وإتمام معانيه، والإكثار من الصور في نعت الخمر ووصف نفسه، بخلاف جرير الذي كان عادياً، لأنه كـــان فـــي موقـــف الدفاع، وهو مقيد بما جاء لدى الأول من المعاني والأساليب، مما جعل معانيـــه مقتضبة، وصوره قليلة.

والخلاصة أن الأخطل يمتاز على جرير، في هذه النقيضـــة بالمـــدح، وأن جريراً يمتاز عليه بالفخر. وهما يستويان في النسيب والهجاء.

لقد بدأت نقائض جرير والأخطل عام اثنين وسبعين للهجرة، وانتهت عـــام خمسة وتسعين أي أنها استمرت ثلاثاً وعشرين سنة. وفي نقائضـــهما عناصـــر جديدة كالدين الذي وظّفه جرير ضد الأخطل الذي وقف مكتوف اليدين عـــاجزاً عن الرد فيه، في حين وظّف الأخطل خمرياته في نقائضه، دون زميليه، وكـــان فيها تلميذاً نجيباً للأعشى (صنّاجة العرب)، بينما وظّف جريـــر الجزيـــة التـــي تدفعها قبيلة تغلب النصرانية للدولة الإسلامية. ولم تكن كل النقائض ممـــا يُـــرَدُّ

عليه، فهناك قصائد لجرير في هجاء الأخطل تستوجب النقض، ولكننا لا نجد لها عند الأخطل نقضاً، كما لاحظنا قصائد للأخطل في جرير تستلزم النقض، ولم تظفر عند جرير بالرد. وهذا يعني أحد أمرين: إما الإهمال من قبل الشاعر المهجو، لأنها لا تستدعي الرد، أو أن الرد قد ضاع، وبالتالي فإن قسماً كبيراً من نقائض هؤلاء الشعراء الفحول قد ضاع.

والواقع أن جريراً لم يكن يهاجي الأخطل والفرزدق وحدهما، وإنما كان "ينهشه ثلاثة وأربعون شاعراً، فينبذهم وراء ظهره، ويرمي بهم واحداً واحداً"(٦٥) منهم الراعي، وعمرو بن لجأ، والبعيث، والعباس بن يزيد، وغيرهم. فقد هجا جرير الراعي في قصيدته البائية ذات الثمانين بيتاً، وفيها يقول:

فغضّ الطرفَ إنك من نُميرٍ فلا كعباً بلغتَ ولا كِلابا

ثم قال لراويته: حسبك، أطفئ سراجك ونم. وكان يسمي قصيدته هذه: الدماغة، والدهقانة، والمنصورة(٦٦).

وكان عمرو بن لجأ من تميم الرباب يعبث بشعر جرير، فقال جرير فيه:

خلّ الطريقَ لمن يبني المنارَ بهِ وابرزْ ببرزةَ حيثُ اضطركَ القَدَرُ

فرد ابن لجأ في قصيدة يقول فيها:

ما قلت من هذه إلا سأنقضها يا بنَ الأتانِ بمثلي تُنْقَضُ المررُ(٦٧)

وهجا البعيث جريراً في نقيضة يقول فيها:

ألستَ كُلَيْبيّاً إذا سيم خطةً أقرّ كإقرارِ الحليلةِ للبَعْلِ

وكلٌّ كُلَيبيّ صحيفةُ وجههِ أذلُّ لأقدام الرجال من النعلِ

وكلٌّ كليبيّ يسوق أتانَهُ له حاجةٌ من حيث تُثْفَرُ بالحبلِ(٦٨)

٥- (التناصّ) في النقائض:

إذا كان (التناصّ) يعني (التفاعل النصّي) بين (النصّ الماثل) و(النصوص الغائبة) التي أسهمت في نسيجه، وإذا كانت (النقائض) تعني أن يلتزم الشاعر الثاني معاني الشاعر الأول، ووزن قصيدته العروضي، وقافيتها، ورويها،

فيردها عليه، ويزيد فيها. فإن هذا يعني أن (النقائض) تقع في صلب (التناصّ) أو أنها (التناصّ) بعينه، لأن إسهام الشاعر الأول في قصيدة الشاعر الثاني هو أكبر من إسهام الشاعر الثاني فيها. صحيح أن الشاعر الثاني فتق المعاني، وفرّعها، وجاء بصور شعرية جديدة. ولكنه دوماً ينظر إلى معاني الشاعر الأول، وإلى صوره، ووزنه الشعري، وقوافيه. مما يجعلنا نقول إن إسهام الشاعر الأول في قصيدة الشاعر الثاني هو أكبر من إسهام الشاعر الثاني في قصيدته.

وقد عرضنا بإيجاز (النقائض) الجاهلية، والإسلامية، والأموية، وسنعرض للتناصّ في كل من هذه النقائض على حدة:

١-(التناصّ) في النقائض الجاهلية:

لأننا لا نعلم أولية الشعر العربي، فإننا نرى أن (النقائض) الجاهلية نشأت رجزاً، قبل أن تصبح تامة وكاملة، وذلك أنه ليس من المنطقي أن تولد تامة النضج الفني. ولعلها بدأت أول ما بدأت على نقض المعاني دون التزام بحر أو قافية، ثم لما ظهر الشعراء الأفذاذ، واستمر التحدي بالسنان واللسان، أخذت النقائض تطول لتغدو قصائد تامة البنيان الفني (من حيث الصياغة، والاستهلال، والتزام الوزن، والقافية، ونقض معاني القصيدة الأولى... الخ).

وقد اقتصرت النقائض الجاهلية على النعت بصفات البخل والجبن والضعة (حيث لا يعرف لهم نسب ولا حسب)، فلم تنحط إلى التشنيع في الحرمات، أو ذكر الألفاظ النابية، كما سنجد في النقائض الأموية اللاحقة.

وبرزت تجلّيات (التناصّ) في النقائض الجاهلية في تتبع المعاني ونقضها، إضافة إلى التزام الشاعر الثاني بالوزن العروضي للشاعر وبالقافية والروي. وتعددت أساليب نقض المعاني: بين قلب المعاني، وموازاتها، وتوجيهها، وتكذيبها، والوعيد، والتهديد... الخ.

فمن موازاة المعاني ما يضعه الشاعر الثاني من المفاخر أو المثالب، ما يناظر به معاني الشاعر الأول كما في مناقضة حسان بن ثابت لقيس بن الخطيم في القصيدة الفائية حيث توازى في قصيدتيهما الفخر، والهجاء، والوعيد.

ومن تكذيب الشاعر الثاني ادعاءات الشاعر الأول ما نجده في دالية قيس

بن الخطيم من فخر بأيام الأوس على الخزرج، فنقض حسان بن ثابت الخزرجي فخره، وكذبه في مزاعمه، وجعل القوة والشجاعة في قومه الخزرج.

ومن التهديد والوعيد ما تهاجى به عامر بن الطفيل، والنابغة الذبياني، وعلى الخصوص في بائيتهما، حيث هدد عامر النابغة بالخيل والحرب، فنقض النابغة معانيه.

٢-(التناصّ) في النقائض الإسلامية:

تدور النقائض الإسلامية حول الدين الجديد، والفخر به، وبالمسلمين، بعد أن كان موضوع النقائض في الجاهلية يدور حول مرعى أو طمع أو رياسة أو مورد ماء. وقد غلبت على النقائض الدينية المعاني الإسلامية، على الرغم من وجود معان جاهلية قديمة تدور حول الأحساب والأنساب والأيام، بينما قامت المعاني الإسلامية على الهدى، والتقوى، والصلاح... الخ.

أما من حيث الأسلوب فقد كانت النقائض الإسلامية مضطربة، تتراوح أساليبها بين الضعف والركاكة، والجودة والجزالة. ولعل أسباب هذا التفاوت تعود إلى ضعف الشاعرية القرشية بسبب حداثتها، وإلى ارتجال الشعراء أمام الأحداث الطارئة التي تتطلب من الشعراء ردوداً سريعة، إضافة إلى هرم بعض الشعراء كحسان بن ثابت، واقتحامهم مجالاً جديداً يعوزه المران، والتزام بعضهم بالآداب الإسلامية التي تقوم على الضبط وتحدّ من المهاترات. وقد لاحظ النقاد العرب القدماء ظاهرة لين الشعر الإسلامي، فقال الأصمعي: "طريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان، ألا ترى حسان بن ثابت كان علا في الجاهلية والإسلام، فلما دخل شعره في باب الخير في مراثي النبي صلى الله عليه وسلم وحمزة وجعفر (رضوان الله عليهما) وغيرهم، لان شعره"(٦٩).

وعلى هذا فإن (التناص) في النقائض الإسلامية كان يتراوح بين المعاني الجاهلية، والمعاني الإسلامية التي تنقض المعاني الجاهلية من فخر وهجاء ومديح. فإذا افتخرت فبقيم الدين الجديد، ورسوله الكريم، وإن مدحت مدحت المسلمين الذين شدوا أزر الإسلام في محنهم، وناصروه على أعدائه.

٣-(التناصّ) في النقائض الأموية:

للنقائض الأموية قيمة تاريخية وفنية، بما كان لها من صلة بالسياسة العامة

للدولة الأموية التي قامت على القبلية والانتصار لبعض القبائل على غيرها. كما أثارت هذه النقائض حركة شعرية، واتجاهاً نقدياً قسم العلماء والأدباء واللغويين فرقا، وجعل من شعراء النقائض أنفسهم نقاداً لبعضهم بعضاً، حتى شغل العصر بشعر الفحول وبنقائضهم الشعرية التي كانت أشبه بصحافة يومية تظهر فيها أخبار العرب، وأيامهم ومفاخر بعض القبائل، ومخازي بعضها، إضافة إلى تجسيد العيوب الشخصية، وتصوير الانتصارات الذاتية لكل من الشعراء المتناقضين.

وقد كانت (النقائض) فناً مستقلاً في تاريخ الشعر العربي، جمع جميع فنون الشعر العربي من نسيب وهجاء ومدح وفخر. وكانت لها أهمية لغوية: إذ أظهرت مفردات لغوية جديدة، أكسبت المعاجم مادة غزيرة، وضعت ذخيرة نافعة أمام الشعراء وغيرهم.

كما يمكن اعتبار (النقائض) وثيقة تاريخية تصور الحياة الاجتماعية في ذلك العصر، كما تصور عادات العصر، وتقاليده، وأخلاقه. وقد أمدت سوق (المربد) الأدبي بمادة شعرية غزيرة هي أضخم من مادة سوق (عكاظ) في الجاهلية، لأنها الحديث الصحفي اليومي الذي يصور الحياة السياسية في اضطراب أحزابها المتعددة: (الخوارج، والشيعة، والزبيريين، والموالي، والأمويين)، وتنافسها على السلطة، كما يصور الحياة الاجتماعية في تبدل القيم الجاهلية والإسلامية، حين انتقلت عاصمة الملك من الحجاز إلى الشام، حيث الدعة والملك والاستقرار الحضاري والقيم الجديدة التي غالباً ما تنافي القيم القديمة.

وقد تجلّى (التناصّ) في (النقائض) في عدة أساليب، منها:

١-**موازاة المعنى**، حيث يضع الشاعر الثاني من معاني الفخر أو الهجاء ما يناظر معاني الشاعر الأول، كما في قول الأخطل يهجو جريراً:

إخسأْ إليكَ كليب إنّ مجاشعاً وأبا الفوارس نهشلاً أخوانِ

وإذا قذفتَ أباك في ميزانهم رجحوا، وشالَ أبوك في الميزانِ

يفضّل نهشلا ومجاشعا (من دارم قوم الفرزدق) على بني كليب (رهط جرير)، ويرميهم بالتخلف عن دارم.

فقال جرير يفضل بني شيبان على تغلب (رهط الأخطل)، ويغمزه بالرشوة التي رشاه بها ابن عمير بن عطارد، وكانت زِقّاً من الخمر:

يا ذا العباءة إنّ بشراً قد قضى ألاّ تجوزَ حكومةُ النشوانِ

فدعوا الحكومةَ لستُمُ من أهلها إنَّ الحكومةَ في بني شيبانِ(٧٠)

٢-توجيه المعنى، وذلك بأن يفسر الشاعر الثاني المعاني، ويوجهها الوجهة التي يراها في صالحه. من ذلك ما فسر به الفرزدق موقف جرير مع عيلان بأنه بيع للأهل وارتزاق ورشوة، حيث قال:

فما أنتَ من قيسٍ فتنبحَ دونها ولا من تميمٍ في الرؤوس الأعاظمِ(٧١)

فرد عليه جرير بقوله:

وإني وقيساً يا بنَ قَيْنِ مُجاشعٍ كريم أصفي مدحتي للأكارم

وقيسٌ هم الكهف الذي نستعده لدفع الأعادي أو لحمل العظائم(٧٢)

ومن ذلك أيضاً اضطراب سيف الفرزدق في ضرب عنق الرومي، مما أضحك الناس. وقد استغل جرير الحادثة، فعيّر الفرزدق بها، فرد الفرزدق، موجهاً المعنى لصالحه، حيث قال:

فلا نقتلُ الأسرى ولكنْ نفكّهمْ إذا أثقلَ الأعناقَ حملُ المغارمِ

فهلْ ضربةُ الرومي جاعلةٌ لكم أباً عن كُليبٍ أو أباً مثلَ دارمِ

كذاك سيوفُ الهند تنبو ظُباتُها ويقطعنَ أحياناً مناطَ التمائمِ(٧٣)

يريد الفرزدق أنهم قوم لم يعتادوا قتل الأسرى حتى يبرعوا في قتلهم، وإنما هم يفكون الأسرى، ويحملون فداءهم.

٣-تكذيب المعنى، وذلك بأن يكذب الشاعر الثاني دعاوى الشاعر الأول في معانيه، فيردها، من ذلك أن جريراً قال في هجاء الراعي:

إذا غضبتْ عليك بنو تميمٍ حسبتَ الناسَ كلَّهم غضابا

فرد عليه العباس بن يزيد الكندي مكذباً معناه، بقوله:

لقد غضبتْ عليك بنو تميمٍ فما نَكَأَتْ بغضبتها ذبابا

لو اطّلَعَ الغرابُ على تميمٍ وما فيها من السوءآت شابا

٤-قلب المعنى، وذلك بأن يأخذ الشاعر الثاني معنى الشاعر الأول فيقلبه

لصالحه، من ذلك أن الأخطل لما هلك قال جرير:

وزارَ القبـــورَ أبـــو مالـــكٍ فأصـــبحَ أهـــونَ زوّارَهـــا

أخذ الفرزدق المعنى فقلبه لصالحه ضد جرير، وقال:

وزار القبـــورَ أبـــو مالـــكٍ بـــرغم العِـــداة وأوتارهـــا

ومن ذلك أيضاً أن جرير عندما ماتت زوجه (أم حزرة) رثاهـا بقصـيدة رقيقة مطلعها:

لولا الحياءُ لعـادني اسـتعبارُ ولـزرتُ قبـرَك، والحبيـبُ يُـزارُ

ولّهتِ قلبـي إذ علتنـيَ كَبْـرَةٌ وذوو التمـائم مـن بنيـك صـغارُ

كانت مكرّمةَ العشير ولم يكـن يخشى غوائلَ أم حـزرةَ جـارُ(٧٤)

أخذ الفرزدق هذه المعاني فقلبها، ناقضا إياها، وساخرا من جرير وزوجه، وعاكسا هذه المعاني بما يضادها:

كانـت منافقـةَ الحيـاة وموتُهـا خِـزيٌ علانيـةً عليـكَ وعـارُ

فلئن بكيتَ على الأتان لقـد بكـى جزعـاً غـداةَ فراقهـا الأعيـارُ

تبكي على امرأة وعنـدك مثلهـا قعساءُ ليس لها عليك خمـارُ(٧٥)

ويمكن تلمس خصائص (النقائض) الأموية في الأمور التالية:

١-**ظهور السمات الإسلامية في هذه النقائض**، لاسيما والقوم قريبو عهـد بالإسلام. وقد ظهرت هذه السمات الإسلامية في شعر الفرزدق، فقد أشار فـي شعره إلى قصص من القرآن الكريم، وما فيه من صلاة وصوم وحساب وبعث.

ومن ذلك قوله:

إن الذي سَمَكَ السماءَ بنى لنا بيتـاً دعائمُـه أعـزٌّ وأطـولُ

من قوله تعالى: "أأنتم أشد خلقاً أم السماء بناها، رفع سمكها فسواها" *(سورة ٧٩- آية ٢٧)*

وقول الفرزدق:

ضربتْ عليك العنكبوتُ بنسجها وقضى عليك بـه الكتـابُ المنـزلُ

من قوله تعالى: "مثل الذين اتخذوا من دون الله أولياء كمثل العنكبوت اتخذت بيتاً، وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت لو كانوا يعلمون"
(سورة ٢٩- آية ٤١)

وقول الفرزدق:

كما بعثَ اللهُ النبيَّ محمداً على فترة، والناسُ مثلُ البهائمِ

من قوله تعالى: "يا أهل الكتاب قد جاءكم رسولنا يبين لكم على فترة من الرسل" *(سورة ٥- الآية ١٨)*

وقول الفرزدق:

نصرت كنصر البيت إذ ساق فيلَه إليه عظيمُ المشركين الأعاجمُ

من قوله تعالى: "ألم تر كيف فعل ربك بأصحاب الفيل، ألم يجعل كيدهم في تضليل" *"(سورة ١٠٥- الآية ١).*

وقول الفرزدق:

فكان كما قال ابنُ نوح سأرتقي إلى جبلٍ من خشية الله عاصم

من قوله تعالى في قصة ابن سيدنا نوح حين عصى أباه وقال "سآوي إلى جبل يعصمني من الماء، قال لا عاصم اليوم من أمر الله"

أما جرير فقد كان أكثر تأثراً بالإسلام. وقد كان يفخر بالإسلام في مهاجاته الأخطل النصراني، كما في قوله:

قَبَحَ الإلهُ وجوهَ تَغْلِبَ كلّما شَبَحَ الحجيجُ وكبّروا إهلالا

عبدوا الصليبَ وكذّبوا بمحمدٍ وبجبرئيل وكذّبوا ميكالا(٧٦)

ومن ذلك أيضاً قوله في رثاء زوجته، حيث تظهر السمات الإسلامية واضحة جلية:

صلّى الملائكةُ الذين تخيّروا والصالحون عليكِ والأبرارُ

وعليك من صلوات ربك كلما نَصَبَ الحجيجُ ملبّدين وغاروا(٧٧)

أما الأخطل فعلى الرغم من نصرانيته، فإنه ليس من المعقول أن ينجو من تأثير الإسلام في شعره، لأنه يحيا في بيئة إسلامية، ويعيش في بلاط الخلفاء المسلمين، فكان لابد أن تدخل هذه المؤثرات الدينية المحيطة به في شعره، فمن

ذلك قوله في مدح الخليفة عبد الملك بن مروان:

إلـــى إمـــامٍ تُغادينـــا نوافلُـــهُ أظفره الله فليهنـأ لـــه الظفـرُ

الخائضُ الغمر، والميمونُ طائرُه خليفةُ الله يُستسـقى بـه المطـرُ

٢-الخيال الخصب الذي يبتكر التشبيهات والاستعارات والكنايات، من ذلك ما يصف به جرير (جعثن) أخت الفرزدق، من فاحش الصور المبالغ فيها، كما في قوله:

نسيتم عقـر جعـثنَ واحتبيـتمْ ألا تبّـــاً لفخـــرك بالحبـــات

وقـد دميـتْ مواقـعُ ركبتيهـا من التبراك، ليس مـن الصـلاةِ

تبيـتُ الليـل تسـلقُ إسـكتاها كـدأب التـرك تلعـب بـالكرات

وحـط المنقـري بهـا فقـرّتْ على أمِّ القفا، والليلُ عـاتِ(٧٨)

ومن ذلك أيضاً ما يخترعه الفرزدق من قصص غرامية، ومـن تصـوير مبالغ فيه لنسوة كليب، كما في قوله:

جزعتَ إلى هجـاء بنـي نُمَيْـرٍ وخلّيـتَ اسـتَ أمـكِ للرمـاة

وتمسـي نسـوةٌ لبنـي كُليـبٍ بـأفواه الأزقـة مقعيـات(٧٩)

٣-مثل هذه المبالغات في التصوير، تؤدي إلى الإفحاش في الهجاء. وهـي ظاهرة لم تكن معروفة في النقائض الإسلامية، ولا حتى في النقائض الجاهليـة. وهي غريبة تنكرها تعاليم الدين والأخلاق. فهتك الحرمات، ونهش الأعـراض، والتشنيع بالمخازي، والبذاءة الفاضحة، كلها مما لم تكن تعرفه النقائض السابقة. وقد نال (جعثن) أخت الفرزدق من هذا التشنيع الشيء الكثير، كما نال أم جرير وزوجه. وقد استبعدنا في الاستشهاد والتمثيل كل الأبيـات التـي فيهـا فحـش وإقذاع. يقول الفرزدق هاجياً جريراً، وناعتاً أمه بالزنا:

أزرى بجريك أن امك لـم تكـن إلا اللئـيم مـن الفحولـة تفحـل

يبكي على دِيَـمِ الـديار وأمَّـهُ تعلو ..... وتسـفل(٨٠)

ولم يكن جرير دون صاحبه سفاهة، وإنّما كان أشد فحشا وإقـذاعا. ربمـا ذلك لهوان حسبه، أو شدة انفعاله، حتى بات لا يحتمل من أحد غمزا أو لمـزا، فإذا تعرض له أحد أنشب أظفاره ومخالبه فيه دون رحمة أو شفقة. فهو يهجـو الفرزدق عن طريق أخته (جعثن):

بات الفرزدقُ يسـتجير لنفسـه وعِجانُ جعثنَ كـالطريق المعمـلِ

أسلمتَ جعثنَ إذ يجـرّ برجلهـا والمنقـريُّ يدوسـها بالمنشـل

ويقول في رهط الفرزدق:

قامتْ سُكينةُ للفحول ولـم تَقُـمْ بنتُ الحتات لسورة الأنفـالِ(٨١)

وكان الأخطل دون صاحبيه فحشا وسبا، ولعـل ذلـك خشـية التعـرض لأعراض المسلمين، باعتباره نصرانياً، فقلّ في شعره الإفحاش، كما فـي قولـه يهجو بني كليب رهط جرير:

فلا تدخلْ بيـوت بنـي كليـب ولا تقـربْ لهـم أبـداً رحـالا

تـرى فيهـا لوامـعَ مبرقـاتٍ يكـدن.....بالحـدق الرجـالا

على الرغم من أن التعريض أهجا من التصـريح، لاتسـاع الظـن فـي التعريض، وشدة تعلق النفس به، والبحث عن معرفته، وطلب حقيقته، كما يقول ابن رشيق في (العمدة)(٨٢).

٤-الفخر بالأيام بين القبائل، وذكر فضل القبائل ومحامدها. وقد برع فـي ذلك الفرزدق الذي كان يستند على تراث عريق من الحسب الرفيع، ولهذا كـان كثيراً ما يفخر برجاله الأمجاد، كما في قوله:

بيتـاً زرارةُ محتـبٍ بفنائـه ومجاشعٌ وأبو الفـوارس نهشـلُ

يلجون بيت مجاشـع وإذا احتبـوا بـرزوا كـأنهم الجبـال المثّـلُ

الأكثـرون إذا يعـدّ حصـاهم والأكرمـون إذا يعـدّ الأول(٨٣)

٥-نقض المعاني، وتكرارها، وإيرادها في صور مختلفة، ومن هنا غلبـة (التناصّ) على هذه النقائض، حيث يأخذ اللاحق دوماً عن السابق، قلباً أو عكساً

أو توجيهاً للمعاني لصالحه، فحين يقول الفرزدق:

إن الذي سمكَ السماءَ بنـــى لنـــا بيتـــاً دعائمُـــه أعـــزُّ وأطـــولُ

يأخذ جرير هذا المعنى، فينقضه، ويوجهه لصالحه، في قوله:

أخزى الذي سمكَ السماءَ مجاشعاً وبنى بناءَكَ في الحضيض الأسفلِ

وعندما يقول الفرزدق في وراثته الشعر:

وَهَبَ القصائدَ لي النوابغُ إذ مضوا وأبو يزيد وذو القروح وجَرْوَلُ(٨٤)

يأخذ جرير هذا المعنى، فينقضه بقوله:

لمّا وضعتُ على الفرزدق مَيْسمي وضغا البعيثُ جَدَعْتُ أنـــفَ الأخطـــلِ

أعـــدَدتُ للشـــعراء ســـمّاً ناقعـــاً فســـــقيتُ آخـــــرَهم بكـــــأسِ الأولِ

إنّـي انصببتُ من الســماء علـــيكمُ حتى اختطفتكَ يا فرزدقُ من عَلِ(٨٥)

٦-وقوة الجدل هذه، والتناصّ في المعاني، وتكرارها أدى إلـــى تحســـين الأسلوب وإضفاء طابع الجزالة على النقائض الأموية. والجزالـــة تظهـــر فـــي مقابلتها بالشعر الغزلي أو السياسي في الفترة ذاتها، فقد امتاز الشـــعر الغزلـــي بالرقة والسهولة، وامتاز الشعر السياسي بالوضوح، بينما امتـــازت (النقـــائض) الأموية بالصنعة، كما في قول الأخطل في رائيته التي تشبه (حوليات) زهير بن أبي سلمى:

حُشْدٌ على الحقّ، عيّافو الخنا، أُنُفٌ وإنْ ألمّتْ بهم مكروهـــةٌ صـــبروا

شُمْسُ العداوةِ حتى يُســتقادَ لهـــم وأعظمُ الناس أحلاماً إذا قدروا(٨٦)

كما تتجلى هذه الجزالة في شعر الفرزدق، كما في قوله:

أحلامُنـــا تـــزنُ الجبـــالَ رزانـــةً وتخالُنـــا جِنّـــاً إذا مـــا نجهـــلُ

وضمن إطار هذه الخصائص العامة للنقائض الأموية، فإن كل شاعر مـــن شعرائها الثلاثة ينفرد بسمات خاصة، نابعة من شخصـــيته النفســـية والثقافيـــة، تميزه عن سواه، فجرير مثلاً أثّر في شعره هوان أسرته، وفقر قومه، بخـــلاف الفرزدق الذي كان واقعه مثار فخره واعتزازه، لأنه يستند إلى تـــراث ماجـــد.

ومن هنا التفت جرير إلى الهجاء المقذع، ربما لينفس عن عقدة الضعة والهوان التي يعانيها في حياته. وسخطه حمله على الإفحاش في الهجاء، وذكر العورات، والتعرض للمحارم. وهذه مسألة فنية، فقد كان الرجل صالحاً، يخشى الله واليوم الآخر. وقد هجا الفرزدق بالزنا، ومحالفة الأخطل النصراني، كما هجا الأخطل بالكفر، وشرب الخمر، وأكل لحم الخنزير.

وحسن إسلام جرير هذّب نفسه، فجوّد الرثاء. ورقة طبعه جعلته يجوّد النسيب، حتى لقد أسف على أن شغله الهجاء عن أن ينسب نسيبا تحنّ به العجوز إلى شبابها.

وحاجته إلى المال والرعاية حملته على المديح، فمدح ابن الزبير، والحجاج، وبني أمية، وقيسا، ليعيش ملحوظ المكانة. وكان قد أوصى بنيه وصية فنية، "إذا مدحتم فلا تطيلوا المدحة، وإذا هجوتم فخالفوا". وكان يقول: "إذا هجوت فأضحِكْ".

ومن حيث الصياغة الفنية كان جرير محافظاً على التقاليد الفنية أكثر من الفرزدق، إذ كان يترسم خطا الجاهليين في بنية القصيدة، فيبدأها بالنسيب– على عادتهم– قبل أن يصل إلى غرضه في النقيضة من المهاجاة.

وعلى الرغم من ذلك فسمة شعره الأساسية هي السيرورة لسهولته، فقد جرى أكثر شعره على ألسنة الناس، وظفر ببعد الصيت أكثر من زميليه، فكان –كما قيل عنه– أشعر الناس، كما في قوله:

فغضّ الطرفُ إنك من نُميرٍ فلا كعباً بلغتَ ولا كِلابا

وقوله:

لولا الحياءُ لهاجني استعبارُ ولزرتُ قبركِ والحبيبُ يُزارُ

وغير ذلك من الأبيات السائرة مجرى الأمثال كثير.

وأما الفرزدق فقد نشأ في أسرة غنية، ذات مآثر معروفة، وقوم ذوي حسب ونسب، فاتخذ من ذلك مادة للفخر، وكان يدّعي زعامة تميم، ويحامي عنها، كما في قوله:

أروني مَنْ يقوم لكم مقامي إذا ما الأمرُ جلّ عن العتابِ(٨٧)

وكان في طبعه كبر وعنجهية جاهلية جعلته أكثر تحللاً من شعائر الدين،

وأميل إلى الحرية، وتجاوز الحدود، والاجتراء على المحرمات. وقد هدد معاوية الخليفة الأموي الأول، وفخر عليه، وهجا بعض الخلفاء والولاة، فقضى شطراً من حياته منفياً مطروداً، فهو يخاطب معاوية بجرأة بالغة، في قوله:

أبوك وعمي يا معاويَ أورثا تراثاً فيحتازُ التراثَ أقاربُهْ

فما بالُ ميراثِ الحتاتِ أكلتَهُ وميراثُ حَرْبٍ جامدٌ لك ذائبُهْ

فلو كان هذا الأمرُ في جاهليةٍ علمتَ مَنْ المرء القليلُ حلائبُهْ

ولأنه يجتاز تراثاً من النسب العريق فقد كان بارعاً في الفخر، وهو يوظّف هذا التراث في شعره، حيث يفخر بنفسه وبقومه:

وقد علم الجيران أن قدورنا ضوامنُ للأرزاق، والريح زفزفُ

نعجّلُ للضيفان في المحل بالقِرى قدوراً بمعبوط تُمَدُّ وتُغْرَفُ

ترى الناسَ ما سرنا يسيرون خلفنا وإنْ نحنُ أومأنا إلى الناس وقّفوا(٨٨)

من حيث الصياغة الفنية فقد كان الفرزدق فخم العبارات، ضخم الألفاظ، غريبها، يتجاوز قوانين النحو المشهورة، حتى إنه قال للنحويين: "علينا أن نقول، وعليكم أن تصوّبوا". وكان كثيراً ما يهجم على موضوعه دون مقدمات في النسيب أو غيره، وحتى في النسيب فقد كان نسيبه جافياً غليظاً متأثراً بطابع الفخر الذي لاءم طبعه.

وأما الأخطل فهو من قبيلة تغلب التي ظلت على مسيحيتها، ولم تسلم، ففرضت عليها الجزية. ولكنها عاشت في كنف الدولة الإسلامية، تنافس قبيلة قيس عيلان، وتحتمي بالخلفاء. وكان الأخطل شاعرها في البلاط الأموي. وقد أجاد مدح الخلفاء، وجعله عبد الملك بن مروان شاعره الخاص.

ولأنه كان يشرب الخمرة، ويكثر منها، فقد أجاد في وصفها، متتلمذاً في ذلك للأعشى، ومستعيضاً بها عن النسيب في مطالع قصائده. وكان يدخل على عبد الملك، والصليب في عنقه، ولحيته تقطر خمراً، فيقول:

إذا ما نديمي علّني ثم علّني ثلاثَ زجاجاتٍ لهن هديرُ

خرجتُ أجرُّ الذيلَ زهواً كأنني عليكَ، أميرَ المؤمنين، أميرُ

ولم يتورط الأخطل في الفحش والإقذاع شأن زميليه. ولعل ذلك بسبب

اتجاهه بشعره إلى مدح الخلفاء والأمراء، فلم يشأ أن يسف ويقذع، أو لكونه نصرانياً لا يجرؤ على التشنيع بالنساء المسلمات، لأن في ذلك حرجاً وعدواناً على مكانة الدولة الإسلامية، أو لعله توقّر منه، لاسيما وأن مدرسته الفنية لم تتورط في الفحش والبذاءة.

هذا كله ضيّق المجال أمامه في النقائض والمهاجاة، والفخر، فعوض ذلك بالمديح ووصف الخمر والتصوير الحسي، سمة مدرسته الفنية. ومن شوارد أبياته في بني كليب قوله:

قومٌ إذا استنبحَ الأضيافَ كلبهمُ قالوا لأمهم: بولي على النارِ

ومن حيث الصياغة الفنية فقد كان الأخطل من عبيد الشعر وصناعه، وكأنما هو امتداد للمدرسة الأوسية التي من شعرائها: أوس بن حجر، وزهير بن أبي سلمى، وكعب بن زهير، والحطيئة، وغيرهم. وقد اشتهرت هذه المدرسة بالتجويد الفني، وتهذيب القصائد، حتى لقد كانت القصيدة تمكث عند زهير حولاً كاملاً، يعيد فيها النظر، ويقوّم منآدها، ولهذا كانت قصائده تدعى بـ (الحوليات). وكذلك كانت قصائد الأخطل من عمل العقل الصانع، لا الإشراق والإلهام وحده. وفيها تبدو حكمة العقل، وأناة الصنعة، بخلاف سهولة قصائد جرير، أو فخامة قصائد الفرزدق.

وهكذا يشترك الشاعر الأول في (نظم) قصيدة الشاعر الثاني، وهذا هو (التناصّ).

■■

■ هوامش الباب الثاني

١-ابن رشيق- العمدة ص١٣٩/٢

٢-الأغاني ط دار الكتب ١٨/٣

٣-ديوانه ط أوربا ص١٦

٤-ديوانه ط البرقوقي ص١٨٣. النبيت: بطن من الأوس. نطف: قرط، وهو حلقة توضع في الأذن من قبل النساء والعبيد، للزينة.

٥-ديوانه ص١٢١. الصارم: القاطع. المذود: اللسان. المهند: السيف. الإثمد: الكحل.

٦-ديوانه ص١٠. الإرقال: ضرب سريع من سير الإبل.

٧-العقد الفريد ص٥١/٣، وابن الأثير ص٤٨٢/١

٨-ديوانه ط أوربا ص١٢٩

٩-مغلغلة: رسالة. عكاظ: سوق في الحجاز تجتمع فيه القبائل في مواسم معلومة للتجارة والشعر. القين: الحداد، وكانت العرب تأنف من ممارسة هذه الصناعة لأنها تراها صنعة الخدم. الكير: منفاخ الحداد.

١٠-ترضخ: تكسر.

١١-الأغاني ص١٤٥/١. الإتاوة: الضريبة.

١٢-ديوانه ط أوربا ص١٥٩

١٣-الأغاني ط دار الكتب ص١٣٧/٤

١٤-سيرة ابن هشام ط الحلبي ص٨١/٢

١٥-سيرة ابن هشام ص٢٥٧/٢. نبيه ومنبه: من بني سهم. ابنا ربيعة: هما شَـيْبة وعتبة. الحارث: هو الحارث بن زمعة من بني أسد. الفئام: الجماعة من الناس.

١٦-سيرة ابن هشام ص٢٥٧/٢. الغروب: مجاري الدمع. سجام: سائل.

١٧-انظر سيرة ابن هشام ص٨/٣ وما بعدها.

١٨-تبلت: أسقمت. الخريدة: الجارية الحسنة الناعمة. الطمرة: الفرس السريعة.

١٩-سيرة ابن هشام ص١٧/٣. الأشقر: الدم. المزبد: الذي علاه الزبد. ينكى: يؤلم ويوجع.

٢٠-سيرة ابن هشام ص٦٤/٣. بنو النجار: قوم حسان.

٢١-نفسه ص٦٤./٣

٢٢-ضاحية: بارزة للشمس.

٢٣-*الأسل: الرماح.*

٢٤-*النهل: الشرب الأول. العلل: الشرب الثاني.*

٢٥-*سيرة ابن هشام ص٣/٢٢٤ . الكريت: الكامل.*

٢٦-*البيع: مواضع العبادات. القزع: السحاب الماطر.*

٢٧-*الذوائب: السادة.*

٢٨-*انظر إحسان النص- العصبية القبلية في الشعر الأموي- دار اليقظة- دمشق. د. ت.*

٢٩-*الأغاني ص٢/١٨٥*

٣٠-*مروج الذهب ص٢/٢٣٤*

٣١-*نفسه ص٢/٢٣٤*

٣٢-*الدينوري- الأخبار الطوال ص١٦٢*

٣٣-*نفسه ص.١٦٢*

٣٤-*نقائض جرير والأخطل ص١٥٦*

٣٥-*نفسه ص٩٧*

٣٦-*نفسه ص٨١*

٣٧-*الأغاني ط بولاق ص١٥/١٢٨*

٣٨-*نفسه ص١٥/١٢٨*

٣٩-*مهذب الأغاني ٥/٢١٢*

٤٠-*جرير (٣٣هـ ١١٤هـ) شاعر أموي. ولد باليمامة. ونشأ نشأة بدوية. ثم انتقل إلى البصرة. وقد لقي حظوة عند الحجاج الذي أوصله إلى خلفاء بني أمية، فمدحهم، فأغدقوا عليه المال.*

٤١-*الفرزدق (٢٠هـ-١١٤هـ) شاعر أموي، ولد بالبصرة في بيت أصل وشرف، نشبت بينه وبين جرير والأخطل حرب لسانية (نقائض) استمرت نحو خمسين عاماً.*

٤٢-*الأغاني ص٨/٩*

٤٣-*نفسه ص٨/١٠*

٤٤-*الأغاني ص٨/٢٩*

٤٥-*نفسه ص٨/٢٤*

٤٦-*النقائض ص٦٢٣*

٤٧-*نفسه ص٢٠٦*

٤٨-*الأغاني ص٨/٤٤*

٤٩-*ابن خلكان-وفيات الأعيان ص١/١٠٣*

٥٠-*الأغاني ص٨/٤١٣*

٥١-النقائض ص٣٨٣

٥٢-الأغاني ص٨/١٩٥

٥٣-الأغاني ص٨/٤٩

٥٤-النقائض ص٣٨٣. وصاحب الجدث هو غالب بن صعصعة والد الفرزدق. ولا يعلم قبر أجار غيره. فقد استجارت به امرأة فرد عليها الفرزدق ابنها من بعث السند.

٥٥-النقائض ص٢٠٠ وذو القروح هو امرؤ القيس. وجرول هو الحطيئة. وعلقمة هو علقمة الفحل الشاعر الجاهلي. وأبو زيد هو المخبل بن عوف. والنوابغ هم: النابغة الذبياني، والنابغة الجعدي، والنابغة الشيباني.

٥٦-النقائض ص١١٨. والعجان: ما بين الخصية وحلقة الدبر.

٥٧-الأخطل (٢٠هـ-٩٢هـ) شاعر أموي، من تغلب. نشأ في الحيرة، واتصل ببني أمية، فقربه معاوية وابنه يزيد. ولقب بشاعر بني أمية في عهد عبد الملك بن مروان.

٥٨-نقائض جرير والأخطل ص٧٢. عماه: هما كليب ومهلهل.

٥٩-نفسه ص٧٤

٦٠-نفسه ص١٠٩

٦١-نفسه ص١٣٥

٦٢-نفسه ص١٢٧

٦٣-الأغاني ص٨/٦٠ خزر: ضيق العين. القطين: الخدم

٦٤-نقائض جرير والأخطل ص١٤٨

٦٥-الأغاني ص٨/٨

٦٦-النقائض ص٤٣٠

٦٧-الأغاني ص٨/١٨

٦٨-النقائض ص١٥٧

٦٩-المرزباني- الموشح ص٦٢

٧٠-الأغاني ط دار الكتب ص٨/١٧

٧١-نقائض جرير والفرزدق ص٣٧٩

٧٢-نفسه ص٤٢٤

٧٣-نفسه ص٣٨٣

٧٤-النقائض ص٨٤٨

٧٥-نفسه ص٨٧٤

٧٦-نقائض جرير والأخطل ص٨٧

٧٧-نفسه ص ١٨٤

٧٨-النقائض ص٧٧٨

٧٩-نفسه ص٧٧٨

٨٠-نفسه ص٢٠٣

٨١-نفسه ص٣٢١

٨٢-ابن رشيق- العمدة ص٢/١٤٠

٨٣-النقائض ص٢٢٨

٨٤-نفسه ص٢٠٠

٨٥-نفسه ص٢١٨

٨٦-نقائض جرير والأخطل ص١٥٥

٨٧-ديوانه ص١١٤

٨٨-النقائض ص٥٥٧

■■■

الباب الثالث

السرقات الشعرية

١-تعريف (السرقات الشعرية)
٢-تاريخ (السرقات الشعرية) في النقد الأدبي.
٣-مواقف النقاد تجاه قضية (السرقات).
٤-مصطلحات (السرقات الشعرية)
٥-(السرقات الشعرية) على ضوء (التّناصّ).

السرقات الشعرية

-ثلاثة أرباع المبدع مكوّن من غير ذاته.
-لانسون

١- تعريف (السرقات) الشعرية:

(**السرقات الشعرية**) هي أن يعمد شاعر لاحق، فيأخذ من شعر الشاعر السابق: بيتاً شعرياً، أو شطر بيت، أو صورة فنية، أو حتى معنى ما...

وموضوع (السرقات الأدبية) من أهم الموضوعات التي أولاها نقاد الأدب كثيراً من اهتمامهم وعنايتهم، إذ كان من الأهداف النقدية الوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبية المنسوبة إلى أصحابها، ومقدار ما حوت من الجدة أو التقليد، ومعرفة ما امتاز به الأديب عن الأديب الآخر.

وقد كان النقاد يلجؤون، في نقدهم إلى (الموازنة) بين أديب وأديب، في ما اتفق فيه كلاهما، أو في ما اختلفا فيه. وقد بذلوا في سبيل ذلك الجهود النقدية الجادة، وأبرز مثال على ذلك (موازنة) الآمدي بين شعر أبي تمام والبحتري(١). و(وساطة) القاضي الجرجاني بين المتنبي وخصومه.

وفي مرحلة تالية عمد النقاد إلى بحث ما امتاز به كل أديب من نواحي الجدة والابتكار، أو التقليد والاتباع، فوضعوا الكتب في سرقات المتنبي، وأبي تمام، وأبي نواس.. وهذا كله يحتاج إلى اطلاع واسع على التراث الأدبي في كافة عصوره، ومعرفة ماضيه، ليسهل ربط المتأخر بالمتقدم، وما أخذ فيه الخلف عن السلف، وعند ذلك يمكن الحكم عليه بالتقليد أو التجديد.

٢-تاريخ (السرقات) الشعرية في النقد الأدبي:

جعل النقاد والبلاغيون موضوع (السرقات الشعرية) باباً واسعاً في مؤلفاتهم النقدية والبلاغية، جمعوا فيه الشواهد والأمثلة، وحددوا له مصطلحاته.

وقد أدرك بعض الشعراء، منذ العصر الجاهلي، أن الأول لم يترك للآخر شيئاً. فقال عنترة:

هل غادر الشعراء من متردم

وقال كعب بن زهير:

ما أرانا نقولُ إلا مُعاداً أو مُعاراً من قولنا مكرورا

ونفى طرفة بن العبد عن نفسه سرقة أشعار غيره، فقال:

ولا أغيرُ على الأشعار أسرقُها عنها غنيتُ، وشرُّ الناس مَنْ سرقا

وكذلك نفى حسان بن ثابت الإغارة على شعر غيره، فقال:

لا أسرقُ الشعراءَ ما نطقوا بل لا يوافق شعرهم شعري(٢)

ويبدو أن الشعراء هم الذين فتحوا هذا الباب للنقاد، فتابعهم النقاد فيه، وجمعوا مادته من الشعراء أنفسهم، ثم أضافوا إليها جهودهم النقدية، فجرير يتهم الفرزدق بالسرقة في قوله:

سيعلمُ مَنْ يكون أبوه قَيْناً ومَنْ عرفت قصائدهُ اجتلابا

والفرزدق يرد على جرير، بقوله:

إن استراقك يا جريرُ قصائدي مثلُ ادّعاء سوى أبيك تنقّلُ

وابن الرومي يرمي البحتري بالسرقة:

حيٌّ يغير على الموتى فيسلبهم حرَّ الكلام بجيشٍ غيرِ ذي لَجَبِ

شعرٌ يغير عليه باسلاً بطلاً فينشر الناس إياه على رقبِ

وابن الحاجب يتهم البحتري بالسرقة:

والفتى البحتري سارق مـــا قـــا ل ابنُ اوس في المـــدح والتشـــبيبِ

كلُّ بيـــتٍ لـــــه يجـــوّد معنـــاه فمعنـــــاه لابـــــنِ أوس حبيـــــبِ

والبحتري يهجو عبيد الله بن طاهر بسرقة شعره:

يا من عدت خيله على سرح شعري وهو للحـــين راتـــع فـــي كتـــابي

يا عذارى الأشعار صرتن مـــن بـــــ ـــعدي سبايا تبعن فـــي الأعـــراب

وقد ضيق بعض النقاد الخناق على الشعراء، فرأوا في إيراد الكلمة المثيلة نوعاً من السرقة! وفي إيراد الخاطر، ولو على غير المثال السابق، سرقة! كمـــا فعل مهلهل بن يموت في كتابه: (سرقات أبي نواس)، حيث قال إن بيـــت أبـــي نواس:

دَعْ عنك لومي فإن اللومَ إغراءُ وداوني بالتي كانـــت هـــي الـــداءُ

مسروق من بيت الأعشى:

وكـــاسٍ شـــربتُ علـــى لـــذةٍ وأخـــرى تـــداويتُ منهـــا بهـــا

والسرق في (داوني بالتي كانت هي الداء)، مأخوذ من (تداويت منها بها)، أفلا يحق للاحق أن يحصل على هذه الخبرة من تجربته الشخصية في معـــاقرة الخمرة بعد أن عاش حياته فيها ولها؟.

إن (توارد الخواطر)، و(التقليد)، و(الاحتذاء) ليست مـــن (الســـرقة)، وإن جعلها بعض النقاد القدماء كذلك. وقد وصل الأمر ببعضهم، كالأصمعي مـــثلاً، إلى اتهام الفرزدق بأن تسعة أعشار شعره سرقة(٣). بينما نفى المرزباني عنـــه ذلك، و اتهم الأصمعي بالمبالغة، وعزا سبب ذلك إلى أن الفرزدق كان قد هجـــا باهلة رهط الأصمعي. كما اتهم الأصمعي في كتابه: (فحولة الشـــعراء) امـــرأ القيس، فقال إن كثيراً من أشعاره لصعاليك كانوا معه.

ثم جاء ابن قتيبة (١٧٦هـــ) صاحب كتاب (الشعر والشعراء) فلحظ الأخـــذ بين الشعراء واستعمل هذا المصطلح (الأخذ) بدلاً من السرقة. ولعلـــه رأى مـــا سيراه القاضي الجرجاني من بعد، من أن (الأخذ) أقرب إلى التوارد منـــه إلـــى الإغارة والسلب.

ثم جاء القرن الثاني للهجرة، فوضع ابن أبي طاهر وابن عمار كتابـــاً فـــي سرقات أبي تمام(٤). ووضع بشر بن يحيى كتاباً في سرقات البحتري من أبـــي

تمام، كما وضع كتاب (السرقات الكبير)(٥). ووضع الصولي (٢٣٥هـ) كتابه (أخبار أبي تمام) قال فيه إن المتقدمين يفوقون المتأخرين في وصف البداوة، وإن المتأخرين يفوقون المتقدمين في وصف روائع الحضارة، وإنه قلما أخذ المتأخرون معنى من متقدم إلا أجادوه. كما أن في أشعارهم معانياً لم يعرفها القدماء، وأخرى أومأ إليها المتقدّمون، فجاء المتأخرون فأحسنوا فيها.

ولم يهتم الجاحظ (٢٥٥هـ) بقضية السرقات كما فعل معاصروه، لأنه قرر أن الأفضلية للشكل، بينما المضمون مشترك بين الناس جميعاً، وأن المزية كلها للصياغة.

وفي هذا القرن وضع ابن بكار (٢٥٦هـ) كتاباً عن سرقات كُثيّر، كما وضع ابن طيفور (٢٨٠هـ) كتابه (سرقات البحتري من أبي تمام)، ووضع ابن المعتز (٢٩٦هـ) كتابه (طبقات الشعراء)، وفيه يرى أن الشاعر لا يعذر في سرقته حتى يزيد في إضاءة المعنى.

وفي القرن الرابع الهجري وضع ابن العلاء السجستاني كتابه (سرقات أبي تمام)، كما وضع مهلهل بن يموت (٣٣٤هـ) كتابه (سرقات أبي نواس)(٦)، ووضع ابن طباطبا (٣٢٢هـ) كتابه (عيار الشعر)، وفيه يميز بين نوعين من السرقات: (الإغارة)، و(الاستعارة). فالأولى سرقة صريحة توجب العيب، وتحط من قدر الشاعر، وتقع في المعاني لا في الألفاظ والأوزان. والثانية حسن أخذ، ودالة على فضل الشاعر وإحسانه، ما دام قادراً على إبراز المعنى القديم في لباس جديد.

كذلك لم يهتم قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) في كتابه (نقد الشعر) بالسرقات، رغم احتفاله بالمعاني. وبذلك أهمل موضوعاً كبيراً استأثر باهتمام معاصريه من النقاد، فبذلوا فيه جهوداً مضنية قليلة الثمرات. واكتفى قدامة بالإيماء إليه، مؤمناً أن الشعراء لو تعاوروا مثلاً على تشبيه الدروع بحباب الماء الذي تسوقه الرياح، لظل التشبيه في ذاته جميلاً، رغم تداول الشعراء له. ولهذا فليس مهما معرفة السابق في هذا التشبيه، أو اللاحق فيه، وإنما المهم هو حسن الأداء. وكأنما قدامة هنا يتابع الجاحظ في أن المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها البدوي والعجمي، وأن المزية كلها للعبارة.

ثم جاء أبو الفرج الأصفهاني (٣٥٦هـ) فعرض لقضية السرقات في كتابه الموسوعي (الأغاني). ورأى أن السرقة تكون في المعاني النادرة المبتكرة، أو في التشبيهات البديعة، أما في المعاني المشتركة، والألفاظ المشتركة،

والتشبيهات المعروفة، فليس هناك سرقة. وقلما استعمل أبو الفرج مصطلح (السرقة) مفضلاً عليه استعمال مصطلح (الأخذ). وقد وظّف تسعة مصطلحات هي:

١- *(الانتحال)، وهو ادعاء الشاعر شعر غيره.*

٢- *(الإغارة)، وهي أخذ الشاعر شعر غيره، وادعاؤه إياه.*

٣- *(النقل)، وهو نظم المنثور.*

٤- *(التضمين)، وهو استحسان الشاعر لشعر غيره، وإدخاله إياه في شعره على سبيل التمثيل، دون ادعائه.*

٥- *(السلخ)، وهو سرقة المعاني الشعرية بألفاظها.*

٦- *(الأخذ)، وهو السرقة عموماً.*

٧- *(الاستعارة)، وهي أخذ المعنى وتجويده.*

٨- *(السرق الخفي)، وهو السرقة الذكية التي تدل على براعة الشاعر وتجويده المعنى المسروق.*

٩- *(المصالتة)، وهي من قبيح السرق.*

والواقع أن هذه المصطلحات تتداخل وتتشابك بين النقاد أنفسهم، فـ (السرق الخفي) مثلاً عند أبي الفرج يسميه الحاتمي(٧)، وابن رشيق(٨) (المجدود). و(الاستعارة) عند أبي الفرج يبيحها الحاتمي(٩)، وابن رشيق(١٠)، والآمدي(١١). و(السلخ) عند أبي الفرج هو (النظر والملاحظة) عند الحاتمي(١٢)، وابن رشيق(١٣). و(التضمين) عند أبي الفرج يسميه الحاتمي (الاستجلاب والاستلحاق)، ولم ير فيه عيباً(١٤)، وكذلك لم يذكره ابن رشيق في باب السرقات(١٥). و(النقل) عند أبي الفرج يسميه الجرجاني (الغصب)(١٦). وهكذا تضطرب مصطلحات (السرقات)، وتكثر وتتداخل لدى النقاد.

وحين وضع (القاضي) الجرجاني (٣٦٦هـ) كتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه) كانت (السرقات) قد أصبحت باباً معترفاً به في كتب النقد الأدبي. لكنه (القاضي) الذي يتحرج عن الإسراع في إصدار الحكم: "ولهذا السبب أحظر على نفسي، ولا أرى لغيري بت الحكم على شاعر بالسرقة"(١٧). "فلعل ذلك البيت لم يقرع قط سمعه، ولا مر بخلده، كأن التوارد عندهم ممتنع"(١٨).

ويبدو أن (القاضي) الجرجاني غير مقتنع بالسرق، لأن التراث، في نظره

ملك لمن تصرف فيه بعد أن آل إليه، ولذلك فهو يتوسع في دفع تهمة السرق توسعاً كبيراً، ويتسامح كثيراً في الأخذ المرخص من المعاني التي سبق أن طرقها الشعراء.

وعنده أن "السرق –أيدك الله– داء قديم، وعيب عتيق، وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد منه قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه"(١٩)؛ ولهذا بدأ حديثه بتأكيد خطر هذا الموضوع، وكثرة فروعه وشعبه. فقال: "هذا باب لا ينهض به إلا الناقد البصير، والعالم المبرز. وليس كل من تعرض له أدركه، ولا كل من أدركه استوفاه واستكمله، ولست تعد من جهابذة الكلام، ونقاد الشعر، حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علماً برتبه ومنازله، فتفصل بين السرق والغصب، وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرق فيه، والمبتذل الذي ليس أحد أولى به، وبين المختص الذي حازه المبتدئ فملكه، وأحياه السابق فاقتطعه، فصار المعتدي مختلساً سارقاً، والمشارك له محتذياً تابعاً، وتعرف اللفظ الذي يجوز أن يقال فيه: أخذ ونقل، والكلمة التي يصح أن يقال فيها: هي لفلان دون فلان"(٢٠).

ولا يعد (القاضي) الجرجاني من السرق الصحيح إلا "ما جمع اتفاق الألفاظ، وتساوي المعاني، وتماثل الأوزان". ولهذا أخرج من السرقات:

١–*التوارد.*

٢–*المعاني المشتركة بين الشعراء، من مثل تشبيه الحسن بالشمس وبالبدر، والكريم بالغيث وبالبحر، لأنها معان أولية يتداولها الجميع.*

٣–*الاقتباس من القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والأمثال وأقوال الحكماء والفلاسفة. فكلها لا تدخل في باب السرق.*

٤–*إذا أتى متقدم بمعنى مبتذل، ثم جاء متأخر فأخذ معناه ولفظه، فإنه لا يعد سارقاً (ص١٩٢)، وكذلك إذا جاء متقدم بمعنى أو صورة جميلة، ثم حاذاه المتأخر بمثل إحسانه، لا يعد عمله سرقة (ص٢٣٩).*

وهكذا ينظر القاضي الجرجاني إلى إبداع الشاعر المتقدم الذي أبلت العصور جدته، فتناوشه الشعراء، وتقاسموه فيما بينهم (ما الأسد إلا بضعة خراف مهضومة) فاستباحوا استعماله، حتى غدا مشاعاً لهم، عندها يصبح اتهامهم بالسرقة غير مستساغ ولا وارد.

وإذا كان المتقدمون قد استغرقوا المعاني، وسبقوا إليها، وأتوا على معظمها، فإن للاحقين التحسين والتجويد. ويكون ذلك بوساطة الصياغة الحسنة، أو إضافة اللفظ الجميل، أو ابتكار الصورة الجديدة، أو اختصار المعنى. والشاعر هنا "يريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع" (ص١٨٦). "فهذه كلها ليست من السرق. وصاحبها بالتفضيل أحق، وبالمدح والتزكية أولى".

ولأن الجرجاني قاضٍ، فقد ابتعد عن استعمال المصطلحات الحادة في موضوع (السرق)، مكتفياً بمصطلحات هادئة، من مثل: النقل، والقلب، والنقض، والإلمام، والملاحظة، والاحتذاء، والتناسب.

١-فـ *(النقل) يتم عنده بأخذ المعنى من فن واستعماله في فن آخر، كأن ينقل الشاعر معنى من فن الغزل إلى فن المديح، أو من فن الهجاء إلى فن الفخر.*

٢-و*(القلب والنقض) هو أن يأخذ الشاعر معنى لمن سبقه، فيجيء بنقيضه.*

٣-و*(الإلمام والملاحظة) عندما يكتشف الشاعر لفظة عن طريق الاستعارة، ثم يأتي شاعر آخر، فيستعمل تلك الاستعارة أو ما يقاربها، فيكون قد ألم بألفاظ الأول.*

٤-و*(احتذاء المثال) هو أن يوازي شاعر شاعراً سبقه في صورة أو معنى.*

٥-و*(التناسب) هو اختلاف الألفاظ والظواهر، واتفاق الأغراض والمقاصد، وكأن المعنى الصريح هو النسب الذي يتفرع عنه التعبير الشعري بما يميزه من تشبيه أو استعارة.*

وأما الآمدي (٣٧١هـ) الذي وضع (الموازنة بين أبي تمام والبحتري) و(الخاص والمشترك)، و (في أن الشاعرين لا تتفق خواطرهما)... فيرى في كتابه (الموازنة) أنه لا سرق في الألفاظ إذ هي مباحة غير محظورة، وإنما السرقة في المعاني المخترعة التي يختص بها شاعر، لا في المعاني المشتركة بين الناس، والتي هي جارية في عادتهم، ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، يقول: "إنه غير منكر أن يكون أخذ منه من كثرة ما كان يرد على مسامع البحتري من شعر أبي تمام، فيتعلق بمعناه، قاصداً الأخذ، أو غير قاصد. لكن

ليس كما ادعيتم وادعاه أبو الضياء بشر بن يحيى في كتابه، لأنا وجدناه قد ذكر ما يشترك الناس فيه، وتجري طباع الشعراء عليه، فجعله مسروقاً، وإنما السرق يكون في البديع الذي ليس للناس فيه اشتراك".

وهكذا لم يكن الآمدي يرى في السرق عيباً كبيراً، لأنه باب ما تعرى منه أحد من الشعراء، "وكان ينبغي ألا أذكر السرقات فيما أخرجه من مساوئ هذين الشاعرين، لأنني قدمت القول أن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء، إذ كان هذا الباب ما تعرى منه متقدم ولا متأخر". (ص١/٣٢٦).

وهو يرى أن السرقة إنما تكون في المبتكر من المعاني دون غيره، مما يشترك الناس فيه، فقال: "إن السرقة إنما هي في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم، ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، مما ترتفع الفطنة فيه عن الذي يورده أن يقال إنه أخذ من غيره" (ص١/٣٢٦). واقترح تسمية هذا النوع من الاشتراك (الاتفاق في المعاني)، دون أن يرى فيه عيباً، فقال: "وغير منكر لشاعرين متناسبين من أهل بلد متقاربين أن يتفقا في كثير من المعاني، ولاسيما ما تقدم الناس فيه، وتردد في الأشعار ذكره، وجرى في الطباع والاعتياد من الشاعر وغير الشاعر استعماله". (ص١/٥٣).

وأما الحاتمي (٣٨٨هـ) فقد خص السرقات ببحث واسع في كتابه: (حلية المحاضرة) (٢١) أتى فيه على أصولها وفروعها، وحدد عدداً كبيراً من مصطلحاتها، وطبقها عملياً على شعر المتنبي في كتابيه: (الرسالة الموضحة في ذكر سرقات المتنبي وساقط شعره)، و(الرسالة الحاتمية في ما وافق أرسطو من شعر المتنبي).

وقد جاء الحاتمي في كتابه (حلية المحاضرة) على ذكر نحو عشرين نوعاً من السرق، منها: الانتحال، والاختزال، والاقتضاب، والاستعارة، والإحسان، والإساءة، والنظر، والإشارة، والنقل، والعكس، والتركيب، والاهتدام، والسابق، واللاحق، والمبتدع، والمتبع.. إلخ، وقال: "وفرقت بين أصناف ذلك فروقاً لم أسبق إليها، ولا علمت أن أحداً من علماء الشعر سبقني إلى جمعها".

١-فـ *(الانتحال والاستلحاق) عنده أن يأخذ الشاعر أبياتاً من شعر غيره، فيدعيها وينسبها إلى نفسه.*

٢-و*(الإنحال) هو أن ينسب الشاعر أو الراوية الشعر إلى غير قائله، كما*

كان يفعل حماد الراوية.

٣-و(الإغارة) هي أن يعجب الشاعر بشعر غيره، بعضه أو كله، فيسنزله عنه، لأنه -في زعمه- أليق بمذهبه هو.

٤-و(تنازع الشاعرين) هي أن يدعي كل واحد منهما نسبة الشعر إليه، دون أن يعرف قائله الحقيقي.

٥-و(المعاني العقم والأبكار المبتدعة) هي المعاني التي يسبق الشاعر غيره إليها، ثم يتعاورها الشعراء من بعده.

٦-و(الموادرة) هي اتفاق الشاعرين في المعنى، وتواردهما على اللفظ، دونما لقاء أو سماع بينهما.

٧-و(المرافدة) هي استعانة الشاعر بغيره من معاصريه، كي يرفدوه بأبيات من شعرهم يضيفها إلى شعره.

٨-و(الاجتلاب والاستلحاق) هو أن يأخذ الشاعر بيتاً أو أكثر من شعر غيره، ويدخله في شعره على سبيل التمثيل.

٩-و(الاصطراف) هو أن يصرف الشاعر إلى شعره بيتاً أو أكثر من شعر غيره، فيضيفه إلى شعره.

١٠-و(الاهتدام) أن يعمد الشاعر إلى بيت من شعر غيره فيغير على بعض ألفاظه، أو يعيد صياغتها، وينسبه إلى نفسه.

١١-و(المجدود) هو المعنى الذي يسرق فيشتهر دون الأصل.

١٢-و(الاشتراك في اللفظ) أن يشترك الشاعران في الألفاظ على سبيل الموادرة، دون السرقة.

١٣-و(تكافؤ المتبع والمبتدع في إحسانهما) لإجادتهما تناول المعنى. وفي ذلك دلالة على حسن الأخذ.

١٤- و (تقصير المتبع عن إحسانه المبتدع) فيدل على فساد الأخذ.

١٥-و(نقل المعنى إلى غيره) وتلك صنعة صاغة المعاني، إذ يعمدون إلى نقل المعنى عن وجهه.

١٦-و(تكافؤ السابق والسارق في الإساءة والتقصير). وذلك بأن يعمد الشاعر إلى معنى فاسد فيسرقه.

١٧-و(النظر والملاحظة) هو الإشارة إلى المعنى تلميحاً دون تصريح.

١٨-و(كشف المعنى وإبرازه) وذلك بالزيادة فيه مع اشتراط اللطف

والإحسان.

١٩-و(الالتقاط والتلفيق) هو جلب الكلام من مواضيع مختلفة. وتلفيق بيت من الشعر منه.

٢٠-و(نظم المنثور) هو سرقة المواعظ والخطب والعبارات البليغة، ونظمها شعراً.

ومن الملاحظ أن هذه الأنواع متشابهة في كثير من فروعها، وأن كثيراً منها لا يدخل في باب السرق، على الرغم مما بذله الحاتمي من جهد في استحضار الشواهد الشعرية لكل نوع منها، تأييداً لرأيه.

وأما أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ) صاحب كتاب (الصناعتين) فيرى أن المعاني على نوعين: نوع يحتذيه، ونوع يبتكره الشاعر، وأنها معان عامة، وخاصة، ومبتذلة. فالمعاني العامة هي حق مشترك بين الناس جميعاً، لا غنى لأحد فيها عما سبقه. وأما المعاني الخاصة فمبتكرة. وعنده أن على الآخذ أن يكسو المعنى ألفاظاً من عنده، تكون حلية جديدة، ليكون أحق بالمعنى. وأشار إلى أن (البارع) هو من أخفى المعنى المأخوذ بتغيير لفظه. وقال إن أقبح الأخذ هو أن تغير على اللفظ والمعنى معاً، أو تتناول المعنى فتفسده (١٧٦، ٢٢٥).

وأما ابن رشيق القيرواني (٤٦٢هـ) في كتابه (العمدة: في صناعة الشعر ونقده) فقد تابع العسكري في قسمة المعاني إلى نوعين، معان عامة مشتركة لا تدعى فيها السرقة، ومعان خاصة سبق إليها صاحبها، فأخذ عنه.

ويرى ابن رشيق أن اتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وأن تركه كل معنى سبق إليه جهل، وأن للمخترع فضل الابتداع، وأن المتبع إذا تناول المعنى فأجاده في أحسن كلام وأليق وزن فهو أولى به من مبتدعه. وكذلك إن قلبه أو صرفه من وجهه إلى وجه آخر. فإن ساوى المبتدع كان له فضيلة حسن الاقتداء، وإن قصر كان سيئ الطبع، ساقط الهمة (ص٢/٢١٥).

وأما عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) فقد ألم سريعاً بهذه القضية في كتابيه: (أسرار البلاغة)، و (ودلائل الإعجاز)، حيث يرى فيهما أن السرقة تكون في المعاني، كما تكون في الألفاظ. ولكنها لا تتحقق في (الفنون) الأدبية ومعانيها الرئيسية كالمدح بالكرم أو الشجاعة، ولا في المعاني المشتركة كتشبيه الكريم بالبحر، والشجاع بالأسد، وإنما هي في المعاني التي تحتاج إلى ذكاء واجتهاد، وفي الصنعة البديعية وحسن الأداء.

وأما ابن الأثير (٦٣٧هـ) في كتابه (المثل السائر) فيرى فيه أن باب ابتداع المعاني لم يوصد، ولا حجز على الخواطر، وأن السرقة إنما تكون في المعاني الخاصة: وأنها ثلاثة أنواع:

١-*النسخ، وهو أخذ اللفظ والمعنى برمته.*

٢-*السلخ، وهو أخذ بعض المعنى.*

٣-*المسخ، وهو إحالة المعنى إلى ما دونه.*

ويرى ابن الأثير أن الشاعر إذا قلب الصورة القبيحة إلى صورة حسنة، فهذا لا يسمى سرقة، وإنما إصلاح وتهذيب. وأن السرقات لا يمكن الوقوف عليها إلا بحفظ الأشعار الكثيرة التي لا يحصرها عدد..

وأما قضية (السرقات) عند النقاد الأندلسيين، فقد أخذوا معظم مادتهم عن النقاد المشارقة، وكانوا في معظم نقودهم تابعين للمشارقة. فابن عبد ربه (٣٢٨هـ) في كتابه (العقد الفريد) سماها (الاستعارة) (٣٣٥/٥). وهو يرى أنها قديمة في الشعر والنثر، وأن معظم المعاني مأخوذ بعضها من بعض، وقلما يأتيهم معنى لم يسبق أحد إليه إما في منظوم أو في منثور، لأن الكلام بعضه من بعضه، ولذلك قالوا في الأمثال: (ما ترك الأول للآخر شيئاً)، وقال كعب بن زهير:

ما أرانا نقول إلا مُعاراً أو مُعاداً من قولنا مكرورا

ويرى ابن عبد ربه أن أخذ الشعر من النثر، وبالعكس، هو من الاستعارة الخفية التي لا يؤبه بها، كما أن أخذ المعنى والزيادة عليه يجعل حق المعنى للذي زاد فيه، كما في قول الأعشى:

وكأسٍ شربتُ على لذّةٍ وأخرى تداويتُ منها بها

أخذه أبو نواس فقال:

دَعْ عنك لومي فإنَّ اللومَ إغراءُ وداوني بالتي كانتْ هي الداءُ

وأما ابن شهيد الأندلسي (٤٢٦هتت) في رسالته (التوابع والزوابع) فسمى السرقات (أخذا)، وجعل الأخذ على درجات، فمن الشعراء من يأخذ فيزيد فهو محسن، ومنهم من يقصر فهو مسيء. فإذا عمد اللاحق إلى معنى السابق فعليه أن يحسن تركيبه، وأن يغير عروضه، كما فعل هو عندما أخذ عن امرئ القيس قوله:

سموتُ إليها بعدما نامَ أهلُها سُمُوَّ حَبابِ الماء حالاً على حالِ

فجعله:

ولمـــا تمَّـــلاَّ مِـــن سُـــكرِهِ ونامَ ونامـــتْ عيـــونُ العَسَـــسْ
دنـــوتُ إليـــه علـــى بُعـــدِهِ دُنُـــوَّ رفيـــقٍ درى مـــا الـــتمسْ
أدبُّ إليـــه دبيـــبَ الكـــرى وأســـمو إليـــه سُـــمُوَّ الـــنَفَسْ
أُقبّـــلُ منـــه بيـــاضَ الطلـــى وأرشـــفُ منـــه ســـوادَ اللَّعَـــسْ

فزاد زيادة مليحة، وغيّر الوزن العروضي، وجاء بألفاظ رقيقة سهلة.

وأما ابن بسام الشنتريني (٥٤٢هـ) في كتابه (الذخيرة) فقد ميز بين المخترع من المعاني الذي استنبطه صاحبه، والمتداول الذي شاع ولم يعد سرقاً. وعرض منهجه في باب تحديد السرقات فقال: "وإذا ظفرت بمعنى حسن، أو وقفت على لفظ مستحسن ذكرت من سبق إليه، وأشرت إلى من نقض عنه أو زاد عليه. ولست أقول: أخذ هذا من هذا قولاً مطلقاً، فقد تتوارى الخواطر، ويقع الحافر على الحافر، إذ الشعر ميدان، والشعراء فرسان"(٢٣).

وأما أبو البقاء الرندي (٦٨٥هـ) صاحب كتاب (الوافي في نظم القوافي)، والقصيدة المشهورة في سقوط الأندلس، والتي مطلعها:

لكل شيءْ إذا مـا تـمَّ نقصـانُ فلا يُغَرُّ بطيبِ العـيش إنسـانُ

فقد عرض للسرقات، ورأى أن "التخلص منها يكاد يمتنع". وجعلها في ثلاثة أنواع:

١-*السرقة.*

٢-*ما يشبه السرقة، وليس منها.*

٣-*الأخذ، وهو ليس بسرقة.*

أما السرقة فهي عنده تسعة أنواع:

١-***(الاغتصاب)***، *وهو أن يأخذ الشاعر بيت شاعر آخر اغتصابا. (وهو الغصب في العمدة).*

٢-***(الانتحال)***، *وهو أن يدعي الشاعر شيئاً من شعر غيره. (وهو في*

العمدة).

٣-***(الاهتدام)***، *وهو أن يأخذ الشاعر بيت الشعر ومعناه فلا يغير منه إلا القليل.*

٤-***(الإغارة)***، *وهي أن يأخذ الشاعر معنى بيت شعر الآخر ببعض لفظه.*

٥-***(الإلمام)***، *وهو أن يرى الشاعر معنى لغيره، فينحو منحاه، من غير أخذ شيء من لفظه.*

٦-***(الاختلاس)***. *(وهو القلب عند غيره).*

٧-***(النقل)***، *وهو نقل المعنى من باب إلى باب. (وهو الاختلاس عند ابن رشيق).*

٨-***(التلفيق)***، *وهو أخف أنواع السرق، وذلك بأن يتبع الشاعر غيره.*

وأما ما يشبه السرقة، وليس منها، فهو عند الرندي ثلاثة أنواع هي:

١-***(التوارد)***، *وهو موافقة الشاعر لغيره دون أن يسمع به.*

٢-***(الاجتلاب)***، *وهو أن يورد الشاعر في شعره بيتاً مشهوراً لغيره كالمتمثل به.*

٣-***(التداول)***، *وهو إيراد اللفظ الذي لا يستقل بالفائدة.*

وأما (الأخذ) فليس بسرقة، عنده. وهو ثلاثة أنواع:

١-***(الزيادة)***، *وهو أخذ المعنى والزيادة فيه، وربما فاز الآخذ بالمعنى وكان أولى به.*

٢-***(المساواة)***، *وهو مساواة المعنى بين الآخذ والمأخوذ عنه.*

٣-***(التقصير)***، *حين يقصر الثاني (الآخذ) عن الأول.*

وأما حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) في كتابه النقدي (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، فيمر مروراً سريعاً بقضية السرقات، وكأنها قضية هامشية في النقد الأدبي. وقد قسم فيها المعاني إلى نوعين:

١- *قديمة متداولة، مثل ما شاع بين الناس من تشبيه الشجاع بالأسد. وهذا لا يعد سرقاً، لأن معانيه ثابتة في وجدانات الناس. ويتفرع عنه: الزيادة في المعاني المتداولة، أو قلبها، أو التركيب عليها.*

٢- *مخترعة جديدة لا يمكن أن تسرق. ويتحاشاها الشعراء لضيق المجال في إخفاء السرقة فيها.*

٣- مواقف النقاد
تجاه قضية السرقات:

يمكن تصنيف مواقف النقاد العرب تجاه قضية (السرقات) في موقفين متباينين: التعقب المضني، والتسامح الكثير.

ولعل أسباب البحث في هذه القضية عديدة، أولها: محاولة الناقد إثبات كفايته الشعرية، وحفظه الجم للموروث. ثم تطور الأمر فأصبح تعصباً للقديم على الجديد،حيث أشيع أن المعاني استنفدها الشعراء الأقدمون، وأنه لم يعد أمام الشاعر المحدث سوى أن يأخذ عنهم. وبهذا فهو مقصر في نظر أسياد التقليد والتراث.

وبما أن الشاعر القديم لم يكن يسرق، (فالجاهلي مثلاً لم تصلنا مصادره التراثية) فإن تهمة السرق ينبغي أن تلصق بالشاعر المحدث الذي ليس عليه سوى أن يترسم خطى الأوائل. وهكذا جعل بعض النقاد المتعصبين قمم الشعر العربي الذين نفاخر بهم (أمثال أبي نواس وأبي تمام والبحتري والمتنبي... الخ) سراقاً! و"هذا يعني أن قضية (السرقة) ما كان من حقها أن توجد، لأنها استطاعت أن تتحول بالنقد في وجهة غير مثمرة أبداً"(٢٤).

والأدلة على تعصبهم كثيرة، فقد كان أبو عمرو بن العلاء مثلاً يرفض الاستشهاد بشعر المحدثين قائلاً: "لو أدرك هذا المحدث يوماً واحداً من الجاهلية ما قدمت عليه أحداً". وهذا تفضيل للعصر على العصر، وليس للشعر على الشعر. وهو موقف نقدي متعسف، ومن ذلك أيضاً أنه عرضت على ابن الأعرابي أرجوزة أبي تمام اللامية التي مطلعها:

وعاذلٍ عذلتُهُ في عذلهِ فظنَّ أنني جاهلٌ من جهلهِ

وقيل له: هذه لفلان من شعراء العرب، فاستحسنها، وقال: هذا هو الديباج الخسرواني. ثم استكتبها. فلما انتهى قيل له: هذه لأبي تمام، فقال: إن أثر الكلفة عليها ظاهرة، يا غلام خرّق خرّق.

ومن ذلك أيضاً موقف الأصمعي، فقد أنشده إسحاق الموصلي قوله:

هل إلى نظرةٍ إليكِ سبيلُ فيُروى الصدى ويشفى الغليلُ

إنّ ما قلّ منكِ يكثر عندي وكثيرٌ مما تحبُّ القليلُ

فقال الأصمعي: لمن تنشدني؟ قال: لبعض الأعراب: فقال الأصمعي: والله هذا هو الديباج الخسرواني. قال إسحاق: إنهما لليلتهما! فقال الأصمعي: لا جرم والله إن أثر الصنعة بيّن عليهما.

هذه أمثلة على تعصب بعض علماء العربية ونقاد الشعر على الشعراء، دون وجه حق، فقد كانوا ينتصرون للقديم، ويتعصبون له، دون أن ينظروا روعة المحدث وإبداعه. وبهذا ينبغي ألا تؤخذ أقوالهم على علاتها، لأن الإبداع لا يختص بزمن دون آخر، وليس من حق القدماء وحدهم.

ولعل سبب إيثارهم الشعر القديم والتعصب له هو حاجتهم إلى الشاهد النحوي واللغوي، وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون، ثم صارت لجاجة. يقول الأصمعي عن أبي عمرو بن العلاء: جلست إليه ثماني حجج فما سمعته يحتج ببيت شعر إسلامي. وعندما سئل عن المحدثين أجاب: ما كان من حسن فقد سُبقوا إليه، وما كان من قبح فهو من عندهم!

وهكذا انقسم العلماء في الشعر إلى فريقين: فريق يناصر الشعر القديم، وفريق يناصر الشعر المحدث. وطغى هذا الخصام على الحق، وأصبح النقاد ينظرون إلى العصر أكثر مما ينظرون إلى الشعر، ويغلبون الانطباعية الذاتية على الدقة الموضوعية، وقل منهم من نظر إلى الشعر ولم ينظر إلى الشاعر. نجد مصداق هذا لدى ناقد موضوعي كابن قتيبة الذي حاول أن ينزع رداء العصبية و "ألا ينظر إلى المتقدم من الشعراء بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره، بل ينظر بعين العدل إلى الفريقين، ويعطي كلا حظه، فقد رأى من العلماء من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين، ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله. ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصّ به قوماً دون قوم، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثاً في عصره، فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدّون محدثين، ثم صار هؤلاء قدماء عندما بَعُدَ العهد منهم، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا"(٢٥).

ويؤكد هذا نقاد آخرون من مثل ابن الأثير في كتابه (المثل السائر)، والقاضي الجرجاني في كتابه (الوساطة) الذي يقول: "ولو أنصف أصحابنا هؤلاء لوجد يسيرهم أحق بالاستكثار، وصغيرهم أولى بالإكبار، لأن أحدهم

يقف محصوراً بين لفظ قد ضيق مجاله، وحذف أكثره، وقل عدده، وحظر معظمه، ومعان قد أخذ عفوها، وسبق إلى جيدها. فأفكاره تنبعث في كل وجه، وخواطره تستفتح كل باب. فإن وافق بعض ما قيل، أو اجتاز منه بأبعد طرف قيل: سرق بيت فلان، وأغار على قول فلان، ولعل ذلك البيت لم يقرع سمعه، ولا مر بخلده، كأن الشوارد عندهم ممتنع، واتفاق الهاجس غير ممكن! وإن اخترع معنى بكراً أو افتتح طريقاً مبهماً، لم يرض عنه إلا بأعذب لفظ وأقربه إلى القلب، وألذه في السمع. فإن دعاه حب الإغراب وشهوة التنوع إلى تزيين شعره، وتحسين كلامه، فوشحه بشيء من البديع، وحلاّه ببعض الاستعارة، قيل: هذا ظاهر التكلف، بيّن التعسف. وإن قال ما سمحت به النفس، ورضي به الهاجس، قيل: لفظ فارغ وكلام غسيل"(٢٦) وهذا أعدل كلام رأيته.

هكذا يمكن تصنيف مواقف النقاد العرب في موقفين: ففريق حافظ على تسميتها (السرقات)، ورأى في السرق غضاضة تحط من قدر الشاعر، كي لا تصبح الأمور فوضى ينهب الشاعر ما يشاء من شعر غيره. وبهذا استطاع أن يصون الأعمال الأدبية من العبث والسرقة، حتى لقد بلغ من حرصهم على الشعر أن يقرنوا كل شعر براويه، وكل خبر أدبي بسلسلة طويلة من الرواة، كما كانوا يفعلون في توثيق الحديث النبوي الشريف. وكان من أثر هذه العناية أن وصفوا (الأخذ) من شعر غيره بأوصاف قاسية كالسرقة، والانتهاب، والغصب، والإغارة، والمسخ.. الخ.

وأما الفريق الثاني فقد رأى في (الأخذ) جهداً فنياً مشروعاً يضاف إلى جهود التجديد والابتكار وقد اعترف بعض الشعراء على أنفسهم بالأخذ، ولو كان في ذلك عار ما فعلوا ولأنكروا، وكأنهم باعترافهم يجيزون لأنفسهم الأخذ من غيرهم، ويعتبرون الأخذ عملاً أدبياً مشروعاً، فحين قال أبو تمام في مديحه:

وما سافرتُ في الآفاق إلاّ ومن جدواك راحلتي وزادي

مقيمُ الظنّ عندك والأماني وإن قلقت ركابي في البلاد

سأله ابن أبي داود عن هذا المعنى، أهو من المعاني التي اخترعها؟ فقال أبو تمام: أخذته من قول الحسن بن هانئ:

وأن جرت الألفاظ يوماً بمدحة لغيرك إنساناً، فأنت الذي نعني

وهذا يدل على أن الأخذ لم يكن عيباً كبيراً، وإنما بعض النقاد هم الذين

أطلقوا عليه التسميات والمصطلحات الحادة من مثل: النهب، والسرقة، والغصب.. الخ، وكأنهم بذلك يضللون الآخرين بمثل هذه التسميات، ويخدعونهم عن الحقيقة، حين يصورون أنفسهم عالمين بالمعاني، وكيف تتوالد عن سالف إلى خالف، مثلهم في هذا مثل بعض المترجمين اليوم عن اللغات الأجنبية الذين يلتقطون فكرة من هنا، ثم ينسبونها إلى أنفسهم، متناسين الأمانة العلمية.

وهذا الفريق من النقاد تلطفوا في مصطلحاتهم، فسموا الأخذ (اقتباساً)، و(تضميناً)، و(استشهاداً)، و(تواردا)، و(تلميحاً)، و(عقداً)، و(حلاً)... الخ. يقول الآمدي في (الموازنة): "إن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكن يرى سرقات المعاني من مساوئ الشعراء، وخاصة المتأخرين منهم، إذ كان هذا باباً ما تعرى منه متقدم ولا متأخر". (ص١٣١) ويقول أبو هلال العسكري في (الصناعتين) إنه قد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدم من غير أن يلم به، ولكن كما وقع للأول وقع للآخر، وهذا أمر عرفته بنفسي، فلست أفتري فيه، وذلك أن عملت شيئاً في صفة النساء:

سفرن بدوراً وانتقبن أهلّةً

وظننت أن سبقت إلى جمع هذين التشبيهين في نصف بيت، إلى أن وجدته بعينه لبعض البغداديين، فكثر تعجبي، وعزمت على ألا أحكم على المتأخر بالسرق من المتقدم". (ص١٩٦) وقال القاضي الجرجاني في (الوساطة): "وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه. وكان أكثره ظاهراً كالتوارد". (ص٢٠٧).

وهكذا أجمع معظم النقاد على رفض (السرق) والتهوين من أمره، واعتباره (توارد خواطر)، فقد سئل أبو عمرو بن العلاء: أرأيت الشاعرين يتفقان في المعنى، ويتواردان في اللفظة، لم يلق واحد منهما صاحبه، ولم يسمع بشعره؟ قال: تلك عقول رجال توافت على ألسنتها. وسئل أبو الطيب المتنبي عن مثل ذلك فقال: الشعر جادّة، وربما وقع الحافر على الحافر.

بالإضافة إلى أنه ينبغي على الشاعر أن يكون عالماً بمذاهب الشعراء، عارفاً بمعانيهم وأساليبهم، واعياً التقاليد الأدبية، مطلعاً على التراث. وقد اشتهر من الشعراء بالعلم أبو تمام الذي شغف بالشعر، وله فيه مختارات مشهورة: الحماسة، والاختيار القبائلي الأكبر، واختيار الشعراء الفحول، واختيار المقطعات، وأشعار المحدثين. وهذه المختارات جميعاً إنما تدل على عنايته بالشعر، واشتغاله به. ومثله أبو العلاء المعري الذي تظهر سعة اطلاعه على

الشعر ومعرفته بالشعراء في رسالته (رسالة الغفران)، وفي شعره أيضاً. يقول ابن رشيق في (العمدة): "اتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وتركه كل معنى سُبق إليه جهل، والمختار له أوسط الحالات". (ص١٦٦/٢).

وهذا يعني أن الإبداع لا يكون من لا شيء، وإنما يبني اللاحق على السابق.

٤-مصطلحات (السرقات) الشعرية:

كثرت مصطلحات (السرقات) كثرة مفرطة، حتى لقد تجاوزت الثلاثين مصطلحاً. وتداولها النقاد العرب، مراراً وتكراراً، بينما حاول بعضهم ابتداع مصطلحات جديدة توازي تلك القديمة أو تساويها. رغبة منهم في إظهار تفوقهم الثقافي، وتفريعاتهم البلاغية. ويمكن تصنيف هذه المصطلحات في فئتين: مصطلحات (تناص) لا (سرق). ومصطلحات إشكالية. أما مصطلحات الفئة الأولى فهي:

١-(**الأخذ**): وهو أقرب إلى (التوارد). استعمله ابن قتيبة، والقاضي الجرجاني، وأبو فرج الأصفهاني بدلاً من مصطلح (السرق).

٢-(**الاقتباس**): هو أن يضمّن الشاعر شعره من القرآن الكريم، أو الحديث النبوي الشريف، أو الأمثال وأقوال الحكماء والفلاسفة. استعمله القاضي الجرجاني ولم يدخله في باب (السرقة)، ودعاه الحاتمي (الاجتلاب والاستلحاق)، وسمّاه الرندي (الاجتلاب). ومثال الاقتباس من القرآن الكريم:

كان الذي خفتُ أن يكونا (إنّا إلى الله راجعونا)

ومن الحديث النبوي الشريف:

قال لي: إنّ رقيبي سيِّئُ الخلق فدارِهْ

قلت: دعني، وجهُك الـ (جنّةُ حُفّتْ بالمكارِهْ)

٣-(**التضمين**) وهو استعارة البيت الشعري، أو نصفه، من شعر الغير، وإدخاله في شعر الشاعر، على سبيل التمثيل، دون ادعائه. وهو حسن بياني. اشترطوا فيه أن يكون المأخوذ مشهوراً لدى القراء والسامعين، كي لا يلتبس بشعر الشاعر. وقد استعمله أبو الفرج الأصفهاني، ودعاه الحاتمي (الاجتلاب والاستلحاق) ولم يعدّه عيباً. كما لم يذكره ابن رشيق في باب السرقات. ومثاله:

أقول لمعشر غلطوا وغضّوا من الشيخ الرشيد وأنكروه

(هو ابن جلا وطلاع الثنايا متى يضع العمامة تعرفوه)

٤-(**العقد**)، وهو (نظم المنثور) ومثاله:

واستعمل الحِلم واحفظْ قولَ بارئنا سبحانه (خُلق الإنسانُ من عجلِ)

٥-(**النقل**) هو نقل المعنى من فن واستعماله في فن آخر، كأن ينقل الشاعر معنى من فن الغزل إلى فن المديح، أو من فن الهجاء إلى فن الفخر. واستعمله في هذا المعنى الحاتمي، والرندي، وأبو الفرج الأصفهاني، والقاضي الجرجاني. أما ابن رشيق فسماه (الاختلاس).

٦-(**الاستعارة**) هي أخذ المعنى وتجويده عند أبي الفرج الأصفهاني، وهي (حسن الأخذ) عند ابن طباطبا، ودالة على فضل الشاعر وإحسانه، ما دام قادراً على إبراز المعنى القديم في لباس جديد. وقد أباحها الحاتمي، وابن رشيق، والآمدي.

٧-(**الإلمام والملاحظة**) هو أن يتضاد المعنيان، فيدل أحدهما على الآخر، مثل قول أبي الشيص:

أجد الملامةَ في هواكِ لذيذةً حباً لذكرك فلْيلمني اللُّوَّمُ

من قول المتنبي:

أأحبه وأحبُّ فيه ملامةً إن الملامةَ فيه من أعدائه

عرّفه القاضي الجرجاني بقوله: أن يكتشف الشاعر لفظة عن طريق الاستعارة، فيأتي الشاعر الثاني فيستعملها، فيكون قد ألم بها. وقال الحاتمي هي الإشارة إلى المعنى تلميحاً لا تصريحاً

٨-(**الموازنة**) هي أخذ بنية الكلام، كما في قول كثيّر عزّة:

تقول مرضنا فما عُدتنا وكيف يعود مريضٌ مريضا

وازن فيه النابغة التغلبي:

بخلنا لبخلك قد تعلمين وكيف يعيبُ بخيلٌ بخيلا

٩-(**الاحتذاء**) عرفه القاضي الجرجاني بقوله: احتذاء المثال هو أن يوازي

شاعر شاعراً سبقه في صورة أو معنى.

١٠-(**التناسب**) هو اختلاف الألفاظ والظواهر، واتفاق الأغراض والمقاصد، فكأن المعنى الصريح هو النسب الذي يتفرع عنه التعبير الشعري بما يميزه من تشبيه أو استعارة.

١١-(**الاجتذاب والتركيب**) هو أن يؤلف الشاعر البيت من أبيات قد ركب بعضها من بعض، مثل قول يزيد بن الطثرية:

إذا ما رآني مقبلاً غضّ طرفَهُ كأن شعاع الشمس دوني يقابله

فأوله من قول جميل:

إذا ما رأوني طالعاً من ثنيّةٍ يقولون: مَنْ هذا؟ وقد عرفوني

ووسطه من قول جرير:

فغضّ الطرفَ إنك من نُمَيْرٍ فلا كعباً بلغتَ ولا كِلابا

وعجزه من قول عنترة الطائي:

إذا أبصرتنى أعرضت عنى كأن الشمسَ من حولى تدور

١٢-(**كشف المعنى**) هو أخذ المعنى دون لفظه، نحو قول امرئ القيس:

نمشُّ بأعرافِ الجياد أكفَّنا إذا نحنُ قمنا عن شِواءٍ مضهَّبِ

أخذه عبدة بن الطبيب بعده، فقال:

ثمة قمنا إلى جردٍ مسوّمةٍ أعرافُهنَّ لأيدينا مناديلُ

١٣-(**القلب والنقض**) هو عند القاضي الجرجاني أن يأخذ الشاعر معنى لمن سبقه، فيجيء بنقيضه، أما الرندي فيسميه (الاختلاس)

١٤-(**التكافؤ**) عند الحاتمي هو تكافؤ المتبع والمبتدع في إحسانهما لإجادتهما تناول المعنى. وفي ذلك دلالة على حسن الأخذ.

١٥-(**التقصير**) عند الحاتمي هو تقصير المتبع عن إحسان المبتدع.

١٦-(**المجدود**) عند الحاتمي هو المعنى المأخوذ الذي اشتهر أكثر من الأصل.

١٧-(**الاختلاس**) هو تحويل المعنى من غرض إلى غرض، مثل قول كثيّر عزّة:

أريـد لأنسـى ذكرهـا فكأنمـا تمثّـلُ لـي ليلـى بكـل سـبيلِ

أخذه من غرض المديح في قول أبي فراس الحمداني:

ملك تصوّر في القلـوب مثالُـهُ فكأنـه لـم يخـلُ منـه مكـانُ

١٨-**(السرق الخفي)** هو السرقة الذكية التي تدل علـى براعـة الشـاعر وتجويده المعنى المسروق عند أبي الفرج الأصفهاني. وقد سماها الحاتمي، وابن رشيق: (المجدود).

١٩-**(الموارِدة)** هي اتفاق الشاعرين في المعنى وتواردهما في اللفظ، دون أن يسمع أحدهما بقول الآخر، بشرط أن يكونا في عصر واحد. كقـول امـرئ القيس:

وقوفاً بها صحبي علـيَّ مطـيّهم يقولون: لا تهلـك أسـى، وتجمـلِ

وقول طرفة بن العبد:

وقوفاً بها صحبي علـيَّ مطـيهم يقولون: لا تهلـك أسـى، وتجلـدِ

٢٠-**(الاهتدام)** عند الحاتمي أن يعمد الشاعر إلى بيت شعر لغيره، فيغيـر بعض ألفاظه، ويعيد صياغته، كقول كثير عزة:

وكنت كذي رجلين: رِجْلٍ صـحيحة ورِجْلٍ رمى فيهـا الزمـان فشـلّتِ

أخذه من قول النجاشي:

وكنت كذي رجلين: رِجْلٍ صحيحةٍ ورِجْلٍ رمـت فيهـا يـدُ الحـدثَانِ

٢١-**(الاصطراف)** عند الحاتمي هو أن يعجب الشاعر ببيت مـن الشـعر، فيصرفه إلى نفسه، وينسبه إليه، ويستلحقه بشعره، كما فعل عمرو بـن كلثـوم، حين استلحق بقصيدته بيتي عمرو بن طوق:

صَدَدْتِ الكـأسَ عنَّـا أمَّ عَمْـروٍ وكـانَ الكـأسُ مجـراهُ اليمينـا

ومـا شـرُّ الثلاثـةِ أمَّ عمـروٍ بصـاحبك الـذي لا تصـبحينا

ولم يكونوا يرونه عيباً: فالاستلحاق في العشيرة يعني الحمايـة والرعايـة، حيث يجد المستلحق أهلاً بدل أهله الذين نبذوه. ويجد البيت الشعري المسـتلحق

سياقاً قد يفضل القصيدة التي قيل فيها، أو قد يجد شاعراً (حامياً) مشهوراً يحلو له الانتساب إليه أكثر من الشاعر (الوالد).

ويروى أن أبا تمام استلحق بيت أخت يزيد بن الطثرية بشعره، حيث يقول:

ولو لم يكن في كفّه غيرُ نفسهِ لجاد بها فلْيتق الله سائلُهُ

ومن الواضح أن هذه المصطلحات التي تربو على العشرين لم يكن لها مسوغ سوى حب التفريع والتكثير لدى البلاغيين والنقاد، لأنها ليست من (السرق) في شيء، وإنما هي في –معظمها– نقل المعنى من غرض إلى آخر، أو من المنثور إلى المنظوم، أو توارد في الخواطر، أو تضمين، أو اقتباس.

وأما الفئة الثانية من المصطلحات فهي إشكالية، تحتمل النقاش والحوار، لأنها أقرب إلى (الانتحال) وهي:

١–(**الانتحال**) عند أبي الفرج والحاتمي والرندي وهو أن يأخذ الشاعر أبياتاً من شعر غيره، فيدعيها وينسبها إلى نفسه. ومثاله:

إن الذين غدوا بلُبّكَ غادروا وَشْلاً بعينك لا يزال معينا

غيّضْنَ من عبراتهنّ وقلنَ لي :ماذا لقيتَ من الهوى ولقينا

انتحلهما جرير رغم إجماع الرواة أنهما للمعلوط السعدي.

٢–(**الإنحال**) هو أن ينسب راوية الشعر الشعر إلى غير قائله، كما كان يفعل حماد الراوية.

٣–(**الادعاء**) هو أن يدعي الشاعر لنفسه شعر غيره.

٤–(**التنازع**) عند الحاتمي أن يدعي كل من الشاعرين نسبة الشعر إليه، دون أن يعرف قائله الحقيقي.

٥–(**الإغارة**) عند أبي الفرج والحاتمي أن يضع الشاعر معنى مليحاً، فيتناوله من هو أعظم منه ذكراً، فيغير عليه، ويدعيه لنفسه، أو يستنزله عنه، لأنه في زعمه أليق بمذهبه هو كما فعل الفرزدق عندما سمع بيت جرير:

ترى الناسَ ما سرنا يسيرون خلفنا وإنْ نحنُ أومأنا إلى الناس وقّفوا

فقال الفرزدق: ومتى كان الملك في بني عذرة؟ إنما هو في مضر، وأنا

شاعرها. فغلب الفرزدق على البيت واغتصبه. وكما فعل الفـرزدق بالشـمردل اليربوعي وقد سمعه ينشد:

فما بين من لم يعط سمعاً وطاعة وبـين تمـيم غيـر حـزّ الحلاقـمِ

فقال الفرزدق والله لتدعنه أو لتدعن عرضك! فقال الشمردل: خذه لا بارك الله لك فيه. وهي (الغصب والاغتصاب) عند الرندي.

٦-(**المرافدة**) هي أن يعين الشاعر صاحبه بالأبيات يهبها له، كمـا قـال جرير لذي الرمة: أنشدني ما قلت لهشام المرئي، فأنشده قصيدته:

نبت عينـاك عـن طلـل بحـزوى محتهُ الـريحُ وامتـنح القطـارا

فقال جرير: ألا أعينك؟ قال: بلى، قال: قل:

يعـدّ الناسـبون إلـى تمـيم بيـوتَ المجـدِ أربعـةً كبـارا

يعـدّون الربـابَ وآلَ سـعدٍ وعمـراً ثـم حنظلـةَ الخيـارا

ويهلـك بينهـا المرئـي لغـواً كما ألغيـتَ فـي الدّيـةِ الحُـوارا

فلقيه الفرزدق، فاستنشده، فأنشده إياها، فقـال الفـرزدق: كـلا والله لقـد علمكهن من هو أشد منك، هذا شعر ابن المراغة (يعني جريراً).

واسترفد النابغة الذبياني زهيراً، فأمر ابنه كعباً فرفده. والشاعر يسـتوهب البيتين والثلاثة أو أكثر، إذا كانت شبيهة بطريقته. ولا يعدونه عيباً، لأن الشاعر قادر على عمل مثلها.

وهكذا نجد أنه حتى هذه المصطلحات (الإشكالية) يمكـن ألا تعـد سـرقاً، باعتبارها مرافدة، لأنها أقرب إلى مذهب الشاعر. ولعـل السـرقة ليسـت إلا (السلخ) و(النسخ) اللذين يعنيان، عند ابن الأثير، أخذ المعاني الشعرية بألفاظها. وحتى هذين فقد استبعدهما بعض النقاد مـن السـرقات، واعتبرهمـا (نظـراً وملاحظة)، كما فعل الحاتمي مثلاً.

٥-(السرقات) على ضوء (التناص):

(التقليد) و(الاحتذاء) أمران ملازمان لطبيعة الحياة، ولا بـد للاحـق مـن التأثر بالسابق. و(التأثر) و(التأثير) لا يمكن إنكارهما، وإلا أصبح كـل شـاعر عالماً خاصاً بذاته، مغلقاً على نفسه عوامل التأثر والتأثير. وما هكـذا الواقـع.

صحيح أنه لكل شاعر عالمه الخاص، ولكن هذا "العالم" ليس مغلقاً على نفسه، لا تهب عليه رياح ثقافات المحيط أو مؤثرات الغير، فليس من المعقول خروج الشاعر على عصره وبيئته.

وقد شغلت قضية (السرقات الشعرية) النقاد طويلاً، وعلى امتداد تاريخ النقد الأدبي عند العرب، فصبوا جهودهم في تتبع المعاني والألفاظ في القصائد عبر العصور، وعرضوا عضلاتهم الثقافية، مؤيدين أو معارضين، في قضية نراها اليوم خاسرة. ولو أنهم آمنوا بمسألة المثاقفة، وبقضية التأثر والتأثير، لكفاهم ذلك شر القتال، ولجاؤوا بمسائل أجدى للنقد الأدبي، ذلك أن معالجة قضية (السرقات) قد أخرجت النقد الأدبي عن قضاياه الأساسية وجعلته يقدم شهادة عجزه، بعد أن أصبحت بابا ثابتاً من أبواب الكتب النقدية أو البلاغية، لا يكاد يخلو منها كتاب، ثم استقلت، في العصر الحديث بكتب مفردة لدى اثنين من المعاصرين هما: بدوي طبانة، ومصطفى هدارة.

إن قانون تطور الحياة يقضي بأن يتأثر اللاحق بالسابق، وبأن يضيف جديداً إلى ما جاء به السلف. ولا يعيبه اعتماده في بنائه على ما بنى سابقه، وإنما يعيبه إذا قصر عن الإضافة، وعجز عن أن يضع إنجازه الخاص به. يتجلى هذا، ليس في ميدان الأدب والشعر وحدهما، وإنما في جميع مجالات الحياة.

إن الجدل بين التراث والحداثة، والقديم والجديد، هو أمر ضروري للأدب والنقد، كي يتجاوزا واقعهما الساكن، ويستشرفا آفاق مستقبل أدبي يتركان بصماتهما عليه، ذلك أنه دون تفاعل بين اللاحق والسابق، وتأثره بالتراث والواقع، لا يمكن استمداد نسغ الاستمرار الثقافي، وبغير ذلك لا يمكن أن تقوم نهضة حضارية أو تقدم فكري. يؤكد هذا ما يذهب إليه أحمد الشايب في كتابه (أصول النقد الأدبي) في حديثه عن (السرقات الأدبية): "إنها من لوازم الحياة وخطاها المطردة" (ص٢٦٠ ط٩٦٤)، وإنها "مسألة طبيعية" وليست سبة ولا مثلبة، كما كان يرى بعض نقادنا القدامى، وإلا فلماذا العيب في بيت سلم الخاسر الذي يقول فيه:

مَنْ راقبَ الناسَ مات غمّاً وفاز باللذة الجسورُ

إذا كان ينظر إلى بيت بشار بن برد، ويتناص معه في بيته المشهور:

مَنْ راقبَ الناسَ لم يظفر بحاجته وفازَ بالطيّبات الفاتكُ اللّهجُ

ورغم أن (الأخذ) واضح في الفكرة والألفاظ كما يرى النقاد القدامى، فإن ما أضافه سلم هو إكمال المعنى (الموت غما)، وسهولة الألفاظ (الجسور بدل الفاتك اللهج)، وخفة الوزن العروضي ليكون أيسر على الألسنة. وكلها ليست بالقليل، لأن اللاحق زاد على السابق فكرة مبتكرة، وصورة خيالية، وعبارة جميلة.

ولقد عقد أبو هلال العسكري في كتابه (الصناعتين) فصلا خاصاً في (حسن الأخذ) ذهب فيه إلى أنه ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني عمن تقدمهم، والصب على قوالب من سبقهم. ولكنه اشترط على الآخرين أن يكسوا الأفكار ألفاظاً من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوا في حسن تأليفها، وجودة تركيبها. فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها. ولولا أن السامع يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول، وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من الآخرين.

والمعاني –عند العسكري– مشتركة بين الشعراء، وإنما تتفاضل الشعراء في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها. وقد يقع للمتأخر معنى سبقه إليه المتقدم من غير أن يلم به.

وقد أجمع المتقدمون والمتأخرون على تداول المعاني فيما بينهم، فليس على شاعر في الأخذ عيب إلا إذا أخذ البيت بلفظه ومعناه، أو أخذه فأفسده وقصر فيه عمن تقدمه. وربما أخذ الشاعر القول المشهور، ولم يبال، كما فعل النابغة الذبياني حين أخذ قول وهب بن الحارث:

تبدو كواكبُه والشمسُ طالعةٌ تجري على الكأس منه الصّابُ والمقرُ

فقال النابغة:

تبدو كواكبُه، والشمس طالعةٌ لا النورُ نورٌ، ولا الإظلامُ إظلامُ

وقال النظار بن هاشم الأسدي:

يعفُّ المرءُ ما استحيا بخيرٍ ويبقى نباتُ العود ما بقي اللّحاءُ

وما في أن يعيشَ المرءُ خيرٌ إذا ما المرءُ زايله الحياءُ

أخذ أبو تمام معنى البيتين وأكثر لفظهما، فقال:

يعيش المرءُ ما استحيا بخير ويبقى العودُ ما بقي اللّحاءُ

فلا والله مـــا فـــي العـــيش خيـــرٌ ولا الـــــدنيا إذا ذهـــــبَ الحيـــــاءُ

وكان الناس يستجيدون قول الأعشى:

وكـــأسٍ شـــربتُ علـــى لـــذّةٍ وأخـــرى تـــداويتُ منهـــا بهـــا

لكـــي يعلـــمَ النـــاسُ أنـــي امـــرؤٌ أتيـــتُ المســـرّةَ مـــن بابهـــا

حتى قال أبو نواس:

دَعْ عنك لومي فإنّ اللـــومَ إغـــراءُ وداوني بالتي كانـــت هـــي الـــداءُ

فزاد فيه معنى آخر اجتمع لـــه به الحسن في صـــدره وعجـــزه، ويظـــل للأعشى فضل السبق إليه، ولأبي نواس فضل الزيادة فيه.(٢٧).

فالشاعر اللاحق إذا أخذ بيت الشاعر السابق فأحسن فيما أخذ، وزاد، كـــان أولى بالفضل. روي عن أبي بكر المهلبي أنه قال: كنا في حلقة دعبل، فجـــرى ذكر أبي تمام، فقال دعبل: كان يتتبع معانيّ فيأخذها. فقال رجل في مجلسه: مـــا من ذلك أعزك الله؟ فقال: قلت:

وإنّ امرءاً أسدى إليّ بشـــافع إليه ويرجو الشكر منـــي لأحمـــقُ

شفيعُكَ فاشكرْ في الحوائج إنه يصونك عن مكروهها وهو يخلـــق

فقال وهو يمدح يعقوب بن أبي ربعي:

فمتى أقوم بحق شكرك إذ جنتْ بالغيب كفُّـــكَ لـــي ثمـــارُ نوالـــهِ

فلقيتُ بين يديك حلـــوَ عطائـــه ولقيتُ بـــين يـــدي مـــرّ ســـؤالهِ

وإذا امرؤٌ أسدى إليكَ صـــنيعةً مِـــن جاهـــه فكأنهـــا مـــن مالـــهِ

فقال الرجل: أحسن والله. فقال دعبل: كذبت، قبحك الله. قال الرجل: لـــئن كان سبق بهذا المعنى فتبعته لما أحسنت، وإن كان أخذه منك لقد أجـــاد فصـــار أولى به منك. فغضب دعبل وقام(٢٨).

وهذه القصة إن دلت على شيء فإنما تدل على أن اللاحق إذا أخذ فأجـــاد كان له الفضل، ولا يعد عمله هذا سرقة. والشعراء إذا استجادوا بيتـــا أو فكـــرة لشاعر آخر، تناولوها وتداولوها، وحاولوا مضاهاتها وتجاوزوها، في نوع مـــن (المعارضة) الأدبية التي تؤكد مقدرتهم وكفاءتهم الإبداعية، مثال ذلك ما حكـــي

عن أبي تمام، أن بعض أصحابه قال: "استأذنت عليه، وكان لا يستتر عني، فأذن لي، فدخلت في بيت مصهرج، فوجدته قد غسل بالماء يتقلب يميناً وشمالاً. فقلت: لقد بلغ بك الحر مبلغاً شديداً. قال: لا ولكن غيره. ومكث ساعة كذلك. ثم قال كأنما أطلق من عقال: الآن أردت، ثم استمد وكتب شيئاً لا أعرفه. ثم قال: أتدري ما كنت فيه الآن؟ قلت: كلا. قال: قول أبي نواس: (كالدهر فيه شراسة وليان) أردت معناه فشمس علي حتى أمكن الله منه فصنعت:

شَرِسْتَ بل لِنْتَ بل قانيْتَ ذاك بذا فأنتَ لا شك فيكَ السهلُ والجبلُ

قال ابن رشيق: ولعمري لو سكت هذا الحاكي لنمّ هذا البيت بما كان دخل البيت، لأن الكلفة فيه ظاهرة، والتعمل بيّن (٢٩).

وقد تداول النقاد المعاني أيضاً، فهي عند العسكري في كتابه (الصناعتين) على ضربين: ضرب يبتدعه صاحب الصناعة، وضرب يحتذيه على مثال متقدم، وهي عند القاضي الجرجاني في كتابه (الوساطة) ثلاثة أنواع: معان عامة، ومعان مبتذلة، ومعان مختصة.

فالمعاني العامة مشتركة يتداولها جميع الشعراء، من مثل تشبيه المرأة الحسناء بالشمس والقمر، وخدودها بالورد والتفاح، وشعرها بالليل، وأسنانها باللؤلؤ. وتشبيه الرجل الشجاع بالسيف والأسد، والكريم بالبحر والغيث. والتقليد أيسر من التجديد، والإتباع أهون من الابتداع. وفي كل أديب أثر من غيره، وتأثر بسابقيه. وقد يكون هذا التأثير واضحاً، أو خفياً، إلا أن هذا لا يعني أن إبداع الأديب إنما يتكون من المؤثرات فحسب، وأنه ليس سوى لوحة عاكسة لما ينطبع عليها فقط. فالحق أن هذه المؤثرات تتفاعل في ذات الأديب مع معاناته الذاتية، وتجربته الشخصية، ومن ثم يظهر إبداعه معاني وأسلوباً خاصاً به. ومن هنا فقد وضع النقاد أيديهم على السمات الخاصة التي تميز إبداع كل شاعر، فقالوا: "أشعرهم امرؤ القيس إذا ركب، وزهير إذا رغب، والنابغة إذا رهب، والأعشى إذا طرب" أي أن امرأ القيس يجيد الشعر ويتفوق في صفة الخيل، ويتفوق زهير في المديح، والنابغة في الاعتذاريات، والأعشى في الخمريات. وهذا يعني أنه يوجد ابتكار وإبداع حتى في المعاني المشتركة التي يتداولها الشعراء كما في قول لبيد:

وجـــلا الســـيول عـــن الطلـــول كأنهـــا

زبـــــرٌ تخـــــطُّ متونَهـــــا أقلامُهـــــا

فهو معنى تداوله الشعراء، ولكن كل من ناحية، إذ قال امرؤ القيس:

لِمَـــــنْ طلـــــلٌ أبصـــــرتُه فشـــــجاني

كخـــطّ زبـــورٍ فـــي عســـيبِ يمـــاني

وقال حاتم الطائي:

أتعرفُ أطلالاً ونؤيـاً مهـدّما كخطّـكَ فـي رقّ كتابـاً منمنمـا

وقال الهذلي:

عرفتَ الـديار كرسـم الكتـا ب يزبـره الكاتـبُ الحميـري

وأما المعاني المبتذلة فهي أقل اشتراكاً، وليس أحد أولى بها من أحد. وهي تلحق بالمعاني المشتركة، وإن كانت تباينها أحياناً. وقد كانت ابتداعاً أول أمرها، ثم لما كثرت وتداولتها الألسنة، وتناقلها الشعراء، أصبحت مبتذلة لكثرتها، من ذلك تشبيههم الطلل المحيل بالخط الدارس، وبوشم المعصم. والظعن بالنخيل، والجمل بالقصر المشيد، والفتاة بالغزال..

وأما المعاني المبتكرة فهي الخاصة المبتدعة التي انفرد بها أصحابها، واشتهروا بها. ومثالها قول أبي تمام:

لا تنكروا ضربي له مَنْ دونـه مَثَلاً شروداً في النّـدى والبـاسِ

فاللهُ قد ضـربَ الأقـلّ لنـوره مَـثَلاً مـن المِشـكاةِ والنّبـراسِ

وقول ابن الرومي:

صديقكَ مـن عـدوّكَ مسـتفادٌ فـلا تسـتكثرنّ مـن الصّـحابِ

فـإن الـداءَ أكثـرُ مـا تـراه يكونُ مـن الطعـام أو الشـراب

وقول أحد الشعراء:

بأبي غـزالٍ غَازَلَتْـهُ مقلتـي بينَ الغوير وبـين شـطّيْ بـارق

عاطيتُهُ والليـلُ يسـحبُ ذيلَـهُ صهباءَ كالمِسكِ الفتيـق لناشـق

وضممتُه ضمَّ الكمّـي لسـيفه وذؤابتـاهُ حمائـلٌ فـي عـاتقي

حتى إذا مالتْ به سِنةُ الكـرى زحزحتُهُ شـيئاً وكـان معـانقي

وقول المتنبي في وصف الحمى:

وزائرتـي كـأنّ بهـا حيـاءً فلـيس تـزور إلا فـي الظـلامِ

بذلتُ لها المطـارفَ والحشـايا فعافتهـا وباتـتْ فـي عظـامي

والأمثلة تستعصي على الحصر.

وقد اتفق النقاد القدماء على أن السرقة لا تتحقق في المعاني العامـة التـي هي حق مشترك بين الجميع، ولا في المعاني المبتذلة المتداولة بـين الشـعراء، ولا حتى في المعاني الخاصة التي ستصبح عامة لكثرة شيوعها، ولا في الألفاظ لأنها مباحة للجميع، وإنما تكون السرقة في المعنى الخاص المخترع الذي انفرد به صاحبه، وعنه أخذ الآخرون.

والمعنى الخاص المخترع هو الذي لم يسبق إليه. ومثاله قول امرؤ القيس:

سموتُ إليها بعد ما نامَ أهلُهـا سُمُوّ حبابِ الماء حالاً على حـال

فهو أول من ابتكر هذا المعنى، وسلّم الشعراء له فيه فلم ينازعه إياه أحد.

وقول طرفة يصف السفينة في جريانها:

يشقُّ عبابَ الماءِ حيزومُها بها كما قَسَمَ التُّـرْبَ المفايـلُ باليـدَ

وقول النابغة الذبياني

سَقَطَ النّصيفُ ولم ترد إسقاطَه فتناولتـهُ، واتّقتنـا باليـدِ

وهكذا يمكن القول إن (السرقات) لم تكن سوى قضية خاسـرة فـي النقـد الأدبي، أُريق من أجلها مدادٌ كثير دون طائل، وأنه كان من الأجدى أن تنـاقش قضية (التأثر والتأثير) فهي أولى، لأنها لا تجعل الآخذ (سارقاً) بـل (متـأثراً) ومن هنا اعتبار الأشعار المؤثرة (نصوصاً غائبة) أسهمت إلى حد كبيـر فـي (إبداع) النصوص التالية.

■■

■ هوامش الباب الثالث

١-انظر كتابنا: *الموازنة للآمدي – وزارة الثقافة – دمشق ١٩٩٦*

٢-*ديوانه ط البرقوقي ص٢٣٠*

٣-*المرزباني – الموشح ص١٦٩*

٤-*الموازنة للآمدي ص٤٧*

٥-*نفسه ص٢٢*

٦-*الجرجاني – الوساطة ص١٦٦*

٧-*الحاتمي – حلية المحاضرة ص٢/٦٧*

٨-*ابن رشيق – العمدة ص٢/٢٩٠*

٩-*الحاتمي – حلية المحاضرة ص٢/.٢٩*

١٠-*ابن رشيق- العمدة ص٢/٢٩٠*

١١-*الآمدي – الموازنة ص١/٣٣٦*

١٢-*الحاتمي – حلية المحاضرة ص٢/٨٦*

١٣-*ابن رشيق – العمدة ص٢/٢٨٧*

١٤-*الحاتمي – حلية المحاضرة ص٢/٥٨*

١٥-*ابن رشيق – العمدة ص٢/٢٨٢*

١٦-*الجرجاني – الوساطة ص١٩٢*

١٧-*القاضي الجرجاني – الوساطة ص٣١٥*

١٨-*نفسه ص٥٢*

١٩-*نفسه ص٢١٤*

٢٠-*نفسه ص١٨٣*

٢١-*الجزء الثاني ص٢٨-٩٨.*

٢٢-*ابن بسام – الذخيرة ص١/١/٢٤٤*

٢٣-*نفسه ص١/١/٨٤١*

٢٤-*إحسان عباس – تاريخ النقد الأدبي عند العرب- دار الأمانة ومؤسسة الرسالة – بيروت ١٩٧١-ص٤١*

٢٥-*ابن قتيبة – الشعر والشعراء ص١/٧*

٢٦-*الجرجاني – الوساطة*

٢٧-*ابن قتيبة- الشعر والشعراء ص١/١٨*

٢٨-*العسكري- الصناعتين ص٢١٣*

٢٩-ابن رشيق- العمدة ص١/١٤٠

■■■

الباب الرابع

المعارضات الشعرية

١-(تعريف) المعارضات
٢-(تاريخ) المعارضات
٣-(معارضات) البارودي، وتناصّها
٤-(معارضات) شوقي، وتناصّها.

المعارضات الشعرية

-كل نص هو امتصاص وتحويل لنصوص أخرى
جوليا كريستيفا

١-تعريف (المعارضات):

(عرض) لغة: ظهر، و(عارضه) سار حياله، أو أتى بمثل ما أتى به. و(عارض) الكتاب بالكتاب: قابله. وقد جاء في معجم (لسان العرب) أن (المعارضة) هي المحاذاة.

و(اصطلاحا) هي أن يقول الشاعر قصيدة في موضوع ما، فيأتي شاعر آخر، فينظم قصيدة أخرى على غرارها، محاكياً القصيدة الأولى في وزنها، وقافيتها، وموضوعها، مع حرصه على التفوق.

وهكذا تقتضي (المعارضة) وجود نموذج فني ماثل أمام الشاعر المعارض، ليقتدي به، ويحاكيه، أو يحاول تجاوزه. ولهذا لم تكن في الشعر الجاهلي (معارضات) لأن المثال (أو النموذج) الشعري قبله كان مجهولاً.

٢-تاريخ (المعارضات):

الشعر الجاهلي هو أقدم شعر وصل إلينا. ولهذا اتخذ مثلاً و(نموذجاً) ينبغي احتذاؤه، دون أن تجد فيه ذكراً لمعارضات شعر قبله، بل فيه، من ذلك حادثة الاحتكام إلى أم جندب (زوجة امرؤ القيس)، والتي كانت بين زوجها وعلقمة بن عبدة (الفحل)، حيث قالت لهما: قولا شعرا تصفان فيه فرسيكما، على روي واحد، وقافية واحدة. فقال امرؤ القيس قصيدته التي مطلعها:

خليليَّ مُرّا بى على أمّ جندب لنقضى لباناتِ الفؤادِ المعذّب

حتى وصل إلى قوله:

فللسوطِ ألهوبٌ وللساق درّةٌ وللزّجْرِ منه وقعُ أهوج منعب

ثم أنشد علقمة قصيدته التي مطلعها:

ذهبتَ من الهجران في كل مذهبِ

ولم يكُ حقاً كلُّ هذا التجنبِ

حتى وصل إلى قوله:

فأدركهن ثانياً من عنانه يمرُّ كَمرّ الرائح المتحلبِ

فقالت لامرئ القيس: علقمة أشعر منك. فقال: وكيف ذاك؟ قالت لأنك جهدت فرسك بسوطك، ومريته بساقك. أما علقمة فقد أدرك طريدته وهو ثان من عنان فرسه، لم يضربه بسوط، ولا مراه بساق، ولا زجره. فقال امرؤ القيس: ما هو بأشعر مني، ولكنك له وامقة. فطلقها وخلف عليها علقمة فسمي (الفحل)(١).

وعلى الرغم من أن أثر التكلف والوضع في هذه القصة فإنها ذات دلالة واضحة.

أما الشعر في صدر الإسلام فيبدأ بالبعثة النبوية (١٣هـ)، وينتهي بآخر الخلفاء الراشدين، وقيام الدولة الأموية (٤٠هـ). وفيه انصرف الشعراء إلى القرآن الكريم يستلهمونه، كتعويض فني عن الشعر، وعلى الخصوص عندما نزلت الآيات التي تسفّه الشعر (وما هو بقول شاعر)، و(الشعراء يتبعهم الغاوون ألم تر أنهم في كل واد يهيمون. وأنهم يقولون ما لا يفعلون. إلا الذين آمنوا" (سورة الشعراء). والأحاديث النبوية: (لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحاً خير له من أن يمتلئ شعرا)(٢). ولهذا صمت بعض الشعراء مثل: لبيد الذي قال: لقد عوضني الله عن قول الشعر بالقرآن. وتحول بعضهم عن القيم الجاهلية إلى القيم الإسلامية، فناصر الدين الجديد بشعره، كما فعل حسان بن ثابت، وكعب بن مالك، وعبد الله بن رواحة، ممن جندوا شعرهم في سبيل الدين الجديد، ومن هنا تشجيع النبي صلى الله عليه وسلم لحسان وقوله له: "اهجهم ومعك جبريل روح القدس. والق أبا بكر يعلمك تلك الهنات"(٣) وتزويجه إحدى الجاريتين اللتين أهداهما له المقوقس، فولدت له عبد الرحمن. ومن هنا أيضاً استماعه إلى

كعب بن زهير يلقي مدحته، بعد أن كان قد أهدر دمه.

واستمر الخلفاء الراشدون على ذلك، فعمر بن الخطاب ينهى الناس عن أن يتناشدوا ما كان بين الأنصار ومشركي قريش من مناقضات، ويرى في ذلك إثارة للعصبية وتجديداً للضغائن.

ولما جاءت الفتوح، تشاغلت العرب عن الشعر بالجهاد وغزو فارس والروم، ولهيت عن الشعر وروايته، كما يقول ابن سلام(٤)، ولم يتح للمجاهدين الإخلاد إلى نفوسهم، فقد حرمتهم التعبئة المستمرة ساعات الفراغ، وملأت حياتهم، فانطلقوا في البلدان يشرعون سيوفهم في سبيل الله.

والواقع أن الفتوح ينبغي أن تثري الشعر عندما تتيح للشاعر أن يشهد ما لم يشهده من بلدان بعيدة، وطبيعة جميلة، وحروب شديدة. وحنين إلى أهله وذويه. ولكن الحركة الدائبة، والتنقل المستمر لم يتيحا له قول الشعر إلا على عجل. ومن هنا برزت ظاهرة فنية جديدة في شعر الفتوحات هي أن هذا الشعر أصبح شعر مقطوعات لا قصائد وأن الشاعر لم يعد بحاجة إلى مقدمات طللية، وإنما هو يهجم على موضوعه، دون تمهيد، كما يضرب المحارب بسيفه.

وأما العصر الأموي فيبدأ سنة ٤٠ هـ وينتهي سنة ١٣٢هـ وقد استرد الشعر فيه مكانته، بعد أن هدأت موجات الفتوح، وعادات العصبية القبلية، وتوجهت الحراب إلى الداخل، بدل توجيهها إلى الخارج. وظهرت الأحزاب السياسية: الأمويون، والزبيريون، والهاشميون، والخوارج. ولكل حزب أدباؤه.

وإذا كانت (النقائض) قد استعرت في العصر الجاهلي بسبب العصبية القبلية، وفي العصر الإسلامي بسبب الرد على قريش، وبلغت أوجها في العصر الأموي، فإن (المعارضات) لم تكن قد عرفت بعد باستثناء حادثة بين جميل بن معمر، وعمر بن أبي ربيعة، فقد قال جميل بثينة:

عرفت مصيف الحي والمتربعا كما خطّتِ الكفُّ الكتابَ المرجعا

فقال عمر بن أبي ربيعة معارضا:

ألم تسألِ الأطلالَ والمتربعا ببطنِ حليات دوارس بلقعا(٥).

فقد جاءت الألفاظ في القصيدة الثانية شبيهة بمفردات القصيدة الأولى المعارضة، وهذا لا ينقص من قدر القصيدة الثانية. والقصيدتان تعارضان قصيدة الصمّة القشيري (٩٥هـ) التي مطلعها:

حَنَنْتَ إلى ريّا ونفسُكَ باعَدَتْ مزارَكَ من ريّا وشعباكما معا

والحق أن عمر بن أبي ربيعة قد تأثر بشعر جميل بثينة، فأبدى إعجابه برائيته التي منها قوله:

أغاد أخي من آل سلمى فمبكر؟ أبن لي أغاد أنت أم متهجر؟؟(٦)

فعارضها عمر برائية لا تقل عنها روعة وجمالا، تبعه فيها وزناً وقافية ورويا وموضوعاً، ومنها قوله:

أمِنْ آلِ نُعْم أنتَ غادٍ فمبكرُ غداةَ غدٍ أم رائحٌ فمهجّرُ؟

وأما العصر العباسي فقد بدأ سنة ١٣٢هـ وانتهى سنة ٦٥٦هـ وفيه اتسعت رقعة الخلافة، وضعف دور الخلفاء، فاستقلت كل دولة ببلادها: البويهيون في الديلم، والعراق وفارس، والحمدانيون في شمالي الشام، والإخشيديون في مصر، والفاطميون في مصر، والسلاجقة في العراق، والأيوبيون في مصر والشام.. إلخ.

وفي هذا العصر نشب الصراع بين القدماء والمحدثين، وانصبت في نهر العربية الكبير روافد ثقافات عديدة، وحضارات أمم منهارة. واستفاد الشعراء اللاحقون من السابقين: فقد اقتفى شعراء الغزل أثر جميل بن معمر وعمر بن أبي ربيعة من العصر الأموي، وأفاد شعراء الخمرة والمجون من خمريات أبي نواس، ونهج بديع الزمان الهمذاني في (مقاماته) نهج أستاذه أحمد بن فارس في مقاماته، واحتذى الحريري حذو البديع في مقاماته.

ولم تكن (المعارضات) قد عرفت بعد على نطاق واسع، كما عرفت (النقائض) في العصور الجاهلية والإسلامية والأموية، باستثناء حوادث فردية تأثر فيها الشعراء بقصائد معاصرة، فحاكوها، مثال ذلك أن أبا نواس عندما قال قصيدته:

يا ريم هاتِ الدواةَ والقلما أكتب شوقي إلى الذي ظلما(٧)

عارضه الشاعر الخراز بقصيدة التزم فيها الموضوع والوزن والقافية وحركة الروي، قال فيها:

إن باح قلبي فطالما كتما ما باح حتى جفاهُ مَنْ ظلما(٨).

ولم تكثر (المناقضات) الشعرية ولا (المعارضات) في الشعر العباسي، وإنما كثرت (المطارحات) الشعرية التي هي قريبة من باب (المعارضات)،

والتي ازدهرت في مجال الأنس والسمر والشراب، من ذلك قصيدة أبي نـــواس الهمزية في وصف الخمر، والتي مطلعها:

دَعْ عنك لومي فإنّ اللومَ إغراءُ وداوني بالتي كانت هي الداءُ(٩)

فعارضه الحسين بن الضحاك (الخليع) بقوله:

بُدّلت من نفحات الـــوردِ بـــالآء ومن صبوحك درّ الإبل والشاءِ(١٠)

فقد تابعه الخليع في ذكر الخمر والشعوبية. كما عارضه ابن المعتـــز فـــي قصيدة يقول فيها:

أمكنت عاذلتي من صمت أباء ما زاده النهي شيئاً غير إغراء(١١)

-كما عارض أبو تمام قصيدة أبي نواس التي مطلعها:

يـــا دارُ مافعلـــتْ بـــكِ الأيـــامُ ضامتْكِ والأيامُ لـــيس تُضـــامُ(١٢)

فقال أبو تمام:

دِمَـــنٌ ألـــمّ بهـــا فقـــال ســـلامُ كم حلّ عقـــدةَ صـــبره الإلمـــامُ(١٣)

وعندما قال أبو تمام قصيدته الرائعة التي مطلعها:

السيفُ أصدقُ أنباءً من الكتـــب في حدّه الحـــدُّ بـــين الجـــدّ واللعـــبِ

عارضه ابن القيسراني بقصيدة مطلعها:

هذي العزائمُ لا ما تدعى القُضُبُ وذي المكارمُ لا ما قالت الكتبُ(١٤).

-وأما المتنبي فقد عارضه الكثير من الشـــعراء باعتبـــاره (مـــالئ الـــدنيا وشاغل الناس). فعندما قال قصيدته في مدح سيف الدولة:

على قَدْرِ أهلِ العزم تأتي العزائمُ وتأتي على قدر الكرامِ المكارمُ(١٥).

عارضها ابن زريك (ت ٥٥٦هـــ) بقصيدة مطلعها:

ألا هكذا في الله تمضي العزائمُ وتقضـــي لـــدى الحـــرب الســـيوفُ الصـــوارمُ(١٦)

كما عارضه أسامة بن منقذ بقصيدة مطلعها:

لك الفضل من دون الورى والأكارم فمَنْ حاتمٌ؟ ما نال ذا الفخر حاتمُ

-وعندما قال المتنبي قصيدته التي يمدح بها سيف الدولة، ومطلعها:

أعلى الممالك ما يُبنى على الأسَـلِ والطعنُ عند محبيهن كالقبلِ(١٧)

عارضه عبيد الله الموصلي بقصيدة مطلعها:

ظبا المواضي وأطراف القنا الذبل ضوامنٌ لك ما جازوه من نفل(١٨)

-وعندما قال المتنبي بائيته التي مطلعها:

بأبي الشموس الجانحات غواربا اللابسات من الحرير جلاببا(١٩)

عارضه صفي الدين الحلِّي بقصيدة مطلعها:

أسبلن من فوق النهـود ذوائبـاً فجعلن حباتِ القلوب ذوائبـا(٢٠)

ولعل (المعارضات) الحقيقية بدأت في الشـعر الأندلسـي عنـدما شـعر الأندلسيون أنهم دون المشارقة علما، فاعترفوا بفضل المشـرق علـيهم، وقـام الكثير من أدبائهم وشعرائهم بمعارضة الأدبـاء والشـعراء المشـارقة الـذين يعتبرونهم أساتذتهم، فمحمد بن عبد ربه يضع كتابه (العقد الفريد) ليشابه كتـاب (عيون الأخبار) لابن قتيبة، والصاحب بن عباد يقول عندما يطلع عليـه: (هـذه بضاعتنا رُدّت إلينا). كما صنفوا شعراءهم تصنيفاً يتصل بشعراء المشرق، فقـد لقبوا ابن دراج القسطلي بمتنبي الأندلس، ومثله ابن هانئ، وابن زيدون بحتـري الأندلس (٢١) من ذلك معارضة أبي بكر الأشبوني لرائية أبي فراس الحمـداني التي مطلعها:

أراك عصيّ الدمع شيمتك الصبرُ أما للهوى نهيٌ عليك ولا أمرُ؟(٢٢)

فقال الأشبوني:

وليل كهـمّ العاشـقين قميصُـهُ ركبتُ دياجيه ومركبُـهُ وعْـرُ(٢٣).

ومعارضة ابن دراج القسطلي لأبي نواس التي يمـدح فيهـا الخصـيب، ومطلعها:

أجـارةُ بيتينـا أبـوك غيـورُ وميسورُ ما يُرجى لديك عسيرُ(٢٤)

فعارضه ابن درّاج بقصيدة يمدح فيها المنصور بن أبي عامر، مطلعها:

ألم تعلمي أنّ الثواءَ هو الثـرى وأنّ بيـوتَ العـاجزين قبـورُ(٢٥)

وعارض أبو الحسن البغدادي (الفكيك) مسلم بن الوليد في قصـيدته التـي

قالها في مدح الرشيد والتي فيها:

أديرا عليّ الكأسَ لا تشربا قبلي ولا تطلبا عند قاتلتي نحلي(٢٦)

فقال الفكيك معارضا:

لأية حال عن سُنّةِ العدل ولم أصغ يوما في هواك إلى العذل(٢٧)

كما عارضها محمد بن عبد ربه بقوله:

أتقتلني ظلماً وتجحدني قتلي وقد قام من عينيك لي شاهد عدل(٢٨)

-وعارض أبو بكر بن نصر الإشبيلي أبا تمام في رائيته التي يمدح بها المعتصم والتي مطلعها:

رقّتْ حواشي الدهر فهي تمرمرُ وغدا الثرى في حليه يتكسّرُ

فقال الإشبيلي:

انظرْ نسيمَ الزهر رقّ فوجهُهُ لك عن أسرّته السرية يُسفرُ(٢٩)

-وعارض ابن خفاجة أبا تمام في رائيته التي يمدح بها المعتصم، ويقول فيها:

الحقُ أبلجُ والسيوفُ عوارِ فحذارِ من أُسْدِ العرين حذارِ(٣٠)

فقال ابن خفاجة معارضا:

سمح الخيال على النوى يزار والصبح يمسح عن جبين نهار(٣١)

-وعارض ابن هانئ الأندلسي (الذي يفتخر بلقبه: متنبي الأندلس) المتنبي الذي يمدح ابن عامر الأنطاكي بقوله:

أطاعنُ خيلاً من فوارسها الدهرُ وحيداً، وما قولي كذا ومعي الصبرُ(٣٢)

فعارضه ابن هانئ برائيته يمدح فيها المعز لدين الله الفاطمي لفتح مصر من حكم العباسيين:

تقول بنو العباس هل فتحت مصر فقل لبني العباس قد قضي الأمرُ(٣٣)

-وعارض ابن عبدون المتنبي في بائيته التي يمدح بها كافورا ومطلعها:

كفى بكَ داءً أن ترى الموتَ شافيا وحسبُ المنايا أن يكنّ أمانيا(٣٤)

فقال ابن عبدون معارضاً:

وإني لاستحيي من المجد أن أرى عليّ لمأمول سواك أياديا(٣٥)

أما (معارضات) الشعراء الأندلسيين لبعضهم بعضاً فأكثر من أن تحصى، ولا سيما في (الموشحات).

ولم تقتصر (المعارضات) على الشعر، فقد تعدته إلى النثر، فشملت الرسائل والمقامات، كتلك التي ظهرت بين الخوارزمي (ت ٣٨٣هـ) وبديع الزمان الهمذاني (ت ٣٩٨هـ) في مجال الرسائل. وكما عارض ابن شرف الأندلسي بديع الزمان الهمذاني في مقاماته، فعمل مقامة في ذكر الشعر والشعراء (٣٦)، وكما عارض الهمذاني أندلسيون كثيرون.

وأما عصر الدول المتتابعة فيبدأ بسقوط بغداد عام ٦٥٦هـ وينتهي سنة ١٢٢٠هـ، وهي سنة قيام محمد علي باشا في مصر. وفيه سيطر العنصر التركي، وساد المماليك في العالم الإسلامي. ويمتاز هذا العصر بظهور الموسوعات الأدبية، وانشغل الشعراء بالمحسنات البديعية في الأساليب لتغطية خواء المضامين الشعرية.

ولعل هذا العصر من أغزر عصور الأدب العربي (معارضات) شعرية، بسبب ضعفه السياسي والحضاري الذي انعكس ضعفاً فنياً، فتوخى الشعراء فيه سابقيهم، يعارضونهم ويحاكونهم.

وأما عصر النهضة الحديثة فيبدأ منذ ١٢٢٠هـ إلى يومنا هذا. ويمتاز بالنهضة في كل مناحي الحياة، وبظهور أجناس أدبية حديثة كالقصة والرواية والمسرح.. وقد كثرت فيه (المعارضات) الشعرية، لا سيما مع البارودي رائد مدرسة الإحياء، وشوقي رائد مدرسة الاتباعية (الكلاسيكية) الجديدة.

وهكذا كثرت (المعارضات) عندما وجدت أمام الشعراء نماذج شعرية ذات مستوى فني عال، تستحق أن يجرد لها الشاعر التالي عبقريته، معارضاً، ومحاكياً، وطامحاً إلى أن ينسج على منوالها، إثباتاً لمقدرته الفنية.

وسندرس اثنين من شعراء العصر الحديث، عرفا بمعارضة سابقيهم وهما: محمود سامي البارودي، وأحمد شوقي.

٣-معارضات محمود سامي البارودي:

١-عصره:

حاولت كل من فرنسا وإنجلترا، أثناء المد الاستعماري، الاستئثار بمصر، كغنيمة سهلة، فأخذت فرنسا ترسل أبناءها للإقامة بمصر، وتقرض الحكومة المصرية لإنشاء قناة السويس، مما جعل مصر تخضع لفرنسا اقتصادياً. كما أدركت إنجلترا أهمية مصر منذ غزاها نابليون، إذ خشيت، من استيلاء فرنسا على مصر، أن تحول بينها وبين مستعمراتها في الشرق الأقصى. لذلك عملت جاهدة على إخراج نابليون من مصر، فأرسلت أسطولها الذي هزم الفرنسيين في موقعة (أبي قير) وحاولت غزو مصر. لكنها هزمت في معركة (رشيد).

ثم اتفقت المصلحتان الفرنسية والإنجليزية على مصر التي أثقلتها الديون، فوضعتا عليها رقابة ثنائية، تطورت إلى المشاركة في الحكم، إذ دخل وزارة (نوبار) وزيران: فرنسي تولى وزارة الأشغال، وإنجليزي تولى وزارة المال، مما أثار الوطنيين وعلى رأسهم جمال الدين الأفغاني وتلميذه محمد عبده اللذان انتقدا الحكم المستبد، والتدخل الأجنبي، مما أرغم الخديوي إسماعيل على التنازل عن العرش لابنه توفيق الذي أمل الناس منه خيرا، لأنه كان يجتمع بجمال الدين، ويميل إلى الشورى. ولكه بعد أن تولى الحكم تنكر لأصدقائه ومبادئه، فحل المجلس النيابي، وحكم البلاد حكماً مطلقاً استجابة لرغبة الأجانب، مما دفع بالجيش إلى التحرك مطالباً بتولية المصريين المناصب العليا فيه، والتي كانت وقفاً على الجراكسة والأتراك، فاستطاع بقيادة عرابي ١٨٨١ أن يعزل وزير الحربية الجركسي المستبد، ويضع البارودي بدلا عنه، ثم أسقط الوزارة ووضع البارودي رئيساً لها. فحاول أن يصلح الأمور بالرفق ولكن الأمور سارت على غير ما قدر، إذ طالب الجيش بعزل الخديوي توفيق. عند ذلك تحركت إنجلترا لتحمي مصالحها، فهزمت الثورة العرابية في معركة (التل الكبير). ونفت زعماءها إلى سيلان، إحدى المستعمرات الإنجليزية في الهند، واحتلت مصر مباشرة.

٢-حياته:

ولد محمود سامي البارودي عام ١٨٣٩ لأبوين من الجراكسة في القاهرة.

وينسب إلى إيتاي البارود، وهي بلدة من أعمال مديرية البحيرة في مصر.

كان والده حسن بك حسني من أمراء المدفعية، ثم صار مديراً لبربر ودنقلة في السودان في عهد محمد علي، (وكان برتبة لواء) توفي بالحمى، ودفن في دنقلة بينما كان محمود في السابعة من عمره.

دخل محمود المدرسة الحربية مع أمثاله من الجراكسة والأتراك وأبناء الطبقة الحاكمة، وهو في الثانية عشرة، وتخرج منها بعد أربع سنوات برتبة (باش جاويش) وعمره ست عشرة سنة.

وعندما سرح عباس معظم الجيش، عوض البارودي عن أمجاد السنان بأمجاد البيان، فعكف على كتب الأقدمين، ورحل إلى الأستانة، فدرس آداب اللغتين التركية والفارسية، ونظم الشعر بهما. وبقي في تركيا ثماني سنوات، عاد بعدها إلى مصر وهو في الرابعة والعشرين، فرقي إلى رتبة (بكباشي).

ثم أوفد إلى إنجلترا وفرنسا، مع جماعة من ضباط العسكرية المصرية للاطلاع على الأعمال العسكرية والآلات الحربية. ثم عاد ليشارك في تأسيس الجيش على النظم الحديثة. ورقي إلى رتبة (القائم مقام) في فرسان الحرس، ثم إلى رتبة لواء (أميرالاي).

اشترك في حرب كريت عام ١٨٦٥ مع الجيش المصري لإخضاع أهل الجزيرة الذين خرجوا عن طاعة الدولة العثمانية. وقد أبلى فيها، فأنعم عليه السلطان بوسام، وعند عودته عيّنه الخديوي إسماعيل رئيساً للياوران لولي عهده توفيق، ثم اتخذه كاتباً لسره الخاص.

كما اشترك في الحرب الروسية التركية عام ١٨٧٨ فأبلى فيها بلاء حسناً فكافأه السلطان برتبة أمير اللواء، وبنيشان الشرف، وبالوسام المجيدي.

تقلد البارودي العديد من الوظائف الكبرى منها: محافظ القاهرة، ونظارة المعارف والأوقاف في عهد توفيق باشا. ثم أصبح رئيس النظار. ثم استقال.

اشترك في الثورة العرابية ١٨٨١ فقضى عليها الإنجليز الذين احتلوا البلاد، وقبضوا على زعمائها، فنفوهم إلى جزيرة سيلان. ومنهم البارودي الذي ظل في منفاه سبعة عشر عاماً (١٨٨٢-١٨٩٩) تعلم فيها الإنجليزية، وترجم عنها إلى العربية، وعندما صدر العفو عنه عام ١٨٩٩ عاد إلى مصر. وقد كف بصره، فعكف على ديوانه (٣٧) ومختاراته (٣٨)، وأصبحت داره ندوة يؤمها الأدباء والشعراء، حتى توفي عام ١٩٠٤.

لقد عاد البارودي من منفاه محطماً منهاراً "أشلاء همّة في ثيـــاب" بعـــد أن فقد زوجته وابنته وأصدقاءه يقول:

أَخْلَقَ الشيبُ جـدّتي، وكســاني خلعـــةً منـــه رثّـــةَ الجلبـــابِ

لا أرى الشيءَ حـين يسـنح إلاّ كخيـــال، كـــأنني فـــي ضـــبابِ

وإذا مـــا دُعيـت حـــرتُ كـــأني أسمعُ الصـوتَ مـن وراء حجـابِ

كلمـــا رُمْـتُ نهضـــةً أقعـدتني وَنْيَـــةٌ لا تقلهـــا أعصـــابي

لم تَدَعْ صَوْلَةُ الحـوادث منـيّ غيـر أشـلاءِ هِمّـةٍ فـي ثيـابِ

وهكذا قضى السنوات الأربع الأخيرة من حياته، في وطنه، ذهب فيها مـا بقي من بصره. فسقط القلم من يد أمير السيف والقلم، بعد أن كان السـيف قـد سقط منها قبل عشرين عاماً. وهوى النسر من فوق قمته الشامخة، ولكن شـعره ظل خالداً مع الزمان.

٣-شعره:

كان الشعر في حالة جمود في عصر العثمانيين ومحمد علي، حيث التكلف والتصنع يثقله بالمحسنات البديعيـة والبيانيـة، وحيـث التشـطير والتخمـيس والتوريات وحساب الجُمّل يجعل القصيدة عبثاً ضائعاً، فقصـيدة كـل ألفاظهـا مهملة، وقصيدة كل بيت فيها يبدأ بحرف من حروف الهجـاء. وهـذا الجهـد الضائع دفع بالعقاد إلى أن يسمّي شعراء هذه المرحلة بـ (العروضيين)، مقابـل الشعراء (المطبوعين)، للتمييز بين شعر الصنعة والتكلـف والجمـود، وشـعر الطبع والفطرة.

في هذه المرحلة ظهر الشاعر الإحيائي الكبير محمود سامي البارودي قمة شامخة فوق الوهاد، في مرحلة إحياء التراث ونشره. وقد أسهم ظهور المطبعـة منذ أيام محمد علي، وإنشاء دار الكتب في عهد إسماعيل، فأمدت الشعراء بكتب التراث ودواوين الشعراء التي كانـت سـجينة المكتبـات الخاصـة ومكتبـات المساجد. كما أتاحت له رحلته إلى الأستانة التردد على مكتباتها ونسـخ طائفـة كبيرة من دواوين الشعراء، استعان في نسخها بجماعة من النساخ فملأ حقائبـه

بها، وحملها معه إلى مصر. وجمع منها (مختاراته) الشعرية في سنوات منفاه الطويلة، فشغل نفسه، وعالج بها آلام الغربة.

ولقد اتصل البارودي بينابيع الشعر الجاهلي والأموي والعباسي، وقرأ دواوين شعراء هذه العصور، واستساغها، ثم تمثلها دقيقاً حتى أشربتها روحه، وباتت جزءاً من شعره، فانطلق يصوغ الشعر محاكياً القدماء، ومقلدا إياهم على طرائق الشعراء العباسيين ومن سبقهم. واتخذ تقليدهم مذهباً شعرياً. وعارض النابهيين منهم من مثل النابغة الذبياني وامرئ القيس وبشار بن برد وأبي نواس والمتنبي وأبي فراس والشريف الرضي، وراح ينسج على غرارهم، ويحاكيهم في مضامينه وتعابيره، وتفوّق على بعضهم في (معارضاته) لهم. وكان الغزل واللهو والنساء والفخر أغراضاً أساسية في شعره.

وهو يرى أن "خير الشعر هو ما ائتلفت ألفاظه، وائتلفت معانيه. وكان قريب المأخذ، بعيد المرمى، سليماً من وصمة التكلف، بريئاً من عشوة التعسف"(٣٩). وهذا التعريف ليس سوى صدى لتعريف القدماء للشعر، كالآمدي الذي وضع يده على (مذهب الطبع) أو (عمود الشعر) الذي يمثله البحتري.

ولكن هذا لا يعني أنه لم يكن يعنى بصقل شعره، فالطبع وحده لا يكفي، وقد تعهد البارودي شعره بالتشذيب والتهذيب فقال عن شعره:

لم تُبْنَ قافيةٌ فيه على خللِ كلاّ، ولم تختلفْ في وصفها الجملُ

فلا سنادٌ ولا حشوٌ، ولا قلقٌ ولا سقوطٌ، ولا سهوٌ، ولا علَلُ(٤٠).

وحسب البارودي فخرا أنه أحيا الشعر العربي بعد مواته، وانتشله من وهاد عصور الانحطاط التي تردّى فيها، إلى أزهى العصور الأدبية العباسية والأموية وما قبلهما.

لقد وثب البارودي بالعبارة الشعرية من الضعف والركاكة إلى الصحة والمتانة وكان قمة شعرية في عصره، بعد خمسمائة عام من الانحطاط والتدهور. ارتفعت فوق وهاد الناظمين العروضيين إلى قمة الشعراء المستقلين المطبوعين، رغم أنه لم يتعلم النحو والصرف والبلاغة العروض، كما كان الطلاب يتعلمونها في عصره. ولكنه تعلق بالشعر عن هوى وسليقة، وأتقن أوزانه ونغماته بموسيقية مطبوعة تظهر في صياغته، كما تظهر في اختياره لشعر غيره، كما يقول أستاذه حسين المرصفي في (الوسيلة الأدبية)(٤١).

يقول الشيخ المرصفي عنه "إنه لم يقرأ كتاباً في فن من فنون العربية، غير أنه لما بلغ سن التعقل وجد من طبعه ميلا إلى قراءة الشعر وعمله. فكان يستمع إلى بعض مَنْ لـــه دراية وهو يقرأ بعض الدواوين، أو يقرأ بحضـــرته، حتـــى تصور في برهة يسيرة هيئات التراكيب العربية، ومواقـــع المرفوعـــات منهـــا والمنصوبات والمخفوضات، حسب ما تقتضيه المعاني والتعليقـــات المختلفـــة، فصار يقرأ ولا يكاد يلحق.. ثم استقل بقراءة مشاهير الشـــعراء مـــن العـــرب وغيرهم، حتى حفظ الكثير منها دون كلفة، واستثبت جميع معانيها، ناقداً شريفها من خسيسها، واقفاً على صوابها وخطئها، مدركاً ما كان ينبغي وفق مقام الكلام وما لا ينبغي، ثم جاء من صنعه الشعر اللائق بالأمراء"(٤٢).

هكذا يُعَدُّ البارودي أول ناهض بالشعر العربي من كبوته في مطلع عصـــر النهضة، إذ قلد فحول الشعراء في أروع قصائدهم، قبل ن يستقل بنظم الشـــعر. وهو يرى أن "الشعر لمعة خيالية يتألق وميضها في ســـماوة الفكـــر، فتتبعـــث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألائها نورا يتصل خيطه بأســـلة اللســـان، فينفث بألوان من الحكمة"(٤٣).

وهذا يعني أن البارودي أدخل في تعريفه الشعر أثر الفكـــر فـــي العمليـــة الإبداعية وهي بلا شك خطوة في فهم طبيعة الشعر، إذ يقول:

لا تعرضنّ على الـــرواة قصـــيدةً ما لـــم تبـــالغ قبـــل فـــي تهـــذيبها

فإذا عرضتَ الشعر غير مهـــذبٍ عدوهُ منك وساوساً تهذي بها(٤٤).

أما بناء القصيدة عنده فقد كان تقليدياً ترسم فيها خطا الأقدمين، فيقف على الأطلال على عادة الشعراء الجاهليين، على الرغم من أنـــه لـــيس فـــي حياتـــه أطلال. ثم يتغزل أو يتحدث عن خمرياته، بأسلوب تقليدي أيضاً، ثم ينتقل إلـــى الغرض الرئيسي من فخر أو وصف أو سياسة، كما في قوله:

ألا حيّ من أسماءَ رسم المنـــازلِ وإنْ هـــي لـــم ترجـــع بيانـــاً لســـائلِ

خلاء تعفّتها الروامسُ، والتقـــتْ عليهـــا أهاضـــيبُ اليـــوم الحوافـــلِ

فلأياً عرفتُ الـــدارَ بعـــد ترسّـــمٍ أراني بها ما كان بالأمس شاغلي(٤٥)

وهكذا يعد البارودي باعث النهضة الشعرية في العصـــر الحـــديث، لأنـــه ارتفع به فجأة إلى منزلة الفحول من الشعراء العباسيين، وأعـــاد لـــه ديباجتـــه اللغوية، وفصاحة عبارته، ومتانة قوافيه، وخلصه من القيود والأغلال التي كان

يرسف فيها إبان عصور الضعف، من حلي لفظية ومعنوية يختفي وراءهما المعنى الغث، والفكرة المبتذلة، وجدد في كثير من أغراضه على غير مثال سبقه من معاصريه. وضرب نماذج صالحة لمن أتى بعده من الشعراء في أبواب الوصف والشعر السياسي والهجاء الاجتماعي والرثاء والمديح: وأظهر أن للشاعر رسالة سامية هي أن يعبر بإخلاص عن خلجات نفسه وتجاربه في وضوح وقوة، كما خلص الشعر من الوصمة التي لحقت به آمادا طويلة، وهو أنه وسيلة للتكسب، فترفع عن المديح الباطل والهجاء الشخصي(٤٦) "وفي يقيني أن البارودي بموهبته العاتية، وبتكوينه الأدبي القوي، ومحافظته على النسق الموروث في الشعر العربي القديم، وكلاسيكيته التي تعتمد على جلال الصياغة ورنين الموسيقى، قد أخر حركة التطور في الشعر العربي الحديث أكثر من نصف قرن، وذلك أن العصر، في مطلع النهضة، كان يهفو إلى التغيير، أي تغيير ينقذه من الظلمة التي تحيط بكل نواحي حياته، وكانت ظلمة الذوق الفني والأدبي في مقدمة قائمة التغيير. وصادف أن طلع البارودي على ذلك العصر بثقافته العربية الخالصة، وبتكوينه الأدبي القديم. فبدأ التغيير بداءة محافظة، ورد الشعر أكثر من خمسة قرون إلى الوراء. ولكن التغيير صادف هوى من عواطف الجماهير التي كانت ترزح تحت وطأة اليأس والضياع.. ورد إليهم البارودي يقين الثقة بأنفسهم وبلغتهم، ووصلهم بالمجد الذي كادت تختفي ذكراه من خيالهم. فاستمسكوا به وطربوا لجلاجل الصياغة الشعرية ورنينها الموسيقي فيه، ورضوا بحظهم من التغيير أو التجديد. ورفضوا بعده كل تغيير. ولو أن البارودي بموهبته وثقافته اللغوية والأدبية قد اطلع على الآداب العالمية واهتدى فيها إلى أغوار النفس البشرية ومواضع الجمال وأسرار الصياغة الشعرية ووسائل التصوير والإيحاء لاستخرج من حياتنا ومن بلادنا أسراراً مماثلة، ولكان من الممكن أن يستعين بالصيغ والقوالب التي استعان بها الغربيون، وأن يبدأ التغيير بشكل آخر يختلف في قليل أو كثير عما بدأه به، ولوفر من عمر حركة التطور في الشعر العربي نصف قرن، قطعته مشدودة إلى مدرسته المحافظة، لا تستطيع الفكاك من سحرها، ولا يجرؤ أحد من الشعراء بعده على مواجهة الجماهير بالتغيير"(٤٧).

في الواقع أن شعر البارودي هو حياته، وأن حياته في شعره. وقد كانت حياته في شبابه تدور حول الفتوة والحب والخمر. وباعتباره نشأ في أسرة عريقة ميسورة، وتطبّع بالحياة العسكرية التي سلكها منذ شبابه المبكر، فإنهما

أتاحا له أن يطبع في ذهنه صورة الفارس العربي الذي يقضي حياته بين الحب والحرب، والشجاعة والخمرة. وهذه الأقانيم الثلاثة كانت محاور حياته في هذه الفترة من عمره. وقد ترددت في شعره أسماء طائفة من المحبوبات (هند، لمياء، ليلى، ريحانة، ريا، أميمة..) تغنى بجمالهن، وسجل في شعره ذكرياته معهن، كما صور جمال الطبيعة ومجالس الشراب..

وقد كان أثر التراث عليه قوياً، ولم يكن قد استقل بشخصيته الشعرية بعد، فقد كان ما يزال في مرحلة (ترويض القول)، فحاكى نماذج التراث الشعري، وعارضها، وكان أثرها عليه طاغياً. وقد أعطاه التراث الشعري صورة مثالية للفارس الشاعر الذي يجمع بين الشجاعة واللهو، والحب والحرب، فعاشت هذه الصورة في ضميره حياته كلها. فهو يبدأ قصيدته (ليلة أنس بحلوان) بترديد دعوة أبي نواس التجديدية في نبذ المطالع الطللية في القصائد، والانصراف إلى واقع الشاعر في حانة يتعاطى فيها الخمرة مع رفاقه الشباب:

مالي وللدار من ليلى أحيّيها وقد خَلَتْ من غوانيها مغانيها

دع الديارَ لقوم يكلفونَ بها واعكفْ على حانةٍ كالبدر ساقيها

وكما كان أبو نواس يتنقل، بعد المطلع، إلى الحديث عن صاحبته التي (تسقيه من يدها خمراً ومن فيها) فإن البارودي ينتقل أيضاً من المطلع الطللي إلى الحديث عن صاحبته العابثة اللاهية، فيصفها بأنها:

ريّانة القَدّ لو أن الضجيعَ لها خافَ العيونَ عليها كاد يطويها

يا ليلةً بتُّ أُسقى من بنانتها ومن لواحظها خمراً ومن فيها

وإذا كان أبو نواس قد انتهى، قبله، إلى سكرين (من يدها، ومن فيها) فإن البارودي قد زاد عليها سكراً ثالثاً (من لواحظها).

وكما كان عمر بن أبي ربيعة يصف مغامراته الغرامية، وخوف حبيبته من أن ينكشف أمرها، فيهدئ من روعها، ويصور جرأته على تجاوز الأحراس إليها، فكذلك يفعل البارودي، مبيناً سلطة التراث الشعري القوية عليه، حيث يقول:

حتى إذا رفّ خيطُ الفجر وابتدرتْ حمائمُ الأيْكِ تشدو في أغانيها

قامتْ تمايلُ سكرى في مآزرها والروعُ يبعثها طوراً ويثنيها

حتى تجاوزتُ أحراساً على شرف يكاد يمنــع هــمّ الــنفس داعيهــا

والمحور الثاني في شبابه، بالإضافة إلى محور الحب. هو محور الحــرب التي خاض غمارها، شاباً، في البوسنة والهرسك والجبل الأســود والصــرب، حيث دارت رحاها بين تركيا وروسيا عام ١٨٧٧ وشارك فيها واصفاً أســلحتها وعتادها من مدافع وفرسان ومشاة:

مدافعنا نصــب العــدا، ومشــاتنا قيــامٌ، تليهــا الصــافناتُ القــوارحُ

فلستَ تــرى إلا كمــاة بواســلا وجرداً تخوض الموت وهي ضوابحُ

وعلى غرار ما كان امرؤ القيس يحاور رفيق دربه (الطماح) إلى قيصــر، في معلقته، بقوله:

بكى صاحبي لما رأى الدربَ دونَهُ وأيقــن أنّــا لاحقــان بقيصــرا

فقلتُ لــه: لا تبــكِ عينــك إنمــا نحــاول مُلْكــاً أو نمــوتَ فنعْــذرا

فإن البارودي أدار حواراً بينه وبين رفيق له يحذره من اندفاعــه المتهــور في الحرب، يقول فيه:

بكى صاحبي لما رأى الحربَ أقبلتْ بأبنائهــا، واليــومُ أغبــرُ كــالحُ

ولــم يــكُ مبكــاهُ لخــوفٍ وإنمــا توهّمَ أني في الكريهــة طــائحُ(٤٨)

فيرد عليه البارودي بأن الحرب نصر ومجد، أو هزيمة وعار. وإذا كــان الموت قدر على البشر فليموتوا في سبيل العزة والكرامة.

في المرحلة الثانية من حياته اضــطرب البــارودي فــي خضــم الحيــاة السياسية، فشارك في الثورة العرابية. وشعره في هذه المرحلــة يــدور حــول الدعوة الثورية التي تكشف فساد الحيــاة السياســية، فــي محاولــة لإصــلاح الأوضاع، وتحقيق آمال الشعب في حياة سياسية تقوم على الشورى، فــي ظــل دستور ومجلس نيابي يقف في وجه التدخل الأجنبي، ويحد من طغيــان الحــاكم المستبد والحكومة والحاشية، وهو يصف استبداد الحكومة في عهــد إســماعيل بقوله:

لكننا غــرضٌ للشــرّ فــي زمــن أهلُ العقولِ به فــي طاعــةِ الخمَــلِ

قامتْ به من رجالِ الســوء طائفــةٌ أدهى على النفس من بؤس على ثَكَلِ

مِن كل وَغْدٍ يكاد الدستُ يدفعه بُغضاً، ويلفظهُ الديوان من مَلَلِ

ذلّت بهم مصرُ بعد العزّ، واضطربتْ قواعدُ الملك حتى ظلّ في خللِ

ومن الواضح أنه صاغها على مثال لامية الشنفري التي مطلعها:

أقيموا بني أمي صدورَ مطيّكمْ فإني إلى قوم سواكم لأميلُ

وقد خلعت الدولة العثمانية الخديوي إسماعيل، وعهدت بحكم مصر إلى ابنه توفيق. فكان أسوأ من أبيه. ولهذا قال البارودي فيه:

وما مصرُ- عمر الدهر- إلا غنيمة لمن حلّ مغناها، ونهبٌ مقسّمُ

تداولها الملاّكُ من كلّ أمةٍ ونالَ بها حظاً فصيحٌ وأعجمُ

فما أهلُها إلا عبيدٌ لمن سطا ولا ريعها إلا لمن شاءَ مغنمُ

ثم يفتخر بنفسه، ويعتز بكرامته، وترفعه عن الدنايا، ويستثير الهمم والعزائم، وكأنما يؤجج النار تحت الرماد:

فبادروا الأمر قبل الفوت وانتزعوا شكالةَ الريثِ فالدنيا مع العجلِ

وقلّدوا أمركم شهماً أخا ثقةٍ يكون درءاً لكم في الحادث الجللِ

ولا تخافوا نكالاً فيه منشؤكم فالحوتُ في اليمّ لا يخشى من البللِ

هذي نصيحةُ من لا يبتغي بدلاً منكم، وهل بعد قومِ المرء من بدلِ؟

أما المرحلة الثالثة من حياته فتبدأ بنفيه في جزيرة (سرنديب) حيث ظل سبعة عشر عاماً، ثم عاد إلى مصر، بعد إصدار عفو عنه. فأقام أربعة أعوام قبل وفاته.

وشعره في هذه المرحلة يدور حول ذكرياته في شبابه، وثورته، والبكاء على أهله وأصدقائه، واستخلاص العظات والعبر من تجربته الحياتية. ثم وصف غربته في منفاه، والآلام التي يعانيها:

أبيتُ عليلاً في سرنديب ساهراً أعالجُ ما ألقاهُ من لوعتي وحدي

أدورُ بعيني لا أرى وجهَ صاحبٍ يريع لصوتي أو يرقّ لما أُبدي

ثم ينتقل إلى استرجاع ذكرياته في (روضة المقياس):

خليليّ هذا الشوقُ لا شــك قــاتلي فميلا إلى (المقياس) إن خفتما فقدي

ملاعب لهوٍ طالمــا ســرتُ بينهــا على أثر اللذات فــي عيشــةٍ رغــدِ

إذا ذكرتها النفسُ سالت من الأسى مع الدمع حتــى لا تنهنهــه بــالرّدِ

إذ العيشُ رّيانُ الأماليد، والهــوى جديــدٌ، وإذ لميــاءُ صــافيةُ الــوّدِ

٤-معارضاته:

تأثر البارودي في شعره كله، وفي جميع مراحل حياته، بالتراث الشــعري العربي، فترسم آثار الشعراء الأقدمين في معانيهم ومبــانيهم، وفــي تــراكيبهم اللفظية وصورهم الشعرية. واتخذ من شعراء العصر العباسي مثــالاً يحتذيــه، وينسج على منواله، ويسجل إعجابه بشعرائه:

مضى (حسنٌ) في حلبة الشعر سابقاً وأدرك لم يسبق ولم يأل (مسـلمُ)

وباراهما (الطــائيُ) فاعترفــتْ لــه شهودُ المعاني بالتي هــي أحكــمُ

وأبدعَ في القــول (الوليــدُ) فشــعْرهُ على ما تراه العينُ وشــيٌ منمــنمُ

وأدرك في الأمثــال (أحمــدُ) غايــةً تبذّ الخطــى، مــا بعــدها متقــدمُ

وســرتُ علــى آثــارهم، ولربمــا سبقتُ إلــى أشــياء، والله أعلــمُ

ومن الواضح أنه يذكر هنا أبا نواس (الحسن)، و(مسلم) بن الوليــد، وأبــا تمام (الطائي)، والبحتري (الوليد)(٤٩)، والمتنبي (أحمد). وهم أمراء الشعر في العصر العباسي. ولا ينسى أن يضم نفسه إليهم، ويرى أنه ربما فاقهم بأشــياء. وهذا يعني أن تأثره بهم قد أفضى إلى محاكاتهم، وأن محاكاتهم قد دفعتــه إلــى معارضتهم، وأن معارضتهم لا تقف عند حد المحاكــاة، وإنمــا ترغــب فــي تجاوزهم فنيا. وتأثره بالمتنبي(٥٠) شديد، لتقاربهما في النظــر إلــى الحيــاة، وإحساس كل واحد منهما بأنه شاعر فارس، وكأنما رأى البــارودي فــي بيــت المتنبي المشهور مثله الأعلى حيث يقول المتنبي:

الخيلُ والليلُ والبيــداءُ تعرفنــي والسيفُ والرمحُ والقِرطــاسُ والقلــمُ

اعتداد بالنفس، وثقة كبيرة، وطموح يطاول النجوم، وعودة بالشعر إلى فطرته الأولى، وتحريره من القيود البديعية التي كبلته أزماناً. ففي حين يقول المتنبي:

وفؤادي من الملوك وإن كا ن لساني يُرى من الشعراء

فإن البارودي يقول :

همّتي همّةُ الملوكِ، ونفسي نفسُ حُرّ ترى المذلّةَ كفرا

وحين يقول المتنبي:

ردي حياضَ الردى يا نفسُ واتركي حياضَ خوفِ الردى للشاءِ والنّعمِ

إن لم أذرْكِ على الأرماحِ سائلةً فلا دُعيتُ ابنَ أمّ المجدِ والكرمِ

مَنْ لو رآنيَ ماءً ماتَ من ظمأٍ ولو عرضتُ له في النوم لم ينَمِ

فإن البارودي يقول:

لهجٌ بالحروب، لا يألفُ الخفـ ضَ، ولا يصحبُ الفتاةَ الرداحا

مِسْعَرٌ للوغى، أخو غـدَواتٍ تجعلُ الأرضَ مأتماً وصياحا

يفعلُ الفعلةَ التي تبهرُ النا سَ، وترنو لها العيونُ طماحا

وكما كان المتنبي يحلم بأن يعيد أمجاد أجداده العرب، ويعتمد قيم الفتوة، والنجدة، والمروءة ، والشجاعة، والكرم، مبادئ حياتية، فإن البارودي يحلم بالمجد نفسه، ويؤمن بالقيم نفسها:

فإن لم تجد في المدنِ ما شئتَ من قرى فأصْحِرْ فإن البيدَ خيرٌ من المدنِ

صحارٍ يعيشُ المرءُ فيها بسيفهِ شديد الحميا غير مغضٍ على دمنِ

وأما تأثره بأبي العلاء المعري(٥١)، وعلى الخصوص في (لزومياته) التي التزم فيها حرفاً أو أكثر قبل الروي، دلالة إلى مقدرته الفائقة في نظم الشعر، حيث (التزم ما لا يلزم)، فكذلك فعل البارودي، محاكياً إياه، وراغباً في إثبات جدارته الفنية فقال في قصيدة يتحدث فيها عن الخمرة:

ألا عاطنيها بنت كرم تزوّجتْ على نغمات العود بابن سماء

فالتزم فيها حرف الميم قبل حرف الردف (الألف الممدودة) التي تسبق حرف الروي (الهمزة المكسورة)..

وكذلك فعل في قصيدته التي يصور فيها حنينه إلى مصر، وهو في المنفى:

أنسيمٌ سرى بنفحةِ رَنْدِ أم رسولٌ أدّى تحيةَ هند

فالتزم فيها حرف النون قبل الروي (الدال المكسورة)

وكذلك في قصيدته التي قالها في الزهد:

إلامَ يهفو بحلمك الطربُ أبعدَ خمسينَ في الصبا أَرَبُ

فالتزم فيها حرف الراء قبل الروي (الباء المضمومة).

وهكذا في أكثر من موضع تلقانا هذه (اللزوميات) التي راح يقلد فيها أبا العلاء، ويحاول أن يجاريه، شاعراً أنه ليس أقل منه مقدرة فنية، وقد قاده هذا التأثر إلى محاكاة الشعراء الأقدمين في شعرهم وفخرهم وحتى في مجونهم، فقد حاكى امرأ القيس في وصف حصانه الذي قيّد الأوابد في معلقته، وسبق غيره إلى هذا المعنى، فقال البارودي في وصف حصانه:

يمرُّ بالوحش صرعى في مكامنها فما تبين له شداً فتنخذل

زرقٌ حوافرُهُ، سودٌ نواظرُهْ خضرٌ جحافلُهُ، في خلقه مَيلُ(٥٢)

كما حاكى الشعراء الأقدمين في صورهم وتشبيهاتهم واستعاراتهم ومجازاتهم، فأكثر من الجناس والطباق والمقابلة والتورية والتصريع والترصيع، معيداً إلى الأذهان مذهب (البديع) عند أبي تمام الذي أكثر من المحسنات البديعية، فقال البارودي:

وصالك لي هجرٌ، وهجرك لي وصلُ فزدني صدوداً ما استطعت ولا تألو

إذا كان قربي منك بعداً عن المنى فلا حمت اللقيا ولا اجتمع الشملُ(٥٣)

وهو يصف مصارع عشاق الخمرة، على الطريقة النواسية، في قوله:

فمن واقع يهذي وآخر ذاهل له جسدٌ ما فيه روح سوى الخمر

صريعٌ يظن الشهبَ منــه قريبــةً فيشدو بكفيه إلى مطلع النسرِ(٥٤)

وهذا ما يذكرنا بخمريات أبي نواس في قوله:

ما زلتُ أستلُّ روحَ الدنّ في لُطُــفٍ واستقي دَمه من جــوفِ مجــروحِ

حتى انثنيتُ ولي روحان في جسدٍ والدّنُّ منطرحٌ جسماً بلا روحِ(٥٥)

ويقول البارودي في وصف داء الحب الذي أخذ بمجامع نفســه، محاكيــاً المتنبي الذي وصف الحمى في قوله:

يقولُ لي الطبيــبُ أكلــتَ شــيئاً وداؤُكَ فـــي شـــرابك والطعـــامِ

ومـــا فـــي طبّـــهِ أنّـــي جـــوادٌ أضرَّ بجســمهِ طــولُ الجمــامِ(٥٦)

ويقول البارودي:

فدعِ الــتكهنَ يــا طبيــبُ فإنمــا دائي الهــوى، ولكــل نفــسٍ داءُ

ألــمُ الصــبابةِ لــذّةٌ تحيــا بهــا نفسي، ودائي لو علمتَ دواءُ(٥٧)

وتتمكن منه عبارات من خطبة الحجاج المشهورة في أهل العراق، والتــي يقول فيها: "إني لأرى رؤسا قد أينعت وحان قطافها، وإني لصاحبها.." فيحاكيها البارودي في قوله:

أرى أرؤسا قد أينعتْ لحصــادها فأين -ولا أينَ- السيوفُ القواطعُ(٥٨).

ويقول أبو نواس في وصف الخمرة:

رقّ الزجاجُ وراقــت الخمــرُ فتشـــابها، فتشـــاكلَ الأمـــرُ

فكأنمـــا خمـــرٌ ولا قـــدحٌ وكأنمـــا قـــدحٌ ولا خمـــرُ

فقال البارودي محاكياً إياه في وصف الخمرة:

جاءت وقــد شــاكلها كاسُــها فاشـــتبه البـــاطنُ والظـــاهرُ

بمثلهـــا تعجبنـــي صـــبوتي ويزدهينـــي الليـــلُ والســـامرُ

هذه المحاكاة هي المرحلة الثانية في تأثر البــارودي بــالتراث الشــعري. وستليها مرحلة ثالثة هي (المعارضات) التي تأثر فيها البــارودي بغيــره مــن الشعراء السابقين، وحاكاهم، ثم حاول تجاوزهم والتفوق عليهم. بينما اكتفى فــي

مرحلة (المحاكاة) بالنسج على غرارهم، دون محاولة التفوق عليهم. والأصل في (المعارضة) الشعرية أن ترتكز على غريزة المحاكاة (=المماثلة) من ناحية، وعلى غريزة المنافسة (=المقابلة) من ناحية أخرى. وهي بالإضافة إلى ذلك تتضمن الرغبة في التحدي وإظهار التفوق. فعندما يمهد البارودي لقصائد في (المعارضات) بقوله: "قال يروض الشعر"، و"قال يروض القول". فإن كلمة (يروض) المأخوذة من الرياضة تتضمن معنى التحدي. والبارودي راغب بهذا التحدي، ومصرح به في قوله:

فلو كنتُ في عصر الزمان الذي انقضى لباءَ بفضلي جرولٌ وجريرٌ

ولو كنتُ أدركتُ النواسي لم يقل أجارةَ بيتينا أبوكِ غيورُ

ولم يقتصر البارودي في معارضاته على معارضة الشعراء العباسيين. فقد امتد بمعارضته إلى الشعراء الجاهليين، فعارض امرأ القيس(٥٩) في قصيدته المشهورة التي مطلعها:

ألا عمْ صباحاً أيها الطللُ البالى وهل يَعِمَنْ مَنْ كان فى العصر الخالى

فقال البارودي قصيدته على نفس الروي والقافية، من منفاه، يتشوق إلى مصر:

ردّوا عليّ الصبا من عصري الخالي وهل يعود سوادُ اللّمّة البالي

وعارض النابغة الذبياني(٦٠) في قصيدته المشهورة:

أمنْ آل ميّة رائحٌ أو مغتدي عجلانَ ذا زادٍ وغيرَ مزوّدِ

فقال البارودي معارضا:

ظنّ الظنون فباتَ غير موسّدِ حيرانَ يكلأُ مستنيرَ الفَرْقَدِ

وعارض عنترة العبسي (٦١) في معلقته المشهورة:

هل غادرَ الشعراءُ من متردّمِ أم هل عرفتَ الدارَ بعد توهّمِ

فقال البارودي معارضاً:

كَمْ غادرَ الشعراءُ من متردّم ولربّ تالٍ بذّ شأوَ مقدّمِ

مستبدلا (هل) بـ (كم) بإجابة عن سؤال عنترة، ودليلا على تفوق اللاحق على السابق، ورغبة في إظهار تفوقه على الشعراء الذين يعارضهم.

وعارض تأبط شرا القائل:

يا عيدُ مالكَ من شوق وإيراق ومرّ طيفٌ على الأهوال طراق(٦٢)

فقال البارودي معارضاً، وهو في منفاه، يتشوق إلى مصر:

هَلْ من طبيب لداء الحب أو راقي يشفي غليلاً أخا حزن وإيراق

أما باقي معارضاته فقد عارض فيها الشعراء العباسيين، فقد عارض المتنبي القائل:

لا افتخار إلا لمن لا يضام مدرك أو محارب لا ينام

فقال البارودي معارضاً إياه:

مَنْ لعين إنسانها لا ينام وفؤادٍ قضى عليه الغرامُ

وعارض المتنبي أيضاً في قصيدته التي يمدح فيها سيف الدولة:

عقبى اليمين على عقبى الوغى نَدَمُ ماذا يزيدك في إقدامك القسمُ

فقال البارودي معارضاً، ومفتخراً بفروسيته:

في قائم السيف إن عزّ الرضا حكمُ فالحكم للسيف إن لم تصدع الكَلِمُ

وعارض المتنبي أيضاً في قصيدته التي يشكو فيها الزمان بقوله:

أودّ من الأيام ما لا تودّهُ وأشكو إليها بيننا وهي جُنْدُهُ(٦٣)

فقال البارودي معارضاً:

رضيتُ من الدنيا بما لا أودُّهُ وأيُّ امرئ يقوى على الدهر زَنْدُهُ

وما أبتُ بالحرمان إلا لأنني (أودّ من الأيام ما لا تودُّهُ)(٦٤)

وعارض المتنبي أيضاً في قوله:

أمن ازديادك في الدجى الرقباء إذ حيث كنت من الظلام ضياء

فقال البارودي معارضاً:

صلةُ الخيال على البعاد لقاء لو كان يملك عيني الإغفاء

وعارض أبا نواس (٦٥) في رائيته المشهورة في مدح الخصيب، والتي مطلعها:

أجارةَ بيتينا غيورُ وميسورُ ما يُرجى لديك عسيرُ

فقال البارودي معارضاً:

أبى الشوق إلا أن يحنّ ضميرُ وكلّ مشوق بالحنين جديرُ

وعارض أبا نواس أيضاً القائل:

يا دارُ ما فعلتْ بك الأيامُ لم تبق منك بشاشة تستامُ

فقال البارودي معارضاً:

ذهبَ الصبا وتولّتِ الأيامُ فعلى الصبا وعلى الزمان سلامُ

وعارض أبا نواس أيضاً في قوله:

ودار ندامى عطلوها وأدلجوا بها أثر منهم جديد ودارس

فقال البارودي معارضاً:

وذي نخوة نازعته الكأس مَوْهناً

على غرة الأحراسِ والليلُ دامسُ

وعارض أبا تمام (٦٦) في سينيته:

ما في وقوفك ساعةً من باس نقضي حقوق الأربع الأدراسِ

فقال البارودي معارضا:

هل في الخلاعة والصبا من باس بين الخليج وروضة المقياس

وعارض البحتري القائل:

لنا أبداً بثّ نعانيه في أروى وحزوى وكم أدنتك من لوعة حزوى

فقال البارودي معارضاً:

أُقِلّا ملامي في هوى الشادن الأحوى فقلبي على حمل الملامة لا يقوى

وعارض أبا فراس الحمداني (٦٧) القائل:

أراكَ عصيّ الدمع شيمتكَ الصبرُ أما للهوى نهيٌ عليك ولا أمرُ

فقال البارودي معارضاً:

طربتُ وعادتني المخيلة والسكرُ وأصبحتُ لا يلوي بشيمتي الزجرُ

وعارض الشريف الرضي (٦٨) القائل:

لغير العلا مني القلى والتجنّبُ ولولا العلى ما كنت في الحب أرغبُ

أو الكميت الأسدي (٦٩) في بائيته المشهورة:

طربتُ وما شوقاً إلى البيض أطربُ ولا لعباً مني، وذو الشيب يلعبُ

فقال البارودي معارضاً:

سواي بتحنان الأغاريد يطربُ وغيري باللذات يلهو ويعجبُ

وما أنا ممن تأسر الخمرُ لبّهُ ويملكُ سمعيه اليراعُ المثقّبُ

وعارض أبا الحسن التهامي في قصيدته التي مطلعها:

صددت إذ عاد روض الرأس ذا زهر الشيبُ عندك ذنبٌ غيرُ مغتفرِ(٧٠)

فقال البارودي معارضاً:

أربة العود أم قمرية السحر غنّتْ فحركتِ الأشجانَ بالوتر(٧١)

وعارض ابن النبيه المصري (٧٢) من شعراء العصر الأيوبي، في قصيدته التي مطلعها:

يا ساكني السفح كم عين بكم سفحت

فقال البارودي معارضاً:

ماذا على قرّة العينين لو صفحت وعاودت بوصال بعدما صفحت

وعارض البوصيري في قصيدته (البردة) المشهورة، والتي مطلعها:

أمِنْ تذكّر جيرانٍ بذي سَلَمِ مزجتَ دمعاً جرى من مقلةٍ بدمِ

فقال البارودي معارضاً:

يا رائدَ البرق يَمّمْ دارةَ العَلَمِ واحْدُ الغمامَ إلى حيٍّ بذي سَلَمِ

ومن الملاحظ أن معارضاته كانت لشعراء من العصر الجاهلي (٤ شعراء) وشعراء من العصر العباسي (٧ شعراء) وشعراء من العصور التالية (٣ شعراء) فإذا عرفنا أنه عارض أربع قصائد للمتنبي، وثلاث قصائد لأبي نواس، كان مجموع القصائد المعارضة من العصر العباسي اثنتي عشرة قصيدة، مقابل سبع قصائد من عصرين آخرين. وهذا يعني أن نسبة القصائد

المعارضة من العصر العباسي تقارب ضعف قصائد العصور الأخرى. ودلالة ذلك أن البارودي وجد في الشعر العباسي قمة لا تضاهيها قمة شعرية أخرى، فحاول معارضتها ليثبت مقدرته الفنية.

٥-(التناص) في معارضاته:

تعني المعارضة أن ينظم اللاحق قصيدته على وزن قصيدة الشاعر السابق، وعلى قافيتها، وأن يعالج الموضوعات التي عالجها السابق، ويحاول محاكاته، ومن ثم التفوق عليه. ففي قصيدة البارودي:

رضيتُ من الدنيا بما لا أودّهُ وأيُّ امرئٍ يقوى على الدهر زَنْدُهُ

التي يعارض فيها قصيدة المتنبي التي مطلعها:

أودّ من الأيامِ ما لا تودّهُ وأشكو إليها بَيْننا وهي جُنْدُه

وكما لم يندفع الآمدي، قبل ألف عام، في (موازنته) بين شعر أبي تمام والبحتري، إلى الحكم النهائي بينهما، لأنه يحترم رأيه وحكمه وقارئه، وصرح في مواضع كثيرة من كتابه بأنه لن يقول أي الشاعرين أشعر، لا تهربا من الجواب، بل زيادة في الدقة والعدل، ولقد أراد أن يكون عمله النقدي نوعاً من المقارنة والموازنة، ثم يترك لصاحب الذوق السليم الحكم على الشعرين، يقول: "ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي، لتباين الناس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشعر، ولا أرى لأحد أن يفعل ذلك فيستهدف لذم أحد الفريقين"(٧٣).

فكذلك نحن لا نرغب في الحكم المتسرع على الشاعرين، وهما ما هما: قمتان في تراثنا الشعري: الأول انتهت إليه إمارة الشعر، أواخر العصر العباسي، إبان نضج الحضارة العربية، وبداية انهيارها فلم تُجْدِ صرخاته في وجه الدمار المحيق. والثاني بدأت به إمارة الشعر في بداية عصر النهضة، فأعاد للقصيدة العربية نضجها الفني ومجدها التليد.

ومما يدعونا أيضاً إلى الإحجام عن الحكم على الشعرين أن المناهج النقدية الجديدة كلها تكتفي بوصف العمل الأدبي، وتحجم عن تقييمه. وهذا ما نجده في النقد الألسني، والأسلوبي، والبنيوي، والسيميائي.. الخ. ومن هنا رغبتنا في عرض مواطن التشابه والاختلاف، والموازنة بينهما، وترك الحكم للقارئ بواسطة منهج نصي يتوخى دراسة الخطوات التالية:

١-الوزن والقافية

٢-عدد الأبيات

٣-عرض الموضوعات

٤-اشتراك الشاعرين في الفكرة من خلال تناصهما. فالقصيدتان:

١- من وزن واحد، وقافية واحدة. وقد استخدم المتنبي (٤٨) كلمة من قافية الدال (بعدد أبيات قصيدته). واستخدم البارودي (٥٦) كلمة من قافية الدال (بعدد أبيات قصيدته). واشترك الاثنان في (٣٧) كلمة في قوافيهما، وانفرد البارودي بـ (١٩) كلمة ليس لها مثل في قصيدة المتنبي.

٢- تبلغ أبيات قصيدة المتنبي ثمانية وأربعين بيتاً، بينما تبلغ أبيات قصيدة البارودي ستة وخمسين بيتاً: فهي أكثر عدداً بثمانية أبيات.

٣- عالج المتنبي في قصيدته أربعة موضوعات هي: شكوى الزمان (١-٤)، وارتحال الظعائن وعليها الحبائب (٥-٨)، وطلب المجد والمعالي (٩-١٥)، ومديح كافور (١٦-٤٨). وعالج البارودي في قصيدته خمسة موضوعات هي: شكوى الحب والهوى (٢-١٧)، شكوى الشيب (١٨-٢١)، شكوى الأصحاب (٢٢-٣٠) شكوى الزمان (٣١-٤٣)، الفخر (٤٤-٥٥) بيت القصيد والحكمة (٥٦).

٤- يشترك الشاعران في شكوى الزمان. ولكنهما يختلفان في ما عدا ذلك ففي حين يصف المتنبي ارتحال الظعائن، ويطلب المجد والمعالي، لينتهي بمدح كافور (وهو غرض قصيدته) فإن البارودي يشكو الهوى والشيب والأصحاب، لينتهي إلى الفخر الذاتي (وهو غرض قصيدته) وإذا كان وصف الظعائن قد انعدم في حياة البارودي وكذلك انعدمت رغبته في المديح، فلم يبق له إلا أن ينظم في الموضوعات الأثيرة لديه، وهي ذم الزمان والأصحاب والشيب، بعد تجربته الحياتية العميقة، والفخر بذاته. ولهذا فلا مجال للموازنة بينهما سوى في عنصر واحد هو شكوى الزمان.

٥- في (شكوى الزمان) قال المتنبي أربعة أبيات، رغب فيها من الأيام ما لا توده، وشكا إليها الفراق، ورغب منها إعادة الحبيب البعيد.

وفي الموضوع ذاته قال البارودي أربعة عشر بيتا، بزيادة عشرة أبيات على المتنبي، شكا فيها الزمان، ورأى أن الإنسان أضعف من أن يقاوم الزمان، وذلك لأن السفلة والأوغاد هم الذين يملكون مقاليد الأمور، وقد عاثت الثعالب فسادا في غيبة السباع . وسطت يد الجور فجعلت الناس أذلاء يتلون محامد الظالم في محافلهم. ويعيشون خاملين، يفرحون بأيام يعدونها. ويركعون أمام الضيم والذل. ومن الواضح أن عناصر الشكوى لدى البارودي كانت أكثر تنويعاً وأكثر قرباً من تجربته الحياتية المرة.

٦- لجأ البارودي إلى أخذ الشطر الأول من مطلع قصيدة المتنبي المعارضة (أود من الأيام ما لا توده) فجعله شطراً ثانياً في قصيدته، ووضعه بين قوسين مشيراً إلى المعارضة.

٧- عناصر مدح المتنبي لكافور هي: وصفه إياه بالكرم، والشجاعة، والعفو. وقد استعاض البارودي بالفخر عن المدح، وبمن سيفخر سوى بذاته المتعملقة، كذات المتنبي، وقد جعل عناصر فخره الذاتي: الشجاعة، والإباء، والنسب، والرفعة، وكلها من صميم حياته، ومن صفاته.

٨- تتناثر أبيات الحكمة في قصيدة المتنبي جميعها، وكلها يؤكد شكوى المتنبي من الزمان، ومن الهموم، ورغبته في المعالي والأمجاد. ومثله يفعل البارودي، فيتعالى على وضاعة أهل زمانه، وينهي فخره بذاته ببيت ينص فيه على الحياة الماجدة الكريمة، أو الموت بعزة. ولا حل وسط عنده بينهما.

ويعارض البارودي أبا نواس في قصيدته التي يمدح فيها الخصيب أمير مصر، والتي مطلعها:

أجارةُ بَيْتينا أبوكِ غيورُ ... وميسورُ ما يُرجى لديكِ عسيرُ

فيقول البارودي معارضاً:

أبى الشوقُ إلا أن يحنّ ضميرُ ... وكلٌّ مشوق بالحنين جديرُ

والقصيدتان:

١- من وزن عروضي واحد، وقافية واحدة. وقد استخدم أبو نواس (٣٩)

كلمة من قافية الراء (بعدد أبيات قصيدته. عدا كلمة واحدة تكـررت). واستخدم البارودي (٣٩) كلمة من قافية الراء (بعدد أبيـات قصـيدته. كرر فيها ثلاث كلمات) واشترك الاثنان في (١٤) كلمة في قوافيهمـا. وانفرد البارودي بـ(٢٢) كلمة ليس لها مثل في قصيدة أبـي نـواس. وهذا يعني قدرة على اجتلاب القوافي غير المطروقة.

٢- بلغت أبيات قصيدة أبي نواس أربعين بيتـاً، وبلغـت أبيـات قصـيدة البارودي تسعة وثلاثين بيتاً، بفارق نقص بيـت واحـد فـي قصـيدة البارودي عن مثيلتها(٧٤).

٣- عالج أبو نواس في قصيدته ثلاثة موضوعات هي: مخاطبـة جارتـه (١-٥ بما فيه وصف العقاب: ٦-٩) ومحاورتـه حبيبتـه (١٠-١٣)، ومدح الخصيب أمير مصر (١٤-٢٣ و٣٥-٤٠)، ووصف رحلته إلى ممدوحه (٢٤-٣٤). ولعله جاء بوصف رحلتـه إلـى ممدوحـه فـي منتصف المديح، ليظهر مشقة السفر، فيكون أكثر تقديراً لهذه المشـاق التي تكبدها الشاعر في سبيل الوصول إليه. وعـالج البـارودي فـي قصيدته موضوعين اثنين هما: وصـف فتوتـه وشـبابه ومغامراتـه الغرامية ومعاقرته الخمرة، بما في ذلك وصـف الأطيـار (١-٢٥)، وفخره الذاتي (٢٦-٣٩).

٤- اشترك الشاعران في مخاطبة الحبيبة، وافترقا فيما سوى ذلـك، فلجـأ أبو نواس لوصف رحلته إلى ممدوحه، وانتهى إلى مـدح الخصـيب (وهو غرض قصيدته). ولأن المديح بعيد عن خلـق البـارودي فإنـه استعاض عنه بالفخر بذاته.

٥- وفي حوار أبي نواس مع محبوبته وصف نظرتـه بنظـرة العقـاب، واستطرد في وصف العقاب في أربعة أبيات مستقلة. ثم صرح لها بأنه يرحل من أجل المال، بخلاف البارودي الذي لم يخاطب حبيبته، وإنما وصف نفسه وحبه ولهوه وسهره مع أصحابه في الخمائل حتى تناغت الأطيار. ثم استطرد في وصف الأطيار في ستة أبيات مستقلة، لينتهي إلى فخره الذاتي الذي تضمن عناصر القوة والفتوة والترفـع والوفـاء والثقافة ونظم الشعر والتفوق فيه. وهنا لم يكتف البارودي بالمعارضة/ المحاكاة، وإنما رغب في المعارضة/ التجاوز، مصراً بتفوقـه علـى سابقيه من الشعراء:

فلو كنتُ فـــي عصـــر الكـــلام الـــذي انقضـــى

لبـــــاء بفضـــــلي جَـــــرْوَلٌ وجريـــــرُ

ولو كنتُ أدركتُ النواسيّ لم يقـلْ (أجـــارةَ بيتينـــا أبـــوك غيـــورُ)

وما ضرّني أنـــي تـــأخرتُ عـــنهم وفضـــلي بـــين العـــالمين شـــهيرُ

فيا ربما أخلـــى مـــن الســـبق أولٌ وبذَّ الجيـــادَ الســـابقات أخيـــرُ(٧٦)

٦- لجأ البارودي إلى أخذ الشطر الأول من مطلع قصـيدة أبـي نـواس المعارضة (أجارة بيتينا أبوك غيور) فحوله شطراً ثانياً في قصـيدته، ووضعه بين قوسين، مشيراً إلى المعارضة.

٧- تضمن مديح أبي نواس للخصيب قيم المدح المعروفة آنذاك: الشجاعة والفصاحة والسيادة والكرم والمروءة والنسب وحتى الجمال. في حـين استعاض البارودي عن المديح بالفخر الذاتي.

٨- أنهى أبو نواس قصيدته ببيت يطلب فيه المال من ممدوحه، ويشـكره إن أغدق عليه، فإن لم يفعل عذره. بينما أنهى البارودي قصيدته ببيـت يرى فيه أنه إذا كان قد جاء تالياً فإنه بذ سابقيه، وتفوق عليهم.

ويعارض البارودي أبا فراس الحمداني في إحدى (رومياته) التـي قالهـا وهو في أسره ببلاد الروم، وأرسلها إلى ابن عمـه سـيف الدولـة، ليفتديـه، ومطلعها:

أراك عصيَّ الدمعِ، شيمتُكَ الصبرُ أما للهوى نهيٌ عليـك ولا أمـرُ؟

فيقول البارودي معارضاً إياه:

طربتُ وعادتني المخيلةُ والسـكرُ وأصبحتُ لا يلوي بشيمتي الزجرُ

والقصيدتان:

١- من وزن عروضي واحد، وقافية واحدة. وقـد اسـتخدم أبـو فـراس الحمداني (٥٤) كلمة من قافية الراء، بعدد أبيات قصيدته (منها سـبعة ألفاظ مكررة). واستخدم البارودي (٢٥) كلمة من قافية الـراء، بعـدد أبيات قصيدته (منها ١٢ كلمة مشتركة بينه وبين أبي فراس). وانفـرد

البارودي بـــ١٣ كلمة ليس لها مثيل في قصيدة أبي فراس. وهذا يعني قدرته على اجتلاب القوافي غير المطروقة.

٢- بلغت أبيات قصيدة أبي فراس (٥٤) بيتاً، وبلغت قصـــيدة البـــارودي (٢٥) بيتاً، بفارق (٢٩) بيتاً لديه أقل من أبيات أبي فراس.

٣-عالج أبو فراس في قصيدته ثلاثة موضـــوعات هـــي: حـــديث الحـــب والعذل (١-٢٥)، والفخـــر الـــذاتي (٢٦-٣٧)، وأســـره (٣٨-٥٤). وعالج البارودي في قصيدته موضوعين هما: حديث الحـــب (١-١١)، والفخر الذاتي (١٢-٢٥).

٤- اشترك الشاعران في موضوعي: حديث الحب والفخر الذاتي. واختلفا فيما سوى ذلك. ومسوغ اشتراكهما في موضوعي الحـــب والفخـــر أن كلاً منهما فارس مقدام، وشاعر يجمع بين الفتوة والحب، ويؤمن بقـــيم النبالة والفروسية. ولهذا كان موضوعهما واحداً، لموافقته مشـــاعرهما النفسية.

٥- في حديث الحب عند أبي فراس يتجلى الشوق والتصبر والدمع. وقـــد رمز أبو فراس إلى ابن عمه سيف الدولة بالحبيبة، وناجاه من خـــلال هذا الرمز، ووصفه بأنه غادر، يسمع أقوال الوشاة فيـــه، رغـــم أنـــه حارب من أجله، وفاء له. وفي حديث الحب عند البارودي بيان للوعته في الهوى، وتمكن الهوى من نفسه حتى كأنه قدر لم يستطع منه فكاكاً. وقد أسرّ حبه حياء وكبراً. أما الفخر الذاتي عند أبي فراس فيعتمد على قيمتي الشجاعة والكرم، وهما القيمتان اللتان نجدهما لدى البارودي في فخره الذاتي أيضاً، بالإضافة إلى إشارته إلى السلطة التي كانـــت فـــي يده. ويفترق أبو فراس عن البارودي في حديثه عن أســـره، ومعاناتـــه فيه، وذكر شجاعته، ومحامده.

٦- أنهى الشاعران قصيدتيهما بأبيات الحكمة والقصيد. وكل منهما أنهـــى قصيدته بثلاثة أبيات من الحكمة تختصر موضوعه، وتعرف بنفســـيته وتجربته الحياتية. فأبو فراس يقول:

ونحنُ أنـــاسٌ لا توسّـــطَ بيننـــا لنا الصـــدرُ دونَ العـــالمينَ أو القبـــرُ

تهونُ علينا في المعالي نفوسُـــنا ومَنْ خَطَبَ الحسناءَ لم يغلها المهـــرُ

أعزُّ بنى الدنيا وأعلى ذوي العلا وأكرمُ مَنْ فـــوق التـــراب ولا فخـــرُ

وهي من أبدع أبيات الفخر الذاتي والجماعي. ومثله فعل البارودي فأنهى قصيدته بثلاثة أبيات أيضاً، لكنها ليست في الفخر وإنما هي في الحكمة الناجمة عن التجربة المعيشة، والتي يرى فيها أن المرء ليس بخالد، وأن أيامه ليست سوى منازل يحل بها ثم يرتحل:

لعمرُك ما حيٌّ وإنْ طالَ سيرُهُ يُعَدُّ طليقاً، والمنونُ له أسْرُ

وما هذه الأيامُ إلا منازلٌ يحلّ بها سَفْرٌ، ويتركها سَفْرُ

فلا تحسبنَّ المرءَ فيها بخالدٍ ولكنه يسعى، وغايتُهُ العُمْرُ

ويعارض البارودي النابغة الذبياني في قصيدته (المتجردة) المشهورة التي وصف فيها (المتجردة) زوجة الملك النعمان والتي مطلعها:

أمن آل ميةَ رائحٌ أو مغتدي عجلان ذا زاد وغير مزود

فيقول البارودي معارضاً إياه:

ظنَّ الظنونَ فبات غيرَ موسّدِ حيرانَ يكلأ مستنير الفَرقدِ

والقصيدتان:

١- من وزن عروضي واحد، وقافية واحدة. وقد استخدم النابغة في قصيدته (٣٥) كلمة من قافية الدال، بعدد أبيات قصيدته (فيها كلمتان مكررتان). واستخدم البارودي (٤٨) كلمة من قافية الدال، بعدد أبيات قصيدته (منها ثلاث كلمات مكررة). منها (١٥) كلمة جاءت عند النابغة، وانفرد البارودي بـ(٣٣) كلمة. وهذا دليل على قدرته اللغوية.

٢- بلغت أبيات قصيدة النابغة (٣٥) بيتاً. وبلغت أبيات قصيدة البارودي (٤٨) بيتاً، بفارق (١٣) بيتاً زيادة للبارودي، وكأنما هي دلالة على رغبته في تجاوز سابقه.

٣- عالج النابغة في قصيدته موضوعين هما: وصف الرحيل (١-٥)، ووصف الغانية (٦-٣٥). وعالج البارودي في قصيدته ستة موضوعات هي: وصف الرحيل (١-١٠)، ووصف المحاسن (١١-١٧)، وفتوته (١٨-٢١)، ووصف حصانه (٢٢-٣٣)، ووصف الخمرة ومجالسها (٣٤-٣٧)، ووصف الغانية (٣٨-٤٨).

٤- اشترك الشاعران في موضوعيهما: وصف الرحيل، ووصف المحاسن. واختلفا في مضامين موضوعاتهما، فعلى حين كانت أبيات الرحيل قليلة عند النابغة ليخلص سريعاً إلى وصف غانيته، فإن أبيات الرحيل كثرت عند البارودي، ثم انتقل منها إلى وصف المحاسن. ورآها مناسبة لذكر فتوته، وشبابه، ووصف حصانه، ومجالس الخمر التي شهدها مع أصحابه، لينتهي إلى وصف غانيته.

٥- في وصف الرحلة والرحيل ذكر النابغة الذبياني أثر الفراق على الأحبة، فيما ذكر البارودي، في الموضوع نفسه، تمكن الهوى من فؤاده. وفي وصف محاسن (المتجردة) وصف النابغة الذبياني سهام عينها وفتكها بالقلوب. ووصف نحرها، وعقدها الذي يزينه، وشبه قدها بالغصن، وبطنها (ذا العكن)، وروادفها (الريا)، وشبه بياضها بلون الشمس والدر والمرمر، وشبه بنانها بالعنم، وأسنانها بالبرد، ووصف عذوبة مقبلها أو ريقها، وشعرها الكثيف الفاحم، وانتهى إلى فرجها فوصفه بالسمن والشد والعض والحرارة، في خمسة أبيات ما يزال الشباب يرددونها في كل عصر، ويروونها أفحش ما قيل في أدب الجنس. وقد جاء هذا الوصف الجنسي حسياً عند النابغة بتأثير عصره الجاهلي، وطبيعة بيئته، وملاءمة ذلك مع كهولته التي تجاوزت مرحلة الخفر التي يبدو أن البارودي كان ما يزال يعيشها، بالإضافة إلى المعطيات الحضارية في مطلع العصر الحديث. وهذه كلها أسهمت في صرف البارودي عن الأدب الجنسي إلى أدب الغزل الرفيع، فقد وصف محاسن محبوبته: لحاظها، وشبابها، ونعومتها، وقدها، وكلها أوصاف معنوية تفضل الروح على الجسد، والمعنوي على الحسي. ولهذا انتقل البارودي إلى فتوته فوصف شجاعته، وحصانه، ومجالس الخمرة التي يشهدها مع أصحابه. وقد استغرق منه وصف حصانه اثني عشر بيتاً وصفه فيها بالضمور، والنشاط، كما وصف لونه بالبياض، وصهيله بضجيج الرعد، وشبهه بالذئب والأسد، ووصف سرعة جريه، وبأنه أفضل عتاد ليوم الكريهة.

أما فتاته فقد طرقها في موهن من الليل، فخافت الفضيحة، فطمأنها، ونفى روعها بمعسول الكلام، وظل يحادثها حتى الصباح، حيث اخترق صفوف حراسها، وسيفه يلمع في يده، دون أن يخشى أحداً.

ومن الملاحظ أنه أجاد في وصف فتوته وشجاعته ومجال أنسه ووصف فتاته، لأن هذه الأمور توافق هوى في نفسه، سواء بتأثير واقعه المعيش، أو بتأثير ثقافته التراثية المترعة بأمثال هذه الفنون، منذ امرئ القيس وطرفة في العصر الجاهلي، وحتى أبي نواس ومسلم بن الوليد في العصر العباسي، مروراً بعمر بن أبي ربيعة في العصر الأموي.

٦- لم ينه النابغة قصيدته بحكمة ما، وإنما فعل ذلك البارودي وحده، فكان بيت القصيد عنده هو الذي يجمع تجربة الحياة، وحكمة الدهور التي تركزت عنده في أن المرء ليس بخالد، وهذا ما دعاه إلى اغتنام اللذائذ في شبابه قبل فوتها:

يرجو الفتى في الدهر طولَ حياته ونعيمه، والمرءُ غيرُ مخلّدِ

ويمكننا إجمال ملاحظاتنا حول معارضات البارودي في الأمور التالية:

١- يتوخى البارودي في قصائده التي عارض فيها غيره اتباع القصيدة المعارضة وزناً وقافية، ولا يخرج على ذلك. ولكنه كان يتجاوز سابقه في عدد أبيات قصيدته، رغبة منه في إثبات تفوقه الشعري.

٢- غالباً ما كان يتبع البارودي سابقه في موضوعاته: في المطالع الغزلية والطللية على الخصوص، وفي الموضوعات التي توافق هوى في نفسه، وانسجاماً مع شخصيته، وقد كان يأنف المديح والصغار، ويحبذ أحاديث الهوى والشباب والغزل ووصف الخمرة ومجالسها. كما كان يجيد التفتي والفخر الذاتي ووصف المعارك الحربية والمشاعر (التراجيدية) على طريقة أستاذه المتنبي. وهو يحبذ الحكمة فيجعلها تتناثر في أبيات قصيدته، أو يختم بها قصيدته في ما يدعى (بيت القصيد).

٣- لم تكن المعارضة تلغي شخصية البارودي. فشخصيته بارزة بروزاً قوياً في شعره ومعارضاته. وقد أنقذ الشعر العربي من الأساليب الركيكة التي تردى فيها عصور الانحطاط ومطلع عصر النهضة، فرد إليه نبض العصر والقوم والشاعر، وجعله متنفساً حقيقياً لمشاعره الوطنية وعواطفه الذاتية التي هي في الأصل مشاعر معاصريه وعواطفهم، مما جعله رائد مدرسة الإحياء والتراث التي هيأت للنهضة الشعرية التي قام بها شعراء المدرسة الاتباعية (الكلاسيكية) الحديثة،

وعلى رأسهم أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، وخليل مطران. ممن عكفوا على قراءة الشعر العربي القديم، فحاكوا نماذجه المثلى في المحافظة على جزالة الأسلوب ورصانته، ومتانة العبارات مما جعل الجيل التالي لهم ينعتهم بـ(المحافظين).

رغم أنهم جمعوا بين التراث والمعاصرة. وعبروا عن مشاعر معاصريهم، وحياتهم الجديدة.

٤-معارضات أحمد شوقي:

١-عصره:

بعد أن احتل نابليون مصر عام ١٧٩٨ في حملته المشهورة، مكث فيها ثلاث سنوات. تنبه فيها الانكليز لخطورة قطع فرنسا الطريق على المستعمرات الانكليزية في الشرق الأقصى، فجردوا حملة بحرية طردت الفرنسيين، واحتلت مواقعهم في مصر، رغم أن البلاد كانت تحت حكم العثمانيين الذين اختاروا محمد علي باشا والياً عليها.

وعلى خلاف الاستعمار الانكليزي الذي يبقي الشعب على تخلفه وجهله، ويريده على إدمان المخدرات وسواها، فإن الاستعمار الفرنسي يحاول أن يغلف حكمه ببرشامة (التمدن)، فقد أنشأت حملة نابليون مجالس شورى باسم (الدواوين) تتألف من الأعيان والتجار والمثقفين، وأناط بها حق البحث في شؤون الحكم وفرض الضرائب. واستقدمت طائفة من العلماء في جميع مجالات العلوم، وأسست المجمع العلمي المصري على غرار المجمع الفرنسي، فانكب علماؤه يدرسون مصر، وكانت ثمرة ذلك تسعة مجلدات، طبعت في فرنسا (١٨٠٩-١٨٢٥) باسم (وصف مصر)، وأنشأت داراً للتمثيل، ومعامل عنيت بالبحث العلمي التجريبي، وأجرت تجارب كيميائية رأى بعضها المصريون، فأعجبوا بها وبهتوا، كما وصف الجبرتي ذلك في تاريخه. كما أنشأت مكتبة ومطبعة تطبع بالحروف العربية منشوراتها وصحفها الدورية وبعض الكتب. وهذا كله لفت أنظار المصريين إلى ما وصل إليه الغربيون من تقدم علمي.

وقد كان محمد علي، والي مصر، راغباً في تحديث مصر، فعني بالجيش، وأراده أن يكون مثل جيوش الدول الكبرى عتاداً وقوة، فأنشأ المدارس الحربية والصناعية والهندسية والطبية، واستعان بالخبراء الأجانب، وأرسل البعثات إلى

الغرب لتعود فتحل محل الأوربيين الذين استقدمهم، وافتتح مدرسة للألسن والترجمة، ومدارس ثانوية وابتدائية... وهذا كله حرض على ظهور نزعة وطنية نادت بشعار (مصر للمصريين). واشتعلت ثورة عرابي ١٨٧٩ ضد الضباط الأتراك والجراكسة. فأسقطت وزارة نوبار، فاستعان الخديوي توفيق بحراب الانكليز على إخمادها. وخضعت مصر للاحتلال الانكليزي مباشرة، وحكمت بواسطة "مستشارين" إنكليز ووزراء من أصول تركية.

٢-حياته:

ولد أحمد شوقي عام ١٨٦٨ في بيت ثري، لأب ينحدر من أصول عربية وشركسية وكردية، وأم تنتمي إلى أصول تركية ويونانية. ونشأ في بيئة مترفة. وعندما أتم تعليمه الثانوي ألحقه أبوه بمدرسة الحقوق لدراسة القانون (قسم الترجمة)، فتخرج بعد عامين، وعينه الخديوي توفيق في القصر. ثم أرسله في بعثة إلى فرنسا لدراسة الحقوق، فدرس في (مونبلييه) عامين، وفي باريس عامين آخرين، حصل بعدها على الإجازة. وكان يشهد مسارح فرنسا، وزار لندن، وقرأ الشعراء الفرنسيين والرومانسيين.

وعندما عاد إلى مصر عين رئيساً للقسم الإفرنجي في القصر. وأصبح شاعر الخديوي عباس، فأمضى في عمله هذا عشرين عاماً، يمدح الخديوي، ويقصده طلاب الجاه والألقاب. وظل في هذه الفترة من حياته مشدوداً، بحكم وظيفته إلى القصر وصاحبه.

وعندما اشتعلت الحرب العالمية الأولى كان الخديوي عباس غائباً في تركيا. فمنعه الانكليز من دخول مصر، ووضعوا حسين كامل سلطاناً، وأبعدوا الموالين لعباس، ومن جملتهم شوقي الذي خيروه في اختيار منفاه، فاختار الأندلس، فنفوه إليها. وظل فيها هو وأسرته طوال الحرب. وهناك أخذ ينظم القصائد في أمجاد العرب التي اندثرت في الأندلس، ويذوب شوقاً وحنيناً إلى مصر.

وعندما انتهت الحرب عاد إلى مصر فبدأت الدورة الثانية في حياته، إذ لم يعد مرتبطاً بالقصر، فأصبح حراً طليقاً. وهيأ له ثراؤه أن ينعم بحريته، فخلص للشعر والشعب، وأخذ ينظم المطولات الشعرية والوطنية والدينية، ويغني ثورات الأقطار العربية. حتى توفي عام ١٩٣٢.

٣-شعره:

ينقسم شعر شوقي، تبعاً لحياته، إلى مرحلتين: عاش في الأولى سجين القفص الذهبي، حيث كان ترجمان القصر، وشاعر الخديوي، وهو يفخر في ذلك في قوله:

شاعرُ العزيزِ وما بالقليلِ ذا اللَّقبُ

وكان يداور الشعب وطلاب الرتب. فعندما وقعت حادثة دنشواي عام ١٩٠٦ وارتكب فيها الانجليز من المظالم ما تقشعر له الأبدان، لم يتحرك لها قلب شوقي لأن سيده لم يتحرك. ولم ينظم فيها إلا بعد مرور سنة، حيث نظم مقطوعة لا قصيدة، ليدفع بها عنه لوم اللائمين. وعندما مات صديقه الوطني مصطفى كمال لم يسارع إلى رثائه خشية غضب الخديوي عليه.

وتبدأ المرحلة الثانية من شعره بنفيه إلى الأندلس، حيث سكن برشلونة، ورأى أمجاد العرب في الأندلس، وقرأ الكثير من الكتب التاريخية عن حضارة العرب فيها وأدبهم، وكتب عنها مسرحية (أميرة الأندلس) استوحاها من الحياة الأندلسية، وأعجب بالشاعر الأندلسي ابن زيدون، فعارضه في (نونيته) المشهورة، وآلمه الشوق والحنين إلى مصر، فنظم القصائد في ذلك:

وطني لو شُغلتُ بالخلدِ عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي

وعندما عاد إلى مصر احتفى به معارفه احتفاء كان له أبلغ الأثر في نفسه. ووجد أبواب القصر موصدة دونه، والحركة الوطنية على أشدها، ففرغ لحياته الخاصة، وأتاح له ثراؤه أن يعيش في وفر مال، وراحة بال، في بيت فخم يضاهي قصور الأمراء. وأحس بأنه طليق، فشارك الشعب أفراحه وأحزانه، وأصبح قصره مزاراً لكبار الأدباء.

وفي عام ١٩٢٧ أعاد طبع ديوانه (الشوقيات) فأقيمت له حفلة تكريم اشترك فيها أدباء من الأقطار العربية، وألقى فيها حافظ إبراهيم قصيدة بايعه فيها بإمارة الشعر، يقول فيها:

أميرَ القوافي قد أتيتُ مبايعاً وهذي وفودُ الشرق قد بايعتْ معي

فألقى شوقي قصيدة يثني فيها على مكرميه، ويشيد بقوة الروابط بين مصر وشقيقاتها العربيات، منها:

قد قضى اللهُ أن يؤلّفنا الجـر حُ وأن نلتقى على أشجانهْ

والواقع أن عناصر كثيرة تشابكت في شاعرية شـــوقي منهـــا: المكونـــات الجنسية، ومنها المكونات الثقافية: فقد اختلطت فيه- وراثيـــاً- خمســـة أصـــول أجنبية. والأصول إذا تلاقحت أخصبت...

وأما من حيث الثقافة فقد جمع شوقي بين الثقـــافتين العربيـــة والفرنســـية. واستقى من التراث الشعري العربي أروع ما للشـــعراء القـــدماء مـــن قصـــائد ونماذج شعرية يضمها كتاب (الوسيلة الأدبية) للشيخ حسين المرصـــفي، كمـــا تمثل نماذج البارودي تمثلاً عميقاً، واعتبره أستاذه. فاستوحى القصائد العباســـية، وحاكاها، وعارضها، متأثراً بخطى أستاذه البارودي، من حيث العودة بالشـــعر إلى سابق زمن فحول الشعر. في القوة والجزالة والمحافظة على عمود الشـــعر في بنية القصيدة وصياغة تراكيبها وصورها. وساعده على ذلك اطلاعه الواسع على دواوين الشعراء المجيدين، فتحرر من الصـــناعة البديعيـــة التـــي كانـــت مسيطرة على الشعر منذ عصور الانحطاط حتى مطلع العصر الحديث.

كما كان يجيد التركية والفرنسية، وقد قرأ الشعراء الرومانسيين الفرنسيين: هوغو، وموسيه، ولامارتين، وتأثره في شعره الغنـــائي بفكتـــور هوغـــو V. Hugo وألفريد موسيه A. de Musset كما تأثر في شعره للأطفال بلافـــونتين La Fontaine. وعرب قصيدة (البحيرة) للامارتين، وقلد فكتور هوغـــو فـــي رائعته الشعرية (أساطير القرون) فنظم فرعونياته المشهورة في (أبـــي الهـــول) و(توت عنخ آمون) و(النيل) و(أنس الوجود) و(كبار الحوادث في وادي النيل).

وأدخل الشعر التمثيلي إلى الأدب العربـــي الحـــديث، متـــأثراً فـــي ذلـــك بشكسبير، وراسين Racine وكورني Corneille وموليير Moliere فوضـــع سبع مسرحيات: ستاً منها مآس، وواحدة ملهاة. ثلاث مسرحيات اســـتمدها مـــن تاريخ مصر، وهي: كليوباترا، وقمبيز، وعلي بك الكبير. واستوحى ثلاثـــاً مـــن التاريخ العربي الإسلامي، وهي: مجنون ليلى، وعنترة، وأميرة الأنـــدلس. أمـــا ملهاته (الست هدى) فقد استمدها من حياة مصر الشعبية.

وهكذا كان شوقي (كلاسياً) جديداً. يحاول الجمع بين التراث والتجديد فـــإذا كان أستاذه- البارودي- رأس مدرسة الإحيـــاء والتـــراث، فـــإن شـــوقي رأس مدرسة الاتباعية (الكلاسية) الجديدة، لأنه جمع بين القـــديم والحـــديث. وبهـــذا تجاوز أستاذه الذي وقف عند القديم وحده، يحاكيه ويعارضه.

٤-معارضاته:

عكف شوقي على النماذج العباسية عند أبي نواس والبحتري وأبي تمام والمتنبي والشريف الرضي وأمثالهم. وكان شديد الإعجاب بالبحتري والمتنبي والبارودي. وقد سمى داره في المطرية (كرمة ابن هانئ) إشارة إلى تأثره الشديد بأبي نواس. وقد احتذى أساليب هؤلاء الشعراء. وحاكاهم، محافظاً على التقاليد الفنية الموروثة، ثم معارضاً.

والواقع أنه واصل المعارضة طوال حياته الشعرية، حتى أصبح شعر المعارضات يملأ قسماً كبيراً من ديوانه، ويمثل جانباً فنياً مستقلاً، لأنه كان شغله الشاغل طوال حياته الشعرية، منذ الشباب إلى عهد الشيخوخة. وكثيراً ما كان يرى أن (معارضته) لا تعني المماثلة، وإنما المحاكاة، وهي لا تبغي المجاوزة كما كان يعني البارودي في معارضاته، وإنما يتواضع شوقي فيجعل معارضاته حباً بمن يعارضهم، ولهذا يقول في (نهج البردة) بعد أن أطرى الإمام البوصيري:

اللهُ يشهد أنّي لا أعارضه من ذا يُعارض صوبَ العارض العَرِمِ

وإنما أنا بعضُ الغابطين ومَنْ يغبط وليك لا يذمم ولا يلم(٧٧)

وعارض شوقي عمرو بن كلثوم في معلقته التي مطلعها:

ألا هبّي بصحبك فأصبحينا ولا تُبقي خمورَ الأندرينا

فقال شوقي:

قفي يا أختَ (يوشع) خبّرينا أحاديثَ القرون الغابرينا

وعارض شوقي أبا تمام في بائيته في فتح المعتصم لعمورية والتي مطلعها:

السيفُ أصدقُ أنباءً من الكتب في حدّه الحدُّ بين الجدّ واللعبِ

فقال شوقي:

اللهُ أكبرُكَمْ في الفتحِ من عجبٍ يا خالدَ الترك جدّدْ خالدَ العربِ

وعارض شوقي المتنبي الذي رثى جدته التي ماتت فرحاً عندما تلقت كتاب حفيدها (المتنبي) يبشرها بقرب وصوله إليها في العراق، فيقول:

ألا لا أري الأحداثَ حمداً ولا ذمّا فما بطشها جهـلاً ولا كفهـا حلمـا

فقال شوقي في رثاء أمه قصيدة مطلعها:

إلى الله أشكو من عوادي النوى سهما أصابَ سويداء الفؤاد وما أصمّا

وعارض أبا نواس القائل:

حامـــلُ الهـــوى تعـــبُ يســـــــتخفُّهُ الطَّـــــــرَبُ

فقال شوقي معارضاً إياه:

حـــفَّ كأسُـــها الحبـــبُ فهـــــي فضـــــةٌ ذهـــــبُ

وعارض البحتري في سينيته التي مطلعها:

صنِتُ نفسي عما يدنّس نفسي وترفّعـت عـن جـدا كـلّ جـبسِ

فقال شوقي معارضاً:

اختلافُ الليل والنهـار يُنسـي اذكرا لـي الصّـبا وأيـامَ أنسـي

وعارض ابن زيدون(٧٨) في (نونيته) المشهورة:

أضحى التنائي بديلاً من تدانينا وناب عن طيـب لقيانـا تجافينـا

فقال شوقي معارضاً إياه:

يا نائحَ الطلح أشباه عوادينـا نشجى لواديك أم نأسـى لوادينـا؟

وعارض أبا العلاء المعري القائل:

غيرُ مُجْدٍ في ملّتي واعتقـادي نـوحُ بـاكٍ ولا تـرنّمُ شـادي

فقال شوقي:

كلُّ حيّ علـى المنيّـةِ غـادي تتوالى الركـابُ والمـوتُ حـادي

وعارض الحصري القيرواني في قصيدته المشهورة:

يا ليـلُ الصَّـبّ متـى غـده؟ أقيـامُ السـاعة موعـدُهُ؟

فقال شوقي معارضاً في قصيدة مطلعها:

مضـناكَ جفـاه مرقـدُهُ وبكـاه ورحَّـمَ عـوّدُهُ

وعارض أبا البقاء الرّندي(٧٩) في قصيدته التي رثى فيها سقوط الأندلس والتي مطلعها:

لكلّ شيء إذا ما تــمّ نقصــانُ فلا يُغَــرّ بطيــب العــيش إنســانُ

فقال شوقي معارضاً بقصيدة مطلعها:

قُمْ ناجِ جلّقَ وانشدْ رسمَ مَنْ بــانوا مَشَتْ على الرسم أحداثٌ وأزمــانُ

وعارض البوصيري في قصيدته (البردة) المشهورة، والتي مطلعها:

أمِنْ تذكّرِ جيرانٍ بــذي ســلمِ مزجتَ دمعاً جرى مــن مُقلــةٍ بــدمِ

فقال شوقي معارضاً:

ريمٌ على القاعِ بين البانِ والعلمِ أحلَّ سفكَ دمي في الأشــهرِ الحــرمِ

وعارض البوصيري أيضاً في قصيدته الهمزية التي يمدح بها محمداً صلى الله عليه وسلم التي مطلعها:

كيــفَ ترقــى رقيّــكَ الأنبيــاءُ يــا ســماءً مــا طاولتْهــا ســماءُ

فقال شوقي معارضاً بقصيدة مطلعها:

ولدَ الهدى فالكائنــاتُ ضــياءُ وفــمُ الزمــان تبسّــمٌ وثنــاء

وعارض ابن سينا في قصيدته (في النفس) والتي مطلعها:

هبطتْ إليكَ من المحلّ الأرفــعِ ورقــاءُ ذاتُ تعــزّزٍ وتمنــعِ

فقال شوقي معارضاً بقصيدة مطلعها:

ضمّي قناعك يا سعادُ أو ارفعي هذي المحاسنُ ما خلقــنَ لبرقــع

٥-(التناص) في معارضاته:

في معارضة شوقي لبائية أبي نواس:

حامــلُ الهــوى تعــبُ يســتخفُّه الطــربُ

القصيدتان:

١-من وزن واحد، وقافية واحدة. وقد بلغت أبيات قصــيدة شــوقي (٧٩)

بيتاً، بينما لم أجد في ديوان أبي نواس سوى خمسة أبيات من هذه القصيدة. فقصيدة شوقي أكثر عدد أبيات بـ(٧٤) بيتاً. ولهذا دلالته في الرغبة في التجاوز الفني، وما الكم سوى دليل على الكيف.

٢-استخدم أبو نواس خمس كلمات قوافٍ في قصيدته. بينما استخدم شوقي (٧٩) كلمة (بعدد أبيات قصيدته)، منها ٤ كلمات مكررة، و٤ كلمات من سابقه، فيبقى له ٧١ كلمة جديدة كقواف.

٣-عالج أبو نواس في أبياته موضوعاً واحداً هو: وصف أحوال المحب. بينما نقل شوقي موضوع قصيدته إلى وصف ليلة راقصة أقيمت في قصر عابدين، وفرع في جزيئاتها، فوصف الخمر وكؤوسها وما تفعله بالنفوس (١-١٠)، ثم وصف الليلة الراقصة في قصر عابدين (١١-١٤)، ووصف القصر كجوهرة تخلب الألباب، أو كباقة زهر مضيء (١٥-٢١)، ثم وصف الغيد الحسان مقبلات ممتطيات ظهور جيادهن، وهن كالشموس أو النجوم بياضاً وجمالاً (٢٢-٣٢). وانتقل إلى مدح سيد القصر، فشبهه بالقمر، وهو يرفل بثيابه الجديدة (٣٣-٣٨)، ثم عاد إلى وصف النساء فشبههن بالظباء، وهن يرتدين الحرير والذهب والفضة. والأنغام تستفزهن، فقمن إلى الرقص كمهارى سكارى، واستسلمن للعناق، ولقاء الرؤوس بالصدور، والأيدي بالخصور، فالتهبت الخدود (٣٩-٥٣). ثم وصف الأطعمة: حارها وباردها، صلبها وسائغها (٥٤-٦٠)، وعاد إلى وصف الخمرة وما تفعله بالعقول والألباب (٦١-٦٧)، كما عاد إلى مدح الأمير، وسيد القصر، فأظهر كرمه ونعماءه وعطفه (٦٨-٧٤). وانتهى إلى إعجاب الشاعر بمديحه (٧٥-٧٩).

والواقع أن قصيدة شوقي هذه هي مثال نموذجي للقصيدة العربية ذات الموضوعات المتعددة، والمفككة، التي لا تمسك موضوعاً فتنهيه لتنتقل إلى غيره، وإنما هي تعالج موضوعاً فتقول فيه شيئاً، ثم تدعه لتتناول موضوعاً آخر، ثم تتذكر شيئاً يضاف إلى الموضوع فتعود إليه. وهكذا تنتهي القصيدة ولا ينتهي الكر والفر فيها. وهذا التفكك والاضطراب هو أحد المآخذ التي يأخذها النقد الرومانسي على الشعر الكلاسي.

٤-لم يشترك الشاعران في أي موضوع. واستطرد شوقي في نظم الموضوعات التي توافق هوى في نفسه: الوصف والمديح والخمرة

ومجالسها، فوصف القصر والغانيات، ومدح سيده.

٥-ختم شوقي قصيدته بإعجابه بشعره وبمديحه الذي مهما طال فلن يفي ممدوحه حقه من الثناء.

ويعارض شوقي البحتري في قصيدته (وصف إيوان كسرى) التي مطلعها:

صنتُ نفسي عما يدنّسُ نفسي وترفعتُ عن جدا كل جبس

فقال شوقي معارضاً:

اختلافُ النهار والليل يُنسي اذكرا لي الصبا وأيامَ أنسي

والقصيدتان:

١-من وزن عروضي واحد، وقافية واحدة. وقد استخدم البحتري (٥٦) كلمة من قافية السين (بعدد أبيات قصيدته، عدا ثلاثاً تكررت). واستخدم شوقي (١١٠) كلمات (بعدد أبيات قصيدته) منها عشرون مكررة، وثمان وثلاثون من سابقه. ويبقى له نصف عدد قوافي قصيدته من إبداعه.

٢-بلغت أبيات قصيدة البحتري (٥٦) بيتاً، وبلغ عدد أبيات قصيدة شوقي (١١٠) بيتاً، بزيادة (٥٤) بيتاً. ولعله عنى بزيادة عدد أبيات قصيدته رغبته في تجاوز سابقه فنياً.

٣-عالج البحتري في قصيدته موضوعاً واحداً هو وصف إيوان كسرى، أو بالأحرى أطلال (المدائن) وهي على بعد يوم من بغداد. وقد زارها الشاعر، وشاهد أطلالها، فوصفها، واستوحاها، وصب عليها من روحه. وليس (الإيوان) سوى جزء من القصر، يدعى بالشامية (الليوان). لكن الشاعر يقصد القصر كله. أما عناصر وصفه فهي: شكوى الزمان (١-١٠)، ووصف أطلال القصور (١١-٢١)، ووصف الصور الجميلة على جدرانه: صورة أنطاكية والمعركة بين أنوشروان أحد ملوك الفرس وهو يزجي صفوف الجيش تحت الدرفس (٢٢-٢٨)، وصورة مغني أنوشروان في أحد مجالس الخمرة والطرب (٢٩-٣٤). وصورة الوفود والزحام والقيان في المقاصير (٤٥-٤٩) ثم عودة إلى الأطلال وأصحابها.

أما شوقي فقد ضمت قصيدته موضوعاً واحداً هو الوصف، ولكنه على

جزأين، وصف في جزئه الأول أيام صباه وأنسه في الوطن، واستدعى ذكريات الوطن من ذاكرته فأنس بها وإليها (١-١٣)، وتذكر أيك (الجزيرة) وطيورها (١٤-٢١)، والنيل ومياهه (٢٢-٢٤)، والجيزة ونخيلها (٢٥-٢٧)، والأهرام والقناطر (٢٨-٣٠)، وأبا الهول يشهد قوافل الأزمان تترى أمامه، والممالك تنشأ وتنهار أمام عينيه: روم، وفرس، وخوفو، ودارا، ووائل، وعبس، وبنو مروان، وهو صامد (رهين الرمال) (٣١-٤٧).

وأما في الجزء الثاني من قصيدته فقد التفت شوقي إلى ما حوله، حيث كان يعيش في منفاه بالأندلس، وحيث ما تزال الحضارة العربية التي شادها العرب فيها ماثلة للعيان، فوصف قصورها ودور العلم فيها، ومغانيها (٤٨-٦٨)، ووصف سواري قصورها وكأنها ألفات في خط كاتب (٦٩-٧٤)، ووصف منبر القاضي الذي تغري رائحته بلمسه (٧٥-٧٧)، كما وصف قصر الحمراء، وغرناطة، وديار بني الأحمر، وقد أصبحت مزاراً للوافدين على التاريخ، بعد أن كانت ملجأ لذوي الحاجات والرتب (٧٨-١٠١).

٤-اشترك الشاعران في وصف الأطلال. ولكن البحتري وصف أطلال كسرى، ورثى حضارة قوم آخرين، بينما وصف شوقي القصور العربية في الأندلس، فهو ينتمي إلى ما يصف بسبب القربى الفكرية على الأقل. ولهذا كان وصفه ملوناً بمشاعره الوجدانية تجاه ما يصف:

وَعَظَ البحتريَّ إيوانُ كسرى وشفتني القصورُ من عبد شمسِ

فإذا كان (إيوان) كسرى قد (وعظ) البحتري بالفناء والزوال، فإن قصور الأمويين في الأندلس قد أعادت إلى قلب شوقي (الشفاء) من مرض اليأس الذي حل بالأمة العربية. وإذا كان البحتري قد اتخذ من وصفه لإيوان كسرى تعلة لإظهار التأسي والاعتبار والتنبؤ بمصير الدولة العباسية الآيلة للسقوط، فإن شوقي يرى القصور العربية ما تزال شامخة تتحدى الفناء، وهي تشير إلى الحضارة العربية التي شادها العرب خلال ثمانية قرون. ويستخلص العبرة من مأساة الأندلس التي فرط فيها أهلوها.

ولما كانت دعوات الإصلاح منتشرة في مطلع القرن العشرين، ويشهد شوقي آثارها في ما حوله: الإصلاح بشقيه: السلفي (الأفغاني ومحمد عبده

والكواكبي ورشيد رضا)، واللبرالي الغربي (لطفي السيد.. وغيره) فإن شـوقي يرغب في أن يجمع بين الاتجاهين: السلفي واللبرالي، فيحض علـى التمسـك بالقيم الأخلاقية، واستعادة المجد الغابر، إضافة إلى وصفه معالم العصر الحديث ومخترعاته، ومن هنا رغبته في معارضة القدماء، لا لمجرد المحاكاة فحسـب، وإنما في محاولة تجاوزهم فنياً، إثباتاً لتفوق اللاحق على السابق، ومحاولة فـي جمع الماضي والحاضر، والتراث والتجديد.

٤-أنهى البحتري قصيدته ببيت كان يعتذر فيه عن وصفه حضارة أجنبية، وهو العربي، فيرد السبب إلى ولعه بالأشراف من كل جنس ولون:

وأراني من بعد أكلف بالأشراف طـراً مـن كـل سـنخ وإس(٨٠)

بينما أنهى شوقي قصيدته ببيت يردّ فيه سبب انهيار البنيان إلـى انهيـار الأخلاق:

وإذا ما أصابَ بنيـانَ قـومٍ وَهْـيُ خلـق فإنـه وَهْـيُ أُسِّ

ويعارض شوقي ابن زيدون في قصيدته المشهورة التي نظمها فـي حبـه لولادة ومطلعها:

أضحى التّنائي بديلاً عن تدانينا ونابَ عـن طيـبِ لُقيانـا تجافينـا

فقال شوقي معارضاً بقصيدة نظمها في منفاه بالأندلس، يحـنّ فيهـا إلـى الوطن، ويصف كثيراً من مشاهده ومعاهده. ومطلعها:

يا نائحَ (الطَّلْحِ) أشباه عوادينـا نشجى لواديك أم نأسى لوادينا؟(٨١)

والقصيدتان:

١- من وزن عروضي واحد، وقافية واحدة. وقد اسـتخدم ابـن زيـدون (٥١) كلمة من قافية النون، بعدد أبيات قصـيدته. واسـتخدم شـوقي (٨٣) كلمة من القافية نفسها، أخذ من سابقه (١٣) كلمة، وكـرر (٤) كلمات، فيبقى (٦٦) كلمة، وهي على كل حال أكثر عدداً من كلمـات قوافي ابن زيدون، وبالتالي فإن شوقي أكثر اجتلاباً للقوافي.

٢- بلغت أبيات قصيدة ابن زيدون (٥١) بيتاً، بينما بلغ عدد أبيات قصـيدة شوقي (٨٣) بيتاً، بفارق (٣٢) بيتاً زيادة لصالح شوقي. وهـو دليـل آخر على رغبة شوقي في تجاوز سلفه.

٣- عالج ابن زيدون في قصيدته موضوعاً واحداً هو شكوى التنائي والبعاد عن حبيبته ولادة (١-١٩). أما عناصر هذه الشكوى فقد تعددت، حيث أرسل تحيته إليها مع البرق الساري ونسيم الصبا (٢٠-٢٣). ثم وصف الحبيبة بالمذكر فشبهها بالشمس بياضاً، والتبر صياغة (٢٤-٣٥). ثم عرج على ذكرياته معها (٣٦-٥١). لكن القصيدة بشكل عام مفككة المعاني ينفرد كل بيت فيها بمعناه، ويستقل عن غيره.

أما شوقي فقد افتتح قصيدته أيضاً بذكر البعاد والتنائي، ولكن ليس عن الحبيبة، وإنما عن الوطن (١-٩) وما فيه من أصدقاء، وما له في ذاكرته من ذكريات (١٠-٥١) في مصر. يستلّها ذكرى فذكرى، ويقلبها في ضميره ووجدانه، مثل بخيل يتملى محاسن الدينار الذي يقتنيه ثم يخزنه، لينثال عليه غيره (٥٢-٨٢). ولكن قصيدته- كسابقتها- مفككة الأبيات، لا ترابط بين معانيها، ولا وحدة عضوية أو فكرية، إنما ينفرد كل بيت بمعناه، ويستقل عما سواه.

٤- وإذا كان الشاعران قد اشتركا في موضوع واحد هو الحب والفراق والذكريات فإن معالجتهما لهذا الموضوع جاءت متماثلة أيضاً، لموافقة موضوعيهما لنفسيهما، لكنهما وقعا في ما يؤخذ على القصيدة الكلاسية من تفكك واضطراب، وكأن كل بيت فيها ينظم لوحده دون أن يرتبط بغيره.

٥- أنهى ابن زيدون قصيدته ببيت يبلغ فيه حبيبته السلام:

عليك منا سلامُ الله ما بقيتْ صبابةٌ بك نخفيها، فتخفينا

وأنهى شوقي قصيدته ببيت يبث فيه شجنه لأميه: مصر، ووالدته المتوفاة:

إذا حملنا لمصر أو له شجنا لم ندرِ أيُّ هوى الأمّين شاجينا

وعارض شوقي عليا الفهري القيرواني الحصري(٨٢) في قصيدته:

يا ليلُ الصّبُّ متى غدهُ أقيامُ الساعة موعدُهُ

وهي أشهر من نار على علم، وقد عارضها الشعراء وحاكوها، منذ عصرها، وحتى اليوم. وجمع بعض الأدباء (معارضاتها) التي بلغت (٩٤) معارضة (٨٣) ورددها المطربون في الوطن العربي منذ عصرها إلى اليوم.

وقد أعان على ذيوعها رقة نسيبها، وعذوبة ألفاظها، وموسيقى بحر الخبب، وقافية الدال التي تعقبها الهاء المضمومة.

وقيل إن سبب نظمه لها أن وشاية بلغت الأمير محمد بن طاهر صاحب مرسية (-٤٥٥هـ) تتهم الحصري بشتمه. وقد كان الحصري مدرساً في أحد مساجد مرسيه. فنظم هذه القصيدة يمدح صاحبه، ويدفع التهمة عن نفسه.

فقال شوقي معارضاً:

مضناكَ جفاهُ مرقدُهُ وبكاهُ ورحَّمَ عُوّدُهُ

والقصيدتان:

١-من وزن عروضي واحد، وقافية واحدة. وقد استخدم الحصري (٩٩) كلمة من قافية الدال تعقبها الهاء المضمومة، بعدد أبيات قصيدته (منها سبع كلمات مكررة). واستخدام شوقي (٢٧) كلمة من القافية نفسها، بعدد أبيات قصيدته (منها ثلاث عشرة وردت عند سابقه) فظل له أربع عشرة كلمة من جديده. وهذا يعني تقصيره عن سابقه في هذا المجال.

٢-بلغت أبيات قصيدة الحصري (٩٩) بيتاً، وبلغ عدد أبيات قصيدة شوقي (٢٧) بيتاً، بفارق (٧٢) بيتاً لصالح الحصري. وهذا دليل آخر على تفوق السابق على اللاحق.

٣-عالج الحصري في قصيدته موضوعين هما: الغزل (١-٢٣) والمدح والاعتذار (٢٤-٩٩). وعالج شوقي موضوعاً واحداً هو الغزل (١-٢٧). ومن هنا فإنهما تماثلا في موضوع الغزل، وليس لدى شوقي مديح أو اعتذار، وبالتالي فإننا إذا أردنا الموازنة بينهما، اكتفينا بموضوع الغزل لأنه مشترك بينهما. وقد وضع فيه شوقي (٢٧) بيتاً أي بزيادة أربعة أبيات عن غزل الحصري. وفي هذا دليل على رغبة شوقي في تجاوز سابقه فنياً.

٤-دار غزل الحصري حول أرق الحبيب، وعطف النجم عليه، وهواه بغزال ذي هيف، وخوفه من الواشين، وفتنته، وخمرة ريقه، وسكر ألحاظه، وسيوف مقلتيه، وحمرة خدوده، وقتله حبيبه، ورغبته في رؤية خيال الحبيب، وفي وصله.

ودار غزل شوقي حول أرق الحبيب، وعطف عائديه عليه، ووصف آهاته الحرى التي تذيب الصخر، ومناجاته النجم والحمائم، ورغبته في رؤية خيال

حبيبه، ووصف الحبيب بجمال يوسف الذي أحبته امرأة العزيز فقالت صاحباتها امرأة العزيز تراود فتاها عن نفسه، فجمعتهن وأعطت كل واحدة منهن سكيناً، وقالت ليوسف: اخرج إليهن. فلما رأينه قطعن أيديهن بالسكاكين دون أن يشعرن، وهن مأخوذات بجماله الرائع:

وتمنت كلّ مقطعة يدها لو تبعث تشهده

ثم يقسم الشاعر بثنايا لؤلؤها، وبرضاب كوثرها، وبخال خدها، وبغصن قوامها، أنه لن يخون هواها، ولن يسلوها.

٥-أنهى الحصري قصيدته بالسلام عليها كلما غنى بالأيك مغرده. وأنهى شوقي قصيدته بالوفاء والإخلاص لها أبد الدهر.

وعارض شوقي البوصيري (٨٤) في قصيدته البردة التي نظمها في مدح الرسول عليه الصلاة والسلام بقصد البرء من داء الفالج الذي أصابه فأبطل نصفه حتى أعجز الأطباء. فرأى النبي محمداً صلى الله عليه وسلم في منامه. فمسح بيده عليه، وألقى عليه بردته، فأفاق معافى. ولهذا سميت بـ(البردة) و(البرأة). ومطلعها:

أمِنْ تذكّر جيرانٍ بذي سَلَمِ مزجتَ دمعاً جرى من مُقْلَةٍ بدمِ

فقال شوقي معارضاً:

ريمٌ على القاعِ بين البان والعَلَمِ أحلَّ سفكَ دمي في الأشهر الحرمِ

والقصيدتان:

١-من وزن عروضي واحد، وقافية واحدة. وقد استخدم البوصيري (١٦٧) كلمة من قافية الميم، بعدد أبيات قصيدته (منها ست عشرة كلمة مكررة). واستخدم شوقي (١٩٠) كلمة من القافية نفسها، بعدد أبيات قصيدته (منها ثلاثون كلمة مكررة، وأربعون وردت عند سابقه) فانفرد بـ(١٢٠) كلمة وهي ميزة فنية.

٢-بلغ عدد أبيات قصيدة البوصيري (١٦٧) بيتاً. وبلغ عدد أبيات قصيدة شوقي (١٩٠) بيتاً، بفارق (٢٣) بيتاً لصالح شوقي وهي رغبة في التجاوز.

٣-عالج البوصيري في قصيدته عشر موضوعات هي: الغزل (١-١٢) والتحذير من هوى النفس (١٣-٢٨)، ومدح النبي صلى الله عليه وسلم

(٢٩-٥٨)، ومولده صلى الله عليه وسلم (٥٩-٧١)، ومعجزاته صلى الله عليه وسلم (٧٢-٨٧)، وسر القرآن ومدحه (٨٨-١٠٤)، والإسراء والمعراج (١٠٥-١١٧)، وجهاده صلى الله عليه وسلم (١١٨-١٣٩). والتوسل بالنبي صلى الله عليه وسلم (١٤٠-١٥١)، والمناجاة وعرض الحاجة (١٥٢-١٦٧).

وعالج شوقي الموضوعات نفسها: الغزل (١-٢٤)، والتحذير من هوى النفس (٢٥-٣٩)، ومدح الرسول صلى الله عليه وسلم (٤٠-٥٣)، ومعجزاته صلى الله عليه وسلم (٥٤-٧٤)، ومولده صلى الله عليه وسلم (٧٧-٨٢)، والإسراء والمعراج (٨٣-٩٣)، وعودة إلى معجزاته ومدحه صلى الله عليه وسلم (١٠٧-١٧٦)، والتوسل بالنبي صلى الله عليه وسلم (١٧٧-١٨٥)، والمناجاة وعرض الحاجة (١٨٦-١٩٠).

٤-اشترك الشاعران في الموضوعات العشر جميعاً. ولم يخالف شوقي سابقه في موضوع ما، فقد كان يترسم خطاه ترسماً دقيقاً. ولكنه رغب في تجاوز سابقه، فعالج كل موضوع بعدد من الأبيات يفوق عددها لدى سابقه: ففي الغزل مثلاً وضع ضعف عدد أبيات البوصيري، وكذلك في بيان معجزاته صلى الله عليه وسلم. وفي تصوير جهاده صلى الله عليه وسلم وضع سبعين بيتاً بينما جاء البوصيري بعشرة أبيات.

٥-في موضوع الغزل بدأ البوصيري قصيدته ببراعة استهلال في مخاطبة نفسه التي تذكرت الرسول صلى الله عليه وسلم فهطلت دموع عينيها تعبيراً عن محبتها:

أمِنْ تذكّرِ جيرانٍ بذي سَلَمِ مزجتَ دمعاً جرى من مُقلةٍ بدمِ

فما لعينيكَ إن قلتَ: اكففا، هَمَتا وما لقلبك إن قلتَ: استفقْ يَهم

بينما بدأ شوقي غزله بوصف معاناته مع حبيبه الذي أحل سفك دمه، ورماه بسهم عينيه:

ريمٌ على القاع بين البان والعَلَم أحلَّ سَفْكَ دمى فى الأشهر الحرم

يا لائمي في هواهُ والهوى قدرٌ لو شفَّكَ الوجدُ لم تعذل ولم تلمِ

وفي التحذير من هوى النفس يقول البوصيري إن النفس لأمارة بالسوء لا تتعظ بنذير الشيب والهرم، ولا تكسر المعاصي شهوتها، لأن الطعام يقوي شهوة النهم:

والنفسُ كالطفل إنْ تُهملْهُ شَبَّ على حبِّ الرِّضاعِ، وإنْ تفطمْـهُ يـنفطمِ

ولهذا تنبغي مخالفة النفس والشيطان:

وخالفِ النفسَ والشيطانَ واعصهما وإنْ هما محّضاكَ النُّصـحُ فـاتّهمِ

بينما يخاطب شوقي نفسه المتهالكة على الملذات، ويطلب منهـا التمسـك بالأخلاق:

صلاحُ أمـركَ للأخـلاق مرجعُـهُ فقـوّمِ الـنفسَ بـالأخلاق تسـتقمِ

وفي مدح النبي صلى الله عليه وسلم يصور البوصيري كيف شكت قـدما النبي صلى الله عليه وسلم من التعب، وأحشاؤه من السغب، وكيف طلبت منـه الجبال أن تكون ذهباً، فأراها أي شمم. وقد:

فاقَ النبيين في خَلْق وفـي خُلُـق ولم يدانونه فـي عِلـمٍ ولا كـرمِ

بينما لزم شوقي باب الرسول صلى الله عليه وسلم لأن كل فضل إنما هـو منه، وهو شفيع الناس في المحشر:

لزمتُ بابَ أميرِ الأنبياء، ومَـنْ يمسـكْ بمفتـاح بـابِ الله يغتـنمِ

وفي مولده صلى الله عليه وسلم يرى البوصيري فيه إنذاراً للفرس يتصدع إيوان كسرى، وخمود نيرانهم أمام سطوع أنوار الحق التي تبدد الظلمات. بينمـا يرى شوقي أن بشائر مولده قد سرت مسرى النور في الظلم، فاختطفـت مهـج الطغاة، وريعت لها قصور البغاة، فانصدعت من صدمة الحق، وانقلبت الأصنام على رؤوسها، واهتز عرشا كسرى وقيصر.

وفي معجزاته صلى الله عليه وسلم يعدد البوصيري سـتاً منهـا: سـجود الأشجار له، وظللته الغمامة، وانشق له القمر، وعمي الكفار عنه فـي الغـار، وجاءه جبريل بالرسالة، وشفاؤه المرضى. ويعـدد شـوقي ثلاثـاً مـن هـذه المعجزات المذكورة سابقاً: نجاته من المشركين في الغـار، وظللتـه الغمامـة، ورسالته النبوية. ثم يعدد ثلاث معجزات جديدة: نبع الماء مـن بـين أصـابعه، وتعبده في غار حراء: وحديثه الطلي.

وفي سر القرآن الكريم ومدحه ذكر البوصيري أنها آيات حق نزلت علـى النبي محمد صلى الله عليه وسلم ومعانيها لا تنفد، وبها تبيض وجـوه العصـاة. ولن يضيرها تجاهل الحساد. بينما عرج شوقي هنا على مدحه صلى الله عليـه

وسلم.

وفي الإسراء والمعراج يصف البوصيري كيف أسري برسول الله ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى، ثم عرج به إلى السماء، واختــرق الســبع الطباق، ونودي بالرفع، وقدمه جميع الأنبياء. وكرر شوقي ما جاء لدى ســابقه قائلاً:

حتى بلغتَ سماءً لا يُطار لهــا على جناحٍ، ولا يسعى علــى قــدمِ

وقيل: كلُّ نبــيٍ عنــدَ رتبتــه ويا محمــدُ هــذا العــرشُ فاســتلمِ

واطلع على اللوح المحفوظ، وما يخط عليه القلم من علم الله.

وفي جهاده صلى الله عليه وسلم ذكر البوصيري خوف الأعداء من بعثته، ورغبتهم في الفرار. ثم ذكر انتصاراته في معارك بدر وأحد وحنين:

ومَنْ تكن برسولِ الله نصــرتُهُ إنْ تلقهُ الأُسْدُ في آجامهــا تَجِــمِ

بينما رأى شوقي أنه أحيا أجيالاً من الرمم، وأنه فتح بالسيف بعــد الفــتح بالقلم. وبنى بالعلم حضارة عقلانية عجــزت بلوغهــا الحضــارات اليونانيــة والرومانية والفرعونية.

وفي التوسل به صلى الله عليه وسلم ذكر البوصيري تسميته باســمه لــن تحرمه مكارمه:

فإنَّ لي ذمــةً منــه بتســميتي محمداً وهو أوفى الخلق بالــذممِ

وتابعه شوقي فتوسل إليه باسمه:

يا أحمدَ الخير لى جاهٌ بتسميتى وكيف لا يتسامى بالرسول سمى؟

اعتماداً على حديث نبوي يقول: "آليت على نفسي ألا يدخل النار من اسمه أحمد أو محمد".

وفي مناجاته صلى الله عليه وسلم وعرض الحاجة يلوذ البوصيري بكــرم الرسول ويصلي عليه، ويترضى عن أبي بكر وعمر وعثمان وعلي وآل النبــي وصحبه والتابعين، ويطلب المغفرة لكل المسلمين:

يا ربِّ بالمصطفى بلِّغْ مقاصــدنا واغفرْ لنا ما مضى يا واسعَ الكرمِ

ويتابعه شوقي فيدعو الله أن يلطف بالملسمين، ويحسن ختامهم.

والواقع أن شوقي ليس وحده الذي عارض (بـردة) البوصـيري، وإنمـا عارضها شعراء كثير، مثل البارودي الذي سمى قصيدته (كشف الغمة في مدح سيد الأمة): واستهلها بقوله:

يا رائدَ البرق يمّـمْ دارةَ العلـم واحْدُ الغمامَ إلى حيٍّ بـذي سَـلَمِ

وقد امتد بها البارودي حتى بلغت (٤٤٧) بيتاً، لم يقتصر فيها على مـدح الرسول صلى الله عليه وسلم كما فعل البوصيري في بردته، وإنما جعلها سـيرة تاريخية كاملة للنبي صلى الله عليه وسلم منذ مولده، وحتى انتقاله إلـى الرفيـق الأعلى. ولعلها هي التي وجهت أحمد محرم، بعد ذلك إلى نظم ملحمته (الإلياذة الإسلامية) في السيرة النبوية.

كما عارضتها الشاعرة عائشة التيمورية بقصيدة مطلعها:

أعَنْ وميضٍ سرى في حندس الظُّلَمِ أمْ نسمة هاجت الأشواقُ من إضَمِ(٨٥)

وهكذا نجد (تناسل النصوص)، وتداخلها، منذ فتـرة مبكـرة فـي حياتنـا الشعرية والنقدية، وإنْ بتسميات مغايرة للتناص المعاصر، الأمر الذي لا يقلـل من قيمة تراثنا الشعري والنقدي، وإنما بالعكس، يعطيه دفعة جديدة من الحيـاة، عندما يفسره على ضوء مفهومات معاصرة.

■■

■ هوامش الباب الرابع

١-*تاريخ النقائض ص.٧*

٢-*العمدة ص١/.١٢*

٣-*نفسه ص١/.١٢*

٤-*ابن سلام- طبقات الشعراء ص.١٠*

٥-*الأغاني ص١/.٨٩*

٦-*ديوان جميل بن معمر ص.٤٧*

٧-*ديوان أبي نواس ص.٥٧١*

٨-*زكي مبارك- الموازنة بين الشعراء ص.٣٦٩*

٩-ديوان أبي نواس- دار صادر- بيروت ١٩٦٢ ص.٧

١٠-زكي مبارك- الموازنة، ص.٣٧٨

١١-ديوانه- دار صادر- بيروت ١٩٦١ ص.١٣

١٢-ديوان أبي نواس ص٥٧٥.

١٣-ديوان أبي تمام ص١٥٠/٣.

١٤-الروضتين ص١٥٢/١.

١٥-ديوانه ص٣٧٨/٣.

١٦-محمد سيد كيلاني- الحروب الصليبية وأثرها في الأدب العربي في مصر والشام ص.٢٨٤

١٧-ديوانه ص٣٤/٣.

١٨-الروضتين ص١/.٣٢٠

١٩-شرح ديوان المتنبي ط البرقوقي ص١/.٢٥٠

٢٠-ديوانه ص٩٥.

٢١-يتيمة الدهر ص٣/.٢٠

٢٢-ديوانه ص.١٥٧

٢٣-الذخيرة ص٢/٢/.٨١٥

٢٤-ديوانه ص٣٢٧.

٢٥-ديوانه ص٢٩٧.

٢٦-طبقات الشعراء ص.٢٣٥

٢٧-نفح الطيب ص٣/.١٢٠

٢٨-أحمد أمين- ظهر الإسلام ص٣/.١١٥

٢٩-سعد شلبي- البيئة الأندلسية وأثرها في الشعر ص.٧٢

٣٠-ديوانه ص٢/.١٩٨

٣١-ابن الخطيب- الإحاطة في أخبار غرناطة- تحـ:عنان ص١/.٤١٢

٣٢-ديوانه- بشرح العكبري ط السقا ١٩٧١ ص٢/.١٤٨

٣٣-ديوانه- دار صادر- بيروت ١٩٦٤ ص.١٣١

٣٤-ديوانه ص٤/.٢٨١

٣٥-الذخيرة ص٢/٢/.٦٨٧

٣٦-الذخيرة ص٤/١/.١٩٧

٣٧-صدر في جزأين، بعد وفاته، على نفقة أرملته (أمينة سامي، كريمة يعقوب باشا سامي، أحد الوزراء والثوار العرابيين. وكان قد نفي معه إلى سيلان، وأدركته المنية هناك)

انتهيا إلى أول قافية الميم. ثم كلفت وزارة المعارف علي الجارم ومحمد شفيق معروف بشرح غريبه وتصحيحه. فصدرت طبعتهما في جزأين ١٩٤٠-١٩٤٢ وصلا فيهما إلى قافية الكاف. ثم جاءت طبعة المنصوري، وأخيراً طبعة البابطين ١٩٩٢.

٣٨-صدرت في أربعة أجزاء، بعد وفاته، وعلى نفقة أرملته.

٣٩-مقدمة ديوانه ص١/٣.

٤٠-ديوانه شرح المنصوري ص٢/٥١٠.

٤١-عباس محمود العقاد- شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي- مكتبة النهضة المصرية ١٩٦٥ ص١٢٦ ط٣.

٤٢-الوسيلة الأدبية ص٢/٤٧٤.

٤٣-مقدمة ديوانه.

٤٤-الوسيلة الأدبية ٢/٥٠٢.

٤٥-ديوانه- شرح المنصوري ص٢/٤٤٦.

٤٦-عمر الدسوقي- محمود سامي البارودي- دار المعارف بمصر ١٩٥٨ ص٥١ ط٢.

٤٧-عمر الحديدي- البارودي شاعر النهضة ص١٦.

٤٨-ديوانه- شرح الجارم ص١١٣.

٤٩-البحتري (٢٠٦هـ- ٢٨٤هـ) شاعر عباسي. ولد بمنبج، ونشأ في قومه الطائيين. تتلمذ لأبي تمام، ثم انتقل إلى العراق، واتصل بالخليفة المتوكل، فحظي لديه، وأصبح شاعر القصر، ثم عاد إلى منبج ليقضي أيامه الأخيرة.

٥٠-أبو الطيب المتنبي (٣٠٣هـ-٣٥٤هـ) مالئ الدنيا وشاغل الناس. شاعر عباسي. أخذ اللغة عن أعراب السماوة. ثم طلب المجد والسيادة بشعره. اتصل بسيف الدولة الحمداني أمير حلب. ولزمه تسع سنوات كانت أطيب حقبة في حياته. لكن الحساد أوغروا صدر سيف الدولة عليه فتركه وقصد كافور الإخشيدي والي مصر، طامعاً في ولاية وعده بها. لكنه لم يفِ بوعده، فتركه المتنبي، وهجاه، وراح يضرب في البلدان متنقلاً بين فارس والعراق، ومتصلاً بابن العميد، وعضد الدولة. حتى قتل وهو في طريقه إلى بغداد.

٥١-أبو العلاء المعري (٣٦٣هـ-٤٤٩هـ) شاعر عباسي، ولد في المعرة، ومرض بداء الجدري، فعمي. زار حلب، وأخذ عن علمائها. ثم زار أنطاكية واللاذقية وطرابلس وبغداد، وعندما سمع بمرض أمه عاد إلى المعرة، فوجدها قد فارقت الحياة. فلزم العزلة في بيته، وسمى نفسه: رهين المحبسين (البيت، والعمى).

٥٢-ديوانه- شرح المنصوري ص٤٨٧.

٥٣-نفسه ص٢/٥٩٦.

٥٤-ديوانه- شرح الجارم ص٢/١٠١.

٥٥-ديوانه- تحقيق الغزالي ص٩٢.

٥٦-ديوانه- شرح البرقوقي ص٢٧٩/٤.

٥٧-ديوانه ص١٢/٢.

٥٨-ديوانه ص٢١١/٢.

٥٩-امرؤ القيس (٥٠٠م-٥٤٠م) شاعر جاهلي، ولد بنجد. وعاش في اللهو ونظم الشعر، فطرده أبوه، فراح يتجول في زمرة من المجّان. وعندما قتل أبوه هب لاسترجاع ملكه، فاستحث القبائل للحرب. لكنها لم تشف غليله. فقصد القسطنطينية مستعيناً. لكن مسعاه لم يثمر. وفي طريق عودته أودى به مرض الجدري، وقيل حلة مسمومة أهداه إياها القيصر.

٦٠-النابغة الذبياني (-٦٠٤م) شاعر جاهلي، ظهر في زمن اشتبكت فيه قبيلة ذبيان مع عبس في حرب داحس والغبراء. فكان عيناً ساهرة على قومه وأحلافهم. وقد حظي بمنزلة رفيعة عند المناذرة ملوك الحيرة، لكن الحساد كادوا له فلجأ إلى أعدائهم الغساسنة فأكرموا وفادته.

٦١-عنترة العبسي (٥٢٥م-٦١٥م) شاعر جاهلي، ولد في نجد. من أب شريف وأمة. فعاش عبداً يرعى إبل أبيه. وعندما ظهرت شجاعته حرره أبوه من العبودية، فقاد معارك قبيلته عبس ضد أعدائها. أحب (عبلة) ابنة عمه، فنفرت منه، فقضى عمره يسترضيها، فأصبح أسطورة العرب في الحب والحرب.

٦٢-المفضليات.

٦٣-ديوانه ص١١٩/٢.

٦٤-ديوانه ص١٣٩/١.

٦٥-أبو نواس (١٤٥هـ-١٩٨هـ) شاعر عباسي، ولد في الأهواز، فارسي الأصل، عربي الولاء. اتصل بالبرامكة فأفاد منهم. واتصل بهارون الرشيد، ثم قصد الخصيب والي مصر مادحاً. ولما أصبح الأمين خليفة جعله شاعره الخاص.

٦٦-أبو تمام (١٨٠هـ-٢٢٨هـ) شاعر عباسي، ولد في قرية جاسم قرب دمشق، من أب غير عربي. وعمل عند حائك للثياب. ثم انتقل إلى حمص، فتتلمذ لديك الجن. ثم قصد مصر فسقى فيها الماء، متتبعاً حلقات العلم. ولما عاد إلى الشام قربه المعتصم، وأغدق عليه.

٦٧-أبو فراس الحمداني (٣٢٠هـ-٣٥٧هـ) شاعر عباسي، ولد في الموصل، من أسرة أمراء، قتل أبوه، وهو طفل، فنشأ في بلاط سيف الدولة، وحظي بثقافة ودربة على الفروسية، فولاه سيف الدولة على منبج وحران. أسره الروم مرتين. وطال أسره في المرة الثانية سبع سنين، ماتت أثناءها أمه، فصار يكتب إلى ابن عمه سيف الدولة ليفتديه، ففعل بعد تباطؤ.

رغب أبو فراس في توسيع مقاطعته بعد موت سيف الدولة، فحاربه أبو المعالي ابن سيف الدولة، فسقط قتيلاً وهو في السادسة والثلاثين من عمره. اشتهر برومياته.

٦٨-الشريف الرضي (٣٥٩هـ-٤٠٦هـ) شاعر عباسي، ولد في بغداد، يرتقي بنسبه إلى علي بن أبي طالب، مدح الخليفة الطائع فأجزل له العطاء.

٦٩-الكميت الأسدي (٢٠هـ-١٢٦هـ) شاعر أموي من مضر. ولد في الكوفة. ورث التشيع لأهل البيت عن بيئته، فكان شاعر الشيعة الذي يحتج لهم ويدافع عنهم. وقد سميت قصائده فيهم (بالهاشميات).

٧٠-ديوانه ص٤١.

٧١-ديوانه ص٢/٧٣.

٧٢-ابن النبيه المصري (٥٦٠هـ-٦١٩هـ) شاعر في عهد المماليك. ولد بمصر، واتصل بالملك العادل الأيوبي. ثم اتصل بصاحب نصيبين فكتب له. وتوفي فيها.

يحتوي ديوانه على (الخليفيات) وهي القصائد التي مدح فيها الخليفة الناصر العباسي، وعلى (العادليات) وهي القصائد التي مدح فيها الملك العادل، وعلى (الأشرفيات) وهي القصائد التي مدح فيها الأشرف ابن الملك العادل.

٧٣-انظر كتابنا: الموازنة للآمدي- وزارة الثقافة- دمشق ١٩٩٥ ص٢٢ هنالك اختلاف في عدد أبيات القصيدة. وفي الأبيات نفسها، بين القصيدة في الوسيلة الأدبية ٢/٤٧٧ والديوان ١/.١٢٩

٧٥-جرول: هو الحطيئة الشاعر المخضرم الهجاء. وجرير: هو الشاعر الأموي المعروف.

٧٦-بذ: غلب.

٧٧-الشوقيات ص١/١٩٠ صوب: انصباب العارض: السحاب. العرم: المطر الشديد.

٧٨-ابن زيدون (٣٩٤هـ-٤٦٣هـ) شاعر أندلسي. ولد في قرطبة، في أسرة شريفة. أحب ولادة بنت المستكفي آخر خلفاء بني أمية في قرطبة. وكانت أديبة وشاعرة تعقد في منزلها مجالس الأدب فيحضرها الأدباء والشعراء. وقد بادلته الحب. ولكن الوزير ابن عبدوس نافسه في حبها. فسخط عليه ابن جهور، وحبسه.

٧٩-أبو البقاء الرندي (٦٠١هـ-٦٨٦هـ) شاعر أندلسي. عاصر سقوط مدن الأندلس واحدة بعد الأخرى بيد الإسبان، فاشتهر برثائها.

٨٠-أكلف: أولع. السنخ: الأصل والمنبت.

٨١-الطلح: واد بظاهر إشبيلية. عوادي الدهر: مصائبه.

٨٢-الحصري (٤٢٠هـ-٤٨٨هـ) شاعر أندلسي. ولد في القيروان. وتوفيت أمه وهو صغير. ثم عمي. انصرف إلى التدريس ونظم الشعر في القيروان، ولهذا نسب إليها، وإلى صناعة الحصر. وبعد استباحة القيروان انتقل إلى سبتة. ثم عاد إلى إشبيلية فاتصل بالمعتمد بن عباد أميرها، وبإقبال الدولة أمير دانية، وبالمقتدر أمير سرقسطة، وبابن طاهر أمير مرسية، وبابن صمادح أمير ألمرية.

وعندما اشتد تنافس ملوك الطوائف ضد بعضهم بعضاً، غادر إلى طنجة، فمكث فيها حتى توفي.

٨٣-محيي الدين رضا- معارضات قصيدة الحصـــري- القـــاهرة ١٩١٩ ط١، ١٩٢٤ ط٢، و١٩٥٩ ط٣.

وعيسى اسكندر المعلوف- معارضات قصيدة الحصري- القاهرة ١٩٢١.

ومحمد المرزوقي، والجيلاني بن الحاج يحيى- يا ليل الصب ومعارضـــاتها- الـــدار العربية للكتاب- تونس- ليبيا ١٩٧٦.

ومن الشعراء الذين عارضوها: شوقي، والشـــابي، والصـــيادي، وبشـــارة الخـــوري، والزهاوي، والكاظمي، والزركلي، ونسيب أرسلان، وبيرم التونسي، ومسعود سماحة، وولي الدين يكن، والمعالفة، وغيرهم كثير... وتتراوح أبيات المعارضة بين ثلاثة، ومئة وستة وعشرين بيتاً.

٨٤-البوصيري (٦٠٨هـــ-٦٩٥هـــ) ينتسب إلى (صنهاجة) إحدى قبائل المغرب، وإلى (أبو صير) بلدة والده في مصر، وإلى (دلاص) بلدة والدته في مصر. تصوف وسكن القدس عشر سنوات. وقضى في مكة ثلاث عشرة سنة. ثم عاد إلى مصر فعمل كاتبـــاً فـــي الدولة نحو أربع سنين. أصيب بفالج أقعده عن الحركة، فنظم قصيدة (البردة) المشهورة، يمدح فيها الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، ويقال إنه رأى النبي صـــلى الله عليـــه وسلم في منامه، فخلع عليه بردته، فأفاق معافى. ولهذا سميت البردة (البرأة) أيضاً.

وله همزية في مدح الرسول الله صلى الله عليه وسلم تربو على الأربعمئة وخمسين بيتاً، يستعرض فيها تاريخ الدولة الإسلامية إلى آخر الخلفاء الراشدين.

والميمية مشهورة، وقد عارضها ابن الفارض، وصفي الدين الحلي، وابن حجة الحموي، وابن جابر الأندلسي، وعز الدين الموصلي، وأحمد الحملاوي، والسيوطي، وبهاء الدين العاملي، وعبد الغني النابلسي، وعائشة الباعونية، ومحمود صفوت الساعاتي، ومحمود سامي البارودي، ومحمد جبر، وعادل مخلوف، وغيرهم.

٨٥-حلية الطراز ص٢٦٩.

■■■

المصادر والمراجع

١-العربية:

١-الآمدي- الموازنة بين أبي تمام والبحتري- محمد عزام- وزارة الثقافة- دمشق .١٩٩٥

٢-إبراهيم السعافين- مدرسة الإحياء والتراث- دار الأندلس- بيروت ١٩٨١.

٣-ابن الأثير- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر- تحـ الحوفي وطبانة- القاهرة .١٩٥٩

٤-ابن رشيق القيرواني- العمدة في صناعة الشعر ونقده ط١٩٠٧.

٥-ابن سلام الجمحي- طبقات فحول الشعراء- تحـ محمود شاكر- دار المعارف بمصر.

٦-ابن طباطبا العلوي- عيار الشعر- تحـ الحاجري وزغلول سلام- القاهرة .١٩٥٦

٧-ابن عبد ربه- العقد الفريد- لجنة التأليف والترجمة بمصر.

٨-ابن قتيبة- الشعر والشعراء- دار الثقافة- بيروت ١٩٦٩.

٩-ابن المعتز- البديع- تحـ كراتشكوفسكي- لندن ١٩٣٥.

١٠-أبو هلال العسكري- الصناعتين- تحـ البجاوي وأبو الفضل إبراهيم- القاهرة .١٩٥٢

١١-إحسان عباس- تاريخ النقد الأدبي عند العرب- دار الأمانة ومؤسسة الرسالة- بيروت ١٩٧١.

١٢-أحمد أحمد بدوي- أسس النقد الأدبي عند العرب- دار نهضة مصر- د.ت (١٩٧٩).

١٣-أحمد أمين- النقد الأدبي- دار الكتاب العربي- بيروت ١٩٦٧ ط٤.

١٤-أحمد الشايب- أصول النقد الأدبي- مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٠.

١٥-إسعاف النشاشبي- العربية وشاعرها الأكبر أحمد شوقي.

١٦-بدوي طبانة- السرقات الأدبية- مكتبة نهضة مصر ١٩٥٦.

١٧-ثعلب- قواعد الشعر- تحـ رمضان عبد التواب- القاهرة ١٩٦٦.

١٨-الجاحظ- البيان والتبيين- تح عبد السلام هارون- القاهرة ١٩٦١.

١٩-حازم القرطاجني- منهاج البلغاء وسراج الأدباء- تح محمد الحبيب بلخوجة- تونس

١٩٦٦.
٢٠-ديوان ابن زيدون- مط الحلبي في مصر ١٩٣٢.
٢١-ديوان أبي فراس- تح: د.سامي الدهان- بيروت ١٩٤٤.
٢٢-ديوان أبي نواس- جمع: محمود كامل- مط مصطفى محمد ١٩٤٥.
٢٣-ديوان الشوقيات- المكتبة التجارية بمصر ١٩٤٨.
٢٤-ديوان المتنبي- تح: د.عبد الوهاب عزام- لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٤.
٢٥-ديوان محمود سامي البارودي- دار الكتب المصرية ١٩٤٠.
٢٦-ديوان النابغة الذبياني- تح: محمد أبو الفضل إبراهيم- دار المعارف بمصر.
٢٧-يا ليل الصب ومعارضاتها- جمع محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحيى- الدار العربية للكتاب- ليبيا- تونس ١٩٧٦.
٢٨-سعيد يقطين- انفتاح النص الروائي- المركز الثقافي العربي بيروت ١٩٨٩.
٢٩-شوقي ضيف- شوقي شاعر العصر الحديث- القاهرة ١٩٥٣.
٣٠-صلاح فضل- بلاغة الخطاب وعلم النص- عالم المعرفة الكويتية ١٩٩٢.
٣١-الصولي- أخبار أبي تمام- تح محمد عبده عزام وزميله- القاهرة ١٩٣٧.
٣٢-طه إبراهيم- تاريخ النقد الأدبي عند العرب- دار الحكمة- بيروت- د.ت.
٣٣-طه حسين- حافظ وشوقي- القاهرة ١٩٥٣.
٣٤-عباس محمود العقاد- شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي- القاهرة ١٩٣٧.
٣٥-عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز- محمد عزام- وزارة الثقافة- دمشق ١٩٩٨.
٣٦-عبد الله الغذامي- الخطيئة والتكفير- النادي الأدبي- جدة ١٩٨٥.
٣٧-عمر الدسوقي- محمود سامي البارودي- دار المعارف بمصر ١٩٥٨ ط.٢
٣٨-علي الحديدي- محمود سامي البارودي- الأنجلو المصرية ١٩٩٠.
٣٩-القاضي الجرجاني- الوساطة بين المتنبي وخصومه- تح: أبو الفضل إبراهيم والبجاوي- القاهرة.
٤٠-قدامة بن جعفر- نقد الشعر- تح بونيباكر- ليدن ١٩٥٦.
٤١-المبرد -الكامل- تح. أبو الفضل إبراهيم- القاهرة ١٩٥٦.
٤٢-محمد عبد المطلب- قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني- مكتبة لبنان- بيروت ١٩٩٥.
٤٣-محمد عزام- مصطلحات نقدية: من التراث الأدبي العربي- وزارة الثقافة- دمشق ١٩٩٥.
٤٤-محمد عزام- الأسلوبية منهجاً نقدياً- وزارة الثقافة- دمشق ١٩٨٩.
٤٥-محمد عزام- التحليل الألسني للأدب- وزارة الثقافة- دمشق ١٩٩٤.

٤٦-محمد عزام- النقد... والدلالة- نحو تحليل سيميائي للأدب- وزارة الثقافة- دمشق ١٩٩٦.

٤٧-محمد مفتاح- تحليل الخطاب الشعري- دار التنوير- بيروت ١٩٨٥.

٤٨-محمد مندور- النقد المنهجي عند العرب- دار نهضة مصر- د.ت.

٤٩-محمد غنيمي هلال- النقد الأدبي الحديث- دار الثقافة ودار العودة- بيروت ١٩٧٣.

٥٠-مصطفى هدارة- مشكلة السرقات في الشعر العربي- مصر.

٥١-المرزباني- الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء تح: علي محمد البجاوي- القاهرة ١٩٦٥.

٥٢-نسيب نشاوي- المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر- دمشق ١٩٨٠.

٢-الأجنبية:

٥٣-فاولر- اللسانيات والرواية- لندن ١٩٨٤ ط.٣

٥٤-فيليب سولرز- نظرية السيميولوجيا- (تل كل) ١٩٦٨.

٥٥-جيرار جينيت- الشعرية- سوي- باريس ١٩٨٢.

٥٦-جيرار جينيت- مدخل لجامع النص- تر: عبد الرحمن أيوب- دار توبقال- الدار البيضاء ١٩٨٦.

٥٧-لانسون- منهج البحث في تاريخ الأدب- تر: محمد مندور- نهضة مصر ١٩٧٢.

٥٨-مارك أنجينو- في أصول الخطاب النقدي الجديد- تر: أحمد المديني- الشؤون الثقافية- بغداد ١٩٨٧.

٥٩-سارة كوفمان، وروجيه لابورت- مدخل إلى فلسفة جاك ديريدا- تر: إدريس كثير، وعز الدين الخطابي- الدار البيضاء ١٩٩١.

٦٠-تودوروف- نقد النقد- سوي- باريس ١٩٨٤.

٦١-تودوروف- ميخائيل ياختين- سوي- باريس ١٩٨١.

صدر للناقد محمد عزَّام

١-بنية الشعر الجديد/ دار الرشاد الحديثة- الدار البيضاء ١٩٧٦.

٢-المسرح المغربي/ اتحاد الكتاب العرب- دمشق ١٩٨٧.

٣-اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب/ اتحاد الكتاب العرب- دمشق ١٩٨٧.

٤-تاريخ الأدب العربي لمعهد إعداد المدرسين/ وزارة التربية- دمشق ١٩٨٩ (مشترك).

٥-قضية الالتزام في الشعر العربي/ دار طلاس- دمشق ١٩٨٩.

٦-الأسلوبية منهجاً نقدياً/ وزارة الثقافة- دمشق ١٩٨٩.

٧-الأدب العربي وتاريخه/ وزارة التربية- دمشق ١٩٩٠ (مشترك).
٨-وعي العالم الروائي: أبحاث في الرواية المغربية/ اتحاد الكتاب العرب- دمشق ١٩٩٠.
٩-البطل الإشكالي في الرواية العربية/ دار الأهالي- دمشق ١٩٩٢.
١٠-الفهلوي: بطل العصر في الرواية الحديثة/ دار الأهالي- دمشق ١٩٩٣.
١١-مدخل إلى فلسفة العلم: أبحاث في الابستيمولوجيا المعاصرة/ دار طلاس- دمشق ١٩٩٣.
١٢-التحليل الالسني للأدب/ وزارة الثقافة- دمشق ١٩٩٤.
١٣-الخيال العلمي في الأدب/ دار طلاس- دمشق ١٩٩٤.
١٤-الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي/ وزارة الثقافة- دمشق ١٩٩٥.
١٥-الحداثة الشعرية/ اتحاد الكتاب العرب- دمشق ١٩٩٥.
١٧-مصطلحات نقدية: من التراث الأدبي العربي/ وزارة الثقافة- دمشق ١٩٩٥.
١٨-فضاء النص الروائي: مقاربة بنيوية تكوينية/ دار الحوار- اللاذقية ١٩٩٦.
١٩-دلائل الإعجاز لعبد القاهر الجرجاني / وزارة الثقافة- دمشق ١٩٩٨.
٢٠-وجوه الماس: البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان/ اتحاد الكتاب العرب- دمشق ١٩٩٨.
٢١-استراحة المحارب: جماليات شعر العماد مصطفى طلاس على ضوء منهج التحليل الظاهراتي للأدب/ دار طلاس- دمشق ١٩٩٨.
٢٢-المصطلح النقدي/ دار الشرق العربي- بيروت ٢٠٠٠.
٢٣-خيال بلا حدود: طالب عمران رائد أدب الخيال العلمي- دار الفكر- دمشق ٢٠٠٠.
٢٤- النّصّ الغائب: تجلّيات التّناصّ في الشعر العربي/ اتحاد الكتّاب العرب- دمشق ٢٠٠١.

■■■

المحتوى

مقدمة ٧

الباب الأول: النّص الغائب ***٩***

١-النص الغائب ١١

٢ - نظرية النّصّ ١٣

١-إشكالية المصطلح ١٣

٢-تعريف النص ١٣

٣- (النّص) عند الظاهراتيين ١٥

٤-(النّص) عند السوسيولوجيين ١٦

٥-(النصّ) عند البنيويين ١٧

٦-(النصّ) عند السيميائيين ٢٢

٧-مشروع بناء تعريف للنصّ الأدبي ٢٦

٣-نظرية التّناصّ ٢٨

١-إشكالية المصطلح ٢٨

٢-المفاهيم التّناصّية ٣٠

٣-تناسل النصوص ٣١

٤-(التّناصّ) عند البنيويين ٣٢

٦ ــ (التناصّ) في النقد العربي القديم ٤١

٤ ــ منهج التحليل التّناصّي ٤٧

١ ــ (النصّ) و(الخطاب) ٤٧

٢ ــ التحليل التّناصّي ٤٧

٣ ــ التفاعل النصّي ٥٣

٤ ــ قوانين التّناصّ ٥٥

■ هوامش الباب الأول ٥٦

الباب الثاني النقائض الشعرية ٥٩
١ ــ تعريف (النقائض) ٦١
٢ ــ نقائض العصبية القبلية في الشعر الجاهلي. ٦٢
١ ــ النقائض القحطانية ٦٣
٢ ــ النقائض العدنانية ٦٦
٣ ــ النقائض الاجتماعية ٦٧
٣- النقائض الدينية في شعر صدر الإسلام ٦٩
١-النقائض في الغزوات ٧٠
٤- النقائض الذاتية في الشعر الأموي ٧٣
١-نقائض جرير والفرزدق ٧٦
٢-نقائض الأخطل وجرير ٨٣
٥- (التناصّ) في النقائض ٩٠
١-(التناصّ) في النقائض الجاهلية ٩١
٢-(التناصّ) في النقائض الإسلامية ٩٢
٣-(التناصّ) في النقائض الأموية ٩٢
■ هوامش الباب الثاني ١٠٣
الباب الثالث: السرقات الشعرية ١٠٧
١- تعريف (السرقات) الشعرية ١٠٩
٢-تاريخ (السرقات) الشعرية في النقد الأدبي ١١٠
٣- مواقف النقاد تجاه قضية السرقات ١٢٢
٤-مصطلحات (السرقات) الشعرية ١٢٦
٥-(السرقات) على ضوء (التناص) ١٣١
■ هوامش الباب الثالث ١٣٨
الباب الرابع: المعارضات الشعرية ١٤٠
١-تعريف (المعارضات) ١٤٢
٢-تاريخ (المعارضات) ١٤٢
٣-معارضات محمود سامي البارودي ١٥٠
١-عصره ١٥٠
٢-حياته ١٥٠
٣-شعره ١٥٢
٤-معارضاته ١٥٩

٥-*(التناص) في معارضاته:* ١٦٧
٤-معارضات أحمد شوقي: **١٧٦**
١-*عصره* ١٧٦
٢-*حياته* ١٧٧
٣-*شعره* ١٧٨
٤-*معارضاته* ١٨٠
٥-*(التناص) في معارضاته* ١٨٢
■ هوامش الباب الرابع ١٩٣
المصادر والمراجع **١٩٩**
المحتوى ٢٠٣

■■■

رقم الإيداع في مكتبة الأسد الوطنية

النصّ الغائب : تجليات التناص في الشعر العربي : دراسة/ محمد عــزام-
دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١ - ١٩٩ ص؛ ٢٤سم.

١- ٨١١.٠٠٩ ع ز ا ن ٢-
العنوان
٣- عزام

ع- ٢٠٠١/٩/١٨٩٧ **مكتبة الأسد**

❑❑