الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليـــم العالـــي والبحث العلمـــي

جامعة العربي بن مهيدي. أم البواقي

كلية الآداب واللغـــات

قسم اللغة والأدب العربي

المتعاليات النصية في الشعر العباسي

مقاربة سيميائية تأويلية في شعر أبي تمام، المتنبي، البحتري

بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراة العلوم في الأدب العربي القديم

إعداد الطالبة:

وهيبـة بهلول

إشراف الأستاذ الدكتور:

رشيد رايـس

السنة الجامعية: 2017-2018.

بسم الله الرحمن الرحيم

يرفع الله الذين آمنوا منكم والذين أوتوا العلم درجات والله بما تعملون خبير

صدق الله العلي العظيم

سورة المجادلة ﴿11﴾

شكر وعرفان

الحمد الذي بحمده تدوم النعم، والشكر له أولا وآخرا على كل شيء قدره لي، ثم شكري للأستاذ الدكـــــتور رشيد رايس الذي أشرف على هذه الرسالة، وكان نعـــــــم المرشد برأيه الثاقب، وتوجيهاته السديدة، ونصائحه العلمية القيمة؛ فله مني كل الشكر والتقدير.

مقدمـــــــــة

مقدمة:

تعـــدّ مقولة المتعاليات النصية التي جاء بها الناقد الفرنسي جيرار جونات في كتــابه " أطراس" من بين أكثر المقولات النقدية الحداثية التي حظيت باهتمام خاص من قبل النقاد العرب، نظرا لتجاوزها نظرية التناص التي جاءت بها جوليا كريستيفا ولجعلها من التناص مجرد عنصر من عناصرها الخمس التي تأسست عليها ، ممثلة في " النصوص الموازية، النصية الواصفة، معمارية النصوص، التعلق النصي، إلى جانب التناص"، وقد انحصر جلّ اهتمامهم في الشق النظري من هذه المقولة النقدية بعيدا عن الشق التطبيقي منها؛ عدا جهود بعض النقاد التي جمعت بينهما ولعل أبرزها وأشملها على الإطلاق جهود الناقد المغربي " سعيد يقطين" في مؤلفه الشهير " الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث"؛ حيث جمع في كتابه هذا التعريف بالمتعاليات النصية وبعناصرها الخمس وأيضا تطبيق مقولاتها على نصوص سردية روائية حديثة متعلقة بنصوص سردية تراثية، هذا التعلق الذي تجاوز مفهوم التناص عند كريستيفا ليدخل في مفهوم التعلق النصي عند جونات باعتباره أهم عنصرا جامعا لأغلب عناصر المتعاليات النصية الأخرى.

ولأن النص الشعري العربي القديم نبع ثر لا ينضب فإنه لا يزال يسمح للقراء المولعين به على مرّ العصور بأن ينهلوا من معينه؛ حتى يشبعوا ظمأهم القرائي ولأنني من بين هؤلاء المغرمين بهذا النص فإنني يممت وجهتي البحثية شطره متسلحة بمقولة المتعاليات النصية، وقد كان شعر العصر العباسي ممثلا في شعر المتنبي وأبي تمام والبحتري هو الحقل الذي اخترته لتطبيق إجراءات مقولة جونات في التعالي النصي كونها:

أولا: نصوصا سمحت لي طواعية بمقاربتها وفق تلك الإجراءات وتجلت فيها جملة من عناصر المتعاليات النصية التي ذكرتها سابقا، دون أنأَلْوِ ي عنقها وأفرضها عليها، مثلما يفعل الكثير من القراء أثناء تطبيق إجراءات المناهج النقدية الحداثية على النصوص الأدبية.

ثانيا: ولعل من أقوى الأسباب المحرضة على اختيار هذه النصوص ومقولة المتعاليات النصية، هو اهتمام النقد العربي المعاصر بالعنونة في النصوص الابداعية الحديثة والمعاصرة، وما لها من دور بارز في

توجيه القارئ أثناء تحليله لتلك النصوص. ولم يقتصر الاهتمام فقط على العنوان الرئيس للعمل الأدبي؛ بل تجاوز ذلك أيضاإلى كل ما يمت له بصلة ونعني بذلك: العناوين الفرعية، صفحة الغلاف، اسم المؤلف، دار النشر، الاهداء، مقدمة العمل، الحوارات مع صاحب العمل (المؤلّف).... إلخ، هذه العناصر التي أفاض حولها الفرنسي جيرار جونات في كتابه" عتبات". هذا بالنسبة للأعمال الإبداعية الحديثة والمعاصرة؛ أما الأعمال التراثية الخالية من العناصر السابقة الذكر ، فقد شدت انتباه ثلة من الدارسين الذين اجتهدوا في إيجاد مقابل للعنوان الرئيسي، فقال بعضهم بأن المطلع هو بمثابة العنوان للقصيدة القديمة، ومن هذا المنطلق حاولت أن أبحث عما يمكن أن يحل محل العتبات النصية الحديثة في النصوص الشعرية العباسية المختارة في هذه الدراسة، فألفيت عناصر هامة ملفة يمكن أن يتخذها القارئ عتبات رئيسية للولوج إلى قراءة الأعمال الأدبية التراثية الخالية من العتبات بمفهوم جيرار جونات.

لثا: ومما حفزني على الخوض في هذه الدراسة اهتمام النقاد العرب القدماء بما يعرف بالسرقات الأدبية، ومن ثم الطعن في شاعرية أشهر الشعراء انطلاقا من استحضار بيت أو شطر أو عبارة أ معنى من شاعر سبقه أو عاصره، فنظروا إلى هذا الاستحضار على أنه عيب يقلل من شاعرية الشاعر وجودة شعره. فنجد في التراث النقدي العربي: سرقات أبي تمام، وسرقات المتنبي وسرقات البحتري وغيرهم، فهذا ابن رشيق القيرواني يفرد بابا هاما من كتابة العمدة للحديث عن موضوع السرقات، فيقول: "وهذا باب متسع جدا لا يقدر أحد الشعراء أنه يدّعي السلامة منه، وفيه أشياء غامضة وأخرى فاضحة لا تخفى على الجاهل " العمدة، وإلى جانبه كذلك كتب أخرى ركزت على هذا الموضوع مثل كتاب الرسالة الموضحة في ذكر سرقات المتنبي وساقط شعره للحاتمي، وكتاب المنصف في نقد وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره لابن وكيع، وكتاب الكشف عن مساوئ شعر المتنبي للصاحب بن عباد... فكان السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح في هذا المقام: هل لشعراء مثل أبي تمام والمتنبي والبحتري، على كثرة ما قالوا من شعر رفيع وقصائد طوال أن يسرقوا من شعر غيرهم ويلصقوا هذا بشعرهم؟ هل أنهم لا يمتلكون موهبة شعرية أو لغة أدبية أو قدرة تعبيرية، حتى يتعدوا

على شعر غيرهم ويسرقوا منه؟ غير أنه مع تقدم الدرس النقدي الحداثي، الذي جعل من استحضار نص حاضر لنص غائب حقلا خصبا أمام الممارسة النقدية عن طريق تقنية التناص وكذا المتعاليات النصية كإجراء أوسع من الأول، والمقصود بالتعالي النصي: علاقة وتقاطع النصوص بعضها ببعض؛ فهي تقيم حوارا فيما بينها، ولا يتم اكتشاف هذا الصدام بين السياقين أو البنيتين إحداهما غائبة والأخرى حاضرة، إلا عن طريق القارئ النبيه الذي يمتلك الذاكرة التي تعمل ضمن إطار جدلية الحضور والغياب، فالنص الأدبي وفق هذه النظرية لا يتولد من فراغ مهما تعاظمت قابلية المبدع على التجديد، فاللغة تفرض عليه شاء أم أبى مكتسباتها والمحتوى الثقافي لذاكرتها؛ لذا رغبت في تطبيق هذه النظرية النقدية الحديثة على شعرنا القديم "الشعر العباسي" في محاولة لتفسير هذا التراث الشعري الضخم على ضوء المستجدات النقدية؛ وبهذه الدراسة التطبيقية سيتم تجاوز تلك الرؤية النقدية القديمة التي تنظر لتداخل النصوص وتفاعلها فيما بينها على أنه سرقات أدبية؛ فهذا يعد تحاملا على الشعراء وشعرهم.

وفي هذه الدراسة المزمع إنجازها سأستعين بكتب في النقد العربي القديم ، خاصة شروح الدواوين الشعرية الخاصة بـ : أبي تمام ، المتنبي، البحتري؛ باعتبارها مصدرا رئيسا لها؛ لما تحويه هذه المصادر من ممارسة نقدية قريبة نوعا ما من تقنية المتعاليات النصية، فتحديد مواطن استحضار نص حاضر لنص غائب سيساعد مسار هذه الدراسة في معرفة النصوص الغائبة التي تحاور معها النص موضوع الدراسة. وسأسير في ممارستي النقدية لهذه النصوص وفق رؤية جيرار جونات وكذا سعيد يقطين وحميد لحميداني؛ باعتبارهما حاولا تطوير مفهوم بعض الإجراءات النقدية للتعالي النصي؛ فمثلا العتبات النصية (النص الموازي) هي من أهم إجراءات التعالي النصي، جعلها جونات محددة في "العنوان والتمهيد، الإهداء، الحواشي، الهوامش"؛ لكن هذا لا نجده متوافرا في النص الشعري العباسي، ومن ثمّ سأتبنى في هذا المقام رؤية الناقد حميد لحميداني وفق استقرائه للشعر القديم؛ حيث يرى أن المقدمة والخاتمة من كل قصيدة هما عتبتان بامتياز؛ لأن الأولى عتبة دخول إلى النص والثانية عتبة الخروج منه.

وفي هذه الدراسة سيتم تناول مختلف عناصر التعالي النصي "التناص، العتبة النصية، النصية الواصفة، النصية الجامعة، النصية المتفرعة" دون الفصل بينها؛ بل سيتم النظر إليها وهي تتفاعل مع بعضها في النص الشعري نفسه، بوصفها مكونا لإجراء أكبر وهو التعالي النصي؛ الذي حصر فيه جو ت شعرية النصوص الأدبية. وقد فرضت طبيعة القراءة التي تبنيتها وكذا المدونة الشعرية التي اخترتها، ترتيب فصول هذه الدراسة ؛ حيث جاءت الفصول الخاصة بقراءة نصوص شعر المتنبي في ضوء مقولة المتعاليات النصية عند جونات هي الفصول: الثاني والثالث والرابع، وجاء الفصل الخامس الأخير خاص بتتبع آليات اشتغال التعلق النصي في شعر الطائيين " أبي تمام والبحتري"، إضافة إلى الفصل الأول النظري ومقدمة وخاتمة. ومن ثم لم يكن الترتيب الزمني لظهور شعر الشعراء " أبي تمام، البحتري، المتنبي" هو الذي يفرض ترتيب فصول هذه الدراسة؛ بل طبيعة القراءة المنتهجة هي من فعل ذلك؛ حيث أنّ عناصر التعالي النصي تجلت بصورة أوضح وأشمل في نصوص المتنبي، أما تجليها في شعر الطائيين فقد كان محدودا للغاية عدا ما ألفيته في معارضاتهما الشعرية.

وبناء على ما سبق تلخصت خطة هذه الدراسة كالآتي:

-مقدمة: حوت أسباب اختيار موضوع الدراسة ومنهجها.

-الفصل الأول النظري: خصص للحديث عن نظرية التناص عند النقاد الغربيين، وكذا الحديث عن قضية السرقات الأدبية عند العرب، ثم مرحلة التجاوز التي بدأت مع المتعاليات النصية عند جونات. وقد كان المنهجان الوصفي والتاريخي هما الأنسبان لهذا الفصل الذي عرفت فيه النص عند مختلف المدارس النقدية،وكذا عرضت فيه لقضية السرقات الأدبية في النقد العربي القديم، كما تتبعت فيه تطور نظرية التناص عند النقاد الغرب ووصولها إلى نظرية المتعاليات النصية عند جونات.

-الفصل الثاني: خصص رصد تجليات النصوص الموازية في شعر المتنبي، وفيه تم رصد ما يمكن أن يمثل عتبات نصية لقراءة نصوص المتنبي وفق رؤية جونات.

-الفصل الثالث: خصص لتتبع التداخل النصي في شعر المتنبي، بمعنى ظاهرة التناص في شعر المتنبي، وكان الغرض من هذا الفصل هو التفريق بين التناص بمفهومه العام عند كريستيفا وبارت والتناص

بمفهومه المحدد ضمن مقولة المتعاليات النصية عند جونات، وكل ذلك من أجل توضيح المقصود بالتعلق النصي عند جونات والذي تم تطبيقه على سيفيات المتنبي في الفصل التالي.

-الفصل الرابع: تم فيه تطبيق مقولة التعلق النصي عند جونات على سيفيات المتنبي، التي تجلت فيها هذه المقولة بوضوح، باعتبارها العنصر الأكثر شمولية لباقي عناصر التعالي النصي الأخرى.

-الفصل الخامس: وفيه تم تطبيق مقولة التعلق النصي على نصين شعريين من معارضات أبي تمام والبحتري.

-خاتمة: رصدت فيها أهم النتائج التي خلصت إليها هذه الدراسة.

ومن أهم الكتب التي اعتمدت عليها في مسيرة هذا البحث:

1-مدونة الدراسة ممثلة في:

أ-ديوان المتنبي بشرح عبد الرحمان البرقوقي.

ب-ديوان المتنبي بشرح أبي العلاء المعري، المعروف بمعجز أحمد.

ج-ديوان أبي تمام وكذا ديوان البحتري.

2- G.Genette: Palimpsestes, La littérature au second degré.

3- سعيد يقطين:

- الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث.
- من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي.

4- عبد الحق بلعابد:

عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)

الفصل الأول:

النص- التناص- المتعاليات النصية " قراءة في المصطلح

تمهيد: النص والرؤية الإنفتاحية.

1-رحلة التناص من باختين الى جوليا كريستيفا.

2-المتعاليات النصية ومرحلة التجاوز عند جيرار جونات.

3-السرقات الشعرية في منظور النقد العربي.

خاتمة الفصل

تمهيد: النص والرؤية الإنفتاحية (من التناصية إلى المتعاليات النصية):

- **مفهوم النص في النقد الأدبي:**

قبل التطرق إلى مفهوم النص في حقل النقد الأدبي، حري بالدارس أن يقدم الدلالة اللغوية لكلمة نص، فما هو النص في اللغة ؟

ورد مفهوم النص في معاجم اللغة بمعنى الظهور، والبروز، والارتفاع، ذلك أننا إذا عدنا إلى المعاجم العربية، فإننا نجد لمادة (نص) عدة معاني منها على سبيل المثال لا الحصر ما جاء في لسان العرب في ماة نصص إذ تضمنت معاني كثيرة والتي نجد منها:

المعنى الأول:

الظهور والبيان، وذلك في قول "ابن منظور": النص: رفعك الشيء ،نص الحديث ينصه نصا: رفعه، وكلما أظهر، فقد نص وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري ، أي أرفع له وأسند، يقال: نص الحديث إلى فلان، أي رفعه، وكذلك نصصته إليه ونصت الظبية جيدها: رفعته، ووضع على المنصة أي على غاية الفضيحة والشهرة، والظهور والمنصة: ما تظهر عليه العروس لترى[1] .

المعنى الثاني:

وهو الرفع، والتحريك، وذلك في قوله: ونص المتاع نصا، جعل بعضه على بعض، ونص الدابة ينصها نصا: رفعها في السير وكذلك الناقة. والنص: التحريك حتى تستخرج من الناقة أقصى سيرها[2]. فمن خلال التعريفات السابقة للنص نستشف أن معناه اللغوي يدور حول البيان والتحريك والرفع والظهور.

وبالعودة إلى مفهوم النص في ميدان النقد الادبي، فقد برزت في الساحة الادبية والنقدية عدة نظريات غربية جعلت من النص محور اهتمامها وحقل عملها، على رأسها الشكلانية الروسية والبنيوية والأسلوبية وغيرها... أو ما يعرف بالاتجاهات النسقية.وفي المقابل برزت الاتجاهات اللانسقية والتي كان لها الفضل في تحرير النص من فكرة الاستقلالية والانغلاق على ذاته. وتعد نظرية التناص من بين

---

[1]- مُحَمَّد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، ط3، مج 14، مادة نصص، دار صادر، بيروت، لبنان، 2004، ص 217.

2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تلك الرؤى التي منحت النص تلك الحرية والانفتاح والخروج من سجن اللغة الذي مكث فيه ردحا من الزمن.

وفي أحضان هذه النظرية- التناص- اكتسى النص مفاهيم جديدة لم تمنح له من قبل زمن النسقية، فهذه الشكلانية الروسية نظرت إلى النص " Texte" على أنه: **" بناء عضوي بمجرد الانتهاء من كتابته يصبح كلا متكاملا ينظر إليه من داخله، و أن القوانين التي تحكم العلاقات بين مكوناته هي قوانين العمل نفسه"[1]**. وهذه الرؤية تعد إحدى المبادئ الأساسية للبنيوية التي تقيم تحليلها عليها، وذلك بعزل النص عن سياقه التاريخي والاجتماعي كما تفصل بين النص و بين مبدعه، فهي عرفت النص بأنه**:" بنية لغوية مقفلة مكتفية بذاتها في إنتاج المعنى لا تحيل إلا عليها، طاقة تشتغل دونما حاجة إلى اعتبار سياق النشأة والتقبل"[2].** فمقاربة النص الأدبي وفق هذه الرؤية تكمن فائدتها في كونها تتفادى كل إحالة مرجعية خارج النص من أجل التركيز على النص نفسه، بعد أن همش في ظل الاتجاهات السياقية.

إن النص في التصور البنيوي هو عبارة عن **" عالم ذري مغلق على نفسه موجود بذاته"[3]** ومن هنا يصبح النص الأدبي بنية مغلقة ليست بحاجة إلى عناصر خارجة عنها (السياق أو المرجع) في فهمها للقوانين التي تحكمها من الداخل، وبالتالي تقطع كل علاقاتها بالمرجعيات بمجرد الانتهاء من عملية الكتابة ، ولهذا يمكن القول أن البنيوية **" تبدأ من النص، وتنتهي به وكأنه غاية نهائية بحد ذاته"[4]** وبالرغم استقلالية النص الأدبي كبنية لغوية وتشكيلة أسلوبية لها قوانينها المميّزة، إلا أن هذا لا يعني اكتفاءها داخليا وانفصالها المطلق عن كل ما هو خارجي، فبمجيء الاتجاهات النقدية اللانسقية -

---

[1]- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيكية)، سلسلة عالم المعرفة، ع 232 ، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، نيسان (أفريل) 1998 ، ص 159.

[2]- الطاهر الهمامي: "القارئ سلطة أم تسلط"، مجلة الموقف الأدبي، ع 33، الصادرة عن اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998 ، ص23.

[3]- محمّد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1979 ، ص 21.

[4]- فاضل ثامر: اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي بيروت، المغرب، 1994 ، ص 43.

مثلا سيمياء التأويل- صار للنص خصوصية جديدة تتمثل في كونه كيان يتشكل من مجموع نصوص كثيرة تلتحم وتنصهر في بوتقة فنية مشكلة وحدة متكاملة هي النص، فقفز بذلك مفهوم النص من على جدار المقولات النسقية ليصبح **" لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"[1]** ، وهو الأمر الذي ذهبت إليه **جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)[2]** حينما عرفت النص بقولها: **نحدد النص كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة بالربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من ال ملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه..." [3]"** ، وهذا المفهوم نجده تقريبا متطابق مع ما ذهب إليه الناقد مُحَّد مفتاح في تعريفه للنص إذ يعدّه: " **فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة، ممتص لها يجعلها من عندياته و بتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه ومع مقاصده،محوّ لا لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها أو بهدف تعضيدها"[4]**

ومن ثم يمسي النص **" مدونة لا نهائية من الامكانات"[5]** ؛ والتي تضحى من هذا المنطلق قابلة لتعدد القراءات والتأويلات، الأمر الذييعني أنّ النص الأدبي له قابلية للاحتمالات القرائية التي يمكن

---

[1]- عبد الله الغذامي: الخطيئة و التكفير (من البنيوية إلى التشريحية) قراءة نقدية لنموذج معاصر، ط 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د، ب)، 1998، ص 326.

[2]- **Julia Kristeva** من مواليد 24 يونيو عام 1941 بمدينة سيلفن ببلغاريا .أديبة، عالمة لسانيات، محللة نفسية، فيلسوفة ونسوية فرنسية من أصل بلغاري. أصبح لكريستفا تأثير في التحليل النقدي الدولي، من الناحية النظرية الثقافية والنسوية بعد نشر كتابها الأول Semeiotikè في عام 1969. أنتجت كمية هائلة من الأعمال وتشمل الكتب والمقالات التي تعالج التناص، والسميائية، والتهميش، في مجالات اللسانيات، ونظرية الأدب والنقد ، والتحليل النفسي والسيرة، والسيرة الذاتية والسياسية والثقافية و تحليل الفن وتاريخ الفن. جنبا إلى جنب مع رولان بارت، تودوروف، جولدمان، جيرارGenette ، ليفي شتراوس، لاكان، Greimas، وألتوسير، و فد كانت واحدة من البنيويين ، في ذلك الوقت عندما كان للبنيوية مكان رئيس في العلوم الإنسانية. و لكريستيفا مكان هام في الفكر ما بعد البنيوي. وهي أيضا مؤسسة ورئيسة لجنة جائزة سيمون دي بوفوارا. (من الموسوعة الحرة ويكيبيديا).

[3]- جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي ومراجعة عبد الجليل ناظم، ط 1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب،1991 ، ص 21.

[4]- مُحَّد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، بيروت/ لبنان، 2005، ص121.

[5]- Gérard Genette : palimpsestes, la littérature aux second degrés, édition du seuil, 1982، p:09.

أن تستنطقه وتخرج دِ لالاته، ولعل من بين هذه الاحتمالات القراءة السميائية التي جعلت اللغة في النص الأدبي في حالة إنتاج لانهائي للدلالات. ولعل هذه الخاصية الانفتاحية للنص تمثل رؤية كريستيفا التي أعطت مفهوما للنص الأدبي أخرجه من الدائرة الضيقة التي حصرته فيها البنيوية، فهي**:" ترى أن النص أكثر من مجرد خطاب أو قول، إذ إنه موضوع للعديد من الممارسات السيميولوجية التي يعتدّ بها على أساس أنها ظاهرة عبر لغوية، بمعنى أنها مكونة بفضل اللغة، لكنها غير قابلة للانحصار في مقولاتها"[1].**

كما أن كريستيفا قد اقترحت مفهوما خاصا أولته عناية كبيرة متعلقا بالنص الأدبي وهو التناص، وقد أفاد هذا المفهوم النص الأدبي كثيرا؛ حيث فتح له بابا واسعا للعلاقات مع نصوص أخرى، فأضحى النص وفق هذه الرؤية:" **عالما متشابكا تتداخل فيه العديد من الخطابات التي تفتح باب القراءة على مصراعيه، وهكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول النص الشعري....هذا الفضاء النصي الذي سنسميه فضاء متداخلا نصيّا" [2]** . فالنص وفق مفهوم التناص بلا حدود ، إنه حيوي متجدد متغير من خلال تشابكاته مع النصوص الأخرى و توالده من خلالها ، فهي –النصوص- كائن حي متحرك متطور مفتوح على نصوص ماضية ونصوص آتية في آن واحد .

وبهذا التصور استطاعت الباحثة أن تقترح رؤية نقدية جديدة تؤكد انفتاحية النص الأدبي، متجاوزة بذلك التصور البنيوي الذي يلح على مفهوم البنية المغلقة، فغدا النص بذلك مسرحا لالتقاء العديد من الخطابات داخله، فيتشرب منها شكله ومضمونه متفاعلا معها مشكلا وجوده، ليصبح هو الآخر رحما لإنتاج نصوص أخرى تتناسل منه. وهكذا تستمر دورة أمشاج التخلق وبذور التكوين من نص إلى نص أو بالأحرى من نصوص إلى نصوص. وبهذا ينتج النص الأدبي كما يرى ذلك الباحث عبد القادر بقشي:" **ضمن حركة معقدة من إزاحة نصوص من مكانها ومحاولة الإحلال محلّها مما**

---

[1]- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ط2، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 2004، ص 269.

[2] جوليا كريستيفا: علم النص، ص 78.

يدخل النص الحالّ (اللاحق) في صراع مع النص المزاح (السابق)، فيحاول إبعاده وإزاحته لكنه لا سيتطيع نفيه كلية؛ بل يظل مترسبا في كيانه وأجنته وفي شتىّ طبقاته سواء وعى النص ذلك أم لم يعه"[1]. فتداخل النص اللاحق مع نصوص أخرى سابقة عليه أو معاصرة له حتميّة إلزامية لا يمكن للنص الأدبي أن يدّعي الاستغناء عنها مهما حاول الاستقلال بذاته؛ فوجوده مرهون بوجودها داخله، وإلا لما كان موجودا أصلا. ومن ثم فقدرة الأديب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب لا تتأتى إلا بـ " **امتلاء خلفيته النصية بما تراكم من تجارب نصية، و قدرته على تحويل تلك الخلفية إلى تجربة جديدة تسهم في التراكم النصي القابل للتحويل والاستمرار الـــدائم" [2]**، وهو الأمر الذي تؤكده الرؤية النقدية الانفتاحية للسميائية.

إن امتلاء النص الأدبي بالذاكرات الفاعلة فيه وتداخلها فيما بينها يطرح أثناء قراءته إشكالات متعددة، فقد تبدو سطحية ظاهرة أو عميقة متخفيّة، مستحضَرة في النص على ما هي عليه في أصلها دون تغيير أو هي متغيرّة ليست على ما كانت عليه. ومن ثم فالأعمال الأدبية ليست ذاكرات بسيطة يمكن لكل من هبّ ودبّ كشفها وإماطة اللثام عنها، فالنص وفق الرؤية النقدية الانفتاحية " **يفترض من المتلقي كفاءة تلقيه، فلا تلقى القصيدة للقارئ كالرغيف كما يقول أدونيس؛ لأن هذه التراكمات النصية أخرجت النص من مباشرته وتلقائيته وقذفت به إلى عالم الغموض.... إن القارئ يُفترض فيه مع هذا التصوّر التناصي أن يرقى إلى مستوى تلقّي علاقات الأثر الأدبي مع آثار ســابقة أو محـايثة" [3]** .

لذا فالعبور إلى النص الأدبي متاهة يدخلها القارئ رغبة منه في ملامسة دلالاتها، وإذ به يجد نفسه أمام أخرى؛ فهي محاولة البحث عن أصل المتاهة الأولى، فهل يمكنه ذلك؟ تلك هي إذن غواية

---

[1]- عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، (د، ط)، أفريقيا الشرق، المغرب، 2007، ص 27.

[2]- سعيد يقطين: الرواية و التراث السردي، (من أجل وعي جديد للتراث)، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1992، ص ص 10، 11.

[3]- محمّد جودات: تناصية الأنساق في الشعر العربي الحديث، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011، ص 38.

النص ومن ثم غواية القراءة، إنها القراءة الإنتاجية التي بها يكون النص الأدبي نصا، فهي التي تعطي للنص مكانته وهي التي تبرز ما للنص من قيمة ومن سحر ومن قدرة على إذابة تلك النصوص السابقة في كيانه وخروجه متشحا كسوة جديدة على غرار السابقة. إن مثل هذه القراءة هي التي تكشف عن إمكانات النص الفنية والدلالية وتمنحه فرصة الوجود بين ذلك الكم الهائل من النصوص الأخرى الموجودة، فالنص بحاجة ماسة إلى مثل هذه القراءة ليثبت جدارته واستحقاقه لاسم نص.

ولعل من بين أهم هذه الاجتهادات التي أغنت حقل تعامل القراء مع النص الأدبيوطو ّرت المفاهيم المتصلة بالعلاقات النصية دراسة **"جيرار جونات[1] Gérard Genette** حول ما يسميه **بالمتعاليات النصية " Transcendante Textuelle**؛ لأنه مصطلح حسبه أجمع وأشمل ويتسع وفق تصوره لمختلف العلاقات النصية التي ليس التناص (Intertextualité) سوى واحد منها؛ إذ استعمل هذا المفهوم ليحل محل التناص وبذلك يغدو هذا الأخير مفهوما فرعيا، يشكل أحد الأنماط الخمسة في علاقات التعالي النصي للنص. و قد كان من مقتضيات دراستنا استعمال مصطلح المتعاليات النصية استعمالا دقيقا كما جاء به جونات، لذا كان لزاما في البداية تحديد مصطلح التناص في بدايته عند كريستيفا ومن ثم تحديده عند جونات بعد أن صارا مجرد نمط من أنماط علاقات التعاليالنّصي ولقد آثرت هذه الدراسة عدم الخوض في مشكلة تعدد وتشعب وتشظي مفهوم مصطلح التناص عند النقاد الغرب وكذا النقاد العرب، وفضلت الاقتصار على تحديد مفهومه عند القطبين البارزين اللذين لا يمكن لدارس تطرق لمفهوم التناص إلا واغترف من بحر جهدهما في هذا المجال، إنهما كل من جوليا كريستيفا والناقد جيرار جونات؛ ولقد كان ذلك حرصا مني على عدم تبديد

[1] **جيرار جونات Genette Gérard** : (1930) أحد أقطاب "النقد الأدبي" و"الشعرية" في فرنسا. انخرط في تيار النقد الجديد. عرف با شتغاله منذ الستينيات على الأجناس الفنية والشفرات الأدبية. أستاذ مبرز في الآداب. عمل جيرار جنيت بالموازاة كمدير سابق للأبحاث في المدرسة العليا للدراسات في العلوم الاجتماعية مدير ً ا لسلسلة Poétique الشعرية بدار النشر سوي Seuil. ألف مجموعة من الكتب في سلسلةPoétique . اعتبر خلال سنوات السبعينيات والثمانينيات أحد أبرز الممثلين لنظرية الأشكال الأدبية، وفيما بعد أخذت أعماله وجهة اخرى نحو الجمالية الفلسفية وانطولوجيا العمل الفني.من بين أشهر كتبه: مدخل لجامع النص، أطراس، عتبات، من الصورة البلاغية إلى التخييل.

الوقت في تلك الاختلافات المفهومية بين النقاد والتي تعرض لها عدد يكاد لا يحصى من الدارسين والباحثين، وهي مبثوثة في الكتب والمقالات النقدية وكذا رسائل الماجستير والدكتوراه.

1- رحلة التناص من باختين إلى جوليا كريستيفا:

1-1- مبدأ الحوارية عند ميخائيل باختين:

إن المتصفح لأغلب المنجزات النقدية الحديثة سواء كانت كتب، مجلات، مقالات، يجد الباحثين يستخدمون عبارات تدل على مصطلح التناص، منها على سبيل المثال لا الحصر عبارة: "انفتاح النص"، "تفاعل النصوص"، "تشابك النصوص"، "تعالق النصوص"، "النص السابق والنص اللاحق"، "تناسل النصوص"....الخ. ولعل هذا التعدد في الاستعمال منح الباحثين فرصة الابحار في النص عن طريق الكشف عن تعدد دلالاته تبعا لتعدد قراءاته؛ ذلك أن كل قراءة منها تتيح إمكانية الكشف عن دلالة جديدة، هذا ما جعل القراءات النقدية للنصوص إعادة إنتاج لها، فلم يعد القارئ وفق هذه القراءات مجرد مستهلك بل أصبح منتجا ومبدعا هو الآخر.

وبالعودة إلى ما يعنيه تفاعل النصوص وتناسلها بعضها من بعض، يجد الباحث أن أي نص أدبي لا يمكن أن يكون نصا إلا إذا تفاعل مع غيره من النصوص، سواء المعاصرة له أو السابقة عنه ويكون هذا التفاعل بطرق متعددة سيأتي الحديث عنها في مواضع قادمة؛ولهذا يصبح كل نص تناص كما يقول الباحث سعيد يقطين في كتابه من النص إلى النص المترابط مدخل إلى جماليات الابداع التفاعلي.

إن التناص في دراستنا هذه المزمع إجراؤها لن يكون هو بؤرة البحث؛ بل سيعد عنصرا من عناصر مفهوم أوسع و أشمل استخدمه الباحث والناقد الفرنسي جيرار جونات وهو مصطلح "المتعاليات النصية" أو "التعالي النصي"، وهذا هو الاجراء النقدي الذي سأسير عليه في قراءة النص الشعري العباسي ممثلا في "شعر كل من المتنبي وأبي تمام والبحتري ". وقبل الخوض في هذا المصطلح النقدي – المتعاليات النصية- توجب أن تعطي هذه الدراسة الاشارة إلى الخطوة الأولى لبداية مصطلح التناص قبل أن يستوي على يد الباحثة والناقدة جوليا كريستيفا.

إن مصطلح التناص هو ترجمة للمصطلح الفرنسي (Intertextualité)، و إذا ما تتبعنا نشأة التناص وبداياته الأولى كمصطلح نقدي نجد أنه ظهر في سنة 1966م على يد الباحثة جوليا كريستيفا من خلال دراستها عن كل من دوستوفسكي ورالي؛ غير أن الأصول الأولى التي تعود إليها جذور مصطلح التناص تعود إلى الباحث الشهير في مجال الرواية **ميخائيل باختين** (**M.Bakhtine**)[1] الذي أسس له في كتابه "شعرية دوستوفسكي" وقد دعاه بالحوارية؛ إذ يقول:**" إن العلاقات الحوارية تكون ممكنة ليس فقط بين التعبيرات الكاملة (نسبيا)، ولكن التناول الحواري ممكن حتى لأي جزء له قيمته الدلالية داخل هذا التعبير، وحتى لأي كلمة بمفردها بشرط أن يتم استيعابها لا على أنها كلمة غير مسندة، بل على أنها علامة دالة على موقف ذي معنى محدد يخص إنسانا آخر [...] أي بشرط أن نحس فيها بوجود صوت لإنسان آخر، ولهذا فإن العلاقات الحوارية تستطيع التغلغل إلى أعماق**

[1]- **ميخائيل باختين**: 1895 ـ 1975م، فيلسوف ولغوي ومنظر أدبي روسي سوفييتي. ولد في مدينة أريول .درس فقه اللغة وتخرج عام 1918. وعمل في سلك التعليم وأسس «حلقة باختين» النقدية عام1921 . بدأ باختين الكتابة والنشر بعد تخرجه في الجامعة مباشرة، فصدرت مقالته الأولى: «الفن والمسؤولية» عام 1919، ثم صدر كتابه الشهير «مشكلات في شعرية دستويفْسكي Problems of Dostojevskys Poetics «في مدينة لينغراد (بطرسبرغ) عام 1929. ولم يحظ باختين بالشهرة إلا في نهاية حياته بعد إعادة نشر كتابه «مشكلات في شعرية دستويفْسكي» عام 1973وَشَرْ كتابه إبداع فرانسوا رابليه الذي صدر في موسكو عام 1965 . من الموسوعة الالكترونية ويكيبيديا.

التعبير، وحتى إلى أعماق الكلمة المفردة " [1]، ومن ثم فباختين يؤكد على المبدأ الحواري بين الخطابات مهما كان نوعها؛ فالإنسان وفق هذه الرؤية سواء أكان عاديا أم أديبا لا يمكنه أن ينشأ كلاما من عندياته خالصا من تقاطعه مع كلام سابق له، وهو شأن كل عمل أدبي فلا يمكنه أن ينشأ من فراغ ؛ بل إن وجوده مشروط بحوار يقيمه مع أعمال أخرى سبقته.

من هنا فقد أدخلت دراسة باختين حول الرواية **" فكرةتعدّ دية الخطابات التي تحملها الكلمات من خلال عملية الاندماج في الجنس الأدبي ومكوناته اللغوية والاجتماعية والثقافية .وهنا ظهر النَّص علىأنّه مكان تبادل بين بقايا بلاغات يعيد توزيعها أو يبادلها عبر بناء نص جديد انطلاقا من نصوص سابقة"**[2]. وهذا الطرح يؤكد على أن النّصوص تتناسل من بعضها ومن ثم فكل نص هو مخزون لنصوص أخرى سابقة عليه، يتكيف معها ويتفاعل معها أو ينقدها ويحيد عنها، المهم أنها حاضرة في كيانه بطريقة أو بأخرى ولا يتم الكشف عنها إلا عن طريق القراءة الفاعلة التي تسبر أغوار النص وتستنطق ذاكرته، إنها القراءة الانتاجية.

إن حديث باختين عن استحالة استقلالية النصوص عن سابقاتها لم يكن مقتصرا على الحقل الادبي فحسب؛ بل إن هذه الظاهرة في رأيه متجسدة في الفرد في حد ذاته، هذا الأخير الذي لا يمكنه بحال من الاحوال أن ينتج كلاما لم يتكلمه غيره من قبل؛ بمعنى أن الانسان كائن اجتماعي يستمد قاموسه اللغوي من محيطه، وهنا تتجلى فكرة عدم استقلالية كلامه عن كلام غيره، وفي هذا يقول باختين مبرزاً دور الاخرين في تأسيس لغة الفرد "**إن كل عضو من أعضاء المجموعة الناطقة لا يجد كلمات لسانية محايدة ومتحررة من تقويمات الاخرين وتوجيهاتهم؛ بل**

---

[1]- ميخائيل باختين: شعرية دستويفسكي، تر: جميل نصيف التريكي، مراجعة حياة شرارة، ط 1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 269.

[2]- تيفين ساميول: التناص ذاكرة الأدب، تر غزاوي نجيب، (د، ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2007، ص 10.

يجد كلمات تسكنها أصوات أخرى ، وهو يتلقاها مترعة بصوت الاخرين ..." [1] ، وهذه هي الفكرة التي تدور حولها الحوارية والتي مفادها أنه لا يوجد تعبير لا تربطه صلة بتعبير آخر.

وبالعودة إلىمصطلح التناص فلم يستعمله باختين صريحا بهذا الاسم؛ لكنه أسّس له نظريا في كتاباته من خلال مفهوم الحوارية الذي تم ذكره آنفا، في كتابه: شعرية دوستويفسكي، فقد وجد أن روايات هذا الأخير تجمعها ميزة أو خاصية واحدة هي كونها جميعا حوارية، تتعدد فيها الشخصيات والأصوات ووجهات النظر والضمائر على نحو كبير .وكان يعني بهذا المفهوم دراسة التفاعل بين نصوص معيّنة، أو التّعالق بين نصوص معينة سواء أكان التناص شبها بين النصوص أم كان إحالة نص على نص سابق.

إن الفرضية الأساسية التي ينطلق منها هي أن كل نص يقع عند ملتقى مجموعة من النصوص الأخرى؛ يعيد قراءتها ويؤكدها ويكثفها ويحولها ويعمقها في نفس الوقت. والكاتب من وجهة نظر باختين يتطور في عالم مليء بكلمات الآخرين، فيبحث في خضمها عن فكرة تسكنها أصوات أخرى. وهكذا فإن مفهوم الحوارية عنده يتحكم فيه هاجس العلاقات بين النصوص، وقد اعتبرهأمرا ضروريا وجوهريا في جميع أنواع الخطاب: المحادثة اليومية، القانون، العلوم الإنسانية، بينما يتضاءل دوره في العلوم الطبيعية.

2-2 – التناص عند جوليا كريستيفا:

يؤكد معظم الباحثين والدارسين المهتمين بمصطلح التناص أنه في منتصف الستينيات من القرن العشرين **"عرفت حوارية باختين انطلاقة جديدة مع ظهور المقولة النقدية "التناص" التي ابتكرتها الباحثة البلغارية الأصل جوليا كريستيفا J. Kristeva نتيجة تأثرها الكبير بالأبحاث التي قدمها باختين حول مفهوم "الحوارية"، فكان أن أخرجت هذه النظرية من**

[1]- تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط 2، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص ص 41، 42.

شرنقتها التي قبعت فيها سنين طويلة، لتسقط فحواها على النص الذي يبنى حسبها على طبقات وتتكون طليعته التركيبية من النصوص المتزامنة له والسابقة عليه " [1] .

فمصطلح التناص ظهر على يد كريستيفا في عدة أبحاث لها كتبت بين سنتي 1966-1967، وصدرت في مجلتي (Tel-quel) و(Critique) وأعيد نشرها في كتابيها (سيميوتيك sémiotique)، و(نص الرواية texte du roman le). وقدالتقطت كريستيفا مفهوم الحوارية من باختين واستفادة منه ؛ حيث قامت بتطويره وإعطائه اسما جديدا هو التناص، فرأت أنه في فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى، وهذا ما ذهب إليه الناقد الفرنسي **رولان بارت (R.Barthes)** من أن كل نص تناص؛ إذ أن النص يظهر في عالم مليء بالنصوص (نصوص قبله، نصوص تطوقه، نصوص حاضرة فيه**..)**، وهذا ما يجعل من الأدب نصا واحدا، لأن جميع الأعمال الأدبية هي من صنع كاتب واحد غير زمني وغير معروف، وفي هذا يقول**: " التناص ليس دائما سرقة، و إنما قراءة جديدة، أو كتابة ثانية ليس لها نفس المعنى الأول، و من هنا كان التناص صورة تضمن للنص وضعا ليس للاستنساخ و إنما للإنتاجية".**[2]

وقدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب لا تتأتى إلا بامتلاء خلفيته النصية بما تراكم من تجارب نصية، و قدرته على تحويل تلك الخلفية إلى تجربة جديدة تسهم في التراكم النصي القابل للتحويل والاستمرار بشكل دائم[3] ؛ فالتناص يعتبر معيارا أساسيا في نصية النص و يبرز ذلك من خلال كونه ممارسة تتجسد من خلالها مقدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب، وعلى إنتاجه لنص جديد، فكان التناص - بذلك- **" تبادلا، حوارا،**

---

[1]- نجاة عرب الشعبة:"حوارية باختين: دراسة في المرجعيات والمفردات"، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب، عدد 13، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، سبتمبر 2012، ص82.

[2]- عمر أوكان:لذة النص عند بارت، (د ،ط)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1996 ، ص ص 29- 30.

[3]- سعيد يقطين:الرواية و التراث السردي، (من أجل وعي جديد للتراث)، ط1، رؤية، القاهرة، 2006، ص ص 10-11.

رباطا، اتحادا، تفاعلا بين نصين أو عدة نصوص في النص، تلتقي هذه النصوص تتصارع يبطل أحدهما الآخر، تتساكن، تلتحم، تتعانق؛ إذ ينجح النص في استيعابه للنصوص الأخرى و تدميرها في ذات الوقت. إنه ثبات و نفي و تركيب" [1]

ولم تذهب جوليا كريستيفا بعيدا في كل ما قيل سابقا؛ إذ ترى أن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائي، من الاقتباسات وكل نص هو تشرب و تحويل لنصوص أخرى ؛ فهي تجعل من التناص قراءة أقوال متعددة في خطاب واحد تحيلنا إلى خطابات أخرى متعددة يمكن لها أن تتطابق مع النص الأدبي الجديد، وقد توصلت إلى نتيجة مفادها أن التناص ميزة أو خاصية لا يستطيع أن ينفلت منها أي مكتوب على الإطلاق، فـ**" كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى"[2].** فمن خلال هذا الكلام يمكن أن نستشف الآليات التي يحدث بها التناص في النص حسب كريستيفا؛ إنهما آليتي الاستدعاء والتحويل، فالنص الأدبي لا يتم إبداعه من خلال رؤية الكاتب فقط، بل يتم تكونه من خلال نصوص أدبية يتم إدماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد المتناص، ثم إنّ النص المدمج يخضع من جهة ثانية لعملية تحويلية لأن التناص ليس مجرد تجميع عشوائي لما سبق، وإنما هو عملية صهر وإذابة لمختلف المعارف السابقة في النص الجديد. وبهذا التصور للتناص استطاعت كريستيفا أن تقترح رؤية نقدية جديدة، تؤكد انفتاح النص الأدبي على عناصر لغوية وغير لغوية (إشارية ورمزية)، متجاوزة بذلك التصور البنيوي الذي يلح على مفهوم البنية، ومشيدة في الوقت نفسه بشعرية جديدة تنظر إلى النص كملفوظ لغوي واجتماعي .

ووفق هذه الرؤية الكريستيفية السابقة يعد النص " **أفقا يبتلع العالم كله ، ويتحول إلى مكتبة عالمية، والنص دالٌ تجتاح حدوده نصوصا أخر لفتح فجوة بين الدال والمدلول**

---

[1]- عمر أوكان:لذة النص عند بارت ، ص 29.

[2]- أحمد الزعبي التناص نظرياً وتطبيقياً ، ط1، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع ، الأردن ، 2000، ص 12.

أمام تعـدد أو لا نهائـية الدلالة"[1]. وهنا يبرز مفهوم انتاجية النص واعتباره الساحة التي يتصل فيها النص مع قارئه، وبروز المكانة التي يحتلها القارئ في مثل هذا النوع من القراءات، فهو مبدع مواز لمبدع النص (الكاتب) ويحضر هنا مفهوم مصطلح جيولوجيا الكتابات عند رولان بارت؛ حيث أن دور القارئ في تكوين النص الادبي لا يقل بحال من الاحوال عن دور كاتبه وهذه رؤية رولان بارت حينما دعا إلى فاعلية القراءة ونقله مصطلح التناص من ذاكرة النص وبنبته إلى ذاكرة القارئ ؛ ومن ثم تكون:" **عبارة النص جيولوجيا الكتابات ومقولة موت المؤلف تعنيان أن التناص قدر أي نص، وأن منتج النص ليس واحدا وهذا ما فتح النص على آفاق التأويل والتعدد والاختلاف والارجاء عند دريدا وهو يجعل - في الوقت ذاته – النص الثري مفتوحا على آفاق قرائية وتأويلات مختلفة"[2].**

إن النص وفق مفهوم التناص بلا حدود، إنه حيوي ديناميكي متجدد متغير من خلال تشابكاته مع النصوص الأخرى، لا ينطوي على دلالة واحدة، إنه متدفق دائما بلا نهاية. فهناك قراءات متعددة لنص واحد من قبل قراء عديدين، لا بل إن القارئ الواحد إذا ما قرأ نصاً واحداً في فترتين زمنيتين متباعدتين فإنه قد يخرج بانطباعات متباينة وبدلالات مختلفة عن الأولى، ثم هناك القراءات المتعددة لنص ما من عصر إلى عصر. فالنص يتدفق بالمعاني والدلالات المتعددة، وقد تكون متناقضة أحيانا،إنّه منتج بلا توقف وخير دليل على ذلك أن النص لا يتوقف بموت صاحبه كما يرى جاك دريدا. مما سبق نخلص إلى أن التناص أمر لا بد منه لأن العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماماً مثل الكائن البشري ، فهو لا يأتي من فراغ كما أنه لا

[1]- ابراهيم عبد الفتاح رمضان:" التناص في الثقافة العربية المعاصرة، دراسة تأصيلية في ببليوجرافيا المصطلح"، مجلة الحجاز العالمية المحكمة للدراسات الإسلامية والعربية، ع 5 ، (د،ب)، محرم 1435 هـ / نوفمبر 2013م، ص163.

[2]- خليل الموسى :"التناص ومرجعياته في نقد ما بعد البنيوية في الغرب"، مجلة الآداب العالمية ، العدد 143، سوريا، يوليو 2010، ص 53.

يفضي إلى فراغ ، إنه نتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي، و هو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه.[1]

وفي الوقت الذي انصرفت فيه كريستيفا عن التناص إلى اهتمامات أخرى ، و اصل غيرها من النقاد تطوير المفهوم وتوسعة المصطلح ، ويأتي من تجاوز مفهوم كريستيفا للتناص ، كما هو الشأن عند "**جيرار جونات** الذي حدد تصنيفا جديدا للعلاقات النصية في كتابه الشهير **(Palimpsestes)** "**أطراس**" أو "**طروس**"؛ حيث يعني الطرس الصحيفة القديمة التي محيت ثم كتب عليها من جديد دون أن تتمكن الكتابة الجديدة من إخفاء الكتابة القديمة تماما.

فهو لم يقف عند حدود التناص؛ بل تجاوزه إلى البحث في التعالي النصي.[2] فقد جعل "جو ت" التناص صنفا من خمسة أصناف علاقات نصية أطلق عليها المتعاليات النصية " **transcendances textuelles** "حيث يعرف التعالي النصي بأنه كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو مستترة مع غيره من النصوص.[3] وقد حصر جو ت المتعاليات النصية في خمس علاقات هي:

1-التناص (intertextualité)

2-النص الموازي (paratextualité)

3-النصية الواصفة أو الشارحة (métatextualité)

4-التعلق النصي . (hypertextualité)

---

[1]- عبد الله الغذامي : ثقافة الأسئلة : مقالات في النقد والنظرية ، ط 2 ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، 1992، ص 111.

[2]- بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرةوالنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010، ص 131.

[3]- شكير فيلالة: " الاسس التكوينية لمفهوم التناص" ، منتديات أزاهير الادبية، من الموقع الإلكتروني: Daifi.montadarabi.com/t1262-topic. ، تاريخ الرجوع إليه 15-11-2010م، الساعة: 22:23.

5-معمارية النص أو جامع النص (architextualité)

وعليه تشكل المتعاليات النصية عند جيرار جو ت تطورا في مفهوم التناص، وتحولا منهجيا بلغ آفاقا أوسع عما كان عليه عند كريستيفا. فقد صار التناص في رؤيته هذه عنصرا من عناصر التعالي النصي وفي هذا المقام سنتطرق الى مفهوم التناص عنده والذي يقول فيه معترفا بفضل كريستيفا في تسميته وتحديد مفهومه" **أول هذه العلاقات سبرت أغوارها جوليا كريستيفا لسنوات خلت وسمتها التناصية intertextualité ، وتقدم لنا هذه التسمية الصيغة المصطلحية. أعرف هذه العلاقة تعريفا ضيقا فأقول: انها علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص بطريقة استحضارية eidetiquement، وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص اخر."[1]**. وبعد هذا التعريف يقدم جونات أشكال التناص وطرقه والتي حسب فهمي عرضها من أجل وضع حدود بين التناص كعنصر من عناصر المتعاليات النصية وباقي العناصر الأخرى التي سيأتي الحديث عنها لاحقا، فيقول:" **إن أكثر أشكال هذه العلاقة وضوحا وحرفية هي الممارسة العادية للاقتباس citation (بين قوسين مع الاحالة أو عدم الاحالة إلى مرجع محدد)؛ وإن أقل أشكالها وضوحا وشرعية هي السرقة plagiat (عند لوتريامون مثلا) ، وهي اقتراض غير معلن، ولكنه حرفي. وإن أقل أشكالها وضوحا وحرفية هو الإلماع allusion ، وهو أن يقتضي الفهم العميق لمؤدى ما énoncé ملاحظة العلاقة بينه وبين مؤدى آخر تحيل إليه بالضرورة هذه أو تلك من تبدلاته، وهو بغير ذلك لا يمكن فهمه"[2].**

والذي قد نفهمه من أشكال التناص عند جيرار جونات أن هذا الاخير كنوع من أنواع المتعاليات النصية يكون حضوره في النص الأدبي مقصودا من طرف مؤلفه- الكاتب- والذي

[1]- محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، ط1، مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا، 1998، ص 125.
[2]- المرجع نفسه، ص ص 126، 125.

يقوم باستخراجه واستكناهه من النص إنما هو القارئ. وهذا هو الفرق الجوهري والاساسي بين التناص وبين باقي الانماط الاخرى من المتعاليات النصية، فعلى كل من يتعامل مع هذه التقنية النقدية الجو تية أن يدرك هذا الامر جيدا حتى لا يخلط بين المفهوم الموسع للتناص عند كريستيفا والمفهوم المحدد-الضيق- له عند جونات.

2-المتعاليات النصية ومرحلة التجاوز عند جيرار جونات (G. Genette) :

تمهيد:

لقد عرفت حوارية باختين مفهوما ونظرية واجراء قفزة نوعية كبيرة على يد باحثين ونقاد غربيين عديدين أبرزهم كريستيفا، والتي سبق الاشارة إليها في دراستنا هذه، ومن بعدها تودوروف وصولا إلى الناقد الفرنسي جيرار جونات هذا الاخير الذي أضاف الكثير إلى منجزات من سبقوه (كريستيفا، تودوروف...) بعد أن استفاد من جهودهم، فلقد قدم تصورا شاملا حول مفهوم التناص ضمن مقترحاته النظرية بخصوص موضوع "الشعرية" الذي كان بمثابة الهاجس الذي شغل حياته الفكرية، وذلك في سياق التحول النقدي الجديد الذي تخلى فيه عن مفهوم النص المغلق إلى مفهوم معمارية النص(L'Architexte) .

ويكمن اختلاف جونات مع الطروحات التي سبقته في طبيعة نظرته إلى التناص التي جاءت عميقة وشاملة لأبعاد النص الشكلية والدلالية، حيث نجده يستخدم مفهوم التناص تعبيرا عن مستوى من مستويات نظرية التعالي النصي أو كما يفضل سعيد يقطين ترجمتها بالتفاعل النصي. ولقد **" استعمل جونيت هذا المفهوم ليحل محل التناص؛ لأنه أجمع وأشمل وهو يتسع وفق تصوره لمختلف العلاقات النصية التي ليس التناص سوى واحد منها، وبذلك يغدو**

التناص مفهوما فرعيا يشكل مع باقي المفاهيم التي أدخلها جونيت أنواعا و أشكالا من المتعاليات النصية" [1].

لقد أمد جونات النقد الحداثي بآليات جديدة للتحليل التناصي استطاع بواسطتها تقويض فكرة انغلاقية النص، ودخوله في علاقة تفاعلية مع نصوص أخرى. وقد ظهر هذا التوجه النظري عنده في البداية حينما وضع مؤلَفه (مدخل إلى معمارية النص أو جامع النص) (Introduction à l'Architexte) الذي توسعت - من خلاله- نظرته إلى الشعرية مفهوما وموضوعا؛ بحيث لم يعد النص يشكل موضوعها الأساس، فهو يقر بأن النص لا يعنيه في حالته الانفرادية، و إنما الذي يعنيه هو تعاليه النصي ؛ وذلك بمعرفة ما يجعله في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى، وهذا ما أطلق عليه جونات التعالي النصي (transtextualité La) ويدرج ضمنه التناص أو التداخل النصي؛ والذي يعني التواجد اللغوي سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا لنص في نص آخر، وذلك سيسا على المفهوم الكلاسيكي منذ جوليا كريستيفا، ويعتبر الاستشهاد أوضح الأمثلة على ذلك [2].

وفي سنة 1982 وضع جونات كتابه "**أطراس Palimpsestes** "، الذي يتضمن تصورا في غاية العمق والتنظيم في مفهوم التناص والتعالي النصي ؛ حيث قام في هذا الكتاب بتأطير أغلب أنواع التعالي النصي الصريحة والمضمرة وتحديدها في خمسة أنماط مع إقراره المسبق بأنها قد تكون غير تامة وغير نهائية؛ فقد حاول جونات في كتابه هذا الذي لم يترجم بعد في ما أعلم تطوير ما سبق أن أشار إليهإجمالاً في كتابه "مدخل إلى جامع النص" وصياغة منظومة متكاملةنسبياً عن العلاقات النصية، أو كل ما يضع النص في علاقة مباشرة أو غير مباشرة، مع

[1]- سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص 95.

[2] جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، (د، ط)، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، العراق، (د، س)، ص 90.

غيره من النصوص؛ حيث نجده يقدم مفهومه للتعالي النصي للنص بقوله:**" كل ما يجعله في علاقة ظاهرة أو ضمنية مع نصوص أخرى، فهو يتجاوز إذن ويشمل (جامع النص) وبعض الانواع الاخرى ذات العلاقة الخاصة بالنصية المتعالية التي سنعنى هنا بواحدة منها؛ ولكن بالقدر الذي يلزم لحصر وإضاءة مجال الموضوع ووضع لائحة جديدة توشك هي بدورها ، بأن لا تكون لا كاملة ولا نهائية.."**[1]

وفي سنة 1989 وضع جونات كتاب "عتبات" Seuils " ، الذي عني فيه بتفصيل الحديث عن النوع الثاني من أنواع العلاقات النصية الذي أطلق عليه "النص الموازي " Paratexte، ويعني **"مجموع المعطيات التي تنسج النص وتسميه وتحميه وتدافع عنه وتميزه عن غيره وتعين موقعه في جنسه ويحث القارئ على اقتنائه، وهي العناوين والمقتبسات والإهداء والأيقونات وأسماء المؤلفينوالناشرين...الخ"**[2] . فالذي يبدو على هذا المقترح الجوناتي - أنماط المتعاليات النصية - الصعوبة والتعقيد وذلك من خلال التقارب في شكل العلاقات بين كل نمط وآخر، ويبدو أيضا أن جونات بدوره قد وعى هذه الظاهرة خير وعي فعمد إلى تقديم تصوره ومقترحاته النظرية مدعومة بنماذج تمثيلية حتى يخفف من وطأة تعقيدها واحتمال التباسها على القارئ.

[1] - جيرار جينيت: أطراس (الأدب في الدرجة الثانية)، ترجمة وتقديم: المختار الحسني، من الموقع الالكتروني: http://www.aljabriabed.net/n16_11atras.(2).htm، التاريخ: 20-01- 2016م، التوقيت: 10:00، صباحا.

[2]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، مقدمة المترجمين: مُحَّد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، ط6، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1996 ، ص ص 14- 15.

2-1-أنماط المتعاليات النصية:

2-1-1 - التعلق النصي (Hypertextualité):

بالعودة إلى الكتاب الضخم (أطراس) الذي ألم فيه صاحبه بأنواع التعالي النصي وحوى تصوره العام حول هذا المقترح، نجده في ثنايا هذا العمل يحدد باختصار أنواع المتعاليات النصية المختلفة ، ولكن يركز فقط على التعلق النصي Hypertextualité وهو النوع الرابع من المتعاليات النصية، حيث يقول: **" أما النوع الرابع الذي هو محل هذه الدراسة هو التعالق النصي أي وجود نص سابق Hypotexte ولاحق Hypertexte ، وهو النص النابع من نص آخر "**[1]، ويخصص كل الكتاب لعرض طريقة تعلق نص لاحق بنص سابق متوقفا عند أنواع التحويلات التي تتم عند تعالق النصوص فيما بينها، أما أنواع المتعاليات النصية الأخرى فأشار إليها دون التعمق في إبراز خصوصيتها، وسنتطرق إلى ذلك فيما يأتي.

وقد جعل جونات التعلق النصي وهو النمط الرابع من المتعاليات النصية هو موضوع كتابه "أطراس" أو "طروس" كما يفضل البعض ترجمته، وهو مصطلح يشير - كما سبق وذكرنا- إلى أي علاقة نصية، قد تربطنصاً لاحقاً hypertexte بنص سابق hypertexte، ويستخدم جونات استعارةالطِّرس" التي جعلهاعنواناً لكتابه ليدل على إمكان وضع نص على نص آخر لم يمح تماماًفالطِّرس في اللغة العربية أشبه بمعنى palimpseste ذات الأصل اليوناني وتعني الكتاب الممحو؛وطرَّس الكاتب الكتاب بمعنى أعاد الكتابة على المكتوب، والطِّرس هو الصحيفةعموماً، وتخصيصا الصحيفة التي محيت ثم كُتبت. ومن هذا المنطلق الاستعاري يمضي جونات في دراسة التعلق النصي ما بين نص لاحق ونص سابق، ويتعمق في

[1] - Gérard genette: Palimpsestes. La littérature au second degré; Edition seuil ،Paris، 1982،p 13

الدراسة التفصيلية بما يتيح له صياغة تصنيفات لأنواع هذا التعلق... وحسبه هناك ثلاثة أنواع رسميـــة للتعـــالق النصـــي، وهـــي المحاكـــاة الســـاخرة (Parodie) ، والتحريـــف (Travestissement) والمعارضة (Pastiche) ، وقد جعل كتابه أطراس مخصصا لعرض أنواعها والتطورات التي أدخلتها الإنتاجات الأدبية وهي تتعالق فيما بينها على هذه الأنواع.

وفي سياق عرضه لباقي أنماط المتعاليات النصية لا ينفي جو ت وجود علاقات تواصلية متبادلة بين الأنواع الخمسة، ولكن يوضح أن التعلق النصي يعده من أقسام النص، أما باقي أنواع المتعاليات النصية الأخرى فهي بمثابة موجه لنصية النص[1] ؛ أي أن ما يجعل من نص ما نصا أن تكون له نصوص موازية كمناصات عدها بمثابة عتبات تقدم لنا نصا قبل ولوجه، كما أن التناص بأنواعه لا يخلو منه أي نص من النصوص لذا يستحضر الكتاب عادة على اختلاف مستوياتهم نصوصا يستعملونها إما استشهادا أو سرقة أو إيحاء، كما أن أي نص من هذه النصوص لا يعد كذلك ما لم ينتمي إلى جنس أدبي معين يحدد كيانه النصي كنص. أما التعالق النصي فهو موجه عالمي حسب جونيت لأنه لا وجود لنصوص لا تستدعي نصوصا أخرى عند قراءتها، لهذا فهو يرى أن : **" كل الأعمال هي متعالقة نصيا ولكن بدرجات متفاوتة "[2].**

ونظرا للأهمية البالغة التي أولاها جونات للتعلق النصي والذي قلنا عنه سابقا أنه أدرجه كنمط رابع من الأنماط الخمسة من المتعاليات النصية؛ نجده يرجأ الحديث عنه عمدا بعد النمط الخامس(L'architextualité) من المتعاليات وفي هذا يقول: " **أرجأت عمدا الاشارة إلى النوع الرابع من النصية المتعالية لأنه وحده ووحده فحسب، الذي سيشغلنا هنا مباشرة، وهو الذي سأنعته من الآن فصاعدا بـ " النصية المتفرعة Hupertextualité " وأقصد بهذا كل علاقة تجمع نصا (ب) – الذي سأسميه نصا متفرعا - ، بنص سابق (أ)**

[1] - Op.cit, P15.

[2] - Ibid., p16.

سأسميه " نصا أصلا Hypotexte"، يلقح منه بطريقة مغايرة لتلك التي نجدها في التفسير، يلقح منه كما في الاستعارة، وفي التحديد السالب فإن هذا التعريف جد مؤقت..."[1] وكان تحديده لآليات التعلق النصي بين النصوص جد مؤقت لأنه استأنف شرحه وتفسيره لهذه الآليات التي تتلخص عنده في التحويل البسيط والتحويل غير البسيط أو المعقد ممثلا في ما يعرف بالمحاكاة، مقدما أمثله من الأعمال الأدبية الغربية- الأوروبية- التي توضح الفرق بين التحويلين؛ حيث يقول:" ...**(ب) لا تتحدث قط عن (أ) ولكنها لا يمكن، في نفس الوقت أن توجد كما هي عليه بدون (أ)؛ يؤدي هذا إلى مصطلح مرتبط بعملية سأنعتها به مؤقتا، هي أيضا، وهذا المصطلح هو " التحويل Transformation" إذ تستحضر (ب) العنصر (أ) بظهور أقل أو أكثر دون الاستشهاد به أو التحدث عنه بالضرورة. الانياذة L'Eneide وأوليس Ulysseهما بدون شك بدرجات متفاوتة وهما كما نرى بعنوانين مختلفين،...متفرعان لنص واحد أصل هو الأوديسا طبعا"**[2] .

وبعد هذا التقديم المبدئي لمفهوم التحويل داخل النصوص يستمر جونات في عرض الفرق بين أنواع التحويل النصي من خلال الانياذة وأوليس؛ حيث يرى أنهما لم تشتقا من ملحمة الأوديسا لهوميروس على طريقة الاشتقاق الذي نجده في كتاب فن الشعر لأرسطو من أوديب ملكا عن طريق التفسير؛ أو كأنه يقصد هنا عملية الاقتباس أو الاستشهاد . فهو يوضح أن العملين الأولين- الانياذة وأوليس- اشتقا من الأوديسا بطريقة وعملية تحويلية؛ لكن هذه العملية لم تتم بالكيفية نفسها في العملين فهما متمايزان:" **لأن الامر في الحالين لا يتعلق بنفس النوع من التحويل: فالتحويل الذي يقود من الأوديسا إلى أوليس يمكن وصفه إجمالا بأنه تحويل**

---

[1]- جيرار جينيت:" أطراس (الأدب في الدرجة الثانية)، "تر و تع: المختار الحسني، من الموقع الالكتروني: http://www.aljabriabed.net/n16_11atras.(2).htm، التاريخ: 20-01- 2016م، التوقيت: 10:00، صباحا.

[2]- المرجع نفسه.

بسيط أو مباشر؛ يحصر همه في نقل الحادثة أو الفعل من الاوديسا إلى "دبلن" القرن العشرين. والتحويل الذي يقود من نفس الأوديسا إلى الانياذة أكثر تعقيدا وأكثر إلتواء ... لأن فرجيل لا ينقل من أوجيجي إلى قرطاج ومن إيتاك إلى لاتيوم فعل أو حادثة الاوديسا، وإنما يحكي قصة أخرى مغايرة تماما؛ (مغامرات إيني لا أوليس)..."[1]. وما يمكن أن نستفيده من هذا التفريق بين أنواع التحويل النصي وخاصة فيما يخص التحويل الثاني – المعقد وغير البسيط- أن فرجيل حينما حاكى هوميروس وتعالق مع نص الاوديسا، برزت تلك المحاكاة على صعيد النوع أو الجنس الادبي أو ما يطلق عليه جونيت (معمارية النص) وكذلك على صعيد العنوان فعنوان الانياذة يقود القارئ مباشرة إلى النوع الملحمي الممثل في الالياذة لهوميروس. ومن ثم يغدو نص هوميروس سابقا ونص فرجيل لاحقا والعلاقة التي تربط بين النصين هي علاقة التعلق التي تحدث عنها جونات.[2]

ومن ثم فالتعلق النصي أو كما يترجمه الباحث مُحَّد خير البقاعي بالاتساعية النصية هو أمر لا غنا لكاتب عنه وهنا يتجلى مفهوم العالمية كما يراه جونيت ؛ حيث أن العمل الادبي في نظره وتصوره للتعلق النصي، تصب فيه العديد من الثقافات والافكار التي لا يستطيع الكاتب أن يكون بعيدا عنها وهنا يأتي البعد العالمي للعمل الادبي، وفي هذا يقول جونات عن مدى مرونة مصطلح التعلق النصي: **" إن الاتساعية النصية هي بداهة بعد عالمي بدرجة مختلفة للأدب: ليس هناك عمل أدبي لا يستدعي بدرجة مختلفة وحسب القارئ، بعض الأعمال الأخرى، وبذلك تكون الاعمال كلها اتساعية نصية. ولكنها مثل متساوي أورويل **Orwell**،

[1]- جيرار جينيت:" أطراس (الأدب في الدرجة الثانية)، "تر و تع: المختار الحسني، من الموقع الالكتروني: http://www.aljabriabed.net/n16_11atras.(2).htm، التاريخ: 20-01- 2016م، التوقيت: 10:00، صباحا.

[2]- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ص 39.

بعضها اتساعي نصي أكثر من بعضها الآخر، أو يكون ذلك أكثر ظهورا وتكثيفا ووضوحا فيها بالنسبة إلى غيرها"[1]

ومن ثم وبعد عرض هذا النمط من أنماط التعالي النصي للنص؛ يتبدى لنا لماذا أولاه جونات عناية قصوى في كتابه أطراس؛ حيث أننا وبإنعام الفكر نجد أنه وتحت هذا النمط تنضوي باقي الأنماط الأخرى، التي تشترك جميعها – وهو الأمر الذي سنتطرق إليه لاحقا- في مفهوم تعلق النصوص بعضها ببعضها الآخر، والآن سنستعرض باقي الأنماط الأخرى ولتكن البداية مع التناص الذي قدمناه في موضع سابق.

2- التناص (Intertextualité) :

لقد سبق أن تطرقنا إلى هذا النمط في موضع سابق، وأشرنا إلى أن التناص هو مصطلح أتت به جوليا كريستيفا انطلاقا من رؤية طورتها من حوارية باختين، ومن بعدها جاء جيرار جونيت ليطور رؤيتها معترفا في الوقت نفسه بفضلها في الخروج بهذا المصطلح؛ لكن ما لاحظناه عن رؤية جونيت بخصوص التناص أنه يقصد به الحضور الفعلي والقصدي لنص في نص آخر، وقلنا حينئذ أن جونيت حدد مفهوم التناص في هذا الاطار وحصره فيه؛ على عكس ما كان عليه عند كريستيفا، وقلنا أن هذا كان رغبة منه لإفساح المجال لباقي أنماط التعالي النصي الاخرى حتى تظهر إلى السطح وتشكل تصوره الجديد- المتعاليات النصية- وقد حصر جونيت علاقات التناص في ثلاثة أنواع أو مظاهر هي:

---

[1]- مُحَّد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، ص 135.

****"Orwell** : **هو جورج أورويل، روائي وناقد انكليزي(1903- 1950) كان ذا نزعة انسانية، كان له موقف معاد لكل أنواع الديكتاتوريات (إسبانيا، ألمانيا الهتلرية). كتب نقدا لاذعا في مؤلفاته وهو نقد مباشر وسياسي كما في روايته (الحيوانات، 1945) التي يتهجم فيها على الديكتاتوريات البروليتارية التي تكون فيها(كل الحيوانات متساوية ولكن بعضها أكثر تساويا من بعضها الآخر) وهذا ما أراده جينيت**". من المرجع السابق مُحَّد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية ، ص 146.

أ- **الاستشهاد**: وهو إعادة مقطع لمؤلف حرفيا وبدقة[1] ، وهو المثال الاكثر تداولا والاكثر ووضوحا وصراحة في نوعية العلاقات التي يمكن أن تنشأ بين نص ونصوص أخرى. ويعتبر البعض أن الاستشهاد يمثل الدرجة الصفر في علاقات التناص؛ كونه شكلا بسيطا وبديهيا لا يتطلب من القارئ إعمال الذهن أو معرفة خاصة؛ لأنه معين ومحدد من نفسه، غير أن الاهتمام به مطلوب من أجل تأويله في سياقه النصي الجديد ومقارنته بسياقه الأصلي.

ب-**السرقة الادبية:** لهذا المصطلح أصوله القديمة في الثقافة الغربية؛ لأن كلمة plagiat تنحدر من الكلمة اللاتينية Plagiaruis ؛ التي تعني الذي يخفي عبيد الغير، وعموما تعرف السرقة بأنها اقتراض في المبنى أو المعنى دون التصريح بذلك؛ أي بعدم الاحالة إلى المؤلف الاصلي. ويعتبر جونيت أن السرقة شكل غير شرعي من أشكال الاقتراض الادبي، ويعطي مثالا بلوتريامون، معتبرا إياه قد مارس سرقة أدبية، وهي عمل في نظره يحط من مستوى المبدع وقيمته بين المبدعين.[2] وبالنسبة لمصطلح السرقة الادبية في نقدنا العربي القديم ، فقد احتل مساحة مهمة في كتب النقد من أمثلة: العمدة لابن رشيق القيرواني، عيار الشعر لابن طباطبا، أسرار البلاغة في علم البيان ودلائل الاعجاز لعبد القاهر الجرجاني، ونقد الشعر لقدامة بن جعفر، والوساطة بين المتنبي وخصومه ونقد شعره، إلى جانب الكتب المتخصصة في هذا المصطلح من أمثلة: المنصف للسارق والمسروق منه لابن وكيع التنيسي، وكذا كتاب الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره للحاتمي، وكتاب العميدي الإبانة عن سرقات المتنبي ... وسيأتي الحديث عن هذا الموضوع في موضع لاحق من الدراسة.

ج-**التلميح أو الايحاء:** وهذه العلاقة الأخيرة هي علاقة أقل وضوحا وسطحية من سابقتيها، ويعتمد في تحديدها على مدى اطلاع القارئ وذكائه.[3] ويرى فتحي ابراهيم بأن مصطلح

---

[1]-Le petit la rousse: Dictionnaire encyclopédique، Letre c، p 194.

[2]- محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، ص ص 125- 126.

[3]- شكير فيلالة: :"الاسس التكوينية لمفهوم التناص": منتديات أزاهير الادبية، من الموقع الالكتروني: Daifi-montadarabi.com/t 1262-topic.

allusion تعبير مشتق من أصل لاتيني ، ويستخدم ليشير إلى إيحاء غير مباشر أو إلى نوع من التعريض، فيقـــول: **"والمصطلح يعني طريقة في قول شيء دون تقرير ذلك فعلا وصراحة، مثل قول الشاعر:**

بني عمي لا تذكروا الشعر بعدما دفنتم بصحراء الغمير القوافيا؛ أي: بعد هزيمتكم"[1].

ويذهب جونات إلى أن هذه العلاقة دقيقة للغاية؛ فلا هي بالحرفية ولا بالصريحة تماما، وليوضح أكثر يضرب من أجل ذلك مثالين، الأول يقترضه من مقال بعنوان " التلميح في بحث مجازات Allusion du traité des tropes" لدومارسيس، أما الثاني فمن كتاب "صـــور الخطاب Les figures des discours" لفونتاني، فيقول: **" مثال ذلك عندما تتنافس السيدة دي لوجيس Mme des logos مع فواتير Voiture، تدلي برأيها قائلة: هذا المثل لا قيمة له، افتح "Percer" لنا آخر. الفعل فتح لا يبرر ولا يفهم؛ إلا إذا عرفنا بأن فواتير كان ابن تاجر نبيذ. وفي موضوع آخر أكثر أكاديمية، عندما يكتب بوالو للويس الرابع عشر: أنا جاهز للشروع في الحكي من أجلك أعتقد رؤية الصخور تهرع لتسمعني. هذه الصخور المتحركة المتيقظة تظهر بدون شك سخيفة لمن يجهل أساطير أورفي وأمفيون"** [2] . فقد لمح الشاعر نيكولاس بوالو (1636- 1711) إلى أسطورتين إغريقيتين فوظفهما في القول السابق ، ويعتقد جونات أن معرفة القارئ لفحواهما كفيل بأن يجعله يعطي قيمة للمقطعين؛ إذ عرف **" أورفي في الميثولوجيا الاغريقية بأنه أمير تراس Trace وابن الالهة كاليوب Calliope، كان شاعرا وموسيقيا ومغنيا، واشتهر بقدرته على إطراب حتى الحيوانات المتوحشة، نزل الى الجحيم حبا لامرأته إيريديس Eurydice المتوفاة بسبب لدغة ثعبان. فتن أرفي حراس مقام أنفيرنيل Infernal ، وحصل على عودة زوجته**

---

[1]- ابراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ط1، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، بيروت ، لبنان، صفاقس، تونس، 1986، ص 53.

[2]- G.Genette:Palimpsestes, p 8.

إلى عالم الأحياء شريطة ألا يقلب ناظريه نحوها قبل أن يتخطى عتبة أبواب جهنم؛ لكنه نسي الشرط، ففقد إيريديس للأبد"[1].

أما أمفيون في الميثولوجيا الاغريقية؛ فهو ابن الاله زيوس وأنتيوب **"كان شاعرا وموسيقيا أنشأ أسوار طيبة، عرف بأن الاحجار تنقل من تلقاء نفسها طربا لسماع صوت قيتارته"[2].**

هذه الحالة الأخيرة الضمنية كما يذكر جونات في الفقرة السابقة نفسها، وأحيانا جد افتراضية للمتناص، هي منذ بضع سنوات حقل الدراسة المفضل لدى م. ريفاتير، الذي عرف التناص بطريقة أكثر اتساعا مما فعله جونيت؛ فهو -التناص عند ريفاتير- يمتد في الظاهر ليشمل كل ما يسميه متعاليات نصية. [3]

3-النص الموازي (Paratextualité):

يعد هذا النمط من بين أكثر المصطلحات النقدية التي أسالت حولها الكثير من المداد سواء فيما تعلق بمفهومه أو بترجمته، فبالنسبة لترجمته عند نقادنا العرب نجده تحت اسم (النص الموازي) عند مُحَّد بنيس أما مفهومه فإنه يقصد به تلك **" العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته"[4].**

---

[1] - Le petit la rousse: Dictionnaire encyclopédique ،Lettre c ،p1455

[2]- OP. cit.p 1020.

[3] - G.Genette:Palimpsestes, p10 .

[4]- مُحَّد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1989 ، ص 76.

في حين نجد الناقد المغربي سعيد يقطين يترجم مصطلح (Paratextes) في كتابه (القراءة والتجربة) بالمناصصات، وهي تعني عنده تلك **"التي تأتي على شكل هوامش نصية للنص الأصل بهدف التوضيح أو التعليق أو إثارة الالتباس الوارد. وتبدو لنا - يقول الباحث- هذه المناصصات خارجية (ويمكن أن تكون داخلية) غالبا "**[1] . وفي كتابه (انفتاح النص الروائي)، يستعمل مصطلح المناص بعد عملية الإدغام الصرفية، ويجمعها على صيغة المناصّات؛ فالمناص اسم فاعل من الفعل ناص مناصة، معللا اختياره لما يجد في هذا الفعل من دلالة على المشاركة والجوار، ومنه أخذ المناصة للدلالة على اسم الفاعل [2]. وبعد ذلك يوظف يقطين المناص في كتبه اللاحقة، سيما في كتابه (الرواية والتراث السردي). ونجد الباحث عبد القادر بقشي يفضل هو الآخر هذه الترجمة مقتديا بيقطين؛ حيث يقول في حديثه عن أنواع العلاقات التي تخص المتعاليات النصية: " **المناص Paratexte ويشمل جميع المكونات التي تهم عتبات النص نحو: العنوان والعنوان الفرعي والعنوان الداخلي والديباجات والحواشي والرسوم ثم نوع الغلاف، إضافة إلى كل العمليات التي تتم قبل إنتاج النص من مسودات وتصاميم وغيرهما."**[3] .

ونجد الأمر نفسه عند الباحث نبيل منصر الذي يستعمل هو كذلك مصطلح المناص لترجمة المصطلح الغربي ؛ حيث يقول: " **المناص Paratexte وهو كل ما يحيط بالمتن، ويجعل منه متنا/ نصا، ويقسمه جينيت إلى قسمين: النص المحيط peritexte ، والنص الفوقي epitexte "**[4] . ونجد الترجمة نفسها للمصطلح عند الباحث عبد الحق بلعابد؛ وذلك في ترجمته لكتاب جيرار جونات "عتبات" " Seuils "، حيث يرى بأنه يمثل أحد أهم أنماط

---

[1]- سعيد يقطين: القراءة والتجربة، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1985، 208.

[2]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،1989 ، ص 10.

[3]- عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، (دط)، أفريقيا الشرق، المغرب، 2007، ص 22.

[4]- نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 2007، ص 22.

المتعاليات النصية عنده، ولا يمكن لأي نص الاستغناء عن هذا النمط؛ لأنه يمثل العتبة الأولى التي يلتقي بها المتلقي قبل النص نفسه؛ ويقدم الباحث بلعابد تعريفا للمناص على غرار جونات إذ يقول :" **المناص هو كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه، أو بصفة عامة على جمهوره فهو أكثر من جدار له حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، بتعبير (بورخيس) البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه..**" [1]. وبعد هذا يقدم أنواع المناص عند جونات، التي سأتطرق إليها لاحقا.

واستعمل المختار حسني مصطلح النصيةالموازية وهذا في ترجمته للصفحات الأولى من كتاب جيرار جونات (أطراس)، ونجد مُحَمَّد خير البقاعي يترجمه بمصطلح الملحقات النصية وهذا في كتابه الشهير الذي ترجم فيه العديد من الدراسات الغربية حول التناص والمعنون بـ دراسات في النص والتناصية. ويترجم فريد الزاهي مصطلح (Le paratexte) بالمحيط الخارجي أو محيط النص الخارجي.[2]

ونجد الناقد المغربي جميل حمداوي يستعمل لترجمة مصطلح (Le paratexte)، مصطلح النص الموازي ومصطلح الملحقات النصية ويعلل سبب اختياره لهاتين الترجمتين بقوله:" **أفضل مصطلحي النص الموازي لترجمة (Le paratexte) أو الملحقات النصية على غرار ترجمتي مُحَمَّد بنيس، ومُحَمَّد خير البقاعي، وإن كان النص الموازي أفضل. فالنص الموازي عبارة عن عتبات مباشرة، وملحقات وعناصر تحيط بالنص سواء من الداخل أم الخارج. وهي تتحدث مباشرة أو غير مباشرة عن النص، إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة، وتبعد عنه التباساته وما أشكل على القارئ.**"[3]

---

[1]- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1429هـ/ 2008م، ص 44.

[2]- - فؤاد الزاهي: الحكاية والمتخيل، ط1، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص 85.

[3]- جميل حمداوي: "لماذا النص الموازي"، مجلة الكرمل، ع 88و89، 2006، ص 220.

ونجد الباحث عبد النبي ذاكر يستخدم لترجمة المصطلح السابق مصطلح النص الملحق ويقول في ذلك معرفا إياه على غرار جيرار جونيت فيقول:" **يحدد جيرار جينيت النص الملحق بكونه هو نفسه نصا، وإذا لم يكن بعد هو النص فإنه قبلا شيء من النص...وحين يكون النص بدون نصه الملحق يغدو قوة عاجزة، ولذلك شبهه جينيت بفيل دون فيال، كما أن النص الملحق يغدو بدون نصه استعراضا سخيفا؛ تماما كفيال بدون فيل**"[1]

ونجد الباحثة الجزائرية سليمة لوكام تفضل مصطلح النصية المصاحبة لترجمة مصطلح Le paratexte ؛ حيث نجدها تقول عن هذا المصطلح الجوناتي " **النصية المصاحبة la paratextualité وقصد بها مجموع العلاقات التي يقيمها النص مع ما لا يمكن تسميته إلا بالنصوص الموازية كالعنوان و شبه العنوان intertitre، والعنوان الفردي sous-titre، والمقدمة préface، والملحقات Post-face،والتنبيهات avertissements و التمهيد avant-propos ، و الحواشي notes marginales والهوامش السفلية من الصفحة infrapaginales، وأواخر الكتاب Terminales والتصديرات épigraphes ...**" [2]

وبالعودة إلى مصطلح le paratexte عند صاحبه جيرار جونات؛ نجد بأنه أدرجه نمطا ثانيا من أنماط المتعاليات النصية وهذا بعد أن أعلن في كتابه أطراس، أنه رتبها وفق نظام تصاعدي يتبع التجريد والتضمين والاجمال. حيث يقول عن النمط الثاني: " **النوع الثاني مكون من العلاقة الأقل وضوحا بصفة عامة، والأكثر بعدا عن المجموع الذي يشكله العمل الادبي؛ ويرتبط النص بهذا المعنى بما أسميه نصه الموازي paratexte ويمثله (العنوان، العنوان**

[1]- عبد النبي ذاكر: عتبات الكتابة –مقاربة لميثاق المحكي الرحلي العربي-، ط1، مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، (د، ط)، كلية الآداب والعلوم الانسانية، أكادير، المغرب، دجمبر، 1998، ص 09.

[2]- سليمة لوكام: " مقال شعرية النص عند "جيرار جينيت" من الأطراس إلى العتبات"، التواصل مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، ع 23، جامعة باجي مختار –عنابة- الجزائر، ديسمبر 2009، ص 34.

الفرعي، العنوان الداخلي، الديباجات، التذييلات، التنبيهات، التصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي السفلية، الهوامش المذيلة للعمل، العبارة التوجيهية، الزخرفة، الأشرطة (تزيين يتخذ شكل حزام)، الرسوم، نوع الغلاف، وأنواع أخرى من إشارات الملاحق، والمخطوطات الذاتية والغيرية، التي تزود النص بحواش مختلفة، وأحيانا بشرح رسمي وغير رسمي..." [1]

فالعمل الأدبي حسب جونات لابد له ليكتمل كنص أن يتضمن لزاما و ضرورة إمدادات أو مرافقات لبعض عناصر الانتاج. لأن النص نادرا ما يظهر مجردا؛ وقد تكون هذه الامدادات شفوية أم لا: كاسم المؤلف، العنوان، الاستهلال، اللوحات... حيث لا يمكننا أن نعرف دائما، هل بإمكاننا أن نعتبرها تنتمي إليه أم لا. لكن في جميع الأحوال تمهد له وتحيط به، تحديدا لتقديمه بالمعنى المعتاد لهذا الفعل. وهذا ما عبر عنه مُحَمَّد بنيس بقوله**:" تلك العناصر الموجودة على حدود النص داخله وخارجه في آن تتصل به اتصالًا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلاليته"** [2] ؛ يحمل هذا القول العديد من الملاحظات المتعلقة بالنص الموازي لعل أولها هو تحديد عناصره التي تتمثل في **" العنوان، العنوان الصغير، العناوين المشتركة، المدخل، الملحق، التنبيه، التمهيد، الهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية، الخطوط، التزيينات، الرسوم ...، الشريطة، القميص وأنواع أخرى من الإشارات الكمالية الكتابية أو غيرها التي توّفر للنص وسطا (متنوعا)، وفي بعض الأحيان شرحا رسميا أو شبه رسمي لا يستطيع أكثر**

---

[1]- جيرار جينيت: أطراس (الأدب في الدرجة الثانية)، تر و تع: المختار الحسني، من الموقع الالكتروني: http://www.aljabriabed.net/n16_11atras.(2).htm، التاريخ: 20-01- 2016م، التوقيت: 10:00، صباحا.

[2]- مُحَمَّد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالتها، التقليدية، ج 1، ط3، دار توبقال للنشر، المغرب، 1996، ص 77.

القراء نزوعا للصفاء، وأقّلهم اهتماما بالمعرفة الخارجية أن يتصرف به على الدوام بالسهولة التي يريدها ولا يمكن أن يزعم ذلك " [1]

تتداخل هذه العناصر السابقة مع النص الأدبي، إذ من خلالها يحصل النص على هوية خاصة به تعطيه تميزا عن باقي النصوص الأخرى. فمن هنا انتقل النص الموازي من مجرد عنصر هامشي، أو اعتباره زينة للنص الأدبي إلى عنصر أساسي للنص الأدبي، إذ هو الشيء الذي يواجهه القارئ عند قراءته للنص الأدبي، فالعنوانمثلا قد يعطي القارئ انطباعاًمسبقا على ما سيأتي من النص، وقديتحقق هذا الانطباع مع عملية القراءة، وقد لا يتحقق. ومن ثم "**فالمناص (النص الموازي) نص ولكن نص يوازي النص الاصلي، فلا يعرف إلا به ومن خلاله، وبهذا قد جعلنا للنص أرجلا يمشي بها لجمهوره وقرائه قصد محاورتهم والتفاعل معهم**" [2] . فبعد هذا الطرح ومحاولة الوصول لوضع تحديد مناسب للنص الموازي وقبل الولوج إلى تفريعاته ومكوناته، وجب أن نلمح إلى أن جونات صرح منذ بداية تتبعه لحركة هذا المصطلح؛ أنه سيقوم بالاشتغال والاستعانة بالدراسات التي سبقته في هذا المجال من أجل الكشف عن حدود النص الموازي ومحدداته، وضبط مبادئه ووظائفه؛ ومن ثم فهو لم يقطع دراسته للنص الموازي عن السياق التاريخي لنشأتها عند الغرب، لذا كان يشير دائما أثناء حديثه عن أي عنصر من عناصر النص الموازي، إلى تاريخه في الدراسات السابقة.[3]

لقد كان هدف جونات من دراسته للمتعاليات النصية، وبالتحديد للنص الموازي هو البحث عن شعرية النص الأدبي؛ بمعنى العناصر التي تجعل من النص أدبا فتسانده " **وتصاحبه في رحلة اكتساب الحضور والهوية الثقافية النوعية، ضمن تداولية عامة أو خاصة. وهي في**

---

[1]- محمد خير البقاعي: دراسات في التناص والتناصية، ص 127.

[2]- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 28.

[3]- عبد الحق بلعابد: المرجع نفسه، ص ص 45، 46.

مجموعها تمثل وسائل انخراط النص في المؤسسة الأدبية وانكتابه في المجتمع الثقافي" [1]، وهو الامر الذي أكد عليه مرارا في دراساته للنص الموازي وأهميته بالنسبة للنص الأدبي؛ كونه يؤمن للنص حضوره في العالم وتأمين تلقيه واستهلاكه في هيئة كتاب.

من خلال ما تقدم يستطيع الباحث أن يعي جيدا الدور الفعال والاستراتيجي للنص الموازي؛ في إثبات هوية النص الأدبي من جهة وفي تلقيه من جهة أخرى، ولعل هذا ما جعل جونات يقرر بأن: النص دون نصه الموازي أو المصاحب يغدو قوة عاجزة؛ إذ شبهه بفيل (النص) دون فيال، كما أن النص الموزي يغدو دون نصه استعراضا سخيفا، تماما كفيال دون فيل.[2]

ويقسم جونات النصوص الموازية إلى قسمين رئيسيين هما: "**النص المحيط أو النص الملحق المباشر أو القريب Péritexte**"،وهذا القسم حسبه هو الأكثر نمطية والذي خصص له في كتـــابه (عتبات) الفصول الإحدى عشر الأولى منه، والقسم الثاني هو "**النص الفوقي أو النص الملحق غير المباشر أو البعيد Epitexte**"؛ والذي خصص له الفصلين الأخيرين من عتبات "seuils".

إن أي تعريف لعنصر من عناصر النص الموازي يقوم حسب جونات على أمرين مكانه وزمانه؛ فمكانه يكون بالسؤال (أين؟) أو (كيف؟)، وزمانه بالسؤال عن تاريخ ظهوره ومن المحتمل اختفاؤه بـــ (متى ؟)...إلخ من الاسئلة. أما بالنسبة للنص المحيط أو النص الملحق المباشر أو القريب " Péritexte "، فيعرفه جونات كالآتي: " **يوجد حول النص، ويدور في فلك أو فضاء المصنف نفسه، ويشمل: أ- العنوان – ب- التمهيد –ج- عناوين الفصول**

[1]- نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 25.

[2]- عبد النبي ذاكر: عتبات الكتابة –مقاربة لميثاق المحكي الرحلي العربي- ، ص 9.

(**أي المشتمل أو الفهرست أو المسرد) –د- بعض الملحوظات** ...**إلخ**" [1] وقد قسمه إلى قسمين: نص محيط نشري، ونص محيط تأليفي، سنتعرض لهما بالتفصيل لاحقا. أما النص الفوقي أو النص الملحق غير المباشر أو البعيد فيعرفه بأنه:" **يتموضع حول النص، لكن بمسافة هامة حذرة، ويشمل: أ- المراسلات الصحفية – ب- الاستجوابات والندوات –ج- المحادثات...إلخ"[2].** ويحدد النص الفوقي أو الملحق البعيد بكونه كل عنصر نصي ملحق لا يضم ماديا إلى النص في المؤلف نفسه، وإنما ما يحوم حول فضاء النص أو الكتاب دون أن يكون ضمنه، كالمراسلات والندوات فهي على علاقة بالنص ولكن ليست في المؤلف نفسه بمعنى أنها بعيدة عن الكتاب وخارجه.[3]

1-النص المحيط أو النص الملحق المباشر أو القريب Péritexte:

بالنسبة لهذا النوع فإننا نجد ضمنه حسب جونات ما أسماه بالنص المحيط النشري أو النص الملحق القريب (المباشر) الافتتاحي (Péritexte éditorial)، والنص المحيط التأليفي (Péritexte auctorial). ويضم الأول حسب جونات العناصر الآتية:

1-الغلاف. 2-صفحة العنوان وملحقاتها. 3-التنضيد الطباعي. 4-الحجم. 5-المقدمة. 6 الورق. 7-الهوامش. 8-الفهرسة. 9- الإهداء. 10-الطباعة (جيدة أم رديئة). وتندرج هذه المعطيات كلها في إطار حقل معرفي يطلق عليه اسم البيبليولوجيا أو علم الفهرسة.[4] أما النوع الثاني فيضم تحته العناصر الآتية: اسم الكاتب أو المؤلف، العناوين، المؤشر الأجناسي، طلب الإدراج، الاهداءات، تصدير الكتاب، الاستهلال، العناوين الداخلية، الهوامش والحواشي.

---

[1]-G.Genette:Seuils, Editions du Seuil, 1987, p 11

[2]- Op.cit, p 11

[3]- عبد النبي ذاكر: عتبات الكتابة، مقاربة لميثاق المحكي الرحلي العربي ، ط1، النشر مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، كلية الآداب والعلوم الانسانية، أكادير، المغرب، دجنبر 1998، ص 09.

[4]- المرجع السابق، ص 10.

2-النص الفوقي أو النص الملحق غير المباشر أو البعيد (Epitexte)

ويشمل كل العناصر الخارجية المحيطة بالعمل الابداعي والمتعلقة به ويمكن إجمالها في الآتي: اللقاءات الصحفية والاذاعية والتلفزيونية، حوارات، مناقشات، ندوات، مؤتمرات، ملتقيات، وساطة، قراءات نقدية، مراسلات عامة وخاصة، مسارات، مذكرات حميمية، نص قبلي، تعليقات ذاتية، الردود والاجابات العامة والخاصة، ... إلخ. ويرى جونات أن هذا النوع من النص الموازي يتموضع حول النص، لكن بمسافة هامة حذرة، فهو يوجد في مكان خارج الكتاب ويشمل إلى جانب ما ذكرناه آنفا: أ- المراسلات الصحفية، الاستجوابات والندوات والمحادثات... [1]

ويقسم جونات النص الفوقي أو البعيد إلى نوعين:

*النص الفوقي النشري: ويدرج ضمنه الاشهار، قائمة المنشورات، الملحق الصحفي لدار النشر....

*النص الفوقي التأليفي: وينقسم بدوره حسب جونات إلى نوعين:

أ- النص الفوقي العام: ويشمل اللقاءات الصحفية والاذاعية والتلفزيونية التي تجرى مع المؤلف، إضافة إلى المناقشات والندوات التي تعقد حول مؤلفاته، إلى جانب التعليقات الذاتية من طرف المؤلف نفسه حول مؤلفه.

ب- النص الفوقي الخاص: وتندرج تحته المراسلات والمذكرات والمسودات وغيرها... وكملخص لهذه الأنواع جميعا، يخبرنا جونات أن النص المحيط أو القريب والنص الفوقي البعيد يشكلان في

[1]- G.Genette: Seuils, Op.cit p .11.

تظافرهما ببعضهما البعض حقلا فضائيا للنص الموازي أو المناص، ومن ثم فحسبه: المناص= النص المحيط+ النص الفوقي. [1]

4-الميتانصية أو النصية البعدية أو الواصفة

(Métatextualité):

يقول جونات معرفا النمط الثالث من المتعاليات النصية:

Le troisième type de transcendance textuelle, que je " nomme métatextualité, est la relation, on dit plus couramment de « commentaire», qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le convoquer) voire, a la limite, sans le "[2] citer (le nommer

الشكل الثالث من المتعاليات النصية والذي أسميه بالميتانص، وهي العلاقة التي نسميها عادة التعليق التي توحد نصا بنص آخر يتحدث عنه دون ضرورة ذكره (استدعائه) أو مشاهدته إلى حد عدم تسميته. و المقصود هو **" ما يقوله قارئ ما عن نص ما فيكون بمثابة الكلام على الكلام أو النقد على الإبداع و هذا النقد لا يكون متزامنا مع النص بل يأتي في مرحلة لاحقة لصدوره مما يجعله في نقطة التلاقي" [3].** فبذلك كيف لا يكون واصفا و هو يتحدث عن مكامن الجمال في هذا الإبداع تارة معلقا وأخرى مفسرا. فقراءة الإبداع (النص) تستلزم– لا

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص ص 49، 50.

[2] Gérard Genette :Palimpsestes ،Op.cit p ،p11 .

[3]- محمود المصفار: التناص بين الرؤية و الإجراء في النقد الأدبي(مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب)، (د ط)، مطبعة التسفير الفني، تونس، 2000ص: 54

مناص من ذلك- من تبين مقاصد المؤلف والبحث في جماليات نصه بشكل أو بآخر وعليه **"يدخل النقد الأدبي باعتباره نصا واصفا في هذا المجال باعتباره مثالا نموذجيا" [1].**

وتعرف الباحثة سليمة لوكام الميتا نص انطلاقا من رؤية جونات بأنها علاقة النقد" و"التعليق"، وتصل بين نص وآخر بحيث يتضمن الثاني حديثا عن الأول، ولا تبدي هذه العلاقة حاجة إلى معرفة ما إذا كان هذا الحديث صريحا معلنا أو ضمنيا مضمرا، ولكنها تتطلب بعض التحديد، فالنصية الواصفة عادة ما تكون خارجية، لما يأخذ التعليق النقدي شكل الجنس المخالف للنص الذي ينقده، و يتميز عنه بوجود مؤلفه ودار نشره، أما إن كان النقد داخليا مندمجا في النص الإبداعي، فالمبدع هو الذي ينهض به وحينئذ يكون ذلك من قبيل التعليق على النصوص، أو نقدها ، وهذا ما يقرب الميتانص من التناص[2].

وبعد أن عرض جونات لهذا النمط من المتعاليات النصية، يقر بتقصيره في الاحاطة بأبعاد هذه العلاقة، والتي يراها لازالت بحاجة إلى دراسة معمقة، فيقول: "**لقد درسنا بطبيعة الحال كثيرا الـ ما وراء نصية وبعض الماورائيات النصية النقدية، وتاريخ النقد كجنس، لكنني لست متأكدا أننا أحطنا الحدث نفسه وقانون العلاقة الماورائية النصية بكل الاهتمام الذي يستحقانه، قد يحدث هذا في المستقبل" [3]**

5- النصية الجامعية، المعمارية النصية (Architextualitè):

[1]- حميد لحميداني: "التناص و إنتاجية المعنى"، مجلة علامات في النقد، ، مج 10، ج 40 ، يونيو(جوان) 2001 ، ص 99.

[2]-سليمة لوكام: "مقال شعرية النص عند "جيرار جينيت" من الأطراس إلى العتبات"، مجلة التواصل ،عدد 23، المركز الجامعي -سوق اهراس ، قسم الأدب العربي، جانفي 2009 ، ص 35.

[3]- Gérard Genette :Palimpsestes ،p 11

قصد جونات بهذا النمط مجموع الخصائص العامة أو المتعالية، التي ينتمي إليها كل نص على حدة ومن بـــين تلك الأنواع التي ذكـــرها: أصناف الخطابات وصيغ التعبير والأجناس الأدبية. [1] وقدخصص لهذا النمط من قبل كتابا مستقلا لدراسة هذه العلاقة، وهو كتابه " مدخل لجامع النص " سنة 1979، سعى من خلاله إلى وضع نظرية جديدة للأجناس الأدبية انطلاقا مما وضعه من قبله أفلاطون وأرسطو. وقد ذهب جونات إلى اعتبار هذه العلاقة الأكثر تجريدا والأكثر ضمنية من بين علاقات المتعاليات النصية الأخرى ،" **فهي التي تحدد انتماء نص ما في جنس من الأجناس الأدبية، ومن هنا جاء نعته لها بالبكماء تأسيسا على إحالتها الأثر على جنس ثم تغدو هذه العلاقة أساسية بالنسبة إلى إنتاج النص إذ أنها تؤطر انخراطه في نظمتم تأسيسها سلفا، و أساسية أيضا في تلقي هذا النص، ذلك أن القراء يذهبون مذاهب مختلفة ومتباينة في تفضليهم للأجناس الأدبية. ويحصل من ذلك استتباعا انعقاد الصلة بين " النصية الجامعة "و"النصية المصاحبة " على اعتبار تمثيل هذه الأخيرة لما يحيل على أجناسية النص كأشباه العناوين الفرعية التي تعين الجنس الأدبي على الغلاف، من مثل رواية، شعر،مقالات ....إلخ "** [2] ، وقد أشار جونات في سياق حديثة عن أنماط المتعاليات النصية عن تلك العلاقات التي تنشأ فيما بينها، فمثلا " نجد التداخل بين معمارية النص والمناص أو النص الموازي يتحقق حسب سعيد يقطين عبر كون الاعلان عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص يظهر للقراء من خلال العنوان باعتباره الممثل الأساسي للنص الموازي. [3]

---

[1] جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ص 05.

[2] سليمة لوكام: " مقال شعرية النص عند "جيرار جينيت" من الأطراس إلى العتبات"، ص ص 35، 36.

[3] سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، ص 39.

3-السرقة الأدبية في النقد العربي بين القديم والحديث:

تمهيد:

تعدّ السرقة قضية نقدية هامة ، فقد أولاها النقاد عناية كبيرة ، ولكن في الغالب لم تكن هذه العناية موضوعية مما جعلها تحيد عن الطريق الصحيحة وتخرج عن مسارها الطبيعي ، فقد دخلتها الأهواء و العواطف والانتقامات للحط من قيمة هذا الشاعر أو ذاك أو تبيين مدى قدرة الناقد على كشف المعاني المتشابهة. فالسرقة معروفة منذ العصر الجاهلي ، وبدأت تنتشر بمرور الزمن حتى العصرين الأموي ثم العباسي حيث انتشرتكثيراً ، وما ذالكإلّا َ يُّد النقاد والرواة ، فزادوا إليها ما ليس منها وأضرموا نارها وأججوا لهيبها. وقد كانتمدخلاً سهلاً ولج منه النقاد والرواة على حد سواء ، للنيل من الغريم والإساءة إليه أو رفع شأن الحميم و الإحسان إليه، وهم بِغُلُو ّ ِهِم هذا لم يسيئوا إلى الشعراء فحسب بل أساؤوا إلى الأدب العربي بصفة عامة والنقد بصفة خاصة.

إن السرقة تنضوي تحتها عدة مصطلحات كالإغارة والاجتلاب والاصطراف والاهتدام والسلخ والمسخ والنسخ وغيرها ، وألحقوا بها ما ليس منها كالاقتباس والتضمين والمرافدة ومصطلح "السرقة " مبني على أساسين الأول أنه مبغوض ، نحس باشمئزاز عند سماعه ، ونزدري الموصوف به ، و الثاني أنهم قد بالغوا فيهكثيراً و ألحقوا به ما ليس منه ، فأما الأول فلا سبيل إلى إعادة النظر فيه ،و أما الثاني وهو المبالغة والغلو فيالسر قات فستحاول هذه الدراسة إعادة النظر فيه من خلال مقولات المتعاليات النصية عند جيرار جونات والتي عدها الركيزة الاساسية في شعرية النص الأدبي.

وقد كان هناك كثير من النقاد العرب القدامى الذين تنبهوا إلى هذه الإشكالية (حدود السرقة وماهيتها)، فحاولوا إيجاد حلول لها ، نذكر منهم على سبيل المثال:

-ابن الأثير في كتابه المثل السائر؛ الآمدي في كتابه الموازنة بين الطائيين؛ ابن رشيق" في كتابه العمدة؛ القاضي الجرجاني" في كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه؛ أبو هلال العسكري" في كتابه الصناعتين. وما يلاحظ على جهود هؤلاء النقاد أنهم تطرقوا لهذه الإشكاليةنظرياً فقط ، أماتطبيقياً فلم يفعلوا ذلك، عدا "القاضي الجرجاني" حسب "مُحَمَّد مصطفى هدارة".

3-1- السرقة الشعرية: مفهومها وأنواعها:

3-1-1- مفهومها:

السرقة الشعرية معروفة منذ القديم ومن الأمم التي عرفتها اليونانو الرومان حيث أشار أرسطو إلى نوع منها حين ذكر أن هنالصور ً ا تعبيرية قديمة يستخدمها الشعراءنقلاً عن نظرائهم الأقدمين ، ومن الأمثلة التي وصلتنا من العصر الجاهلي ما ذكره الجمحي حين قال: **"كان قراد بن حنش من شعراء غطفان ، وكان جيد الشعر قليله ، وكانت شعراء غطفان تغير على شعره فتأخذهفتدّعيه ، منهم زهير بن أبي سلمىادّعى هذه الأبيات:**

إِللَّرَّزِيَّةَ ،رلاَزِيَّـمةِثْلُهـــا تَجاْتَغِيغَطَفَانُمْ أَضلَّت

الإِنَّكَـالَتَبْتَـغِي ذَمِرَّقٍ بجِنُوبنَخْلَ إِالنَّثْلُهُورُ أَحَكَّ

ولَنِعْمَ شْالِدُّرْعُأَنْتَ لَنَا إِذَا نَهَلَتْنِالعَلَقِمَاحُعَلَّت

يَنْعَوخْنَيْرَ النَّاسِنْكَرِيهَـةٍ عَظُصَتِيبْتُهُمْنَالِجَلَّت " [1]

ومما ذكر في كتب النقد الأدبي القديم في بابالسرقة الشعرية قول طرفة بن العبد:

وُقُوفصَبَحْبِيعَلَيَّطِيَّهُم يقولوتَهلْالِلأَسْـــــىً تجَوَلَّدِ

[1]- مُحَمَّد بن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء ، تعليق وشرح : محمود مُحَمَّد شاكر ، ج 5 ، دار المدني ،(د، ط) ، (د، ت) ، ،ص 733- 734.

فقيل أنه مأخوذ من قول امرئ القيس:

وقوفاً بها صحبي عليّ مطيهم يقولون لا تهلك أسىً وتجمّل [1]

وصورة ذلك أيضا ما ذكره العميدي في كتابه الابانة عن سرقات المتنبي؛ حين قال: " **أنشدنا ثقة من أهل الأدب بحلب لعبد السلام بن زعبان الحمصي الملقب بديك الجن من أول قصيدة له أولها:**

طلل تعفوه الرياح مسلّما أضنى به أم ضنّ أن يتكلّما

دعص يقل قضيبه ان فوقه شمس النهار تقلّ ليلا مظلما

قال المتنبي في قصيدة أولها:

كفّي أراني ويلك لومك أولما مما أقلّ على الفؤاد أنجما

غصن على نقوى فلاة ناعت شمس النهار تقلّ ليلا مظلما

مثل هذا البيت تسميه أصحابه التوارد، ويسميه خصمهم النسخ والتعمد " [2]

وقد كان مصطلح السرقة قليل التداول في العصر الجاهلي وذلك من خلال النصوص التي وصلتنا ، ثم ازدادتداولاً في العصرين الإسلامي و الأموي أما في العصر العباسي فانتشر وكثر التقاذف به، وتحول هذا المصطلح " **من الأخذحرفياً دون تحوير إلى إطلاقهأيضاً على الأخذ مع ضرب من التحوير ،وتبعاً لذلك تطور من القبح المطلق لدى المخضرمين إلى**

[1]- ابن قتيبة : الشعر و الشعراء ، تح : أحمد محمّد شاكر ،(د، ط) ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ،(د ،ت)، ص 129.

[2] أبو سعيد محمّد بن أحمد العميدي: الإبانة عن سرقات المتنبي، ص ص 25، 26.

القبح الذي يمكن أن يخالطه إحسان لدى بعض الإسلاميين المتأخرين" [1] . وقد رأى بعضهم كـ "القاضي الجرجاني" و "الآمدي" و"ابن قتيبة"و "أبي هلال العسكري" و غيرهم أن الأخذ لابد منه ، ووقفوا ندًّا للمبالغين و اعتبروا السرقة–أحياناً - فنًّا، ومقولة " الأخطل" مشهورة في هذا المعنى حين قال:" **نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة"** [2] ولفظة "أسرق" **لا تعني السرقة بل "تعني هنا (أمهر) فالصائغ إنما يحوز المكافاة والإعجاب بعمله بناءً على مهارته في الصياغة و ليس على السرقة ، تلك المهارة التي تجعل من سبيكة الذهب المعروفة المتماثلة مع غيرها ، تحفة فنية"** [3]

فالسرقة في الاصطلاح النقدي والأدبي تعني **:" أن يعمد الشاعر إلى أبيات شاعر آخر فيسرق معانيها أو ألفاظها وقد يسطو عليها لفظًا ومعنا، ثميدّعي ذلك لنفسه"** [4]**.** ويرى الجرجاني أن: "**السرق داء قديم، وعيب عتيق، ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته ويعتمد على معناه ولفظه، وكان أكثره ظاهرا كالتوارد، وإن تجاوز ذلك قليلا في الغموض لم يكن فيه غير اختلاط الألفاظ "** [5]**.** وفي رأي آخر من باب السرقات، نجد رؤية "أبي هلال "و "الجاحظ" ، حينما يريان بأن " **المعارف المشتركة بين العقلاء ليست سرقة، فربما وقع المعنى الجيد للسوقي والنبطي والزنجي، وإنما يتفاضل الناس في الألفاظ في وصفها**

---

[1]- الشاهد البوشيخي: مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين، ط 1، عالم الكتب الحديث، الأردن ، 2009، ص 279.

[2]- المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ، (د ، ط)، جمعية نشر الكتب العربية ، القاهرة، مصر، 1343 هـ ، ص 141.

[3]- أحمد سليم غانم : تداول المعاني بين الشعراء ، قراءة في النظرية النقدية عند العرب ، ط1، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب، 2006، ص ص 89-90.

[4]- خلدون بشر: الحركة النقدية أيام ابن رشيق المسيلي، (د،ط)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الرغاية، الجزائر، 1981، ص 217.

[5]- بدوي طبانة: السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، ، (د، ط)، الفجالة، القاهرة ، مصر، (د، ت)، ص 33.

ونبطها وقد يقع المتأخر على معنى سبقه إليه المتقدم من غير أيلم ّ به " [1]**.** ونجد ابن رشيق القيرواني يحاول أن يتخذ موقفا وسطا من بين الآراء السابقة فيقول: **" إن الأخذ مباح إن أحسن صاحبه فمن أخذ معنى بلفظه كما هو كانسارقاً ، فإغير ّ بعض اللفظ كانسالخاً ، فإغير ّ بعض المعنى ليخفيه عن وجهه كان ذلك دليل حذقه"** [2]**.**

ومن ثم فمصطلح السرقة لا يمكن أن اطلاقه هكذا جزافاً؛ وإنما يجب التحرز في ذلك فأول شيء أن يكون أخذ اللفظ والمعنىمعاً ، ولذلك شروط أخرى سيتم ذكرهالاحقاً ، وفي السياق ذاته يوافق "أبوهلال العسكري" "ابن رشيق" في رأيه فيرى **" أنه ليس لأحد من أصناف القائليغنى ً عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم، و لكن عليهم – إذا أخذوها – أن يكسوهاألفاظاً من عندهم ويبرزوها في معارض من تأليفهم ، ويوردوها في غير حليتها الأولى ، ويزيدوها في حسن تأليفها ،وجودة تركيبها ، وكمال حليتها ومعرضها ،فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها"** [3]. فمن وجهة النظر هذه من حق اللاحق أن يأخذ عن السابق، فهذا من سنة الحياة ، ولكن من غير إجحاف حق السابق .أما قوله (أحق بها ممن سبق إليها) فإن فيه ظلم للسابق؛ فكان عليه أن يقول أنه من حقهم أن يشاركوهم الفضل، فللأول فضل السبق وللآخذ فضل الإجادة أو الزيادة.

فالأدب مثل العلوم الأخرى كالفيزياء و الطب وعلم الفلك وغير ذلك ، فهيطو ّ ر هذه الفكرة واللاحق يزيدهاحسناً ، والآخر ينبه على أخطائهيلين ّ مكامن حسنها و هكذا نرقى

---

[1]- المرجع نفسه ، ص 42.

[2]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده: تح : مُحَّد محي الدين عبد الحميد، ج 5، ط 9، دار الطلائع القاهرة ، مصر، 2006، ص 243.

[3]- أبو هلال العسكري :كتاب الصناعتين , تح : علي مُحَّد البجاوي و مُحَّد أبي الفضل إبراهيم، ط 1، المكتبة العصرية ، بيروت، لبنان، 2006، ص 177.

إلى الأحسن. فالعلوم لو لم تأخذ بهذا المبدأ وظل كل شخص متمسكاً بفكرته أو ابتكاره ولا يسمح بتداولها لما تطورت ولما وصلت الى ما هي عليه الآن.

كذلك الأدب يجب أن يخضع لهذا المبدأ ، " **فمن حق كل طبقة أن تستغل نشاط سابقتها وتضيف إليه ما يمثل شخصيتها وتاريخها الخاص تمثيلاموضوعياً أوشكلياً , وبذلك تتحقق هذه المشاركة العامة في عناصر الحياة إذ ينهض الممتازون بالابتكار والإبداع غير مستأثرين بما عملوا ,ولكنهم يفيضون منه على الناسجميعاً . هذا القانون يسري على الحياة الأدبية باعتبارها ظاهرة إنسانية" [1]**. ومن هنا فمن حق اللاحق على السابق أن يستغل تراثه و تركته ويضيف إليها ما يخدمه ويخدم الأجيال التي بعده , ومن حق السابق على اللاحق أن يحفظ تراثه و يصونه من الضياع و ينسب لكل ذي فضل فضله, و إذا أهمل جيل تراث الجيل الذي سبقه فذلك دلالة على ضعفه وتخلفه وتفشي الجهالة فيه. فمع مرور الزمن وتعاقب الأجيَالِ لُّ الأفكار وتنحصر , ويجد اللاحق نفسهمكرراً أقوال السابقين وقد اعترف بذلك" كعب بن زهير "حيث قال:

أَرمَا انلَقُولرُإِلَاجِيعاً مُعَادقَوٌّمِنَكْرُوراَ

والمعاني المتداولة – التي قد يطرقها الشعراء- عند النقاد على ثلاثة أضرب؛ فهناك المشتركة العامة والمبتذلة والخاصة. فأما المشتركة فلا فضل فيها لأحد على من سواه من حيث السبق ,ولا يمكن ادعاء السرق فيها ,والناس فيها سواء **"مثل تشبيه الحسن بالشمس والبدر ,والجواد بالغيث والبحر والبليد البطيء بالحجر والحمار والشجاع الماضي بالسيف والنار ...أمور متقررة في النفوس متصورة للعقول يشترك فيها الناطق والأبكم والفصيح والأعجم**

[1]- أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي ط1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، 1994، ص 261.

والشاعر والمفحم " [1]**.** وأما المبتذلة ففيها فضل الاختراع والابتداع والسبق, ولكنهاتُداولت وأصبحت معروفة مشهورة فلا يمكن ادعاء السرق فيها **"كتشبيه الطلل المحيل بالخط الدارس ,وبالبرد النهج والوشم في المعصموالظُّعُن المتحملة بالنخل, وعلائقها بأعذاق البسر ,والفحلبالفَدَن المشيد...ووصف البرق بخطف الأبصار وسرعةاللَّمح, وأنه كالقبس من النار ,وكالحريق المتضرم وكمصباح الراهب "** [2]

وأما المعاني المختصة فإن " القاضي الجرجاني "يرى أنه يقع فيها السرق و المعنى المختص هو **"الذي حازه المبتدئ فملكه وأحياه السابق فاقتطعه فصار المعتديمختلساً سارقاً والمشارك محُلْتَذِياً تابعاً "** [3]. وزاده حازم القرطاجنيتوضيحاً فرأى أنه **"كل ما ندر من المعاني فلم يوجد له نظير، وهذه هي المرتبة العليا في الشعر من استنباط المعاني. من بلغها فقد بلغ الغاية القصوى من ذلك... والمعاني بهذه الصفة تسمى المعانيالعُقْم؛ لأنها لا تلقّح ولا تحصل عنها نتيجة ولا يقتدح منها ما يجري مجراها من المعاني؛ فلذلك تحاماها الشعراء وسلموها لأصحابهاِلْماً منهم أن من تعرض لها مفتضح "** [4].

ولكن المعاني الخاصة مباح أخذها وتداولها مثلها مثل المشتركة والمبتذلة، وليس السر في أنها خاصة بأصحابها معروفة لهم ، ولكن السر يكمن في عجز اللاحق عن مجاراة السابق فيها ، وفي أنها شديدة الإحكام فإذا تناولها اللاحققصّر عن السابق فافتضح أمره ، أما أنه إذا أتى بأحسن منها فذلك مباح ولكن في هذه الحالة لا تسمىعُقْماً . فلصاحب المعاني الخاصة فضل الاختراع

---

[1]- القاضي علي بن عبد العزيز بن الحسن الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه ونقد شعره ، تح : مُحَمَّد أبي الفضل إبراهيم وعلي مُحَمَّد البجاوي ، ط1، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، 2006، ص 126.

[2]- المرجع نفسه، ص ص 161- 162.

[3]- القاضي علي بن عبد العزيز بن الحسن الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه ونقد شعره ، ص 161.

[4]- أبو الحسن حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح : مُحَمَّد الحبيب بن الخوجة، (د، ط)، دار الغرب الإسلامي، (د،ب)، (د،ت)، ص 194.

والإبداع، ولكي تبقى كْراً عليه خاصة بهعقماً يجب أن تتوفر فيها شروط أربعة حددها الجاحظ هي:

1-أن يكون السابق إلى هذا المعنى.2-أن يكون المعنىفاضلاً .

3-أن تكون الألفاظ جزلة.4-أن يكون السبك أو التركيبمُحْكَماً .

والشرطان الأخيرانِّي ْ الألفاظ الجزلة والسبك المحكم إن لم يتم غلقهما بإحكام كافَذاً يلج ممنهن ْ بعده اللاحقون ، فيشاركونه في الفضل أو حتى ينتزعوه منه ، وفإنجِ د خلل في اللفظ أتى شاعر آخر بألفاظ أجزل من ألفاظه فيشاركه الفضل و أُوجِ د خلل في السبك وأتى آخر فأحسن سبكه فإنه يشاطره الفضل. فالشروط السابقة إن توفرت في معنى ما، يمكن أن نسميه معنىغْلَقاً مثل قول عنترةَ:

غَرِيدًاذَلِكَ اعَبْلِهُ اعِهِ فِالمعْلُكَبِّ الزعلّيِنَا لِلأَجْذَمِ [1]

وعلّق الجاحظ على هذا المعنى بأن الغلبة فيه" لعنترة "ولو أن" امرأ القيسطَرَقَه لافتضح. أما إذا اختل أحد هذين الشرطين فيمكن أن نسميه معنىمفتوحاً ، و قد يتم الولوج من خلال الشرط الثاني - وهو المعنى الفاضل – بزيادة لطيفة و بالتالي يخرج ذلك عن هذه الشروط الأربعة لأن المعنى يتغير مثل ما أورده " ابن قتيبة " أن الناس كانوا " **يستجيدون للأعشى قوله**

وكَأْسٍشَرِبْتُ علَىَّةٍ و أخْتَىرَيْتُ مِنْهَا

حتى قال أبو نواس:

دَعْنِلَوْمِيفَإِنَّالْإِغْراءُ دَاوِنِي بالتِيكَانَهِيَ الدَّاءُ

[1]- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ : الحيوان ، تح : عبد السلام محمد هارون، ج3، ط 2، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1965، ص 127.

فللأعشى فضل السبق إليه ولأبي نواس فضل الزيادة فيه " [1].

و مراتب الشعراء حسب إلمامهم بالمعاني أربع مراتب "**اختراع و استحقاق و شركة وسرقة ؛ فالاختراع هو الغاية في الاستحسان و الاستحقاقٍ قال له و الشركة منها ما يساوي الآخر فيه الأول فهذا لا عيب فيه ومنها ما ينحط فيه الآخر عن الأول فهذا معيب والسرقة كلها معيبة وإن كان بعضها أشقُبْحاً من بعض**" [2] ، ويقصد بالاستحقاق أن الآخذ إذا أحسن فهو أحق به من المأخوذ منه.

3-1-2- أنواعها:

قسم ابن الأثير السرقة الشعرية إلى سلخ ومسخ ونسخ ؛ فالسلخ هو أخذ بعض المعنى تشبيهاً بسلخ الجلد والمسخ هو تقصير الآخذ عن المأخوذ منهتشبيهاً بمسخ الآدميين قردة وأما النسخ فهو أخذ المعنى واللفظ معا دون زيادةتشبيهاً بنسخ الكتاب وهذه الأنواع الثلاثة تتفرع وتتوزع وقد أضاف نوعين آخرين هما :أخذ المعنى مع الزيادة عليه وعكس المعنى إلى ضده فكانت فيمجُملها خمسة أنواع. [3]

و يرى بعض النقاد والدارسين أن السرقة الادبية تنقسم إلى أسلوبية أو لفظية ومعنوية . [4] أما المعنويةتمَتاز بالخفاء و يصعب اكتشافها، و تتمثل في : الاختلاس - الإلمام - النظر والملاحظة - كشف المعنى- الالتقاط والتلفيق. وهذه المصطلحات ذكرها " الحاتمي " في كتابه

---

[1]- ابن قتيبة (أبو مُحَمَّد عبد الله بن مسلم): الشعر و الشعراء ، تح : أحمد مُحَمَّد شاكر، ج 1، (د، ط)، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، (د، ت)، ص 50

[2]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص196.

[3]- ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تح : أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ج 4، ط2، دار نهضة، القاهرة ، مصر ، (د، ت)، ص ص ص 3 ،4.

[4]- داود غطاشة و حسين راضي : قضايا النقد العربي قديما وحديثا ، ط1، الدار العلمية الدولية و دار الثقافة ، عمان، الأردن، 2000، ص 64.

"حلية المحاضرة. أما السرقة اللفظية فتتمثل في: الاصطراف (الاجتلاب والاستلحاق) الانتحال والغصب وهذا النوع سماه" ابن الأثير "النسخ والانتحال. و هناك من الباحثين من فصل السرقة الأسلوبية عن اللفظية فرأى أن الأسلوبية تتمثل في العكس والموازنة والوزن والقافية, و أضاف نوعا رابعا سماه " المواردة والمساعدة " ضمه إلى أنواع السرقة ويتمثل في: المواردة ،الإجازة، المرافدة.[1] ولكن هذا النوع بعيد عن السرقات فإذا تواردت خواطر شاعرين أو ساعد شاعرشاعراً آخر فبأي صورة تدخل ضمن السرقات ؟

إن المطلع على كتب النقد الأدبي يجد أن من النقاد القدماء بالغ في تحديد مفهومه للسرقة؛ فضموا إليها أنواعا كثيرة ليست منها , وتبعهمفي ذلك كثير من المحدثين إن لم يكن كلهم , فكانت السرقة مدخلا سهلا ولج منلحسّاد والمناوئون والحاقدون للانتقاص من الخصم. غير أننا ورغم كل هذا نجد من المحدثين من حاول أن يضبط هذا المجال المحفوف بالمخاطر والاغلاط، فهذا أحمد مزدور قسمها إلى نوعين: مذموم و محمود – كما فعل الآمدي في كتابه (الموازنة)؛ حيث ذكر محاسنها و مساوئها و كذا فعل " ابن وكيع "في كتابه (المنصف للسارق والمسروق منه).

غير أن هذا الاخير رأى أن المذموم تنضوي تحته ستة أنواع هي : السرق ، الغصب والإغارة ،الاصطراف ، الاهتدام ، الالتقاط والتلفيق ,المرافدة , وأما المحمود فتنضوي تحته - حسب رأيه –تسعة أنواع ،و لكن إذا عددتها وجدتها عشرة وهي : الاجتلاب و الاستلحاق ,المجدود ,النقل (ويسمى الاختلاس أو عكس المعنى) ، النظر والملاحظة ، الإلمام، الاحتذاء ، المواردة، القلب أو

[1]- ريوقي عبد الحليم:" السرقات الأدبية و توارد الخواطر" ، مجلة دراسات أدبية، ع 2 دورية فصلية محكمة تصدر عن مركز البصيرة ، دار الخلدونية ، القبة، الجزائر ، فيفري 2010م، ص ص 15- 51.

العكس ،التناسب ، نظم المنثور[1] .وهكذا يكون قد بالغ في تحديد السرقة فمصطلحات مثل : المرافدة والموارد بعيدة عن السرقة. ومصطلح" المجدود " الذي وضعه" الحاتمي "وتبعه " ابن رشيق "ما هو إلا صفة للشعر ولايعدّ نوعا من أنواع السرق، وقد تكون هذه الصفة موجودة في أي نوع من أنواع السرق ويجب ألا يطلق مصطلح "السرقة " بهتانا و ظلما دون تريث وروية.

و هناك من حاول وضع مصطلحات تكون أوسعأفقاً و أكثرشموليةً كما فعل " مُحَمَّد مندور"حيث صنفها إلى:

أ-الاستيحاء :وهو أن يأتي الشاعر أو الكاتبمعانٍ جديدة تستدعيها مطالعاته فيما كتب الغير.

ب- استعارة الهياكل: كأن يأخذ الشاعر أو الكاتب موضوع قصيدته عن أسطورة شعبية أو خبر تاريخي وينفث الحياة في هذا الهيكل حتىَ كَاد يخلقه من العدم.

ج- التأثر : وهو أن يأخذ شاعر أو كاتب بمذهب غيره في الفن أو الأسلوب ولقد يكون هذا التأثر تتلمذا كما قد يكون عن غير وعي وإنما النقد هو الذي يكشف عنه.

د- وأخيرا هناك السرقات وهذه لا تطلق اليوم إلا على أخذ جمل أو أفكار أصلية و انتحالها بنصها دون الإشارة إلى مأخذها ، وهذا قليل الحدوث في العصر الحديث وبخاصة في البلاد المستنيرة.[2]

---

[1]- أحمد مزدور : معايير النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري ، ط 1، مكتبة الآداب ، القاهرة ، مصر، 2009، ص ص 171- 201.

[2]- مُحَمَّد مندور :النقد المنهجي عند العرب و منهج البحث في اللغة والأدب ، (د، ط)، دار نهضة مصر، مصر، 2003، ص 359.

وبهذا يكون" مُحَمَّد مندور "قد سعى و اجتهد لوضع مصطلحات عامة تشمل مصطلحات السرقة. ولو أنه وزع مصطلحات السرقات التراثية العربية على هذه المصطلحات لاتضحت هذه المفاهيم أكثر.

وحاول " مُحَمَّد مفتاح " أيضا وضع مصطلحات عامة بعيدة عن التجريحوتوضّح تعالق النصوص فذكر خمسة أنواع هي:

أ-التطابق:يعني به تطابق نص مع نص آخر شكلا ومضمونا ولا يتحقق ذلك إلا في الاستنساخ.

ب-**التحاذي :** و معنى هذا أن المستنسخات يجب أن تكون مستقلة عما استنسخت منه , فإذا كان هناك أي اتصال بينها و بين النص المستنسخ منه فإنها تمنح مفهوما آخر وهذا هو التحاذي وقد يكون في الأول أو في الوسط أو فيالآخِر.

ج-التداخل :هو تداخل النصوص و التقاؤها مع النص الأصل و قد تأخذ حيزا معينا في النص أو تكون موجودة في النص كله.

د-التفاعل :هو نوع من أنواع التداخل و لكن في أقصى صوره بحيث تندمج مع النصوص وتتماهى لتشكل نصا واحدا ,وقد يكون التفاعل بين نصين أو متعددا أي بين نص وعدة نصوص.

هـ-القلب :يقصد به انقلاب الأوضاع و تبدل الأحوال,و يظهر ذلك من خلال دراسته لـ " كتاب الحب "فقد انقلبت العلاقات من (الحب , العشق , الشوق...) إلى (الغدر , البغض، المكيدة...)[1].

[1]- مُحَمَّد مفتاح :المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي ، ط2، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب، 2010م، ص ص 192- 193.

ومن ثم فالشعر أي عمل أدبي آخر إما أن يكون مخترعا موهوبا أو مسروقا أو يكون مأخوذا والمأخوذ يتفرع إلى ممدوح و مذموم , وعلى هذا التقسيم سيتم ذكر مصطلحات الأخذ والسرقة. بنوع من التفصيل والتحليل والتمثيل كما ورد في كتب النقد الادبي.

4-2-مصطلحات الأَخْذ والسَّرِقة:

حسب مفاهيم هذه المصطلحات تم توزيعها على أربع مجموعات:

***الاخْتِرَاع**: في اللغة اخترع الشيء **شَقَّه وأنشأه وابتدأه "** [1]، وفي الاصطلاح هو ما لم يسبق إليه قائله , ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره أو ما يقرب منه، كقول امرئ القيس:

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَ مَا نَامَ أَهْلُهَا سُمُوَّ حَبَابِ الْمَاءِ حَالاً عَلَى حَالِ

فإنه أول من طرق هذا المعنى و ابتكره و سلم الشعراء إليه , فلم ينازعه أحد إياه و قوله:

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَيَابِسًا لَدَى وَكْرِهَا الْعُنَّابُ وَالْحَشَفُ الْبَالِي

وله اختراعات كثيرة يضيق عنها الموضع [2].

أما الفرق بين الاختراع والإبداع **"وإن كان معناهما في العربيةواحداً – أن الاختراع : خلق المعاني التي لم يسبق إليها , والإتيان بما لم يكن منها قط, والإبداع إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف والذي لم تجر العادة بمثله ,ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع وإِنْ كثر وتكرر فصار الاختراع للمعنى والإبداع للفظ , فإذا تم للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع فقد استولى على الأمد ,وحاز قصب السبق "** [3]. فهذه هي المعاني العقم, التي سبق ذكر

---

[1]- مجد الدين مُحَمَّد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ،تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مادة (خرع)، ط 8، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 2005، ص

[2]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص 217.

[3]- المصدر نفسه، ص 219.

شروطها حتى تبقى خاصة بمخترعيها.و هناك مصطلح الابتكار و هو يطابق الاختراع، أما التوليد فهو **"أن يستخرج الشاعر معنى من معنى شاعر تقدمه فذلك يسمى التوليد , و ليس باختراع , لما فيه من الاقتداء بغيره و لا يقال له أيضا سرقة إذا كان ليسآخذاً على وجهه "** [1]

***الأخـــــذ:**

يقال في اللغة **"أَخَذَ الشَّيْءَ أَخْذاً وَتَنَاوَلَهُ "** [2]، والأخذ في الاصطلاح هو تناول الشاعربيتاً أو أكثر من شعره إلى شعره، وقد يكون الآخذ حيّاً والمأخوذ منه ميتاً أو الذمّ أو المحو ,و هذا المصطلح **"هو أقرب إلى التوارد"** [3]، ويقول ابن قتيبة "و" القاضي الجرجاني "على مصطلح " السرقة" لما فيه البعد عن التجريح , و تنضوي تحته عدة مصطلحات منها الممدوح ومنها المذموم.

****الأخذ الممدوح :** و يتفرع هذا إلى مصطلحات كثيرة هي:

1التضمين والاقتباس: التضمين في اللغة يعني أن **"كل شيء تضمنته في وعاء فقد ضمنته إياه.وفهمت ضمنه كتابك ,أي ما اشتمل عليه وكان في ضمن كتابي, أي في بطنه "** [4] . أما في الاصطلاح **"فهو قصدك إلى البيت من الشعر أو القسيم فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل"** [5] .

---

[1]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص218.

[2]- اسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح :أحمد عبد الغفور عطار، ط4، دار العلم للملايين ، بيروت، لبنان، 1990، مادة (أخذ.)

[3]- محمد عزام : النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، سوريا، دط ، 2001، ص 122.

[4]- الجوهري: الصحاح، مادة (ضمن).

[5]- ابن رشيق: العمدة ، ج1، ص73.

و في عرف النقاد لا يكون التضمين في أول الشعر؛ لأنك تورد معناك ثم تأتي بالبيت المتضمن لتستشهد به وتقوي معناك. ويجب **"التنبيه عليه إن لم يكن مشهورا عند البلغاء "** [1]، وقد توسع التضمين ليشمل النثر كذلك مُوَاضَمَّاً تأَضَمَّناً . أما الاقتباس ففي اللغة "**القَبَسُ : شعلةٌ من نار ؛وكذلك القَبَاس يُقَال مِنْهُ قَبَسْتُ منه نارًا أَقْبِسُ قَبْسًا وقَبَاسًا سَنِي , أي أعطاني منه قَبَسًا . وكذلك اقْتَبَسْتُ منه نارًا واقْتَبَسْتُ منه عِلْماً أيضاً أي استفدته** "[2] . والاقتباس في الاصطلاح هو **" أن تدرج كلمة من القرآن أو آية منه في الكلام؛ تزيينا لنظامه تفخيما لشأنه "**[3] . و يبدو أنهم خصوا القرآن الكريم و الحديث الشريف بالاقتباس؛ لأن فيهما نورا تضفيه على المعنى الذي أردت تقوية حجته فقد ورد في لسان العرب **"القبس : الجذوة , وهي النار التي تأخذها في طرف عود , وفي حديث علي رضوان الله عليه : حتى أورى قبسا لقابس أي أظهر نورًا من الحق لطالبه"** [4].

2- التناسب: التَّنَاسُب في اللغة "**النَّسَب : المحاكاة بين الشيئين , بالكسر والضم القَرَابَة** "[5]، وفي الاصطلاح هو تقارب الأبيات الشعرية وانتساب بعضها إلى بعض ,لكنه شديد الخفاء بحيث تختلف الألفاظ والظواهر وتتفق الأغراض والمقاصد, وقد تتفق المعاني وتختلف المعارض .[6] عَدّه" القاضي الجرجاني "من السرقة الخفية في مثل قول لبيد:

وَمَا مَالُ الأَهْلُونَ إِلاَّ وَدَائِعُ لاَبُدَّ يَوْمًا أَنْ تُرَدَّ وَدَائِعُ

وقول الأفوه الأودي:

---

[1]- الخطيب القزويني : الايضاح في علوم البلاغة، ص 316.

[2]- الجوهري: الصحاح , مادة (قبس.)

[3]- عبد الحليم ريوقي : :" السرقات الأدبية و توارد الخواطر"، مجلة دراسات أدبية، ص ص 33- 34.

[4]- ابن منظور: لسان العرب , مادة (قبس.)

[5]- الفيروز أبادي: القاموس المحيط , مادة (نسب.)

[6]- القاضي الجرجاني: الوساطة , ص ص 174- 177

إِنَّمَا نَحْنُ فِي قَوْمٍ تُعَدُّ الْمَوَدَّةُ فِيهِمْ سُبَّةً عَارُ [1]

فهذان المعنيان متقاربان و هذه المعاني شائعة , وبخاصة الحكم بر أو المصاب بفقد أحد الأحبة أو الأقارب ,وإن كان الثاني أخذ من الأول فالمعنى مباح أخذه؛ وهذامايُبعد" التناسب"عن السرقة.

3الاجتلاب: في اللغة: **"اَلْجَلَبُ وَالْجَيْبُ: مَصْدَرُ جَلَبْتُ الشَّيْءَ مِنْ مَوْضِعٍ إِلَى آخَرَ، وَجَلَبْتُ عَلَى الْفَرَسِ أَجْلُبُ جَلَبًا، وَاجْتَلَبْتُ أَجْتَلِبُ اجْتِلَابًا، وَالْجَلَبُ: الشَّيْءُ الْمَجْلُوبُ بِكَثْرَةٍ "** [2]**،الْحَقُّ وَالْحُقُوقُ: الْإِدْرَاكُ لِلشَّيْءِ وَأَحْقَقْتُهُ ,وَكَذَلِكَ حَقِقْتُ وَأَحْقَقْتُ حَقَاقًا ,بِالْفَتْحِ؛ أَيْ أَدْرَكْتُهُ "** [3] . وأما في الاصطلاح فيحدد مفهومهما قول الحاتمي **" وبعض العلماء لا يراهما عيبا ووجدت يونس بن حبيب وغيره من علماء الشعر يسمى البيت يأخذه الشاعر على طريق التمثيل فيدخله في شعره (اجتلابا و استلحاقا)فلا يرى ذلك عيبا, وإذا كان الأمر كذلك , فلعمري إنه لا عيب فيما هذه سبيله"** [4]؛ فقد يجتلب الشاعر ويستلحق بيتا أو أبياتا ويضمها إلى شعره ليستشهد ويدعم بها معناه الذي أرادفيُتهم ظلما بالسرق , فوجبالتر ّيث و التأكد حتى لا يطلق مصطلح " السرق زُوراً .

4الاحتذاء: في اللغة: "حَذَوْتُ النَّعْلَ وَغَيْرَهُ أَحْذُوهُ حَذْوًا: قَدَّرْتُهُ عَلَى مِثَالِهِ ...يقال فلان يَحْتَذِي عَلَى مِثَالِ فُلَانٍ إِذَا اقْتَدَى بِأَمْرِهِ " [5]. وفي الاصطلاح هو اتباعشاعرٍشاعراً آخر في شعره تأثراوإعجاباً به

---

[1]- المصدر نفسه، ص 175.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (جلب.)

[3]- المصدرالسابق، مادة (لحق).

[4]- أبو علي مُحَمَّد الحسن بن المظفر الحاتمي : حلية المحاضرة في صناعة الشعر ، تح : جعفر الكتاني،(د،ط) ، دار الرشيد للنشر ، العراق ،1979،ص 58.

[5]- ابن منظور: لسان العرب ، مادة (حذا).

،سواء كانقاصداً أم غير قاصد. ومثال ذلك ما ادعى" مهلهل بن يموت "أن قول" أبي نواس " في الخمر:

أَتَتْهُ ونَهالأَيامُ حَتىَّ كَأَنَّهَسَاقُطُنُورٍفُتُوقِمَاءِ

مأخوذ من قول جرير:

الجَرِيرِيَ اكُءَلَقَىَّكَأَنَّهُ برَدتُحَدَّمِنهُتُوقَمَامِ [1].

حيث يرى القاضي الجرجاني **"أنه لا يوجد أي شبه يشتركان فيه إلاالإِغا يَ احتذاء المثال"** [2]. وبذلك يكون" القاضي الجرجاني "قد سبق الغربيين في التفرقة بين السرقة والتأثر.[3]

و من ثم فالتأثر و الاحتذاء قد يكون عن قصد وقد يكون عن غير قصد وكلاهما لا يدخل في باب السرقة.

الاخْتِلاَس : قال ابن منظور:**الخَلْسُ الأَخْذُبِخِفْيَةٍ وَمخُاتَلَةٍ "** [4] والاختلاس في الاصطلاح يهَوأَنْ دَ الشاعر إلى **" أخذ المعنى ونقله إلى غرض جديد "**[5]، فهو خفي لا يفطن له إلا من كان بعيد النظر دقيق الملاحظة قال فيه القاضي الجرجاني **" وحتى لا يغرك من البيتين المتشابهين أن يكون أحدهمانسبياً والآخرمديحاً ,وأن يكون هنهجاءً و ذلك افتخاراً فإن الشاعر الحاذق إذا علق المعنى المختلس عدل به عن نوعه وصنفه وعن وزنه و**

---

[1]- القاضي الجرجاني: الوساطة، ص 182.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (خلس) .

[5]- عبده قلقيلة: القاضي الجرجاني و النقد الأدبي، 393.

نظمه و عن رويه وقافيته "[1] كل هذه التغييرات التي يحدثها الآخذ تجعل من العسير التفطن له و هذا ما يوجب للآخذ المدح ومثال ذلك قول البحتري :

أُرِيدُ نَظْمَ كَلَامٍ فَكَأَنَّمَا تَمَثَّلُ لِي لَيْلَى بِكُلِّ سَبِيلِ

أخذه أبو نواس:

مَا لِتِلْكَ وَرَاءَ الْقُلُوبِ مَنَالُهُ فَكَأَنَّهُ لَمْ يَخْلُ مِنْهُ مَكَانُ .[2]

فإذا صح هذا الأخذ فهو دليل على حذق الآخذ و فطنة الناقد.

الالْتِقَاطُ والتَّلْفِيق : في اللغة **اللَّقْطُ أَخْذُ الشَّيْءِ من الأرض لَقَطَهُ يَلْقُطُهُ لَقْطاً فَالْتَقَطَهُ : أَخَذَهُ من الأرض "**[3] **،ولَقَّطَ الشَّوْبَ أَلْفَقَهُ لَفْقاً ,وهو أَنْ تَضُمَّ شُقَّةً إلى أُخْرَى يَخِيطُهُما "**[4] وهي في الاصطلاح فهما" الحاتمي "في قوله بأنهما **"ترقيع الألفاظ , وتلفيقها واجتذاب الكلام من أبيات حتى ينظم بيتاً , فمن التلفيق قول يزيد بن الطثرية:**

إِذَا مَا رَآنِي مُقْبِلاً غَضَّ طَرْفَهُ كَمَا كُنْتُ أَخْشَاهُ عَلَيْهِ وَأَتَّقِي

فقوله(إذا ما رآني مقبلا) من قول" جميل: "

إِذَا أَبْصَرَتْنِي طَالِعاً مِنْ ثَنِيَّةٍ يَقُولُونَ مَنْ هَذَا وَقَدْ عَرَفُونِي

وقوله(غض طرفه) فمن قول" جرير: "

فَغُضَّ الطَّرْفَ إِنَّكَ مِنْ نُمَيْرٍ فَلَا كَعْباً بَلَغْتَ وَلَا كِلَابَا

---

[1]- القاضي الجرجاني: الوساطة، ص ص 177- 178.

[2]- المصدر نفسه، ص 178.

[3]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (لقط).

[4]- الجوهري: الصحاح، مادة (لفق).

وقوله(كأن شعاع الشمس دوني يقابله)فمن قول" عنترة بن عكبرة الطائي:

أَبَإِظْهَارِ تْنِي أَعْرَضْتَ عَنِّي ... كَأَنَّ الشَّمْسَ مِقْبَلَةٌ تَلُورُ " [1]

الإِلْمَام : في اللغة "**أَلَمَّ بِالشَّيْءِ جَمَعَ تَفَرَّقَ أُمُورِهِ .ومنه قولهم : إِلَّا كُلُّ لَمُومَةٌ ,أَيْ تَلُمُّ النَّاسَ وَتَجْمَعُهُمْ" [2]** ، والإلمام في الاصطلاح " **هو إحاطة الشاعر بالمعنى المحتذى بحيث يدل عليه ,وإيراده في صياغة جديدة تخفي الأخذ وتخرج الشاعر من دائرة الاتهام بالسرق" [3].** وقدعدّه" ابن رشيق "من" النظر والملاحظة "كقول أبي الشيص:

أَجِدُ الْمَلَامَةَ فِي الْهَوَى الْعَذْرِيِّ ... لَذَّةً لِي وَالْمَلَامُ لَذِيذُ

وقول أبي الطيب:

أَأُحِبُّهُ أُحِبُّ مُلَامَةً ؟ ... إِنَّ الْمَلَامَةَ فِيهِ أَعْذَبُ " [4]

الاصْطِرَاف: في اللغة"**اصْطَرَفَ الرَّجُلُ فُلَانًا إِذَا جَعَلَهُ يَصْرِفُ إِلَيْهِ وَصَارَ لَهُ مِثْلَ صَرْفِهِ وَاصْطَرَفَ كَسَبَ وَطَلَبَ " [5]** . والاصطراف في الاصطلاح عند" الحاتمي **"هو صرف الشاعر إلى أبياته وقصيدته بيتاً أو بيتين أو ثلاثة لغيره ,فيضيفها إلى نفسه ,ويصرفها عن قائلها وكان كَثِيراً ما يصطرف شعر جميل إلى نفسه و يهتدمه " [6]**؛ أما عند " ابن رشيق " فالشاعر

---

[1]- الحاتمي: حلية المحاضرة في صناعة الشعر، ص ص 90- 91.

[2]- الجوهري: الصحاح، مادة (لمم).

[3]- أحمد مزدور :معايير النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، ص 196.

[4]- ابن رشيق: العمدة، ج2، ص ص 88- 248.

[5]- ابن منظور: لسان العرب , مادة (صرف).

[6]- الحاتمي: حلية المحاضرة في صناعة الشعر ، ص 61.

قد يصرف إلى نفسه شعر غيره؛ **"فإن صرفه إليه على جهة المثل فهو اجتلاب واستلحاق و إن ادعاه جملةً فهو انتحال"**[1] والانتحال هنا بمعنى السرقة.

الاهْتِدَام : في اللغة **"**هَدْمُ الْقَبْرِ يُضْرَبُ بِهَا لِهَدْمِ الْبِنَاءِ يُقَالُ هَدَمْتُهُ هَدْمًا فَانْهَدَمَ وَهَدَّمْتُهُ تَهْدِيمًا وَهَدَّمُوا تَهْدِيمًا**"** [2] **. فالاهتدام في الاصطلاح هو " افتعال من الهدم فكأنه هدم البيت من الشعر ؛ لأن البيت من الشعر يسمى بيتا لأنه يشتمل على الحروف كما يشتمل البيت على ما فيه"** [3] نحو**" قول النجاشي:**

كُنَّا كَذِئْبَيْ لَبَنٍ رِجْلَيْ بِحَرَّةٍ ورِجْلَيْ مُتَفِّيهَا بِالْحُدَاثَانِ

فأخذ " كثير" القسيم واهتدم باقي البيت فجاء بالمعنى في غير اللفظ فقال:

ورجل رمى فيها الزمان فشلَّت " [4]

السَّلْخ : في اللغة **"**كَشْطُ جِلْدِ الشَّاةِ وَنَحْوِهَا كَسَلَخَهَا يَسْلُخُهَا سَلْخًا وَانْسَلَخَتْ هِيَ وَالْمَسْلُوخُ شَاةٌ سَلِيخٌ وَجَمْعُهَا سُلُخٌ**"** [5] والسلخ في الاصطلاح هو **"أخذ بعض المعنى ,مأخوذ ذلك من سلخ الجلد، الذي هو بعض الجسم المسلوخ "** [6]

وقسمه" ابن الأثير "إلى عدة أنواع، فمنها :أن يؤخذ المعنى ويستخرج منه ما يشبهه أن يؤخذ

---

[1]- ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 243.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (هدم.)

[3]- الحاتمي: حلية المحاضرة في صناعة الشعر ، ص 64.

[4]- ابن رشيق: العمدة، ج 2، ص 243.

[5]- الفيروزأبادي: القاموس المحيط، مادة (سلخ).

[6]- ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 3، ص 222.

المعنى دون اللفظ أن يؤخذ المعنى وبعض اللفظ أن يؤخذ المعنى و يعكس وغير ذلك من الأنواع.[1]

ومثال عن النوع الأول **"قول بعض شعراء الحماسة:**

لَقَدْ عَلِمَتْ نَفْسِي لِنَفْسِي بَغِيضٌ إِلَيْهَا كُلُّ أَمْرٍ غَيْرُ طَائِلِ

أخذ المتنبي هذا المعنى واستخرج منه معنى آخر إلا أنه شبيه به فقال:

وَإِذَا تَأَمَّلْتَ زَمَانِي وَصَاحِبِي فَهِيَ الشَّهَادَةُ لِي بِأَنِّي كَامِلُ "[2]

كَشْفُ المعنى : الكشف في اللغة هو **"رَفْعُ الشَّيْءِ عَمَّا يُوَارِيهِ وَيُغَطِّيهِ , كَشَفَ يَكْشِفُهُ كَشْفًا وَكَشَّفَ فَانْكَشَفَ وَتَكَشَّفَ "**[3] وأما في الاصطلاح **"فهو إظهار المعنى في بيت شعري أو أبيات و" إبرازه بزيادة منه تزيده نصاعة وبراعة "**[4] ، فمن ذلك قول" امرئ القيس:

بِأَمْثَالِ العَذَارَى عَادِيَاتٍ أَكُفَّنَا إِذَا نَحْنُ قُمْنَا عَنْ شِوَاءٍ مُضَهَّبِ

وقال" عبدة بن الطبيب "بعده:

ثَمَّتَ قُمْنَا إِلَى رَحْبٍ مُسَوَّمَةٍ أَعْرَافُهَا نِيطَ فِيهَا عِثْيَرٌ وَعِيلُ

فكشف المعنى وأبرزه .[5]

المُوَازَنَة :في اللغة "وَازَنَهُ عَادَلَهُ وَقَابَلَهُ وحاذاه "[6].

---

[1]- ابن الأثير، المصدر نفسه، ص 234.

[2]- ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص 234.

[3]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (كشف).

[4]- الحاتمي: حلية المحاضرة في صناعة الشعر، ص 90.

[5]- ابن رشيق: العمدة ، ج 2، ص 251.

[6]- الفيروزآبادي: القاموس المحيط ، مادة (وزن.)

وأما في الاصطلاح الموازنة هي **"أَحَدُ بِنْيَةِ الكَلام "** [1] ؛ **نحو " قول كثير :**

تَقُولُ رِضْنَا فَقُلْنَا كَيْفَ عُدْتَنَا وَكَيْفَ يَعُودُ رِيضٌ رِيضَا

وازن في القسم الآخر قول نابغة بني تغلب:

بِذَا بِالْنَخَالِ كِتَقَعْقَعُ لَمِينَ وَكَيْفَ يَبِخُ يِلاَ " [2]؛ فالموازنة تقارب في بنية الكلام من حيث التركيب والمعنى.

-النَّظَرُ المُلاَحَظَة: النظرلغةً **هُوَ تَأَمُّلُ الشيء بالعين"** [3] ؛ والتأمل يكون بالعين أو بالعقل, ولحَظَ الشيء يَلْحَظُهُ لَحْظاً ولَحَاظاً ولَحَظَ إليه **نَظَرَ بِمُؤْخِرِ عَيْنِهِ فَيَجُوزُ بِهِ يَمْنَةً كَيْنَ وِيناً أَو شِمَالاً ,وهوأَشَدُّ لِلْتِفاتاً مِنَ الشَّزْرِ "**[4]. قال الحاتمي: **"وهذه ضروب دقيقة قلما ترد المدارك من الإشارة إلى المعنى وإخفاء السرق "** [5]

ونحو ذلك **"قول السموأل :**

تَسِيلُ عَلَى السُّيُوفِ نُفُوسُ قَوْمٍ وَلَيْسَتْ عَلَى غَيْرِ السُّيُوفِ تَسِيلُ

وينظر إليه قول زهير:

فَإِنْ يَقْتُلُوهُ يَقْتُلُوا بِهِ سَيِّداً وَكَانَ قَلِيلاً مَنْ يَمُوتُ فَيُعْقَلُ "[6]

---

[1]- بدوي طبانة: السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها ، ص 60.

[2]- ابن رشيق: العمدة ، ج2، ص ص 249- 250.

[3]- الجوهري: الصحاح، مادة (نظر).

[4]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (لحظ).

[5]- الحاتمي: حلية المحاضرة في صناعة الشعر ، ص 86.

[6]- المصدر نفسه، ص ص 86- 87.

النَّقْل: في اللغة **"نَقْلُ الشَّيْءِ تَحْوِيلُهُ مِنْ مَوْضِعٍ إِلَى مَوْضِعٍ "[1]**. وفي الاصطلاح هو نقل **"المعنى عن وجهه الذي وجه له , واللفظ عن طريقه التي سلك به فيها إلى غيره إخفاء للسرق والاحتذاء وتورية عن الإتباع والاقتفاء "[2]**. والنقل هو الاختلاس عند" ابن رشيق "وقد سبقذكره.

العَقْد: "العَقْدُ لغةً هو الرَّبْطُ والشَّدُّ وضِدُّ الحَلِّ والعَقْدُ تَقْيِيدُ الكلامِ وغيرِه عَقَدَ الحَبْلَ يَعْقِدُه عَقْداً وعُقُوداً وعَقَّدَه وتَعَقَّدَ وانْعَقَدَ والعُقْدَةُ الموضعُ المُعْقَدُ والجمعُ عُقَدٌ وعُقُودٌ **.واصْطَلَحَ النُّحاةُ والخَطَّاطُونَ على هذا اللَّفْظِ فقالوا عَقَدَ الخَطَّاطُ الحَرْفَ إِذا أَدارَ قَلَمَه على مَوْضِعِ الخَطِّ مِنْه عَقْداً "[3]** . وفي الاصطلاح هو نَظْمُ المنثور من الكلام، قال الحاتمي**: "ومن الشعراء المطبوعين طائفة تخفي السرق وتلبسه اعتمادا على منثور الكلام دون منظومه واستراقا للألفاظ الموجزة والفقر الشريفة المواعظ والواقعة و الخطب البارعة" [4]**. ومثال ذلك **"قول الرشيد : ولو جمد الخمر لكان ذهبا, أو ذاب الذهب لكان خمرا , فنظمه الشاعر فقال:**

وَنَاوَلَهَا قَدَحاً جَامِداً فَكَانَتْ لَذَاهَا بِلاَ ذَائِلاً "[5]

والآخذ الحاذق **" إن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام أو في الخطب والرسائل فتناوله وجعله شعرا كان أخفى وأحسن " [6]**. والمهم أن يسبكه سبكا محكما يُعجب المتلقي ويبعث في نفسه الدهشة.

---

[1]- الجوهري : الصحاح، مادة (نقل).

[2]- الحاتمي: حلية المحاضرة في صناعة الشعر، ص 82.

[3]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (عقد).

[4]- الحاتمي: حلية المحاضرة في صناعة الشعر، ص 92.

[5]- أسامة بن منقذ : البديع في البديع في نقد الشعر ، تح : عبدآ علي مهنا، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، 1977، ص 363.

[6]- ابن طباطبا العلوي:عيار الشعر، تح :مُحَمَّد زغلول سلام، ط 3، منشأة المعارف، الاسكندرية، القاهرة ، (د،ت) ، ص ص 113- 114.

العكس والقلب : في اللغة "العكس الشيء عكسه عكسا وانعكس وتعكس رده على عاقبه وعلى أوله وقلبه ظهرا لبطن والقلب تحويل الشيء عن وجهه " [1] .

والقلب تحويل الشيء عن وجهه " [2] .

أما في الاصطلاح فإن العكس عند" ابن رشيق" هو ما سماه " القاضي الجرجاني" "القلب " حيث قال: **"ومن لطيف السرق ما جاء به على وجه القلب "** [3] ولو أنه قال من لطيف الأخذ لكان أفضل وهذا لايعدّ سرقة" **نحو قول ابن أبي قيس ويروى لأبي حفص البصري:**

بأقويت في خلفهن ظعائن وفيهن مني منزل للغوادر

سقين الوجى أجياد أبياتها فطس الأنوف من الطراز الآخر " [4]

فالبيت الثاني جاء عكسا لبيت حسان بن ثابت:

بأولئك جدي أكرمية آباؤهم شم الأنوف من الطراز الأول [5]

الأخذ المذموم:

1- الإغارة : في اللغة "أغار على القوم إغارة وغارة فيهما ولم يذكر الغارة وتغاور القوم أغار بعضهم على بعض " [6]. وفي الاصطلاح الإغارة هي" **أن يصنع الشاعر بيتا و يخترع معنى مليحا ، فيتناوله من هو أعظم منه ذكرا و أبعد صوتا , فيروى له دون قائله , كما فعل الفرزدق بجميل وقد سمعه ينشد:**

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب ، مادة (عكس.)

[2]- المصدر نفسه، مادة (قلب).

[3]- القاضي الجرجاني: الوساطة ، ص 179.

[4]- ابن رشيق: العمدة، ج 2، ص 250.

[5]- حسان بن ثابت : الديوان ، ج 2، ص 74.

[6]- ابن منظور: لسان العرب ، مادة (غور.)

تَرَكَ المُلْكَ لِلنَّاسِ سَمَايَةً لِغَيْرِهِ وَنَخْلَةً مَا وَإِنْ كَانَ أَوْلَى مِنْهُ أَنَا إِلَى النَّاسِ قَدَّمُوا

فقال :متى كان الملك في بني عذرة ؟ إنما هو في مضر وأنا شاعرها ,فغلب الفرزدق على البيت و لم يتركه" جميل "ولا أسقطه من شعره " [1]. والإغارة هي الأخذقهراً وقوةً دون استسلامالمغار عليه.

2الغصب لغة هو أَخْذُ الشَّيْءِ ظُلْماً وَقِيلَ أَخْذُهُ مِنْهُ مُغَالَبَةً عَلَى غَفْلَةٍ وَفِي الاغْتِصَابِ مُجَاهَرَةٌ وَالشَّيْءُ مَغْصُوبٌ " [2]. والغصب مثل الإغارة كما فعل الفرزدق **"بالشمردل اليربوعي وقد أنشد في محفل:**

فَهَلْ مَنْ يُطِيعُ الْمَجْدَ سَمْعاً وَطَاعَةً وَبَيْنَ تَمِيمٍ حُزُّ لَحْيَيْ جَمَلِ

فقال له الفرزدق : و الله لتدعنه أو لتدعن عرضك فقال : خذه لا بارك الله لك فيه " [3]. ويبدو أن الغصب والإغارة شيء واحد فكلاهما مجاهرة بالأخذ وهما ليسا بسرقة ,والمأخوذ منه هو الذي يحدد الغصب من الإغارة فإذا استسلم وتنازل فهو غصب وإن قاوم ولم يتنازل فهو إغارة.

3المسخ لغة تَحْوِيلُ صُورَةٍ إِلَى مَا أَقْبَحَ مِنْهَا وَمُقَالٌ خَسَخَهُ اللَّهُ قِرَداً " [4]. وفي الشّعر هو" **قلب الصورة الحسنة إلى صورة قبيح والقسمة تقتضيبأُقْرَن إليه ضده وهو قلب الصورة القبيحة إلى صورة حسنة "** [5]. فالأول هو المقصود بالمسخ مثل " **قول أبي تمام:**

فَتًى لَا يَرَى الْقَرِيضَ قَتْلٌ وَلَكِنْ يَرَى الْمَنُونَ وَمَقَاتِلُ

---

[1]- ابن رشيق: العمدة، ج 2، ص 246.

[2]- الجوهري: الصحاح ، مادة (غصب.)

[3]- ابن رشيق: العمدة، ج 2، ص 246.

[4]- الجوهري: الصحاح ، مادة (مسخ).

[5]- ابن الاثير : المثل السائر ،ج3، ص290.

وقول أبي الطيب المتنبي:

يَرَى أَنَّ مِنْ نَفْسِهِ فِي الضَّرَابِ بِأَقْتَلَ مِمَّا بِهِ مِنْ نَفْسِهِ

فهو وإن لم يشوه المعنى فقد شوه الصورة "[1]

4-السرقة :

السرقة كما قال القاضي الجرجاني: **"داء قديم وعيب عتيق "** [2]؛ وذلك إن كانت فلاً سرقة , وهناك الكثير من المصطلحات التي لا تدخل في السرقة وهذا المصطلح خطير يجب التحرز في إطلاقه .ومما يُشترط فيها أن تكون في اللفظ و المعنى معا وأن تكون من المعاني الخاصة ويجب التأكد من أن هذا البيت أو هذه الأبيات ليست من خلط وغلط الرواة ,وأنه لم يوردها على سبيل التمثل والاستشهادوأخيراً يبقى احتمال توارد الخواطروارداً عند ذلك يمكن إطلاق الحكم و بحذر شديد. وهناك مصطلحات عدة لها دلالة السرقة من بينها:

الادّعاء : في اللغة **"ادَّعَى الشَّيْءَ زَعَمَهُ تَمَلُّكًا "**، [3] والادعاء في الاصطلاح هو أن ينسب الشاعر لنفسه شعر غيره؛ أما "ابن رشيق **" فقد خصَّ هذا المصطلح بغير الشاعر فمن كان لا يقول الشعر فهو مُدَّعٍ "** [4] وفي ذلك قال البحتري:

رَمَتْ يَغُوثُ وَالنَّوَّامُ بِنَيْمٍ فَرْحَةٍ مُنْتَحِلٍ لِلْقَوْلِ مُدَّعٍ [5]

---

[1]- المصدر نفسه، ص ص 290- 291.

[2]- القاضي الجرجاني: الوساطة، ص 185.

[3]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (دعا).

[4]- ابن رشيق: العمدة ، ج 2، ص 243.

[5]- بدوي طبانة : السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، ص 55.

الانتحال : في اللغة "**انتحل القول أي ادعاه لنفسه وانتحل فلان شعر غيره وانتحل كلام غيره ادعاه لنفسه**" [1]؛ فالانتحال أن تنسب إلى نفسك قول غيرك ,و في الاصطلاح هو أن ينسب الشاعر إلى شفسه شعر غيره. نحو " **قول جرير:**

إن الذين غدوا بلبك غادروا وشلا بعينك لا يزال معينا

غيضن من عبراتهن قلن لي ما لقيت من الهوى ولقينا؟

فإن الرواة مجمعون على أن البيتين للمعلوط السعدي انتحلهما جرير" [2]

فالنحل أو الإنحال مثل ما " **حكى ابن سلام أن عبيدة كان يزعم أن المفضل صنع بعض القصائد التي اختار ونسب ما صنع منها إلى رجال هو فيما صنع لهم أشعر منهم في صحيح أشعارهم "[3]** . ويدخل هذا في تزييف نسبة الأشعار لأصحابها وبغض النظر عما في نفس الناحل ,والنحال لحق بالسرقة؛ لأن شروط السرقة تتوفر فيه إلا أنه ينسبه لآخر لا إلى نفسه و الوزر واقع عليه لإذا كان الناحل هو ناظم تلك الأبيات قولة فهذا لا يدخل في السرقة وهو تزييف وافتراء.

المصالتة : مصطلح قليل الشيوع ذكره" ابن رشيق "في قوله: **"ولو تناول شاعر لقد(طمح الطماح) أو قوله :ليلبسني ما تلبسا , لكان سارقا بل مكابرا مصالتا " [4].** والمصالتة هي أخذ الشاعر بيتا شعريا لغيره بلفظه ومعناه. [5]

---

[1]- الجوهري: الصحاح، مادة (نحل).

[2]- ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 245.

[3]- الحاتمي: حلية المحاضرة في صناعة الشعر، ص 38.

[4]- ابن رشيق : قراضة الذهب ، تح : منيف موسى، ط1، دار الفكر اللبناني ، بيروت، لبنان، 1991، ص 29.

[5]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

النَّسْخ: في اللغة **"نسخ الكتاب نسخا نقله من كتاب آخر فهو ناسخ ومنسوخ"**.[1] وفي الاصطلاح **" لا يكون إلا في أخذ المعنى واللفظ جميعا أو في أخذ المعنى وأكثر اللفظ لأنه مأخوذ من نسخ الكتاب "**[2]. والأول يسمى وقوع الحافر على الحافر كقول الفرزدق:

أَتَعْدِلُ أَحْسَابَ الْبِغَاثِ بِأَحْسَابِنَا إِلَى اللهِ

وقول جرير:

أَتَعْدِلُ أَحْسَابَ الْكِبَارِ بِأَحْسَابِنَا إِلَى اللهِ [3]

و في السياق ذاته يقول القاضي الجرجاني: **"حكى أبو عبيدة و غيره أن عبد الله بن الزبير دخل على معاوية فأنشده لنفسه:**

إِذَا لَمْ تَنَلْ صِرْفًا فَأَخْوَلَكَ عَدْتَهُ عَلَى الْهِجْرَانِ إِنْ كَانَ يَنْقَلُ

وَيَرْكَبُ حَدَّ السَّيْفِ مِنْ تَأَثَّمِيمَهُ إِذَا لَمْ يَنَلْ فَضْلَ الْمَقَالَةِ يَفْعَلُ

فقال له معاوية : لقد شعرت بعدي أبا بكر , ولم يفارق عبد الله المجلس حتى دخل معن بن أوس المزني فأنشده كلمته التي أولها:

لَعَمْرُكَ مَا أَدْرِي وَإِنْ كُنْتُ دَارِيًا عَلَى أَيِّ شَيْءٍ تَغْدُرُ الْيَوْمَ أَوَّلُ

حتى أتى عليها و هذه الأبيات فيها فأقبل معاوية على عبد الله بن الزبير فقال : ألم تخبرني أنها لك ؟ فقال :المعنى لي واللفظ له و بعد فهو أخي من الرضاع و أنا أحق الناس

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب ، مادة (نسخ.)

[2]- ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج3 ، ص 230.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بشعره" [1]، و تعد هذه سرقة ظاهرة وفي هذه الحالة يُسمَّى مدعيًا كما ذكر ذلك ابن رشيق ؛ لأنه ليس بشاعر غير أنه قد فطن لهذه الحيلة للتهرب من العتاب واللوم، ومن حسن حظه أنْ كان له وقت كافٍ للتخمين في حيلة تنجيه مذ دخل معن بن أوس إلى أن فرغ من قصيدته، ولكن هذا التبرير هو إلى المزاح أقرب ومن النجاة من اللوم أَبْعَد.

وفي ختام هذا العنصر الخاص بالسرقة الأدبية –وبالتحديد الشعرية منها- يمكن عرض أهم الاسباب والعوامل التي أدت إلى انتشار ظاهرة الاتهام بالسرقة ، سيما في العصر العباسي؛ كونه العصر الذي أخذنا منه مدونة هذه الدراسة المزمع إنجازها، ولذا يمكن القول: أن هناك أسباب كثيرة اجتمعت أدت إلى تفشي ظاهرة التسريق والاتهام بالسرقة منها:

-الخصومة بين أنصار القديم و أنصار الحديث منذ ظهور" أبي نواس , ثم أبي تمام "صاحب المذهب الجديد في صناعة الشعر ، فلم يجد **" خصوم هذا المذهب سبيلا إلى رد ذلك الادعاء خيرا من أن يبحثوا للشاعر عن سرقاته ؛ليدلّوا على أنه لم يجدد شيئا و إنما أخذ من السابقين ثم بالغ وأفرط " [2]**

-الخصومة بين الشعراء أنفسهم و المنافسة فيما بينهم، مما دعاهم إلى اتهام بعضهم بعضا بالسرقة كقول ابن الرومي يتّهم أبا تمام البحتري بالسرقة:[3]

يُسِيءُ عَفَلًا إِذَا كَدَّ وَتَسْتَاءُ لُهُ أَجَادَ لِضَدِّ يلَالبَأسِ الكَلَبِ

---

[1]- القاضي الجرجاني: الوساطة ، ص 168.

[2]- مُحَمَّد مندور: النقد المنهجي عند العرب و منهج البحث في اللغة والأدب ، (د،ط)، دار نهضة مصر، مصر، 2003، ص ص 357، 358.

[3]- عبد العزيز عتيق : في النقد الادبي ، (د، ط)، دار النهضة العربية، بيروت ، لبنان , 1972، ص 324 .

حـ يُغِّير ُ لطَ لَيوفْ يتَ سْ لُبُ هم حـ ُ رالَّكَبلاَ مَ يَ شْ يرغْ ـ ذِ يلَ َب [1]

-حب الظهور وإبراز قدرات الحفظ , والكشف عن المعاني المشتركة كما فعل الحاتمي وابن وكيع و الصاحب بن عباد والعميدي و غيرهم.

-التباهي بالنفس و التكبر و الخيلاء يجلب العداوة ,فكانت هذه من صفات المتنبي **"فبشخصه المتعاظم المتعالي ، فقد كان كثيرا ما يستخف بأصول اللياقة والعرف في مخاطبة الممدوحين ورثاء النساء ,وكان المتنبي يعد نفسه الصوت والآخرين الصدى"** [2]؛ فكان البحث في سرقاته للحط من قيمته والانقاص من قدره وكسر شوكته.

-مكانة" المتنبي "العالية التي تبوأها جلبت له حسد الحساد.

-قيام خصومة كبيرة حول المتنبي فأنصاره بالغوا في مدحه و تغاضوا عن أخطائه؛ مما دفع بخصومه إلى المبالغة في اتهامه بالسرقة و غض الطرف عن إحسانه وإجادته. [3]

و لعل من النماذج الدالة على المبالغة في التسريق والنأي عن الموضوعية ،ما ذكره المرزباني في كتابه الموشح، أن الأصمعي قال: **" تسعة أعشار شعر الفرزدق سرقة وكان يكابر وأما جرير فما علمته سرق إلا نصف بيت "** [4] . فمن خلال هذا القول نجد أن الفرزدق كل شعره مسروق , في حين أن جرير لم يسرق إلا نصف بيت؛ وهذا إن دل فإنه يدل على التحيز المقيت وعدم الموضوعيةفي إصدار الحكم. حتى أنّ المرزباني **"ولم يترك هذا الكلام يمر دون تعليق فقال : " وهذا تحامل شديد من الأصمعيوتَقوُّل على الفرزدق ... فأما أن نطلق أن تسعة**

---

[1]- ابن الرومي :الديوان ، شرح: أحمد حسن بسج، ج1، ط3 , دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2002، ص 180.

[2]- مُحَمَّد صايل و آخرون : قضايا النقد القديم ، ط1، دار الأمل ، الأردن ، 1990، ص 88.

[3]- مُحَمَّد مندور: النقد المنهجي عند العرب و منهج البحث في اللغة والأدب، ص 165.

[4]- المرزباني (أبو عبيد الله مُحَمَّد بن عمران) : الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ، (د، ط) ، جمعية نشر الكتب العربية ، القاهرة، مصر، 1343 هـ، ص 105.

أعشار شعره سرقة فهذا محال , وعلى أنجريراً قد سرق كثيرا من معاني الفرزدق "[1] . فهذه المبالغة ناشئة عن هوى و تحامل، ومهما كانت الخصومة التي بينهما فقوله هذا مردود .وذكر" الآمدي "قول" أبي علي السجستاني معلّقا على أبي تمام **" أنه ليس له معنى اخترعه إلا ثلاثة معان " [2]** . فعلق الآمدي على هذا الرأي بقوله **: "ولست أرى الأمر على ما ذكره أبو علي بل أرى أن له – على كثرة مآخـذه من أشعـار الناس و معانـيهم – مخترعـات كثيرة وبدائع مشهورة". [3]**

وهكذا فقد سيطرت الأهواء و العواطف على أحكام كثير من النقاد القدامى، وهذه المبالغة في تقصي السرقة – وليتها كانت سرقة – أساءت إلى الأدب قبل أن تسيء إلى الشعراء أنفسهم. فقد كانت سببا في اتهام أدبنا بالدوران في حلقة مفرغة من معاني المتقدمين وأساليبهم وتراكيبهم وعدم وجود إبداعية عند اللاحقين ، وكأن الأدب العربي ظهر في فترة واحدة فقط التي أخذ منها اللاحقون، وما جاء بعد هذه الفترة لا يعدو أن يكون غير صدا لها لا غير.[4]

خاتمة الفصل:

من أهم النتائج التي خلصت إليها في نهاية هذا الفصل النظري:

* تعدد مفاهيم النص بتعدد الرؤى النقدية التي تلامسه، بما فيها نظرية التناص ونظرية المتعاليات النصية عند جونات.

---

[1]- المصدر نفسه ، ص 106.

[2]- الآمدي : الموازنة بين أبي تمام و البحتري ، قدم له : إبراهيم شمس الدين ، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، 2006، ص 115.

[3]- المصدر نفسه، ص 116.

[4]- محمّد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي، دراسة تحليلية مقارنة، ص 243.

* استفاد جونات في تأسيسه لنظريته النقدية الجديدة على جهود من سبقه في نظرية التناص؛ ومن ثم فالمتعاليات النصية تطوير لنظرية التناص التي أتت بها جوليا كريستيفا؛ حيث جعل من التناص مجرد عنصر من عناصرها الخمس لا يعمل إلا ضمن تواجده في المجموعة " النصوص الموازية، النصية الواصفة، معمارية النص، التعلق النصي " ،كما أشارإلى أنّ هذه العناصر جميعا مترابطة فيما بينها ؛ حيث نجد مثلا التداخل بين معمارية النص والمناص أو النص عبر كون الاعلان عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص يظهر للقراء من خلال العنوان باعتباره الممثل الأساسي للنص الموازي.

*قضية السرقات الأدبية في كتب النقد العربي اتخذت مسارين بين مغال ومعتدل، وقد تعددت المصطلحات التي تعبر عن هذه القضية، وكان من بينها ما يلتقي مع مفهوم التناص عند الغرب.

الفصل الثاني:

شعرية النصوص الموازية في شعر المتنبي

تمهيـــــد:

1- شروح ديوان المتنبي ومقدماتها وتعاليق محققيها .

(موازيات نصية داخلية)

2. مطالع قصائد المتنبي، موازيات نصية وعتبات قرائية.

خاتمة الفصل.

الفصل الثاني: شعرية النصوص الموازية في شعر المتنبي:

تمهيـــد:

تعد النصوص الموازية أو المناصات عتبة تحيط بالنص وتسيجه، فعبرها يقتحم القارئ أغوار النص، وفضاءاته الرمزية والدلالية، ويعد الناقد "جيرار جونات" من أبرز المشتغلين عليها والداعين للاهتمام بها؛ غير أنه لم يقدم لها تحديدا مضبوطا، إلا بعدما عدل من مفهومه لمقولة الشعرية سنة 1982م في كتابه أطراس (Palimpsestes) الذي تجاوز فيه معمارية النص كمجموعة من المقولات العامة في أنماط الخطاب والصيغ القولية والأجناس الأدبية **" ليصبح الآن موضوع الشعرية عنده، هو المتعاليات النصية"** [1] التي ضمنها خمسة أنماط، من بينها المناصات أو النصوص الموازية الذي حاز على اهتمام مثير في المقاربات النقدية المعاصرة؛ بل أضحت تمتلك نظريتها الخاصة بها في خضم النظرية الأدبية، و ذلك بعد أن أفرد لها "جيرار جونات" عام 1987م كتابه الخاص بها "عتبات Seuils " ؛ حيث قدم فيه للباحثين تعريفا مفصلا للنص الموازي أو المناص بجعله نمطا من أنماط المتعاليات النصية، ، إذ يحدده بأنه **" يتشكل من رابطة هي عموما أقل ظهورا وأكثر بعدا من المجموع الذي يشكله عمل أدبي ".** [2]

فالنص في القراءات النقدية المعاصرة حسب جونات ، لا يمكننا تحليله وتأويله –قراءته- إلا عبر المرور أولا بمناصاته، فنادرا ما يظهر النص عاريا من عتبات لفظية أو بصرية مثل: اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال، صفحة الغلاف، الجنس الأدبي، دار النشر(...)، وهذا بقصد تقديمه للجمهور، أو بمعنى أدق جعله حاضرا إلى الوجود لاستقباله و قراءته **" فكما أننا لا نلج الدار قبل المرور بعتباتها فكذلك لا يمكننا الدخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته لأنها تقوم من بين ما تقوم به بدور الوشاية والبوح"** [3] ، أي أنه بمقدور القارئ

---

[1] -Gérard Genette: Palimpsestes, p:7

[2] -Ibid, p p: 7-8.

[3] - بلال عبد الرزاق: مدخل إلى عتبات النص، ط 1، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص 23.

تكوين معرفته بالنص موضوع القراءة تأسيسا على العتبات التي أخذت نصيبها من الأهمية في القراءة النقدية.

وبالتالي تغدو المناصات الوسيلة التي تمكن نصا ما، من أن يصبح كتابا بذاته ويقدم نفسه للقارئ، و يضيف "جيرار جونات" أن النص الموازي أو المناص هو **الطريقة التي بها يصنع النص من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعموما على الجمهور"** [1] ؛ أي أنه عبارة عن ملحقات نصية وعتبات نطؤها قبل ولوج أي فضاء داخلي كالعتبة بالنسبة إلى الباب، أو كما قال جيرار جو ت نفسه في شكل تنبيه **" احذروا العتبات"** [2]

ومن ثم نستطيع أن نفهم الأهمية الكبرى للعتبات في فهم النص، وتفسيره، وتأويله من جميع الجوانب و الإحاطة به إحاطة كلية، وذلك بالإلمام بجميع تمفصلاته التي تشكل عمومية النص ومدلوليته الإنتاجية. وفي هذا المقام يجب علينا أن نشير إلى اننا سنكيف مفهوم المناص أو النص الموازي في مسيرتنا القرائية لنصوص المتنبي بما هو متوافر مع هذا النص القديم؛ الذي قد لا نجد فيه المناصات نفسها التي حددها جونات سابقا؛ غير أننا سنعتمد على كل ما تقع عليه أيدينا من مفاتيح يمكن أن تدرج ضمن المفهوم العام للعتبات مستفيدين في ذلك من الدراسات السابقة التي حاولت تتبع أو الاشارة إلى ما يمكن عده نصا موازيا في النص الادبي القديم، إضافة إلى اعتمادنا على أنفسنا في محاولة استنباط ما يمكن أن يعد عتبة لولوج النص العربي القديم وبالتحديد شعر المتنبي. ونفتتح هذه المغامرة القرائية مع أول عتبة متمثلة في شروح ديوان المتنبي ومقدماتها وتعاليق محققيها .

1- شروح ديوان المتنبي ومقدماتها وتعاليق محققيها (موازيات نصية داخلية):

في أثناء حديثه عن النص الموازي حاول جيرار جونات رصد أهم العناصر أو لنقل المكونات التي يمكن أن تشكل هذا النمط من المتعاليات النصية وكان من ضمن هذه العناصر عنوان العمل

[1]- جميل حمداوي: "لماذا النص الموازي"، مجلة الكرمل، العدد 88و89، ص218.

[2]- عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص (البنية و الدلالة)، ط 1، شركة الرابطة ، الدار البيضاء، ، 1996، الغلاف الخارجي من الوجهة الداخلية الأمامية.

الأدبي واسم المؤلف وحواشي هذا العمل وغيرها، وما لفت انتباهي أن أغلب العناصر التي أدرجها جونات تتوافر غالبا في الأعمال الأدبية الحديثة والمعاصرة، أما الأعمال الأدبية القديمة – ومن بينها شعر المتنبي- لا يتوافر في معظمها العناصر المشكلة للنص الموازي؛ وهو الامر الذي دفعني كي أمحص وأنقب عن ما يمكن أن نجده ذا علاقة وطيدة بالعمل الأدبي ويحتل مكانة معه أثناء قراءته مثل مكانة العنوان والحواشي وغيرها من مكونات النص الموازي عند جيرار جونات. فقمت باختيار أهم الدراسات التي اهتمت بقراءة نص المتنبي قراءة حداثية – قراءات من منظور النقد الحديث والمعاصر- وقمت بمدارستها وإنعام النظر فيها مرات عديدة حتى اهتديت إلى فكرة هامة؛ فحواها أنه يمكن إدراج شروح شعر المتنبي وكذا مقدمات هذه الشروح وكذا التعاليق التي يقدمها محققو هذه الشروح ضمن ما اسماه جيرار جونات بـ (paratexte) أي (النصوص الموازية)، والتي تعد حسبه بمثابة العتبة التي ندلف منها إلى بناء النصالادبي؛ فإذا كانت الهوامش في العمل الروائي – أو أي عمل أدبي- تعد حسب رأي جيرار جونات عتبة من عتبات النص بها يمكن للقارئ فك شفراته، من هذا المنطلق فحسب وجهة نظر ي فإن للديوان الشعري القديم (ديوان المتنبي مثلا) هوامش أسفل كل صفحة من صفحاته؛ وهذه الهوامش هي شروح لقصائد الديوان حملها لنا التراث العربي الأصيل مثل شرح الواحدي لديوان المتنبي، معجز أحمد لأبي العلاء المعري، شرح البرقوقي... وغيرها كثير.

من هنا سنحاول أن نستفيد من هذه الرؤية لنطوعها أو قل لنكيفها مع مدونة الدراسة والمتمثلة في النص الادبي العربي القديم والمتمثل في شعر المتنبي. لذا سنحاول ان نوظف كل ما له علاقة بتيسير وتسهيل وتوجيه قراءة النص المتنبئي؛ وذلك من خلال القراءات النقدية التي قمت بانتقائها. وفي الآتي سأحاول أن أستعرض ما أمكنني رصده من قراءات لهذا النص ومدى تأثرها وتوجهها في سير قراءتها بما أدرجناه آنفا ضمن النصوص الموازية (الشروح، مقدماتها، تعاليق هذه الشروح ....).

1-1- قراءة في دراسة بعنوان " التعريض في مدائح المتنبي الكافورية":

في البداية سأبدأ الطرح الذي سبق الإشارة إليه مع دراسة هامة لنص المتنبي اعتمدت في قراءتها لهذا النص على شروح ديوان المتنبي وكذا مقدماتها وأيضا على تعاليق هذه الشروح؛ إنها

دراسة موسومة بـ" **التعريض في مدائح المتنبي الكافورية، دراسة في الاسلوب والدلالة**"[1] ، فبعد الاطلاع الجيد على هذه الدراسة وتمحيصها، ألفيت الباحث وهو يقدم قراءته لنصوص المتنبي المتعلقة بمدح كافور الاخشيدي، مستندا بين الفينة والاخرى على شروح ديوان المتنبي ومقدماتها وتعاليق هذه الشروح، يمكن ان ندرج شروح شعر المتنبي وكذا مقدمات هذه الشروح وكذا التعاليق التي يقدمها محققو هذه الشروح ضمن ما أسماه جيرار جونات بـ **(paratextes)** (النصوص الموازية)، والتي تعد حسبه بمثابة العتبة التي ندلف منها إلى بناء النص الادبي، وها نحن سنستفيد من هذه الرؤية لنطوعها أقل لنكيّفها مع مدونة الدراسة والمتمثلة في النص الأدبي العربي القديم والمتمثل في شعر المتنبي. حيث سنحاول أن سنستفيد من كل ما له علاقة بتيسير و تسهيل وتوجيه قراءة النص المتنبئي. وسنحاول أن نستعرض ما أمكن رصده من قراءات لهذا النص ومدى تأثرها وتوجهها في سير قراءتها بما أدرجناه آنفا ضمن النصوص الموازية (**الشروح، مقدماتها، تعاليق هذه الشروح**...). وبالخصوص شرح اللغوي الشهير عبد الرحمان البرقوقي لهذا الديوان ، واعتماده –الباحث- في ولوج النص المتنبئي على تقديم وتعليق هذا الشرح من طرف عمر فاروق الطباع؛ حيث وفي اثناء شرحه للمقصود بالتعريض في مدائح المتنبي الكافورية ودوافع المتنبي لهذا الاسلوب في نصه، نجد الباحث صالحي يعضد رؤيته برؤية المعلق والمقدم لشرح البرقوقي؛ و ربما إن دل هذا على شيء حسب وجهة نظري فإنه يدل على اعتماد صاحب الدراسة في قراءته على التقديم والتعليق للديوان واعتبارهما عتبات يلج من خلالها لنص المتنبي في مدح كافور والاستفادة منها في تحديد وتوجيه قراءته لهذا النص. و من هذا المنطلق سأعمل على استعراض نماذج من استفادة الباحث ابراهيم صالحي من النصوص الموازية السابقة - الشروح ومقدماتها وتعاليقها- في قراءته للنص الشعري المتنبئي المدحي لكافور ومحاولة بحثه عن الخلفيات النفسية التي قادت الشاعر إلى هذا النوع من المدح الاضطراري لكافور؛ حيث نجده يقول:" **فإن الحزن الشديد لفراق سيف الدولة، والشعور بالامتعاض الشديد من اللجوء إلى كافور، هما طرفا المعادلة لما اصطلحنا على تسميته**

[1]- "التعريض في مدائح المتنبي الكافورية، دراسة في الاسلوب والدلالة"، رسالة ماجيستير من إعداد الطالب: ابراهيم صالحي وإشراف الدكتور: عمار شلواي، جامعة محمّد خيضر ببسكرة، الجزائر، السنة الجامعية 2008/ 2009م،

"بالأساس النفسي" لعلاقة المتنبي بكافور. هذا الأساس النفسي الذي أراه – في تقديري - السبب الجوهري في التركيز على أسلوب التعريض في المدائح المقصودة وكأن المتنبي كان يتخذه شكلا من أشكال الانتقام من كافور مخلف الوعد مستغل الظرف ...بل وحتى الانتقام من نفسه، حين ثبت له في النهاية أن كل مؤهلاته – من ذكاء وموهبة وذيوع صيت- لم تشفع له في سبر غور هذه الرحلة المشؤومة والتكهن بعاقبتها..."[1] ، ويستشهد الباحث بأبيات من شعر المتنبي لتأكيد وجهة نظره هذه، التي يقول فيها:

وفارقت خير الناس قاصد شرهم وأكـــرمهم طــرا لألأمـــهم طــرا

فعاقبني المخصي بالغدر جــازيا لأن رحيــلي كان عـن حلب غــدرا

وما كنت إلا فائل الرأي لم أعن بحزم ولا استصحبت في وجهتي حــجرا [2]

فيعلق الباحث على هذه الأبيات بان رحيل المتنبي عن حلب كان نتيجة فخ ومكيدة حاكها ضده كافور واعوانه، فلم يفطن اليها المتنبي الامر الذي جعله – حسب راي البا حث- يقرع نفسه ويأنبها ويجلدها. وفي هذه النقطة بالذات من قراءة الباحث لهذه الابيات نجده يصرح مباشرة بعدها بتأثره برأي محقق شرح البرقوقي لديوان المتنبي؛ فيقول:" **وقد استصوبت راي عمر الطباع في عبارة من تقديمه للديوان بشرح البرقوقي جاء فيها ان شاعرية المتنبي بكل مذاقات وألوان مأدبتها العامرة ان هي الا ثمرة الفشل، او بالأحرى تعويض عن الفشل ... فشله في انطلاقته الاساسية التي أرادها لسيرته ووجوده الدنيوي نحو الزعامة أو الامارة"** [3]

فالباحث اتخذ من تعليق الطباع محقق شرح البرقوقي مؤشر قرائي لأبيات المتنبي؛ لذا اعتبرناه نصا موازيا بالمفهوم الجوناتي. ولعل ما زاد ثقتنا باعتبارنا هذا ؛ ان الباحث خصص نصيبا وافرا من دراسته للحديث عن مزايا شرح البرقوقي، حيث رأى بانه شرح جامع للشروح التي سبقته وكأنه يغني القراء عن التعب والعناء في البحث عنها وفيها. والى غاية هذه النقطة يبدو الامر عاديا ولا

---

[1]- المرجع السابق، ص 43.

[2]- الشيخ ناصيف اليازجي: العرف الطيب في شرح ديوان ابي الطيب، ط2، دار القلم، بيروت، لبنان، (د، ت)، ص 649.

[3]- ابراهيم صالحي : "التعريض في مدائح المتنبي الكافورية، دراسة في الاسلوب والدلالة"، ص 43.

يلفت الانتباه كثيرا، غير اننا حينما نقرأ قوله عن مدى تأثر البرقوقي بشرح ابن جني لديوان المتنبي المعروف بالفسر نستشف امورا بالغة الاهمية قوية الصلة بموضوع الموازيات النصية، ففي البداية نستعرض أولا قوله الآتي ثم نعلق عليه، يقول الباحث: " **وكون هذا الشرح – شرح البرقوقي- يقوم دليلا على محورية ابن جني ومدى تأثيره في من بعده انما يتم بالعودة الى تفحص شرح البرقوقي لقصائد الديوان بصفة عامة، وقصائد المدح الكافورية بصفة خاصة، حيث نجد آراء ابن جني وأقواله وتعليقاته هي الشاهد الرئيس عند البرقوقي.... من مثل قوله – البرقوقي- (وابن جني يحاول دائما ان يوجه مدائح المتنبي في كافور إلى الهجاء، ولعل له عذرا في ذلك، وهو أدرى بدهاء المتنبي ومكانة كافور لديه)، او من مثل قوله: (وهكذا يأبى ابن جني إلا أن يجعل لظاهر شعر المتنبي – الذي يمدح به كافورا - باطنا، وأن يحيل المدح هجاء، وليس ببعيد على مثل أبي الطيب... أن يكون ذلك مقصده، وابن جني أدرى الناس به وبمراميه)** "[1].

فبقليل من التمعن في هذا الكلام يلحظ القارئ بأن الباحث ركز اكثر على تأثر البرقوقي في شرحه للديوان برؤية ابن جني فيما يخص مدح المتنبي لكافور بأنه هجاء، وقد تمت الاشارة في بداية هذا المبحث ان الدراسة التي أعمل على فحصها معنونة بـ **"التعريض في مدائح المتنبي الكافورية، دراسة في الاسلوب والدلالة**، وللإشارة فإن التعريض هو ضد التصريح وفي أبسط مفهوم له في سياقنا هذا؛ أنه يعني اطلاق المدح في الظاهر وباطنه الهجاء، وهنا تتجلى لنا نقطة الالتقاء بين مرمى الدراسة السابقة وحديث صاحبها عن شرح البرقوقي؛ انها الرغبة في قراءة مدحيات المتنبي لكافور على انها هجائيات، ومن هنا نستطيع ان نفهم لماذا ركز الباحث اثناء قراءته لمدحيات المتنبي الكافورية على شرح البرقوقي؛ كون هذا الأخير هو النبراس الذي يضيء للباحث دربه القرائي؛ إنه العتبة التي منها يلج إلى أغوار المدحيات الكافورية؛ ومن هنا نستطيع أن نفهم اهميتها بالنسبة لهذا القارئ (الباحث)، فدونها يصبح كالكفيف الذي لا يعرف الطريق فيصفعه هذا الجدار ويلطمه ذاك، وربما هذا ما جعل جونات يهتم بالعتبات ويفرد لها كتابا باسمها خاصا بها (**seuils**).

[1]-المرجع السابق، ص 54.

وحتى لا نبتعد عن هدفنا الذي سطرناه من وراء هذا المبحث، نعود الى موضوع دراستنا وهو رصد النصوص الموازية التي اعتمد عليها الباحث ابراهيم في قراءته لمدائح المتنبي الكافورية ولنأخذ نماذج من هذه القراءة وعلاقتها بالنصوص الموازية –شرح البرقوقي لديوان المتنبي- ففي الفصل الثاني من الدراسة والمعنون بـ " **مواقع التعريض في مدائح المتنبي الكافورية، الملامح الاسلوبية والتخريجات الدلالية** "، نلفي الباحث يستعرض قراءته لنصوص المتنبي في مدح كافور الاخشيدي وفق الرؤية التي تبناها في بداية دراسته، وهي التعريض في هذه النصوص بمعنى المدح الذي باطنه الهجاء وعلى درب ذلك ما برح الباحث يعتمد على شرح البرقوقي لديوان المتنبي في كل قراءة يقدمها لأي بيت او بيتين شعريين يقوم بتحليلهما؛ مما يجعل من شرح البرقوقي عتبة رئيسة يدلف منها القارئ الى نص المتنبي في كل مرة؛ منطلقا من شرحه للأبيات المراد تحليلها وتوظيف هذا الشرح بما يخدم رؤية القارئ التي هي اساسا كانت نتاجا له (للشرح) سواء بالموافقة او المعارضة. ذلك انه مهما يكن الموقف الذي يتبناه الباحث من شرح الابيات الشعرية عند البرقوقي، فالأمر الذي يهمنا في هذا المقام ان الباحث يقرأ شرح الابيات في كل مرة يريد فيها تحليل تلك الابيات اي ان هذا الشرح بمثابة الضوء الذي يهتدي به الباحث في كل مرة. وإن لم يكن كذلك فلما اعتمد بشكل كامل على شرح البرقوقي منذ بداية دراسته؟ الامر الذي دفعنا الى عدّ هذا الشرح احد عناصر النص الموازي الرئيسية في قراءة شعر المتنبي عند هذا الباحث من المنظور الجوناتي.

وفي ذات المسار القرائي الذي تبناه الباحث في قراءة مدحيات المتنبي الكافورية نجده يفتتح قراءته لقصيدة للمتنبي مطلعها[1]:

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا وحسب المنايا أن يكنّ أمانيا

تمنيتـــــها لمـــا تمنيـــت أن تـــرى صديقا فأعيا أو عدوا مداجيا

ففي المبحث الذي عنونه بـــ التعريض بكافور نجد الباحث يقول: " **إن اول معطى ارتكز عليه في هذا المقام هو أن هذه القصيدة اليائية هي أول ما انشده المتنبي لكافور من مدائحه فيه ،**

[1]- عبد الرحمن البرقوقي : شرح ديوان المتنبي، ج4، قافية الياء، (د، ط)، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1407هـ/ 1986م، ص 417 .

وهو معطى ستتجلى أهميته القصوى في تحليلي لهذين البيتين وما يعقبهما من أبيات في القصيدة نفسها..."[1] ، ولعل هذا المعطى الذي يرتكز عليه الباحث في هذا السياق قد استمده من شرح البرقوقي مباشرة؛ حيث إنه وثق ابيات القصيدة موضوع الدراسة منه ونحن إذ نعود لهذا الشرح نجد البرقوقي يقول قبل عرض القصيدة " **وفارق أبو الطيب سيف الدولة ورحل إلى دمشق وكاتبه الأستاذ كافور بالمسير إليه فلما ورد مصر أخلى له كافور دارا وخلع عليه وحمل إليه آلافا من الدراهم فقال يمدحه وأنشده إياها في جمادى الآخرة سنة ست وأربعين وثلاثمائة** " [2] ، ثم يعرض بعد ذلك أبيات القصيدة مع شرحها في الهامش، ومن ثم فإنه بقليل من التأمل يمكن أن نلمح تأثر الباحث بكلام البرقوقي وتأثير ذلك في توجهه القرائي ؛ الأمر الذي يجعلنا نؤكد مرة أخرى على أن هذا الشرح كان عتبة مركزية ورئيسة ولج من خلالها الباحث نص المتنبي لقراءته، الأمر الذي جعلها ذات أهمية استراتيجية كأي عتبة اخرى دعا جونات إلى الاهتمام بها.

وبالعودة إلى ذات السياق القرائي الذي انتهجه الباحث الصالحي ابراهيم في قراءة قصائد المتنبي المدحية لكافور الإخشيدي، نجده مرة أخرى يستنير في دربه القرائي للتعريض في مـــــدحيات كافور بشرح البرقوقي، وهذه المرة في قراءته لقول المتنبي:

يدل بمعنى واحـــــد كل فاخر وقد جمـــع الر حمـــن فيك المعانيا [3]

فيقول الباحث في قراءته لهذا البيت: "... **وأود أن أشير إلى تقنية أسلوبية تدل على مهارة المتنبي في التعريض وإتقانه للعبة التخفي والظهور، فعند تأملنا للبيت نجده قد استعمل كلمة (المعنى) مرتين، مرة بصيغة الافراد في الصدر، وأخرى بصيغة الجمع في العجز، ولكن ما يلفت الانتباه حقا هو استعماله لهذه الكلمة في الصدر مقرونة باسم الفاعل (فاخر) مما يخصص من دلالتها العامة ويحصرها في (الافتخار)، أما عند استعماله لها في العجز فقد تركها – عمدا- مبهمة عامة وذلك ليوسع من أفقها الدلالي فتشمل (شتى المعاني) سلبيّها**

---

[1]- المصدر السابق، ص 86.

[2]- عبد الرحمن البرقوقي : شرح ديوان المتنبي، ج4، قافية الياء، ص 417.

[3]- المصدر نفسه، ص 426.

وإليّها، خيرها وشرها...فلا غرابة إذا أن يعلق ابن جني على البيت بقوله: (لما وصلت إلى هذا البيت ضحكت وضحك المتنبي وعرف غرضي)" [1]. إن المتأمل في قول الباحث حول التعريض في بيت المتنبي السابق يجده قرأ أولا ما جاء في شرح البرقوقي لهذا لبيت ومن بعده ساق لنا وجهة نظره القرائية السابقة – أي الخاصة بالتعريض في مدح كافور – والدليل على ما ذهبت إليه ما أورده في آخر القول السابق من كلام ابن جني، والذي نجده في هامش شرح البرقوقي للديوان. وإضافة إلى هذا فقد استفاد الباحث في هذا المقام من شرح البرقوقي دون أن يذكر ذلك، لكننا عندما نعود إلى الشرح الصفحة 426، نجد البرقوقي يعرض قولا آخر لابن جني قريب مما ذهب إليه الباحث - في تفسيره لبيتين شعريين سابقين للبيت الذي ذكرناه آنفا وحلله الباحث - يصرح فيه بأنه مدح باطنه هجاء وهو الامر نفسه الذي تبناه الباحث ابراهيم صالحي، والبيتان هما:

أبا المسك ذا الوجه الذي كنت تائقا إليه وذا الوقت الذي كنت راجيا

لقيت المرورى والشنـــــاخيب دونه وجبت هــجيرا يترك الماء صاديا [2]

فبعد أن يقدم البرقوقي شرحا للبيت الأول بأن أبا المسك هي كنية كافور تطلق عليه لسواده، وأن المتنبي يقول له بأن وجهه هو ذاك الوجه الذي يشتاق إليه ويتوق إلى ملاقاته، ينتقل إلى شرح البيت الذي يليه مبرزا رأي ابن جني فيه بأنه يرى فيه مدحا باطنه هجاء، فيقول: **" المرورى: جمع المروراة، وهي الفلاة الواسعة، والشناخيب: جمع شنخوب وشنخاب، وهي نلية الجبل المشرفة، وفيها حجارة ناتئة... وجبت: قطعت والهجير: حرّ نصف النهار، والصادي: العطشان... والماء لا يكون صاديا لكنه مبالغة، وإذا عطش الماء فحسبك به، قال ابن جني: هذا مما ينقلب هجاء لأن دونه ودون هذا الوجه ما ذكر من الشدة، فكأنه يريد عظم مشافره وغلظها، ووجهه وقبحه، كقولك لئن لقيت فلانا لتأتين دونه الأسد: أي مثل الأسد، ويؤكده قوله لما هجاه (وأسود مشفره... البيت) وقلما يسلم له شعر من**

[1]- ابراهيم صالحي : "التعريض في مدائح المتنبي الكافورية، دراسة في الاسلوب والدلالة"، رسالة ماجستير، ص 90.

[2]- عبد الرحمن البرقوقي : شرح ديوان المتنبي، ج4، قافية الياء، ص 426.

هذا." [1] ، فهذا ما ذهب إليه ابن جني وعرضه البرقوقي من أن ذلك المدح الظاهري في أبيات المتنبي ما هو في الحقيقة إلا هجاء لاذع لكافور، وفي السياق ذاته لشرح هذه القصيدة، نجد البرقوقي يؤكد مرة أخرى على وجهة نظر ابن جني في مدح المتنبي لكافور فيقول: " **وهكذا يأبى ابن جني إلا أن يجعل لظاهر شعر المتنبي – الذي يمدح به كافورا باطنا وأن يحيل المدح هجاء، وليس ببعيد على مثل أبي الطيب وهو من هو دهاء أن يكون ذلك مقصده وابن جني أدرى الناس به وبمراميه"** [2] . وهو المقصد نفسه الذي سعى خلفه الباحث ابراهيم صالحي سعيا حثيثا في قراءة مدحيات المتنبي لكافور؛ الأمر الذي يدفعنا إلى التأكيد مرة أخرى على أن شرح البرقوقي لديوان المتنبي كان عتبة قرائية رئيسة ولجمنها الباحث إلى قراءة نص المتنبي في مدح كافور في كل مرة؛ فكان الشرح بذلك نصا موازيا لنص المتنبي المقروء من طرف الباحث فلا غنا له عنه، بل عدّ في نظري – من خلال ما سبق- مرتكزا رئيسا من مرتكزات قراءته لمدحيات المتنبي في كافور.

وبالانتقال إلى المبحث المعنون بـ " التعريض بسيف الدولة" يقدم الباحث جملة من الأبيات الشعرية محاولا من خلالها التماس ظاهرة التعريض فيها، وهذه المرة التعريض بسيف الدولة الحمداني، والأبيات التي اختارها هي من قصيدة هي الأولى في ترتيب قصائد المدح الكافورية. والذي تجدر الإشارة إليه كما أشار إلى ذلك الباحث، أن دراسته لظاهرة التعريض في مدائح المتنبي الكافورية كشفت له عن أنّ تعريض المتنبي بسيف الدولة لم يكن يشبه أو يقارب تعريضه بكافور الاخشيدي من ناحية الحدة واللهجة؛ ذلك أنه – وحسب الباحث دائما- كان تعريضا أقرب إلى عتاب الصديق لصديقه الحميم و أشبه بلوم الحبيب لحبيبه المقصر، عكس التعريض بكافور الذي وسم بالحدة والشدة من حيث الصفات الذميمة والسيئة التي وسم بها الشاعر عدوه الممدوح. والأبيات التي قدمها الباحث هي تلك التي يقول فيها المتنبي [3]:

حَبَبْتُكَ قَلْبِي قَبْلَ جِسْمِكَ مَنْ نَأَى وَ قَدْ كان غدّارا فكن أنت وافيا

---

[1]- عبد الرحمن البرقوقي : شرح ديوان المتنبي، ج4، قافية الياء، ص 426.

[2]- المصدر نفسه، ص 427.

[3]- عبد الرحمن البرقوقي : شرح ديوان المتنبي، ج4، قافية الياء، ص ص ص 418، 419، 420.

أعـــلم أنّ البـــين يشكيك بعده فلست فؤادي إن رأيتك شاكيا
إنّ دمـــوع العـــين غدر بربها إذا كـــنّ إثـــر الغـــادين جـــواريا
إذا الجود لم يرزق خلاصا من الأذى فلا الحمد مكسوبا ولا المال باقيا
وللنّفـــس أخـــلاق تدل على الفتى أكان سخـــاء ما أتى أم تساخيا
أقل اشتيـــاقا أيـــها القلـــبيّ رأيتك تصفي الودّ من ليس جازيا

حيث وجدت أن الباحث اعتمد وبشكل واضح على شرح البرقوقي لتلك الأبيات فكان هذا الشرح بالنسبة لهذه القراءة العتبة الأولى التي وطأها الباحث كي يقدم قراءته هو والمتعلقة أساسا بتتبع ظاهرة التعريض في مدائح المتنبي الكافورية؛ حيث حينما نعود إلى شرح البرقوقي للأبيات السابقة نجده يصرح منذ الوهلة الأولى في شرحه للبيت الأول من الأبيات السابقة على أنها تعريض بسيف الدولة؛ حيث يقول: **قلبي: منادى، نأى: بعُد. يقول – لقلبه- " أحببتك قبل أن تحب أنت هذا الذي بعد عنّا – يعرض بسيف الدولة- وقد كان غدارا فلا تغدر بي أنت، أي لا تكن مشتاقا إليه ولا محبا له، أي فإنك إن أحببت الغدار لم تف لي، وقال ابن جني يعاتب قلبه على حنينه إلى من فارقه..."** [1] ؛ فلولا اعتماد الباحث على هذا الشرح لما استطاع –حسب وجهة نظري- أن يهتدي ببساطة إلى أن تلك الأبيات تعريض بسيف الدولة وليس بغيره، وبموازنة بسيطة بين قول البرقوقي السابق وقول الباحث الذي سنستعرضه يمكن لأي دارس أن يصل إلى أن ذلك الأخير اعتمد واتكأ على شرح البرقـوقي وكان أرضـية رئيسة وثابتة انطلق منها لتقديم قراءته الآتية، والـتي يقول فيها: **" يبـــدأ المتنبي أبياته بفعل الحب مخاطبا قلبه، فيتكرر معنى الحب فعلا واسما، فقد أحب هو قلبه، وأحبّ قلبُه من نأى وابتعد –يعني سيف الدولة-مما يدلّ على أن علاقته بهذا الأمير قد لفها الحب من كل جانب، ويأتي بعد ذلك الطباق...يجلي الصورة واضحة بين النقيضين: الغدر والوفاء، غدر الأمير به، ومطالبته هو لقلبه بالوفاء لذاته، ولعلمه أن قلبه سيتعذب بالبين، فلا مناص من تحذيره"** [2].

[1]- المصدر السابق، ج نفسه، القافية نفسها ، حاشية الصفحة 118.

[2]- ابراهيم صالحي : "التعريض في مدائح المتنبي الكافورية، دراسة في الاسلوب والدلالة"، ص 122.

فالمتأمل لهذه القراءة التي يسعى صاحبها من خلالها إلى استنطاق بنية النص من أجل التوصل إلى وجهة النظر التي استقاها من شرح البرقوقي السابق فيما يخص التعريض بسيف الدولة بعد فراقه عنه وانتقال هذا الأخير إلى مصر حيث بلاط كافور الاخشيدي، يستطيع أن يستشف وبوضوح مدى ارتكاز الباحث في قراءته لنص المتنبي على شرح البرقوقي له؛ الأمر الذي جعل منه عتبة قرائية ونصا موازيا – بمفهوم جيرار جونات- لنص المتنبي .

1-2- قراءة في دراسة بعنوان" تجليات الصراع في شعر المتنبي":

سننتقل الآن إلى قراءة أخرى اتخذت من شعر المتنبي موضوعا لها وهي دراسة تحت عنوان (**تجليات الصراع في شعر المتنبي**)[1]، وقد ألفيت الباحث صاحب الدراسة يتخذ هو الآخر من شروح ديوان المتنبي عتبات رئيسة يلج منها إلى قراءة النص المتنبئي في كل مرة دون أن يستغني عنها مثل ما فعل الباحث ابراهيم صالحي. وبالعودة إلى الدراسة الموسومة بـ " تجليات الصراع في شعر المتنبي" والتي كان مبتغى وهدف صاحبها هو ابراز مختلف الثنائيات الضدية في شعر المتنبي؛ مثل جدلية الأنا والآخر، جدلية الشعر والسلطة، صراع الأنا والزمن، صراع الأنا والمكان ... إلخ من الثنائيات التي سعى الباحث إلى استنباطها واستجلائها من نصوص المتنبي وفق رؤيته النقدية الخاصة به.

وبالنسبة للأمر الذي يهمنا نحن ويعنينا في هذا السياق هو مدى اعتماد وارتكاز القارئ- صاحب الدراسة- على شروح ديوان المتنبي. ففي أثناء تنقيبي داخل هذه الدراسة وجدت الباحث منذ الوهلة الأولى يقر ويعترف بمدى ارتكازه المطلق على أحد شروح ديوان المتنبي؛ حيث يقول في هامش الصفحة 14 من الدراسة**: " وقد اعتمدت في تفسير المفردات الغريبة في شعر المتنبي في كل فصول هذه الرسالة على شرح البرقوقي وتفسيره لهذه المفردات" [2]**؛ وحسب وجهة نظري فإن دل هذا القول على شيء فإنه يدل على أن هذا القارئ وقبل أن يطرق النص المتنبئي وفق الرؤية القرائية التي يتبناها، يعرج أولا على شرح البرقوقي لهذا النص؛

---

[1]- "تجليات الصراع في شعر المتنبي، دراسة في الرؤيا والتشكيل"، رسالة دكتوراه من إعداد الطالب: مفلح ضبعان الحويطات، إشراف الاستاذ الدكتور: أنور أبو سويلم، جامعة مؤتة 2008م، الأردن. (Pdf)

[2]- المرجع نفسه، ص 14.

الامر الذي يجعله العتبة الرئيسة والحتمية التي تلزم القارئ بالمرور عليها حتى يلج إلى بيت القصيد، وهذه هي الرؤية التي اعتمد عليها جونات في تحديد مفهوم العتبات النصية وأهميتها في القراءات النقدية للنصوص، ونحن في اهتمامنا بشروح شعر المتنبي ومدى اهميتها في القراءات النقدية لنصوصه لم نجانب الصواب؛ لأننا لم نجانب رؤية جونات في ما يخص العتبات أو النصوص الموازية. إذ نجد أن هذا الأخير وفي سياق تحديده لمفهوم النص الموازي يقول: **"فالمناص (النص الموازي) نص ولكن نص يوازي النص الاصلي، فلا يعرف إلا به ومن خلاله، وبهذا قد جعلنا للنص أرجلا يمشي بها لجمهوره وقرائه قصد محاورتهم والتفاعل معهم"** [1] وهذا ما ألفيناه عند الباحث مفلح ضبعان الحويطات أثناء قراءته لنص المتنبي ؛ إذ نجده لا يلج لقراءة نص المتنبي واستجلاء مختلف أنواع الثنائيات المشكلة له قبل أن يطرق أولا أبواب شرح البرقوقي لديوان المتنبي، الأمر الذي منح لهذا الشرح أهمية قصوى لا تقل أهمية عن مختلف أنواع النصوص الموازية التي اقترحها جونات وسبق وأن فصلنا فيها الحديث في الفصل الأول النظري.

وفي الاتي سأستعرض نماذج من قراءة الحويطات لنص المتنبي واعتماده اولا على النص الموازي الرئيس وهو شر ح البرقوقي؛ ذلك حتى نبرهن على الدور الاستراتيجي الذي يلعبه الشرح في القراءة التي تبناها لحويطات لنص المتنبي.

-ففي العنصر المعنون بـ الأنا والآخر (علاقة ضدية وتعارض قائم)، نجد الباحث مفلح ضبعان الحويطات يؤكد على ما بدأ به قراءته لنصوص المتنبي الشعرية، كونها نصوص مبنية على علاقة جدلية ضدية بين الأنا الشاعرة والآخر بمختلف صوره؛ لذلك تسعى الأنا إلى رفض قيم الآخر ومسلكه مشكّلة له صورة منقوصة ميزتها الدونية بمختلف صورها من جبن وضعف وجهل وبلادة وغباء في المقابل تحرص الأنا -حسب الباحث دائما- على تقديم صورة لها ميزتها الشجاعة والقوة والصلابة والثقة اللامتناهية بالنفس؛ ومن أجل ذلك استعرض جملة من الأبيات الشعرية التي انبنت على هذه القراءة. وكان من بين هذه الأبيات التي قدمها الأبيات الآتية والتي اعتمد في شرحها وفهمها على شرح عبد الرحمن البرقوقي، والتي يقول فيها المتنبي[2]:

---

[1]- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 28.

[2]- عبد الرحمن البرقوقي : شرح ديوان المتنبي، ج4، قافية الميم، ص ص 245، 246.

إذا غامرت في شرف مروم ... فلا تقنع بما دون النجوم
فطعم الموت في أمر صغير ... كطعم الموت في أمر عظيم
ستبكي شجوها فرسي يوما ... صفائح دمعها ماء الجسوم
قرن بن النار ثم نشأن فيها ... كما نشأ العذارى في النعيم
وفارقن الصياقل مخلصات ... وأيديها كثيرات الكلوم
يرى الجبناء أنّ العجز عقل ... وتلك خديعة الطبع اللئيم
وكل شجاعة في المرء تغني ... ولا مثل الشجاعة في الحكيم
وكم من عائب قولا صحيحا ... وآفته من الفهم السقيم
وإنّ الكخ ذ الآذان منه ... على قدر القرائح والعلوم

فقدم الباحث هذه الأبيات مبرزا من خلالها الصراع الذي تقيمه الأنا مع الآخر السلبي المتصف بمختلف صور الضعف والعجز والدونية فنجده يقول في هذا: " **يمكن للمتأمل في هذه الأبيات أن يلمح فيها تعارضا بين فكرين وموقفين من الحياة وفهمها، الأول يتمثل في موقف الأنا وخطابها الذي يتخذ من فعل المغامرة في سبيل المجد والرفعة "إذا غامرت في شرف مروم" غاية لابد أن تبلغ منتهاها ، حتى لو كلف الأمر الأنا حياتها؛ ذلك أن طعم الموت يتساوى في عظائم الأمور وصغائرها، فلم الخوف والتردد إذن؟... ويتحقق فعل المغامرة رمزيا من خلال الرغبة في الانتقام لمقتل الفرس التي يجسّد موتها خسارة للذات على المستوى الواقعي والمزي معا"**[1]، إن حديث الباحث عن رغبة الأنا في إثبات ذاتها أمام الآخر السلبي أكده حديثه عن رغبتها في الانتقام لمقتل فرسها التي تعدّ معادلا موضوعيا لها. إذن فذكر مقتل الفرس في هذا السياق بالذات له أهميته القصوى في القراءة البنيوية التي يتبناها الباحث مفلح ضبعان الحويطات. وقد يطرح السائل هنا سؤالا لماذا نذكر كل هذا الكلام؟ وما صلته بالنص الموازي ، موضوع هذا العنصر من الدراسة؟ سنقول له: إن الباحث اعتمد اعتمادا كليا في هذا الجزء من القراءة على شرح البرقوقي لديوان المتنبي، دون أن يذكر أو يصرح بذلك. فهو يتحدث عن مقتل

[1]- مفلح ضبعان الحويطات: تجليات الصراع في شعر المتنبي، دراسة في الرؤيا والتشكيل، رسالة دكتوراه، ص ص 36-37.

الفرس (فرس المتنبي) وكأنه أمر واضح للجميع من خلال الابيات، غير أنه في الحقيقة ليس كذلك وها هو قول المتنبي في ذلك:

ستبكي عليه فرسي ومهري صفائح دمعها الدماء الجسوم

فأين هو الدليل على أن الفرس قتلت؟ ولماذا لا نقول أنها فارقت الحياة لأي سبب آخر؟ غير أننا حينما نعود إلى شرح البرقوقي الذي وثق منه الباحث مختلف الأبيات التي قام بتحليلها، نتأكد من أن الفرس ومهرها قتلا وهو الأمر الذي دفع المتنبي لإعلان رغبته في الانتقام لمقتلهما. وهو الأمر الذي استفاد منه الباحث وكان لبنة أولى في قراءته تلك، يقول البرقوقي في بداية القصيدة التي منها الأبيات السابقة:" **وقال- المتنبي -وقد كبست أنطاكية فقُتل مهره الطّخْرور والحِجْر أمه "**[1] إضافة إلى أنه قدم شرحا للبيت السابق -الذي تضمّن مقتل الفرس- جاء فيه بأن **"الصفائح جمع صحيفة، السيف العريض، وماء الجسوم كناية عن الدم يقول: ستبكي حزنا على فرسي ومهري سيوف دمعها الدماء؛ يشير إلى أنه سيقتل من قتلهما فتكون دماء قتلاه التي تقطر من سيوفه دموعا تبكي بها سيوفه... والمعنى: أنه سيقتل من قتل فرسه ومهره" [2].** فالمتأمل في شرح البرقوقي لبيت المتنبي يتأكد دون ريب أو شك مما قلناه آنفا من أن الباحث جعل من هذا الشرح عتبة أولى للقراءة التي قدمها للأبيات المذكورة آنفا ومن خلال الشرح دائما تمكن من استنباط ثنائيته الضدية التي عنون بها مبحثه – نعني بالثنائية الضدية هنا "الأنا والآخر (علاقة ضدية وتعارض قائم)"- فشرح البرقوقي في هذه القراءة –حسب وجهة نظري- يعد نصا موازيا بالمفهوم الجوناتي والذي عرضه كل من جميل حمداوي في مقالته (لماذا النص الموازي)؛ حيث يقول:" **فالنص الموازي عبارة عن عتبات مباشرة، وملحقات وعناصر تحيط بالنص سواء من الداخل أم الخارج. وهي تتحدث مباشرة أو غير مباشرة عن النص، إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة، وتبعد عنه التباساته وما أشكل على القارئ."** [3]. وقام بعرضه أيضا الناقد المغربي سعيد يقطين، بعد أن فضل ترجمته بمصطلح المناصصات والتي تعني

---

[1]- عبد الرحمن البرقوقي : شرح ديوان المتنبي، ج4، قافية الميم، ص 245.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- جميل حمداوي: "لماذا النص الموازي"، ص 220.

عنده تلك العناصر **"التي تأتي على شكل هوامش نصية للنص الأصل بهدف التوضيح أو التعليق أو إثارة الالتباس الوارد. وتبدو لنا - يقول الباحث- هذه المناصصات خارجية (ويمكن أن تكون داخلية) غالبا"** [1]، فمن خلال الكلام السابق يمكن للدارس أن يستشف وبوضوح أننا لم نجانب الصواب حين اعتبرنا أن شرح البرقوقي في هذا الجزء من الدراسة يعد نصا موازيا لنص المتنبي المقارب مقاربة بنيوية من طرف الباحث لحويطات، إذ أن الباحث اعتمد عليه كي يدلف نص المتنبي المقروء؛ إذ أنه لا غنا له عن شرح البرقوقي سواء أ صرح الباحث بذلك أم لا. المهم عندنا أنه اعتمد عليه بشكل كبير في مقاربته لنص المتنبي، والآن سنسوق المزيد من النماذج الدالة على ذلك من دراسته – الصراع في شعر المتنبي " الرؤيا والتشكيل"-

ففي الفصل المعنون بـ "**جدلية الشعر والسلطة**" نجد الباحث يعمل على قراءة نماذج من شعر المتنبي بغية استنباط ثنائية ضدية جديدة هي الشعر/ السلطة، فقام بتقديم جملة من الأبيات الشعرية التي تتوافر على هذه الثنائية، وطبعا كان المصدر الذي وثق منه هذه الأبيات هو شرح البرقوقي لديوان المتنبي، ولحدّ الآن يبدو الأمر عاديا؛ لكن حينما نعود إلى طبيعة القراءة التي يحاول الباحث تقديمها لنصوص المتنبي التي اختارها يمكن لنا أن نكشف أمرا مهما نحن بصدد البحث عنه، وهو اعتبار شرح البرقوقي عتبة نصية جد رئيسة في هذه القراءة. ففي الصفحة 54 من دراسة لحويطات نجد الباحث يحاول أن يؤكد على الصراع بين شعر الشاعر والسلطة السياسية فيقدم لنا الأبيات الآتية، والتي يقول فيها المتنبي [2]:

ملكٌ منشدُ القريض لديه واضع الثّوب في يديهْ بزّازِ
ولنا القول وهو أدرى بفحوا هـ وأهدى فيه إلى الاعجازِ
ومن النّاس من يجوز عليه شعراء كأنها الخازبازِ
ويرى أنّه البصير بهذا وهْو في العُمْيِ ضائع العكّازِ
كلّ شعر نظيرُ قائله فيكَ وعقل المجيز عقلُ المجزِ

[1]- سعيد يقطين: القراءة والتجربة، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص 208 .
[2]- عبد الرحمن البرقوقي : شرح ديوان المتنبي، ج 2، قافية الزاي، الصفحات: 291، 292، 293.

فهذه الأبيات يعرضها الباحث كنموذج للصراع بين شعر المتنبي والحاكم الممدوح والذي يمثل سلطة سياسية؛ حيث يقول حولها: " **شكلت هذه الأبيات خاتمة قصيدة المديح، وكأن الشاعر أرادها أن تكون القفلة التي تبقى دلالتها آخر ما يمكن أن يمعن فيه الممدوح نظره وعقله، والابيات فيما يتبدى مديح لهذا الشعر وإكبار لقدره وقيمته قبل أن تكون إطراء لذائقة الممدوح وإظهار لحسن تمييزه ومعرفته، وفي الأبيات كما نلحظ سعي لتأكيد حضور الشعر وفاعليته أمام السلطة السياسية ممثلة بالممدوح...ففي قول الشاعر: ولنا القول وهو أدرى، تفخيم لا يخفى للذات الشاعرة التي تكاد تطغى بالاعتماد على ضمير الجمع، على شخص الممدوح الذي لم يؤهله ضمير المفرد أكثر من دور الامتثال لما يمليه عليه الشاعر...**"[1]

فقدم قراءته السابقة كاملة على أساس أن مناسبة هذه الأبيات - والتي هي أصلا جزء من قصيدة- قالها المتنبي في مدح والي دمشق علي بن صالح الروذباري، وهذه معلومة لم يكن الباحث ليهتدي إليها ولا إلى قراءته البنيوية للأبيات التي عرضها لولا اعتماده على شرح البرقوقي الذي قدم فيه صاحبه مناسبة القصيدة والتي أعدها في هذا المقام عتبة نصية مركزية لا تقل أهمية عن شرح البرقوقي في حدّ ذاته؛ إذ نجده يقول في مستهل شرحه للقصيدة " **وقال بدمشق يمدح أبا بكر علي بن صالح الروذباري الكاتب: كفرندي فرند سيفي الجراز لذّة العين عدّةٌ للبرَاز**"[2]، ومن ثم فبمعرفة الباحث لمناسبة القصيدة أمكنه تقديم مقاربته السابقة للأبيات السابقة المقتطعة من قصيدة المتنبي المدحية. وهنا نثبت مرة أخرى دور شرح البرقوقي في قراءة لحويطات لنصوص المتنبي الشعرية، مما يجعله عتبة نصية رئيسة فيها – في قراءة الباحث لشعر المتنبي-، وهذا الأمر ينسحب أيضا على قراءته لأبيات أخرى من شعر المتنبي في الفصل نفسه المعنون بـ "جدلية الشعر والسلطة" والتي يقول فيها الشاعر[3] :

إليكَ دنُوًّا فانتقُدعلـــ كثُرَ المدَلّسُ فاحذرِ التَّدْلِيسَا

---

[1]- مفلح ضبعان الحويطات: تجليات الصراع في شعر المتنبي، دراسة في الرؤيا والتشكيل، ص 54.

[2]- عبد الرحمن البرقوقي : شرح ديوان المتنبي، ج 2، قافية الزاي، ص 281.

[3]- المصدر نفسه، ج2، قافية السين، ص 310.

ا عــن أهل إنطاكيَّـــةٍ وجَـلَـوْتُـهَـا لكَ فاجْـتَـلَيْتَ عَـرُوسَـا
ـيْـرُ الطُّيُـورِ على القصورِ وشرُّهَـا يأوِي الخَـرابَ ويسْـكُنُ النَّاووسَـا

إذ نجد الباحث ومنذ الوهلة الأولى يقدم لنا قراءته لهذه الابيات - وفق الرؤية التي تبناها في بداية هذا الفصل- على أساس أنها مدح. فلولا أننا عدنا –كما عاد هو- إلى شرح البرقوقي للقصيدة التي منها الابيات السابقة ما أمكننا أن نساير الباحث في الاساس الذي انطلق منه في قراءته لها؛ وأعني بالأساس هنا المدح فالقارئ حينما يتأمل قول المتنبي السابق يجد بأنه فخر، فالشاعر يفخر بنفسه وبشعره وفي قوله نبرة التعالي عن الآخرين والاعتزاز بالأنا ولا نجد الممدوح واضحا أبدا- والأصل في المدح أن يكون الممدوح هو البارز وأسمى من الجميع- إلا إذا قلنا أن المتنبي يمدح نفسه؛ غير أننا حين نعود لشرح البرقوقي نجده يقول في بداية شرحه للقصيدة التي منها الأبيات السا**وقائل" يمدح مُحَمَّد بن زريق الطرسوسي: هذي برزتِ لنا فهجْتِ رسيسا ثمَّ انثنيْتِ وما شفيْتِ نسيسا"[1]** هنا بالذات نستطيع أن نتأكد أنّ الابيات التي قدمها الباحث لحويطات هي حقا جاءت في سياق المدح ولولا ذلك ما أمكننا التأكد. من هنا نستشف وبوضوح كبير مدى اتكاء الباحث على مناسبة القصيدة – حتى دون أن يصرح بذلك- مثلما فعل مع القصيدة الأخرى التي مدح فيها المتنبي والي دمشق. ومن ثم فشرح البرقوقي يتراءى لنا مرة أخرى عتبة مركزية استعان بها لحويطات في تشكيل رؤيته البنيوية لنصوص المتنبي مما جعله نصا موازيا لنص المتنبي المقروء وذلك من وجهة النظر الجوناتية (نسبة إلى جيرار جونات)، والتي عرضها جميل حمداوي في قوله: **" النص الموازي عبارة عن عتبات مباشرة، وملحقات وعناصر تحيط بالنص سواء من الداخل أم الخارج. وهي تتحدث مباشرة أو غير مباشرة عن النص، إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة، وتبعد عنه التباساته وما أشكل على القارئ." [2].**

ويمكننا أيضا إسقاط الكلام السابق الذي توصلنا إليه حول أهمية شرح البرقوقي لديوان المتنبي واعتبارنا له عتبة ونصا موازيا لنصوص المتنبي السابقة التي قدمها لحويطات، على باقي النصوص الشعرية الأخرى –للمتنبي- التي قاربها في هذا الفصل "جدلية الشعر والسلطة" وهذا

[1]- المصدر السابق، ج2، قافية السين، ص 301.
[2]- جميل حمداوي: "لماذا النص الموازي"، ص 220.

دون مبالغة منا؛ لأن الباحث ما فتئ – في دراسته- يعتمد في قراءته النقدية على شرح البرقوقي وبالتحديد فيما يخص مناسبة القصائد التي يقتطع منها النماذج الشعرية التي تخدم رؤيته القرائية السابقة (الشعر/ السلطة).

وفي سياق التأكيد على أهمية شرح البرقوقي بالنسبة لهذه الدراسة – الصراع في شعر المتنبي- ننتقل إلى فصلها الرابع المعنون بـ " **صراع الأنا والمكان** "، حيث نجد الباحث يسعى إلى استعراض نماذج شعرية من شعر المتنبي تخدم الثنائية الضدية السابقة التي يريد العمل عليها؛ ففي المبحث الرابع والمعنون بـ " **تجاوز المكان** " يتحدث عن رغبة الذات الشاعرة في كسر قيود المكان التي استحكمت بها – وقد عرضها في مباحث سابقة من هذا الفصل- متمثلة في الجن الذي مكث فيه زمانا وكذا إقامته في بلاد فارس وهذان وجهان أو ّلان لصراع الأنا مع المكان، أما الوجه الآخر الذي يقدمه الباحث في المبحث الرابع المعنون بـ "تجاوز المكان"؛ ويعنى به ذلك الصراع الدائم والمستمر مع المكان الامر الذي يدفع الذات إلى محاولة تجاوزه وتخطيه باستمرار؛ ويرى الباحث لحويطات صورة ذلك " **بالمسلك الحياتي للشاعر الذي عرف بكثرة ترحاله وتنقله، يقول الثعالبي في توصيف حال أبي الطيب من هذا الجانب: وكان كثيرا ما يتجشم أسفارا بعيدة أبعد من آماله، ويمشي في مناكب الأرض ويطوي المناهل والمراحل، ولا زاد إلا ضرب الحراب على صفحة المحراب ولا مطية إلا الخف والنعل"[1].** ومن أجل تأكيد هذه الصورة –طبيعة حياة الشاعر وعلاقتها بالأمكنة- يستعرض لنا الباحث نماذج من شعر المتنبي تجسد هذه الصورة وتكشف حسب الباحث عن الصراع المحتدم الذي تخوضه الأنا مع المكان وقد قدم النموذج الشعري الآتي والذي يقول فيه المتنبي [2]:

أوانا في بيوت البدوحلي وآونة على قَتَد البعيرِ
أُعَرّض للرّماحِ الصُّمّ نحْيِي وأَنْصِبُ رَحَّ وُجْهِي للهَجِيرِ
وأسْري في ظلام اللّيل وحدي كأنيّ منه في قمرٍ منيرٍ

[1]- مفلح ضبعان الحويطات: تجليات الصراع في شعر المتنبي، دراسة في الرؤيا والتشكيل، ص ص 136- 137.
[2]- عبد الرحمن البرقوقي : شرح ديوان المتنبي، ج 2، قافية الراء، ص 246.

والأمر الذي يهمني مما قدمته سابقا هو تتبع المسار القرائي للباحث وعلاقته بشرح البرقوقي لديوان المتنبي ومدى امكانية اعتبار هذا الشرح عتبة ونصا موازيا لنص المتنبي الذي يقاربه لحويطات ومن أجل ذلك نستعرض ما قاله هذا الأخير حول الأبيات السابقة، ونعود بعدها لشرح البرقوقي كي نرى العلاقة بينهما، فهذا لحويطات يقول: " **يذكر البرقوقي في شرح البيت الأول ما نصه: "يصف [المتنبي] طول ارتحاله وقلة مقامه، ومن ثم قال في النزول: أوانا، وفي الارتحال: آونة" ومع هذا فإن تخيرّ هذا المكان للإقامة يؤكّد معنى الحركة ويعززها؛ ذلك أن بيوت البدو كما هو معروف، هي دائما مرتحلة، لا تستقر بمكان حتى تغادره. وتتأكد أيضا معاني التجاوز والتخطي من خلال ما يضفيه الشاعر على ذاته من صور القوة والصلابة، التعرض للرماح الصلبة، تحمل شدة الحر وقت الهاجرة، السير المطمئن في ظلام الليل الدامس، وواضح أن هذه الصور مجتمعة تقدم ذاتا متعاظمة تسعى إلى تجاوز كل مظاهر الضعف والاستكانة، التي قد يسببها الارتهان إلى حال محددة بزمان ومكان مقيدين"[1].** إن ما يمكن أن نستشفه من هذا الكلام؛ أنّ هذه القراءة التي قدمها الباحث لأبيات المتنبي انبنت في أساسها على شرح البرقوقي لها وهذا باعتراف صريح من لحويطات في بداية كلامه الذي عرضناه. وليس هذا فحسب فحينما نعود إلى شرح البرقوقي للقصيدة التي منها هذه الأبيات نجد أن لحويطات لم يذكر كلام البرقوقي في شرحها بالتفصيل، رغم أن ذلك أمر مهم، يقول البرقوقي في مستهل عرضه للقصيدة: " **وقال يصف مسيره في البوادي وما لقي في أسفاره ويذم الأعور بن كرّوس: عذيريِ م ِن ْ عذار َى من أُمورِ سـ َكَنَّ جوانحِي بد َل َ الخُد ُورِ " [2].**

فالبرقوقي قدم أولا مناسبة القصيدة والتي تتمثل في وصف أسفاره في البوادي وما لقي أثناء ترحاله، وهذا الأمر في حد ذاته مهم جدا في قراءة لحويطات ذلك أنه اعتمد عليها –مناسبة القصيدة- حتى يختار الابيات التي يريد قراءتها فهو يريد الحديث عن صراع الأنا مع المكان والارتحال وجه لذلك؛ وفي نظري أنه لولا مناسبة القصيدة لما اهتدى لحويطات إلى مراده – الابيات التي تخدم وجهة نظره - وهنا يمكننا أن نستنتج أهمية الشرح بالنسبة للقراءة التي تبناها

[1]- مفلح ضبعان الحويطات: تجليات الصراع في شعر المتنبي، دراسة في الرؤيا والتشكيل، ص 137.

[2]- عبد الرحمن البرقوقي : شرح ديوان المتنبي، ج 2، قافية الراء، ص 245.

الباحث، هذا من جهة ومن جهة أخرى حين نعود إلى الهامش الذي شرح فيه البرقوقي أبيات المتنبي السابقة وبالتفصيل نستطيع أن نستشف مدى اعتماد لحويطات على ذلك في قراءته السابقة رغم أنه استعرض في دراسته مقتطف وجيز من كلام البرقـــوقي بالمقارنة مع ما قاله حول الأبيات السابقة في شرحه، فلنتأمل ما قالـــــه :

"(1) الآونة :جمع أوان؛ كزمان وأزمنة، والرحل ما يصحبه الرجل من أثاث؛ والقتد: خشب الرحل، وقيل القتد من أدوات الرحل... يصف طول ارتحاله وقلة هامه؛ ومن ثمّ قال في النزول: أوانا وفي الارتحال: آونة...(2) حرُّ الوجه: ما بدا منه. والهجير: شدة الحر وقت الهاجرة، وهي نصف النهار. والرماح الصم: أي الصلاب، وصدر البيت من قول القائل: نعرّضُ للطّعان إذا التقينا وجوها لا تعرَّضُ للسبابِ . وعجز البيت من قول آخر: أقول لبعضهم إن شدّ رحْلي لهاجرةٍ نصبْت لها جبيني. (3) السرى والاسراء: السير ليلا... يقول: كأني في الظلام أسير في القمر الوضاء لمعرفتي بالطرق والمفاوز واهتدائي فيها" [1]

فمن خلال تأملي لشرح البرقوقي السابق وبالموازاة تأملي لقراءة لحويطات لأبيات المتنبي السابقة يتراءى لي وحسب وجهة نظري؛ أن الباحث قام أولا بالاطلاع الفاحص على شرح القصيدة بما في ذلك الابيات التي اختارها للتحليل ومن ثم قدم قراءته السابقة لها؛ إذ نجده وفي سياق التأكيد على منطقية الثنائية التي اختارها- صراع النا مع المكان- من خلال الأبيات المحللة ، يعتمد على ما قاله البرقوقي حولها؛ حيث أن الباحث رأى في المكان- البدو- الذي يمكث فيه الشاعر/ الأنا وجها من وجوه الترحال (الصراع مع المكان) وعدم الاستقرار والراحة، وهو في ذلك انطلق حسب رأي من شرح البرقرقي لكلمتي آونة وأوان كما سبق وقدمناه، فأوان مفرد آونة ومع ذلك فهو يدل على قلة المكوث وسرعة التنقل والارتحال وهذا ما قاله لحويطات " **ومن ثم قال في النزول: أوانا، وفي الارتحال: آونة" ومع هذا فإنّ التعبير هذا المكان للإقامة يؤكّد معنى الحركة ويعززها؛ ذلك أن بيوت البدو كما هو معروف"[2].**

---

[1]- المصدر السابق، ج2، قافية الراء، هامش الصفحة 246.

[2]- مفلح ضبعان الحويطات: تجليات الصراع في شعر المتنبي، دراسة في الرؤيا والتشكيل، ص 137.

وما يهمني من كل هذا هو مدى اتكاء الباحث في قراءته لأبيات المتنبي على شرح البرقوقي وما جاء فيه حول نص المتنبي المحلل؛ كون ذلك يجعل من هذا الأخير مرة أخرى عتبة رئيسة في مقاربة لحويطات لنصوص المتنبي، فيكون بذلك نصا موازيا وبجدارة لنص المتنبي المقارب حسب وجهة نظر جيرار جونات لمفهوم العتبات.

2- مطالع ومناسبات قصائد المتنبي، موازيات نصية وعتبات قرائية:

2-1-عنونة الأعمال الإبداعية في النقد العربي:

إذا تفحصنا تراثنا النقدي العربي فإننا نرى غياب دراسات متخصصة فيما يعرف بالمناص أو النص الموازي ،ولعل هذا راجع إلى ثقافة المشافهة التي كانت سائدة آنذاك، فـ **"القصيدة العربية لا تعرف العنوان المباشر الذي يعد جزءا عضويا منها إلا في الشعر المعاصر، أما قبل هذا فإن القصيدة العربية اتخذت بعض أساليب العنونة غير المباشرة"** [1] ، وهو الامر نفسه الذي لاحظه بسام قطوس - في كتابه القيم الذي أفرده للعنوان أسماه "سيمياء العنوان" ، والذي نشر سنة 2003م ؛ حيث يرى أن العنونة فعل حديث غاب عن النصوص القديمة، إذ أن المهتم بالشعر العربي القديم في نظره **" يلحظ بوضوح غياب العنونة لقصائده لفترة زمنية طويلة "** [2] ، لذا فدراسة العنوان ، حديثة لم يلتفت إليها الباحثون إلا حديثا متأثرين في ذلك بالنقد الغربي.

ولقد أضحى العنوان في النصوص الحديثة سواء أكانت نثرا أم شعرا ضرورة ملحة ومطلبا أساسيا لا يمكن الاستغناء عنه في البناء العام للنصوص؛ لذلك نجد الشعراء مثلا يجتهدون في وسم دواوينهم بعناوين يتفننون في انتقائها وتنميقها بما يسحر القارئ ويسلب لبه ويستجلبه لقراءة هذا العمل واستكناه خباياه وأسراره المدفونة داخله؛ ونظرا لهذه الأهمية شغلت عناوين النصوص الأدبية في الدراسات الحديثة حيزا كبيرا من اهتمام النقاد؛ إذ رأوا فيه عتبة رئيسة ليس

---

[1]- محمد عويس: العنوان في الادب العربي، النشأة و التطور ، ط 1، مكتبة نجلو مصرية ، القاهرة ، مصر، 1988 ،ص 49

[2]- بسام قطوس: سيمياء العنوان ، ط1، وزارة الثقافة ، الاردن، 2001، ص 34.

من السهل تجاهلها أو تخطيها ؛ إذ عن طريقها يمكن للقارئ عبرها دخول عوالم النص مادام طرق بابها عن طريق عنوانها.

ولا تتوقف أهمية العنوان عند هذه النقطة فحسب بل تتجلى أهميته أيضا فيما "**يثيره من تساؤلات لا نلقى لها إجابة إلا مع نهاية العمل، فهو يفتح شهية القارئ للقراءة أكثر من خلال تراكم علامات الاستفهام في ذهنه، والتي بالطبع سببها الأول هو العنوان، فيضطر إلى دخول عالم النص بحثا عن إجابات لتلك التساؤلات بغية إسقاطها على العنوان**" [1] . ولقد سبق أن أشرت إلى أن الناقد الفرنسي جيرار جونات يعد بحق من خلال كتابيه أطراس وبعدة عتبات من بين بوضوح أهمية الموازيات النصية بالنسبة للأعمال الأدبية، ويعد كتابه الأخير المصدر الحقيقي والرئيس الذي وضح فيه مفهوم العنوان ووظائفه وأهميته بالنسبة للدارسين؛ كما عدّ العنوان هو أهم عناصر النص الموازي.

وبالعودة إلى الشعر العربي، فقديما كان يرسل إلى المتلقي إنشادا ويستقبل سماعا مما يشفع له غياب العنوان، غير أن مطالع القصائد - والتي عدت فواتح وجب على الشاعر الفحل إجادتها- قد مثلت عنوان غير مباشر عرفت به القصيدة واشتهرت فصارت معلقة امرئ القيس تعرف بـــ : "قفا نبك"، و معلقة الأعشى بـــ "ودع هريرة" ، و قصيدة كعب بن زهير بـــ "بانت سعاد" و غيرها من مطالع المعلقات والقصائد، و إضافة إلى هذا النوع من مظاهر العنونة قديما ، كان هناك أيضا اعتماد حرف الروي كطريقة لتحديد هوية القصيدة؛ كقولهم: سينية البحتري، ولامية الشنفرى. كما لا نغفل ما ذهب إليه بعض النقاد في عنونتهم للنصوص الشعرية باعتبار موضوعاتها، فكانت الهاشميات للكميت، والسيفيات لأبي الطيب المتنبي وغيرها من العناوين التي يصنفها بعض الباحثين أمثال بسام قطوس ضمن مظاهر العنونة غير المباشرة للقصيدة العربية. [2]

واللاّفت للانتباه أن هذه الاجتهادات التي قام بها النقاد القدامى في عنونة النصوص الشعرية قد صرفت مهمة العنونة عن مرسل النص إلى مستقبله دون قصد من المرسل، وذلك

---

[1]- عبد القادر رحيم: "العنوان في النص الابداعي"، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، العددان 2 و3، جامعة محمّد خيضر، بسكرة/ الجزائر، جانفي –جوان 2008، دون صفحة.

[2]- بسام قطوس: سيمياء العنوان ، ص 54.

لاعتمادهم التلقي السماعي بدل البصري. غير أن هذا الوضع الثقافي لم يمنع وجود بعض القصائد التي عنونت من طرف مرسليها ، كما هو الحال في "لامية العجم" لمؤيد الدين أبو إسماعيل الحسن الأصفهاني، وقصيدة تذكرة الأريب وتبصره الأديب لمجد الدين مُحَمَّد المراكشي، والقصيدة المنفرجة ليوسف بن مُحَمَّد الفهري.

بيد أنه وبعد تدوين القرآن الكريم و تنشيط حركات التأليف بدأ يتأسس مفهوم العنوان وتتجلى ملامحه من خلال الحرص على إخراجه، وحسن اختياره وكذا أصول تحقيقه، وقد كان النثر أوفر حضا بداية، فبرزت العناوين المختصرة الموجزة مثل "الحيوان" لـ "لجاحظ" و" دلائل الإعجاز" لـ "عبد القاهر الجرجاني"، و"نقد الشعر" لـ "قدامى بن جعفر" ... إلخ، ثم تحول الاهتمام في صناعة العنوان من العناوين القصيرة إلى العناوين الطويلة، كما هو الحال في كتاب "الكامل في اللغة والأدب" لـ "أبي العباس مُحَمَّد بن زيد المبرد"، و"العمدة" في محاسن الشعر وأدبه" لـ "ابن رشيق القيرواني "، لتظهر عناوين أخرى يغلب عليها الطابع البلاغي مثلما نجده في "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لـ "حازم القرطاجي ".

من خلال ما تقدم يبدو أن التراث العربي القديم قد أولى اهتماما ناضجا بالعنوان، وذلك من خلال عملية اختيار العنوان إذ ما يميز العنوان في التراث العربي القديم انه عنوان فاضح – غالبا- يشي بمضمون الكتاب ومنهجه، إذ يمكن للمتلقي أن يتكهن محتوى كتاب " نقد الشعر" لابن قتيبة، فيذهب إلى أنه كتاب في دراسة وتفحص و تقويم قواعد صناعة الشعر، وكذلك بالنسبة لـ "مناهج البلغاء و سراج الأدباء"، و"دلائل الإعجاز"، و"الوساطة بين المتنبي وخصومه" لـ "القاضي الجرجاني"، و" شرح المعلقات السبع" لـ "الزوزني أبو عبد الله الحسين"، و"العمدة في محاسن الشعر وأدبه" لـ "ابن رشيق وغيرها ."

أما عن عنونة النص الشعري فيذهب النقاد إلى أنها لم تظهر إلا مع القرن الخامس الهجري حين **"عمد أبو العلاء المعري إلى تسمية ديوانه باللزوميات أو لزوم ما لم يلزم، كما أن ديوانه سقط الزند يحقق مفهوم العنوان كما نريده اليوم"** [1] . في حين يرى الدكتور "عبد الرحمن

[1]- الرشيد عبد الله بن سليم : العنوان في الشعر السعودي بوصفه مظهرا إبداعيا ، ط 1، نادي القصيم الأدبي ، السعودية، 1423هـ، ص 85.

إسماعيل" أن **"البدايات الحقيقية والجادة لعنونة القصيدة كانت على يد "أحمد شوقي" الذي جمع بين الثقافتين العربية والغربية "** [1].

ولعل خلو القصيدة العربية القديمة من العنوان كان من الأسباب التي جعلت مطلعها يستقطب اهتمام المبدع والناقد معا؛ وهو ما أحال العنونة في الدراسات السيميولوجية الحديثة،إذ أنها احتفت بالعنوان الذي رأت فيه مصطلحا إجرائيا حاسما في مقاربة النص الأدبي ومفتاحا لابد منه للولوج إلى مغاليقه، كما أنه يتيح تفكيك جسد النص للوصول إلى سبر أبعاده الدلالية والجمالية مزيدة.

وإذا كان الباحث السيميولوجي قد عدم العنوان في القصيدة العربية القديمة فإنه لم يعدم المطلع الذي يرى جون كوهن أنه يغني الشعر عن العنونة فهو يرى أن العنونة من سمات النص النثري كيفما كان نوعه،لأن النثر قائم على الوصل والقواعد المنطقية، بينما الشعر يمكن أن يستغني عن العنوان ما دام يستند إلى اللا انسجام ويفتقر إلى الفكرة التركيبية التي توحد شتات النص المبعثر وبالتالي قد يكون مطلع القصيدة عنواناً [2].

وبالعودة إلى تراثنا العربي يجد الباحث أن الناقد العربي القديم عد الافتتاح الشعري سببا في شهرة الشاعر وحذقه في صناعة الشعر ؛ فقد ولع العرب بتحسين المطالع وروعة الابتداء وتجويد الفواتح وحسن الاختتام ، يقول صاحب الوساطة **" الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال ، وبعدها الخاتمة ..."** [3]. وقد ربط الناقد ذلك باستجلاب المطالع إصغاء الجمهور، واستحواذها على مسامعهم . وحسن المطلع أو براعة الاستهلال وصف جميل يريد منه النقاد أن يكون بدء الكلام قوياً يسترعي الأسماع، بالغ الجودة والإتقان، بحيث يستهوي الألباب لمتابعة موضوعه، ويجتذب النفوس للإقبال عليه. ويقول ابن رشيق في هذا: **"لأن حسن الافتتاح داعية الإنشراح ومطية النجاح... والشعر قفل ، أوله مفتاح، فينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره؛ لأنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة... وليجعله حلواً ،سهلاً**

---

[1]- اسماعيل عبد الرحمن ، مجلة جامعة الملك سعود، م 1، الآداب(01)،السعودية، 1996 ، ص 57 .

[2]- جميل حمداوي: " السيميوطيقا والعنونة"، مجلة عالم الفكر، العدد 3، يناير / مارس، 1997، ص 98.

[3]- روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، (د،ط)، دار الفكر العربي، بيروت، 1993 ، ص 122.

،**وفخماً فقد اختار الناس كثيرا من الابتداءات"** [1]. فبتأمل قول ابن رشيق يمكن أن يُستشف منه الوظائف المنوطة بالافتتاحات الشعرية أو الابتداءات الأمر الذي يجعل منها خطابا حيويا في البناء الداخلي للنص يضمن له فعاليته واستمراريته في مجتمع كان يعتبر الشعر مستودعه الذي يختزن فيه لغته وثقافته ويمكن رصد هذه الوظائف في:- الوظيفة التنبيهية من خلال قوله (أول ما يقرع السمع)، ذلك أن الافتتاح الشعري (الاستهلال) هو أول ما يلتقي به المتلقي في نص القصيدة . ثم وظيفة تقييمية: وتتجلى في قوله (به يستدل على ما عنده من أول وهلة) وهي تتعلق بالمتلقي الذي يتكلف بتقييم جودة الشعر وفحولة الشاعر، إضافة إلى ما يترتب عنه من موقف تثميني يجنح به نحو التكريس من خلال فاعلية الاختيار وما تنهض به من وظائف ثقافية وتعليمية.[2]

وبالعودة إلى القصائد العربية القديمة فلا يكاد يختلف إثنان على أنها نصوص كانت تخلو من العنوان الصريح بالمفهوم الحديث؛ غير أن ذلك لم يمنع أن تشتهر قصائد كثيرة بين الناس آنذاك وحتى إلى زماننا الحاضر بأسماء معينة نشأت للأسباب معينة مثل المعلقات والحوليات ولامية الشنفرى وسينية البحتري...إلخ، وما يهمنا في هذا المقام تلك النصوص التي اشتهرت بمطالعها وبالضبط نصوص المتنبي؛ فقد لا يخفى على دارسي الأدب أو المهتمين بشعر المتنبي أن نقطة ارتكاز القصيدة عنده تكمن في مطلعها غالبا، فمطالع قصائده التي ميزتها الحكمة- عادة- من أهم عوامل سيرورة شعره عند الناس. فمن من هؤلاء من لم تسحره المطالع الآتية لقراءة قصائدها كاملة ؟

يقول المتنبي:

عِيدٌ بِأَيَّةِ حَالٍ عُدْتَ يَا عِيدُ ... بِمَا مَضَى أَمْ بِأَمْرٍ فِيكَ تَجْدِيدُ [3]

فقد سار هذا المطلع عبر العصور مسار الأمثال يردّدها النّاس كلّما حال عليهم الحول، واختلفت

---

[1]- ابن علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ط 5، دار الجيل، بيروت، 1981، ص 218.

[2]- نبيل منصر : الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص ص 131، 132.

[3]- عبد الرحمن البرقوقي : شرح ديوان المتنبي، ج 2 ، قافية الدال ، ص 139.

عليهم المناسبات والأعياد، وهو على رأس داليته المشهورة التي هجا بها كافور الإخشيدي عند تسلّله من مصر سنة (350 هـ). وقوله أيضا:

وَ احَ ـــقَـلْبِرَ اه مُقَلْبُ شَهُ بِم ُ وَ مَ ـــجِنِ سْوْ مَحِيَ ـــالِيْنِ عْسِهَ ُقَم ُ [1]

وهذا مطلع إحدى الروائع التي تظلّم فيها المتنبي من سيف الدّولة وشكا إليه فيها يجلس به من حيف وتهاون بمنزلته. وقوله أيضا:

عَ لَقَدْ رَأَلْهَ لَزِ ْمتَأَ لْيَ عَ زائِ م ُ وتَ ـــأتي علَقَ ـــدْ الِكِ المـــرَامِكَ ـــارِم ُ [2]

هذا المطلع يستجمع كل الطّاقة الشّعرية المتفجّرة من قصيدة المتنبي الشّهيرة، ويحشدها قبل أن تبسط على سائر الأبيات الموالية لها.

ولا يخفى على الباحث في مجال الأدب أن مطالع القصائد الشعرية القديمة طالما كانت مأهم المباحث النقدية والبلاغية عند القدماء؛ إذ حل ما يُسمى **براعة المطلع** المحل الأول في كتب البديعيين الذين قدّموه بالدراسة على غيره من الصناعات البديعية ووضعوا له شروط ومقاييس لابد على الشاعر مراعاتها وعدم العدول عنها، فهذا صفي الدّين الحلي يحدد براعة المطلع في كتابه شرح الكافية البديعية بأنها:" **عبارة عن سهولة اللّفظوصحّة السبك، ووضوح المعنى ورقّة التشبيب،وتجنّب الحشو، وتناسب القسمين وأن لا يكون البيت متعلّقا بما بعده**" [3]، ويضيف بعد ذكره لبراعة الاستهلال المتفرعة عنه " **وشرطه في النّظم أن يكون المطلع دالاّ على ما بُنيت القصيدة عليه من غرض الشّاعر**" [4]. وفي الموضوع نفسه نجد ابن حجة الحموي يقول: " **اعلم أنّه اتّفق علماء البديع على أنّ براعة المطلع عبارة عن طلوع أهلة المعاني واضحة في استهلالها، وأن لا يتجافى بجُنوب الألفاظ عن مضاجع رقّة، وأن يكون التشبيب بنسيبها رقصا عن السّماع، وطرق السّهولة متكفّلا لها بالسّلامة من تجشّع الحزن، ومطلعها**

---

[1]- عبد الرحمن البرقوقي : شرح ديوان المتنبي، ، ج4، قافية الميم، ص 80.

[2]- المصدر نفسه، ج 4، قافية الميم ، ص 94.

[3]- صفي الدين الحلي: شرح الكافية البديعية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1989، ص 57.

[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

مع اجتناب الحشو، ليس له تعلّق بما بعده، وشرطوا أن يجتهدالنّاظم في تناسب قسميه بحيث لا يكون شطره الأول أجنبيا من شطره الثاني"[1]

فمن خلال ما قدمه النقاد القدامى يمكن أن يلحظ الدارس مدى اهتمامهم بمختلف جوانب المطلع سواء الشكلية أو المعنوية؛ أما بالنسبة للجوانب الشكلية أو اللفظية فقد حرصوا على التأكيد على سهولة الألفاظ ورقتها وسلاستها هذا من جهة ومن جهة تركيبها ركزوا على سلامة السبك والنسج وعدم التنافر. أما من ناحية المعنوية للمطلع فقد نبهوا إلى ضرورة الابتعاد عن الغموض والحشو وأن تكون الألفاظ ومعانيها مناسبة للغرض الشعري المطروق؛ فللغزل مثلا ألفاظه ومعانيه التي تناسبه وتواتيه وهكذا الأمر بالنسبة لباقي الأغراض الشعرية. ومن الأمور التي اشترطها النقاد في المطلع تناسب قسمي المطلع من ناحية توازنهما في توزع الألفاظ والمعاني بمعنى توازن القيمة الجمالية بينهما فلا يزيد أحدهما عن الآخر بقدر ما يتوافقان مبنا ومعنا؛ وذلك حتى لا تكون الغلبة الجمالية لشطر على آخر مما يسبب خللا فنيا يذهب بالطاقة الجمالية للمطلع.

أمّا النقاد المعاصرون فقدتنبّهوا – متطوّر المناهج النقدية - إلىأهمّية مطلع القصيدة بوصفه المفتاح الرئيسي للولوج إلى مداخلها ومغاليقها، فقد رأى جملة من النقاد والباحثين فيه علامة علىالنّصوإشارة إليه، تقوم مقام العنوانبالنّسبة إلى النّص النثري، خاصةأنّ القصائد العربية القديمة كانت غالبا خالية من العنوانإلاّ ما كان من عناوين تعميمية جاءت بعد بروز النصوص الشعرية أطلقها النقاد والشراح لاالشّعراء أصحاب تلك النصوص، إطلاقا كثيرا ما يتّصل بالظّروف الخارجية التي أُنتجت فيها القصيدة كتسمية بعض القصائد بالمعلّقات أو الحوليات أو اليتيمة أو الدامغة... فإذا علم الباحث ذلكاتّضحتله أهمّية مثل هذه الدراسات في إثراءالتّراث العربي ومنحه آفاقا جديدةيمتدّ في رحابها.

ومن ثم فإذا كانت النصوص النثرية العربية توسم بالعنوان الذي يحدد هويتها فإن النصوص الشعرية القديمة جردت من خاصية العنونة، فكانت جغرافية متعددة المواقع والأضلاع لها كل

[1]- ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، ط2، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1991، ص 19.

الأسماء وكل العناوين الممكنة.[1] لذا نجد العديد من النقاد والباحثين يعدُّون مطالع القصائد القديمة الخالية من العنونة هي عناوين تلك القصائد ؛ وذلك لموقعه الاستراتيجي في مستهل كل نص شعري، إضافة إلى مدى عناية الشعراء بهذه الفاتحة من الناحية الفنية الأسلوبية وكذا الايقاعية والدلالية؛ ذلك أنه على دراية بأن أول ما يقع عليه سمع وعين المتلقين إنما هو ذلك المطلع الاستهلالي في القصيدة، لذلك سعى شعراء العربية منذ عهدهم الأول – الجاهلي- إلى زمن شاعرنا – المتنبي- إلى شحن مطالعهم بطاقات إيحائية وأسلوبية خاصة، قد لا نجدها في باقي أجزاء النص الشعري، علما منهم أنها هي عتبة القصيدة وبابها الأول الذي يدلف منه القراء إليها. فهذا ابن رشيق في كتابه "العمدة في محاسن الشعر وآدابه يقول في ذلك :" **إن الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة، وليتجنب "ألا" و "خليلي" فلا يستكثر منها في ابتدائه، فإنها من علامات الضّعف والتكلان، وليجعله حلوا سهلا وفخما، فقد اختار الناس كثيرا من الابتداءات**" [2]؛ فمن خلال هذا القول يمكن أن يستشف منه بعض الوظائف المنوطة بالافتتاحات أو الابتداءات باعتبار الاستهلال –المطلع- خطابا حيويا في البناء الداخلي للنص الشعري ؛ وتتمثل هذه الوظائف حسب الباحث نبيل منصر في الوظيفة التنبيهية والوظيفة التقييمية والتي من شأنها جميعا أن تضمن للنص فعاليته الثقافية في المجتمع العربي آنذاك الذي كان يستودع لغته وثقافته في شعره. وتتجلى بالوظيفة التنبيهية في القول السابق لابن رشيق في قوله "أول ما يقرع السمع"، فالاستهلال بحكم تصدره لأول مراتب القصيدة كان لزاما حسب ابن رشيق أن يجود ويعتنى به أيما عناية وفق تقاليد الشعرية العربية القديمة حتى يجذب المتلقين ويمنح للقصيدة إمكانية تداولها لأنها تماشت منذ بدايتها مع تقاليد بناءها آنذاك؛ فالاستهلال من هذا المنطلق ين أو يمكن القول يسمح بلفت انتباه المتلقين إليه وإلى القصيدة ككل مما يسمح بقراءتها وتداولها؛ ولعل في هذه النقطة بالذات يمكن استحضار وظائف العنونة كما سطرها

[1]- محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته التقليدية، ط 1، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص 103.

[2]- أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة، ج1، ط5، دار الجيل، 1981، ص 218.

جيرار جونات وتم استعراضها والتفصيل فيها في الفصل الأول النظري من هذه الدراسة. أما بالنسبة للوظيفة التقييمية والتي يلخصها قول ابن رشيق "به يستدل على ما عنده من أول وهلة" فالمقصود بذلك أن المتلقي حينما يلتقي بالاستهلال ويتفحصه فيجده مستوفيا لشروطه التي سطرته له الشعرية البيانية العربية، هنا يستطيع المتلقي أيا كان نوعه ناقدا ممدوحا ... إلخ أن يستكمل تلقي القصيدة؛ ذلك أن بدايتها أعلنت للمتلقي عن جودة الشعر وفحولة الشاعر. [1]

وفي ما سيأتي من دراستنا هذه سنحاول كما سبق وقمنا به مع المبحث الأول من هذا الفصل التطبيقي، بالتنقيب عن مجموعة من الدراسات –القراءات- النقدية التي عنت بنصوص المتنبي، ولكن هذه المرة سننتقي تلك الدراسات التي عملت على الاعتماد على مطالع قصائد المتنبي للولوج من خلالها إلى قراءة أو مقاربة تلك القصائد سواء أكانت تلك الدراسات قصدت من ذلك اعتبار المطالع نصوصا موازية لنصوص المتنبي أم لا. لأن ذلك سيكون من اختصاص دراستنا نحن، التي ستهتم بالمطالع كعتبات وموازيات نصية لنصوص المتنبي بالمفهوم الجوناتي لها؛ وقد انتهجنا هذا المسار في الدراسة حتى نستفيد من القراءات النقدية لنصوص المتنبي ولنستثمرها في بحثنا اختصارا للوقت وتعميما للفائدة.

2-2- قراءة في دراستين لقصيدة المتنبي " على قدر أهل العزائم":

في دراسة معنونة بـــ **"شعرية المطالع عند المتنبي"** [2]، ألفيت أمرا يهم جانبا من مسار دراستي التي بصدد إنجازها وهو التنقيب عما يمكن اعتباره موازيات نصية في شعر المتنبي؛ وهو مطالع قصائده التي لا تكاد تخفى أهميتها بالنسبة لأي دارس في مجال الأدب؛ حيث أنها كانت في معظم الأحيان هي السبب الرئيس في جلب وسحر القراء للاهتمام بشعر المتنبي سواء للحفظ أم للاستمتاع أم للاستفادة أم للقراءة النقدية والتي تعد في الدراسات السيميائية إبداعا ثانيا على غرار الابداع الأول –شعر المتنبي -

---

[1]- نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص ص 131، 132.

[2]- "شعرية المطالع عند المتنبي": رسالة ماجيستير في الأدب العربي تخصص: الأدب العربي ونقده، من إعداد الطالب: بوعامر بوعلام وإشراف الأستاذ: دباش عبد الحميد، نوقشت يوم 30-06- 2004م، جامعة ورقلة. pdf

وعلى الرغم من أن الدراسة السابقة اهتمت بمطالع قصائد المتنبي إلا أنها اقتصرت في أغلبها على ابراز جمالياتها الفنية والبلاغية وذلك بدراستها من الناحية الصوتية والصرفية والتركيبية والبلاغية فحسب دون ربطها بالجانب الدلالي لقصائدها، عدا جزء بسيط منها اهتم فيه صاحبها بالعلاقة بين المطلع وقصيدته ومنسبته لها ولدلالتها الاجمالية المستوحاة من مناسبتها، وتمثل هذا الجزء في دراسة مطلع القصيدة التي قالها المتنبي في مدح سيف الدولة بعد انتصاره على الروم، والذي يقول فيه:

عَلَى قَدْرِ أَهْلِ الْعَزْمِ تَأْتِي الْعَزَائِمُ وَتَأْتِي عَلَى قَدْرِ الْكِرَامِ الْمَكَارِمُ [1]

حيث نجد صاحب الدراسة يقول حوله: **"هذا المطلع يستجمع الطّاقة الشّعرية المتفجّرة من قصيدة المتنبي الشّهيرة، ويحشدها قبل أن تُبسط على سائر الأبيات، وقد توفّرت له جميع الشّروط المطلعية التي نبّه إليها البلاغيون القدماء ... وهو ما جعل أكثر أصحاب الكتب البديعية يسوقونه نموذجا لبراعة الاستهلال بخاصّة تناسب القسمين ... فعجز مطلع المتنبي هذا مكافئ لصدره من حيث توزّع النّسبة الجمالية سواء في ذلك مقياس المعاني ... أو من حيث توزّع الأصناف اللّغوية المستخدمة فيهما، فالمركّب الفعلي « تأتي العزائم » يقابله مثله في « تأتي المكارم » والمركّب غير التقييدي وغير الإسنادي (الجار والمجرور) « على قدر » كرّر في كلّ قسم ثمّ دخولهما في علاقة الإضافة التي تحيلهما إلى مركّبين تقييديين « على قدر أهل... » و « على قدر الكرام... » مع زيادة الأوّل بعنصر ثان (مضاف ثان) هو « أهل » ليدخل في العلاقة نفسها مع «العزم» وهكذا يكون مركبا تقييديا مزدوجا ولكن هذا الخلل بالتّناسب بسبب أنّ المركّب الإضافي في العجز أضيف جزؤه الأوّل إلى اسم مقترن بالألف واللاّم المركّب في الشّطر الأوّل فأضيف إلى اسم جرّد منها « أهل » فكان التعويض بإلحاقه إلى المقترن بها «العزم» "** [2].

وبعد ذلك ينتقل الباحث لنقطة أخرى من مقاييس المطلع والتي سطرها النقاد وهي تلك التي تخص البنية التركيبية أو النحوية؛ حيث رأى أنّ عجز المطلع كان أكثر انسجاما وتماشيا مع

---

[1]- عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ج 4، قافية الميم، ص 94.

[2]- بوعامر بوعلام: "شعرية المطالع في شعر المتنبي"، رسالة ماجيستير، ص ص 73، 74 .

التر ّتيب النّحوي المألوف للجملة العربية. وقد حاول أن يوضح ذلك من خلال تفكيك بنية المطلع التركيبية ثمّ إعادة بنائها على نحو من الجملة الأصلية حسب قاعدة المسند فالمسند إليه في الجملة الفعلية والمسند إليه فالمسند في الجملة الاسمي، لنتحصل حسب هذه القاعدة على الترتيب الآتي (تأتي العزائم على قدر أهل العزم، وتأتي المكارم على قدر الكرام). فقد رأى الباحث أن تقديم العنصر الثالث (على قدر أهل العزم) في ترتيب عناصر الصدر كانت له أهميته الدلالية بما يرتبط والدلالة الاجمالية للقصيدة والمتمثلة في مدح سيف الدولة الحمداني إثر انتصاره على الروم، حيث يقول: **"يُعد هذا العنصر عن محلّه بمرحلتين في التر ّكيب الجديد للصّدر يناسب عظمة الحدث المتمثّل في النّصر على الرّوم، وينطق بفرادة مُدِثه سيف الدّولة وبُعد همّته وهو ما يفسّره بقوله في بيت لاحق:**

يُكَلفُ سيفُ الدولة الجَيشَ هَمَه وقد عَجزت عَنه الجُيُوشُ وَالخَضَارمُ

فإذا عجزت الجيوش الكثيرة عن الرقي إلى همّة الأمير الهمام وقصّرت دون بلوغ أربه فلا عجب أن يعجز التر ّكيب اللّغوي التّقليدي الخاضع للقواعد حين التّعبير عن ذلك، فلابدّ إذن من خلخلته وإخراجه في نظم جديد يتّسع للمقصود خصوصا في الشّطر الأوّل الذي يسبق إلى قرع الأذن ليعود بعد ذلك إلى الانتظام في الشّطر الثاني ولكن لتّدريج..." [1].

والذي استوقفني مما سبق هو مدى اهتمام القارئ بالمطلع من مختلف جوانبه الصوتية الصرفية النحوية والبلاغية... ومدى علاقة ذلك بدلالة القصيدة، وليس هذا فحسب فحتى الألفاظ التي وردت في المطلع كانت دالة على الغرض أو الموضوع الذي نظم فيه المتنبي قصيدته؛ ألا وهو الحرب والفتح؛ حيث نجد المطلع السابق ضم **" ألفاظا موحية بذلك كالعزائم والمكارم ومناسبتها لأقدار أصحابها، بعيدا عن المقدّمة التقليدية القائمة على الغزل ووصف الأطلال، ومناسبة المطلع بموضوع القصيدة وإيحاؤه بغرض الشّاعر مثلهم ّ ما تواضع عليه البلاغيون القدماء فيما سمّوه براعة المطلع" [2].**

---

[1]- بوعامر بوعلام: "شعرية المطالع في شعر المتنبي"، ص 75.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة 75.

من خلال ما تقدم يمكن أن نستشف وبوضوح أهمية مطلع القصيدة باعتباره عتبة رئيسة تمكن القارئ من مسك الخيوط الرفيعة التي تقوده إلى بهو القصيدة ومن ثم اكتشافها ومحاولة استكناه دلالتها؛ لذا يمكننا أن نشاطر الرأي الذي يقول باعتبار المطلع في القصيدة القديمة الخالية من العنونة عنوانا رئيسا لها من دون شك أو ريب لما يحمله من خصائص فنية وجمالية تميزه عن غيره من أبيات القصيدة، كما أن الموقع الذي تحتله الفواتح النصية " المطالع " أي موقع الصدارة في الخطاب الشعري أعطاها مكانة العنوان، بحكم فتحها باب الكون التخييلي عند المتلقي فهي منطقة انفتاح جزئي على النص الغائب . كما أنها علامة نقدية دالة على تمكن الباث وعلى قدرته الإبلاغية والبلاغية والتواصلية ،يقول صاحب الصناعتين:" **أحسنوا معاشر الكتاب الابتداءات فهن دلائل البيان**" [1]

وفي الآتي سنستعرض المزيد من الدلائل والبراهين التي تؤكد ما ذهبنا إليه آنفا.

ففي ذات المسار القرائي الذي تم انتهاجه آنفا والمتمثل في اعتبار مطالع وافتتاحات قصائد المتنبي نصوصا موازية لنصوصه الشعرية، وتكفل تلك الاستهلالات والبدايات الشعرية بجملة من الوظائف المنوطة بالعنونة بالمفهوم الجوناتي –نسبة إلى جيرار جونات- ألفيت قراءة نقدية أخرى للقصيدة السابقة للمتنبي والتي مطلعها:

عَلَى قَدْرِ أَهْلِ الْعَزْمِ تَأْتِي الْعَزَائِمُ وَتَأْتِي عَلَى قَدْرِ الْكِرَامِ الْمَكَارِمُ

وَتَعْظُمُ فِي عَيْنِ الصَّغِيرِ صِغَارُهَا وَتَصْغُرُ فِي عَيْنِ الْعَظِيمِ الْعَظَائِمُ [2]

تهتم فيها صاحبها بهذا المطلع اهتماما بالغا يهمنا ويخدمنا في مسار دراستنا ؛ حيث نجده يتفحصه – يتناوله بالقراءة- من مختلف الجوانب الصوتية والصرفية والنحوية (التركيبية) والبلاغية والايقاعية والدلالية في ذاته وفي علاقة تلك الجوانب مع الدلالة الكلية للقصيدة، وكذا الوظائف المنوطة به - الاستهلال- من تأثير ولفت انتباه للمتلقي وإثارة دهشته من خلال الاهتمام بجوانبه السابقة. ففي بداية القراءة النقدية للمطلع السابق أشار الباحث - اسماعيل خلباص

[1]- أبو هلال العسكري: سر الصناعتين، تح: مُحَمَّد البجاوي، مُحَمَّد ابراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1952، ص 43.

[2]- عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ج 4، قافية الميم، ص 94.

حمادي - إلى أن القصيدة موضوع الدراسة هي قصيدة مدح بها المتنبي سيف الدولة إثر انتصاره على الروم، وفيها تعرض إلى أدق تفاصيل المعركة انطلاقا من تكليف سيف الدولة الجيش بالمهمة وانتهاء بالانتصار على أعداءه. فالقصيدة حسب الباحث دائما " **أنشودة انتصار وزهو ورجولة وقوة استطاع من خلالها (المتنبي) أن ينقل ملحمة عربية قادها سيف الدولة ضد الروم بلغة تصويرية تعتمد الخيال الخلاق وبأسلوب استغل فيه كثيرا من إمكانيات اللغة العربية للتعبير عن الحدث بشكل دقيق ومقصدية عالية، بدءا بالحرف ومرورا بالتراكيب والجمل والأبيات وبنية القصيدة كلها، وهكذا يكون الأدب فهو ليس تعبيرا عن المضامين وحسب؛ بل يساهم كل ما في القصيدة لخلق الفهم المؤثر لتلك المضامين لدى المتلقي**" [1].

فالشاعر حسب الباحث اعتمد على طاقات اللغة العربية وعلى طاقاته الفكرية من أجل حشدها للتأثير على المتلقين، وقد تجلى ذلك منذ بداية القصيدة أي من مطلعها حتى نهايتها. فجاء المطلع عنوانا للقصيدة بما يختزنه من طاقات لغوية وإيقاعية وإيحائية ودلالية وإشارات واضحة ومقصودة تتناغم مع القصيدة كلها، وكما سبق الاشارة إليه فإن الشاعر وظف الحروف واستفاد من مخارجها بغية التأثير في المتلقين، كما اعتمد على خلخلة تركيب الجملة العربية وذلك عن طريق أسلوب التقديم والتأخير، كما وظف الايقاع ممثلا في الوزن العروضي وكذا الصوتي للحروف والكلمات. وكل هذا تم حشده من أجل لفت انتباه المتلقين وإثارة الدهشة لديهم ومن ثم استدراجهم للتمعن في باقي القصيدة والبحث عن مكنوناتها ومخابئها السحرية ولعل هذا من بين وظائف العنوان التي سبق الاشارة إليها. ويمكن توضيح ما تم قوله سابقا حول مطلع القصيدة من خلال القول الآتي للباحث " **فالكلمة الأولى فيها – القصيدة - حرف الجر (على) فهي أولا تدل على العلو والرفعة والهيمنة على الموقف واقتدار الممدوح عليه (حرف الجر على.. يستعمل للاستعلاء كثيراً .. وفيها معنى الجبروت والقوة) فضلا عن أن الحرف الاول (العين) وهو من حروف الحلق الستة التي تملء الحنجرة بفخامتها وحاجتها إلى**

[1] - اسماعيل خلباص حمادي:" قصيدة المتنبي(على قدر أهل العزم...) نقد وتحليل، مقال من الموقع الالكتروني: **www.ahlulbaitonline.com/karbala/new/htmt/research.php?id=88** ، تاريخ الرجوع إليه يوم **2016/09/19.**

جهد كبير في النطق لتكونصوتاً قوياً مدوياً منبهاً ذاك إذا علمنا أن المتنبي كان ينشد شعره في حضرة الممدوحوجمعاً كبيرا من الحضور ...ولهذا تلا هذه الكلمة بـ(قدر) التي أولها حرف القاف المعروف بصلابته وتفجره في أثناء النطقفضلاً عن أنه يرمز إلى القوة ... .ثم نجد هذا التقديم والتأخير للجار والمجرور على الجملة الفعلية (تأتي العزائم) بترك المتلقي مترقبا بشوق ماذا سيأتي بعد (على قدر اهل العزم) ... إذ الغاية من ذلك إحداث انفعال شعوري في نفس المتلقي لغرض الإثارة ، ثم سرعان ما عدل عن هذا السياق لأن يبدأ في عجز البيت بالفعل ولكن هذه المرة بتأخير الفاعل ليخلق به الحال نفسها. و هنا يتضح لنا هذه القدرة العالية على التلاعب بجمل ومفرداتو أساليب اللغة ليوفر بها قدرة عالية ترمي إلى دهشة المتلقي". [1]

فالمتأمل لما سبق يستشف منه أن الباحث استهل مقاربته لنص المتنبي، بقراءة استهلاله واستنطاق كل حرف وصوت فيه ومدى ارتباط ذلك وتواشجه مع مناسبة القصيدة ودلالتها العامة؛ فالمناسبة كما هو معروف مدح سيف الدولة بعد انتصاره على الروم، والدلالة العامة للقصيدة تتمثل في تعداد صفات القوة والشجاعة والشهامة والرجولة والقيادة التي يتصف بها الممدوح؛ فرأى الباحث بداية أن الاصوات والحروف الواردة في الاستهلال تتلخص فيها الصفات الآنفة الذكر فالعين كانت أول صوت في الاستهلال وهي تشير باعتبارها صوت حلقي قوي مدوي إلى مكانة الممدوح العالية ليس لأنه أمير فحسب بل لأنه بطل باسل شجاع كما صوره الشاعر في أصوات نصه وحروفه وتراكيبه. وبعد ذلك ينتقل الباحث إلى الجانب البلاغي للاستهلال ويدرسه ويبرز مكامن القوة فيه ؛ الأمر الذي يمنح للاستهلال مكانة العنونة وجملة من وظائفها والتي تتمثل أساسا في لفت انتباه المتلقي واستفزازه وتحفيزه لمتابعة تلقي باقي القصيدة، فرأى أن المقابلة كنوع بديعي إلى جانب الجناس قد وفرا للاستهلال الوظائف السابقة؛ فالمقابلة تتمثل في صدر البيت الثاني وعجزه (وتعظم في عين الصغيرصغائرُ وتصغرُ في

[1] - - اسماعيل خلباص حمادي:" قصيدة المتنبي(على قدر أهل العزم...) نقد وتحليل، مقال من الموقع الالكتروني: www.ahlulbaitonline.com/karbala/new/htmt/research.php?id=88 ، تاريخ الرجوع إليه يوم 2016/09/19.

عين العظيمعظائم) والجناس في الكلمات الآتية: (العزم ، العزائم) ، (الكرام، المكارم)، (الصغير، الصغائر)، (العظيم، العظائم)، فقد أسهما – المقابلة والجناس- في خلق جو موسيقي جذاب ساحر مؤثر إلى جانب الحقيقة المسلم بها والتي أوردها الشاعر في بيتي الاستهلال. وبعد تناول الجانب البلاغي انتقل الباحث إلى إضاءة الجانب العروضي، فذكر أن بحر القصيدة من البحور الطويلة والتي تمنح للشاعر عادة حرية أكبر في التعبير وهو المر الذي يحتاجه المتنبي من أجل تعداد خصال ممدوحه الذي يتحلى بقدر كبير من الرفعة و العلو. ثم تدرج بعد ذلك إلى القافية كجزء من البحر الشعري وكوجه للجانب الصرفي؛ حيث يقول: " **أما القافية تمثلت في ميزان صرفي رائع ومعبر (فاعل) وإننا لنجد كل جزء منها مقصودا لغاية، زد على ذلك أن ما يقارب نصف أبيات القصيدة(أقصد في هذا الميزان الصرفي) من حروف الحلق المشار اليها واكثرها الهمزة ...ثم انها مكسورة و بعد الحرف المكسور حرف الميم المضموم و كأن المتنبي رأى القلعة أولا مكسورة ذليلة بيد الأعداء ثم رفعها سيف الدولة بالانتصار والتحرير**" [1]. والذي يمكن إضافته لهذا الكلام أن الإعلان عن القافية ووزنها وحرف رويها وظيفة تكفل بآدائها الاستهلال؛ لأن المتلقي أول ما تعرف عليها – القافية- كان حينما التقى باستهلال القصيدة أولا وهذا ما منحه –الاستهلال- إلى جانب ما سبق أهمية بارزة في مقاربة القصيدة واحتلاله مكانة العنونة من طرف النقاد المحدثين. وحين استكمال القراءة التي قدمها الباحث للقصيدة يستطيع المطلع أن يستشف بوضوح العلاقة القوية بين الدلالات المستقاة من الاستهلال والدلالات المتوصّل إليها في المتن الشعري؛ فعلى سبيل المثال لا الحصر تم ذكر أن الاستهلال ممثلا في جوانبه الصوتية والصرفية والتركيبية والموسيقية والبلاغية والدلالية جاء ليؤكد على أمر مركزي ممثلا في قوة سيف الدولة وشجاعته ورفعة منزلته ولفت انتباه المتلقي لكل ذلك؛ وهو الأمر نفسه الذي عملت الابيات التالية للاستهلال على ابرازه والتأكيد عليه؛ بعدما تم تلخيصه اولا في الاستهلال. فنجد الباحث يتدرج في الكشف عن دلالات القصيدة بتدرج أبياتها، والتي لخصتها بدايتها أولا – الاستهلال- فيذكر الشاعر في البيت الثالث والذي يقول فيه:

[1]- اسماعيل خلباص حمادي:" قصيدة المتنبي(على قدر أهل العزم...) نقد وتحليل"،مرجع سابق.

يكلف سيف الدولة الجيش همه وقد عجزت عنه الجيوشالخضارمُ .

أنه نتيجة للعزيمة القوية والمتفردة التي يتحلى بها سيف الدولة الحمداني استطاع أن يكلف جيشه – رغم عدم تكافئ القوى- بخوض غمار حرب شرسة مع جيش الروم القوي الذي تهابه أقوى الجيوش والتي انهزمت أمامه في وقت سابق. وإلى جانب هذا البيت يجد الباحث أن البيت الذي بعده والذي يقول فيه المتنبي:

ويطلب عندالنّاس ما عند نفسه وذلك ما لاتـــــدّعيهالضراغمُ .[1]

إن الأمر الجريء الذي كلف به سيف الدولة جيشه إنما تأتى له من الاخلاص الكامل الذي يكنه ويبديه له هذا الأخير لذا فهو يرى في كل مقاتل في جيشه كأنه هو. ومن وجهة نظري أن هذا الأمر إن دل على شيء فإنه يدل على عدل الأمير وصدقه وحسن معاملته لجيشه، وكل ذلك لخصه الاستهلال كما سبق ذكره. فالمتلقي يستطيع أن يستشف وبوضوح العلاقة الوطيدة بين الاستهلال وأبيات القصيدة المتدرجة بهده وكأنه يعبد الطريق لها وللقارئ حتى يتلقاها وهو مُنار الفكر من خلال الاشارات القوية التي منحه إياها الاستهلال. وهكذا إذا استكملنا قراءة القصيدة من منظور الباحثة نستطيع أن ندرك جيدا الدور الرئيس الذي لعبه استهلال نص المتنبي في إضاءة دروب القصيدة ومنح المتلقي النبراس الذي ينير له دربه القرائي ؛ وهو الأمر الذي يسمح بالقول أن مطلع القصيدة كان نصا موازيا لها عن جدارة واستحقاق بالمفهوم الجوناتي.

ومن هنا نستطيع أن ندرك قيمة المفتتح الاستهلالي في قراءة شعر المتنبي ودوره في توجيه المسار القرائي وذلك عبر تشكيل أسئلة في ذهن القارئ وتحريضه على محاولة الامساك بمفاتيح الاستهلال " التي تقود إلى المنطقة النصية الساخنة في أعلى درجات توهجها.. من شأنه أن ينشئ علاقة توتر مثالية وضرورية بين القراءة والنص الشعري منذ اللحظات الأولى للمواجهة..."[2] ومن ثم فالاستهلال باعتباره الأبيات الأولى من كل قصيدة عتبة قرائية مركزية أساسية في تأويل القصيدة وتفتيق دلالاتها؛ حيث لا يتأتى للقارئ المسك بهذه الأخيرة إلا عبر مروره أولا بتلك العتبة التي ستسمح له بالولوج إلى المتن النصي للقصيدة.

---

[1]- عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ج 4، قافية الميم، ص 94.

[2]- مُحَمَّد صابر عبيد: تأويل النص الشعري، ط 1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010، ص 229.

خاتمة الفصل:

من أهم ما خلصت إليه من خلال تتبع ما يمكن اعتباره نصوصا موازية في شعر المتنبي وعلاقتها بتأويل نصوصه الشعرية الآتي:

* شعر المتنبي كغيره من الأعمال الأدبية القديمة التي لا يتوافر في معظمها العناصر المشكلة للنص الموازي بالمفهوم الجوناتي له – مثل عنوان العمل الادبي واسم المؤلف وحواشي هذا العمل وغيرها- غير أنه من خلال التنقيب عم يمكن أن يمثل نصوصا موازية في شعر المتنبي تماشيا مع خصوصية هذا النص أمكن الوصول إلى نتائج هامة بهذا الصدد تمثلت في أن شروح ديوان المتنبي ومقدماتها وتعاليق محققيها لعبت دور عتبات رئيسية للولوج إلى نصوص الشاعر ومقاربتها وفك شفراتها؛ لما تتوافر عليه من معلومات هامة حول تلك النصوص تساعد القارئ وتنير دربه القرائي له؛ فمثلا ألفيت أنه من خلال اطلاع القارئ شرح مفردات القصيدة المراد مقاربتها في شرح البرقوقي لديوان المتنبي يستطيع أن يحدد وجهته القرائية وينظمها، كما أن اطلاعه على مناسبة تلك القصيدة سيؤدي إلى الأمر نفسه وهكذا.

* من خلال التنقيب الجيد في شعر المتنبي تم التوصل إلى عتبة مركزية يلج منها القارئ إلى نص الشاعر تمثلت في استهلال القصيدة باعتباره أكثر العناصر التي نبه النقاد القدماء على الاهتمام بها ويعمل الشاعر على تجويدها في قصيدته وأول ما يلامسه القارئ فيها؛ حيث يجد فيها من التكثيف اللغوي والدلالي ما يلخص له نص القصيدة ككل؛ الأمر الذي سمح بالقول أن مطلع قصيدة المتنبي كان نصا موازيا لها عن جدارة واستحقاق بالمفهوم الجوناتي؛ ومن ثم فالاستهلال باعتباره الأبيات الأولى من كل قصيدة عتبة قرائية مركزية أساسية في تأويلها وتفتيق دلالاتها؛ حيث لا يتأتى للقارئ المسك بهذه الأخيرة إلا عبر مروره أولا بتلك العتبة التي ستسمح له بالولوج إلى المتن النصي للقصيدة.

الفصل الثالث: شعرية التداخل النصي في شعر المتنبي

تمهـــــيد.

1- التداخل النصي مع شعر ما قبل الإسلام.

2- التداخل النصي مع الشعر الإسلامي والأموي.

3- التداخل النصي مع شعر زمانه.

خـــاتمة.

تمهيـــــد:

قبل الولوج إلى الجزء التطبيقي التحليلي من هذا الفصل وجب علي ّ أن أوضح المسار الذي سأسير وفقه في هذه الدراسة فقد:

1- أوردت هذا الفصل رغبة مني في الكشف عن الفروقات الدقيقة بين التناص كآلية إجرائية عند النقاد الغرب الذين سبقوا جونات والتناص في رؤيته هو؛ ذلك أن التناص كمفهوم نقدي عند من سبقه كان مفهوما ذو دلالة فضفاضة عامة يقصد به تداخل النصوص فيما بينها، فأي حضور نصي في آخر يُنظر إليه على أنه تناص ويقارب على أساس هذا المنظور؛ باعتبار أن التناص في رؤيتهم قدر أي نص أدبي مهما حاول صاحبه ادعاء التفرد. بينما أضحى – التناص- عند جونات مجرد عنصر من عناصر المتعاليات النصية الخمس، ويعني به ذلك الحضور الفعلي والقصدي لنص في نص آخر؛ وكان ذلك رغبة منه في فسح المجال أمام باقي أنماط التعالي النصي الأخرى؛ للوصول إلى هدفه المنشود وهو النظر إلى مدى تعلق النصوص بعضها ببعض، ليس على مستوى التناص فحسب؛ بل يتجاوزه إلى تلك العلاقات النصوصية التي تتحقق إلى جانب التناص مع باقي أنماط التعالي الأخرى، وأعني بالتحديد هنا على مستوى المناص (النصوص الموازية) وكذا النصوصية الواصفة ومعمارية النص وصولا إلى مفهوم التعلق النصي الذي يتحقق بها جميعا أو في أغلبها، وهو الأمر الذي سأتناوله في الفصل اللاحق - الرابع- وقد حاول جونات أن يحصر العلاقات التي يتحقق من خلالها التناص في أنواع ثلاثة هي كالآتي:

*الاستشهاد: وهو إعادة مقطع لمؤلف حرفيا وبدقة.

*السرقة: وهي تعني اقتراض في المبنى أو المعنى دون التصريح بذلك؛ وذلك بعدم الاحالة للمؤلف الأصلي. ويعتبر جونات أن السرقة شكل غير شرعي من أشكال الاقتراض الادبي، ويعطي مثالا

بلوتريامون، معتبرا إياه قد مارس سرقة أدبية، وهي عمل في نظره يحط من مستوى المبدع وقيمته بين المبدعين. [1]

*الايحاء أو التلميح: وهو العلاقة الأقل وضوحا وسطحية من سابقتيها، ويعتمد في تحديدها على مدى اطلاع المتلقي وذكائه.[2] ويرى فتحي ابراهيم بأن مصطلح **(allusion)** تعبير مشتق من أصل لاتيني ، ويستخدم ليشير إلى إيحاء غير مباشر أو إلى نوع من التعريض، فيقول: **"والمصطلح يعني طريقة في قول شيء دون تقرير ذلك فعلا وصراحة، مثل قول الشاعر:**

بني عمي لا تذكروا الشعر بعدما دفنتم بصحراء الغمير القوافيا؛ أي: بعد هزيمتكم" .[3]

من هذه العلاقات الثلاث التي تميز التناص وتحدد أطره وحدوده عند جونات، سأقوم باستعراض جملة من النصوص الشعرية للمتنبي التي يتمظهر فيها التناص. وللإشارة هنا فهذا النوع من التناص هو تناص جزئي؛ بمعنى أنه لا يشمل نص المتنبي كله؛ بل يقتصر اشتغاله وحيزه على نطاق البيت أو البيتين أو أكثر بقليل أو الشطر أو جزء منه. وقد يتداخل في نص المتنبي باعتباره نصا لاحقا أكثر من نص سابق؛ وهذا إن دل على شيء حسب وجهة نظري فإنه يدل على اتساع ثقافة المتنبي وموسوعيتها .

2- النقطة الأخرى التي يجب توضيحها قبل الشروع في مقاربة نصوص المتنبي؛ هو أنني سأعمل في هذا الفصل –الثالث- على استكشاف أهم المصادر التي استقى منها المتنبي مادته الشعرية إضافة إلى موهبته التي يتمتع بها، وتتمثل هذه المصادر في النصوص السابقة لشعر المتنبي ممثلة في التراث الادبي

[1]- محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، مرجع سابق، ص 125- 126.

[2]- شكير فيلالة: "الأسس التكوينية للتناص"، مقال من الموقع الالكتروني:
azaheer.org/vb/archive/index .php/t-18991.html.

[3]-فتحي ابراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، ط1، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، بيروت ، لبنان، صفاقس ،تونس، 1986، ص 53.

العربي "الجاهلي ، الاسلامي، الأموي، العباسي" وكذا المصادر الدينية ممثلة في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وأقوال الصحابة؛ إضافة إلى الموروث الانساني الفلسفي والثقافي.

كما أنني سأُعنى في هذا الفصل باستظهار أشكال التناص التي تقيمها نصوص المتنبي مع المصادر السابقة، وكيف تعامل المتنبي معها – مع المصادر- مع العلم أن التناص الذي سأرصده في نصوصه سيكون محصورا في البيت أو البيتين أو حتى الشطر ولم يشمل القصائد كاملة؛ وبالرغم من ذلك سأسعى إلى توضيح أنه على الرغم من محدودية هذا النوع من التناص في نصوصه – أعني التناص بمفهومه العام عند النقاد الغربيين-

إلا أنه كان لذلك أبعاده الوظيفية في نصوصه، والتي تتواءم وأغراض الشاعر. وللتذكير دائما فإن الهدف المنشود من وراء هذا الفصل؛ هو العمل على إظهار الفروقات الجوهرية بين مفهوم التناص عند النقاد الذين سبقوا جونات ومفهوم التناص عنده باعتباره أحد عناصر المتعاليات النصية؛ وذلك حتى أكشف اللبس بين المفهومين ربما استفاد الدارسون من هذه النتائج ولا يتم الخلط أثناء مقاربة النصوص بين التناص عند جونات وعند من سبقه من النقاد.

3- النقطة الأخرى التي توجب علي أن أوضحها أيضا في هذا المقام، أنه وبعد أن أفرغ من هذا الفصل سأنتقل بإذن الله إلى الفصل الرابع، والذي سأعالج فيه مفهوم التعلق النصي ومدى تجليه في نصوص المتنبي وقد اخترت بالتحديد نصوصه المدحية في سيف الدولة؛ لأنني وجدت فيها ضالتي. وسأعمل على استنباط الفروق بين التعلق النصي – كمفهوم أتى به جونات- وبين التناص عند من سبقه، واعتباره هذا الاخير جزء منه فقط يقدم له الدعم للكشف عن مدى تعالق النصوص بعضها ببعض؛ لأن التعلق النصي عند جونات هو ذو مفهوم أشمل وأوسع من التناص، فهو يربط النص المتعلَّق بالنص المتعلَّق به بعلاقة إما ضدية (نقدية) تحمل دلالة التغيير والاختلاف أو توافقية استمرارية تحمل دلالة السير على المنوال والمحاكاة والاقتداء. أما التناص فهو عبارة عن ظاهرة أدبية تحدث بين النصوص بطرق مختلفة، لكن أبعاده الحقيقية لا يمكن استجلاؤها غلا حينما يتموقع ضمن التعلق

النصي. لأنه حسب وجهة نظري: ما الفائدة من تتبع تناص النصوص مع بعضها البعض ودراسة أشكاله (سرقة، استشهاد، تلميح...)؟ إلا إذا تم ربطه بباقي أنماط التعالي النصي الأخرى وجعله تحت لواء التعلق النصي؛ باعتباره النمط الأشمل والجامع لأغلب الأنماط الأخرى، وهذا ما ذهب إليه سعيد يقطين في كتابه الرواية والتراث السردي، والذي اعتمدت على وجهة نظره في تحديد مفهوم التعلق النصي؛ حيث يقول: "... **وفي حال التعلق النصي نجد النص اللاحق يوظف الأنماط الأخرى (يقصد أنماط التعالي النصي) التي تبرز لنا من خلال مواطن التعلق وأنواعه وطرائقه أيضا...**" [1].

وفي هذه النقطة بالتحديد والتي تبدو للوهلة الأولى أنها استباقية في هذا المقام –الفصل الثالث- إلا أنها لدواعي منهجية توضيحية ولأهميتها القصوى في هذه الدراسة ككل؛ لذا وجب علي توضيحها حتى أزيل اللبس بين التناص الذي أتناوله في الفصل الثالث والتعلق النصي الذي سأتناوله في الفصل الرابع؛ حيث أن التناص قد يحضر بين النصوص دون أن يكون هناك حضور لمفهوم التعلق النصي – بالمفهوم الجوناتي وكذا من وجهة نظر سعيد يقطين- فالأول عبارة عن ظاهرة أدبية لا يكاد يخلو منها أيّ نص أدبي على الاطلاق؛ ذلك أن **" كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى"** [2] ، وهذه رؤية كريستيفا.

أما التعلق النصي فهو تفاعل خاص بين النصوص والتناص أحد مظاهره، ويكون بين نصين محددين (أو نصوص محددة كما هو الحال في السيفيات) ويشكل بينهما (بينهم) علاقة إما علاقة محاكاة أو تحويل أو معارضة وهذه العلاقات الثلاثة وضحها سعيد يقطين في كتابه الرواية والتراث السردي؛ حيث يقول" **إنّ النص المتعلّق (اللاحق) يسعى عن سبق إصرار وقصد – عبر عن ذلك الكاتب أم لا- في علاقته التي يقيمها مع النص المتعلَّق به (السابق) إلى محاكاة النص**

[1]- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث ، ص 50.

[2]- أحمد الزعبي: التناص نظرياً وتطبيقياً ، ط2، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع ، الأردن ، 2000، ص 12.

السابق والسير على منواله ويظهر ذلك في اعتماده بنية نصوصية نموذجية وذات سلطة عليا تتجسد من خلال حفاظه على نقاوته وصيغته الأولى في أحوال الاقتباس والتضمين والاستشهاد...(علاقة محاكاة) أو إلى تحويله وفي هذه الحالة تقل سلطة النـــص المتعلَّق به، إذ تسلب منه نمطيته التي يتشربها النص ويستوعبها مدمجا إياها في بنيته الخاصة...والعلاقة الأخيرة هي المعارضة في حال استعمال البنية النصية المتعلَّق بها موضوعا للسخرية أو النقد أو التعليق..." [1]

انطلاقا من هذا التصور لمفهوم التعلق النصي وطرق اشتغاله في النصوص الأدبية سأقارب سيفيات المتنبي في الفصل الرابع؛ وذلك بهدف معاينة وتتبع طبيعة هذه العلاقة التي تقيمها هذه النصوص فيما بينها، ودور كل نص سابق منها في تشكيل النص اللاحق منها أيضا وذلك إما بإنتاجه نصا جديدا يختلف عن سابقه أو إعادة النص السابق كما هو أو بتحويل بسيط؛ لأن للتعلق النصي وظائف منوطة به، وفي ذلك يقول يقطين: " ... **للتعلق النصي وظيفة أو وظائف تتغير بتغير الذوق الفني أو الخلفيات النصية؛ بما يحتوي عليه من أبعاد مختلفة جماليا وفكريا وأيديولوجيا، فإذا كانت المحاكاة ترمي إلى تثبيت القيم النصية واستعادتها بهدف إدامتها (يقصد استمرارها)، فإن التحويل تنويع على القيم نفسها لكنه يظل غير قادر على العمل على تغييرها..."** [2] .

من هذا المنطلق سأفرد الفصل الرابع من هذه الدراسة لأتناول فيه تجلي مفهوم التعلق النصي في سيفيات المتنبي – بالمفهوم الجوناتي- بمعنى تعلق نص المتنبي الاحق بنصه السابق على نطاق واسع يتجاوز حدود البيت أو البيتين عكس ما سأتناوله في الفصل الثالث الذي سأعاين فيه تجلي التناص المحدود في إطار البيت أو البيتين أو حتى الشطر أو بعضه.

[1] - سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ص 52.

[2] المرجع نفسه، ص 53.

-يحمل التناص في دلالته معنى التعالق بين النصوص أخرى سابقة والأخرى لاحقة؛ وذلك التعالق يتم بطرق وكيفيات مختلفة إما عن طريق الاقتباس والاستشهاد، أو السرقة أو التضمين...فهو قدر أغلب النصوص وهذا رأي جل نقاد ما بعد البنيوية إذ"... **أنّ التناص شيء لا مناص منه؛ لأنـــه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما ومن تاريخه الشخصي...فأساس إنتاج أيّ نص هو معرفة صاحبه للعالم** " [1]

ولأن المتنبي شاعر من هذا العالم يتأثر به ويؤثر فيه؛ فإن إنتاجه لنصوصه الشعرية خاضع هو الآخر لقدر التناص؛ الذي هو تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة له، حيث يصبح نصه الجديد نتاج لعدد من النصوص السابقة عليه تمحي بينهما الحدود، والعلاقة التي يربطها التنـــاص بين النصوص لا تتوقف عند مستوى الشكل فحسب، بل تتعداه إلى المضمون أو الشكل والمضمون معا؛ " **فالتناص ليس عملية شكلية تتأسس على التواصل الشكلي بين النصوص، وإنما يعني التناص الفاعل تمازجا وتشابكا وتلاحما بين النصوص التي تقيّض للقارئ فرصة معاينة النصوص معاينة قائمة على إثارة وعيه وإدراكه واستنفار معرفته وخبرته في النص الوافد وما طرأ عليه من تحولات في تغيير دلالته عندما يدخل في نسيج النص الجديد ويصبح جزءا لا يتجزأ منه، فالنص المستقبِل ممكن أن يحوّر ويغيّر في النص الوافد وذلك وفق ما تقتضيه رؤية المبدع**" [2].

فاستنادا إلى هذا الرأي وغيره فيما يخص التناص، يمكن من وجهة نظري اعتبار تلك الدراسات والمؤلفات التراثية العربية التي تناولت موضوع السرقات في شعر المتنبي شكلا من أشكال التناص، وبذلك يمكن أن أدفع عن شاعر كبير مثل المتنبي مثل هذه التهمة البشعة. وهو الذي كان وما زال مالئ الدنيا وشاغل الناس وأنا منهم. فبقدر أنني اخترت هذا الفصل للكشف عن الفروقات

[1]- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص 123.

[2]- موسى ربابعة: التناص في نماذج الشعر العربي الحديث، ط 1، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الاردن، 2000، ص 7.

بين التناص كظاهرة أدبية يمكن استجلاؤها بمعزل عن باقي عناصر المتعاليات النصية وبين التناص كعنصر يدرس ضمنها، بقدر ما أريد دفع تهمة السرقة التي ألصقت به نتيجة وجود تداخل نصي بين نصوصه ونصوص سابقة عليه؛ والذي يعد في الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة وجها من وجوه التفاعل النصي بين النصوص، وبما فيها نصوص المتنبي، خاصة ما عُرف عنه من سعة اطلاع وثقافة واسعة وحافظة موسوعية للتراث الأدبي العربي وغيره.

ومن خلال الاطلاع على جملة من المؤلفات التراثية التي اهتمت بموضوع السرقات في شعر المتنبي، يجد الباحث نفسه من خلال قراءتها قراءة حداثية من منظور نظرية التناص أمام أنماط وأشكال متعددة من التناص في شعره، منها بنى تناصية مباشرة يصرح بها الشعر، أو يومئ من خلال لغته إليها. كما يجد الباحث نفسه في الوقت ذاته، أمام تناصات غير مباشرة في نصوص المتنبي لا يمكن الوصول إليها إلا بقراءة واعية تتيح تعدد القراءات للنص الواحد انطلاقا من لغة النص اللاحق ومفرداته وصوره. من هنا ستكون المحطة الأولى لتتبع مصادر شعر المتنبي الشعر الجاهلي.

1- التداخل النصي مع شعر ما قبل الإسلام:

لقد وعى المتنبي مثل غيره من فحول الشعر العربي، الاهمية التي يكتسيها الشعر العربي القديم؛ ذلك الذي يحمل في طياته تجارب شعرية غنية يمكن أن يستلهم منها ما يتوافق وتجربته هو. فقد حاول من خلال تفحصي لشعره وتقليب النظر فيه أن يوظف جملة من النماذج الشعرية – ممثلة في بيت من الشعر أو بيتين أو شطر أو صورة ما- التي تعبر عن أحاسيسه ومشاعره؛ لذا يجد القارئ شعر المتنبي يفيض بتفاعلات وتداخلات نصوصية عديدة بدءا من العصر الجاهلي وصولا إلى العباسي. ولعل هذه التداخلات المتنوعة تشي بغنى تجربته الثقافية والادبية التي يمتلكها وانفتاحه على الثقافات والحضارات السابقة والافادة منها بما يخدم غرضه وهدفه الشعري. لقد يمم المتنبي وجهته الشعرية إلى الشعر العربي الأصيل بدءا بالعصر الجاهلي بحثا عما يتسق وميولاته الشعرية، فاستحضر كثيرا أجزاء من النصوص الشعرية القديمة مظهرا براعته الفائقة في تعامله معها؛ حيث عمل على تمثلها (محاكاتها)

أو امتصاصها وتضمينها في كثير من نصوصه، طابعا إياها بطابعه الخاص محملا إياها شحنات وطاقات دلالية خاصة، تتماشى ورؤاه الشعرية والحياتية فأفاض عليها كثيرا من الابداع والروعة؛ لذا سارت في أبياته وذاعت.

فالشاعر مهما كان متفردا في شعره ومتميزا عن غيره من الشعراء، فإنه يستوحي عناصر خياله من البيئة التي يشاركه فيها آخرون، فحينما يشكل تجربته في نفسه ثم يخرجها في نظم شعري يعود إلى البيئة ذاتها. وبهذا يصير ذلك الابداع إرثا أدبيا وثقافيا مشتركا. ومن هذا المنطلق فإن نظم الشعراء المتقدمين يمسي بشكل حتمي جزءا لا يتجزأ من بيئة الشعراء الذين يأتون بعدهم في التسلسل الزمني.

ومن ثم فتهمة السرقة التي ألصقت بالمتنبي ما هي إلا تهمة باطلة في ظل ما سبق؛ إذ ما يعدُّه السابقون سرقة ما هو إلا تناص باختلاف أنواعه وصوره، لأن الشعراء يتأثر بعضهم ببعض وينسج بعضهم على منوال بعض، وما المتنبي إلا شاعر من هؤلاء تأثر وأثر. وفي هذا العنصر سأتناول الحضور النصي للشعر الجاهلي في نصوص المتنبي؛ لما لهذا العصر من الأهمية القصوى في التأصيل للعملية الابداعية الشعرية، إذ أن شعر هذا العصر يعد بحق اللبنة الأساسية في بناء الشعر العربي؛ لذا فقد كان المنارة التي استرشد بها الشعراء في نظم أشعارهم خاصة بعد أن عدها النقاد العرب النموذج الاساس الذي يجب على شعراء العربية احتذاءه والسير وفقه. فقد صار بذلك مقياسا لعملية الابداع الشعري عند العرب إذ لابد على كل شاعر فحل أن يسير على منواله.

اعتبر النقاد العرب امرأ القيس من أوائل شعراء العرب في العصر الجاهلي، والذي يعد شعرهم بحق مكتملا من الناحية الفنية الابداعية؛ الأمر الذي جعله مثلا يحتذى به فيما بعد، فشعر هذا الأخير يعد من النصوص المتقدمة كثيرا في الشعر العربي، ونظرا لهذا ولما يمتلكه شعره من خصيصة فنية أضحى محط أنظار الشعراء العرب اللاحقين ومنهجا يسير عليه معظمهم؛ حيث يحاكونه وينهلون من معانيه وألفاظه وبناه وطريقة نظم القصيدة ككل؛ لذا" **وفي حديث عمر أنّ العباس سأله عن الشعراء فقال: امرؤ القيس سابقهم، خسف لهم عين الشعر، فافتقر عن معان عور أصح بصرا.**

أي أنبطها وأغزرها لهم، من قولهم خسف البئر، إذا حفرها في حجارة فنبعت بماء كثير، يريد أنه ذلل لهم الطريق إليه، وبصّرهم بمعانيه، وفنّن أنواعه وقصده، فاحتذى الشعراء على مثاله، فاستعار العين لذلك". [1]

ولأن المتنبي أحد الشعراء اللاحقين فقد استثمر في نصوصه التي سأقاربها في الآتي بعضا من ملامح شعر امرئ القيس كلما دعت الحاجة إلى ذلك؛ حيث تعددت طرق توظيفه لهذا النص الغائب/ السابق واتخذت أشكالا متعددة، وهو الأمر الذي سأعمل على استكناهه واستجلاءه في هذا العنصر. ولأن من أبرز أهداف هذه الدراسة هو دفع تهمة السرقة عن المتنبي، سأعمل على تجاوز تلك القراءات التي اتهمته بالسرقات إلى قراءة حداثية من وجهة نظر التناص وأهتم بمظهر آخر سيطر على العلاقة التي ربطت النص اللاحق/ شعر المتنبي بالنص السابق/ الشعر القديم، وهذا المظهر هو التضمين وهو الأنسب للتعبير عن تلك العلاقة النصوصية. وانطلاقا من هذه الرؤية ألفيت المتنبي يضمن في نصوصه الشعرية كلمة أو بضع كلمات ، شطرا من بيت أو بيتا كاملا من شعر امرئ القيس حسب السياق والحاجة إلى ذلك وما طبع هذا النوع من التداخل النصي هو أن المتنبي يعمد في نصوصه إلى إخضاع الجزء المضمَّن إلى تجربته الشعرية والشعورية الخاصة، فيلجأ إلى امتصاصه وتشربه وصهره في أبياته ؛ حيث يتماهى في فضاء نصوصه في حين قد يجد القارئ الجزء المضمَّن واضحا وذلك من خلال الابقاء على عدد من الكلمات أو التركيبات الدّالة عليه.

ولتسهيل عملية البحث عن تناصات المتنبي مع امرئ القيس وغيره من الشعراء، سأعتمد على أهم المؤلفات التي تناولت شعر المتنبي إما بشرحه (شروح شعر المتنبي مثل: شرح البرقوقي، شرح العكبري، شرح الواحدي، شرح أبي العلاء المعروف بمعجز أحمد ، شرح ابن جني المعروف بالفسر...)، أو تلك التي اهتمت بتتبع موضوع السرقات في شعره إما باتهامه أو الدفاع عنه أو الوساطة. فبالعودة مثلا إلى شرح البرقوقي لديوان المتنبي سيجد القارئ موطن كثيرة يذكرها الشارح في

[1]- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تح: أحمد محمّد شاكر، ج 1، (د، ط)، دار المعارف، القاهرة، 1958، ص127 .

مؤلفه السابق، تدل على اتكاء المتنبي على بعض شعر امرئ القيس، وللقارئ هنا أن ينعم فكره ويحرّك قلمه ويستحضر معارفه الادبية والنقدية ليؤول ذلك الاتكاء على ضوء مقولات نظرية التناص. يقول المتنبي [1] في قصيدة له نظمها بطلب من أبي علي الأوراجي:

ومنزل ليس لنا بمنزل ولا غير الغاديات الهطّل

ى الخزامى ذَفِرِ القَرَنفُلِ محلَّلٍ مِلْوَحْشِ لمْ يحُلَّلِ .

فيقدم البرقوقي شرحا لهاذين البيتين وتحديدا في شرح البيت الثاني يستشهد ببيت لامرئ القيس ذُكرت فيه كلمات وردت في بيت المتنبي السابق، فيقول: "**الندى: الرطب، الخزامى والقرنفل: نبتان طيبان، والأذفر: الذكي الرائحة. والمحلَّل:الذي يحلُّ كثيرا. وقوله ملوحش: أي من الوحش: فحذف النون لسكونها وسكون اللام. يقول: يحلُّه الوحش دون الناس، فهو محلّل من الوحش**

غير محلَّل من الإنس. قال الجوهري: مكان محلَّل: إذا أكثر الناس به الحُلول، قال امرؤ القيس: كبِكْرِ المقاناة البياض بصفرةٍ غذاها نمُيْرُ المَلِيِّ المحلَّلِ (1)، (1) أراد بقوله " بكر المقاناة" درّة غير مثقوبة أو لم يُرى مثلها، ثم قال: إذا هذه الدرة ماء غير عذب لم يَكثُر حلول الناس عليه فيكدّره ذلك..." [2] . فالأمر الذي يمكن أن يستفيده القارئ من كلام البرقوقي أن هناك ألفاظ نبهته إلى وجود علاقة ما بين شعر المتنبي (النص اللاحق) وشعر مرئ القيس (النص السابق). من هنا إذا تابع القارئ أبيات المتنبي وأبيات امرئ القيس التي ذكرها البرقوقي آنفا سيجد ضالته، وستتكشف له علاقة أمتن بين النصين (السابق واللاحق) تتجاوز الألفاظ ممثلة في (محلل، يحلل)؛ حيث سيجد

[1]- عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ج3، قافية اللام، ص 317.

[2]- المرجع نفسه ، ص ص 317، 318.

المتنبي يذكر بعد البيت الذي تحدث فيه عن طيب رائحة الخزامى والقرنفل في المكان الذي أحلت فيه الوحش بدل الانسان، أبياتا أخرى يصف فيها ظبيا (وحشا) فيقول [1]:

نَّ لنعلفيه مُ راعِي مُعْزِلِ مُنَيللنَّفْسِ بعيدُ المَوْئِلِ

سْنُ الفِيلمُدحِعنْ لُبْسِ الحُلِي وعادةُ العُرْيِ عن التَّفَضُّلِ .

ففي البيت الثاني منهما يجد القارئ، البرقوقي يشير مرة أخرى في شرحه له إلى بيت امرئ القيس من قصيدته نفسها، فيقول: **"الجيد: العنق، والحلي:...جمع حَلى... ما تتزين به المرأة من ذهب وفضة وجوهر والتفضل أن تلبس المرأة ثوبا يبتذل في المنزل، ومنه قول امرئ القيس: وتضحي فتيت المسك فوق فراشها نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل (1)، (1) لم تنتطق عن تفضل: أي لم تشد وسطها بنطاق بعد لبسها ثوب المهنة، يريد أنها مخدومة منعمة، تخْدم ولا تخَدِم"** [2]. والشاهد مما سبق أن المتنبي تشرب نص امرئ القيس متناصا معه في صورة وملامح المحبوبة المتميزة في الجمال والدلال والنعومة والراحة؛ حيث أن المتنبي من خلال ما قدمه البرقوقي يصف الموضع المسكون من الوحش (الظبي) لا من الانس، وصفة هذا الظبي أنه غني بحسن جيده عن أن يتزين بالحلي والمجوهرات وأنه تعود العري لأنه مزين بجلده لا يحتاج إلى أن يلبس ثوبا يزينه.

فالمتنبي في أبياته السابقة جعل من الظبي معادلا موضوعيا لمحبوبته التي تركت المكان وحلّت محلّها الظباء المبهرة الجمال والدلال. ولعل المتنبي تمثّل هذه الصفات الفائقة الجمال ليجعلها معادلا موضوعيا لجمال محبوبته، وهو في ذلك اتّكأ على أبيات امرئ القيس السالفة الذكر وقام بتضمينها في نصه لكن بما يخدم غرضه. فمحبوبة امرئ القيس كالدرة ليس بخالصة البياض وأنها منعمة في عيشها وفراشها مليء بفتات المسك من طيب جسدها، وأنها لا تستعمل النطاق حول خصرها وهذا إن دل

[1] - عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ج3، قافية اللام ، ص 318.

[2] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

على شيء فهو يدل على أنها سيدة مخدومة من الآخرين. وقد ضمن المتنبي في أبياته ألفاظا بعينها وردت في أبيات امرئ القيس (غير محُ لّلِ) وكذا (عن التَّفضُّلِ / عن تَفَضُّلِ) وقد ضمنها بمعانيها كما هي في نص امرئ القيس، أضف إلى ذلك أنه ضمن صورة المحبوبة كما وصفها امرؤ القيس إلا أنه عدّ لها وحورها وأضفاها على الظبية، التي جعلها معادلا موضوعيا لمحبوبته، فعمد بذلك إلى أنسنتها بعد أن أضفى عليها صفات الانسان. والذي يمكن أن يلمحه القارئ من هذا التناص أن المتنبي أجاد في تضمينه للمعاني والألفاظ والصورة الواردة في أبيات امرئ القيس، بأن نقلها من سياقها عند الشاعر السابق إلى سياق نصه اللاحق، فجعلها تذوب في نصه وكأنه هو من ابتدعها.

ومن صور استدعاء المتنبي لمعاني شعر امرئ القيس، قوله من قصيدته اللامية:

ومن يبتغ ما أبغي من المجد والعلا تساوى المحايي عنده والمقاتل [1]

فهذا البيت من قصيدة شعرية قالها المتنبي في صباه، وقد جاء شرح البرقوقي لهذا البيت الشعري بأن المتنبي إنما أراد القول: " **ومن يطلب ما أطلب من الشرف والرتب العالية، استوى لديه الحياة والقتل؛ لأنه علِم أن معالي الأمور فيها المخاوف والمهالك، فيكون قد وطَّن نفسه على الهلاك فهو يصبر عليه ولا يكترث له**" [2].

ومن ثم فهذه المعاني يجد فيها القارئُ المتنبي مستوحيا إياها من قول امرئ القيس:

فقلت له لا تبك عينك إنما نحـــاول ملكا أو نموت فنــعذرا [3]

---

[1]- عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ج3، قافية اللام، ص 294.

[2]- المصدر نفسه، ص ص 294، 295.

[3]- امرؤ القيس: ديوان امرئ القيس، القسم الأول برواية الأصمعي من نسخة الأعلم، طبعة دار المعارف، مصر، 1984، ص 66.

ففي شرح هذا البيت الشعري، نجد أن امرأ القيس يسعى لاستعادة ملك أبيه المسلوب، وهو في سبيل ذلك تستوي عنده الحياة والممات؛ ولهذا يجد القارئ أن المتنبي ضمن في بيته السابق المعاني الواردة في البيت الشعري لامرئ القيس، غير أنه أعاد صياغتها بتشكيل لغوي جديد، فقول المتنبي (**ومن يبتغ ما أبغي من المجد والعلا ، تساوى المحايي عنده والمقاتل**) يماثل معنى امرئ القيس (**إنما نحاول ملكا أو نموت فنعذرا**)؛ من هنا يمكن أن نستشف من التداخل النصي الحاصل بين البيتين أنه حقق دلالة أنّ المتنبي وامرؤ القيس كلاهما تتساوى عنده الحياة والموت، وذلك في سبيل تحقيق هدف كل منهما، حتى وإن اختلف في أهدافهما.

والذي يمكن استكناهه من هذا التداخل أيضا مدى القدرة الفائقة للمتنبي في استثمار معاني نص امرئ القيس المعبرة عن قيم الفخر بالشجاعة وطلب المجد والعلا؛ أن المتنبي صاغها بأسلوبه الخاص فصبها في قالب لغوي جديد مفعم بالطاقات التعبيرية التصويرية، التي تعبر عن طموحات الرجل الذي يرى نفسه أنه جدير بأفضل مما هو فيه؛ وذلك بعد أن أدرك تميّزه وتفرّده عن غيره لأنه في عين نفسه ذلك الشجاع المقدام عظيم النفس الذي لا يهاب الموت أينما كان، فهو الذي يقول [1]

أيحمل أرتقي أيّ عظيم أتّقي

وكلّ ما قد خلق الله وما لم يخلق

محتقر في همّتي كشعرة في مفرقي

وهو القائل أيضا:

ما أثّلي تأخذ النكبات نفسه ويجزع من ملاقاة الحمام

ولو برز الزمان إليّ شخصا لخضّب شعره مفرق الحسام

[1]- عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ج 3، قافية القاف، ص 81.

ومـــــبلغتـمُ شـ يَّـتها اللّيالي ولارَتْ وفِيَـدِ ها زمـامي [1]

وهو القائل أيضا:

فلاَ تهمنيالكاشحونَ فإنّني رعيتُ الرَّدى حتىَ لمتْ عليلاقمُ هْ [2]

ومن أبرز الشعراء الجاهليين الذين كان لشعرهم حضور في نصوص المتنبي الشعرية، الشاعر الجاهلي الذي يضرب به المثل في الجود والكرم؛ والأمر الذي أرشدني إلى هذا الحضور النصي هو ما ألفيته في جملة من شروح ديوان المتنبي؛ التي أشارت في مواطن مختلفة من شرحها لشعر المتنبي إلى وجود تقارب بين معانيه ومعاني حاتم الطائي؛ وبناء على ذلك استقرأت هذه الاشارات واستفدت ما يمكن استفادته منها في استكناه جماليات ذلك التداخل النصي في شعر المتنبي من منظور حداثي – من منظور تقنية التناص – ومن أمثلة ذلك التداخل ما قاله المتنبي في مدح علي بن ابراهيم التنوخي وذم البخلاء الذين يجحدون بأموالهم فتصير عارا عليهم [3]:

هم لأموالهم ولـــــسن لـهم والعار يبقى والجـــرح يلتئم

من طلب المجد فليكن كعـلي يـــهب الألف وهو يبتسم

ففي شرح هاذين البيتين يجد القارئ أن البرقوقي يشير إلى اقتراب المعاني المبثوثة فيهما من معاني بيت لحاتم الطائي؛ حيث يقول: " **الضمير في (لسن) للأموال، والتأم الجرح: التحم. يقول: إن اللئام مملوكون لأموالهم لأنهم يتعبون في سبيل حفظها وجمعها ومنعها وهي كأنها تشير عليهم بأن يصونوها ولا يبذلوها فيطيعونها. وهم لا يملكونها، لأنهم ليست لهم قدرة على البذل لها، ولا أن**

[1]- عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ج 4، قافية الميم، ص 163.
[2]- المصدر نفسه، ج 4، قافية الميم، ص 50.
[3]- المصدر نفسه ، ج4، قافية الميم، ص 181.

يكسبوا بها مُحَمَّدة في الدنيا أو أجرا ومثوبة في العقبى، فضلا عن أنها صائرة إلى الوارث؛ وإذن فهم للأموال وليست لهم وبهذا يوصف اللئيم، كما قال حاتم الطائي:

إذا كان بعض المال ربا لأهله فإني بحمد الله مالي معبَّدُ " [1] وهو ما ذهب إليه تقريبا العكبري في شرحه لديوان المتنبي؛ حيث يقول في شرح البيتين السابقين: " **اللئام عبيد لأموالهم يخدمونها، لأنهم يتعبون في حفظها وجمعها، وكأن الأموال ليست لهم، لأنها ربما أصابها حادث في حال حياتهم، فلا ينتفعون بها، وربما تصير للوارث فليست لهم، لأنهم لا يكسبون بها مُحَمَّدة في الدنيا ولا أجرا ومثوبة في الآخرة، فهم للأموال وليست لهم وبهذا يوصف اللئيم المكثر، كقول حاتم..."**[2] ، ثم يذكر البيت الشعري الذي تم ذكره أنفا في شرح البرقوقي.

فحسب وجهة نظري أنّ ما لفت انتباه الشارحين لالتقاء نص المتنبي مع نص حاتم الطائي هو المبدأ الأخلاقي الذي يؤمن به الرجلان؛ فكلاهما أصله عربي والعربي الفحل الأصيل معروف عنه الكرم والعطاء لا البخل والشح؛ ومن ثم فالمتنبي يعدد مناقب ممدوحه العربي الأصيل التي منها أنه كريم معطاء وذلك في قوله (من طلب المجد فليكن كعلي يهب الألف وهو يبتسم) وهو في هذا يتداخل وينفتح على ما قاله -أشهر من عرفته العرب في العصر الجاهلي بالكرم والجود- حاتم الطائي عن نفسه (إذا كان بعض المال ربا لأهله فإني بحمد الله مالي معبَّدُ)؛ وذلك رغبة من المتنبي بأن يجعل من ممدوحه كفء لهذا العربي الشهير حاتم الطائي لكي يرفعه عن كل من يحسب نفسه أنه كريما آنذاك، الأمر الذي يُعلي من ممدوحه إلى قمم السماء، فهذا التواصل والانفتاح على السياق النصي للطائي منح لنص المتنبي ما لم يكن ليصل إليه لولا هذا التناص الشعري؛ والأمر الذي يحسب للمتنبي هنا أنه استطاع أن يضمن معاني بيت حاتم الطائي لمقطعه الشعري لكن في ثوب لغوي جديد متميز خاص بالمتنبي نفسه، ويجد القارئ ذلك متجسدا في أخذه المعنى الوارد في قول حاتم (إذا كان بعض

[1] - المصدر السابق، ج4، قافية الميم ،ص 181.

[2] أبو البقاء العكبري: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، ، المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه: مصطفى السقا وآخرون، ج4، (د، ط)، مطبعة مصطفى الباني الحلبي وأولاده، مصر، 1926، ص ص 60، 61.

المال ربا لأهله) وإعادة تشكيله في سياق لغوي جديد ذي دلالات معبرة تتناسب مع الغرض الشعري للمتنبي.

وبالاعتماد دائما على الطريقة نفسها التي اتبعتها في رصد تناصات المتنبي مع شعر حاتم الطائي، يلفي القارئ في شرح العكبري لمطلع القصيدة الدالية التي يمدح بها المتنبي سيف الدولة ويهنؤه بمناسبه عيد الأضحى، والذي يقول فيه:

لكل امرئ من دهره ما تعودا وعادات سيف الدولة الطعن في العدا [1]

فيقول العكبري في شرحه لهذا البيت الشعري: " **المعنى: كل امرئ يعمل بعادته وما تعوده وتربى عليه لا يتكلفه، وعادة هذا الممدوح أن يغزو أعداءه، ويقتلهم ويطعنهم برمحه. وجعله سيفا ووصفه بالطعن، فكأنه جعله سيفا ورمحا، وهو منقول من قول حاتم: وكل امرئ جار على ما تعودا** "[2] . وقول حاتم هذا هو عجز البيت الآتي:

ذريني وحالي إنّ مالكِ وافرٌ وكل امرئ جار على ما تعودا [3]

فالمتنبي استثمر عجز بيت حاتم الطائي من أجل مدح حبيبه وصديقه وأميره سيف الدولة ونموذجه الأسمى، الذي قال له بأنه إن كانت لكل إنسان عادات وأفعال متجذرة في نفسه اعتادها وتأصل عليها، فصارت طبعا أصيلا في نفسه؛ فإنك يا سيف الدولة عادتك وصفتك المتأصلة فيك هي الشجاعة والبسالة والاقدام وقهر الأعداء وغزوهم وقتلهم بطعنهم برمحه فقد " **جعله سيفا ووصفه بالطعن فكأنه جعله سيفا ورمحا**" [4] .

---

[1] أبو البقاء العكبري: شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، ، المسمى بالتبيان في شرح الديوان ، ج1، قافية الدال، ص 281.

[2] - المصدر نفسه، ج نفسه، ق نفسها، ص 281.

[3] - حاتم الطائي: ديوان حاتم الطائي، شرحه وقدم له أحمد رشاد، ط 3، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان، 2002، ص 17.

[4] - عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ج2، قافية الدال، ص 02.

فالمتأمل في بيت المتنبي وبيت حاتم الطائي يجد المتنبي في صدر بيته الشعري الذي يقول فيه (**لكل امرئ من دهره ما تعودا**) قد نقل عجز بيت الشاعر الثاني وضمنه فيه (**وكل امرئ جار على ما تعودا**)؛ وذلك رغبة من المتنبي للتعبير عن صورة ممدوحه المثال فقد عمل المتنبي على استثمار قول حاتم في الافتخار بنفسه - لصفة الكرم التي تعودها وتأصل وتربى عليها- في التعبير عن تأصل طبع ممدوحه بالشجاعة والاقدام ومقاتلة الأعداء. فالمتنبي عمد إلى قول حاتم وعمل على الاستفادة منه بتحويره وإعادة صياغته وتشكيله في سياق لغوي جديد يخدم غرضه الشعري والمعنوي والنفسي مما ولد عنده دلالة جديدة للتعبير عن الشجاعة والاقدام ومحاربة الأعداء. فإن كان الطائي ذائع الصيت عند العرب كلهم بسبب كرمه وعقر ناقته في سبيل مبدئه فإن سيف الدولة ذائع الصيت عندهم بسبب شجاعته الفائقة وإقدامه الدائم على مقاتلة الاعداء والتغلب عليهم. وهذا ما أراد المتنبي الوصول إليه وتوصيله في مدح ممدوحه المثال.

ومن الشعراء الجاهليين كذلك الذينذُكِر تأثر المتنبي بهم في المؤلفات التراثية المهتمة بشعره الشاعر الجاهلي الشهير عنترة بن شداد العبسي شاعر الحب والحرب. فبتصفح شرح البرقوقي لديوان المتنبي يلفي الباحث ذكر الشارح لبعض مواطن التشابه بين شعر هذا الأخير وشعر عنترة العبسي ومثال ذلك بيت شعري من القصيدة النونية التي مطلعها [1]:

قضاعة تعلم أني الفتى الـــ ذي ادخرت لصروف الزمان

إلى أن يقول: **يسابق سيفي منايا العباد إليهم كأنهما في رهان** [2]

فيقول البرقوقي في شرح هذا البيت: " **المنايا: جمع منية، وهي الموت. والرهان: السباق. يقول: سيفي يبادر آجال الناس ليسبقها فيقتلهم قبل انقضاء آجالهم، قال عنترة:**

[1]- عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي ، ج4، قافية النون، ص 321.

[2]- المصدر نفسه، ، ج نفسه، ق نفسها، ص 323.

وأنا المنية في المواقف كلّها والطعن منيّ سابق الآجال " [1] **.**

فالمتأمل لبيتي الشاعرين يجد أنهما يشتركان في احتواء الدلالة نفسها لكنهما اختلفا في الأسلوب التعبيري عنها. فالمتنبي في بيتيه الشعريين يفتخر بشجاعته وقوة بأسه ويقول بأن قومه يعلمون أنه فتاها الشجاع الذي يحتاجون إليه ويدخرونه لوقت الحاجة وذلك لدفع ما قد ينزل بهم من الحروب والمعارك. لما يعلمون عن هذا الفتى من شجاعته وبسالته وإقدامه وسداد رأيه. وهذا الشجاع سيفه يسابق ويبادر آجال العباد الذين يقاتلهم فيقتلهم ويقضي عليهم حتى قبل آجالهم، وهذا كناية عن قوته وسبقه في الاقدام على القتال؛ وهو في هذا يضمن في بيته الثاني قول عنترة الذي يدل على المعنى نفسه (وأنا المنية في المواقف كلها والطعن مني سابق الآجال) وقد أبرز المتنبي شخصيته الشعرية من خلال استخدام أسلوبه الخاص به للتعبير عن معنى الافتخار بشجاعة النفس وقدرتها الفائقة أثناء القتال والطعان. وهو في هذا يريد أن يصل إلى تشبيه قوته بقوة أشجع فحول العرب وهو عنترة بن شداد العبسي، وهذه من بين فوائد وثمار التداخل النصي بين نصه ونص عنترة.

ويواصل المتنبي تواصله مع نصوص عنترة بن شداد وتداخله معها وهذا في بيته الشعري الآتي وهو ضمن قصيدة مدح بها سيف الدولة:

دولالحلاوةِ فيالزمانِ مرارة لاتُ تَطيإِ لا علَأَهوالِ هِ [2]

يرى العكبري في شرحه لهذا البيت أنّ المتنبي يريد أن يقول: " **دون حلاوة الظفر ولذة بلوغ الأمل مرارة من الغرر ومشقة الخطر لا تتجاور تلك المرارة إلا بمقارعة أهوال الزمان وشدتها، والتعرض لمحنتها وصعوبتها وضرب هذا مثلا لما قدمه. وقوله: على أهواله يتضمن معنى الركوب. والمعنى: تركب إلى الحلاوةاهوالَ الزمان للوصول إليها، كما يقال لا تقطع الفلاة إلا على الإبل ولا**

[1]- عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي ، ج4، قافية النون، ص 323.

[2]- المصدر نفسه، ج 3، قافية اللام، ص 190.

يتوصل إلى حلاوة الزمان إلا بعد ذوق"[1]، فيبدو للقارئ هنا أن المتنبي وكأنه استوحي دلالة هذا البيت من قول عنترة بن شداد في قصيدته الميمية: [2]

والخيل تُقَحِم الخبارعوابِساً مِا بينَ شَيظمةٍ وأجرد شَيظَمِ

ولقد شَفى نَفسي وأبرَأُ سُقمَها قيلُ الفوارِسِ عنتَرٌ قد سّمِ

فتجرع المرارة هي الطريق إلى تذوق حلاوة الزمان عند المتنبي، مثلما أن سماع قول الفوارس ورؤية اقتحام الخيول وهي عابسة للخبار وكذا مشاهدة حركاتها وأقدامها تسيح في الّتراب في موقف جليل وهمة عالية ، وإرادة لامبالية في الحروب؛ فالأمور السابقة جميعا هي الطريق إلى شفاء نفس عنترة وذهاب سقمها ومن ثم احساسه بالحلاوة والراحة؛ فهو كذلك لم يتذوقها إلا بعد معاناة وشدة.

ورغم تشابه المعنيين عند الشاعرين السابقين إلا أن هنا فرقا بينهما؛ فالمعنى الوارد في بيت المتنبي بديع غاية في الجودة وحسن السبك، متلاءم مع ألفاظه معبر عن عمق تجربته وشموليها؛ وهي تجربة حسب وجهة نظري لا تقتصر على فترة زمنية محددة، أو حادثة بعينها لتكون محصورة في إطار محدد، وموقف ثاب؛ بل قد نستطيع إسقاطها على أي تجربة إنسانية فيها حلاوة بعد مرارة وعناء وما يعضد هذا الرأي أن الكلام الوارد في البيت لام يخصص لشخص محدد بل كان مبنيا للمجهول. بينما عنترة في بيتيه الشعريين السابقين يعبر عن تجربة شخصية قوية المبنى والمعنى ضيقة الإطار محدودة المساحة تخصه هو وحده ودليل ذلك ذكر اسمه صراحة وورود ضمير المتكلم فيه وذلك في قوله (شفى نفسي، ويك عنتر أقدم). وهنا نرى مدى تميز المتنبي في نصه بالرغم من اشتراكه في المعنى مع نص عنترة

---

[1]- ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري، ج 4، ص 65.

[2]- الخطيب التبريزي: شرح ديوان عنترة، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: مجيد طراد، ط 1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1412هـ/ 1992م، ص 184 الخبار: ما لان من الأرض وكانت فيه حجارة. العوابس: الكوالح الوجوه؛ لما ذاقت من شدّة الحرب. الشيظمة: الطويلة من الخيل. الأجرد: القليل الشعر الأملس.

فالأول وسع من معنى الثاني وجعله متاحا للجميع وليس رهين تجربة شخصية خاصة مثلما هو الحال عند عنترة، وهذا في رأي سر تفوق المتنبي في نصه السابق.

وبالعودة إلى شرح العكبري لديوان المتنبي يلفي القارئ أثناء تنقيبه عن مواطن التشابه بين نصوص المتنبي وعنترة، بيتا من الشعر من القصيدة الشهيرة التي رثا فيها المتنبي أبا الهيجاء بن سيف الدولة، يشير العكبري في شرحه أن معناه منقول من شعر عنترة وبناء عليه سأستكنه التناص الوارد فيه. يقول المتنبي: **إذا ما تأملت الزمان وصرفه تيقنت أن الموت ضرب من القتل** [1] .

فيقول العكبري في شرحه له: " **المعنى: إذا ما تأملت تصاريف الزمان وتدبرت الدهر وخطوبه، تيقنت أن ما حتم على الانسان من الموت، كالذي يتوقعه من القتل، لأن الأمرين متساويان في مكروههما، متماثلان فيما يشاهد من عدم الحياة لهما، فما ظنك بشيء يكون آخر مصيره، إلى أكره ما يحذر من أموره. وهذا يوجب الزهد في الدنيا، ويدعو إلى الاعراض عنها، وقلة الأسف عليها، وهو منقول من قول عنترة: فاقني ْ حياءك –لا أبالك-واعلمي أني امرؤٌ سأموت إن لم أُقْتَ َلِ** " [2]

لقد لمح العكبري تشابها بين البيتين وأنا أشاطره الرأي، فالمتنبي يرثي شبل سيف الدولة أبا الهيجاء، ويقول في ذلك لأبيه تصبيرا له عن مصابه الجلل، أنه إذا ما تأمل الانسان صرف الزمان وأحواله وخطوبه، سيدرك يقينا أن ما فرض وحتم عليه من الموت هو تماما مثل الذي يتوقعه من القتل؛ لأن الأمرين متساويان في مكروههما، متماثلان فيما يلاحظ من عدم الحياة لهما. وهو الأمر الذي يوجب على الانسان ترك الدنيا والزهد فيها والاعراض عنها، وقلة الأسف عليها؛ وهنا يمكن للقارئ أن يلمح تداخل نص المتنبي مع نص عنترة؛ ذلك أن المتنبي ضمن في بيته السابق (**تيقنت أن الموت ضرب من القتل**) المعنى الوارد في الشطر الثاني من بيت عنترة والذي يقول فيه: (**أنيامرؤٌ**

[1] - ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري، ج 3، قافية اللام، ص 51.

[2] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

سأموت إن أُقْتَ لِ)، كما أنه استخدم ألفاظ عنترة بعينها وذلك في قوله (**القتل، الموت...**)؛ فقد أعاد المتنبي صياغة المعنى الوارد في بيت عنترة بأسلوبه الخاص ولم يجتر بيت عنترة مثلما هو. وألبسه ثوب الحكمة والموعظة التي قد توجه لأي إنسان حلت به مصيبة الموت، وهذا هو الجديد الذي نلمسه في بيت المتنبي السابق وهو سر جمالية هذا التداخل بين نصه ونص عنترة العبسي.

ويعرف هذا النوع من التداخل النصي بالتناص الامتصاصي وهو يعبر عن مستوى أعلى من التداخل النصي بين النصوص ذلك أنه يتجاوز التناص الاجتراري ممثلا في الاقتباس، فالنوع الأول " **يكون أقل ظهورا مقارنة بالتناص الاجتراري، الذي يعد أكثر حضورا وتجليا؛ فهو لا يعلن عن وجود ملفوظ حرفي مأخوذ من نص آخر، ومندرج في بنيته بشكل صريح، كلي ومعلن، وإنما يشير إليه ويحيل الذاكرة القرائية عليه، عن طريق وجود دال من دواله أو شيء منه ينوب عليه...**" [1].

وانطلاقا مما سبق يجد القارئ أن المتنبي استفاد من هذه الآلية التناصية في تداخل نصه السابق مع نص عنترة بن شداد؛ فقد عمل على إيصال تجربته في الحياة إلى المتلقي وذلك بالاعتماد على نص عنترة دون تقيد حرفي بأسلوبه (تراكيبه وألفاظه...) مع إمكانية إحالة المتلقي إلى نـــص عنترة أو ما يمكن أن يقاربه من نصوص في المعنى الوارد في بيته الشعري السابق.

ومن الشعراء الجاهليين الفحول الذين تواصل معهم المتنبي في شعره الشاعر الناقد النابغة الذبياني، فقد ذكر ذلك العديد من شراح ديوان أثناء شرحهم لشعره ومن بينهم العكبري والبرقوقي. ونموذج ذلك بيت شعري من قصيدته البائية التي أنشدها لسيف الدولة في جمادى الآخرة سنة 343هـ بعد عودته من غزوة ضد بني كلاب وسبيه لنسائهم وقد كان المتنبي معه فيها، فيقول:

[1]- عصام واصل: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، أحمد العوضي أنموذجا، ط1، دار غيداء، عمان/ الاردن، 2011، ص 95.

م جرَّهُ سُفهاءُ قومٍ وحلَّ بغيرِ جارِمِهِ العذابُ [1]

فقال البرقوقي في شرح البيت: " **الجرم الذنب، والسفه: خفة الحلم أو نقيضه. يقول: وكم جرم جناه سفيه فنزل العذاب بغيره وهذا المعنى قد طرقه الشعراء كثيرا قال:**

رأيت الحرب يجنيها رجالٌ ويصلى حرَّها قوم بَراء ... وقال النابغة:

وحمّلتني ذنب امرئ وتركته كذي العُرَّ يكوى بغيره وهو راتعُ *

***العر: قروح مثل القوباء، تخرج بالإبل متفرقة في مشافرها وقوائمها يسيل منها مثل الماء الأصفر فتكوى الصِحاح لئلاّ تعديها المِراضُ " [2] .**

وتقريبا نجد الشرح نفسه عند العكبري، والأمر الذي قد يستفيده القارئ في هذا السياق هو استكناه جماليات التداخل النصي بين نصوص المتنبي والنابغة الذبياني. فهذا الأخير يقول في بيته السابق أنه تحمل ذنب غيره وهو بريء منه، فأصبحت حاله كحال البعير الصحيح الذي يكوى وتقيد حريته فيحجر عليه، بينما يترك البعير العليل وهو الذي يحتاج إلى الكي راتعا حرا طليقا. وهنا يلمح القارئ استثمار المتنبي لهذا المعنى وإعادة بناءه وصياغته في تشكيل لغوي بديع جديد يعبر من خلاله عن غرضه وموقفه الشعوري، فقال:

وجُرْمٍ جرَّمُ فهقمُوْمٍ وحلَّ بغيرجْارِمِهِ العذابُ [3] .

فالمتنبي يقول لسيف الدولة بعدما انتصر وظفر ببني كلاب، أن هؤلاء القوم بسبب طيشهم وسفههم تحمل ذنبهم غيرهم ونزل العذاب بهم وهو يشير هنا إلى نساء بني كلاب اللواتي تم سبيهم من طرف

---

[1]- عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ج1، قافية الباء، ص 210.

[2]- المصدر نفسه، ج نفسه، القافية نفسه، ص ص 210، 211.

[3]- المصدر نفسه، ج نفسه، ق نفسها، ص 210.

سيف الدولة، وهذا المعنى امتصه المتنبي من نص النابغة السابق وألبسه ثوبا وصياغة لغوية جديدة تتماشى والموقف الذي يعبر عنه المتنبي وهو غزو بني كلاب وسبي نساءهم فاكتسب بيته بذلك دلالة أوسع من تلك التي وردت في بيت النابغة. حيث إن قول النابغة **(وحمّلتني ذنب امرئ وتركته)** يبدو أنه يماثل قول المتنبي(**وحمٍّ جرَّهُ فهاقُوْمٍ**)،كما أن قول النابغة (**كذي العُرِّ يكوى بغيره وهوراتعُ**) يبدو أيضا أنه يماثل قول المتنبي(**وحلَّغيرجْارِمِهِ العذابُ**)؛ غير أن هذا الأخير تجاوز هذا التماثل ليوسع من معاني النابغة كما تم توضيح ذلك آنفا؛ وكأن المتنبي في كل مرة يتواصل فيها مع شاعر من العصر الجاهلي يعمل على استثمار نصه ويمتصه ليعيده في حلة جديدة ودلالة أوسع وأشمل يمكن أن نسقطها على أي تجربة إنسانية مشابهة ويصبح نصه الجديد بمثابة حكمة يستفيد منها كل من يتلقاها.

ومن النماذج الشعرية التي رصدت فيها تواصل المتنبي مع النابغة من خلال تفحص شروح الأول قوله في قصيدته الميمية التي مدح بها سيف الدولة سنة337هـ عند نزوله أنطاكية من ظفره بحصن برزويه، وكان جالسا تحت فازة من الديباج عليها صورة ملك الروم وصورة وحش الحيوان، والتي مطلعها: **وفاؤكما كالربعِ لجاه طاسمهْ بأن تسعدا والدمع أشفاهُ ساجمهْ** [1] . أما البيت الشعري موضوع الدراسة فيقول فيه:

له عسكرا خيلٍ وطيرٍ إذا رمى بها عسكرا لم يبق إلا جماجمُهْ [2] **.**

فيرى صاحب الشرح أن المعنى الذي أراده المتنبي من هذا البيت أن لسيف الدولة الحمداني (ممدوحه) جيشان خيله والطير تلك التي اعتادت صحبته لكثرة وقائعه حتى تأكل لحوم القتلى، فأصبحت وكأنها من جموع جيشه، فإذا رمى بهما جيش العدو لم يبق من هذا الأخير إلا عظام جماجمهم؛ لأن عسكر

[1] - عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ج4، قافية الميم، ص 43.

[2] - المصدر نفسه، ص 54.

الخيل يقتلهم ويفتك بهم وجيش الطير ينهش عظامهم وقد ذكر البرقوقي أن النابغة كان من أبدع في هذا المعنى الذي ذكره عند المتنبي فقال:" **فما أبدع قول النابغة في هذا المعنى:**

إذا غزوا بالجيش حلّق فوقهم عصائب طير تهتدي بعصائب

يصاحبنهم حتى يُغرْنَ مُغارَهُم من الضاريات بالدماء الدوارب

تراهُنَّ خلف القوم خزرا عيونها جلوس الشيوخ في ثياب المرانبِ

جوانح قد أيقن أن قبيله إذا ما التقى الجمعان أول غالب

لهن عليهم عادة قد عرفنهاإذا عُرّضَ الخِطّيُّ فوق الكواتبِ " [1]

فالشاعر هنا يصف ممدوحه بالشجاعة والقوة ودوام الانتصار أثناء الاقدام؛ حتى أن الطير لتيقنها بتمام نصره في معاركه، أصبحت ترافقه في كل موقعة يقدم عليها لأنها ستشبع من أكل لحوم أعداءه، وهنا يلمح القارئ مدى اتكاء المتنبي على هذا النص وامتصاصه لمعانيه واستثمارها في نصه المدحي بما يخدم غرضه؛ إلا أنه عبر عن ذلك المعنى بأسلوب لغوي جديد خاص به كما اعتاد دائما؛ إثباتا لشاعريته ومقدرته على انتاج نصوص راقية تماثل أو حتى تفوق نصوص فحول الشعر العربي في العصر الجاهلي. وبالعودة إلى بيت المتنبي السابق يجده القارئ يمدح فيه سيف الدولة واصفا شجاعته وقوته وبأسه؛ حيث قال: أن الطير اعتادت أن تصحب جيشه لتأكل من لحوم القتلى لكثرة انتصاراته وسداد ضرباته؛ حتى أصبحت وكأنها من جنوده، ولذ قال الشاعر أن ممدوحه إذا رمى عدوه بخيله وطيره أهلكه وقضى عليه. وهنا يمكننا أن نلمح مدى تقارب المعنى عند الشاعرين؛ فالمتنبي هنا استوحى الصورة الواردة في نص النابغة (صورة تحليق الطير فوق الجيوش المحاربة بحثا عن دماء القتلى

[1]- عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ج4، قافية الميم، ص 54.

ولحومهم) وهنا يبدو لنا المتنبي مقلدا لم يأتي بجديد؛ لكن إذا انتقلنا إلى بيت تلى البيت السابق سيجد القارئ فيه جديد المتنبي؛ حيث يقول فيه:

سحاب مِ المِ عِ قبانِ يزحفُ تُحَ تَ ها سحاب إِ لاَ تسقَت سقتها صوارِمه [1]

فالمتنبي في تصويره جيش سيف الدولة قد خرج عن الصورة السابقة التي جاءت عند النابغة وموطن التجديد والجديد في هذه الصورة هو خروجها عن المألوف حيث جعل الطير والجيش سحابتين وجعل

السحاب الأسفلالمتمـّ ثل في جيش سيف الدولة يسقي السحاب الأعلى منه الطير والصوارم أو السيوف هي ا ّلتي تسقيها بما تريق من دم الأعداء .فالمتنبي اعتمد في هذه الصورة على خياله الخلاّق ا ّلذي يستفيد من تجارب الآخرين ومعانيهم لكنه يختار منها ما يتوافق ورؤيته ثم يعمل على محاورتها فيعيد جمعها وتأليفها وتشكيلها كيفما يري، وقد يتجاوزها في أحيان أخرى إثباتا لشاعريته وتفوقه وتمكنه ومثال هذا البيت السابق.

2- التداخل النصي مع الشعر الاسلامي والأموي:

لا يقل الشعر العربي بمجيء النبي –صلى الله عيله وسلم- عن الشعر الجاهلي في شيء عدا أن الأول هذبت ألفاظه ومعانيه وصوره بما يتماشى وتعاليم الدين الاسلامي من نبذ العصبية القبلية والهجاء المقذع والغزل الفاحش والاسفاف في الكلام. ويعد شعر هذه الفترة من نماذج الشعر العربي الذي احتذى به الشعراء العرب فيما بعد وأقصد هنا شعراء العصر الأموي والعباسي ولأن المتنبي أحد شعراء العصر الثاني فقد كان ممن أدركوا أهمية الشعر في تلك الفترة فنهل منه وتواصل نعه في العديد من نصوصه وهذا ما ألفيته مؤكدا عند شراح ديوانه الشعري.

ولقد أظهر المتنبي براعة فائقة ومقدر ة متميزة في استلهام التراث الشعري الاسلامي والتواصل معها مبنا ومعنا؛ حيث أنه حين تعامل مع نصوص ذلك العصر عمل على استلهامها وامتصاصها

[1]- المصدر السابق، ج4، قافية الميم، ص 56

وتشربها في نصوصه الشعرية طابعا إياها بأسلوبه الخاص المحمل بالشحنات العاطفية الثورية الشامخة الطموحة وبالتراكيب اللغوية المتميزة ذات الدلالات الخاصة المتناسبة مع مواقفه الشعورية والشعرية. وفي الآتي سنتعرض إلى جملة من نصوصه الشعرية التي أظهر فيها براعة فائقة في استلهام التراث الشعري في ذلك العصر وكيفية تعامله معه وامتصاصه وتشربه له في كثير من قصائده الشعرية، وكيف تميز في هذا الاستثمار النصي وتكييفه مع ما يتناسب ورؤيته الشعرية والحياتية.

ولعل من أبرز شعراء العصر الاسلامي الذين تواصل المتنبي معهم في نصوصه، شاعر الرسول ـ ﷺ - حسان بن ثابت، فقد ذكر شراح ديوان المتنبي جملة من الموطن في شعره ظهر فيها استثمار الشاعر لنصوص حسان، بما يخدم رؤيته الحياتية والشعرية، خاصة ما يتعلق بأخلاق الرجال من أفعال وأقوال ، ومن نماذج ذلك قول المتنبي مادحا المغيث بن علي العجلي في قصيدته الميمية:

ودهر ناسه ناس صغار وإن كانت لهم جثث ضخام [1]

فيرى الشارح أن المتنبي أراد أن يقول لممدوحه أنه " **في دهر أهله صغار القدر والهمم، ولكنهم غلاظ الأجسام يذمهم غاية الذم، وهو كقول حسان: لا عيب بالقوم من طول ومن قصر جسم البغال وأحلام العصافير**" [2] .

ومن هنا يمكن للقارئ أن يستشف مكمن التداخل النصي بين نص المتنبي ونص حسان، فالمتنبي استثمر بيت حسان من أجل الاعلاء بممدوحه؛ لكن في سياق جديد ودلالة وصياغة لغوية جديدة تناسب غرض الشاعر؛ فإذا كان السياق النصي لبيت حسان هو الهجاء (هجاء الحارث بن كعب المجاشعي وقومه)، فإن السياق النصي لبيت المتنبي هو المدح (مدح المغيث بن علي العجلي) وبالتالي يجد القارئ أن المتنبي تحاور مع نص حسان وتجاوزه.

---

[1] - ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري، ج 4، ص 70.

[2] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ويتضح ذلك من قوله لهذا الممدوح بأنك متفرد ومتميز في المكانة والقدر وعلو الهمة في هذا الزمن، الذي أمسى أهله صغار الهمم والقدر بالرغم من ضخامة أجسادهم وهذا قمة الهجاء والذم لهؤلاء. فالمتنبي قد ضمن بيته بيت حسان مع إعادة بناءه وتحوير في بعض الألفاظ خدمة لغرضه المدحي الذي هو بصدده؛ فنجد حسان يقول عن القوم الذين يهجوهم: (**جسم البغال**) أما المتنبي فعبر عن ذلك بقوله: (**لهم جثث ضخام**)، ونجد حسان يصف دنو همم المهجوين بقوله **(أحلام العصافير**) **أما المتنبي فعبر عن الأمر نفسه فقال: (ناسه ناس صغار)** ؛ فالمعنى في كلا البيتين نفسه لكن الغرض الشعري في النصين مختلفين، لذا يجد القارئ أن المتنبي قد تجاوز بيت حسان وهذا النوع من التداخل النصي يعرف عند النقاد بالتناص الحواري. ويعتبر هذا النوع من أنواع التناص الأكثر غموضا وإعمالا للفكر، ويقصد بالحوار " تغيير النص الغائب وقلبه وتحويله ومن ثم جعله خلقا جديدا بداخله (داخل النص الجديد).

ولأن المتنبي معروف بجعل نفسه كفؤا لممدوحه خاصة ما تعلق بالقيم العليا والاخلاق الفاضلة؛ فهو إذ يمدحهم بها يرى نفسه فيهم لذا نجده يجتهد في التعبير عن ذلك أيما اجتهاد، خاصة في ذلك الزمن الذي يرى بأنه أمسى رديئا وناسه أردأ منه إلا القليل منهم فقط ومن بينهم هو وممدوحيه، ومن أجل ذلك يجده القارئ يتداخل مع نصوص حسان مرة أخرى من أجل التعبير عن قمة الكرم والجود والعطاء التي يتميز بها ممدوحه الذي هو أصلا صورة له، فيقول [1]:

أرجو نداك ولا أخشى المطال به يا من إذا وهب الدنيا فقد بخلا ، يرى الشارح في شرح هذا البيت أن صاحبه يريد أن يقول لممدوحه سعيد بن عبد الله بن الحسين الكلابي المنبجي: " **لو وهبت الدنيا بأسرها كنت بخيلا لعلو همتك، فالدنيا حقيرة بالإضافة إلى همتك، وهذا من قول حسان:**

[1]- عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ج3، قافية اللام، ص 290.

يعطي الجزيل ولا يراه عنده إلا كبعض عطية المذموم" [1]. فعلى القارئ هنا أن يعلل من وجهة نظر التناص كيف أن قول المتنبي السابق من قول حسان بن ثابت كما رأى ذلك البرقوقي.

فالمتنبي يخاطب ممدوحه سعيد ويقول له أنا أود عطاءك وهبتك التي هي متاحة ومباحة لكل من يطلبها لأنه لا يخشى مماطلتك، كما أنه يقول له أن همتك فوق كل الهمم، حتى أنك إذا وهبت وأعطيت الدنيا كلها أي كل ما تملك تبدو لنفسك أنك لم تهب ولم تعط وكأنك بخيل وما ذلك إلا دليل على علو همتك وعدم محدودية كرمك، لذا فالدنيا أمام ما تمنحه حقيرة وهذا إشارة واضحة إلى زهد ممدوحه فيها. ويتجلى التداخل النصي بين نص المتنبي وحسان بأن ضمن الأول بيت الثاني (يعطي الجزيل ولا يراه عنده إلا كبعض عطية المذموم) في عجز بيته (يا من إذا وهب الدنيا فقد بخلا)، كما يتجلى هذا التداخل أيضا في السياق النصي نفسه عند الشاعرين وهو السياق المدحي، إضافة إلى التناص في الألفاظ ذات المدلولات المشتركة . (يعطي الجزيل/ وهب الدنيا)، (كبعض عطية المذموم/ فقد بخلا)، فالقارئ يجد المتنبي هنا قد تشرب نص حسان وأعاد كتابته بعد أن أخضعه لتجربته الخاصة، فأضفى علية صبغته الخاصة باستخدامهفي سياقة النصي الخاص به، فلم يجتره وأعاده كما هو بل عمل على صياغته صياغة جديدة توحي بتميزه ومقدرته على امتصاص النصوص واخراجها ممزوجة منصهرة في نصه بعد أن أضافها إلى تجربته الخاصة به.

ومن أوجه التواصل النصي بين المتنبي وحسان استلهام الأول بعض الصور الشعرية من الثاني وتوظيفها في نصوصه بما يتوافق ورؤيته ومن ذلك مثلا صورة غمد السيوف في غير نصالها؛ فيقول المتنبي في ذلك:

تبكي على الأنصل الغمود إذا أنذرهـــا أنه يجـــــرده

[1]- المصدر السابق، ص 290.

لعلمها أنها تصير دما وأنه في الرقاب يغمدها [1] ، فحين يعود القارئ لشرح هاذين البيتين من طرف البرقوقي يجده يقول فيهما عن مقصود المتنبي: "... **إذا أنذر الغمود – جمع غمد- بتجريد السيوف بكت الغمود على السيوف لعلمها أن السيوف المذكورة ستغمد في دماء الاعداء حتى تتلطخ بها وتصير كأنها دم، وأن الممدوح سيجعل الرقاب غمودا لها بدلا منها، وهذا المعنى تعاوره الشعراء من قديم. قال عنترة:**

وما تدري جريّة أن نبلي يكون جفيرها البطل النجيد

وقال حسان:

ونحن إذا ما عصتنا السيوف جعلنا الجماجم أغمادها" [2] ،

فالضمير نحن هنا يعود على قوم حسان الذين يفخر بهم وبشدة بأسهم وقوتهم وسطوتهم على الاعداء وشجاعتهم أمامهم؛ فقومه إذا ما استلوا سيوفهم من أغمادها جعلوا (إشارة إلى قدرتهم وتفوقهم في المعارك) جماجم أعدائهم بمثابة أغماد جديدة لها، وهذا كناية على شدة القتل وسداد الضرب، فكل ضربة من سيوفهم تستقر في الجماجم دون غيرها وذلك لبطولتهم الفائقة على من يتواجهون ضده.

وهنا يستطيع القارئ أن يستنبط موطن التناص بين نص المتنبي/ اللاحق ونص حسان بن ثابت /السابق؛ حيث أن المتنبي استثمر نص حسان وأعاد تشكيله كعادته دائما مع النصوص التي يمتصها.

وأول وجه من وجوه التداخل النصي مع نص حسان القافية المشتركة بما فيها حرف الروي الذي بنيت عليه القصيدتان؛ ثم الوجه الثاني للتداخل بينهما في الألفاظ والمعاني ومن ثم الصورة الشعرية وبيان ذلك أن المتنبي في صدد مدح مُحَمَّد بن عبيد الله العلوي، ووصفه بقوة بأسه وبسالته أمام أعداءه؛ ومن أجل ذلك استثمر ألفاظ ومعاني وصور نص حسان؛ حيث جعل المتنبي سيوف ممدوحه

[1]- ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري، المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ج1، ص 309.

[2]- عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ج2، قافية الدال، ص 33.

تغمس في دماء أعداءه حتى تتلطخ بدمائهم فتصير هي وكأنها دم؛ لكثرته، وأن ممدوحه يتخذ من رقاب أعداءه أغمادا لهذه السيوف؛ وهنا يتجلى للقارئ التناص بين النصين في الألفاظ (يغمدها/ أغمادها) وفي المعاني والصورة الشعرية (تشابه بين صورة السيوف وهي مغمدة في الرقاب، وصورتها وهي مغمدة في الجماجم)، فكلا الشاعرين جعل للسيوف أغمادا جديدة غير أغمادها الاصلية، وهنا يتجلى بوضوح استثمار المتنبي بعناصر الصورة الشعرية الواردة في نص حسان، فالتداخل بين النصين جاء على مستوى اللفظ والمعنى في الوقت نفسه.

ومن شعراء العصر الاسلامي الذين كان لنصوصهم الشعرية حضور في نصوص المتنبي الشاعر العربي الفصيح الحطيئة، وقد ذكر ذلك أشهر شراح ديوان المتنبي أثناء شرحهم لشعره.

وتتجلى مظاهر التناص بين النصين في جملة من القيم الانسانية السامية التي تعد حسب الشاعران من صميم الانسان وجوهره وطبعه السليم وسليقته الصافية، فيجد المتتبع لشروح ديوان المتنبي أنه قد ضمن ألفاظا ومعاني من نص الحطيئة الآتي:

بحار على ما عودوه وإنهم على عادة والمرء مما تعودا [1]

فالحطيئة يقدم في نصه حقيقة سائرة بين الناس ألا وهي أن المرء يعمل بطبعه الفاضل الذي تعودا عليه فصار خلقا من أخلاقه التي تعود عليها.

فيرى العكبري أن هذا البيت استفاد منه المتنبي في قوله في مدح سيف الدولة :

لكل امرئ من دهره ما تعودا وعادات سيف الدولة الطعن في العدا [2]؛

حيث يقول في شرحه لهذا البيت: " ... **كل امرئ يعمل بعاداته وما تعود عليه لا يتكلفه، وعادة**

[1]- ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري، المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ج1، ص 281.
[2]- المصدر نفسه، ص 281.

هذا الممدوح أن يغزو أعداءه، ويقتلهم ويطعنهم برمحه، وجعله سيفا ووصفه بالطعن، فكأنه جعله سيفا ورمحا، وهو منقول من قول حاتم... وقال الحطيئة: بحار على ما عودوه وإنهم ....." [1]

فقد امتص المتنبي معاني نص الحطيئة أعاد بناءه بتراكيب لغوية وصياغة جديدة متناسبة مع غرضه؛ فالمتنبي يمدح حبيبه وصديقه سيف الدولة ويقول له بأنه إن كانت لكل إنسان عادات وأفعال متجذرة في نفسه اعتادها وتأصل عليها، فصارت طبعا أصيلا في نفسه؛ فإنك يا سيف الدولة عادتك وصفتك المتأصلة فيك هي الشجاعة والبسالة والاقدام وقهر الأعداء وغزوهم وقتلهم بطعنهم برمحه فقد " **جعله سيفا ووصفه بالطعن فكأنه جعله سيفا ورمحا**" [2] . فالمتأمل في بيت المتنبي وبيت الحطيئة يجد الاول يتناص مع نص الثاني على أكثر من مستوى أولا على مستوى القافية وكذا في التقاء الألفاظ والعبارات والمعاني. (**عودوه/ تعودا**)، (**المرء/ امرئ**)، (**عادة، عادات**)...

ومن بين مواطن التداخل النصي الأخرى بين نصوص الشاعرين، والتي قدمها العكبري في شرحه لديوان المتنبي، قول هذا الأخير مادحا أبا العشائر علي بن الحسين بن حمدان:

أرى الناس الظلام وأنت نور وإني فيهم لإليك عاش [3]

فيقول العكبري في شرح هذا البيت: " **عشوت إلى النار... إذا جئتها ليلا... قال الجوهري: عشوت إلى النار: إذا استدللت عليها ببصر ضعيف. قال الحطيئة:**

متى تأته تعشو إلى ضوء ناره تجد خير نار عندها خير موقد

المعنى- يقول: أنت كالنور في الظلمة، فأنت بين الناس تضيء بكرمك وفضلك، وأنـــا أقصدك

[1]- المصدر السابق، ج1، ص 281.

[2]- عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ج2، قافية الدال، ص 02.

[3]- ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري، المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ج2، ص 213.

لأطلب الخير عندك كما تطلب النار في ظلمة الليل" [1]،

فالمتنبي في بيته السابق ينعت ممدوحه بالسخاء والكرم، فهو كالنور في الظلمة وهذا إشارة إلى أن كرمه وفضله ينيرانه فيصبح مقصدا للشاعر يطلب منه الخير الذي عنده، كما تطلب النار في ظلمة الليل وكذا الحطيئة في بيته السابق يعدد مناقب ممدوحه فهو لشدة كرمه وعطاءه تبقى ناره وموقده مستعرة ليلا فتجلب نحوها قاصديه وطالبي عطاءه فالمتنبي امتص وتشرب هذه المعاني السامية التي يتصف بها الممدوح المثال غير أنه لم يبقها في شكلها اللغوي كما عند الحطيئة بل أخضعها للموقف والسياق الشعري والمعنوي الخاص به؛ وبهذا يجده القارئ استقل وتفرد بتركيبه الخاص وصياغته، رغم بقاء إلماعات وإشارات دالة تقودنا إلى نص الحطيئة السابق المتدفق في نص المتنبي.

ومن التناصات المفارقة التي يلفيها القارئ في شعر المتنبي، تداخله النصي مع شعراء الغزل في العصر الأموي؛ ذلك أنه يعمل على تشرب نصوصهم الغزلية وتحويرها لخدمة نصوصه المدحية وحتى الرثائية، ومن النماذج الشعرية التي ساقها العكبري أثناء شرحه لديوان المتنبي بيت شعري من قصيدته الرائية في رثاء مُحَمَّد بن اسحاق التنوخي؛ حيث يقول فيه:

وقنعت باللقيا وأول نظرة إن القليل من الحبيب كثير [2]،

فيقول الشارح في معنى هذا البيت: " **يقول: أنا أقنع بالقليل ولو باللقيا، واول نظرة أنظر وهذا من قول الموصلي: إن ما قل منك يكثر عندي وقليل ممن تحب كثير**

ومثله لجميل: وإني ليرضيني قليلُ نوالكم وإن كنت لا أرضى لكم بقليلِ " [3]

والشاهد هنا هو البيت الثاني لشاعر الغزل العذري جميل بن معمر؛

---

[1]- ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري، المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ج2، ص 213.

[2]- المصدر نفسه، ج2، 134.

[3]- المصدر نفسه، ج 2، ص 134.

حيث يقول الشاعر أن الذي يحب يغنيه القليل من حبيبه؛ وإن كان هذا المحب في الأصل لا يقبل ولا يرضى لمحبوبه بالعطاء والمنح القليل وهذا ينم عن قمة الحب؛ وهنا يجد القارئ أن المتنبي في بيته السابق امتص رؤية جميل في الحب ونقلها إلى رثاء التنوخي لتصبير أهل الفقيد والذين قال فيهم في البيت الذي يسبق بيته السابق موضع التناص:

يمت شاسع دارهم عن نية إن المحب على العباد يزور [1]

حيث قصد من هذا القول حسب الشارح أن من يحب (إشارة إلى المتنبي نفسه) يزور من يهواه وإن كان بعيدا منهم. ومن ثم يأتي بيته التالي موضوع الدراسة ليقول فيه المتنبي أن هذا المحب يقنع من حبيبه بالقليل ولو حتى باللقيا وأول النظرة؛ فالإنسان العظيم حسب الشاعر يكتفي بالقليل من الحاجات الروحية الشعورية؛ وهنا يجد القارئ أن المتنبي قد تشرب وامتص بيت جميل السابق، فضمن بعضا من ألفاظه وعباراته ومعانيه ومثال ذلك قول المتنبي (**قنعت**) يقابله قول جميل (**يرضيني**)، وقول الأول (**القليل من الحب**) يقابله قول الثاني (**قليل نوالكم**)، **وقول المتنبي** (**القليل من المحب كثير**) وقول الثاني (**أرضى لكم بقليل**)؛ فهنا يلمح القارئ أن المتنبي عمل على تشرب نص جميل وإنتاجه في سياق جديد وهو الرثاء وبناء جديد يعبر عن الرؤية نفسها التي عبر عنها جميل في نصه. وهي رؤية تنم عن كرم الاخلاق ذلك أنها تنظر إلى الحب نظرة دائمة أبدية لا تزول، كما أنها تعبر عن أن هذا الحب يرضي المحبين بالقليل من بعضهم البعض ليس زهدا وتكبرا بل حنانا ولطفا ورحمة ببعضهم. فنظرة واحدة من بعضهم قد تزيد في عمرهم لشدة هذا الحب وصدقه وعمقه. لذا فالمتنبي تبنى هو الآخر مثل هذه الرؤية التي ألفاها عند جميل لما لها من صورة في نفسه ومشاعره تجاه قوم التنوخي.

[1]- المصدر السابق، ج2، ص 134.

ومكمن تفرد المتنبي في نصه هذا حسب وجهة نظري؛ هو قدرته الفائقة على الاستفادة من نصوص سابقيه ومحاورتها وتوظيفها في سياقات جديدة تختلف عن سياقات تلك النصوص ففي المثال السابق استطاع نقل رؤية جميل من سياق الغزل العذري إلى سياق الرثاء وتصبير أهل المرثي.

ومن النماذج الشعرية التي تواصل فيها المتنبي مرة أخرى مع شعراء الغزل في العصر الأموي، قوله في بيت شعري من قصيدته العينية التي مدح بها علي بن ابراهيم التنوخي:

كأن نقابها غيم رقيق يضيء بمنعه البدر الطلوعا [1]

فالشاعر افتتح مدحه للتنوخي بمقدمة غزلية، مفادها أن هذه المتغزل بها تنتقب بنقاب شفاف يغطي وجهها، كالغيم الرقيق الذي يغطي البدر المنير؛ فهي لحسنها وضياء وجهها تشرق من وراء نقابها كإشراق البدر وطلوعه من تحت الغيم الرقيق وهو تشبيه لطيف معبر عن مدى البهاء والحسن الذي تتمتع به هذه المتغزل بها؛ وهنا يجد القارئ لهذه الصورة بألفاظها وتراكيبها ومعانيها؛ أن المتنبي قد تواصل في نصه هذا مع نص عمر بن أبي ربيعة (البيت الأول فقط) في قوله [2]:

وجه يضيء فليس يخفي نوره لا يمنع البــدرَ الطلوعُ نقابها

إذاومشت فوق التراب بدّ ِلها أضحى يدلّ على العبير ترابها

محدثا نوعا من التغيير والتحوير في هذا النص السابق/ نص عمر، حيث أعاد صياغته وسبكه في قالب جديد معتمدا أسلوب التقديم والتأخير في بعض الألفاظ مثل قوله نقابها، لا يمنع البدر، يضيء، مبديا تميزه في استخدام التشبيه الواضح للتعبير عن غرضه (المدح) وهذا إن دل على شيء، فإنه يدل حسب وجهة نظري عن المقدرة الشعرية المتميزة التي يمتلكها المتنبي.

---

[1] - ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري ،مصدر السابق، ج2، ص252.

[2] - أبو سعيد محمد بن أحمد العميدي: الإبانة عن سرقات المتنبي، (د، ط)، دار المعارف، مصر، 1961، ص ص 174، 175.

ومن النماذج الشعرية الأخرى التي يتابع فيها المتنبي تشربه وامتصاصه وانفتاحه على نصوص الغزل في العصر الأموي قوله:

راميات بأسهم ريشها الهـــد ب تشق القلوب قبل الجلود [1]؛ حيث يقول الشارح في شرح معناه " **يريد بالأسهم: الاعين، ولما سماها أسهما جعل لها ريشا لأن الريش يقوي السهام؛ كذلك لحظاتهن إنما تصل إلى القلوب بحسن أشفارهن وأهدابهن، وتنفذ إلى القلوب، أي تصل إلى القلوب، فتنفذ فيها قبل الجلود، والبيت منقول من قول كثير:**

رمتني بسهم ريشه الهدب لم يضر ظواهر جلدي وهو في القلب جارحي" [2]

فالقارئ لبيت المتنبي يستشف وبوضوح تشرب الشاعر لنص كثير وتوظيفه له بشكل شبه تام في نصه؛ حيث رأى أن سهام عيون المتغزل بهن تصل إلى القلوب دون أن تشق جلود المحبين ربما لحدتها، وهو في هذا يوظف رؤية كثير للحب؛ حيث أن هذا الأخير يقول أن سهام عيون محبوبته عزة تنفذ إلى قلبه دون أن تحدث ضررا في جلده، أي أنه أراد أن يصف شدة وقع عيونها عليه ومدى الولع والوله الذي تحدثه في قلبه (مشاعره وأحاسيسه)، ولعل هذه الرؤية هي التي سحرت المتنبي وجذبته لتبنيها وتوظيفها في نصه السابق؛ حيث يجد القارئ أن المتنبي استعمل ألفاظا وتراكيب مشابهة تماما لنظيراتها في النص السابق ومثال ذلك قول المتنبي (**راميات**)يقابلها قول كثير (**رمتني**) ، وكذا قول الأول (**أسهم**) وقول الثاني (**سهم**) ، وكذا قول المتنبي (**ريشها الهدب**) وقول كثير (**ريشه الهدب**) وكذا قول الاول (**قبل الجلود**) وقول الثاني (**لم يضر ظواهر جلدي**) وقول المتنبي (**تشق القلوب**) يقابله قول كثير (**في القلب جارحي**). مما سبق يكاد نص المتنبي يبدو لغير المتفحص فيه اجترارا كاملا لنص كثير، غير أنه حين تتأمله تجد كثير نصه يتحدث عنه هو وحبيبته عزة فقط في

[1] - ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري، المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ج1، ص 314.
[2] - المصدر نفسه،ج 1، ص 315.

حين نجد نص المتنبي يعبر عن تجربة أوسع تتجاوز شخصه إلى كل محب يعيش تلك التجربة لذا استخدم أسلوب الجمع في نصه إشارة منه إلى كل من تجمعهم مثل هذه التجربة.

من خلال ما تقدم عرضه من تداخلات نصية بين شعر المتنبي وغيره من شعراء العربية الذين سبقوه؛ يمكن أن نستشف أنه رغم المقدرة الشعرية الفائقة التي يتمتع بها الشاعر إلا أن التراث الشعري العربي بثرائه وتنوعه وتفوقه على مستوى الصور والألفاظ والمعاني يظل منهلا عذبا ثرا لكل شعراء العربية مهما بلغت شاعريتهم بما في ذلك المتنبي؛ فقد ألفيناه ينهل من هذا النبع الأصيل على مر عصوره وذلك من أجل التعبير عن قيمه المثلى وحالاته الشعورية ومواقفه الوجدانية المشابهة لقيمهم ومواقفهم.

3- التداخل النصي مع شعر زمانه:

بالعودة إلى تواصل المتنبي مع شعراء العربية ودور هذا التواصل في تشكيل نصوصه الشعرية، نعرج على تفاعل المتنبي مع نصوص شعراء عصره، العصر العباسي الذين سبقوه أو عاصروه. ونظرا لتقارب الاطار الثقافي والحضاري والأدبي يجد الباحث أن معاني الشعراء في هذه الفترة متقاربة ربما لاشتراكهم في البيئة الاجتماعية والسياسية والادبية والعلمية والحضارية.

ومن أبرز شعراء العصر العباسي الذين ذكرت شروح المتنبي وكذا الكتب المهتمة بسرقاته –كما يسمونها- أبو نواس، هذا الشاعر غير العربي الذي تميز أيما تميز في الشعر العربي وإتقـــــانه له وتأثيره في غيره من شعراء العربية بمن فيهم المتنبي. حيث اهتم المتنبي برؤية أبي نواس للحياة في مرحلة من مراحل حياته، بأنها متقلبة غير مأمونة ومن ثم فلا خير فيها، فتمثلها في شعره ودافع عنها، ومن نصوصه التي تجلت فيها مثل هذه الرؤية بيت شعري من قصيدته البائية التي مدح بها يسيف الدولة ذاكرا بناء مرعش سنة 341هـ؛ حيث يقول:

ومن صحب الدنيا طويلا تقلبت على عينه حتى يرى صدقها كذبا [1] حيث يقول الشارح في معنى البيت: " **من طالت محبته للدنيا، أي ظاهرها وباطنها وأمامها وخلفها، وتقلبت على عينيه، لا يخفى عليه منها شيء، عرف أن صدقها كذب، وأنها غرور وأماني...وفيه نظر إلى قول أبي نواس:**

إذا اختبر الدنيا لبيب تكشفت له عن عدو في ثياب صديق " [2]

كما يجد القارئ أن ابن بسام صاحب كتاب " سرقات المتنبي ومشكل معانيه، في سياق اتهام المتنبي بالسرقة يعرض البيت السابق للمتنبي ويتهمه بأنه سرقه من بيت أبي نواس السابق [3] ، والذي أورده العكبري في شرحه. وبغض النظر عن تلك التهمة البشعة التي حاول ابن بسام إلصاقها بالمتنبي فإن المتأمل لقول أبي نواس السابق يجد أن الشاعر يرى بأن الدنيا متقلبة خداعة ماكرة، والانسان الذكي الفطن وحده هو الذي له خبرة بأمور الدنيا وغرورها وتقلباتها، فهي ذلك العدو المتخفي في صفات الصديق، والمرء الذي يركض وراءها ويجعل منها همه ومبتغاه، تخدعه وتمكر به وتوصله إلى ما لا يحمد عقباه؛ وفي المقابل فإن الانسان العاقل حقا لا يمكنها خداعه واللعب والعبث به لأنه خبرها وجربها وعرفها على حقيقتها فهو من هذا المنطلق يتعامل معها بكل حيطة وحذر. وقد عمل المتنبي في نصه السابق على امتصاص هذه المعاني وإعادة بناءها من جديد في نصه طابعا إياها بطابع لغوي وتركيبي خاص به معبرا به عن تلك الرؤية نفسها للدنيا. حيث يجد القارئ أن المتنبي ضمن في نصه السابق ألفاظا وعبارات من نص أبي نواس، حيث نجده يقول: (**ومن صحب الدنيا طويلا تقلبت**) في مقابل قول أبي نواس (**إذا اختبر الدنيا لبيب تكشفت**)، وكذا قول الأول(**على عينه حتى يرى صدقها كذبا**) في مقابل قول أبي نواس (**عن عدو في ثياب صديق**). فالرؤية التي تطبع النصين هي نفسها

---

[1] ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري، المسمى بالتبيان في شر ح الديوان، ج1، ص 57.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ابن بسام النحوي: سرقات المتنبي ومشكل معانيه، تح: مُحَمَّد الطاهر بن عاشور، (د، ط)، الدار التونسية للنشر، تونس، أوت 1970، ص 14.

وتتمثل في الدعوة إلى عدم الاغترار بالدنيا وهذا هو الامر الذي يميز النصين السابقين بأنها يندرجان في سياق الحكمة التي تنبع إلا عمن خبر الدنيا حقا وجربها وأراد نشر الخير بين الناس حتى تصلح حياتهم وآخرتهم.

ولأن المتنبي شاعر المدح بلا منزع فقد سعى إلى استثمار جملة من المعاني والصور الواردة في نصوص شعراء العصر العباسي، الذين اشتهروا ببراعتهم في ذلك، من أجل خدمة غرضه والاعلاء أكثر بشعره وكذا ممدوحه، ذلك أنه لم يكن يمدح أيا كان بل يمدح إلى رؤوس الدولة وزعماءها الشجعان، فالمتتبع لقصائده الشعرية المدحية (العضديات، السيفيات...)، يجده يسبغ على ممدوحه صفات توق صفات البشر العاديين من ذلك مثلا أنه يجعل من شخص ممدوحه في بما يتحلى به من مكارم وفضائل مساويا وكفؤا لكل الخلق مجتمعين، بمعنى أن جميع الناس الكرماء والفاضلين اجتمعوا في شخص واحد هو الممدوح. وهذا الوصف بالذات لم يكن المتنبي وحده السباق إليه فقد لاحظ الباحثون والدارسون إلى أن العديد من الشعراء من سبقه إليه ومن بينهم أبو نواس.

حيث يقول: **ولـــــيس لله بمستنكر أن يجمع العالم في واحد** [1]

فاستوحى المتنبي المعاني السابقة الواردة في نصي أبي نواس وضمنها في نصوصه الآتية حيث يقول:

هي الغرض الأقصى ورؤيتك المنى ومنزلـــك الدنيا وأنت الخلائق [2] وكذا قوله:

أحـــلما ترى أم زمانا جديـــدا أم الخلق في شخص حي أعيدا [3]

وقد أشار البرقوقي إلى استفادة المتنبي في هذا البيت من بيت أبي نواس السابق.

---

[1]- أبو نواس: ديوان أبي نواس، شر: محمود أفندي واصف، ط 1، المطبعة العمومية، مصر، 1898، ص 87.

[2]- عبد الرحمان البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ج 3، ص 90.

[3]- المصدر نفسه، ج 2، ص 86.

ويقول المتنبي : **هدية ما رأيت مهديها إلا رأيت العباد في رجل** [1]

فحين يتأمل القارئ أبيات المتنبي السابقة؛ يجده فيها قد استثمر المعنى الوارد في بيتي أبي نواس السابقين، والمتعلق بمكارم الأخلاق التي يتحلى بها الممدوح؛ حتى كأن جميع الخصال الحميدة الموزعة على البشر قد اجتمعت فيه مرة واحدة. فعمل المتنبي على امتصاص هذا المعنى وتضمينه في أبياته السابقة؛ غير أنه ألبسه لبوسا لغويا وتركيبيا خاصا به في كل بيت يتوافق والسياق النصي لكل منها. فيجده القارئ قد عبر عنه باستخدام العبارات الآتية: **(وأنت الخلائق)، (أم الخلق في شخص حي أعيدا)، (رأيت العباد في رجل)**. فالتنويع الأسلوبي في التعبير عن المعنى السابق يبرز تلك المقدرة الفنية المميزة التي يتمتع بها المتنبي ومن ثم القدر ة على إعادة المعنى نفسه ولكن بأسلوب جديد يتناسب وغرضه الذي يهدف إليه في نصوصه. فالمتنبي منفتح على نصوص الآخرين لكن بمحافظته على هويته الشعرية والشعورية، فيستفيد منها بالقدر الذي يحتاجه ولا يتعدى ذلك إلى السرقة كما اتهمه بذلك العديد من نقاد العرب القدماء.

ومن الأمثلة أيضا على استلهام المتنبي من نصوص العصر العباسي، بيته الشعري الآتي من قصيدته القافية والتي قالها في صباه مادحا أبا المنتصر شجاع بن مُحَمَّد بن أوس بن رضا الأزدي؛ حيث يقول: **أين الأكاسرة الجبابرة الألى كنزوا الكنوز فما بقين ولا بقوا** [2] **.**

فمن أجل تتبع التداخل النصي بين هذا البيت والنص الغائب المتداخل معه؛ سأستعين بشرح العكبري لتتبع مظاهر التناص في شعر المتنبي مع شعر أبي العتاهية كما فعلت مع أغلب التداخلات النصية فيما سبق؛ حيث يقول في شرح البيت السابق: " **يقول: أين الملوك، وأين الجبابرة الذين كنزوا المال وأعدوه، فلن يغني عنهم مع الموت شيئا، ثم مع هذا ما بقي هو ولا هم، وهذا وعظ شاف، وهو من قول أبي العتاهية:**

[1] - عبد الرحمن البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ج 3، ص 291.

[2] - ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري، المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ج 2، قافية القاف، ص 334 .

أين الأولى كنزوا الكنوز وأسسوا أين القرون هي القرون الماضيه؟

درجوا فأصبحت المنزل منهم عُطُلا وأصبحت المساكن خاليهْ ! " [1]

فلقد عمل المتنبي على استثمار بيت أبي العتاهية وتوظيف أبعاد الزهد في الحياة الواردة فيه، لتقديم الموعظة والعبرة في سياق مدح شجاع بن مُحَمَّد الازدي. فيقول له كما ورد في الشرح: أين الجبابرة والملوك أين هم وأموالهم التي كنزوها وجمعوها، فحين باغتهم الموت لم يبق عليهم ولا على أموالهم حيث ذهبت حينما ذهبوا، فلم تغن عنهم شيئا.

يجد القارئ أن المتنبي امتص معاني نص أبي العتاهية وضمنها نصه، وأعاد بناءها من جديد في نصه طابعا إياها بطابع لغوي وتركيبي خاص به معبرا به عن تلك الرؤية نفسها عن ضرورة الزهد في الدنيا وما فيها. حيث يجد القارئ أن المتنبي ضمن في نصه السابق ألفاظا وعبارات من نص أبي العتاهية، حيث نجده يقول: (**أين الأكاسرة الجبابرة الألى؟**) ونجد أبا العتاهية يعبر عن ذلك بقوله (**أين الأولى؟**) فالمتنبي عبر عن الألى بالأكاسرة الجبابرة فقد حدد في نصه من يقصد بالألى وهذا يجعله من وجهة نظري يمتص عبارة أبي العتاهية بدلا من أن يجترها نفسها، كما نجده يعبر عن المعنى في بيت أبي العتاهية **درجوا فأصبحت المنزل منهم عُطُلا وأصبحت المساكن خاليهْ**) بقوله (**فما بقين ولا بقوا**) ، في حين نجده يجتر عبارة أبي العتاهية نفسها دون تغيير في قوله(**كنزوا الكنوز**)، غير أن ذلك لا ينقص شيئا من شاعرية المتنبي بالمقارنة مع جملة سياقه النصي الذي وردت فيه العبارة. والخلاصة التي يصل إليها القارئ من هذا التداخل النصي بين النصين السابقين، أن المتنبي أخذ قول أبي العتاهية وتشربه وأعاد بناءه بسياق جديد على سبيل الوعظ والارشاد وترك الدنيا والزهد فيها وأخذ العبرة من الأمم السابقة.

[1]- المصدر السابق، ج 2، قافية القاف، ص 335.

ومن نماذج تناصات المتنبي مع نصوص أبي العتاهية في سياق الوعظ والنصيحة والارشاد قول المتنبي:

وأيقن الناس أن زارعها بالمكر في قلبه سيحصدها [1]

في قصيدته الدالية في مدح مُحَمَّد بن عبيد الله العلوى؛ حيث يقول الشارح فيه: " **الضمير في قلبه: للزارع، ويكون المعنى، سيحصد ما فعل في قلبه بالمكر، يريد أنه يجازيه بما فعل ضربة في قلبه يقتله بها، والضربة في القلب لا تخطئ المقتل... ويكون المعنى أن الزارع بالمكر الذي أضمره في قلب نفسه...يقول: إن هذه الضربة مكرَ بها عدوه، ولو واجهه لما قدر عليه، وقد علم الناس يقينا أن الذي مكره بهذه الضربة زارع سيحصد ما زرع، أي يجازيه به هذا الممدوح** " [2].

فهذا المعنى الذي نقرأه في الشرح السابق جاء ليدل على موقف الشاعر من الماكرين الانتهازيين الذين يطعنون من الخلف، وهو موقف جاء في سياق أخذ العبرة بالتحذير من المكر فهو أسلوب وعظي إرشادي يذكرنا بأسلوب أبي العتاهية في بيته الآتي:

النُّفُوسُ مَا كَسَبَتْ وَيَحْصِدُ الزَّارِعُونَ مَا زَرَعُوا [3]

فإن كان المعنى الوارد في هذا النص هو معنا عام ساقه أبو العتاهية كموعظة للناس بأن ما عملوه من خير أو شر سيجدونه بعد أن تلاقي الأنفس ربها؛ فإن المتنبي تداخل معه في هذا المعنى (**ويحصد الزارعون ما زرعوا**) فأخذه وضمنه في نصه لكن خصصه للحديث عن المخادعين والماكرين الذين سيحصدون ما مكروا في الدنيا قبل الآخرة (**وأيقن الناس أن ... بالمكر ... سيحصدها**)، ولقد أجاد في أخذه بتخصيص معناه وقصره على أمر محدد يخدم الغرض الذي يريد وهو مدح علي والدفاع

[1] - ديوان أبي الطيب المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري، ج1، ص 308.

[2] - المصدر نفسه، ج ن، ص 308.

[3] - أبو العتاهية: ديوان أبي العتاهية، (د، ط)، دار بيروت، بيروت، لبنان، 1406هـ/ 1986م، ص 268.

عنه، فأضحى المعنى في نص المتنبي وكأنه له وحده بسبب إجادته في تركيبه وصياغته، وهو في الأصل معنا مشترك بينه وبين من سبقه بمن فيهم أبو العتاهية.

وكما سبق وأشرت فمن أجل تتبع التداخل النصي بين نصوص المتنبي / النص الحاضر ونصوص أبي العتاهية/ النص الغائب؛ سأستعين بشرح العكبري لتتبع مظاهر هذا التداخل وشعريته في نصوص الشاعر اللاحق؛ ولذا فمن نماذج تواصله مع شعر أبيالعتاهية التي ألفيتها مشارا إليها في كتاب الابانة للعميدي؛ قوله في قصيدته اللامية :

وإذا ما خلا الجبانُ بأرضٍ طلب الطعن وحدهُ والنزالا [1]

حيث يمدح المتنبي سيف الدولةمعرضاً بالروم بقوله : إن الجبان إذا كانمنفرداً بعيداً عن الأقران يطلب الطعان والمنازلة، فإذا شعر بقوة مقاتله رجع إلى طبعه وفر، وهذا شأن الروم مع سيف الدولة فهم شجعان ما لم يروه.

يقول العميدي ذاكرا البيت الشعري الذي أخذ منه المتنبي المعنى السابق ؛ وذلك في حديثه عن مواطن سرقات المتنبي، كما يحلو له أن يسميها: "أبو العتاهية

وإذا الجبان رأى الأسنة شرعاً عاف الثبات فإن تفرد أقدما" [2]**.**

فأبو العتاهية في نصه السابق يصف حال الجبان في المعركة؛ إذ إنه بمجرد رأيته لأسنة الرماح مستعدة متجهة يتزعزع ولا يثبت من شدة الفزع والخوف منها؛ كان متفردا في مكان ما لوحده طلب النزال والمطاعنة؛ وهو المعنى الذي ضمنه المتنبي في بيته السابق واستعان بألفاظ بيت أبي العتاهية وضمنها هي الأخرى في بيته؛ لكن كما اعتدنا نجده يعبر عنها وعن المعنى بأسلوبه ولغته الخاصة به المتناسبة مع غرضه الشعري والشعوري مثبتا في كل مرة مقدرته الشعرية الفائقة المتميزة المترفعة عن السطو

[1] - ديوان المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري، ج3، قافية اللام، ص 143.

[2] - أبو سعد محمد بن أحمد العميدي: الإبانة عن سرقات المتنبي، ص 62.

والسرقة كما اتهمه بعض النقاد والدارسين. فنجد أبا العتاهية يقول **(وإذا الجبان)** فيستعملها المتنبي في نصه كما هي (**الجبان**) ثم يقول أبو العتاهية(**فإن تفرد أقدما**) ويقول المتنبي **(طلب الطعن وحدوالنزالا)**، فالنصان يصبان في معنى واحد وهو أن الجبان إذا لم يرى من هو أقوى منه ظن نفسه قويا غير أن هذه الثقة الكاذبة سرعان ما تتبدد إذا كان في حضرة من هو أقوى منه؛ غير أن ما يميز نص المتنبي أن صاحبه خصص معناه وقصره على الروم أعداء سيف الدولة.

ومن أبرز شعراء العصر العباسي الذين تواصل معهم المتنبي في نصوصه وتداخل معهم وأخذ عنهم وذكرتهم الكتب العربية التراثية المهتمة بشعر المتنبي هو الشاعر الشهير " أبو تمام". وكما سبق وتم الاشارة إليه فإن المتنبي استحضر كثيراً من النّصوص الشعرية العربية السابقة عليه أو المعاصرة له والتي تتسق ورؤيته الشعرية والشعورية الحياتية، فأظهر براعة فائقة في تعامله معها من خلال طبعها بطابعه الخاص ، وتحميلها شحنات دلالية خاصة تعبر عن رؤاه الشعرية التي تميز شخصيته المعروفة بالأنفة والعزة. وتواصل المتنبي في نصوصه مع من سبقه ليست ظاهرة خاصة به وحده؛ بل استيحاء الموروث الشعري العربي والتواصل معه وحتى محاكاته تعدّ من أقدم الظّواهر في الأدب العربي فلا يوجد شاعر لم يفد من شعر غيره الّذي يمّثل بالنسبة إليه عالماً يزخر بالّتجربة الشعرية والفنية واللغوية والفكرية والحياتية، التي يستمد منه الاسلوب الفني والصور والمعاني الّتي يطرقها في نظمه. ويعد الحفظ سببا قويا في تواصل الشعراء بغيره من الشعراء؛ حيث إن الذاكرة اللاحقة تقوم أحيانا بالاسترجاع الّتلقائي اللاواعي وأحياناً بالاسترجاع الواعي الّتذكر أو استدعاء المعاني الّتي يحتاجها المبدع من أجل إثراء تجربته الشعرية وإضفاء جماليات فنية ومعنوية عليها.

لذا يجد القارئ أن المتنبي هو واحد من هؤلاء الشعراء الذين استلهموا في شعرهم ما يتناسب مع تجربته ورؤاه من شعر من سبقوه أو عاصروه؛ ولأن أبا تمام من أبرع شعراء العربية الذين شُهد لهم بالتفوق والتميز وحتى التفرد في نظم شعرهم، فقد كان من أبرز الشعراء الذين تواصل معهم المتنبي في شعره وتأثر بهم فيه. حيث تذكر الاخبار أن المتنبي كان مولعا معجبا أيما إعجاب بشعر أبي تمام؛

خاصة وأن الشاعرين يتشاطران إلى حد بعيد الرؤى نفسها (الشعرية الفنية والحياتية)؛ من هنا لم يكن غريبا أن يجد النقاد والدارسون المهتمون بشعر الشاعرين خيوطا تربط وتواشج بين نصوصهما؛ خاصة في تأثر المتنبي بأبي تمام في التعبير عن الممدوح النموذج والمثال والقيم المثلى التي يجب أن يتحلى بها العربي الأصيل؛ لذا يجد المتتبع لشعر الشاعرين أنهما وجها جل اهتمامهما في نظميهما إلى تشكيل صورة مثالية للممدوح المتسم بالقيم المثلى العربية ممثلة في الكرم والجود والشجاعة والاقدام وقوة البأس والفتك في المعارك، والمكانة الرفيعة في العيون والقلوب حبا أو خوفا.

ومن ثم فنماذج التداخل النصي بين شعر المتنبي وشعر أبي تمام كثيرة جدا باعتراف أشهر النقاد القدماء على رأسهم صاحب الوساطة والعميدي صاحب المنصف للسارق والمسروق منه وابن بسام النحوي صاحب سرقات المتنبي ومشكل معانيه، أضف إلى ذلك شهادة شراح ديوان المتنبي الذين يقرون بتواصله مع نصوص أبي تمام بشكل كبير وملفت يكاد يمس كل قصائده الشعرية، وإن كان الأمر كذلك فإنه من الصعوبة بمكان أن نعرض جل هذه التداخلات في هذا المقام لتشعب هذه الدراسة ومتطلباتها؛ لذا سأعمل على عرض بعض التداخلات النصية بين الشاعرين مع العمل على استقراء جماليات هذا التداخل النصي.

في النموذج الآتي وجه من وجوه انفتاح المتنبي على شعر أبي تمام، واستهامه من نصوصه لرسم صورة الممدوح المثال الذي يتحلى بالقيم المثلى والتي يرى فيها نفسه، متواصلا مع نصوص الشاعر السابق؛ فيقول [1]:

من كان فـــوق محل الشمس موضعه فلـــــيس يرفعه شيء ولا يضع

سْ ـــــلِمِ يمُ الكرُّ في الأعقابِ مُهجتَهُ إنْ كان أسلمها الأصحابُ والشيَّع

[1] - ديوان المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري، ج2، قافية العين، ص232.

يقول العكبري في شرح البيت الثاني: " الكر: الاقدام في الحرب مرة بعد أخرى. والأعقاب جمع عقبة... يقول: إذا أفرده أصحابه في هذا اليوم لم تسلّمه شجاعته وإقدامه في الأعداء، بل امتنع بإقدامه وكره على أعداءه... ومثله للطائي:

ما غاب عنه من الاقدام أسرفه في الروع إن غابت الانصار والشيع" [1]

فالمتأمل في الشرح السابق يجد أن المتنبي يمدح ممدوحه بالقول أنه بإقدامه وشجاعته في المعركة يستطيع أن يتصدى لأعدائه، حتى وإن خذله أعوانه في أرض المعركة. وهو في هذا يستلهم معنى بيت الطائي السابق الذي أورده العكبري في شرحه. حيث إن أبا تمام قد أورد بيت السابق في سياق رثاء بني حميد بن قحطبة، فيقول لهم إذا ما خذلكم أنصاركم وأشياعكم في الحرب؛ فإنكم بالرغم من ذلك تقدمون على أعداءكم بكل قوة وشجاعة وبسالة. فالمتنبي قد انتص هذا المعنى وتشربه وضمنه فينصه السابق مولدا منه دلالة جديدة تناسب موقف المدح بعد أن كان المعنى في سياق الرثاء، مع ما يتناسب والموقف الشعوري تجاه ممدوحه. ومظهر التضمين في بيت المتنبي يتضح في الآتي: يقول حبيب (**إن غابت الانصار والشيع**) فيقول المتنبي(**أسلمها الأصحابُ والشيَّع**)، **ويقول الاول (ما غاب عنه من الاقدام أسرفه في الروع)** فيقول المتنبي(**لم يُسلمْه الكرُّ في الأعقابِ مُهجتَهُ**) ، فالمتنبي سعى إلى ترسيخ معنى أبي تمام المتعلق بالشجاعة والاقدام مهما كانت الظروف وتلك هي خصال ممدوحه المثال الذي يرى فيه نفسه.

ويتواصل المتنبي مع أبي تمام في سياق آخر يعبر عن موقف الانسان في الحياة، وهذا الموقف يحمل دلالة الحكمة التي عرفا بها الشاعران فيقول:

إذا أنتَ أكرمتَ الكريمَ ملكتَهُ وإنْ أكرمَ اللئيمَ تمرَّدا [2]

---

[1] - المصدر السابق، ص232.

[2] - ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح أبي البقاء العكبري، ج 4، قافية الميم ، ص 152.

يتساءل المتنبي إذا أساء إليه وضيع لئيم ولم يوجه اللّوم إليه فإلى من سوف يوجه اللّوم في هذه الحالة ؛ وهنا نجد العكبري يشير إلى أن هذا المعنى استوحاه المتنبي من معنى بيت لأبي تمام الطائي، فيقول في شرح بيت المتنبي السابق: " **المعنى: إذا كان اللئيم يسيء إليّ ، لم يتوجه اللوم على غيره. وهذا من قول الطائي:**

إذا أنا لم أَلُمْ عثراتِ دهرٍ أُصِبتُ بها الغداة فَمن أَلومُ " [1]

فالمتأمل في النصين السابقين يلمح تشابها في البناء الفني للبيتين من حيث استخدام أسلوب الشرط وجوابه وكذا استعمال ألفاظ بعينها مثل أداة الشّرط (إذا) والفعل (ألوم) وكذا استخدام حرف الروي نفسه (الميم) وحركته نفسها (الضمة) عند كلا الشاعرين ؛إلا أن معنى الإساءة الذي طرقه المتنبي يأتي من اللّئيم، بينما معناها عند أبي تمام أنها متأتية من عثرات الدهر. فالمتنبي ضمن في نصه السابق معنى الاساءة في نص أبي تمام إلا أنه كيفه مع سياق نصه الخاص فعبر عنه بصياغة جديدة ودلالة جديدة أيضا تخدم غرضه الشعري والشعوري.

وفي سياق تقديم صورة الممدوح المثال عند المتنبي يلفي القارئ تداخلا نصيا آخر بيته وبين نص لأبي تمام ذكره العكبري في شرحه؛ حيث يقول المتنبي في قصيدته العينية التي مدح بها سيف الدولة:

وما نجا من شفار البيض منفلتٌ نجا ومنهنَّ في أحشائه فزع [2]

فيقول العكبري في شرح هذا البيت: " **شفار البيض حد السيوف... يقول: وما نجا من حد السيوف منفلت أنجاه فراره، وعصمه من القتل هربه، فهو لا يأمن من شدة فزعه، ومن كانت هذه حاله فحياته موت، ونجاته هلك، فهو ينظر إلى قول حبيب:**

---

[1] - ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح أبي البقاء العكبري، ج 4، قافية الميم ، ص 152.

[2] - المصدر السابق، ج2، قافية العين، ص 228.

إن ينجو منك أبو نصر فعن قدر تنجو الرجال ولكن سله كيف نجا ؟" [1]

فالمتنبي يصف حال رئيس جيش الروم (الدمستق) حينما نجا من الموت في موقعة مع سيف الدولة وجيشه، فهو لم يمت لكن الفزع والخوف اللذان رافقاه بعد هربه ينغصان عليه عيشه فأضحت حياته وموته سيان وهذا جزاء أعداء الممدوح الشجاع القوي الباسل، ويجد القارئ مثلما وجد ذلك الشارح أن المتنبي امتص معنى بيت أبي تمام السابق وضمنه في نصه؛ فحبيب الطائي يصف حال أبي نصر حين نجا من قبضة ممدوحه وقال أن نجاته كانت قدرا من الله، لكن لو يسأل عن حاله بعد فراره لفضل الموت من شدة الرهبة والخوف من البواسل الشجعان فالمعنى في النصين متماثلان إلا أن المتنبي وصف به رئيس جيش الروم وأبا تمام وصف به أبا نصر، كما يجد القارئ أن المتنبي عبر عن المعنى السابق بصياغة وأسلوب جديدان يخدمان غرضه المدحي الخاص، فنجده يقول: **(وما نجا من شفار البيض)** أما أبو تمام فيقول في ذلك **(إن ينجو منك)**، ويقول المتنبي في التعبير عن الفار من قبضة ممدوحه **(منفلت)** في حين يصرح أبو تمام بالفار فيقول: **(أبو نصر)**، و يقول المتنبي **(نجا)** ويقول أبو تمام **(تنجو الرجال)** وأخيرا يقول المتنبي**(ومنهنَّ في أحشائه فــزع)** ويقول حبيب **(ولكن سله كيف نجا)**، فالمتنبي استلهم نص أبي تمام ووظفه بالقدر الذي يخدم نصه هو، مبديا تميزا في التعبير عن مبتغاه وهنا تبرز مرة أخرى المقدرة الشعر ية الفائقة التي يتميز بها المتنبي سواء نظر إلى شعر غيره أو لم ينظر.

ومن نماذج التداخل النصي بين شعر المتنبي وأبي تمام ما أورده العكبري في شرح قول المتنبي من قصيدته التي مدح بها سيف الدولة حينما ورد إليه رسول الروم يطلب الهدنة من الامير سنة 344هـ

حيث يقول المتنبي في البيت الشاهد:

إذا ترحلت عن قوم وقد قدروا أن لا تفارقهم فالراحلون هم

[1] ديوان المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري، ج2، قافية العين، ص 228.

فيقول الشارح في معنى البيت: " ...**قال الخطيب: إن الرجل إذا فارق أناسا وقد ظنوا أنه غير مفارق لهم أسفوا له، فكأنهم راحلون. وقال ابن القطاع: رحلت عن المكان: انتقلت... ومعناه: إذا ترحلت عن قوم قادرين على أن لا يفارقوك، فالراحلون عنك هم. والمعنى: أنه يخاطب نفسه، ويشير إلى سيف الدولة، حتى لا يذمه في رحلته، قائما في ذلك عن نفسه بحجته، أي إذا رحل الراحل عن قوم وهم قادرون على إزاحة علته بإسعاف رغبته، وأغفلوه حتى ترحل عنهم و انقطع بالزوال منهم فهم الذين رحلوه وأزعجوه وأخرجوه، وهو منقول من كلام الحكيم من لم يردك لنفسه فهو النائي عنك وإن تباعدت أنت هنه. وقال ابن وكيع هو مأخوذ من قول حبيب:**

وما القفر بالبيد القواء بل التي نبت بي وفيها ساكنوها هي القفر" [1]

فالتداخل النصي بين نص المتنبي و نص أبي تمام يكمن في المعنى الذي طرقاه، فالمتنبي يريد من نصه كما شرح ذلك العكبري، أن الانسان إذا ما لم يرده أناس ما فإن رحلته عنهم في الحقيقة ما هي إلا رحلتهم وتخليهم عنه هو. وقد امتص هذا المعنى من نص أبي تمام السابق الذي أراد فيه الشاعر أن يقول أن المكان الذي شعر فيه بابتعاد أهله عنه هو المكان المجدب المقفر وليس الصحراء وهو هنا يشير إلى أن المكان الخالي بالنسبة إليه ليست الصحراء الخالية المقفرة بل المكان الذي يوجد فيه ولا يشعر بالانتماء إليه بسبب نأيهم الشعوري عنه. وهو المعنى الذي تشربه المتنبي وضمنه في نصه السابق إلا أنه كيفه مع سياقه النصي فعبر عنه بأسلوبه الخاص فاكتسب دلالة جديدة متولدة عن معنى نص أبي تمام وتختلف عنه في الصياغة التعبيرية التي ألبسها إياها المتنبي؛ حيث نجده يعبر عن معنى أبي تمام في قوله: (**وما القفر بالبيد القواء بل التي نبت بي**) فيأخذه المتنبي ويعبر عنه بقوله (**إذا ترحلت عن قوم وقد قدروا أن لا تفارقهم**) ويعبر المتنبي عن معنى قول أبي تمام (**وفيها ساكنوها هي القفر**) بقوله (**فالراحلون هم**)، فالمتنبي ركز في إظهار معناه على كلمة (**الرحيل**) بينما ركز أبو تمام في إظهار

[1] - ديوان المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري، ج3، قافية الميم، ص 372.

معناه على كلمة (**القفر**) لكنهما في النهاية يصبان نصيهما باختلاف أسلوبيهما في المجرى نفسه، الذي تم الاشارة إليه آنفا وهو ترك الآخرين لك يعد هو رحيلا عنك بطريقة غير مباشرة.

وإذا أراد الدارس تتبع المواطن الكثيرة للتداخل النصي بين نصوص المتنبي/ اللاحق ونصوص أبي تمام/ السابق، فما عليه إلا العودة إلى الكتب التراثية التي اهتمت بشعر المتنبي وعلى رأسها الوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني، وكذا كتاب الابانة عن سرقات المتنبي للعميدي وكذا المنصف للسارق والمسروق منه لابن وكيع التنيسي وكذا الابانة عن سرقات المتنبي ومشكل معانيه لابن بسام النحوي، إضافة إلى شروح ديوان المتنبي وعلى رأسها شرح العكبري وشرح عبد الرحمن البرقوقي.

و لم يقتصر استلهام المتنبي من شعر عصره على شاعر بعينه، وإنما كان تواصله النصي مع العديد منهم خاصة أولئك الذين شهد لهم بالفحولة والاجادة والشجاعة. ومن بين هؤلاء الشعراء الذين كثر تداخل نصوص المتنبي مع نصوصه شاعر الوصف البحتري فهو ثالث أشهر شعراء العصر العباسي إلى جانب أبي تمام والمتنبي، لما تميزت به نصوصه الشعرية من جودة تركيب ومتانة سبك وقوة في المعاني، فالكتب التراثية المهتمة بشعر المتنبي تثبت مدى تواصله معه ونماذج ذلك تقارب تقريبا نماذج تداخله النصي مع أبي تمام. وفي الآتي سيجد القارئ أن المتنبي عمل في تداخلاته النصية مع نصوص البحتري على توظيف تلك النصوص وصهرها في نصوصه بأسلوب وصياغة خاصة به؛ معبرا بها عن رؤاه وقناعاته ومواقفه المميزة في الحياة.

من هذا المنطلق سأعمل على اختيار بعض النماذج الشعرية وذلك بعد الاسترشاد بالكتب التراثية السابقة. فمن تلك النماذج التي يلفيها القارئ في شعر المتنبي بيته الشعري من قصيدته في مدح أبي القاسم طاهر بن الحسين العلوي و الذي يقول فيه:

إذا لم تكن نفس النسيب كأصله فماذا الذي يُغني كرامُ المناصبِ [1]،

[1]- ديوان المتنبي، بشرح أبي البقاء العكبري، ج1، قافية الباء، ص155.

فيقول العكبري في شرحه: " **المعنى- يقول: ليس القرب والبعد بالنسب إنما هو بالفعل فإذا كان الشريف شريفا صادقا ولم يفعل فعل آبائه فليس له بشرفه فخر، لأن كرم الأصول لا يغني مع لؤمالنفس... وكقول البحتري: ولست أعد للفتى حسبا حتى يُرى في فعاله حسبه**" [1] .

بيت البحتري السابقيوحي بالمعنى الآتي: أنه ليس للمرء أصل وشرف رفيعين إلا ّ إذا اقترنا بأفعال وأقوال صاحبهما؛ أما إذا كان العكس فما الذي سيجنيه الفتى من ذلك النسب إلا العار وهذه الرؤية تشربها المتنبي وأعاد صياغتها بأسلوبه الخاص في نصه السابق مما ولد لديه دلالة جديدة هي مشابهة لمعنى بيت البحتري وتتجاوزها في الوقت نفسه لتعبر عن غرض الشاعر وأهدافه الخاصة.

فيجد القارئ أن المتنبي في بيته السابق أراد القول لممدوحه أن منزلة الانسان ورفعته ليس مرتبطة بالبعد أو القارب من النسب وإنما هي مرتبطة مباشرة بأفعاله، فالشريف النسب ما لم يفعل ما فعله أباؤه من بطولات ومكارم فليس له بشرفه أي فخر أو اعتزاز؛ فكرم وشرف الأصول لا يرفع ولا يغني شيئا مع لؤم النفس وفساد الاخلاق؛ وهنا يجده قد ضمن بيت البحتر ي ووظفه في نصه كالآتي: **(ولست أعد للفتى حسبا)** فيضمن معنى الصدر في عجز بيته فيقول**(ماذا الذي يُغني كـــرامُ المناصـــبِ ؟)** في حين ضمن معنى عجز بيت البحتري**(حتى يُرى في فعاله حسبه)** في صدر بيته فقال: **(إذا لم تكن نفس النسيـــــب كأصله)**. فالشاعران أرادا الوصول إلى المعنى نفسه وهو أن الشرف والرفعة تنال بالأفعال والمواقف لا بالأصول ورفعة النسب، وهو من المعاني المتداولة عند شعراء العربية إلا ان المتنبي عبر عنه بأسلوبه الخاص كما هو باد في نصه.

ومن النماذج الشعرية الاخرى التي تواصل فيها المتنبي مع نصوص البحتري بيت شعري من قصيدته البائية الذي يقول فيه:

وكل امرئ يولي الجميل محبب وكل مكان ينبت العز طيب [2]

---

[1] - المصدر السابق ، ص ص 155، 156.

[2] - ديوان المتنبي، بشرح العكبري، ج1، قافية الباء، ص183.

فهو هنا قد ضمن معنى بيت البحتري الذي يقول فيه:

وأحب أقطار البلاد إلى الفتى أرض ينال بها كريم المطلب [1]

فالمتنبي أحب الممدوح وآثره على أهله لما أسدى له من الجميل , فطابت له الإقامة بساحته لما لقي فيها من العز والاكرام والترحاب وقد استمدّ معناه من عجز بيت البحتري: فهذا الأخير يربط حب الإنسان بالأرض إذا توفّرت له الحياة الكريمة عليها،وتحقّقت آماله وطموحاته فيها. بينما المتنبي وسع معناه ليشمل الإنسان والمكان فالأرض تكسب قيمتها من الإنسان الّذي يعيش عليها. حيث يجد القارئ أن المتنبي ضمن بيت البحتري كاملا **(أحب أقطار البلاد إلى الفتى أرض ينال بها كريم المطلب)** في قوله: **(وكل مكان ينبت العز طيب)** وزاد عليه في التعبير عن المعنى قوله: **(وكل امرئ يولي الجميل محبب)**. وبذلك فهو امتص معنى نص البحتري وعمل على محاورته والتعبير عنه بأسلوب وصياغة خاصين به فيكون نص المتنبي من هذا المنطلق أشمل وأعذب في التعبير عن الغرض.

ويواصل المتنبي في شعره تواصله واستلهامه من نصوص البحتري ومثال ذلك بيت شعري من قصيدته اللامية التي يرثي فيها أبا الهيجاء عبد الله بن سيف الدولة، والذي يقول فيه:

إذا تأملت الزمان وصرفه أيقنت أن الموت ضرب من القتل [2]

يقول العكبري في شرح هذا البيت: " **المعنى: إذا تأملت تصاريف الزمان وتدبرت الدهر وخطوبه تيقنت أن ما حتّم على الانسان من الموت كالذي يتوقعه من القتل؛ لأن الأمرين متساويان في مكروههما، متماثلان فيما يشاهد من عدم الحياة لهما، فما ظنك بشيء يكون آخر مصيره، إلى أكره ما يحذر من أموره. وهذا يوجب الزهد في الدنيا ويدعو إلى الأعراض عنها وقلة الأسف عليها، وهو منقول من قول عنترة:**

[1] - أبو سعد محمّد بن أحمد العميدي: الإبانة عن سرقات المتنبي، ص 79.

[2] - ديوان المتنبي، شرح العكبري، ج 3، قافية اللام، ص 51.

فاقْني حياءك –لا أبالك واعلمي أنيّ امرؤ سأموت إن لم أُقتلِ

وقال البحتري:

رأى بعضهم بعضاً على الحب أسوةً فَماتوا وموت الحُبّ ضرب من القَتْلِ ،

يريد أن يقول أن قتل الحب إياهم كقتل السيف " [1]

فيرى القارئ أن الشاعر يعتبر الموت بسبب لآلام والاوجاع التي يحدثها تقلب الدهر في الانسان نوعاً من القتل ذلك أنه حسب رؤيته من لم يقتل بالسيف وتوفي بأسباب أخرى أو بتبدل وتغير الزمان عليه فحال هذه كمن قتل. وهو في ذلك يستلهم معنى ببيته من قول البحتري:

(رأى بعضهم بعضاً على الحب أسوةً فَماتوا وموت الحُبّ ضرب من القَتْلِ)

فالشاعر في بيته هذا يرى أن من فارق الحياة بسبب الحب فحاله كمن قتل بالسيف أو بغيره فقتل الحب ضرب من ضروب القتل حسب رأيه؛ لأنفيه ألما وتعذيباً للعاشقين أودى إلى قتلهم ولقي حتفهم؛ فيكون طرف آخر أسهم في جريمة القتل ألا وهو العشق والحب . ويجد القارئ أن المتنبي قد امتص هذا المعنى وضمنه في نصه وزاد عليه فكرة أخرى نابعة من رؤيته الخاصة بالموضوع، فقد ذهب إلى أبعد مما ذهب إليه سابقه. فإن كان الحب مصدراً من مصادر التعذيب النّفسي والجسدي لدى البحتري يؤدي إلى قتل المعذَّب العاشق؛ فإن الزمان وصروفه حسب المتنبي هي التي تحتلّ تلك المكانة وتقوم بعملية القتل بنفسها؛ حيث نجد المتنبي ضمن بيت البحتري في الشطر الثاني من نصه فقال(**أَن الموتَ ضربٌ من القتلِ**) ، وأما ما زاده عن منعى نص البحتري فصدر بيته الذي يقول فيه: **(إذا مأَ ملت الزمان وصرفةَ يقّنت**).

[1] - ديوان المتنبي، شرح العكبري، ج 3، قافية اللام، ص 51..

فتقّلبات الدهر وما تجره على المرء تجلبه من مصائب وأوزار لا يقدر هذا الأخير على مواجهتها وصدها ومن ثم عدم القدرة على تحملها ، تقضي عليه وتودي به إلى فمثل هذه الشدائد التي تعذي الإنسان ومن ثم تتسبب في سلب روحه تعد حسب المتنبي نوعا من القتل الذي يحمل معنى الصعوبة والعذاب قبل لقي الحتف .

ويواصل المتنبي تناصاته الشعرية مع المنتوج الشعري البحتري ّ ، معبرا من خلاله عن رؤاه ومواقفه الانسانية في الحياة، ومصورا طبيعة العلاقة الحقيقية بين المتحابين، فيقول في بيت شعري من قصيدته العينية التي مدح بها علي بن أحمد الخرساني؛ حيث يقول فيه:

تذلل لها واخضع على القرب والنوى فما عاشق من لا يذل ويخضع [1]

يقول العكبري في شرحه لهذا البيت: " المعنى الزم الطاعة والانقياد في القرب والبعد و ارض وسلم لفعلها، فهذا من علامة الحب، وقد أكثرت الشعراء في هذا المعنى، فمنه قول أبي نواس:

سنة العشاق واحدة فإذا أحببت فاستكن

وقوله:

كن إذا أحببت عبدا للذي تهوى مطيعا

لن تنال الوصل حتى تُلزم النفس الخضوعا

وقد يقاربه قول البحتري:

وتذللت خاضعا لمليكا وقليل من عاشق أن يَذِلاَّ " [2]

---

[1]- ديوان المتنبي، شرح العكبري، ج2، قافية العين، 238.

[2]- المصدر نفسه، ص ص 238، 239.

فالمتنبي يريد القول على المحب لزوم الخضوع والطاعة لمن يحب في حالتي القرب والبعد على السواء؛ لأن ذلك من أمارات وعلامات الحب الحقيقي بين المتحابين وهو في هذا المعنى يتواصل مع بيت البحتري الذي ذكره العكبري آنفا، والذي يريد فيه صاحبه القول بأن المحب مهما تذلل لمحبوبه وخضع له فإن ذلك قليل بالمقارنة مع الحب؛ وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على تلك الاشارات والعلامات التي يحملها الحب الصادق بين الأحباب، فالقارئ يجد المتنبي متناصا مع البحتري في نصه السابق؛ ويتجلى ذلك في تضمينه لمعنى بيت البحتري لفظا ومعنا فكلاهما استعمل الفعل (يذل) للتعبير عن خضوع المحب لحبيبه إضافة إلى استخدامهما للفعل (خضع) وهو لتعميق دلالة التذلل للمحبوب كما استخدما كلاهما كلمة (عشق) للتعبير عن قمة الحب وأوجه في قلبيهما، وقد كان نص البحتري مخصص المعنى له هو وحبوبه أما المتنبي فقد كان المعنى عنده عاما يصلح أن يطبق على أي محب ومحبوبه يحبان بعضهما حبا خالصا، وبما أن النصين جاءا في سياق المدح ومن ثم فالمحبوبة المتحدث عنها هي معادل موضوعي للممدوح؛ الذي يستحق من خلال معنى بيتي الشاعرين أن يتذلل إليه ويخضع له لأنه هو المحبوب وحتى وإن فعل محبوه ذلك وهو إشارة إلى الشاعرين نفسيهما فإنه قليل في حبه.

ولأن تواصل النصوص وتداخلها مع بعضها قدر أغلب النصوص، فلم يسلم أو يستطع أن يتجنبها أي شاعر مهما اجتهد في ذلك؛ فاشتراك المعاني بين الشعراء وتشابهها في بعض الاحيان أمر لا مفر منه، ذلك أنهم ينهلون من معين لغة واحة هي العربية ومن تراث أدبي ضخم مشترك بينهم إضافة إلى أن اهتماماتهم في عصرهم متقاربة، لذا فالشعراء يفصحون عن رؤيتهم للحياة انطلاقا مما يعيشونه مع بعضهم وانطلاقا مما اكتسبوه من تراثهم، فيعبرون عن ذلك بصياغات مختلفة لكنها تحوي الافكار والرؤى المشتركة.

لذا يجد القارئ أن المتنبي في نصه الآتي والذي يعبر من خلاله عن رؤيته فيما يخص أمور الحياة والمعارك متواصلا فيه مع نص البحتري الذي يتشارك معه الرؤية نفسها، فيـــقول الأول في بيته

الشعري من قصيدته الدالية التي مدح بها عليا بن ابراهيم التنوخي:

فإن الجرح ينفِرُ بعد حين إذا كان البناء على فسادِ [1]

يقول العكبري في شرح البيت: " **نفر الجرح: إذا ورم بعد الجبر. المعنى- يقول: إنهم يطوون لك العداوة إلى أن تمكنهم الفرصة، فلا تبقهم، وقوله: إذا كان البناء على فساد: يريد إذا نبت اللحم على ظاهره وله غور فاسد. وهذا من قول البحتري:**

إذا ما الجرح رم علىفَسادٍ تَبين فيه تَفريطُالطبيبِ

وهو مأخوذ من قول الحكيم: إذا كان البناء على غير قواعد، كان الفساد أقرب إليه من الصلاح، وهذا من أحسن الكلام " [2]

من خلال ما تقدم يرى المتنبي أن أعداء ممدوحه يضمرون له العداوة والبغضاء في أنفسهم؛ لكن ما أن تمكنّهم الفرصة فسيظهرونها ويخرجون شرهم ووجههم الحقيقي تجاهه، لذلك يطلب إليه المتنبي ألا يتركهم ويبقيهمضارباً المثل بالجرحالّذي يرم على فساد فيكون بناؤه على غير قواعد , فيكون الفساد أقرب إليه من الصلاح، وهو هنا متأّثرلفظاً ومعنى بقول البحتري:(**إذا ما الجرح رم علىفَسادٍ تَبين فيه تَفريطُالطبيبِ**)، فالمتنبي يقول(**فإذا الجرح ينفِرُ بعد حين**) وهو هنا يضمن معنى الشطر الثاني من بيت البحتري الذ يقول فيه(**تَبين فيه تَفريطُالطبيبِ**) أما الشطر الثاني من بيت المتنبي(**إذا كان البناء على فسادِ**) فهو من صدر بيت البحتري(**إذا ما الجرح رم على فَسادٍ**)

[1] ديوان المتنبي، شرح العكبري، ج1، قافية الدال، ص 363.

[2] المصدر نفسه، ص 363.

فالمتأمل لنصي الشاعرين مبنا ومعنا يلمح مدى تقارب المعاني والألفاظ بينهما، فالمعاني أشرنا إليها أما الألفاظ فنجدها متقاربة وحتى متطابقة ومثال ذلك كلمتي (الجرح) و (الفساد) ؛ ومن ثم فكلا الشاعرين وظف جسم الانسان للتعبير عن معنى استغلال الاعداء الفرصة مهما سنحت بعد تركهم على وجه الأرض مثل الجرح الذي لا يداوى جيدا ويخاط فيعود لحفر اللحم من جديد ومن ثم تعفنه وإفساده .

ومن بين النماذج الشعرية التي ألفيت فيها المتنبي متناصا متواصلا فيها مع نصوص البحتري بيت شعري من قصيدته العينية قالها في مدح علي بن ابراهيم التنوخي والتي مطلعها:

مُلِثَّ القَطْرِ أَعْطِشْها رُبُوعا وإلاَّ فاسقِها السّمَّ النَّقيعا [1]

وتذكر بعض شروح ديوان المتنبي اعترافه شخصيا باستلهام بيته هذا من شعر البحتري، وسأقدم ما قاله أثناء عرض شرح العكبري لبيته الشاهد والذي يقول فيه:

إذا اعوجَّ القنـــا في حامليهِ وجاز إلى ضلوعهمُ الضلوعـــا [2]

يقول العكبري في شرح هذا البيت:" **إذا اعوج: أي انحنى، وذلك أن الرمح إذا طعن به اعوج والتوى. وقوله: جاز إلى ضلوعهم، يريد نفذ من هذه، كأنه شق الضلع من الجانبين.**

قال الواحدي: قال المتنبي: كنت قلت:

وأشبه في ضلوعهمُ الضلوعا

ثم أنشدت بيتا لبعض المولدين مثله، فرغبت عن قولي (أشبه). البيت للبحتري، وهو:

---

[1] ديوان المتنبي، شرح العكبري ، ج 2، قافية العين، ص 249.

[2] المصدر نفسه، ص 255.

في مأزق ضنْكٍ تخال به القنا بين الضلوع إذا انحنين ضلوعا "[1]

فالمتأمل لقول المتنبي يجده حقا متأثرا فيه أيما تأثر بنص البحتري، فالمعنى الذي ضمنه هو نفسه معنى بيت البحتري؛ غير أنه صاغه وعبر عنه بأسلوبه الخاص الذي ينم عن حذق الشاعر في الأخذ وقدرته على التفرد في الافصاح عن المعنى. ويتجلى التضمين في بيت المتنبي في استخدامه كلمات مشابهة لكلمات البحتري وفي أحيان أخرى يستعملها هي نفسها قوله: (القنا، الضلوع) واستخدم الفعل (اعوج) مقابل الفعل (انحنين) عند البحتري، أما معنى قول البحتري (**تخال به القنا بين الضلوع إذا انحنين ضلوعا**) فعبر عنه المتنبي بقوله(**إذا اعوجَّ القنـــا في حامليهِ وجاز إلى ضلوعهمُ الضلوعـــا**)، والذي يمكن أن يصل إليه القارئ من خلال هذا التداخل النصي الواضح بين نصي الشاعرين أنهما أرادا التعبير عن سداد رمي الرامي ودقته؛ حتى أن الرمح الذي يخترق صدر العدو يدخل بين الضلع والضلع أو أنه يقسم الضلع نفسه إلى قسمين ونتيجة للينه يتشكل إلى جاب ضلع العدو ضلعا آخر من الخشب. وهو تعبير رائع ينم عن خبرة أصحابه وذائقتهم الشعرية الفذة التي تصور منظر اختراق الرمح لضلوع العدو على مثل هذه الشاكلة.

خاتمة الفصل:

كانت أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال تتبع تداخل نصوص المتنبي الشعرية مع نصوص أخرى سابقة له؛ أن نصوصه كغيرها من نصوص الشعراء العمالقة لا تخلو من التداخل النصي مع نصوص غيره والتفاعل معها؛ لا لأنه سارق لا يملك الموهبة بل لأنه يستثمر النصوص السابقة لإثراء نصه الجديد فنيا وجماليا وكذا لإبراز تفوقه وشاعريته على غيره من الشعراء السابقين والمعاصرين له؛ ولم تتعدى تناصاته مع غيره الشطر أو الشطرين من قصائده التي تم اختيارها؛ وكان الغرض من هذا الجزء من الدراسة إبراز الفرق الشاسع بين مفهوم التناص عند جونات وعند من سبقه من النقاد.

[1] - ديوان المتنبي، شرح العكبري، ج 2، قافية العين، ص 249.

الفصل الرابع :

اشتغال التعلق النصي في شعر المتنبي

" السيفيات أنموذجا"

تمـــهيد.

1 -دور التعلق النصي في تشكيل صورة الأمـــــير الـسيف.

2-دور التعلق النصي في تشكيل صورة سيف الدولة الشـجاع.

3 -دور التعلق النصي في تشكيل صورة الأمـــــير الجـــواد.

خاتمة الفصل.

تمهـــــيد :

إن إدماج التناص عنصرا من عناصر المتعاليات النصية - من وجهة جيرار جونات- جعله يكتسي دلالة أدق مما كان عليه في المفاهيم النقدية التي سبقته – كما هو الحال عند كريستيفا وغيرها- ذلك أنه أضحى من بين جملة عناصر يبحث عنها في النص من أجل الكشف عن شعريته أولا وعن جذوره – أي النص- التي تتعالى لتشكله وتنتجه ؛ وكأنه تلك الثمرة التي تتضافر كل العوامل والعناصر المشكلة للشجرة وما حولها لتنتج لنا ثمرة مكتملة طيبة قابلة للتذوق و التفحص؛ فكذلك المتعاليات النصية ممثلة في عناصرها الخمس تتمثل في تلك العوامل والمكونات التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا؛ أي أنها تعمل على تشكيل شعرية النصوص كما قال جونات بأن موضوع الشعرية الآن هو المتعاليات النصية [1].

من هذا المنطلق كنت أفردت فصلا من هذه الدراسة عنونته بـ " شعرية التداخل النصي في شعر المتنبي" وسعيت من خلال ذلك إلى الاهتمام بجملة من المصادر التي دخلت في تشكيل شعر المتنبي؛ على رأسها القرآن الكريم والشعر العربي القديم، معتمدة في ذلك على تلك الدراسات النقدية التراثية التي اختلفت حول شعر المتنبي – تلك الدراسات التي اهتمت بموضوع السرقات في شعره وبشروح ديوانه - فمنها ما اتهمت اتكاء الشاعر على تلك المصادر وبالأخص الشعر العربي القديم، بأنه سرقة وضعف في شاعرية المتنبي، ومنها ما عده نبوغ للشاعر ومقدرة فذة على صهر تلك المصادر في شعره وتشكيله تحفة فنية متفردة، استحق من خلالها أن يكون بحق مالئ الدنيا وشاغل الناس في عصره وما تلاه من عصور.

وفي هذا الجزء من الدراسة عالجت مسألة التداخل النصي في ديوان المتنبي انطلاقا من كون التناص ما زال مقولة حرة، وليس عـــنصرا ضمن عنـــاصر المتعاليات النصية كما حددها جيرار

[1] -Gérard Genette: Palimpsestes, p:7

جونات في كتابه أطراس؛ وكان هدفي من ذلك ليس تتبع المصادر التي شكلت المنتوج الشعري للمتنبي، بقدر ما كان هدفي الرئيس من وراء ذلك هو إماطة اللثام عن تلك الفروقات الجوهرية بين مفهوم التناص كآلية إجرائية أو مقولة نقدية قبل جيرار جونات وبين التناص كنمط من أنماط المتعاليات النصية لا يشتغل داخل النصوص إلا في علاقته مع باقي هذه الأنماط كلها أو بعضها ولا يمكنني أن أصل إلى هذا الهدف الدراسي الرئيس إلا من خلال تقديم فصل خاص بالتناص وطرق عمله في نصوص المتنبي وبعدها تقديم فصل آخر أخصصه لتتبع اشتغال التناص في شعر المتنبي مقرونا بباقي أنماط المتعاليات النصية الأخرى؛ حتى أستطيع أن أفيد نفسي وغيري من الدارسين عن الجديد الذي جاء به جونات في مقولة المتعاليات النصية وعن كيفية اشتغالها في النصوص وتشكيل شعريتها من خلالها، ولا يتأتى لي ذلك إلا بالدراسة التطبيقية التي يروم هذا الفصل القيام بها.

ولعل دراستي هذه للتناص ضمن العناصر الأخرى للمتعاليات ومدى تجليها في شعر المتنبي، هو الأمر الجديد الذي قد أكون من بين الأوائل الذين يلامسونه في شعره؛ لذا جاء هذا الجزء التطبيقي من الدراسة معنونا بـ " اشتغال التعلق النصي في شعر المتنبي " السيفيات أنموذجا ". حيث سأتناول كما سبق وذكرت التناص متعلقا ومرتبطا بعناصر أخرى من عناصر المتعاليات النصية وهي: النص الموازي، والميتا نص أو النصية الواصفة بالقدر الذي تتوافر عليه نصوص المتنبي، وسيأتي توضيح ذلك في أوانه.

والذي يجب توضيحه في بداية هذا الفصل، أنني سأقتصر في دراسة التناص كأحد عناصر المتعاليات النصية في شعر المتنبي على نوع واحد منه؛ ألا وهو التناص الذاتي أو الداخلي والذي يقصد به ذلك التداخل النصي بين نصوص الشاعر نفسه بمعنى استحضار الشاعر لنص سابق من نظمه هو أو مقطع منه أو صورة منه في نص أو نصوص لاحقة من نظمه هو أيضا، وبعبارة أبسط تناص

الشاعر مع نصوصه التي ألفها هو؛ فالتناص الذاتي هو "العلاقات التي تعقدها نصوص الكاتب بعضها مع بعض الآخر" [1]

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، لماذا الاهتمام بهذا النوع بالتحديد؟ الجواب البسيط عن ذلك؛ إذ أنه انطلاقا من المدونة التي سأعمل عليها من أجل تبيان آليات اشتغال التعلق النصي في نصوص المتنبي ألا وهي " السيفيات" ويقصد بها تلك القصائد الشعرية التي مدح بها المتنبي سيف الدولة الحمداني. ذلك أنها نصوص ستسمح لي بتجسيد أو تطبيق مقولة التعلق النصي بين النصوص – نصوص المتنبي- التي سيطرت على جيرار جونات في كتابه أطراس والتي تضم دراستها غالبا باقي عناصر المتعاليات الأخرى هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن كان التعلق النصي في معناه يضم دلالة الاتساعية - كما هو عند جيرار جونات- فإن مدائح المتنبي لسيف الدولة من وجهة نظري تتوافر على هذا النوع من التفاعل بين النصوص؛ إذ إنه عن طريق ترتيب هذه المدائح ترتيبا زمنيا وفق المصادر التي اهتمت بذلك، وأعني هنا بالتحديد شرح أبي العلاء المعري لديوان المتنبي والمشهور **بمعجز أحمد** إضافة إلى شرح الواحدي للديوان نفسه. وبعدها وبالاعتماد على مناسبة كل قصيدة من هذه المدائح؛ والتي تمثل أصلا – كما سبق وبينت في الفصل الثاني- عتبة نصية أو نصا موازيا لنصوص المتنبي، سأجد أن عبارة " قال المتنبي يمدح سيف الدولة..." ثم يذكر المناسبة، ثم أجد قصيدة مدحية أخرى له في سيف الدولة أيضا، جاءت بعدها زمنيا يذكر شارح ديوانه مناسبتها، من هنا سأنطلق من القصيدة الحديثة زمنيا والتي تتشابه مع تلك التي سبقتها زمنيا في العبارة التي ترد غالبا في بداية كل مناسبة للقصائد "قال يمدح سيف الدولة" وتختلف عنها فقط في الدافع لنظم تلك المدحية في الممدوح نفسه.

[1] حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية (بحث في نماذج مختارة)، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،(د، ت)، ص 15.

من هنا فالممدوح في النصين نفسه والشاعر المادح نفسه والغرض الشعري المطروق نفسه؛ أفلا تكون القصيدة- النص- اللاحقة اتساع وتكملة للقصيدة – النص- السابقة؟ أكيد ومن غير شك أنه ستكون هناك علاقة بين النصين فالصفات والخصال التي يعددها المتنبي لممدوحه في النص السابق سيكملها أو يعيدها بشكل آخر في النص المدحي اللاحق، وكذلك اعتزاز الأنا بنفسها في أغلب قصائد المتنبي المدحية – سواء في سيف الدولة أو غيره- كل هذا دفعني إلى الرغبة في استجلاء ذلك التناسخ بين نصوص السيفيات ، والكشف عن مظاهر الاستمرارية والتعلق بينها، فكما سبق وذكرت أن المتنبي – ومن خلال تفحصي الدقيق لمدحياته في سيف الدولة- يعمل على استكمال وصف ممدوحه بتعداد خصاله الحميدة التي لا تكاد تنتهي، وهذا ما يمكن اعتباره تناصا داخليا بين تلك النصوص – صورة الممدوح هي نفسها خارقة رائعة لكن مع اختلاف في الوصف حتى لا يعتبر ذلك حشوا وتكرارا؛ وهنا يمكن أن نلمح بوضوح مفهوم الاتساعية الذي يحمله التعلق النصي الذي جاء به جيرار جونات في كتابه أطراس؛ فالنص المدحي الجديد هو من وجهة نظري اتساع واستمرار للنص المدحي السابق في الممدوح نفسه.

في هذا الجزء من الدراسة سأسعى إلى تحديد مفهوم التعلق النصي ومدى تجليه في نصوص المتنبي وقد اخترت بالتحديد نصوصه المدحية في سيف الدولة؛ لأنني وجدت فيها ضالتي وسأعمل من خلال ملامستها على استنباط الفروق بين التعلق النصي – كمفهوم أتى به جونات- وبين التناص عند من سبقه، واعتباره هذا الاخير جزء منه فقط يقدم له الدعم للكشف عن مدى تعالق النصوص بعضها ببعض؛ لأن التعلق النصي عند جونات هو ذو مفهوم أشمل وأوسع من التناص، فهو يربطالنص المتعلَّق بالنص المتعلَّق به بعلاقة إما ضدية (نقدية) تحمل دلالة التغيير والاختلاف أو توافقية استمرارية تحمل دلالة السير على المنوال والمحاكاة والاقتداء.

أما التناص فهو عبارة عن ظاهرة أدبية تحدث بين النصوص بطرق مختلفة، لكن أبعاده الحقيقية لا يمكن استجلاؤها إلا حينما يتموقع ضمن التعلق النصي؛ لأنه حسب وجهة نظري: ما

الفائدة من تتبع تناص النصوص مع بعضها البعض ودراسة أشكاله (سرقة، استشهاد، تلميح...)؟ إلا إذا تم ربطه بباقي أنماط التعالي النصي الأخرى وجعله تحت لواء التعلق النصي؛ باعتباره النمط الأشمل والجامع لأغلب الأنماط الأخرى، وهذا ما ذهب إليه سعيد يقطين في كتابه الرواية والتراث السردي، والذي اعتمدت على وجهة نظره في تحـــديد مفهوم التعلق النصي في هذا الجزء من الدراسة؛ حيث يقـــول: "... **وفي حال التعلق النصي نجد النص اللاحـق يوظـف الأنمـــاط الأخرى (يقـــصد أنماط التعالي النصي) التي تبرز لنا من خلال مواطن التعلق وأنواعه وطرائقه أيضا...**" [1].

حيث أن التناص أو التداخل النصي أو التفاعل النصي في الفصل السابق ألفيته يحضر في نصوص الشاعر دون أن يكون هناك حضور لمفهوم التعلق النصي – بالمفهوم الجوناتي وكذا من وجهة نظر سعيد يقطين-فالأول عبارة عن ظاهرة أدبية لا يكاد يخلو منها أيّ نص أدبي على الاطلاق؛ ذلك أن **" كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى"** [2]؛ وهذه رؤية كريستيفا أما التعلق النصي فهو تفاعل خاص بين النصوص والتناص أحد مظاهره، ويكون بين نصين محددين (أو نصوص محددة كما هو الحال في السيفيات) ويشكل بينهما (بينهم) علاقة إما علاقة محاكاة أو تحويل أو معارضة وهذه العلاقات الثلاثة وضحها سعيد يقطين في كتابه الرواية والتراث السردي؛ حيث يقول" **إنّ النص المتعلّ ِق (اللاحق) يسعى عن سبق إصرار وقصد – عبر عن ذلك الكاتب أم لا- في علاقته التي يقيمها مع النص المتعلَّق به (السابق) إلى محاكاة النص السابق والسير على منواله ويظهر ذلك في اعتماده بنية نصوصية نموذجية وذات سلطة عليا تتجسد من خلال حفاظه على نقاوته وصيغته الأولى في أحوال الاقتباس والتضمين والاستشهاد...(علاقة محاكاة) أو إلى تحويله وفي هذه الحالة تقل سلطة النص المتعلَّق به، إذ تسلب منه نمطيته التي يتشربها النص ويستوعبها مدمجا إياها في بنيته**

[1]- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث ، ص 50.

[2]- أحمد الزعبي التناص نظرياً وتطبيقياً ، ط2، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع ، الأردن ، 2000، ص 12.

الخاصة...والعلاقة الأخيرة هي المعارضة في حال استعمال البنية النصية المتعلَّق بها موضوعا للسخرية أو النقد أو التعليق..." [1] .

من خلال ما سبق يتبدى الفارق بين التفاعل النصي والتعلق النصي؛ فالتفاعل عام من حيث هو علاقات مطلقة بين النصوص، ومن وجهة نظري فإن التفاعل النصي يُقصد به ذلك التداخل النصي بين النصوص من منظور التناص عند من سبق جيرار جونات ؛ ذلك أن حضور التناص في النصوص هو قدرها جميعا ولا مناص منه مهما ادعت النصوص التفرد والتميز والاستقلالية ومن ثم فالتناص في نص ما لاحق قد يكون مع أكثر من نص سابق، ويتجلى أثر ذلك على مستوى الجملة أو الفقرة أو البيت أو البيتين، المهم أنه محدود بحيز معين وقد يكون في شكل اقتباس، سرقة، تضمين وتلميح، فالتناص بهذه الصورة هو عبارة عن ظاهرة عامة تميز النصوص أيا كانت وليست حكرا على نص دون آخر. أما التعلق النصي من منظور جونات وحسب سعيد يقطين أنه خاص من حيث هو علاقات مخصوصة تصل النصوص اللاحقة بالنصوص السابقة، ويوضح ذلك من خلال علاقة بين نصين حيث النص اللاحق متعلق بالنص السابق؛ حيث يختار النص اللاحق النص السابق الذي يستحق ويستأهل أن يتعلق به لمواصفات تميز هذا الأخير.

انطلاقا من هذا التصور لمفهوم التعلق النصي وطرق اشتغاله في النصوص الأدبية سأقارب سيفيات المتنبي في الفصل الرابع؛ وذلك بهدف معاينة وتتبع طبيعة هذه العلاقة التي تقيمها هذه النصوص فيما بينها، ودور كل نص سابق منها في تشكيل النص اللاحق منها أيضا وذلك إما بإنتاجه نصا جديدا يختلف عن سابقه أو إعادة النص السابق كما هو أو بتحويل بسيط؛ لأن للتعلق النصي وظائف منوطة به، وفي ذلك يقول يقطين: " ... **للتعلق النصي وظيفة أو وظائف تتغير بتغير الذوق الفني أو الخلفيات النصية؛ بما يحتوي عليه من أبعاد مختلفة جماليا وفكريا وأيديولوجيا، فإذا كانت المحاكاة ترمي إلى تثبيت القيم النصية واستعادتها بهدف إدامتها (يقصد**

[1]- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ص 52.

استمرارها)، فإن التحويل تنويع على القيم نفسها لكنه يظل غير قادر على العمل على تغييرها..." [1].

من هذا المنطلق سأفرد الفصل الرابع من هذه الدراسة لأتناول فيه تجلي مفهوم التعلق النصي في سيفيات المتنبي – بالمفهوم الجوناتي- بمعنى تعلق نص المتنبي اللاحق بنصه السابق على نطاق واسع يتجاوز حدود البيت أو البيتين بل يتجاوز ذلك إلى جل النص إن لم نقل كله - عكس ما تناولته في الفصل الثالث الذي عاينت فيه تجلي التناص المحدود في إطار البيت أو البيتين أو حتى الشطر أو بعضه- فبنية النص السابق في دراستي للتعلق النصي في سيفيات المتنبي ستكون حاضرة وبقوة في النص اللاحق وتمارس عليه سلطتها وتمسي بنية نصية نموذجية بالنسبة إليه وفي الوقت نفسه يعمل الشاعر على تطويرها في نصه اللاحق بأسلوبه الخاص وسأوضح ذلك في حينه. وفي هذه النقطة قد يطرح سؤال: لماذا تم اختيار السيفيات بالتحديد لتتبع اشتغال التعلق النصي فيها؟ سيكون الجواب:

أولا: لأنه وبعد طول مدارسة ومجالسة لقصائد السيفيات، ألفيت المتنبي في كل قصيدة مدحية فنها يحاول أن يواصل ويتابع الرفع من ممدوحه إلى أعلى وأسمى المراتب، وفي الوقت ذاته رفع نفسه إلى تلك المراتب أيضا؛ ذلك أنه يرى نفسه في سيف الدولة من حيث عروبته وفروسيته ورجولته وفحولته وشجاعته وأنفته وكبرياءه وشاعريته. فكأن كل قصيدة جديدة/ لاحقة يقولها في حبيبه وصديقه الأمير هي تتمة لقصيدة قبلها قالها فيه أيضا؛ وهذا أمر ملفت شد انتباهي؛ حيث أن كل نص لاحق يتعالق مع النص الذي قبله على أكثر من مستوى. وهنا وجدت مفهوم التعلق النصي الذي أتى به جونات وزاد من توضيحه سعيد يقطين في كتابه الرواية والتراث السردي متحققا في نصوص السيفيات، لذا لم أتوان في خوض غمار هذه الدراسة ورمت استكناه اشتغال التعلق النصي في نصوص سيفيات المتنبي دون غيرها.

[1] سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ص 53.

ثانيا: ربما لأن المتنبي معروف بكبريائه وأنفته وشدة اعتزازه بنفسه وشعره وترفعه عن الآخرين بهما (نفسه وشعره)؛ فإنه كان من المناسب أن يتم استكناه اشتغال التعلق النصي في شعره كنوع خاص من التفاعل النصي بين النصوص من خلال تعلق نصوصه فيما بينها وبالتحديد نصوصه المدحية في سيف الدولة الحمداني والمعروفة بالسيفيات، وقد ألفيت هذه التسمية في كتاب معجز أحمد لأبي العلاء المعري الذي أفرد لها في كتابه السابق جزءا خاصا بها رتب فيه قصائدها ترتيبا زمنيا من أول قصيدة قالها المتنبي في سيف الدولة إلى آخر قصيدة قالها فيه، وهذا الكتاب هو المصدر الأساس الذي سأعتمد عليه في هذا الجزء من الدراسة لأستعين به في تحديد النصوص السابقة واللاحقة.

وقد كان من مقتضيات هذا الجزء من الدراسة والذي سيخصص لتتبع اشتغال التعلق النصي في سيفيات المتنبي، أن أسلط الضوء على تلك العلاقة المتميزة بين المتنبي وسيف الدولة الحمداني، وما الذي نقلته الكتب التراثية عن تاريخ تلك العلاقة وكيفية تشكلها وكيفية توطدها وتطورها وحتى كيفية فتورها في مرحلة ما من مراحل تلك العلاقة، وتأثير كل ذلك في نصوص سيفيات المتنبي. لقد بقي المتنبي يتقلب في جنبات البلاد لحين اتصاله بسيف الدولة الحمداني، وقد صحبه تسع سنين، وقال فيه ما يقارب ثلث شعره، وليس من الإسراف أن يُقال إن للمتنبي في سيف الدولة ديواناً خاصاً يمكن أن يستقل بنفسه وهو وإن جمع في سفر مستقل، لكان من أجمل شعر المتنبي وأروعه وأحقه بالبقاء بل من أجمل الشعر العربي كله وأروعه، وأحقه بالبقاء.[1] ولم يكن سيف الدولة هو أول من اتصل به المتنبي من بني حمدان بل التقى أولا بأبي العشائر بن حمدان الذي كان والياً على أنطاكية من قبل سيف الدولة، فعندما قدم سيف الدولة إلى أنطاكية قدم له أبو العشائر المتنبي وأثنى عليه وعرفه منزلته من الشعر والأدب،[2] لما اتصل المتنبي بسيف الدولة أخذت الدنيا تبتسم له، ونال عند ممدوحه

[1] طه حسين: مع المتنبي، (د،ط)، دار المعارف، مصر، 1962، ص 169.

[2] عبد الوهاب عزام،: ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام (د،ط)، دار المعارف، 1936، ص 83.

ما كان يصبو إليه من كرامة ومال وجاه، فطابت نفسه وقصر شعره على ذلك الأمير العربي. وبإقبال الدنيا عليه لم يخمد في نفسه ذلك الكبر الذي طبع عليه.[1]

ظل المتنبي بلحثاً عن موطنه وفارسه غير مستقر عند أمير ولا في مدينة حتى حط رحاله في أنطاكية حيث أبو العشائر ابن عم سيف الدولة سنة 336 هـ، واتصل بسيف الدولة بن حمدان أمير وصاحب حلب سنة 337هـ، وللإشارة فلقد عرف المتنبي الأمير سيف الدولة من قبل أن يلقاه ويتعرف إليه؛ فقد سمع الكثير عن أفضاله وخصاله ومناقبه فجاء إليه وكانا في سن متقاربه تقريبا، فعرض عليه المتنبي أن يمدحه بشعره، مشترطا عليه أن ينشده شعره هذا جالسا ولا يقف مثل الشعراء الآخرين بين يديه، ومن شدة إعجابه به وبخصاله وشعره وافق سيف الدولة قد كان المتنبي قد عرف عن سيف الدولة من قبل أن يلتقيه أو يراه، وقد سمع الكثير عن أفضاله فجاء إليه وكانا في سن متقاربه تقريبا، وعرض المتنبي عليه أن يمدحه بشعره، مشترطا أن ينشده قصائده جالسا ولا يقف مثل الآخرين بين يديه فوافق سيف الدولة على مطلبه وأجاز له أن يفعل ذلك؛ لشدة إعجابه به وبأخلاقه فقربه إليه.[2] فجعله صديقه وأكثر له الهبات والعطايا والجوائز فكان من أخلص رفاقه فكانت سيفياته التي نظمها تعتبر أصفى شعره وأجمله وأروعه على الإطلاق بشهادة معظم المهتمين بشعر المتنبي، محافظا فيها على عادته الدائمة بإفراد حصة كبيرة من شعره للفخر بنفسه . وبعد أن أضحى المتنبي من شدة قربه من أميره الحمداني سيف الدولة ومدحه له ودفاعه عنه كالرمح الذي يطعن به الأعداء؛ فإنه أيضا جعل من الدهر يروي شعره لشدة حسنه، فهو كالقلائد التي يتجمل بها الناس يقول [3]:

وما أنا إلا سهري حملته فزين معروضا وراع سدادا

وللدهر مني واقلائدي إذا قلدت أصغى بحالدهر منشدا

[1] أنيس المقدسي: أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، ط 10، دار العلم للملايين، بيروت، 1975، ص 345.

[2] "المتنبي وسيف الدولة الحمداني"، مقال من الموقع الالكتروني: **http://jaza.3abber.com/post/140344**

[3] عبد الرحمان البرقوقي: شرح ديوان المتنبي، ج2، قافية الدال، ص ص 13، 14.

كان المتنبي كما هو معروف يعشق البطولة ويفتتن بالمغامرين ومن كانت هذه خصاله وأخلاقه فإنه سيفتتن بالبواسل الشجعان وتتوق نفسه الشامخة إلى الاحتكاك بهم ومصاحبتهم، موظفا شعره المميز لمدحهم وتمجيد بطولاتهم وتسجيل مآثرهم وأسمائهم في سجل التاريخ؛ وقد كان من أولئك الأبطال البواسل الذين أفتتن المتنبي بهم وتاقت نفسه إليهم و وجد فيهم طموحاته وآماله وقناعاته ، ذلك الأمير العربي الشهور باسم سيف الدولة الحمداني؛ فقد وجده المتنبي فتىأبيً ا أهلا للصداقة، وبطلا مغوارا وشاعرً امجيدًجلديرً ا بتخليد مآثره، وكان لا بد لأخلاق سيف الدولة من شاعر كالمتنبي يشيد بها ويسجل مفاخرها وهو الأمر الذي كان فعلا. كان المتنبي حين فرض سيف الدولة إمارته على حلب في العقد الثالث من عمره، حيث تتفتح آمال الشباب وأحلامهم، وكان قد ذاق مرارات من بؤس الحياة وشظف العيش، ذاق الفقر والهوان، فناضل وكافح إلى أن حل بأعلى المراتب[1].

لقد لمح في بلاط أميره العربي حياة كريمة تختلفعمّ ا ألفه من حياته السابقة؛ فقد كان ملؤها الكرم والعلم والأدب والفن، وتحفها الفروسيةوالمجدً من كل الجهات، فأيقن أن سيف الدولة رجـــلا مختلفا عمن خبرهم من قبل، الأمر الذي فتح أمامه آفاقًا جديدة للتغيير وتحقيق الطموح المنشود؛ فقد انتقل من حياة وسمها القلق والاضطراب والتنقل من بداية طفولته وحتى شبابه فقد أمضاها متنقلا بين الكوفة والبادية وأمصار الشام متوسلا فيها بشعره المدحي متنقلا بين الممدوحين باحثا عن الجاه والمال الذي سيضمن كرامته؛ إلا أنه كان في حيرة تكشف عن معاناته النفسية الشديدة وهو من هو في علو الهمة وعزة النفس، وظل كذلك إلى أن جمعته الأقدار بمن يحب ويرضى ليحل على حياته ما كان يحلم به الرغد والاطمئنان.

لقد رأى المتنبي في سيف الدولة الأمير العربي رمز دولة العرب المفقودة؛ فقد كان واليا عربيا تغلبي بين ولاة أكثرهم من العجم، يحارب الروم حربا ضروسا لا هوادة فيها؛ فكان الدرع الذي يحمي بلاد العرب والاسلام من دولة الروم الشرقية؛ وقد كللت حروبه ضدهم بالانتصارات العظيمة؛ الأمر

[1] سامي الكيالي: سيف الدولة وعصر الحمدانيين، (د، ط)، دار المعارف، مصر، 1959، ص 137.

الذي جعله في عيني المتنبي المثل الأعلى الذي طالما حلم به ولم يجده قبله. وقد كانت تلك الانتصارات المسددة ضد الروم الموضوع الذي شغل به المتنبي قصائده فلم تعد مجرد نظم شعري؛ بل أضحت ملاحم رائعة تعبر عن تغلغل العروبة في دم الرجل التي طالما تمنى أن يجدها في كل من يحيط به؛ لذا فحين ألفاها في حبيبه الحمداني تغيرت نبرته في شعره، فحينما ملأ سيف الدولة الفراغ الذي كان يشعر به من قبله، اختفت من شعره وبالتحديد من مدائحه تلك الثورة العارمة على الدهر وناسه، وحل محلها الفخر والاعتزاز بسيف وبنفسه.[1]

اشتهر المتنبي لدرجة أنه أصبح يستهين بخصومه وكل من حوله من الناس، وصار بمقدوره الآن أن يرفض مدح الوزراء، ويقصر مديحه على الملوك والأمراء فقط فأصبح المتنبي شاعر البلاط الحمداني الأول وقد انقطع لسيف الدولة، فلم يمدح أثناء إقامته لديهأحدً ا سواه، وقد امتاز شعره فيه بالتنوع، فضلا عن الكثرة[2]. وكان الأمير سيف الدولة الأديب يتحيز للمتنبي واضعا إياه في مكانه اللائق من الذروة بين بقية شعرائه الآخرين، الذين كانوا جميعً ا في مرتبة سامية من الإبداع؛ربمّ ا لأنه أقدر منهم جميعً ا في فن المديح الذي كان يطرب له كل الطرب. ولم يكن رقي شعر المتنبي وتميزه في هذه المرحلة صدفة أو أمرامفاجئً ا، وإنما كانشيئً ا طبيعيً ا ونتيجة لازمة لهذه الحياة الجديدة التي حصل عليها.

أقدم المتنبي على مدح سيف الدولة، وهو بصدد البحث عن التوازن النفسي بين مثاليات الذات وإمكان تحقيقها، فحافظ شعره على إحساسه القديم بالعزة،ّ ا وجد في شخص سيف الدولة المثل الأعلى تنازل قليلا عن العنف الذي كان يصاحب حديثه عن نفسه، وحاول أن يوجه هذا العنف، وأيحو ّ له إلى طاقة يتفجر فيها مدحه لسيف الدولة، هذا المدح الذي يكشف عن عشق مبهور بممدوح لم يعد مجرد شخص يمدحه الشاعرطمعً ا في نوال فحسب، وإنما قيمة عليا يترصدها الشاعرويتغّنى بها، وهكذا تم التصالح بين الذات والمثل في رحلة حياة المتنبي والتزاوج بينهما.

[1] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط 11، دار المعارف، القاهرة، 1987، ص 306.

[2] محمّد عليان : المديح في بلاط سيف الدولة الحمداني، ص 91.

لقد تعددت مواضيع مدح المتنبي لأميره العربي الحبيب؛ ذلك أن حياة سيف الدولة كانت ذات وجوه متعددة، فهو الأمير الحاكم ا ذو الأصل العربي الكريم، يهب للذود عن الحمى متى كان النداء ولا يتوان في ذلك أبدا هازما كل الأعداء، وهو ذلك الانسان الجواد السخي كثير العطاء زد على ذلك أنه الأديب الحذق العارف بشؤون اللغة والشعر ولا يشق له غبار في ذلك. لذا اشتملت سيفيات المتنبي على مديح المعارك والتي يصور فيها شجاعة سيف الدولة وبسالته واستماتته في الدفاع عن الأعراض والأراضي، كما ضمت السيفيات تغني الشاعر بشرف الأصل الذي ينحدر منه سيف وتمجيد العروبة التي ينحدر منها، وضمت أيضا الإشادة بخصال الأمير المتجذرة فيه من كرم وجود وعفة وعدل وإخلاص.

وبالنسبة لدراسة اشتغال التعلق النصي في شعر السيفيات، فإن هذه الدراسة تتأسس على مشروعية ارتداد المبدع /المتنبي إلى الذاكرة بحكم أنه حوار يقيمه مع نصوصه السابقة، وهو في ذلك لا يحاول أن يكرره ما قاله بقدر ما يتواصل معه و يتعداه ويتجاوزه . فالمتنبي هنا يتخذ من النص الأول/ السابقمنطلقً ا للتحليق في مكنوناته الداخلية لتشكيل نصه اللاحق ساعيا لإعادة صياغة نفسه والعالم من حوله ، وهو في ذلك يتخذ من النص / النموذج نقطة ارتكاز ؛ ليدور بعد ذلك حول فضاء التجربة وفلك الإنتاج. فمن خلال تتبعي وتمعني وتفحصي لنصوص المتنبي المدحية في سيف الدولة الحمداني ألفيت تعالق قصائد السيفيات فيما بينها على أكثر من مستوى؛ و يتجلى ذلك من خلال مستويين رئيسيين داخلي وخارجي:

- بالنسبة للداخلي فيتمثل في تعالق النصوص على مستوى الصورة التي يرسمها المتنبي لسيف الدولة وهي تتجلى على مستوى مضامين تلك النصوص وأشكالها.
- أما الخارجي فألفيته يتلخص في العصر ين الآتيـــين:

أ-العنوان " السيفيات" : فهو في حد ذاته يشكل عتبة أولى تشد انتباه القارئ إليها، فتـــثير في

نفسه أنّ تلك النصوص الشعرية المدرجة تحته يربط بينها عنصر مشترك يشكل مبنى القصائد ومعانيها؛ إنه شخص الممدوح ممثلا في الأمير سيف الدولة الحمداني، فما دامت تلك النصوص جميعا معنونة بالسيفيات فإنها ستدور حتما حول محور رئيس هو الممدوح؛ بغية تعداد خصاله وصفاته الحميدة والتغني ببطولاته المسددة وأصله العربي الشريف؛ فمن غير شك أو ريب سيكون هناك تواصل بين تلك النصوص وتفاعل وتداخل فيما بينها، ويتعلق اللاحق منها بالسابق في صور متعددة. ولتوضيح هذه الفكرة نضرب مثالا من دراسة سعيد يقطين لعلاقة التعلق النصي بين النصوص السردية الحديثة والنص السردي التراثي، فحين الاطلاع الجيد عليها نجد الناقد سعيد يقطين يختار نص رواية نجيب محفوظ المعنون بـ "ليالي ألف ليلة" ليبحث فيه عن طرق اشتغال التعلق النصي بينه وبين النص السردي التراثي المعنون بـ " ألف ليلةوليلة"، فالسؤال الذي يطرح نفسه هنا: على أيّ أساس اهتدى يقطين إلى وجود تعلق بين النصين. لعل الجواب يلوح أمامنا ويقول إنها عناوين النصوص هي التي هدته إلى ذلك ، فالتقارب في العنوانين وشبه تطابقهما هو الأمر الذي أعان يقطين على تحديد هدفه. وكذا نحن فإن السيفيات كعنوان كبير لجملة من قصائد المتنبي في سيف الدولة أعاننا على اعتبار كل قصيدة منها وكأن عنوانها سيف الدولة ومن ثم فتكرار سيف الدولة في كل نص منها دفعنا إلى الاطلاع عليها وفعلا ألفينا فيها تعلق النصوص بعضها ببعض؛ الأمر الذي سمح لنا باختيار عنوان هذا الفصل و الذي كان اشتغال التعلق النصي في شعر السيفيات.

ب- مناسبات قصائد السيفيات: كانت هذه الأخيرة هي المؤشر الرئيسي في ضم تلك النصوص تحت عنوان واحد " السيفيات" وقد ألفيت صاحب كتاب معجز أحمد [1]حينما خصص جزءا من كتابه للسيفيات فكانت جميع مناسبات قصائدها متعلقة بسيف الدولة. وهو الأمر الذي

[1] كتاب معجز أحمد لأبي العلاء المعري، وهو شرح لديوان المتنبي، قسمه صاحبه إلى أجزاء رتب فيه القصائد ليس على أساس القافية بل على أساس تسلسلها الزمني وكل مجموعة منها وضعها تحت مسمى معين لأسباب معينة؛ من ذلك العضديات وهي قصائد قالها في عضد الدولة وكذا الكافوريات وهي التي قالها في كافور الإخشيدي؛ ثم السيفيات وهي تلك التي قالها في سيف الدولة.

يجعل من تلك المناسبات نصا موازيا وعتبة قرائية مركزية في مقاربة نصوص المتنبي، يهتدي بها في مسار تتبعه لاشتغال التعلق النصي بين نصوص السيفيات؛ وبالتالي تشكل مناصات داخلية من منظور جيرار جونات – وهي نوع من أنواع النص الموازي تم الاشارة إليها في الفصل الأول النظري من هذه الدراسة- فهي قريبة من كل نص في السيفيات حيث تأتي في الصدارة قبل كل قصيدة؛ ومن ثم فإنها ستعيننا في مسار تتبعنا لاشتغال التعلق النصي بين نصوص السيفيات وسيتضح ذلك في حينه.

وفي بداية اهتمامنا بآليات اشتغال التعلق النصي في السيفيات سنبدأ هذه المغامرة البحثية مع صورة الممدوح سيف الدولة الحمداني والتي يسعى المتنبي لتشكيلها من خلال سيفياته وبعدها سأهتم بصورة المتنبي التي يسعى لتشكيلها أيضا من خلالها دائما.:

- **التعلق النصي بين نصوص السيفيات ودوره في تشكيل صورة الممدوح:**

اشتهر المتنبي بشعر المدح، وأشهر من مدحهم سيف الدولة الحمداني و كافور الإخشيدي، وعضد الدولة، ومدائحه في سيف الدولة تبلغ ثلث شعره أو أكثر ، وقد استكبر عن مدح كثير من الولاة والقواد حتى في حداثته. ولعل مدح المتنبي له لم يكن من أجل شخص سيف فقط ذلك أنه ينحدر من بني حمدان الذين يقول فيهم صاحب اليتيمة: **"كان بنو حمدانملوكاً وأمراء ، أوجههم للصباحة ، وألسنتهم للفصاحة ، وأيديهم للسماحة ، وعقولهم للرجاحة ، وسيف الدولة مشهور بسيادتهم وواسطة قلادتهم ، وكان ثمرة الزمان ، وعماد الإسلام ، ومن به سداد الثغور ، وسداد الأمور..."** [1]. فمن هذه الصفات والخصال نهل أبو الطيب المتنبي ، ومدح بها السيف الحمداني وبها أيضا فخر؛ لأنه رأى أنه لا يقل عروبة ومروءة وفحولة من ممدوحه، لذا نجده لها أذاع وأعلن حتى غدت في شعرهغرراً يمدح بها سيف الدولة ونفسه أيضا. وللإشارة هنا فإنني سأستند في هذا القسم من الدراسة إلى شرح أبي العلاء المعري لديوان المتنبي والمعروف بـ" معجز أحمد"؛ ذلك أنه سيسهل

[1] أبو منصور عبد الملك الثعالبي النيسابوري (ت429هـ) : يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ، شر وتح: مفيد مُحَّد قميحة ،ج1، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، 1403هـ/1983م، ص 37.

علي ّ أولا عناء البحث عن القصائد التي مدح بها المتنبي سيف الدولة الحمداني، لأن هذا الشرح يتوافر على قسم خاص بها تحت مسم ّى " السيفيات"، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإنني اهتممت بالسيفيات بالتحديد لأن قصائدها تتوافر على التاريخ الزمني الذي قيلت فيه وهذا بإشارة من محقق الشرح نفسه؛ حيث ذكر أنّ هنا قصائد للمتنبي غير مؤرخة وأنّ هنا منها ما هو مؤرخ بما فيها قصائد مدح المتنبي لسيف الدولة، والتي تبتدأ بقصيدته التي مدحه بها في أنطاكية في جمادى الآخرة من سنة 337 هـ[1] .

ومن ثم ففي مسار تتبعي لاشتغال التعلق النصي في السيفيات ودوره في تشكيل وبلورة صورة الممدوح سيف الدولة؛ سأنطلق من أول نص منها باعتباره النص السابق / النموذج الذي ستتواصل معه باقي نصوصها/ اللاحقة، ولذا كما سبق الاشارة إليه فإن أول نص شعري مرتب في السيفيات قاله المتنبي في مدحه لسيف الدولة الحمداني، هو قصيدته الميمية التي قالها " **يمدح سيف الدولة: أبا الحسن علي بن عبد الله بن حمدان ابن حمدون بن الحارث العدوي، عند نزوله أنطاكية ومنصَرَفه من الظَّفَر بحصن برْزُويَه، في جمادى الآخر سنة 337 وكان جالسا تحت شراع ديباج:**

أَشْجَاهُ طَاسِمُهْ بأَنْ تُسْعِدَا وَ الدَّمْعُ أَشْفَاهُ سَاجِمُهْ "[2]،

غير أنه بالاطلاع على حاشية الصفحة 160 من شرح أبي العلاء نكتشف أن أول نص شعري مدح به المتنبي سيف الدولة كان سنة 321هـ يقول أبو العلاء: " **هذا اللقاء الذي كان سنة 337 بين سيف الدولة وأبي الطيب لم يكن أول لقاء ولم يكن أول تعارف بينهما، فقد تلاقيا وتعارفا قبل ذلك، سنة 321 حين تحابا، ومدحه المتنبي بعد مخرجه من الكوفة متوجها إلى الشام، وكان**

[1] أبو العلاء المعري (363هـ/449هـ): شرح ديوان أبي الطيب المتنبي "معجز أحمد"، تح ودراسة عبد المجيد دياب، ج1، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1413هـ/1992م، ص 20.

[2] المصدر نفسه، ج1، ص 160.

لقاؤهما برأس عين من أرض الموصل الذي كان يدين لبني حمدان آنذاك، وكان سنهما لا يتجاوز الثامنة عشرة، فمدحه بقصيدته التي أولها:

تَرَبُّعُ الآرَامِ جَلَبَتْ حمِ َامِي قَبْلَ يَوْمِ حمِ َامِي

وتتفق نسخ الديوان وشارحيه على أنه نظم القصيدة السابقة سنة 321" [1]

تتفق معظم الدراسات المهتمة بشعر المتنبي أن المتأمل في صورة سيف الدولة في نصوص السيفيات يجدها تتمحور حول صفات سامية عليا تبدأ بالإمارة والملك والسيادة إلى القيادة والشجاعة والكرم والحلم وغيرها، وهي صورة متكاملة يحرص المتنبي على تشكيلها لممدوحه في نصوصه المدحية؛ شأن شعر المديح الذي كان يمدح به الخلفاء والأمراء والقادة؛ وقد ظهر ذلك جليا في شعر الشعراء العباسيين الذين ظلوا " **يعيدون ويبدئون في تصوير المثل الخلقية صورا حية ناطقة ، ويعدو الحصر ما استنبطوه من معان طريفة في السماحة والكرم والحلم والحزم والمروءة والعفة وشرف النفس وعلو الهمة والشجاعة والبأس وقد جسموها في الممدوحين تجسيما قويا ، حتى لتصبح كأنها تماثيل قائمة نصب أعين الناس كي يحتذوها ويحوزوا لأنفسهم مجامع الحمد والثناء...ولم يصور الشعراء مثاليتنا الخلقية العامة في مدائحهم وكذلك مثاليتنا السياسية فحسب ، بل صوروا أيضا الأحداث التي وقعت في عصور الخلفاء، وخاصة الفــتن والثورات**

الداخلية وحروب أعداء الدولة من الروم والترك ، وبذلك قامت قصيدة المديح في هذا العصر مقام الصحافة الحديثة ، فهي تسجل الأحداث التي عاصرها الشاعر والأعمال الكبرى التي ينهض بها الخلفاء" [2]. ولعل المتنبي في مجلس الأمير الشجاع كان الشاعر الأكثر قدرة من بين شعراء سيف الدولة على إبراز هذه الصور وخاصة ما يدور حول الحرب والفروسية فهو الفارس

[1] أبو العلاء المعري، المصدر السابق، حاشية الصفحة 160.

[2] شوقي ضيف: العصر العباسي الأول، ط 10، دار المعارف ، (د،ب)، (د،ت)، ص 160، 161.

والشاعر ؛ لذلك فصورة سيف الدولة في شعره تترابط وتتراكم لتخرج لنا تلك الصورة العلية الرائعة للأمير النادر وهي صور توضح بجلاء تلك الشهامة والنباهة والشجاعة وباختصار تلك الخصال النبيلة التي كان عليها الأمير الحمداني **"فقد كان سيف الدولة خاصة من بني حمدان أكثرهمسعياً في رد الحكومة والسلطان إلى العرب وأعظمهم همة في ساعي المجد لنفسه وقومه ، وأكرمهمخلقاً آسرا، وكان من بينهممحباً للأدبقائماً على خدمته وكان بطبيعته شاعرا حلو اللسان، خفيف الروح بياني الفكر"** [1].

ولأن هدف هذا الجزء من الدراسة هو تشكل صورة سيف الدولة من خلال اشتغال التعلق النصي بين نصوص سيفيات المتنبي؛ فإنني سأوزع تشكل تلك الصورة على جملة من الصور المركزية لسيف الدولة في مدحيات المتنبي له؛ حتى تسهل عملية تتبع تعالق نصوص السيفيات وتشكيلها لتلك الصور المركزية التي تعمل بدورها لبناء الصورة الكلية لسيف، وسأفتتح دراسة تلك الصور بصورة الأمير الشجاع.

1- دور التعلق النصّي في تشكيل صورة الأمير السيف:

دارت مدائح المتنبي حول اتجاهات أبرزها البطولة والشجاعة، حيث نقل لنا صورتلا تحّلى به سيف الدولة من صفات الفروسية والشجاعة والإقدام ومنازلة الأعداء، فاستحق كل ثناء ومدح فمن مكان عال ينظر المتنبي لحبيبه وأميره سيف الدولة، فقد خلع عليه ما يستحقه من صفات الملك والامارةو السيادة ، ذلك أن سيف الدولة هو الأمير العربي الذي استحق المدح في زمن غلب الأعاجم على مفاصل الدولة الإسلامية ، فأقبل الشعراء عليه من كل حدب يقفون ببابه يرجون

[1] محمود محمّد شاكر : المتنبي : رسالة في الطريق إلى ثقافتنا ، مطبعة المدني، القاهرة،1408هـ/1987 م ص 30.

مدحه والتغني بأمجاده وبطولاته فهو" **مطلع الجود وقبلة الأمام ومحط الرحال وموسم الأدباء وحلبة الشعراء** " [1].

لم يكن مديح المتنبي لسيف الدولة مجرقصدٍ لهذا الرجل الأمير وتوسلا إليه بصفاتيحبّها، وإنّما كان يصدر عن عشق وحب وقناعة، بأن سيف الدولة يحمل من الصفات ما يؤهله لأن يوضع في أعلى مكانة، فالتغني بشجاعته وفروسيته وبطولاته أمر طبيعي؛ فهو الفارس المغوار الذي لا يهاب الهلاك ولا يخاف الموت ولا الأعداء مهما بلغت قوتهم. وفي هذا العنصر من الدراسة سأسلط النظر على صفات الامير الشجاع القوي الذي لا يهاب الموت ولا الجيوش الجرارة وقبل التطرق إلى ذلك؛ لفتني أمر قرأته في كتاب اليتيمة عن إجادة المتنبي في مدح سيف الدولة و من ذلك، اغتنامه لاسم الممدوح " سيف الدولة" والعمل على مدحه بهذا الاسم وأنه أهل له؛ فلأن السيف آنذاك رمز القوة والشجاعة وخوض الحروب والمعارك والذود عن الأوطان ووسيلة لحفظ الأعراض والأراضي، فقد ارتأيت أن أفتتح تتبعي لتشكل صورة الأمير الشجاع الباسل القوي في السيفيات انطلاقا من هذه النقطة بالتحديد.

ففي أثناء تتبعي لعمق العلاقة بين المتنبي وسيف الدولة وحرص الشاعر على الاعلاء والرفع من ممدوحه إلى أسمى وأعلى المراتب التي لم يصل إليها ممدوح من قبل؛ ألفيت في كتاب يتيمة الدهر كلاما للثعالبي شد انتباهي، فحواه أنه عرض جملة من النماذج الشعرية من نصوص السيفيات تبرهن وتتدلل على مدى إجادة المتنبي مدح ممدوحه الأمير بالسيف وحسن تصرفه في مدحه بهذه الكنية [2]، فقرأت تلك النماذج الشعرية وأطلت التمعن فيها وعدت إلى معجز أحمد لأبي العلاء واستخرجت قصائدها التي أخذت منها بغرض ترتيب تلك النماذج ترتيبا زمنيا وفقا لترتيبها في شرح المعري لديوان المتنبي، والذي أشرت إليه سابقا بأنه اعتمد على ترتيب نصوص المتنبي وفقا لتسلسلها الزمني؛ ذلك

[1] أبو منصور عبد الملك الثعالبي النيسابوري: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ، ج1، ص 37.

[2] المصدر نفسه ، الصفحات 230، 231، 232.

أن هذا الترتيب سيعينني كثيرا في دراسة التعلق النصي بين نصوص السيفيات والذي هو الهدف الرئيس لهذه الدراسة.

وبالعودة إلى النماذج الشعرية التي مدح فيها المتنبي سيف الدولة باسمه (كنيته) ألفيت أنها تتعالق فيما بينها ؛ إذ تتواصل نصوص السيفيات فيما بينها وبالتحديد في تركيز المتنبي على العلاقة بين الأمير وكنيته فكل نص لاحق من تلك النماذج يتواصل مع سابقه من أجل العمل على الاسهام في تشكيل الصورة المتفردة للممدوح الشجاع المجاهد التي يسعى المتنبي للوصول إليها من خلال الاهتمام بكنية السيف؛ فلأن السيف آنذاك هو رمز القوة والشجاعة وخوض الحروب والمعارك والذود عن الأوطان ووسيلة لحفظ الأعراض والأراضي نجد المتنبي يعمد إلى جعله بؤرة مركزية في سيفياته يصادفنا في كل نص منها؛ ليس بغرض التكرار بل بغرض تشكيل صورة متكاملة عن هذا السيف – سيف الدولة- هذا من وجهة نظري، وها هي النماذج الشعرية التي توضح هذا التوجه وهي متسلسلة زمنيا حتى نلتمس التعالق النصي بينها وفق رؤية جونات وكذا يقطين.

يقول المتنبي من قصيدته الأولى التي مدح بها سيف الدولة سنة 337هـ [1] والتي ستعدّ بالنسبة لباقي النماذج اللاحقة النص السابق الأول:

لقد سَلَفَ سَيفُ الدّولَةِ المَجدُ مُعلَماً فلا المَجدُ مخفيه ولا الضّرْبُ مُلْهُ

على عاتِقِ المَلْكِ الأغَرِّ نجادُهُ وفي جَبّلوِ السّماواتِ قائمُهْ

تُحارِبُهُ الأعْوَهْيَ عَبيدُهُ وتَدّخِرُهُ والأَهْوَهْيَ غَنائمُهْ

ويَستَبكُونَ الدّرهَمَ والدّهْرُ دونَهُ ويَستَعظِمونَ المَوتَ والمَوْتُ خادمُهْ

وإنّ الذي سمّى عَلِيّاً لَمُنْصِفٌ وإنّ الذي سمّاهُ سَيفاً لَظالِمُهْ

[1] أبو العلاء المعري (363هـ/449هـ): شرح ديوان أبي الطيب المتنبي "معجز أحمد"، ج3، ص ص 27، 28.

وما كلُّ سيفٍ يقْطَعُ الهامَ حدُّهُ وتَقْطَعُ لَزْباتِ اللِّهَكارِمُهْ

يقول هو سيف سله المجد يعني أن الشرف ومعالي الأمور تستعمله وتحمله على قتال الأعداء، فلا يغمده المجد بعد أن سله ولا يثلمه الضرب لأنه ليس سيفا من حديد يتثلم بالضرب وقد قصد بالملك الأغر الخليفة، فهو يقول هو سيف يتقلده الخليفة ويمضيه الله تعالى في أعداء دينه فهو زين الخليفة ناصر لدين الله تعالى. يقول بأن أعداءه يحاربونه وهم عبيد؛ ذلك أنه يسبيهم فيسترقهم ويملك رقابهم وما يدخرونه من الأموال غنائمه لأنه يحتويها بالإغارة عليها. كما يقول هم يعدون الدهر كبير الأمر عظيم الشأن لإتيانه بحوادث الخير والشر والدهر دونه لأنه طوع له ويستعظمون الموت لأنه أعظم حادث والموت خادمه لأنه يطيعه في أعدائه. يقول أن الذي سماه عليا فقد سماه بما يستحقه من الوصف بالعلو وقد أنصفه والذي سماه سيفا فقد ظلمه؛ لأن السيف وإن عظم أثره فهو جماد ولأن السيف لا يقطع ما يقطعه. ذكر فضله في هذا البيت على السيف يقول قد ينبو حد السيف عن قطع الهام ومكارم الممدوح تذهب شدائد الزمان وتقطعها عن البرية، فمن أين يشبه فعله فعل السيف حتى يطلق عليه اسمه. فكأن الشاعر من خلال ما سبق يريد أن يصل إلى أن كنية السيف تضيق عن سعة خصال الشجاعة والقوة والبأس التي يتحلى بها ممدوحه، كما انها كنية تعجز عن الالمام والاحاطة بحقيقة ممدوحه الفذ.

غير أنه في النموذج النصي اللاحق يحاول أن يقدم تبريرا لتسمية ممدوحه بالسيف؛ وكأنه يستدرك نقده لمن أطلق عليه التسمية أول مرة إنه الخليفة نفسه، يقول في ذلك من قصيدته رقم 172 من معجز أحمد لأبي العلاء المعري[1]:

إنَّ الخَليفةَ سَيْفُهُ لا كَتَيفبكُنْتَ عَينَ الصّارِمِ

فإذا تَوَجَّتَ كُتْبَةً تاجُهُ وَ إذا تَخَتَّمَ كنتَ فَصَّ الخاتَمِ

[1] المصدر السابق، ج1، ص 114.

وإذا انتَضاكَ على العِدى في مَعرَكٍ هَـلـكُوَا وضاقَتْ كَفُّهبُالقائِمِ

فالمتنبي يتواصل مع نصه السابق ويتجاوزه ليعدل من رأيه حول كنية السيف ليقول لممدوحه: إن الخليفة لم يلقبك بسيف الدولة إلا بعد أن جربك فوجدك أمضى من السيف الصارم؛ فصرت بذلك زينة ملكه وقوام دولته لشجاعتك وبطولاتك، فصار موقعك من الخليفة موقع الدرة من التاج إذ هي زينته ومكمن جماله ومركز النظر إليه، وكذا موقع الفص من الخاتم لأن قدر الخاتم يقاس بفصه ودونه يصير بشعا مشوها. وبعد ذلك نجد المتنبي يتواصل في نصه اللاحق مع هذا النص السابق ويتعالق معه على مستوى الغرض الشعري وهو المدح ممثلا الجو العام لنصوص السيفيات الذي تتعالق فيه؛ إضافة إلى البؤرة المركزية التي يعمل الشاعر على التناص معها في كل مرة في النماذج التي نعرضها؛ وفي هذه المرة نجد الغرض من التواصل النصي هو السعي لتشكيل تلك الصورة المتفردة للممدوح انطلاقا من كنيته التي تتفتق منها كل مرة معاني جديدة تبني صورة السيف الشجاع؛ حيث يقول المتنبي في قصيدته رقم 186 في شرح أبي العلاء المعري[1]:

قَلَد رعَفَـلله مِن دَولَةٍ لهَ لمْكَ يا سَيفَها مُنْـــصلَ

فإن طُبِعَت قَبلَكَ المُرهَـفَاتفُإنّكَ مِن قَبْلِ هالمِا قْصلَ [2]

فبعد أن دلل المتنبي على جدارة أميره بحمل لقب سيف الدولة، ها هو الآن يتكلم عن هذه الدولة دولة الخليفة فقد عزّها الله وزاد من رفعتها بسبب هذا الرجل السّيف القاطع، الذي يسبق قطعه السيوف المرققة الدقيقة الحد؛ حتى وإن كانت قد سبقته بأن طُبعت قبله فإنه سبقها بالقطع لأنه يقطع بعقله ورأيه وحكمه من لا تقطعه تلك السيوف. فقد تجاوز لقب ممدوحه معنى السيف العادي الذي يقطع بسبب حديده ودقته إلى أنه أرقى وأحد منه لأنه يقطع الأمور بعقله أولا، فأي صورة هذه التي يسعى المتنبي لرسمها لهذا الممدوح النادر أهو يبالغ أم أن الأمير جدير بهذا وأكثر كما يقول بذلك

[1] أبو العلاء المعري (363هـ/449هـ): شرح ديوان أبي الطيب المتنبي "معجز أحمد"، ج3، ص 168.

[2] المرهفات: السيوف التي أرهفت أي رقق حدها. و المقصل : القاطع.

أحد الباحثين " ... **فمع أن سيف الدولة هو الموضوع الذي يدور حوله شعر المتنبي في أثناء هذه الأعوام التسعة – التي قضاها المتنبي في رحاب سيف الدولة - فقد كان هذا الشعر مختلف الألوان والأنواع والفنون، ولم يكن هذاالاختلاف ناشئا عن رغبة المتنبي في الافتنان والتنوع، وإنما كان ناشئا عن أن حياة سيف الدولة نفسه كانت مختلفة الوجوه والأنحاء. فقد كان سيف الدولة أميرا عربيا، شريف الأصل، كريم النسب، بعيد الهمة، جواد اليد...وكان سيـف الدولة عربيا مجاهدا يناضل عن الاسلام ويحمي حدود المسلمين من قبل الروم**" [1]، فالصورة التي يسعى المتنبي لرسمها عن حبيبه سيف الدولة ونسعى من ورائها نحن في هذه الدراسة للكشف عن اشتغال التعلق النصي بين نصوص السيفيات ما هي إلا وجه من أوجه صورة حقيقية لبطل مسلم مغوار شجاع مجاهد يذود عن البلاد والعباد. وها هو شاعرنا يسترسل في إثبات ذلك والتنويه مرة أخرى بلقب أميره الذي جعل منه آلية شعرية للتغني بممدوحه والاستمرار في رسم صورته الفارقة؛ حيث يقول في قصيدته رقم 190 في ترتيبها في معجز أحمد [2]:

خَليليَّ إنّي لا أرَى غيرَ شاعِرٍ فَمِنهُمُ اللوّعَى ومِني القَصائِدُ

فَلا تَعجَبا إنَّ الحُسامَ كَثيرَةٌ لَكِنَّ السَّويفلَةَ اليَومَ واحِدُ

لَهُ مِن كَريمِ الطَبعِ في الحَربِ مُنتَضىً مِن عادةِ الإحسانِ والصَفحِ غامِدُ

وَلَمّا رَأيتُ اللَيلَ دونَ مَحَلِّهِ تَيَقَّنتُ أَنَّ الهَولَ لِلسَيفِ قائِدُ

أَحَقُّهُمُ بِالسَيفِ مَن ضَرَبَ الطُلى وَبِالأَمنِ مَن هَنَّتهُ عَلياءُ أَو سُدُدُ

[1] ضيف الله هلال العتيبي: المتنبي في الدراسات الادبية الحديثة في مصر: قضايا التاريخ الأدبي، ج1، ط 1، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2007، ص 185.

[2] أبو العلاء المعري (363هـ/449هـ): شرح ديوان أبي الطيب المتنبي "معجز أحمد"، ج3، ص ص 204، 205.

إن خصائص سيف المتنبي لا تكاد تنتهي ففي كل مرة تتعدد خصاله وتتفتق محاسنه، فإن كان أحدَّ في قطعه من السيوف المطبوعة وإن كان جديرا بهذه الكنية لأنه حامي حمى دولة الخلافة؛ ففي هذا النص اللاحق المتعالق مع ما سبقه من نصوص على مستوى المناسبة – التي هي مدح الأمير- وعلى مستوى تجدد صورة الممدوح فنجد المتنبي في نصه هذا يلعب مرة أخرى على وتر لقب " السيف" الذي أطلق على أميره وأحقيته به دون غيره من الناس؛ فلأنه يضرب رقاب الأعداء والمعتدين على الحرمات فهو بهذا يعمل عمل السيف وتسهل عليه شدائد الزمان؛ ومن ثم فهو يستحق هذا اللقب لأنه أهل له بما يقوم به من بطولات ووجب بذلك أن يكون أولى الناس بالأمر والنهي، والاختصاص بهذا اللقب دون غيره.

ويواصل المتنبي العمل على تكثيف دلالة لقب أميره، وأواصل معه في ذلك تتبع تجلي تعلق نصوص السيفيات فيما بينها من خلال تشكيل الشاعر لصورة ممدوحه من خلال تتابع نصوص السيفيات؛ يقول المتنبي في القصيدة رقم 192 في السيفيات مادحا الأمير الحمداني [1]:

فَرُبَّ لأمٍ عجلْتَ لنَفْسَهُ كُتعليمِ سيفِ الدّوْلة الطّعنَ والضّربَا

إذا الدّوْلَةُ استكفَتْ بهِ في مُلِمّةٍ فكانَ السّيفَ والكَفّ والقَلْبَا

وتُقْدِمُ إقْدامَ الهِنْدُوَانِيّ حَدّهُ فكَمّلَ إذا كانَتْ نِزالِيّةً عَضْبَا

فسيف الدولة اسم على مسمى فالدولة من ورائه حين ترى ضرابه وقتاله ومطاعنته الأعداء تتعلم منه الضرب والقتال؛ فهو سيف خارق ليس بالعادي حتى وكأن الدولة التي أضيفت إلى اسم السيف لم تضف له صدفة؛ بل كان لذلك مبرراته فهي إضافةً إلى تعلمها الضراب منه فإنها أيضا حينما تحتاجه في شدة أو معضلة كان عند حسن ضنها فيكفيها ويغنيها عن غيره، كونه يعد في الوقت نفسه سيفها الذي تسلطه على أعدائها وكفا تضرب بها وقلبا تقتحم به الأهوال؛ فهو بذلك

[1] أبو العلاء المعري، المصدر السابق، ج3، ص 232.

أفضل وأقوى وأمضى من السيوف العادية والمتنبي بهذا " **يفضله على سيف الحديد فإنه لا يعمل بنفسه ولا يعمل إلا بضارب وسيف الدولة يعمل بنفسه**" [1]. من هنا يغتنم المتنبي هذا السياق ليعمق من دلالة السيف لقب أميره حينما يذهب إلى أنه إذا كانت سيوف الهند وهي حدائد بلا عقل تهاب بشدة، فكيف ستكون شدة الخوف منها إذاكانت عربيةً نزاريةً وسيف الدولة عربي نزاري لذا فهو أحق بالخوف من تلك الحدائد.

وحين الانتقال إلى النص اللاحق من سيفيات المتنبي والمتعلق برسم صورة الامير من خلال لقبه "السيف" نجد الشاعر لا ينفك يتواصل ويتناص مع نصوصه السابق التي ذكرناه آنفا ليتابع مدح أميره من خلال كنيته؛ ومدى استحقاقه لهذا اللقب؛ فهو ذلك البطل الذي يفتخر به كل الناس نتيجة لذوده عن دولتهم، وكيف لا يفاخرون به وهو خير سيف تحمله خير دولة على وجه الأرض إنها دولة الاسلام والمسلمين؛ يقول المتنبي في القصيدة رقم197 من السيفيات في معجز أحمد [2]:

إنّ الهُمَامَ الذي فَخْرُ الأنامِ بِهِ بكَفّيْ خيرَةِ الدّوَلِ

كما يعود المتنبي في النص اللاحق إلى التناص مع ما ورد في نصوصه السابقة حول عقد المقارنة بين سيف الدولة والسيوف الحديدية ليبين فضله عليها دائما ولنا أن نتأمل ما قاله في قصيدته رقم 208 من سيفياته [3]:

مَنْ للسّيُوفِ يكُنَّ سَمَيَّهَا في أصْلِهِ وَفِعَالِهِ

لَحَدِيدُ طُبِعَ كَانَ مِنْ أجْنَاسِهِ عَلَيٌّ المَطْبُوعُ مِآبَائِهِ

[1] ديوان أبي الطيب المتنبي بشرح أبي البقاء العكبري المسمى التبيان في شرح الديوان، ج1، ص61.
[2] معجز أحمد، ج3، ص 275.
[3] المصدر نفسه ، ج3، ص 322.

فالشاعر في هذا النص لا يكرر ما قاله في نصوصه السابقة حول أن أميره أقوى من سيوف الحديد بعقله وحكمته، فالتناص جاء في تواصله مع الصورة المركزية للأمير السيف، و في هذا النص اللاحق يبهرنا بدلالة جديدة تتفتق عن لقب السيف فإلى جانب البون الشاسع بين أصله وأصلها وتفرده عنها بجوهره ووفائه؛ فكيف لها أن تسمى باسمه؟ فحتى وإن اتفقا في الاشتراك في الاسم – السيف- فإن السيوف ترجع إلى أصلها الذي طبعت منه وهو معدن الحديد فليس لها إلا مهمة القطع، أما سيف الدولة فإنه يرجع في أصله إلى آبائه في خصاله الحميدة من سخاء ووفاء، زيادة على أنه يشاركها في القطع والمضاء فهو أفضل من السيوف الحديدية وهذا ما أراد المتنبي الخلوص إليه. ويواصل التأكيد على هذه الدلالة مرة أخرى في النص اللاحق الآتي من القصيدة رقم 217 من السيفيات [1]، يقول المتنبي مادحا سيف الدولة:

سُمِّيَ الحُسامَ ولَيستْ من مُشابَهَةٍ وكيفَ تَشبَهُ خلقٌ و الخَلقُ

فالممدوح اسمه من أسماء السيف رغم الفرق الشاسع بينهما حيث أن السيف الحديدي ما هو إلا خادم بيد سيده الأمير؛ فالمتنبي يواصل التفريق بينهما ليس من باب التكرار الممقوت بل من باب التناص الذي يسهم في تكثيف الصورة التي يريد رسمها لممدوحه الأمير، فالنصوص السابقة واللاحقة جميعا تتكاتف وتتواصل وتتعالق ويتراكب بعضها على بعض من أجل ذلك الهدف المنشود من طرف الشاعر. وهذا ما نلفيه متجليا أيضا في النموذج اللاحق من السيفيات وهو في القصيدة رقم 223؛ حيث يقول المتنبي[2]:

بِّرَ في سَيْفٍ رَبيعَةُ أصْلُهُ الوَحْشُ و المَجْدُ حِلْفُ

وَ نُهُ ومَمَّا تَخُصُّ مُقْلَةٌ وَ لا تَعُمُّ تَجُسُّ الأنامِلُ

[1] معجز أحمد، مصدر سابق ، ج3، ص 364.

[2] المصدر نفسه ، ج3، ص 394.

فالشاعر بعد أن نقل صورة لممدوحه في أحد النصوص السابقة وهو يبهر الناس –العرب- من حوله فهم يتدافعون من أجل التمتع برؤيته وملئ عيونهم منه، ها هو في هذا النص اللاحق من نصوص السيفيات يصور مدى انبهار العجم بأميره الحبيب، فيصف رسول ملك الروم حين دخوله على الأمير سيف الدولة؛ حيث أنه تحير فيه لأنه رأى سيفا ليس كالسيوف السابقة التي يعرفها، فتلك أصلها الحديد أما سيف الدولة فأصله من ربيعة وهي من أشهر القبائل العربية وأقواها، كما أن هذا السيف طابعه وصانعه هو الرحمن أما سيوف الحديد فطابعها هو الحداد فلا وجه للمقارنة بين طبع الخالق وطبع المخلوق، كما أن المجد هو من صقل الأمير السيف والحدائد الصيقل صاقلها. ولا يكتفي المتنبي عند هذا؛ بل يزيد من تعميق وتكثيف صورة سيفه الحبيب عن طريق العمل على زيادة تعميق الفرق بين الأمير السيف وبين السيف الحديدي، وذلك من خلال ذكر اللون؛ إذ أن لون السيف الذي حير رسول الروم لا يكاد يدركه النظر ولا تحققه المقل فلا يمكن للناظرين أن يملئوا أعينهم منه هيبة له. زد على ذلك فهذا السيف لا يمكن اختبار حده باللمس كما يفعل مع سيوف الحديد لحدته، ومن ثم فقد تحير رسول الروم في سيف هذه صفاته.

يعمل المتنبي في نصوص سيفياته على توظيف كنية السيف لقب أميره وتكرارها في كل مرة ؛ وذلك سعيا منه لتنمية صورة أميره السيف موظفا آلية التناص الداخلي أو الذاتي بين تلك النصوص؛ الأمر الذي حقق تعالقها فيما بينها ومن ثم انبناء كل نص لاحق على النصوص التي سبقته؛ وكل ذلك بهدف بناء صورة ذلك الأمير الحمداني النادر من خلال توظيف كنيته وعلاقتها بقوته وفروسيته وشجاعته؛ لذا ألفينا المتنبي ما فتئ يتواصل مع ما سبق من نصوص – سيفياته - ويواصل رسم صورة ممدوحه باستغلال لقب السيف وأبعاده الدلالية المرتبطة بالقوة، فيقول في قصيدته رقم 226 من سيفياته (قالها في جمادى الآخرة سنة 337هـ) [1]:

ألا أيُّهَا السيفُ الذي لَيسَ مُخلِداً ... ويا فَرَسي بَلِّغتُمَا كُلَّ قاصِدِ

[1] معجز أحمد، ج3، ص 435.

ضَرْبِ الهَامِ وَالمَجْدِ وَالعُلَى ... جِيكَ وَالإِسْلامِكَأَنَّالمِ ُ

وَلَمِ لَا يَقِالرَّحمَ ُ حِيدُّكَلَهَوَقَفَلِيقُهُ هَامَالعَِبِكَ دائِمُ

فها هو المتنبي يواصل تفننه في رسم تلك الصورة البديعة الفريدة لممدوحه من خلال تناصه مع النصوص السابقة بتوظيفه كنية السيف؛ حيث نجده في هذا النص يخاطب أميره مادحا له بقوله: أنت سيف لست كسائر السيوف فهي تغمد مرة وتصلت أخرى، أما أنت فمجرد أبدا تنصر دولة الخلافة وتذب عنها و تحامي دونها، ولا يشك أحد في أنك بهذه الصفة ومن طلبته لم يعصمه منك عاصم ولم يمنعه مانع. لينتهي إلى القول أنت سيف ماض تنتصر للإسلام دين الله وتضرب رؤوس أعدائه، فكيف بذلك لا يحميك ولا يقيك الله تعالى كل مكروه، ولا يدفع عن حديك -لأنه سيف- كل محذور .

لقد أحسن المتنبي وأجاد حينما مدح سيف الدولة بجنس السيفية، فوظف هذه الكنية التي أطلقها عليه الخليفة حتى يبني وينمي صورة ذلك الأمير المتفرد المتميز " سيف الدولة "، فاستغل ما للسيف الحقيقي من خصائصه المتمثلة في: المضاء، والصلابة والقوة وضرب الأعناق والدفاع عن الأعراض والأوطان، ليسقطها على أميره البطل ويتجاوزها جاعلا سيف الحديد - رغم أنه رمز القوة عند الفرسان والمحاربين – أدنى قيمة وأقل قوة من السيف الأمير، هذا الذي تجاوز بشجاعته وقوته وفروسيته وإقدامه وحبه لله ولبلاده ورعيته حدود صفات السيف الحديدي العادي، فهو أكرم أصلا وطبعا وصقلا منه – السيف العادي – وهو أقوى منه لأنه موجه بعقله ويملك زمام أموره بنفسه؛ أما الآخر فهو مجرد أداة صماء لا عقل لها تحركها أيادي غيه وتوجهه. كما أنه صار بما سبق وحده هو حامي حمى دولة الخلافة وسيفها الذي تضرب به أعدائها، فارتفعت به وحده على سائر البلدان والدول؛ فهو لهذا يستحق أن يُهاب ويخُشى بأسه من طرف الأعداء والخصوم عربا كانوا أو عجما.

بهذا استطاع المتنبي عبر تناصاته الذاتية الداخلية بين نصوص سيفياته - والتي تجتمع تحت نص مواز واحد هو مناسبات قصائدها، والتي هي مدح الشاعر للأمير الحمداني سيف الدولة – أن

يرسم صورة رائعة متفردة ومتميزة لأميره الحبيب، وهذه الصورة ما هي إلا إحدى تلك الصور الجزئية الرئيسية التي تسهم في بناء الصورة المركزية الكبرى لهذا الأمير التي أسعى للكشف عن خيوطها التي تواشج بين صورها الجزئية المشكلة لها، والتي أعمل في هذا الجزء من الدراسة على استنباطها في نصوص السيفيات وأكشف عن دور التعلق النصي في تشكيلها. وفي الآتي سأعمل على الكشـــف عن ثـــلاثة صور جـــزئية رئيسية أخرى للأمـير الحمداني رسمها المتنبي في سيفياته وتشكلت هي الأخرى من خلال تعالق نصوص السيفيات فيما بينها، وتتمثل هذه الصور في: صورة سيف الدولة الشجاع ، وصورة سيف الدولة العربي الجواد الكريم، وأخيرا صورة سيف الدولة العربي عريق النسب والأصل، وكلها جميعا تتكاتف مع بعضها لرسم الصورة المركزية المحورية " صورة الممدوح سيف الدولة الحمداني "

2- دور التعلق النصي في تشكيل صورة سيف الدولة الشجاع:

سبق وأن ذكرت في موضع سابق أن المقصود بالتناص الداخلي أو ما يطلق عليه التناص الذاتي - وهو في هذا المقام يدرس باعتباره عنصرا من المتعاليات النصية وآلية يتحقق بها التعلق النصي في سيفيات المتنبي- وهو أن يتناص الشاعر مع نصوصه نفسها ، سواء كانت هذه النصوص من أعمال سابقة أم من نفس العمل الشعري مثل التناص مع مقاطع سابقة أم مع عنوان القصيدة. وقد تناص المتنبي في نصوص سيفياته مع جملة من الصور المركزية الخاصة بأميره الحمداني سيف الدولة؛ الأمر الذي صنع من ذلك بؤراً مركزية للمعنى يتناص معها في كل مرة، فهو يركز على هذه الصور دون سواها ويتوازى مع مضمونها رغبةً منه في تكثيفها ومن ثم جلب اهتمام المتلقي إلى الهدف المنشود وهو الاعلاء من حبيبه سيف الدولة الحمداني وتفننه في ذلك . ومن ضمن هذه الصور المهيمنة في قصائد سيفياته هي صورة الحاكم العربي الشجاع؛ وللإشارة فلقد كان بنو حمدان الذين ينحدر منهم ممدوح المتنبي كما قال الثعالبي" **ملوكاً وأمراء، أوجههم للصباحة وألسنتهـــم للفصاحة**

وأيديهم للسماحة وعقولهم للرجاحة ، وسيف الدولة مشهور بسيادتهم وواسطة قلادتهم ، وكان ثمرة الزمان ، وعماد الإسلام ، ومن به سداد الثغور ، وسداد الأمور" [1]، ومن ثم فليس من العجيب ولا الغريب أن يسهب المتنبي في تعداد ملامح وأوجه البطولات التي رسمتها شجاعة أميره الحبيب سيف الدولة الحمداني؛ فقد كانت قصائد السيفيات تنقل حقائق واقعية لبطولات الرجل والأعمال الشامخة التي أنجزها في سبيل الـــذود عن البلاد الاسلامية ورفع رايتها عاليا فوق حصون الفرس والروم. فرجل هذه حياته حري بالمتنبي وهو الأفضل بيانا وشاعرية بين شعراء عصره، أن يتكفل بتخليد مآثر الأمير الشجاع في جملة ليست بالقليلة من قلائد الشعر العربي.

ومن ثم فكما سبق وأن ذكرت لم تكن شجاعة سيف الدولة في شعر السيفيات مجرد كلام يجتهد المتنبي في اختراعه ونظمه لمدح ممدوحه؛ بل كانت هي – الشجاعة – المحرك الأساس لخيال الشاعر ومصدرا لإلهامه الشعري، فمنها نهل ومدح بما هو كائن وليس بما هو ممكن. فالمجد الذي وصل إليه الأمير الحمداني سيف الدولة والفضل الذي ناله يترفع على كل مدح ، ويعجز كل وصف أن يحيط به والمتنبي في سيفياته كان الأكثر قدرة على إبراز هذه الخصال والمحاسن خاصة ما يدور حول الحرب والفروسية لموافقتها لمبادئه التي ظل وفيا لها حتى آخر يوم في حياته؛ لذا جاء مدحه للأمير بها في شكل صور تترابط وتتراكم لتخرج لنا تلك الصورة العلية الرائعة لسيف الدولة وهي صور توضح بجلاء تلك الحالة العالية التي كان عليها الأمير الحمداني **" فقد كان سيف الدولة خاصة من بني حمدان أكثرهمسعياً في رد الحكومة والسلطان إلى العرب وأعظمهم همة في ساعي المجد لنفسه وقومه ، وأكرمهمخلقاً ..."** [2]، وفي هذا العنصر من الدراسة سنعمل بالأسلوب نفسه الذي تم انتهاجه في بداية تتبع اشتغال التعلق النصي بين نصوص السيفيات ودوره في تشكيل صورة سيف الدولة؛ وهو أن نقدم تشكل صورة سيف الدولة الشجاع من خلال نصوص السيفيات المختارة على أساس تسلسلها الزمني، وذلك بالاعتماد دائما على شرح أبي العلاء المعري لديوان المتنبي والمرتب

[1] أبو منصور عبد الملك الثعالبي النيسابوري (ت429هـ) : يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ، ج1، ص 37.
[2] محمود محمّد شاكر :المتنبي : رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، ص 30.

ترتيبا زمنيا، وبالتحديد نصوص السيفيات. وللإشارة هنا فالنصوص التي تتماثل فيها صورة الأمير الشجاع كثيرة جدا وإن تتبعها جميعا أمر مستحيل الاحاطة به في هذه الدراسة؛ لأنها تهتم بكم من شاعر وكم من فصول ومباحث، ولذا سأعمد إلى انتقاء جملة من النصوص المرتبة زمنيا، والتي يمكننا من خلالها استكناه تشكل صورة الأمير الشجاع انطلاقا من تعالقها مع بعضها.

وفي هذا الجزء من الدراسة نجد أن المتنبي يواصل في سيفياته اعتماد تواصله وتناصه مع صورة مركزية أساسية تشكل إحدى أركان الصورة المحورية التي تدور حولها كل نصوص السيفيات –صورة الأمير سيف الدولة الحمداني- وهذه الصورة المركزية الجزئية هي صورة الأمير الشجاع جاعلا منها في النصوص التي سيتم عرضها في الآتي بؤرا للمعنى يتناص معها في كل مرة، فهويركز على هذه الصور ة دون سواها ويتوازى مع مضمونها رغبةً منه في تكثيفها ومن ثم جلب اهتمام المتلقي إلى الهدف المنشود وهو الاعلاء من حبيبه سيف الدولة الحمداني وتفننه في ذلك بشتى الطرق.

فيعرض لنا صورة الحاكم العربي الشجا ع التي توضح طبيعة نفسية الحاكم و أسلوبه في الحكم وحسن إدارته للإمارة ومدى تحكمه في المعارك التي يخوضها وسداد رأيه في تسييرها ومدى طاعة جيوشه له وامتثالهم لأوامره والحرص على نصرته والوقوف وراءه لتحقيق الفتوحات والذود عن حمى بلاد الاسلام والمسلمين، مكا نجد الشاعر يهاجم الأعراب الخارجين عن طاعة أميره الحبيب وتخويفهم بشجاعته وشدة بأسه ولهم في الأرض عبر ممن سبقهم وشدة فتكه بهم بسبب عصيانه ، ولا يتوقف عند هذا الحد فقط فيخوف الأعاجم الذين يريدون مواجهته بأنهم سيكونون تحت أقدامه دون مقاومة لأنه لشدة إيمانه وشجاعته الله ينصره أينما كان وأينما حل. فيرسم المتنبي وفقا لذلك صورة الحاكم العربي الشجاع الباسل المغوار المجاهد في سبيل الله، بطرق شتى مذهلة وقمة في البلاغة والتعبير إلا إنها تتناص مع بعضها كاشفة عن شيء واحد وهو الإيمان العميق والثقة الراسخة بالانتصار المتمكنة في روح سيف الدولة نتيجة للشجاعة التي يتحلى بها.

فالأمير سيف الدولة في سيفيات المتنبي هو ولد الأبطال الشجعان، وجدوده هم تلك الأسد التي تعودت على أكل اللحوم، وليله نهار لا تعوقه الظلمة عن إدراك ما يريد، ومطعمه مما يغنم من الأعداء ومن شدة شجاعته يركب الليل لقضاء حاجاته والضرب والطعان لا يكون إلا بكف سيف الدولة، هكذا يصور المتنبي أميره البطل في قوله:

ومن تكن الأُسدُ الضَّواري جدودَهُ يكن لَيلهُ صبحًا ومطعمُهُ غصْبا

إذا الدولةُ استكفتْ بهِ في مهمَّةٍ كفاها فكانَ السَّيفَ والكفَّ والقلبا [1]

وشجاعة الأمير الحمداني لا تتوقف عند ما سبق فحسب؛ فهو حينما أتى الثغر – ثغر الحدث - ليقاتل الأعداء أتاه بكل همة ونشاط، فالبعيد عنه قريب ورهبته تجعل أعداءه يفرّون من أمامه، فهذا الدمستق يدبر منهزمًا حين يسمع بقدومه، من أجل هذا قال المتنبي في نصه اللاحق المتناص مع سابقيه في رسم صورة شجاعة سيف الدولة [2]:

مَا أتَى شيءٌ لِتقربُ البعدَ قبلا وأدبرَ إذْ أقْبلْتَ يستبعدُ القربا

ضف إلى تعالق نصوص السيفيات السابقة مع بعضها على مستوى الصورة – رسم صورة الأمير الشجاع- ما زالت تتعالق وتتواصل وتستكمل مسيرتها بغية الاحاطة بشجاعة السيف، وهذه المرة نجد خيل سيف الدولة ترجم الأرض بحوافرها فوق جبال قلعة الحدث، التي امتلأت طرقها بالثلج، والخلافة سمّت سيف الدولة بهذا الاسم من دون الناس أعدته لمثل هذه الأمور، وفي هذا يقول المتنبي [3]:

وتَرْدِي الجبالَ الرُّدْدُ فوقَ سبالِها وقد ضَرَّفتْ بُرْطُ فيرْقةِ لعُطْبا

[1] معجز أحمد، ج3، ص ص 231، 232.
[2] المصدر نفسه، ج3 ، ص 235.
[3] المصدر نفسه، ج3، ص ص 240، 241.

عَجَبًا أَنْ يَعْجَبَ النَّاسُ أَنَّهُ ... رَبْعَيْشَةً تَبًّا لآِرَائِهِمْ تَبًّا

نَ الأَنَامِ وَمَبَايِنُهُ ... إِذَا حَذِرَ المَحْذُورَ وَاسْتَصْعَبَ الصَّعْبَا

لأَمْ أَعْدَتْهُ الخِلاَفَةُ عِدًى ... وَسَمَّتْهُ دُونَ العَالَمِينَ الضَّرْبَا

فهو أخ للحرب وقد عرفت به وعرف بها، فصار لها كالأخ، وإذا خدمه خادم، فهو مما سباه لا ممّا اشتراه؛ لأن ماله كله مما سباه في معاركه، وإذا خلع ثوباً فهو مما سلب من الأعداء، وإذا جمع مالا فإنه لا يسر منه إلا بما يهب ويعطي، فيقول المتنبي مصورا ذلك [1]:

أَخُو الخَيْلِ مُسْتَلْبٌ وَثَوْبٌ مُسَلَّبٌ ... وَمَالٌ وَمُنْهَابٌ وَمُنْتَهِبٌ نَهْبُ

إِذَا حَازَ مَالاً فَالقَنَا وَالقَنَا لَهُ ... وَإِنْ سَلَبَ الأَبْطَالَ فَالبِيضُ وَالقُضْبُ

لقد كان إحساس المتنبي بالذات العربية، وبالصورة المثالية للإنسان العربي وراء كل هذا الزهو والانتشاء الذي سيطر على تصويره لشجاعة سيف الدولة، فقد كشف هذا مديحه له عن إعجاب كبير بقيم ومثل جعلت من سيف الدولة الإنسان الأمثل الذي لا نظير له في عيني المتنبي، والذي يريد أن يظهره أمام الرأي العام بوصفه رمزاً للقيم المفتقدة، والتي يجب على كل العرب أن يتحلوا ويتمسكوا بها. فسيف الدولة أبعد الناس همة وشرفا وأعرفهم بمراتب الرجال ومكانتهم، لذا فهو يعطي كل ذي حق حقه، فضلا على أنّه أطعن الرجال وأشدهم بأسا وضربا بالسيف، فيقول في ذلك [2]:

وَأَبْعَدُ ذِي هِمَّةٍ هِمَّةً ... وَأَعْرَفُ ذِي نَسَبٍ بِالنَّسَبْ

وَأَطْعَنُ مَنْ طَعَنَ خَطِّيَّةً ... وَأَضْرَبُ مَنْ ضَرَبَ بِالقُضُبْ

[1] معجز أحمد، ج3، ص ص 596 ، 597.

[2] المصدر نفسه، ص 598.

فالقارئ المتمعن في قصائد السيفيات يجدها أنها ليست مجرمدحً لصفات شجاعة الممدوح على أي نحو كانت، وإنما هي مسرح لاستعراضكلّ قيم الفروسية، فهي في مواضع معينة مدح عن طريق تعداد هذه الصفات وتلك القيم، وهي في مواضع أخرى مدح عن طريق استعراض المعارك الحربية التي خاضها سيف الدولة كمجاهد يعيد كلمة الدين من ناحية، ويعيد القيمة العربية من ناحية أخرى. لهذا يرى المتنبي أن كلامر ئ يعمل بعاداته وما تعوده وتربى عليه لا يتكلفه، وعادة سيف الدولة أن يغزو الأعداء ويقتلهم ويطعنهم برمحهور ُب متكبر عن الإيمان رآه وسيفه في كفه، فآمن ونطق الشهادتين، فيقول[1]:

لكلامرئٍ مندهرهِ ماتعوَّدا وعاداتسيفِ الدَّولةِالــطعنُ فيالعِدا

ومُستكبر يلعرفِ اللهَ ســاعة سرَأىْ ــفهُ كفيّ ِــــه فَتشهَّــدا

ويواصل المتنبي تواصله مع نصوصه السابق وتناصه مع صورة السيف الشجاع للتأكيد في كل مرة على أن لشجاعة هذا الأمير وجوه عدة ومزايا خاصة تميزه عمن سواه؛ فيسوق مثالا بالبحر الذي يسلم راكبه إذا كانساكنًا، فإذا ماج وتحرك كانمرعبا ومزعزعا ومخوفًا، فكذلك سيف الدولة الهادئ الرصين فإذا ما غضب هابته الأعداء وخشته وأشفقت من ثورته، حيث يقول [2]:

هو َالبحر ُغصْ فيهِ إذاكانَ راكدًا الخلوُراحّ ْذرْ هُ إذا كانَزْ بِدا

فإنيأيتالُبــحريعُ ثــربالُفــتى و َهَ ــذاا ّلذيَ ــأْتي الَفتىعمّ ِدا

ثم يتواصل تعلق نصوص السيفيات على مستوى الصورة المركزية للأمير الشجاع وفي هذه المرة نجد المتنبي يصور سيف الدولة وهو يقتل الأعداء ومع هذا يحبونه وهذا شرف الشجاعة؛ لأن الشجاع محبوب حتى عند من يقتله، وحتى الدم يفخر بسيف الدولة، والفؤاد كذلك لشرفه وشجاعته؛ لأنه

[1] معجز أحمد ، ج3، ص ص 372، 373.

[2] المصدر نفسه ، ج3، ص 374.

أمير مطبوع على الشجاعة والندى ومجبول بهما، ولا يسلك طريقهما إلا من قادته نفسه إليهما، حيث يقول المتنبي في ذلك [1]:

وَ من شرَفِ الإقدامِ أنّكَ فيهِ للقتلِ مَوْمُوقٌ كأنّكَ شَاكِدُ

وَ أنّ رَدَيْتاً تُجبكَ فَاخِرٌ وَ أنّ فُؤادًا رُعْتَهُ حَامِدُ

وَ كلٌّ يَرَى طُرْقَ الشّجاعَةِ والنّدى طَوْعَ الكِالنّفْسِ للنّفسِ قائِدُ

نَهَبْتَ من الأعمارِ ما لَوْ حَيَيْتَهُ لَهُنّئْتَ بالنّيلِ بأنّكَ خَالِدُ

فأنْتَ الحُسَامُ وَ اللهُ ضَارِبٌ وَ أنْتَ الوَلِيُّ الدّينِ وَ اللهُ عاقِدُ

ونتيجة لما سبق ها هو المتنبي يصل إلى القول في نص آخر من نصوص سيفياته أن ملوك الأرض جميعًا يخضعون لسيف الدولة، ويهلكون بمفارقتهم له، وهو يأخذ مال الأعداء بكل شجاعة وقوة، ثم يفنيه بالعطاء، يقول [2]:

تَظَلّمُ لُكُ الأرْضِ خاشِعَةً لَهُ تُفَكّرُ فِيهِ وَ تَلقاهُ سُجّدَا

هُ المُوَحّي الصّوَارِمُ قَوْلُ القَنَا تحيي التّبَسّمُ وَ الجَدَا

ذَكِيٌّ تَظَنّيهِ يُطْلِعُ قَلْبُهُ في يَوْمِهِ ما تَرَى غَدَا

ومن أوجه بسالة سيف الدولة الخارقة للعادة والتي يواصل المتنبي عرضها في نصوصه، أنه يصل إلى كل الأمور الصعبة من شدة شجاعته، فلو كان قرن الشمس ماء لاستطاع أن يورده خيله، ولا

[1] معجز أحمد ، ج3، ص ص 211، 212، 213 ، الشاكد: هو المعطي من غير مسألة.

[2] المصدر نفسه ، ج3، ص 375.

شك أن في هذا الكثير من المبالغة، إلا أن إعجاب المتنبي بسيف الدولة جعله يبحر في اختيار الألفاظ والمعاني فيقول:

وصولٌ إلى المستصعبات بخيـــله فلو كان قرنُ الشَّمس لاً وردا [1]

لم يكن المتنبي بأسلوب المبالغة هذا يستجدي عطف الأمير الحمداني ولا يتوسل إليه بصفات يحبّها، وإنّما كان مدحه له يصدر عن حب وإخلاص وقناعة بأن سيف الدولة يحمل من الصفات ما يؤهله لأن يوضع في أعلى المراتب، لذا فالتغني بشجاعته وفروسيته وبسالته أمر طبيعي؛ فهو فارس لا يخاف الموت والهلاك، فشجاعة تلك وقفت تتحدى بعزيمتها كل المخاطر والتهديدات وأعظمها الموت متجاوزة بذلك حد العقل؛ فيقول المتنبي مصورا شجاعة أميره في إحدى المعارك [2]:

ت وما في المو ت شكٌّ لواقفٍ كأنّك في جفن الرّدى وهو نائمُ

ر تمرّ تمرّ بك الأبطالُ كلمى هزيمةً ووجهك وضّاحٌ وثغرك باسمُ

تجاوزت مقدار الشّجاعة والنُّهى إلى قولهم لست بالغيب عالمُ

وسيوفه تريق دماء الأعداء دون دية، وكانوا قبل رؤية سيف الدولة أسداً فلمّا قصدهم لم يقدروا على مقاومته، فأصبحوا كالطيور الضعيفة، يقول [3]:

تريق دمُ فُهُـــهُ من هجاء الأعادي وكـــــلُّ دمٍ أراقتْهُ بارُ

وكأنّ الأُسْدَ لم تَكُ في مكانٍ على طريقِ مَرْكَبِهِ قطارُ

[1] معجز أحمد ، ص 375.

[2] المصدر نفسه، ج3، ص ص 428، 429.

[3] المصدر نفسه، ج3، ص 476.

فلقد استطاع المتنبي أن يضيف إلى هذه الأبيات ذلك الإيقاع الحماسي، الذي يشعرنا بأننا أمام صورة حيّة ومتحركة يقودها بطل عربي تتعلق به وببسالته الآمال العربية. ولنتأمل أبياته التي يصف بها أجواء الحرب التي تقلقل الجبال، فتحقق الشرف الذي ينطح النجوم ويزاحمها بالنصر، يقول[1]:

شـــر َ فـينْطح ُالنبجَومِ ْ قي ْ هـ ِوعِ ـــيقلْقِّ ُل ُالأَج ْبالا

حال ُأعدائ ِنا عظيم َيالْفَّ و ْلةالبنِّ ُيوف ِأعظم ُ حالا

كلَّمـــأعاْج َلمالنَّلذيرا َ أَعج َلتْهـــ ُمجْياد ُلالإِ ع ْج َالا

فأَتتْه ُم ْ خوارق الأرض قلح ْ م ِل ُالإِلَاـــــد ِيد َوالأب ْطالا

وسيف الدولة أظهر بسالته في قتال الأعداء، ممّا استدعى المتنبي لأن يلقبه بفارس الخيل الذي يعتز به جيشه، يقول[2]:

وفارس ُ الخي ْل مخفَّفق ْ قَّر َه في الدَّر ِوللدَّم ُ فيأعطاف ِدهُقع ُ

بالج َي ْشتمتنع ُ السَّادات هكُلُّم ُ والجيـــش بابن أبيالهيجاء يمتنع ُ

إن الإنسان يخطئ الظن في بعض الأحيان، فقد يرى من به خفةشجاع ًا، وقد يرى من تعتريه رعدة من غضبجبان ًا ، إلا أن المتنبي تحقق من أمر سيف الدولة بالتجربة، فهو لم يخطئ بحكمه عليه ولم يكذب. فليس كل من يحمل السلاحشجاع ًا، ولا كل ذي مخلبسبع ًا، وهناك الكثير من الناس يتزينون في لبس السلاح، ويشاركون في ذلك سيف الدولة، لكّنهم يقصرون عن فعله، يقول[3]:

فقيدُظنُّشُجاع ًالخربَقٌ و َقَديْظجُّ بـــلفًا نبْـزَـه َع ُ

[1] معجز أحمد ، ج3، ص 502.

[2] المصدر نفسه ، ج3، ص 179.

[3] المصدر نفسه ، ج3، ص 192.

إلى السلاح جَميعُ النَّاسِ تَحْتَمِلُهُ وليسَ كلذوات المِخْالسَّبَعُ

ويشعر بالامتزاج الكامل بين ما تطمح إليه الذات من جهة، وإمكانية التجسيد من جهة ثانية. من أجل هذا وجدنا المتنبي في تلك المرحلة يؤخر نفسه عن ممدوحه، وإن بقي يتغنى وها هو يستأنف مديحه لسيف الدولة الذي تبيت رماحه فوق أعناق خيله استعداداً لقتال العدو، يقول[1]:

تبيتُ رِماحُهُ فوقالهوادِي ضوَقَدْ بالعَجاجُ رِلها اقَا

وهو شجاع متناهي الشجاعة، وجواد متناهي الجود. والبخل في نظره من باب الجبن، وهو يفتح الفتوح العظيمة ولا يفخر لها، ويسرع إليها ولا يحتفل لها، يقول[2]:

هالشُّجاعُ عِللبُّخلَ من جبن وهالجوادُ عُللُّجبنَ منبَخَل

يعوُ مكلّ فتخجرَ مفتخر وقد أَغدىإليهغيرَ مَحْتفِل

إن من الخصال التي يمتاز بها شعر المتنبي في هذا الطور، أنه استطاع لا أن ينشئ فناً جديداً من فنون الشعر فحسب، بل أنه نمّى فناً من هذه الفنون ويقويه، ويكثر القول الجيد فيه حتى يمنحه من الاستقلال ما يجعله فناً قائماً بنفسه(4). ففن المديح من أبرز الفنون التي اشتهر بها المتنبي، وها هو يتغنى بشجاعة سيف الدولة مرّة أخرى، فهو الشجاع الذي يقي عرضه بسيفه، وهو ملك عالي الهمة، رفيع القدر، سيفه مسلول يغلب من غالبه، ويحمي بلاد المسلمين من الأعداء، يقول[3]:

لـــــيسَ إلاكَ لهمامٍ سيُ ـــــفهُ دونَعْرَضمِهَسْلولُ

كـــيف يأمنُ وم العراقِ وسَ ـــــرايا كَدُ ونَالخـــيُولُ

---

[1] معجز أحمد ، ج3، ص 122.

[2] المصدر نفسه، ج3، ص ص75، 76.

[3] المصدر نفسه، ج3، ص ص 587، 588.

ومن عادة سيف الدولة أن يقود خيله إلى الطعان، وتلك عادة الشجعان، يقول[1]:

قادَ الجيادَ إلى الطّعانِ ولم تقدْ إلا إلى العاداتِ والأوطانِ

3- دور التعلق النصي في تشكيل صورة الأمير سيف الدولة الجواد:

لقد ظل المتنبي مبهورا بحبيبه سيف الدولة، هذا الهمام الذي و جد فيه ضالته؛ من حيث كونه حامي حمى الدولة الاسلامية المتكالب عليها من كل الجهات، وليس هذا فحسب فهو الصادق الموفي بوعوده الباسل الشجاع الذي يخشى إلا الله، ضف إلى ذلك أنه ابن الأصول القوية التي لا يشق لها غبار كان المتنبي يرى في أميره الإنسان العربي الكريم الذي يتحلى بأجمل صفات العرب، ألا وهي صفة الكرم والسخاء، ولهذا قال عندما مرض سيف الدولة، إنه إذا اعتلّ سيف الدولة اعتلت الأرض ومن فوقها، وكذلك البأس والكرم؛ لذلك يدعو المتنبي -الله عزوجل - أن يشفيه؛ لأنه يشفي بجوده من أصابه سوء الحال، فهو بحر فائض بكرمه اللامحدود، يقول[2]:

إذا اعتلَّ سيفُ الدولةِ اعتلَّتِ الأرض ومَن فوقَها والبأسُ والكرمُ مَحْض

شفاكَ الّذي يشفي بجودِكَ خلْقه لأنّكَ بحرٌ كلّ بحرٍ بعضُ

ومن صور المبالغة في جوده اللامتناهي أن المتنبي يرى سيف الدولة أفضل من السحاب؛ لأن الأرض تجف من ماء السحاب وتصبح ثيابها التي أنبتها - الله عز وجل- عن طريقه رثة باليات، أما عطاء سيف الدولة فيبقى على مرّ الزمان، وماء الغيث ينقطع، وعطاء سيف الدولة دائم لا ينقطع، يقول[3]:

---

[1] معجز أحمد ، ج3، ص 530.

[2] المصدر نفسه ، ج3، ص ص 362، 363.

[3] المصدر نفسه، ج3، ص 138.

تجفـأُلأرضُ من هللاّ با و ُتخْلِـــق مكسـ َاها من ثـياب

ومي َفكُنْ ُالدَّهْـ ُر ُ َطْبـا و َيلاَ نْفلكُ ثكَ فيانسـ ِكـاب

ويواصل المتنبي تواصله مع ما سبق من نصوصه من أجل رسم تلك الصورة المشعة لكرم وعطاء حبيبه سيف الدولة، وذلك عن طريق تناصه دائما مع هذه الصورة وفي هذه المرة نجده يعقد مقارنة بين السحب وعطاء أميره؛ فكما هو معروف أن السحب يهب بها الله المطر وهو بدوره بفضل الله يعطي الأُكل؛ إلا أن المفارقة التي اعتمدها الشاعر جعلت من عطاء أميره قدوة لعطاء السحب وهو كناية عن سعة كرمه؛ فقد جعل السحب تساير الأمير المعطاء كما يساير الحبيب الحبيبة لتتعلم من جوده؛ لكن السحب لا تقدر على أن تأتي بمثل أخلاقه العذبة، فيقول[1]:

تسايِر ُكَ الملغَّواريادِ ي مســـايَ َرَ الأجِّ ـــللطِّ ـــرَ اب

تفِ يدُ لجِ َفْلَتْحَ تديـــهِ وتعجزُ خلائِ قِ ك َالعِ ـذاب

لقد كانت مملكة سيف الدولة محاطة بالرخاء والخير، فكرم سيف الدولة غمر الجميع ومن بينهم المتنبي .فها هو نجده يستأنف تشكيل صورة سيف الدولةشبهً ا إياه هذه المرة بالغيث الذي ينبت الجلود من خلال عطاياه الجزيلة، فيقول [2]:

فبوركْمتِن ْغيثٍ كأَنَّجلودنـا به تُ ُنْللبتِّ يباجوَالو َ شْمِالع َصْ با

ومِ ن وْ َ اهب جزلا ومن زاجرهَ لا ومِ ن ْهاتلكِرِ ْ عًومِا ن ْ باتقصْ با

[1] معجز أحمد ، ج3، ص ص 138، 139.

[2] المصدر نفسه ، ج3، ص ص 233، 234.

ومن ثم فجوده غمر الأمم جميعها، وهذا ما يقوله المتنبي في نصه اللاحق متواصلا مع نصوصه السابقة في رسم صورة جود الأمير وعطاءه [1]:

لقد جُدْتَ حتى كُدْتَ يكرهُ مُقْلةٍ وحتى أتاكَ الحمدُ من كُلِّ نَطْقِ

من أجل هذا وجدنا المتنبي في نصه اللاحق لا زال يشبه جود أميره وكرمه بالأمطار الغادية - وهي من أغزر الأمطار- افتخر المطر بذلك لأنك تكرمت عليه بالسماح لحصول التـــشبيه

بين جودك يا سيف الدولة وجود المطر على الأرض، فيقول [2]:

تشبيهُ جودِكَ بالأمطارِ غاديةً جُدْ لِلمكُفِّ لِمَنْ نالَتْهُ المطرُ

وفي مسار رسم صورة الأمير الجواد يتحدث إلينا المتنبي من خلال نصه اللاحق أن جود سيف الدولة لم يقتصر على المال فقط، بل كان يتجاوز ذلك ويتعداه ليشتمل الأعطيات والهبات، فيواصل تواصله مع النصين السابقين في ربط السيف بالمطر. فيذكر المتنبي ذلك من خلال ما عرضه عليه أميره يوماً ما إذ خيره بين فرسين إحداهما دهماء والأخرى كميت، فيقـول في ذلك [3]:

أخيرهما تينِ مطْرُ ومَـــنْ لَهُ في الفضائلِ الخِيَرُ

وربّ فالـــتِ العيونُ وقـدْ يصـــدُقُ فيها كما يكْذِبُ النَّظرُ

وسيف الدولة ليس سيفاً عادياً كالسيوف، وهو صاحب المكارم والعطايا، يقول [4]:

أيا سَيفَ لِكَ خلقِهِ ويا مكارمِ لا تُطَبْ

---

[1] معجز أحمد ، ج3، ص 303.

[2] المصدر نفسه ، ج3، ص 389.

[3] المصدر نفسه، ج3، ص 97. دهماء مضافة إلى تين، أي دهماء هاتين.

[4] المصدر نفسه، ج3، ص 598.

ولكرم وجود سيف الدولة وجوه أخرى تتجاوز الجانب المادي إلى الجانب المعنوي الأخلاقي وهنا بالتحديد يركز المتنبي على كرم طباع الأمير أثناء المعارك والحروب بالرغم من قوته وبسالته وعدم خوفه من الشدائد؛ لذا فحسب رأيه هو أحق الناس وأجدرهم بأن يسمى سيفًا؛ فيقول: [1]

له من كريم الطَّبْع في الحرْب نبْضة ومِن عادة الإحسان والصَّفْح خامدُ

أحقُّهُم بالسيف مَن ضَرَبَ الطُّلى وبالأمْن مَن هَانَتْ عليه الشَّدائدُ

وفي سياق رسم تلك الصورة البارعة لكرم السيف يذكر المتنبي أن حبّه للأمير ليس لطلب العيش عنده، فقد يطلبه هـ عند غيره، ولكن السبب الوحيد هو فضل سيف الدولة الذي لا يماثله فضل ومن بين وجوه ذلك كرمه وسخاؤه اللامحدود، حيث يقول [2]:

وذاكَ لأنَّ الفَضل عندَكَ باهرٌ وليسَ لأنَّ العيشَ عندَكَ باردُ

لقد بقي لسان المتنبي ولا يزال في نصوصه اللاحقة يبدع ويتفنن في تصوير كرم الأمير السيف وجوده، فيصفه بالجواد الشجاع في الحرب، وبالبحر الذي يعمّ خيره على الناس جميعهم، فيقول[3]:

مُعْطي القوافي الكواملِ حقَّها ومُعْطي القواضي حقَّها والمكارمِ

وما ثنَاك الناسَ عن كرَمٍ ومَن يسد طريق العارض الهطلِ

أنتَ الجوادُ المُبَلَّى ولا كذب ولا مِطالٌ ولا وَعْدٌ ولا عِلَلُ

[1] معجز أحمد ، ج3، ص 205.

[2] المصدر نفسه ، ج3، ص 214.

[3] المصدر نفسه ، ج3، ص ص 272، ص 283.

كما يوازن بين كرمه وكرم غيره من الملوك فكان عطاؤه إلى عطاءهم كاللبن القليل إلى اللبن الكثير، فيقول[1]:

و َ له ُ وإنّ هَـــب َ الملوك ُ ـــب ٌ دَرُّ الملـــوك ِ دَ رّ أغبـــار ُ

ولا عيب في سيف الدولة إلا إنه من البشر ، فهو أجل قدر ً ا منهم، وعطاؤه وفضله لا يكون في بني آدم، يقول[2]:

أنـــت ّ الـــذي ليعاب ُ في ملأ مـِيـــب َ إلأنَّـــه بُشـــر ُ

إعطـــاء َ ه ُ الصَّـــوارم ُ والخـــيـــ ـل ُ وســـمـــلـر ّ موالحَ ـــكر ُ

وقد وظف المتنبي في سبيل الرفع من سيف الدولة وكذا الرفع من مستوى كرمه فوق كل التصورات ؛ أنه عندما أقبل إليه رسول تحير في هذا الأمير النادر أهو البحر في السخاء

والبدر في العـــــلاء، فيقول[3]:

فأقبل َ يمشي البساط ِ فمدَ َار َ ى إلى َ حـْ ر يمشي أَمْ إلى البَدرْ تقِ ي

فلا غنى عن سيف الدولة لجلالة قدره ولشدة فضله .وكل كرام بني الدنيا إخوانه؛ لأنهم يوافقونه ويشابهونه، لكنه المبرز الظاهر فيهم والمقدم عليهم؛ لأنه أكرمهم والمتفوق عليهم والمحتوي على جميع أفعالهم وفضائلهم، يقول [4]:

النلي َ عـــــنه ُ غـــــن ولا من هـ بُديـــل ٌ لولا َ ـــرَام َ حامي

---

[1] معجز أحمد ، ج3، ص 81.

[2] المصدر نفسه، ج3، ص ص 97، 98.

[3] المصدر نفسه، ج3، ص 304.

[4] المصدر نفسه ، ج3، ص 322.

كالخائه كرامٌ نِ يالدُّنْ و َ لكِ نَّه ُكريمُ الكرا ِم

فلهذا ولما سبق يذهب المتنبي إلى أن الكرام كلهم يقتدون بأفعاله، وكل أناس لهم إمام يؤمهم، وسيف الدولة إمام أهل المكرمات وسيدهم، فيقول[1]:

وكلُّ أنيَاسْ إعلونَهُ مْ وأنت لأهل المكرمات إمامُ

وكثيرا ما كان المتنبي يقرن حديثه عن جود أميره السيف بالتغني بشرف أصله وتمجيد عروبته؛ حيث أن أصله التغلبي هو أصل الشجاعة والكرم والجود والعطاء، فليس بالغريب إذن أن يكون سيف الدولة أهلا لذلك الوصف وذلك المدح من شاعره؛ حيث يقول:

أجَابَ مْعِيومَ للدَّاعِيسطَوَى لٌ دَعَفلبَّقَامٌ لرَّكْبوالإِبِلِ

مَانُ وَ وَجْهُ الأرْضِ عَنْ مَلِكٍ ملء الزمان يهوْلعالسوَّ الجَبَلِ

متغلبَ للغيرالنَّاسَ صبُه عوَمِنْدِيٍّ أُعَادِيلجُوالِيُخْلِ [2]

وها هو يشير في نصه اللاحق إلى أصل سيف الدولة، وإلى آبائه الكرام، في قوله [3]:

وأَنت أبو الهيجلنُ حمدايَابْنهُ تشابَهَ مولودٌكريمٌووالدُ

وحمدانُ حمدونٌوحمدونُ حارث وحارث لقملنٌولقمانُ راشدُ

أولئكأَنياب ُالخلاَفةِ كلُّها وسَائِرُ أملاكِ البلادلِزَّوائِدُ

---

[1] معجز أحمد ، ج3، ص 442.

[2] المصدر نفسه، ج3، ص ص 267، 273.

[3] المصدر نفسه، ج3، ص ص 213، 214.

خاتمة الفصل:

التعلق النصي ّ ِ ، هو تفاعل بين نصين من جنس واحد ، يقوم فيه النص الم ُحدث بعقد صلة دينامية مع النص القديم؛ أو لنقل بعبارة أبسط وأقرب يقوم فيه نص لاحق بعقد صلة حركية مع نص أو نصوص سابق، يحاول من خلال ذلك تشرب بعض ملامحه الفنية العامة وبما فيها المضمونية (المعنى)؛ ليعيد تشكيلها من جديد أو استعارة بعض شفراته الخاصة ؛ لتسهم في رسم تخطيط هندسي للنص الم ُحدث ، ي ُنسب إلى ذات قائله. وبالنسبة إلى هذا القسم من الدراسة فإنني اعتمدت على التعلق النصي الذي تشكل من خلال تفاعل نصوص سيفيات المتنبي فيما بينها من أجل تشكيل جملة من الصور المركزية التي تدور حول شخص الأمير سيف الدولة الحمداني. وقد تأسست هذه الدراسة على مشروعية ارتداد المبدع / الشاعر مع نصوصه (سيفياته) ، وقد ألفيتهلا يحاول أن يكرر ها بقدر ما يتواصل معها لتوسعتها وجعلها تخدم بعضها البعض في شكل لبنات تتأسس اللاحقة منها على السابقة؛ كل ذلك من أجل الاسهام في تشكيل تلك الصور المتفردة لذلك الأمير السيف المتفرد عند شاعره المتنبي .

- من أهم النتائج المتوصل إليها في هذا الجزء من الدراسة؛ هو تبين وتوضح وتجلي الفرق والبون الشاسع بين التناص كآلية إجرائية عند من سبق جيرار جونات والتناص كأحد عناصر المتعاليات النصية واشتغالها مع باقي العناصر الأخرى تحت لواء التعلق النصي في هذا الجزء من الدراسة، والفرق كالآتي: ألفيت أن التناص مستقلا بنفسه كما عملت بإجراءاته في الفصل المعنون بـ التداخل النصي في شعر المتنبي، لا يحقق مطلقا ما يحققه التناص كآلية تعمل تحت لواء التعلق النصي، في الأول يكون التناص عبارة عن تواصل نص لاحق مع نص سابق على مستوى بيت أو بيتين أو حتى ثلاثة ويكون الهدف منه إضفاء جماليات معينة على النص الجديد أو إيراده بهدف إثبات فكرة ما أو نفيها أو لإضفاء القدسية على ذلك النص المحدث، هكذا ألفيت اشتغال التنـــاص في شعر المتنبي، أما عن التنـــــاص كأحد عناصر المتعاليات النصية وبالتحديد التناص الداخلي الذي ميز نصوص

السيفيات؛ فقد كان إلى جانب العنوان السيفيات باعتباره نصا موازيا بالمفهوم الجوناتي هو ومناسبة كل قصيدة من قصائده أناروا لي الطريق لاكتشاف وجود تعلق نصي حقيقي بين نصوص السيفيات من منظور رؤية جونات في كتابه القيم أطراس؛ فأتاح لي هذا النوع من التناص الداخلي وجود صور معينة يتم التناص معها في كل مرة في جملة من نصوص السيفيات ومن خلال تتبعها بتمهل وتريث أمكنني المسك بجملة منها عرضت إلى أهمها وليس كلها؛ كون موضوع البحث شاسع يضم شاعرين آخرين عملاقين هما أبو تمام والبحتري. المهم أن تلك الصور المركزية التي عمل المتنبي على التواصل معها في عدد مهم من نصوصه فيمدح أميره سيف الدولة؛ سمحت بشكل هام في تشكيل صور خارقة رائعة مذهلة له لم يكن نص أو اثنين أو ثلاثة أو حتى عشرة لتمنح سيف الدولة مثل تلك الصور التي شكلها التعلق النصي بين نصوص السيفيات عن طريق التناص الذاتي أو ما يعرف بالداخلي؛ وتلك الصور تمثلت أساسا في صورة الأمير السيف واستخدام كنيته تلك لرسم صورة رائعة للأمير من خلالها، وكذا صورة الأمير الشعاع الباسل وأخيرا صورة الأمير الكريم وكلها تصب في بؤرة مركزية رئيسية هي صورة الأمير الحمداني سيف الدولة.

الفصل الخامس :

التعلق النصي في شعر الطائيين:" أبو تمام والبحتري"

تمهـــــيد.

1- شعرية التعلق النصي في معارضة أبي تمام لأبي نواس.

2- شعرية التعلق النصي في معارضة البحتري لـلفرزدق.

خاتمة الفصل.

تمـــــهيد:

من خلال إمعان النظر المرة تلوى الأخرى في شعر الطائيين " أبي تمام والبحتري"، يجد القارئ أنه على الرغم من ثراء إبداعاتهما الشعرية بالعلاقات التناصية مع نصوص سابقة؛ سواء كانت نصوص أدبية أو دينية أو تاريخية أو ثقافية، إلا أنه تكاد تخلو إنتاجاتهما الشعرية من العلاقات النصية التي تروم هذه الدراسة استكناهها واستكشافها في الشعر العباسي؛ وهي علاقات المتعاليات النصية وبالتحديد علاقة التعلق النصي بالمفهوم الجوناتي كما ألفيناها سابقا في سيفيات المتنبي.

وعلى الرغم من ذلك إلا أن التنقيب وإعادة البحث مرات عديدة في متون جملة لا يستهان بها من الدراسات النقدية والبلاغية لم يعد خالي الوفاض؛ إذ إنه أمكنني أن ألمح إشارات وومضات فاعلة في هذا المجال – البحث عن علاقة التعلق النصي في شعر أبي تمام والبحتري- تتمثل أساسا في وجود نصوص شعرية للشاعرين تندرج ضمن مصطلح " المعارضات الشعرية"؛ هذه الأخيرة التي تحمل في مفهومها دلالة المقابلة والمحاذاة والمباراة والمجاراة وحتى المناقضة، وبالتالي فهي بهذا تحمل دلالة علاقة التعلق النصي بالمفهوم الجوناتي " **" أرجأت عمدا الاشارة إلى النوع الرابع من النصية المتعالية لأنه وحده ووحده فحسب، الذي سيشغلنا هنا مباشرة، وهو الذي سأنعته من الآن فصاعدا بـ " النصية المتفرعة Hypertextualité" وأقصد بهذا كل علاقة تجمع نصا (ب) – الذي سأسميه نصا متفرعا - ، بنص سابق (أ) سأسميه " نصا أصلا Hypotexte"، يلقح منه بطريقة مغايرة لتلك التي نجدها في التفسير، يلقح منه كما في الاستعارة، وفي التحديد السالب فإن هذا التعريف جد مؤقت..."[1].**

[1]- جيرار جينيت: أطراس (الأدب في الدرجة الثانية)، تر و تع: المختار الحسني، ص 133.

ومن ثم فالمعارضة الشعرية (Pastiche) تكون بين نصين محددين سابق ولاحق ويتجاوز تمظهرها مستوى البيت أو البيتين بل تشمل النص الجديد (اللاحق) ككل. وفي هذا السياق يمكن إيراد تعريف أحمد الشايب للمعارضة كمظهر جلي التناص فيقـــول: **" المعارضة في الشعر أن يقول شاعر قصيدة في موضوع ما من أيبحرٍ وقافية فيأتي شاعر آخر فيعجب هذه القصيدة لجانبها الفني، فيقول قصيدة في بحر الأولى وقافيتها وفي موضوعها مع انحراف يسير أو كثير حريصا على أنيتعلَّق بالأول ودرجته الفنية ويفوقه "[1].**

هنا يستشف القارئ من خلال هذا التعريف أن الأصل في المعارضة الشعرية أن ترتكز أساسا على المماثلة والمشابهة من ناحية، وعلى المقابلةوالاختلاف من ناحية أخرى. وما تجدر الاشارة إليه هنا أن المعارضة الشعرية تتجاوز دلالة التناص بمفهومه العام عند من سبق جونات وتقترب أو لنقل تنخرط ضمن دلالة التعلق النصي بالمفهوم الجوناتي وكما ألفيناه في سيفيات المتنبي؛ لأن التعلق النصي عند جونات هو ذو مفهوم أشمل وأوسع من التناص، فهو يربط النص المتعلَّق بالنص المتعلَّق به بعلاقة إما ضدية (نقدية) تحمل دلالة التغيير والاختلاف أو توافقية استمرارية تحمل دلالة السير على المنوال والمحاكاة والاقتداء.

أما التناص فهو عبارة عن ظاهرة أدبية تحدث بين النصوص بطرق مختلفة، لكن أبعاده الحقيقية لا يمكن استجلاؤها غلا حينما يتموقع ضمن التعلق النصي. لأنه حسب وجهة نظري: ما الفائدة من تتبع تناص النصوص مع بعضها البعض ودراسة أشكاله (سرقة، استشهاد، تلميح...)؟ إلا إذا تم ربطه بباقي أنماط التعالي النصي الأخرى وجعله تحت لواء التعلق النصي؛ باعتباره النمط الأشمل والجامع لأغلب الأنماط الأخرى، وهذا ما ذهب إليه سعيد يقطين في كتابه الرواية والتراث السردي، والذي اعتمدت على وجهة نظره في تحـــــديد مفهوم التعلق النصي؛

[1]- أحمد الشايب :تاريخ النقائض في الشعر القديم، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999، ص 07.

حيث يقـــول: "... **وفي حال التعلق النصي نجد النص اللاحـق يوظـف الأنمـــاط الأخرى (يقـــصد أنماط التعالي النصي) التي تبرز لنا من خلال مواطن التعلق وأنواعه وطرائقه أيضا...**" [1]. ومن ثم سأركز اهتمامي على النصوص الشعرية لكل من أبي تمام والبحتري التي عارضا فيها غيرهما من الشعراء؛ وذلك حتى يمكنني استكناه تجلي علاقة التعلق النصي في نصوصها تلك وما نوع تلك العلاقة، هل هي علاقة تحويل أو محاكاة أو معارضة (مخالفة).

وبالعودة إلى مفهوم المعارضة الشعرية وكيفية تجليها في النصوص الشعرية، نجد أن " **الشاعرين المتعارضين قد يكونان متساويين في تناول المعنى (مضمون ما)، وقد يحذو أحدهما في ذلك حذو الآخر ويقلده ثم يجاريه، لكن يحدث أحيانا أن يتفوق أحدهما على الآخر ويباريه فيختلف عنه فنيا؛ لأنه أنشأ كلاما جديدا أو زاد زيادة نصية جعلته يحدث معنى في حكم المخترع** " [2]، وهنا إشارة إلى نوع العلاقة التي تكون بين النصين المتعارضين فهي إما محاكاة وتقليد وإما تحويل أو حتى مخافة؛ وهي نفسها أنواع علاقات التعالق النصي كما حددها جونات وكما شرحها لنا الناقد المغربي سعيد يقطين في كتابه الرواية والتراث السردي؛ حيث يقول: " **إنّ النص المتعلّ ِق (اللاحق) يسعى عن سبق إصرار وقصد – عبر عن ذلك الكاتب أم لا- في علاقه التي يقيمها مع النص المتعلَّق به (السابق) إلى محاكاة النص السابق والسير على منواله ويظهر ذلك في اعتماده بنية نصوصية نموذجية وذات سلطة عليا تتجسد من خلال حفاظه على نقاوته وصيغته الأولى في أحوال الاقتباس والتضمين والاستشهاد...(علاقة محاكاة) أو إلى تحويله وفي هذه الحالة تقل سلطة النص المتعلَّق به، إذ تسلب منه نمطيته التي**

---

[1]- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث ، ص 50.

[2] - عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، ط1، إفريقيا الشرق، المغرب، 2007، ص 66.

يتشربها النص ويستوعبها مدمجا إياها في بنيته الخاصة...والعلاقة الأخيرة هي المعارضة في حال استعمال البنية النصية المتعلَّق بها موضوعا للسخرية أو النقد أو التعليق..." [1].

والمعارضة الشعرية في نظر بعض الدراسات النقدية الحديثة قد تكون صريحة وقد تكون ضمنية، والصريحة منها أن يكون تعلق النص اللاحق المعارِض مع النص السابق المعارَض واضحا وجليّا على المستويين الفني (البحر والقافية والروي) والموضوعي (المضمون)، وهذا النوع من المعارضة يتطلب وعيا من الشعر وحذرا تجاه النص المعارَض السابق؛ لأن نصه اللاحق الجديد سينافس ويباري النص القديم في فضاء شعري تتوحد فيه الأشكال والقوالب وكذا المضامين بين اللاحق والسابق؛ ومن ثم فالشاعر المعارِض سيكون تحت ضغط نص الشاعر المعارَض.

ومن ثم فلا بد على اللاحق أن يجتهد في إبراز قدراته الفنية والابداعية وقدرته على تجاوز النص النموذج، وهو الأمر الذي رآه عبد الله الغذامي حينما قال في ذات السياق: " **المبدع لا يكون مبدعا باتفاقه مع من سواه، وإنما يكون ذلك باخـــتلافه الذي يميزه ويميز شعره ويفـــصح عن تفرده"** [2] ؛في حين أن النوع الثاني من المعارضة الشعرية هو المعارضة الضمنية؛ وهي تلك المعارضة التي تفقد أحد مكونات المعارضة الصريحة؛ وذلك بأن يتحد النصان المتعارضان " **في الموضوع العام ويتباينا في المكونات الشكلية وبالتحديد الاخلال بأحد عناصر المكون الشكلي (الوزن، القافية، الروي)، ومتى حدث ذلك كانت تلك هي المعارضة الضمنية وغير التامة** " [3]. وفي هذه الحالة يكون الشاعر المعارِض باختلافه هذا أكثر أريحية من الشاعر المعارِض في المعارضة التامة المقصودة، والتي تتطلب توحدا وتطابقا بين النصين قلبا وقالبا أي مضمونا وشكلا، وتفرض على المعارِض جهدا أكبر ومقدرة شعرية فائقة؛ حتى

[1]- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ص 52.

[2]- عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1994، ص ص 22، 23.

[3] - عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، ص 68.

يتمكن من التحرر من سلطة النص السابق المعار َض ومن ثم الاستقلال بشخصيته الابداعية الشعرية. [1]

إن الملاحظ من خلال ما سبق ومن خلال ما ألفيته مبثوثا ومشارا إليه في بعض الدراسات حول معارضات أبي تمام وكذا معارضات البحتري؛ أن هذا النوع من التعلق النصي يرتكز أساسا على العلاقة التناصية؛ بمعنى أن هذه العلاقة هي العنصر الأساس والمركزي المساعد في رصد تجلي التعلق النصي في شعر الطائيين، زد على ذلك أن الدليل الآخر الذي قادني إلى اكتشاف وجود علاقة التعلق النصي في شعر الشاعرين السابقين؛ هو بعض الدراسات التي تناولت شعرهما، والتي أعدها بالنسبة لي فيهذا المقام نصا موازيا خارجيا بالمفهوم الجوناتي.

والأمر الذي وجب علي ّ الاشارة إليه في هذا السياق قبل الولوج إلى الجانب التحليلي؛ أن هذه المقاربة التي أسعى إلى تطبيقها على نصوص الطائيين ستستفيد من تلك الدراسات السابقة التي أشرت إليها ؛ غير أن هذه المقاربة الجديدة التي أعمل وفقها ستسير في إطار مقولة المتعاليات النصية عند جيرار جونات، وبالتحديد التركيز على علاقة التعلق النصي باعتبارها العنصر الأساس من عناصر المتعاليات النصية، الذي وجدته متمظهرا في شعر أبي تمام والبحتري والذي ينضوي تحته جملة من عناصر المتعاليات الأخرى. والأمر الذي يبرر ذلك أن المعارضات الشعرية من خلال مفهومها العام تتوافر فيها دلالات التعلق النصي بالمفهوم الجوناتي وكذا من وجهة نظر الناقد سعيد يقطين؛ التي اعتمدت عليها في فصل سابق وفي هذا الفصل أيضا. ومن ثم فالمعارضة الشعرية تعد نوعا من التعلق النصي ؛ هذا الأخير الذي يقتضي وجود حوار بين نصين محددين أحدهما سابق معار َض والآخر لاحق معارِض له ومشتق منه. ونوع العلاقة بينهما قد تكون مجرد محاكاة وتقليد يتجلى فيها إعجاب وانبهار المعارِض بالنص المعار َض ومن ثم إعادة

[1]- عبد القادر بقشي، المرجع السابق، ص 68.

مكونات النص الأصل واحترامها وعدم المساس بها وهنا يتحقق مفهوم الاحتذاء، وقد تكون علاقة تحويل واختلاف بموجبها يعمل النص المعارِض على تحويل النص السابق المعار َض باستخدام آليات التحويل المختلفة والتي أشار إليها سعيد يقطين في كتابه الرواية والتراث السردي. ومن ثم يعمد النص المعارِض إلى الخروج على تقديس واحترام النص المعار َض والعمل على تغييره وإعادة كتابته من جديد وهنا يتحقق مفهوم النقض والقلب.

وفي هذا الجزء من الدراسة سأعمل على استكناه آليات الحوار النصي التي ميزت علاقات التعلق النصي بين نصوص المعارضات الشعرية (نصوص أبي تمام والبحتري)،كما سأعمل على إبراز إلى أيّ ِ مدى استطاع هذا الحوار في نصوص الطائيين أن يحقق تفاعلا نصا إيجابيا مبنيا على الاختلاف والتحويل لا المحاكاة والتقليد فحسب. ولا يعني هذا أن النص اللاحق المعارِض سيختلف كليا عن النص النموذج السابق حتى لا تكون بينهما علاقة ولا شبه؛ بل القصد من اختلاف النص اللاحق عن السابق هو ذلك التحويل الذي يظل فيه النص السابق حاضرا ضمن النص اللاحق ويعمل كطاقة تفجيرية ومصدرا لتوليد دلالاته وجمالياته، ولعل هذا ما أشار إليه عبد الله الغذامي بقوله: "**يعيد الشاعر اللاحق صياغة سالفه ويعيد إبداعه، ويقدم لنا رؤية شعرية جديدة تتمخض عن شخصية نصوصية فريدة ومتميزة ومختلفة وكل ما فيها من تشابه فهو شبه يفضي إلى اختلاف**" [1]

وكما سبق وأشرت إلى الفروقات الجوهرية بين التناص والتعلق النصي في الفصلين الثالث الرابع من هذه الدراسة؛ حيث توصلت إلى أنّ التناص قد يحضر بين النصوص دون أن يكون هناك حضور لمفهوم التعلق النصي – بالمفهوم الجوناتي وكذا من وجهة نظر سعيد يقطين-

[1] - عبد الله الغذامي: المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في التشبيه المختلف، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1994، ص 130.

فالأول عبارة عن ظاهرة أدبية لا يكاد يخلو منها أي ّ نص أدبي على الاطلاق؛ ذلك أن **" كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى"** [1] وهذه رؤية كريستيفا؛ أما التعلق النصي فهو تفاعل خاص بين النصوص والتناص أحد مظاهره، ويكون بين نصين محددين (ومثالنا في هذا المقام نصوص المعارضات الشعرية) ويشكل بينهما (بينهم) علاقة إما علاقة محاكاة أو تحويل أو معار ضة وهذه العلاقات الثلاثة وضحها سعيد يقطين في كتابه الرواية والتراث السردي؛ حيث يقول: **إنّ النص المتعلّ ِق (اللاحق) يسعى عن سبق إصرار وقصد – عبر عن ذلك الكاتب أم لا- في علاقته التي يقيمها مع النص المتعلَّق به (السابق) إلى محاكاة النص السابق والسير على منواله ويظهر ذلك في اعتماده بنية نصوصية نموذجية وذات سلطة عليا تتجسد من خلال حفاظه على نقاوته وصيغته الأولى في أحوال الاقتباس والتضمين والاستشهاد...(علاقة محاكاة) أو إلى تحويله وفي هذه الحالة تقل سلطة النص المتعلَّق به، إذ تسلب منه نمطيته التي يتشربها النص ويستوعبها مدمجا إياها في بنيته الخاصة...والعلاقة الأخيرة هي المعارضة في حال استعمال البنية النصية المتعلَّق بها موضوعا للسخرية أو النقد أو التعليق..."** [2]

انطلاقا من هذا التصور لمفهوم التعلق النصي وطرق اشتغاله في النصوص الأدبية سأقارب سيفيات المتنبي في الفصل الرابع؛ وذلك بهدف معاينة وتتبع طبيعة هذه العلاقة التي تقيمها هذه النصوص فيما بينها، ودور كل نص سابق منها في تشكيل النص اللاحق منها أيضا وذلك إما بإنتاجه نصا جديدا يختلف عن سابقه أو إعادة النص السابق كما هو أو بتحويل بسيط؛ لأن للتعلق النصي وظائف منوطة به، و في ذلك يقول يقطين: " ... **للتعلق النصي وظيفة أو وظائف تتغير بتغير الذوق الفني أو الخلفيات النصية؛ بما يحتوي عليه من أبعاد مختلفة جماليا**

[1]- أحمد الزعبي: التناص نظرياً وتطبيقياً ، ط2، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع ، الأردن ، 2000، ص 12.

[2]- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ص 52.

وفكريا وأيديولوجيا، فإذا كانت المحاكاة ترمي إلى تثبيت القيم النصية واستعادتها بهدف إدامتها (يقصد استمرارها)، فإن التحويل تنويع على القيم نفسها لكنه يظل غير قادر على العمل على تغييرها..." من هذا المنطلق سأتناول في هذا الجزء من الدراسة تجلي مفهوم التعلق النصي في شعر الطائيين – بالمفهوم الجوناتي- بمعنى تعلق النص المعارِض/ اللاحق بالنص المعار َض/ السابق ، والكشف عن نوع العلاقة النصية التي أقامها معه هل كانت محاكاة أم تحويل أم نقد ومخالفة، ونفتتح ذلك بمعارضات أبي تمام.

1- شعرية التعلق النصي في معارضة أبي تمام لأبي نواس:

من بين نصوص أبي تمام التي عارض فيها غيره من الشعراء، ما ذكره مُحَمَّد عزام في كتابه النص الغائب صفحة 143 قصيدته الميمية التي مدح بها المأمون، ويقول في مقدمتها [1] :

دمـــنألمَّ ـــا فقال سلامُ كـــم حـلـَّعُ ـــقدة صـــبْ بالإلمامُ

نحُ ـابـــرُ القَفَرْوُاكِ حـَتىَّ جِـَعْـلَىَ ، لَـــقـَدْ عـَـنـُفـُـوا عـَـلـَيَّ و َلاَمُ ـــوا

عشقوا ، ولا رزقوا أيعذل عاشق رزقـــــت هـــــواه معـــــالم وخـــيـــام

عقـلـيفوّا اللّوم حتىّ خيّلوا أنّ الـــــوقوف عـــلى الدّيـــار حـــرام

مـــا مـــرّ يـــوم واحد إلاّ وفي أحـــــشائـــــه لمحـــــلّتيك غـــمـــام

حـــتىعّمتّم صلع هامات الرّبى مـــن نـــــوره وتـــــأزّر الأهـــضام

ولقـــد أراك فهل أراك بـغبطـة والعـــيش غـــضٌّ والـــزّمَّن غـــــلامُ

[1]- أبو تمام: ديوان أبي تمام، تحقيق وشرح: محي الدين صبحي، مج 2، ط 2، دار صادر، بيروت، لبنان، 2007، ص 74.

هذه الأخيرة التي عارض بها قصيدة أبي نواس التي يمدح بها الأمين ومطلعها [1] :

يدارُ ما فعلتْ بكَ الأيامُ ضلعتْ كَ والأيامُ لَيْستْ ضامُ

ولعل من العتبات النصية التي قادت محمّد عزام إلى هذه العارضة بين الشاعرين: مناسبة كل قصيدة، فقصيدة أبي تمام في مدح المأمون وقصيدة أبي نواس/ النص السابق في مدح أخيه الأمين وهو من سبق المأمون في الخلافة ولم يكونا على وفاق وكتب التاريخ ذكرت ذلك. وإضافة إلى هذه العتبة مطلع القصيدتين وما يميزه من الناحية الشكلية والمضمونية؛ فمن الناحية المضمونية كلاهما مطلعا مقدمة طللية، ومن الناحية الشكلية البحر الذي بنيت عليه القصيدتان ووشى به المطلع وهو البحر الكامل، ضف إلى ذلك حرف الروي نفسه الذي بني عليه مطلعا القصيدتين وهو حرف الميم المضموم، وإلى جانب كل ذلك القافية نفسها التي بنيت عليها القصيدتان؛ الأمر الذي يقودنا إلى مفهوم المعارضة التامة، والتي سبق وأن عرفناها.

وبالعودة إلى قصيدة أبي تمام فنجدها تتكون من 56 بيتا من الشعر، خصص 13 بيتا الأولى لمقدمة طللية تقليدية أما الأبيات الثلاث والأربعين التالية لها فخصصها لمدح الخليفة العباسي المأمون. في مقابل ذلك قصيدة أبي نواس التي تتكون من 20 بيتا من الشعر خصص السبع أبيات الأولى للمقدمة الطللية وباقي الأبيات الثلاثة عشر التالية لمدح الخليفة العباسي الأمين. وما يلاحظ على القصيدتين أن قصيدة أبي تمام فاقت قصيدة أبي نواس بـ 36 بيتا من الشعر، وكلّ في ذلك تحدّ من اللاحق للسابق، وهنا بدأت تتجلى المنافسة بين الشاعرين.

ولأن العصر العباسي هو عصر التحولات على المستوى الفكري والفني؛ فكان الشعر آنذاك صورة من الصور التي عكست وجه هذا التحول، وفي هذا المقام نحن لسنا بصدد الحديث عن التجديد الفني في القصيدة العربية، غير أننا وددنا أن نسلط الضوء عن كيف كان التباري بين

[1]- أبو نواس: ديوان أبي نواس، شرح: محمود أفندي واصف، ط 1، المطبعة العمومية، مصر، 1898، ص 63.

الشعراء وجه من أوجه عكس التحول الذي مس الحية العباسية وبالتحديد شعر المعارضة، ونخص بالذكر هنا شعر أبي تمام الطائي؛ حيث كان للانتماء السياسي والتحيز التام له دافعا قويا ، وموجها عاما لكثير من المعارضات في ذلك العصر ، ليستطيع بها المعارض الإعلان عن انتمائه السياسي وقناعته الفكرية لها ، والتمادي أحيانا في الدعوة إليها فيقوم بدور الإعلام لذلك الانتماء ، من خلال حرصه الكبير على عرض الأسباب التي دفعته إلى ذلك الانتماء ، ومن ثم محاولة كسب الأخرين إلى تلك المواقف، بعد إثبات موهبته الفنية أمام متلقيه بشكل أو بصورة مباشرة أو غير مباشرة، ونستطيع أن نشير في ذلك إلى معارضة أبي تمام لأبي نواس ، فهنا نجد أبا تمام يذهب في معارضته إلى تمثيل انتمائه السياسي وتفضيله على انتماء أبي نواس الذي آمن به، فهو عندما يجد أبا نواس يرثي الأمين وأيامه ويصوره بصفات تكاد لا تشبه ما موجود في البشر يجد نفسهمضطر ا إلى المعارضة، لأنهم ّ نها أي المعارضة رداخفياً على ذاك الانتماء ، وذاك التصوير ، وذاك التمني بعودة أيام خلافة الأمين بدوام ظلها على الناس . فجاءت قصيدته أشبه بالانحياز إلى التيار السياسي الذي تزعمه المأمون. [1]

من هنا اتخذ أبو تمام من فن المعارضة فرصة لإثبات ولائه وعرض تحديه الفني للممدوح وانتمائه السياسي له و اعلانا صريحا بتفضيل خلافة المأمون وأيامه على ما سبق من الأيام فنـــواه يقول في أول مدحه له في ميميته [2]:

الله أكـــبر جاء أكبر من جرت فـــــتحيرت في كنهه الأوهـــامُ

مـــن لا يحيط الواصفون بقدره حـــتى يقـــولوا قـــدره إلهامُ

[1]- عادل كمر صجم: " فن المعارضة والوظيفة الجديدة للشعر في العصر العباسي"، العدد 68 مجلة ديالى، جامعة ديالى/ كلية التربية للعلوم الانسانية، 2015، ص 535. Pdf.

[2] أبو تمام: ديوان أبي تمام، ص ص 75، 76.

مـــــن شرد الإعدام عن أوطانه بالبذل حتى استطرف الاعـــدمُ

وتـــــكفل الأيتـــام عن آبائهم حـــــتى وددنـــــــا أننـــــا أيتمُ

مستســـــلم للهـسائس أمـــــة لذوي تجهضمها له اســـــــــتسلامُ

يتجـــــــــنب الآثام ثم يخـــــافها فـــــــكأنما حسـنلتـــه آثـــــامُ

يأيها المـــــــلك الهمام وعـــدله ملـــــك عليه في القضـــاء هـــلمُ

ما زال حكم الله يشرق وجـــــهه في الأرض مذ نيطت بك الأحكامُ

فأبو تمام يقول لممدوحه: يا أيها الكبير الذي يستعصي فهم جوهره على العقول ولا يقدر الواصفون أن يحيطوا بوصفه لعظم شأنه وجلالة قدره، إلا من فتح الله له ذلك وألهمه هذه القدرة. فهو ممدوح خارق أسطوري لا يستطيع أيا كان إعطاءه حقه من الوصف والمدح – عدا أبي تمام الذي أمكنه ذلك في ميميته- فهذا الممدوح هو ذلك الباذل المعطاء الجواد الكريم، الذي دفع بكرمه وسخاءه الفقر عن ربوع خلافته، وهو كافل الأيتام وراعيهم حتى أن الكل – بحسب الشاعر- تمنى أن يكون يتيما حتى يحظى بحنانه وعطفه، وهذا كناية عن حسن خلقه وحسن معاملته للضعفاء. وإضافة إلى هذه الخصائل الحميدة الرفيعة فأبو تمام يزيد عليها ورع ممدوحه وتقواه لربه؛ فهو ذلك المؤتمِ ر بأوامر خالقه المستسلم لها، الحائز على رضوانه تعالى بأن أخضع له رقاب المتكبرين الجبابرة؛ ولأنه يحكم كتاب الله في حكمه للعباد أضحت شريعة الله في ظل خلافة المأمون شمسا تشرق على بلاد الاسلام التي يحكمها هذا الخليفة. فأبو تمام بهذا الوصف لممدوحه المأمون جعل منه ذلك الإنسان المثال الذي يستحق بحق أن يكون خليفة الله في أرضه؛ وهذا ما أراد الشاعر الوصول إليه مقابل ما قاله أبو نواس في ممدوحه الأمين شقيق ممدوح أبي تمام، ويتجلى ذلك بوضوح حين يختتم ميميته حيث يشبه الطائي فضل ممدوحه المأمون على سائر

أهله (بني العباس) وسيرهم على هداه (دينه، أخلاقه، شجاعته ونصرته للإسلام) كمن يتبع عقبي قدمي من أمامه فيسير على خطاه، وهذا قمة الروعة في الابداع الفني للتعبير عن اتباع بني العباس خطا سيدهم وخليفتهم وولي أمرهم الخليفة المأمون.

فهذا النص عبارة عن رساله فنية يرد بها أبو تمام على أبي نواس ملتزما بالبناء نفسه الذي التزم به أبو نواس من مقدمةو حسن انتقال و غرض المدح فالخاتمة ، فكما امتلك أبو نواس سار إبداعيا في مقدمته التقليدية التي جعلها تعبر عن شكواه من الأيام ، فجاء تحدي أبي تمام لما صاغه وقدمه سابقه أبو نواس، بمحاولةالمجار اة في البناء والدلالات والمعاني وبما تسمح له موهبته من فتح أفق فني جديد، فجاءت قصيدته بذلك تحمل سراً جماليا رائعً ا، وكأننا به ذاك المتحدي الفني لما نظمه وعرضه أبو نواس في ميميته التي قال فيها [1]:

دارُ ما فـــعلتْ بك الأيامُ ضـــامتْك والأيامُ ليْستُضامُ

عرمالزمانُ على الذيعهدْ همُمْ بـــك قاطنين وللـــــزمانغُ مُ

أيام لا أغشىلأهْ لمك مـــــنْزلاً إلامّ ُـــــر اقبـــةً عـــليَّ ظلامُ

ولقدنْهْزتُ معلُ ـواة بدلوهمْ وأسمْتُ سرح اللهيْثُ أساموا

وبلغْتُ ما بلـــغُمْ رؤ بشبابه فـــإذاعُ صـــكُوتُلّ ذالثّام

وإن كان عرف عن أبي نواس حربه الضروس على المقدمات التقليدية للقصيدة العربية وإلحاحه في الدعوة لاستبدالها بمقدمات تتماشى وروح عصر التحضر والتمدن؛ التي وسمت الحياة العر بية أيام الدولة العباسية؛ فإنه في مقدمته السابقة لقصيدته الميمية التي مدح بها الأمين بدا لنا أبو نواس متمسكا بالمقدمة التقليدية العربية؛ إذ نجده فيها يقف على الأطلال متغزلا على عادة

[1] - أبو نواس: ديوان أبي نواس، شرح: محمود أفندي واصف، ص ص 63، 64.

الشعراء القدماء، فيقدم لهذه القصيدة المدحية بمقدمة تقليدية طللية غزلية على خلاف ما عرف عنه من حبه للتجديد وكسر النموذج العربي القديم؛ وربما كان ذلك رغبة منه في دفع تهمة عدم مقدرته على مجاراة القدماء والسير على منوالهم، ومن ثم يثبت للجميع أنه ذلك الشاعر الفحل القادر على السير وفق النموذج العربي التقليدي وفي الوقت نفسه القدرة على انتهاج سبيله الفني التجديدي الذي يدعو إليه. وربما يكون من بين دوافع اتباعه للمقدمة الطللية التقليدية في ميميته إرضاء لممدوحه الخليفة الأمين، الذي كان كغيره من الخلفاء العرب المولعين والمعجبين بالتقليد العربي القديم في روحه وألفاظه ومعانيه. فهو لا يزال قريبا من عهد الشعراء القدماء ولا يروقه سواه؛ ولذا ألفينا أبا نواس ينزل عند رغبة ممدوحه إرضاء له ولأنه هو المتلقي الأول لعمله الإبداعي، كونه موجها إلى مدحه.

وبالعودة إلى قصيدة أبي نواس نجده بعد أن يبث حزنه ولوعته من فعل الأيام وعلى ماض ولّى يبدأ بالانتقال إلى مدح الأمين متعمدا توظيف لفظة ملك) للتدليل على قوة خلافته واستمرار ولائه له فيقول[1] :

ملكٌ إذا علقتْ يداكَ بحبْله لا يستطيلُ عليكَ بؤسٌ والإعدامُ

ملكٌ تحدّ بالمكارم والعُلى فردٌ فقيدُ النّظيرِ فيما همُ همُ

ملكٌ أغرُّ إذا شربتَ بوجْهه لم يعْدُكَ التبْجيلُ والإعْظامُ

أما أبو تمام فبعد أن حاول الالتزام بالمقدمة التقليدية التي يقابل بها بناء قصيدة أبي نواس، نراه ينتقل كذلك إلى مدح خليفته ، فيتخذ من خطاب الخليفة بؤرة للالتقاء والتحدي في اللحظة

[1]- أبو نواس، المصدر السابق، ص 64.

نفسها فيجدد التأكيد على خطابه للممدوح مكررا اللفظة نفسها (ملك)، ومستغلا إياها في تفجير طاقةالاشتراك بين النصين في خطاب الممدوح ؛ يقول أبو تمام [1]:

وتكْـــفل الأيتـــامعن آبائهم حـــتىَّ ودْ دنـــا أننـــــأيْ تمامُ

مْستسْلـــم سائـــلُ أمَّـــة نذوى تّجهْـــضُ مهلهُ اسْتْلامُ

يتجنـبُ الآثـــاثم يخافُـها فكأنمـــا حسناتُـــهُ آثـــامُ

أيها الملـكُ مامُ وعدْلُهُ مـــــلك عليْه في القضاءهمُامُ

مـــلز الحُكْمُـ يالشوْرقْهُ هُ في الأرْض منْيطتْ بالأحْكامُ

فمن خلال وقوع أبي تمام في قصيدته على أثر قصيدة أبي نواس من حيث الوزن والبحر والبناء الفني (ترتيب عناصر القصيدة) وهدمه لمعانيها وبناء معانيه التي يؤمن بها؛ تجلت لنا الرغبة في التفوق والابداع اللذان كانا يشغلان أبا تمام أثناء معارضته؛ فهو سعى من خلالها إلى إثبات قدراته الابداعية والفنية؛ ضف إلى ذلك أن معارضته السابقة جاءت لتعبر عن اتجاه سياسي جديد يتبناه (مناصرة المأمون)، فكانت وسيلة يعلن من خلالها المعارض/ أبو تمام عن سعيه للوصول إلى بؤرة نصية جمعت بين المقاصد الفكرية والأداء الفني للقصيدة. فقد استغل نص أبي نواس السابق فعمل على توظيف شكله (الوزن، القافية، حرف الروي، المقدمة الطللية، الغرض الرئيس وهو المدح، الخاتمة) وقام بإفراغه من محتواه المضموني ونقده له وملئه بمحتوى مضموني جديد يوافق رؤيته الفكرية التي يؤمن بها وهي تأييد خلافة المأمون على حساب أخيه الأمين.

ومن ثم فقد أدى التعلق النصي بين النصين دورا فاعلا جعلنا نغوص في النصين ونعود في كل مرة للسابق منهما ثم نرجع مرة أخرى للاحق ونستشف كيف يعمل هذا الأخير على هدم

[1]- أبو تمام: ديوان أبي تمام، تحقيق وشرح: محي الدين صبحي، مج 2، ص ص 75، 76.

معاني الأول والبناء على أنقاضها معانيه الجديدة المناقضة لها؛ وهنا تجلى لنا وبوضوح علاقة المعارضة التي تحدث عنها جيرار جونات في كتابهأطراس وشرحها لنا الناقد سعيد يقطين في كتابه الرواية والتراث السردي؛ بأنها هي نوع من أنواع العلاقات التي تسم طبيعة التعلق النصي بين النصوص ؛ حيث يقول: **إنّ النص المتعلّ ِق (اللاحق) يسعى عن سبق إصرار وقصد – عبر عن ذلك الكاتب أم لا- في علاقته التي يقيمها مع النص المتعلَّق به (السابق) إلى محاكاة النص السابق والسير على منواله ويظهر ذلك في اعتماده بنية نصوصية نموذجية وذات سلطة عليا تتجسد من خلال حفاظه على نقاوته وصيغته الأولى في أحوال الاقتباس والتضمين والاستشهاد...(علاقة محاكاة) أو إلى تحويله وفي هذه الحالة تقل سلطة النص المتعلَّق به، إذ تسلب منه نمطيته التي يتشربها النص ويستوعبها مدمجا إياها في بنيته الخاصة...والعلاقة الأخيرة هي المعارضة في حال استعمال البنية النصية المتعلَّق بها موضوعا للسخرية أو النقد أو التعليق..."** [1]

ومن ثم نخلص من خلال تتبع آليات اشتغال التعلق النصي بين نصي أبي تمام وأبي نواس إلى القولبأنالتعلق النصي ّ ِ هو تفاعل بين نصين من جنس واحد ، يقوم فيه النص الم ُ حدث بعقد صلة دينامية مع النص القديم محاولا فيها تشرب بعض ملامحه الفنية العامة ؛ ليعيد تشكيلها من جديد ، أو استعارة بعض شفراته الخاصةمنهم في رسم تخطيط هندسي للنص الم ُ حدث ، ي ُ نسب إلى ذات قائله.

2- تجليات التعلق النصي في معارضة البحتري للفرزدق:

في أثناء تنقيبي عن أهم الدراسات والقراءات النقدية التي تناولت شعر البحتري بالدراسة والتحليل، ألفيت في الشبكة العنكبوتية ملخص دراسة مهمة متمثلة في أطروحة دكتوراة موسومة

[1]- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ص 52.

بـ " التناص في شعر البحتري" [1]، وما لفت انتباهي في فهرسها أن صاحبها خصص الفصل السادس منها لدراسة تناص البحتري مع الفرزدق في وصفه للذئب وقد قسمه –الفصل- إلى عناصر تقابل أقسام قصيدة البحتري التي وصف فيها لقاءه للذئب، والتي يقول في مطلعها:

سلامٌ عليكم لا وفاءٌ ولا عَهْدُ ما لكُمُ من هَجر أحبابكم بُدُّ [2]

فقسمها إلى: القسم الأول وهو الخاص بالطلل ثم قسم خاص بفخر البحتري بنفسه ثم وصف الذئب ولقاؤه إياه ثم الرضا بحكم الدهر ثم العودة إلى الفخر. ولأن هذه الدراسة غير منشورة لم أستطع الاطلاع عليها؛ لكن ما يهمني منها أنها وجهتني إلى تتبع طبيعة العلاقة التناصية بين كل من نص البحتري وكذا نص الفرزدق؛ ومن ثم عملت هذه الدراسة بالنسبة لي عمل النص الموازي الخارجي بالمفهوم الجوناتي.

وليطمئن قلبي أنعمت فكري في كلا النصين باحثة عن مسوغات أخرى تبرر وجود علاقة بين النصين السابقين، فألفيت مطلع قصيدة البحتري منذ بدايته يمثل إيذانا صارخا بعدم الوفاء ومن ثم غدر الحبيب وهو ما ألفيته يقابل مطلع قصيدة الفرزدق الذي يفتتح على غير عادة الشعراء العرب بقصة الذئب رمز الغدر في مجتمع الحيوان الوحش؛ وهذا ما مثل في نظري مسوغ آخر يسمح بإقرار وجود علاقة بين النصين وتواصل اللاحق/ نص البحتري مع السابق/ نص الفرزدق، هذا من جهة ومن جهة أخرى هناك مسوغ ثالث يعضد وجود علاقة بين قصيدتي البحتري والفرزدق يتمثل في حضور قصة لقاء الشاعر مع الذئب رمز الغدر مقترنا بنأي الحبيبة وابتعادها عنه وهجرها له وكل هذا مقترنا بالفخر، ومن ثم فكل ما سبق من مسوغات

[1]- فواز بن زايد عقيل الشمري: التناص في شعر البحتري، أطروحة دكتوراة، إشراف: يونس شنوان، جامعة اليرموك، كلية الآداب، المملكة الأردنية، 2011.

[2]- البحتري: ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصيرفي، مجلد 02، ط 3، دار المعارف، القاهرة، (دس)، ص 740.

سمح لي بولوج نصي الشاعرين بحثا عن طبيعة العلاقة النصية التي جمعت بينهما، فهل كانت علاقة محاكاة ومجاراة أم أنها علاقة أخذ مع تحويل أم أنها علاقة اختلاف ومعارضة؟

وبعودتي إلى نصي البحتري والفرزدق ألفيت أن العلاقة التي تربطهما من وجهة نظري تتجاوز العلاقة التناصية بمفهومها العام وتتعداها إلى علاقة أكثر تشعبا واتساعا منها؛ إنها علاقة التعلق النصي بالمفهوم الجوناتي، تلك العلاقة التي تحدثت عنها بالتفصيل في الفصل الرابع والخاص بالتعلق النصي في سيفيات المتنبي. وأشرت أن هذا المصطلح عند جونات هو ذو مفهوم أشمل وأوسع من التناص؛ فهو يربط النص المتعلَّق بالنص المتعلَّق به بعلاقة إما ضدية (نقدية) تحمل دلالة التغيير والاختلاف أو توافقية استمرارية تحمل دلالة السير على المنوال والمحاكاة والاقتداء. وهذا ما وضّحه سعيد يقطين في كتابه الرواية والتراث السردي حين قال: " **إنّ النص المتعلِّق (اللاحق) يسعى عن سبق إصرار وقصد – عبر عن ذلك الكاتب أم لا- في علاقته التي يقيمها مع النص المتعلَّق به (السابق) إلى محاكاة النص السابق والسير على منواله ويظهر ذلك في اعتماده بنية نصوصية نموذجية وذات سلطة عليا تتجسد مـــن خلال حفاظه على نقاوته وصيغته الأولى في أحوال الاقتباس والتضمين والاستشهاد...(علاقة محاكاة) أو إلى تحـــــويله وفي هـــذه الحالة تقل سلطة النص المتعلَّق به، إذ تسلب منه نمطيته التي يتشربها النص ويستوعبها مدمجا إياها في بنيته الخاصة...والعلاقة الأخيرة هي المعارضة في حال استعمال البنية النصية المتعلَّق بها موضوعا للسخرية أو النقد أو التعليق...**" [1].

من هذا المنطلق سأشتغل على محاولة كشف اللثام عن طبيعة العلاقة النصية التي أقامها نص البحتري / اللاحق مع نص الفرزدق / السابق، وعن دور تلك العلاقة في تشكيل البناء الفني والدلالي لنص البحتري.

[1]- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ص 52.

2-1- بناء قصيدة الفرزدق/ النص السابق:

في البداية سأعمل على الانطلاق من نص الفرزدق / السابق ، محاولة تقسيمه حسب مضمون أبياته ومن ثم عقد الصلة بينه وبين نص البحتري / اللاحق الذي سأعمل على تقسيمه هو الآخر حسب مضمون وحداته. وقبل الخوض في عملية التقسيم وجب عرض المناسبة الظاهرية التي قيلت فيها قصيدة الفرزدق؛ حيث تذهب كتب التاريخ وكذا وما ورد في ديوان الشاعر نفسه من أن مناسبة القصيدةتمثلت في أنّ الفرزدق قد خرج من الكوفة هو و بعض أصحابه يريد يزيد بن الهلب، فلما عرسوا من آخر الليل و طال بهم المسير أناخوا ركابهم وناموا، وكانوا قد هيأوا للعشاء شاة سلخوها وعلقوها على بعير لهم، ولكن النوم غلبهم فاستجابوا له، وبينما هم في نومهم إذ جاء ذئب وحركها وأخذ ينهشها، فذعرت الإبل فاستيقظ الفرز دق، وأناخ الإِ بل وقطع رجل الشاة ورماها للذئب، فأخذها وتنحى جانباً وأكلها ثم عاد، فما كان من الفرزدق إلا أن قطع له يد الشاة فأخذها الذئب وذهب لسبيله. وفي الصباح قص على أصحابه ما كان بينه وبين الذئب.[1]

1-لوحة الذئب: يقول الفرزدق في قصيدته التي يصف فيها لقاءه بالذئب [2]:

وأطْلَسَ عسالٍ ، وما كان صاحباً دَعَوْتُ بِنلوي موهناً فَأَتاني[3]

فلـمـلـدنا قلت أُدنُ دونَكَ إنني وإيـــاكَ زادي لم أُشْتركانِ[4]

---

[1]- الفرزدق: ديوان الفرزدق، شرحه وضبطه وقدم له: علي فاعور، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1987، ص 628.

[2]- المصدر نفسه، ص 628.

[3]- أطلس: الذئب الأغبر المائل إلى السواد، العسال: المضطرب في جريه.

[4]- ولما اقترب ناديته أن يدنو مني، ولاطفته ليشترك معي في طعامي

فَبِتُّ أُسَوِّي الزادَ بيني وبينه ... على ضوءِ نارٍ ، مرةً ، ودخانِ [1]

وقلت له لما تكشَّر ضاحكاً ... وقائِمُ سيفي في يدي بمكانِ [2]

تعشَّى فَإِنْ عاهَدْتني لا تَخُونُني ... نكنْ مثلَ من يا ذئبُ يصطحبان

وأنت امرؤٌ ذئبيةٌ والغدرُ كنتما ... أُخيَّيْنِ كانا أُرْضِعا بِلِبانِ [3]

يُرَوِّغُ لونَيْ ذِئبَةٍ تلتمِسُ القِرَى ... بِسَهْمٍ أو شَباةِ سِنانِ [4]

وكلُّ رفيقَيْ كَحْلٍ وإنْ هُما ... تَعاطى القَواماهما، أَخَوانِ [5]

مثلت الأبيات السابقة من هذه القصيدة لوحة الذئب التي رسمها لنا الفرزدق بأسلوب قريب من الأسلوب القصصي؛ فهويقدّم للقرامشهداً لذئبٍ أغبرتضيفُهُ منتصفَ إحدى الليالي لمشاركته في طعامه ، واقتسامالزاد بينه وبين الذئب، لكنّ هذا الأخير أبى إلا أن يكون وفيّا لطبعه الغادر؛ حيث جاءت أحداث لقاءه به مرتبطة بعضها ببعض في تسلسل للأفكار، الأمر الذي شكل ما يشبه الحبكة القصصية التي تشد القارئ إليها وتجعل نبضات قلبه تتسارع وأفكاره تتوارد لتوقع القادم؛ وقد استعان الشاعر بلغة شاعرية رقيقة وخفيفة على القلب، وقد استطاع الشاعر أن يصور الذئب تصويراً دقيقاً فهو أغبر مضطرب لا يؤمن جانبه. وبما أن الأسلوب يخدم الأفكار ويبرزها للسامع، فإن أسلوب الشاعر قد أدى هذا الغرض؛ فالأفكار في

---

[1]-أخذت أقطع له اللحم في تلك الليلة، مهتدياً بضوء ناري، وأحياناً لا يتيح لي الفرصة لمواصلة إشعال النار فأكتفي بدخانها.

[2]- ولما رأيته قدكشف عن أسنانه استعداداً للافتراس والعراك، قلت له تعش فاللحم أمامك فإن أعطيتني موثقاً بعدم الخيانة فإنني وإياك سنصبح صديقين، أقول ذلك وقد وضعت مقبض سيفي في يدي لأنني أعرف أن ضحك الذئب غير ضحكنا.

[3]-الغدر من طبيعة الذئاب، وهما كالأخوان اللذان رضعا من صدر واحد.

[4]- القرى: الطعام؛ شباة: طرف.

[5]- والمعنى أن كل رفيقين في طريق يتآخيان ولو كان بينهما قتال.

هذه القصيدة أديت بأسلوب يلائمها حيث تحقق غرض الشاعر فيما يريد، وهو وصف نفسه بالكرم والشجاعة. وما يمكن ملاحظته في هذه اللوحة استخدام الشاعرلفعل الأمر" أدن، تعشَّ " وهذه دلالة على أن الشاعر يريد ان يقول لنا بأنه صاحب أيادٍ بيضاء على الوحش وعلى الإنسان، تماما مثل أبيه غالب وجده صعصعة، فهو بذلك يمهد لما سيقوله لاحقا عن زوجته التي نبذته وتركته، يريد القول أنه مدّ لها يده مفتوحة مثلما قلبه مفتوح على مصراعيه، إلا إنها ترده وتقابله بما لا يحب.

2-لوحة المرأة:

يقول الفرزدق في الجزء الثاني من قصيدته النونية متحدثا عن زوجته النوار التي هجرته [1]:

فَهَلْ يَعُوْنَنِّي النِّسَاءُ الَّتِي شَعَّبَتْ ... على أَثَرِ الغادِينَ كُلَّ مَكَانِ

فأصْبَحْتُ لا أَدْرِي أَأَتْبَعُ ظَاعِناً ... أمِ الشَّوْقُ مُمْقِي لِيلِمِ دَعَانِي

وَمَا مِنْهُمَا إِلَّا الَّتِي بِشِقَّةٍ ... مِنَ الْقَلْبِ فَالَّتْ تَبْتَدِرَانِ

وَلَسْتُ لِمَتْيِ الْعَوْنَارُ وَوْمَقُهَا ... إِذَا لَمْ تُقَلِّبِ اللَّجَّ ذَاتُ الْفَنَانِ

لَعَمْرِي لَقَدْ رَقَّقْتِنِي قَلَشَرَقَّتْلَتِي ... فِيَّ الشَّيْبَ قَبْلَ زَمَانِي

وَأَمْضَحْتِ ضِغْنِي فِي الْحَيَاةِ وَشَتَّنِهِ ... وَأَوْقَدْتِ لِي نَاراً بِلِكُّمَكَانِ

فَلِلَّاقَعَابِيلُ الْفُؤَادِ الَّذِي بِهِ ... لَقَدْ جَخَرَتْ ثِتَنَانِزْقَحِلَانِ

وَكَلَّنْ نَسِيبِلَّالِيُشْلُنِي ... إِلَيْكِ، كَأَنِّي لَقُغْبِرِهَانِ

سَوَلِينُقُلِلسَّوفِيءِسَرَعِ الْبِلَى ... عَلَىءِالْمَوَالِعَلَنْيَخَتَلِفَانِ

[1]- الفرزدق، المصدر السابق، ص ص 628، 629.

ذكرت كتب الأدب فيما يخص شعر الفرزدق أن زوجته النوار كانت من قد ملكت عليه الكثير من مطالع قصائده كان يتغنى بها ويحدو باسمها الركب ليدفع عنهم النعاس، ويذهب بذكرها خدر أعضائه، فعل العشاق المتيمين، ويحن إليها إذا نأى، ويطرقه خيالها في الصحراء البعيدة، الموغلة في البعد، فيشم نفحات شذاها العطر، وتتبدل صورته إلى جنة [1] إلا أنه وفي هذه القصيدة لم يكن الأمر كذلك؛ إذ لم يخصص الفرزدق مطلع قصيدته للنوار ولا لأي امرأة غيرها، وإنما خصصه للحديث عن الذئب - وأي ذئب إنه ذلك الحيوان الغادر الذي لا يؤمن جانبه مهما أكرمته وأحسنت إليه- وهو الأمر الغير مألوف والغريب عن مقدمات الشعر العربي القديم.

و بعد أن يفرغ الفرزدق من قصته الغريبة مع ذلك الذئب ينتقل إلى اللوحة الثانية في قصيدته والتي يتحدث فيها عن النوار زوجته، وقد وظف بيتين شعريين للتخلص من اللوحة الأولى والولوج إلى اللوحة الثانية؛ حيث قالا فيهما [2]:

فَهَلْ يَجِدَنَّ فُلَانٌ تَشَعُّبَتْ على أَثَرِ الغادِينَ لَكُمْ كَانِ
فأصْبَحْتُ لا أَدْرِي أأَتْبَعُ ظَاعِناً أمِ الشَّوْقُ مِنْ قِبَلِ اليَمِينِ دَعَانِي

فحين نتأمل فيهما يتبدى لنا ذلك التمزق النفسي والحزن والحيرة التي يعانيها الشاعر من خلال تشعب نفسه، ومن خلال التساؤل المر الذي يعكس ذلك القلق وتلك الحيرة، والشعور بالهزيمة بعد أن تركته زوجته النوار، فبدا في هذين البيتين غارقا في بحر من الشوق و الحسرة و إحساس بالنقص، ذلك الشعور المضطرب الذي ينتاب الرجل حينما تنأى عنه من عشق وأحب، من هذه اللوحة التخلصية التمهيدية الحزينة ينتقل الفرزدق إلى اللوحة الخاصة لنوار.

[1]- سمير الجندي: " لوحة الذئب في قصيدة وأطلس عسال للفرزدق دراسة فنية"، مقال من الموقع الإلكتروني: www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=220973. تاريخ الرجوع إليه: 22/ 10/ 2016.

[2] الفرزدق، ديوان الفرزدق، ص ص 628، 629.

وقبل قراءة هذه اللوحة وعلاقتها بسابقتها وجب الاشارة إلى ما ورد في كتاب الأغاني حول العلاقة بين الفرزدق ابنة عمه، فقد خطبها رجل فطلبت من الفرزدق ابن عمها أن يكون هو الذي يطلب منها أن تُشهد الناس أنّه وليُّها، فوافقت وأشهدَتهم أنّه كذلك، فقال : " اشهدوا أنني زوجت النوار من نفسي ، فغضبت الأخيرة ، وهربت منه إلى الزبير ، وكان واليا على الحجاز والعراق ، واستجارت به فاحتال الفرزدق حتى أعادها ، وتزوّجها ، ويبدو أنّه لم يسعد معها ، فقد تزوّج عليها امرأتين ، وتزايد نشوزها إلى أن طلقها ، وكانت امرأة ذات دين وخلق ساهما في ابتعادها عنه –فقد عُرف عنه التهاون فيهما - ويظهر أنها كانت تتعالى عليه وهي عنده وعندما هربت منه ، فطلّقها غير أنه ندم ندما شديداً ، فأنشد:

نـدمت نـدامة الكسعيّ لمـا غـدَتْ مـني مطلـقةً نـوارُ .[1]

وبالعودة إلى لوحة النوار فإن موضوعها على صلة بهذه القصة التي ذكرها الأصفهاني في كتابه، فالمتأمل للأبيات التي شكلت هذه اللوحة يلفي الفرزدق بدأ يتحدث عن النوار بضمير الغائب في قوله (سئلت)وبأداة الشرط (لو) التي تفيد الامتناع للامتناع ، بما يشي بالتحسّر ، وبما في البيت من اعتداد بالنفس ، ووثوقية بصحّة الموقف فهي لو سُئلت عنه لعضّت الشفتين ندما لكن هذا الاعتداد يخفت في البيت التالي ،وينخفض الخطاب إلى مستوى الرّجاء والتودّد ، فقد رقّقته النوار وقد كان لا يرق ، وقد جعلته يهرم قبل أوانه من شدة ما لقي منها من عذاب، فها هي ذي أشعلت الشيب في رأسه قبل موعده ، ليذكّرها بعد ذلك بأنها لو شاءت عرضه وعابته بتركها إياه ، وأصبح سيرة في كل ناد ،يسخر منه الناس ، وهذه حقيقة إذ أورد صاحب الأغاني كثيرا من الأبيات التي قالها أعداؤه يسخرون من هروب النوار منه قبل أن يدخل إليها، وفي الأبيات اللاحقة يرجع إلى نغمة التهديد باستخدام أداة الشرط (لولا) التي تفيد

[1]- عثمان قدري مكانسي: " الفرزدق والذئب"،مقال من الموقع الإلكتروني.https://Saaid.net/Wahat/a/44.htm تاريخ الرجوع إليه: 22/ 10/ 2016.

الامتناع للوجود؛ حيث يقول لهلولا تقيّد فؤاده حبها و انجذابإليها ولولا أنها ابنة عمّه ، لكان له معها موقف آخر، يتمثل أساسا في الهجاء –وهو أمر ليس بالعسير على أشهر شعراء النقائض في العصر الأموي لكنّه يحبّ فهو كالمعلق بالرهان، يستطيع أن يفلت لكنّ نفسه تمنعه. أما آخر اللوحة الخاصّة بالنوار فإنه البيت الذي يربط لوحة الذئب بلوحة النوار ، فهي والذئب قرينا سوء ، وقرينا السوء سواء في كل زمان وطبعهما الغدر والنكث .

لقد استخدم الشاعر في معظم أبياته الجمل الاسمية التي تحمل دلالة الثبات وتمكّن الأمر واستقراره، فقد افتتح القصيدة بجملة اسمية ابتدأها بحرف الواو؛ الذي يدل على الاستئناف والاستطراد في الحركة النفسية التي تتفاعل بداخله، " وأطلس عسّال" فالفكرة التي تتحرك في نفسه - نتيجة حالة المعاناة التي تمكّنت منه واستقرت في فؤاده- تضغط عليه من الداخل والتي لا يجد طريقة للفضفضة صراحة عما به لأي كان، أو حتى من خلال أشعاره، التي كانت بمثابة نافذة واسعة يطل من خلالها على الحياة، فهو يدافع عن نفسه أمام أعتى الشعراء وأمام أعظم الخصوم، حتى إنه هجا الأمراء والولاة في كثير من المواقف، إلا إنه هنا لا يمكن له يفعل ذلك لا لشيء إلا لأن خصمه هذه المرة هي ابنة عمه وزوجته التي أحب فجرحه بكفه؛ حيث يقول [1]:

وَلَئِنْ نَسِيبًا لا يَزَالُ يَشُلُّنِي ... إِلَيْكَ كَأَنِّي مُغْلَقٌ بِرِهَانِ
وَيَنَالُ القَمَّاعُ فِي سَرَعِ البِلَى ... عَلَى العَمَاصِ وَالنِّيخَ تَالِفَانِ
تَمِيمٌ إِذَا لَمَّتْ لَيْكَ، رَأَيْتَهَا ... كَالَوْ بَحْرٍ حَرْبِلَتْيَقِيَانِ

[1]- الفرزدق: ديوان الفرزدق، ص 629.

إلا أن من اطلع علىقصّة زواجه من النوار يعرف أيّهما الذئب الذي غدر بصاحبه: الفرزدق الذي استغل ثقتها به فزوّجها من نفسه غدرا ، أم النوار التي هربت وهذا أقصى ما تستطيع إزاء غدر الفرزدق بها.

3-**لوحة الفخر**: يقول الفرزدق في الجزء الخاص بالفخر بقومه وبنفسه[1]:

تَـمـمـيّـيٌّ إذا تَعـلَـيك رَأيتَـها ... كَلَـوبَ بَحـرٍ حينَ يَتلَقـلَقـانِ

هم دونَ مَن أخشَى وَ إني لَدودُهم ... إذا اللَعبَ لوعي يَدي وَ لِسَاني

فَلا أنَا مُتَخوُّ اللقاحِ عَلَيهِم ... وَهُوَ لَنعٌ وَنَيبلفَضلِ رِهانِي

مَتى يَقذِفوني في فَمِ الشَرِّ يكفِهِم ... إذا أُلهِمَ المِلحَ الذِمارِ مَكاني

فلا لامرِئي حِنٍ يَدِيُّ قَسَمتُهُ ... إليَّ ولا بالأكثَرينَ يَدانِ

رَعَيتُ إذِ اللَتَحشُ آمِنَةً بِنا ... وَهُبنا أنْ نَضغَبَ الثَقلانِ

فَضَلنا بِثِنتَينِ المَشارِعَ كُلَّهُم ... بِأعظَمِ أحلامٍ لَنا وَجِفانِ

وقبل أن يدخل الفرزدق لغرض الفخر بقومه كانَ وظّفَ حكايته مع الذئب بشكلٍ رائع في بداية شطر القصيدة المخصصلفخر فقالَ ممهّداً لغايته بنجاح:

وإنّا لترعى الوحشُ آمنةً بنا ... وهيبُنا أنْ نضغبَ ، الثّقلانِ

فَضَلنا بثنتين المعاشَ كلّهم ... بأعظمِ أحلامٍ لنا وجفانِ

فهنا نطرح سؤالا شغل الكثيرينهل كان الشاعر ليستطيع أن يقول ذلك لو أنه نهر الذئب أو طرده من أمامه؟! فكيف له أن يقول ما يقوله بأنهم قوم يرعون الوحوش بحيث تأمن على حياتها عندهم! فهو يبني مفارقة رائعة بين أمن الوحش في مراعي قومه وبين رهبة الإنس والجن من قومه

[1]- الفرزدق، المصدر السابق، ص 629.

حين يغضبون؟ وهم يتفوقون على بني جنسهم بفضيلتين: أهدافهم النبيلة، وكرمهم الذي لا مثيل له، فهل كنا نقبل بما يقوله عن قومه بهذا القدر من الفخر لو أنه لم يستهل قصيدته بقصته مع الذئب؟

ومن ثم فلوحة الذئب بالقصيدة تشكل الهيكل العظمي في جسم الإنسان الذي يبنى عليه كافة أعضاء الجسم من عضلات تساعده على الحركة والتنقل، ومن أجهزة تساعده على التنفس والحياة، ولذلك لا يمكن التعامل مع هذا المشهد الرائع بسطحية، بعيدا عن علاقته ببقية أجزاء القصيدة، فإلى جوارِ قيم الكرمِ والشجاعة والعطف على الوحش الشرس؛ رصَدَ الشاعِرُ قيمةً همّةً ونبيلة قد لا يفطن لها كثير ممن يمرّون بالقصيدة، مفادها أن الرحيل في الصحراء . وما فيها من قسوةٍ وعطشٍ وجوع وحَرْبٍ لا يجُرّ رفيقي الدربِ صديقين حتى ولو كان قوماهما على حربٍ فيما بينهما، فللحربِ والاختصام بين البشر شأن، ولكائنين حيّين يعبرانالصحراءَ مسافِرَين إلى مكان ما شأن آخر، عليهما أولاً أن ينتصرا على هذهِ الغولالعطشى إلى دمائِهما قبل أن يفكرا بغير ذلك: [1]

وكلُّ رفيقيّ كُبَّ لِوجْهٍ وإن همُا تعاطى القنا قوماهمُا لأخوانِ

تذهب بعض القراءات التحليلية لنص الفرزدق إلى أنّ افتتاح الشاعر قصيدته بالحديث عن الذئب على غير ما عرفه العرب من الوقوف على الأطلال ، أو ذكر النسيب بالتغزل بالحبيبة كان له أسبابه النفسية ومن ثم أبعادا دلالية تحققت من خلال هذا الافتتاح؛ إذ إنّ الشاعر من خلال صورة الذئب التي وظفها لخدمة فكرة مستوطنة في نفسه، عبرّ عن مشاعره الحقيقة التي تعتمل في صدره، فوجد في الذئب الذي اشتهر بين الناس بصفات يبغضونها وينكرونها؛ فهو ذلك الغادر الخائن المتوحش الشرس المكّار اللئيم ، الذي لا يؤمن

[1]- الفرزدق، المصدر السابق، ص 268.

جانبه حتى وإن بدا في موقف ضعف، ومن ثمّ فهو لا يرعى ذمة ولا حرمة؛ ولذا وجد الشاعر فيه متكأ يتكئ عليه في إسقاط ما يختلج في نفسه وقلبه من شعور. ولعل مناسبة القصيدة – تطليق الفرزدق زوجته النوار وابتعادها عنه- هي التي أشعلت لهيب الحسرة والغضب والشكوى وأججت نار حارقة في صدره، فنراه يحدثنا عن الذئب، ويصف لنا مشهداً حقيقيا يوظفه للتعبير عن ذاته.

وفي هذه النقطة بالتحديد يطرح المتساءلون سؤالا وجيها فحواه: لماذا ابتدأ الفرزدق نصه بقصة الذئب مخالفا أسلوب الشعراء العرب آنذاك؛ أما أفلم يكن بمقدوره أن يؤخر هذه القصة – الوحدة- إلى مراحل لاحقة من القصيدة؟ وما يثير في قصيدته على عادة أسلافه ومعاصريه ، أهل هي رغبة في التجديد ؛ وكسر عمود الشعر العربي؟ أم أنّ شعورا داخليا جارحا في أعماق الفرزدق جعلَهُ يحُلّ الذئب محل المرأة -زوجته النّوار- ؟ومن ثمّ فلربما أن الشاعر أرادَ بذلك أن يشبهها - بعدما هجرته رغم حبه الشديد لها بالذئب غدراً وخيانةَ ، وما يزيد من رجاحة هذا الاحتمال قوله في قصيدته [1]:

وأنتَ امرؤٌ ، يا ذئبُ والغدر كنتُما أخيينِ ، كانا أُرضعا بلبانِ

فوفق هذه القراءة أضحى الذئب معادلا موضوعيا لزوجته "نوار"، وهنا يمكن أن يستشف القارئ مدى استفادة الشاعر من الإمكانات الايحائية التي يتيحها المعادل الموضوعي؛ ومن ثمّ سيستطيع الفرزدق أن يفصح عن تراكمات لا يمكن له التعامل معها إلا بتواريه خلف قصة الذئب مستخدما إياها استخداما موفقا؛ فاستطاع نقل أفكاره في إطار لغوي مكثف، فكانت بمثابة القناع الذي يخفي حقيقة أفكاره.

[1]- الفرزدق: ديوان الفرزدق، ص 628.

وكما تروي القصيدة فإن الذئب أكل من الزاد ،لكنّه كشّر عن أنياب الغدرفينبّهه الشاعر لذلك ، ويخاطبه طالبا العهد ، مقابل صحبته ويعرّف الذئب بما يعرف عنه من طبع الغدر ، فهو والغدر أخوان فيالرّضاع (أخيين كانا أرضعا بلبان) ثمّ ينبّهه إلى سوء عمله، فلو أنه طلب الطعام من غيره لكان جزاؤه رمحا أو سهما لكنّ الفرزدق كان كريما معه ، ثمينبّهه إلى أن رفيقي الرحلة يجب أن يكونا أخوين ،وإن كان قوماهما متخاصمين وبهذا تنتهي لوحة الذئب دون أن يقتل، ولم توح القصيدة بالرغبة في قتله، وإنما اكتفى الفرزدق بمحاورته بالترهيب والترغيب والنصح لينتقل إلى لوحة المرأة (النوار) وهذا ينفي مغزى سرد البطولة عن إيرادقصّة الذئب ويفتح التأويل الرمزي لذلك ، فالقصّةمنطقيّة من حيث التحقق الواقعي ، ولا هي مما تستمال به القلوب من غزل رقيق كما كان القدماءيبرّرون المقدمة الغزلية ، وبناء المطلع على غدر الذئب يعني أن القصيدة كلها مبنية على هذا الغدر مضمونا، قاصدة إبراز هذه الصفة دون غيرها من صفات.

وبعد هذه المقدمة ينتقل الشاعر من حديثه مع الذئب إلى لوحة النوار زوجته وذلك بعد أن مهّد لها بالأبيات الآتية [1]:

فَهَلْ لَكَ فِي نَوَّارَ قَبْلَ التَّفَرُّقِ ... عَلَى أَثَرِ الغَادِينَ لَمْ تَكُ بَانِ

فَأَصْبَحْتُ لَا أَدْرِي أَأَتْبَعُ ظَاعِناً ... أَمِ الشَّوْقُ مِنِّي لَيْلَةَ الْبَيْنِ دَانِي

وَمَا مِنْهُمَا إِلَّا الَّتِي بِشِقَّةٍ ... مِنَ الْقَلْبِ فَالْعَيْنَانِ تَبْتَدِرَانِ

فمما ذكرته كتب القدامى أن الفرزدق منذ تزوج امرأته "نوار" قد مر بمراحل من المعاناة والبؤس، لدرجة إن شعره شاب قبل الأوان، وهذا دليل على مقدار المعاناة التي يعيشها مع زوجته، إلا إنه

[1]- الفرزدق: ديوان الفرزدق، ص 628.

لا يستطيع البوح بما يعتمل في صدره بشكل مباشر، ولذلك فقد استخدم الرمز واتكأ عليه ليفصح عما في قلبه [1]:

ولَسْتُ لِلنَّوْرَارِ إذْ قَالُوا هَوَتْ إذاً لِمَا تُوَارِي اللَّيْلُ الفَتَيَانِ

لَعَمْرِي لَقَدْ رَقَّتْنِي رِقَّتِي وَأَشْعَلْتِ فِي الشَّوْقِ زَمَانِي

فقد أسقط الشاعر ما في نفسه على الذئب، والحقيقة فإن كل أسباب معاناته هي زوجته، التي تعاملت معه بقسوة بسبب غدره لها حينما أشهدت الناس أنه وليها ليزوجها ممن أحبّت، لكنه أعلن زواجه بها، فقد ورد في الأغاني أن ابنة عم الفرزدق النوار خطبها رجل فطلبت من الفرزدق - ابن عمها أن يكون وليّها ، فطلب منها أن تُشهد الناس أنّه وليُّها فوافقت وأشهدَتهم أنّه وليّها ، فقال : " اشهدوا أنني زوجت النوار من نفسي " فغضبت النوار، وهربت منه إلى الزبير وكان واليا على الحجاز والعراق ، واستجارت به فاحتال الفرزدق حتى أعادها وتزوّجها ، ويبدو أنّه لم يسعد معها ، فقد تزوّج عليها امرأتين، فمكثت عنده زمانا ترضى عنه حينا وتخاصمه أحيانا، وكانت النوار امرأة صالحة فلم تزل تشمئز منه، وتقول له: ويحك! أنت تعلم إنك تزوجت بي ضغطة وعلى خدعة، ثم لا تزال في كل ذلك، حتى حلفت بيمين موثقة، ثم حنثت، وتجنبت فراشه، فتزوج عليها امرأة يقال لها جهيمة من بني النمر بن قاسط... فلم تزل النوار ترققه وتستعطفه حتى أجابها إلى طلاقها"، وكانت امرأة ذات دين وخلق ساهما في ابتعادها عنه –فقد عُرف عنه التهاون فيهما - ويظهر أنها كانت تتعالى عليه فاعتبرها ناكرة للجميل، فهو الفرزدق الهمام بن غالب الجواد الكريم بن صعصعة ، فهو لا يتقبل الهزيمة من زوجته ولا يستطيع قبول رفضها له؛ فهو الشاعر الذي تهاب لسانه الرجال وهذا جوهر القضية،

[1]- الفرزدق، المصدر السابق ، ص 628.

ولكنه لا يستطيع هجاء ابنة عمه نوار كما يهجو الرجال؛ وبذلك يكون الذئب معادلاً موضوعياً لزوجته.

2-2- بناء قصيدة البحتري/ النص اللاحق:

بعد أن فرغت من تقسيم قصيدة الفرزدق/ النص السابق إلى وحدات حسب المضمون، سأنتقل إلى قصيدة البحتري/ النص اللاحق وأقوم بالعمل نفسه؛ ومن بعدها أعمل على استجلاء ملامح التعلق النصي الذي ربط اللاحق بالسابق وطبيعة العلاقة التي واشجت بينهما وهو الأمر الذي أرومه من وراء هذا الجزء من الدراسة.

تنقسم قصيدة البحتري الدالية إلى ثلاث لوحات : الأولى تخص لوحة المحبوبة التي نأت والثانية تخص فخر الشاعر بنفسه والثالثة تخص قصة لقاءه مع الذئب، على أن ما يجب الإشارة إليه أنّ ترتيب الو حدات جاء وفق ما تم ذكره إلى جانب أن الشاعر جعل ختام نصه الشعري عودة لتتمة اللوحة الثانية والتي تخص فخره بنفسه.

أ-لوحة المرأة المحبوبة:

تبدأ القصيدة بلوحة المرأة وتظهر في الأبيات (من1إلى 6)، وهي لوحة تعلن منذ الكلمة الأولى عن إحساس الشاعر بمرارة الوداع وألم عدم الوفاء والغدر؛ حيث يقول [1]:

سلامٌ عليكم لا وفاءٌ ولا عَهدُ ! أَمَ كُلُّمـــن هَجر أحبابكم بُدُّ

بَلَى فَلَقَدْ أَنْجَزَ البينُ وَعْدَهُ وشيكاً وَلَمْ نُنْلِ منكمُ وَعْدُ

[1] البحتري: ديوان البحتري، مج 1، (د، ط)، دار صادر، بيروت، لبنان، (د، ت)، ص 195.

فتحية المحبوبة تكاد تكون تصريحا بالهجر، عوضا عن أن تكون تحية سلام، خاصة و أن البحتري يُتبع التحية بنفي الوفاء والالتزام بالعُهود عنها. غير أنه سرعان ما يقطع خطاب الهجر والوداع ليستبدله بالتضرّع المقرون بالعتاب والأسى في الشطر الثاني من البيت نفسه. ثم يؤكد أساه وعتابه وحزنه في البيت الثاني الذي يبدأه مستخدما أداة نداء القريب، فعلى الرغم من البَين الذي قطع ما بينهما إلا أنّه يخاطبها بتأسّ وتودّد مستخدما لفظ (أحباب)، وهو منادى يتصل بالضمير (نا) الذي يدلّ على التصاق هؤلاء الأحباب بالمتكلم. هذا التأسّي والحزن والعتاب يبرزه ويوضّحه ما يلي صيغة النداء من ألفاظ تؤكد انقطاع الوصل دون تحقيق أي اتّصال حقيقي؛ فالبَين قد تمّ وأنجز بسرعة دون أن تـــفي المرأة بوعد واحد من وعودها، ما يشي بأنهاتتحمّل مسؤولية الفراق.

بعد ذلك يلتفت الشاعر إلى خطاب الأطلال عبر الإلحاح والتأكيد على استخدام صيغة نداء القريب، التي تظهر عمق تأثير بَين المحبوبة، ما يدفعه إلى التمسك بقربها، ولو كان ذلك عبر صيغ بناء التراكيب الفنية [1]:

أَلا يَـــا دارِ العامريّة بالـلِّوَى ... رَبْعَكِ الأنواءُ لَمْ هِنْدُ؟

أدار اللِّوى بين الصَّريمةِ والحِمى ... أما للهوى إلا رَسيسَ الجَوى قَصْدُ؟

فالبحتري يدعو بالسقيا للأطلال وبأن تربو بماء الأنواء، وذلك خلال سؤاله إياها مستنكرا ما فعلته محبوبته من صرم وقطع. ويحيلنا نداء أطلال دار العامرية، وهي أطلال دار محبوبته التي أقدمت على فعل ما لا يستطيع تصديق حدوثه من انقطاع وهجر، يحيلنا إلى أجواء الحب العذري السامي، وإلى ليلى العامرية، ما يعطي إيحاء بعمق هذا الحب الذي مرّ به الشاعر. ثم يخاطب المكان بصيغة النداء نفسها، قبل أن يحدّده بدقة، في محاولة للقبض عليه عبر اللغة،

[1] البحتري، المصدر السابق، ص 195.

وامتلاكه من خلال الكلمات، سلاحِه الوحيد في مواجهة الفراق والقطع الذي أقدمت عليه المحبوبة. وما يلبث أن يتساءل بالحرقة نفسها التي ظهرت في الأبيات السابقة: أما للهوى من قصد إلا هذه الحرقة الباقية؟ ألا يمكن أن يهوى من يهوى فيتحقق له الفرح والوصال؟ لماذا ينتهي العاشق دائما إلى هذا الألم؟. ومن ما يلفت في هذا البيت أن تتحدّد دار الحبيبة المفتقدة "بين الصَّريمةِ والحِمى"؛ بين مكان اشتق اسمه من الفعل (صرم)، بمعنى قطع بقوة وعنف، ومكان يحميه أصحابه لما فيه من خير، فهي حبيبة ممتنعة ممنوعة أولا وأخيرا، لا أمل يرجى من تحقيق الوصال معها، ما يدفع إلى أن يختم الشاعر لوحته بالاستسلام للحزن الذي يقود إلى الرقة في صياغة الكلمات؛ حيث يقول [1]:

يَنْفَعنِيَّ بِمْتُ نفسي بحُبِّهِ وإنكمْ يَمْنعوني منه وِصالٌ ولا وُدُّ

حبيبٌ من الأحباب شَطَّتْ بِهِ النَّوَى وأيُّ حبيبٍ لم يأتى دونهُ البُعْدُ

إذا كانت اللوحة تبدأ بالتصريح القاسي " لا وفاء لهذه المحبوبة ولا عهد" فإنها تنتهي بافتدائها بالنفس التي تعذّبت بحبّها، دون أن تحصل منها على أي نوع من أنواع الوصال. وهذا يدفع الشاعر إلى أن يلبس رداء الحكمة مؤكدا أنه ليس في الحب قرب دائم، فهو يتساءل معزيا نفسه: هل من حبيبين لم يحل البعد بينهما؟ وبذلك يتطهّر من حرقة الحب وآلامه، في سبيل المضيّ في هذه الرحلة الفنية عبر القصيدة إلى نهايتها. وهي رحلة تتخذ من المحبوبة منطلقا، وتتكئ على فراقها لتبني عالما جماليا شامخا.[2]

[1] البحتري: ديوان البحتري، مج 1، ص 195.

[2]- سلطان الزغول : " مركزية المرأة في قصيدة "الذئب" للبحتري"، الأربعاء، 29 أغسطس، 2012، من الموقع الإلكتروني: Sultanz gool.blog-post-886.html. تاريخ الرجوع إليه: 2016/10/22.

ب- لوحة فخر البحتري بنفسه:

تتجلى في الجزء الثاني الأكثر طولا، ويبلغ عدد أبياته ضعف عدد أبيات الجزء الأول؛ وتشمل الأبيات (من7 إلى 12). تبدأ لوحة الفخر بالبيت السابع، دون أن تنقطع عن لوحة الذئب التي تتلوها في سبيل تأكيد الصفات التي اتخذها الشاعر لنفسه، وهي لوحة تشرع للحبيبة بابا واسعا على عالم من أحبّها وفارقته، ما يعطي الشاعر تعويضا عن خسارته، عبر تأكيده لها أنها هي التي خسرت فارسا لا يعوّض، ورجلا عزّ نظيره في هذه الدنيا [1]:

إذا جُزتَ صحراءَ الغُوَير مغرِّبا وجازَ تَلْكَ بطحاءُ السواجير يا سعدُ

فقل لبني الضحاك مهلا فإنني أنا الأفعوان الصِّلُّ والضَّيغَمُ الوَرْدُ

بني واصل مهلا فإنّ ابنَ أختكُم هُ لعَزَمَةٌ لهُ آرائها جِدُّ

متى هِجْتُمُوهُ لا تهيجوا سوى الرّدى وإنْ كانَ رخْقا ما يحُلُّ له عقْدُ

يفتخر الشاعر على بني الضحاك مستخدما ألفاظا صحراوية قاسية؛ "فالأفعوان الصِّلُّ والضَّيغَمُ الوَرْدُ": وبذلك يصف نفسه بالثعبان الداهية، والأسد الشجاع، كما أنه يتقصّد ذكر أماكن الصحراء وتحديدها بدقة تؤكد خبرته ومعرفته بتلك الصحراء وقسوتها، وذلك كلّه ليس ببعيد عن موقفه المتأزم من المحبوبة التي يريد أن يقول لها إنها قد أضاعت فرصة التقرب من فارس مهيب، له عزمٌ هزلُه جدّ، وإذا ما استفزّه مستفزّ فقد استفزّ الردى نفسه، رغم ظرفه وسماحته وكرمه. وكأنما يشير عبر ذكر الظرف والسماحة إلى صفات تحبّذ النساء توفّرها فيمن تحبّ، ناهيك عن صفاته الأخرى التي تجعل منه رجلا مثاليا لا يدانيه أحد في القوة أو النجدة أو السماحة أو المكانة.

[1]- البحتري: ديوان البحتري، مج 1، ص 195.

نحن إذن أمام فارس فذّ، وهو محبّب إلى النفس أيضا. ويتابع وصف الذات الخارقة قائلا [1]:

مهيبا كنصل السيف لو قُذفت به ذرى أجلّتأ وأعلاهُ وهْدُ

يودُّ رجال أنني كنتُ بعض مَن طوته المنايا لا أروحُ ولا أغدو

ولولا احتمالي ثِقْلَ كلِّ ملمَّة تسوءُ الأعادي لم يودُّوا الذي ودّوا

إنه مهيب يشبه نصل السيف في حدّته، وهو قاس شديد لو قُذف به جبل (أجأ) لسُوّي بالأرض. أما الرجال فيحسدونه ويتمنون لو كان قد قُتل أو مات، وذلك لاحتماله ثقل الملمّات، ومواجهته الأعداء، ما يجعله مقدّما عنهم لتميّزه. ويكاد ما وراء الخطابيتكشّف عبر قوله [2]:

ذريني وإياهم فحسبي صريميتي لم يُقِلْهُ لحمُ خدٍ وزندُ

ولي صاحبٌ عضْبُ المضاربِ صارمٌ طويلُ جُالنِما يُفَلُّ لهُ حدُّ

فبعد أن استعرض صفات الفارس المتميّز بين أقرانه في القبيلة، عاد يخاطب الحبيبة التي اعتقد أنه قد تطهّر من مشاعره نحوها في خاتمة لوحة الغزل، ومضى يؤكد لها عبر لوحة الفخر كل ما من شأنه أن يدفعها إلى الندم على فراقه. لكنّ حبّها الذي دفع بهذا البناء الفنيّ إلى الاكتمال، سواء عبرلوحة الغزل الممتلئة شجى وجوى وتأسيا، أو لوحة الفخر المتشبّعة بصفات البطولة الخارقة، وهي صفات ستتأكّد وتترسّخ خلال لوحة الذئب التي يشمخ فيها هذا الفارس، منتصرا على الطبيعة المتوحشة، بعد أن تفوّق على نظرائه من الفرسان. أقول: لكن حبّها ليس رداء يمكن خلعه، أو موقفا عابرا يمكن التخلّص من وطأته عبر نفث عبرات الحب أو الفخر، والتطهّر منها كأن لم تكن. إنه حبّ راسخ يدفع بالحبيبة إلى الظهور بكامل هيبتها خلال

[1]- البحتري: ديوان البحتري، مج 1، مصدر سابق، ص 195.

[2]- المصدر نفسه، ص 196.

انطلاق الشاعر وحيدا، مكتفيا بما حدث له من (صريمة) على يد المحبوبة، قبل أن يقطع تميّزه على أقرانه أي وسيلة تعويض عن الفقد عبر الصداقة الإنسانية، فلم يعد له من صاحب مخلص إلا سيفه القاطع، وهذا ما سيجعله يمضي إلى التعمق في الصحراء ومواجهة وحوشها الكاسرة، بعد أن انقطعت حبال تواصله الإنسانية، مع المرأة أولا، ثم مع الأصدقاء الذين صاروا يودّون موته بعدما رأوا فيه من سمات التميز والتفوّق.

نحن إذن أمام خيبة شاعر يحسّ بالتوحّد والقلق، وهو يعرف قدراته التي تؤهّله للاندماج الاجتماعي، ولعب دور حاسم في الحياة. وانطلاقا من هذه المشاعر خاض غمار رحلته الصحراوية التي واجه فيها وحش الصحراء. ولا بدّ من التأكيد أننا لسنا هنا بصدد إثبات حقيقة هذه الرحلة وما جرى فيها من أحداث درامية، كل ما يعنينا هو الرحلة الفنية التي قام بها البحتري عبر اللغة، والتي تشكّل بديلا خالدا عن خسارات الشاعر الإنسانية والاجتماعية.

بعد أن قدّم الشاعر ما قدّم من صورة ناصعة لفروسيته عبر لوحة الفخر، بدأ يتصوّر أن حبيته قد تندّمت على فراقه، فما وجدت حيلة إلا البكاء تشكو عبره هذا الفراق بدموع غزيرة، تتساقط بحزن دفعه إلى أن يهدئ من روعها، طالبا منها ألا تحزن لبين رجل ذي همة وطموح إلى العلياء، ليس له ندٌّ أو نظير بين الرجال. ولعله يخاطب بهذا نفسه التي عزّ عليها مفارقة المحبوبة التي هجرته، فلم يجد ما يعزّيها به إلا ما ظل الشاعر العربي يعزّي به نفسه ورفيقته منذ أن بدأت رحلة القصيدة الجاهلية: لا تحزني للفراق، فأنا بصدد الرحيل في سبيل تحقيق المجد والرفعة [1]:

وبـــلكيتكو تلفـِ ر َ اقَ بأدم تُعِادِ ر ُ ها سـ َ حَّا، كما انتشر العِ قْدُ

اد َ كِ َ شلاـــيحْ زُ نْلِيثِ ْ بُ َ ابن هم ِ َّةٍ يتـــوقُ إلى العلياء لي له ُ ندُّ

[1]- البحتري: ديوان البحتري، مج 1، ص 196.

لكنّ الشاعر لا يترك هذه المعادلة التقليدية في القصيدة العربية دون إضافة، إن الخسارة التي دفعته إلى التأمّل والتجربة وخوض غمار الرحلة القاسية تقوده إلى الكشف [1]:

فَمَنْ كان حرّا فهو للدّ والسُّرى واللّيل أفعاله والكَرَى عبدُ

إذا كان الفارس حُرّا، فإن حريته في الحقيقة ليست سوى وهم؛ فمع مرور الأيام والليالي وهو على قيد مغامرته التي تجلب له المكانة والسموّ، يتحوّل إلى عبد للعزم والسُّرى، ولليل والسهر. فهو يحمل عبئا ثقيلا لا يمكنه التخلّص منه، لا يمكنه أن يرضى بما يرضى به عامة الناس، لأن الناس لن يقبلوا منه إلا الخارق والعظيم. [2]

ج-لوحة قصة لقاء البحتري بالذئب:

وهي مشهد مميز في هذا النصّ الشعري و تمنحه خصوصيته وعلاقته بنص الفرزدق، ويمكن رصد هذه اللوحة في الأبيات (من 19 إلى 35). يلي ذلك ست أبيات يعود فيها البحتري إلى الفخر بنفسه وتشكل خلاصة التجربة الشعرية والشعورية في هذه القصيدة، و تمثلها الأبيات (من 36إلى غاية 41). يصف البحتري في هذا القسم من داليته إحدى لياليه الصحراوية التي قضاها حتى آخرها ساهرا، يترقّبُه ذئب هاجع، أصابه شيء من النعاس وهو ينتظر أن يغفو غريمه دون جدوى، وقد ظلّ ينظر إليه بعين ابن ليل خبير بكائنات الصحراء، ينتظر لحظة غفلة من صيده حتى ينقضّ عليه [3]:

أولى اللّيالي بالصُّبح في أخرياته شَعثٌ شَعثٌ ضمَّ إفْرنده غِمْدُ

---

[1]- البحتري، المصدر السابق، ص 196.

[2]- سلطان الزغول : " مركزية المرأة في قصيدة "الذئب" للبحتري"، مرجع سابق.

[3]- البحتري: ديوان البحتري، مج 1، ص 196.

تسرّبَ لْتُمبُ والنؤسْنانُ هاجعٌ بعينِ ليلٍ ما لهُ بالكرى عَهْدُ

أثيرُ القطا الكُدريَّ عن جَثَماتِهِ وتألَفُني فيه والشّبلُ والرُّبْدُ

يكتبُ الشاعر هذه اللوحة بريشة فنان يرسم مشهدا صامتا سرعان ما تدبّ فيه الحركة، فبعد الترقّب توثّب فانقضاض فتلاحم فسقوط وموت. وهو يبدأ بذكر الليل الذي أمسى سربالا يغطي جسده، ما يؤكّد توحّده و تماهيه الكلّي بليل الصحراء الذي لم يعد فيه ما يخيف، بل إنه ليدعو إلى التأمّل والتفكّر بتشكّله البطيء، ثم انجلائه عن الصبح رويدا رويدا. ولولا ترقّب عدوّ ينتظر لحظة غفلة لينقضّ ما كانت صورة تشكّل الصبح آخر الليل تستدعي ذكر أداة من أدوات القتل هي السيف، على الرغم من أنّ هذا السيف، رفيق الشاعر الوحيد في رحلته الليلية، ما زال يهجع في حضن غمده، لكنه على أهبة الاستعداد في أي لحظة لأن يظهر لمعانه، كما أنّ الصبح يتشكّل منذ خيوط الفجر قبل أن ينشقّ شريّتك. وبعد أن يُعرّج على الطرف المقابل، شريكه في بناء هذا المشهد الدرامي، واصفا كمونه ونعاسه، مشيرا إلى تماهيه هو الآخر في الليل الذي صار له أبا حاميا، ينفذُ إلى تفاصيل المشهد الذي يحيط به وبغريمه في هذا الترقّب المثير: فإذا ما صدرت عنه نأمَة أو حركة خفيفة أثيرت طيورُ القطا السوداء عن مراقدها، أما الثعالب وكائنات الصحراء المفترسة فقد أمست تتعايش معه، بعد أن صار وجوده مألوفا في موطنها القاسي.

و الذي يلفت الانتباه في مكونات هذا المشهد الليلي أنّ كائناته يسمُها لون الليل القاتم، فالقطا كُدريٌّ أسود مغبرّ ، ثالكا الأخرى رُبدٌ مسودّة أما الذئب الذي سيواجهه فهو أطلس أغبرٌ مسولعلّ؛ّ في ذلك ما يشير إلى أحاسيس الشاعر التي تسمُها قتامة البين والفراق عمّن أحبّ .ثم يترك مكونات المشهد المحيط ليسلّط ضوءا ساطعا على الذئب، غريمه الأغبر القاسي [1]:

وأَطْلَسَ مِلْيونَ يحملُ زَوْرَه وأضلاعَنَ بجانبيهِ شَوَى نَهْدُ

[1]- البحتري: ديوان البحتري، مج 1، مصدر سابق، ص 196.

لهُ ذنبٌ مثلُ الرِّشاءِ يجرُّهُ ومَتنٌ كمتنِ القوسِ مُنْأدُّ

طواه الطَّوَى حتى استمرَّ مريرُهُ فما فيهِ إلا الطَّعمُ والروح والجِلْدُ

يقضْقِضُ عُصْلاً في أسِرَّتِها الرَّدى كقضقَضَةِ المقْوِي أَرْعَبَهُ الرَّعْدُ

نحن أمام لوحة ذئبٍ يرسمها فنان محترف، تنفذ إلى التفاصيل الجسدية والنفسية الدقيقة، لكنها تستبدل الخطوط والألوان بالكلمات والإيقاعات. إنّه ذئب أغبر يميل إلى السواد، يملأ العين بضخامته، ويرتفع صدره وأضلاعه على أطراف بارزة تحويله ذنب طويل يجرّه خلفه يشبه حبل الدلو، أما ظهره فمقوَّس معوجّ، فيه انحناءة القوس وقوّتها. وهذا الذئب قد استحكمت عزيمته وقويت لشدة الجوع الذي لم يترك فيه ما يعيق حركته، فما بقي إلا عظم صلب عريض، وجلد أغبر قاس، وروح تشدّها رغبة البقاء إلى التقدّم. وهو قد بدأ معركة بقائه بقضقضة أنيابه الصلبة المعوجّة، التي يشبه تقضقضها اصطكاك أسنان المرتعش من شدة البرد، وشتان ما بين حركة أسنان المقرور المرتعد التي تشير إلى ضعف، وطقطقة أنياب ذئب جائع مصمّم على القتل في سبيل الحياة، يذكّر صوتها بصوت تكسّر العظام، فهي أنيابقيم الرّدى في خطوطها المخيفة.

بعد أن ركّز عدسة تصويره الماهرة على الطرف الأول، الطرف الذي ترسّخت في الأذهان صورة مرعبة لقوته وشدة فتكه، مشيرا إلى حاله البائسة نفسيا وجسديا، والتي تظهر في ذكر جوعه، وارتباكه الذي تؤشّر عليه قضقضة الأنياب، على الرغم من أنّها تحمل للطرف الآخر الرعب وترقّب الموت المحتّم، أقول: بعد أن فعل ذلك، وكما يتصرّف مصوّر سينمائي محترف، تحوّل بعدسته إلى الطرف الآخر، مشيرا إلى البيداء القاسية في خلفية المشهد [1]:

[1]- البحتري، ديوان البحتري، مج 1، مصدر سابق، ص 197.

لي سوى ما من شدّة الجوع ما به بلى ليس لم يشتكها عيشة رغد

كلانا يهين الذئب نفسه بصاحبه والذئب يعسوه الجد

لقد التقى ذئبان جائعان؛ الذئب الإنسان، والذئب الحيوان في صحراء لا أثر للعيشة الرغيدة فيها، كلّ ما يمكن أن يمرّ بقاطنيها هو الألم والجوع، والصراع الذي يستمرّ على إثره طرف عبر التغذّي من لحم غريمه، فقتل الآخر هو الوسيلة الوحيدة للنجاة. وحسن حظ أحدهما لا يعني إلا سوء حظ الثاني في هذه المعركة التي لا تنتهي إلا بموت هذا ونجاة ذاك.

وسرعان ما تصاعدت درامية المشهد، فمضى شاعرنا يصوّر أدق تفاصيل المعركة [1]:

عوى ثم أقعى فارتجزت فهجته لم فأقبل كالبرق يتبعه الرعد

أو جرفته خرت تحسب ريشها على كوكبٍ ينقضّ والليل مُوهِدُ

فملزداد إلا جرأة وصرامة وأيقنت أنّ الأمر منه هو الجدُّ

فأتبعته أخرى فأظلمت نصالها بكوني اللُّبُّ والرُّعب والحقد

فخرّ وقد أورثته منها لكلّ الرّدى على ظلمٍ أنفه عذب وِرْدُ

بدأ الذئب بإصدار صوته المرعب معلنا عن وجوده وإصراره على البقاء، ثم قعد على مؤخّره مستعدّا للوثوب، أما الرجل فبدأ ينشد الرجز محمّسا نفسه، أو أنّه بدأ إصدار أصوات متتابعة مرتفعة ليخيف غريمه، ما أهاج الذئب الذي هجم بسرعة خاطفة، ناشرا من حوله أصواتا مرعبة عبر عوائه المختلط بتحرّكه القويّ السريع، فما كان من الرجل إلا أن أطلق سهما قويا انغرز في جلد الذئب القاتم، لكن إصابته بهذه الطعنة السريعة لم تثنه عن عزمه، بل زادته جرأة وصرامة

[1]- البحتري، ديوان البحتري، مج 1، ص 197.

وانقضاضا في تقدّمه، ما جعل الرجل يغرز نصل سيفه أو رمحه في قلب الذئب الذي خرّ قتيلا بعد أن صمّم على أن يرد مورد الموت ؛ فيقول [1]:

وقُمْتُ فجَمَّعْتُ الحَصى واشْتَوَيْتُهُ عليه وللرَّمْضاء مِنْ تحْتِهِ وَقْدُ

وَنِلْتُ سيسا منهُ ثمَّ تركْتُهُ وأقْلَعْتُ عنْهُ وَهِيَ فَرْدُ

لقحكَفينَا الليالي بجَوْرِها وحُكمُ بنات الدهر ليس له قَصْدُ

لقد انتهى هذا المشهد الدرامي الصاخب إلى أن قام الرجل بإشعال النار، ليشوي شيئا قليلا من لحم الذئب القاسي، لكن رمل الصحراء كان يتّقد من تحته أصلا. وبعد أن تذوّقه تركه متعفّرا بالتراب ومضى. وكان تعليقه على ما حدث أنّ حكم الدهر جائر، وألا عدل على هذه البسيطة. فالبحتري يريد أن يصل بالقارئ / المتلقي إلى أن سمة هذه الحياة –حسب وجهة نظره- هي الجور والظلم والغدر وعدم الوفاء، وذلك ليس ببعيد عن موقف الحبيبة التي اختارت فراقوهو مَن هو في فروسيته ونجدته وكرمه ومقارعته الأعداء ووحوش الصحراء –وهو ما أكد عليه في لوحة الفخر بنفسه ولوحة لقاءه بالذئب وقتله له- وربما كان ذلك لصالح وغد لئيم لا يستحقها، ما دفعه إلى أن يتساءل عبر الجزء الأخير من قصيدته، الجزء الذي يخصّصه ليبّث عبره خلاصة تجربته: هل من العدل أن يشقى الكريم في هذه الحياة، ويأخذ اللئيم من الأيام الصفو والسعادة:

أفي العدلِ أنْ يشقى الكريمُ وَبُؤسُها ويأخُذَ منها حَظَّهُ الوَغْدُ الوَغْدُ

ذريني من ضَرْبِ القِداح على السُّرى عَزفْيَ لايِيهِ تُخَمَّسٌ ولا سُعَدُ

[1] - البحتري، ديوان البحتري، مج 1، ص 197.

سأحمل نفسي على مثل همّتي ... وإن ثقل في كفّ الزمان فأخلقا

وأعلم أنّ الصبر يعقب راحة ... وأنّ مع اليوم الذي قد مضى غدا

وأكرم نفسي إنّني إن أهنتها ... لمن يستهين العالمين وأزهدا

وأعلم أنّ الله ليس برادّ ... قضاءه عن خلقه من تصعّدا

وأعلم أنّ الجدّ يكسب والغنى ... وأنّ مع الجدّ الذي هو أجهدا

وأعلم أنّ الحمد لا يجتنى امرئ ... بغير الذي يجني عليه ويحمد

وإن متّ لم أظفر فليس على امرئ ... غير الذي قد قدّر الله يجهد [1]

فالشاعر يرى أن طبيعة الحياة التي يعيشها هي القسوة الجور ؛ حيث يشقى فيها الكريم، ويكسب منها اللئيم النذل. ورغم ذلك إلا أنه صمّم على خوض غمارها مهما كانت النتيجة، فعزمه لن يلين أبدا، وهو مقدم إقدام حدّ السيف الحسن الصنع إذا ما أشهر،فهو يعرف أنّ قضاء الله لا يردّ ، ولن يسلم منه الجبان الذي أقعدته عن محاولة الحصول على المجد خشية الموت. وإذا لم يتمكن من الحصول على ما ينشد في هذه الحياة من مال أو ثناء فيكفيه شرف المحاولة.

من خلال تدقيق النظر في دالية البحتري، يتراءى للقارئ أنّ افتتاح البحتري نصه بإعلان خيبة أمله وحسرته وأسفه لعدم وفاء من أحب وارتحالها عنه ومن ثمّ هجره، أنّ النص سيعمل على الارتكاز على هذا الإعلان للانطلاق وفقه؛ لعرض تجربته الشعرية والشعورية فيه –في نصه- وكما لا يخفى على القارئ أن ّ مطالع القصائد في النصوص الشعرية القديمة هي إحدى العتبات المركزية التي منها يُدلف إلى تلك النصوص؛ إذ من خلالها يستطيع المتلقي أن يشكّل تصو ّرا مبدئيا عن الذي سيكون أو سيلحق في النص، فالمطالع الشعرية تعمل على تشكيل أفق توقع للقارئ يعمل هذا الأخير من خلال متابعته قراءة النص على اكتشاف حقيقة هذا التوقع ومن ثمّ ملء فجوات النص؛ وهو الأمر الذي نلفيه في نص البحتري.

[1]- البحتري، المصدر السابق، ص ص 197، 198.

فمنذ الوهلة الأولى –المطلع- يجد القارئ الحديث عن الغدر وعدم الوفاء بالعهد وهو الأمر الذي ميّز لوحة المرأة الحبيبة النائية. وما أن ننتقل إلى لوحة الفخر بالنفس نجد الشاعر يسعى جاهدا لتأكيد تفرّدهوتميّزه عن رجال زمانه؛ وما ذلك –حسب وجهة نظري- إلا محاولة منه لتأكيدلأنّه الأحق والأجدر بحب تلـــك الحبيبة، ومـــــن ثمّ فهجرها له هو خطأ جسيم اقترفته في حقه؛ وكأنيّ بالشاعر يريد أن يقول لها: لقد خسرت قلب رجل قل له نظير في رجال زمانه؛ ومن ثم يحاول أنيدفعها إلى الندم والأسف على هجرها وغدرها له وأن يجعلها تعيش مع تأنيب الضمير الذي لا يرحم صاحبه. وما أن ننتقل إلى اللوحة الثالثة حتى نجد قصة الذئب رمز الغدر، تأتي لتعضد الدلالة التي جاء بها المطلع في اللوحة الأولى؛ وما قصة الذئب إلا وجه من أوجه تأكيد حديثه عن عدم الوفاء والغدر وكذا تأكيد قوته، ومن هنا فاللوحات جميعها تعمل جنبا إلى جنب في تناغم وانسجام مميّز لتأكيد الإعلان المطلعي الذي استهل به البحتري نصه.

كل ما سبق يقودنا إلى نص الفرزدق الذي ألفينا فيه صاحبه يستهل نصه بقصة الذئب، التي جاءت كما سبق وذكرت لتأكيد الفكرة المركزية في النص وهي عدم الوفاء والغدر من طرف من أحب –زوجته النوار-ومن ثم تتابعت اللوحات المشكلة للقصيدة لخدمة دلالة الغدر وعدم وفاء الحبيبة، وهي الفكرة المركزية في كلا النصين؛ إلا أن تناولها كان من زاوية رؤية مختلفة فالفرزدق ألفيناه يؤكد في نصه أنه على الرغم من عدم وفاء من أحبها، إلا إنه يسامح ويعفو ويرجو التغيير للعودة من جديد وذلك ما يقابله قصته مع الذئب وتعامله معه برفق وليونة رغم معرفته بطبع الغدر الغالب عليه. أمّا البحتري فألفيناه يتخذ موقفا مختلفا تماما عن موقف سابقه/ الفرزدق؛ حيث تناول موضوع غدر الحبيبة بهجرها له من منطلق أنّ الغدّار لا خير فيه ومن ثم يجب عدم الرأفة به وعدم الأسف عليه ، وقد جسّد ذلك من خلال قصة الذئب الذي قتله ولم يمنحه الفرصة ليفعل به ذلك.

فالنصان متعالقان من ناحيتي البناء والمضمون إلا أنّ طبيعة العلاقة بينهما وسمها النقد والمخالفة من طرف النص اللاحق/ نص البحتري؛ حيث عارض الشاعر رؤية سالفه وقدّم بديلا لها، الأمر الذي منح نصه خصوصيته وتفرده فهو امتص معاني النص السابق/ نص الفرزدق وعمل على تجاوزها بتقديم رؤيته الخاصة به.

من خلال ما سبق يمكن رصد تجلي تعلق نص البحتري/ اللاحق مع نص الفرزدق/ السابق كالآتي

1-على مستوى البناء (اللوحات):

كلا النصين تشكل من عدد اللوحات نفسه ومن عناوينها أيضا، والمقصود بذلك تلاقيهما في لوحة المرأة، لوحة الذئب، لوحة الفخر، غير أنّهما اختلفا في ترتيبها وذلك وفق رؤية كل شاعر.

2-على مستوى المضامين:

كلا النصين عمل على تناول بؤرة دلالية مركزية ألقت بضلالها على الدلالة العامة للنص، تمثلت هذه البؤرة في غدر الحبيبة لمن أحبها وعدم الوفاء له.

3-لوحة الذئب:

كانت هذه اللوحة من بين باقي اللوحات الأخرى التي شكلت النصين ذات التأثير الرئيس على مضمونهما أما اللوحتان الأخريان فهما تحصيل حاصل لها؛ فقد لعبت دورا مركزيا في خدمة غرض الشاعرين خدمة فائقة، فلأن الذئب معروف بكونه ماكر غدّار مهما أُكرم وحسنت معاملته فإنه سيظل أبدا وفيا لطبعه الغادر؛ من هذا استفاد كلا الشاعرين من هذه الطاقة الدلالية للوحةالذئب وقام كلّ منهما بتوظيفها واسقاطها على ما يختلجه وينتابه من مشاعر الغضب وعدم الرضا والأسف لهجر الحبيبة له وعدم وفاءها لحبه وعشقه الشديد لها.

ولوحة الذئب نفسها بقدر ما واشجت بين النصين وشكلت العلاقة بينهما، بقدر ما جعلتْهما يفترقان في زاوية الرؤية لموضوع "الغدر"، فالفرزدق لم يقتل الذئب رغم أنه لم يشعر معه لحظة بالطمأنينة والراحة رغم إكرامه له، فقد أطعمه وأحسن معاملته وتركه يرحل لحال سبيله. أما البحتري فما كان منه إلا أن واجه الذئب ومن ثمّ قتله ليس لأنه رغب في فعل ذلك ولكنه اضطر له؛ كون الذئب كان مبادرا بالهجوم ونية قتل غريمه ومن ثم أكله، إذن فطبعه هو الذي قتله.

والذي نخلص إليه من خلال ذلك أنّ الفرزدق عفا عن الذئب وتركه يرحل في حال سبيله، وما هذا في الحقيقة –حسب وجهة نظري- إلا تعبير عن عفوه عن النوار وتركها تذهب في حال سبيلها وذلك بعد أن وافق على تطليقها رغم حبه لها وندمه بعد ذلك على هذا القرار لأنه لم ينساها يوما، الأمر الذي دفعه إلى معاتبتها بلين ومحاولة ترقيق قلبها نحوه لعلهما يعودان لبعضهما مرة أخرى. أما البحتري فبقتله للذئب وأكله نزرا قليلا من لحمه ما هو إلا تعبير منه عن رغبته في تجاوز ذكرى من أحب وهجرته وغدرت بحبه، فهو يريد أن يقول بأعلى صوته: " أنا أقوى من أن يهزني ويزعزع أركاني حب امرأة تركتني غادرة بي، وما دامت فعلت ذلك ولم تراع مشاعري الخالصة نحوها، فالأجدر بي قتل هذا الحب في قلبي، لا لشيء إلا لأنها غدرت بي "؛ ومن ثمّ فهو مضطر لفعل ذلك حتى لا يقضي عليه هذا الحب الذي هو بلا أمل، وكل ذلك يتطلب شجاعة فائقة حتى يستطيع المتيم مواجهة قلبه والبحتري لديه هذه الخصلة.

من خلال ما سبق يمكن أن ندرج علاقة التعلق النصي بين قصيدتي البحتري والفرزدق ضمن النوع الثاني من المعارضة الشعرية وهو المعارضة الضمنية؛ وهي تلك المعارضة التي تفقد أحد مكونات المعارضة الصريحة؛ وذلك بأن يتحد النصان المتعارضان " **في الموضوع العام**

ويتباينا في المكونات الشكلية وبالتحديد الاخلال بأحد عناصر المكون الشكلي (الوزن، القافية، الروي)، ومتى حدث ذلك كانت تلك هي المعارضة الضمنية وغير التامة " [1].

خاتمة الفصل:

من أبرز التنائج التي خلصت إليها في هذا الفصل والذي خصصته لتتبع تجلي علاقة التعلق النصي في شعر أبي تمام والبحتري أن :

1-التعلق النصي في شعر الطائيين " أبي تمام والبحتري ّ " تجلى من خلال معارضاتهما الشعرية؛ حيث أحسن أبو تمام استغلال نص أبي نواس الذي عارضه، فعمل في نصه الجديد على توظيف شكل النص السابق (الوزن، القافية، حرف الروي، المقدمة الطللية، الغرض الرئيس وهو المدح، الخاتمة) وقام بإفراغه من محتواه المضموني ونقده له وملئه بمحتوى مضموني جديد يوافق رؤيته الفكرية التي يؤمن بها وهي تأييد خلافة المأمون على حساب أخيه الأمين ، ومن ثم فقد أدى التعلق النصي بين النصين دورا فاعلا جعلنا نغوص في النصين ونعود في كل مرة للسابق منهما ثم نرجع مرة أخرى للاحق لنستشف كيف يعمل هذا الأخير على هدم معاني الأول والبناء على أنقاضها معانيه الجديدة المناقضة لها؛ وهنا تجلى لنا وبوضوح علاقة المعارضة والمخالفة التي تحدث عنها جيرار جونات في كتابه أطراس وشرحها لنا الناقد سعيد يقطين في كتابه الرواية والتراث السردي؛ بأنها هي نوع من أنواع العلاقات التي تسم طبيعة التعلق النصي بين النصوص .

2-ومن خلال تتبع علاقة التعلق النصي في معارضة البحتري لقصيدة الفرزدق، أمكن إدراج هذه العلاقة ضمن النوع الثاني من المعارضة الشعرية وهو المعارضة الضمنية؛ وهي تلك المعارضة التي تفقد أحد مكونات المعارضة الصريحة؛ وذلك بأن يتحد النصان المتعارضان في الموضوع العام

[1] - عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، ص 68.

ويتباينا في المكونات الشكلية وبالتحديد الاخلال بأحد عناصر المكون الشكلي (الوزن، القافية، الروي).

3ـ و تجلى تعلق نص البحتري بنص الفرزدق على مستوى البناء والمضمون؛ إلا أنّ طبيعة العلاقة بينهما وسمها النقد والمخالفة من طرف النص اللاحق/ نص البحتري؛ حيث عارض الشاعر رؤية سالفه وقدّم بديلا لها، الأمر الذي منح نصه خصوصيته وتفرده فهو امتص معاني النص السابق/ نص الفرزدق وعمل على تجاوزها بتقديم رؤيته الخاصة به.

خاتمـــــــــة

خاتمـــــــــــة:

أثمرت قراءة النص الشعري العباسي ممثلا في شعر كل من المتنبي وأبي تمام والبحتري في ضوء مقولات نظرية المتعاليات النصية للناقد الفرنسي جيرار جونات جملة من النتائج يمكن تلخيصها في النقاط الآتية:

1-تعدد مفاهيم النص بتعدد الرؤى النقدية التي تلامسه، بما فيها نظرية التناص ونظرية المتعاليات النصية عند جونات.

2- استفاد جونات في تأسيسه لنظريته النقدية الجديدة على جهود من سبقه في نظرية التناص؛ ومن ثم فالمتعاليات النصية تطوير لنظرية التناص التي أتت بها جوليا كريستيفا؛ حيث جعل من التناص مجرد عنصر من عناصرها الخمس لا يعمل إلا ضمن تواجده في المجموعة " النصوص الموازية، النصية الواصفة، معمارية النص، التعلق النصي ".

3- شعر المتنبي كغيره من الأعمال الأدبية القديمة التي لا يتوافر في معظمها العناصر المشكلة للنص الموازي بالمفهوم الجوناتي له – مثل عنوان العمل الأدبي واسم المؤلف وحواشي هذا العمل وغيرها- غير أنه من خلال التنقيب عما يمكن أن يمثل عتبات و نصوصا موازية في شعر المتنبي تماشيا مع خصوصية هذا النص أمكن الوصول إلى نتائج هامة بهذا الصدد تمثلت في أن شروح ديوان المتنبي ومقدماتها وتعاليق محققيها لعبت دور عتبات رئيسية للولوج إلى نصوص الشاعر ومقاربتها وفك شفراتها؛ لما تتوافر عليه من معلومات هامة حول تلك النصوص تساعد القارئ وتنير دربه القرائي له؛ فمثلا ألفيت أنه من خلال اطلاع القارئ شرح مفردات القصيدة المراد مقاربتها في شرح البرقوقي لديوان المتنبي يستطيع أن يحدد وجهته القرائية وينظمها، كما أن اطلاعه على مناسبة تلك القصيدة سيؤدي إلى الأمر نفسه وهكذا.

4- من خلال التنقيب الجيد في شعر المتنبي تم التوصل إلى عتبة مركزية يلج منها القارئ إلى نص الشاعر تمثلت في استهلال القصيدة باعتباره أكثر العناصر التي نبه النقاد القدماء على الاهتمام بها ويعمل الشاعر على تجويدها في قصيدته وأول ما يلامسه القارئ فيها؛ حيث يجد فيها من التكثيف اللغوي والدلالي ما يلخص له نص القصيدة ككل؛ الأمر الذي سمح بالقول أن مطلع قصيدة المتنبي كان نصا موازيا لها عن جدارة واستحقاق بالمفهوم الجوناتي.

5- نصوص المتنبي كغيره من الشعراء العمالقة لا تخلو من التداخل النصي مع نصوص غيره والتفاعل معها؛ لا لأنه سارق لا يملك الموهبة بل لأنه يستثمر النصوص السابقة لإثراء نصه الجديد فنيا وجماليا وكذا لإبراز تفوقه وشاعريته على غيره من الشعراء السابقين والمعاصرين له؛ ولم تتعدى تناصاته مع غيره الشطر أو الشطرين من قصائده التي تم اختيارها؛ وكان الغرض من هذا الجزء من الدراسة إبراز الفرق الشاسع بين مفهوم التناص عند جونات وعند من سبقه من النقاد.

6- عناصر التعالي النصي تجلت بصورة أوضح وأشمل في نصوص المتنبي الشعرية، أما تجليها في شعر الطائيين " أبي تمام والبحتري " فقد كان محدودا للغاية عدا ما ألفيته في معارضاتهما الشعرية.

7 عالجتُ مسألة التداخل النصي في ديوان المتنبي انطلاقا من كون التناص ما زال مقولة حرة، وليس عنصرا ضمن عناصر المتعاليات النصية كما حددها جيرار جونات في كتابه أطراس؛ وكان هدفي من ذلك ليس تتبع المصادر التي شكلت المنتوج الشعري للمتنبي، بقدر ما كان هدفي الرئيس من وراء ذلك هو إماطة اللثام عن تلك الفروقات الجوهرية بين مفهوم التناص كآلية إجرائية أو مقولة نقدية قبل جيرار جونات وبين التناص كنمط من أنماط المتعاليات النصية لا يشتغل داخل النصوص إلا في علاقته مع باقي هذه الأنماط كلها أو بعضها.

8- التناص عند النقاد الذين سبقوا جونات ظاهرة أدبية تكاد لا يخلو منها أي نص أدبي؛ أما التناص عنده فقد أضحى عنصرا من عناصر المتعاليات النصية لا يعمل بمفرده إلا إذا تواشج مع غيره من تلك العناصر حتى تظهر فاعليته، وقد تجلى ذلك بوضوح في تتبع التعلق النصي في سيفيات المتنبي؛ حيث تمتجاوز تلك النظرة السطحية لحضور نص سابق في نص لاحق التي كانت ترى بها نظرية التناص؛ ليتجلى بوضوح الدور الذي لعبه تعلق نصوص السيفيات فيما بينها لتشكيل صورة سيف الدولة التي طالما تمنى المتنبي تشكيلها من خلال مدحه لأميره.

9-يعد التعلق النصي في نظرية جونات هو العنصر الأكثر أهمية فيها؛ باعتباره عنصرا جامعا لأغلب عناصر المتعاليات النصية الأخرى، فحين تتبع تجلياته في مدحيات المتنبي لسيف الدولة تبين أنه يعمل جنبا إلى جنب مع النصوص الموازية ومع التناص؛ حيث تواشجت هذه العناصر في عملها في تلك النصوص الشعرية، الأمر الذي مكن القارئ من الوصول إلى الغاية من ذلك التعلق النصي بينها؛ والذي يتمثل أساسا في تشكيل تلك الصورة الخارقة المشعة لسيف الدولة الحمداني.

10- " السيفيات" التي مدح بها المتنبي سيف الدولة الحمداني كانت هي النصوص التي سمحت لي بتجسيد أو تطبيق مقولة التعلق النصي بين النصوص التي سيطرت على جيرار جونات في كتابه أطراس والتي تضم دراستها غالبا باقي عناصر المتعاليات الأخرى؛ إذ إنه عن طريق ترتيب هذه المدائح ترتيبا زمنيا وفق المصادر التي اهتمت بذلك، بالتحديد شرح أبي العلاء المعري لديوان المتنبي والمشهور بمعجز أحمد، ألفيت القصائد اللاحقة تمثل اتساعا وإكمالا لدلالات القصائد السابقة لها، وهنا تجلى مفهوم الاتساعية الذي يميز التعلق النصي عند جونات. واعتماد على مناسبة كل قصيدة من هذه المدائح؛ والتي تمثل أصلا عتبة نصية أو نصا موازيا لنصوص المتنبي.

11-عملت نصوص السيفيات عن طريق تقنية التناص الذاتي على التركيز على تكرار جملة من الصور المركزية التي أوردها المتنبي لسيف الدولة بهدف تشكيل تلك الصورة الكبرى العملاقة له، وتمثلت هذه الصور أساسا في صورة الأمير السيف واستخدام كنيته تلك لرسم صورة رائعة للأمير، وكذا صورة الأمير الشجاع الباسل وأخيرا صورة الأمير الكريم وكلها تصب في بؤرة مركزية رئيسية هي صورة الأمير الحمداني سيف الدولة. وقد كان إلى جانب عنصر التناص عنصر آخر عضد عمله في اشتغال التعلق النصي تمثل في العنوان السيفيات باعتباره نصا موازيا بالمفهوم الجوناتي هو ومناسبة كل قصيدة من قصائدها؛ حيث أناروا لي الطريق لاكتشاف وجود تعلق نصي حقيقي بين تلك النصوص السيفيات من منظور رؤية جونات في كتابه القيم أطراس.

12-تجلى التعلق النصي في شعر الطائيين " أبي تمام والبحتري " من خلال معارضاتهما الشعرية؛ حيث أحسن أبو تمام استغلال نص أبي نواس الذي عارضه، فعمل في نصه الجديد على توظيف شكل النص السابق (الوزن، القافية، حرف الروي، المقدمة الطللية، الغرض الرئيس وهو المدح، الخاتمة) وقام بإفراغه من محتواه المضموني ونقده له وملئه بمحتوى مضموني جديد يوافق رؤيته الفكرية التي يؤمن بها وهي تأييد خلافة المأمون على حساب أخيه الأمين ، ومن ثم فقد أدى التعلق النصي بين النصين دورا فاعلا جعلنا نغوص في النصين ونعود في كل مرة للسابق منهما ثم نرجع مرة أخرى للاحق لنستشف كيف يعمل هذا الأخير على هدم معاني الأول والبناء على أنقاضها معانيه الجديدة المناقضة لها؛ وهنا تجلى لنا وبوضوح علاقة المعارضة والمخالفة التي تحدث عنها جيرار جونات في كتابه أطراس وشرحها لنا الناقد سعيد يقطين في كتابه الرواية والتراث السردي؛ بأنها هي نوع من أنواع العلاقات التي تسم طبيعة التعلق النصي بين النصوص .

13- من خلال تتبع علاقة التعلق النصي في معارضة البحتري لقصيدة الفرزدق، أمكن إدراج هذه العلاقة ضمن النوع الثاني من المعارضة الشعرية وهو المعارضة الضمنية؛ وهي تلك المعارضة

التي تفقد أحد مكونات المعارضة الصريحة؛ وذلك بأن يتحد النصان المتعارضان في الموضوع العام ويتباينا في المكونات الشكلية وبالتحديد الاخلال بأحد عناصر المكون الشكلي (الوزن، القافية، الروي).

14- تجلى تعلق نص البحتري بنص الفرزدق على مستوى البناء والمضمون؛ إلا أنّ طبيعة العلاقة بينهما وسمها النقد والمخالفة من طرف النص اللاحق/ نص البحتري؛ حيث عارض الشاعر رؤية سالفه وقدّم بديلا لها، الأمر الذي منح نصه خصوصيته وتفرده فهو امتص معاني النص السابق/ نص الفرزدق وعمل على تجاوزها بتقديم رؤيته الخاصة به■

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أ-المـصــادر:

1. ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تح : أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ج 4، ط2، دار نهضة، القاهرة ، مصر ، (د، ت).
2. ابن الرومي :الديوان ، شرح: أحمد حسن بسج، ج1، ط3 ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2002.
3. ابن العبد (طرفة): ديوانه ، شرح : مهدي مُحَّد ناصر الدين ، ط 3، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، 2002.
4. ابن ثابت (حسان): ديوانه ، تح : وليد عرفات، ج 1، (د، ط)، دار صادر، بيروت ، لبنان، 2006.
5. ابن حماد (اسماعيل الجوهري): الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح :أحمد عبد الغفور عطار، ط4، دار العلم للملايين ، بيروت، لبنان، 1990.

- ابن رشيق القيرواني الأزدي (أبو علي الحسن):

6. العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده: تح : مُحَّد محي الدين عبد الحميد، ج 5، ط 9، دار الطلائع، القاهرة ، مصر، 2006.
7. العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده، تح: مُحَّد محي الدين عبد الحميد ، ج1، ط5، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1981.
8. قراضة الذهب ، تح : منيف موسى ، ط 9، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، لبنان، 1991.

9. ابن سلام (مُحَمَّد الجمحي): طبقات فحول الشعراء ، تعليق وشرح : محمود مُحَمَّد شاكر ، ج 5 ، (د، ط)، دار المدني، (د، ت).

10. ابن طباطبا (مُحَمَّد أحمد العلوي): عيار الشعر، تح :مُحَمَّد زغلول سلام، ط 3، منشأة المعارف، الاسكندرية، القاهرة ، (د، ت).

11. ابن قتيبة (أبو مُحَمَّد عبد الله بن مسلم): الشعر والشعراء، تح: أحمد مُحَمَّد شاكر، ج 1، (د، ط)، دار المعارف، القاهرة، 1958.

12. ابن منظور (مُحَمَّد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين): لسان العرب، مج 14 ، ط3 ، دار صادر، بيروت، لبنان، 2004.

13. ابن منقذ (أسامة) :البديع في البديع في نقد الشعر , تح : عبدآ علي مهنا، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، 1977.

14. أبو تمام: ديوان أبي تمام، تحقيق وشرح: محي الدين صبحي، مج 2، ط 2، دار صادر، بيروت، لبنان، 2007.

15. أبو نواس: ديوان أبي نواس، شرح: محمود أفندي واصف، ط 1، المطبعة العمومية، مصر، 1898.

16. الآمدي : الموازنة بين أبي تمام و البحتري , قدم له : إبراهيم شمس الدين ، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، 2006.

17. البحتري: ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصيرفي، مجلد 02، ط 3، دار المعارف، القاهرة، (دس).

18. البرقوقي (عبد الرحمن) : شرح ديوان المتنبي، ج2، ج4، (د، ط)، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1407هـ/ 1986م .

19. التبريزي (الخطيب): شرح ديوان عنترة، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: مجيد طراد، ط 1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1412هـ/ 1992م.

20. الثعالبي (أبو منصور عبد الملك النيسابوري) : يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ، شرح وتح: مفيد مُحَمَّد قميحة ،ج1، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، 1403هـ/1983م.

21. الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): الحيوان ، تح : عبد السلام مُحَمَّد هارون، ج3، ط 2، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، 1965.

22. الجرجاني (القاضي علي بن عبد العزيز بن الحسن): الوساطة بين المتنبي وخصومه ونقد شعره ،تح : مُحَمَّد أبي الفضل إبراهيم وعلي مُحَمَّد البجاوي ، ط1، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، 2006.

23. الحلي (صفي الدين): شرح الكافية البديعية، (د، ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1989.

24. الحموي (ابن حجة): خزانة الأدب وغاية الأرب، ط2، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1991.

25. الطائي (حاتم): ديوان حاتم الطائي، شرحه وقدم له أحمد رشاد، ط 3، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان، 2002.

26. العسكري (أبو هلال): سر الصناعتين، تح: مُحَمَّد البجاوي، مُحَمَّد ابراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1952.

27. العسكري (أبو هلال) :كتاب الصناعتين , تح : علي مُحَمَّد البجاوي و مُحَمَّد أبي الفضل إبراهيم، ط 1، المكتبة العصرية ، بيروت، لبنان، 2006.

28. الفرزدق: ديوان الفرزدق، شرحه وضبطه وقدم له: علي فاعور، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1987.

29. الفيروز آبادي (مجد الدين مُحَمَّد بن يعقوب): القاموس المحيط، ،تح: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، مادة (خرع)، ط 8، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 2005.

30. القرطاجني (أبو الحسن حازم) : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح : مُحَمَّد الحبيب بن الخوجة، (د، ط)، دار الغرب الإسلامي، (د، ب)، (د، ت).

31. القزويني (الخطيب) : الإيضاح في علوم البلاغة ، وضع حواشيه : إبراهيم شمس الدين ، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان، 2003.

32. المرزباني (أبو عبيد الله مُحَمَّد بن عمران) : الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ، (د، ط) ، جمعية نشر الكتب العربية ، القاهرة، مصر، 1343 هـ.

33. المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ، (د ط)، جمعية نشر الكتب العربية ، القاهرة، مصر، 1343 هـ.

34. المعري (أبو العلاء) : شرح ديوان أبي الطيب المتنبي "معجز أحمد"، تح ودراسة عبد المجيد دياب، ج1، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1413هـ/1992م.

35. امرؤ القيس: ديوان امرئ القيس، القسم الأول برواية الأصمعي من نسخة الأعلم، طبعة دار المعارف، مصر، 1984.

ب- المراجـع:

1. عزام (عبد الوهاب): ذكرى أبي الطيب بعد ألف عام، (د،ط)، دار المعارف، 1936.

2. ابن زايد عقيل الشمري (فواز): التناص في شعر البحتري، أطروحة دكتوراة، إشراف: يونس شنوان، جامعة اليرموك، كلية الآداب، المملكة الأردنية، 2011.

3. ابن سليم (الرشيد عبد الله): العنوان في الشعر السعودي بوصفه مظهرا إبداعيا ، ط 1، نادي القصيم الأدبي ، السعودية، 1423هـ.

4.أبو علي الحاتمي (مُحَمَّد الحسن بن المظفر) : حلية المحاضرة في صناعة الشعر ، تح : جعفر الكتاني،(د، ط) ، دار الرشيد للنشر ، العراق ، 1979.

5.البقاعي (مُحَمَّد خير): دراسات في النص والتناصية، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1998.

6.البوشيخي (الشاهد): مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والإسلاميين، ط 1، عالم الكتب الحديث، الأردن ، 2009.

7.الحجمري (عبد الفتاح): عتبات النص (البنية و الدلالة)، شركة الرابطة ، الدار البيضاء، ط 1، 1996، الغلاف الخارجي من الوجهة الداخلية الأمامية.

8.الزعبي (أحمد) التناص نظرياً وتطبيقياً ، ط1، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع ، الأردن ، 2002.

9.الشايب (أحمد): أصول النقد الأدبي ط1، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1994.

10.الشايب (أحمد): تاريخ النقائض في الشعر القديم، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999.

11.الشكعة (مصطفى) : سيف الدولة الحمداني أو مملكة سيف الدولة ودولة الأقلام، (د، ط)، عالم الكتب، بيروت، (د، ت).

12. العتيبي (ضيف الله هلال): المتنبي في الدراسات الادبية الحديثة في مصر: قضايا التاريخ الأدبي، ج1، ط1، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2007.

- الغذامي (عبد الله):

13. القصيدة والنص المضاد، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1994.

14. المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في التشبيه المختلف، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1994.

15. الكيالي (سامي): سيف الدولة وعصر الحمدانيين، (د،ط)، دار المعارف، مصر، 1959.

16. المصفار (محمود): التناص بين الرؤية و الإجراء في النقد الأدبي (مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب)، (د ط)، مطبعة التسفير الفني، تونس، 2000.

17. المقدسي (أنيس): أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، (ط 10)، دار العلم للملايين، بيروت، 1975.

18. اليازجي (الشيخ ناصيف): العرف الطيب في شرح ديوان ابي الطيب، ط2، دار القلم، بيروت، لبنان، (د،ت).

19. أوكان (عمر): لذة النص أو مغامرة الكتابة عند بارث، (د، ط)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغر ب، 1996 .

20. باختين (ميخائيل): شعرية دستويفسكي، تر: جميل نصيف التريكي، مراجعة حياة شرارة، ط 1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

21. بشر (خلدون): الحركة النقدية أيام ابن رشيق المسيلي، (د، ط)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الرغاية، الجزائر، 1981.

22. بقشي (عبد القادر): التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، ط1، إفريقيا الشرق، المغرب، 2007، ص 66.

23. بلعابد (عبد الحق): عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1429هـ/ 2008.

24. بن عطية (كمال): سؤال العتبات في الخطاب الروائي ، ط1، دار ، الجزائر ، 2008.

- بنيس (مُحَمَّد):

25. الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1989.

26. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1979.

27. تاوريريت (بشير): الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010.

28. تودوروف (تيزفيطان): الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، (د، ط)، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1987.

29. تيفين (ساميول): التناص ذاكرة الادب، تر غزاوي نجيب، (د، ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2007.

30. ثامر (فاضل): اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي بيروت، المغرب، 1994.

31. جودات (مُحَمَّد): تناصية الأنساق في الشعر العربي الحديث، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011.

32. جينيت (جيرار): مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، (د، ط)، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، العراق، (د، س).

33. جينيت (جيرار): خطاب الحكاية، مقدمة المترجمين . مُحَمَّد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، ط6، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1996.

34. حسين (الحاج حسن) : النقد الادبي في آثار أعلامه، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1996.

35. حسين (طه): مع المتنبي، (د،ط)، دار المعارف، مصر، 1962.

36. حمودة (عبد العزيز): المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيكية)، سلسلة عالم المعرفة، ع 232 ، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، نيسان (أفريل) 1998.

37. ذاكر (عبد النبي): عتبات الكتابة، مقاربة لميثاق المحكي الرحلي العربي ، ط1، النشر مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشخصي، كلية الآداب والعلوم الانسانية، أكادير، المغرب، دجنبر 1998.

38. ستيبشنيتش (ألكسندر) ، تاريخ الكتاب، ج 1، تر: مُحَمَّد . م . الأرناؤوط، عالم المعرفة، رقم169، 1978.

39. شاكر (محمود مُحَمَّد): المتنبي : رسالة في الطريق إلى ثقافتنا ، مطبعة المدني، القاهرة،1408هـ/1987م.

40.صايل (مُحَمَّد) و آخرون : قضايا النقد القديم ، ط1، دار الأمل ، الأردن ، 1990.

- ضيف (شوقي):

41.العصر العباسي الأول، ط 10، دار المعارف ، (د،ب)، (د،ت).

42.الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط 11، دار المعارف، القاهرة، 1987.

43.طبانة (بدوي): السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، (د،ط)، الفجالة، القاهرة ، مصر، (د، ت).

44. عبد الرزاق (بلال): مدخل إلى عتبات النص، ط 1، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000.

45. عبيد (مُحَمَّد صابر): تأويل النص الشعري، ط 1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2010.

46. عتيق (عبد العزيز) : في النقد الادبي ، (د، ط)، دار النهضة العربية، بيروت ، لبنان ، 1972.

47. عزام (مُحَمَّد) : النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، (د، ط) منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، سوريا ، 2001.

48. عويس (مُحَمَّد): العنوان في الادب العربي، النشأة و التطور ، ط 1، مكتبة نجلو مصرية ، القاهرة ، مصر، 1988 .

49. غانم (أحمد سليم): تداول المعاني بين الشعراء، قراءة في النظرية النقدية عند العرب، ط1، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب، 2006.

50. غريب (روز): النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، (د،ط)، دار الفكر العربي، بيروت، 1993.

51. غريب (روز): النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، (د،ط)، دار الفكر العربي، بيروت، 1993.

52. غطاشة (داود) و حسين راضي : قضايا النقد العربي قديما وحديثا ، ط1، الدار العلمية الدولية و دار الثقافة ، عمان، الأردن، 2000.

53. فتحي (ابراهيم): معجم المصطلحات الأدبية، ط1، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، بيروت ، لبنان، صفاقس، تونس، 1986.

54. فضل (صلاح): بلاغة الخطاب وعلم النص، ط2، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 2004.

55. قطوس (بسام): سيمياء العنوان ، ط1، وزارة الثقافة ، الاردن، 2001.

56. قلقيلة (عبده) :القاضي الجرجاني و النقد الأدبي ، (د، ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1973.

57. كريستيفا (جوليا): علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1991.

58. مزدور (أحمد) : معايير النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري ، ط 1، مكتبة الآداب ، القاهرة ، مصر، 2009.

- مفتاح (مُحَمَّد):

59. المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي ، ط2، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب، 2010.

60. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط4، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ،المغرب، بيروت، لبنان، 2005.

61. مندور (مُحَمَّد): النقد المنهجي عند العرب و منهج البحث في اللغة والأدب ، (د، ط)، دار نهضة مصر، مصر، 2003.

62. منصر (نبيل): الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 2007.

63. هدارة (مُحَمَّد مصطفى) : مشكلة السرقات في النقد العربي ، دراسة تحليلية مقارنة ، (د، ط)، مكتبة الأنجلو، (د، ب)، 1958.

- يقطين (سعيد):

64. القراءة والتجربة، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1985.

65. انفتاح النص الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،1989.

66. الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2006.

67. من النص إلى النص المترابط، مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005.

المراجع باللغة الفرنسية:

Genette (Gérard) :

- palimpsestes, la littérature au second degré, éditions du seuil, paris, 1982. Pdf .
- Seuils, Editions du Seuil, ،Paris ،1987.

المقالات: (من المجلات والمواقع الالكترونية)

1- "المتنبي وسيف الدولة الحمداني"، من الموقع الالكتروني: **http://jaza.3abber.com/post/140344 تاريخ الرجوع إليه: 10/09/ 2016.**

2- الجندي (سمير): " لوحة الذئب في قصيدة وأطلس عسال للفرزدق دراسة فنية"، مقال من الموقع الإلكتروني: **www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=220973.** تاريخ الرجوع إليه: 22/ 10/ 2016.

3- الزغول (سلطان) : " مركزية المرأة في قصيدة "الذئب" للبحتري"، الأربعاء، 29 أغسطس، 2012، من الموقع الإلكتروني:

المطوي (مُحَمَّد الهادي): " في التعالي النصي والمتعاليات النصية"، المجلة العربية للثقافة، العدد 32، السنة 16، تونس، 1997.

4- الهمامي (الطاهر): "القارئ سلطة أم تسلط"، مجلة الموقف الأدبي ، ع 33، الصادرة عن اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 1998.

5- ترو (عبد الله): "تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر" ، الفكر العربي المعاصر العددان 60- 61، 1989.

6- جينيت (جيرار): أطراس (الأدب في الدرجة الثانية)، تر وتع المختار حسني. من الموقع الالكتروني: **http://www.aljabriabed.net/n16_11atras.(2).htm**،

7- حليفي (شعيب): "النص الموازي للرواية – استراتيجية العنوان"، مجلة الكرمل ، قبرص، ع46، 1992.

8- حمادي (اسماعيل خلباص): " قصيدة المتنبي(على قدر أهل العزم...) نقد وتحليل **www.ahlulbaitonline.com/karbala/new/htmt/research.php?id=88** ، تاريخ الرجوع إليه: 2016/09/19.

9- حمداوي (جميل): " السيميوطيقا والعنونة"، مجلة عالم الفكر، العدد 3، يناير / مارس، 1997.

10- رحيم (عبد القادر): "العنوان في النص الابداعي"، مجلة كلية الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية، العددان 2 و3، جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكرة/ الجزائر، جانفي –جوان 2008.

11- رمضان (ابراهيم عبد الفتاح): "التناص في الثقافة العربية المعاصرة، دراسة تأصيلية في ببليوجرافيا المصطلح"، مجلة الحجاز العالمية المحكمة للدراسات الإسلامية والعربية، ع 5 ،(دب)، محرم 1435 هـ / نوفمبر 2013م.

12- - صجم (عادل كمر): " فن المعارضة والوظيفة الجديدة للشعر في العصر العباسي"، العدد 68، مجلة ديالى، جامعة ديالى/ كلية التربية للعلوم الانسانية، 2015، ص 535. Pdf.

13- عبد الحليم (ريوقي):" السرقات الأدبية و توارد الخواطر" ، مجلة دراسات أدبية، ع 2 دورية فصلية محكمة تصدر عن مركز البصيرة ، دار الخلدونية ، القبة ، الجزائر ، فيفري 2010م.

14- عرب (الشعبة نجاة) :"حوارية باختين: دراسة في المرجعيات والمفردات"، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآداب، عدد 13، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، سبتمبر 2012.

15- فيلالة (شكير) : "الأسس التكوينية لمفهوم التناص" : منتديات أزاهير الادبية، من الموقع الإلكتروني:-**Daifi.montadarabi.com/t1262-topic.** ، تاريخ الرجوع إليه 15-11-2010م، الساعة: 22:23.

16- لحميداني (حميد): "التناص و إنتاجية المعنى"، مجلة علامات في النقد، ، مج 10، ج 40 ، يونيو(جوان) 2001.

17- - لوكام (سليمة): "مقال شعرية النص عند "جيرار جينيت" من الأطراس إلى العتبات"، مجلة التواصل ،عدد 23، المركز الجامعي -سوق اهراس ، قسم الأدب العربي، جانفي 2009.

18- - مكانسي (عثمان قدري): " الفرزدق والذئب"،مقال من الموقع الإلكتروني **https://Saaid.net/Wahat/a/44.htm.** تاريخ الرجوع إليه: 22/ 10/ 2016.

Sultanz gool.blog-post-886.html. تاريخ الرجوع إليه: 2016/10/22.

تاريخ الرجوع إليه: 20-01- 2016م، التوقيت: 10:00، صباحا.

الرسائل الجامعية:

1- الحويطات (مفلح ضبعان) :"تجليات الصراع في شعر المتنبي، دراسة في الرؤيا والتشكيل"، رسالة دكتوراه ، إشراف الاستاذ: أنور أبو سويلم، جامعة مؤتة 2008م، الأردن. - بوعلام (بوعامر) : شعرية المطالع عند المتنبي، رسالة ماجيستير في الأدب العربي تخصص: الأدب العربي ونقده، إشراف الأستاذ: دباش عبد الحميد، نوقشت يوم 30-06- 2004م، جامعة ورقلة. Pdf

2- - صالحي (ابراهيم) : التعريض في مدائح المتنبي الكافورية، دراسة في الاسلوب والدلالة"، رسالة ماجيستير من إعداد وإشراف الدكتور: عمار شلواي، جامعة مُحَمَّد خيضر ببسكرة، الجزائر، السنة الجامعية 2008/ 2009.

الفـــــهرس

الفهـرس

شكروعرفان

المقدمة..... أ-هـ

الفصل الأول (النظري) : النص- التناص- المتعاليات النصية : قراءة في المصطلح.....8-77

تمهيد: النص والرؤية الإنفتاحية.....9-15

1- رحلة التناص من باختين إلى جوليا كريستيفا......15-24

1-1- مبدأ الحوارية عند ميخائيل باختين.....15-18

2-1- التناص عند كريستيفا.....18-24

2- المتعاليات النصية ومرحلة التجاوز عند جيرارجونات.....24-45

تمهيد.....24-26

1-2- أنماط المتعاليات النصية.....27-45

2-1-1- التعلق النصي.....27-31

2-1-2- التناص.....31-34

2-1-3- النص الموازي 34-43

2-1-4- الميتا نص أو النصية البعدية.....43-44

2-1-5- النصية الجامعة أو المعمارية النصية.....44-45

3- السرقات الشعرية في منظور النقد العربي.....46-76

تمهيد.....46-47

1-3- السرقة الشعرية " مفهومها وأنواعها.....47-76

3-1-1- مفهومها.....47-54

3-1-2- أنواعها.....54-58

2-3- مصطلحات الأخذ والسرقة.....58-76

خاتمة الفصل.....76-77

الفصل الثاني: شعرية النصوص الموازية في شعر المتنبي.....78-116

تمهيد.....79-80

1- شروح ديوان المتنبي ومقدماتها وتعاليق محققيها (موازيات نصية داخلية).....80-100

1-1- قراءة في دراسة بعنوان " التعريض في مدائح المتنبي الكافورية" 81-90

2-1- قراءة في دراسة بعنوان " تجليات الصراع في شعر المتنبي" 90-100

2- مطالع ومناسبات قصائد المتنبي، موازيات نصية وعتبات قرائية.....100-116

1-2- عنونة الأعمال الإبداعية في النقد العربي.....100-108

2-2- قراءة في دراستين لقصيدة المتنبي " على قدر أهل العزم " 108-115

خاتمة الفصل.....116

الفصل الثالث: شعرية التداخل النصي في شعر المتنبي..... 174-117
تمهيد.....124-118
1- التداخل النصي مع شعر ما قبل الإسلام.....142-124
2- التداخل النصي مع الشعر الإسلامي والأموي.....153-142
3- التداخل النصي مع شعر زمانه.....174-153
خاتمة الفصل.....174

الفصل الرابع: اشتغال التعلق النصي في شعر المتنبي " السيفيات أنموذجا".....220-175
تمهيد.....192-176
1- دور التعلق النصي في تشكيل صورة الأمير السيف.....203-192
2- دور التعلق النصي في تشكيل صورة سيف الدولة الشجاع.....213-203
3- دور التعلق النصي في تشكيل صورة الأمير الجواد.....218-213
خاتمة الفصل.....220-219

الفصل الخامس: التعلق النصي في شعر الطائيين" أبو تمام والبحتري".....266-221
تمهيد.....229-222
1- شعرية التعلق النصي في معارضة أبي تمام لأبي نواس.....236-229
2- شعرية التعلق النصي في معارضة البحتري للفرزدق.....265-236
خاتمة الفصل.....266-265

الخاتمـــة.....272-267

قائمة المصادر والمراجع.....287-273

الفهرس.....290-288

ملحق (سير الشعراء)

ملحق (سير الشعراء)

ملحق التعريف بالشعراء:

1.أبو الطيّب المتنبي (303 هـ - 354 هـ) ، (915م - 965م) :

هو أحمدُ بن الحسين بن الحسن بن عبد الصمد الجعفي أبو الطيب الكندي الكوفي المولد، نسب إلى قبيلة كندة نتيجة لولادته بحي تلك القبيلة في الكوفة لانتمائه لهم. عاش أفضل ايام حياته واكثرها عطاء في بلاط سيف الدولة الحمداني في حلب وكان من أعظم شعراء العرب وأكثرهم تمكناً من اللغة العربية وأعلمهم بقواعدها ومفرداتها، وله مكانة سامية لم تتح مثلها لغيره من شعراء العربية. فيوصف بأنه نادرة زمانه، وأعجوبة عصره، وظل شعره إلى اليوم مصدر إلهام ووحي للشعراء والأدباء. وهو شاعر حكيم وأحد مفاخر الأدب العربي .وتدور معظم قصائده حول مدح الملوك. قال الشعر صبياً، فنظم أول أشعاره وعمره 9سنوات، واشتُهر بحدة الذكاء واجتهاده وظهرت موهبته الشعرية مبكراً .

كان المتنبي صاحب كبرياء وشجاعة وطموح ومحب للمغامرات، وكان في شعره يعتز بعروبته، وتشاؤم وافتخار بنفسه، وأفضل شعره في الحكمة وفلسفة الحياة ووصف المعارك، إذ جاء بصياغة قوية محكمة. وإنه شاعر مبدع عملاق غزير الإنتاج يعد بحق مفخرة للأدب العربي، فهو صاحب الأمثال السائرة والحكم البالغة والمعاني المبتكرة. وجد الطريق أمامه أثناء تنقله مهيئاً لموهبته الشعرية الفائقة لدى الأمراء والحكام، إذا تدور معظم قصائده حول مدحهم. لكن شعره لا يقوم على التكلف والصنعة، لتفجر أحاسيسه وامتلاكه ناصية اللغة والبيان، مما أضفى عليه لوناً من الجمال والعذوبة. ترك تراثاً عظيماً من الشعر القوي الواضح، يضم 326قصيدة، تمثل عنواناً لسيرة حياته، صور فيها الحياة في القرن الرابع الهجري أوضح تصوير، ويستدل منها كيف جرت الحكمة على لسانه، لاسيما في قصائده الأخيرة التي بدأ فيها وكأنه يودعه الدنيا عندما قال: أبلى الهوى بدني.

شهدت الفترة التي نشأ فيها أبو الطيب تفكك الدولة العباسية وتناثر الدويلات الإسلامية التي قامت على أنقاضها. فقد كانت فترة نضج حضاري وتصدع سياسي وتوتر وصراع عاشها العرب والمسلمون. فالخلافة في بغداد انحسرت هيبتها والسلطان الفعلي في أيدي الوزراء وقادة الجيش ومعظمهم من غير العرب. ثم ظهرت الدويلات والإمارات المتصارعة في بلاد الشام، وتعرضت الحدود لغزوات الروم والصراع المستمر على الثغور الإسلامية، ثم ظهرت الحركات الدموية في العراق كحركة القرامطة وهجماتهم على الكوفة .لقد كان لكل وزير ولكل أمير في الكيانات السياسية المتنافسة مجلس يجمع فيه الشعراء والعلماء يتخذ منهم وسيلة دعاية وتفاخر ووسيلة صلة بينه وبين الحكام والمجتمع، فمن انتظم في هذا المجلس أو ذاك من الشعراء أو العلماء يعني اتفق وإياهم على إكبار هذا الأمير الذي يدير هذا المجلس وذاك الوزير الذي يشرف على ذاك. والشاعر الذي يختلف مع الوزير في بغداهثلاً يرتحل إلى غيره فإذا كان شاعراً معروفاً استقبله المقصود الجديد، وأكبره لينافس به خصمه أو ليفخر بصوته. في هذا العالم المضطرب كانت نشأة أبي الطيب، وعى بذكائه الفطري وطاقته المتفتحة حقيقة ما يجري حوله، فأخذ بأسباب الثقافة مستغلاً شغفه في القراءة والحفظ، فكان له شأن في مستقبل الأيام أثمر عن عبقرية في الشعر العربي. كان في هذه الفترة يبحث عن شيء يلح عليه في ذهنه، أعلن عنه في شعرهتلميحاً وتصريحاً حتى أشفق عليه بعض اصدقائه وحذره من مغبة أمره، حذره أبو عبد الله معاذ بن إسماعيل في دهولكفلم يستمع له وإنما أجابه ً : أبا عبد الإله معاذ أني. إلى أن انتهى به الأمر إلى السجن.

2.أَبو تمّام (188هـ-231هـ)، (788م-845م)

هو **حبيب بن أوس بن الحارث الطائي**، أحد أمراء البيان، ولد بمدينة جاسم (من قرى حوران بسورية) ورحل إلى مصر واستقدمه المعتصم إلى بغداد فأجازه وقدمه على شعراء وقته فأقام في العراق ثم ولي بريد الموصل فلم يتم سنتين حتى توفي بها.كان أسمر، طويلاً ، فصيحاً ، حلو الكلام، فيه تمتمة يسيرة، يحفظ أربعة عشر ألف أرجوزة من أراجيز العرب غير القصائد والمقاطيع. وفي أخبار أبي

تمام للصولي " أنه كان أجش الصوت يصطحب راوية له حسن الصوت فينشد شعره بين يدي الخلفاء والأمراء".

عندما ترعرع أبو تمام سافر إلى مصر فكان يسقي الماء ارتحل في سبيل المعرفة من الشام إلى مصر وتردد على مسجد الفسطاط حيث حلقات العلم مكتظة بالدارسين يستمعون إلى الشيوخ الذين يلقون الدروس في اللغة والنحو والفقه والأدب وعلوم الدين بجامع عمرو ويستقي من أدب العلماء والشعراء. حفظ الشعر منذ طفولته وصار يقلد الشعراء حتى أبدع في هذا المجال وتفرد فيه بعبقرية نادرة فأصبح شاعراً مطبوعا لطيف الفطنة دقيق المعنى له استخراجات عجائبية ومعان غريبة.

في شعره قوة وجزالة، واختلف في التفضيل بينه وبين المتنبي والبحتري، له تصانيف، منها فحول الشعراء، وديوان الحماسة، ومختار أشعار القبائل، ونقائض جرير والأخطل نُسِبَ إليه ولعله للأصمعي كما يرى الميمني.

3. البحـــــتري (205 هـ - 284 هـ):

هو أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحيى التنوخي الطائي، أحد أشهر الشعراء العرب في العصر العباسي. يقال لشعره سلاسل الذهب، وهو أحد الثلاثة الذين كانوا أشعر أبناء عصرهم، المتنبي وأبو تمام والبحتري، قيل لأبي العلاء المعري : أي الثلاثة أشعر؟ فقال : المتنبي وأبو تمام حكيمان وإنما الشاعر البحتري.

ولد في منبج إلى الشمال الشرقي من حلب في سوريا .ظهرت موهبته الشعرية منذ صغره. انتقل إلى حمص ليعرض شعره على أبي تمام، الذي وجهه وأرشده إلى ما يجب أن يتبعه في شعره. كان شاعراً في بلاط الخلفاء : المتوكل والمنتصر والمستعين والمعتز بن المتو كل، كما كانت له صلات وثيقة مع وزراء في الدولة العباسية وغيرهم من الولاة والأمراء وقادة الجيوش. بقي على صلة وثيقة بمنبج وظل يزورها حتى وفاته. خلف ديواناً ضخماً، أكثر ما فيه في المديح وأقله في الرثاء

والهجاء. وله أيضاً قصائد في الفخر والعتاب والاعتذار والحكمة والوصف والغزل. كان مصوراً بارعاً، ومن أشهر قصائده تلك التي يصف فيها إيوان كسرى والربيع. حكى عنه: القاضي المحاملي، والصولي، وأبو الميمون راشد، وعبد الله بن جعفر بن درستويه النحوي. وعاش سبع وسبعين سنة، ونظمه في أعلى الذروة.

في حمص التقى بأبي تمام، وكان لقاؤه به نقطة تحول في حياته، إذ أولاه أبو تمام رعايته وعنايته لما لمس فيه من شاعرية، ولأنه ينتمي إلى طيء قبيلة أبي تمام، ولذلك قال له أبو تمام: أنت والله يا بنيّ أمير الشعراء من بعدي. وقدم له نصيحة أدبية مهمة أفادته في نظم الشعر وتجويده، حيث قال له: (يا أبا عبادة، تخير الأوقات وأنت قليل الهموم صِفْرٌ من الغموم، واعلم أن العادة في الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شيء أو حفظه في وقت السحر، وذلك أن النفس قد أخذت حظها من الراحة وقسطها من النوم، فإذا أردت النسيب فاجعل اللفظ رقيقاً والمعنى رشيقاً، وأكثر فيه من بيان الصبابة وتوجع الكآبة وقلق الأشواق ولوعة الفراق.. وإياك أن تشين شعرك بالألفاظ الزرية، وكن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجساد، وإذا عارضك الضجر فأرح نفسك ولا تعمل إلا وأنت فارغ القلب، واجعل شهوتك إلى قول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه (...

وقد ظل البحتري وفياً لأستاذه أبي تمام رغم ما قيل عنه من التقلب وعدم الوفاء، حتى إنه رد على من قال له: أنت أشعر من أبي تمام بقوله: ما ينفعني هذا القول ولا يضر أبا تمام، والله ما أكلت الخبز إلا به، ولوددت أن الأمر كما قالوا، ولكني والله تابع له آخذ منه، لائذ به، نسيمي يركد عند هوائه، وأرضي تنخفض عند سمائه.

وبعد أن أصبح له شهرة في سماء الشعر اتصل بالخليفة العباسي المتوكل ووزيره الفتح بن خاقان ولازمهما حتى قتلا معاً في سامراء عام 247 هـ وهو حاضر في المجلس، فهرب وزار المدائن. ونظم سينيته المشهورة في إيوان كسرى. وبعد ذلك ظل يمدح الخلفاء والوزراء والقادة، ويأخذ منهم الجوائز والصلات حتى جمع ثروة طائلة، وفي آخر أيامه عاد إلى قريته "منبج"، وأقام بها إلى أن توفي عام 284هـ .

حفظ البحتري لأبي تمام حق الأستاذية ونصيحة الأيام الأولى وهو يخطو على درب الشعر أولى خطواته فلما قال بعضهم للبحتري إن الناس يزعمون أنك أشعر من أبي تمام فقال و الله ما ينفعني هذا القول و لا يضر أبا تمام والله ما أكلت الخبز إلا به و لوددت أن الأمر كما قالوا ولكني والله تابع له آخذ منه لا يؤذيه نسيمي يركد عن هوائه أرضي تنخفض عند سمائه ، كانت فنونه الشعرية متأثرة بهذه الكلمات الأولى لأبي تمام فجاء شعر البحتري سهلاً رشيق العبارة واضح الصورة قوي النسيج فصيحاً مطرباً عذباً فكان فريداً بين شعراء عصره .

ملخـص الدراســـة

ملخـص الدراســـة:

سعت هذه الدراسة إلى مقاربة النص الشعري العباسي ممثلا في شعر كل من المتنبي والطائيين من منظور المتعاليات النصيةالتي جاء بها الناقد الفرنسي الشهير جيرار جونات في كتابه " أطراس "، هذه المقولة النقدية الحديثة التي جاء بها صاحبها ليتجاوز بها نظرية التناص عند من سبقه من نقاد أمثال كريستيفا ورولان بارت؛ حيث أضحى التناص عنده مجرد عنصر من عناصر التعالي النصي الخمسة ممثلة في: التناص، النص الموازي، النصوص الواصفة، معمارية النص، التعلق النصي ولعل هذا العنصر الأخير هو أهم عنصر فيها كونه يشتمل على أغلب العناصر السابقة.

ولكون الأدب العربي عموما والشعر العباسي خصوصنبع ثرّ لا ينضب مهما تهاتفت عليه القراءات، فهو يمنح القارئ الضمآن من أي عصر كان فرصة الإلاء بدلوه و الإرتواءمنه؛ لذا يمّمت هذه الدراسة وجهتها القرائية نحوه مدلية بدلو قوامه مقولة المتعاليات النصية؛ رغبة في تجاوز نظرية التناص التي شغلت اهتمام معظم النقاد العرب –نظريا وتطبيقيا- فأرادت أن تغيرّ هذه النمطية وتُقارب النصوص المختارة مقاربة حداثية مستكنهة منها ما أمكن من عناصر التعالي النصي، ومن ثم رصد مدى تفاعلها مع هذه المقولة الغربية.

وقد فرض تقسيم فصول هذه الدراسة كل من المدونة الشعرية المختارة وكذا تطبيق مقولة المتعاليات النصية المطبقة عليها، فجاء البحث مقسما إلى مقدمة وخمسة فصول الأول منها نظري والأربعة الأخرى تطبيقية فخاتمة. وقد حوت المقدمة أسباب اختيار موضوع الدراسة وأهميته وأهم التساؤلات التي تبحث عن إجابة من خلال هذه الدراسة إضافة إلى منهجها وأهم مراجعها والصعوبات التي واجهتها، أما الفصل الأول النظري فقد خصص للحديث عن نظرية التناص عند النقاد الغربيين و مرحلة التجاوز التي بدأت مع المتعاليات النصية عند جونات.كما تعرض لقضية السرقات الشعرية في النقد العربي، وقد اهتم الفصل الثاني بتتبع تجليات النصوص الموازية في شعر المتنبي، وفيه تم رصد ما يمكن أن يمثل عتبات نصية لقراءة نصوص المتنبي وفق رؤية جونات.أما الفصل الثالث فخصص لتتبع التداخل النصي في شعر المتنبي. وفي الفصل الرابع تم تطبيق مقولة التعلق النصي عند جونات على سيفيات المتنبي، التي تجلت فيها هذه المقولة بوضوح، باعتبارها العنصر الأكثر شمولية لباقي عناصر التعالي النصي الأخرى. أما الفصل الخامس فخصص لتطبيق مقولة التعلق النصي على نصين من معارضات أبي تمام والبحتري. وكانت الخاتمة حوصلة لأهم النتائج التي خلصت إليها هذه الدراسة. وقد كانت المقاربة السيميائية التأويلية متماشية مع تتبع عناصر التعالي النصي في نصوص المتنبي و الطائيين.

و لعل من أبرز ما خرجت به هذه الدراسة: هو أن نصوص المتنبي تجلت فيها عناصر المتعاليات النصية أكثر من نصوص الطائيين، فتجلى مفهوم النص الموازي في شعره من خلال شروح دوانه وتعاليق محققيها وكذا مطالع ومناسبات قصائده، فقد أدت جميعها دور النص الموازي بالمفهوم الجوناتي. كما تجلى مفهوم التعلق النصي عند جونات في سيفياته . أما بالنسبة للطائيين فقد كان معارضاتهما الشعرية هي النصوص التي تجلى فيها مفهوم التعلق النصي باعتباره عنصرا جامعا لأغلب عناصر التعالي النصي الأخرى ممثلة في النص الموازي والتناص.

الكلمات المفاتيح: المتعاليات النصية، النص الموازي، التعلق النصي، جيرار جونات، الشعر العباسي(أبوتمام، المتنبي، البحتري).

Résumé :

Cette étude cherchait à aborder le texte poétique abbasside représenté par la poésie d'Al-Mutanabi ,d'Abou Tammam et d'Elbouhtouri du point de vue de l'approche transtextuelle officialisée par le célèbre critique français Gérard Genette dans son livre "Palimpsestes" et qui à voulu dépasser la théorie de l'intertextualité développée dans les travaux de J.Christieva et R. Barthes. Genette envisage la notion d'intertextualité dans une optique différente : elle n'est plus considérée comme un élément central du texte "mosaïque", mais comme une relation parmi d'autres organisées par l'auteur de manière assez systématique. Il intègre cette notion dans un système de relation qui définit la littérature dans sa spécificité : « la transtextualité ». Il s'agit donc d'un système de relation qui lie un texte à l'ensemble de la littérature. L'auteur élabore ainsi cinq types de relation de transtextualité : *l'intertextualité, la paratextualiHGté,* la *métatextualité,* l'*architextualité et* le quatrième type est l'*hypertextualité* ce dernier est l'élément le plus important car il contient la plupart des éléments précédents.

La division des chapitres de cette étude a été imposé à la fois par le corpus choisi et l'approche transtextuelle qui lui est appliquée: la recherche est divisée en une introduction et cinq chapitres, le premier étant théorique et les quatre autres appliqués. L'introduction a expliqué les raisons du choix du sujet et de son importance et des questions les plus importantes qui cherchent une réponse à travers cette étude en plus de sa méthodologie et des principales références et difficultés rencontrées. Le premier chapitre de la théorie a été consacré à la théorie de l'intertextualité chez les critiques occidentaux et à la phase de dépassement qui a commencé avec la transtextualité de G. Genette.. la question de plagiat dans la poésie a également été exposée dans ce chapitre. Le deuxième chapitre consistait à retracer les manifestations paratextuelles dans la poésie d'al-Mutanabbi, dans laquelle on a observé ce que pouvaient être considérés comme les seuils textuels pour la lecture des textes de Mutanabi selon la vision de Genette. Le troisième chapitre est consacré aux relations intertextuelles dans la poésie de Mutanabi. Dans le quatrième chapitre, l'hypertextualité de Genette a été appliqué aux « sayfiyet » d'al-Mutanabbi, dans lesquels cette relation est clairement manifestée Le cinquième chapitre est consacré à l'application de l'hypertextualité aux texte d'Abou Tammam et d'Al Bouhtouri. L'approche sémiotique était compatible avec le suivi des éléments de transcendance textuelle dans les textes de Mutanabi, d'Abou Tammam et d'Al Bouhtouri. La conclusion était un exposé des résultats les plus importants de cette recherche .

L'une des conclusions les plus frappantes de cette étude est que les textes de Mutanabi reflètent clairement les éléments de la transcendance textuelle plutôt que les textes d'Abou Tammam et d'Al Bouhtouri. Le concept de paratexte dans sa poésie est reflété dans les explications de son chef d'oeuvre et, dans les commentaires et les occasions de ses poèmes. Le concept d'hypertextualité était également évident dans ses « sayfiyet ». Quant à Abou Tammam et Al Bouhtouri, leur poésie étaient des textes dans lesquels la notion d'hypertextualité textuelle était révélée en tant que partie intégrante de la plupart des autres éléments de la transcendance textuelle représentés dans la paratextualité et l'intertextualité .

Mots clés: transtextualité, paratextualité, hypertextualité, Gérard Genette, poésie abbasside (Abou Tammam, El Mutanabi, Al Bouhtouri.).