المعـارضة و التنـاص
دراسة في قصيدتين لأبي نواس و أبي تمام

دكتورة/ شيماء عمر محمد عبدالواحد
مدرس الأدب العباسي – قسم اللغة العربية
كلية الآداب – جامعة المنيا

المقدمة :

يحاول هذا البحث دراسة التفاعل النصي بين قصيدتين؛ إحـداهما للـشاعر العباسي أبي نواس و مطلعها :

يا دار ما فعلت بك الأيام ضامتك و الأيام ليس تضام (١)

و القصيدة الثانية لأبي تمام و مطلعها:

دمن ألم بها فقال سلام كم حل عقدة صبره الإلمام (٢)

ويرشح لهذه الدراسة إشارة القدماء من مؤرخي الأدب و نقاده إلى الـصلة بين القصيدتين التي تندرج – في رأيهم – في إطار المعارضة ، يقول ابـن خلكـان : "ومن شعره الفائق المشهور قصيدته الميمية التي حسده عليها أبو تمام حبيب بـن أوس ... ووازنها بقوله :

دمن ألم بها فقال سلام كم حل عقدة صبره الإلمام

و أول قصيدة أبي نواس المشار إليها ، و هو مما مدح به الأمين محمـد بـن هـارون الرشيد أيام خلافته ... يا دار ما صنعت بك الأيام ... " (٣) .

ونستنتج من النص السابق ما يأتي :

- إن العلاقة النصية بين هاتين القصيدتين هي المعارضة .
- إن الدافع إلى هذه المعارضة لدى الشاعر المتأخر ، يتمثل في أمرين :

١. الإعجاب بالقصيدة المتقدمة الذي يعني توافر التميز الفني لها.
٢. الرغبة لدى الشاعر المتأخر في التفوق عليها، و لذلك أومأ المؤرخ بقوله : "التي حسده عليها أبو تمام " .

وتتعدد أقسام المعارضات لدى الباحثين ، و لعل أوضحها تقسيمها إلى ضربين:

الأول : المعارضة الصريحة: ويقصد بها "أن توافق القصيدة المتأخرة القصيدة المتقدمة في وزنها و قافيتها ، وأن يكون الغرض منهما واحدا أومتماثلا ، بحيث تكون القصيدة المتأخرة صدى واضحا للقصيدة القديمة بدافع الإعجاب . أما ماعدا ذلك من القصائد التي فقدت أحد العناصر المذكورة فهي معارضات ضمنية لاصريحة...(٤).

الثاني :ويوضحه الباحث نفسه بقوله أيضا :" أن تتفق القصيدتان المتأخرة والمتقدمة في عنار الشكل الخارجي و تختلفان في الموضوع ... و إذا اختلفتا في الموضوع العام ، فلا بد من اتفاقهما في الوزن و القافية"(٥).

ثم يضيف إلى التفرقة السابقة تفرقة أخرى ؛ قد لا نوافقه عليها ؛ عندما يجعل المعارضة الضمنية تأتي اتفاقا ؛ أما المعارضة الصريحة فيقصد إليها الشاعر المتأخر "هو بكامل وعيه لحقيقة المعارضة ، هذه الحقيقة تجعله حريصاأشد الحرص على الإبداع والتجاوز بسبب ضيق دائرة الإبداع ، الذي يتحرك فيها ، فموضوعه هو نفس موضوع الشعر السابق ، وشكل قصيدته هو نفس شكل القصيدة السابقة ، لذلك فالمعارضة الصريحة تقتضي من الشاعر المتأخر جهدا مضاعفا وموهبة شعرية عالية ، ليستطيع بواسطتها الانعتاق من شباك النموذج الأصل و الاستقلال بشخصيته الفنية"(٦) . و بناء على ماسبق تتدرج معارضة أبي تمام لأبي نواس في إطار المعارضة الصريحة .

لكن الشاعر المتأخر– وفق اقتراحنا – و إن حاول محاكاة النموذج السابق عليه و تقليده؛ فإن الباب مفتوح أمامه تماما للانتفاع بالتراث الشعري السابق على كلا الشاعرين ؛ فثمة دافع شخصي واع يتمثل في محاكاة النموذج السابق ، وثمة دافع غير قصدي و غير واع يتسرب إلى قصيدة الشاعر اللاحق، يتمثل في الإفادة من كل الموروث الشعري السابق .

وينضاف إلى ما سبق من دوافع أبي تمام إلى المعارضة السابقة، ما اشتهر به لدى القدماء من أنه كان يصنع الشعر من الشعر. و يربطون بين ذلك و بين ولعه بعمل اختيارات شعرية متعددة ؛ أشهرها كتب الحماسة و الوحشيات ومختارات

لشعراء القبائل المتعددة... ، يقول الآمدي:"كان أبو تمام مستهترا بالشعر، مشغوفا به ، مشغولا مدة عمره بتبحره ودراسته ، وله كتب اختيارات مؤلفة فيه مشهورة معروفة ؛ فمنها الاختيار القبائلي الأكبر ... ومنها اختيار مجرد في أشعار المحدثين ، و هو موجود في أيدي الناس ، فهذه الاختيارات تدل على عنايته بالشعر ، و أنه اشتغل به ، و جعله وكده[وغرضه] ، و اقتصر من كل الآداب و العلوم عليه ، و أنه ما فاته كبير شئ من شعر جاهلي ولا إسلامي ولامحدث إلا و قرأه و طالع فيه ، و لهذا ما أقول : إن الذي خفي من سرقاته أكثر مما ظهر منها ، على كثرتها " (٧) .فيشير الآمدي ت ٣٧٠ هـ إلى أمرين يجعلهما متواشجين ، و يرتب أحدهما على الآخر ؛ فيذكرسعة معرفة أبي تمام بالتراث الشعري ، و يعلل بذلك صعوبة البحث عن سرقاته ، لخفائها بسبب غموض مصادره المتنوعة .

وإذا كانت طريقة أبي تمام في صناعة الشعر هي أن يعيد إنتاج ما قدمه الشعراء السابقون عليه و المعاصرون له ، من خلال شخصيته الفنية المتميزة ، ومذهبه الشعري ؛ فربما دفعه إلى ذلك تأخره إلى القرن الثالث الهجري، مع رغبته في التجديد الفني للشعر ، و للشعر العربي طبيعة خاصة ؛ فقد كان الشعراء العرب يتنافسون على المعاني الشعرية ، و هي محدودة محصورة فيما تأسس في التراث الشعري قبلهم، واستقر في تقاليد القصيدة العربية . ولذلك شاع بين النقاد العرب القول إنه "ليس لأحد من أصناف القائلين غني عن تناول المعاني ممن تقدمهم ... و قد أطبق المتقدمون والمتأخرون على تداول المعاني بينهم"(٨).

ولكنهم اشترطوا لذلك إخفاء تلك المعاني و تمويهها على المتلقي فإن " من سلك هذه السبيل يحتاج إلى إلطاف الحيلة ، و تدقيق النظرة في تناول المعاني واستعارتها، و تلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها، و ينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها " (٩).و لم يكتف النقاد العرب بذلك الشرط ، بل أضافوا إليه ضرورة إجادة الصياغة ، و عدم التقصير فيها "فإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سبق إليها ، فأبرزها في أحسن من الكسوة التي كانت عليها لم يعد سارقا ، بل وجب له فضل لطفه و إحسانه فيها "(١٠). وعلى ذلك فإن من أخذ معنى "فكساه لفظا من عنده أجود من لفظه ، كان هو أولى به ممن تقدمه " (١١) .

و قد تنبه أبو العباس عبد الله بن المعتز في (كتاب البديع) خلال بحثه في المذهب الفني لأبي تمام الطائي إلى طريقته في صناعة الشعر من الشعر ، وعلل بها تفرده بمذهب البديع الذي عد إماما فيه ؛ فقد كان يرد في أشعار المتقدمين وكلامهم على الندرة لكن أبا تمام " شغف به " (١٢) فاجتلبه من أشعار المتقدمين وكلامهم حتى "غلب عليه و تفرع فيه و أكثر منه " (١٣).

و إذا كان ابن المعتزفي(كتاب البديع) قد ذكر من أساتذة أبي تمام الذين نهجوا له سبيل البديع " بشارا و مسلما و أبا نواس " (١٤) ، فقد أورد ابن المعتز أيضا –في كتاب طبقات الشعراء المحدثين– نصا له دلالته على عناية أبي تمام بشعر أبي نواس على وجه الخصوص فذكر " حدثني أبو الغصن محمد بن قدامة قال : دخلت على حبيب بن أوس بقزوين ، و حواليه من الدفاتر ما غرق فيه ، فما كاد يرى ، فوقفت ساعة لايعلم مكاني لما هو فيه ، ثم رفع رأسه و نظر إلي و سلم علي ، فقلت له : يا أبا تمام إنك لتنظر في الكتب كثيرا ، و تمعن الدرس، فما أصبرك عليها ؟ فقال : والله مالي إلف غيرها ، و لا لذة سواها ، و إني لخليق أن أتفقدها أن أحسن . وإذا بحزمتين كتب؛ واحدة عن يمينه وواحدة عن شماله، و هو منهمك بالنظر فيهما،ويميزهما من دون سائر الكتب فقلت : فما هذا الذي أرى من عنايتك به أوكد من غيره ؟ قال : أما التي عن يميني فاللات ، و أما التي عن يساري فالعزى ، أعبدهما منذ عشرين سنة، فإذا عن يمينه شعر مسلم بن الوليد و عن يساره شعر أبي نواس " (١٥) .وإذا كان ابن المعتز يجعل من شعر مسلم بن الوليد و شعر أبي نواس من أهم المصادر الفنية التي اعتمد عليها أبو تمام من أجل صناعة شعره، فقد أكد الآمدي أيضا على عناية أبي تمام بشعر أبي نواس على وجه الخصوص ؛ عندما تتبع بسرقاته العديدة من أبي نواس وحده(١٦).

و يستهدف هذا البحث فحص العلاقة النصية بين القصيدتين المشار إليهما آنفا ، وفق أفق توقع مستمد من التراث الشعري كله ، مما يقتضي أمرين هما :

- التوقف عند القصيدة الأولى السابقة تاريخيا، و محاولة استكشاف عالمها الفني ، و توضيح علاقتها بتقاليد القصيدة العربية التي عني النقاد العرب بالتنظير لها؛خاصة ابن قتيبة ت ٢٧٦ هـ في كتابه الشعر و الشعراء ،والكشف بالتالي عن الشخصية الفنية لأبي نواس من خلال هذه القصيدة.

- الكشف عن العلاقات النصية ، و آليات التعامل الفني مع تقاليد القصيدة العربيـــة من خلال تبنيها في النص المعيار (قصيدة أبي نواس) ، وتوضيح ما أحدثه أبو تمام من تحوير فني في تقاليد القصيدة العربية .

هذا و للمجتهد أجران إن أصاب ،و أجر إن أخطأ ، و الله و لي التوفيق .

الباحثة

شيماء عمر محمد عبد الواحد

مدرس الأدب العباسي كلية الآداب – جامعة المنيا

الهوامش :

١. أبو نواس ، الديوان ، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي ، لبنان ، دار الكتاب العربي ، ١٩٨٤ ، ص ٤٠٧ .
٢. أبو تمام ، ديوان أبي تمام ، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام ، دار المعارف ، الطبعة الرابعة ، ١٩٨٢ ، مج ٣ ، ص ١٥١ .
٣. ابن خلكان ، وفيات الأعيان و أنباء أبناء الزمان ، تحقيق إحسان عباس ، دار صادر، بيروت ، مج ٢ ، ص ٩٨ .
٤. عبد الرحمن إسماعيل السماعيل ، المعارضات الشعرية ، دراسة تاريخية ونقدية ، الطبعة الأولى ، جدة ، النادي الأدبي الثقافي ، ١٩٩٤ ، ص ١٩ .
٥. عبد الرحمن إسماعيل السماعيل ، المرجع السابق ، ص١٩ – ٢٠.
٦. نفسه ص ٢٣.
٧. أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي ، الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، مصر ، الطبعة الرابعة ، ١٩٩٢ ، مج ١ ، ص٥٨-٥٩ .
٨. أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، ص ١٩٦-١٩٧ .
٩. ابن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، ص ٧٨ .
١٠.ابن طباطبا العلوي ،المصدر السابق ، ص ٧٦ .
١١. أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ص ١٩٧ ، و ابن طباطبا العلوي ،عيار الشعر ص ٢٢٩ .
١٢.عبد الله بن المعتز ، كتاب البديع ، شرحه و حققه عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية ، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٢ ، ص ٩ .
١٣.ابن المعتز ،المصدر السابق ، ص ٩-١٠ .
١٤.نفسه .
١٥ابن المعتز ، طبقات الشعراء ، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، الطبعة الرابعة ،مصر ، دار المعارف ، ص ٢٨٤ .

ومن العجيب أن نجد الصولي مضطرا إلى الدفاع عن عقيدة أبي تمام بالفصل بينها و بين الشعر ، لأن بعض النقاد قد فهموا هذا النص فهما حرفيا ، ترتب على ذلك اتهامهم لأبي تمام بفساد العقيدة ، يقول الصولي : "إن قوما قد ادعوا على أبي تمام الكفر بل حققوه ، وجعلوا ذلك سببا للطعن على شعره ، و تقبيح حسنه... وما ظننت ان كفرا ينتقص من شعر، ولا أن إيمانا يزيد فيه ، و هذا إن كان حقا فهو قبيح الظاهر ، ردئ اللفظ والمعنى، لأنه كلام ماجن شغوف بالشعر ، و المعنى أنهما قد شغلاني عن عبادة الله عز و جل ، و إلا فمن المحال أن يكون عبد اثنتين ، لعله عند نفسه أكبر منهما أو مثلهما أوقريب منهما ، على أنه لا ينبغي لجاد ولا لمازح أن يلفظ بلسانه ، و لا يعتقد بقلبه ما يغضب الله عز و جل ، ويرتاب من مثله ، فكيف يصح الكفر عند هؤلاء على رجل، شعره كله يشهد بضد ما اتهموه به حتى يلعنوه في المجالس "

أبو بكرمحمد بن يحيى الصولي ، أخبار أبي تمام ، تحقيق خليل محمود عساكر، ومحمد عبده عزام ،و نظير الإسلام الهندي ، وقدم له أحمد أمين ، الطبعة الثالثة ، بيروت ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، ١٩٨٠ ، ص ١٧٢-١٧٣.

و يعلق أستاذنا الدكتور محمد مندوربقوله :" فمن الراجح أن هذه القصة تؤكد ما نعرفه من أخذ أبي تمام من أبي نواس ومسلم في المذهب الشعري ، و إعجابه بهما".

محمد مندور ، النقد المنهجي عند العرب ، القاهرة ، دار نهضة مصر للطباعة و النشر ، ١٩٩٦ ، ص ٨٢ .
١٦ – الآمدي ، الموازنة ، ج ١ ، ص ٨٨-٨٩ -٩٠ و غيرها .

التمهيد : المنهج :

يعتمد هذا البحث في دراسة العلاقة بين ميمية أبي نواس ، و معارضتها لدى أبي تمام ، على منهجية التفاعل النصي أو التناص ،التي تشيرإلى تشارك النصوص السابقة في إنتاج النص اللاحق ، أي أن يدخل النص الحالي في علاقات حوارية أو تفاعل مع النصوص الأدبية و الثقافية السابقة عليه ،مما يؤثر في قراءته وقدراته على إنتاج الدلالات اللامتناهية. و لذلك يعبر التناص عن عملية التحويل التي يقوم بها النص الحالي من النصوص السابقة ، التي تمثل بالنسبة إليه الذاكرة التي يمتاح منها، أو البنية العميقة التي يمارس التحويل منها إلى سطح النص ، وفق طرق متعددة . يقول صبري حافظ :" إن التناص هو الذي يهب النص قيمته و معناه . ليس فقط ؛ لأنه يضع النص ضمن سياق يمكننا من فض مغاليق نظامه الإشاري ، و يهب إشاراته و خريطة علاقاته معناها ، و لكن أيضا ؛ لأنه هو الذي يمكننا من طرح مجموعة من التوقعات عندما نواجه نصا ما ، واستجلاب أفق للتلقي نتعامل به معه . وما يلبث هذا النص أن يشبع بعض هذه التوقعات ".(١)

و قد ظهر هذا المصطلح في حقبة ما بعد البنيوية ، التي تم خلالها التركيز على إنتاجية النصوص ، و دور القارئ المنتج . ذلك لأن تاريخ النقد الأدبي يمكن تمييزه بالنظر إلى المكونات الثلاثة للممارسة النقدية، وهي : المؤلف والنص و القارئ . وعلى الرغم من أنها لا توجد منفصلة ساكنة أثناء العملية النقدية ، وإنما توجد متفاعلة متحاورة ، فإنه يمكن تسمية الحقبة الأولى من تاريخ النقد الأدبي بحقبة المؤلف، لأن الممارسة النقدية كانت تعنى خلالها بالمؤلف ، و بما يتعلق بدوره في إنشاء النص الأدبي ، و في ظل هذا التقديس للمؤلف ، و الاعتقاد بعبقريته المتفردة ، وسلطته على النص ، نشأت المناهج النقدية : النفسية ، والتاريخية، و الاجتماعية ؛ لتحاول الكشف عن عبقريته و سر تفرده ، وتلتمس ذلك مرة في الخصوصية النفسية لشخصيته ، وأخرى في مجتمعه ، وثالثة في الشروط التاريخية التي هيأت له التفرد .

أما الحقبة الثانية من تاريخ الممارسة النقدية فقد عنيت بالنص ، بعد أن ثبت واضحا أن المناهج السابقة (التاريخية و النفسية و الاجتماعية) تبدأبحثها من خارج النص الأدبي ، وتأتي نتائجها خارجه أيضا ،دون أن تولي النص العناية الكافية من الفحص النقدي . و تم خلال هذه الحقبة الثانية، التركيز على النص في ذاته بعيدا عن

هوامشه أو ما يقع خارجه، وذلك من خلال المناهج النقدية: البنيوية،و الأسلوبية، والسيميائية . و أخذت تلك المناهج تبحث عن تفرد النص وعبقريته في بنيته ، أو في أسلوبه ،أو فيما يتضمنه من إشارات أوعلامات سيميائية .

ثم كانت الحقبة الثالثة تعنى بالمكون الثالث من مكونات العملية النقدية وهو القارئ ، فلم يعد ينظر إليه بوصفه متلقيا سلبيا ساكنا ، يمارس عليه المؤلف أو النص سطوته ، وإنما نظر إليه في هذه الحقبة الأخيرة بوصفه كيانا متفاعلا مع النص ، يعيد إنتاجه ، أو تأويله وفق مكوناته الثقافية و النفسية والاجتماعية . وأضحى النص –خلال حقبة ما بعد البنيوية – يتشكل لدى كل قارئ،على نحو متفرد، وفق خصوصية مكونات القارئ في لحظة تاريخية معينة. ونشطت الاتجاهات السيميائية – و قد بدأت سيميولوجية ذات طابع لساني مستمدة من تقاليد دي سوسير ، و أفادت من ثنائياته المتعددة و أهمها " اللغة و الكلام ، و التزامن والتعاقب، و الدال والمدلول، و علاقات التتابع و الترابط " (٢) . ثم أفادت كذلك من جهود الفيلسوف الأمريكي بيرس في السيميوطيقا– واستهدفت اتجاهات ما بعد البنيوية " تطوير طرائق منفتحة للقراءة على نقيض البنيوية التي كانت تهدف إلى قراءات منفصلة تريد تأصيل بنائية محددة في الخطابات ،مكونة على غرار النموذج اللغوي ... فجاءت السيميولوجيا لإبطال هذا الزعم ، فعدت الأدب شفرة أوعرفا ، أو مجموعة سنن متفق عليها ضمن مستودعها ،لكن لا اتفاق بشأن أبعادها العميقة " (٣) .

والتناص– في المجال السيميائي – استراتيجية قراءة ،و إعادة إنتاج أوتأويل للنص ، تفترض تفطن القارئ للمكونات النصية السالفة التي يتضمنها النص الحالي ، و التي تسهم من خلال تفاعلها في تقديم المعنى للنص المقروء ، ولذلك ارتبط هذا المبحث –التناص أو التفاعل النصي – بصور التحول من عصر البنيوية إلى ما بعد البنيوية ، التي تحرر النص من " سجون النسق و البنية والنظام" (٤) . و تقترح بدلا من النص البنيوي المغلق الذي يستبعد التاريخ والإنسان، ويعتمد على فرادة نسيجه اللغوي؛ بعلاقاته المتميزة بين عناصره وبناه، أفكارا جديدة ؛ منها فكرة النص المفتوح ، الذي تتعدد تأويلاته ، و موت المؤلف،الذي يترتب عليه ميلاد القارئ الذي يسهم – خلال عملية القراءة – على نحو فعال . يقول رولان بارت:" النص مصنوع من كتابات مضاعفة . و هو نتيجة لثقافات متعددة ، تدخل كلها بعضها مع بعض في حوار

و محاكاة ساخرة ، وتعارض . و لكن ثمة مكانا تجتمع فيه هذه التعددية . وهذا المكان ليس الكاتب ، كما قيل إلى الوقت الحاضر ، إنه القارئ ...فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القارئ " . (٥). لأن بارت يرى أننا عندما "ننسب النص– وهو نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة – إلى المؤلف ... فإننا نفرض عليه سلطة مدلول نهائي "(٦).

وينتمي مصطلح التناص إلى أدبيات الباحثة السيميائية جوليا كريستيفا ، فهي التي اقترحته لأول مرة في مقالها عن (باختين : الكلمة، و الحوار،والرواية) ١٩٦٧ ، الذي نشر في مجلة critique واستخدمت خلاله كلمة التناص inter textualite ، وحددتها بقولها:" إن أي نص مبني كفسيفساء من الاقتباسات ، وإن أي نص هو امتصاص و تحويل لنص آخر. و لهذا فإن مفهوم اتناص يحل محل مفهوم العبر ذاتية(الذاتية البينية– التذاوت) intersubjectivity "(٧).

وتابعت كريستيفا أبحاثها السيميائية على نحو نظري و تطبيقي خلال كتابها (ثورة اللغة الشعرية) ١٩٧٤ م ، و قدمت خلاله التناص بوصفه "تحويلا أو نقلا لنظام من العلامات أو أكثر إلى آخر ... إن مفهوم التناص قد فهم بالمعنى المبتذل (دراسة المصادر) ، و لذلك وجدت أنه من الأفضل أن تستعمل له كلمة النقل أو التحويل (الموضعة) transposition "(٨) .و عادت كريستيفا إليه بالكتابة عام ١٩٧٦ ؛ لتعرفه خلال كتابها (نص الرواية le texte du roman) بقولها " إن التناص هو التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة " (٩).

وكانت كريستيفا تمتاح من مصادر ثقافية متعددة؛ "أبرزها النحو التحويلي لدى تشومسكي و المصطلحات التوليدية الروسية ... والماركسية؛ما يتعلق بأنماط الإنتاج وعلاقاته و قواه ووسائله"(١٠). فضلاعن مصادر فرويدية متعددة، تتعلق بعمل الحلم وإنتاجيته ؛ إذ اعتمدت كريستيفا " التكثيف و الازاحة بوصفهما عمليتين من العمليات السيميوطيقية ... [و أضافت إليهما] التناص باعتباره عملية ثالثة ضمن العملية السيميوطيقية "(١١)

ويمثل ميخائيل باختين الشكلاني/ الماركسي أهم المصادر التي استمدت منها كريستيفا مفهوم التناص ، و يقترح الباحثون إفادتها المباشرة من مفهوم الحوارية dialogisme لديه (١٢) ،يقول تودوروف " و إذا كان باختين لم يستعمل مصطلح التناص ؛ فإن الفكرة كامنة في المفهوم الباختيني للحوارية dialogisme ، كما

نجدها في شعرية ديستوفسكي ، و في فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية"(١٣) ، يقول باختين : " إن التوجيه الحواري هو، بوضوح ، ظاهرة مشخصة لكل خطاب حي .يفاجئ الخطاب خطاب الآخربكل الطرق التي تقود إلى غايته ، و لا يستطيع شيئ سوى الدخول معه في تفاعل حاد و حي . آدم فقط هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنب تماما إعادة التوجيه المتبادلة هذه فيما يخص خطاب الآخر الذي يقع في الطريق إلى موضوعه ، لأن آدم كان يقارب عالما يتسم بالعذرية ، و لم يكن قد تكلم فيه ، وانتهك بوساطة الخطاب الأول"(١٤).

وعلى الرغم من التباين الواضح بين منطلقات كلا الباحثين باختين وكريستيفا؛فقد كان باختين ينظر إلى اللغة بوصفها ظاهرة اجتماعية أي جماعية ، تتقاطع فيها النصوص العديدة ، ثم يأتي الكاتب فيستعملها ، فينقل بذلك ما تحمله من أصوات ، وأيدولوجيات سابقة عليه؛ فالحوارية ، تفاعل أيدولوجي بين الكلمات والأساليب . أما كريستيفا فقد توصلت إلى التناص من خلال مقترحاتها الجديدة في السيميائية والتحليل الدلائلي التي طرحتها في كتابها (علم النص) ،بعد توسيعها مجال السيميولوجيا ،بجعلها "ممارسات سيميائية عبر لسانية " (١٥) عندما أضافت إلى مفهومها عن الإنتاجية السيميائية للنصوص، النصية الثقافية أوالاجتماعية ،و أدمجت الحوارية الباختينية إلى السيميوطيقا الجديدة ، و أصبحت تنظر إلى النصوص بوصفه ممارسة و إنتاجية " لا يمكن فصلها عن النصية الثقافية الاجتماعية التي بناؤها منها ،و لذلك تحتوي جميع النصوص في داخلها على الأبنية والنضالات الايديولوجية التي عبر عنها في المجتمع من خلال الخطاب. إذ يسعى منهج كريستيفا السيميوطيقي لدراسة النص كترتيب نصي من العناصر التي تمتلك معنى مزدوجا : معنى في النص ذاته و معنى فيما وصفته بالنص التاريخي الاجتماعي ... حيث يفهم معنى النص باعتباره إعادة ترتيب مؤقت لعناصر ذات معان اجتماعية موجودة مسبقا "(١٦)

ويعني ذلك أن بحث التناص عند كريستيفا صار أكثر من كونه تتبعا للمصادر أو التأثيرات وإنما صار بحثا في نصوص الثقافة و خطاباتها المتعددة ؛ فبعد القول بموت المؤلف لم يعد الكتاب يخلقون نصوصهم من عقولهم ، و إنما صارت النصوص تجميعا أو ترحالا لنصوص ثقافية سابقة إلى فضاء جديد، لدى القارئ الكفء أو النموذج .

الهوامش :

١) صبري حافظ ، أفق الخطاب النقدي ، دراسات نظرية و قراءات تطبيقية ، القاهرة ، دار شرقيات ، ١٩٩٦ ، ص ٥٧-٥٨ .

٢) انظر جوناثان كلر ، فرديناد دي سوسير ، أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات ، ترجمة عز الدين إسماعيل ، المكتبة الأكاديمية،الطبعة الأولى ، ٢٠٠٠، ص١١٣ .

٣) عبد الله إبراهيم و آخرون ، معرفة الآخر ، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ، الطبعة الثانية ، الدار البيضاء ، بيروت ، الدار البيضاء ، ١٩٩٦ ، ص ٣٠ -٣١ . تبحث في الأنظمة الدلالية للشفرات و العلامات ، كيفية إنتاجها للمعنى ، لقد أطلق العنان للقراءة لكشف تلك السنن و تنظيمها و من ثم الانتقال إلى أغوارها" ص ٣٢ .

٤) إديث كريزويل ، عصر البنيوية ، ترجمة جابر عصفور ، الطبعة الأولى ، الكويت ، القاهرة ، دار سعاد الصباح ،١٩٩٣ ، ص ٩ ، (مقدمة المترجم) .

٥ – رولان بارت، من العمل إلى النص ، ضمن كتاب (هسهسة اللغة) ترجمة منذر عياشي ، حلب ، مركزالإنماء الحضاري، الطبعة الأولى ، ١٩٩٩ ، ص ٨٣ .

٦ – رولان بارت ، المرجع السابق ، ص ٨٠- ٨١ .

٧-Wendell v . harris : dictionary of concepts in literary criticism and theory ; green wood press ; usa; ١٩٩٢ ; p١٧٥ .

Wendell . ibid . p ١٧٥ . ٨

٩ – دوبيازي ، مارك ، نظرية التناص ، ترجمة المختار حسني، م. علامات ، مج ١٠ ، ع ٣٤ ، ص ٢٤٩.

١٠ – عمر أوكان ، مدخل لدراسة النص و السلطة ، المغرب ، أفريقيا الشرق ، ص ٥٢ .

١١- جراهام ألين ، التناص ، ترجمة محمد الجندي ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، المركز القومي للترجمة ،٢٠١٦ ، ص ٦٣ .

١٢- ليون سومفيل ، التناصية ، ترجمة :وائل بركات ، م علامات، النادي الثقافي بجدة ، مج ٦ ،ع ٢١ ، ص ٢٣٦ .

١٣ – تزفيتان تودوروف ، ميخائيل باختين ، المبدأ الحواري ، ترجمة فخري صالح ، الطبعة العربية الثانية ، ١٩٩٦ ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، عمان ، دار الفارس ، ص ١٢١ .

١٤ –تودوروف ،المرجع السابق ، ص ١٢٥ .

١٥ – جوليا كريستيفا ، علم النص ، ترجمة فريد الزاهي ، مراجعة عبد الجليل ناظم ، الطبعة الثانية ، المغرب ، دار توبقال ،١٩٩٧،ص١٥.

١٦- جراهام ألين ، المرجع السابق ، ص ٤٦-٤٧ .

الفصل الأول

القصيدة المعيار وعلاقتها بتقاليد الشعر العربي

أعطى النقاد العرب القدماء مكانة بالغة الأهمية لغرض المديح في القصيدة العربية ؛وذلك لما له من خطر في المجتمع العربي ؛ إذ يشيد بأبطاله ، ويعلي من شأنهم، و يخلد ذكرهم ،لأن الشعر هو نص البطولة في الغالب ، و هو – دائما– ديوان العرب (١). ثم إنه يغري المتلقين بالعمل حذو الممدوحين ، والاقتداء بهم ، لتعم الفضائل التي تضمن للمجتمع استقراره وتوازنه . لذلك أخبر ابن قتيبة في مقدمة كتابه (الشعر و الشعراء) أنه سيعنى بمن " رفعه الله بالمديح و عمن وضعه بالهجاء "(٢).

و بينما قسم بعض النقاد ما تشتمل عليه القصيدة العربية إلى أربعة أغراض ؛ فذكر ابن رشيق :" قال بعض العلماء : بني الشعر على أربعة أركان وهي المدح والهجاء والنسيب و الرثاء "(٣) ، وقال الرماني :" أكثر ما تجري علي أغراض الشعر خمسة : النسيب و المدح و الهجاء و الفخر و الوصف، ويدخل التشبيه و الاستعارة في باب الوصف "(٤)، فقد جعل بعض النقاد الشعر كله يرجع إلى نوعين : " مدح و هجاء ، فإلى المدح يرجع الرثاء و الافتخار والتشبيب، و ما تعلق بذلك من محمود الوصف ... وكذلك تحسين الأخلاق كالأمثال و الحكم و الزهد ... و الهجاء ضد ذلك كله "(٥)

وارتبط وصف الشاعر بالفحولة بالإجادة في المدح ؛ فيورد صاحب الموشح أنه قد "أجمع العلماء بالشعر على أن الشعر وضع على أربعة أركان : مدح رافع ، أوهجاء واضع، أو تشبيه مصيب ، أو فخر سامق ، و هذا كله مجموع في جرير والفرزدق و الأخطل ، فأما ذو الرمة فما أحسن قط أن يمدح ، ولآ أحسن أن يهجو، ولا أحسن أن يفخر ، يقع في ذلك كله دونا ، و إنما يحسن التشبيه ، فهو ربع شاعر"(٦) . و يروى أيضا " قال ذو الرمة للفرزدق :ما لي لا ألحق بكم معاشر الفحول ؟ فقال له : لتجافيك عن المدح و الهجاء ، و اقتصارك على الرسوم والديار"(٧) .

وبسبب تلك الأهمية لغرض المدح بين أغراض الشعر العربي ، وذلك الدور الأخلاقي الذي يقوم به المدح في المجتمع العربي من الإشادة بالفضائل والإغراء بها ، و العمل على انتشارها و التخلق بها ، قام بعض النقاد العرب القدماء بالتقعيد لقصيدة المديح العربية مبكرا ؛إذ أورد ابن قتيبة في كتابه الشعر والشعراء:

"إن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار و الدمن و الآثار ، فبكى وشكا ، وخاطب الربع ، و استوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها ... ثم وصل ذلك بالنسيب ، فشكا شدة الوجد ، و ألم الفراق ، و فرط الصبابة و الشوق، ليميل نحوه القلوب ، و يصرف إليه الوجوه، و ليستدعي إصغاء الأسماع إليه ، لأن التشبيب قريب من النفوس ... فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، و الاستماع له ، عقب بإيجاب الحقوق ، فرحل في شعره ، و شكا النصب والسهر، و سرى الليل ، و حر الهجير ، و إنضاء الراحلة و البعير . فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء ، وذمامة التأميل ،وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير ، بدأ في المديح ، فبعثه على المكافأة ، و هزه للسماح ، وفضله على الأشباه ، و صغر في قدره الجزيل "(٨).

فيوضح ابن قتيبة فيما أورده خصائص قصيدة المديح العربية وبنائها على النحو الآتي :

- إن قصيدة المديح تتألف من الأقسام أو الأغراض الآتية : الوقوف على الأطلال – فالنسيب – فالرحلة – ثم الغرض الرئيس (المدح) .
- ارتباط قصيدة المديح بحصول الشاعر على جوائز الممدوح و مكافأته . ويبدو ذلك من قوله " بدأ في المديح ، فبعثه على المكافأة و هزه للسماح".
- يعلل الناقد أغراض القصيدة العربية بالربط بينها و بين البيئة العربية البدوية ، ويبدو ذلك واضحا من ذكر " النصب و السهر ، و سرى الليل وحر الهجير ، وإنضاء الراحلة و البعير " مع أن ذلك قد يرد في القصيدة العربية على التخييل لا على التحقيق .
- التسلسل الطبعي لأغراض القصيدة العربية ؛ إذ يمهد كل قسم منها أوغرض ، للغرض أو القسم الذي يليه .و يبدو ذلك عندما يجعل النسيب وهو كغيره من أجزاء القصيدة في الذاتية و التعبير عن المشاعر ،سببا في إصغاء المتلقي للشاعر ؛ بقوله " ثم وصل ذلك بالنسيب ،فشكا شدة الوجد، و ألم الفراق ، و فرط الصبابة و الشوق؛ ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه ، و ليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب؛ لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء... فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه ، والاستماع له ، عقب بإيجاب الحقوق ، فرحل في شعره ... ".

ويلاحظ أن هذا التنظير يكاد يسلب أجزاء القصيدة القيمة التعبيرية المتفردة لكل جزء منها ، عندما يركز على الغاية النفعية من إيراد كل غرض فيها ، و يجعله ممهدا لغيره ؛ لينتهي به الأمر إلى تكريس القصيدة لغرض المديح وحده ، دونما إظهار لقيم التعبير عن الذات أو رؤية العالم لدى الشاعر .

- بناء غرض المديح على المبالغة؛فإنه يقول: " فضله على الأشباه ، وصغر في قدره الجزيلَ " .

وسنحاول الدرس النقدي لقصيدة أبي نواس في ضوء ما تقرر من تقاليد القصيدة المدحية عند العرب ، فنلاحظ أولا أن أبا نواس يفتتح هذه القصيدة التي مدح بها الخليفة العباسي محمد الأمين١٩٣هـ – ١٩٨هـ (٩) بالوقوف على الأطلال ، مخالفا ما اشتهر به من تمرده على تقاليد القصيدة العربية،ودعوته إلى التغني بالخمر ومظاهر الحياة الحديثة بدلا من الأطلال . وقد لاحظ الدكتور الشكعة أنه :" ما من قصيدة من عيون مدائحه إلا و سار فيها على النهج التقليدي القديم"(١٠) .

ويعلل ذلك أيضا الدكتور أبو الأنوار بقوله:"والتفسير الفني والتاريخي عندنا لكثرة المطالع التقليدية في شعر أبي نواس هو أن أبا نواس كان بالضرورة يحب أن يكون مقدما لدى الخلفاء والولاة ليحظى بالقرب منهم وبجزيل عطاياهم ، و هذا موقف سياسي واجتماعي ، و من ناحية أخرى فإن كبار الشعراء و علماء اللغة كانوا يحتذون البناء التقليدي للقصيدة العربية، وأبو نواس كان بطاقته الشعرية يحاول دائما التفوق عليهم ... و كان لابد له أيضا – و هذا أمر هام – أن يقع عند الذوق الفني العام الذي تسيغه كل الطبائع و النفوس ... "(١١) فربما كان أبو نواس مضطرا عند مدح الشخصيات العربية ، و الرسمية التي تمثل الدولة ، أن يواجههم في قصائده لهم بمثل حفاظهم على التقاليد العربية للقصيدة الشعرية. و لنقف عند مطلع قصيدة أبي نواس ؛ الذي يقف فيه على الديار والأطلال:

ب١– يا دار ما فعلت بك الأيام ضامتك و الأيام ليس تضام

ب٢– عرم الزمان على الذين عهدتهم بك قاطنين و للزمان عرام

ب٣– أيام لا أغشى لأهلك منزلا إلا مراقبة على ظلام

فتبدأ القصيدة بالوقوف على الديار ، وتوحي كلمة الديار بالحركة والحياة (١٢)، وإن كانت صورة متخيلة من صور الأطلال .

وتبدأ لوحة الديار أو الأطلال باستفهام للتعجب (ما فعلت بك الأيام؟) بعد أن يخاطبها بالنكرة المقصودة (يا دار)، مستخدما أداة النداء التي للبعيد لتفيد التعظيم وإيحاءات كثيرة ، و تأتي الإجابة المعلومة للشاعر في قوله:(ضامتك) ، و أن الأيام تضادها . فيجمع التعبير بين حالين : متخيل الشاعربذاتيته، و التنكير المكاني الذي يمكن ربطه بالنظرة الموضوعية؛ فشأنها شأن سائر الديار، التي يعتريها الزمن.

والصراع في هذا المشهد أو اللوحة – كما في القصيدة العربية منذ الجاهلية – صراع مع الزمن ، لذا نجد الفعل الماضي (ضامتك) الذي يدل على نفاذ إرادة الأيام ؛و تفيد الأفعال: (فعلت – ضامتك) التي يقع تأثيرها في المكان، الدلالة على الحركة الطارئة المتجددة ، في حين توصف الأيام أو يوصف الزمن بالثبات على صفته الدائمة، أو طبيعته المعروفة من خلال استخدام الجملة الاسمية (والأيام ليس تضام)؛ التي ينصب النفي فيها مباشرة على طبع الأيام (ليس تضام) .

ويتبين من البيت الثاني ،أن الأيام و هي رمز من رموز تقلب الزمن ، هي ذات طبيعة ثابتة ؛ تؤثر في غيرها بواسطة أفعالها ، لكنها بالقطع أو النفي التام، لا تتأثر وتبقى على طبيعتها كما هي .

ويلاحظ أن الكلمات الدالة على الزمن تتكرر كثيرا خلال البيتين ؛ تكاد تملأ فضاءهما (الأيام – و الأيام ب ١ ، الزمان – و للزمان ب ٢) مما يكرس سطوة الزمن ، و يظهر فاعليته ؛ في حين لا ترد كلمة الديار– في مواجهته – سوى مرة واحدة .

وتحيل (الدار) على القاطنين بها ، و قد عرفهم الشاعر وخبرهم (عهدتهم بك قاطنين) ، حال إقامتهم بها ، و يبدو الفعل الماضي (عرم الزمان على الذين...) تاليا في الزمن للفعل الأول (عهدتهم) ، لكن الشاعر قدم الحدث الأكثر بقاء و تأثيرا بالنسبة إليه، و هو ما يدل على سطوة الزمن؛ التي يجسدها الفعل عرم ، و من دلالاته" الشدة و القوة و الشراسة ، و في حديث عاقر الناقة : انبعث لها رجل عارم ... وفي حديث علي عليه السلام : على حين فترة من الرسل، و اعترام من الفتن أي اشتداد . والعرم السيل الذي لا يطاق ، و منه قوله تعالى : (فأعرضوا فأرسلنا عليهم سيل العرم ... ذلك جزيناهم بما كفروا و هل نجازي إلا الكفور) سبأ ي ١٦ – ١٧"(١٣). و قد

وردت في القرآن الكريم مرتبطا بعذاب الله أهل سبأ، كما ورد في السياقات الأخرى التي حشدها ابن منظور مرتبطا بالفتن الشداد .

و يبدو المخاطب حاضرا منذ مفتتح القصيدة من خلال الأسلوب الإنشائي في البيت الأول ، و من خلال الفاعلية في قوله (عهدتهم) .

ويكرر الشاعر تيمة قديمة تتمثل في (زيارة المحبوبة ليلا) و قد تكررت في الشعر العربي على مد عصوره (١٤) ؛ ثم أوردها المتنبي مبررا لها في عقلانية :

أزورهم و سواد الليل يشفع لي و أنثني و بياض الصبح يغري بي(١٥)

لكنها تبدو في هذه القصيدة مقترنة بذكر تأثير الأيام ؛ ففي البيت الثالث تظهر صورة الشاعر غير قادرعلى زيارة المحبوبة إلا ليلا أوعلى حد قوله :(... إلا مراقبة علي ظلام).

ثم يظهر تأثير الزمن في البشر و سطوته واضحة خلال القصيدة عندما يقول الشاعر عن نفسه ، و يخبر عن تجربته الإنسانية و حياته مع رفاقه ، وحقيقة الزمن ؛ بقوله :

و لقد نهزت مع الغواة بدلوهم و أسمت سرح اللهو حيث أساموا

و بلغت ما بلغ امرؤ بشبابه فإذا عصارة كل ذاك آثام

و تجشمت بي هول كل تنوفة هوجاءٌ فيها جرأة الإقدام

وتبدو الصور البدوية : نهزت ... بدلوهم ، أسمت سرح اللهو ... متناسبة مع الصورة التقليدية للديار أو الأطلال. ويبدو الشعور الحاد بالزمن مسيطرا منذ مطلع القصيدة ، و يبدو فعله واضحا بالديار ، ثم بأهلها ، وكذلك يفعل بالشاعر ، فقد أتى عليه الزمن فأذهب لذاته ، و لما يتبق له سوى آثام.

وتحضر صورة البطولة البدوية القديمة ، المتمثلة في قطع المفاوز،و كل تنوفة مهلكة .و عندما يبدو متفاخرا مصرا على ما فعل بواسطة المبالغة في التوكيد بقوله: (ولقد) و توالي الأفعال السردية الماضية ، ثم يعود الشاعر– بعد أن تماهى مع الغواة ، و استقوى بجمعهم – فيعفي آثار ذلك كله ؛ فيذكر أنه لم يورثه شيئا مفيدا ، و إنما بقيت عليه آثام ، و يؤدي التنكير دوره في إفساح المجال للتخيل بقوله (ما بلغ امرؤ بشبابه) ؛ فالنتيجة الختامية في صالح الزمن ، و تعلن عن فشل الشاعر .

ويستدعي ذكر التنائف و المفاوز التي قطع أهوالها مجازا ، وربما كنى بها عن الأهوال أو العقبات التي تقف دون رغباته غير المعترف بها من المجتمع ، لذلك يأنس فيها بالظلام في قوله :(إلا مراقبة علي ظلام) .

وتستدعي الرحلة – و هي مكون تقليدي مهم من مكونات القصيدة العربية – ذكر المطي (الإبل) ، التي تأخذ دور البطولة في هذا المشهد ؛ وتسند إليها – في الغالب – الأفعال مثل (تجشمت – تذر – تقدمهن – بلغن)؛ فيقول:

و تجشمت بي هول كل تنوفة هوجاءٌ فيها جرأة الإقدام

تذر المطي وراءها فكأنها صف تقدمهن و هي إمام

و إذا المطي بنا بلغن محمدا فظهورهن على الرجال حرام

ومهما يكن المشار إليه نفسه أو راحلته ؛ فإنما هي تتقدم جميع المطي؛ فإذا راحلته أونفسه إمام، تسبق كل المرتحلين ليلا أو السراة ، و ربما يريد الشاعر أن يؤكد لممدوحه فكرة المماثلة بينهما؛ فإذا كان الأمين أميرا متفردا بين الأمراء ؛ فشاعره أبو نواس هو أيضا إمام متفرد في قول الشعر ؛ فهو إمام الشعر يقصد إمام الحكم و السياسة . و ربما يعبر ذلك عن اقتران الرحلة بالقوة و الإقدام؛ إذ يقول الشاعر : ب ٧ تذر المطي وراءها ...

وعندما يقول الشاعر :

قربننا من خير من وطئ الحصى فلها علينا حرمة و ذمام

فتنتهي رحلته بالوصول إلى خير البشر في عصره ، و بالتالي أحقهم بالحكم والخلافة .

ويبدو الشاعر متمسكا بتقاليد القصيدة العربية ، فقد وقف على الأطلال ، ثم وصف الرحلة ، كما تأسس في تقاليد الشعر العربي، و إن تم له ذلك على نحو من الإيجاز . و لعله في هذا البيت على وجه الخصوص يتناص مع ما روي عن النبي صلى الله عليه وسلم من أن امرأة قالت له : إني كنت قد نذرت إذا أنجاني الله أن أنحر الناقة التي نجوت عليها ، فقال لها رسول الله صلى الله عليه و سلم : " بئس ما جزيتيها"(١٦) .

وأصل هذا المعنى أن الشماخ بن ضرار مدح الصحابي الجليل عرابة الأوسي بقوله مخاطبا ناقته :

إذا بلغتني و حملت رحلي عرابة فاشرقي بدم الوتين

فقال الممدوح للشاعرلما أنشده هذا البيت :" بئس ما كافأتها بـه" . (١٧) و قـد تبـع الشماخ في هذه الإساءة عدد من الشعراء ؛ منهم أبو دهبل الجمحي ، وكذلك ابن أبـي عاصية السلمي عندما مدح معن بن زائدة . (١٨)

و لكن أبا نواس يضفي على الناقة شيئا من القداسة ، عندما ينـذر أن يجعـل (ظهورهن على الرجال حرام) ، إنها تشبه – في رأينا – (السائبة) في الجاهليـة ،و إن اختلف سبب التقديس ؛ فالأمر لا يعدو بالنسبة لأبي نواس أن يكـون تعبيـرا شـعريا تخييليا عن العرفان العظيم بالجميل، الذي أسدته الناقة إلى الشاعر؛ ربمـا ينـدرج فـي إطار المبالغات المدحية التي اشتهر بها الشاعر و منها قوله في مدح الخليفة الأمين :

محمد خير من يمشي على قدم ممن برى الله من إنس و من جان
يا ناق لا تسأمي أو تبلغي ملكا تقبيل راحته و الركن سيان
متى تحط إليه الرحل سالمة تستجمعي الخلق في تمثال إنسان
هو الذي قدر الله القضاء له ألا يكون له في فضله ثان
هو الذي امتحن الله القلوب به عما تجمجم من كفر و إيمان (١٩)

في حين كان الأمر في الجاهلية ممارسة طقوسية، وفق مـا ذكـر الله سـبحانه وتعالى في كتابه العزيز :(ما جعل الله من بحيرة و لا سائبة ولاوصـيلة و لا حـام) المائدة ي ١٠٣ .

ويفيد قوله (قربننا – رفع الحجاب لنا) عن احتشامه مقام الخلافة وتوقيره ، كما يفيد أيضا تقريبه ،و الإعلاء من قدر الشاعر ، فضلا عن تعظيم مقام الخلافة ، الذي لا ترفع عنده الحجب إلا لمن يشاء من رعيته ، ووقتما يشاء ؛ فهـي مرتبطـة بالظرفيـة الزمانية (إذا).

وعلى الرغم من أن وصف الخليفة بأنه قمر يشير إلى جوانب حـسية جماليـة ؛ فإن الشاعريجري بهذا الصدد على تقاليد العرب الشعرية، فقد اعتادت العرب أن تمـدح بجمال الوجه ،وورد في الشعر العربي القديم ؛ الجاهلي منه على وجه الخـصوص ،أن يوصف الرجل بكونه قمرا،و توصف المرأة بكونها شمسا. ويرجع الباحثون ذلـك إلـى أصول أسطورية. (٢٠)

ويلاحظ أن مديح أبي نواس – و هو الغرض الرئيس – في هذه القصيدة الذي توجه به إلى الخليفة الأمين،يمكن أن نقسمه قسمين :

أولا : المدح بالملك ، و يقول خلاله الشاعر الأبيات الآتية:

ملـــك إذا علقـــت يـــداك بحبلـــه لا يعتريـــك البـــؤس و الإعـــدام

ملـــك توحـــد بالمكـــارم و العـــلا فـــرد فقيـــر النـــد فيـــه همـــام

ملـــك أغـــر إذا شـــربت بوجهـــه لـــم يعـــدك التبجيـــل و الإعظـــام

ملـــك إذا اعتـــصر الأمـــور مـــضى بـــه رأي يفـــل الـــسيف و هـــو حـــسام

ويلاحظ أن الشاعر يحاول التأثير في الممدوح، و هو ينـشد أمامـه ، عنـدما يخاطبه بصفة الملك ، بواسطة تكرار كلمة (ملك) ، التي لابد أنها تلقى رضا وقبولا من الممدوح ، لأنها تثبيت لسلطانه ، و تأكيد لمكانته السياسية ، وأحقيته بالخلافة.

ويكشف أسلوب الشرط عما يتمناه الشاعر، ويصور الخليفة في صورة مـن يستنقذه من البؤس و الإعدام ، و هي صورة بدوية ، ترتبط ابتداء بامتياح المـاء مـن البئر ،و ربما تذكر في هذا السياق (علقت يداك بحبله...) بصورة اسـتنقاذ يوسـف عليه السلام من غيابات الجب .

ويركز البيت الثاني على تفرد الخليفة بالمكارم ، فهو متوحد بهـا، أي صـار واحدا في ارتباطه بها ، لا بمعنى أنهما تطابقا . و يستمر التأكيد على تفرده بذلك خلال الشطر الثاني كله .

و يلاحظ أن البنية النحوية للأبيات السابقة قائمة – في الغالب – على التوازي ؛ فتبدوالجملة الشعرية في كل بيت على النحو الآتي :

خبر المبتدأ المحذوف + جملة شرطية مبدوءة بإذا الظرفية الزمانية الشرطية .

وهذا التوازي النحوي يتفق مع الإنشاد أو الإلقاء الشفوي للشعر ، و يزيـد مـن قيمـه الإيقاعية لدى المتلقي .

ويلاحظ أيضا أن ما يخص الشاعر في علاقته بالملك يأتي مشروطا ب(إذا) ، و ما يقدم في وصف الملك أي مدحه ، يكون تقديمه بواسطة الجمل الخبرية ، فالعلاقة بينهما رهن بإرادة الملك . فصورة الملك يغلب عليها الثبات، أما علاقـة الـشاعر بـه فيغلب عليها الظرفية الزمنية و الشرطية التي يشكل الملك الفاعل الرئيس خلالها .

و يلاحظ تكرار الكلمات الدالة على الحسن و جمال الوجه في مدح الخليفة؛ فهو في الأبيات:

ب١٠ – قمر تقطع دونه الأوهام .

ب ١٣ – ملك أغر إذا شربت بوجهه... (لمحة نواسية : الشراب ...)

ب١٤ – فالبهو مشتمل ببدر الخلافة ...

لأن جمال الوجه مما تتيمن به العرب وتتفاءل ،وقد اختلف في المدح به النقاد العرب القدماء ؛ فذهب قدامة بن جعفر ت٣٣٧هـ إلى ضرورة أن يقتصر المدح على الفضائل النفسية " العقل و الشجاعة والعدل و العفة "(٢١)، و جعل " القاصد لمدح الرجال بهذه الأربع الخصال مصيبا، و المادح بغيرها مخطئا"(٢٢) ؛ فأنكر بذلك أن يمدح الرجل بحسن الوجه ، أو كرم الأصل، وحسن منبته ، و اعترض على ذلك الآمدي ، و رأى أن طبيعة الشعر العربي لا تعين قدامة بن جعفر على ما ذهب إليه ، فقد ورد ذلك في جل الشعر العربي ، و قال إن قدامة بهذا الرأي قد "أسقط أكثر مدح العرب"(٢٣) ، و قدم دفاعا مطولا عن أهمية السير على سنن العرب في كلامها ، وتقاليدها في أشعارها ، أو ما يسمى بعمود الشعر .

وتكتمل صورة الخلافة ، و تستمد شرعيتها من ارتباطها بالدين ، ولذلك يمدحه بالعناصر المنتمية إلى هذا المجال الدلالي، و منها هذه التعبيرات الدالة:

- القداسة التي تبدأ في الظهور منذ صورة الرحلة و المطي :

و إذا المطي بنا بلغن محمدا فظهورهن على الرجال حرام

قربننا من خير من وطئ الحصى فلها علينا حرمة و ذمام

- و يلاحظ أن الخليفة (الأمين) سمي الرسول محمد صلى الله عليه و سلم ، ولعل ذكر اسمه في مثل هذا السياق:(قربننا من خير من وطئ الحصى ...) يستدعي – في الغالب – ذكر الرسول عليه أفضل الصلاة و االسلام ، و هذا أيضا ما يشيع القداسة خلال البيتين السابقين ؛ فيجعل ظهور المطايا حراما ، فمثل هذا المديح أحرى به أن يكون للنبي محمد صلى الله عليه وسلم . وعلى هذا النحو تشع كلمة محمدا في هذا السياق (و إذا المطي بنا بلغن محمدا ...) إيحاءات دينية و قدسية جمة .

- هذا الملك (الخليفة):" يرضي الإله بهديه ..." ب ١٦،أي أنه خليفة مؤيد من الله ، لا ينطق عن نفسه ،و إنما ينطق بهدي الله – سبحانه و تعالى– له .
- داوى به الله القلوب من العمى ... ب ١٨ . و يلاحظ أن ثمة تناصا لهذا المدح مع الآيات القرآنية التي تربط الضلال و الكفر بالعمى ، وتربط الهداية بالإبصار مثل قوله تعالى : "أمن يعلم أنما أنزل إليك من ربك الحق كمن هو أعمى ..." الرعد ي ١٩ ، و قوله تعالى : "و أما ثمود فهديناهم فاستحبوا العمى على الهدى ... " فصلت ي ١٧ . و قوله تعالى :" فإنها لا تعمى الأبصار و لكن تعمى القلوب التي في الصدور... " الحج ي ٤٦ .
- لبس الشباب بنوره الإسلام ب ١٤ .

و كذلك يمدح أبو نواس الخليفة الأمين، بما ينتمي إلى خصائص السيادة في الثقافة العربية ، مثال :

- سبط البنان إذا احتبى بنجاده ... ب ١٥ .
- أصبحت يابن زبيدة ابنة جعفر ... ب ١٩، فينسبه إلى أمه الشريفة القرشية ،و يدعوه بابن زبيدة؛ على عادة الأشراف من العرب .

و يلاحظ أن هذه القصيدة تأخذ بنية دائرية ؛ فيأتي مطلعها معبرا عن سطوة الأيام ؛ عندما يقول :

يا دار ما فعلت بك الأيام ضامتك و الأيام ليس تضام

وهو من المطالع التي تتشاءم بها العرب ، و تتطير ، و لذلك يمكن أن تعده على الرغم من جودته الفنية مما يندرج تحت سيئ الابتداءات . (٢٤) . وكذلك عندما يرد خلال القصيدة في البيت السادس عشر قوله : (تردى) ، مع ما يمكن أن تشير إليه الكلمة من معاني الردى والهلاك .

ثم يختتم الشاعر القصيدة أيضا بذكر سطوة الزمن ، و دورة الأيام أو دائرتها ؛ في قوله :

فسلمت للأمر الذي ترجى له و تقاعست عن يومك الأيام

وعلى هذا النحو تبدأ القصيدة بتعظيم سطوة الأيام، و تنتهي بالتوجس من صنيع الأيام . ربما كان الشاعر يتوقع مصير الخليفة الأمين ، و لكنه يرجو له التأجيل والإمهال وتقاعس الأيام عنه .

وربما كان هذا الدعاء في ختام القصيدة يعكس شيئا من تشاؤم الشاعر،

ويلاحظ أخيرا أن الشاعر يعتمد على الوصف المشهدي أو الصورة الكلية ، التي ينسجها الشاعر بخلق علاقات جديدة بين الكلمات ، و هذا النمط من الصور هو ما كان يقصد إليه سيسل داي لويس بقوله: " إنها لوحة لفظية محملة بالإحساس والعاطفة"(٢٥) في حين تقل الصور الفنية الجزئية ذات الطابع البلاغي .

وقد عوض الشاعر ذلك الفقر في التصوير الفني عن طريق ثراء التراكيب، وتنوعها بين الخبر و الإنشاء ، و التذييل ، و الالتفات، و الانتقال بين ضمائر المخاطبة و الغياب .

الهوامش :

١. ابن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ، تحقيق :محمود محمد شاكر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ٢٠٠١ ، ص ٣٤ . حيث يقول ابن سلام:"وكان الشعر في الجاهلية ديوان علمهم ، و منتهى حكمهم ، به يأخذون ، و إليه يصيرون ... قال عمر بن الخطاب : كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه ... " .

٢. ابن قتيبة ، الشعر و الشعراء ، تحقيق و شرح أحمد محمد شاكر القاهرة ، دار الحديث ،٢٠٠٦ ،ج ١، ص ٦٥ .

٣. ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر آدابه و نقده ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، القاهرة ، دار الطلائع للنشر و التوزيع ، ٢٠٠٩، ج ١ ، ص ١٠٣.

٤. ابن رشيق ، المصدر السابق ، مج ١، ص ١٠٣ . و انظر الرماني و الخطابي و عبد القاهر الجرجاني ، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله ، محمد زغلول سلام ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ، دار المعارف ، ص ٧٥ و ما بعدها .

٥. ابن رشيق ، المصدر السابق ، ص ١٠٤ .

٦. المرزباني ، أبو عبد الله محمد بن عمران ت ٣٨٤ هـ ، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ،تحقيق و تقديم محمد حسين شمس الدين ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٥، ص ٢٠٦ .

٧. المرزباني ، المصدر السابق ، ص ٢٠٧ .

٨. ابن قتيبة، المصدر السابق ، ج١، ص٧٥-٧٦.

٩. أبو نواس ، الديوان ، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي ، دار الكتاب العربي، بيروت ، ١٩٨٤ ، ص ٤٠٧ .

١٠.مصطفى الشكعة ، الشعر و الشعراء في العصر العباسي ، بيروت ، دار العلم للملايين ، الطبعة السادسة ، ١٩٨٦، ص ٢٨١ .

١١.محمد أبو الأنوا ر، الشعر العباسي تطوره و قيمه الفنية ، القاهرة ، مكتبة الآداب ، الطبعة الثالثة ، ٢٠٠٩ ، ص ١٩٠ .و انظر أيضا يوسف خليف ، في الشعر العباسي – نحو منهج جديد ، القاهرة ، دار غريب ، د.ت، ص ٦٥ .و انظر كذلك شوقي ضيف ، العصر العباسي الأول ، القاهرة، دار المعارف ، الطبعة الثامنة ، د.ت ، ص٢٢٠ . و انظر عز الدين إسماعيل ، في العصر العباسي – الرؤية و الفن ، دار النهضة العربية، بيروت ، ١٩٧٥ ، ص ٣٤١.

١٢.انظرابن منظور محمد بن مكرم المصري ، لسان العرب ، بيروت ، دار صادر ، مادة(دور) .

١٣.ابن منظور ، المصدر السابق ، مادة (عرم) .

١٤. أبو هلال العسكري ، ديوان المعاني، شرحه و ضبط نصه أحمد حسن بسج، بيروت ، دار الكتب العلمية ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٤ ، ج ٢ ، ص ٢١٧ – ٢١٩ .

١٥. البرقوقي ، عبد الرحمن ، شرح ديوان المتنبي ، بيروت ، لبنان ، دار الكتب العلمية ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠١، ج ٢ ، ص ٢٣٨ .

١٦.النسائي ، سنن النسائي بشرح الحافظ جلال الدين السيوطي وحاشية الإمام السندي ، تحقيق عبد الفتاح أبو غدة ، الطبعة الثالثة ، بيروت – حلب، مكتب المطبوعات الإسلامية ، ١٩٩٤ ، ج ٣ ، كتاب الأيمان والنذور، الحديث رقم ٣٣١٦ .

١٧ – المرزباني محمد بن عمران ، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ، تحقيق و تقديم محمد حسين شمس الدين ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٥ ، ص٨٧ –٨٨ .وانظر أيضا : محمد بن يزيد المبرد ، الكامل في اللغة و الأدب ، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ، الطبعة الثالثة ، القاهرة، دار الفكر ، ١٩٩٧ ، ج ١ ، ص ١٤٧ .

١٨ – المرزباني ، المصدر السابق ، نفسه .

١٩ – أبو نواس ، الديوان ، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي ، لبنان، دار الكتاب العربي ، ١٩٨٤ ، ص ٦٤٩ .

٢٠ – إبراهيم عبد الرحمن محمد ، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٠ ، ص ٢٩ .

٢١ – أبو الفرج قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت ، دار الكتب العلمية ، د.ت، ص ٩٦ .

٢٢ – قدامة بن جعفر ، المصدر السابق ، نفسه .

٢٣ – أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي ، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، مصر ، الطبعة الرابعة ، ١٩٩٢ ، مج ٢ ،ص ٣٦٨-٣٦٩.

٢٤ – ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر آدابه و نقده ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، القاهرة ، دار الطلائع للنشر و التوزيع ، ٢٠٠٩، ج ١ ، ص ١٨٧ . حيث يورد ما يأتي : " و من قبيح ما وقع لأبي نواس الذي أساء فيه أدبه ... أن بعض بني برمك بنى دارا استفرغ فيها مجهوده ، و انتقل إليها ؛ فصنع أبو نواس قصيدة يمدحه بها يقول أولها :

أربع البلى إن الخشوع لباد عليك و إني لم أخنك ودادي

و ختمها بقوله :

سلام على الدنيا إذا ما فقدتم بني برمك من رائحين و غادي

فتطير منها البرمكي ، و اشمأز حتى كلح ، و ظهرة الوجمة عليه ، ثم قال : نعيت إلينا أنفسنا يا أبا نواس ، فما كانت إلا مديدة حتى أوقع بهم الرشيد و صحت الطيرة " .

٢٥ – سيسل دي لويس ، ترجمة : أحمد نصيف الجنابي ،و مالك ميري، وسلمان حسن إبراهيم ، مراجعة :عناد غزوان ، بغداد ، دار الرشيد ، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام ، ١٩٨٢ ، ص ٢٣ .

القصيدة المتناصة (قصيدة أبي تمام)

و يلزم للكشف عن علاقات التفاعل النصي بين القصيدتين أن نعنى بفحص القصيدة الثانية على ضوء مكونات القصيدة الأولى و أقسامها ؛ فإن أبا تمام قد وجد نفسه في مواجهة نصين : الأول أكثر قربا و أضيق مجالا يتمثل في قصيدة أبي نواس . والآخر أبعد شيئا ،لكنه أوسع مجالا و هو تقاليد القصيدة العربية ، وتراثها المتراكم ، الذي عني أبو تمام بجمعه وتخميره في مختاراته الشعرية المتنوعة .

أي أن مجال التناص أمام أبي تمام كان واسعا ، إما أن يقف عند قصيدة أبي نواس ، و إما ان يمتاح من التراث الشعري العربي ، الذي يمثل البنية العميقة لكلتا القصيدتين .

و نتوقف ابتداء عند اللوحة الأولى: الأطلال :

دمن ألم بها فقال سلام كم حل عقدة صبره الإلمام
نحرت ركاب القوم حتى يغبروا رجلي لقد عنفوا علي و لاموا
عشقوا و لا رزقوا أيعذل عاشق رزقت هواه معالم و خيام
وقفواعلي اللوم حتى خيلوا أن الوقوف على الديار حرام
ما مر يوم واحد إلا و في أحشائه لمحلتيك غمام
حتى تعمم صلع هامات الربا من نوره و تأزر الأهضام
و لقد أراك فهل أراك بغبطة والعيش غض و الزمان غلام(١)

و يلاحظ أن الشاعر يبتدئ قصيدته بمقدمة طللية مستخدما ضمير الغائب في قوله :" دمن ألم بها..."و الدمنة من آثار الناس بعد ارتحالهم أوماسود من آثار الديار، "وقيل ما سودوا من آثار البعر و غيره ، و أصل الدمن ما تدمنه الإبل و الغنم من أبعارها و أبوالها أي تلبده من مرابطها ؛ فربما نبت فيها النبات الحسن النضير ، قال رسول الله :" إياكم و خضراء الدمن ، قيل : و ما ذلك ؟ قال : المرأة الحسناء في المنبت السوء " ؛ فشبه المرأة بما ينبت في الدمن من الكلإ يرى له نضارة ، و هو وبئ المرعى منتن الأصل ، و الدمن الحقد المضمن في الصدر ، وقيل : لا يكون الحقد دمنة إلا حتى يأتي عليه الدهر ، و قد دمن عليه ، و قد دمنت قلوبهم بالكسر "(٢) واستخدم كلمة (دمنة) للتعبير عن الأطلال بما لها من إيحاءات سيئة .

وعبر عن وقوفه عليها بوقوف المتعجل ؛ يدل على ذلك الفعل (ألم)،مع أن الشعراء القدماء قد أطالوا الوقوف على الديار؛ من ذلك ما ورد في الشعر القديم من قول الشاعر امرئ القيس :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

وقوفا بها صحبي على مطيهم يقولون لا تهلك أسى و تجمل (٣)

و قال زهير بن أبي سلمى :

وقفت بها من بعد عشرين حجة فلأيا عرفت الدار بعد توهم(٤)

و قال لبيد :

فوقفت أسألها و كيف سؤالنا صما خوالد ما يبين كلامها(٥)

و يقول عنترة العبسي :

فوقفت فيها ناقتي و كأنها فدن لأقضي حاجة المتلوم... (٦)

و يروى في معلقة طرفة قول الشاعر :

وقوفا بها صحبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسى و تجلد (٧)

وربما يتفق التعبير عن الديار بالدمن مع ما فعله أبو تمام عندما وقف عليها وقفة المتعجل ، و خاطبها كذلك خطابا موجزا .

و ربما كان الشطر الثاني تبريرا لموقفه من الأطلال في الشطر الأول ، فقد استخدم (كم الخبرية) التي تفيد الكثرة ، و ذكر أن قوة صبره " عقدة صبره " تضيع مع هذا الإلمام السريع .

و يبدو موقفه من الظعائن في البيت الثاني أكثر غرابة ، إذ يدعو على المرتحلين أن تعقر ركابهم ، فيضطرجميعهم إلى أن " يغبروا رجلى " كي يصلوا إلى منازلهم. و يعلل موقفه العدائي منهم بموقفهم السابق الذي أوضحه بقوله : "لقد عنفوا علي ولاموا" ، مع ملاحظة التفاوت بين ما تعرض له الشاعر من تعنيفهم ولومهم ، وما يدعو عليهم به .

ويلاحظ التباين بين موقف كلا الشاعرين من الإبل ؛ فإذا كان أبو نواس قد نذر إن بلغته الخليفة الأمين ؛ أن يسيبها ، و يجعلها مقدسة (فظهورهن على الرجال حرام) ب ٨ ، لكن أبا تمام لم يكن رفيقا بإبل الظعائن، فقد دعا عليها بالعقر.

و يدعو الشاعر عليهم أيضا في البيت الثالث " عشقوا ولارزقوا"، أي أن يذوقوا تجربته ؛ فيحرموا الوصال مع شدة عشقهم بسبب البين أو الفراق. ويوضح سبب دعائه عليهم من خلال الاستفهام الاستنكاري "أيعذل عاشق"، ويحقق المماثلة بقوله :" رزقت هواه معالم و خيام "، فيبدو واضحا عنصر القدرية في قوله : " رزقت " فقد كتب عليه أن يهوى تلك المعالم و تلك الخيام .

ويبتدئ الشاعر البيت الرابع بتعليل موقفه الغريب من الظاعنين؛ فيذكر"وقفوا علي اللوم " أي اختصوه دون غيره باللوم مع استنكاره السابق " أيعذل عاشق" . ويكرر الشاعر الوقوف على الديار في الشطر الثاني فيما يمكن تسميته رد الأعجاز على الصدور ، الذي يعبر عن شدة إنكارهم على الشاعر العاشق ، حتى ظن أو خيل إليه أن الوقوف على الديار صار حراما .

ثم يلتفت إلى الديار ؛ فيدعو لها بالسقيا الغزيرة التي لا تعدوها يوما، بل تتكرر كل يوم ، حتى ينبت على أثرها النبات في أعالي الربا ، و في السفح منها، مع ما يرتبط بالسقيا من مظاهر الحياة المتخيلة ؛ إذ إنه – كما قال الله تعالى–"وجعلنا من الماء كل شئ حي "س الأنبياء ي ٣٠ ؛ فهي دعوة بعودة الحياة إلى الديار مرة أخرى.

ويلاحظ أن موقف الشاعر من الديار في الأبيات الأخيرة (٥–٦–٧) يختلف عن مو قفه من القوم المرتحلين عنها ،و فيهم المحبوبة ، و لا ينسى أبو تمام صنعته في هذه الأبيات ، و في مقدمتها الولع بالاستعارة المكنية أوالتجسيمية، ابتداء من عقدة الصبر في البيت الأول .

وعندما يجعل لليوم أحشاء تشتمل على الغمام في استعارة غير مألوفة ، وعندما يجعل للربا هامات ، و يجعلها صلعاء ، فعندما يسقط الغيث، تعمم تلك الهامات الصلع للربا بالزهر أو النور .

وعندما يجعل الأهضام " جمع هضم و هو المطمئن من الأرض "(٨). تأتزر بالنبات عندما يسقط عليها الغيث من الغمام ، الذي في أحشاء اليوم ، مع ما في هذه الاستعارات من تلفيق، وهذه الاستعارات الملفقة التي تقدم الطبيعة في صورة شوهاء ، تأتي في سياق الاستطراد الفني ، أو ولع الشاعر بصناعته الذي يمارسه على الطبيعة.

وقد اشتهر أبو تمام بالاستعارات البعيدة التي أغاظت النقاد القدماء ، و في مقدمتهم الآمدي ت ٣٧٠هـ، فنجده يعلق على استعاراته في قوله الآتي :

جارى إليه البين وصل خريدة ماشت إليه المطل مشي الأكبد

في تأثرية واضحة قائلا : " فيا معشر الشعراء و البلغاء ، و ياأهل اللغة العربية... خبرونا كيف يجاري البين وصلها ؟و كيف تماشي هي مطلها ؟ ألا تسمعون ؟ ألا تضحكون ؟ " (٩) .

و قد حكى الآمدي تفرد أبي تمام بهذا المذهب و علله بقوله : " و إنما رأى أبو تمام أشياء يسيرة من بعيد الاستعارات ،متفرقة في أشعار القدماء ... فاحتذاها ، وأحب الإبداع و الإغراب ، بإيراد أمثالها ، فاحتطب ، و استكثر منها"(١٠).

ويلاحظ العنف اللغوي الذي يمارسه الشاعر ، ابتداء بالدعاء على ركاب القوم ، و الدعاءعلى القوم أنفسهم بأن يذوقوا العشق ، ولايرزقوا الوصل . الأمر الذي يتأكد بلجوء الشاعر إلى الاستعارات غير المألوفة مثل "صلع هامات الربا " وقوله "وتأزر الأهضام " ، يبرر بها اخضرار قمم الجبال ، واخضرارسفوحها ، في حين يبقى ما بينهما عاريا من الخضرة، فلو أوغلنا في التشخيص أو الأنسنة ، لبدا ذلك الإنسان في صورة مضحكة؛ عاريا ، قد اعتم بعمامة خضراء ، و اتزر بإزار أخضر ، و بقي سائر جسده عاريا ، وعندما يجعل لليوم أحشاء "وفي أحشائه لمحلتيك غمام " مع قبح ذكر الأحشاء في الاستعارة لليوم . و تبدو عنايته بالتكراروا ضحة و أساسا مهما من أسس صناعته الفنية ، كما في البيت الثالث "عشقوا – عاشق"،"رزقوا – رزقت" ، وفي البيت الرابع "وقفوا – الوقوف " .

ويختتم هذه اللوحة بالاستفهام الذي يقصد به التمني ، معتمدا على تعقيد الصياغة في الشطر الأول ، و التكرار للفعل " أراك "، و الجزم في قوله : " لقد " ، والتردد الذي يناقضه في صيغة " قد أراك " ، ثم التشبيه في الشطر الثاني في قوله : "و الزمان غلام " . و يمكن الربط بين صور الخصب و النماء " والعيش غض ، والزمان غلام "بدعائه السابق بالسقيا؛ فالماء هو الوسيلة الفنية لتحقيق نضرة العيش والوجوه .

الزمـــــــن :

ب ٨ – أعوام وصل كان ينسي طولها ذكر النوى فكأنها أيام

ب ٩ – ثم انبرت أيام هجر أردفت بجوى أسى فكأنها أعوام

ب ١٠ – ثم انقضت تلك السنون وأهلها فكأنها و كأنهم أحلام

وربما استدعى ذكر الزمن في البيت السابع خلال اللوحة السابقة في وصف الأطلال ، وكان يحمل التمني بعودة الماضي (الغبطة – العيش الغض و الزمان غلام)– استدعى الحديث عن أعوام الوصل الغابرة ، و ربما كان ذلك حسن تخلص من الشاعر من ذكر الزمان، إلى ذكر الأعوام التي تتدرج تحته . ويلاحظ أن أبا تمام قد عبر عن وطأة الزمن ، و سطوته على الإنسان و الديار ؛ كما عبر عن ذلك أبو نواس في قصيدته السابقة .

و يعتمد أبو تمام في البيت الثامن بنية التناقض الظاهري و المفارقة، فيذكر أن الزمن الماضي كان أعوام وصل ،و بعد أن يثبت ذلك بما يمكن أن يترتب عليه من سعادة الشاعر بها .

يعود أبو تمام لينقض ما ذكر، فلم يتبق في ذاكرته على الحقيقة سوى "...أنها أيام " ،و ذلك بسبب ما ذكره من أنه " كان ينسي طولها ذكر النوى " ، أي أن زمن الوصل ، بعد أن ذكرأنه كان طويلا ،عاد فسلبه هذه الصفة ؛ بسبب ما كان يصاحبه من خوف الفراق و توقعه ، فلم يعد في الحقيقة أن تكون السعادة والوصل أياما قليلة .

و يعتمد على البنية ذاتها في البيت التاسع ، و إن كانت (ثم) في مطلع البيت تفيد الترتيب و التراخي ، أي أن الصياغة النحوية تثبت طول مدة الوصل. لكن الشاعريعتمد أيضا في هذا البيت على بنية المفارقة ؛ فقد كان الهجر في الحقيقة أياما معدودات " أيام هجر" ، لكنها عندما تصدرت الصورة "انبرت"،وعندما أردفت تلك الأيام– بجوى (شدة و حرقة) – "أسى". و من خلال هذه الاستعارة ، صارت "كأنها أعوام ".

وجاءت الأفعال الماضية " انبرت – أردفت " دالة على السرعة . واعتمد الشاعر في البيت العاشر على أداة العطف (ثم) التي تفيد التأخير ، لكنه ينقضه استخدام الفعل الماضي " انقضت " الذي حكم به على" السنون وأهلها " بالفناء والتلاشي

، ليصبح جميعهم أحلاما" فكأنها و كأنهم أحلام" خيالات تضاد تماما الواقع ، ووفق ذلك فليس لها أدنى وجود حقيقي .

ويلاحظ أيضا في هذه الأبيات عدوان الزمن ، فقد أتى على كل شئ: المحبوبة و " أهلها "، و أتى على زمن "الوصل " ، فلا نجد في البيت العاشر سوى الفناء التام لكل من البشر و الأحداث . و ظهر تمكن الشاعر من الصنعة الفنية ، التي لم تقف حائلا دون التعبير عن قضيته مع الزمن ؛ فيلاحظ أنه تلاعب بكلمات (الأعوام – الأيام) ، فافتتح بيته الثامن بذكر الأعوام، و جعل قافيته كلمة (الأيام) ، و قلب هذا الترتيب في البيت التالي له.

لوحة الحمامة ، و هي غير موجودة في قصيدة أبي نواس :

يقول أبو تمام :

ب ١١ – أتصعصت عبرات عينك أن دعت ورقاء حين تصعصع الإظلام

ب ١٢ – لا تنشجن لها فإن بكاءها ضحك و إن بكاءك استغرام

ب ١٣ – هن الحمام فإن كسرت عيافة من حائهن فإنهن حمام

وتكون النقلة إلى هذا المقطع من القصيدة ، بواسطة الالتفات ؛ فقد انتقل الشاعرمن الحديث بضمير الغائب إلى الحديث بضمير المخاطب ، لعله يتخيل صاحبا على عادة الشعراء العرب ، أو الأرجح أن يخاطب نفسه. وكان هذا الاستطراد من الشاعر لذكر الورقاء و الحنين إلى المحبوبة .

ويعتمد الشاعر على التكرار فيما يسمى برد الأعجاز على الصدور في قوله: "أتصعصت ...؟– تصعصع"، مستخدما هذا الفعل المجرد الرباعي المبني على التكرارأيضا (صع– صع) ، الذي يحاكي الاضطراب و التفرق ، وهذا الضرب يسمى في اللغة محاكاة أصوات الطبيعة ono matopea .

ويشغل فضاء هذه الأبيات صور متماثلة،متباينة في الوقت ذاته ، صورة الورقاء تشجو ، وصورة المحب يبكي ،و صوت الشاعر ينكرعلى مخاطبه أو على نفسه التأثر بدعاء الورقاء . وهناك تماثل آخر بين صورة الظلام يتفرق ، وصورة دموع العاشق تتصعصع أيضا.

و يلاحظ أن إنكارالشاعر منذ البيت الحادي عشر يبدو مبررا ، فقد تصعصت عبرات عين العاشق ، في حين أسند إلى الورقاء أنها (دعت) ، ويأخذ في الإقناع ،

فهو يمارس الحجاج بواسطة الاستفهام الاستنكاري ، ثم بواسطة النهي ، فتوضيح الحقيقة عن طريق التقسيم .

وربما اندفع الشاعر إلى أسلوب النهي محاولا إقناع مخاطبه ، ثم يكمل ذلك بتفصيل صورة الاختلاف بين العاشق و الحمامة ، و يجزم بأن صوتها – و إن استخدم كلمة بكاءها – للمشاكلة ، إنما هو ضحك ، في حين يأتي بكاء العاشق على الحقيقة ، لتكون عاقبته (استغراما) ، وهي صيغة الطلب للخسارة والغرم والهلاك ، يقول الشارح : " وبكاؤك إذا تكلفته هو غرام واستهلاك " أي طلب للهلاك.(١١) و هذه الصورة أوضحها أبوالعلاء المعري فيما بعد بقوله:

وشبيه صوت النعي إذا قيـ ـــــس بصوت البشير في كل ناد

بكت تلكم الحمامة أم غـــ نت على فرع غصنها الميادِ؟(١٢)

وبينما يحل أبو العلاء هذه المشكلة الفنية ، عندما يحولها إلى موضوع للتأمل في الحياة و الموت ، و قضايا الوجود ؛ نجد الحل لدى أبي تمام يكمن في التأمل اللغوي الذي يؤدي به إلى اللعب اللفظي .

و يتحول الحمام في البيت الثالث عشر من رمز للحياة و السلام إلى رمز للموت ، فإن اللعب اللفظي في نطق الكلمة – على عادة العرب في التفاؤل و التشاؤم بالأسماء– سرعان ما يتحول معه الحَمام؛ إذا كسرت الحاء عيافة إلى الحمام " الذي هو اسم الموت ، فكذلك صوتها "(١٣).

و بينما يلاحظ التناص بين القصيدتين في غرض المدح واضحا على النحو الآتي :

فإذا قال أبو نواس في الخليفة الأمين :

رفع الحجاب لنا فلاح لناظر قمر تقطع دونه الأوهام

قال أبو تمام في مدح أخيه الخليفة المأمون مفصلا الصورة :

الله أكبر جاء أكبر من جرت فتحيرت من دونه الأوهام

من لا يحيط الواصفون بقدره حتى يقولوا قدره إلهام

فقد ترجمت القداسة التي عبر عنها أبو نواس بقوله : (رفع الحجاب لنا) إلى أفعال كلامية دالة عليها في قوله : (الله أكبر...) بما تشتمل عليه من قداسة وإجلال .

و إذا كان أبو نواس قد ركز على الوصف بواسطة العين والنظر؛ فرأى الخليفة قمرا تقطع دونه الأوهام ، أي لا تستطيع العقول أن تتصوره ، فإن هناك رواية أخرى لبيت أبي تمام ،تقرب بينهما ،إذ تورد الفعل (فتعثرت) بدلا من قوله (فتحيرت).

و قد أوضح ذلك أبو تمام في البيت الخامس عشر ، فتضمن الشطر الأول من بيته تفصيلا، و شرحا لما ورد في الشطر الثاني من بيت أبي نواس، و زاد عليه كما يقول القدماء بذكر أن الوصول إلى معرفة قدره على الحقيقة؛ إنما يأتي بإلهام من الله .

فقد اتفق الشاعران في مدح الخليفة بالتفرد وعلو المكانة و القدر، حتى الأوهام لا تستطيع أن تصل إلى مداه أو كنهه. فالخليفة العباسي أكبر من أن يحيط بوصفه أحد و إذا قال أبو نواس :

ملك إذا علقت يداك بحبله لا يعتريك البؤس و الإعدام

فإن أبا تمام يعتمد أيضا على التوضيح و التفصيل لصورة الكرم و الاستنقاذ من الفقر والإعدام ،ممارسا ضربا من العنف اللغوي، في البيتين السادس عشر والسابع عشر :

ب ١٦ من شرد الإعدام من أوطانه بالبذل حتى استطرف الإعدام

ب ١٧ و تكفل الأيتام عن آبائهم حتى وددنا أننا أيتـــــام

و يعتمد أبو تمام على طريقته في الصناعة ، فنجد التشخيص بواسطة الاستعارة المكنية (شرد الإعدام) ، و التجسيم في (استطرف الإعدام).

ونجد التكرار برد الأعجاز على الصدور ، فلا يكتفي أبو تمام بالمعنى الواضح السهل ، الذي ورد لدى أبي نواس عندما ذكر أن من يتعلق أو يعتلق بالخليفة بسبب لايصيبه الإعدام، لكن أبا تمام قد جعل ممدوحه – وهو يصفه بالكرم – بطلا محاربا منتصرا على الفقر . ثم استطرد فجعل الإعدام ، و قدكان محاربا مكروها مطاردا في الشطر الأول ، صار في الشطر الثاني بخلاف ذلك ، فقد صار شيئا طريفا ؛ بما للطرافة من دلالات مرغوبة متعددة ، فكثيرا ما يفسد الاستطراد والتمادي في الصنعة الصورة الفنية .

وأضاف أبو تمام إلى قصيدته زيادة معتمدا على الصناعة نفسها في التكرار برد الأعجاز على الصدور؛ فأورد الأيتام في صدر البيت على الحقيقة، وأورده في عجزه على الخيال من خلال المبالغة.

وإذا قال أبو نواس :

ملك توحد بالمكارم و العلى فرد فقيد الند فيه همام

قال أبو تمام :

يا أيها الملك الهمام وعدله ملك عليه في القضاء همام

فإذا وصف أبو نواس خليفته بأنه همام مادحا له في قافية بيته ، فإن أبا تمام يجعل خليفته ابتداء (الملك الهمام) و كأنها صفة ثابتة له ، لا يضيفها الشاعر إليه مدحا، فإنما يريد أن يمدحه –من خلال صناعته المعتمدة على التكرار– بصفة العدل ، فيجعل عدله يسيطر عليه ، و يكون ملكا هماما عند القضاء والحكم بين الناس. ويعتمد على طريقته في رد الأعجاز على الصدور ، فيتكرر الملك الهمام في الشطر الثاني أيضا؛ ليضفي على صفة العدل في الخليفة المأمون، الثبات شأنها شأن الهمة ؛ لا يستطيع الفكاك منها .

و إذا قال أبو نواس في الخليفة الأمين :

فالبهو مشتمل ببدر خلافة لبس الشباب بنوره الإسلام

إن الذي يرضى الإله بهديه ملك تردى الملك و هو غلام

و اشتمل بيتا أبي نواس على معنيين مدحيين هما :

- إن حكم الخليفة هو حكم الله ؛ قال الشاعر عنه : (يرضى الإله بهديه).
- جدد الخليفة شباب الإسلام ، قال الشاعر : (لبس الشباب بنوره الإسلام) .

فقد ورد المعنى الأول لدى أبي تمام في قوله :

مازال حكم الله يشرق وجهه في الأرض مذ نيطت بك الأحكام

و في قوله أيضا :

ما كا ن للإشراك فوزة مشهد و الله فيه و أنت و الإسلام

فيلاحظ أن أبا تمام يصرح في البيت الأول بأن حكم الخليفة هو حكم الله ، وعبر عن حضوره و شموله بلاد الإسلام ، بواسطة الكناية في قوله : (يشرق وجهه في الأرض) ، ومن خلال تعقيد التصوير عندما يجعل لحكم الله وجها مشرقا. و ثمة اشتراك بينه و بين أبي نواس في الصناعة ، فإذا أنزل أبو تمام الشمس من عليائها إلى الأرض، في الصورة السابقة المعقدة، فقد أنزل أبو نواس القمر من عليائه إلى الأرض من خلال الأسلوب الكنائي في قوله: " فالبهو مشتمل ببدر خلافة "، وفي كلتا

الصورتين ينتمي الخليفة إلى حقل دلالي واحد هو حقل الأجرام السماوية (القمر – الشمس)؛ مكتسبا معاني البهاء و العلو و القداسة .

ويتحرك الشاعر في إطار المعنى ذاته (قداسة الخليفة) ؛ عندما يجمع خلال البيت الثاني، في سياق واحد، يبدو فيه الخليفة محاطا بالله والإسلام (و الله فيه و أنت و الإسلام) .

وعندما ذكر أبو نواس أن الخليفة جدد شباب الإسلام بقوله (لبس الشباب بنوره الإسلام)، قال أبو تمام :

لما رأيت الدين يخفق قلبه و الكفر فيه تغطرس و عرام

أوريت زند عزائم تحت الدجى أسرجن فكرك و البلاد ظلام .

فإذا كان أبو نواس قد نسب النور للخليفة في صياغة واضحة نسبيا؛ إذ جعل نور الخليفة ، الناتج عن كونه بدرا ، يلبس الإسلام رداء الشباب. فقد نسب أبو تمام أيضا النور إلى الخليفة ، لكن في صياغة ملفقة؛ فقد أسند الشاعر إلى الخليفة أنه قدح زند عزائم المسلمين، و ربما يقصد عزائم الخليفة نفسه، أو غيره ؛لأنه أضاف النكرة إلى النكرة في قوله (زند عزائم) . ثم استطرد فذكر أن تلك العزائم (المنكرة) اشتعلت فأضاءت فكر الخليفة ، كما يضئ السراج.

وإذا كان الظلام في قوله :" تحت الدجى " يحتمل أن يكون ظلاما حقيقيا ، فإنه في الشطر الثاني لابد أن يكون مجازيا ؛ فقد ناسب الضوء – و هو مجازي في الشطر الثاني– أن يذكر الظلام على نحو مجازي، منزاح عن الحقيقة أيضا؛ بقوله : (والبلاد ظلام)، فاستخدم الكناية بالظلمة عن الكفر. و التنا ص مع القرأن الكريم واضح ؛ فقد استخدمت مادة الظلم للتعبير عن الكفر في آيات كثيرة منها قوله تعالى : (الله ولي الذين آمنوا يخرجهم من الظلمات إلى النور و الذين أولياؤهم الطاغوت يخرجونهم من النور إلى الظلمات) البقرة ٢٥٧ . و عبر بالبلاد –عن طريق المجاز – عن ثغور المسلمين.

ويلاحظ أن التشخيص و الأنسنة التي اعتمد عليها أبو تمام في شعره قد سادت البيتين ، فمنذ البداية جعل (الدين يخفق قلبه) ، و جعل الكفر (متغطرسا). وإذا كانت كلمة عرام قد وردت في قافية هذا البيت على نحو مجازي ، فقد ورد فعلها على نحو

مجازي أيضا في البيت الثاني من قصيدة أبي نواس مسندا إلى الزمان في قوله : (عرم الزمان...) .

و يلاحظ أن المدح بالفكر الثاقب في وقت الشدائد،و عند احمرار البأس ، قد ورد أيضا في قصيدة أبي نواس في قوله :

ملك إذا اعتصر الأمور مضى به رأي يفل السيف و هو حسام

و إذا كان أبو نواس قد مدح الخليفة الأمين بكرم نسبه وعلوه ؛ عندما قال :

أصبحت يا ابن زبيدة ابنة جعفر أمدا لعقد حباله استكمال

داوى به الله القلوب من العمى حتى أفقن وما بهن سقام

فإن أبا تمام قد مدح أخاه المأمون أيضا بكرم نسبه :

إن المكارم للخليفة لم تزل و الله يعلم ذاك و الأقـــوام

كتبت له و للأولين وراثة في اللوح حتى جفت الأقــلام

متوطؤ عقبيك في طلب العلا و المجد ثمت تستوي الأقــدام

لكن أبا تمام يمدح الخليفة بذكر أجداده الذين ورث عنهم الحكــم ؛فقــد كــانوا عربــا عباسيين ، ولم تكن أمه (مراجل) عربية ، خالصة النسب مثلما كانت زبيدة بنت جعفــر أم الأمين.

وتفيد الأبيات أيضا أن خلافة المأمون كانت مــن عنــد الله؛ قــد جــرت بهــا الأقدار،و كتبت من قبل في اللوح المحفوظ .و يلاحظ أن أبا تما م يتفاءل للمأمون بــأن يرث الحكم من بعده أبناؤه ، و يلتحقوا به في المجد (متوطؤ عقبيك في طلب العلا) ، في حين تشاءم أبو نواس لصاحبه؛ كما أوضحنا .

ويلاحظ أن قصيدة أبي تمام قد عنيت بتصوير إحدى غزوات الخليفة المــأمون (١٧٠هــ –٢١٨ هــ) للروم ، و عمدت إلى وصف جيشه اللجب مــن المــسلمين ، وكذلك وصف جيش الروم المهزوم ، و بدا الحس الــديني المــرتبط بحركــة الجهــاد الإسلامي ، الذي يجعل الأعداء – وفق رؤية العصور الوســطى – مــن المــشركين ، ويجعل الانتصار عليهم انتصارا للإسلام ، مثلما في قوله :

ب٤٣–ماكان للإشراك فوزة مشهد و الله فيه و أنت و الإسلام

وأخذت اللوحة الفنية أو المشهد الشعري، الذي صور فيه الشاعر أبو تمام المعركة ، مساحة واسعة من فضاء قصيدته، فقد امتدت خلال أبيات (٢٧– ٥١) ، واعتمد أبو تمام – كما سبق أن أشرنا – على طريقته في التصوير الفني المعتمد على التشخيص و الأنسنة بواسطة الاستعارة المكنية مثل قوله : (تسحب ذيل جيش – ساقه حسن اليقين – نقضت الروم – الحمام مفطر و الكماة صيام –رددت حد الموت ...)، و على هذا النحومن العناية بالصور الجزئية البلاغية ، فضلا عما سبق من ضروب التكرار ، تباين قصيدة أبي تمام الحالية ، قصيدة أبي نواس السابقة ؛ فلكل شاعر منهما طريقته الفنية الخاصة ، وإن تشاركا في حداثة العصر العباسي الأول .

ولم تشتمل قصيدة أبي نواس في مدح الخليفة الأمين ، على شئ من وصف الحرب و الجهاد ؛ فمما لا شك فيه أن مدة حكمه القصيرة المليئة بالفتن والاضطرابات و الصراع على الخلافة (١٩٣هـ –١٩٨ هـ)، لم تدع له فرصة لأن يفكر في الجهاد في سبيل الله ، فلم تدع بالتالي لشاعره فرصة ليظهر شاعريته في وصف الحرب و المعارك ، يصدق عليه قول الشاعر :

فلو أن قومي أنطقتني رماحهم نطقت و لكن الرماح أجرت(١٤)

الهوامش :

١. أبو تمام الطائي ، الديوان ، بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق محمد عبده عزام ، القاهرة ، دار المعارف ، الطبعة الرابعة ، ١٩٨٢ ، ص ١٥٠ .

٢. ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت،٢٠٠٣ ، مادة (دمن).

٣. التبريزي ، شرح المعلقات العشر ، تحقيق فخر الدين قباوة ، الطبعة الثالثة، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٩٦ .

و انظر :

الزوزني ، شرح المعلقات السبع ، تدقيق : محمد فوزي حمزة ، القاهرة ، مكتبة الآداب ، الطبعة الثالثة ، ٢٠١٠ ، ص ١٠ .

٤ – الزوزني ، المصدر السابق ، ص ٦١ .

٥ – الزوزني ، المصدر السابق ، ص ٨٠.

٦ – الزوزني ، المصدر السابق ، ص ١١٨ .

٧ – الزوزني ، المصدر السابق ، ص ٤١ .

٨ – أبو تمام الطائي ، الديوان بشرح الخطيب التبريزي ، ص ١٥١.

٩ – أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي ، الموازنة بين شعرأبي تمام و البحتري ، تحقيق : السيد أحمد صـــقر ، القاهرة ، دار المعارف ، الطبعة الرابعة ، ج ١ ، ص ٢٨٠ .

١٠ – الآمدي ، المصدر السابق ، ج ١ ، ص ٢٧٢ .

١١– أبو تمام ، الديوان ، المصدر السابق ، ج ٣ ، ص ١٥٢ .

١٢ – أبو العلاء المعري ،سقط الزند ، بيروت ، دار صادر ، ١٩٨٠ ، ص ٧ .

١٣ – أبو تمام ، المصدر السابق ، ج ٣ ، ص ١٥٢ .

١٤ – أبو تمام الطائي ، ديوان الحماسة ، تصحيح و شرح الشيخ محمد عبد القادر سعيد الرافعي ، القـــاهرة ، مكتبة التوفيق ، ١٣٢٢ هـــ ، ص ٣٦ .

الخاتمة :

- هذه الدراسة محاولة لقراءة الماضي الأدبي في ضوء المعاصر النقدي؛ من أجل تحقيق بصيرة أعمق و معرفة أكثر علمية و دقة بالنص الأدبي ، تجمع بين لحظتين تاريخيتين متفاوتتين؛هما لحظة إنتاج النص التراثي في الماضي والأخرى هي لحظة القراءة الآنية ،و هي أكثر تقدما في الزمن . فتعتمد الإفادة من مصطلح التناص في النقد الأدبي المعاصر في دراسة المعارضات الشعرية .و يشير هذا المصطلح إلى بعدي النقل و التحويل ؛ حيث يمثل النص السابق البنية العميقة ، حيث يمارس الشاعر اللاحق التحويل منها فيما يمكن تسميته بسطح النص أوظاهره، و هذا ما أوضحته كريستيفا من خلال مصطلحيها: pheno text ويعني لديها (النص المتناص – اللاحق) و Geno text وقصدت به (النص المتناص – السابق) . و على أية حال يمكن أن يمثل النص السابق في المعارضات الشعرية ، كتابة سابقة (طرسا أومخطوطا ...) يقرأفي ضوئها النص اللاحق ، و تكون محصلة القراءة متأثرة بالعلاقة الجدلية بين النصين .
- وإذا كنا لا ننكر على الشاعر اللاحق ، قراءته للنص السابق من خلال حمولاته الثقافية ، قراءته للنص السابق من خلال حمولاته الثقافية و الفنية ، وتأويله الخاص له ، فإننا نراه – عند إبداع قصيدة اللاحق – ايضا – مثل سابقه – في مضطرب واسع ، و ميدان فسيح ، لا يقتصر على النص السابق فقط ،و لكنه – مثل غيره – أمامه التراث الأدبي و التقاليد الشعرية على اتساعها ، يقرؤها كيفما يشاء ، أو تشاء له مكوناته الثقافية / الفنية ؛ و يعيد إنتجها و تأويلها من منظوره الشخصي ، ثم يبدع قصيدته من خلال اختياراته من التراث السابق عليه ، وانتقاءاته منهم ، وفق ما يناسبه من خصائص الخطاب الشعري و الأسلويب الخاص به ، و هو في ذلك كله تنطبق عليه بشكل ما ثنائية دي سوسير المشهورة (اللغة – الكلام) .
- و كان منطلقنا في هذه الدراسة ، يتمثل في فقه النصوص الشعرية ، ومحاولة إدراك دلالاتها ؛ فبدون ذلك لا تغني أي من النظريات النقدية شيئا ؛ فما الممارسة النقدية في حقيقتها إلا مواجهات متكررة للنصوص ، بهدف قراءتها وتفسيرها وتأويلها.

- كان لقصيدة أبي نواس طابعها التركيبي السهل ، و الحفاظ – على الرغم من وجازتها– على تقاليد الشعر العربي القديم ، مع احتفاظها بعناية أبي نواس بنقل الشعر إلى أبهاء القصور و حضارة المدن ، فالبهو مشتمل ببدر خلافة ، و طقوس الحياة الجديدة ملك إذا شربت بوجهه .

و يحدث التناسب المتوتر من المحافظة على التعامل الفني مع الشخصيات الرسمية ، و الموقف الخاص أو الرؤية الخاصة بالحياة الجديدة .

- لم يتخل أبو تمام عن مذهبه الشعري في ممارسة المغامرة اللغوية ، والنظر إلى الشعر بوصفه تجربة لغوية خالصة ، يحافظ – يسير فيها الشاعر متبعا تقاليد الشعر الشعر ، و لكن شخصيته الفنية الجديدة مذ تسعى إلى تأكيد تلك التقاليد بمحاولة قلبها على نحو شكلي ،كأن يدعو على الإبل في موكب الظاعنين ، بدلا من أن يدعو لها ، و لكنها موجودة في كلتا الحالتين .

قد تلجأ مغامرة أبي تمام اللغوية إلى ممارسة ضروب يمكن أن تقع في دائرة العنف اللغوي ، كأن يلجأ إلى اشتقاقات جديدة ، و استعارات بعيدة ، أو صور يبدو البعد العقلي فيها واضحا ، و الإتكاء على البعد العقلي دون البعد الوجداني .

إذا كانت قصيدة أبي نواس قد جاءت موجزة، متناسبة مع طابعها الحضري ، ومذهبه الفني، فإن قصيدة أبي تمام قد جاءت مطولة بدوية ، تعتمد على الشرح والتفصيل للصور و المعاني .

قائمة المصادر و المراجع :

أولا : المصادر :

١. الآمدي أبو القاسم الحسن بن بشر ، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، مصر ، الطبعة الرابعة ، ١٩٩٢.

٢. البرقوقي ، عبد الرحمن ، شرح ديوان المتنبي ، بيروت ، لبنان ، دار الكتب العلمية ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠١.

٣. التبريزي،أبو زكريا يحيي بن علي ، شرح المعلقات العشر ، تحقيق فخر الدين قباوة ، الطبعة الثالثة، بيروت ، ١٩٧٩.

٤. أبو تمام حبيب بن أوس الطائي ، الديوان ، بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق محمد عبده عزام، القاهرة ، دار المعارف ، الطبعة الرابعة ، ١٩٨٢.

٥. ديوان الحماسة ، تصحيح و شرح الشيخ محمد عبد القادر سعيد الرافعي ، القاهرة ، مكتبة التوفيق ، ١٣٢٢ هـ.

٦. الجمحي أبو عبد الله محمد بن سلام ، طبقات فحول الشعراء ، تحقيق :محمود محمد شاكر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ٢٠٠١.

٧. ابن خلكان شمس الدين أحمد بن محمد ، وفيات الأعيان و أنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس ، دار صادر، بيروت.

٨. ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر آدابه و نقده ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، القاهرة ، دار الطلائع للنشر و التوزيع ، ٢٠٠٩.

٩. الرماني و الخطابي و عبد القاهر الجرجاني ، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله ، محمد زغلول سلام ، الطبعة الثالثة ، القاهرة ، دار المعارف، د.ت.

١٠. الزوزني ، شرح المعلقات السبع ، تدقيق : محمد فوزي حمزة ، القاهرة ، مكتبة الآداب ، الطبعة الثالثة ، ٢٠١٠.

١١. الصولي أبو بكرمحمد بن يحيى ، أخبار أبي تمام ، تحقيق خليل محمود عساكر، ومحمد عبده عزام ،و نظير الإسلام الهندي ، وقدم له أحمد أمين ، الطبعة الثالثة ، بيروت ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، ١٩٨٠.

١٢. العسكري أبو هلال الحسن بن عبد الله ، ديوان المعاني، شرحه و ضبط نصه أحمد حسن بسج، بيروت ، دار الكتب العلمية ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٤ .

١٣. ابن قتيبة أبومحمد عبدالله بن مسلم، الشعر و الشعراء ، تحقيق و شرح أحمد محمد شاكر القاهرة ، دار الحديث ،٢٠٠٦.
١٤. أبو الفرج قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت ، دار الكتب العلمية ، د.ت، د.ط.
١٥. المبرد محمد بن يزيد ، الكامل في اللغة و الأدب ، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ، الطبعة الثالثة ، القاهرة، دار الفكر ، ١٩٩٧.
١٦. المرزباني ، أبو عبد الله محمد بن عمران ت ٣٨٤ هـ ، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ،تحقيق و تقديم محمد حسين شمس الدين ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٥.
١٧. ابن منظور محمد بن مكرم المصري ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت،٢٠٠٣.
١٨. أبو العباس عبد الله بن المعتز ، كتاب البديع ، شرحه و حققه عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية ، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٢.
١٩. المعري أبو العلاء أحمد بن عبدالله بن سليمان ،سقط الزند ، بيروت، دار صادر ، ١٩٨٠.
٢٠. النسائي ، سنن النسائي بشرح الحافظ جلال الدين السيوطي وحاشية الإمام السندي ، تحقيق عبد الفتاح أبو غدة ، الطبعة الثالثة ، بيروت – حلب، مكتب المطبوعات الإسلامية ، ١٩٩٤ .
٢١. أبو نواس الحسن بن هانئ، الديوان ، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي ، لبنان، دار الكتاب العربي ، ١٩٨٤.

ثانيا : المراجع :

١. إبراهيم عبد الرحمن محمد ، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٠.
٢. جراهام ألين ، التناص ، ترجمة محمد الجندي ، الطبعة الأولى ، القاهرة ، المركز القومي للترجمة ،٢٠١٦.
٣. رولان بارت، من العمل إلى النص ، ضمن كتاب (هسهسة اللغة) ترجمة منذر عياشي ، حلب ، مركزالإنماء الحضاري، الطبعة الأولى ، ١٩٩٩.

٤. تزفيتان تودوروف ، ميخائيل باختين ، المبدأ الحواري ، ترجمة فخري صالح ، الطبعة العربية الثانية ، ١٩٩٦ ، بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، عمان ، دار الفارس.
٥. دوبيازي ، مارك ، نظرية التناص ، ترجمة المختار حسني، م. علامات.
٦. ليون سومفيل ، التناصية ، ترجمة :وائل بركات ، م علامات، النادي الثقافي بجدة ، مج ٦ ،ع ٢١.
٧. صبري حافظ ، أفق الخطاب النقدي ، دراسات نظرية و قراءات تطبيقية ، القاهرة ، دار شرقيات ، ١٩٩٦.
٨. عبد الله إبراهيم و آخرون ، معرفة الآخر ، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ، الطبعة الثانية ، الدار البيضاء ، بيروت ، الدار البيضاء ، ١٩٩٦.
٩. عبد الرحمن إسماعيل السماعيل ، المعارضات الشعرية ، دراسة تاريخية ونقدية ، الطبعة الأولى ، جدة ، النادي الأدبي الثقافي ، ١٩٩٤.
١٠. عز الدين إسماعيل ، في العصر العباسي – الرؤية و الفن ، دار النهضة العربية، بيروت ، ١٩٧٥.
١١. عمر أوكان ، مدخل لدراسة النص و السلطة ، المغرب ، أفريقيا الشرق.
١٢. جوناثان كلر ، فرديناد دي سوسير ، أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات ، ترجمة عز الدين إسماعيل ، المكتبة الأكاديمية،الطبعة الأولى ، ٢٠٠٠.
١٣. جوليا كريستيفا ، علم النص ، ترجمة فريد الزاهي ، مراجعة عبد الجليل ناظم ، الطبعة الثانية ، المغرب ، دار توبقال ،١٩٩٧.
١٤. إديث كريزويل ، عصر البنيوية ، ترجمة جابر عصفور ، الطبعة الأولى ، الكويت ، القاهرة ، دار سعاد الصباح ،١٩٩٣.
١٥. سيسل دي لويس ، ترجمة : أحمد نصيف الجنابي ،و مالك ميري، وسلمان حسن إبراهيم ، مراجعة :عناد غزوان ، بغداد ، دار الرشيد ، منشورات وزارة الثقافة و الإعلام ، ١٩٨٢.
١٦. محمد أبو الأنوا ر، الشعر العباسي تطوره و قيمه الفنية ، القاهرة ، مكتبة الآداب ، الطبعة الثالثة ، ٢٠٠٩.

١٧.محمد مندور ، النقد المنهجي عند العرب ، القاهرة ، دار نهضة مصر للطباعة و النـــشر ، ١٩٩٦.

١٨.مصطفى الشكعة ، الشعر و الشعراء في العصر العباسي ، بيروت ، دار العلم للملايين ، الطبعة السادسة ، ١٩٨٦.

١٩.يوسف خليف ، في الشعر العباسي – نحو منهج جديد ، القـــاهرة ، دار غريـــب ، د.ت.

شوقي ضيف ، العصر العباسي الأول، القاهرة، دار المعارف ، الطبعة الثامنة ، د.ت.

٢٠. Wendell v . harris : dictionary of concepts in literary criticism and theory ; green wood press ; usa; ١٩٩٢.