Sana'a University Journal of Human Sciences
مجلة جامعة صنعاء للعلوم الإنسانية
Vol. 4 | No. 2 | Page 412 – 438 | 2025
https://journals.su.edu.ye/index.php/jhs
ISSN : 2958-8677

تناصية تَشْطِير أحمد يحيى حميد الدين (ت 1382هـ) قصيدة «أَرَاكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شِيمَتُكَ الصَّبْرُ» لأبي فراس الحمداني (ت 357هـ)

Intertextuality and Adaptation in Ahmad Yahya Hamid Al-Din's Poetry: A Study of his Adaptation of Abu Feras Al-Hamadani's " I see you, defiant against tears"

محمد عبد الله يحيى شرف الدين
باحث – قسم اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب والعلوم الإنسانية–جامعة صنعاء– اليمن

Muhammad Abdullah Yahya Sharaf Al-Din
Researcher -Department of Arabic language and its literature
Faculty of Arts and Humanities
Sana'a University -Yemen

الملخص:

تناول البحث تناصية تَشْطِير أحمد يحيى حميد الدين قصيدة «أَرَاكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شِيمَتُكَ الصَّبْرُ» لأبي فراس الحمداني، وتكوَّن من المقدمة، والمبحث الأول: ترجمة الشاعرين والبيئة الثقافية والتجربة الفنية، والمبحث الثاني: مفهوما (التناصية، التشطير) وطبيعة العلاقة، والمبحث الثالث: أنواع التناصية في النص الجديد، والمبحث الرابع: قوانين التناصية في النص الجديد، ومن أهم نتائج البحث:

1- البيئة الثقافية المشتركة بين الشاعرين (أبي فراس الحمداني، أحمد يحيى حميد الدين)، جعلت اللاحق يتأثر بالسابق، ويشطِّر قصيدته تلك في عملية تناصية، تفاعل النص الجديد مع النص الغائب الأساسي، ومع نصوص أخرى غائبة، فتشكَّل نص جديد متكامل، وبخصوصية متفردة.

2- أنواع التناصية في النص الجديد: (الدينية، الأدبية، التاريخية)، بتناصية مباشرة، وغير مباشرة.

3- قوانين التناصية في النص الجديد: (الاجترار، الامتصاص، التحوير).

4- أهم خصائص النص الجديد: الإسهام في استمرار النص الغائب الأساسي جوهرًا قبالًا للتجديد، وتهشيم الخصوصيات الغزلية للنص الغائب الأساسي؛ وبناء خصوصية جديدة تتمثل في الحماسة، وتهشيم المضمنات الانكسارية للأسير، وبناء متعاليات عززت من شأن الأسير، ومن التوصيات:

الالتفات إلى الإنتاج الأدبي لأحمد يحيى حميد الدين، بوصفه أدبيًا، لا حاكمًا سياسيًا؛ ليتسنى دراسة أدبيته الإبداعية برؤية موضوعية.

الكلمات المفتاحية: تناصية، تشطير، أراك، عصي، أحمد.

Abstract:

This study examines the intertextuality and adaptation in Ahmad Yahya Hamid Al-Din's poetry, focusing on his adaptation of Abu Feras Al-Hamadani's famous poem (I see you, defiant against tears). consists of an introduction, first part involves a biography of both poets, an exploration of the cultural and artistic context of their works, the second part involves definitions of intertextuality and adaptation section and it delves into first the types of intertextuality present in Hamid al-Din's adaptation, second the techniques used in this adaptation, and the unique characteristics of the new text. **Key findings of the study include:**

- **Shared cultural context:** The shared cultural background between the two poets influenced Hamid al-Din to adapt Abu Feras's poem. This adaptation involved a dialogue between the new text and the original, as well as other absent texts, resulting in a unique and integrated new work.
- **Types of intertextuality:** The study identifies various types of intertextuality in the new text, including religious, literary, and historical intertextuality, both direct and indirect.
- **Techniques of adaptation:** The study explores the techniques used in the adaptation process, such as quotation, absorption, and transformation.
- **Characteristics of the new text:** The new text contributes to the continuity of the original text while introducing innovative elements. It transforms the original love poem into a more heroic one, addressing the theme of imprisonment and elevating the status of the captive.

Recommendations:

The study recommends the following:

Focusing on Hamid al-Din's literary works: Hamid al-Din's literary works should be studied independently of his political role.

Keywords: Intertextuality, adaptation, I see you, defiant, Ahmad.

المقدمة

الإبداعية الشعرية عملية معقدة؛ إذ تنفتح على فضاءات تمزج بين عالمين: (عالم المرجع / عالم الرؤيا)، في ثنائية تنصهر الفواصل، وتذوب الحدود بينهما، وتدُّب الحياة في المعنويات، فالشعر «لديه القدرة على أن يبث الحياة في العدم»(1)، ويحرك ما هو صامت، وجامد، وتزاد الإبداعية الشعرية تعقيدًا في فنون شعرية تضيق عندها مساحات الحرية للشاعر على مستويي (الاختيار / التركيب)، وتنحسر بعد أن كانت مطلقة.

ومن تلك الفنون الشعرية: (فن التشطير)؛ إذ يحتم التشطير على الشاعر مواكبة شكل النص الأصلي ومضمونه، مما يستدعي مجهودًا إبداعيًا كبيرًا من الشاعر المشطِّر، أمَّا ذروة الإبداع، وتاجه في هذا الفن؛ فهو: التحوير والتحويل للنص الأصلي في ثنايا النص الجديد المعتلج به، دون الإخلال بفنية النص الأصلي.

وبين مطرقة شروط التشطير الإبداعي المواكب للنص الأصلي، وسندان عالم رؤيا المشطر؛ يأتي تشطير الشاعر أحمد بن يحيى بن محمد حميد الدين (ت 1382هـ) قصيدة: «أراك عصي الدمع شيمتك الصبر» للشاعر أبي فراس الحمداني (ت 357هـ)، وذلك بوصفها تجربة فنية تجاوزية، وبخصوصيات تناصية تحويرية.

أمَّا قصيدة: «أراك عصي الدمع شيمتك الصبر»، لأبي فراس الحمداني؛ فقد ذاع صيتها في الوسط الأدبي، وذلك لما تنطوي عليه من سحر البيان، وحكمية الشعر، وتشطيرها التحويري التحويلي حقق لها امتدادًا ثقافيًا أدبيًّا ممزوجًا بالإمكانيات العصرية المحدثة لها مما منحها استمرارية تواكب العصر.

فالإبداعية الشعرية في ذلك التشطير تمثلت في القدرة على تحوير (تحويل) غرض القصيدة الأصل: (الغزل)، إلى غرض آخر: (الحماسة)، وشتان بين الغرضين، بل يرتقي الشتان إلى درجة (العلاقة الضدية)، مع حضور الجماليات والفنيات الشعرية.

إنَّ الإبداعية التشطيرية نص أدبي له مرجعيات ثقافية وأدبية، لا ينفك عنها، تتسرب في ثناياه، وتمتزج به، وتتماهى معه، سواء كانت الإحالة بوعي أو بلا واعي، فالنص اللاحق قائم على مجموعة من النصوص السابقة، وذلك فيما ما يطلق عليه: (التناصية).

مشكلة الدراسة وأسئلتها

لهذه الدراسة مشكلة استدعتها بعض التساؤلات، وهو الأمر الذي سعت الدراسة للإجابة عنها، وهذه التساؤلات:

السؤال المركزي: كيف تناص تَشْطِير أحمد يحيى حميد الدين (ت 1382هـ) في قصيدة «أَرَاكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شِيمَتُكَ الصَّبْرُ» لأبي فراس الحمداني (ت 357هـ)؟

[1] موسوعة الأمثال والحكم والأقوال العالمية، منير عبود، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط2، سنة 2005، بيروت، لبنان، 531.

الأسئلة الفرعية:

1- من هما الشاعران: (أبو فراس الحمداني، أحمد يحيى حميد الدين)؟ وما طبيعة بيئتهما الثقافية، وتجربتهما الفنية؟

2- ما مفهوما (التناصية، التشطير)؟ وما العلاقة بينهما؟

3- ما النص الجديد؟ وما النص الغائب، والنص الغائب الأساسي؟

4- ما أنواع التناصية في النص الجديد؟

5- ما قوانين التناصية في النص الجديد؟

أهداف الدراسة

هدفت الدراسة إلى الآتي:

1- التعرُّف على شخصية الشاعرين: (أبي فراس الحمداني، أحمد يحيى حميد الدين)، وبيئتهما الثقافية، وتجربتهما الفنية.

2- التعرَّف على مفهومي (التناصية، التشطير)، والعلاقة بينهما.

3- دراسة أنواع التناصية في النص الجديد، وقوانينها.

أهمية الدراسة

تتمثل أهمية الدراسة في دراسة فن شعري عربي قديم (فن التشطير) بآليات نقدية حديثة (التناصية)، فلم يسبق تناول هذا الموضوع: (تناصية تَشْطِير أحمد يحيى حميد الدين (ت 1382هـ) قصيدة «أَرَاكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شِيمَتُكَ الصَّبْرُ» لأبي فراس الحمداني).

التعريفات الاصطلاحية والإجرائية

اشتملت الدراسة على المصطلحات الآتية: (النص الجديد): قصيدة الشاعر أحمد يحيى حميد الدين المشطرة لقصيدة أبي فراس الحمداني: «أَرَاكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شِيمَتُكَ الصَّبْرُ».

(النص الغائب الأساسي): قصيدة أبي فراس الحمداني: «أَرَاكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شِيمَتُكَ الصَّبْرُ».

(النص الغائب): النصوص الأخرى التي تناصت مع النص الجديد.

منهجية الدراسة وإجراءاتها

لعل مشكلة الدراسة، وتساؤلاتها قد فرضت منهجية تلبي الإجابات، وتحقق الأهداف الخاصة بالدراسة، وبناءً على تلك المعطيات، فإنَّ المنهج الوصفي التحليلي بما يمتلك من أدوات منهجية؛ كان المنهج الأقرب لتحقيق الأهداف، وللإجابة عن تساؤلات الدراسة، مع الاستعانة بالأدوات الإجرائية للنقد الثقافي[2].

مدونة الدراسة

قصيدة الشاعر أحمد يحيى حميد الدين تشطير قصيدة أبي فراس الحمداني: «أَرَاكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شِيمَتُكَ الصَّبْرُ»:

1- أَرَاكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شِيمَتُكَ الصَّبرُ
مُهَابًا تَحَامَتْكَ النَّوَائِبُ وَالدَّهرُ

2- سَمَتْ بِكَ أَخلَاقٌ فَمَا قِيلَ بَعدَهَا
أَمَا لِلهَوَى نَهيٌ عَلَيكَ وَلَا أَمرُ

3- بَلَى، أَنَا مُشتَاقٌ وَعِندِي لَوعَةٌ
وَلَكِنْ لِأَمرٍ دُونَه الأَنجُمُ الزُّهرُ

4- أُرِيدُ العُلَا لَا أَبتَغِي الدَّهرَ دُونَهَا
وَلَكِنَّ مِثلِي لَا يُذَاعُ لَهُ سِرُّ

5- إِذَا اللَّيْلُ أَضوَانِي بَسَطتُ يَدَ الهَوَى

[2] ينظر: الأنساق الثقافية المضمرة للخطاب السياسي في الشعر الأموي، محمد عبد الله يحيى شرف الدين، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة صنعاء، سنة 2018م، اليمن، 6، 7.

لِدَكِّ دَيَاجِي الخَطبِ كَي يَطلُعَ الفَجرُ(3)

6- وَفُزتُ بِمَا أَهوَاهُ قَسرًا وَلَم أُقِلْ
وَأَذلَلتُ دَمعًا مِن خَلَائِقِه الكِبرُ(4)

7- تَكَادُ تُضِيءُ النَّارُ بَينَ جَوَانِحِي
إِذَا صَدَّنِي عَمَّا سَعَيتُ لَهُ أَمرُ

8- فَأُبصِرُ فِي ظَلمَاءِ أَمرِي بِنُورِهَا
إِذَا هِيَ أَذْكَتهَا الصَّبَابَةُ وَالفِكرُ

9- مُعَلِّلَتِي بِالوَصلِ وَالمَوتُ دُونَهُ
لِكِ الوَيلُ سِيَّانَ التَّوَاصُلُ وَالهَجرُ

10- سَأَشفِي غَلِيلَ النَّفسِ مِن كُلِّ مَفخَرٍ
إِذَا بِتُّ ظَمآنًا فَلَا نَزَلَ القَطرُ(5)

11- بَدَوتُ وَأَهلِي حَاضِرُونَ لِأَنَّنِي
رَأَيْتُ هَنَّاتِ القَومِ مَصدَرُهَا المَصرُ(6)

12- وَشَرَّفتُ نَفْسِي بِالبَدَاوَةِ إِنَّنِي
أَرَى أَنَّ دَارًا لَسْتِ مِن أَهلِهَا قَفْرُ

13- وَحَارَبْتُ أَهلِي فِي هَوَاكِ وَإِنَّهُم
هُمُ القَومُ لَا يَخْفَى لَهُمُ أَبَدًا ذِكْرُ

14- وَمَا كُنْتُ أَقْلُوهُم وَكَيْفَ وَإِنَّهُم
وَإِيَّايَ لَولَا حُبُّكِ المَاءُ وَالخَمْرُ

15- فَإِنْ يَكُ مَا قَالَ الوَشَاةُ وَلَمْ يَكُنْ
فَلَا ذَنْبَ إِلَّا أَنْ مِن دَأبِكِ الخَتْرُ(7)

16- وَإِنْ زَعَمُوا صِدْقَ الَّذِي قَدْ تَقَوَّلُوا
فَقَدْ يَهْدِمُ الإِيْمَانُ مَا شَيَّدَ الكُفْرُ

17- وَفَيْتُ وَفِي بَعْضِ الوَّفَاءِ مَذَلَّةٌ
وَكُلُّ امرِئٍ يُوفِي العُهُودَ هُوَ الحُرُّ

18- وَلَسْتُ بِمُشْتَاقٍ وَلَا ذِي صَبَابَةٍ
لِإِنْسَانَةٍ فِي الحَيِّ شِيمَتُهَا الغَدرُ(8)

19- وَقُورٌ وَرَيعَانُ الصِّبَا يَستَفِزُّهَا
تُخَامِرُهَا مِنْهُ المَخِيلَةُ وَالكِبرُ(9)

20- تَصُدُّ مَلَالًا ثُمَّ تَذْكُرُ عَهْدَهَا
فَتَأْرَنُ أَحْيَانًا كَمَا يَأْرَنُ المُهرُ(10)

21- تُسَائِلُنِي: مَنْ أَنتَ؟ وَهِيَ عَلِيمَةٌ
وَمَا يَختَفِي شَمْسُ النَّهَارِ أَو البَدرُ

22- وَمَا جَهِلَتْ اسمِي وَلَكِنْ تَجَاهَلَتْ
وَهَلْ بِفَتًى مِثلِي عَلَى حَالِهِ نُكرُ؟!

23- فَقُلْتُ كَمَا شَاءَتْ وَشَاءَ لَهَا الهَوَى
رُوَيدَكِ إِنِّي لَيْسَ يُنْكِرُنِي العَصرُ

24- فَتًى قَالَ لِلعَلْيَاءِ- لَمَّا سَمَا بِهَا-
قَتِيلُكِ، قَالَتْ: أَيُّهُم؟ فَهُمُ كُثْرُ!

25- فَقُلْتُ لَهَا: لَو شِئْتِ لَمْ تَتَعَنَّتِي
فَمَا رَاعَنِي مِنْكِ التَّعَنُّتُ وَالهَجرُ

26- وَمَا كَانَ أَحْلَى لَو تَرَكْتِ إِسَاءَتِي

[3] «دياجي الليل: حنادسه، جمع: دَيْجاةٍ»، لسان العرب، أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور، دار صادر، ط6، سنة 1997م، بيروت، لبنان، مادة: (د، ج، ا)، «الحِنْدِسُ- بالكسر-: الليلُ المُظْلِمُ والظُّلْمَةُ، ج: حَنادِسُ»، القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، تحقيق مكتب التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، ط6، سنة 1998م، بيروت، لبنان، مادة: (ح، ن، د، س).

[4] خلائق جمع: خليقة: طبيعة، ينظر: العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق د. مهدي المخزومي، د. إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، (ت)، بيروت، لبنان، مادة: (خ، ل، ق).

[5] في ديوان أبي فراس الحمداني شرح ابن خالويه: (مت) بدلًا عن: (بت)، ينظر: شرح ديوان أبي فراس الحمداني، ابن خالويه، جمعه ونشره وعلَّق على حواشيه سامي الدَّهان، مكتبة الدكتور مروان العطية، سنة 1944م، بيروت، لبنان، 210.
وينظر: شرح ديوان أبي فراس الحمداني، ابن خالويه، إعداد د. محمد بن شريفة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، سنة 2000م، الكويت، 148.

- خلائق جمع: خليقة: طبيعة، ينظر: العين، مادة: (خ، ل، ق).

[6] الهنات جمع: الهنة، والهن: الشيء، وكناية عن الشيء يستقبح ذكره، ينظر: المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات، حامد عبد القادر، محمد النجار، تحقيق مجمع اللغة العربية، مطابع دار المعارف، ط2، سنة 1392هـ، القاهرة، مصر، مادة: (هـ، ن، ن).

[7] الختر: أسوأ الغدر، وتختّرتْ؛ أي: اسْترختْ، ينظر: تهذيب اللغة، أبو منصور محمّد بن أحمد الأزهريّ، تحقيق عبد السلام هارون، الدار المصريّة، سنة 1964م، القاهرة، مصر، مادة: (خ، ت، ر).

[8] «الصَّبَابَةُ- بالفتح-: رقة الشوق وحرارته»، مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، تحقيق محمود خاطر، مكتبة لبنان ناشرون، طبعة جديدة، سنة 1995م، بيروت، لبنان، مادة: (ص، ب، ب).

[9] «رَيْعانُ كل شيء: أوله، ومنه ريعان الشباب»، نفسه، مادة: (ر، ي، ع)، يخامرها: لا تبرحه، ينظر: تهذيب اللغة، مادة: (خ، م، ر).

[10] «المَلالُ: أن تَمَلَّ شيئًا، وتُعْرِضَ عنه»، العين، مادة: (م، ل، ل)، تأرن: تنشط، وتمرح، ينظر: تهذيب اللغة، مادة: (أ، ر، ن).

وَلَمْ تَسْأَلِي عَنِّي وَعِندَكِ بِي خُبرُ

27- وَمَا كَانَ لِلأَحْزَانِ لَولَاكِ مَسْلَكٌ
إِلَيَّ وَحُزْنِي أَنْ يَفُوزَ بِكِ الغَمرُ

28- وَلَولَاكِ مَا كَانَ الغَرَامُ بِنَافِذٍ
إِلَى القَلبِ لَكِنَّ الهَوَى لِلبِلَى جِسرُ

29- وَأَيقَنْتُ أَلَّا عِزَّ بَعدِي لِعَاشِقٍ
وَكُلُّ كَلَامٍ فِي الغَرَامِ هُو الهَجرُ

30- وَمَا ضَرَّنِي عَتبُ الحَبِيبِ وَصَدُّهُ
وَأَنَّ يَدِي مِمَّا عَلِقْتُ بِهِ صِفرُ

31- فَقَالَتْ: لَقَدْ أَزْرَى بِكَ الدَّهرُ بَعدَنَا
فَقُلْتُ: نَعَمْ، لَولَا التَّجَلُّدُ وَالصَّبرُ

32- فَقَالَتْ: وَمَا لِلدَّهرِ أَضْنَاكَ صَرْفُهُ؟
فَقُلتُ: مَعَاذَ اللهِ، بَلْ أَنتِ لَا الدَّهرُ(11)

33- وَقَلَّبْتُ أَمْرِي لَا أَرَى لِيَ رَاحَةً
أُسَرُّ بِهَا إِلَّا المُثَقَّفَةُ السُّمرُ

34- وَذَاكَ العُلَا يُصبِي فُؤَادِي وَإِنَّهُ
إِذَا البَيْنُ أَنْسَانِي أَلَحَّ بِيَ الهَجرُ(12)

35- فَعُدْتُ إِلَى حُكْمِ الزَّمَانِ وَحُكْمِهَا
وَفِي مُهْجَتِي مِمَّا أُكَابِدُهُ جَمْرُ

36- قَضَى بَيْنَنَا ظُلْمًا عَلَيَّ فَأَصْبَحَتْ
لَهَا الذَّنْبُ لَا تُجْزَى بِهِ وَلَيَ العُذرُ

37- تَجَفَّلُ حِينًا ثُمَّ تَدْنُو كَأَنَّمَا
يُسَاوِرُهَا مِنِّي المَهَابَةُ وَالذُّعْرُ

38- وَعَادَتْ تُحَيِّينِي بِلُطْفٍ كَأَنَّهَا
تُنَادِي طَلًّا بِالوَادِ أَعْجَزَهُ الحُضرُ(13)

39- وَإِنِّي لَنَزَّالٌ بِكُلِّ مَخُوفَةٍ
بِهَا لِلفَتَى فِي كُلِّ نَاحِيَةٍ ذِكْرُ

40- وَأَبْرُزُ فِي مَيْدَانِ كُلِّ كَرِيهَةٍ
كَثِيرٍ إِلَى نُزَّالِهَا النَّظَرُ الشَّزرُ(14)

41- وَإِنِّي لَجَرَّارٌ لِكُلِّ كَتِيبَةٍ
مُؤَيَّدَةٍ مَا إِنْ يَضِيعَ لَهَا وُتْرُ

42- سِلَاحُ بَنِيهَا المَوْتُ فِي حَومَةِ الوَغَى
مُعَوَّدَةٍ أَلَّا يُخِلَّ بِهَا النَّصرُ

43- فَأَظْمَأُ حَتَّى تَرتَوِي البِيضُ وَالقَنَا
وَتَغْشَى نَوَاصِي الخَيلِ أَرْدِيَةٌ حُمرُ

44- وَأُحْكِمُ فِي أَعْنَاقِهِم ضَرْبَ مِخذَمِي
وَأَسغَبُ حَتَّى يَشْبَعَ الذِّئْبُ وَالنَّسرُ(15)

45- وَلَا أُصبِحُ الحَيَّ الخَلُوفَ بِغَارَةٍ
وَلَو كَانَ لِي فِيهَا مِنَ المَغنَمِ الوَفرُ(16)

46- وَلَمْ أَستَجِزْ قَتْلَ البَرِيِّ وَسَلبَهُ
وَلَا الجَيْشَ مَا لَمْ تَأْتِهِ قَبلِيَ النُّذرُ

47- وَيَا رُبَّ دَارٍ لَمْ تُخِفنِي مَنِيعَةٍ
تَقَاصَرَ عَنْهَا الطَّرْفُ وَانبَهَرَ الفِكْرُ

48- تَنَكَّبَ عَنْهَا الدَّهْرُ لَمَا أَتَيتُهَا
طَلَعْتُ عَلَيهَا بِالرَّدَى أَنَا وَالفَجْرُ

49- وَحَيٍّ رَدَدْتُ الخَيلَ حَتَّى مَلَكتُهُ
نُكوصًا عَلَى الأَعْقَابِ قَدْ هَاجَهَا الذُّعرُ(17)

50- وَمَقبَنُهَا بَعدَ التَّقَدُّمِ جَاءَنِي
هَزِيمًا وَرَدَّتنِي البَرَاقِعُ وَالخُمرُ(18)

51- وَسَاحِبَةِ الأَذْيَالِ نَحوِي لَقِيتُهَا
وَفِي نَفْسِهَا مِمَّا أَلَمَّ بِهَا أَمْرُ(19)

52- تَخَالُ المَنَايَا قَدْ أَنَاخَتْ بِسَوحِهَا

---

[11] صرف الدهر: حدثه، ينظر: تهذيب اللغة، مادة: (ص، ر، ف).
[12] يصبي، من «الصَّبْوَة جَهْلَة الفُتُوَّةِ واللَّهْوِ من الغَزَل»، لسان العرب، مادة: (ص، ب، و).
[13] «أول ما يولد الظِّباء، فهو طَلًّا»، تهذيب اللغة، مادة: (ط، ل، ل).
[14] «نَظَرٌ شَزْرٌ: فيه إعراض، كنظر المعادي المبغض، وقيل: هو نظر على غير استواء بِمؤْخِرِ العين»، لسان العرب، مادة: (ش، ز، ر).
[15] مخذمي سيف قاطع، ينظر، نفسه، مادة: (خ، ذ، م).
[16] «الحيُّ حَيٌّ خُلوفٌ؛ أي لم يَبْقَ منهم أحد»، نفسه، مادة: (خ، ل، ف).
[17] «النُّكُوصُ: الإحجام عن الشيء، يقال: نَكَصَ على عقبيه؛ أي: رجع»، مختار الصحاح، مادة: (ن، ك، ص).
[18] «أَقْبَنَ إذا أسرع عَدْوًا في أمان»، لسان العرب، مادة: (ق، ب، ن).
[19] وساحبة الأذيال: ورب امرأة تجرُّ أذيالها، ينظر: نفسه، مادة: (ذ، ي، ل).

فَلَمْ يَلْقَهَا جَافِي اللِقَاءِ وَلَا وَعِرُ

53- وَهَبْتُ لَهَا مَا حَازَهُ الجَيشُ كُلَّهُ
لَأَنِي امرُؤٌ لَمْ تُصبِهِ البِيضُ وَالصُّفرُ(20)

54- فَحَيَّتْ وَقَدْ أَجرَى السُّرُورُ مَدَامِعًا
وَرُحتُ وَلَمْ تُكشَفْ لِأَبيَاتِهَا سِترُ

55- وَلَا رَاحَ يُطغِينِي بِأَثوَابِهِ الغِنَى
فَكَيفَ وَمَا أُبقِي يَعزُّ لَهُ الحَصرُ

56- وَلَا بَخِلتْ نَفْسِي بِمَالٍ جَمَعتَهُ
وَلَا بَاتَ يُثنِينِي عَن الكَرَمِ الفَقرُ

57- وَمَا حَاجَتِي بِالمَالِ أَبغِي وُفُورَهُ
فَلَيسَ لِهَذَا المَالِ فِي نَظَرِي قَدرُ

58- وَإِنِّي امرُؤٌ بِالمَالِ لِلعِرضِ أَتَّقِي
إِذَا لَمْ أَفِرْ عِرضِي فَلَا وَفَرَ الوَفرُ

59- أُسِرتُ وَمَا صَحبِي بِعُزلٍ لَدَى الوَغَى
فَمَا حَطَّ مِن شَأْنِي وَلَا عَابَنِي الغَدرُ

60- وَمَا كُنْتُ عِندَ النَائِبَاتِ بِمُحْجِمٍ
وَلَا فَرَسِي مُهْرٌ وَلَا رَبُّهُ غَمرُ(21)

61- وَلَكِنْ إِذَا حُمَّ القَضَاءُ عَلَى امرِئٍ
فَلَا حِيلَةٌ تَجرِي هُنَاكَ وَلَا حذرُ(22)

62- وَمَن تَكُ رَسلُ المَوتِ تَطلُبُ رُوحَهُ
فَلَيسَ لَهُ بَرٌّ يَقِيهِ وَلَا بَحرُ

63- وَقَالَ أُصَيْحَابِي الفِرَارُ أَو الرَّدَى
فَتَنْجُو كِفَافًا أَو يُخَلدُكَ الذِّكرُ

64- وَدُونَكَ فَاختَرْ مِنهُمَا مَا تُحِبُّهُ
فَقُلتُ: هُمَا أَمرَانِ أَحْلَاهُمَا مُرُّ

65- وَلَكِنَّنِي أَمضِي لِمَا لَا يَعِيبُنِي
إِذَا كَانَ بَعْضُ القَومِ يَحْلُو لَهُ الفَرُّ

66- وَلَستُ بِقَوَّالٍ إِذَا المَوتُ قَدْ دَنَا
وَحَسْبُكَ مِن أَمرِينِ خَيرُهُمَا الأَسرُ

67- وَلَا خَيرَ فِي دَفْعِ الرَّدَى بِمَذَلَّةٍ
فَمَا عِزّ إِلَا مَنْ لَهُ فِي الوَغَى كَرُّ

68- وَلَمْ أَستَجِزْ رَدَّ المَنَايَا بِهَفْوَةٍ
كَمَا رَدَّهَا يَومًا بِسَوءَتِه (عَمْرو)

69- يَمُنُونَ أَنْ خَلَّوا ثِيابِي وَإِنَّمَا
ثَنَاهُم إِبَاءُ الحُرِ وَالطَّعنَةُ البِكرُ(23)

70- وَفَرُّوا حَيَارَى إِذْ رَأَونِي مُصَمِّمًا
عَلَيَّ ثِيابٌ مِن دِمَائِهُمُ حُمرُ

71- وَقَائِمُ سِيفِي فِيهُمُ اندَقَّ نَصلُهُ
غَدَاةَ عَرَاه مِن تَجَمعِهِم سُكرُ

72- وَمَا عُدتُ إِلَّا وَالمَنَايَا تَنُوشُهُم
وَأَعْقَابُ رُمحٍ فِيهُمُ حُطَّمَ الصَّدرُ(24)

73- سَيَذْكُرُنِي قَومِي إِذَا جَدَّ جِدهُمُ
وَدَاهَمَهُم خَطبٌ وَأَعوَزَهُم أَمرُ

74- وَتَعلمُ أَنِّي بَدرُ كُلِّ دُجُنَّةٍ
وَفِي الليلَةِ الظَّلْمَاءِ يُفْتَقَدُ البَدرُ(25)

75- وَلَو سَدَّ غَيرِي مَا سَدَدْتُ اكتَفَوا بِهِ
عَلَى أَنَّ غَيرِي لَا يُسَدُّ بِه ثَغرُ

76- وَرُبَّ فَتًى لَا يَعرِفُ النَّاسُ قَدرَهُ
وَمَا كَانَ يَغلُو التِّبرُ وَلَو نَفَعَ الصُّفرُ(26)

77- وَنَحنُ أُنَاسٌ لَا تَوسُّطَ بَينَنَا
مُلُوكٌ عَلَى التَّحقِيقِ صَوَّانَةٌ غُرُّ(27)

78- فَسَلْ عَن عُلَانَا الدَّهرَ يُخْبِرْكَ أَنَّنَا

[20] البيض والصفر: الذهب والفضة، ينظر: تاج العروس من جواهر القاموس، محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني (مرتضى الزَّبيدي)، دار مكتبة الحياة، ط1، سنة 1306هـ، بيروت، لبنان، مادة: (ص، ف، ر).
[21] الغمر: الغافل الذي لم يجرب الأمور، ينظر: لسان العرب، مادة: (غ، م، ر).
[22] «حم هذا الأمر: إذا قضى قضاؤه»، تهذيب اللغة، مادة: (ح، م، م).
[23] «طعنة بكر: لا مثيل لها»، المعجم الوسيط، مادة: (ب، ك، ر).
[24] تنوشهم: تطلبهم، ينظر: تاج العروس، مادة: (ن، و، ش).
[25] «الدُّجُنَّةُ- بالضم-: الظلمة»، مختار الصحاح، مادة: (د، ج، ن).
[26] «التِّبْر: الذَّهبُ والفضَّة قبل أن يُصاغا»، تهذيب اللغة، مادة: (ت، ب، ر)، «الصُّفْرُ- بالضم-: نحاس يعمل منه الأواني»، مختار الصحاح، مادة: (ص، ف، ر).
[27] «الصَّوْنُ أن تَقِيَ شيئًا»، لسان العرب، مادة: (ص، و، ن).

لَنَا الصَّدرُ دُونَ العَالَمِينَ أَو القَبرُ

79- تَهُونُ عَلَينَا فِي المَعَالِي نُفُوسُنَا

إِذَا ظُنَّ بِالأَموَالِ فِي نَيلِهَا الغِمرُ

80- فَمَن رَامَ كَسبَ المَجدِ جَادَ بِنَفسِهِ

وَمَن يَخطُبِ الحَسنَاءَ لَمْ يُغلِهَا المَهرُ

81- أَعَزُّ بَنِي الدُّنيَا وَأَعلَى ذَوِي العُلَا

لَنَا الطَّيِّ فِي ظَهرِ البَسِيطَةِ وَالنَّشرُ

82- وَأَعظَمُ مَن فِي الأَرضِ عِزًّا وَبَسطَةً

وَأَكرَمُ مَن فَوقَ التُّرَابِ وَلَا فَخرُ(28)

المبحث الأول: ترجمة الشاعرين والبيئة الثقافية والتجربة الفنية:

أولًا: الترجمة:

1- أبو فراس الحمداني:

هو الحارث بن سعيد الحَمَدَاني التّغلبي، المعروف بـ (أبي فراس الحمداني)، شاعر، وأديب، وأمير، وقائد عسكري، وُلد سنة (321هـ) من أسرة كريمة، نشأ يتيمًا، وترعرع في كنف ابن عمّه سيف الدولة الحمداني، فتلقَّى التعليم، وحظي بثقافة واسعة، وتدرَّب على فنون القتال والفروسية، واستفاد من مجالس العلماء والأدباء في بلاط سيف الدولة، وصحبه سيف الدولة في غزواته، تولّى مناصب في الدولة الحمدانية؛ منها: توليه على (منبج) من نواحي الشام، له انتصارات على جيش الروم، فتميز بجهاده في سبيل الله ضد الروم، أَسَرَه الرُّوم بعد أن أثخن بالجراح، وطال أسره حتى خرج في صفة تبادل الأسرى، وقُتل سنة (357هـ)(29).

له ديوان شعر، جمعه وشرحه أستاذه (ابن خالويه، ت 370هـ)، وتضمن شعره: الفخر، الرثاء، الوصف، الحكمة، الغزل، وما اضطر إلى المدح التكسبي(30)، وقد تناوله الدارسون والنقاد بالبحث والدراسة.

2- أحمد يحيى حميد الدين:

هو أحمد بن يحيى بن محمد بن يحيى حميد الدين، ولد في قفلة عذر، من بلاد حاشد، اليمن، سنة (1313هـ- 1895م)، ونشأ في حجر جده المنصور بالله محمد بن يحيى، وتفقه، وقرأ الحديث، والمصطلح، والأدب، وعمل (نظمًا في الأحاديث المسلسلة وشرحه - ط)، وله أراجيز أخرى تدل على شاعريته، حكم اليمن سنة (1367هـ- 1948م)، واتخذ مدينة (تعز) عاصمة له، توفي في تعز، ودفن في صنعاء سنة (1382هـ- 1962م) (31).

ثانيًا: البيئة الثقافية والتجربة الفنية:

1- بيئة الشاعرين الثقافية:

للبيئة الثقافية دور محوري في بناء الإنسان، فكل إنسان ابن بيئته الثقافية، يستقيها من السلف، ويورثها الخلف، أما الثقافة؛ فهي: «ذلك الكل الذي يتضمن المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والقوانين والعادات، وأي قدرات يكتسبها الإنسان، كعضو في المجتمع»(32)، وعند إنعام النظر في البيئة الثقافية لأبي فراس الحمداني يظهر ارتباطه بالتيار العلوي

[28] بدائع المعاني في روائع الموشَّح الصنعاني، جمع وتقديم عبد الخالق محمد المهدي، مكتبة الإرشاد ط1، سنة 1429هـ، صنعاء، اليمن، 372-378.

[29] ينظر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، سنة 1900م، بيروت، لبنان، 2/ 58- 64، الأعلام، خيرالدين الزركلي، دار العلم للملايين، سنة 1980م، بيروت، لبنان، 2/ 155.

[30] ينظر: شرح ديوان أبي فراس الحمداني، لابن خالويه، جمع الدهان، (ت 15).

[31] ينظر: الأعلام، 1/ 271.

[32] موسوعة علم الإنسان- المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية-، شارلوت سيمور سميث، ترجمة مجموعة من أساتذة علم الاجتماع، إشراف محمد الجوهري، المركز القومي للترجمة، ط2، سنة 2009م، القاهرة، مصر، 245.

فكرًا وعقيدة ومنهجًا؛ إذ كان علوي المذهب(33)، فكان يمدح العلويين لتشيعه، ويصم القائمين ضد الإمام علي بن أبي طالب– عليه السلام، والظالمين لأبنائه وذريته، وله قصائد في أهل البيت– عليهم السلام(34).

ويظهر انشداد أبي فراس الحمداني إلى المخزون الثقافي العربي القيمي والأخلاقي الأصيل من الكرم والجود والحمية والشجاعة والإقدام، والفروسية؛ إذ ورثها من قبيلته التغلبية العربية التي عرفت بأصالة العروبة، وقد تشرب ثقافة بلاط الحاكمية الحمدانية، يأخذه معلمو البلاط بأسباب الثقافة، وكان للثقافة القرآنية تأثير واضح في بناء ثقافته، وشخصيته.

لقد تشكلت ثقافة أبي فراس من خلال بيئة ثقافية جمعت بين مبادئ الإسلام، والقيم العربية الأصيلة، وثقافة النخبة الحاكمة، وهذا المزيج الثقافي ذاته يتعالق ثقافيًا مع البيئة الثقافية للشاعر أحمد بن يحيى بن محمد حميد الدين.

فمذهب الأخير (المذهب الزيدي) الشيعي، وتعلم القرآن الكريم، وعلومه، والحديث وعلومه، فثقافته إسلامية، تمتزج بقيم أهل اليمن الأصيلة الضاربة جذورها في قيم العروبة، وتربى في بلاط الحاكمية، وكما تنصب أبو فراس المناصب في الدولة الحمدانية؛ فقد كان أحمد حميد الدين كذلك حتى حكم اليمن.

ومن المشتركات الثقافية بين الشاعرين واحدية الرؤية تجاه الروم؛ إذ كانت فخريات أبي فراس «ردًّا على من يعرِّض به، أو يلومه على تعرضه للمنايا، وأشده ما على الروم»(35)، وعلى مستوى (الواقع – المرجع)، فقد أفنى أبو فراس من حياته ردحًا قائدًا ميدانيًا في مواجهة الروم مواجهة عسكرية.

وفي العصر الحديث يرادف المصطلح: (الغرب) مصطلح (الروم)، وبالنظر للشاعر أحمد يحيى حميد الدين من واقع الحاكمية لليمن؛ فقد كان من سياساته في التعامل مع الغرب بحذر شديد، فقد دخل مع (بريطانيا) في أكثر من حرب، بشكل غير مباشر عبر أدواتهم بالوكالة (السعودية) عند غزوها الحديدة سنة (1934م)؛ فكان أحمد حميد الدين قائدًا عسكريًّا ميدانيًّا في تلك المواجهة(36)، وبشكل مباشر عندما احتلوا أجزاء من المحافظات الجنوبية لليمن، فمثل أشد العداء للغرب (بريطانيا)(37).

ثم تظهر شبكة علاقات مترابطة بين مصطلحي (الروم، الغرب) بالمصطلح القرآني: (أهل الكتاب – اليهود والنصارى)، وبشكل متحايث، يتماهى جميعها، ويضمها مفهوم واحد، يشف عن تحذير قرآني واسع للمسلمين من العدو التاريخي للإسلام والمسلمين، وهم: (أهل الكتاب – اليهود والنصارى – الروم – الغرب الكافر)، فكانت النظرة لهم كعدو قاسمًا ثقافيًّا مشتركًا بين الشاعرين.

لقد كان للبيئة الثقافية المشتركة بين الشاعرين، مما جعل اللاحق يعجب بالسابق، ويتأثر به.

2– التجربة الفنية لدى الشاعرين:

لم يعش أبو فراس الحمداني كثيرًا؛ لكنَّه عُرف بكرمه وأدبه، وعزة نفسه، مع طموحه الكبير، ورواء طبعه، مع سمة الظُرف، وعزة الملك؛ فضلًا عن بلاغة شعره

[33] ينظر: مقدمة شرح ديوان أبي فراس الحمداني، لابن خالويه، إعداد شريفة، 11.
[34] ينظر: مقدمة شرح ديوان أبي فراس الحمداني، لابن خالويه، جمع الدهان، (ت 16).
[35] نفسه، (ت 18).
[36] ينظر: تاريخ اليمن المعاصر (1917- 1982م)، مجموعة من المؤلفين السوفييت، ترجمة محمد علي البحر، مراجعة د. محمد أحمد علي، مكتبة مدبولي، (ت)، القاهرة، مصر، 49.
[37] ينظر: تاريخ اليمن المعاصر، د. عبد الوهاب العقاب، دار ومؤسسة رسلان، ط1، سنة 2009م، دمشق، سورية، 83.

وبراعته؛ إذ جمع بين الحسن والجودة والسهولة والجزالة والعذوبة والفخامة والحلاوة، شهد له بذلك معاصره (المتنبي)(38).

وقال عنه الأديب الصاحب بن عباد (ت 385هـ): «بُدئ الشعر بملك [امرئ القيس]، وخُتم بملك [أبي فراس الحمداني]»(39).

فتميز أبو فراس بذوقه الأدبي الرفيع، ومخزونه المعرفي واللغوي، والإبداع الشعري، وهذه المميزات هي ما عُرفت عن الشاعر أحمد حميد الدين؛ إذ كان عاشقًا للأدب والشعر، وله أرجوزته الشهيرة (نصيحة إلى العرب)، تلخص رؤية كلاسيكية لمقومات الفكر الناصري بموضعية، وتحمل المضامين الإنسانية، فبدأت بمدح العرب، وذكر أمجادهم التاريخية، مذكرًا بما دعا إليه القرآن الكريم من وحدة الصف في سبيل الحق، ومنها:

نَصِيحَةٌ تُهدَى إِلَى كُلِّ العَرَبْ
ذَوِي البُطُولَاتِ العِظَامِ وَالحَسَبْ
نَصِيحَةٌ تُحَرِّكُ الضَّمَائِرْ
وَتُوقِظُ القُلُوبَ وَالمَشَاعِرْ
وَتَستَثِيرُ نَخوَةَ الأَجدَاد
وَشِيَمَ الأَكَارِمِ الأَمجَادْ
نَصِيحَةٌ أَزُفُّها إِلَيهِمُ
عَسَى أَرَى قَبُولَها لَدَيهِمُ
أَنْ يَذكُروا مَا جَاءَ فِي القُرآنْ
مِن حِكَمٍ مُعجِزَةِ البَيَانْ
تَدعُوهُمُ لِأُلفَةِ القُلوبْ
وَوُحدَةِ الصُّفُوفِ فِي الخُطُوبْ

وله الكثير من الأشعار الحمينية، وأراجيز أخرى تدل على شاعرية(40)، وتمكنه الشعري، مع ثرائه المعرفي واللغوي والإبداعي، وتمكنه من تشطير قصيدة (أراك عصي الدمع)، مع مجانبة سلبيات التشطير؛ ليؤكد براعته الإبداعية.

لقد تشاطر الشاعران الإبداع الشعري، كسمة مشتركة، ثم شكَّل النسق الثقافي المشترك بين الشاعرين عاملًا حيويًّا، ومعطى أوليًّا يشف عن طبيعة التجربة الفنية بينهما، وحيوية التأثير والتأثر الفني، والإبداعي، وذلك لكون الشعر معطى ثقافيًّا يوازي الثقافة في عمومها، ويختزل الشخصية العربية(41).

فطبيعة التجربة الفنية لدى الشاعر أبي فراس الحمداني، في قصيدته: (أراك عصي الدمع شيمتك الصبر)؛ تنهض وفق قاعدة (المعادل الموضوعي)؛ إذ أثرت سنون السجن على استذكار الشاعر قيادته العسكرية الميدانية قبل الأسر، ثم التألم من مباينتها له، ثم المواساة لذاته باستذكار ما قدمه من بطولات ضد الروم حيث كان يعلل النفس بكونها قدمت أقصى ما يمكن التضحية به، مما يخفف وطأة غياهب السجن، ومرارتها، مع التعريج على عتاب عاطفي لمن لم يثأروا له، ولا سيما أن جهاده وتضحياته كانت للأمة في مواجهة عدو للإسلام والمسلمين.

والوقوف على العاطفة الجياشة في القصيدة، والعتاب الصادق، والمعاناة المتفاقمة، والتي امتزجت بالألفاظ والتراكيب، وتمازج الشكل والمضمون، مع اشتغال النسق الثقافي، وتسربه، كل ذلك حرَّك المكنون الإبداعي، والفطرة الإنسانية، والقيم العربية الأصيلة

[38] ينظر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، 2/ 58- 64، الأعلام، 2/ 155.
[39] وفيات الأعيان، 2/ 59.
[40] ينظر: الأعلام، 1/ 271.
[41] ينظر: النقد الأدبي، د. محمد عبد المطلب، الهيئة العامة لقصور الثقافية، ط1، سنة 2003م، القاهرة، مصر، 91.

لدى الشاعر اللاحق أحمد يحيى حميد الدين؛ إذ نشبت بينهما علاقة حميمية في أعلى مستوياتها.

فسعت ذاته الشاعرة إلى امتصاص التجربة الفنية لأبي فراس في قصيدته تلك، وإعادة إفرازها، إلا أن إعادة إفرازها بـ (المعارضة)؛ لن يفي بما يختلج مكنون الذات الشاعرة من علاقات حميمية؛ إذ بالمعارضة نفي لتجربة السابق، وإن كان الشكل حاضرًا، وستنفصل عاطفتان قد امتزجتا مسبقًا.

وعلى الرغم من كون (التخميس) نزعة تجديدية تتجاوز الشطرين(42)؛ إلا أنه ينتفي التوازي الكمي بين التجربتين (التشطير، التخميس)، مما يشف عن ضعف مواكبة النص الجديد للنص الغائب؛ إذ إضافة عدد الأشطر الثلاثة للشطرين ينم عن قصور استيفاء المطلوب من خلال شطرين مما استدعى ثالثًا.

وبناء على ذلك؛ كان التشطير للقصيدة هو الأنسب لتتزاوج التجربتين، ولتتمازج العاطفتين، مع مواكبة اللاحق السابق.

المبحث الثاني: مفهوما (التناصية، التشطير) وطبيعة العلاقة:

1- التناصية: من (التناص)، والتناص في اللغة مصدر للفعل: (تناص)، وهو على وزن: (تفاعل) الدَّال على المشاركة، وتناص القوم: تزاحموا(43)، وهبت الريح، وتناصت الأغصان: علقت رؤوس بعضها ببعض(44)، والفلاة تناصي الفلاة؛ أي تتصل بها(45).

فالتداخل، والمشاركة دلالات تشف عن المعنى المعجمي للتناص، وهو ما يعني به التناص عند دراسة النصوص، ومصطلح التناص مصطلح غربي المنشأ، وتعد (جوليا كرستيفا) أول ناقد أسس لمفهوم التناص تأسيسًا على مفهوم باختين عن (الحوارية)(46).

ويشير هذا المفهوم إلى: «ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»(47).

لعل التفاعلية أهم ما يميز مصطلح التناصية؛ إذ تفترض الدراسات التناصية وجود علاقة بين النص الخاضع للدراسة والتحليل بنصوص سابقة أو محايثة تتداخل معه، بكيفيات مختلفة، فتسعى الدراسات التناصية إلى تتبع تلك العلاقات، ودراسة دورها في إنتاج ذلك النص(48).

2- التشطير في اللغة: من الشطر؛ أي: نصف الشيء، والجمع: أشطر، وشطور، وشطرته: جعلته نصفين...، وكل ما نصف؛ فقد شطر(49).

والتشطير في الاصطلاح: «أن يعمد الشاعر إلى أبيات لغيره، فيضم منها شطرًا، يزيد عليه عجزًا لصدره، وصدرًا لعجزه»(50)، ويراعى في ذلك تناسب اللفظ والمعنى بين الأصل والفرع، ولا يكون في تركيبه تكلُّفٌ أو حشوٌ.

يتبنى الشاعر المشطِّر فكرة الأصل مقيدًا بوزنه، وقافيته، فلا يتيح ذلك هامشًا واسعًا لابتكار غرض جديد، فيكون أسيرًا من حيث الغرض، ومن حيث

[42] ينظر: التُّحْفَةُ المُسْلِيَةُ لـ (محمد بن يحيى مُرْغُم ت 1380هـ) تَخْمِيْسُ القَصِيْدَةِ المُنْشِيَةُ لـ (الحسن بن علي بن جابر الهَبَل ت 1079هـ)، دراسة وتحقيق د. محمد عبد الله يحيى شرف الدين، مجلة جامعة صنعاء للعلوم الإنسانية، المجلد (3)، العدد (5)، سنة 2024م، 7.
[43] ينظر: تاج العروس، مادة: (ن، ص، ص).
[44] ينظر: المعجم الوسيط، المادة نفسها.
[45] ينظر: لسان العرب، المادة نفسها.
[46] ينظر: ميخائيل باختين مبدأ الحوارية، تزفتيان تودروف، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، سنة 1996م، بيروت، لبنان، 126.
[47] تحليل الخطاب الشعري، 11.
[48] ينظر: نفسه، 125.
[49] ينظر: لسان العرب، مادة: (ش، ط، ر).
[50] ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، أحمد الهاشمي، ضبطه وعلَّق عليه علاء الدين عطية، مكتبة دار البيروتي، ط3، سنة ٢٠٠٦م، دمشق، سورية، ١٥٥.

الفكرة، ومقيدًا بأحكام البناء اللغوي من الوجهتين النحوية والصرفية.

ويعد فن التشطير في الدراسات الحديثة نصًّا مشتركًا امتزجت فيه روحان في حالة شعرية واحدة إيمانًا منهما بهذه الحالة، وفق سياقات شعورية وأحاسيس مشتركة تجاه قضية ما(51).

وعلى الرغم من صعوبة ابتكار غرض جديد لحاكمية غرض النص الأصل إلا أن النص الجديد الخاضع للدراسة قد تجاوز ذلك مسجلًا إنجازًا يرفع من درجة خصوصيته.

3- طبيعة العلاقة بين التناصية والتشطير:

تفاعل النصوص الأدبية فيما بينها أهم سمات الإبداع في صناعة النص، وخاصية لها دورها في بناء الشعرية، وقد تنبه الدرس النقدي القديم إلى هذا التعالق بين النصوص، وحدوده، وقضاياه بصيغ متعددة منها مصطلح (التشطير)، فهو فن شعري يعتمد على المزاوجة، والدمج بين النصوص شعرية على الرغم من التباعد الزمني بينها، فهناك خصوصية في استخدام الشاعر لهذا التركيب، وللنص الشعري القديم، كنص مشطر له دور في بناء القصيدة التشطيرية.

وبذلك يندرج التشطير تحت مفهوم التناصية المباشرة، من استجلاب النص الغائب في ثنايا النص الجديد إلا أن ثمة تناصية تتأتى من آليات التناصية التحويرية في العملية التشطيرية.

ومن خلال انفتاح التشطير على التناصية أصبحت القصيدة الأصل نصًّا غائبًا أساسيًا، والقصيدة التشطيرية نصًا جديدًا، وصار التشطير عملية تناصية، تفاعل النص الجديد مع نصوص أخرى بإقامة علاقات متناصة مع تلك النصوص، بحيث تندمج هذه النصوص مع النص الأصلي ليتشكل نصًا جديدًا واحدًا متكاملًا.

المبحث الثالث: أنواع التناصية في النص الجديد:

للتناصية أنواع، تتراءى في ثنايا النص الجديد، وليس بالضرورة حضور أنواع التناصية أجمع في النص الجديد، حيث يعتمد الحضور على المخزون الثقافي لمنتج النص(52)، فالمخزون الثقافي يتحكم في تجليات تلك الأنواع، فقد يقتصر النص الجديد على بعض أنواع التناصية، ثم لكل نص آلياته الخاصة.

لقد تجلت في النص الجديد التناصية الدينية، والأدبية، والتاريخية، بتناصية تجلٍّ مباشرة، مع غياب التناصية الأسطورية.

أولًا: التناصية الدينية:

يقصد بالتناصية الدينية تداخل نصوص دينية مختارة من خلال الاقتباس أو التضمين من الآيات القرآنية، أو الأحاديث النبوية بلفظها أو معناها، وتوظيفها في النص الجديد؛ لتعميق رؤية معينة، بانسجام مع مضامين النص الجديد، تثريه فكريًّا وفنيًّا، وهذه المعيارية التناصية تقترب مما أطلق عليه العرب قديمًا (الاقتباس)(53).

استدعى النص الجديد بعض النصوص الدينية؛ لاستثمارها معانيًّا كامنة تحت عباءة الألفاظ النصية للنص الجديد؛ لتوظف في مساحة واسعة تواكب سياق

[51] ينظر: التماسك في النص المشترك (التخميس والتشطير) بين الشيخ أبي بكر عتيق سنك والشيخ الناصر كبر، طاهر معاذ، مجلة دراسات عربية، قسم اللغة العربية، جامعة بايرو- كنو، العدد (15)، 1/ أكتوبر/ 2020م، نيجيريا، 200.

[52] ينظر: التناص في الشعر العربي الحديث (دراسة نظرية تطبيقية)، عبد الباسط مراشدة، رسالة دكتوراه، سنة 2000م، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، 16.

[53] ينظر: الأنوار المضية في شرح الأخبار النبوية، الإمام يحيى بن حمزة العلوي، دراسة وتحقيق محمد عبد الله يحيى شرف الدين، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية والترجمة، كلية اللغات، جامعة صنعاء، سنة 2011م، 1/ 307.

النص الجديد، ومنسجمة معه، فجعلت النص مترابطًا ومقنعًا فكريًّا وثقافيًّا.

وترجع التناصية الدينية القرآنية والحديثية في النص الجديد إلى المخزون الثقافي الذي تشبع به المتناص، حيث امتزجت بأفكاره، وتبناها رؤية ومنهجًا وممارسة، ففي البيت (السابع عشر):

17- وَفَيْتُ وَفَي بَعْضِ الوَّفَاءِ مَذَلَّةٌ

وَكُلُّ امرِئٍ يُوفِي العُهُودَ هُوَ الحُرُّ

يظهر تجرّع صاحب النص الغائب الأساسي مرارة الوفاء بالعهد، وما ترتب عليه من مذلة، فاستدرك النص الجديد ذلك؛ ليعلي من قيمة الوفاء بالعهود، وينفي مذلة الوفاء بالعهود؛ مهما كانت نتائجها، ثم يؤكد اختصاص الحر بهذه الصفة، مع الاستعانة بالحرف (بلى)، وذلك في تناصية مع قوله تعالى: ﴿بَلَى مَنْ أَوْفَى بِعَهْدِهِ وَاتَّقَى فَإِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُتَّقِينَ﴾(54)، فجاء حرف الجواب: (بلى)؛ لإثبات النفي، للتأكيد على عظمة الوفاء بالعهد، فنفى النص الجديد ما تضمنه النص الغائب، وأكده النص الجديد بتناصية مقْعِنة، وفي البيت (الحادي والأربعين):

41- وَإِنِّي لَجَرَّارٌ لِكُلِّ كَتِيبَةٍ

مُؤَيَّدَةٍ مَا إِنْ يَضِيعَ لَهَا وُتْرُ

تناصية مع قوله تعالى: ﴿وَاللَّهُ يُؤَيِّدُ بِنَصْرِهِ مَنْ يَشَاءُ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَعِبْرَةً لِأُولِي الْأَبْصَارِ﴾(55)، وبها ردمت فجوة في النص الغائب الأساسي، وفي البيت (السادس والخمسين):

56- وَلَا بَخِلتْ نَفْسِي بِمَالٍ جَمَعتَهُ

وَلَا بَاتَ يُثنِينِي عَن الكَرَمِ الفَقرُ

تناصية مع قوله تعالى: ﴿وَمَا أَنْفَقْتُمْ مِنْ شَيْءٍ فَهُوَ يُخْلِفُهُ وَهُوَ خَيْرُ الرَّازِقِينَ﴾(56)، أمَّا ما يتعلق بالتناصية مع الحديث النبوي الشريف؛ ففي عجز البيت (الثاني والثلاثين):

32- فَقَالَتْ: وَمَا لِلدَّهرِ أَضْنَاكَ صَرْفُهُ؟

فَقُلتُ: مَعَاذَ اللهِ، بَلْ أَنتِ لَا الدَّهرُ

حضرت تناصية مع قوله صلوات الله عليه وعلى آله: «قال الله- عز وجل- يؤذيني ابن آدم؛ يقول: يا خيبة الدَّهر، فلا يقولن أحدكم: يا خيبة الدهر؛ فإني أنا الدَّهر، أقلب ليله ونهاره، فإذا شئت؛ قبضتهما»(57)، وفي البيت الثالث والأربعين:

43- فَأَظْمَأُ حَتَّى تَرتَوِي البِيضُ وَالقَنَا

وَتَغْشَى نَوَاصِي الخَيلِ أَرْدِيَةٌ حُمرُ

تناصية مع قوله صلوات الله عليه وعلى آله: «الخَيلُ فِي نَوَاصِيهَا الخَيرُ إِلَى يَومِ القِيَامَةِ»، «البَرَكَةُ فِي نَوَاصِي الْخَيْلِ»(58)، وفي صدر البيت (السادس والأربعين):

46- وَلَمْ أَستَجِزْ قَتْلَ البَرِيَّ وَسَلبَهُ

وَلَا الجَيْشَ مَا لَمْ تَأْتِهِ قَبلِيَ النُذرُ

تناصية مع قوله صلوات الله عليه وعلى آله: «انطلقوا، باسم الله، وبالله، وعلى ملة رسول الله، لا تقتلوا شيخًا فانيًا، ولا طفلًا صغيرًا، ولا امرأة»(59)، وفي عجزه تناصية مع قوله صلوات الله عليه وعلى آله- عندما يبعث جيوشه وسراياه: «تَأَلَّفُوا النَّاسَ، وَتَأَنوهم، وَلَا

[54] سورة آل عمران، الآية 76.
[55] السورة نفسها، من الآية 13.
[56] سورة سبأ، من الآية 39.

[57] صحيح مسلم، مسلم بن الحجاج أبو الحسين القشيري النيسابوري، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، (ت)، بيروت، لبنان، 4/ 1762.
[58] نفسه، 3/ 1492.
[59] كنز العمال، 4/ 382.

تُغِيرُوا عَلَيهم حَتَّى تَدعُوهم»(60)، وفي عجز البيت (الأخير):

82- وَأَعظَمُ مَن فِي الأَرضِ عِزًّا وَبَسطَةً
وَأَكرَمُ مَن فَوقَ التُّرَابِ وَلَا فَخرُ

تناصية مع قوله صلوات الله عليه وعلى آله: «أَنَا أَشرَفُ النَّاسِ حَسَبًا، وَلَا فَخر، وَأَكرَمُ النَّاسِ قَدرًا، وَلَا فَخر»(61).

مما سبق يلاحظ المخزون الثقافي الديني فكرًا، وأصبح ذلك الفكر تمثلات ممارساتية في النص الجديد؛ لتشف عن التمسك المتين بتلك القيم والمبادئ، ثم تشف تلك التناصية عن مركزية (القرآن الكريم، الحديث النبوي الشريف)، في فكر الشاعر، كمصدر أساسي فكرًا، وبلاغة(62).

ثانيًا: التناصية الأدبية:

تبأرت التناصية الأدبية في النص الجديد مع النص الغائب الأساسي، في تناصية مباشرة نمت بين ثناياها حوار تجلٍّ، فتناسل من ذلك إعادة إنتاج النص الغائب الأساسي في حدود من الحرية التي تفترضها العملية التشطيرية، وقد نحت حدود تلك الحرية في مجالي: (التناصية في الفن، التناصية في الموضوع).

تعني التناصية في الفن باجتلاب النص الجديد الخصائص الفنية للنص السابق على مستوى اللغة (المفردات الجمل)، والأساليب التركيبية، والسياقات(63)، فانفتح النص الجديد على النص الغائب الأساسي كاملًا في (41) بيتًا، واشتغلت العملية التناصية بشكل متداخل بين نصين ليسا من أجناس مختلفة؛ إنما هما منتميان إلى جنس قولي واحد، هو (النص الشعري)، فتناص النص الجديد مع النص الغائب الأساسي في أساليبه؛ لتشكل امتدادًا لأسلوبية النص الغائب الأساسي، في عملية ترابطية بينهما، ففي البيت: (الأول، الثاني):

1- أَرَاكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شِيمَتُكَ الصَّبرُ
مُهَابًا تَحَامَتْكَ النَّوَائِبُ وَالدَّهرُ

2- سَمَتْ بِكَ أَخلَاقٌ فَمَا قِيلَ بَعدَهَا
أَمَا لِلهَوَى نَهيٌ عَلَيكَ وَلَا أَمرُ

فكان عجز البيت الأول امتدادًا للجملة الخبرية في شطر البيت الأول، وجاء شطر البيت الثاني ممهدًا لإنشائية عجز البيت الأول، وفي عجز البيت الأول تناصية قلب، فطالما عبَّر الشعراء عن كون النوائب والدهر أثقل كواهلهم؛ منه قول أحدهم:

أُعَاتِبُ صَرفَ الدَّهرِ وَالدَّهْرُ عَاتِبُ
وَأَطلُبُ مِنْهُ رَدَّ مَا هُو ذَاهِبُ
وَهَوَّنَ وَجدِي أَنَّنِي لَستُ وَاحِدًا
مِنَ النَّاسِ حُرًّا لَمْ تُصُبْهُ النَّوَائِبُ(64)

فتناص النص الجديد معها؛ ليقلب المضمون، وفي البيتين (الثالث، الرابع):

3- بَلَى، أَنَا مُشتَاقٌ وَعِندِي لَوعَةٌ
وَلَكِنْ لِأَمرٍ دُونَه الأَنجُمُ الزُّهرُ

4- أُرِيدُ العُلَا لَا أَبتَغِي الدَّهرَ دُونَهَا
وَلَكِنَّ مِثلِي لَا يُذَاعُ لَهُ سِرُّ

تناصية استدراك، حيث حضرت أداة الاستدراك (لكن) في عجز البيت الثالث؛ لمواكبة الأسلوب الاستدراكي

[60] نفسه، نفسه/ 469.
[61] نفسه، 11/ 435.
[62] دلالات التناص في قصيدة (راية قلب)، إبراهيم نصر الله، أحمد الزعبي، مجلة دراسات الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، المجلد (2)، العدد (5)، سنة 1995م، 217.
[63] ينظر: التناص في شعر إلياس أبو شبكة- غلواء أنموذجًا، يوسف العايب، رسالة ماجستير، سنة 2006- 2007م، جامعة العقيد الحاج لخضر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، باتنة، الجزائر، 35.
[64] قرى الضيف، عبد الله بن محمد بن قيس (ابن أبي الدنيا)، تحقيق عبدالله بن حمد المنصور، أضواء السلف، ط1، سنة 1997م، الرياض، السعودية، 5/ 199.

في عجز البيت الرابع، وفي البيتين: (الخامس، السابع):

5- إِذَا اللَّيْلُ أَضوَانِي بَسَطتُ يَدَ الهَوَى
لِذَكِّ دَيَاجِي الخَطبِ كَي يَطلُعَ الفَجرُ

7- تَكَادُ تُضِيءُ النَّارُ بَينَ جَوَانِحِي
إِذَا صَدَّنِي عَمَّا سَعَيتُ لَهُ أَمرُ

تناصية في التراكيب الشرطية، من خلال الأداة (إذا)، وعلى مستوى السرد والحوار؛ تناصت سردية النص الجديد مع سردية النص الغائب الأساسي في الأبيات العشرين الأول، وامتزجت الحوارية بينهما في الأبيات: (21- 25، 31- 32)، واستمرت العملية السردية في بقية أبيات النص الجديد.

وقد بلغ مستوى التناصية التركيبية درجة التماهي والامتزاج، ولولا وجود حدود العملية التشطيرية؛ لذابت الحدود الشكلية بينهما، ويتراءى ذلك في الأبيات الآتية:

77- وَنَحنُ أُنَاسٌ لَا تَوسُّطَ بَينَنَا
مُلُوكٌ عَلَى التَّحقِيقِ صَوَّانَةٌ غُرُّ

78- فَسَلْ عَن عُلَانَا الدَّهرَ يُخْبِرْكَ أَنَّنَا
لَنَا الصَّدرُ دُونَ العَالَمِينَ أَو القَبرُ

79- تَهُونُ عَلَينَا فِي المَعَالِي نُفُوسُنَا
إِذَا ظُنَّ بِالأَموَالِ فِي نَيلِهَا الغِمرُ

80- فَمَن رَامَ كَسبَ المَجدَ جَادَ بِنَفسِهِ
وَمَن يَخطُبِ الحَسنَاءَ لَمْ يُغلِهَا المَهرُ

81- أَعَزُّ بَنِي الدُّنيَا وَأَعلَى ذَوِي العُلَا
لَنَا الطَّيِّ فِي ظَهرِ البَسِيطَةِ وَالنَّشرُ

82- وَأَعظَمُ مَن فِي الأَرضِ عِزًّا وَبَسطَةً
وَأَكرَمُ مَن فَوقَ التُّرَابِ وَلَا فَخرُ

لقد كانت التناصية مع النص الغائب الأساسي تناصية اقتباس لا تبلغ درجة الاستشهاد التي تمثل الدرجة العليا من الحضور النصي؛ إنما هو حضور اندماج، فغدا ذلك الحضور كتلة واحدة غير متشظية، لا عملية تجميعية، فحسب، دون روابط بين الأجزاء(65).

أمَّا التناصية في الموضوع؛ فقد اشتغلت وفق مسارين:

المسار الأول: إنتاج مضامين جديدة: ويعد إنجازًا تناصيًّا تجاوزيًّا في عملية التشطير المعقدة،

انطوى النص الجديد على إنتاج مضامين جديدة على مستويين؛ المستوى العام (الأغراض)، ومستوى المفهمة الجديدة لمصطلحات لغوية، وتحويلها من حقلها إلى حقول أخرى، وكلا المستويين اتسم بإنتاجية تحويلية تبلغ درجة الضدية.

ففي البيت الأول، وحتى البيت الثامن والثلاثين امتص النص الجديد غرض (الغزل) في النص الغائب الأساسي، وهضمه، ثم أنتج غرضًا جديدًا هو (الحماسة)، بعلاقة بينهما تمثل الضدية، هذا إجمالًا، وتفصيل ذلك: العناصر: (عصي الدمع، الصبر، مشتاق، لوعة، دمعًا، الصبابة) عناصر يتحكم فيها عامل واحد، هو (هوى المحب)، ومستوى تأثر تلك العناصر مترتب على درجة هوى المحب، فكانت في أعلى مستويات التأثر بإذلال الدمع، حتى بلغت ذروتها عند: (تكاد تضيء النار بين جوانحي)، فتلك العناصر بمثابة نتائج لذلك الوجد.

تلك العناصر اللغوية لها مخزون من الدلالات والمفاهيم التي اكتسبتها من تاريخ استعمالها الكثير(66)، فالتصقت بحساسية مفرطة تتراسل مع العاطفة الجياشة، إلا أنَّها قد استثمرت في النص

[65] ينظر: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر- أحمد العواضي أنموذجًا، عصام حفظ الله واصل، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، سنة 2011م، عمان، الأردن، 78، 79.

[66] ينظر: جماليات التناص، أ. د. أحمد جبر شعث، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، سنة 2014م، عمان، الأردن، 213.

الجديد، بتحويلها معطيات، ومدخلات تخلَّق في رحمها (الحماسة)، فأصبحت النتائج معطيات، وعناصر الضعف عناصر قوة انطلق منها النص الجديد؛ ليتجاوز واقع الضعف، وصارت العناصر: (عصي الدمع، الصبر، مشتاق، لوعة، دمعًا، الصبابة)، معطيات قوة تحقق: (المهابة، والعلا)، فعندما كان (الليل) تحت عباءة الغزل في النص الغائب الأساسي رمزًا سلبيًا، يقترن بالهموم، صار تحت عباءة الحماسة في النص الجديد عامل قوة لدك دياجي الخطب، فتحوَّل من رمز سلبي إلى رمز إيجابي.

ومن خلال حركة الضمائر في النص الغائب الأساسي تكشفت مضامين كانت على مستوى بنيته السطحية تحيل إلى المحبوبة التي بث لها الشاعر مشاعر الألم جراء الفراق، وعلى مستوى بنيته العميقة كانت البنية السطحية معادلًا موضوعيًّا؛ لبث مشاعر الألم جراء فراق الشاعر القيادة الميدانية في مواجهة الرومان، فاشتغلت العملية التناصية في النص الجديد على آليات تحويلية؛ إذ حوَّلت الغزل إلى حماسة، وعلى مستوى البنية العميقة حوَّلت مشاعر الانكسار والتحسر إلى مشاعر الإباء والمقاومة، والتطلع إلى العلياء، لتتحقق الحماسة بعد الغزل، والتطلع بعد الانكسار.

ولم تقف الإنتاجية التناصية في النص الجديد بحماسيتها على عتبات الغزل لتصارعها؛ إنَّما لتنفيها، ويتراءى ذلك في البيت (الثامن عشر):

18- وَلَسْتُ بِمُشْتَاقٍ وَلَا ذِي صَبَابَةٍ
لِإِنْسَانَةٍ فِي الحَيِّ شِيمَتُهَا الغَدرُ

ولم تكن تلك عملية نفي، فحسب، بل واكبتها عملية إحلال، فحركة الضمائر في النص الجديد من البيت الأول إلى البيت الثامن والثلاثين تحيل إلى (العلياء)؛ إذ أفصح عنها البيت (الرابع والعشرين):

24- فَتًى قَالَ لِلعَلِيَاءِ- لَمَّا سَمَا بِهَا-:
قَتِيلُكِ، قَالَتْ: أَيُّهُم؟ فَهُمُ كُثْرُ!

فالمخاطب في تلك الأبيات هي: (العلياء)، والحوارية فيها مع (العلياء)، فامتزجت عمليتان مجازيتان، وهما تجسيدية (العلياء)، وتشخيصية (العلياء).

المسار الثاني: ردم الفجوات في النص الغائب الأساسي:

من البيت التاسع والثلاثين إلى البيت الأخير، أنتج النص الجديد عملية تتمثل في ردم الفجوات التي تخللت النص الغائب الأساسي، ومنه ما يتراءى في:

39- وَإِنِّي لَنَزَّالٌ بِكُلِّ مَخُوفَةٍ
بِهَا لِلفَتَى فِي كُلِّ نَاحِيَةٍ ذِكْرُ

40- وَأَبْرُزُ فِي مَيْدَانِ كُلِّ كَرِيهَةٍ
كَثِيرٍ إِلَى نُزَّالِهَا النَّظَرُ الشَّزرُ

41- وَإِنِّي لَجَرَّارٌ لِكُلِّ كَتِيبَةٍ
مُؤَيَّدَةٍ مَا إِنْ يَضِيعَ لَهَا وُتْرُ

42- سِلَاحُ بَنِيهَا المَوْتُ فِي حَومَةِ الوَغَى
مُعَوَّدَةٍ أَلَّا يُخِلَّ بِهَا النَّصرُ

43- فَأَظْمَأُ حَتَّى تَرتَوِي البِيضُ وَالقَنَا
وَتَغْشَى نَوَاصِي الخَيلِ أَرْدِيَةٌ حُمرُ

44- وَأُحْكِمُ فِي أَعْنَاقِهِم ضَرْبَ مَخذَمِي
وَأَسغَبُ حَتَّى يَشْبَعَ الذِّئْبُ وَالنَّسرُ

45- وَلَا أُصبِحُ الحَيَّ الخَلُوفَ بِغَارَةٍ
وَلَو كَانَ لِي فِيها مِنَ المَغنَمِ الوَفرُ

46- وَلَمْ أَستَجِزْ قَتْلَ البَرِيِّ وَسَلبَهُ
وَلَا الجَيْشَ مَا لَمْ تَأْتِهِ قَبلِيَ النُذرُ

47- وَيَا رُبَّ دَارٍ لَمْ تُخِفنِي مَنِيعَةٍ
تَقَاصَرَ عَنْهَا الطَّرْفُ وَانبَهَرَ الفِكْرُ

في هذه الأبيات سبقت المخوفة الذِّكر، وكانت المبارزة ذروة الشجاعة والإقدام، وتأييد الله سابق الانتصار، والموت سلاح ييأس أمامه العدو، والخيل أداة حربية مركزية، والالتحام الصفري يتمثل في ضرب الأعناق، وغياب غريزة الطمع في المغنم سبب لامتناع الإغارة، ومجانبة قتال غير المقاتلين مبدأ إسلامي إنساني، وعجز الأبطال عن فتح منيعات الحصون مقارنة تبرز عظمة المفتخر.

وهنا تتراءى قدرة الأديب الإبداعية، ومخزونة الإبداعي بتجاوزه الحدود الضيقة للحرية التناصية مع النص الغائب الأساسي، فمن الغزل إلى سعة الأفق الحماسي، والتحول التناصي إلى النقيض، بل استثمار نتائج الحقل العاطفي للوجدان، بتحويلها معطيات فعالة للحماسة، ثم ردم الفجوات، فظهر أن التشطير بوصفه تناصًا اقتباسيًا موسعًا ليس بعدوان على أملاك الآخرين، ومحصولات قرائحهم؛ إنما تعتمد الطريقة الشعرية على التداعي، والتداعي يسوق محصلات تشبه أن تكون ضرورية(67).

وثمة تناصية أدبية إشارية في النص الجديد مع غير النص الغائب الأساسي؛ منها في البيتين (السابع والثلاثين، الخمسين):

37- تَجَفَّلُ حِينًا ثُمَّ تَدْنُو كَأَنَّمَا
يُسَاوِرُهَا مِنِّي المَهَابَةُ وَالذُّعْرُ

50- وَمَقبَنُها بَعدَ التَّقَدُّمِ جَاءَنِي
هَزِيمًا وَرَدَّتنِي البَرَاقِعُ وَالخُمرُ

ففي الأول منهما تناصية مع قول أبي تمام (ت 231هـ):

تَبْدُو وَيَحْجُبُهَا الجَمِيمُ كَأَنَّهَا
عَذْرَاءُ تَبْدُو تَارَةً وَتَخَفَّرُ(68)

وفي الثاني منهما تناصية مع قول حسان بن ثابت (ت 54هـ):

تَظَلُّ جِيادُنا مُتَمَطِّراتٍ
يُطَلِّمُهنَّ بالخُمُرِ النساءُ(69)

لم يستدع النص الجديد في تناصيته مع بيت أبي تمام العاطفة؛ إنَّما الحركة التي تساور المشبه، حيث استل النص الجديد من ثنايا بيت حسان ما ينسجم مع سياقه الخاصة؛ إذ الشطر من بيت النص الجديد كناية عن (التردد)، ثم حضرت أداة التشبيه (كأنما)، لا لتشبه؛ إنَّما لتحلل سرّ ذلك التردد، وفيه تبيين لسرعة الحركة، والتناصية مع بيت حسان تشف عن طبيعة الحركة التي تتمثل في لطم النساء وجوه الخيل بالخمر، وفي البيت (الثالث والثلاثين):

33- وَقَلَّبْتُ أَمْرِي لَا أَرَى لِيَ رَاحَةً
أُسَرُّ بِهَا إِلَا المُثَقَّفَةُ السُّمرُ

تناصية مع قول الشاعر لقيط بن وداعة الحنفي (ت هـ):

إِذَا مَا ابْتَنَى النَّاسُ الحُصُونَ فَإِنَّمَا
حُصُونُ بَنِي لأُمٍ مُثَقَّفَةٌ سُمْرُ(70)

ظهر أن (المثقفة السمر) في النص الجديد، هي (الرماح – آلة الحرب)، فكانت الحصون التي استغني بها عن الحصون الحقيقية، والمعول عليها في المواجهة، فبها تنهار الحصون الحقيقية، فحضرت (المثقفة السمر) بدلالاتها الحقيقية، في مقابل دلالاتها التشبيهية في البيت المتناص معه، في عملية تشبيهية استغنت عن الرماح بالحصون في المواجهة، فنمت

[67] ينظر: عبد الوهاب البياتي والشعر العربي الحديث، عباس إحسان، دار بيروت، ط1، سنة 1995م، بيروت، لبنان، 24.
[68] ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، ط4، (ت)، القاهرة، مصر، 2/ 195.
[69] ديوان حسان بن ثابت، شرحه عبدأ مهنا، دار الكتب العلمية، ط2، سنة 1994م، بيروت، لبنان، 19.
[70] الحماسة البصرية، علي بن أبي الفرج بن الحسن البصري، تحقيق مختار الدين أحمد، عالم الكتب، ط1، (ت)، بيروت، لبنان، 1/ 11.

التناصية عن الشجاعة والإقدام التي لم تظهر في البيت المتناص معه، وفي البيت (الأربعين):

40- وَأَبْرُزُ فِي مَيْدَانِ كُلِّ كَرِيهَةٍ
كَثِيرٍ إِلَى نُزَّالِهَا النَّظَرُ الشَّزرُ

تناصية مع قول صريعُ الغَواني (ت 208هـ):

فَأَعرِفُ فِيهَا الوَصْلَ فِي لِينِ طَرْفِهَا
وَأَعرِفُ فِيهَا الهَجْرَ فِي النَّظَرِ الشَّزْرِ(71)

وقال الشاعر الأحول الأزدي (ت 90هـ):

حَمِدْتُ إِلَهِي؛ إِذْ بُلِيتُ بِحُبِّهَا
عَلَى حَوَلٍ يُغْنِي عَنِ النَّظَرِ الشَّزْرِ(72)

وقال العباس بن الأحنف (ت 192هـ):

إِذَا مَا التَقَينَا كَانَ أَكثَرَ حَظِّنِا
وَغَايَةَ مَا نَرضَى بِهِ النَّظَرُ الشَّزْرُ(73)

في الأبيات تواتر: (النَّظَرُ الشَّزْرُ) متعالقًا بعاطفة الحب التي تنداح عنها تلك النظرة، فلم يخرج بيت منها عن تلك العاطفة (العشق)، فتلك النظرة الشزرية هي أدنى مستوى تدفع به المشاعر لنظر المحب؛ كي يخطف خلسة نظرة للمحبوبة، فاختصت تلك النظرة بحقل: (الغزل)؛ ليتناص معها بيت النص الجديد، ولكن في ميدان جديد، هو ميدان المعركة المختص بحقل (الحماسة)، فالخوف الكامن في صدور الفرسان استدعى تلك النظرة الشزرية، في محاولة؛ لتحاشي المواجهة، وذلك من خلال آليات تناصية تحويلية، فاختص (النظر الشزر) بالخوف، بعدما كان خاصًا بالحب، وفي البيت (الخامس والثلاثين):

35- فَعُدْتُ إِلَى حُكْمِ الزَّمَانِ وَحُكْمِهَا
وَفِي مُهْجَتِي مِمَّا أُكَابِدُهُ جَمْرُ

تناصية مع قول فتيان علي الأسدي (ت 615هـ):

فكُنْ سَالِكًا حُكمَ الزَّمَانِ فَإِنَّه
يَجُورُ مِرَارًا ثُمَّ يَحْنُو فَيَعْدِلُ(74)

وذلك في عملية تشف عن طبيعة حكم الزمان في كونه يجور باستمرار، إلا أن استمراريته- بعد تراخٍ- لفاعلية الحنو؛ يعدل؛ لتضيف التناصية أن طبيعة حكم الزمان تلك هي ذاتها طبيعة حكم المخاطبة، وبتلك العملية ذاتها.

لقد تناص النص الجديد مع سوى النص الغائب الأساسي؛ أمَّا لإحالة تفاصيل العملية الحركية على النص الغائب، وإمَّا للاستعانة بمتعالية تناصية لمواجهة مع العدو.

ثالثًا: التناصية التاريخية:

وردت قصص في التاريخ العربي، وسيره تتعلق باتقاء بعض المقاتلين القتل أثناء المعركة بكشف عوراتهم؛ منها: تبارز الإمام علي بن أبي طالب- عليه السلام- ، وأبو سعد بن أبى طلحة، فضربه الإمام علي، فصرعه، ثم انصرف، ولم يجهز عليه، فقال له بعض أصحابه: أفلا أجهزت عليه؟ فقال: إنه استقبلني بعورته، وقد فعل ذلك الإمام علي- عليه السلام- يوم صفين مع بسر بن أبي أرطاة لما حمل عليه؛ ليقتله أبدى له عورته، فرجع عنه، وحمل الإمام علي- عليه السلام- على عمرو بن العاص في بعض أيام صفين؛ ليقتله، فأبدى عمرو عورته، فرجع عنه الإمام علي

[71] العقد الفريد، شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، دار الكتب العلمية، ط1، 1404هـ، بيروت، لبنان، 2/ 204.
[72] يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، عبد الملك بن محمد أبو منصور الثعالبي، تحقيق د. مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1، سنة 1983م، بيروت، لبنان، 4/ 155.
[73] محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، أبو القاسم حسين بن محمد الراغب الأصبهاني، مكتبة الحياة، سنة 1961م، بيروت، لبنان، 2/ 125.
[74] خريدة الدهر وجريدة العصر، عماد الدين محمد بن أحمد الأصبهاني، تحقيق أحمد أمين، شوقي ضيف، إحسان عباس، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، سنة 2005م، القاهرة، مصر، 2/ 274.

لافتًا وجهه مستدبرًا له(75)، وجاء في البيت (الثامن والستين):

68- وَلَمْ أَستَجِزْ رَدَّ المَنَايَا بِهَفْوَةٍ
كَمَا رَدَّهَا يَومًا بِسَوءَتِه (عَمْرو)

فاستدعى النص الجديد ذاك الحدث التاريخي؛ نافيًا إمكانية الاستعانة بتلك التقنية الدفاعية لدفع المنية، وذلك لكونها هفوة سقط فيها (عمرو بن العاص)؛ إذ القتل أهون وطأة من كشف العورة، فرسخ ذلك الاستدعاء قيمًا روحية وفكرية تصل القديم بالحديث، في جدلية حية، فحقق لها النص الجديد الاستدامة(76).

مع تعدد من كشف عورته فينة مواجهة الإمام علي- علي السلام-؛ فقد اختير في محور الاستبدال (عمرو) خاصة، وذلك لما له من حضور المخزون الثقافي للشاعر؛ إذ يعد من ألد خصوم الإمام علي- عليه السلام-، وثمة تلويح تناصية لمقام الإمام علي- عليه السلام- في صفحه عن ألد خصومه، وهو صفح معبِّر عن كريم خلقه العربي الإسلامي الأصيل، فمنح ذلك شخصية الإمام علي- عليه السلام- لونًا من الجلال والعراقة(77).

إنَّ التناصية مع ذلك الحدث التاريخي (نسق ثقافي) تسرب في النصين (الغائب الأساسي / الجديد)، وأضاف النص الجديد وصفها (هفوة)، لا ينبغي السقوط فيها، وانداح كلاهما عن مرجعية ثقافية موحدة في النظرة العقدية الشريفية للإمام علي- عليه السلام-، والتحقيرية لعمرو بن العاص.

لقد تجلت في النص الجديد التناصية الدينية، والأدبية، والتاريخية، بتناصية تجلٍّ مباشرة، امتزجت بها تناصية غير مباشرة (تناصية خفاء)، وهي تناصية يستنتجها الأديب استنتاجًا، ويستنبطها استنباطًا، ويستدل عليها من بين ثنايا النص، كما قد يخمنها تخمينًا، ويعتمد القارئ على مخزونه الثقافي، وينتج وفق ذلك المخزون(78).

انطوى النص الجديد تناصية خفاء، نهضت على علاقات متشابكة ومتداخلة بين ثلاث مرجعيات، المرجعية الأولى (واقع) شاعر النص الجديد، والمرجعية الثانية (النص الغائب الأساسي)، والمرجعية الثالثة (واقع) شاعر النص الغائب الأساسي؛ تتحكم في العناصر الشكلية والمضمونية للنص الغائب الأساسي تأثيرات عالم (المرجع - الواقع)، حيث كانت ظروف السجن بما تكتنفه من ضغوط نفسية، وانكفاء على الذات تتراسل مع الذات الشاعرة فينة ولوجها عالم الرؤيا، وبوصفها أدوات ضاغطة تتحكم في عملية انسياب العاطفة، وما ينتج عنها من تراكيب على المستوى الاختيار والتركيب (السكرونية / الديكرونية).

أمَّا ما أنتجته تلك العوامل الضاغطة؛ فهو بث آلام الفراق للمحبوبة، ومعاني الانكسار فينة الأسر، وهذا ما هضمه شاعر النص الجديد، واستوعبه، بل وتعاطف معه، لا ليؤكده؛ إنَّما هو تعاطف تجاوزي.

لقد سعى عالم رؤيا النص الجديد تجاوز عالم (المرجع - الواقع) المؤثرة سلبًا على عالم رؤيا النص الغائب

[75] ينظر: السيرة النبوية، أبو الفداء إسماعيل بن كثير، تحقيق مصطفى عبد الواحد، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، (ت)، بيروت، لبنان، 3/ 39، 40.
[76] ينظر: استدعاء الشخصية التاريخية التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. علي عشري زايد، دار الفكر العربي، سنة 1997م، القاهرة، مصر، 16، 24.
[77] ينظر: الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، ط5، سنة 1994م، القاهرة، مصر، 306.
[78] ينظر: التناص في الشعر العربي الحديث، 16.

الأساسي، أو بمعنى أصح تقديم ما ينبغي أن يكون عليه عالم رؤيا النص الغائب الأساسي، كما هو على المستوى (المرجعي – الواقعي) لشاعره، مسلوبًا منه تلك السلبيات مع استثمار المخزون الثقافي؛ فجاء النص الجديد بمتعاليات محايثة تشف عنها العملية التناصية التحويلية على مستوى البنية السطحية من (الغزل) إلى (الحماسة)، وعلى مستوى البنية التحتية من مشاعر الانكسار إلى مشاعر التطلع إلى العلياء، ذلك من جهة، ومن جهة أخرى، وللأسباب ذاتها، حضرت تناصية ردم الفجوات التي سعت مع توليد مضامين جديدة إلى تناصية غير مباشرة لوحت بما يجب أن يكون عليه أبي فراس في عالم رؤياه، فهذا المقام الذي يليق به.

إن معطيات المخزون المعرفي للشاعر أحمد حميد الدين على المستوى (المرجعي – الواقعي)، ومن موقع الحاكمية السياسية؛ ولدت مشاعر التطلع للعلياء، والتجاوز للمحن والآلام، فلا انكسار مع الحاكمية السياسية، فتناص نصه مع النص الغائب الأساسي، ومع المستوى (المرجعي – الواقعي) لشاعره معًا، فتم إنتاج التعالي، بعد التجاوز؛ ليوحي من ثم بأن ما ينبغي لأمير، كأبي فراس هو التعالي على الآلام بالحماسة، ثم ما ينبغي لشاعر، كأبي فراس ما ردم النص الجديد من فجوات، فقدَّم النص الجديد صورة مثالية لأبي فراس وقصيدته، وذلك فيما يطلق عليه في الوظائف التناصيات: (النمذجة)؛ إذ نمذجت الشخصية المتخيلة لأبي فراس، مكتملة الجوانب؛ لتصييرها طابعًا عامًا، مستلهمة باستمرار زمكانيًّا، ويصلح القياس عليها.

المبحث الرابع: قوانين التناصية في النص الجديد:

1- قانون الاجترار:

هو اجترار لفظي يتعلق باستدعاء اللفظ دون قيمة جديدة، في عملية تكرار النص الغائب من دون تغيير أو تحوير، مما يسهم في مسخ النص الغائب؛ لأنه لم يطوره، ولم تجاوزه، فقبع كما هو معادًا؛ وإن طرأ عليه تغيير طفيف، لا يمس جوهره(79).

حضر في النص الجديد الاجترار بنوعيه: (الخارجي / الداخلي)، وأهمها ما وقع في القافية، فوردت أعلى نسبة للاجترار الحرفي الخارجي في النص الجديد باستدعاء ملفوظ: (الهجر) ثلاثة استدعاءات، وذلك في قافية البيت: (التاسع، الخامس والعشرين، والتاسع والعشرين):

9- مُعَلِّلَتِي بِالوَصلِ وَالمَوتُ دُونَهُ
لِكِ الوَيلُ سِيَّانَ التَّوَاصُلُ وَالهَجرُ

25- فَقُلتُ لَهَا: لَو شِئْتِ لَمْ تَتَعَنْتِي
فَمَا رَاعَنِي مِنْكِ التَّعَنُّتُ وَالهَجرُ

29- وَأَيقَنْتُ أَلَّا عِزَّ بَعدِي لِعَاشِقٍ
وَكُلُّ كَلَامٍ فِي الغَرَامِ هُو الهَجرُ

وهو استدعاء مصدره النص الغائب الأساسي في البيت (الرابع والثلاثين):

34- وَذَاكَ العُلَا يُصبِي فُؤَادِي وَإِنَّهُ
إِذَا البَيْنُ أَنْسَانِي أَلَحَّ بِيَ الهَجرُ

في النص الغائب الأساسي يفيد ملفوظ: (الهجر) فاعلية إلحاحية أمام ما قد يحققه الفراق من النسيان، في حين يتوجه ملفوظ: (الهجر) في البيت (التاسع) إلى التساوي بين الهجر والوصل؛ لتحييد إمكانات المعللة التأثيرية، ثم يأتي النفي لتأثيرات (الهجر) في

[79] ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، دار التنوير، ط2، سنة 1985م، بيروت، لبنان، 253.

البيت (الخامس والعشرين)، ثم إعلان الأفول النهائي لتأثيرات (الهجر) في البيت (التاسع والعشرين).

ويتراءى تبئير النص الغائب الأساسي لفاعلية الهجر التأثيرية على قلب المحب، فعمل النص الجديد على تبئير فاعلية (الهجر) على مشاعر طالب العلا، ثم الاجترار في البيت (التاسع) عملية استباقية؛ لتحييد فاعلية الهجر على قلب المحب، ثم التأييس من فاعلية الهجر في البيت (الخامس والعشرين)، ثم في البيت (التاسع والعشرين) الإيذان بتجاوز تأثيرية الهجر، وذلك كله عملية استباقية لما انطوى عليه النص الغائب الأساسي من فاعلية الهجر.

وإذا كان ذلك الاجترار عملية استباقية؛ فإن ثمة عملية اجترار ارتدادية، حيث اعتمد النص الجديد على تكرار كلمات في القافية سبق ورودها في النص الغائب الأساسي، فجاء ملفوظ (أمر) في قافية النص الغائب من البيت (الثاني):

2- سَمَتْ بِكَ أَخلَاقٌ فَمَا قِيلَ بَعدَهَا
أَمَا لِلهَوَى نَهيٌ عَلَيكَ وَلَا أَمرُ

وتكرر الملفوظ في النص الجديد في البيتين (الحادي والخمسين، الثالث والسبعين):

51- وَسَاحِبَةِ الأَذْيَالِ نَحوِي لَقِيتُهَا
وَفِي نَفْسِهَا مَمَّا أَلَمَّ بِهَا أَمْرُ

73- سَيَذْكُرُنِي قَومِي إِذَا جَدَّ جِدهُمُ
وَدَاهَمَهُم خَطبٌ وَأَعوَزَهُم أَمرُ

وهذا يعد اجترارًا قد يسلب النص الجديد بعض خصائصه إلا أن إنعام النظر يفي بتحول جذري، فملفوظ (أمر) في البيت (الحادي والخمسين) يفيد معنى (خطب كبير وجلل)، وهو ذاته في البيت (الثالث والسبعين)، وذلك في سياق الإنكار والاستغراب من تلاشي سلطة فاعلية الهوى؛ كانت تتوجه دلالة (أمر) في البيت الثاني، فإن كان النص الجديد قد تجاوز الاجترار الحرفي لما في البيت الثاني؛ أي تجاوز الاجترار الخارجي؛ فقد ألم به الاجترار الداخلي في البيتين (الحادي والخمسين، الثالث والسبعين)، أمَّا بقية الاجترارات في القافية؛ فخص بها الجدول رقم (1).

الجدول (1)

عملية الاجترار في ملفوظات القافية

م	الملفوظ	الاجترار الخارجي	الاجترار الداخلي	نوعية الاستدعاء
1	الدَّهر	1		استباقي
2	الفَجر	5		استباقي
3	الكِبر	19		ارتدادي
4	البَدر	21		استباقي
5	الصَّبر	31		ارتدادي
6	ذكرُ	ـــ	13، 39	ـــ
7	حُمر	43		استباقي
8	الوفر	45		استباقي
9	الفِكر	47		ارتدادي
10	الذِّعر	ـــ	37، 49	ـــ
11	الصُّفر	53		استباقي

مما يلاحظ في الجدول رقم (1) الاستدعاء الاستباقي، للملفوظات: (الدهر، الفجر، البدر، حُمر، الوفر، الصفر)؛ إذ استبق النص الجديد ملفوظ: (الدهر) في البيت الأول، قبل استدعائه من النص الغائب الأساسي في البيت (الثاني والثلاثين)، فكان اجترارًا حرفيًّا؛ إذ الدلالة واحدة: (الزمنية)، وإن اختلف دورها في السياق، ولعل إنعام النظر في عنصري الاستباق والسياق قد يشف عن كون الاجترار الاستباقي عمل على تشكل علاقة بين الدهر والشاعر، وتم تثبيت تلك العلاقة في البيت الأول، أمَّا طبيعة العلاقة؛ فهي أن للشاعر فاعلية تأثيرية على الدهر، مما جعل الدهر

يتحاماه، فتم التأسيس لهذه العلاقة قبل حضور (الدهر) في البيت (الثاني والثلاثين) في تناصية مع النص الغائب الأساسي؛ وذلك لتأكيد نفي الفاعلية التأثيرية للدهر على الشاعر، بل ليوحي استحالة التأثير؛ لأن الدهر هو الخاضع لتأثيرية الشاعر، لا العكس.

وفي استدعاء ملفوظ: (الفجر) اجترار حرفي، في ضرورة شعرية، وفي استدعاء ملفوظ: (البدر) استدعاء حضوريًا يشف عن دوره الفاعل قبل افتقاده في البيت في البيت (الرابع والسبعين)، فلا بد من حضوره الفاعل قبلًا؛ كي يدرك مدى قدر الافتقار له، والاجترار الحرفي الاستباقي لـ: (حمر)؛ لأن تخضب المقاتلين بالدم لا يتأتى إلا بعد تخضيب الخيل به.

وفي حالة يتيمة يأتي ملفوظ: (الوفر)، لمعنيين مختلفين، ففي النص الجديد هو صفة للمغنم، وفي النص الغائب الأساسي (المال)، و(الصفر): الفضة، وفي استدعائه اجترار حرفي، في ضرورة شعرية.

واستدعي استدعاء ارتداديًا: (الكبر، الصبر، الفكر)، فنم (الكبر) عن مواجهة بين كبرين: الأول: كبر الشاعر، والثاني: كبر المحبوبة، فلا سبيل لمواجهة كبر المحبوبة إلا بكبر مثله، يضاهيه، واستدعي ملفوظ: (الصبر) من شطر النص الغائب الأساسي؛ لترديد أسلوبي في البيت (الحادي والثلاثين). واستدعي: (الفكر)، لضرورة شعرية، أمَّا الاجترار في: (ذكر، العذر)؛ فإنه يؤثر سلبًا على شاعرية التجربة الشعرية.

2- قانون الامتصاص: يشكل أعلى رتبة من السابق، فهو أكثر قدرة من سابقه على خلق شعرية النص الجديد؛ إذ يتعامل من السابق تعاملًا حركيًّا تحويليًّا، لا ينفي الأصل، بل يسهم في استمراره جوهرًا، قبالًا للتجديد، فيعيد صياغته وفق متطلبات فكرية وجمالية وتاريخية، ويقابله التناص المعنوي(80).

وقد اشتغل النص الجديد في تناصيته مع النص الغائب الأساسي وفق قانون الامتصاص، ومنه في الأبيات الآتية:

73- سَيَذْكُرُنِي قَومِي إِذَا جَدَّ جِدهُمُ
وَدَاهَمَهُم خَطبٌ وَأَعوَزَهُم أَمرُ

74- وَتَعلمُ أَنِّي بَدرُ كُلِّ دُجُنَّةٍ
وَفِي الليلَةِ الظَّلْمَاءِ يُفْتَقَدُ البَدرُ

75- وَلَو سَدَّ غَيرِي مَا سَدَدْتُ اكتَفَوا بِهِ
عَلَى أَنَّ غَيرِي لَا يُسَدُّ بِهِ ثَغرُ

76- وَرُبَّ فَتًى لَا يَعرِفُ النَّاسُ قَدرَهُ
وَمَا كَانَ يَغلُو التِّبرُ وَلَو نَفَعَ الصُّفرُ

77- وَنَحنُ أُنَاسٌ لَا تَوسُّطَ بَينَنَا
مُلُوكٌ عَلَى التَّحقِيقِ صَوَّانَةٌ غُرُّ

78- فَسَلْ عَن عُلَانَا الدَّهرَ يُخْبِرْكَ أَنَّنَا
لَنَا الصَّدرُ دُونَ العَالَمِينَ أَو القَبرُ

79- تَهُونُ عَلَينَا فِي المَعَالِي نُفُوسُنَا
إِذَا ظُنَّ بِالأَموَالِ فِي نَيلِهَا الغِمرُ

80- فَمَن رَامَ كَسبَ المَجدَ جَادَ بِنَفسِهِ
وَمَن يَخطُبِ الحَسنَاءَ لَمْ يُغلِهَا المَهرُ

81- أَعَزُّ بَنِي الدُّنيَا وَأَعلَى ذَوِي العُلَا
لَنَا الطَّيِّ فِي ظَهرِ البَسِيطَةِ وَالنَّشرُ

82- وَأَعظَمُ مَن فِي الأَرضِ عِزًّا وَبَسطَةً
وَأَكرَمُ مَن فَوقَ التُّرَابِ وَلَا فَخرُ

لقد امتص النص الجديد حكم النص الغائب الأساسي، لا لينفيها؛ إنما ليحقق لها الاستمرارية، من خلال توليد معانٍ إضافية، ففي البيت (73) تولَّد من

[80] ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، 253.

ملفوظ: (جدهم) انفتاح على (وَدَاهَمَهُم خَطبٌ وَأَعوَزَهُم)، وفي البيت (74) تخلقت دلالات (بدر كل دجنة)، وما يكتنفها من أهميات في رحاب السواد الحالك الذي يفتقد فيه البدر، فأصبحت (أل) للعهد الذكري بعد أن كانت للجنس، وفي البيت (75) تحوير الاكتفاء من عموميته إلى خصوصية لسد الثغر، وذلك لما له من أهمية في سياق الحماسة، وفي البيت (76) ظهر أنه تتأتى قيمة الشيء من افتقار المقام له، مما قد يجعل الشيء يفضل على قرينه في مواضع، في حين يفضل الآخر في سواها مواضع، ولا يتأتى في ذلك التناوب، فكانت المعيارية: (قدره) عملية توجيهية للأفضلية المطلقة.

وفي البيتين (77، 78) اشتغل النص الجديد تعاملًا حركيًّا تحوليًّا؛ إذ أصبح الآخرون هم المخبرون، مما يشف عن ذيوع ذلك الصيت في الآفاق، وهذا له وقع أقوى في التأثير من إخبار الشخص عن نفسه، فحقق له الاستمرارية من خلال إخبار الآخرين المستمر.

وفي الأبيات الأربعة الأخيرة؛ حضر عنصر المال، بما ينطوي عليه من إمكانات قد تعجز عن بلوغ المعالي، بل المال بالعكس ليس إلا أحد الوسائل لبلوغ المعالي، ويأتي نموذج عملي في البيت الحادي والثمانين للعز والعلا؛ ليختم النص الجديد بخلق توازن معنوي، فاسم التفضيل (أعظم) وازن اسم التفضيل (أكرم).

3- قانون التحوير: هو أعلى مرحلة في قوانين التناصية، حيث ينطلق الشاعر بواسطته من منطلق الهدم، وعدم التسليم، فيغيره، ويعيد بناءه(81)، وهو قانون قد يخفق فيه بعض المشطرين، إلا أن النص الجديد بما يمتلك صاحبه من ذخيرة معرفية، ومخزون ثقافي، وطاقات إبداعية قد تجاوز ذلك الخطل، فهشم الخصوصيات الغزلية للنص الغائب الأساسي؛ وتم بناء خصوصية جديدة للنص الجديد تتمثل في الحماسة.

وعلى الرغم من خصوصية الغزل بحقل لغوي، فإن النص الجديد لم يستبعد ملفوظات ذلك الحقل؛ لكونها لا تتسق والخصوصيات الحقلية للحماسة؛ إنما اشتغل على استثمارها ألفاظًا وتراكيبًا بعد تهشيم خصوصيتها الغزلية؛ لتكون معطيات أولية لبناء الحماسة.

وعملية (الأسر) في النص الغائب الأساسي تنطوي على مضمنات سلبية تتوجه للأسير، فاشتغل النص الجديد على تهشيمها، في البيتين (59، 60)، وبناء متعاليات تعلي من شأن الأسير، فلولا مواجهته للنائبات بلا تردد ولا إحجام؛ لما وقع في الأسر، وهذا يعلي بشأن الأسير، ولا يحط من قدره؛ ليأتي من ثم ما يؤكد تلك المتعاليات في البيت: (96- 72)؛ ليحقق النص الجديد أعلى مرتبة، من خلال هذا القانون.

وضمن قانون التحوير يأتي في النص الجديد (الرفض)، ومنه (رفض الفراق)، وآلامه، والتعالي عليه في سبيل الوصول بالذات إلى الحياة الكريمة، ومنه (رفض الخوف): فجاء في الأبيات: (39- 42):

39- وَإِنِّي لَنَزَّالٌ بِكُلِّ مَخُوفَةٍ
بِهَا لِلفَتَى فِي كُلِّ نَاحِيَةٍ ذِكْرُ

40- وَأَبْرُزُ فِي مَيْدَانِ كُلِّ كَرِيهَةٍ
كَثِيرٍ إِلَى نُزَّالِهَا النَّظرُ الشَّزرُ

41- وَإِنِّي لَجَرَّارٌ لِكُلِّ كَتِيبَةٍ
مُؤَيَّدَةٍ مَا إِنْ يَضِيعَ لَهَا وُتْرُ

42- سِلَاحُ بَنِيهَا المَوْتُ فِي حَومَةِ الوَغَى
مُعَوَّدَةٍ أَلَّا يُخِلَّ بِهَا النَّصرُ

[81] ينظر: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، 253.

ثم حضر (رفض البخل)، فالإنسان لديه نزعة فطرية تتمثل في الحرص على المال، فقال تعالى: ﴿وَتُحِبُّونَ الْمَالَ حُبًّا جَمًّا﴾(82)، ومع إلحاح هذه النزعة الفطرية، ومعاضدة واقع العوز والافتقار على مستوى (المرجع – الواقع) لدى العرب القدماء إلا أنهم يذمون البخل، فالبخيل عند العرب منبوذ مكروه، وقد تناص النص الجديد مع هذه القيمية العربية الأصيلة، وذلك في الأبيات: (56– 58):

56– وَلَا بَخِلتْ نَفْسِي بِمَالٍ جَمَعتَهُ
وَلَا بَاتَ يُثنِينِي عَن الكَرَمِ الفَقرُ

57– وَمَا حَاجَتِي بِالمَالِ أَبغِي وُفُورَهُ
فَلَيسَ لِهَذَا المَالِ فِي نَظَرِي قَدرُ

58– وَإِنِّي امرُؤٌ بِالمَالِ لِلعِرضِ أَتَّقِي
إِذَا لَمْ أَفِرْ عِرضِي فَلَا وَفَرَ الوَفرُ

نتائج الدراسة ومناقشتها:

1– البيئة الثقافية المشتركة بين الشاعرين (أبي فراس الحمداني، أحمد يحيى حميد الدين)، جعلت اللاحق يتأثر بالسابق، مما أنتج تشطيره قصيدة: «أَرَاكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شِيمَتُكَ الصَّبْرُ».

2– تشطير أحمد يحيى حميد الدين قصيدة «أَرَاكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شِيمَتُكَ الصَّبْرُ» هي عملية تناصية، تفاعل النص الجديد مع النص الغائب الأساسي، ومع نصوص أخرى بإقامة شبكة علاقات متناصة معها، فذابت الفواصل الزمكانية، وتشكَّل نص جديد واحد متكامل، وبخصوصية متفردة.

3– تجلت في النص الجديد: التناصية الدينية، والأدبية، والتاريخية، بتناصية تجلٍّ مباشرة، مع غياب التناصية الأسطورية، ويعود ذلك إلى مرجعيات تناصية للمخزون الثقافي والديني والأدبي والتاريخي لشاعر النص الجديد، وعلى مستوى التناصية غير المباشرة (تناصية الخفاء)، نمذج النص الجديد الشخصية المتخيلة لأبي فراس الحمداني، مكتملة الجوانب؛ لتصييرها طابعًا عامًا، مستلهمة باستمرار زمكانيًّا، ويصلح القياس عليها.

4– وعند تناول قوانين التناصية في النص الجديد، كان قانون الاجترار حاضرًا، الخارجي منه والداخلي، ولا سيما في القافية، وقد اشتغل النص الجديد في تناصيته مع النص الغائب الأساسي وفق قانون الامتصاص، فخلق شعرية النص الجديد؛ إذ تعامل معه تعاملًا حركيًّا، لا ينفيه؛ إنَّما أسهم في استمراره جوهرًا، قبالًا للتجديد، وتجلى قانون التحوير من خلال تهشيم الخصوصيات الغزلية للنص الغائب الأساسي؛ وبناء خصوصية جديدة للنص الجديد تتمثل في الحماسة، واشتغل على استثمارها ألفاظًا وتراكيبًا بعد تهشيم خصوصيتها الغزلية؛ لتكون معطيات أولية لبناء الحماسة، وهشم النص الجديد المضمنات السلبية للأسير في النص الغائب الأساسي، وبناء متعاليات تعلي من شأن الأسير.

التوصيات

1– دعوة الدارسين إلى تناول (فن التشطير)، برؤية تتجاوز اعتباره محاكاة وتقليدًا.

2– يجدر النظر إلى (فن التشطير)، بوصفه تقنية من التقنيات الشعرية المتعلقة بالتفاعل مع الشعر القديم، وبنظرة نقدية تنطلق من الدوافع؛ لتتسع ساحة النقد لأشكال شعرية جديدة بثقافة نقدية مواكبة تبني النصوص القائمة على التفاعل النصي.

3– العودة إلى التراث الأصيل، وإحياء بعض النصوص الأدبية من خلال محاكاتها والكتابة على

[82] سورة الفجر، الآية 20.

غرارها، وفيه توطيد العلاقة الأواصر بين الذوق المعاصر، وجماليات التعبير الشعري القديم من خلال دراسة النصوص التشطيرية مما يمكن الشعراء من استثمار التشطير في تطوير مهاراتهم من خلال تلاقح الأفكار، وتعلم الأساليب الرصينة.

4- الالتفات إلى الإنتاج الأدبي لأحمد يحيى حميد الدين، بوصفه أديبًا، لا حاكمًا سياسيًا؛ ليتسنى دراسة أدبيته الإبداعية برؤية موضوعية.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

- **القرآن الكريم.**

ثانيا: المراجع باللغة العربية:

- **الكتب:**

[1] استدعاء الشخصية التاريخية التراثية في الشعر العربي المعاصر، د. علي عشري زايد، دار الفكر العربي، سنة 1997م، القاهرة، مصر.

[2] الأعلام، خيرالدين الزركلي، دار العلم للملايين، سنة 1980م، بيروت، لبنان.

[3] بدائع المعاني في روائع الموشَّح الصنعاني، جمع وتقديم عبد الخالق محمد المهدي، مكتبة الإرشاد ط1، سنة 1429هـ، صنعاء، اليمن.

[4] بلاغة الحجاج في الشعر العربي- شعر ابن الرومي نموذجًا-، إبراهيم عبد المنعم إبراهيم، مكتبة الآداب، ط1، سنة 2007م، القاهرة، مصر.

[5] تاج العروس من جواهر القاموس، محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني (مرتضى الزَّبيدي)، دار مكتبة الحياة، ط1، سنة 1306هـ، بيروت، لبنان.

[6] تاريخ اليمن المعاصر (1917- 1982م)، مجموعة من المؤلفين السوفييت، ترجمة محمد علي البحر، مراجعة د. محمد أحمد علي، مكتبة مدبولي، (ت)، القاهرة، مصر.

[7] تاريخ اليمن المعاصر، د. عبد الوهاب العقاب، دار ومؤسسة رسلان، ط1، سنة 2009م، دمشق، سورية.

[8] تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط3، سنة 1992م، بيروت، لبنان.

[9] التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر- أحمد العواضي أنموذجًا-، عصام حفظ الله واصل، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، سنة 2011م، عمان، الأردن.

[10] تهذيب اللغة، أبو منصور محمّد بن أحمد الأزهريّ، تحقيق عبد السلام هارون، الدار المصريّة، سنة 1964م، القاهرة، مصر.

[11] جماليات التناص، أ. د. أحمد جبر شعث، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، سنة 2014م، عمان، الأردن.

[12] جماليات الرفض في الشعر العربي- مقاربة تأويلية في شعر أبي تمام، د. سالم محمد العكيدي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، سنة 2015م، عمان، الأردن.

[13] الحماسة البصرية، علي بن أبي الفرج بن الحسن البصري، تحقيق مختار الدين أحمد، عالم الكتب، ط1، (ت)، بيروت، لبنان.

[14] خريدة الدهر وجريدة العصر، عماد الدين محمد بن أحمد الأصبهاني، تحقيق أحمد أمين، شوقي ضيف، إحسان عباس، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، سنة 2005م، القاهرة، مصر.

[15] ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، ط4، (ت)، القاهرة، مصر.

[16] ديوان حسان بن ثابت، شرحه عبدأ مهنا، دار الكتب العلمية، ط2، سنة 1994م، بيروت، لبنان.

[17] الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم (مشروع قراءة شعرية)، صالح بن رمضان، دار الفارابي، ط2، سنة 2000م، بيروت، لبنان.

[18] السيرة النبوية، أبو الفداء إسماعيل بن كثير، تحقيق مصطفى عبد الواحد، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، (ت)، بيروت، لبنان.

[19] شرح ديوان أبي فراس الحمداني، ابن خالويه، إعداد د. محمد بن شريفة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، سنة 2000م، الكويت.

[20] شرح ديوان أبي فراس الحمداني، ابن خالويه، جمعه ونشره وعلَّق على حواشيه سامي الدَّهان، مكتبة الدكتور مروان العطية، سنة 1944م، بيروت، لبنان.

[21] الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، ط5، سنة 1994م، القاهرة، مصر.

[22] صحيح مسلم، مسلم بن الحجاج أبو الحسين القشيري النيسابوري، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، (ت)، بيروت، لبنان.

[23] ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، دار التنوير، ط2، سنة 1985م، بيروت، لبنان.

[24] عبد الوهاب البياتي والشعر العربي الحديث، عباس إحسان، دار بيروت، ط1، سنة 1995م، بيروت، لبنان.

[25] العقد الفريد، شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، دار الكتب العلمية، ط1، 1404هـ، بيروت، لبنان.

[26] العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق د. مهدي المخزومي، د. إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، (ت)، بيروت، لبنان.

[27] القاموس المحيط، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، تحقيق مكتب التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، ط6، سنة 1998م، بيروت، لبنان.

[28] قرى الضيف، عبد الله بن محمد بن قيس (ابن أبي الدنيا)، تحقيق عبد الله بن حمد المنصور، أضواء السلف، ط1، سنة 1997م، الرياض، السعودية.

[29] كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال، علاء الدين علي المتقى الهندي، ضبطه بكري حياني، صفوة السقا، مؤسسة الرسالة، سنة 1989م، بيروت، لبنان.

[30] لسان العرب، أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور، دار صادر، ط6، سنة 1997م، بيروت، لبنان.

[31] محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، أبو القاسم حسين بن محمد الراغب الأصبهاني، مكتبة الحياة، سنة 1961م، بيروت، لبنان.

[32] مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، تحقيق محمود خاطر، مكتبة لبنان ناشرون، طبعة جديدة، سنة 1995م، بيروت، لبنان.

[33] المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات، حامد عبد القادر، محمد النجار، تحقيق مجمع اللغة العربية، مطابع دار المعارف، ط2، سنة 1392هـ، القاهرة، مصر.

[34] موسوعة الأمثال والحكم والأقوال العالمية، منير عبود، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ط2، سنة 2005، بيروت، لبنان.

[35] موسوعة علم الإنسان- المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية-، شارلوت سيمور سميث، ترجمة مجموعة من أساتذة علم الاجتماع، إشراف محمد الجوهري، المركز القومي للترجمة، ط2، سنة 2009م، القاهرة، مصر.

[36] ميخائيل باختين مبدأ الحوارية، تزفتيان تودروف، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، سنة 1996م، بيروت، لبنان.

[37] ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، أحمد الهاشمي، ضبطه وعلَّق عليه علاء الدين عطية، مكتبة دار البيروتي، ط3، سنة ٢٠٠٦م، دمشق، سورية.

[38] النقد الأدبي، د. محمد عبد المطلب، الهيئة العامة لقصور الثقافية، ط1، سنة 2003م، القاهرة، مصر.

[39] وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان،

تحقيق إحسان عباس، دار صادر، سنة 1900م، بيروت، لبنان.

[40] يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، عبد الملك بن محمد أبو منصور الثعالبي، تحقيق د. مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1، سنة 1983م، بيروت، لبنان.

- الرسائل العلمية:

[41] الأنساق الثقافية المضمرة للخطاب السياسي في الشعر الأموي، محمد عبد الله يحيى شرف الدين، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة صنعاء، سنة 2018م، اليمن.

[42] الأنوار المضية في شرح الأخبار النبوية، الإمام يحيى بن حمزة العلوي، دراسة وتحقيق محمد عبد الله يحيى شرف الدين، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية والترجمة، كلية اللغات، جامعة صنعاء، سنة 2011م.

[43] التناص في الشعر العربي الحديث (دراسة نظرية تطبيقية)، عبد الباسط مراشدة، رسالة دكتوراه، سنة 2000م، الجامعة الأردنية، عمان، الأردن.

[44] التناص في شعر إلياس أبو شبكة- غلواء أنموذجًا، يوسف العايب، رسالة ماجستير، سنة 2006-2007م، جامعة العقيد الحاج لخضر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، باتنة، الجزائر.

- **المجلات والدوريات:**

[45] التُّحْفَةُ المُسْلِيَةْ لـ (محمد بن يحيى مُرْغُم ت 1380هـ) تَخْمِيْسُ القَصِيْدَةِ المُنْشِيَةْ لـ (الحسن بن علي بن جابر الهَبَل ت 1079هـ)، دراسة وتحقيق د. محمد عبد الله يحيى شرف الدين، مجلة جامعة صنعاء للعلوم الإنسانية، المجلد (3)، العدد (5)، سنة 2024م.

[46] التماسك في النص المشترك (التخميس والتشطير) بين الشيخ أبي بكر عتيق سنك والشيخ الناصر كبر، طاهر معاذ، مجلة دراسات عربية، قسم اللغة العربية، جامعة بايرو- كنو، العدد (15)، 1/ أكتوبر/ 2020م، نيجيريا.

[47] دلالات التناص في قصيدة (راية قلب)، إبراهيم نصر الله، أحمد الزعبي، مجلة دراسات الجامعة الأردنية، عمان، الأردن، المجلد (2)، العدد (5)، سنة 1995م.