النص الغائب في شعر البهاء زهير

(رائيته في مدح الملك الكامل نموذجًا)

إعداد

د / إبراهيم حسين أبو سريع إسماعيل
أستاذ اللغة العربية وأدابها المساعد
المملكة العربية السعودية

الملخَّص العربي:

لقد أثارت القصيدة العربية ببنائها وتشكيلها الفني قضايا كثيرة، التف حولها العلماء القدماء من لغويين وبلاغيين ونقاد، كما اهتم بها العلماء المحدثون في محاولة لدراستها وتعليلها، ولاسيما أن مظاهر هذا البناء تتراوح بين بعض الثوابت من جهة وبعض الخصائص التي تميز طريقة شاعر عن آخر من جهة أخرى؛ مما يعني أن هناك مساحات من خريطة هذه القضية ما تزال في حاجة إلى التغطية البحثية والنقاشية، حتى تساعد على رسم خريطة تاريخية عبر عصور الأدب العربي تمثل تطور بناء القصيدة العربية وتقنياتها الفنية.

من هنا يتناول هذا البحث دراسة النص الغائب في شعر البهاء زهير(رائيته في مدح الملك الكامل نموذجا) وحضور هذا المفهوم الأدبي في شعره الذي يزخر به؛ نظرا لسعة ثقافته وخلفيته العلمية العالية، وإيمانه بالثقافتين العربية والإسلامية اللتين تشكلان موئلاً له في جميع أغراضه الشعرية.

ومنهج البحث هو المنهج التكاملي الذي تتداخل فيه المناهج البحثية المختلفة والمناسبة لمقاماتها في الدراسة.

وقد جاءت نتائج البحث لتؤكد أنَّ نصَ الشَّاعر حافل بالأدلة على حضورِ النّصّ الغائب، نحو: النص الديني والتّراثي والتّاريخي. بيدَ أنّ الشَّاعر يهضم تجارب النُّصوص السّابقة، ويقتحم عالمها، واعيًا أبعاد التجربة الشِّعريَّة التي تمكّنه من التّفاعل مع تلك اللواقح، والتَّناص معها دون الوقوع في شركها أو التّماهي بها، محتفظًا لذاته بخصوصية التّجربة وقدرتها على التّعبير عن الواقع.

ومن هنا، نخلص إلى أنَّ البهاء زهير انفتح على الماضي، ونهل من معينه ضمن وعي وتقارب، بوصفه جسرًا رابطًا بين رغبة الذات ومحاكاة النّموذج. وقد أدرك الشَّاعر أهمية الماضي وثرائه بالنماذج الإشراقيّة، والطاقات الإبداعيّة التي تحمل مضامين حية للتجارب الإنسانيّة يمكن إسقاطها على الحياة المعيشة.

وأخيرًا، حاول البهاء توظيف تلك النّماذج في قصيدته، حيث نلحظ قصيدته تطفح بتداخلات نصوصيّة كثيرة، نحو: آيات قرآنيّة، وتجارب شعريّة، وأحداث تاريخيّة، محاكيًا ومحاورًا ومستعينًا ومستلهمًا.

ولعلّ هذهِ التقاطعات والإيحاءات والإيماءات تجسّد الثقافة الواعية والواسعة التي يملكها البهاء زهير فضلاً عن انفتاحه على مختلف الثقافات.

الكلمات المفتاحيّة: النص، الغائب، التّناص، الكامل، تراث.

الملخص الإنجليزي

Abstract

The Arabic poem has raise on its structure and form many issues for the ancient scholars of linguists and critics. And also to the modern scholars as well, in trying to study it and criticize it. The structure of the poem range between the constant and the characteristics which distinguish one poet from the other which indicate that, there is still a gap of research need to be cover to help draw a historical map through Arabic literature to present the development of the structure of Arabic poem with its technical form. From this point view the study deals with the absent text of Albaha Zoher poetry.

The research method is an integrative approach overlaps the different researches and occasions for the important of the study.

The result of the research proves that the poet text full of evidences to present the absent text towards; the religion text, heritage and historical. The research proves that, the poet experienced the previous texts and break into its world, and conscious of the poetic experience which allow him to interact with those uncertainly and contradiction with it without falling in its trap.

Abbha Zaher opened to the past, learn from it with conscious and converge by describing it as a bridge between self-desire and simulation model.

Finally, Albha tried to employee these patterns into his poem, and perhaps these intersections and gestures shaped the poet conscious and wide culture.

Key words: text, absent, contradiction, integration and heritage.

توطئة:

أملى البهاء زهير نسبه على معاصره ابن خلكان فقال: "إنه أبو الفضل محمد بن يحيى بن الحسن بن جعفر بن عاصم العتكي، ويزيد صاحب الشذرات المكي ثم القوصي"(١).

ولد في الخامس من ذي الحجة سنة إحدى وثمانين وخمسمائة بمكة، وقضى طفولته وشطرًا من صباه في الحجاز ثم انتقل إلى قوص، وفي السنة التي سقطت فيها بغداد على يد التتار سنة ستة وخمسين وستمائة هجرية أدركته الوفاة قبل مغرب يوم الأحد رابع أيام شهر ذي القعدة(٢).

وقد برز مفهومُ التَّناص بصورتهِ الأولية في كتاباتِ (ميخائيل باختين) عن (دستويفسكي)، ولكن دون تحديد دقيق له؛ إذ تحدّثَ عن (المبدأ الحواري)، ورأى أنّه من مكوناتِ النُّصوص الأدبيَّة الأساسيَّة "بشرط أنْ يصطدمَ فيها صوتانِ اصطدامًا حواريًّا"(٣)، وهذانِ الصَّوتانِ يدخلان في علاقةٍ جدليةٍ من نوعٍ خاصٍّ لإنتاج دلالة جديدة، وقد أشارَ غير باحث إلى وجود إجماع بين الباحثينَ على إرجاع المفهوم الذي يندرجُ تحت مصطلح (التَّناص) إلى "ميخائيل باختين، ذلك النّاقد الذي حلَّلَ ظاهرةَ التَّناصِّ دون أن يستعمل المصطلح نفسَه، ولا أية كلمة روسية تقابلها"(٤)، كما بيَّن (تودوروف) أنَّ المصطلحَ الذي استخدمه (باختين) للدلالة على "العلاقة بين تعبير والتَّعبيرات الأخرى، هو مصطلح الحوارية، ولكنَّ هذا المصطلح المفتاحيَّ، كما يمكن للمرء أن يتوقع، متقَلٌ بتعدُّدية مُربِكَة في المعنى"(٥).

وذهب (باختين) إلى أنَّ (التداخل النَّصِّيَّ)، لم يفلت منه سوى "آدم" عليه السّلام؛ لأنَّه كان يقارب عالمًا يتسم بالعذرية، ولم يكن قد تكلَّم فيه، وانتهك بوساطة الخطاب الأوَّل"[٦]، وهذا يعني عدم وجود خطاب إنساني، يخلو من علاقات التداخل النَّصِّيِّ، كما أشارَ (باختين) إلى نوعين من أنواع التداخل النَّصِّيِّ، هما: الأوّل (الأسلوب الخطِّي) الذي يتمثل فيه الأديب بخطاب الآخر مع إضافة بعض السّمات الفرديَّة، لكنها سمات فرديَّة فقيرة، أمَّا الثاني فقد أطلق عليه تسمية (الأسلوب التّصويري) الذي يبدِّد فيه الأديبُ كثافةَ خطاب الآخر، ويمتصه ويمحي حدوده، ويضفي عليه سمات فردية مميزة[٧] تجعله قادرًا على إنتاج دلالات جديدة تعيد اكتشاف الماضي، وتنفتح على الذاكرة البشريّة، وتعبِّر في الوقت نفسهِ عن قضايا العصر؛ لأنَّ الشَّاعر لا يستطيع الانسلاخ عمَّا يزخر به عصره من أحداث ووقائع[٨].

إنَّ تأثير (باختين)، ومبادئ النَّظريات الأدبيَّة واللُّغويَّة الأوروبيَّة لدى الشَّكلانيين الروس، وآراء (سوسير) في اللُّغة، والدَّعوة إلى انفتاح النَّصِّ لدى المدرسةِ البِنيويَّةِ التوليديَّة قد هيَّأ الظروف الملائمة لولادة (التَّناص) باعتباره مصطلحًا نقديًّا، على يد الباحثة (جوليا كرستيفا) التي نظرت إليه باعتباره نتاجًا لنصوص يعقد معها النَّصُّ الجديد علاقة تبادل حواري، ويكسر من ثمَّ أحد أعمدة البنيويَّة، وهي فكرة (مركزية النَّصِّ) وانغلاقه على ذاته، باعتباره (بنية) مكتفية بذاتها، وهذا يدلُّ على أنَّ فكرة (البنية المغلقة) التي اتخذتها البنيوية في مراحلها الأولى مبدأ لها، فكرة مضللة، ورأت (كرستيفا) أنَّ الدِّلالة الشِّعريَّة "لا يمكن أن تعتبر رهينة شفرة وحيدة"[٩]؛ لأنَّ الارتداد إلى الماضي

من الأمور الفعالة في عملية الإبداع، حيث يعقد النَّصُّ الجديد علاقة حوار مع النَّصِّ القديم، تقوم على تقنية تعتمد التآلف أو التخالف في إنتاج الدّلالة؛ وبذلك تكون الكلمات قابلة للدخول في سياقات أدبيَّة لا نهائيَّة، تعبّر عن رؤية الشَّاعر الفنِّيَّة، فالآخرون هم علاماتنا، ويجب علينا منادمتهم[١٠]، لكنَّ هذا لا يعني ذوبان شخصية الأديب في شخصية أديب آخر، بل يبقى لكلٍّ منهما شخصيته الخاصَّة المستقلة، حيث ينتج الأديب نصًّا جديدًا بالاستناد إلى النُّصوص السَّابقة تحمل بصماته ورؤيته للعالم.

وقد أكدت (جوليا كرستيفا) أنَّ صلة النَّص الجديد بالنَّص القديم، تتسم بالتكرار والتَّوزيع، أي: صلة (هدم وبناء)، وهي أيضًا صلة تبدل وتغير في النُّصوص، أي: تَناص؛ ففي حيز نص محدَّد ثمَّة ملفوظات مأخوذة من نصوص أخرى، تتداخل وتتشابك[١١]، وبذلك يكون (التَّناص) لديها هو ذلك "التقاطع داخل نص لتعبير(قول) مأخوذ من نصوص أخرى"[١٢]، أو "لوحة فسيفسائيّة من الاقتباساتِ، وكلُّ نص هو تشرُّب وتحويل لنصوص أخرى"[١٣]، وهذا يشير في رأي (رولان بارت) إلى أنّ النَّص فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة، أو نسيج من الاقتباسات، تنحدر من منابع ثقافيَّة متعددة [١٤]، كما يشير إلى أنَّ ميدان عمله ميدان واسع، يشتمل على كلِّ ما أنتجته الحضارة الإنسانيَّة[١٥].

ومن هنا، يصبح عمل (التَّناص) عبارة عن علاقة (اقتطاع وتحويل)؛ فالاقتطاع يقصد به اعتماد النَّص الجديد على نصوص أخرى سابقة، واستخدامها في بنيته وفق قوانين وآليات خاصَّة، أمَّا (التحويل) فهو توظيف

النُّصوص السَّابقة، وجعلها مزيجًا متفاعلاً لتوليد دلالات جديدة منها، فالنَّص في النوع الأوَّل (جيولوجيا كتابات)، على حد تعبير (بارت)[١٦]، وفي الثاني (مزيج كيميائي) على حد تعبير (باختين)[١٧]، أي: إنَّ العلاقة التي تربط بين النُّصوص ليست علاقة ميكانيكية، بل علاقة تفاعل وحوار وامتصاص.. إلخ.

بناءً على ما سبق، يتّضح أنّ (التَّناص) غير مقيد بزمان ومكان، بل يستعلي على حدود الزمان والمكان؛ لأنَّ الشَّاعر يستحضر من خلالهما فلذات غالية من التراث، معتمدًا في ذلك على مخزونه الثقافي والمعرفي، ولأنَّه يستطيع امتلاكهما من مرحلة قوله ﷻ: (بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ۖ وَإِذَا قَضَىٰ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُن فَيَكُونُ)[١٨]، أي: المرحلة الأولى للخلق، إلى مرحلة الحاضر الآني؛ "فنحن لا نبدع المستقبل إلاَّ في لحظة تتصل جوهريًّا بالأمس والآن"[١٩]، أو بمعنى آخر: "إنَّ النَّص نسيج من المقتبسات، ناشئ عن ألف مصدر ثقافي"[٢٠]، أو هو حصيلة لتفاعل نصوص سابقة ولا نهائية في نص جديد[٢١].

مفهوم التَّناص:

النَّصُّ الغائب أو التَّناص ظاهرة أدبية حديثة ظهرت في الأدب الغربي، ثم انتقلت مع جملة من مفاهيم أدبية حديثة إلى الأدب العربي، ولكن هل النَّص الغائب أو التَّناص جديد على الآداب العربية؟ أظن أن مفهوم التَّناص موجود في الأدب العربي قبل ظهوره مصطلحًا حديثًا في الآداب الغربية، إلا أن توظيفه في بنيته العميقة الذي أخذ أشكالاً جديدة هو الجديد في هذا المفهوم، فلعل الاقتباس أو التضمين من النصوص الأخرى تناصٌّ في مفهومه الحديث،

وقد استخدمه بعض الشعراء القدامى والمحدثين في مجمل إبداعاتهم، فهو اتكاء على نصوص قديمة بهدف تعميق الفكرة وتقوية الحجة وإبراز المراد منه، وفق سياقات تاريخية ذات دلالات عميقة، وقد كان حضور نصوص دينية مختلفة، وأقوال نثرية، وحوادث تاريخية مشهورة بارزة في النصوص التالية بهدف إضافة إضافات جديدة، أو كشف المستوى الثقافي للكتَّاب، أو زيادة التأثير على المتلقي من المراد نظمه، أو سرده بصورة جديدة تغني النَّص الجديد، وتعطيه حضورًا عميقًا.

ولذلك، فإن هذا التداخل يكشف فضاءً واسعًا، ويقدِّم رؤية عميقة، ويؤدي إلى وجود مرجعيات تثري النَّص الجديد، فيتعالق اللاحق بالسابق، وتشع النصوص القديمة والجديدة وَهَجًا جديدًا، وتقدم رؤى متقدمة لسلطة النَّص الجديد.

وقد جاءت البدايات الأولى لظاهرة التَّناص في الدراسات-اللسانية[٢٢]، ثم انتقل فيما بعد إلى الدراسات الأدبية الأخرى.

وقد توقف الدكتور محمد الزغبي طويلاً عند تعريف التَّناص، مبينًا أنه تضمين نص أدبي ما أو أفكار أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس والتضمين أو الإشارة، وذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تمتزج هذه النصوص أو الأفكار مع النَّص الأصلي وتندغم فيه، ويتشكل بذلك نص جديد متكامل بصورة جديدة[٢٣]، وبالتالي فإن التَّناص يزيد من بلاغة المبدع، ويعمل على تكثيف فكرة ما في ذهنه بواسطة تدعيمها وتفعيلها بالمعاني العميقة[٢٤].

فالتَّناص مصطلح أدبي جديد لظاهرة أدبية قديمة عرفها الأدب العربي منذ القدم، ولكنه أخذ آفاقًا جديدة ورؤى تجاوزَت الشكل لتصل إلى البنية العميقة للنص؛ ولذلك فقد أصبح الشعر ميدانًا خصبًا لظاهرة التَّناص حيث يستطيع الشاعر استدعاء نصوص شعرية أو أفكار محددة وتوظيفها في النَّص الجديد ليعطي مزيدًا من الإقناع والجمال، فالتَّناص – بعد كل ذلك – هو الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع للنصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص وأجزاء من نصوص سابقة لها، أو ما يسمى بالنَّص الغائب(٢٥).

وتتجلّى قيمة التَّناص في كونه أهم التقنيات الفنيَّة التي عني بها نقاد ودارسو الشِّعر، وعدُّوها ضربًا من تلاقح النُّصوص وتناغمها، الذي يكسب النَّص الأدبيَّ طاقة، وتكثيفًا دلاليًّا، ويسهم في رفع مستوى الخطاب، وتعميق فضاءاته الدِّلالية، وصياغته اللُّغوية.

فالتَّناص لفظ مأخوذ من الجذر الثُّلاثي (ن.ص.ص)، بمعنى التقارب والالتقاء؛ إذ يقول ابن منظور: "هَذِهِ الفَلاةُ تَنَاصُّ أَرْضَ كَذَا وتُواصِيهَا، أي: تَتَّصِلُ بِهَا"(٢٦)، فالقراءة المعجميَّة للمفردة تشير إلى أنَّ لمفهوم التَّناص جذورًا لغويَّة، وإن لم يرد هذا المفهوم بمشتقاته الاصطلاحيَّة.

وجاء التَّناص بصيغة صرفيَّة على وزن «تَفَاعَلَ» بما تحمله هذه الصِّيغة الاشتقاقيَّة من معاني المشاركة والتَّداخل بما يعني تداخل نص في نص آخر سابق عليه، ليخرج لدينا نصَّان: نص سابق، ونص لاحق، بينهما علاقة خاصَّة قد تبدأ بالمس الرفيق وتنتهي بالتمازج الكلي حتَّى يبدو الفصل بينهما أمرًا في غاية الصُّعوبة(٢٧).

وفي هذا التوافق بين الدّلالة اللغويَّة والصِّيغة الصَّرفيَّة، تكمن قيمة التَّناص باعتباره "حدوث علاقة تفاعليّة بين نص سابق ونص حاضر؛ لإنتاج نص لاحق"(٢٨)، وهو بهذا التعريف أمر قائم ومشروع لا مناص منه، حيث لا يمكن قصور نص بريء ينشئه مبدعه من درجة الصّفر، إذ إنّه "لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانيّة والمكانيّة ومحتوياتهم"(٢٩).

وباستقراء الأطروحات والتوضيحات السَّابقة، يتبين لنا أنّ التَّناص مصطلح نقدي حديث يندرج فيه كلُّ ما يتعلق باستدعاء النُّصوص السَّابقة في النَّص اللاحق، وأنّه يسعى إلى ترويض النُّصوص وتلقيحها بثقافات ورموز وإشارات تنشلها من حومة السَّطحيَّة والغنائيَّة، لتبدو قادرة على التَّحليق بقارئها إلى آفاق من العمق والجدة، وذكاء التَّأويل، والقراءة العميقة، السَّابرة لخفايا المقصدية الشِّعريَّة التي تصل – أحياناً كثيرة – إلى درجة عالية من الغموض.

رائية البهاء زهير المدحيَّة.. قراءة تناصيّة

لجأ كثير من الشعراء منذ القدم إلى استخدام التَّناص القرآني في أشعارهم بهدف زيادة التأثير في المتلقي وتأكيد المعنى، وإعلاء قامته بموازاة النَّص القرآني المعجز، كما أراد الشعراء بيان موروثهم الثقافي واستنادهم إلى نصوص غاية في الدقة والحصافة لتكون مرجعية ثقافية صلبة.

وشاعرنا شأنه شأن كثير من الشعراء اتكأ على هذه النصوص، وأفاد منها كثيرًا؛ لتعميق رؤيته للحدث أو الصورة الشعرية، وتكثيف الرمز والارتقاء به، وتأكيد ما سعى إليه من نصوصه الشعرية وهي كثيرة.

وللتناصِّ عند البهاء زهير دور فعَّال في الكشف عن البنيَّة الفنِّيَّة لقصائده، من خلال متابعةِ الظاهرة التَّناصية، وكشف العلاقات التي تربط النَّص الشِّعريِّ الحاضر بالنُّصوص الغائبةِ، وهنا يعمدُ الخطابُ الشِّعريُّ، إلى توجيه قوَّة ضاغطة، خفيَّة، تدفع المتلقيَ إلى استحضار النَّص الغائب من خلال بعضِ الإشاراتِ والتَّضميناتِ لبعض المفردات والتراكيب، وعلى هذا الأساسِ سنتناول في هذه الدِّراسة ملامح التَّناص وأشكاله المختلفة، والعوامل التي ساهمتْ في تكوينه، والخلفيَّة الثقافيَّة التي نتج عنها، ومدى مساهمة هذه الخلفية الثقافيَّة في إضفاء دلالات واسعة على رائيةِ البهاء زهير الشِّعريَّة في مدح الملك الكامل ناصر الدين بن أبي الفتح محمد بن الملك العادل، غداةَ انتصاره على الصَّليبيين، وانتزاعه دمياط منهم.

وقصيدة البهاء في مدح الملك الكامل مثل كثير من قصائد الحروب الصليبية تصف المعركة، وتسجل أحداثها، وتشيد بالملك الكامل، وبطولات جيشه في تلك المعركة، وقد بلغت هذه القصيدة في الديوان خمسين بيتًا بدأها الشاعر بالمدح مباشرة، دون أن يقدم لها - كما قدم لكثير من قصائده في المدح - بمقدمة غزلية، وربما كانت فرحته بالنصر وعودة الثغر الحبيب إلى أرض الوطن المقدسة، سببًا في ذلك فلم تترك له فرصة لغزل أو لغيره.

يبدأ الشعر قصيدته موجهًا حديثه إلى ملك مصر (الكامل محمد)، فيقول[٣٠]:

بِكَ اهْتَزَّ عِطْفُ الدِّينِ فِي حُلَلِ النَّصْرِ وَرَدَّتْ عَلَى أعْقَابِهَا مِلَّةُ الكُفْرِ
فَقَدْ أصْبَحتْ والْحَمْدُ للهِ نِعْمَةٌ يُقَصِّرُ عَنْهَا قُدْرَةُ الْحَمْدِ وَالشُّكْرِ
يَقِلُّ بِهَا بَذْلُ النُّفُوسِ بِشَارَةً وَيَصْغُرُ فِيهَا كُلُّ شَيْءٍ مِن النَّذْرِ

ألا فَلْيَقُلْ مَا شَاءَ مَنْ هُوَ قَائِلٌ ... وَدُونَكَ هَذَا مَوْضِعُ النَّظْمِ وَالنَّثْرِ
وَجَدْتَ مَحَلاً لِلمَقَالَةِ قَابِلاً ... فما لكَ إن قَصَّرْتَ فِي ذَاكَ مِنْ عُذْرِ
لكَ اللهُ مِنْ مَوْلًى إذَا جَادَ أوْ سَطَا ... فَنَاهِيكَ مِنْ عُرْفٍ، وَنَاهِيكَ مِن نُكْرِ
تَمِيسُ بِهِ الأيَّامُ فِي حُلَلِ الصِّبَا ... وَتَرْفُلُ مِنهُ فِي مطارفِهِ الخُضْرِ
أياديهِ بِيضٌ فِي الوَرَى مُوسَوِيَّةٌ ... ولَكِنَّهَا تَسْعَى عَلَى قَدَمِ الخِضْرِ
وَمِنْ أجلِهِ أضْحَى المُقَطَّمُ شامِخًا ... يُنَافِسُ حتَّى طَوْرَ سَيْنَاءَ فِي القَدْرِ
تَدِينُ لَهُ الأمْلاكُ بِالكُرْهِ وَالرِّضَى ... وَتَخدُمُهُ الأفلاكُ فِي النَّهْيِ وَالأمْرِ
فَيَا مَلِكًا سامَى المَلائِكَ رِفْعَةً ... فَفِي المَلإِ الأعْلَى لَهُ أطْيَبُ الذِّكْرِ
لِيَهْنِيكَ ما أعطاكَ ربُّكَ، إنها ... مَوَاقِفُ هُنَّ الغُرُّ فِي مَوْقِفِ الحَشْرِ
وَمَا فَرِحَتْ مِصْرٌ بِذا الفتحِ وَحْدَهَا ... لَقَدْ فَرِحَتْ بَغْدَادُ أكثرَ مِنْ مِصْرِ
فَلَوْ لَمْ يَقُمْ باللهِ حَقَّ قِيَامِهِ ... لَمَا سَلِمَتْ دَارُ السَّلامِ مِن الذُّعْرِ
وَأقْسِمُ، لَوْلا هِمَّةٌ كَامِلِيَّةٌ ... لَخَافَتْ رِجَالٌ بِالمَقَامِ وَبِالحِجْرِ
فَمَنْ مُبْلِغٌ هَذَا الهَنَاءَ لِمَكَّةٍ ... وَيَقْرَبَ تُنْهِيهِ إلَى صَاحِبِ القَبْرِ
فَقُلْ لِرَسُولِ اللهِ: إنَّ سَمِيَّهُ ... حَمَى بَيْضَةَ الإسْلامِ مِنْ نُوَبِ الدَّهْرِ
هُوَ الْكَامِلُ الْمَوْلَى الَّذِي إنْ ذَكَرْتَهُ ... فَيَا طَرَبَ الدُّنْيَا وَيَا فَرَحَ الْعَصْرِ
بِهِ ارْتَجَعَتْ دِمْيَاطُ قَهْرًا مِن الْعِدَى ... وَطَهَّرَهَا بِالسَّيْفِ وَالْمِلَّةِ الطُّهْرِ
وَرَدَّ عَلَى الْمِحْرَابِ مِنْهَا صَلاتَهُ ... وَكَمْ بَاتَ مُشْتَاقًا إلَى الشَّفْعِ وَالوِتْرِ
وَأقْسِمُ، إنْ ذَاقَتْ بَنُو الأصْفَرِ الْكَرَى ... فَلا حَلِمَتْ إلاَّ بِأعْلامِهِ الصُّفْرِ
عَجِبْتُ لِبَحْرٍ جَاءَ فِيهِ سَفِينُهُمْ ... أَلَسْنَا نَرَاهُ عِنْدَنَا مَلِكَ الغَمْرِ
أَلاَ إنَّهَا مِنْ فِعْلِهِ لَكَبِيرَةٌ ... سَيَطْلُبُ مِنْهَا عَفْوَ حِلْمِكَ واليُسْرِ
ثَلاثَةَ أعْوَامٍ أقَمْتَ وَأشْهُرًا ... تُجَاهِدُ فِيهِمْ لا بِزَيْدٍ ولا عَمْرِو
صَبَرْتَ إلَى أنْ أنْزَلَ اللهُ نَصْرَهُ ... لِذَلِكَ قَدْ أحْمَدْتَ عَاقِبَةَ الصَّبْرِ

وَلَيْلَةِ غَزْوٍ للعَدوِّ كأنَّهَا، بِكَثْرَةِ مَنْ أرْدَيْتَهُ، لَيلَةُ النَّحْرِ
فَيَا لَيْلَةً، قَدْ شَرَّفَ اللهُ قَدْرَهَا وَلا غَرْوَ، إنْ سَمَّيْتَهَا لَيْلَةَ القَدْرِ
سَدَدْتَ سَبِيلَ الْبَرِّ وَالْبَحْرِ عَنْهُمُ بِسَابِحَةٍ دُهْمٍ وَسَابِحَةٍ غُرِّ
أَسَاطِيلُ لَيْسَتْ فِي أَسَاطِيرِ مَنْ مَضَى بِكُلِّ غُرَابٍ رَاحَ أَفْتَكَ مِنْ صَقْرِ
وَجَيْشٍ كَمِثْلِ اللَّيْلِ هَوْلاً وَهَيْبَةً وَإِنْ زَانَهُ مَا فِيهِ مِنْ أَنْجُمِ زُهْرِ
وَكلِّ جَوَادٍ لَمْ يَكُنْ قَطُّ مِثْلُهُ لآلِ زُهَيرٍ، لا، وَلا لِبَنِي بَدْرِ
وَبَاتَتْ جُنُودُ اللهِ فَوْقَ ضَوَامِرٍ بِأَوْضَاحِهَا تُغْنِي السُّرَاةَ عَنِ الْفَجْرِ
فَمَا زِلْتَ حَتَّى أَيَّدَ اللهُ حِزْبَهُ وَأَشْرَقَ وَجْهُ الأَرْضِ جَذْلانَ بِالنَّصْرِ
فَرَوَّيْتَ مِنْهُمْ ظَامِئَ الْبِيضِ وَالْقَنَا وَأَشْبَعْتَ مِنْهُمْ طَاوِيَ الذِّئْبِ وَالنَّسْرِ
وَجَاءَ مُلُوكُ الرُّومِ نَحْوَكَ خُضَّعًا تُجَرِّرُ أَذْيَالَ الْمَهَانَةِ وَالصَّغْرِ
أَتَوْا مَلِكًا فَوْقَ السِّمَاكِ مَحَلُّهُ فَمِنْ جُودِهِ ذَاكَ السَّحَابُ الَّذِي يَسْرِي
فَمَنَّ عَلَيهِمْ بِالأَمَانِ تَكَرُّمًا عَلَى الرَّغْمِ مِنْ بِيضِ الصَّوَارِمِ وَالسُّمْرِ
كَفَى اللهُ دِمياطَ المَكارِهَ إنَّهَا لَمِنْ قِبْلَةِ الإسلامِ فِي مَوْضِعِ النَّحْرِ
وَمَا طَابَ مَاءُ النِّيلِ إلاَّ لأَنَّهُ يَحُلُّ مَحَلَّ الرِّيقِ مِنْ ذَلِكَ الثَّغْرِ
فَلِلَّهِ يَوْمُ الفَتْحِ، يَوْمُ دُخولِهَا وَقَدْ طَارَتِ الأَعْلامُ مِنْهَا عَلَى وَكْرِ
لَقَدْ فَاقَ أَيَّامَ الزَّمَانِ بِأَسْرِهَا وَأَنْسَى حَدِيثًا عَنْ حُنَيْنٍ وَعَنْ بَدْرِ
وَيَا سَعْدَ قَوْمٍ أَدْرَكُوا فِيهِ حَظَّهُمْ لَقَدْ جَمَعُوا بَيْنَ الغَنِيمَةِ وَالأَجْرِ
وَإِنِّي لَمُرْتَاحٌ إِلَى كُلِّ قَادِمٍ إِذَا كَانَ مِنْ ذَاكَ الْفُتُوحِ عَلَى ذِكْرِ
فَيُطْرِبُنِي ذَاكَ الْحَدِيثُ وَطِيبُهُ وَيَفْعَلُ بِي مَا لَيْسَ فِي قُدْرَةِ الخَمْرِ
وَأَصْغِي إِلَيْهِ مُسْتَعِيدًا حَدِيثَهُ كَأَنِّيَ ذُو وَقْرٍ، ولَسْتُ بِذِي وَقْرِ
يَقُومُ مَقَامَ الْبَارِدِ الْعَذْبِ فِي الظَّمَا وَيُغْنِي عَنِ الأَزْوَادِ فِي البَلَدِ القَفْرِ
فَكَمْ مَرَّ لِي يَوْمٌ إِذَا مَا سَمِعْتُهُ أَقَرَّ بِهِ سَمْعِي وَأَذْكَرَهُ فِكْرِي

وَهَا أَنَذَا حَتَّى إِلَى الْيَوْمِ رُبَّمَا أُكَذِّبُ عَنْهُ بِالصَّحِيحِ مِن الأَمْرِ
لَكَ اللهُ، مَنْ أَثْنَى عَلَيْكَ فَإِنَّمَا مِن الْقَتْلِ قَدْ أَنْجَيْتَهُ أَوْ مِن الأَسْرِ
يُقَصِّرُ عَنكَ الْمَدْحُ مِنْ كُلِّ مَادِحٍ وَلَوْ جَاءَ بِالشَّمْسِ الْمُنِيرَةِ وَالبَدْرِ

ومن هنا كانت هذه القصيدة خير مثال لصدق الشاعر في مدحه، وصدوره عن شعور ديني قوي، وعاطفة وطنية صادقة، فقد مدحه بعد أن حقق أمجادًا للإسلام والمسلمين، وبعد أن قدم عملاً بطوليًّا أنقذ به المسلمين من القتل والأسر، فوفاء لذلك مدحه الشاعر بهذه القصيدة التي جاءت نموذجًا حيًّا للمديح الصادق المبرَّأ من الأهواء الشخصية، والمطامع المادية.

وقد كان الشِّعرُ في العصرِ الأيوبي تعبيرًا صادقًا عن أحاسيسُ الشَّاعر تجاه ممدوحه، وراجتْ سوقُ المديح الذي يمجِّد البطولةَ والجهادَ في سبيلِ الله، وتغنَّى الشُّعراء بانتصارات قادة المسلمين على الصَّليبيينَ وخلَّدوا صفاتِهم الحميدةَ وأعمالَهم الخيرةَ، من ذلك ابتهاج المسلمين بانتصار الملك الكامل على الصَّليبيينَ، لذا يبدأ الشَّاعر نصَّه معلنًا – كما ذكرنا – عن شدة فرحه، لنصرة المسلمين المحاصرين من قبل الإفرنج، واستجابة الملك الكامل لنصرتهم، لهذا سعى الشَّاعر إلى تطويع إمكاناته اللُّغويَّة، وثقافته المعرفية، وتعبئتها في منجزِهِ الشعري تعبيرًا عن فرحةِ المسلمين بهذا النصرِ المؤزرِ، الذي كان نبعًا فيَّاضًا لا ينضب معينه يمد الشعراء بالأخيلة الخصبة والعواطف الجياشة، فقد شارك الشَّاعر المسلمين بهذا الإنجازِ، ممَّا يجعل خطابه الإبداعي بلاغًا جريئًا عن

سيزِ المعارك وتطور نتائجها، كما أنّه يُعَدُّ وثيقةً سياسيّةً وتاريخيّةً مهمة لتسجيل أحداث الحروب الصّليبية في مصرَ والشّامِ.

وثمة مدلولٌ أخذَ يلقي ظلالَه وحبائلَه على القصيدة هيمنةً وسيادةً، ويعمل في الوقت نفسه على تحريك الخطوط العريضة للقصيدة، وينساب طبيعيًّا في نسيج التراكيب اللُّغويَّة والصُّور الشِّعريَّة في النَّص الشعري السابق، فلا يجد الشَّاعر عنتًا أو ترددًا في إعلان تمجيده لبطولة الملك الكامل، واستنهاض همته، فقال:

بكَ اهتزّ عطفُ الدينِ في حللِ النصرِ وردتْ على أعقابها ملةُ الكفرِ
فقد أصْبَحتْ والحَمدُ لله نِعمَةً يُقَصّرُ عنها قُدرَةُ الحمدِ والشّكرِ
يَقِلّ بهَا بَذْلُ النّفوس بشارَةً ويصغرُ فيها كلّ شيءٍ من النذر
ألا فليقلْ ما شاءَ منْ هو قائلٌ ودونكَ هذا موضعُ النظم والنثرِ
وَ جَدْتَ مَحَلاً للمَقالَةِ قابلاً فما لكَ إن قصرتَ في ذاكَ من عذرِ

ومهما يكن من شيء، فإنَّ الشَّاعر انطلقَ من صفحةٍ ناصعةٍ من تاريخنا الإسلامي العريق، وقتال أسلافنا ضد الصّليبيين، راسمًا لوحة تطفح بمعاني الفخرِ والشَّجاعةِ الفائقةِ، والاستبسال العظيم، فالشَّاعر يؤكدُ بسالةَ ومقدرةَ ممدوحه (الملك الكامل) وإعماله القتل في العدو؛ رابطًا عناصر تلك اللوحة بعضها ببعض من خلال تناصّه بطريقةٍ شعريَّةٍ قديمةٍ تجلَّت بأسلوب بلاغي فريد، هو التَّصريع بواسطة حرف الروي: (الراء) لقوله: (النّصر)، و(الكفر)، حيث يقوم بدور فعال في إيقاظ ذاكرة المتلقي وانتباهه، إذ يبشِّر بولادة حرف الروي للقصيدة، فمن هنا يستدعي البهاء زهير أسلوب الشُّعراء القدماء في نظم

قصيدة المدح، ويستثمر تلكَ المرجعيات الأسلوبيّة في النَّظم، على نحو ما نقرأ في بائية أبي تمّام في مدح الخليفة العبَّاسي المعتصم بالله، إذ يقول[٣١]:

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءً مِنَ الكُتُبِ في حَدِهِ الحَدُّ بَيْنَ الْجَدِّ وَاللَّعِبِ

وبعدَ هذا، نلحظُ في الأبياتِ أثرَ القرآنِ الكريمِ جليًّا، نحو قوله: (في حلل النصر، والحمد لله، والحمد، والشكر، كلّ شيء من النذر)، فالشَّاعر قد استوحى تلك الألفاظ من النَّص القرآني؛ ليوظِّفها في نصِّه الشِّعري، بحيث تغدو جزءًا من نسيجهِ اللَّفظي، فضلاً عن إفصاحِها عمَّا يموج بمكنونه الدَّاخلي.

وممَّا لا شك فيه، أنَّ استخدامَ الشَّاعرِ للألفاظ القرآنيَّةِ يدلُّ على قوةِ اتصاله بالقرآنِ الكريم، وتأثره بثقافته، كما يعكس مقدرة الشَّاعر وملكته الشِّعريَّة في توظيف اللّفظة القرآنية في الأداء الشعري، حيث إننا نجد أنَّ هنالك "مفرداتٍ لغويَّةً اكتسبتْ هوامش إضافيَّة نتيجة لدخولها في التراكيب القرآنية حتى يصح لنا القول: إنها مفرداتٌ قرآنيّةٌ، حتَّى بعد تغيُّر السياق، وتغير الوظيفة النحوية، يظلُّ هذا الطابع، فإذا غُرِسَتْ في تراكيب ما، أشاعت منه بعضًا من هوامشها المكتسبة، ومن ثمَّ دلت على ظواهر تناصية"[٣٢].

ويتابعُ الشَّاعر إفصاحه عن الانتصارِ وفرحةِ المسلمين به، الذي أخذ يحتلُّ حيزًا ملحوظًا في مساحةِ النَّص الشِّعري، فالبهاء يشير صراحة للممدوح؛ ليبين له أنَّ ما فعله كان رفعًا لنصيب الإسلام وقهرًا لعمود الشِّرك، فالمعركة بين المسلمين والمشركين، وأحدهما في صعود والآخر في انحدار، متكئًا على أسلوبيَّة الدعاء على شاكلة الشُّعراء القدماء، فيقول:

لكَ اللهُ من مولى إذا جادَ أو سَطَا فَنَاهِيكَ مِن عُرْفٍ، وَنَاهيكَ من نُكرِ

رسمَ الشَّاعر – في نصِّه الشِّعري السّابق – صورةً رائعةً للممدوح، فهو الذي أذكى في النَّاس جذوةَ الجهاد، وأعادَ العظمةَ والعزةَ التي كستِ المسلمين فخرًا، ممَّا جعله يدعو له ويقول: كان اللهُ حافظًا لكَ، من كلِّ سوء وضلالة، ولعلَّ هذا يشير إلى أنَّ شعراء العصر الأيوبي يجدون في أنفسهم ميلاً وإعجابًا قويًّا بهؤلاء الأبطال، واستطاعوا أنْ يعبّروا بكلِّ ما أوتوا من قدرة وإبداع"[٣٣]، والجديرُ بالملاحظةِ أنَّ البهاءَ زهير قد استلهمَ رؤيتَه السَّابقةَ بتناصِّه المباشر مع قول المتنبي في رثاء جدته: [٣٤]

لَكِ اللهُ مِن مَفجوعَةٍ بِحَبيبِها قَتيلَةِ شَوقٍ غَيرَ مُلحِقِها وَصْمَا

فالمتنبي يريدُ أنْ يقدِّمَ هنا صورةً مثاليةً لجدته، ويدعو لها ويقول: كانَ اللهُ لكِ حافظًا من مفجوعةٍ قتلت بسبب شوقها إليه، وهذا الشَّوقُ لا يلحق بها عارًا أو عيبًا، لأنّه شوق الأم إلى ولدها، فيحيلنا نصُّ البهاء زهير إلى انفتاحه على أزمانٍ متعددة، من خلال توظيف الشَّاعر لصيغة الدعاء: (لكَ اللهُ من مولى..)، فظهرَ هذا التلاقحُ مع النَّص الغائب مندغمًا ومنسجمًا كليًّا مع المعنى العام للبيت الشِّعري.

ليس ذلك فحسب بل هناك مظهرٌ آخر "لفاعلية التَّناص، تجلَّى بقبول النَّص الغائب، وإعادة كتابته بطريقة لا تمسُّ جوهره، فهي مهادنة للنَّصِّ، ودفاعٌ عنه، وتحقيق سيرورته"[٣٥]، وبعثها من جديد، ومحاولة المراجعة الدّائمة لتلك النُّصوص لما تتضمنه من معانٍ شعريَّةٍ، وطاقاتٍ تعبيريَّةٍ عديدة.

ونالَ الملكُ الكاملُ حظًّا وافرًا من اهتمامِ الشَّاعر، فأشادَ بوقائعِه، وتغنَّى ببطولاتِه، فأخذَ يحلِّيه بكلِّ صفاتِ العزيمةِ والسؤددِ، فقال:

أياديهِ بيضٌ في الورَى مُوسَوِيّةٌ ولكنها تسعى على قدمِ الخضرِ
ومن أجلِهِ أضْحَى المُقَطَّمُ شامِخًا ينافسُ حتى طورَ سيناءَ في القدرِ

إنَّ المدققَ للبيتينِ الشِّعريينِ السَّابقينِ سُرعانَ ما يستحضرُ الخطابَ القرآني الموجَّه لسيدنا موسى عليه السلام: **(وَأَدْخِلْ يَدَكَ فِي جَيْبِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ ۖ فِي تِسْعِ آيَاتٍ إِلَىٰ فِرْعَوْنَ وَقَوْمِهِ ۚ إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْمًا فَاسِقِينَ)**[٣٦]، والتي هي دليل باهر على قدرةِ اللّه الفاعل المختار وصدق من جعل له معجزة، وذلك أنَّ الله تعالى أمرَهُ أنْ يدخلَ يده في جيب درعه، فإذا أدخلها وأخرجها خرجت بيضاء ساطعة كأنَّها قطعة قمر، لها لمعان تتلألأ كالبرق الخاطف.

لقد وظَّفَ الشَّاعر الإشارةَ القرآنيّةَ: (أياديه – موسوية) بكلِّ ما تحملُ من دلالات البياض النَّاصع والخير والبركة والطهر؛ لتدفع السِّياق الشِّعري للتلاحم والسَّير عبر تأطيرها قصَّة موسى عليه السلام وما تحمله من بذورِ النماء والصَّفاء.

واضحٌ إذَنْ أنَّ كلامَ البهاء زهير يحمل أبعادًا عالية، وينطوي على معانٍ داخلية يحاول فيها الشَّاعر الربطَ بين صفاتِ الملك الكامل وما يسبغه على الخلق من عطاءٍ وإنجازاتٍ وملامح شخصية سيدنا موسى عليه السلام الطَّافحة بدلالاتِ الإيمانِ والإشراق والاستجابةِ لأوامرِ الله؛ لذا أتى التلاقح مع النَّص القرآني تلاقحًا مباشرًا ومتآلفًا من خلالِ شبكةٍ من العلاقاتِ التي تُجلي رسالة الشَّاعر الفكريَّة.

وتتضافرُ النُّصوص اللَّواقحُ بعد ذلك لإشاعة جو من العلو والرفعة، فالشَّاعر يؤكدُ أنَّ الممالكَ دانتْ لممدوحهِ إما راغمة بعد أن أراها شدة بأسه، وإما راغبة بعد أن طغت مهابته، ووصفه بالهمةِ العاليةِ، وصاحب الذكر الطيب بين الملأ، ورايته دائمًا مرفوعة بالنصرِ الذي جلبه فرسانه الصَّناديد، حيث يقول:

تَدينُ لَهُ الأملاكُ بالكُرْهِ وَالرِّضَى وَتَخدُمُهُ الأفلاكُ في النَّهي وَالأمْرِ
فَيَا مَلِكًا سامَى المَلائِكَ رِفْعَةً ففي المَلإِ الأعلى لَهُ أطْيَبُ الذِّكْرِ
ليهنئكَ ما أعطاكَ ربكَ إنها مَواقِفُ هنّ الغُرُّ في موْقفِ الحَشرِ

نرى الشَّاعر قد رسمَ في أبياتهِ صورةً رائعةً للملكِ الكاملِ، فهو متفرِّدٌ في تلكَ الصُّورةِ، ليس له من قرين في المنافسةِ، حيثُ كانت له مواقف جليلة في حرب الصَّليبيين، ومن هنا، نلحظ أنَّ البهاءَ زهير استمدَّ هذه القدرة المبدعة، والصُّورة المبدعة من خلال التَّناص مع مضمون الخطاب الشِّعري للمتنبي في مدح سيف الدَّولة الحمداني في الحدث الحمراء، إذ يقول(٣٧):

يُكلِّفُ سَيفُ الدَولَةِ الجَيشَ هَمَّهُ وقد عَجَزَتْ عَنْهُ الْجُيُوشُ الخَضَارِمُ
ويَطلب عِندَ الناسِ ما عِندَ نَفسهِ وذلكَ ما لا تَدَّعِيهِ الضَراغِمُ

تكشفُ القراءةُ المتأنيةُ لهذا الخطاب، أنَّ المتنبي يعمد إلى تصويرِ شخصية سيف الدَّولة الحمداني بأنَّها منقطعةُ النَّظير في الشَّجاعةِ والإقدامِ،

ويؤكد أنَّه جاء بهمةٍ وعزيمةٍ عاليةٍ، عجزت الجيوشُ العظيمةُ عن الوصول إليها.

تتّضح لنا براعة البهاء زهير من خلال فاعلية الامتصاص الشِّعري لخطاب المتنبي وتوظيفه بصياغة جديدة، فالتَّناص هنا لم يكن تضمينًا أو اقتباسًا صريحًا له، وإنَّمَا حمَّل البهاء زهير مضامين ورؤية المتنبي بما يتناسب وسياق نصِّه الشِّعري في نقطة تتمحور حول صورة الممدوح الطَّافحة بمعاني الإكبار والإجلال في نفوس الرعية.

ولمَّا فتح الكامل دمياط، ابتهج المسلمونَ في مصرَ وبغداد بهذا النَّصرِ، وكذلك نال هذا الفتح إعجاب أهل مكَّة ومدينة رسول الله ﷺ، من ذلك قول الشَّاعر:

وما فرحتْ مصرٌ بذا الفتحِ وحدها	لقد فرحتْ بغدادُ أكثرَ من مصرِ
فلوْ لم يقمْ باللهِ حقّ قيامهِ	لما سلمتْ دارُ السلامِ مِن الذعرِ
وأقسمُ لولا همةٌ كامليةٌ	لخافتْ رجالٌ بالمقامِ وبالحجرِ
فمنْ مبلغٌ هذا الهناءَ لمكةٍ	ويثربَ تنهيهِ إلى صاحبِ القبرِ
فقُلْ لرَسولِ الله: إنَّ سَمِيَّهُ	حمى بيضةَ الإسلامِ من نوبِ الدهرِ

والقراءةَ الفاحصةَ للأبيات السَّابقة تشير إلى أنَّ الشَّاعر التفت إلى التَّناص المكاني، فقد حظي المكانُ في نصِّهِ باهتمامٍ ملحوظٍ، واحتلَّ مساحةً واسعةً، ولعلَّ مردَّ ذلك يرجع للوشائج والعلاقات المتينة التي تلامس وجدانه ومشاعره المتداخلة مع ذلك المكان، فتجلَّى حضور المكان بشكل ملموس وملحوظ ولا سيما الأماكن المقدَّسة والتَّاريخيَّة الضَّاربة جذورها في العمق، وتوظيفها في

شعره توظيفًا يضيء النَّص الشِّعري، وينجو به من الرتابة والمباشرة إلى الرمز والإيحاء.

ومن الطبيعي أنْ يكونَ المكانُ (مكَّة) موطن ولادته، هو أحدَ متناصاتِ البهاء زهير، وأكثرها في شعرِهِ؛ لأنَّ المكانَ "يَعْني بالنسبةِ للإنسانِ أشياءَ متعددةً؛ فهو المأوى والانتماءُ، ومسرحُ الأحداثِ، حتَّى إنَّ المكانَ الذي ينتمي إليه الإنسانُ يتَّخذُ بعضَ الأحيانِ طابعًا مقدسًا؛ لأنَّ العلاقةَ بينَ الإنسانِ والمكانِ علاقةٌ متجذرةٌ"(٣٨)، فالمكانُ يعينُ على تطويرِ الدِّلالة والصُّورةِ، كما أنَّه يوسِّعُ فضاءَ النَّص الشِّعريِّ، ويسهِّلُ مهمةَ تحرُّكِ الشَّاعر فيه.

فالنَّص الشِّعريُّ عنده يصبحُ استحضارًا وتعالقًا مع أماكن أو ديار متعددة، وهذا يَشي بحركةِ النَّص مع عناصر أُخرى تقوم بدور إثرائي في التوالدِ النَّصيِّ واستفادة اللاحق من السَّابق. لقد استطاعَ البهاء بثقافتهِ العميقةِ، ومخزونهِ المعرفيِّ الواسعِ أنْ يُقيمَ علاقةً وطيدةً مع المكانِ، ويستثمره استثمارًا عجيبًا لخدمةِ فكرته، وإنماء موقفه الشّعوريّ.

إنَّ الواقعَ يملي على الشَّاعر أنْ يستدعيَ الأماكن الآتية: (مصر، وبغداد، ومكة، والمدينة)، ويجعلَهما ينبوعًا للخيرِ والعطاءِ، ولعلَّ ذلكَ نابعٌ من اعتزازهِ بالمكانِ، لأنَّه يذكّرُهُ بذكرياتٍ جميلةٍ وليالٍ بهيَّةٍ قضاها، يتمتعُ بلذتِها ونشوتِها مع أصحابٍ عزَّ عليه فراقهم، فضلاً عن المكانة المقدسة لمكة والمدينة في نفوس المسلمين.

من هنا، نجد الشَّاعر يَستثمرُ البُعدَ المكانيَّ، ويمزجُهُ في بنيةِ نصِّهِ الشِّعريِّ؛ ليُعَبِّرَ عن الفرحةِ العظيمةِ التي أصابت أهل هذه الأماكن، لقد اتَّخذَ

الشَّاعر من (المكان) بُعدًا محوريًا في السِّياق الشِّعريِّ، مسقطًا عليه ملامحَ تجربته الذاتية، والتي تمركَزَتْ بعناصرِ الإعجابِ والاعتزازِ والفخرِ ببطولات القواد المسلمين؛ لأنَّ المكان يتراءى للشَّاعرِ مستودعًا للذكريات، ومحفِّزًا لتفاعلِ الحضاراتِ، لذا يجعلُ البهاءُ زهير التَّناص مع المكان: (دار السَّلام، يثرب..) مدارَ بنيةِ السِّياق، وأساسًا جوهريًّا في تماسكهِ ولملمةِ أجزائِهِ، وهو استحضارٌ ناتجٌ من التحامِ ذاتِ الشَّاعر مع ذلكَ المكانِ.

وقد تعاورتْ على إحكامِ تناصِّ الشَّاعر جملةٌ من الوسائلِ التَّعبيريَّة، والبلاغيَّةِ فكانتْ سببًا في تعميق المعنى وتأصيلهِ للمتلقي، وهذا يتَّضحُ من خلالِ قولهِ: (وما فرحت بغداد)، فالشَّاعر ذكرَ الجزءَ (بغداد) وأرادَ الكلَّ (العراق)؛ ليُؤكِّدَ على حالةِ الاندغامِ والتماهي بالبعدِ المكانيِّ، كما يتَّضحُ أنَّ الشَّاعر يجعلُ من الحذفِ وسيلةً تعبيريَّةً للتواصلِ مع المتلقي وإيصالِ المعنى له، فابتداؤُه السِّياقَ الشِّعريَّ بـ(وما فرحت مصر وحدَها) إشارةٌ لجوابٍ عن كلامٍ محذوفٍ أو سؤالٍ يتردَّدُ في ذهنِ المتلقي يبدأُ بـ(هل فرحت مصر بهذا النصر وحدها؟)، فالجوابُ تصريحًا كيف لا تفرح بغدادُ مهدُ الخلافة، وقد كفاها الكامل شر الصَّليبيين؟ وكيف لا تفرح مكة وقد صدَّ الكامل عنها وزاد، فقد كان في نيَّة الفرنسيس قائد الإفرنج غزو الأراضي المقدسة بعد أنْ يقضي على ملك مصر؟ وكان ذلك بقوله: (لقد فرحت بغداد، ومكة، ويثرب..)، وهكذا تضافرتْ جملةٌ من المعطياتِ الفنِّيَّة والوسائل التعبيريَّة لتأسيس رؤية الشَّاعر الذاتية، وإقامة أبعادٍ دلاليةٍ، ومقصدية سَعى الشَّاعر لتحقيقِها عبر التَّناص المكانيِّ.

شكلّتْ بطولاتُ القادة الأيوبيين نبعًا فيّاضًا لا ينضب معينه، يمدُّ الشُّعراءَ بالأخيلةِ الخصبة والعواطف الجياشة، فقد شاركَ شعر الحماسة ضد الصَّليبيين في العصر الأيوبي في مصرَ والشَّامِ في تصوير هذه المعارك، ممَّا يجعله بلاغًا جريئًا عن سيرِ المعارك وتطور نتائجها.

ومن هذا المنطلق أحاطَ المجتمعُ هؤلاء القادة بهالةٍ من التقديسِ والإعجابِ، وصاروا عنده مقربينَ إلى النَّفسِ والقلبِ مزدانينَ بالإيمانِ ومجملين باليقينِ ومطاعين الأمر والقول، ومن ذلك قول البهاء:

هو الكاملُ المولى الذي إن ذكرتهُ ... فيا طربَ الدنيا ويا فرحَ العصرِ
بهِ ارتجعتْ دمياطُ قهرًا من العدى ... وطهرها بالسيفِ والملةِ الطهرِ
وَرَدّ على المِحرابِ منها صَلاتَهُ ... وكم باتَ مُشتاقًا إلى الشَّفعِ وَالوِتْرِ
وأقسمُ، إنْ ذاقتْ بنو الأصفرِ الكرى ... فلا حَلِمَتْ إلاّ بأعلامِهِ الصُّفرِ

يتوجّه الشَّاعر إلىَ الممدوحِ بعد استرجاعهِ ثغر دمياط، ويصفه بأنَّه المدافع عن الحقِّ والإسلامِ، وبه يُهزم الشِّرك والكفر، فتعتز بلادُ المسلمينَ حتَّى المحاريب التي ضاقت ذَرْعًا بملة الكفر، فلم تجدْ من يعيد مجدها وسؤددها، فباتت مشتاقة لصلاتي الشَّفع والوتر، إلاَّ أنَّها ازدادت جمالاً وروعةً حين أعاد الكامل الملك المسلوب، وهو بهذه الأفعال ترتفع مكانته، ويعلو شأنه.

تكشفُ مفرداتُ عجز البيت الثالث من الخطاب الشِّعْري السَّابق: (وكم باتَ مشتاقًا إلى الشَّفعِ والوترِ) عن تلاقحٍ مباشرٍ وإعادة كتابة مفردات النَّص القرآني المباشر لقوله ﷻ: (وَالشَّفْعِ وَالْوَتْرِ)[٣٩]، ولعلَّ الشَّاعر حينما يمتاح

معانيه وأفكاره، متأثرًا بالقرآنِ الكريمِ شكلاً ومضموناً، إنَّما يصدرُ عن رؤيةٍ واقعيةٍ، أساسها التغني بالجمال الفني الصَّادر عن الواقعِ المعيش(٤٠)، نتيجة الدور الذي قام به ملوك بني أيوب في حماية المسلمين، وما حققوه من بطولاتٍ وانتصاراتٍ، وضع أمام الشَّاعر صورة ومثلاً أعلى للبطلِ يستحقُّ المدح بصدق وإخلاص.

وينتقلُ البهاءُ زهير إلى وصفِ المعركةِ، فقد حاصرَ الملكَ الكاملَ الصّليبين ثلاث سنين، ثمّ غزاهم، فشتت شملهم، ولم يغادرُ منهم أحدًا، فيقولُ البهاءُ زهير في ذلك:

ثلاثةَ أعوامٍ أقمتَ وأشهرًا تُجاهِدُ فيهِمْ لا بزَيْدٍ ولا عمرِو
صبرتَ إلى أنْ أنزلَ اللهُ نصرهُ لذلكَ قد أحمَدْتَ عاقبَةَ الصّبرِ
ولَيْلَةِ غَزْوٍ للعَدوّ كأنّهَا بكثرَةِ مَنْ أرْدَيْتَهُ لَيلَةُ النّحرِ
فيا ليلةً، قد شرفَ اللهُ قدرها ولا غروَ إنْ سميتها ليلةَ القدرِ

يؤمنُ الملكُ الكامل بالله، ويرتضي بقدره، عقيدة ومنهجًا، لا يحيد عنهما، صابرًا، محتسبًا حتى ينزل الله نصره، ويظهر ذلك الإيمان، من خلالِ مقاتلته للصليبين، رافضًا الاستعانة عليهم بغير الله ﷻ من البشر، كزيد بن حارثة، وعمرو بن العاص، فالكامل يتحمَّل قسوة تلك الليلة الحالكة، كثيرة الدماء والقتل، كأنها شبيهة بيوم النَّحر، وهو بهذا الصَّبر، والتحمّل ينتظر الفرج والانتصار واللطف من الله، ومن هنا، فإنَّ إطلاق الشَّاعر على تلك الليلة (ليلة

القدر) دلالة واضحة على طُهر النُّفوس، والترفع عن الرذيلةِ ومواطنِ التذلل إلاَّ لله.

والنّاظرُ في الأبياتِ السَّابقةِ يستطيع أنْ يلمسَ تناص الشَّخصيات التَّاريخيَّة الإسلاميَّة الضَّاربة في الجذورِ، وذلك من خلال استحضار الشَّاعر شخصيتين، هما: شخصية زيد بن حارثة بن شرحبيل من بني قضاعة، أبو أسامة، حِبُّ رسول الله ﷺ، وشخصية عمرو بن العاص السَّهمي القرشي الصَّحابي الجليل، وتعتبر كلتا الشَّخصيتين أثيرتين عند شاعرنا، يقبس منهما، وينسج على منوالهما في الحرب والدهاء.

لذا، يرسمُ الشَّاعر من خلال التَّناص مع الشَّخصيتين، صورةً بطوليةً لشخصية الملك الكامل، الطَّافحة بكل معاني القوةِ والجرأةِ، حينما طفقَ في قتال الصليبيينَ، وأحكم قبضته فيهم، ولا ريبَ أنَّ مثلَ هذا التَّوجُّهِ التَّاريخيِّ لدى البهاء زهير الباحث عن الجذورِ بغية إعادة بناء رؤيته الشِّعريَّة في ضَوْءِ التَّاريخِ الإسلامي – يكشف عن تعلقه بالموروث بكلِّ غناه الإبداعيِّ، وحمولاته الفكريَّة والإنسانيَّة التي هي كفيلة بتوسيعِ منظور رؤيته الشِّعريَّة، وتحفزه أنْ يغوصَ في آفاقِ الوجودِ الإنسانيِّ ضمن إطار أوسع.

وما من شك أنَّ ليلةَ النَّصر المؤزَّر، ووقع تلك الليلة البهية في نفوسِ المسلمينَ، قادَ الشَّاعر إلى أنْ يقرنها بشرف (ليلة القدر)، لقوله:

فَيَا لَيْلَةً، قَدْ شَرَّفَ اللهُ قَدْرَهَا ولا غروَ إنْ سَمَّيْتَهَا لَيْلَةَ الْقَدْرِ

يحيلُنا المشهدُ الشِّعري السَّابقُ إلى انفتاحِ الشَّاعر على النَّص القرآني لقوله ﷻ: (إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ الْقَدْرِ (١) وَمَا أَدْرَاكَ مَا لَيْلَةُ الْقَدْرِ (٢) لَيْلَةُ الْقَدْرِ خَيْرٌ

مِنْ ألفِ شَهْرٍ (٣)[٤١]، لقد أدرك الشَّاعر أنَّ (ليلة القدر) هي ليلة الشَّرف العظيم، وليلة الخير والبركة، وليلة السَّعادة والنُّور، وليلة الفرح والهناء، وليلة القبول للطائعين، وليلة الفوز للفائزين، وليلة الرحمة، وليلة المغفرة، وتتزين فيها السَّماء، وتنور فيها الأرض، وتفتح فيها أبواب السَّماء للمقبولين، من رزق القبول فيها سعد ولم يشق أبدًا.

وهكذا، نلحظُ أنَّ الشَّاعر التقطَ دلالات وإيحاءات (ليلة القدر) من القرآنِ الكريمِ، ووظَّفها في معان جديدة، وصاغها صياغةً فريدة؛ ليعبِّر عن فرحته وسروره بإنجازات الملك الكامل على الإفرنج.

وبعدَ أن امتدحَ الشَّاعر الملكَ الكاملَ، أدار نصَّه الشِّعري حول جيشه، وأدواته القتالية من فرسان خيالة وراجلين، وهم يحملون السُّيوف والرماح، وأساطيل بحرية، فقد وصف قوة بأسهم وكثرة عددهم، ومدح شجاعتهم التي مكنته من انتزاع ثغر دمياط[٤٢]، كما أخذ يصوِّر كيف أذاق هذا الجيش مُرَّ الهزيمة، من ذلك قوله:

سددتَ سبيلَ البرّ والبحرِ عنهمُ ... بسابحةٍ دهمٍ وسابحةٍ غرِّ
أساطيلُ ليستْ في أساطيرِ منْ مضى ... بكلّ غرابٍ راحَ أفتكَ من صقرِ
وجيشٍ كمثلِ الليلِ هولاً وهيبةً ... وإن زانهُ ما فيهِ من أنجمِ زهرِ
وكلّ جوادٍ لم يكنْ قطُّ مثلهُ ... لآلِ زُهَيرٍ، لا، ولا لبني بَدْرِ
وباتتْ جنودُ اللهِ فوقَ ضوامرٍ ... بأوضاحها تغني السراةَ عن الفجرِ
فَما زِلْتَ حتى أيَّدَ اللهُ حِزْبَهُ ... وأشرقَ وجهُ الأرضِ جذلانَ بالنصرِ
فرويتَ منهم ظامئَ البيضِ والقنا ... وأشبعتَ منهم طاويَ الذئبِ والنسرِ

وجاءَ ملوكُ الروم نحوكَ خضعًا تجررُ أذيالَ المهانةِ والصغرِ

يشكِّلُ التِّكرارُ لحرف السِّين (سددت، وسبيل، وسابحة) في مستهل مقطوعةِ الشَّاعر السَّابقة انفتاحًا على الشِّعر العربي القديم في إطارِ الانتقال من مكان إلى آخر، كما يشكّلُ التِّكرارُ البعد النَّفسي للذات الشَّاعرة في انفتاحها على الآخر من خلال صيغة الخطاب (فما زلتَ، رويتَ)[٤٣].

وقفَ البهاءُ زهير يشيد بانتصاراتِ المسلمينَ، وهي بطولات مجيدة، فإذا ما صمدت دمياط لهذا العدو واردته وجيوشه، وأنزلت به البلاء فحق للبهاء أنْ يشيدَ بها وبأبطالها في أرض العرب، التي صمدت في أدوارها التَّاريخيَّة في وجه المعتدين، وحق للبهاء أنْ يهنئ ويمدح الملك والمسلمين بانتصاراتهم كما جاهد معهم بقلمه ملة الكفر[٤٤].

ولعلَّ القارئ للأبياتِ السَّابقةِ يلحظ نفس المتنبي في حديثه عن إنجازات سيف الدَّولة، حيث كان الشَّاعر مفعمَ الإحساس، مملوءًا بالحيويةِ والحركةِ في وصفه للمعركة التي خاضها سيف الدَّولة الحمداني ضد الروم في الحدث الحمراء، حيث يقول[٤٥]:

وقد حاكَمُوها والمَنايا حَواكِمٌ فما ماتَ مَظلُومٌ ولا عاشَ ظالِمُ
أَتَوكَ يَجُرُّونَ الحَدِيدَ كأنّما سَرَوْا بِجِيادٍ ما لَهُنَّ قَوائِمُ
إذا بَرَقُوا لم تُعرَفِ البِيضُ مِنهُمُ ثِيابُهُمُ من مِثلِها والعَمائِمُ
خَمِيسٌ بِشَرق الأرضِ والغَربِ زَحفُهُ وفِي أُذُنِ الجَوزاءِ منهُ زمازِمُ
تَجَمّع فيهِ كُل لِسنٍ وأُمَّةٍ فما يُفهِمُ الحُدَّاثُ إلا التَراجِمُ
فلِلّهِ وَقتٌ ذوَّبَ الغِشَّ نارُهُ فلم يَبقَ إلا صارمٌ أو ضُبارِمُ

تَقَطع ما لا يَقطَعُ الدِرعَ والقَنا وفَرَّ منَ الفُرسان مَن لا يُصادِمُ
وَقَفتَ وَما في المَوتِ شَكٌّ لِواقِفٍ كأنكَ في جَفنِ الرَّدَى وَهْوَ نائمُ
تَمُرُّ بِكَ الأَبطالُ كَلْمَى هَزِيمةً ووَجهُكَ وَضَّاحٌ وثَغْرُكَ باسِمُ

هكذا يضيءُ لنا المُتَنبِّي عزيمةَ سيفِ الدَّولةِ ومقدارَه، فهو كبير الهمَّة، عظيم الأمر، فقد سَقَى الغمامُ (قلعةَ الحدثِ) قبلَ نزولِهِ بها، وأجادَ الغيثُ فيها قبلَ حلوله فيها، فلمَّا حلَّها أوقعَ فيها بالرومِ أشدَّ وقيعة، فقتلتهم جيوشُهُ، وفلَّقتْ هاماتِهم سيوفُه، فسفكَ فيها من دمائِهم ما ماثلَ المطر الذي جادَ بها، والسَّحاب في كثرته، وقاومه في جملتهِ[٤٦]، وواضحٌ كيفَ أعادَ البهاء زهير كتابةَ النَّص من جديدٍ من خلالِ سكبِهِ في تركيبٍ لُغوي ثانٍ يتباين عن التركيبِ اللُّغوي للمتنبي، فراحَ البهاء يستبدلُ (وجيشٍ كمثلِ الليلِ هولاً وهيبةً) بتركيبَ المُتَنبّي: (خَميسٌ بِشَرق الأرضِ والغَربِ زَحفُهُ) وحوَّرَ في تركيبِ المُتَنبّي: (وفي أذُنِ الجَوزاءِ منهُ زمازمُ) إلى: (وإن زانهُ ما فيهِ من أنجمٍ زهر)، وهي تعطي دلالةَ المشابهةِ والمقاربةِ الدّلاليَّة.

ومن هنا، يُنظرُ إلى نصِّ البهاء الشِّعري من داخله فيتمُّ مشاهدة التَّطابق الدّلاليِّ مع المُتَنبِّي، لصورةِ الممدوحِ المثالِ لِمَا يُجسِّدُ من قيمِ العزة والإباء والمضي في مجابهة الخصومِ والتصدي لهم، أمَّا إذا نُظِرَ إليه من الخارجِ، فنجدهُ إبداعًا لغويًّا، ونسيجًا محبكًا، لا تنفك خيوطه، متسعًا لاستيعابِ شبكة من العلاقاتِ والتفاعلاتِ مع النُّصوص والأنساق الثقافيَّةِ الأُخرى.

وإذا ما نظرنا بإمعانٍ إلى نصِّ خطاب شاعرنا البهاء زهير نجد أنَّه متشبع بنص المتنبي، متمثل له، ولكنّه تشبعٌ وتمثُّل يتطلب إلى أناةٍ وتروٍّ في التَّأويل

والتَّحليل وإلى خبرة منفتحة ومنفسحة ودراية بالنُّصوص المساعدةِ الأخرى التي تناص معها النَّص[٤٧]، وكانت بمثابة لواقح للنَّصِّ الجديد.

وترتفعُ حرارةُ الإحساسِ بالنَّصرِ والفرحِ، لحظة أنْ يشيدَ الشَّاعر بمكانة دمياط في موقف الجهاد المشرف، وما دمنا نتحدث عن دمياط فلا بدَّ أنْ نمرَّ من تاريخ ذلك العهد الذي امتاز بمعركة الصَّليبيين السَّابقة على ذلك الثغر الذي صمد أمام أعداء الإسلام، لذلك كانت هزيمتهم على شواطئ دمياط عناية إلهية أنقذت البلاد العربيَّة من الزحف الصَّليبي على ديار المسلمين، حين قال:

أتوا ملكًا فوقَ السماكِ محلهُ ... فمن جودهِ ذاكَ السحابُ الذي يسري
فمَنّ عَلَيهِمْ بالأمانِ تكَرّمًا ... على الرغم من بيضِ الصوارمِ والسمرِ
كَفَى الله دِمياطَ المَكارِهَ، إنّهَا ... لمنْ قبلةِ الإسلامِ في موضعِ النحرِ
وما طابَ ماءُ النيلِ إلاّ لأنهُ ... يحلّ محلّ الريقِ من ذلكَ الثغرِ
فللّهِ يَوْمُ الفَتحِ يَوْمُ دُخولِهَا ... وقد طارتِ الأعلامُ منها على وكرِ
لقدْ فاقَ أيامَ الزمانِ بأسرها ... وأنسَى حَديثًا عن حُنَينٍ وعن بَدْرِ
ويا سعدَ قومٍ أدركوا فيهِ حظهمْ ... لقد جَمَعوا بَينَ الغَنيمَةِ والأجْرِ
وَإنّي لمُرْتَاحٌ إلى كُلّ قادِمٍ ... إذا كانَ من ذاكَ الفُتوحِ على ذِكْرِ
فيطربني ذاكَ الحديثُ وطيبهُ ... ويَفعَلُ بي ما لَيسَ في قُدرَةِ الخَمرِ
وأصغي إليهِ مستعيدًا حديثهُ ... كأنيَ ذو وقرٍ ولستُ بذي وقرِ
يقومُ مَقامَ البارِدِ العَذبِ في الظمَا ... ويغني عن الأزوادِ في البلدِ القفرِ
فكمْ مرّ لي يومٌ إذا ما سمعتهُ ... أقَرّ بهِ سَمعي وأذكَرَهُ فِكري
وها أنا ذا حتى إلى اليوم ربما ... أكذبُ عنهُ بالصحيحِ من الأمرِ

لكَ اللهُ من أثنى عليكَ فإنما من القتلِ قد أنجيتهُ أوْ من الأسرِ
يُقَصّرُ عَنكَ المَدْحُ من كلّ مادحٍ ولوْ جاءَ بالشّمسِ المُنيرَةِ والبَدرِ

هيمنت الرؤيةُ الشّعريَّة المنبثقةُ عن الموروثِ الدينيِّ على مساحاتٍ واسعةٍ من مقطوعة الشّاعر الإبداعيَّة، وأصبحَ النَّص الدّينيُّ بؤرةً مركزيةً فنيَّةً مولدةً، كثيرة الإيحاءات والأفكار، ولعلَّ السَّببَ في ذلكَ يعودُ إلى أمرين:

الأول: أنَّ الموروثَ الدِّينيَّ منهلٌ ثرٌّ عذبٌ يزوِّدُ الشُّعراءَ بألفاظٍ وتراكيبَ عجيبةٍ.

الثاني: اعتقاد البهاء زهير بأنَّ الاقتباسَ أو التَّضمينَ أو استلهامَ القرآن خاصَّةً والموروث الدّينيِّ عامَّةً، بالغُ الأثرِ في الانتقالِ بشعرِ الشَّاعر من مصافِّ الشُّعراء المغمورينِ إلى مدارجِ الشُّعراءِ المتميزينِ بشعرِهم(٤٨).

إنَّ الشَّاعر لَيَحرِصُ في هذه المقطوعةِ الشِّعريَّة على شحن الصَّياغة بنوع من الأبعاد الدّلاليَّة الإشراقية، ذات الطابع الإسلامي من خلال استحضاره للألفاظ الدِّينية الملائمة؛ للتعبير عن سعادته بيوم الفتح، وإعجابه بالملك الكامل، لحسن إدارته، وسهره على راحة رعيته، ويظهر ذلك بالمفرداتِ الآتيةِ: (الله، وقبلة الإسلام، طاب، يوم الفتح، النحر، حنين، وبدر..) في حسن تعبير، وجميل أداء، وعليه حينما نقرأ قول الشَّاعر:

لقدْ فاقَ أيامَ الزمانِ بأسرها وأنسَى حَديثًا عن حُنَينٍ وعن بَدْرِ

نلحظُ أنَّ ابتهاجَه بفتح دمياط، وإشادته بحنكة الملك الكامل، جعله يستحضر غزوتي (حنين) و(بدر) من الموروث الإسلامي، ليرفع من مكانة ذلك الفتح،

ليس ذلك فحسب بل نراه يعلي من مكانته في نفوس المسلمين لدرجة التكلُّف، فضلاً عن مبالغته في تعداد مغانم وفضائل ذلك اليوم على مصر وأهلها.

بقي أنْ نشيرَ إلى أنَّ صاحبنا في هذا البيتِ لم يكن موفقًا بتناصِّه؛ فمن شدة نشوته بهذا الانتصار خرج عن اللائق والأخلاقي ولا نقول: عن العقديِّ؛ لأنّه بخس انتصار المسلمين في عهد النبوة في غزوتي (حُنين) و(بدر)، ولولاهما لدكت قواعد الإسلام وعزه ومجده، وكان حريًّا بالبهاء أن يعقد المقارنة بين تلك الغزوات وواقعة دمياط كما فعل الشَّاعر ابن السَّاعاتي عندما عقد المقارنة بين فتح عمر بن الخطاب ﷺ لبيت المقدس وبين فتح صلاح الدين الأيوبي له(٤٩).

وانطلاقًا ممَّا سبق يتَّضحُ أنَّ تناصَّ البهاء زهير مع النُّصوص اللواقح كانَ واضحًا ومميزًا في شعرِهِ، فقد شكَّلتْ هذهِ النُّصوص الغائبة رافدًا جوهريًّا من روافد صياغةِ النَّسق الشِّعريِّ وبناء تراكيبه ونظم جمله، "ويُعَدُّ من أنجحِ الوسائلِ التَّعبيريَّةِ، وذلكَ لخاصية جوهريَّة في هذهِ النُّصوص تلتقي مع طبيعةِ الشِّعرِ نفسِهِ، في كثير من جوانبها، وهي أنَّها ممَّا يَنْزِعُ الذِّهنُ البشريُّ لحفظِهِ ومداومةِ تذكُّرِهِ، فلا تكادُ ذاكرةُ الإنسانِ في كلِّ العصورِ تحرصُ على الإمساكِ بنصٍّ إلا إذا كانَ دينيًّا أو شعريًّا، وهي لا تمسكُ به حرصًا على ما يقولهُ فحسب، وإنَّما على طريقةِ القولِ وشكل الكلام أيضًا، ومن هُنا يُصبحُ توظيفُ التُّراثِ في الشِّعرِ، خاصَّةً ما يتصلُ منه بالصيغِ تعزيزًا قويًّا لشاعريتِهِ، ودعمًا لاستمرارِهِ في حافظةِ الإنسانِ"(٥٠).

الخاتمة:

جاءت هذه الدِّراسة لبيان ملامح التَّناص وأشكاله المختلفة، والعوامل التي ساهمتْ في تكوينه، والخلفيَّة الثقافيَّة التي نتج عنها، ومدى مساهمة هذه الخلفية الثقافيَّة في إضفاء دلالات واسعة على رائيةِ البهاء زهير الشِّعريَّة في مدح الملك الكامل ناصر الدين بن أبي الفتح محمد بن الملك العادل غداةَ انتصاره على الصَّليبيين وانتزاعه دمياط منهم.

ومن أبرز النتائج التي توصلنا إليها في هذا البحث:-

١- كان البهاء زهير من الشعراء الذين لا يتقيدون كثيرًا بالتقاليد الفنيَّة الموروثة في بناء قصيدة المديح، وقد تبيَّن ذلك في رائيته من خلال دخوله في المديح مباشرة، وربما كان الاهتمام بمناسبة خاصة وارتباط قيَم المديح المتعلِّقة بها من دواعِي المباشرة.

٢- وَظَّف البهاء زهير النُّصوص الأدبيَّة والدّلالات الدِّينيَّة والموروث التَّاريخي في نصِّه الشِّعري، من خلال استحضاره هذه النُّصوص من زمنها، ومكانها الأصلي، فبث الروح الإشراقية في الصور الشعرية، وحمَّلها مدلولات جديدة، مكنته من التعبير عن همومه واهتماماته كشاعر عربي مسلم يغير على بلاده من السقوط والذل.

٣- جاء الاستدعاء للنصوص المختلفة في رائيَّة صاحبنا منسجمًا مع الغرض الرئيس الذي نظم القصيدَة من أجلِه، فتجلَّى نصه الشِّعري، كأنّه لوحة فسيفسائيَّة احتوت نصوصًا مختلفة ومتنوِّعة، فبدَت إبداعيَّاتها في انسجام مدلولاتها وفاعليَّة تناغماتها.

ومن هنا، اتَّضح لنا أنَّ تجربة البهاء زهير التَّناصية لم تكن على وتيرة واحدة؛ إذ إنَّ هناك تفاوتًا ملحوظًا في المستويات الفنيَّة لتوظيف النَّص المستدعَى، فهناك توظيفات جاءت عميقة ومتواشجة مع السِّياق الدِّلالي للقصيدة وكأنَّها لبنة أساسيَّة، وجزء أصيل من أجزاء القصيدة، فأدَّت وظيفتها في إثراء التجربة الشِّعريَّة للشاعر، فضلاً عن التَّكثيف والتعميق للفكرة، في حين رأينا أنَّ ثمَّة تناصَّات جاءَت واضحَة مرَّة، وبسيطة وضعيفة تارَة أخرى، فلم تؤدِّ الدور المنوط بها، ممَّا جعلها عبئًا على النَّص الشِّعريِّ.

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.

١- أحمد، عبدالمنعم أحمد محمد:-مظاهر الحروب الصليبية في شعر العصر الأيوبي، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، ماليزيا، العدد الأول.

٢- أدونيس، علي أحمد سعيد: زمن الشعر، دار العوذة، بيروت، ط٢، ١٩٨٣م.

٣- اصطيف، عبدالنبي: مكونات النص الأدبي العربي الحديث، مجلة الناقد، بيروت، ع(٢٤)، ١٩٩٠م.

٤- أنجينو، مارك: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد؛ ضمن كتاب من إعداد تزفتان تودوروف: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.

٥- باختين، ميخائيل: شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦م.

٦- بارت، رولان: درس السيميولوجيا، ترجمة: بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦م.
٧- بكور، حسن فالح: أثر الإسلام في شعر البهاء زهير (ت٦٥٦هـ)، مجلة جامعة الملك عبدالعزيز، الآداب والعلوم الإنسانية، ع(٢)، ٢٠٠٨م.
٨- بنيس، محمد: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨٥م.
٩- البهاء زهير، أبو الفضل زهير بن محمد الأزدي: ديوان البهاء زهير، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ومحمد طاهر الجبلاوي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٢م.
١٠- ترو، عبدالوهاب: تفسير وتطبيق مفهوم التناص، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع(٦٠، ٦١)، يناير وفبراير ١٩٨٩م.
١١- أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي: شرح ديوان أبي تمام، الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوامشه: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٤م.
١٢- تودورف، تزفتان: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٦م.
١٣- جدع، محمد بن إبراهيم: البهاء زهير؛ شاعر الحجاز، كتاب الإثنين، الناشر عبدالمقصود محمد سعيد خوجه، جدة، ط١، ١٩٩٥م.
١٤- جعافرة، ماجد: التناص بين القديم والجديد؛ دراسة تطبيقية، مجلة الآداب، جامعة بغداد، ع(٤٨)، ٢٠٠٠م.

١٥- حمودة، عبدالعزيز: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع(٢٣٢)، نيسان ١٩٩٨م.
١٦- جوخان، إبراهيم: التناص في شعر المُتَنبي، أطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك، إربد، ٢٠٠٦م.
١٧- داغر، شربل: التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، المجلد السادس عشر، القاهرة، ع(١)، ١٩٩٧م.
١٨- ربابعة، موسى: ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، مجلة أبحاث اليرموك، مج(٨)، ع(٢)، ١٩٩٠م.
١٩- رضا، أحمد: معجم متن اللغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٠م.
٢٠- الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني(ت١٢٠٥هـ): تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبدالعليم الطحاوي، مطبعة حكومة الكويت، ١٩٨٤م.
٢١- الزغبي، أحمد: التناص نظريًّا وتطبيقيًّا، مكتبة الكتاني، إربد، ١٩٩٥م.
٢٢- الزغبي، أحمد: التناص نظريًا وتطبيقيًّا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، سنة ٢٠٠٠م.
٢٣- سليمان، عبدالمنعم: مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، نابلس، فلسطين، ٢٠٠٥م.
٢٤- شبانة، ناصر جابر: التناص القرآني في الشعر العماني الحديث، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، ٢٠٠٧م.
٢٥- عبد المطلب، محمد: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥م.

٢٦- عزام، محمد: النص الغائب؛ تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤م.
٢٧- علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥م.
٢٨- أبو علي، نبيل: المعطي الدلالي لشعر المديح وطابعه الديني في عصر سلاطين المماليك والعثمانيين، مجلة الجامعة الإسلامية، سلسلة الدراسات الإنسانية، غزة، مج(١٥)، ع(٢)، ٢٠٠٧م.
٢٩- الغذامي، عبدالله: الخطيئة والتكفير؛ من البنيوية إلى التشريحية، نادي جدة الثقافي، السعودية، ١٩٨٥م.
٣٠- فضل، صلاح: شفرات النص، دار الفكر، مصر، ط١، ١٩٩٠م.
٣١- قميحة، جابر: التراثُ الإنساني في شعرِ أمل دنقل، هجر للطباعة، القاهرة، ١٩٨٧م.
٣٢- المتنبي، أحمد بن الحسين الجعفي، ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح: أبي البقاء العكبري المسمى بالتبيان بشرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه: مصطفى السقا وآخرون، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨م.
٣٣- محمد، باقر جاسم: التناص؛ المفهوم والآفاق، مجلة الآداب، بيروت، ع(٧)، يوليو-سبتمبر ١٩٩٠م.
٣٤- مراشدة، عبدالباسط: التناص في الشعر العربي الحديث؛ دراسة نظرية وتطبيقية، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، عمان، ٢٠٠٠م.

٣٥- مرتاض، عبدالملك: فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، جدة، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩١م.
٣٦- مصطفى، إبراهيم وآخرون: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت.
٣٧- مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي، بيروت، ط٢، ١٩٩٠م.
٣٨- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم الإفريقي المصري(ت٧١١هـ): لسان العرب، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٧٨م.
٣٩- موسى، إبراهيم نمر: صوت التراث والهوية؛ دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيق زياد، مجلة جامعة دمشق، مج(١)، ع(١-٢)، ٢٠٠٨م.

الحواشي السفلية

(١) ابن خلكان: وفيات الأعيان، ٦/ ٤٩، العماد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ت، ٥/ ٤٠٨.

(٢) المصدر السابق، ٦/ ٤٩.

(٣) باختين، ميخائيل: شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦م، ص٢٦٩.

(٤) محمد، باقر جاسم: التّناص؛ المفهوم والآفاق، مجلّة الآداب، بيروت، ع(٧)، يوليو-سبتمبر ١٩٩٠م، ص٦٥.

(٥) تودورف، تزفتان: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة فخْري صالح، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط٢، بيروت، ١٩٩٦م، ص١٢١.

(٦) المرجع السابق نفسه، ص١٢٥.

(٧) المرجع السابق نفسه، ص١٣٦-١٣٧.

(٨) موسى، إبراهيم نمر: صوت التراث والهوية؛ دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيق زياد، مجلّة جامعة دمشق، ٢٠٠٨م، مج(٢٤)، ع(١-٢)، ص١٠١.

(٩) فضل، صلاح: شفرات النّصّ، دار الفكر، ط١، القاهرة، ١٩٩٠م، ص١٣٣.

(١٠) المرجع السابق نفسه، ص٧٧.

(١١) انظر: محمد، باقر جاسم: التناص؛ المفهوم والآفاق: ٦٥ -٦٦.

(١٢) أنجينو، مارك: مفهوم التّناص في الخطاب النّقدي الجديد؛ ضمن كتاب من إعداد تزفتان تودوروف: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم أحمد المديني، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، ط١، بغداد، ١٩٨٧م، ص١٠٣.

(١٣) الغذامي، عبدالله: الخطيئة والتكفير؛ من البنيويّة إلى التشريحية، نادي جدة الثقافي، السعودية، ١٩٨٥م، ص١٣.

(١٤) بارت، رولان: درس السيميولوجيا، ترجمة بنعبدالعالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦م، ص٨٣.

(١٥) موسى، إبراهيم نمر: صوت التراث والهوية: ١٠٢.

(١٦) أنجّينو، مارك: مفهوم التّناص: ١٠٥.

(١٧) ترو، عبدالوهاب: تفسير وتطبيق مفهوم التناص، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع(٦١،٦٠)، يناير وفبراير ١٩٨٩م، ص٧٨.

(١٨) سورة البقرة: ١١٧.

(١٩) أدونيس، علي أحمد سعيد: زمن الشّعر، دار العودة، ط٢، بيروت، ١٩٨٣م، ص٢١٢.

(٢٠) اصطيف، عبدالنبي: مكونات النّصّ الأدبي العربي الحديث، مجلّة النّاقد، بيروت، ع(٢٤)، ١٩٩٠م، ص٨٥.

(٢١) موسى، إبراهيم نمر: صوت التراث والهوية: ١٠٣.

(٢٢) داغر، شربل: التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، المجلد السادس عشر، القاهرة، ع(١)، ١٩٩٧م، ص١٢٧.

(٢٣) الزغبي، أحمد: التناص نظريًا وتطبيقيًا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، سنة ٢٠٠٠م، ص١١.

(٢٤) الدروع، ٢٠٠٧، ص١٣٣.

(٢٥) بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته (الشعر المعاصر)، المغرب، ط١، ١٩٩٠م، ص١٨٣-١٩٥.

(٢٦) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين بن مكرم الإفريقي المصري (ت٧١١هـ): لسان العرب، الدّار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٧٨م، مادة (ن.ص.ص)، وانظر: رضا، أحمد: معجم متن اللغة، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٠م، ص٢٧٢.

(٢٧) شبانة، ناصر جابر: التناص القرآني في الشّعر العماني الحديث، مجلّة جامعة النّجاح للأبحاث، ٢٠٠٧م، مج(١٢)، ع(٤)، ص١٠٨٠-١٠٨١.

(٢٨) مرتاض، عبدالملك: فكرة السّرقات الأدبية ونظرية التّناص، جدة، مجلّة علامات، النادي الأدبي الثّقافي بجدة، ١٩٩١م، ج(١)، ص٧٥.

(٢٩) مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشّعري؛ استراتيجية التّناص، بيروت، دار العودة، ط١، ١٩٧٧م، ص١٢٣.

(٣٠) البهاء زهير، أبو الفضل زهير بن محمّد الأزدي(ت٦٥٦هـ): ديوان البهاء زهير تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ومحمد طاهر الجبلاوي، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٨٢م، ص٩٩-١٠٢.

(٣١) أبو تمّام، حبيب بن أوس الطائي(ت٢٣١هـ): شرح ديوان أبي تمّام، الخطيب التبريزي، قدّم له ووضع هوامشه راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، ط٢، بيروت، ١٩٩٤م، ص٣٢.

(٣٢) عبدالمطلب، محمّد: قراءاتٌ أسلوبيّةٌ في الشّعرِ الحديثِ، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥م، ص١٧٠.

(٣٣) أحمد، عبدالمنعم أحمد محمّد: مظاهر الحروب الصّليبيّة في شعر العصر الأيوبي، مجلة الدّراسات اللّغوية والأدبيّة، ماليزيا، ع(١)، ص١٣٦.

(٣٤) المتنبي، أحمد بن الحسين الجعفي: ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح أبي البقاء العكبري المسمّى بالتبيان بشرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه: مصطفى السقا وآخرون، دار المعرفة، بيروت، ١٩٧٨م، ٤/ ١٠٣.

(٣٥) بنيس، محمّد: ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، دار العودة، ط٢، بيروت، ١٩٨٥م، ص٢٧٧.

(٣٦) سورة النمل: ١٢.

(٣٧) ديوان المتنبي: ٣/ ٣٨٥.

(٣٨) ربابعة، موسى: ظواهر من الانحراف الأسلوبيّ في شعر مجنون ليلى، مجلّة أبحاث اليرموك، مج(٨)، ع(٢)، ١٩٩٠م، ص٥٦.

(٣٩) سورة الفجر: ٣.

(٤٠) بكور، حسن فالح: أثر الإسلام في شعر البهاء زهير(ت٦٥٦هـ)، مجلة جامعة الملك عبدالعزيز للآداب والعلوم الإنسانيّة، ع(٢)، ٢٠٠٨م، ص١٣٨.

(٤١) سورة القدر: ١-٣.

(٤٢) أبو علي، نبيل: المعطي الدّلالي لشعر المديح وطابعه الديني في عصر سلاطين المماليك والعثمانيين، مجلة الجامعة الإسلاميّة، سلسلة الدّراسات الإنسانيّة، غزة، مج(١٥)، ع(٢)، ٢٠٠٧م، ص١٦٠.

(٤٢) موسى، إبراهيم نمر: صوت التراث والهوية: ١١٩.

(٤٣) جدع، محمد بن إبراهيم: البهاء زهير؛ شاعر الحجاز، كتاب الإثنين، الناشر عبدالمقصود محمد سعيد خوجه، ط١، جدة، ١٩٩٥م، المقالة الثامنة عشرة، ص٧٦.

(٤٤) ديوان المتنبي: ٣/ ٣٨١-٣٨٣.

(٤٦) انظر: المصدر السابق نفسه: ٣/ ٣٨١.

(٤٦) جعافرة، ماجد: التناص بين القديم والجديد؛ دراسة تطبيقية، مجلّة الآداب، جامعة بغداد،ع(٤٨)، ٢٠٠٠م، ص٧٣

(٤٨) سليمان، عبدالمنعم: مظاهر التّناصّ الدينيّ في شعر أحمد مطر، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، نابلس، فلسطين، ٢٠٠٥م، ص١٨.

(٤٩) أحمد، عبدالمنعم أحمد: مظاهر الحروب الصليبية في شعر العصر الأيوبي: ١٤٠.

(٥٠) قميحة، جابر: التُّراثُ الإنسانيُّ في شعرِ أمل دنقل، هجر للطباعة، القاهرة، ١٩٨٧م، ص٤٨.