

التطابق (التناس) في حائيات:

- عبيد بن الأبرص.

- أوس بن حجر.

- أبي نواس.

(دراسة نقدية)

الباحث

د. أحمد موسى أحمد النوتى (*)

كلية الدراسات الإسلامية والعربية - دبي

م ٢٠٠٨

(*) أستاذ الأدب الجاهلي في الكلية.

نِسْبَةُ النِّصَبِ

- ملخص البحث -

يحاول هذا البحث أن يكشف عن التناص (التطابق) القائم بين نصوص ثلاثة، لثلاثة شعراء: اثنان من الجاهلية، هما: عبيد بن الأبرص، وأوس بن حجر، والآخر من العصر العباسي، وهو أبو نواس، ففي القصائد الثلاث درجة كبيرة من التعالق الخارجي والداخلي الذي نفت نظر الباحث إليها، فالنصان الجاهليان متعلقان في الزمن والشكل والدلالة، والنص العباسي متعلق معهما في الدلالة والإيحاء.

وبما أنه لا أبوة للنص ، ولا ملكية له ، كما قال أصحاب نظرية التناص، فإن هذه النصوص تتقارب مع بعضها بعضاً تقارباً بيتاً ، يؤهلها للدراسة، فبعد أن تم عرض مفهوم التناص (التطابق) كما ورد عند النقاد الغربيين والعرب، قمت بعدها بتحليل التعالقات القائمة بين هذه النصوص في الشكلين: الداخلي والخارجي؛ مستعيناً على ذلك بمرجعيات وأدوات النقد الحديث.

- مقدمة -

تعدُّ نظرية التناص من أهم النظريات النقدية الحديثة التي اعتمدها النقاد الغربيون والعرب في قراءة النصوص الأدبية للكشف عن مدى التلاقي أو التقاطع، أو التماثل فيما بينها، وبما أن النص الأدبي هو بمكانة الوراثة لنصوص متقدمة عليه، ولا مجال أمامه للاستغناء عن الاتكاء على هذه النصوص، والتشابه معها. لذلك فإن كل نص أدبي قابل لأن تطبق عليه معطيات نظرية التناص وقوانينها. سواء سُخِّرَتْ هذه القوانين للكشف عن التناص الداخلي أو الخارجي، أو التاريخي أو الأسطوري، أو اللغوي، أو البلاغي، شريطة أن لا تُعنى بالشكل الخارجي كثيرًا، بل تذهب إلى ما وراء ذلك، وتدرس حالة التشكل فيه، فعندما ظهر هذا المصطلح النقدي في الغرب في الستينيات على يد الشكلايين الروس ومن تبعهم استجاب له النقد العربي قبل عقد ويزيد من الزمن، وأخذ يتسع في تطبيقه على النصوص الأدبية عامة ومنها الشعرية بخاصة، وحاول بعض النقاد العرب المعاصرين ربطه بالمفاهيم والمصطلحات النقدية لدى الناقد القديم، مما أكسب تراثًا نقدي شيئًا من الرضا عن. وأود أن أشير إلى أنني سأستخدم بعض مرادفات التناص (التناص)، مثل : التعلق أو التشابه، وذلك بناء على ما يمليه واقع البحث في بعض المواطن.

وبعد اطلاع الباحث على عدد لا بأس به من مرجعيات التناص للنقاد الغربيين، كـ(باختين) و(جوليا كرسنيفا) و(رولان بارت) وغيرهم، فضلاً عن جهود النقاد العرب المحدثين كمحمد مفتاح، ومحمد بنيس، وعبد الله الغذامي وصبري حافظ، وغيرهم أيضاً، فإن الباحث قد وجد ثلاثة نصوص تراثية بينها الكثير من أشكال التقارب والتلاقي النصي، مما يؤهلها للدراسة والبحث، وهي:

- حائية الشاعر الجاهلي (عبيد بن الأبرص الأسدي).
- حائية الشاعر الجاهلي (أوس بن حجر).
- حائية الشاعر العباسي (أبي نواس).

فهي نصوص متداخلة في كثير من المحتويات، ومتعاقبة في كثير الطروحات التي أملت على الباحث كتابة هذا البحث الذي يقوم على:

- (١) مقدمة.
- (٢) المبحث الأول : التطابق (التناص) نشأته وتعريفه.
- (٣) المبحث الثاني : التطابق (التناص) الخارجي للنصوص الثلاثة.
- (٤) المبحث الثالث : التعطابق (التناص) الداخلي للنصوص الثلاثة.
- (٥) خاتمة.
- (٦) قائمة المصادر والمراجع.
- (٧) ملخص بالإنجليزية.

وقد اعتمد الباحث مصطلح (التطليق)، ليكون هو المصطلح الجائل بين ثنايا هذا البحث؛ لأنه الأكرَب للموضوع من بين المصطلحات التي انبثقت عن نظرية التناص النقدية، مع تأكيد احترامه لكل المصطلحات والمفاهيم التي سيرد ذكرها من قِبَل النقاد الغربيين أو العرب.

فالتطابق مأخوذ من الفعل المزيد تطابق، والمعنى الذي أفاده هو التماثل و التشارك، وهذا يؤكد أن كل المبدعين يتشاركون، ويتعاضدون في بناء نصوص إبداعية واحدة، يكون هدفها تخليد مبدأ أو فكرة، أو نظرة تجاه الحياة، أو الوجود.

وانبثاقاً من هذا التصور فقد أخضعت هذه النصوص للدراسة بناءً على نظرية التناص، واعتماداً على أدوات وأساليب النقد الحديث، من أجل الكشف عن درجة التلاقي والتعلق فيما بينها. لعل هذا البحث يسهم في إضافة نقدية تحليلية جديدة، يكون لها فائدة ومنفعة.

د. أحمد موسى النوتسي

- المبحث الأول - التطابق (التناسق)

أولاً : نشأته :

حفل النقد الحديث بالعديد من تطور النظريات النقدية التي سعت للبحث عن تقنيات ذات جدوى للتعامل مع النصوص الأدبية؛ بهدف محاولة فك التشابك العلائقي القائم بينها. حيث إن هناك أشكالاً من التداخل بينها، مما دفع نحو البحث عن وسائل وأساليب مختلفة للتعامل مع هذا التداخل، وهذا التشابك.

إن معرفة المعاني السطحية القريبة للنص لم تعد مبنغى وهدفاً، بل تعدى ذلك إلى التعرف على البعد الجمالي، وكيفية استقصائه وتوظيفه لإمكانيات اللغة^(١)، وفي أواخر العشرينيات أثار (ميخائيل باختين . M. Bakhteen) أحد مؤسسي الشكلية الروسية قضية أدبية لم ينتبه إليها الكثير من النقاد، فقد وجّه (باختين) اهتمام هؤلاء النقاد إلى البحث داخل النص، والكلمة؛ لأن الكلمة مُخصبة بالأوضاع العملية

(١) مياسة الشعر (دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، أدونيس. ط٢، دار الآداب، بيروت-١٩٩٦م: ٥٥.

والسياقات الشعرية^(١)، ويرى أن النص هو حصيلة جهد متتابع لسلسلة من الأجيال، لذا فإننا نحس فيه بوجود إرادة إبداعية جماعية^(٢).

وفي هذا المناخ لدى الشكلايين ، وفي الدائرة المعرفية لزعيمهم (باختين)، ولد مصطلح (التّصاص) (Intertextualit)، في عام ١٩٦٦م، ولكنه ظهر بشكل أوضح على يد تلميذته (جوليسا كرسْتيفا J.Kristiva) ، وترى أن التّصاصية (Intertextuality) هي: "تَشكُل كل نص من قطعة فسيفسائية من الشواهد، وإن كل نص هو امتصاص لنص آخر. وقد طرحت نظريتها هذه مستندة فيها على فكرة (الحوارية)^(٣).

ثمّ طوّر نفر من النقاد هذه النظرية فيما بعد، وتشعبوا في مدلولاتها، وأبعادها، ومن هؤلاء (رولان بارت R. Barthe)، و (جيرار جنت G.Genette)، وغيرهما من جماعة (Tel-quell) الفرنسية^(٤).

(١) المرجع نفسه: ١٠١.

(٢) قضايا الفن والإبداع، ميخائيل باختين. ترجمة جميل التكريتي، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-١٩٨٦م: ٢٦٩.

(٣) المرجع نفسه: ٢٧٠.

(٤) ينظر: التّصاص في معارضات البارودي، تركي المغيوض. مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، ج٩، ع٢، جامعة اليرموك، إربد-١٩٩١م: ٨٩-٩٠.

يقول (ميشيل فوكو M. Foucault): " إن تاريخ مفهوم من المفهومات لا ينحصر في ميله التدريجي نحو الدقة، وسعيه للمتزايد نحو العقلانية ... وإنما هو تاريخ تنوع مجالات تكوّنه وصلابته..."^(١).

هذا الرأي يكشف عن أن أي مصطلح أو مفهوم لا يستقر، ولا يكتمل إلا بعد أن يمرّ بسلسلة من التجارب والاستخدامات، وهذا ما ينطبق على مصطلح (التّناص) الذي اتسع فيه القول، والاجتهاد وامتدّ به التجريب والتطبيق لإثبات وموافقته ما جاء به من آراء.

إن الكلمة لا تكون وحدها أبداً، وإن النص الأبي لا يمكن أن يكون من إنتاج مبدعه الأخير وحسب، بل إن هناك ارتباطاً امتدادياً لنصوص سابقة عليه، وهذا ما أدى إلى ظهور النظرية التّناصية الحوارية، وهي نظرية تولدت عن نظرية التّناص^(٢) أو أنّ هناك تبادلاً تأثيرياً معكوساً بين النصوص، فنظرية الحوارية عند (باختين) هي: (الصوت المتعدد)، وقد اعتمدت (كرستيفا) على هذا الطرح في تأسيس نظريتها حول (التّناص)، حيث نفت وجود نص بريء ليس له علاقة بنصوص أخرى، فقالت: " إنّ كل نص هو عبارة عن لوحة ... من

-
- (١) نظام الخطاب وإرادة المعرفة، ميشيل فوكو. ترجمة أحمد السلطاني وعبد السلام بن عبيد، الدار المغربية للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٧م: ٥١.
- (٢) في أصول الخطاب النقدي الجديد، تودروف وآخرون. ترجمة د. أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، بغداد-١٩٨٩م: ١٠٣.

الاقتباسات، وكل نص هو تشتت وتحويل لنصوص أخرى^(١)، وهذا عكس ما تراه البنيوية: فالنص عند البنيويين بنية قائمة بنفسها، ومكتفية بدلالاتها، وذاتها، وهو عندهم وحدة يداعية مغلقة لا تربطها غيرها أية علاقات، ولا يوجد لها أية تشابكات مع نصوص أخرى، ولهذا السبب جاءت النظرية التناصية لترد على طرح البنيوية. علما أن هذا المفهوم البنيوي هو أقرب إلى الصواب من مفهوم التناص.

ويؤكد هذا الخلاف مع البنيوية (رولان بارت) بقوله: " إن كل نص ليس إلا نسيجًا من استشهادات سابقة "، فهو يرى أن لا وجود لنص بريء، أو يتيم^(٢) ويرى أيضًا: " أن كل علاقة بين ملفوظين تعتبر تناصًا، فكل نتاجين شفويين، أو ملفوظين عنده يحاور أحدهما الآخر، ويدخلان في نوع من العلاقات التي تسمى العلاقات الحوارية^(٣). ويرى (تودروف) أيضًا: " أن لا وجود لتلفظ مجرد من التناص ... فكل نصية لفظية هي تداخل نصي^(٤).

(١)، المرجع السابق، تودروف: ٩٥.

(٢) لذة النص، رولان بارت. ترجمة فولاد وصفاة الحسين مجان، ط١، الدار البيضاء- ١٩٨٨م: ٤٠.

(٣) أسلوبية الرواية، حميد الحداني. منشورات دراسات أدبية سيميائية، ط١، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء: ١٩٨٩م: ٩١.

(٤) التناص، تودروف. ترجمة فخري صالح، مجلة الثقافة الأجنبية، ط١-٤-١٩٨٨م: ٤-٥.

أما الناقد الفرنسي (جيرار جينيت Gerard Genette) فقد
أوجد مصطلح (المتعلالية النصية)، والتناص عنده: " الوجود الفعلي لنص
في نص آخر " (١)، ويورد مصطلح ما فوق النصية وهو عنده " علاقة
الوصف النصي التي تفرق التحليل بالمحلل " (٢).

وأوجد آخرون مصطلحات تناصية أخرى، غير الحوارية، مثل:
موت المؤلف عند (بارب)، وهو أن الكاتب لا يستطع كسر قيد الحركة
السابقة والنص السابق، فهو على الدوام يدور في فلكها، وكل ما في
متناول الكاتب هو أن يزواج فيما بين الكتابات... فحتى لو أراد التعبير
عن ذاته، فإنه ينبغي أن يعلم أن الشيء الباطني الذي يدعي ترجمته،
ليس سوى قاموس جاهز لا يمكن لأفأظه أن تجد تفسيرها إلا عن
طريق ألفاظ أخرى (٣).

ولهذا فإن النص يمكن أن يقرأ من غير أن يسند إلى أب
(مؤلف)، فهو شبكة من كتابات متداخلة يظهر المؤلف فيها في صورة
مدعو... فالأنا الذي يكتب النص ليس هو أيضا إلا أنا من السورق (٤)،

(١) مدخل لجامع النص، جيرار جينيت. د.ط، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون
الثقافية العامة ودار توبقال-بغداد-١٩٩٠: ٩٠.

(٢) المرجع نفسه: ٩٠.

(٣) درس السيمولوجيا، رولان بارت. ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، ط٢، دار
توبقال للنشر، الدار البيضاء- ١٩٨٦م: ٨٥.

(٤) المرجع نفسه: ٦٤.

وهكذا يقصي (بارت) المؤلف عن دوره لانعدام سطوته التاريخية على نصه، ويعلي بالمقابل من دور القارئ بإسناد الدور الأكبر إليه في إعادة إنتاج النص وفك رموزه، ولكي تسترد الكتابة مستقبلها؛ وجب قلب أسطورة المؤلف، ذلك أن "ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف"^(١). ويرى الباحث أن مثل هذه الآراء تجانب الدقة والموضوعية أحيانا، فليس من الممكن أن نقرا النص بمعزل عن صاحبه، ونبتز هذه العلاقة التي تربط بينهما، ولا نستطيع أن ننثي المؤثرات التي تعرض لها الشاعر جانبا، فكل نص يقع تحت دائرة المؤثرات التي تعرض لها صاحبه، وهذا ما تنفرد به القصيدة العربية الأولى، فالعلاقة بين الطرفين وشيجة إلى أبعد الحدود.

إن هذه الإزاحة، لا تعني زوال النص المرجعي، أو تهميشه؛ لأن أهمية هذا النص من رؤية تناصية لا تقل قدرًا عن النص الحال وفقًا لهذه الجدلية، ومن ثم فإنه لا يمكن محو أي أثر للنص المزاح، لأن آثاره تظل باقية؛ وعينا ذلك أم لم نعه.

(١) درس السيمولوجيا، رولان بارت. ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، ط٢، دار

توقال للنشر، الدار البيضاء - ١٩٨٦م: ٨٧.

يقترح (لوران جيني) إعادة الصياغة لمفهوم التناص، ويرى أنه تحويل وتمثيل لعدة نصوص، يقوم بها نص يحتفظ بزيادة للمعنى^(١). إن التناص وفق هذا التحديد يمثل خاصية نصية تستوجب أمرين: يتمثل الأول في ملازمة الدلالة للنص، ويفترض الثاني الحفاظ على النقطة المركزية، أو بؤرة التوليد التي يجسدها الموروث الجمعي المتشكل من نقاط التقاء الحضارة والإبداع؛ لأن القبض على بنية العمل الأدبي تتطلب البحث عن علاقات مع البنيات المتوارثة^(٢)، وإن التناص يتبلور في إطار ممارسة تتشرب الخطابات التي يقوم بها النص، وهو ما يدعوه (جيني) بالتحويلات^(٣).

وانطلق (جيرار جينيت) في تناوله لمفهوم التناص من: أن موضوع الشعرية ليس النص وإنما جامع النص^(٤)، ويعني به مجموع المقولات العامة أو أنماط الخطابات، أو صيغ الأداء، أو الأجناس

(١) مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، مارك أنجينو (ضمن كتاب في أصول الخطاب النقدي). ترجمة أحمد المدني، ط٢، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٩م: ١٠٩.

(٢) ينظر: أونيس متحلا، كاظم جهاد: ٣٨.

(٣) ينظر: المرجع نفسه: ٣٦.

(٤) جينيت: جيرار: مدخل لجامع النص. ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب-١٩٨٥م: ٩٤.

الأدبية... التي ينتسب إليها أي نص^(١)، وأطلق عليها المتعاليات النصية، ويسمى صلاح فضل "عتبات النص"^(٢).

ويلحظ أن نظرية التناص قد أفرزت عدة مصطلحات متولدة مثل: الحوارية، والتعاليق، والتلاقي والمتعاليات النصية، وموت المؤلف، والسرقات المباحة، والتضمين... الخ.

و يتضح مما تقدم أن أي نص إيداعي لا يمكن أن يعيش بمعزل، أو استقلالية، ولا يكون متفردًا بذاته، فهناك جملة من العلاقات والارتباطات التي تربطه بغيره من النصوص، ومن هنا جاءت نظرية التناص؛ لتكشف عن سرّ هذه العلاقات القائمة؛ لتعطي للنص شيئًا من الفاعلية والحيوية والإحيائية.

ثانياً: تعريفه :

تعددت تعريفات النقاد للتناص، وتعدت أنواعه كذلك، فقد أورد النقاد عدة مفاهيم ومسميات، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على وجود إشكالية أحاطت بهذا المصطلح، ونتيجة لهذه الإشكالية تعدد

(١) طروس الأدب على الأدب (ضمن كتاب آفاق التناصية المفهوم والمنظور)، جيرار جينيت. ترجمة محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب-١٩٩٨م: ١٣٢.

(٢) مقابلة شفوية، صلاح فضل، دبي: ١-٥-٢٠٠٨م.

قراءته، وكثرت وتشعبت الآراء حوله، إلا أن للباحث سيورد أهم
المتعلقات بتعريفه، فضلاً عن بعض أنواعه.

ويرى الباحث أن لا ضرورة لإعادة ما ذكره النقاد السابقون
حول تعريف النَّاص، بل إنه سيأتي على ذكر تعريفات أخرى لنقاد
آخرين غربيين وعرب.

فمن هؤلاء مثلاً الباحث الإيطالي (سيجره) الذي يرى أن هذا
المفهوم يشتمل على مجالات عمل عديدة، مثل: التذکر أو الاستعادة، أو
الاستعمال الصريح، أو المقنع أو الإيحائي^(١).

أما (دي بوجراند) و(ديسلر) فيريان أنه: " للترابط بين إنتاج
نص بعينه أو قبوله، وبين المعارف التي يملكها مشاركو التواصل عن
نصوص أخرى"^(٢)، وقد حظي هذا المفهوم لتفاعل النصوص باهتمام
كبير، فأضحى يعرف عند الغربيين بتداخل النصوص
(Overlapping) أو تعلق النصوص، أو توارد النصوص، أو
تفاعلها، أو الحوار بينها، أو النَّاص (Intertext)، أو النصية
(Textuality) أو التراث (Heritage)، أو النص الغائب. فالنص لا

(١) النَّاص سبيلاً، شربل داغر. مجلة فصول، مج ١٦، ع ١٦، القاهرة-١٩٧٧م: ١٢٧.

(٢) المرجع نفسه: ١٢٨.

وينظر: علم لغة النص النظرية والتطبيق، د.ط. د. عزة شبل محمد. مكتبة الآداب،
القاهرة، دت: ٧٤- وما بعدها.

يؤلف برأيهم بنية مغلقة، بل تنشط فيه وتشغله نصوص أخرى مماثلة له في القيمة الفنية^(١). وهذا ما اصطاح عليه النقاد والبلاغيون العرب القدامى بـ (التضمين والافتباس) وكانت نظرهم صائبة في هذا الطرح.

أما النقاد العرب المعاصرون، فقد اعتمدوا في طروحاتهم على ما جاء في آراء النقاد الغربيين، وأضافوا إلى جهود هؤلاء بعض الآراء والاجتهادات، وأهم هؤلاء النقاد العرب: محمد مفتاح، وصلاح فضل، وعبد الله الغدامي، ومحمد بنيس، وإبراهيم رماني، وصبري حافظ، وعبد الله مرتاض، وكاظم جهاد، وعبد الواحد لؤلؤة وغيرهم. يرى محمد مفتاح أن التناص هو "تعالق مع نص حدث بكيفيات مختلفة"^(٢)، ويراه الغدامي على أنه: "تداخل النصوص، أو النصوص المتداخلة، أو النصوصية"^(٣). في حين أن محمد بنيس يراه: "مصطلحاً

(١) علم لغة النص، المرجع السابق نفسه: ٧٤- وما بعدها.

(٢) تحليل الخطاب النصي (استراتيجية التناص)، ط١، محمد مفتاح. دار التنوير للطباعة، بيروت- ١٩٨٥م: ١٢١.

(٣) الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشرحية/ قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر). عبد الله الغدامي. ، ط١، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٥م: ٣٢٠-٣٢٥.

وينظر: تشریح النص، عبد الله الغدامي. ط١، ٥٢٥، ٣١٧. دار الطليعة، بيروت- ١٩٨٧م: ٧٢- وما بعدها.

سيمولوجيًا تشرحيًا" ، والتناص عنده يحدث من خلال ثلاثة قوانين هي:
الاجترار والامتصاص والحوار، ويضع للنص المتناص مرجعيات عدة
منها : الثقافة الدينية، والأسطورية، والتاريخية...^(١) ويرى صلاح
فضل مفهومًا آخر للنص ، فهو عنده : " ... جهاز عبر لغوي يعيد
توزيع نظام اللغة بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيرًا إلى
بيانات مباشرة، تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة
والمترامنة معها"^(٢).

ويسميه إبراهيم رماني : "النص الغائب"^(٣)، ويرى صبري حافظ
: "أن النص يمتد بميراث نصي لأول نص في اللغة التي ينتمي إليها"^(٤)
، والتناص عند عبد الملك مرتاض : " هو علاقة تفاعلية بين نص

(١) حالة السؤال، محمد بنيس، ط١. دار التوزيع للطباعة، بيروت-١٩٨٥م: ١١٧- وما بعدها.

ينظر: التناص في شعر الرواد، ط١، أحمد ناهد. دار الشؤون الثقافية، بغداد-
٢٠٠٤م: ٢٥- وما بعدها.

(٢) بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل. عالم المعرفة، المجلس الوطني
للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٢م، ص ٢٢٩.

(٣) الظواهر النصية في الشعر العربي الحديث، د. أحمد قنور. مجلة بحوث جامعة طيب،
١٤، ١٩٩١م: ٢٥- وما بعدها.

(٤) الشعر والتحدّي (إشكالية المنهج)، صبري حافظ. مجلة الفكر العربي المعاصر،
عدد ٣٨٦، ١٩٨٦م: ٧٧.

سابق ونص حاضر^(١)، ويفضل عبد الواحد لؤلؤة تسمية التناص بـ "التضمين"، وهو بذلك يرده إلى أصوله لدى الناقد القديم^(٢)، ويورد سعيد يقطين عدة تسميات مثل: "التفاعل المنتمي، والميتانص، والتناص الداخلي، والخارجي"^(٣).

إن المنتبج لجميع هذه التعريفات لمصطلح التناص عند هؤلاء النقاد العرب المعاصرين يجد أنها لا تخرج في إطارها العام عما قدمته (كرستيفا)، و(رولان بارت)، وغيرهم من النقاد الغربيين. ويرى الباحث أن هؤلاء المعاصرين غير محقين في تكثرتهم هذا؛ لأنهم أغفلوا جانباً مهماً من تراثنا النقدي والبلاغي، وانزلقوا وراء المصطلح المبهرج، وكأني بهم لم يكفوا أنفسهم عناء الرجوع إلى التراث الأصيل، والبحث عن الصيد في بطن الفراء.

إلا أن بعضاً منهم قد ربطه بالمصطلح النقدي القديم عند العرب، فهو عندهم يشبه: التضمين، أو السرقات المباحة، أو غير المباحة، أو الاجتلاب، أو الانتحال، أو الاهتدام، أو الإغارة، أو المرافدة، أو

(١) التناص في معارضات البارودي، مرجع سابق: ٩٠.

(٢) أدونيس منتحلاً، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية لترجمة. ط٢، كاظم جواد، مكتبة مندبولي-١٩٩٣م: ١١١- وما بعدها.

(٣) انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين. ط١، الدار البيضاء، بيروت-١٩٩٢م: ١٧-

الاستحقاق^(١). فهذه المصطلحات النقدية العربية القديمة تتقاطع، وتتلاقى مع مصطلح (التناص) عند النقاد المحدثين، وهذا ما يمكن أن يسمى بـ "التناص النقدي"، مما يدفع بالباحث إلى القول: إن أي طرح نقدي، وبغض النظر عن عصره، لا يمكن أن يكون بمعزل، أو يبعد عن نص نقدي متقدم عليه، أو لاحق له، فهناك شبكة من العلاقات الممتدة بين هذه المصطلحات، تربطها ببعضها بعضًا؛ لأنها من نتاج عقل بشري، يؤمن بأهمية القراءة للواعية للأدب، مما يترتب عليه أيمان كبير بأهمية وجود مصطلح نقدي له أدواته وقدراته التي تكشف عن سرّ هذه التعلقات النصية، وبيان لغة التواؤم والتراحم فيما بينها. فكما أكدت (كرستيفا) في نظريتها على أنه لا يوجد نص بريء، فالباحث يرى أنه: لا يوجد نص يتيم.

وإن ما يسميه عبد الله الغدامي بـ "تناص النصوص"، هو على حد تعبيره "أن كل نص هو إناء يحوي بشكل أو بآخر نصوصاً أخرى... فالتناص أمر لا مفرّ منه، وهو موجود في كل نص شعري: "فلا فكاك للإنسان من نصوصه الزمانية والمكانية ومحتوياتها"^(٢). وبما أن

(١) العمدة في محاسب الشعر في محاسب الشعر وأدبه، ابن رشيق القيرواني. ط ١،

ج ٢، بتح محمد قرقران، بيروت-١٩٨٨م: ١٠٣٧-١٠٥٨.

(٢) ثقافة الأسنطة 'مقالات في النقد والنظرية'، عبدالله الغدامي. ط ٢، النادي الأدبي

الثقافي، جدة ١٩٩٢م: ١١٩.

كل نص هو إناء لنص آخر، يماثله في المعاني، ويقاطعه في الأفكار،
فهن حائيات: عبيد بن الأبرص، وأوس بن حجر، وأبي نواس، هي
أيضًا من النصوص اللافئة للانتباه؛ لكثرة ما فيهما من التداخل،
والتلاقي، والتشابك. فهي تجارب شعرية تستحق التأمل والدراسة، لما
فيها من المعاني الواحدة والأبيات المتشابهة، بل والمتكررة. ولما فيها
أيضًا من التداخل أو السرقة المباحة، أو التضمين، أو الإستلحاق، أو
غير ذلك، وهذا ما دفع بالباحث لدراسة هذه النصوص، بناء على
معطيات نظرية التناص بمفهومها الحديث، مع الأخذ بعين الاهتمام شكل
التلاقي أو التقاطع الذي يقاربهها من أصول النظرية النقدية العربية
القديمة، وذلك حرصًا من الباحث على المنتج الإبداعي العربي القديم،
وعدم إخضاعه للمؤثرات الأيدلوجية أو الفلسفية أو العقديّة التي انساق
خلفها بعض النقاد العرب المحدثين.

المبحث الثاني النصوص الثلاثة المتناسقة (المتطابقة)

لـ: عبيد، وأوس، وأبي نواس^(*)

تطابقت هذه النصوص تطابقاً خارجياً قائماً على الوزن (Meter)، والقافية (Rhyme)، فبحر هذه النصوص الثلاث هو البحر البسيط، وقافيتها لحاء، وهذا التعلق الشكلي بينها يُشكل أول جامع لها، وتطابقها مع بعضها بعضاً، نافية مسافة الزمن بينها، فالنصان الأولان جاهليان، وزمن التعلق ومكانه بينهما قريب، بينما نص أبي نواس يبعد عنهما مسافة زمنية تتجاوز بعدها الأبعد مائتي عام. وفي ذلك الأمر بيان واضح لمقولات نظرية التناس التي فسرت هذه الظاهرة، وفصلت القول فيها؛ لتؤكد أن نصوص الأدب، ومنجزات الإبداع، ومشاريع الفكر، تجتمع كلها معاً، وتتصهر في بوتقة واحدة، مُشكلةً بذلك فكرة إنسانية خالدة، وبعداً فلسفياً ذات صلة بحياة الناس جميعاً. ولكن دون إغفال للنوع أو الزمان أو المكان.

وفيما يلي عرض لتطابق هذه النصوص وتلاقيها، اعتماداً على شكلها الخارجي.

(*) ينظر:-

- دواوين الشعراء الثلاثة: (عبيد، أوس، أبي نواس)
- شعراء النصرانية قبل الإسلام، لويس شيخو. ط ٣، دار المشرق، بيروت-

١٩٦٧: ٤٩٣، ٦١٣.

أولاً: التعاليق الخارجية (الشكل):

أ: نص عبيد بن الأبرص^(١):

- ١- هَبَّتْ نَوْمٌ وَأَيْسَتْ سَاعَةَ اللَّاحِي^(٢) فَلَا تَنْتَقِرُ بِهَذَا النَّوْمِ إِسْبَاحِي
- ٢- قَتَلَهَا اللَّهُ تَلْحَاتِي^(٣) وَقَدْ عَلِمْتَ أَنْ لِنَفْسِي إِفْسَادِي وَإِصْلَاحِي
- ٣- كَانَ الشَّبَابُ يَنْهِنُنَا وَيَفْجِنُنَا فَمَا وَهَبْنَا وَلَا بَعَا بِأَرْبَاحِ^(٤)
- ٤- إِنْ لَشَرِبِ الْخَمْرِ أَوْ أُرْزَأَ^(٥) لَهَا نَمْنَا فَلَا مَخْلَعَةَ يَوْمًا أَتْسِي صَلْمِي
- ٥- وَلَا مَخْلَعَةَ^(٦) مِنْ قَبْرِ بِمَحْنِيَّةٍ وَكَفَنِ كَسْرَةِ الثُّورِ وَضَاحِ

(١) ينظر- ديوان عبيد. تحقيق وشرح د. حسين نصار، ط١، مطبعة البابي الحلبي، مصر: ١٩٥٧.

* عبيد بن الأبرص: شاعر جاهلي من أصحاب المعلقات، ومن شعراء الطبقة الرابعة قتله النعمان بن المنذر عندما وفد عليه في يوم بؤسه (ت-٢٥ ق.هـ).
ينظر- الشعراء والشعراء، ابن قتيبة (ت-٨٢٧٦هـ). قدم له حسن تميم وراجعه محمد العريان، ط٢، دار إحياء التراث، بيروت - ١٩٨٧ : ١٦٦-١٦٩.

(٢) اللاحي: اللائم. الإصباح: دخول الصبح.

(٣) تلحاتي: تلومني.

(٤) الأرباح: جمع ربح وهو الكسب.

(٥) أرزأ: أدفع.

(٦) المحنية: منعرج الوادي. سراة الثور: ظهره. شبه به الكفن في البياض.

- ٦- يا مَنْ لَهِيَ أَيْتُ اللَّيْلِ لَوْفَهُ من عَرَضٍ^(١) كِبِيَّاضٍ الصَّبِيحَ لَمَاحِ
- ٧- دَنِ^(٢) مَسِيفٌ فَوْقَ الْأَرْضِ هَيْدَبُهُ يَكْفُ يَنْفَعُهُ مَنْ قَامَ بِالرَّاحِ
- ٨- يَنْزَعُ جِدًا^(٣) الْحَصَى أَجْشُ مَبْرُكَةٌ كَتَبَهُ فَاخِصٌ أَوْ لَاعِبٌ دَاحِ
- ٩- كَلَنْ رَيْقَةً^(٤) لَمَّا غَلَا شَطْبًا أَقْرَابُ الْبَلْقِ يَنْفِي الْخَيْلَ رَمَاحِ
- ١٠- فَالْتَجِ^(٥) أَعْلَاهُ ثُمَّ ارْتَجِ أَسْفَلَهُ وَضَاقَ ذَرْعًا بِخَيْلِ الْمَاءِ مُنْصَاحِ
- ١١- كَاتَمًا بَيْنَ أَعْلَاهُ وَأَسْفَلِهِ رَيْقًا^(٦) مَشْرُورًا أَوْ ضَوْؤًا مِصْبَاحِ
- ١٢- كَلَنْ فِيهِ عِشَارًا^(٧) حَيْثُ شُرْفًا شَعْنًا لِهَامِيمٍ قَدْ هَمَّتْ بِإِرْشَاحِ

- (١) العارض: السحاب المعترض في الأفق. لَمَاح: لَمَاح.
- (٢) الداني: القريب. الممسف: الشديد. الشديد الدنو من الأرض، الهيدب: ما تدلى من السحاب على الأرض. الراح: الكف.
- (٣) الجلد: الصلب. أجش: مطر شديد. الداحي: اللاعب بالمسحاة (المجرفة).
- (٤) الريق: اللعان. شطب: اسم جبل، الأقراب: مفردا قرب وهي الخاصرة.. الأبلسق: الفرس الأبيض. الرماح: الكثير الرفس.
- (٥) الترح: صوت. ارتج: تحرك واهتز. مُنْصَاح: مُنْشِق بالماء والمنصاح الجاري.
- (٦) الربط: الثوب اللين الرقيق.
- (٧) العشار: النوق. المسان: المسنة من الإبل. الشرف: المسنة. الشمث: المتلبدة الشعر.
- إرشاح: الناقة التي اشتد فصيلها وقوى.

١٣- بَحَا^(١) حَلَجْرَهَا فَدَلَا مَشَارِهَا تَسِيمُ أَوْلَادَهَا فِي قَرْقَرِ ضَاحِي

١٤- فَهَيْتَ جَنُوبًا^(٢) بِالْوَلَاةِ، وَمَالَ بِهِ أَعْجَلَ مَزْنٍ يَسْنُجُ الْمَاءِ دَلَّاحٍ

١٥- فَمَنْ بِنَجْوَيْهِ^(٣) كَمَنْ بِمَنْطَلِيهِ وَالْمَسْتَكُنُّ كَمَنْ يَمْشِي بِقَرْوَاغٍ

١٦- فَاصْبُحِ الرُّوْضَ^(٤) وَالْقَيْعَانَ مُرْعَةً مِنْ بَيْنِ مَرْتَلِقِي فِيهِ، وَمِنْ طَاحِي

يقول محقق الديوان وشارحه: " هذه القصيدة مشهورة، كثر النزاع، والاضطراب فيها، فالأصمعي وبعض الكوفيين ينسبونها إلى أوس بن حجر، وآخرون ينسبونها إلى عبيد، وطُبعت في ديوان الشاعرين، وكثر الاختلاط بينها وبين قصيدة عبيد التي مطلعها^(٥):

يا صاح مهلاً أقل العنل يا صاح ولا تكون لي باللام الأحي

(١) بحا: من البحة وهي خشونة الصوت. تسيم أولادها: ترعيها. القرقر: الأرض المطمئنة. الضاحي: البارز.

(٢) جنوب: ريح هابة من الجنوب. المزن: السحاب الممطر. دلّاح: كثير الماء.

(٣) النجوة: ما ارتفع من الأرض. المحفل: مستقر الماء.

(٤) الروض: ما ارتفع من الأرض. القيمان: جمع قاع وهو الأرض المطمئنة. مرعة: خصبة. المرتقق: الماء الراكد. الطامي: الذي فاض وسال. منطاح: سائل.

(٥) ديوان عبيد: ٣٣.

ويرى المحقق أنها لربما كانت من القصيدة السابقة، أو خليطاً من أبيات لأوس وعبيد، على الرغم من مخالفتها لحائية عبيد السابقة، ففي القصيدة رائحة إسلامية^(١):

وإذا ما جمعنا حائتي عبيد وأوس معاً- إن جاز لنا ذلك-، فإنهما تشكلان قصيدة واحدة، ويصبح عدد أبياتها سبعة وثلاثين بيتاً، خاصة وأن كثيراً من المعاني متداخلة بين القصيدتين، وقد يكون هذا الفصل من فعل الرواة، أو في الأمر انتحال كعادة الرواة أيضاً، حيث نحلوا عدداً من أبيات القصيدة السابقة لأوس بن حجر.

ب: الأبيات المشتركة بين عبيد وأوس^(٢):

نسب الرواة عدداً من أبيات قصيدة عبيد لأوس بن حجر، وفيما هو أت توضيح لذلك:

١- مَبَّتْ تَلَوْمٌ وَلَيْسَتْ سَاعَةَ اللَّحْمِي مَلَا أُنْتَقَرَتْ بِهَذَا اللَّوْمِ إِصْبَاحِي

نسبه شيخو لأوس، وهو البيت رقم "٦" في ديوانه، وفي رسالة الغفران للمعري، أربعة أبيات متقدمة عليه^(*).

(١) ديوان أوس: ٦٦-٦٩.

(٢) ديوان أوس: تح وشرح، محمد يوسف نجم. ط٢، دار صادر، بيروت- ١٩٦٧م: ١٣-١٨.

(*) (الأبيات المتقدمة حسب رواية المعري في الغفران، هي:

٤- إِنْ لَشَرِّبِ الْخَمْرَ لَوْ لَرَّزَا لَهَا ثَمَنًا فَلَا مَحَالَةَ يَوْمَنَا أَتَى صَاحِبِي

نسبه أبو الفرج، ولويس شيخو لأوس. وهو البيت رقم "٨" في ديوانه.

٥- وَلَا مَحَالَةَ مِنْ قَبْرِ بِمَحَبَّةٍ وَكَفَى كَسْرَةَ السُّورِ وَضَاحٍ

شك صاحب اللسان، والتاج في نسبه لعبيد أو أوس، ونسبه شيخو لأوس، البيت رقم "٩" في ديوانه.

٦- يَا مَنْ لِبَرْقِ أَيْتِ اللَّيْلِ أَرْقَبُهُ فِي عَارِضِ كَمْضِيهِ الصَّبْحِ لَمَاحٍ

نسب شيخو البيت لعبيد، ولأوس أيضًا، وهو البيت رقم "١٤" في ديوانه، وروايته:

يَا مَنْ لِبَرْقِ أَيْتِ اللَّيْلِ أَرْقَبُهُ فِي عَارِضِ كَمْضِيهِ الصَّبْحِ لَمَاحٍ

١- وَدَعْ لِمَيْسٍ وَدَاعِ الْوَامِقِ الْوَالِحِي قَدْ فَتَكَتْ فِي فِسَادٍ بَعْدَ إِصْلَاحٍ

٢- إِذْ تَمَسَّبَيْكَ بِمَصْفُولِ عَوَارِضُهُ حُمُشِ الثَّلَاثِ عَذَابٍ غَيْرِ مَبْلَاحٍ

٣- كَانَ رِيْقَهَا بَعْدَ الْكُرَى اخْتَبَقَتْ مِنْ مَاءِ أَنْكَنَ فِي الْحَانُوتِ نَضَاحٍ

٤- وَمِنْ مَشْعَسَعَةٍ وَرَمَاءِ نَشُوتِهَا وَمِنْ أَنْابَيْبِ رَمَّانٍ وَتَفَاحٍ

ينظر - رسالة الغفران، المعري. مقدمة وشرح مفيد قميحة، ط١، دار الهلال، بيروت

١٩٨٤م: ١٦١-١٦٢.

٧- دَانَ مُسِيفًا فُوقَ الْأَرْضِ هِنْدِيَّةً بِكَأَدِّ يَدْفَعَةُ مَنْ قَامَ بِالرَّاحِ

نسبه ياقوت (ت - ٦٢٦هـ) لعبيد، ونسبه أبو الفرج (ت - ٣٥٦هـ) وابن قتيبة (ت - ٢٧٦هـ) وابن عبد ربه (ت - ٣٢٨هـ) والجوهري (؟ - ؟) وابن فارس (ت - ٣٧٥هـ) لأوس، وتوقف فيه الجاحظ (ت - ٢٥٥هـ) وابن منظور (ت - ٧١١هـ) ومرتضى الزبيدي (ت - ١٢٠٥هـ) وشيخو، وهو البيت رقم "١٥" في ديوان أوس^(*).

٨- يَنْزَعُ جَنْدَ الْخَصِي أَجْشُ مَتْرَكَةً كَأَنَّهُ فَاحِصٌ أَوْ لِأَعْبَادِ

البيت موجود في ديوان أوس، ويحمل رقم "٢٠"، ولم يشر أحد لرواية مشتركة بين عبيد وأوس.

٩- كَانِ رَيْقَةً لَمَّا عَلَا شَطْبًا أَقْرَابُ أَبْكَى يَنْفِي الْخَيْلَ رَمَاحِ

نسبه البكري (ت - ٤٨٧هـ) والزبيدي والبغدادي (ت - ٤٦٣هـ) في الخزانة لأوس، ونسبه ياقوت (ت - ٦٢٦هـ) والزمخشري (ت - ٥٣٨هـ) لعبيد، ونسبه شيخو مرة لأوس ومرة لعبيد. وهو البيت رقم "١٦" في قصيدة أوس.

(*) فيما يتعلق باختلاف روايات الأبيات ينظر:- حاشية محقق ديوان أوس: عبيد وأوس.

١٠- فلتخ أصلاه ثم ارتخ أسنفته وضاق فزعاً بضمك الماء مصباح

والبيت منسوب لعبيد، ولأوس في الديوان، ويحمل رقم "١٨"، ولم يشر أحد إلى هذه الرواية المشتركة بينهما.

١١- كأنما بين أصلاه وأسفله ربطاً منشرة أو ضنوة مصباح

نسبه أبو الفرج وشيخو لأوس.

١٢- كان فيه عشاراً حله شرفاً شعثاً لها ميم قد هنت بإرشاح

نسبه شيخو لأوس، وهو البيت رقم "٢٢" في قصيدة أوس.

١٣- بئاً حنجرها فداً مشافرها تسم أولادها في قرقر ضاحي

رواه قدامه (ت ٣١٠هـ) في نقد الشعر لأوس، وهو البيت "٢٣" في قصيدة أوس وروايته في الديوان:

فداً مشافرها بئاً حنجرها تزجي مرائبها في صخج ضاحي

أما في نقد الشعر فروايته:

خُضًا حَاجِرًا غَلَمًا مَشَابِرُهَا تَبِينُ أَوْلَادَهَا فِي بَحْضِ إِضْحَاحٍ^(١)
-١٤- هَيْتَ جَنُوبَ بَأُولَاهُ، وَمَلَّ بِهٖ أَعْجَازَ مَنْزِلِ سَبْعِ الْمَاءِ دَلَّاحِ

البيت مشترك بين عبيد وأوس، وورد في ديوان أوس، ورقمه "١٧" وروايته 'بأعلاه'، بدلاً من "أولاه". ولم يشر أحد من الرواة إلى ذلك.

-١٥- فَمِنْ بَنِيهِ كَمَنْ بِمَحَلِّهِ وَالْمُسْتَكِينُ كَمَنْ يَمْشِي بِفُرُوحِ

نسبه أبو الفرج وابن قتيبة والراغب الأصبهاني (ت-٥٠٢هـ) والجوهري، لأوس ونسبه ياقوت لعبيد، وشك فيه الجاحظ. وهو في ديوان أوس رقم "٢٣".

-١٦- فَأَصْنِحَ الرُّؤُوسَ وَالْقِيَمَانَ مُرْعَةً مِنْ بَيْنِ مَرْتَفِقِي فِيهِ وَمِنْ طَلَمِي

نسبه ابن منظور (ت-٧١١هـ) مرة لعبيد، ومرة لأوس، ونسبه شيخو لأوس، وهو البيت رقم "٢٤" في ديوانه، وروايته:

فَأَصْنِحَ الرُّؤُوسَ وَالْقِيَمَانَ مُرْعَةً مِنْ بَيْنِ مَرْتَفِقِي مِنْهَا وَمِنْطَاحِ

(١) نقد الشعر، قدامة بن جعفر. تح، كمال مصطفى، ط٢، مكتبة الخانجي، القاهرة -
٥٤-١٩٦٢:٥٣.

يلاحظ في الروايات السابقة تداخل وتشابكٍ علائقي واضح بين ما هو منسوب لعبيد، وما هو منسوب لأوس، حتى أن بعضاً من الرواة يحلر في نسبة بعض الأبيات، كما لوحظ أيضاً اختلاف في روايات بعضها، فهاتان القصيدتان أخذتا بالرواية الخاصة بهما، وإن الفصل بينهما ليس بالأمر السهل، خاصة أن عدد الأبيات المشتركة في القصيدة الأولى أحد عشر بيتاً هي: " ١، ٤، ٥، ٦، ٧، ٩، ١١، ١٢، ١٣، ١٥، ١٦"، حيث لم يُبق الرواة لعبيد من هذه القصيدة إلا بيتين، هما: " ٢، ٣"، وهما البيتان اللذان أجمع الرواة على نسبتها لعبيد فهل يعقل أن يقول عبيد قصيدة ناقصة في بنائها الفني، والإبداعي؟! أما إذا جمعنا هذه الأبيات إلى بعضها بعضاً، وبترتيب تصاعدي، فتكون على الشكل الآتي:

٢- قَلَّتْهَا اللهُ تَلْحَاتِي وَقَدْ عَلِمْتَ أَنْ لِنَفْسِي إِفْسَادِي وَإِصْلَاحِي

٣- كَانِ الشَّبَابُ يَلْهِينَا وَيُعْجِبُنَا فَمَا وَهَبْنَا وَلَا بَعَثَا بِأَرْبَاحِ

إذا جمعنا هذين البيتين إلى قصيدة عبيد الثانية عشرة في الديوان، فيمكن أن تشكل رافداً شكلياً جديداً لها، فعلى الرغم من التعالق بالوزن والقافية، إلا أنه قد لا يتسق مع بنائها الفني.

إن إجماع الرواة على رواية غالبية الأبيات لأوس يزعم قناعة القائل بنسبتها لعبيد ، ولكن هذا لا ينفي دراستها دراسة فنية تعالقية مع قصيدة أوس بن حجر .

ج - نص أوس بن حجر^(*):

- ١- وَدَعْ لِمَيْسَ وَدَاعِ الصَّارِمِ^(١) اللَّاحِي إِذْ فَتَكَتْ فِي فَسَادٍ بَعْدَ إِصْلَاحِ
- ٢- إِذْ تَسْتَبِيكَ بِمَصْقُولٍ عَوَارِضُهُ^(٢) حَمَشِ الثَّنَاتِ عَذَابٍ غَيْرِ مِفْلَاحِ
- ٣- وَقَدْ لَهَوْتُ بِمَثَلِ الرَّئِمِ^(٣) أَنْسَةَ تُصْنِي الطَّيْمَ عَرُوبٍ غَيْرِ مِفْلَاحِ
- ٤- كَأَنَّ رِيْقَهَا بَعْدَ الْكَرَى اغْتَبَقَتْ^(١) مِنْ مَاءِ أَصْنَهَبٍ فِي الْحَانُوتِ نَضَاحِ

(*) ينظر:-

- ديوان أوس، تحقيق محمد يوسف نجم، ط٢، دار صادر، بيروت-١٩٦٧:
١٣-١٨.

أوس بن حجر: هو أوس بن حجر التميمي، شاعر مضر (٩٥-٢ ق.هـ)، من كبار شعراء تميم أكثر إقامته عند عمرو بن هند، عده ابن سلام في الطبقة الثانية، ونكره الأصفهاني في الأغاني على أنه الطبقة الثالثة.

(١) الصارم: الهاجر. فتك: لج.

(٢) العوارض: الأسنان. لثة حمشه: قليه اللحم.

(٣) الرئم: الطيبي. أنسة: فتاة طيبة النفس. العروب: الضحوك. مكلّاح: عابسة.

- ٥- أَوْ مِنْ مُعَقَّةٍ^(١) وَرَهَاءَ نَشْوَتِهَا أَوْ مِنْ أَطْيَبِ رَمَانٍ وَتَفَاحٍ
- ٦- هَبَّتْ^(٢) تَلُومٌ وَلَيْسَتْ سَاعَةَ اللَّاحِي فَلَا أَنْتَظِرُ بِهَذَا الْيَوْمِ إِصْنَابِي
- ٧- قَاتَلَهَا اللَّهُ تَلْحَانِي^(٤) وَقَدْ عَظِمَتْ أَنِّي لِنَفْسِي إِفْسَادِي وَإِصْلَابِي
- ٨- إِنْ أَشْرَبِ الْخَمْرَ أَوْ أَرْزَأُ^(٥) لَهَا ثَمَنًا فَلَا مَخَالَةَ يَوْمًا أَنْتِي صَابِي
- ٩- وَلَا مَخَالَةَ مِنْ قَبْرِ بِمَحْنِيَّةٍ^(٦) وَكَفَنِ كَسْرَةِ الثَّوْرِ وَضَاحِ
- ١٠- دَعِ الْعَجُوزَيْنِ^(٧) لَا تَسْمَعِ لِقَوْلِهِمَا وَاعْتَدِ إِلَى سَيِّدٍ فِي الْحَيِّ جَحْجَاحِ
- ١١- كَانَ الشَّبَابُ يَلْهُونَا وَيُعْجِبُنَا فَمَا وَهَبْنَا^(١) وَلَا بَعَا بَارِتَاحِ

(١) اعتبقت: شربت الغبوق في الصباح. الحانوت: دكان الخمار.

(٢) الممثلة: الخمر. ورها: حمقاء أي شديدة قوية.

(٣) هبت: أسرع.

(٤) تلحاني: تلومني.

(٥) أرزأ: دفع الثمن.

(٦) محنية: ما انعطف من الوادي.

(٧) العجوزين: الأب والأم. الجحجاج: السيد الكريم.

- ١٢- إني لرفقتُ ولم تارقْ معي صاحبي لمستكفِب^(١) بَعَزِدَ النَّوْمِ لَوَاحِ
- ١٣- قد نمتَ عني وياتَ البرقُ يُسهرُني كما استضاء^(٢) يَهُودِيٌّ بِمِصْبَاحِ
- ١٤- يا مَنْ لِبَرْقِي أبيتُ اللَّيْلَ أرقِيهَ في عارضِ^(٤) كَمْضِيهِ الصُّبْحِ لَمَاحِ
- ١٥- دابِ مَسِيفٍ^(٥) فُوقَ الأَرْضِ هَيْدِيهَ يكادُ يَدْفَعُهُ مَنْ قامَ بِالرَّاحِ
- ١٦- كانَ رَيْقَهَ^(٦) لَمَّا عَلا شَطِبًا أقرابُ أبلقِ ينفى الخيلَ رَمَاحِ
- ١٧- هَبَّتْ جَنُوبٌ^(٧) بِأَعْلَاهِ، وَمَالَ بِهِ أَعْجَازَ مُزَنٍ يَسُجُّ المَاءَ دَلاَحِ
- ١٨- فَالْتَجَّ^(١) أَعْلَاهُ ثُمَّ ارْتَجَّ أَسْفَلَهُ وَضاقَ ذَرْعًا بِحَمَلِ المَاءِ مُنْصَاحِ

(١) وهبنا: أعطينا. أرياح: جمع ربح.

(٢) المستكفِب: المطر الهائل. لاح البرق: لمح ولمع.

(٣) استضاء بمصباح: أوقد مصباحًا.

(٤) عارض: السحاب الذي يسبقه برق شديد.

(٥) مسيف: شديد الدنوء. هيديه: ما تدلى منه.

(٦) ريقه: ظهوره، الأبلق: الأبيض من الخيل.

(٧) جنوب: ربح الجنوب. المزن: السحب. ولاح: شديد الضباب الماء.

- ١٩- كَأَمَّا بَيْنَ أَعْلَاهُ وَأَسْفَلِهِ رَبِّطْ^(١) مَشْرُوعًا أَوْ ضَوْءًا مِصْبَاحًا
- ٢٠- يَنْزِعُ جِلْدَ الْحَيِّ أَحْسَنُ^(٢) مَبْرُوكًا كَأَنَّهُ فَاخِصٌ لِّوَالِئِبِ دَاخِ
- ٢١- فَمَنْ يَنْجُوهُ^(٣) كَمَنْ يَمْحِقُهُ وَالْمُسْتَكِينُ كَمَنْ يَمْشِي بِقِرْوَاخِ
- ٢٢- كَأَنَّ فِيهِ عِشَارًا^(٤) حَلَبَهُ شَرْفًا شَعًا لَهَا مِمْ قَدْ هَمَّتْ بِإِرْشَاحِ
- ٢٣- هُدًى^(٥) مَشَافِرُهَا بَحًا حَتَّاجِرُهَا تُرْجِي مَرَابِيعَهَا فِي صَحْصَحِ ضَاخِي
- ٢٤- فَاصْبِحِ الرُّوْضُ وَالْقَيْعَانُ مُرْعَةً مِنْ بَيْنِ مُرْتَفِقٍ فِيهِ مِنْهَا وَمُنْطَاحِ^(٦)
- ٢٥- وَقَدْ أَرَاتِي أَمَامَ الْحَيِّ تَحْمَلْنِي جِلْدِيَّةً^(٧) وَصَلَّتْ دَائِمًا بِأَلْوَاخِ

(١) التّج: صوت. ارتج: تحرك.

(٢) ربط: الثوب اللين الرقيق وهي الملاءة. منشرة: منشورة.

(٣) أحسن: غليظ الصوت.

(٤) النجوة: ما ارتفع من الأرض. المحفل: مستقر الماء. القرواخ: الأرض المستوية.

(٥) العشار: النوق. الإرشاح: اشتداد عود فصيل الناقة ، وخطامه بالخطام.

(٦) هدل: مسترخية.

(٧) منطاح: الماء السائل. المرتفق: الماء الراكد.

٢٦- عَزْفَةٌ^(١) كَتَانِ الضَّحْلِ صَلَبَهَا جَرَمَ المَوَالِي رَضْوَهُ بِمِرْضَاحِ

٢٧- مَقَى^(٢) دِيَارِ بَنِي عَوْفٍ وَسَاكِنَهَا وَذَلَّزَ عَقْفَةَ الخَيْرِ بْنِ مَبَاحِ

وفي نسبة أبيات هذه القصيدة خلاف أيضاً، فبعضهم يعزوها لأوس بن حجر، وبعضهم الآخر يعزوها لعبيد بن الأبرص، وقد ذكر صاحب الأغاني (ت-٣٥٦) نقلاً عن روايته أن هذا الشعر رواه الأصمعي (ت-٢١٦هـ) لأوس، وواقفه بعض الكوفيين، وغير هؤلاء يرويه لعبيد^(٤)، فصاحبها هذين المصدرين لا يجزمان في رد القصيدة لواحد من الشاعرين، بينما يورد ابن المبارك (ت-٨٥٩٧) في منتهى الطلب عشرين بيتاً، وينسبها لأوس بن حجر^(٥)، وذكر ابن

(١) جَذْنِيَّة: ناقة قوية.

(٢) عيراة: ناقة شديدة القوة والسرعة.

(٣) مَقَى: بالوعاء بالمقيا

(٤) الأغاني، أبو الفرج. ، ط١، ج١١، دار إحياء التراث العربي بيروت-١٩٩٤: ٧٤-٧٠.

(٥) منتهى الطلب من أشعار العرب، محمد بن المبارك. مطبوع، دمشق، د.محمد طريفى، ط٢، ج٢، دار صادر، بيروت-١٩٩٠: ٢١٨.

الشجري (ت-٨٥٤٢) في مختارته خمسة عشر بيتاً، ونسبها لعبيد بن الأبرص^(١).

ويورد الوزير المغربي (ت-٨٤١٨) في كتابه الإيئاس في علم الأنساب اثني عشر بيتاً من القصيدة، وينسبها إلى أوس بن حجر التميمي، ويشير إلى أن القصيدة في مدح علقمة بن سباح بن جبيل أحد فرسان بني تميم، والأبيات المشار إليها حسب رواية ديوانه، ومنها اختلاف في الرواية وهي^(٢):

- ١- "بِنْ أَفَنَكْتَ" بدلاً من "إِذْ فَنَكْتَ".
- ٥- "أَوْ مِنْ مَشْعِشَعَةٍ" بدلاً من "مَعْنَقَةٍ".
- ٨- مطابق لرواية الديوان.
- ٩- "أَوْ فِي مَلِيعِ كَظْهَرِ الْفَرَسِ وَضَاحٍ" بدلاً من "وَكَفَّنِ كَسْرَاءَ النُّورِ وَضَاحٍ".
- ٣- "وَضَاحٍ" بدلاً من "نَضَاحٍ".
- ٤- "مَنْ حَاءَ أَدَكْنَ" بدلاً من "مَنْ مَاءَ أَصْهَبَ".
- ١٤- "مُخَلَّفٌ يَا هَلْ تَرَى الْبَرْقَ لَمَّا نَمْتُ لَوْقِي" في عرض مُسْتَطِيرِ الْبَرِّ لَمَاحٍ

(١) مختارات شعراء العرب، ابن الشجري. ط١، دار التوفيقية، الأزهر، مصر- ١٩٧٩م: ٤١٥-٤٢٢.

(٢) الإيئاس في علم الأنساب، الوزير المغربي (الحسن بن علي ت-٨٤١٨هـ). أعده حمد الجاسر، ط١، النادي الأدبي الرياض - ١٩٨٠م: ٢١٧.

١٥- مطابق لرواية الديوان.

٢٠- ينفي الحصى عن حديد الأرض متركاً بدلاً من "ينزع جلد الحصى أجش مبترك".

٢١- مطابق.

٢٧- "ومسكنهم، ابن صباح" بدلاً من "وساكنها، ابن صباح".

وأورد بيتاً واحد من قصيدة عبيد، وهو:

قَاتَلَهَا اللهُ تَلْحَاتِي وَقَدْ عَلِمْتَ أَنْ لِنَفْسِي إِفْسَادِي وَإِصْلَاحِي

وهو البيت الثاني لدى عبيد، كما أن محقق ديوان أوس لم يشير إلى أن هذه القصيدة في المدح، ولو سلمنا أنها في المدح فلم يرد فيها إلا البيت الأخير الذي وظف لهذا الغرض، ويحمل للدعاء بالسقيا لديار ومساكن بني عوف، ثم للممدوح علقمة بن صباح أو "صباح". وهذا يؤكد أن رواية النص غير مكتملة، مما أوجد حولها كثيراً من الروايات.

لكن هذه القصيدة لجمال وقعها الموسيقي، وخاصة قافيتها دفع المغنين لغنائها، وهذا ما أشار إليه المعري في رسالته الغفران، لكن الباحث استنتج من أبعاد هاتين القصيدتين تعالفاً موجزاً في الشكل مع قصيدة لأبي نواس، مطلعها^(١):

(١) ديوان أبي نواس. د. طه، تح. أحمد الغزالي. دار الكتاب العربي، بيروت-١٩٨٢م:

ومعلل الرأس نشوان شخوت لة 'ودع لمسن وداع الصنارم للآحى'

وهذه القصيدة هي إحدى خمريات أبي نواس، ويظن الباحث أن المقطوعة المتقدمة عليها في ديوان أبي نواس هي جزء منها، ومطلعها^(١):

لا تحفلن بفصول الزاجر للآحى وشربة على لوزد من مشولة لراح

وهي القصيدة المتعلقة الثالثة مع القصيدتين السابقتين.

إن هذا الشكل من التعالق (التناص) في الرواية، أو في الشكل، قد فتح باب الاجتهاد أمام الرواة في القديم، فحاروا إلى من ينسبون هذين النصين، أ لعبيد أم لاوس، حتى أن المعري (ت-٥٤٤٩هـ) في الغفران قال ما نصه: "أحسن الله إليكما - أسمعنا شيئاً من القصيدة الحائية التي تُروى لعبيد مرة، ولأوس أخرى ..."^(٢).

فهذا الاختلاط في الرواية، لم يفقد النصين قيمتهما، بل أعطاهما زخماً فنياً كبيراً، وذلك بنسبتهما إلى شاعرين كبيرين من شعراء الجاهلية.

(١) المصدر نفسه: ١٠٨.

(٢) رسالة الغفران، أبو العلاء المعري (ت-٥٤٤٩هـ). شرح مفيد قميحة، ط١، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت-١٩٨٤م: ١٦١.

ويبقى السؤال: لهذا الحد يمكن أن تتلاقى الخواطر، وتتشابه المنطوقات والملفوظات الغنّية!؟.

يرى الباحث أن النصّين السابقين هما لشاعرين. ولربما أن جزءاً منهما قد فقد، مما دفع بالرواة إلى الخلط في نسبتها. لكنه يرى أيضاً، كما رأى بعضهم أن قصيدة عبّيد هي جزء من القصيدة للحائفة التابعة لها مباشرة في الديوان، على الرغم من تشكيك بعضهم بها، اعتماداً على ما ورد فيها من معان إسلامية، لكن لويس شيخو صنّفه مع شعراء النصرانية^(١)، أما الباحث فلم يعثر على قول قاطع بشأن هاتين القصيدتين، وإنما جميع الإحالات كانت تقع في دائرة الشك، وعدم اليقين، وهذا ما أكده المعري في قوله السابق.

ف رأي المعري هو رأي العارف، لكنّه لم يجد عند الرواة جواباً شافياً يقنعنا بصحة نسبة النصّين لصاحبيهما.

ويمكن أن تدرس هذه النصوص اعتماداً على معطيات النقد العربي القديم و توظيف مصطلحاته و قضاياها، مثل: السرقات الأدبية، أو الانتحال، أو قضية اللفظ والمعنى، أو التشابه، أو التطابق، أو توارد الخواطر. حيث إن أدوات هذه المصطلحات مؤهلة للكشف عن إشكاليات التطابق لهذه النصوص.

(١) ينظر - شعراء النصرانية ، لويس شيخو. مصدر سابق: ٢١٨.

د- حائبة أبي نواس (*) (١):

- ١- ومائل الرأس^(٢) نشوان شتوت لة ودع لميس وداع الصلرم للآحي
- ٢- ملتاح النفس كسي بختا لبهمنة وقال: أفضت قولاً غير إصاح
- ٣- فكلاد، أو لم يكذ يستيق له والنفس في بحر شكر عب طفاح
- ٤- فقلت للطبع^(٣) علني، فرب فتى علقته، فلتقى من نشوة الراج
- ٥- من بنت كرم^(٤) لها في الكس راحة تحكي لمن نال منها ريح تفاح
- ٦- نفتض^(٥) بكرة عجوزاً، زتها كبر في زي جارية في اللهو ملحاح

(*) أبو نواس (ت-١٩٨هـ)، وهو الحسن بن هاني، شاعر العراق في عصره، ولد بالأهواز، ورحل إلى بغداد، واتصل بالخلفاء العباسيين، ومدح بعضهم، وقد نظم في جميع أنواع الشعر.

ينظر: وفيات الأعيان، ابن خلكان. ج ٢، ط ٤، تح إحسان عباس، دار صادر (ت-١٦٨١هـ) بيروت-٢٠٠٥: ٩٥ وما بعدها.

(١) ديوان أبي نواس. د. ط، تح، أحمد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت-١٩٨٢م: ١٠٩.

(٢) مائل الرأس: ثمل مترنج.

(٣) العالج: الأعجمي.

(٤) بنت الكرم: الخمر.

(٥) نفتض بكرة: نفتقها. ملحاح: ملححة.

- ٧- حتى إذا الليل غطى الصبح بجولة^(١) كمنقطع وجهة من بين أشباح
- ٨- نهبته نذماتى الموفى بنميه من بغد إصاب كاسات وأقداح
- ٩- فقال: هات اسقى وشرب وغن لنا يا دار شعناء بالقاعين^(٢) فالساح
- ١٠- فما حسنا^(٣) ثقوباً أو بعض ثلاثة حتى استدار، ورد الأراج بالراح

فأبو نواس يبدع نصه الشعري بالتناص (التعالق) مع نصوص أخرى سبقته، ويعبر من خلال تناصه معها عن مقاصده وغاياته، ويحقق أهدافاً مهمة، كالتواصل والتخاطب مع أفراد المجتمع، وعلى ضوئه، فإن عملية تحليل النص تستند إلى كشف هذا التناص (التعالق) بين النص الحالي والنصوص السابقة التي تشكل منها.

إن تعالق النصوص الثلاثة السابقة يؤكد عدم وجود ملكية للنص أو أبوة له، فالنص الأدبي يدخل فى شجرة نسب عريقة وممتدة، فهو لا يأتى من فراغ، ولا يفضى إليه.

وإن تقنية التناص تقوم على إلغاء الحدود بين النصوص التي تتعالق فيما بينها، حيث تأتى تلك النصوص موظفة ومذابة فى نص

(١) المجول: ثوب أبيض.

(٢) القاعين والساح: موضعان.

(٣) حسا: شرب

جديد، فتفتح فضاءات جديدة، مما يجعل للنص أكثر من وعاء زمني ودلالي، فيكون غنيا وحافلا بالمعاني والدلالات، ثم يعتمد التناص بعد ذلك على قوة ذاكرة القارئ للقراءة، فالمبدع لا يشير إلى الجزء المتعلق، وعلى القارئ أن يقف متأملا وباحثا عن أسرار هذه العلاقات.

إن التناص وفق هذا التحديد يمثل خاصية نصية تستوجب أمرين: يتمثل الأول في ملازمة الدلالة للنص، ويفترض الثاني الحفاظ على النقطة المركزية أو بؤرة التوليد التي يجسدها الموروث الجمعي المشكل من نقاط التقاء الحضارة والإبداع؛ لأن القبض على بنية العمل الأدبي تتطلب البحث عن علاقات مع البنيات المتوارثة^(١)، أو ما يسمى بالسلسلة.

فالتناص إذاً يتبلور في إطار ممارسة تشرّب الخطابات التي يقوم بها النص، وهو ما يدعو (جيني) بالتحولات^(٢).

(١) ينظر - مرجع سابق، كاظم جهاد: ٣٨.

(٢) ينظر - المرجع نفسه: ٣٦.

المبحث الثالث
التناسق (التعاليق) الداخلي
بين
النصوص الثلاثة (اللائمة (العاذلة)، الخمر والشباب، الموت،
المطر)

من خلال الحيرة التي وقع فيها رواية قصيدتي عبيد وأوس ، يمكن الوصول إلى أمر مفاده أن وراء هذه الحيرة أسبابا عدة، أهمها: أن الشاعرين قد عاشا في زمن واحد، مما جعل نسبة النصين إليهما أمرا صعبا، فضلا عن أن الكثير من أبياتهما تشابهت تشابها خارجيا كبيرا، مما جعل الرواة والنقاد في حيرة من أمرهم، فمرة ينسبون أبياتا لعبيد، ومرة ينسبونها لأوس، ولاحظ الباحث أن أقل النقاد تكرارا بهذا الأمر هو أبو العلاء المعري الذي لم يجزم بقول قاطع في نسبة هاتين القصيدتين.

لكن الباحث يرى أن سبب التعاليق الناجم عن الروايات المختلفة يعود للفترة الزمنية الواحدة التي عاش فيها الشاعران، وهناك استنتاج آخر يدل على أن بذرة القصيدة الأولى تعود لعبيد الذي يكبر أوسا بخمس عشرة سنة بقل هناك تأكيد مفاده: إن عبيد من الشعراء الكبار الفحول أصحاب المعلقات، بينما أوس لم يكن كذلك، ومن هذا الباب

دخل النحل، أو ما يسمى بالسرقة المباحة، فتجت سلالة جديدة عن نص عبيد، ألا وهي قصيدة أوس. وهذا ما يسمى بالتناص (التعالق المرحلي)؛ لأن الشاعرين من جيل واحد، وعاشا في زمن واحد، هذا وقد كشفت القصيدتان عن قانون واحد من قوانين التناص، وهو (الاجترار) الذي يُكوّن النص الغائب دون تغيير أو تحوير، وهذا القانون يسهم في نسخ النص الغائب لأنه لم يطرره ولم يحاوره، ويكتفي بإعادته...، ولم يمسّ جوهره بسوء، بسبب نظرة التقديس والاحترام التي تهيمن على النص الجديد^(١).

وهناك أمر آخر لا بد من الإشارة إليه، وهو أن زمن إيداع هاتين القصيدتين هو زمن الشيخوخة، وتقدم السن عند الشاعرين؛ لأن فيهما الكثير من الدلالات الزمنية التي تؤكد هذا الاستنتاج، مثل: تذكر أيام اللهو والشباب، والخوف من الموت، والتأكيد على أن الإنسان لا محالة زائل، وأنه لا مناص أمامه من لبس كفن الرحيل.

إنما يؤكد هذا الأمر الذي يذهب إليه الباحث، هو أن القصيدتين خلّو من المقدمات الطللية، خاصة إذا عُرف أن النصوص التي تبدأ بالطلل تدل على مرحلة الفتوة والشباب؛ حيث تأتي بعدها الرحلة وقطع الصحراء، والدخول في مخاطر السفر، والهلاك.

(١) سلسلة رسائل جامعية (التناص في شعر الرواد دراسة)، أحمد فاهم، ط ١. د.ت، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-٢٠٠٤م: ٤١.

لما عبيد وأوس فإنهما يستعدان لرحلة أخرى، هي رحلة الموت، لذلك لم تحفل قصيدتهما بذكر اللطلل أو الرحلة؛ لأنهما أمام رحلة مغايرة لرحلة الحياة، وهذا ما نجد عكسه عند أبي نواس في نصه الخمري الذي يشي بمرحلة الشباب، فلم لا تحفل قصيدته باللطلل أو الرحلة إذًا؟ ! الجواب: إن أبا نواس قد ثار على تقنية القصيدة العربية، ونفى كل هذه المقدمات من نصوص، خاصة في خمريته، فكان يباشر غرضه دون نكرها.

إن هذا التعالق للزمني والنفسي يدلان على درجة تأزم القلق والتوتر والخوف من الموت، مما حدا بالشاعرين إلى تذكر الماضي وما فيه من حياة لهو وتصاب.

أما أبو نواس - وكأني به - قد اطلع على النصين، وعرف ما فيهما من دلالات إبداعية رائعة، خاصة وأن النصين كما تشير الأخبار غنياً من قبل المغنين في عصره، وهذا ما يؤكد المعري في الغفران، وبما أن أبا نواس صاحب لهو وطرب، فقد عالق نص خمريته معهما في غرض واحد هو الخمر، وقد فتح باب هذا التعالق من خلال تعالق سلالي لفظي في قوله^(١):

ومائل الرأس نشوان شذوت له ودع لميس وداع الصائم الأحمى

(١) ديوان أبي نواس: ١٠٩.

لكن هذا التعالق اللفظي جاء مباشرة مع قصيدة أوس، وكأني بأبي نواس يرى أن درجة التعالق معها أقوى وأمتن من التعالق مع قصيدة عبيد؛ لأن نص أوس أكثر قرباً لهواه، وأنه يشكل عتبة تعالق أقرب لغرض أبي نواس الخمري، خاصة وأن لوم لميس يشير "إلى إفسادها له بعد الإصلاح"، وهذه هي مرحلة الشيخوخة التي تأتي بعد صبوة الشباب.

هذا ولم ترتبط الدلالات النصية لدى أبي نواس مع نص عبيد وأوس إلا مع عتبات نصية خاصة بالخمير والشباب، إذ عالق غرضه مع ما يتفق مع مذهبه الشعري، وطرح غير ذلك جانباً^(١).

وفيما يأتي تحليل وبيان لأنماط هذا التعالق في النصوص الثلاثة، حيث يكشف الباحث عن ذلك دون الاعتماد على الترتيب الشكلي الخارجي للنصوص، لأن العتبات النصية في النصوص الموروثة لم تتخذ شكلاً نقيّاً، في حين يسهل قراءة ذلك في النص الوارث (نص أبي نواس).

ولا بد من توضيح آخر قبل الشروع في بيان هذه العتبات المتعاقبة، مفاده أن الباحث سينفي الجزئيات غير المتعلقة جانباً، لأنها ليست عرضاً للبحث، أو هدفاً له، وخاصة الوصف الجمالي للمرأة الذي

(١) مقابلة شفوية، د. صلاح فضل: دبي - كلية الدراسات الإسلامية والعربية ١-٥-٢٠٠٨.

لُتي به أوس في الأبيات من (١-٥)^(١)، لكن هذه الأبيات قد تسمى
بغرض واحد هو روح الشباب وماضيه المتألق. خاصة إذا عرفنا أن
لوسنا كان شاعراً غزلاً محباً للنساء.

أولاً: اللائمة (العاذلة) :

الحديث عن المرأة في الشعر الجاهلي، يشكل مدخلاً مهماً
للدخول إلى عالم النصوص الشعرية، وإن هذه النصوص غالباً ما تشكل
دفعاً قوياً للإبداع، وتماهياً بين القراءات الناقدة؛ لأنها تنوب في الإطار
العام لهذه النصوص، وتظل عامل دفع قوي لتشكلها ونموها، ومن خلال
تتبع قراءة واقع المرأة في القراءات النقدية الحديثة، نجد أنها هذه
القراءات قد أعطت المرأة مسارين من القراءة: الأول تقليدي يتجه نحو
لواقعية، والثاني توظيفي يتجه نحو الرمز والإحياء^(٢)، فمن صور
للرأة التي وردت في الشعر الجاهلي: صورة الطاغية، والابنة،
والحبيبة، والعاذلة، فجميع هذه الصور هي صور غزل وتشبيب،
باستثناء صورة العاذلة التي تنهى عن المغامران، والرحيل، والغزو،

(١) أوس، الديوان: ١٣.

(٢) ينظر: بطولة الشاعر القديم (العاذلة إطاراً)، إبراهيم منح. ط١، دار الكندي للنشر

والتوزيع، إربد- الأردن- ٢٠٠١م: ١٣-١٤.

وشرب الخمر، أو الإغراق في الحب والعشق^(١)، فموضوع اللوم دافعاً يركز على جوانب في السلوك الفعلي المرئي، أو غير المرئي. وغالباً ما يرفض الشاعر طلب العازلة، ولا يستجيب له، لكن شعورها المتدفق نحوه يكون مملوءاً بالخوف عليه؛ لأنه قد يكون محبوباً أو أباً أو زوجاً، وبناءً عليه تختلف درجة الخطاب ما بين لين وقسوة.

لكن الشاعر الملموم يطرح موضوع اللوم على لسان تلك اللاتمة جانباً؛ ليشكل ذلك له دافعاً معنوياً نحو هدفه، ثم بعد ذلك ينهي دورها ويُغيبها عن النص^(٢).

فالاتجار النصي الخاص باللاتمة عند الشعاعين يبدو في قوليهما معاً: يقول عبيد^(٣):

هَبَّتْ تَلُومٌ وَكَيْسَتْ سَاعَةَ اللَّاحِي هَلَّا انْتَهَرْتِ بِهَذَا التُّومِ إِصْنَاهِي
فَاتَلَّهَا اللهُ تَلَحَاتِي وَقَدْ عَظِمَتْ أَنْ لِنَفْسِي إِفْسَادِي وَإِصْلَاحِي

ويقول أوس أيضاً^(٤):

(١) ينظر: قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي، وهب رومية. دط، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق-١٩٨١م: ٢٤٦-وما بعدها.

(٢) ينظر: مقدمة القصيدة في العصر الجاهلي، حسين عطوان. دط، دار الجيل، بيروت-١٩٨٧م: ١٥٨-١٧٣.

(٣) ديوان عبيد: ٣٣.

(٤) ديوان أوس: ٦٦-٦٩.

هَبَّتْ نَلُومٌ وَكَيْسَتْ سَاعَةَ اللَّاحِي هَلَّا ائْتَنَّرْتِ بِهَذَا النُّومِ إِصْبَاهِي
قَاتَلَهَا اللهُ تَلْحَاتِي وَقَدْ عَلِمْتَ أَنْ لِنَفْسِي إِفْسَادِي وَإِصْلَاحِي

فالتطابق والتشابه واضحان من قول الشاعرين في نص أبي نواس المتعلق داخليًا معهما، حيث قدّم لذلك توطئة بقوله: "ومائل الرأس نشوان"؛ ليجعلها تتلاءم مع موقفه الاتصالي الجديد، معتمداً على نقل الجملة، ومحافظةً عليها لقداستها عنده، فضلاً عن حسه العميق بقيمتها التراثية، لذلك جاءت متناصّة تناصًا حرفيًا فقال: "ودّع لميس وداع الصلرم اللاحي".

وما نجده عند عبيد، وأوس، يلتقي مع ما عند أبي نواس، لكن أوسًا يظهر "اللامعة"، وأبو نواس يخفيها خلف "ودّع لميس"؛ لأنه لا يريد إظهارها؛ ليمارس عليها فعل الإقصاء، ولا يريد سماع صوتها لحظة النشوة، فهو يطرح تجربتها جانبًا، وإن صوتها عنده غير مقبول؛ لأنه صدى للأسى، ويستحضر حالة (اللانشوة)، ويتعد عن حدث الحاضر؛ لأنه يرى أن هذه اللحظة هي لحظة تنشيط الذات، وهي ليست مجرد لذة متواضعة، تنتهي بانتهاء لحظة الشرب.

بينما نجد صوتها عند عبيد وأوس عاليًا؛ لأن الشاعرين يصرّان على طرح الحياة البديلة، حياة التعقل، والأوبة، وحياة تساوي الأشياء، فهي عندهما لحظة الزهد الصوفي الناشئ عن تكرار التجربة المؤدية

للسؤال " وماذا بعد ؟! " (١). هذا السؤال الناجم عن: " فما وهبنا ولا بغنا بأرباح ".

واللائمة عندهما موظفة لهدم حالة الضعف الذي وصلا إليه من تقدم السن والشيخوخة، لبينيا حالة من القوة المتمثلة بالذكورة ، وهي هنا تذكرهم بأفعال مضت في مرحلة الشباب، وما فيها من لهو، فيكسب فعل اللوم لديهما استمرارية التأثير الانفعالي بدليل " هبت تلوم " و " هلا انتظرت " و " تلحاني ". وهما يحاولان نقل الصراع مع الشيخوخة إلى الخارج، وبناء معركة وهمية مع الذات خارج إطار الذات نفسه، فهما يتذكران الماضي، وتقوم الحسرة في نفسيهما على مرحلة مضت، مقارنة بحال اليأس والضعف التي يمران بها حالياً. بل إنهما يحاولان تطهير ذاتيهما من أدران الماضي، فيأتيان باللائمة في هذا الهزيع الأخير من العمر؛ لتقوم بفعل التائب على أفعال مضت وانقضت (٢).

إن الصوت المدوي الذي يطلقه الشاعران في وجه اللائمة: " هلا انتظرت بهذا اللوم إصباحي " يعبر عن رفضهما للواقع، وهما بالمقابل يتحديان اللائمة بهذا الصوت الرافض، ويتشبثان بالحياة،

(١) ينظر: دراسة الأديب العربي، مصطفى ناصف، ط٢. دار الأندلس، بيروت-١٩٨١م:

(٢) ينظر: مشكلة الإنسان، زكريا إبراهيم. دط، مكتبة مصر، القاهرة، دت: ٣٦.

ويفرغان شحنة الخوف من الموت بقولهما: " قاتلها الله
تلحاتي " .

فهما لا يمكن المواجهة، ولا ينفيان لميس خارج إطار النص:
"ودع لميس وداع الصارم اللّاهي " .

ويريان أن " الصبح " هو وقت تجدد الحياة، مقابل الاستلاب
الذي يمارسه فضاء الليل رمز للفناء والتناهي، فهما في مرحلة
الاستسلام والخوف، فقد: " فتكت لميس بعد إصلاح "، فالإصلاح
عندهما هو الشباب، والإفساد والفساد هو مرحلة الشيخوخة التي يراها
عبيد على أنها " فتكت في فساد بعد إصلاحي " و يراها أوس: " إن
لنفسى فسادي بعد إصلاحي " . ففي هذه اللحظة الحرجة من العمر
يستجد الشاعران بالشباب والعائلة، والخمر، والمطر، والناقة؛ لأنهما
يريان في هذه الأشياء عالما للعون والنجدة: " وقد أراتي أمام الحي
تحملني "، فهذا هو التصور المطلق واللائهائي لعالم الفناء برأييهما.
لكن مقابل نصي عبيد وأوس يأتي نص أبي نواس الذي لا تظهر فيه
اللائمة كما ظهرت عند الشاعرين السابقين؛ لأن أبا نواس لا يزال يحيا
في لحظة اللذة، ولم يودعها بعد، وإن شرح الشباب لا يزال حاضرا في
واقعه، فجاعت الخمر عنده معبرة عن هذا التوجه، وجاءت لحظة النشوة

لتزيد الحياة حياة، والشباب شبابًا، فهو متشبهت بهذه اللحظة، ومُصرّ
على إيقاتها، وتثبيت زمنها بقوله^(١):

ومائل الرأسِ نشوانٍ شَفَوْتُ لَهْ ودَع لَمِيسَ وداعِ الصَّارِمِ اللَّحْيِ

فقد اجتزأ أبو نواس قطعة من النصين السابقين، ووضعها في
عجز بيته الأول، وبأسلوب تعالقي، وتناصي موجز، يدفع بالقارئ نحو
البحث عن أصل هذا الاجتزاء؛ ليقيم علاقة بين العتبات المتقدمة
والنص الجديد.

ثانياً: الخمر والشباب:

تعالقت النصوص الثلاثة في حالة النشوة عند شعرائها، لكنها
عند عبید وأوس لحظة ماضية، بينما هي عند أبي نواس لحظة حاضرة،
فاللائمة عند الشعارين الجاهليين تنهى عن الشرب والمجون، لكنها غير
حاضرة عند أبي نواس، وصوتها مكتوم وغير مسموع.

فالخمرة في هذا التعلق النصي، هي مفتاح للبحث عن اللذة
الخالدة التي لا تفنى كما تفنى لذة الحياة، فعبید وأوس يسيران نحو
الزمن الفاني، وهما يحاولان إعادة الزمن الماضي، لكنّ أبا نواس
يتشبّه بالزمن الحاضر.

(١) ديوان أبي نواس: ١٠٩.

يقول عبيد^(١):

إِنْ أَشْرَبِ الْغَمْرَ أَوْ أَرَزَا لَهَا ثَمْنًا فَلَا مَحَالَةَ يَوْمًا أَنْتَنِي صَاحِي

و القول نفسه موجود عند أوس.

أما أبو نواس فيقول^(٢):

فَقَلْتُ لِلطَّيْحِ عَلَّنِي، فَرَبِّ فَنِي عَلَّنْتَهُ، فَانْتَنِي مِنْ سَطْوَةِ الرَّاحِ

مَنْ نَبَتَ كَرَمٌ لَهَا فِي الْكَأْسِ رَائِحَةٌ تَحْكِي لِمَنْ نَالَ مِنْهَا رِيحَ تَفَاحِ

فالشاعران الجاهليتان قد وصلا إلى لحظة الصحو التي يستعدان بعدها لمواجهة الموت، بينما لا يزال أبو نواس غارقاً في لذته ينهب منها السعادة نهياً؛ لأنه يدرك ما آل إليه الشاعران السابقان فهو يواصل الشرب تباعاً دون انقطاع، حتى لا يعود إلى لحظة الصحو، و يبقى في لحظة اللذة أطول فترة ممكنة من العمر.

وخشية من ذهاب هذه اللحظة، فإنه يستدعي الندامي للمشاركة فيخرج من دائرة الذات، إلى دائرة الجماعة، لأنه بحاجة ماسة للامتداد

(١) ديوان عبيد: ٣٤.

(٢) ديوان أبي نواس: ١٠٩.

الذاتي نحو الآخر، والتفاعل معه، وقهر الانفصال الإنساني، ومحاولة
الانتصار على الزمن، وإيقاف حركته، وإيجاد زمن للذة بكل ما فيه^(١)
يقول أبو نواس^(٢):

حَتَّى إِذَا اللَّيْلُ غَطَّى الصُّبْحَ مِجْوَلَةً كَمَطْلِعِ وَجْهَةٍ مِنْ بَيْنِ أَشْبَاحِ

نَبَّهَتْ نَفْسَاتِي الْمَوْفِي بِنَمِّيهِ مِنْ بَعْدِ إِتْعَابِ كَاسَاتِ وَأَقْدَاحِ

فهو يخشى لحظة الصبح، ومجيء النهار، لكن نديمه مُصِرٌّ على
وصل الزمن بالزمن، ويتجاهل لحظة الصحو التي يعبر عنها الشاعر
بالصبح. ويسترد نحوه الكأس، ويرد: "الراح بالراح".

لكنَّ عبيداً وأوساً قد مرّاً بهذه اللحظة، وانتقلا منها إلى لحظات
التأمل بالحياة، وبالكون، فهما قريبان من لحظة للتأهي الأبدى، فينظران
إلى الغيوم، والمطر، والشباب، نظرة المؤدع. فهذا الاقتراب التعالقي في
اللغة والفاعلية بين الشعراء الثلاثة يخفي وراءه بعداً تعالقياً نفسياً،
فالشباب الذي يمثله أبو نواس، قد ولى عند عبيد وأوس، ولحظات

(١) إبراهيم ملح، مرجع سابق: ١٣٧.

(٢) ديوان أبي نواس: ١٠٩.

السعادة التي تمتلئها للخمر، نجدها حاضرة عند أبي نواس، لكنها ابتعدت عن عبيد وأوس، وهما يعترفان بذلك، بقولهما^(١):

كَانَ الشَّبَابُ بَلْهَيْنًا وَيُعْجِبُنَا فَمَا وَهَبْنَا وَلَا بَعْنَا بِأَرْبَاحِ

فالشباب عندهما يلهي ويُعجب، ولكن في زمنه، أما بعد انقضائه فإن معادلة الحياة تكون بلا ربح وبلا خسارة، فهي لحظات هدر للزمن ليس إلا، بينما لحظة الشباب عند أبي نواس ما زالت تتور بين الشرب، والطرب، وتأتية الخمر بزي: "عجوز"، فهو بذلك لا يستعجل الشيخوخة، بل يحرقها من خلال مجازه البلاغي الذي تعادل فيه الخمر العجوز، لكنه يُغلب الشباب عليها، فهي قد أتته بثوب: "جارية"، يقول^(٢):

نَفْتَضُ بِكَرًا عَجُوزًا، زَانَهَا كِبَرًا فِي زِيٍّ جَارِيَةٍ فِي اللَّهْوِ مِلْحَاحِ

فالكبر حسن عنده، لكنه هنا هو كبر الخمر المعتقة، التي يشفعها بصورة الجارية اللاهية الملحاح. لكننا نجد بالمقابل عبيدًا وأوسًا لا يطيلان في وصف الخمر؛ لأنهما يعيشان فترة عمرية غير فترة أبي نواس، لكن الخمر عند الجميع توالف بين الأشباه، وتبطل منطق

(١) ديوان عبيد: ٦٢.

ديوان أوس: ١٤.

(٢) ديوان أبي نواس: ١٠٩.

الزمن^(١). وبهذا يكون التعلق النفسي و(الاشعوري) قريبا بين الشعراء الثلاثة، خاصة وأن الخمر لم تعد عندهم شرايا عاديًا يروي كل واحد منهم ظمأ منها، بل أمست لديهم عالمًا مليئًا بالتصورات والرؤى الروحية التي توصله للأعلى^(٢). فهم يصطفون رتبة من التائق التي تدمهم بالطاقة الخصبة للتأمل التي يبغى من ورائه تصورًا للأثر المقبل، سواء كان بعد اللذة، أو الشباب، أو الشيخوخة^(٣).

لذلك نجد صورة الفتاة المحبوبة قد تجلت عند أوس الذي يتجلى في عشق النساء، فهي عنده القوة المانحة للحياة: " مصقولة العوارض، أنسة، لهي بها زمنًا، وهي تُصبي الحليم، وريقها كالخمر"، وهي مملوءة بالحيوية والنشاط الأنثوي المثير الذي يرى فيها حركة تغيير الزمن الذي هو فيه الآن، فيوجد لها مناخًا جماليًا، يستوجب كل معطيات الحياة^(٤)، ويمنحها كل أشكال النشاط والإغراء، ويمدها بكل الطاقات الخصبة التي يأمل أن يحظى بنفعها، ويصور من خلالها الماضي، ويرى المستقبل.

(١) أبو نواس بين العيش والاختراب والتمرد، أحلام الزعيم، ط٢. دار الحقائق، بيروت- ١٩٨٦م: ٢٢٢.

(٢) المرجع السابق نفسه: ٢٢٢-٢٢٣.

(٣) ينظر: المرجع السابق، إبراهيم ملحم: ٢٨٣.

(٤) ينظر: المرجع نفسه، ١١٧-١٢٠.

فبهذه الطاقات النفسية المتناصرة بين الشعراء يمكن أن يكشف
القارئ درجة التعلق الكبيرة بين هذه النصوص، ويستطيع أن يرى
اللحظة الزمنية التي استحضرت منها أبو نواس نصته الخمرية.

ثالثاً: الموت:

إنّ نثي (اللامة) الشاعرَ عن الخمر، ولومه على شربه، لهو
دليل على أن الشاعر بحاجة إلى من يدفعه عن مواجهة الموت، خاصة
وأن الحديث عن القبر والموت يأتي مباشرة بعد صوت (اللامة) ،
لكن سيطرة حالة الرهبة والخوف من القبر، تجعله يرفض صوتها ،
ويميل إلى الحكمة والتعقل، فيعلق في إدراكه وفي وعيه أن الإنسان لا
محالة ميت، وأن لا من استمرارية للحياة، وأنّ حياة اللهو لم تكن تجارة
رابحة، فهذه اللحظة هي لحظة الندم، لكن في الطرف المقابل من
النفس، يلحظ ميل للشاعر ونزعتَه الجامحة إلى تلك الأيلم، فتعرض عليه
نزعة نحو الاتجاه العقلاني، فيربط الفن بالخلود، ويربط الخمر
بالموت، فينتج لديه عن تلك حالة من النشاط الإبداعي^(١).

ويبدو هذا الأمر واضحاً عند عبيد وأوس في قوليهما

المتعلق^(٢):

(١) ينظر: ديوان أوس: ١٤.

(٢) ديوان عبيد: ٦٢. ديوان أوس: ١٤.

إِنْ أَشْرَبِ الْخَمْرَ أَوْ لَرَزًا لَهَا ثَمًّا فَلَا مَحَالَةَ يَوْمًا أَنْتَ صَاحِي
وَلَا مَحَالَةَ مِنْ قَبْرِ بِمَحَبَّةٍ وَكَفَّنِ كَسْرَاءِ الثَّوْرِ وَضَاحِ

فالخمر عندهما رمز للحياة لا للصحر، والصحر لحظة العودة إلى الوعي المؤدي إلى الخوف من الموت، وهذا ما نجده في نصي عبيد وأوس، فهذا لتعالق هو تعالق نفسي داخلي عميق، له امتداده وأثره من النفس الإنسانية الأولى، فالخمر كما يراها علي البطل: " هي شراب مقدس تَبَعْتُ فِيهِمُ الْقُوَى الْمُتَفَوِّقَةَ وَالْخَارِقَةَ " (١). وهذا ما توجه إليه أبو نواس في نصته الذي يطل على عتبتني نصي عبيد وأوس. فقوله "وَدَعِ لَمَيْسَ"، وإطلالته على ما قاله الشاعران السابقان، يدل على إدراكه التام لحتمية الموت، ويؤكد ذلك بقوله:

" فَعَالِجِ النَّفْسِ كَيْ يَحْيَا لِيَفْهَمَهُ " (٢). فعلاج النفس لا يكون إلا بالخمر، والسرف في ذلك هو دفع نحو استمرارية الحياة، ودفع شر الموت عنها.

إن فشل الإنسان في الخلود لا يعني استحالة إيجاد حياة بديلة، تتمثل في ممارسة لذة الحياة، لذلك نجد الشاعر يريد مواجهة الموت من

(١) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، علي البطل. د. ط. دار الأندلس، بيروت-١٩٨٣م: ٧٥.

(٢) ينظر: بنية القصيدة للجاهلية (الصورة لدى امرئ القيس)، ريتا عوض . ط١، دار الآداب، بيروت- ١٩٩٢م: ٣٨٥- وما بعدها.

خلال التحرر من قيود الماضي^(١)، ويريد مواجهة النهاية المحتومة برهبة الشجاع.

إن الخوف من الموت والحاجة إلى الأمان هما الأساس
السيكولوجي للفرد والحضارات^(٢)

وهذا ما نلاحظه في النصين الأولين لعبيد وأوس اللذين يطرحان أفكاراً مرتبطة بحتمية الموت والفناء، وسطوة الدهر، وما كان من أيام اللهو والشباب التي وُت دون رجعة، لكن على الباحث أن لا يكتفي بالنظر إلى هذه النصوص على أنها نصوص شعرية ترصد حركة الزمن الإنساني منذ الولادة، وحتى الموت، بل عليه أن يعمق النظر ليصل إلى ما هو أعمق وأبعد، فالنصان يكشفان عن حقيقة وجود الإنسان المنقباد في النهاية إلى دائرة الموت. والنصان أيضاً يبوحان بلغة احتجاج شديدة للهجة، انطلاقاً من الرفض الأول لسماع صوت العانلة، ومروراً بالحالة الثانية، وهي تذكر أيام الشباب التي أصبحت في عهدة الماضي، والحالة الثالثة، هي حالة الشيخوخة التي بيدها خُطم الموت، فهي حالة من الضعف والاستسلام، فهما يريدان أن يقولوا: ما فائدة الماضي ولذنته، وقد وصلنا إلى هذه الحال من الضعف والوهن؟!، فاكشفنا أن وجودهما هو للموت وليس للحياة.

(١) ينظر: المرجع نفسه: ٣٨٦ .

(٢) المرجع نفسه: ٣٩١ .

وهذا ما أدركه أبو نواس بعد اطلاعه على تجربة الشعاعين
 المجريين. فهما بنظرة يوثيان اندثار الذات الواعية لحقيقتي الموت
 والحياة، وهو يرى أن لغة الشعر عندهما تقوح برائحة التحدي، لذلك
 عالق نصه بنصيتهما، من خلال الإيجاز " ودَع لميس وادع الصارم
 اللاحي".

رابعاً: المطر:

لوحظ أن الشعراء الثلاثة قد واجهوا الموت بالخمير؛ لأنها برأيهم
 باعث الحياة، وأعقبوا حديثهم عن الموت بالحديث عن المطر والبرق
 والغيم، فهم بذلك يرفضون فكرة الوجود المقدس من خلال عرضهم
 للوحة المطر التي استأثرت بأكبر مساحة في النصين، وخاصة عند
 أوس، وهي عند أبي نواس مختفية خلف التناص الموظف الذي يوحى
 بالإيجاز. فهم يربطون جملة علاقات مع بعضها بعضاً من خلال ناتج
 الخصوبة الذي يولده المطر أو الخمر. يقول عبيد وأوس (مشرك)^(١):

يا مَنْ لبرقِ أبيتُ اللَّيلِ أرقبُهُ مِنْ عارضِ كِبِياضِ الصَّبْحِ لَمَاحِ
 يا مَنْ لبرقِ أبيتُ اللَّيلِ أرقبُهُ مِنْ عارضِ كَمْضِي الصَّبْحِ لَمَاحِ

(١) ينظر:

- ديوان عبيد: ٦٢.

- ديوان أوس: ١٥.

فالشاعران يتفقان كثيراً في أبيات هذه اللوحة، ويتعلق النصتان في خريطة لفظية واحدة، وفي مساحة سماوية واحدة أيضاً.

فلوحة المطر التي يرسمها الشاعران، هي لوحة جاءت بعد الحديث عن الموت، وهي لوحة مرتقبة؛ لكي تغيب الأرض، وتحببها بعد اليباب، ومن هنا يحاول الشاعران تعطيل زمن الشيخوخة، في محاولة منهما لتثبيت الحياة، فالقاهر الوحيد للموت هو الغيب، فهما بهذا الإصرار يحاولان تدوير الزمن وإعادة الماضي؛ لأن عوامله تمنع الإنسان أحياناً من الاستمرارية في نهب لذة الحياة، فيعوض ذلك الاستلاب بالمطر والخصوبة، وينتقل الصراع من صراع مع الموت إلى صراع مع معطيات الطبيعة. فالشاعران هنا، يربطان جملة من العلاقات اعتماداً على ناتج الخصوبة الذي يولده المطر، واللغة المستخدمة هي لغة إحياء الوعي الشعري، حيث تكمن فيها عظمة هذا الشعر الذي يحرك الساكن، إن فكرة الحياة والموت تكتنز كل تاريخ الإنسان، ومدى انعكاس ذلك على تكيفه مع الطبيعة، فلا شيء يتحرك عبثاً في هذا المدار الشعري، فكل حركة لها مدلولها القيمي الذي يولد رؤى قيمة متجددة^(١).

(١) ينظر: فلسفة الشعر الجاهلي، هلال الجهاد. ط١، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق-

٢٠٠١م: ١٩-٢٠.

فصورة المطر لدى الشعارين متعلقة إلى حد كبير في الحركة، واللون، والخصوبة، والصوت. وإذا ما بحثنا عن هذا التعلق لدى أبي نواس لا نجد ظاهراً في قصيدته، إلا من خلال التكرار الموجز الذي لورده في البيت الأول، وفي ذلك إشارة إلى قصيدتي عبيد وأوس.

و تظهر أيضاً في القصيدتين آلية التقديم والتأخير لكثير من مفردات المطر، ولكل واحد منهما غرضه الخاص من ذلك، لكنهما اشتركا في توظيف الحسيات المشاهدة، فعبير الشعاران عن نفسيهما من خلال البرق والليل والسحاب والخيل، فجاء المطر عندهما بعد صوت اللائمة، وبعد الخمر والشباب والموت، وهذه هي مدارات الحديث عند الجاهليين، أما الهدم والموت فهما متجاوران في الزمن، ولا يكون قهرهما إلا باستدعاء المطر، بعد أن عجزا عن استحضار الواقع الشبابي الذي مرّ بتجربته، ولكن ذلك لن تعود.

وكان التعبير واضحاً باستخدام: "كان الشباب يلهينا" ولم يتوقف الشعاران عند حدود صورة المطر، بل تعدى ذلك إلى الفاعلية التي تركها المطر على الأرض من الإخصاب^(١)، لكن أوس يتفوق على عبيد في مجمل القصيدة، وخاصة في وصفه لصورة المطر، وصورة الناقة التي لم يغفل أوس عن ذكرها، وقد تنبّه إلى ذلك، لأنه أمام رحلة

(١) ينظر:

- ديوان عبيد: ٦٢.

- ديوان أوس: ١٤.

جديدة مع الموت، ولا تحمله في هذه الرحلة إلا: "جذبية وصلت يأتيها بالوواح"، والذي يؤكد إدراكه لصورة المطر على أنها صورة تخيلية بعيدة عن الواقع، هو دعاؤه للديار بالسقيا، فإذا كان المطر الذي وصفه بالفزارة، وقد نتج عنه هذا الإمراع، وتكونت البرك في القيعان، فقصيدته إذا، و كما أشار بعض الرواة هي قصيدة في مدح "علقمة بن صباح"^(١) الذي سيطر على مجمل النص من خلال صورته المختفية وراء هذا النص، وبذلك تكون هذه للنصوص الثلاثة قد تعالقت مع بعضها تعالفاً حلولياً واختيارياً، وهذا ما يؤكد (ليتش Leitch) في كتابه النقد التفكيكي (Deconstruction Criticism)، حيث يرى عدة حالات لهذا النوع من التناص، أهمها:

- الاختيار (Choice) وفي هذه الحالة يحل الشاعر سلطانُ شاعرٍ آخر.

- الحلول (Mutation) فيرتبط الشاعر التالي بروح الشاعر الأول^(٢).

وهذا ما يسميه الناقد العربي القديم بتولرد الخواطر، أو التطابق الخارجي الذي أهل هذه النصوص للدراسة.

(١) ينظر:

- ديوان أوس: ١٨.

(٢) لمساتيات النص (نحو منهج التحليل الخطاب الشعري)، أحمد مدراس. د.ط، جدار

للكتاب العالمي، عمان- وعالم الكتب الحديث، إربد-٢٠٠٧م: ٧٤-٧٥.

- خاتمة -

بعد عرض القوائد الثلاث على معيار النقد تبين أنها قد تطابقت فيما بينها تطابقاً: شكلياً (خارجياً)، و داخلياً، وما هذا التطابق فيما بين هذه النصوص إلا نتيجة لتلاحق معطيات الثقافة الواحدة تلاحقاً يؤدي إلى تقارب المنتج الإبداعي لدى أفراد الجيل الواحد، أو الأجيال التالية له، وهذا ما هو ملاحظ على الإنتاج العربي القديم، حيث تتكشف الحميمية بين معطيات هذا الإنتاج بصورة واضحة، مما يدل على صدق المنتج والمُنتج معاً، ولا يتأتى هذا إلا لشعراء عاشوا في ظل بيئة واحدة، أو نهلوا من معين ثقافة متجانسة، وهذا ما وجدناه في النصوص السابقة التي بدت عليها معالم التجانس والتطابق في الشكل وفي المضمون، وهذا ينفي مقولة الناقد الغربي ومن شايعه في القول: (أن لا أبوة للنص)، فكيف يكون النص بلا أب مبدع يرعاه، ويعيد النظر فيه، ويحككه بين الفينة والأخرى؟! فالطابق الخارجي في هذه النصوص، قد أفضى إلى تطابق داخلي خفي، هو التعالق النفسي الذي يشي بخوف الإنسان وقلقه على المصير، فيحاول الشعراء ترجمة هذه الفلسفة في قصائده، ونشرها على الملأ؛ ليؤكدوا من خلالها: أن الخوف الجمعي من المصير النهائي موجود لدى الناس جميعاً، وبغض النظر عن العصور التي يعيشون فيها.

إن الزمن الذي يعيش فيه الشعراء، يشكل قراءة فلسفية حياتية واحدة، فلا فرق بين نظرة عبيد أو لؤس اللذين بلغا مرحلة الشيخوخة، أو أبي نواس الذي يعيش مرحلة الشباب، فالتعلق النفسي واللاشعوري في نفوسهم جميعا واحد تجاه الحياة والموت.

لقد كشفت هذه النصوص عن حوارية مؤلّمة مع الموت، فهذا الزائر الذي لا مفر منه، فيقترب من الشعراء اقترب الألفة، وهم على أهبة الاستعداد لاستقباله، وندب نواتهم المقهورة أمامه، لقد منحوا فكرة الموت تطابقا إبداعيا، وشعورا واحدا، والتقوا مع بعضهم بعضا في هذا التوجه، فأوجدوا بين نواتهم من جهة، وبين الموت من جهة أخرى، روابط وصلات، فكل واحد منهم لديه حضور طاغ للموت، ولديه أيضا مواجهة معه، وقد وُفقوا في هذا التطابق النصي، وأذابوه في قصائدهم بنمط تقاطرت فيه قوافل الموت بصورة أقوى من تقاطر قوافل الحياة التي حاولوا تمكينها زمنيا ووجدانيا، لكنهم لم يفسلوا في ذلك، ولو قيلت هذه القصائد بعد مجيء الإسلام لوجدنا معاناتهم أهون وأقل أثرا؛ بفضل ما يكون فيه من إجابات مقنعة عن أسئلتهم المحيرة، إذ لا وجود لمثل هذا القلق، وهذا الخوف عند الشاعر المسلم الذي آمن بالقدر خيره وشره.

المصادر والمراجع

أولاً - المصادر:

- ١- الأغاني. أبو الفرج الأصفهاني (ت- ٣٥٦ هـ)، دار إحياء التراث العربي ط١، ج ١١، بيروت-١٩٩٤.
- ٢- الإيناس في علم الأنساب. الوزير المغربي (الحسن بن علي ت-٤١٨ هـ)، أعده حمد الجاسر، ط١، النادي الأدبي الرياض - ١٩٨٠م.
- ٣- ديوان أبي نواس. تحقيق أحمد الغزالي، د.ط، دار الكتاب العربي، بيروت-١٩٨٢م.
- ٤- ديوان عبيد بن الأبرص. تحقيق وشرح د، حسين نصار، ط١، مطبعة البابي الطبي، مصر - ١٩٥٧.
- ٥- رسالة الغفران. أبو العلاء المعري (ت-٤٤٩ هـ)، تقدمة وشرح مفيد قميحة، ط١، دار الهلال، بيروت ١٩٨٤م.
- ٦- الشعراء والشعراء، ابن قتيبة (ت-٥٢٧٦ هـ). قدم له حسن تميم وراجعهم محمد العريان، ط٢، دار إحياء التراث، بيروت - ١٩٨٧.
- ٧- العمدة في محاسب الشعر وأدبه. ابن رشيق القيرواني (ت- ٤٥٦ هـ، ط، ج ٢، تحقيق محمد قرقران، ، بيروت-١٩٨٨م.

- ٨- مختارات شعراء العرب. ابن الشجري (ت-٥٤٢هـ)، ط١، دار التوفيقية، الأزهر، مصر-١٩٧٩م.
- ٩- منتهى الطلب من أشعار العرب. محمد بن المبارك (ت-٥٩٧هـ). تحقيق د. محمد طريفي ط٢، ج٢، دار صادر بيروت-١٩٩٩م.
- ١٠- نقد الشعر. قدامة بن جعفر (ت-٣٢٧)، تحقيق كمال مصطفى، ط٢، مكتبة الخانجي، القاهرة-١٩٦٢.
- ١١- وفيات الأعيان. ابن خلكان (ت-٨٦٨١هـ)، ج٢، ط٤، تح. إحسان عباس، دار صادر بيروت-٢٠٠٥.

ثانياً- المراجع:

- ١٢- أبو نواس بين العيش والاعتراب والتمرد، أحلام الزعيم. ط٢، دار الحقائق، بيروت-١٩٨٦م.
- ١٣- أنونيس منتحلاً، كاظم جواد. دراسة في الاستحواذ الأدبي ولر تجالية الترجمة، ط٢، مكتبة مدبولي-١٩٩٣م.
- ١٤- أسلوبية الرواية، حميد الحمداني. منشورات دراسات أدبية سيمائية، ط١، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء: ١٩٨٩م.
- ١٥- بطولة الشاعر القديم (العاذلة إطاراً) د. إبراهيم ملح. ط١، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد-الأردن-٢٠٠١م.
- ١٦- بنية القصيدة الجاهلية (الصورة الشعرية لدى امرئ القيس)، ريتا عوض. ط١، دار الآداب، بيروت-١٩٩٢م.

- ١٧- التناص في شعر الرواد، أحمد فاهم. ط١، دار للشؤون الثقافية، بغداد-٢٠٠٤م
- ١٨- تحليل الخطاب النصي (استراتيجية التناص) محمد مفتاح. ، ط١، دار للتوير للطباعة، بيروت-١٩٨٥م.
- ١٩- تشرح النص، عبد الله الغدامي. ط١. ٥٢٥، ٣١٧. دار الطليعة، بيروت-١٩٨٧م.
- ٢٠- حالة السؤال، محمد بنيس. ط١، دار للتوير للطباعة، بيروت-١٩٨٥م.
- ٢١- دراسة الأدب العربي، مصطفى ناصف. ط٢، دار الأندلس، بيروت-١٩٨١م.
- ٢٢- درس السيمولوجيا، رولان بارت. ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، ط٢، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-١٩٨٦م.
- ٢٣- سعيد يقطين، مفتاح النص الروائي. ط١، الدار البيضاء، بيروت-١٩٩٢م.
- ٢٤- سلسلة رسائل جامعية (التناص في شعر الرواد دراسة) أحمد فاهم. ، ط١، دبت، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-٢٠٠٤م.
- ٢٥- سياسة الشعر (دراسات في الشعرية العربية المعاصرة)، أدونيس. ط٢، دار الآداب، بيروت-١٩٩٦م.

- ٢٦- شعراء النصرانية قبل الإسلام، لويس شيخو. ط٣، دار المشرق
بيروت-١٩٦٧.
- ٢٧- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني للهجري،
علي البطل. د.ط، دار الأندلس، بيروت-١٩٨٣م.
- ٢٨- طروس الأدب على الأدب (ضمن كتاب آفاق التناسية المفهوم
والمنظور) مجيرار جينيت. ترجمة محمد خير البقاعي، الهيئة
المصرية العامة للكتاب-١٩٩٨م.
- ٢٩- علم لغة النص النظرية والتطبيق، عزة شبل محمد. د.ط. د.
مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت.
- ٣٠- فلسفة الشعر الجاهلي، هلال الجهاد. ط١، دار المدى للثقافة
والنشر، دمشق-٢٠٠١م.
- ٣١- في أصول الخطب النقدي الجديد، تودروف وآخرون. ترجمة
د. أحمد المدني، ط٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-
١٩٨٩م.
- ٣٢- قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي، وهب رومية. د.ط،
وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق-١٩٨١م.
- ٣٣- قضايا الفن والإبداع، ميخائيل باختين. ترجمة جميل التكريتي،
ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-١٩٨٦م.

- ٣٤- لذة للنص، رولان بارت. ترجمة فؤاد وصفاء الحسين ، ط١،
لدار البيضاء-١٩٨٨م.
- ٣٥- لسانيات النص (نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري)، أحمد
مدراس. دط، جدرا للكتاب العالمي، عمان- وعالم للكتب
الحديث، إربيد-٢٠٠٧م.
- ٣٦- مدخل لجامع النص، جيرار جينت. دط، ترجمة عبد الرحمن
أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ودار تويقال الرباط -
١٩٩٠.
- ٣٧- مشكلة الإنسان، زكريا إبراهيم. دط، مكتبة مصر، القاهرة،
د.ت.
- ٣٨- مفهوم التناس في الخطاب النقدي الجديد، (ضمن كتاب في
أصول الخطاب النقدي) مارك أنجينو. ترجمة أحمد المديني،
ط٢، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٩م.
- ٣٩- مقدمة القصيدة في العصر الجاهلي، حسين عطوان. دط، دار
الجيل، بيروت-١٩٨٧م.
- ٤٠- نظام الخطاب وإرادة المعرفة، ميشيل فوكو. ترجمة أحمد
السلطاني وعبد السلام بن عبيد، ط١، الدار المغربية للطباعة
والنشر-١٩٨٧م.

ثالثاً-الدوريات:

- ٤١- بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل. عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٢م.
- ٤٢- التناص سبيلاً، شربل داغر. مجلة فصول، مج ١٦، ع ١، القاهرة-١٩٧٧م.
- ٤٣- التناص في معارضات البارودي، د. تركي المغيض. مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، ج ٩، ع ٢، جامعة اليرموك، إربد-١٩٩١م.
- ٤٤- التناص، تودروف. ترجمة فخري صالح، ط ٤، مجلة الثقافة الأجنبية، ١٩٨ م.
- ٤٥- ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية "عبدالله الغذامي. ط ٢، مجلة النادي الأدبي الثقافي، جدة ١٩٩٢م
- ٤٦- الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشرحية/ قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر)، عبدالله الغذامي. ط ١، مجلة النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٥م.
- ٤٧- الشعر والتحدّي (إشكالية المنهج)، صبري حافظ. مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ٣٨، ١٩٨٦م.
- ٤٨- الظواهر النصية في الشعر العربي الحديث د. أحمد قنور. ، مجلة بحوث جامعة طيب، ع ١، ١٩٩١م.
- رابعاً- المقابلات الشفوية:
- ٤٩- مقابلة شفوية مع د. صلاح فضل. دبي - كلية الدراسات الإسلامية والعربية ١-٥-٢٠٠٨م.

Abstract

**The intertextuality between three texts by three poets:
Oubaid Ibn Al-Abras and Aous Ibn Hajar, and Abou
Nawas.**

DR. AHMED AL NOOTI

This research attempts to uncover the intertextuality between three texts by three poets: Two from pre-Islamic era; namely Oubaid Ibn Al-Abras and Aous Ibn Hajar, and one from the ABBASIDE period; Abou Nawas.

There is a high degree of intertextuality among the three poems and which attracted the researcher's attention. The two Pre-Islamic texts display an intertextuality in form, tense and significance, while the Abbasid text shows with them an intertextuality in terms of both significance and intuition.

Since there is no property nor a Paternity of the text as stated by theorists, these texts are structurally similar which qualifies them for examination. So, after having stated the concept of intertextuality as defined by Arab and Western Critics, the researcher has thoroughly analyzed the intertextualities found among these texts in both inner and outer forms, making use of references and tools of modern criticism.

محتويات العدد السابع والعشرون

الجزء الثالث

م	موضوع	اسم الدكتور	الصفحات
١	كلمة العدد	أ.د- محمد محمد زناتي عبد الرحمن	
٢	استعمالات (ما) في سورة يوسف	د- جاد مخلوف جاد	١٢١١- ١٣٠٨
٣	حكايات الأصوات المسموعة ودلالاتها	د- رمضان محمود محمد محمد	١٣٠٩- ١٤١٠
٤	اسلوب التكرار دراسة تاريخية بلاغية نقدية	أ.د- أحمد منصور خلف الله	١٤١١- ١٤٧٦
٥	الاستعارة وأثرها البلاغي في كتاب الفائق الزمخشري	د- أحمد أحمد محمد شكم	١٤٧٧- ١٦٠٤
٦	التطابق (التناص) حائيات : عبيد بن الأبرص أوس بن حجر أبي نواس	د- أحمد موسى أحمد النوتي	١٦٠٥- ١٦٧٦

دار أبو المجد للطباعة بالهرم

ت: ٠٢٣٣٨٦٥٥٩٩ - ٠٢٣٣٨٤٣٣٤٢

٠١٠١٥١١٥٤٦

رقم الايداع

م ٢٠٠٦/ ٦٩٤٠





العدد السابع والعشرون

١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م

