الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر
للعلوم الإسلامية –
قسنطينة

كلية الآداب و الحضارة الإسلامية
قسم اللغة العربية

رقم التسجيل:.....

رقم التسلسل:.....

شعرية المعارضة عند ابن عبد ربه في العقد الفريد

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب المغربي و الأندلسي

إعداد الطالبة
فـدوى ذبّـاح

إشراف الأستاذ الدكتور:
رابـح دوب

لجنة المناقشة

أ.د ناصر لوحيشي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الأمير عبد القادر	رئيسا
أ.د رابح دوب	أستاذ التعليم العالي	جامعة الأمير عبد القادر	مشرفا و مقررا
أ.د الربعي بن سلامة	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري	عضوا مناقشا
أ. د زينب بوصبيعة	أستاذة التعليم العالي	جامعة الأمير عبد القادر	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1434 –1435هـ/ 2013–2014م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ﴾

– سورة إبراهيم من الآية 7 –

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الإهـــداء

إلى كل القلوب التي ضحت من أجل أن يكون وجودي عاليا

أرفع هذا العمل.

الطالبة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المقدمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

يعدّ التأثر والتأثير سمة من سمات الامتزاج بين الناس والقبائل والأمم في عصر واحد أو خلال عصور مختلفة، وبين جنس واحد أو أجناس متعدّدة، وقد تجسّد ذلك في ظواهر أدبية عديـــدة منـــذ العصر الجاهلي وحتى يومنا هذا وفي أشكال كثيرة منها المعارضات الشّعرية، وهي فنّ من الفنـــون الشّعرية الأندلسية التي اشتهرت آنذاك حتى كادت أن تكون سمة خاصّة بالأندلس أكثر من العصور الأدبية الأخرى، وقد أحرز التقدّم الحضاري في المشرق العربي أثرا كبيرا على الثقافة العامة في بـــلاد الأندلس فتبيّن أثر الشّخصية المشرقية وظهرت ملامحها في المجتمع الأندلسي بشكل كبير بعد أن نالت إعجاب الأندلسيين الذين وجدوا فيها مثلا أعلى ونموذجا رفيعا تفرعوا عنه، وتجلى ذلك في العديـــد من صور المعارضات في الحياة الثقافية والأدبية ومنها المعارضات الشّعرية التي حفل بها ديوان الشّعر الأندلسي عندما عارض شاعر الأندلس الفحول من شعراء المشرق كي يبلغ مترلتهم الرفيعـــة علـــى اختلاف عصورهم، ولذا سنقف أمام المعارضات الشّعرية عند ابن عبد ربّه في مدوّنة العقد الفريـــد لبيان سمات شعريتها، وقد صرح فيه صاحبه – حسب اعتقادي – ببعض القضايا الهامة التي تؤسس لشعرية مغربية أندلسية من خلال معارضاته واختياراته لموضوعات وغرائب شعره ونشـــره وانتقائـــه للمقطوعات في النوادر والمنثور والشعر.

و تركز هذه الدراسة على معارضات ابن عبد ربّه الشّعرية وهي من المعارضات الأندلســـية التي ظهرت في وقت مبكر لفحول شعراء العصر الجاهلي والعباسي المحدثين وعلى رأسهم أبي تمـــام الذي تأثر به ابن عبد ربّه تأثرا كبيرا، مع إجراء موازنة نقدية تعقد بين الشاعر المعـــارِض والشـــاعر المعارَض، وتحليل موضوعي لأوجه الالتقاء والتباعد بينهما، والتركيز على تحديد سمات الشـــعرية في شعر المعارضات ليظل الحكم أخيرا على مدى جودتها أو تأخرها معقودا على مستويات الصـــياغة والشكل الذي خرجت به علينا ولذلك آثرتُ أخذ عينات من شعر المعارضـــات لشـــعراء العصـــر العباسي وفي مقدمتهم الشاعر أبو تمام لموازنتها وبيان أوجه التقليـــد والتجديـــد بـــين النمـــوذجين المتعارضين.

و من دوافع اختيار هذا الموضوع ملاحظتي أنّ معظم الدراسات قد اتجهـــت إلى القـــرنين الخامس والسادس الهجريين لتميّز ظاهرة المعارضة ووضوحها وبلوغها درجة النضـــج والاكتمـــال آنذاك، وبقيت المعارضة الشعرية بشكل خاص – فيما أعلم – خلال الحقبة التي سبقت هذين القرنين والتي تعدّ تأسيسا للظاهرة وعودة إلى البواكير غير مدروسة ابتداء بمعارضات ابن عبد ربّه الشـــعرية، وهو من أوائل الشعراء اهتماما بها وتطرقا إليها لأنه يعدّ في رؤوس شعراء الأندلس خلال القـــرنين

الثالث والرابع الهجريين ويضاف إلى ذلك نفي صفة الإبداع والابتكار عن الأدب الأندلسي عامـــة والمعارضات بشكل خاص وسجنهما بين قضبان التقليد للمشارقة لدى السواد الأعظم من النقـــاد، وإذا تحدّثوا عن شعر ابن عبد ربّه أطلقوا مقولات لا تنصفه ولا تضعه موضعه من الأدب والتاريخ، وقد حاول البحث النظر في هذا الموقف النقدي ومناقشته استنادا إلى آراء النقاد للخـــروج بنتيجـــة موضوعية اعتمادا على الدراسة التطبيقية المنجزة في الفصل الأخير من هذا البحث.

و تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن المستوى الجمالي لنص المعارضة الشـــعرية وسمـــات شعريته في بنيته اللغوية والصورية والإيقاعية مع محاولة رصد بعض ظواهر التفوّق أو التقصـــير بـــين الشّاعرين وكذا الملامح المشتركة وملامح الافتراق بين النصين المتعارضين وإبراز مـــا تميّـــزت بـــه الشّخصية الفنية الأندلسية من ملامح إبداعية خاصة بها.

و أما من حيث منهج الدراسة فقد كان منهجي في هذه الرحلة البحثية تاريخيا وصفيا، ممـــا يتيح فرصة النظر في ظاهرة المعارضة الشعرية من زوايا متعدّدة لتفي بغاية هذا البحث، وللنهوض بهذه المهمة اعتمدت على المنهج التاريخي الذي مكنني من معرفة مدى تأثر الشاعر بمن سبقوه ومدى تأثيره في من جاءوا بعده، كما مكنني من تتبع مسار فن المعارضة الشعرية ومعرفة مراحل تطورها من لدن نشأتها إلى حين اكتمالها، وبواسطته عرفت ما قيل من آراء نقدية في الشاعر الأندلسي ابن عبد ربه، مع معرفة الظروف والملابسات التي يمكن أن يكون لها تأثير في تلك الآراء والمواقف وهو المنهج الذي مكنني من دراسة المسار الأدبي لفن المعارضة الشعرية الأندلسية والتعرف على ما تتميـــز بـــه مـــن خصائص، أما المنهج الوصفي فقد استخدمته أيضا أثناء دراسة ووصف خصائص وأبعاد المعارضـــة الشعرية الأندلسية في العقد الفريد وتحليلها للوصول إلى أسبابها ومسبباتها والعوامل التي تتحكم فيها وبالتالي استخلاص نتائجها فيما بعد، كما أفدت من المنهج الجمالي الفني أثناء البحث عن الأثر الفني للظاهرة وعند تناول المكونات الفنية للنماذج الشعرية، ومحاولة الكشف عن مدى مطابقـــة العمـــل الأدبي للقواعد الفنية الشائعة آنذاك لمعرفة درجة التفرد أو الإبداع فيه، والمنهج النفسي الذي حاولت من خلاله الكشف عن جوانب عبقرية الشاعر وعوامل الإبداع فيها، وعن الكيفيات التي تجلت بها في إبداع معارضاته الشعرية.

و قد افتتحت هذه الدراسة بمدخل تناولت فيه روافد الثقافة الأندلسية في العصر الأندلســـي كما تضمن الفصل الأول الذي يحمل عنوان شعرية المعارضة ثلاثة مباحث، تطرقت في الأول منـــها إلى المعارضة الشعرية بين المصطلح والمفهوم وإلى دواعيها وأقسامها، كما تناولت دلالتها في الخطاب

النقدي القديم والخطاب النقدي الحديث، ووضحت الفرق بين المعارضة الشعرية وبـــاقي المفـــاهيم النقدية الموازية لها مسلطة الضوء على العمق التاريخي لها عبر العصور مع بيان الموقف النقدي منها بين التقليد والإبداع، وفي المبحث الثاني تطرقت إلى حدود التواصل والتداخل بين الشعرية والمعارضة بعد الكشف عن المسارات التاريخية للشعرية عند الغرب والعرب ومسوغات ظهورها، أمّا المبحـــث الثالث فقد سلط الضوء على علاقة المعارضة الشعرية بالتناص بعد تناول المرجعية التاريخية له بإيجاز.

و الفصل الثاني عنوانه قراءة وصفية للمعارضات الشعرية لابن عبد ربه في كتابه العقد الفريد تفرع إلى ثلاثة مباحث أيضا، اشتمل الأول منها على علاقة المعارضة الشعرية بالتراث وطرق إفادة الأندلسيين منه وأهميته وقيمته لديهم، وانتقل المبحث الثاني منه إلى الحديث عن شاعرية ابن عبد ربّه ومقوماتها مما حقق الإطار الشعري والثقافي لهذا الشاعر بالمنظور الحديث، كما كشف هذا المبحـــث عن مكانته الشعرية لدى القدماء والمحدثين مع عرض آراء نقدية حديثة مشككة في شاعريته ومحاولة مناقشتها، أما المبحث الثالث فقد قدّم قراءة وصفية للمعارضات الشعرية الواردة في العقـــد الفريـــد إجمالا مركزا على دوافعها وأشكالها وموضوعاتها وآثارها على الشعر والشاعر دون إغفال لـــذكر نماذج شعرية منها لشعراء العصر الجاهلي والمخضرمين والعصر العباسي المحدث.

أما الفصل الثالث فعنوانه شعرية معارضة ابن عبد ربّه لأبي تمّام في العقد الفريـــد ويتفـــرع بدوره إلى مبحثين : المبحث الأول وعنوانه الشعر الأندلسي والاتجاهات الأدبية، وقد تطرق إلى أهم الاتجاهات الأدبية السائدة في الأندلس مع تحديد الاتجاه الأدبي لابن عبد ربّه الـــذي أنشـــأ وفقـــه معارضاته الشعرية في العقد الفريد، مركزا على مظاهر اهتمام الأندلسيين بالشّاعر أبي تمّام ومظـــاهر تأثيره في الحركة الأدبية والشّعرية في الأندلس، أما المبحث الثاني فعنوانه شعرية معارضة ابن عبد ربّه لأبي تمّام في العقد الفريد وقد اختص بدراسة شعرية معارضة الشاعر الأندلسي للشـــاعر المشـــرقي المذكور على أساس أنّ نصوصه الشّعرية المعارَضة تعدّ مرجعية مركزية لديه أثناء فعل المعارضة، مع بيان أسباب تأثر صاحب العقد بأبي تمّام أكثر من غيره،بالإضافة إلى توضيح سمات النصـــوص الأبي تمامية المنتقاة للمعارضة الشعرية، وقد كشفت الدراسة عن تداخل في نسبة بعض النصوص الشعرية لأبي تمام مع غيره من الشعراء في مدونة العقد الفريد استنادا إلى مصادر أدبية أخرى أكدت وجـــود هذا التداخل، وقد اخترت عشرة نماذج من معارضات ابن عبد ربّه الشعرية لأبي تمام اعتباطا في العقد الفريد بعد التأكد من صحة نسبتها له، بهدف إجراء الموازنة التطبيقية بين النموذجين المتعارضين على المستوى الموضوعاتي والجمالي ببيان ملامح التجانس والافتراق وتحديد نـــوع المعارضـــة الشـــعرية

ودراستها على مستوى البناء اللغوي والتصويري والإيقاعي ليخلص البحث إلى أهم سمات الشعرية في معارضات ابن عبد ربه، و لم يهمل البحث أثناء كشفه عن شعرية المعارضة نقطة مفصلية وتتمثل في غرائب شعره الواردة في العقد الفريد، ولعلها أقرب إلى الفرائد الشعرية التي لا نظير لها أو الشوارد المتميزة عن غيرها من الأبيات معنى وسبكا وفنّا، فتطرق بالدراسة إلى نمـــوذجين منـــها، علـــى أنّ مسوغات سير خطة البحث على هذا الشكل متصلة بما توفر عليه كل جزء من أجزائها على نحو من التسلسل التكميلي الذي يكمل فيه الفصل صورة ما سبقه، والخاتمة أجملت فيها خلاصة ما توصـــل إليه البحث من نتائج .

و من الدراسات السّابقة التي تناولت الشّاعر ابن عبد ربّه بحث لنيل درجة الدكتوراه قـــدّم بجامعة أمّ القرى بمكة المكرّمة سنة 1988 م بعنوان: " شعر أحمد بن عبد ربّه الأندلسي –دراســـة تحليلية نقدية " لعمر السّيد الطيب العباس، ولا يمكن بأيّ حال من الأحوال إنكار الاستفادة الكبيرة من فصول هذا البحث ومعالم مادّته، ولكن الملاحظ أنه لم يتعمّق في دراسة المعارضـــة الشّـــعرية في العقد الفريد على وجه خاص بل تناول شعر صاحب العقد عموما، أما الدراسة الثانية فهي بعنـــوان " المعارضات في الشّعر الأندلسي " لصاحبها يونس طركي سلوم البجاري وهي دراسة نقدية موازنة للمعارضات في الشّعر الأندلسي في القرنين الخامس والسّادس الهجريين.

وقد أضفت ملحقافي آخر البحث إذ لا يفوتني أن أنبه إلى أنّ شهرة هذا الشاعر الأندلسي قد ملأت الآفاق آنذاك، وليس أدلّ عليها سوى تناول خمسين مصدرا له ولشعره تأكيـــدا لمكانتـــه وهي مصادر أوردت شعره على سبيل التمثيل والمقارنة، وبناء عليه تم تخصيص ملحق لعرض ترجمته وتلخيص البناء الداخلي للعقد الفريد وكلاهما غني عن التعريف – في نظري – ولا يخلو أي بحث من صعوبات تشكل في الوقت نفسه حافزا للمضي قدما نحو الهدف المنشود لعل أهمها تشعب الموضوع واتساعه وصعوبة السيطرة عليه نظرا لغوره في موضوعات عديدة واتصاله بقضايا نقدية كثيرة، أضف إلى ذلك ثنائية مادة الدرس ودراسة عصرين في آن واحد ودراسة شاعرين وتجربتين مختلفـــتين لا شك أنه يحتاج إلى وقت طويل وجهد كبير .

و الله يعلم أنني لم أقتصد جهدا و لم أدخر راحة من أجل إنجاز هذا البحث، لذا أحمده تعالى على ما وهبني من صبر وإرادة حتى انتهائه، ولا أدعي له الكمال لأنه صفة الله وحده، وإنما أعـــدّه بداية طريق طويلة مع الأدب الأندلسي، وإن أصبت فمن الله وإن قصّرت فعزائي في قوله تعالى: ﴿ وَمَآ أُوتِيتُم مِّنَ ٱلۡعِلۡمِ إِلَّا قَلِيلٗا ﴿٨٥﴾ ﴾ الإسراء 85.

و لا يسعني في الأخير إلا أن أقدم جزيل الشكر والامتنان لكل من قدّم لي يد العون علـــى رأسهم الأستاذ الدكتور المشرف رابح دوب، والشكر موصول لأعضاء لجنة المناقشة على تكـــرمهم بقراءة المذكرة وإفادتي بتوجيهاتهم السديدة التي من شأنها أن تثري البحث وتستدرك ما خفي عليّ أو سهوت عنه، ولا شك أن العمل الذي قدمته لم يكتمل بعد وإني أعلم علما ليس بالظن أن فيه مـــن جوانب النقص والقصور شيئا ليس باليسير ولهذا أرجو أن يكون بابا يتدارك غيري فيـــه نقائصـــه لتستوفي ظاهرة المعارضة في هذا المصدر التراثي حقها.

والله ولي التوفيق

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مدخل:

روافد الثقافة الأندلسية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

روافد الثّقافة الأندلسية:

كان المشرق منذ مطلع القرن الثاني الهجري مورد العلوم ومترل الثقافة[1] فالبصرة والكوفـــة مقر لعلماء اللغة والأدب، ومكة والمدينة مهبط علماء الدين ومأوى علوم الشريعة الإسلامية وصارت بغداد مركزا للعلوم الكونية، لذلك ولى الأمويون في الأندلس وجوههم شطر المشرق عنـــدما أرادوا نشر العلم والآداب في بلاد الأندلس، وتعد وحدة المنابع الثقافية بين المشرق والأندلس مدعاة للفخر والاعتزاز لأنها توثق العرى وتقوي وشائج الأمة العربية من أدناها إلى أقصاها دون أن يؤخذ عليهـــا مأخذ التبعية الفكرية، وقد ظلت عيون الأندلسيين شاخصة نحو المشرق حيث ثقافتهم العربية الأصيلة ومنبع لغتهم الفصيحة، وبقي تقديس الثقافة والأدب المشرقيين حادا ساطعا نتج عنـــهما حضـــارة مشتركة بينهما، ويشير الدكتور هشام ياغي إلى ظاهرتين بارزتين في الثقافة الأندلسية:

الظاهرة الأولى: هي اتخاذ الثقافة المشرقية مثلا أعلى للنسج على منواله وتتبع جزئياته منـــذ الفـــتح الإسلامي.

الظاهرة الثانية: وتتمثل في أن الثقافة الأندلسية كانت في مراحلها الأولى لا تفسح صـــدرها كـــثيرا للعلوم العقلية والفلسفية الخالصة [2].

و من الروافد الثقافية التي ارتقت بالأندلس وجعلتها تضاهي الشرق وتشع على بلدان الغرب نوعان:

الأولى: روافد عربية إسلامية.

الثانية: روافد أجنبية[3].

فالروافد العربية الإسلامية تتفرع بدورها إلى أربعة روافد هي:

أ- روافد الثّقافة الدينية:

و تتمثل في دخول المذاهب الدينية إلى الأندلس ثم اندحارها وتراجعها أمام مذهب الإمام مالك

(1) ينظر: ابن خلدون، ولي الدين عبد الرحمن بن محمد. مقدمة ابن خلدون. تحقيق: الدرويش، عبد الله محمد. ط 1. ج 2. دمشق: دار يعرب. 2007 م. ص 168.

(2) ينظر: البجاري، طركي سلوم يونس. المعارضات في الشعر الأندلسي – دراسة نقدية موازنة . ط1. بيروت: دار الكتب العلمية. 2008م. ص ص 30، 31.

(3) المرجع نفسه. ص 34.

الذي غلب مع مرور الزمن لانتشاره في بدء الأمـــر بالرياســـة والســـلطان في نظـــر ابـــن حـــزم (ت 456 هـــ)، أما ابن خلدون (ت 808 هـــ) فيقول: "... فالبداوة كانت غالبة علـــى أهـــل المغرب والأندلس و لم يكونوا يعانون الحضارة التي لأهل العراق فكانوا إلى الحجاز أميل لمناسبة البداوة ولهذا لم يزل المذهب المالكي غضّا عندهم، و لم يأخذه تنقيح الحضارة وتهذيبها كما وقع في غيره من المذاهب "[1]، وإذا كان الدين الإسلامي هو مادة الروافد الثقافية الدينية التي نشّطت الحركة الفكرية بآثارها البعيدة المرامي على كل نواحي الثقافة في الأندلس، فإن أمراء قرطبة قد منحوا أهـــل هـــذه البلاد الحرية في إقامة شعائرهم الدينية، وكثيرا ما حارب المسيحيون مع المسلمين جنبـــا إلى جنـــب وعينوا في أرقى المناصب السياسية والحربية، وكان لهذا السلوك السمح مع أهل البلاد أثره في اعتناق كثير منهم للدين الإسلامي وتخلقهم بأخلاق العرب وعاداتهم، مما أدى إلى إقبالهم على تعلم العربيـــة وإجادتها حتى حذقوها، وتمكنوا من نظم الشعر وتصنيف الكتب بها[2]، إذ يقول إميليـــو غرســـية غومس: "... ولقد كانت قرطبة بلدا نصف عربي، يتحدث أهله العربية وعجمية أهـــل الأنـــدلس، يختلط فيه رنين الأجراس بآذان المؤذنين... تجلى اختلاط الأجناس بعضها ببعض، وتجاور الـــديانات بعضها لبعض، عن جو سمح جميل إنساني شفاف: هو نفس الجو الحضاري الذي نعرفه في بغداد كما تصورها قصص ألف ليلة وليلة، خالصا من كل ما يرتبط بالشرق في أذهاننا أبدا من جلافة يشـــوبها الغموض. هنا قبس الشرق طابع الغرب من نسائم جبل قرطبة الرقيقة الريفية"[3].

و الجدير بالذكر أن الدرس الفقهي ازدهر في الأندلس، كما توســـعت مـــدارس الفقهـــاء الأندلسيين نظرا للمناظرات الفقهية التي كانت تدور فيما بينهم، فضلا عن التقائهم بفقهاء المشـــرق والاستزادة من علمهم عن طريق الرحلات العلمية والدينية، فبرع العديد وكان أكثرهم من أعـــلام المذهب المالكي الشائع بين الأندلسيين على ما هو معروف كأبي بكر بن القوطية* (ت 367 هـــ) على أن هناك فقهاء آخرين نبغوا في فقه غير الفقه المالكي نظرا للحرية الفكرية التي أتيحت للعلمـــاء

(1) ابن خلدون، ولي الدين عبد الرحمن بن محمد. مقدمة ابن خلدون. ص ص 191، 192.

(2) ينظر: عتيق، عبد العزيز. الأدب العربي في الأندلس. ط 2. بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر. 1976. ص 59.

(3) الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه. ترجمة: حسين مؤنس. ط 1. القاهرة: مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ومكتبة النهضة المصرية. 1952. ص 13.

* ابن القوطية (أبو بكر محمد بن عمر بن عبد العزيز الأندلسي القرطبي) : (ت 367 هـــ) صاحب التصانيف أخذ عنه ابـــن الفرضي والناس، وعمر دهرا، كان رأسا في اللغة والنحو، حافظا للحديث، ألف تصاريف الأفعال، وفي المقصور والممدود، وكان له نظم رقيق. ينظر: الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان. سير أعلام النبلاء. ج 16. ط11. تحقيق: البوشي، أكرم. لبنان: مؤسسة الرسالة. 1996 م. ص ص 219، 220.

في فترة الخلافة كالفقه الشافعي والفقه الظاهري، وتمتع العلماء باستقلال في آرائهم حتى وإن خالفت مذهب الحاكمين[1].

ب- روافد الثقافة الأدبية واللغوية:

و تعد هذه الروافد الأدبية واللغوية بالغة الأهمية، ولا تقل شأنا عن سابقتها وتتمثل في أسماء المؤلفات الأدبية واللغوية التي وصلت من المشرق إلى الأندلس، إذ أسهمت في تثقيف النشء الأندلسي المتطلع إلى معرفة ما وصل إليه المشارقة في مذاهبهم الشعرية، ولعل هذه الكتب اللغوية والدواوين الشعرية قد شكلت إرهاصات أوليّة مهّدت لتشكل ثقافة أندلسية تدريجيا، فقد أقبل أهل الأدب والعلم على قراءتها رغبة في تأصيل ثقافة المشرق ومحاولة لخلق مناخ علمي أدبي أندلسي فيما بعد، أضف إلى ذلك ظهور الشروح اللغوية والأدبية في الأندلس لشراح كثيرين عرفوا بالضبط في النقل والدقة في الجمع والتثبت في الرواية، كأبي العباس وليد بن عيسى الشهير بالطبيخي* (ت 352 هـ) وله شروح في شعر حبيب وصريع الغواني قريبة ومبسوطة[2]، ومما لا ريب فيه أنّ هذه الكتب المشروحة على اختلافها قد وضّحت وقرّبت المسائل اللغوية والشعرية وأثرت المواهب الفنية للشعراء، فلا بد للشاعر أن يكون على دراية ومعرفة بقضايا اللغة والنحو إضافة إلى حفظه الشعر وفهمه، فعلى أيدي المؤدبين والشارحين تبلور شيء من الذوق الأندلسي، وفي مجالس تدريسهم تكونت نواة حركة نقدية بسيطة.

وقد حفظت لنا "فهرسة ابن الخير"** (ت 575 هـ) أسماء المؤلفات الأدبية واللغوية أهمها المختارات كالمعلقات والمفضليات والأصمعيات وكتاب الحماسة لأبي تمام وغيرها... والدواوين كديوان ذي الرمة وديوان الأعشى وأبي تمام والمتنبي وديوان أبي العتاهية وغيرها... أضف إلى ذلك

(1) ينظر: هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ط 12. القاهرة: دار المعارف. 1985 م. ص 190.

* الطبيخي (أبو العباس وليد بن عيسى بن حارث بن سالم بن موسى) : (ت 352 هـ) عالم باللغة والشعر، بصير بمعانيه، حسن التلقين وكان يقرها ويضرب المثال فيها حتى عرف بذلك و تنافسته الملوك، فلم يؤدب إلا عند الجلة، وكان خيرا دينا. ينظر: الزبيدي، أبو بكر محمد بن الحسن. طبقات النحويين واللغويين. تحقيق: أبو الفضل، إبراهيم محمد .ط 2. القاهرة: دار المعارف. د ت. ص 304.

(2) ينظر: بن شريفة، محمد. أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة. ط 1. بيروت: دار الغرب الإسلامي. 1986 م. ص 51.

** ابن الخير(إبراهيم بن محمود بن سالم بن مهدي البغدادي الأزجي الحنبلي): (563 هـ - 648 هـ) إمام مقرئ فقيه محدث، تلا بالروايات وأقرأ مدة طويلة، وكان صالحا دينا فاضلا، دائم النشر عالي الرواية. ينظر: الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان. سير أعلام النبلاء. ج 23. تحقيق: بشار عواد، معروف. السرحان، محيي هلال. ص ص 235، 236.

الدواوين التي جلبها أبو علي القالي (ت 356 هـــ) من المشرق إلى الأندلس، أما كتب الشعراء فهي قليلة العدد، ومنها كتاب الطبقات لابن قتيبة (ت 276 هـــ) والطبقات لابن النحاس* (ت 338 هـــ)، ومن كتب اللغة لا يذكر ابن الخير سوى كتاب الميسر والقداح لابن قتيبة والكامـــل للمبرد، ومن كتب النوادر يذكر كتاب النوادر لعلي بن حزم اللحياني والنوادر لأبي زياد الكـــلابي والنوادر للحصري، ومن كتب الأدب كتاب زهر الآداب للحصري وكتاب الآداب لابن المعتز[1].

كما لا يمكن إغفال دور أولي الأمر في تشجيع الثقافة وتقريب أصـــحابها مـــن المقـــيمين والوافدين، والعمل على تهيئة الأسباب التي تضمن تقدمها ونماءها، وتشجيع المؤلفين على التـــأليف ففي عهد عبد الرحمن الناصر (ت 422 هـــ) نهضت العلوم والآداب بفضل اهتمامه بها، إذ كـــان يرسل إلى الأقطار الأخرى من بلاد العرب والعجم من يشتري له الكتب النادرة، حتى قيل: إن عاهل القسطنطينية وجد من أسباب الحظوة لدى هذا الخليفة أن يهدي إليه نسخة بديعـــة مـــن كتـــاب الحشائش الذي ألفه ديسفوريديس العالم النباتي المشهور، وكان الناصر أندى كفا علـــى الشـــعراء والكتاب وأهل الموسيقى وغيرهم، وتولى حماية من يشتغل بالفلسفة، حتى طارت شهرة قرطبـــة في أوروبا، فأمها الناس أفواجا في زمنه وزمن ابنه الحكم، واختلطوا بالأندلســـيين في حلقـــات العلـــم " والواقع أن زمن هذا الخليفة كان شباب الأدب" [2]، أما ولده الحكم المستنصر (ت 366 هـــ) فقد سار على درب أبيه " وجمع بداره الحذاق في صناعة النسخ والمهرة في الضـــبط والإجـــادة في التجليد، فأوعى من ذلك كله، واجتمعت له بالأندلس خزائن من الكتب لم تكن لأحد من قبله ولا بعده... و لم تزل هذه الكتب بقصر قرطبة إلى أن بيع أكثرها في حصار البربر"[3].

و لعل أبرز ما أداه الحكم في تاريخ الثقافة الأندلسية حفزه الملكات الأندلسية على التـــأليف وجمع التراث الأندلسي وأخبار شعراء الأندلس، إذ أمر بجمع شعر ابن عبد ربّه (ت 328 هـــ) وقد رأى منه الحميدي نيّفا وعشرين جزءا مما جمع للحكم[4] ويتضح مما سبق ذكره أن النشاط الثقافي في

*ابن النحاس (أبو جعفر أحمد بن محمد بن إسماعيل، المصري النحوي): (ت 338 هـــ) إمام العربية وصاحب التصانيف، من كتبه إعراب القرآن، اشتقاق الأسماء الحسنى، الكافي في النحو. الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان. سير أعـــلام النبلاء. ج 14. تحقيق: البوشي، أكرم. ص ص 401، 402.

(1) ينظر: الركابي، جودت. في الأدب الأندلسي. ط 7. القاهرة: دار المعارف. 2008 م. ص ص 69، 70.

(2) عتيق، عبد العزيز. الأدب العربي في الأندلس. ص 79.

(3) المقري التلمساني، أحمد بن محمد. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. ج 1. تحقيق: عباس، إحسان. بيروت: دار صادر. 1988 م. ص 386.

(4) ينظر: عباس، إحسان. تاريخ الأدب العربي عصر سيادة قرطبة. ط2. بيروت: دار الثقافة. 1969 م. ص 68.

قرطبة لا يقل عن بغداد ودمشق والقاهرة في المشرق، إذ أصبحت قرطبة محورا يجتذب رجال العلـــم والأدب، ورواد الثقافة والفكر من الأندلس، وسائر الأقطار الإسلامية في المشرق والمغرب، وكـــان لحضور أدباء المشرق كأبي علي القالي (ت 356 هـــ) - الذي حمل كثيرا من علم المشرق وأدبه - أعظم الأثر على الحياة الثقافية الأندلسية ودوائرها العلمية والأدبية خاصة بعد أن استقرت الأحـــوال السياسية فانتشرت اللقاءات العلمية التي شحذت العقول ودفعتها للخلق والابتكار، فبرز كثير مـــن العلماء في مختلف العلوم العقلية والنقلية، من فقه وحديث وتفسير وأدب وفلك وهندسة وموســـيقى وغير ذلك من العلوم، وعدّت قرطبة بحق حاضرة دولة آل مروان وعاصمة العواصم الأندلسية.

و هكذا كانت عناية الأندلسيين بنشر التعليم تفوق كل عناية، والجدير بالذكر أنهم إذا فتحوا بلدا أو مدينة أخذوا بإنشاء مسجد ومدرسة " وكأنهم يقصدون بذلك أن نشر الدين والعلم معا لازم لتهذيب الأمم وأن تربية النفوس بالدين كتربية العقول بالعلوم والمعارف. وعنهم أخذ أهل أوروبـــا المدارس الجامعة ونظام " الكليات " التي يجتمع فيها كثير من الطلبة على أساتذة يتعلمـــون العلـــوم المختلفة "[1]. وانتشر العلم وأصبح السواد الأعظم من سكان البلاد عارفا بالقراءة والكتابة، وكانت معاهد التدريس غاصة بالعلماء والفضلاء والمفكرين، فقد كان هناك " حشد حافـــل مـــن الثقافـــة الجديدة يعتمل ويختمر في قرطبة، وفي ظلال جيوش الخلفاء المظفرة وأسنتها المشرّعة التي لا تغلـــب، كان الكتاب ينشئون، والعلماء يحاضرون إلى جوار عمد المسجد الجامع، وانصـــرف الأغنيـــاء إلى التنافس في جمع الكتب، وغنت القيان، ونظم الشعراء، وعكف العلمـــاء علـــى تصـــنيف طلائـــع مجموعات النظم والنثر"[2].

و يلاحظ مما سبق تقديمه، تلك المشاركة الواضحة للأندلسيين في أكثر فروع المعرفة ونبوغهم الملموس في أغلب ألوان الثقافة وشتى العلوم والمعارف من خلال مؤلفاتهم ومصـــنفاتهم العديـــدة في الميدان اللغوي وفي الحقل التاريخي وفي كتابة التراجم والفلسفة والطب، وفي التفسير والحديث والفقه ومذاهبه والرياضيات[3].

والحق أن الأندلس شهدت في تلك الأيام عهد حكمها الذهبي، فقد تميزت بقـــوة النفـــوذ وهيبة الحكومة وعظمة الحكم والحاكم أثناء فترة الخلافة الأموية بالأندلس ويمكن القول إن الأندلس

(1) ضيف، أحمد. بلاغة العرب في الأندلس. ط1. تونس: دار المعارف للطباعة والنشر. 1998 م. ص 22.

(2) غومس، إميليو غرسية: الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه. ص 14.

(3) ينظر: هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص ص 186 - 192 .

بعد هذه النهضة العلمية التي امتدت قرنين من الزمان تقريبا، لم تبق عالة على الكتـــاب المشـــرقي والثقافة المشرقية، وإن هي لم تقطع صلتها بهما على مرّ الزمن، فظهرت الروح القومية الأندلسية في الحياة الثقافية، والتفتت لماضيها كما اهتمت بحاضرها، فوجدت رجالها وتاريخها وعلمهـــا وأدبهـــا وتبلور الشعور بالذات الأندلسية أكثر فيما بعد.

جـــ – الرّافد الحضاري:

وفدت على الأندلس شخصيات أثرت في حضارتها كقدوم زرياب المغني إليها زمـــن عبـــد الرحمن بن الحكم (ت 238 هـــ) " وقدم عليه سنة ستّ ومائتين زرياب المغني من العراق، وهـــو مولى المهدي ومتعلم إبراهيم الموصلي، واسمه علي بن نافع، فركب بنفسه لتلقيه، على ما حكاه ابن خلدون وبالغ في إكرامه، وأقام عنده بخير حال، وأورث صناعة الغناء بالأنـــدلس، وخلـــف أولادا فخلفه كبيرهم عبد الرحمن في صناعته وحظوته"[1]. كما وفدت فنون الموسيقى والغناء إلى الأندلس من المشرق، لأنها كانت زمن العباسيين في أوج مجدها ومن أكبر وسائل السرور والتســـلية لـــديهم وكان الغناء من أكبر العوامل التي مكنت للنماذج المشرقية في البيئة الأندلسية، عن طريق التفاعل بين الموسيقى والشعر باعتماد الأندلسيين على التلاحين المشرقية، مؤمنين بتفوق الجواري المشرقيات في هذه الناحية، " وزرياب عندهم كان يجري مجرى الموصلي في الغناء، وله طرائـــق أخـــذت عنـــه، وأصوات استفيدت منه، وألفت الكتب بها، وعلا عند الملوك هنالك بصناعته وإحسانه فيها علـــوا مفرطا وشهر شهرة ضرب بها المثل في ذلك"[2]، وكان زرياب مولعا بالغناء والفن، وزاد في أوتـــار العود وترا خامسا، اختراعا منه وزيادة على الصنعة القديمة، ويضرب عوده بمضراب من ريش الطيور ويحفظ عشرة آلاف صوت من الأغاني بألحانها، وقد اختص بنوع من الصناعة في تعليم الغناء صارت منهجا لمن جاء بعده، وكان على علم بكثير من العلوم والفنون، أديبـــا ظريفـــا حســـن المعاشـــرة والمسامرة، وأخذ الغناء عنه كثير من الرجال والنساء[3].

و قد وجد الغناء بالأندلس شيوعا وقبولا عاما، و لم يتحرج فيه قوم، و لم يقتصـــر احتفـــال الناس به على قرطبة، بل لعل المدن الأخرى بذّتها في هذا الشأن، وأحرزت إشبيلية قصب السبق بعد

(1) المقري التلمساني، أحمد بن محمد. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. ج 1. ص 344.

(2) الحميدي، أبو عبد الله بن فتوح بن عبد الله. جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس. تحقيق: بشارعواد، معروف وبشـــار عواد، محمد. ط 1. تونس: دار الغرب الإسلامي. 2008 م. ص 153..

(3) ينظر: السيوفي، مصطفى. تاريخ الأدب الأندلسي. ط 1. القاهرة: الـــدار الدولية للاستثمـــارات الثقـــافية. 2008 م. ص ص 45، 46.

هذا العصر في انتشار الغناء وكثرة الإقبال على اللهو وآلات الضرب والموسيقى، حتى قيل: "... إذا مات عالم بإشبيلية فأريد بيع كتبه حُملت إلى قرطبة حتى تباع فيها، وإذا مات مطرب بقرطبة فأريد بيع تركته حُملت إلى إشبيلية"[1] ومن العسير إثبات أنّ رجال الدين هنالك كانوا يكرهون الغناء أو ينكرونه على أهله، بل لعلهم كانوا في هذه الناحية أقرب الناس شبها بفقهاء المدينة ونساكها في تأثرهم بالألحان وسماع الموسيقى[2]، وكان ابن عبد ربّه – وهو ذو الديانة والصيانة – مارا ذات يوم ببعض الأحياء، فسمع الجارية مصابيح تغني غناء حسنا، فاستماله غناؤها ووقف تحت الروشن منصتا، فرشّ بماء ولم يعرف من هو، ثم مال إلى مسجد قريب من المكان وأخذ لوحا لبعض الصبية وكتب عليه: (من البسيط)

يَا مَنْ يَضِنُّ بِصَوْتِ الطَّائِرِ الغَرِدِ ... مَا كُنْتُ أحْسبُ هَذَا البُخْلَ فِي أحَدِ

لَوْ أنَّ سَمَاعَ أهْلِ الأرْضِ قاطِبَةً ... أصْغَتْ إلى الصَّوْتِ لَمْ يَنقصْ وَ لَمْ يَزدِ

فَلا تضِنّ عَلَى سَمْعِي تقلّدَه ... صَوْتًا يَجُولُ مَجَالَ الرُّوحِ فِي الجَسَدِ

لَوْ كانَ زرْيَابُ حَيًّا ثمَّ أسْمِعَهُ ... لَذَابَ مِنْ حَسَدٍ أوْ مَاتَ مِنْ كَمَدِ!

أمَّا النَّبيذُ فَإنِّي لَسْتُ أشْرَبُهُ ... وَ لَسْتُ آتِيكَ إلا كِسْرَتِي بِيَدِي![3]

فلما قرأ سيدها الأبيات، خرج إليه مسرعا، وسأله الحضور ففعل، وأقام الشاعر عنده أياما.

و يمكن القول إن دور زرياب في الأندلس كان كبيرا، فقد حقق نقلة كبيرة في الذوق الجمالي عند دخوله إلى الأندلس، وأسس لاتجاهات شعرية جديدة هناك " بالنوبة " التي استحدثها ومما سهل نجاح تلاحينه أنها اخترعت أوزانا تناسب ألحانهم الموسيقية سواء أكانت موافقة لبحور الخليل أم لم توافقها، وخرجوا بذلك عن قوانين البحور و الأعاريض المهملة وذهبوا في تساهلهم بعيدا، حيث تمكنوا من مزج الألفاظ العامية بالفصحى، فكانت ولادة فن جديد تعارفوا على تسميته بالأزجال[4]، وقد تغذى الغناء الأندلسي بالألحان والأشعار المشرقية، فضلا عن إمكانية تأثره بالنغمات المحلية على نحو عفوي خالص، والحق أن الأندلس أصبحت بوتقة انصهرت فيها التيارات

(1) المقري التلمساني، أحمد بن محمد. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. ج 1. ص 463.

(2) ينظر: عباس، إحسان. تاريخ الأدب العربي عصر سيادة قرطبة. ص 57.

(3) ينظر: الحميدي، أبو عبد الله بن فتوح بن عبد الله. جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس. ص ص 152، 153.
و ينظر: ديوان ابن عبد ربّه. تحقيق: الدّاية، محمد رضوان. ط 1. بيروت: مؤسسة الرسالة. 1979 م. ص 51.

(4) ينظر: البجاري، طركي سلوم يونس. المعارضات في الشعر الأندلسي – دراسة نقدية موازنة. ص 37.

الغنائية المختلفة، ولما كان العرب يرتاحون إلى التلاحين الوافدة، ترددت الأغاني العربية في بلاطات الأمراء والملوك الأجنبية ليجد فيها سامعوها متعة روحية وأنسا لا مثيل له[1].

و كثيرا ما كان حكام الأندلس يعقدون مجالس الشعر والموسيقى والغناء يتصدرها الشـــعراء أصحاب البديهة الطيعة والقريحة الوقادة، إلى جانب العلماء الأعلام والأدباء الكبار والرواة الحفظة وكان الشعر صاحب الحظوة الأولى، فنفقت سوقه واستطاع الشعراء أن يلبسوه حللا جديدة بمـــا صنعوه واخترعوه، وبإسراف الملوك والأمراء في تكريمهم نهض الشعر وازدهر إلى أقصى حد ممكـــن حتى ليظن الإنسان أن كل أهل الأندلس أصبحوا شعراء، فضرب المثل بأهل شلب في قرض الشـــعر من ساعته واقتراحه إذا سألهم سائل نظمه[2].

وخلاصة القول إنّ زرياب المغني يعد رأس النهضة الغنائية الأندلسية، وهو أثر مـــن آثـــار الحضارة المشرقية التي وفدت إلى الأندلس، هذه النهضة الغنائية التي دامت طويلا، وكان لها أكبر أثر في الشعر الأندلسي وفي اختراع الموشحات والزجل، مع الإشارة إلى أنّه سنّ لأهل الأندلس سننا في آداب الاجتماع أخذت عنه ونسبت إليه، فقد روي عنه أنه أدخل للأنـــدلس طريقـــة جديـــدة في تصفيف الشعر وترتيبه شاعت عنه، كما عرّفهم بألوان جديدة من الطعام ودلّهم فيه على فنـــون لم يعهدوها من قبل في ترتيب المائدة، وأرشدهم إلى اتخاذ آنية الزجاج الرفيع بدلا عن الذهب والفضة ونقل إليهم أزياء من اللباس مما يدل على ذوقه المرهف ويعكس أثر الحضارة المشرقية، كما انتشـــر غناؤه إلى أكثر بقاع الأندلس بفضل أبنائه وجواريه الذين وفدوا معه، وتلقوا على يده صـــناعته ثم أشاعوها فيما بعد، ولعل الرأي الأقرب إلى الصواب أن أثر هذه النهضة الغنائية لزرياب قد امتد إلى موسيقى الغرب وشعره الغنائي فيما بعد[3].

د- روافد الثّقافة العقلية:

اتصف العصر الأندلسي بصفتين متناقضتين هما: التعصب والاستبداد من ناحية، والحرية من ناحية أخرى[4]، أما التعصب فلم يكن على درجة واحدة وقوة واحدة عبر جميع مراحل هذا العصر ولعل تموقع المسلمين في بقعة تتاخمها النصرانية ويجاهرهم أهلها العداء له أثر كبير في إذكاء الشـــعور

(1) ينظر: عباس، إحسان. تاريخ الأدب العربي عصر سيادة قرطبة. ص 60.
(2) ينظر: السيوفي، مصطفى. تاريخ الأدب الأندلسي. ص ص 37، 38.
(3) ينظر: الركابي، جودت. في الأدب الأندلسي. ص ص 85، 86.
(4) المرجع نفسه .ص ص 47، 48

الديني في نفوسهم، وقد ساعد الفقهاء في دعم هذا الشعور وتقويته لما لهم من نفوذ ديني ولكن هذا التعصب كان سلاحا ذو حدين: فهو خير في سبيل دعم القوة الإسلامية ضد أعدائها وشـــرّ علـــى الحرية الفكرية عند المسلمين أنفسهم، فقد كان الفقهاء يثيرون العامة في كثير من الأوقـــات علـــى المفكرين والفلاسفة، ومن نظروا في أمور الدين و الشرع والسنة، ويحرضون الخلفاء علـــى فـــرض التضييق على رجال الفكر، وتحت تأثير دعوة الفقهاء انساق عامة الشعب إلى السخط على الفلاسفة الذين كان ينظر إليهم أحيانا كزنادقة وملحدين، وقد ورد عن المقري أن كل العلوم لها حظ واعتناء عند أهل الأندلس إلا الفلسفة والتنجيم، فإن لهما حظا عظيما عند خواصهم فقط، ويخفى الأمر عند المشتغلين بهما خوفا من العامة وكلما قيل: " فلان يقرأ الفلسفة، أو " يشتغل بالتنجيم " أطلقت عليه العامة اسم زنديق وقيدت عليه أنفاسه، فإن زلّ في شبهة رجموه بالحجارة أو حرّقوه قبل أن يصـــل أمره إلى السلطان، أو يقتله السلطان تقربا لقلوب العامة، وكثيرا ما يأمر ملوكهم بإحراق كتب هذا الشأن إذا وجدت، وبذلك تقرب المنصور بن أبي عامر لقلوبهم أول نهوضه وإن كان غير خال مـــن الاشتغال بذلك في الباطن على ما ذكره الحجازي، والله أعلم "[1].

و هكذا ظل الأندلسيون ينظرون في ريبة إلى من يشتغل بعلوم الفلسفة والمنطق والجدل، ولا يتقبلون من علوم الأوائل إلا الطب والحساب حتى مضت سنوات عديدة من حكم الناصر ثم ابنـــه الحكم من بعده، إذ شجعا العلوم دون تفرقة، وإليهما يعود الفضل في ظهور نهضة علميـــة شـــاملة بالأندلس، وأخذت الفلسفة مكانها مرة أخرى بعد أن حورب ابن مسرّة * (ت 346 هـــ)ســـابقا فعاودت مدرسته الظهور من جديد، وشاعت مبادئه وآراؤه مرة أخرى، وانتسب إلى مدرسته كثير من المفكرين الأندلسيين، وكان الفضل في عودة مدرسة ابن مسرّة إلى نشاطها راجعا إلى شيوع روح التسامح التي سيطرت على الحياة الفكرية الأندلسية خاصة في فترة الخلافة وأيام الحكم المستنصر فيما بعد[2].

و يجدر التذكير بتلك الدّسائس والسّعايات المحاكة في مثل جو التعصب والتعنت – الســـابق ذكره – وما لقيه المفكرون من عنت وشر الخلفاء آنذاك إرضاء للفقهاء وعامة الناس، كحرق الكتب

(1) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. ج 1. ص 221.

* وهب بن مسرة (ابن مفرّج بن بكر أبو الخرم، التميمي الأندلسي الحجاري المالكي):(260هـــ - 346 هـــ) الحافظ صاحب التصانيف كان رأسا في الفقه بصيرا بالحديث ورجاله مع ورع وتقوى، دارت الفتيا عليه ببلده، وله تواليف وأوضاع، اتهـــم بادعاء النبوة وتوفي ببلده بعد رجوعه من قرطبة. ينظر: الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان. سيرأعلام النبلاء. ج 15. تحقيق: الزيبق، إبراهيم. الأرناؤوط، شعيب. ص ص 557، 558

(2) ينظر: هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص 191.

والاضطهاد، فنُكب ابن رشد (ت 520 هـــ) ونفي ابن هانئ (ت 362 هـــــ) عـــن الأنـــدلس وامتدت النقمة إلى الوزراء والقضاة فسجنوا واضطهدوا أيضا، باستثناء زمن الموحدين حيث انتعشت الفلسفة وقلّت المكائد والوشايات ضد الفلاسفة والمفكرين[1].

و يتضح مما سبق ذكره أن رافد الثقافة العقلية هو الأقل انتشارا عن غيره في الأندلس، نظرا للفهم الخاطئ الذي ساد هناك فترة ليست بالقصيرة، ومع محدودية انتشـــار الرافـــد الفلســـفي في الأندلس، إلا أن هذا الأمر لم يمنع دخول بعض الكتب الفلسفية، ويروى أن تاجرا عراقيـــا جلـــب نسخة من كتاب القانون لابن سينا وأتحف بها أبا العلاء بن زهر* (ت 525 هـــ) تقربا إليه، فلما اطلع عليه هذا الأخير ذمّه واطّرحه و لم يدخله خزانة كتبه[2]، ولعل هذه الرواية تدل على الخوف من الاشتغال بالفلسفة والمجاهرة بتعاطي هذا العلم من جهة، كما تنبئ أيضا عن اطـــلاع ابـــن زهـــر الأندلسي على هذا الكتاب رغم منع تدارس هذا العلم علنا في البيئة الأندلسية، وعدم تقديسه إلا لما كان نافعا في نظره من العلوم.

و إلى جانب هذا التعصب الذي كان يكمّ الأفواه، انتشرت في الأندلس الحياة الخاصة بما فيها من متعة ودعة وتساهل، ما دامت الحرية لا تتصل بأمور السياسة والـــدين والحكـــم ولا تتصـــدى للمصالح الذاتية، فانغمس الشعراء والكتاب فيها وامتدت الحرية إلى ملوكهم فأرخوا العنان لطـــربهم ولهوهم، وانتشرت الخلاعة وعمت مجالس العبث وساءت الأخلاق، ففسدت النفوس واستســـلمت للراحة والدعة، واستشرى الخنوع والذل فعجزوا – فيما بعد – أن يثوروا لكرامتهم أو يثأروا لها.

والملاحظ تسرب بعض الأفكار العلمية عند معالجة بعض القضايا معالجة شعرية وما تشتمل عليه من أفكار واصطلاحات من ميدان العلم لا من ميدان الفن، وخير مثال على ذلك تلك الأبيات التي يوجهها ابن عبد ربّه للفلكي أبي عبيدة**(ت 295 هـــ أو 304 هـــ) مناقشا إياه في بعـــض القضايا الجغرافية والفلكية ورافضا آراءه في كل ذلك، مما يدل على تسرب تلك الأفكار العلمية إلى

(1) ينظر: الركابي، جودت. في الأدب الأندلسي. ص 47.

*ابن زهر الأندلسي (أبو العلاء زهر بن عبد الملك بن محمد بن مروان بن زهر الإيادي الإشبيلي): (ت 525 هـــ) الطبيـــب الشاعر ، أخذ الطب عن أبيه فساد فيه، وله النظم الفائق، ألف كتبا منها: "الأدوية المفردة" ، " الخواص "، " حل شكـــوك الرازي " توفي بقرطبة منكوبا. ينظر: الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان. سير أعلام النبلاء. ج 19. تحقيـــــق: الأرناؤوط، شعيب. ص 596.

(2) ينظر: البجاري، طركي سلوم يونس. المعارضات في الشعر الأندلسي. ص 38.

**أبو عبيدة (مسلم بن أحمد): (ت 295 هـــ أو 304 هـــ) عرف بصاحب القبلة لكونه مولعا بالتشريق في قبلته، عالم بالحساب والنجوم اختلف في تاريخ وفاته، ويرجح أنه عاش طرفا من فترة الخلافة وما فيها من حرية فكرية، فجـــاهر بأفكاره التي يعتنقها ونقده ابن عبد ربّه. ينظر: نفح الطيب للمقري التلمساني. ج 3. ص 375.

الشعر، وبموجبها تعرض الشاعر إلى فكرة الفلك والكواكب وعلاقتها بالظواهر الطبيعيـــة، وفكـــرة كرويّة الأرض وإحاطة السماء بها من كل الجهات، وفكرة الفصول الأربعة وتعاقبها علـــى أجـــزاء الأرض واختلافها حسب الموقع، ويظهر أن " هذه الظاهرة الشعرية كانت أثرا من آثـــار شـــيوع الدراسات الجغرافية والفلكية في فترة الخلافة، تبعا لما كان من حرية فكرية ونهضة ثقافية[1] " إذ يقول ابن عبد ربه[2]: (من البسيط)

أبَـــا عُبَيْدَةَ و المَسْـــؤولُ عَنْ خَـــبَـــرٍ ... يَحْكِيـــــهِ إلا سُـــؤَالاً للَّـــذِي سَـــألا

أبيْـــتَ إلا شُذوذًا عَـــــنْ جَمَاعَتِـــنَا ... وَ لَمْ يُصِبْ رَأيُ مَنْ أرْجَا ولا اعْتـــــزَلا

كَـــذلِكَ القِبْلَـــة الأولـــى مُبَدَّلَـــــةٌ ... وَ قـــدْ أبَيْـــتَ فَمَا تبْـــغِي بِهَا بَـــــدَلاَ

زَعَمْتَ بَهْرَامَ أو بيدَخْت يَرْزُقُـــنَـــا ... لا بَلْ عُطـــَارد أو بَرْجيـــسَ أو زُحَلا**

وَقُلْتَ: إنَّ جَمِيـــعَ الخَلْـــقِ فِي فَلَـــكٍ ... بِهِمْ يُحِيطُ وفِيهِـــمْ يَقْسِـــمُ الأجَـــــلا

وَ الأرْضُ كوْرِيّة حفَّ السَّمَاءُ بِـــهَـــا ... فَوْقًا وتَحْتـــًا وصَارَتْ نـــُقـــْطَةً مَثَـــلا

صَيْفُ الجَنـــُـــوبِ شِتَاءٌ لِلشَّمَالِ بِهـــا ... قَـــدْ صَـــــارَ بَيْنَهُمَـــا هَـــذَا وذَا دُوَلا

فَـــــإنَّ كَانُـــونَ فِي صَنْعَا وقـــُرْطُبَـــةٍ ... بَـــرْدٌ وأيْلـــُولُ يُذكِي فِيهِمَا الشُّعَـــــلا

هَـــذَا الدَّلِيـــلُ ولا قـــَولٌ غُرِرْتَ بِـــهِ ... مِنَ القَـــوَانِينِ يُجْلِي القَـــوْلَ والعَمَـــــلا

كَمَا اسْتَمَرَّ ابْـــنُ مُوسَى فِي غِوَايَتِـــــهِ ... فَوَعَّرَ السَّهْـــلَ حَتَّى خِلْـــتَهُ جَبَـــلا***

أبْلِـــغْ مُعُـــاوِيَةَ المُصْغِي لِقـــَوْلِهِـــمَـــا ... أنِّي كَفَـــرْتُ بِمَـــا قـــَالاَ ومَـــا فَعَـــلاَ!

فهذه القصيدة تبين رفض أهل الأندلس عامة لأقوال بعض العلماء تأثرا بحياتهم الفكريـــة الســـائدة آنذاك، كما تدل على تسرب بعض الأفكار العلمية إلى نماذجهم الشعرية.

أما **الروافد الأجنبية** فتتفرع إلى فرعين:

(1) هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص 216.

(2) ابن عبد ربّه، أحمد بن محمد. الديـــوان. تحقيـــق: الداية، محمد رضـــــوان. ط 1. بيروت: مؤسسة الرسالة. 1979 م. ص ص 138، 139.

** بهرام: المريخ. برجيس: نجم أو هو المشتري. ينظر: ديوان ابن عبد ربّه. ص 138.

*** قال صاعد في طبقات الأمم: " ابن موسى هو قاسم بن موسى المعروف بابن الأفشتين الكاتب "، ومعاوية هو أحد القرشيين النسابين.ينظر: ديوان ابن عبد ربّه. ص 139.

أ- الرافد المسيحي اللاتيني.

ب- الرافد الإغريقي.

كان للرافد المسيحي اللاتيني فضل في ازدهار الثقافة الأندلسية بحكـــم التعـــايش والجـــوار واحتكاك المسلمين في إسبانيا مع الذين يتكلمون اللاتينية، ولهذا تمكن المسلمون من الاطلاع علـــى نتاجهم العلمي بشهادة المؤرخين أنفسهم، وليس أدل على ذلك إلا ما ذكره المقري في نفح الطيب من شهادات لمؤرخين مسلمين تؤكد ذلك، كابن حيان في كلامه عن تاريخ الأندلس قبـــل الفـــتح الإسلامي معتمدا على مصادر أعجمية دون التصريح بأسمائها، والاكتفاء بنسبتها إلى العجم عمومـــا ومن العبارات الدالة على ذلك قوله مثلا: " ذكر رواة العجم..."[1]، وكذلك قوله في موضع آخر: " فوقع في تواريخ العجم القديمة..."[2]، ويمكن عد ذلك دليلا على أن المؤرخين كانوا على اطـــلاع واف على التاريخ القوطي وأحوال ملوكه ورعيته وعلمائه ومؤلفاته، فضلا عـــن إفـــادة الحضـــارة الأندلسية من الترجمات اللاتينية، كما يلاحظ بأن التأثير المسيحي اللاتيني ونظيره الإغريقـــي علـــى الحياة الأندلسية قد أثار جدلا بين الباحثين، بين معتقد بدوره الكبير في تحقيق الازدهـــار الفكـــري السريع في الأندلس، وبين متحفظ على ذلك بحجة محدودية هذا التأثير[3].

و من الظواهر الثقافية اللافتة للنظر في الأندلس خلال فترة الخلافة الاتصال ببعض المعـــارف الإغريقية واللاتينية عن طريق الترجمة التي أصابها شيء من التنظيم، منذ أن وصلت هدية رومـــانيوس إمبراطور البيزنطيين إلى عبد الرحمن الناصر وفيها كتاب عن الحشائش والنبات والأدويـــة مصـــور مكتوب بالإغريقية، و لم يكن يومئذ بقرطبة من نصارى الأندلس من يحسن هذه اللغة، فسأل الناصر إمبراطور القسطنطينية أن يبعث إليه برجل يتكلم الإغريقية واللاتينية معا ليعلم له عبيـــدا يترجمـــون الكتاب، فبعث براهب يدعى نقولا سنة 340 هـــ تولى مع نفر من الأطباء بالأندلس البحث عـــن أسماء العقاقير الواردة في الكتاب، وتشخيصها وتصحيح النطق بأسمائها، كما أرسل الإمبراطور كتابا آخر في التاريخ هو كتاب " هروسيس " أو " هروشيوش "(Orosius) ويقول ابن خلدون إن هذا الكتاب ترجم للحكم المستنصر على يد قاضي النصارى بقرطبة وقاسم بن أصبغ الأندلسي[4].

(1) مج 1. ص 137.

(2) المصدر نفسه. ص 139.

(3) ينظر: البجاري، طركي سلوم يونس. المعارضات في الشعر الأندلسي. ص 39.

(4) ينظر: عباس، إحسان. تاريخ الأدب العربي عصر سيادة قرطبـــة. ص ص 67، 68. وينظـــر أيضا: هيكل، أحمـــد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص ص 192، 193.

و هكذا كان النشاط الثقافي في الأندلس لا يقل عن بغداد ودمشق والقـــاهرة في المشـــرق وصارت قرطبة " قاعدة الأندلس وقطبها وقطرها الأعظم، وأم مدائنها ومساكنها، ومستقر الخلفـــاء ودار المملكة في النصرانية والإسلام، ومدينة العلم ومقر السنة والجماعة "[1].

و لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نغفل دور الطبيعة الفاتنة في الأندلس كرافد هـــام لـــه تأثيره المباشر على الثقافة الأندلسية، فقد منح الله الأندلس طبيعة فاتنة جعلتها أغنى بقاع المســـلمين منظرا وأوفرها جمالا، ترتفع فيها الجبال الخضراء وتمتد في بطاحها السهول الفسيحة وتجـــري فيهـــا الجداول والأنهار، وتغرد على أفنان أشجارها العنادل والأطيار، وقد أفاض المقري في وصف طبيعتها الخلابة منتهيا إلى أن محاسن الأندلس لا تُستوفى بعبارة ومجاري فضلها لا يشق غباره، وكيف تُجارى وقد حازت على قصب السبق في جميع أقطار المشرق والمغرب[2]، وكان من أثر جمال الأنـــدلس أن تأثرت بها القلوب والعقول، وهامت بها النفوس فتعلق بها سكانها، وأقبل الشعراء ينظمون كلمهـــم دررا في وصف مناظرها، فاستحثت بذلك قرائح الشعراء وغذّتهم أفضل غذاء، واستثارت خيـــالهم وحرّكت وجدانهم وبذلك ظلت المصدر الأول للتصوير الطبعي عند الأندلسيين، ومنبع الإلهام للفكر فهام بها الشعراء والكتاب حبا بحكم أن الطبيعة من أقوى روافد الفكر وأجملها على الإطلاق.

على أن دور المرأة في الأندلس ظهر للعيان بوضوح في ظل هذا المجتمع، إذ كانـــت واســـعة النفوذ تتمتع بقسط كبير من الحرية، ولا تقل عن المرأة المشرقية في قوة هذا النفوذ السياسي، ففي أيام عبد الرحمن الناصر كانت " رسيس " مقربة إليه[3]،خرجت معه في موكبه وهي تتقلد سيفا، وشـــق قرطبة معها على هذه الحال حتّى بلغ الزهراء* وتولت المرأة المناصب فكانت "لبنى" كاتبة الخليفـــة الحكم بن عبد الرحمن، وهي نحوية شاعرة بصيرة بالحساب عروضية خطاطة، وشاركت بعضهن في رواية الحديث كما شاركت أخريات في الشعر، ومنهن عائشة بنت أحمد بـــن محمـــد بـــن قـــادم

(1) المقري التلمساني، أحمد بن محمد. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. ج 1. ص 459.

(2) ينظر: المصدر نفسه. ج1. ص 125.

(3) ينظر: عباس، إحسان. تاريخ الدب العربي عصر سيادة قرطبة. ص 26.

* الزهراء: من عجائب أبنية الدنيا، أنشأها عبد الرحمن الناصر أحد ملوك بني أمية بالأندلس بالقرب من قرطبة، أول يوم من محرم سنة 325 هـــ، وكان بناؤها في غاية الحسن وبها من المرمر والعمد كثير، وأجرى فيها المياه وأحدق بها البساتين. ينظر: نفـــح الطيب للمقري. ج 1.ص ص 524 -527.

القرطبية** وصفية بنت عبد الله الريّـــي*** ، ومـــريم بنـــت أبي يعقـــوب الفيصـــولي**** والغسانية***** الشاعرة التي كانت تمدح الملوك وعارضت ابن دراج في إحدى قصائده[1].

وبناء على ما سبق ذكره، يتبين لنا نشاط المرأة الأندلسية على مستويات عديدة وهذا يعني حضورها البارز وتألقها الواضح في الأندلس، وقد تحدثت مصادر تاريخية مختلفة عن نساء نـــبغن في الأدب والشعر والعلم بفنونه، والطب والتعليم والتأديب والقراءات القرآنية والوعظ وإتقان الخـــط إضافة إلى وجود ميول زهدية وتعاط للعمل الإحساني عند العديد منهن، هذا فضلا عن الجـــواري اللواتي كانت منهن القيان المغنيات وذوات المواهب النادرة والثقافة الواسعة والكاتبات في الدواوين الأميرية[2].

وقد حاول هذا المدخل قدر الإمكان أن يلم ببعض أطراف روافد الثقافة الأندلسية للدلالـــة على طبيعة التفاعل الثقافي المستمر بين المشرق والأندلس، ولكن البحث عن هذه الروافد للإحاطة بها كلها يشبه الضرب في تيه لا حدود له، لذا فقد تم التركيز على أهمها ومن أبرز النتائج المتوصل إليها استنادا إلى ما سبق ذكره:

1- المشاركة الواضحة للأندلسيين في أكثر فروع المعرفة.

** ابن قادم (عائشة بنت أحمد بن محمد): (ت 400 هـــ) أديبة شاعرة من أهل قرطبة، لم يكن في زمانها من يعادلها فهما وعلما وأدبا وفصاحة وشعرا، كانت تمدح ملوك الأندلس وتخاطبهم بما يعرض لها من حاجة ولا ترد لها شفاعة عندهم، وكانت حسنـــة الخط تكتب المصاحف، وعنيت بجمع الكتب فكانت لها خزانة كبيرة. ينظر: الزركلي، خير الدين. الأعلام. ط 15. إشراف: زهيـــر فتح الله. بيروت: دار العلم للملايين. 2002 م. ص 239.

*** الريّي (صفية بنت عبد الله): (ت 417 هـــ) أديبة شاعرة موصوفة بحسن الخط، توفيت دون الثلاثين سنة. ينظـــــر: ابن بشكوال، أبو القاسم خلف بن عبد الملك. الصلة في تاريخ أئمة الأندلس وعلمائهم ومحدثيهم وفقهائهم وأدبائهم. تحقيق: الأبياري، إبراهيم. ط 1. القاهرة: دار الكتاب المصري. بيروت: دار الكتاب اللبناني 1989 م. ص 993.

**** الفيصولي (مريم بنت أبي يعقوب) أديبة شاعرة مشهورة، كانت تعلم النساء الأدب، وتحتشم لدينها وفضلها، وعمرت عمرا طويلا، سكنت إشبيلية وشهرت بها بعد الأربعمائة. المصدر نفسه. ص 995.

***** الغسانية أديبة شاعرة، كانت تمدح الملوك مشهورة، ذكرها الحميدي و لم يذكر اسمها، وأورد لها قصيدة حسنة في الأمير خيران العامري صاحب المرية، تعارض بها أبا عمر أحمد بن دراج في شعر قاله. ينظر: المصدرنفسه. ص ص 995، 996.

(1) ينظر: عباس، إحسان. تاريخ الأدب العربي عصر سيادة قرطبة. ص ص 25، 26.

(2) ينظر: المغراوي، محمد " نظرات في تاريخ المرأة الأندلسية ". مجلة الأندلس الرقمية. إشراف: أكمير، عبد الواحد. العدد 5. المغرب. 2013 م.
تمت زيارة الموقع يوم: 2014/03/25 م. http//www.andalusite.ma/index.php?option=com_content&view=article&id=494&Itemid=26

2- شيوع الحركة الفكرية بصورة واضحة وتشجيع العلماء وإكبارهم.

3- الإقبال المحتشم على العلوم الفلسفية والفلكية، يعقبه زوال التعصب والتعنت بعـــد مضـــيّ سنوات من حكم الناصر وابنه الحكم المستنصر.

4- ظهور الروح القومية الأندلسية في الحياة الثقافية بعد تبلور الشـــعور بالأندلســـية تـــدريجيا والاهتمام بكل ما هو أندلسي فيما بعد.

و من المؤكد أن الثقافة الأندلسية كانت تتخذ من نظيرتها المشرقية، وطالما انعكست ظلال التقـــدم الحضاري الذي أحرزه المشرق العربي بوضوح على الثقافة العامة في بلاد الأنـــدلس، فتـــبين أثـــر الشخصية المشرقية وبرزت ملامحها في المجتمع الأندلسي خصوصا في مجال الإبداع الفني، ويبـــدو أن شعراء الأندلس قد ارتبطوا بتراثهم ارتباطا عميقا، وحاولوا الإفادة منه بما يخدم تجـــاربهم الشـــعرية ويؤصلها، انطلاقا من إيمانهم العميق بالحضارة العربية الإسلامية وولعهم الشديد بهذا التراث، فاحتفوا به واستلهموه في نصوصهم، كما اطلعوا اطلاعا واسعا على جذوره وروافده، وجعلوه حاضـــرا في أشعارهم، وقد تبلور هذا كله في ظواهر فنية عديدة[1] منها: المعارضات الشعرية لكبار الشعراء، فما مفهوم المعارضة؟ وما هي دواعيها وأقسامها؟ وما الفرق بينها وبين المفاهيم النقدية الأخرى الموازية لها؟ وهل عرفت المعارضات قديما؟

(1) ينظر: الياسين، إبراهيم منصور محمد. استيحاء التراث في المجتمع الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين. ط 1.إربد: عالم الكتب الحديث. 2006 م. ص 101.

الفصل الأول:

شعريّة المعارضة.

المبحث الأول: المعارضة الشعرية: المصطلح والمفهوم

المبحث الثاني: علاقة المعارضة بالشعرية

المبحث الثالث: علاقة المعارضة بالتناص

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المبحث الأوّل

المعارضة الشّعرية: المصطلح والمفهوم.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1- المفهوم اللغوي والاصطلاحي للمعارضة:

يعدّ تحديد المفاهيم والمصطلحات في مجال البحث العلمي من المقتضيات المنهجية التي ينبنى عليها الفهم والتقويم السّليمان، ولكي تكون عملية التحديد علمية منسجمة، ينبغي أن لا تقتصر على استحضار المفهوم الخاص المتناول فقط بل ضبط حدود اتفاقه واختلافه مع غيره من المفاهيم التي تشاركه المعنى، لئلا يلتبس بغيره أو يتجاوز في دلالته إلى نظيره.

أ- المعارضة في اللّغة:

تنضوي لفظة المعارضة تحت تصنيف الفعل الثلاثي (ع - ر - ض) وهو بناء تكثر فروعه كما يرد بدلالات مختلفة، ويبدو أن الزيادة التي تطرأ على مادة (ع - ر- ض) بحرف واحد هي التي تعنينا، فتكون(عارض) وزنتها (فاعل)، ومن دلالات هذه الزيادة التشارك بين اثنين أو أكثر وهو أن يفعل أحدهما بصاحبه فعلا فيقابله الآخر بمثله[1]، وفضلا عن معنى المشاركة فإن لصيغة (فاعل) معان أخرى، منها المغالبة وتدل على غلبة أحدهما الأخر بصيغة (فعل) من باب نصر مثلا* ولعل الاضطراب الحاصل في مفهوم المعارضة من حيث الدلالة وعدم استقراره، يدفع إلى فحص وتمحيص ما تفرع من أصله اللغوي الذي سبقت الإشارة إليه. ففي معجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 170 هـ) وهو أقدم المعجميين العرب يقول: "وعارضته بمثل ما صنع، إذا أتيتَ إليه بمثل ما أتى إليك، ومنه اشتقت المعارضة"[2].

أما أبو الفضل جمال الدين بن منظور (ت 711 هـ) فقد أضاء المعاني السابقة الذكر بقوله: " معارضة الشيء بالشيء معارضة : قابله، وعارضت كتابي بكتابه أي قابلته، وفلان يعارضني أي يباريني. و في الحديث " إن جبريل، عليه السلام، كان يعارضه القرآن في كل سنة مرة، وإنه عارضه العام مرتين، قال ابن الأثير: " أي كان يدارسه جميع ما نزل من القرآن، من المعارضة المقابلة"[3].

---

(1) ينظر: عمايرة، حنان اسماعيل. " معاني الزيادة في الفعل الثلاثي في اللغة العربية ". الأردن: مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية. مج 20. العدد 2. 2012 م. ص ص 304 - 306.

* معاني (فاعل): تنزيل الفعل عند منزلته، التكثير، موالاة الفعل والقيام به باستمرار. ينظر: الحملاوي، أحمد بن محمد بن أحمد. شذا العرف في فنّ الصرف. ط 12. المملكة العربية السعودية: دار الكيان. 1957 م. ص ص 78، 79.

(2) معجم العين. ج 3. تحقيق: هنداوي، عبد الحميد. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية. 2003 م. باب العين. مادة (ع- ر- ض). ص 132.

(3) لسان العرب. مج 4. تحقيق: الكبير، عبد الله علي وآخرون. د ط. القاهرة: دار المعارف. د ت.باب العين: مادة (ع- ر- ض). ص 2885.

وتابع الفيروز أبادي (ت 817 هـ) ابن منظور، فقال: وعارض " فلانا بمثل صنيعه : أتى إليه مثل ما أتى، ومنه المعارضة، كأنّ عرض فعله كعرض فعله. وضرب الفحل الناقة عراضا: عُرض عليها ليضربها إن اشتهاها ". ثم يقول في موضع آخر: "وابن المعارضة : السّفيح "[1].

وحين نقرأ الدّلالات المتنوّعة التي تنصّ عليها مادة (ع – ر– ض) في مختلف المعاجم اللغوية نجد للمعارضة معنيين هما أقرب إلى تحديدها الفني، أوّلهما: حسي يتمثل في السّير والمحاذاة والمبادلة والالتقاء والمقابلة والمقايضة والمجابهة ولقاح الإبل والنكاح والزنا والمجانبة والمباراة، وثانيهما معنوي: في المقابلة بين الكتب والمباراة في القول، مثلما ورد في لسان العرب والقاموس المحيط، وقد جمعت بعض المعاجم في تعريفها للمعارضة بين ما هو حسي ومعنوي، ولعل الرأي الأقرب إلى الصواب أن القراءة الواعية للأصل اللغوي للفظ المعارضة تبرز احتضانها لأكثر من دلالة، فإلى جانب المحاكاة والمجاراة، تحمل لفظة المعارضة دلالة المقابلة والمنافسة والتحدي وبذلك ينفتح هذا المصطلح على دلالتين متكاملتين نجد أثرهما في الشعر.

و بالعودة إلى ابن منظور والفيروز أبادي في مادة (ع – ر– ض) يتضح ارتباط المعارضة في دلالتها اللغوية بالفحولة والفحول، لذا يمكن تطبيقها على المعارضة الشعرية، فاللغة العربية تجمع في أسرارها بين المعاني المادية الملموسة للمادة اللغوية وتلك المجردة منها، ويفترض دائما أن يسبق المعنى المادي المجرّد، والمعارضة الشعرية قد تكون نتاجا غير مقصود للتداخل مع طرف شعري آخر أو نتاج شعري " غير شرعي " نظرا للاختلاط بنتاج آخر، وإلى أي مدى أسلم النص المعارضُ نفسه للشاعر الذي استهدف معارضته؟ أو إلى أي حدّ " أوقفه " دونه من غير أن يسمح له بالنيل منه وإلا لم يخرج النص المعارِض عن كونه " سفيحا" أي ابن معارضة مجهول الأب ومهما يكن من أمر فإنّ النظريات النقدية الحديثة قد تسمح بإدخال هذه الاستعارة التي تكمن في أصل المادة اللغوية للمعارضة مما يبيح النظر مليا في مفهمومها اللغوي[2].

(1) القاموس المحيط. تحقيق: مكتبة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف: العرقسوسي، محمد نعيم. ط 8. بيروت: مؤسسة الرسالة. 2005م. باب الضاد. فصل العين. مادة (ع– ر– ض). ص 647.

(2) ينظر: حسن البنا، عز الدين.مفهوم الوعي النّصي في النقد الأدبي – دراسات ومراجعات نقدية. نسخة إلكترونية. جويلية 2011 م. ص 85.

تمت http://lisaanularab.blogspot.com/2011/07/blog-post_2669.html

زيارة الموقع يوم: 20 / 02 / 2014م.

ويظهر أن المعارضة تكون في الأدب أو الفن أو الموسيقى لأن المعنى اللغوي لها لا يحمل تخصيصا بشعر أو نثر، ولهذا ارتبط مصطلح المعارضات الشعرية من الناحية الفنية بمدلوله اللغوي ارتباطا وثيقا والذي يدل على المحاكاة والمقابلة والمباراة والمشابهة، وقد استعمل النقاد كلمة المعارضة في الشعر والنثر ولكن مدلولها ضاق بمرور الزمن فاقتصر على المحاكاة في الشعر فقط[1].

ويرى محمد مفتاح أن المعارضة باعتبارها تدل لغويا على المحاكاة والمحاذاة في السير، فهناك معنى عام بجانب معناها الخاص "وهو محاكاة أيّ صنع وأيّ فعل وهذا المعنى الماصدقي هو الذي سوّغ إطلاق النقاد العرب على المحاكاة الشعرية اسم المعارضة "[2]، ويبدو أن لفظة (عارض) تجاوزت دلالتها الوضعية إلى معان جزئية بتفرّع ألفاظها المشتقة منها، مع احتفاظها بالمعنى العام، فضلا عن وجود وشيجة بين الطرفين المتشاركين من الشّيء بشيء يشبهه لعلاقة بينهما، وهذا ما سيفسّره المعنى الاصطلاحي للمعارضة.

ب- المعارضة في الاصطلاح:

إنّ التعريف المبسط للمعارضة اصطلاحا هو أن يقول الشاعر قصيدة في موضوع ما، فيأتي شاعر آخر فينظم قصيدة أخرى على غرارها، محاكيا القصيدة الأولى في وزنها وقافيتها وموضوعها مع حرصه على التفوق، فالمعارضات بناء على- ما تقدم ذكره -قصائد يحاكي بها أصحابها سابقاتها اللاّمعات وزنا وقافية ومضمونا، أضف إلى ذلك ما تتمتع به من أساليب شديدة التنوع يلامسها الإبداع في كثير من الأحيان "، وهكذا تقتضي (المعارضة) وجود نموذج فني ماثل أمام الشاعر المعارض ليقتدي به ويحاكيه أو يحاول تجاوزه"[3]، فهي فضاء فني تستعرض فيه ذات الشاعر طاقة إبداعها وقدرتها على محاكاة النصوص السابقة لتعيد إنتاجها بنفس شعري جديد يربط الحاضر بالماضي ويحيي الأشعار القديمة ويمنحها حق الاستمرارية والبقاء، علما بأن تعريفها المبسط يخفي وراءه كثيرا من الدلالات الثقافية والحضارية التي تُنتج فيها تلك النصوص المعارضة[4]، فهي ترتبط

(1) ينظر: خلاف، كميلية. المعارضات الشعرية في شعر عيسى لحيلح " وشم على زند قرشي وغفا الحرفان " أنموذجا. مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر. قسنطينة: جامعة منتوري. ماي 2011م. ص 13.

(2) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص). ط 2. الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي. 1986م. ص 122.

(3) عزّام، محمد. النص الغائب - تجليات التناص في الشعر العربي - دراسة. د ط. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب. 2001م. ص 142.

(4) ينظر: فرغلي، محمود علي موسى. " نص المعارضة وإعادة إنتاج المعنى - دراسة في معارضات الإحيائيين " تمت http://www.alukah.net/Literature_Language/0/40373

زيارة الموقع يوم: 2014/3/6 م.

– فيما يعتقد – ببنية ثقافية وفكرية سائدة لها منهاجها في إنتاج المعرفة والإبداع، أساسها قياس النّص المتأخر على المتقدم والحكم على الفرع من خلال الأصل، لذلك تعبّر المعارضات بصورة ما عن مفهوم الشعر وطرائق إنتاجه لدى الأندلسيين من خلال النظر في الشعر العربي أثناء مراحل عنفوانه وتوهجه الشعري على يد الشعراء القدامى.

ولعل المغاربة والأندلسيين اشتهروا بفن المعارضة أكثر من المشارقة، إذ شكل الموروث الشعري المشرقي قاعدة أساسية للانطلاق في الحركة الشعرية الأندلسية وكانت العديد من التجارب الشعرية قد نشأت إثر الانبهار بالشعر العربي المشرقي والمعارضة " ليست عملا هيّنا، لأن المعارِض يكون مقيدا بمعمار فني، وأنظمة شكلية يصعب عليه الخلاص من أيّ منها إلا إذا كان قادرا إعمال ملكاته وقدراته لتمكنه من تجاوز المعارَض حتى لا يصبح عمله مسخا مشوّها فاقد القيمة، أو اجترارا لا فائدة فيه "[1]، ومن ثمة كانت مهمة المعارضة في غاية الصعوبة والدقة، لأنّ النص النموذج وهو من مشهور النصوص يظل يمارس سلطته وتأثيره على النص المعارَض، فلا تظهر شخصية الشاعر المتفرّدة إلا من خلال موازنته بين تجربتين سابقة وتالية بكل معطياتهما ومكوناتهما، وهكذا تعد المعارضة آلية فنية تنشّط الحركة الشعرية، ورافدا من روافد إثرائها بانفتاحها على التجارب الفنّية الناضجة، وإقامة حوار فني بين الشعراء المنتمين لعصور أدبية مختلفة، ولعل الرأي الأقرب إلى الصواب، أنّ مصطلح المعارضة قد استقر عند الأندلسيين القدامى في وقت مبكر و لم يتغيّر عما هو عليه الآن، وابن عبد ربّه (ت 328 هـ) – فيما أعلم – هو أول أندلسي صرّح بالمعارضة الشعرية بمعناها الاصطلاحي وأورد مثالا عليها عندما عارض صريع الغواني مسلم بن الوليد[2]، فانطلق الدارسون على أساسه في أبحاثهم من بعد، علما بأنّ فن المعارضات قد " انتشر وذاع مكانيا فلم تحده حدود جغرافية أو سياسية، كما انتشر وامتدّ زمانيا فلم يستوقفه عصر أو ينحصر في آخر، إنما نستطيع أن نقول إنه يمتدّ أو ينحسر قليلا حسبما تفرضه الدواعي الثقافية والسّياسية "[3].

و يمكن القول إنّ المعارضة الشعرية لقاء شعري بين شاعرين لم يجمعهما المكان والزّمان ولكن جمعتهما حالة شعورية واحدة منتجة لنص تتولد عنه حالة أخرى تجمع بين الجدّة والتشابه أو

(1) الياسين، إبراهيم منصور محمد. استيحاء التراث في الشعر الأندلسي. ص 138.

(2) ينظر: العقد الفريد. تحقيق: العريان، محمد سعيد. مج 3. ج 6. ط1. بيروت: دار الطباعة للنشر والتوزيع.2008 م. ص ص 387، 388.

(3) الجمل، إيمان السيد. المعارضات في الشّعر الأندلسي. ط 1. عمان: جدارا الكتاب العالمي. الأردن: عالم الكتب الحديث. 2006 م. ص ص 69، 70.

هي نزعة مشتركة بين مهجتين إلى الاقتراب من مثل أعلى في طرق موضوع قد يكـــون مشـــتركا بينهما مما يؤكد أنها ضرب من الازدواج في أوضح معالمه[1]، والجدير بالذكر أنّ المعارضات الشعرية وردت في الشعر الأندلسي مبثوثة في أمّهات الكتب الأندلسيّة ومصادرها، فضلا عن دواوين الشعراء تلبية لحاجة المجتمع الأندلسي الذي نمت عنده مشاعر خاصة خضعت لها هذه الظاهرة، فمـــا هـــي المفاهيم التي ارتبطت بها المعارضة في الخطاب النّقدي القديم؟

2- المعارضة في الخطاب النّقدي القديم:

ارتبط مفهوم المعارضة في النقد العربي القديم بالموازنة والمفاضلة بين الشعراء لإثبات التفـــوّق الفني، وخير دليل على ذلك في هذا السياق الآمدي (ت 370 هـــ) بموازنته الشّعرية التي أجراها بين أبي تمام والبحتري " وقد استند فيها إلى مقاييس نقدية هي أقرب إلى مفهوم المعارضة، إذ اشترط في نصي الموازنة أن يشتركا في الوزن والقافية والمعنى"[2]، على أنّ هناك من النقاد الأندلسيين من رأى الصّعوبة في عقد هذه المفاضلات بين الشّعراء كحازم القرطاجني (ت 684 هـــــ) ويُرجعـــه إلى تفاوتات كبيرة بين الشّاعرين في الزّمان والمكان والحال والباعث على التغلغل إلى اســـتثارة تخاييـــل ومحاكاة عند أحدهما دون الآخر " وقد تكون حال الآخر في غير ذلك الشيء بمنزلة حال صاحبه في ذلك الشيء، وقد تختلف حالاهما في اللغة وتختلف حالاهما في الروية. ومقدار جمام خاطر كل واحد منهما ونشاطه للقول في حال الرّوية ولذلك قد يعسر الحكم في المفاضلة بين الشـــاعرين في جـــودة الطبع وفضل القريحة ولكن تمكن المفاضلة بين قولهما إذا اجتمعا في غرض ووزن وقافية "[3]، مما يدلّ على موضوعية في الحكم يسودها مذهب التّرجيح في الموازنة والمفاضلة بين الشّعراء، ومـــن ناحيـــة أخرى يدعو حازم إلى ضرورة محاكاة الأوائل للإجادة في المعارضة واتّهم الشعراء بالخروج عن مهيع الشّعر فابتعدوا عن مواده التي يجب مراعاتها مؤكدا أن محاكاة الأوائل تسوق الشّاعرية إلى الإبـــداع وتنمّيها، والواقع أن الآمدي وحازما لم يصرّحا في كتابيهما (الموازنة والمنهاج) بلفظ المعارضة، رغم أنهما ذكرا تقريبا أهم الشروط التي حُدّدت بها حديثا، ويبدو أن " مناط المعارضة هو الجانب الفـــني

(1) ينظر: الطرابلسي، محمد الهادي " شعر على شعر - معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة ". مجلة فصول. مج 3. العدد الأول. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1982 م. ص ص 85 - 89.

(2) بقشي، عبد القادر. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي- دراسة نظرية وتطبيقية. د ط. المغرب:أفريقيا الشرق.2007 م. ص ص 61، 62.

(3) القرطاجني، حازم. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ط 3. تحقيق: ابن الخوجة، محمد الحبيب. بيروت: دار الغرب الإسلامي. 1986 م. ص 376.

وحسن الأداء"[1]، فيحاول الشاعر المعارِض أن يتفوق على الآخر في تناول المعنى، ويختلف عنه فنيا لأنه أنشأ كلاما جديدا أو زاد زيادة نصّية.

3- دواعي المعارضة الشّعرية:

المعارضات الشعرية فن من الفنون التي اشتهرت في الأندلس أيّما اشتهار حتى كادت تكون سمة خاصة بهذا العصر دون غيره من العصور الأدبية نظرا لذيوع صيتها، ولكن السؤال الذي يفرض نفسه في هذا المقام من البحث: لماذا ظهرت المعارضات الشعرية في الأندلس؟ وما هي أسباب ازدهارها؟ وللوصول إلى إجابة مقنعة، يفضّل الوقوف على الدواعي الحقيقية التي جعلت من المعارضة الشعرية ظاهرة تستحق الدّرس، وتتجلى دوافع المعارضة الشعرية لدى الشعراء الأندلسيين في النزعات الآتية:

أ- نزعة الانتماء للتراث الشعري:

تعدّ المعارضات الشعرية نوعا من الانتماء للتراث الشعري وقراءة واعية له من أجل إظهار قيمته وأهميته، وهي في الوقت ذاته عودة بالشعر إلى مصدره الأصيل ومنبعه العذب، ويمكن القول بأنها " القراءة الجديدة للموضوع المشترك أو المتقارب وإذا دققنا ذلك قلنا إنها قراءة جديدة في كتابة جديدة "[2]، كما تمثل عملية تعاطي الأدب في أكمل صورها.

إن المعارضة تظلّ كاشفة بشكل تلقائي عن رغبة المعارض في التواصل مع موروثه الفني[3] وإصراره على ضرورة معايشة دروبه ومسالكه والمرور عبر شعابه ومساربه، فقد كان الأندلسي يحب تراثه ويسجّل الولاء له والانتماء إليه تعلّقا بملابسات النشأة وصدورا عن أصول الثقافة،" ولعل المعارضات الحقيقية بدأت في الشعر الأندلسي عندما شعر الأندلسيون أنهم دون المشارقة علما، فاعترفوا بفضل المشرق عليهم، وقام الكبار من أدبائهم وشعرائهم بمعارضة الأدباء والشعراء المشارقة الذين يعتبرونهم أساتذتهم، فمحمد بن عبد ربّه يضع كتابه (العقد الفريد) ليشابه كتاب (عيون الأخبار) لابن قتيبة "[4]، وهكذا شكّل الموروث الشعري المشرقي قاعدة أساسية للانطلاق في حركة

(1) الشايب، أحمد. تاريخ النقائض في الشعر العربي. ط 2. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية. 1954 م. ص 7.

(2) الطرابلسي، محمد الهادي. " شعر على شعر – معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة ". ص 89.

(3) ينظر: التطاوي، عبد الله. التراث والمعارضة عند شوقي. د ط. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. د ت. ص ص 6، 7.

(4) عزّام، محمد. النصّ الغائب تجليات التناص في الشعر العربي – دراسة –. ص 147.

المعارضات الشعرية آنذاك، وظل نموذجا يحتذى عبر عصور الأندلس الأدبية كلها ولكنه يتفاوت من فترة لأخرى في مدى التأثّر وعمق الصلة ومقدار الأخذ، كما يتفاوت من شاعر لآخر أيضا، وكان من الطبيعي أن تتوشّج الصّلات بين هذه الدولة الفتية وحتى نهاياتها وبين دار الخلافة المشرقية، أو هي بتعبير آخر بين الفروع وبين الجذور والأصول، ولذلك أكّد شعراء الأندلس هذا الانتماء وهذا التواصل والاستمرار وأثبتوا وجودهم في تلك الرّقعة من الأرض الأوروبية، وكانت المعارضات إحدى الوسائل والمظاهر التي دعمت هذا الارتباط ووثقته فمدهم بإحساس الأمان والطمأنينة.

ب- نزعة التّفوق والإبداع واكتشاف الذات:

إن التفوق والإبداع هما شغل الأندلسيين الشاغل، فقد لجأوا في معارضاتهم إلى إثبات مقدرتهم الإبداعية من خلال قراءة أشعار المشارقة المعاصرين لهم أو السابقين عليهم في عصور أخرى فتمثلوها وصقلوها وصهروها، وعلى الرغم من احتفاظهم بما هو جوهري فيها، إلا أنهم كانوا يشكلونها تشكيلا جديدا لتوائم عصرهم، وبذلك تكون قصائد تعكس شخصياتهم، كما تذوب فيها آثار النقل والاقتباس[1] " لإثبات ذواتهم وإظهار براعتهم وإجادتهم، ومقدرتهم على مجاراة أولئك الشعراء. وقد ساعدهم ذلك في بناء شخصيتهم الشّعرية المستقلة وتحقيق نبوغهم وتفوقهم"[2] وسرعان ما كان الانبهار بالنموذج المشرقي يتحول إلى عملية مبارزة فنية يحاول فيها الشاعر اللاحق تجاوز القديم والتفوق عليه، وبذلك انتقل الأندلسي بمعارضته من مستوى المحاكاة إلى مستوى التجاوز والإبداع، ولعلّ باعث التحدي والمنافسة الشّعرية لا يتوفر إلا عند الشّعراء الكبار حين تكتمل أداتهم الشّعرية ويصلون إلى مرحلة النضج الشّعري*، و هكذا تفانى الشعراء الأندلسيون من أجل الإبداع في قصائد المعارضة ليدفعوا التّهم الموجّهة لهم والمشككة في قدراتهم، ويمكن القول إنّ ملامح روح التفوّق والإبداع عند الأندلسيين قد أشرقت في عصر متقدم، ولا سيما عند ابن عبد ربّه القرطبي صاحب العقد الفريد وطالما أشاد ابن بسام الشنتريني (ت 542 هـ) - عندما انتصر لأندلسيّته - بالطاقات والقدرات الأندلسية التي تميّز بها الأندلسيون عن المشارقة إذ يقول: "...لأنّ أهل هذه الجزيرة - مذ كانوا - رؤساء خطابة، ورؤوس شعر وكتابة، تدفقوا فأنسوا البحور وأشرقوا فباروا

(1) ينظر: البجاري، يونس طركي سلوم. المعارضات في الشعر الأندلسي - دراسة نقدية موازنة. ص ص 70، 71.

(2) الياسين، إبراهيم منصور محمد. استيحاء التراث في الشعر الأندلسي - عصر الطوائف والمرابطين. ص ص 212، 213.

* مثال ذلك تحدّي أبو بكر يحي بن هذيل بشعر قاله على البديهة قول القائلين عند إنشاد قطعة لبعض أهل المشرق بحضور ملوك الأندلس: " هذا ما لا يقدر أندلسي على مثله ". ينظر: المقري التلمساني. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. ج3. ص ص 153، 154.

الشّموس والبدور، وذهب كلامهم بين رقة الهواء، وجزالة الصخرة الصماء "[1]، ويستخلص مما سبق أنّ المعارضة الشعرية في الأندلس كان وراءها دافع الإبداع الفنّي لإثبات البراعة والتفوّق، علما بأنها قد نضجت واستوت في عصر ابن بسّام أكثر من أي زمن مضى.

جـ- نزعة الإعجاب الشّديد بالشّعر المشرقي:

أعجب شعراء الأندلس بالشعر المشرقي وشعرائه أيّما إعجاب، فأداموا النظر فيه وعاشوا حياتهم معه، وقد تعدّدت صور الإعجاب بالنّص المعارَض أو بقائله، أو بفكرته أو بها جميعا فالمعارضة " مداخلة اختيارية – دون شك – نابعة من إعجاب الشاعر المعارِض بالنص محل المعارضة، ومن ثمّ فالشعراء الأندلسيون الذين عارضوا الشعراء العباسيين قد وقفوا في مواجهة سافرة مع قصائد مغروسة في قلب الموروث الشعري للقارئ "[2].

و يبدو أن الشاعر تخامره حالة من الإعجاب بعمل شعري معيّن، فينتقل إلى معارضته، وكثيرا ما يحصل هذا بعد اطلاعه على أشعار غيره سواء أكانوا مشارقة أم أندلسيين بوسائل الاطلاع المعروفة في عصرهم كالرحلات العلمية من الأندلس وإليها أو ما نقله الرّحالة والمشايخ من آثار شعرية مشرقية ومصنفات، وباطلاع الأندلسيين عليها تحقق الإعجاب الكبير بها، ومن ثمة أولوها جل اهتمامهم دراسة وتحليلا ومعارضة، وتجدر الإشارة في هذا الصّدد إلى رقيّ ذوق الأندلسيين من خلال تذوقهم لدرر الشّعر المشرقي، فلم تأت المعارضة إلاّ نتيجة ثقافة أدبية ونقدية واسعة باختيارهم لأروع القصائد المشرقية ومحاولة النّسج على منوالها، وإذا أجدنا النظر في دواوين شعراء الأندلس وفي أشعارهم مما تضمّها المجاميع والكتب الأدبية وجدنا أن أبناء تلك البلاد كانوا ممن بهرتهم روائع أهل المشرق فعارضوها[3]، ومما لا شك فيه أنّ أساس المعارضة الشعرية هو الانبهار والإعجاب الذي لا يتأتى إلا بكل رائع وجميل، وهكذا صارت القصيدة المعارِضة تمدّدا للقصيدة الأولى وإحياء لها " وإعادة لإنشائها من جديد في ذهن المتلقي، وهذا هو (إعادة الرؤية)، أي إبداع النص من بين آلاف النصوص وتشكيلها برؤية جديدة تتيح مجالا لنصوص أخرى جديدة كي تنبثق من قلب هذا النص ليبقى الأدب دائما حيّا نابضا بالحياة والتجدّد، ولا يركن إلى سبات يميته

(1) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة. مج 1. القسم الأول. تحقيق: عباس، إحسان. د ط. بيروت: دار الثقافة. 1997 م. ص14.

(2) الشناوي، علي الغريب محمد. المعارضات في الشعر الأندلسي القصيدة العباسية نموذجا. ط 1.مصر: مكتبة الآداب.2003 م. ص 4.

(3) ينظر: البجاري، يونس طركي سلوم. المعارضات في الشعر الأندلسي – دراسة نقدية موازنة. ص ص 67، 68.

ويجمّده "[1] ولهذا يمكن القول إنّ المعارضات الشعرية حلقة فنّية تربط بين الشعراء في ظلّ إعجابهم بموروثهم العربي كما تربط بين القديم والجديد وتجمع الشرق بالغرب، فتكون القصيدة المتأخرة صدى واضحا للقصيدة القديمة بدافع الإعجاب، مما يدل على مدى اطّلاع شعراء الأندلس على التراث الشعري المشرقي واستيعابه بعمق، ولكنّ تواصل الشاعر الأندلسي مع تراثه لا يعني الاستسلام والفناء فيه، بل هو فرصة لعدم حجب إمكاناته في الإضافة والتجديد والابتكار، فالمجال خصب بما يكفي ليبرز ذاتيته فتتدفق خصوصية تجاربه إذا كان شاعرا عظيما[2]، ويمكن إدراج دواعي المعارضات المذكورة آنفا ضمن الدّواعي العامة التي تتخذ طابعا جماعيا شارك فيه الأندلسيون المعنيون بالشعر الأندلسي والمشرقي معا.

أما الدواعي الخاصّة فهي التي تأتت نتيجة إعجاب ملوك الأندلس بقصيدة معيّنة فتوجّهوا بالطلب إلى شعرائهم لمعارضتها، ولذلك اتخذت طابعا فرديا، لأن الملك الأندلسي هو مصدر الرّغبة في المعارضة، وهكذا صنفت " هذه المعارضات في أغلبها من أشعار السّلطانيات "[3] مع ملاحظة أنّ التفوّق والإبداع سيشكلان قاسما مشتركا بين الدواعي العامة والخاصة لأهميته، باعتبار أن المعارضة عمل إبداعي بالدرجة الأولى وتعد الدّواعي الخاصة من المؤثرات في الشعر الأندلسي التي جعلته يتضاعف، وكل قصيدة شعرية قيلت بفعل الدّواعي الخاصة ما هي إلا ولادة شعرية جديدة لتلتقي مع القصائد التي قيلت بفعل الدّواعي العامة التي تقدّم ذكرها، ويبدو أن حكام الأندلس وأمراءهم كان لهم الدور المباشر والمؤثر في إذكاء شعلة المعارضة، وقد تنطوي المعارضة على بعد سياسي حين يكلّف أمير أو حاكم أندلسي شاعرا بمعارضة نظيره المشرقي، وينسب التفوّق لشاعره على الآخر، فيعزّز ملكه بشاعر متميّز يفوق شعراء ملوك المشرق، وهذا يعني أنّ أدب البلاط كان له رجاله المختارون حسب القواعد المحددة لهم والمتمثلة في القدرة على خلق أعمال أدبيّة مميّزة تُناظر وتعارضُ أعمال المشارقة، ومن ثمّة كانت المعارضة سبيلا يمكّن الشاعر من الحصول على وظيفة رفيعة في بلاط الحاكم، فينال الحظوة عنده بين أروقة الحكم ورجالاته[4]، ويحصر حسن عبّاس أسباب ازدهار المعارضات في الشعر الأندلسي في ثلاثة أسباب أوّلها: عاطفة الإعجاب والتحدّي، وثانيها: تشابه

(1) الغذامي، عبد الله محمد. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية – قراءة نقدية لنموذج معاصر. ط 4. مصر: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1998 م. ص 347.

(2) ينظر: التطاوي، عبد الله. التراث والمعارضة عند شوقي. ص ص 6، 7.

(3) البجاري، يونس طركي سلوم. المعارضات في الشعر الأندلسي – دراسة نقدية موازنة. ص 77.

(4) ينظر: الجمل، إيمان السيد. المعارضات في الشّعر الأندلسي. ص 55.

المواقف، وثالثها: ولع بعض الأندلسيين بالمعارضة، فلم يجرؤ الشاعر الأندلسي على المعارضة إلا إذا أنس في نفسه القدرة على منافسته الشّاعر المعارَض والإتيان بمثل عمله أو بأجود منه، وإلا عـــرّض بنفسه وأسقط منزلته فلا تعارض إذًا بين الإعجاب والتحدي، وأما تشابه المواقف فيتمثل في الظروف التي تحيط بالشاعرين، فيتجه الشاعر إلى نص شعري صدر عن مثل موقفه ليعارضه، فيعمّق تجربتـــه ويستأنس بتجربة سابقه[1].

أما الولع بالمعارضة فهو باعث أشدّ ظهورا في شعر أهل الأندلس علـــى اخـــتلاف بيئـــاتهم وأزمانهم، إذ عارضوا معاصريهم وعارضوا المتقدمين عليهم، كما عارضوا شعراء بيئتـــهم وشـــعراء البيئات الأخرى، ومع كل هذا ظفر المشارقة بالنصيب الأوفى " ومن سمات هذه المرحلة نزوع الشاعر نحو التجريب داخل مظلة القدوة بحيث يطمح إلى قياس ذاته بذاته من خلال عرض نصّه بعد الانتهاء منه على الأصل لتبين ما قد تحصل له من تقدم ودربة "[2].

4- أقسام المعارضة الشّعرية وأنماطها:

إن الأصل في مفهوم المعارضة في الشعر هو أن ينظم شاعر قصيدة في موضوع معيّن علـــى غرار قصيدة قالها شاعر متقدم عليه في الزّمن، ملتزما الوزن والقافية وحركة الرّوي، فضـــلا عـــن المضمون بالمتابعة والاحتذاء مجاريا ذلك الشاعر ومحاولا بلوغ شأوه ثمّ محاولا التفوّق والإبداع، وبناء على هذا المفهوم يمكن حصر الأنماط الشعرية المتعارضة بدقة اهتداء بما عُرف في حقيقـــة المعارضـــة ولذلك تنقسم المعارضات الشعرية إلى قسمين:

الأول منهما **صريح تامّ كامل** " قالبا إيقاعيا وغرضا جوهريا سواء أكان الجوهر مماثلا لكل أغراض القصيدة أم لأجزاء منها "[3]، ومفاده " اتحاد القصيدتين المتعارضتين (المعارِضة والمعارَضة) في البحر والقافية وتماثلهما في الغرض العام أو الموضوع، حيث تكون القصيدة المعارِضة إنما قيلت إعجابا بالقصيدة المعارضَة في قيمتها الأسلوبية وجودتها الفنية، ومتى انسجم النمط الشعري التعارضي وهذا الحدّ الفني دعوناه معارضة صريحة وتامّة "[4]، والمعارضة الصّريحة إمّا أن تكون معارضة كليـــة، أي لكل القصيدة القديمة أو تكون معارضة جزئية، وهي ما اقتصر فيها الشاعر على معارضة جزء مـــن

(1) ينظر: الجمل، إيمان السيد. المعارضات في الشّعر الأندلسي. ص ص 59، 60.

(2) اللبدي، أيمن. الشّعرية والشّاعرية. ط 1. الأردن، فلسطين: دار الشروق للنشر والتوزيع. 2006م. ص 37.

(3) المرجع السّابق. ص 49.

(4) بقشي، عبد القادر. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي – دراسة نظرية وتطبيقية. ص 67.

القصيدة القديمة، كاقتصاره على معارضة قسم الغزل في قصيدة مدح قديمة أو العكس، وهو اتجاه شائع عند أكثر الشّعراء، ولعل هذه أول ملاحظة نقدية ينبغي الالتفات إليها، إذ أنّ الاتجاه السّائد عند أكثر الشعراء في المعارضات هو معارضة جزء المدح في القصائد المعارضة[1]، ومتى فقدت المعارضة إحدى المكوّنات المشار إليها سلفا إن شكلا أو مضمونا، أو فقدت أحد أركانها المتقدمة فتصبح **معارضة ضمنية غير تامة أي ناقصة**[2]، بمعنى أنها تقتصر على الشّكل أو القالب الإيقاعي فقط دون تماثل الموضوع، وقد ألمح الدّكتور إحسان عبّاس (ت 2003 م) إلى هذا النوع من المعارضات عند ابن عبد ربّه قائلا: " وهناك معارضة لا تلتزم رويّ القصيدة التي يعارضها وإنّما هو ينظر فيها إلى معاني قصيدة سابقة ثم ينشيء قصيدة تتضمن هذه المعاني مع شيء من التقليب والتغيير والعكس والإسهاب "[3]، وقد يلتزم الشاعر معاني القصيدة ومفهومها العام مخلا بالوزن أو القافية أو بكليهما، أو أن يعارض الشاعر المتأخر قصيدة لشاعر تقدّم عليه، ولكن بموضوع مختلف تماما عن موضوع الشّاعر المتقدّم، وقد تأتي المعارضة الناقصة غير ملتزمة بأي ركن من هذه الأركان ولكنّها تبقى معارضة منضبطة ضمن هذا المصطلح، لأنّ الشاعر يصرّح بأنه يعارض القصيدة الأخرى " ومتى أخلّ النمط الشعري التعارضي بشروط تحقق مفهوم المعارضة إن شكلا أو مضمونا أبعد من دائرة المعارضات الشّعرية بنوعيها السّابقين "[4]، فضلا عن عنصر الإعجاب الذي يميّز بين المعارضات الشعرية وغيرها من الفنون التي توازيها، فهذه كلها أبرز أنماط المعارضة الضّمنية غير تامّة الأركان.

والقسم الأول من المعارضات (المعارضات الصريحة التامة) هو ما اشتهر من أنواع المعارضات الأندلسية لشعراء المشرق، وقد أوضح أيضا عبد الرحمن إسماعيل[5] هذين القسمين، إذ جعل توافق القصيدتين وزنا وقافية وموضوعا سواء أكلّيا أم جزئيا سببا للدّخول تحت صنف المعارضات الصريحة مضيفا الإعجاب كشرط ضروري من الشروط الأساسية، كما جعل المعارضات غير التامة أو كما سمّاها الضمنية معارضات تتفق شكلا وتختلف موضوعا، وشرط المعارضة الصّريحة أن يوافق النص المتأخر القصيدة المتقدمة في وزنها وقافيتها، وأن يكون الغرض منهما واحدا أو متماثلا، بحيث تكون القصيدة المتأخرة صدى واضحا للقصيدة القديمة بدافع الإعجاب، أمّا ما عدا ذلك من القصائد التي

(1) ينظر: البنا، حسن عز الدين. مفهوم الوعي النصي في النقد الأدبي. ص 87.

(2) ينظر: بقشي، عبد القادر. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. ص 68.

(3) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص 202.

(4) المرجع السابق. ص ن.

(5) ينظر: الجمل، إيمان السيد. المعارضات في الشّعر الأندلسي. ص 49.

فقدت أحد عناصرها المذكورة فهي معارضات ضمنية لا صريحة في رأيه، والمعارضة الصريحة قد تكون كلية وقد تكون معارضة جزئية كما سبق التوضيح من قبل.

أمّا النوع الثاني في نظره، فهو المعارضات الضّمنية وفيه يتفق النمط الشّعري التعارضي في عناصر الشكل الخارجي مع اختلاف في الموضوع العام، وإذا اختلفا في الموضوع العام فلا بد من اتفاقهما في الوزن والقافية " وهذا النوع من المعارضات الشّعرية غالبا ما يختفي منه وعي الشّاعر للمعارضة وينطلق على سجيته معتمدا على موروثه القديم متداخلا مع غيره من الشعراء السابقين "[1]، وقد اختلفت تسمية أقسام المعارضة وإن كان المدلول واحدا يتفق مع ما سبق ذكره عند بعض الباحثين المعاصرين، فمنهم من سمّاها بالمعارضات الأفقية والمعارضات العمودية[2]، ومنهم من أطلق على معارضة الأندلسيين للمشارقة تسمية **المعارضات الخارجية** بحكم الانتقال من بيئة إلى بيئة أخرى، مبيّنا أن أثر المشرق يبدو واضحا في أدب الأندلسيين، ممّا يظهر مدى إعجابهم بالروّاد الأوائل والمعاصرين الذين يمثلون النموذج المثال بالنسبة لشعراء الأندلس خاصة في العصرين الجاهلي والعباسي، ويقابلها من ناحية أخرى شقّ آخر يدعى **بالمعارضات الداخلية** وهي التي نشأت بين الأندلسيين أنفسهم في أنماط متعدّدة وصور مختلفة، مما يدل على مدى استيعاب شعراء الأندلس لفن المعارضات وشغفهم و ولوعهم به[3].

و تبدو المعارضات الشعرية صورة مصغرة لواقع الحياة الأدبية في الأندلس وهي بالتأكيد تجسّد حالة الاهتمام والعناية التي حظي بها الأدب العربي عامة والشعر المشرقي خاصة، ولذا يقف نصّ الشاعر " كفاتحة لمداخلات متعدّدة تأتي من مداخل متباينة تتلاقى مع نصوص كانت بعيدة عنها، فألف بينها جميعا نصّ واحد"[4]، ولعلّ الرأي الأقرب إلى الصواب، أنّ المعارضات الشعرية تقوم على مجموعة من المقوّمات والأساسيات التي تميزها وتشترك معها بعض الفنون فيها وهي الإعجاب والتأثر بالقصائد القديمة والمشهورة، فخلود الأعمال القديمة واستمرار فتنتها وسحرها يجعل القلوب تتعلق بها، ولا بد للاحق من التأثر بالسابق وإلا أصبح لكل شاعر عالم خاص بذاته، فيغلق

(1) الجمل، إيمان السيد. المعارضات في الشّعر الأندلسي. ص 50.

(2) ينظر: الحراق، محمد شدّاد. " تناسل المعارضات في الشعر الناصري ".
تمت http://www.diwanalarab.com/spip.php?article30213
زيارة الموقع يوم: 2014/1/15 م.

(3) المرجع السابق. ص 123، ص 521.

(4) الغذامي، عبد الله محمد. الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية. ص 347.

على نفسه مجال التأثر والإعجاب المتبوع بالإبداع والرّغبة في التفوّق وبحدوث عملية التأثر والتأثير تشتهر قصيدة الشاعر اللاحق لا سيما عند معارضته لقصيدة ذاع صيتها، ويظل تعمّد الشاعر معارضة شعراء بعينهم وقصائد دون غيرها واختيار أجمل المعاني لديهم دليلا على الإعجاب، فضلا عن سموّ الذوق النقدي للمعارِض، فالشاعر المعارِض يأخذ من التراث ما يأخذ منه القارئ، ولن يبقى في ذهن هذا الأخير قصيدتان متماثلتان على مستوى واحد، بل ستتغلب إحداهما على الأخرى وهذا يمنح الموهبة الذاتية دورا مهمّا في صناعة قصيدة المعارضة، وهكذا " يستطيع الشاعر المتأخر أن يتجاوز القصيدة الأصلية بتحرّره من سلطتها ووهج تأثيرها، وأن يثبت قدرته على استيعابها وفهم دورها في مهمته الشعرية ليستطيع إقناع قارئه بقصيدته ويثبتها في ذهنه "[1]، وبتعدد موضوعات الشعر العربي هجاء ومدحا ورثاء وغزلا وزهدا كانت قصائد المعارضة تنظم في إحدى هذه الأغراض الشعرية، وفي النموذج التعارضي الشعري عموما يلتزم الشاعر موضوع القصيدة المعارضة أو قد يختلف عنها في الموضوع والمضمون، والمعارِض الكفء قد يتابع الشاعر المعارَض في قصيدته في كل غرض وموضوع كما يتابع الفارسُ الفارسَ في نزاله في كلّ خطوة لا يتجاوزه ولا يبعد عنه حتى ينتصر عليه، " أمّا عن طبيعة التجربة الشعرية والعملية الشعرية ذاتها أثناء هذه المرحلة فهي عملية " استحثاث " وهي طبيعية تماما وتكون سيدة الموقف دون سيطرة قوية من الشاعر، نتيجة لهذا الهضم المتواصل والتعرّض المستمر لأجواء النصوص، فالشاعر يكتب بدفقة يجتهد في الحصول عليها ويحرص على طقوسها تماما..."[2].

5- المعارضة في النشاط الثقافي والحضاري الأندلسي:

برزت المعارضة في النشاط الثقافي والحضاري في الأندلس نتيجة لشدّة تعلق الأندلسيين بالمشرق الذي اتخذوه مثلا أعلى، وقد علق ابن بسّام (542 هـ) على هذا التأثر المبالغ فيه قائلا: " ... إلا أن أهل هذا الأفق،أبوا إلا متابعة أهل المشرق، يرجعون إلى أخبارهم المعتادة، رجوع الحديث إلى قتادة، حتى لو نعق بتلك الآفاق غراب، أو طنّ بأقصى الشام والعراق ذباب، لجثوا على هذا صنما، وتلوا ذلك كتابا محكما، وأخبارهم الباهرة وأشعارهم السائرة مرمى القصيّة ومناخ الرّذية..."[3].

(1) البنا، حسن عز الدين. مفهوم الوعي النصي في النقد الأدبي. ص 90.

(2) اللبدي، أيمن. الشّعرية والشّاعرية. ص 38.

(3) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة. القسم الأول. مج 1. ص 12.

و قد أثرت هذه المنزلة الرفيعة للمشرق وأهله في نفوس الأندلسيين تأثيرا كبيرا فدفعتهم ينسجون على منواله ويحيون على غراره واتّضحت جوانب المعارضة بشكل جلي في كافة مرافق الحياة الأندلسية، فضلا عن المعارضة في الشعر – موضوع دراسة هذا البحث – وعُدّت جزءا من ظاهرة عامة اشتملت عليها الحياة الأندلسية نظرا لتغلغلها في صميمها وفي ثناياها فخلع النقاد الأندلسيون أسماء شعراء المشرق على شعرائهم لتأثرهم معنى ومبنى بهم فهذا أبو الأجرب جعْوَنَة الكلابي كان فارسا شجاعا، يدعى ' عنترة الأندلس '[1]، وأما مؤمن بن سعيد فقد لقب بـ' دعبل الأندلس '[2] لتميّزه في الهجاء وقيل عن أبي عمر يوسف بن هارون الكندي المعروف بالرّمادي: " فُتح الشعر بكندة وخُتم بكندة "[3]، و لم تقتصر هذه الألقاب المشرقية على شعراء الأندلس بل تجاوزتها إلى غيرهم من العلماء والأدباء، كما اتخذوا أسماء للكتب والمصنفات مماثلة لنظائرها المشرقية واحتذوا فيها مناهج مشابهة كابن بسام الذي يقول: " وإنما ذكرت هؤلاء انتساء بأبي منصور، في تأليفه المشهور، المترجم بـ 'يتيمة الدهر، في محاسن أهل العصر' "[4]، وأنشئت رسائل ومقالات وكتب في عصر السّرقسطي (ت 428 هـ) في معارضة نثر المعري خاصة في لزوم ما لا يلزم وحظيت مقامات المشارقة بمعارضات كثيرة في عصر سيادة قرطبة، واهتم الأندلسيون بمقامات الحريري أكثر من مقامات بديع الزمان الهمذاني، لأنه وُجد منهم من سمع مقاماته فانصرفوا إليها بالمدارسة والرواية والشرح والمعارضة ومن بينهم ابن شرف القيرواني (ت 460 هـ)، وقد أورد ابن بسام طرفا من أخباره وآثاره إذ قال: " ولابن شرف مقامات عارض بها البديع في بابه، وصبّ فيها على قالبه، منها مقامة فيها بعض طول، لكنه غير مملول، آخذة بطرف مستطرف من أخبار الأدباء، وذكر الشعر والشعراء..."[5] وقد كوّنت تلك المصنفات والمعارضات في مجموعها المقدّمات الحقيقية للشخصيات الأندلسية التي ظهرت فيما بعد[6] .

"أما معارضات الشعراء الأندلسيين لبعضهم بعضا فأكثر من أن تحصى، ولا سيما في

(1) ابن سعيد، نور الدين أبو الحسن علي بن موسى العنسي.المغرب في حلى المغرب. ج 1. تحقيق: ضيف، شوقي.ط 3. القاهرة: دار المعارف. د ت. ص 131.

(2) المصدر نفسه. ص 133.

(3) المقري التلمساني، أحمد بن محمد. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. ج 4. ص ص 35، 36.

(4) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة. القسم الأول. مج 1. ص 32.

(5)المصدر نفسه. القسم الأول. مج 1. ص ص 196، 197.

(6) ينظر: السيوفي، مصطفى. تاريخ الأدب الأندلسي. ص 13.

(الموشحات) "[1]. وهكذا كانت المعارضة السّمة الحضارية في الأندلس، حتى صرنا نسمع الحواضر الأندلسية بأسماء مشرقية تشبّها بتلك الحواضر، يقول المقري التلمساني عن غرناطة: " أما غرناطة فإنها دمشق بلاد الأندلس، ومسرح الأبصار ومطمح الأنفس..."[2] ويقول في موضع آخر: " وتسمى كورة إلبيرة التي منها غرناطة، دمشق، لأن جند دمشق نزلوها عند الفتح، وقيل: " إنما سُمّيت بذلك لشبهها بدمشق في غزارة الأنهار، وكثرة الأشجار..."[3] وهكذا بدت روح المعارضة واضحة عند الأندلسيين للمشارقة في الشعر والنثر بل حتى في مناحي حياتهم الاجتماعية، وما ذاك إلا لإعجاب الأندلسيين بالمشرق وتأثرهم به، " فقد تفاوتت درجاته من عصر إلى آخر حسب الظروف السياسية والثقافية الخاصة بالغرب الأندلسي تارة أو بالشرق العربي تارة أخرى، فقد ازدهر في عصور وخبا سناه في عصور أخر "[4]، وعموما " اتقدت جذوة المعارضات والمفاضلات في مجالي الكتب والمؤلفين وكذلك في أفناء الشعر والشعراء، بل امتدّ ذلك إلى ساحات الأمراء والمدن والأقاليم لوجود ألوان من التشابه بينهم "[5].

6- المعارضة في الخطاب النقدي الحديث:

لم يكن الخطاب النقدي الحديث في تحديده لمفهوم المعارضة منسجما ودقيقا، بل تعدّدت مفاهيمه وتنوعت تصوراته حول المقومات الأساسية والضرورية لتحققه، ومع ذلك يكاد يتفق حول مبدأ عام في الحد الفني لمفهوم المعارضة الشعرية والذي" جعل المعارضة في الشعر أن يقول شاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحر وقافية فيأتي شاعر آخر، فيعجب بهذه القصيدة لجانبها الفني وصياغتها الممتازة، فيقول قصيدة من بحر الأولى وقافيتها، وفي موضوعها أو مع انحراف عنه يسير أو كثير، حريصا على أن يتعلق بالأول في درجته الفنية أو يفوقه فيها..."[6]، وهو تعريف تضمن شروطا ارتبطت بمفهومي الموازنة والمفاضلة القديمين ثم نمت وامتدت مقاصدها لتشمل المعارضة الشعرية أيضا، " والملاحظ أنّ هذا المبدأ الفني العام الذي انطلق منه الخطاب النقدي الحديث لم يحل دون تباين الدّارسين والنقاد حول المقومات الأساسية التي يجب توافرها في كل نمط شعري حتى

(1) عزام، محمد. تجليات التناص في الشعر العربي. ص 149.
(2) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. ج 1. ص ص 147، 148.
(3) المصدر نفسه. ص 148.
(4) الجمل، إيمان السيد. المعارضات في الشعر الأندلسي. ص 36.
(5) السيوفي، مصطفى. تاريخ الأدب الأندلسي. ص 31.
(6) الشايب، أحمد. تاريخ النقائض في الشعر العربي. ص 7.

يدخل في مفهوم المعارضة "[1]، فالاشتراك بين القصيدتين المتعارضتين بحرا ورويا وقافية وموضوعا قد يجعل الحد الفني للمعارضة يحدّد بشكل دقيق في إخراج الشعر الذي لا ينسجم معه من دائرة المعارضات، ولكن تطبيقات المحدثين لهذا الحد أوقع انزياحات كثيرة تخل بأحد شروط ومبادئ تحققه[2] وبذلك اضطرب مفهوم المعارضة من ناقد لآخر، استنادا لمكوناتها الشكلية والغرض أو الموضوع من حيث الاتفاق والاختلاف مع النموذج التعارضي الشّعري، فهناك من اهتدى في تناوله لموضوع المعارضات " بما عرف في حقيقة المعارضة، وهو اتحاد القصيدتين المتعارضتين (المعارِضة والمعارضَة) في البحر والقافية وتماثلهما في الغرض العام أو الموضوع، بحيث تكون القصيدة المعارضة إنما قيلت إعجابا بالقصيدة المعارضة في قيمتها الأسلوبية وجودتها الفنية "[3].

وبناء على رصد عناصر الاتفاق والاختلاف بين نصّ اللاحق ونصّ السابق يحدّد نوع المعارضة ونمطها كما اتضح سابقا.

و من ناحية أخرى، لا بد من التنبيه إلى اختلاف مقصدية الشاعر في معارضته الصريحة التامة عن الذي يمارس فعل المعارضة بشكل ضمني، لأنّ " المعارضة الشعرية الصريحة تستوجب من الشاعر وعيا وحذرا تجاه نموذجه الأصلي القديم لأنّ قصيدته سوف تدخل في مباراة فنية مع مرجعها الشعري في فضاء تتوحد فيه الأشكال والمضامين وتضيق فيه دائرة الإبداع. وهذا يقتضي منه أن يبرز قدرة على المناورة الفنية والإبداع والتجاوز"[4] والاختلاف الذي يفصح عن تفرّده وتميّزه، وفي هذه الحالة تظهر" الفروق الفردية التي تصدر عن الموهبة الخاصة ويعكسها دفء التجربة مع تميز الإبداع والتمكن من الملكة والسيطرة على مقومات الومضة الإبداعية "[5] مما يحقق النبوغ، ولعل الأمر نفسه يقع في فنّ المناقضة، فالشّاعر الثاني يجد نفسه مقيّدا بموضوع وقد سبقه صاحبه إلى عفو المعاني وأحسنها، كما فرض عليه بحرا وقافية ووقفه أمام أمر واقع لم يستعدّ له، فيخوضه مكرها أو محرجا ولذلك يقصّر أحيانا عن صاحبه[6].

(1) بقشي، عبد القادر. التناص في الخطاب النفدي والبلاغي. ص 67.

(2) المرجع نفسه. ص ن.

(3) المرجع نفسه. ص ن.

(4) المرجع نفسه. ص 68.

(5) التطاوي، عبد الله. تقاطعات الحركة الشعرية بين الموروث والفردي. ج 2. تداعيات رحلة المعارضة. ط 1. القاهرة: الدارالمصرية اللبنانية. 2007م. ص ص 7، 8.

(6) ينظر: الشايب، أحمد. تاريخ النقائض في الشعر العربي. ص 26.

أما الشاعر الذي يمارس فعل المعارضة الضمنية " فإنّ دائرة الإبداع تبدو متسعة ومسعفة له في معانقة الانفتاح والاختلاف ثم التوليد، لأنه غير ملزم بالتقيد بحدود المعارضة الصريحة المقصودة والتي تقتضي توحدا بين القصيدتين قلبا وقالبا وتستدعي من الشاعر المتأخر جهدا مضاعفا وموهبة شعرية عالية يستطيع بواسطتها الانعتاق من شباك النموذج الأصلي والاستقلال بشخصيته الفنية "[1] فالشاعر المبدع هو الذي يتميّز بخصوصيات في شعره يختص بها وحده دون سواه، في طريقة إفصاحه عن تجربته الشعرية وفي أسلوب قلمه وألفاظه، مما يدفعه إلى الإضافة والابتكار في دائرة المعارضة على المستوى الفردي، وهكذا يُستنتج أن فن المعارضات يغلب عليه أن يكون المحتذى قد بلغ الغاية في فنه، ، أما المحتذِي فيتحتم عليه ألا يقصّر عن سابقه بل يعمل على الإجادة ومحاولة التفوّق في المعنى والمبنى، لا سيما وقد رأى قبله مثالا يُحتذى أضاء له الطريق ورسم له الخط، ولذلك يمكن القول إنّ المعارضات فنّ قد لا يجيده كلّ من طرق بابه*، لأن المعارض واقع بين حالتين:

الأولى: قوّة ومتانة النص المحتذى ومدى هيمنته على ذهن المعارِض إلى درجة الذوبان فيه وعدم القدرة على الفكاك من أسره، مما ينتج معارضة مكرورة لا جدّة فيها ولا إضافة، يسودها النسخ والتقصير.

الثانية: أن يستقل الشاعر المعارِض بصوته وإبداعه، فتظهر ملامح تجربته الذاتية واضحة، فلا يقصر عن المثال المحتذى في الصور والأخيلة وقوة المعاني.

و انطلاقا من هذا يكون الشاعر تحت مجهر الناقد ليقيّمه ويبرز مكامن التفوق لديه من خلال إضافاته التي زاد بها على النموذج الأصلي[2]، وقد ارتبط موضوع المعارضة بالبحث عن إطار أنسب لدراسة هذه الظاهرة في النقد الحديث بتجاوز مفهوم الموازنة الذي صاحب نشأتها مع مراعاة خصوصيتها التناصّية " ولهذا نجد بعض الدارسين يقترحون بدائل مختلفة عن مفهوم المعارضة، على نحو ما ذهب إليه محمد بنيس حين استبدل هذا المفهوم بآخر أكثر إجرائية هو النص الغائب "[3]

(1) بقشى، عبد القادر. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. ص 68.

* مثال ذلك معارضة أبي عبد الله بن شرف للمتنبي في أيام المأمون بن ذي النون أيام خدمته إياه. ينظر: ابن بسام. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة. القسم الرابع. م 1. ص ص 23، 24.

(2) ينظر: الأسمري، علي بن محمد بن علي آل محمد. " صدى القصيدة العباسية عند شعراء الحروب الصليبية بين عامي: 534 – 692 ". رسالة ماجستير: كلية اللغة العربية. المملكة العربية السعودية: جامعة أم القرى. 2003 م/ 2004م. ص ص 137، 138.

(3) بقشى، عبد القادر. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. ص 69.

و' المحاكاة المقتدية ' عند محمد مفتاح[1] الذي عدّ المعارضة نوعا من الحوار بين نصّ وآخر، ووظف مفاهيم جديدة تنسجم والسياق الجديد للظاهرة من خلال قراءة جديدة لها تتناسب مع المفاهيم العامة لنظرية التناص الحديثة باعتبارها مستوى من مستوياته، وهذا ما سيتم التفصيل فيه لاحقا في المبحث الخاص بعلاقة المعارضة بالتناص.

و الجدير بالذكر أن عبد الله محمد الغذامي قد رسم تصورا فنيا لتلاقي الشاعر مع موروثه مبينا أن الشاعر يتحرك في تكوّنه الفني لابتكار نصه الجديد بين ست خطى يتدرّج فيها الواحدة بعد الأخرى، وإذا وصل إلى الدرجة السادسة عُدَّ مبدعا، علما بأن الناظم المقلّد لا يتعدّى – في نظره – المرحلة الثانية، وهكذا يتفاوت حظ الشعراء من الإبداع، وهذه اللوحة السداسية التحرك تتدرّج كالآتي بالنسبة للشاعر المعارِض:

المرحلة 1: وفيها يحتله سلطان شاعر أكبر وهذه حالة اختيارية.

المرحلة 2: تُتبع بتقبل الرؤية الشعرية بينهما وهي حالة (ميثاق).

المرحلة 3: تتلوها عملية اختيارية لمصدر الإلهام السابق وهي حالة (التنافس).

المرحلة 4: وفيها يبرز الشاعر الآتي كفارس تحرّر ظاهريا فيتقدم لتحقيق شاعريته الأصيلة وهذه حالة (حلول).

المرحلة 5: يقوم الشاعر المعارض بإعادة تقييم السالف وتلك حالة (تفسير).

المرحلة 6: يبدع الشاعر الآتي سالفه من جديد ويعيد ابتكاره وهذه هي (الرؤية الجديدة)[2].

و يمكن تفسير هذه المراحل السّت –حسب اعتقادي– بشكل آخر يتمثل في حدوث التأثر والإعجاب بعمل شعري ما ثم تمثُّله دراسة وتحليلا وتذوّقا، ويُتبع ذلك بمحاكاته ومعارضته مع الحرص على الانفلات من هيمنته وسلطته لتحقيق التميّز والتفرد أثناء معارضته عن طريق الإبداع والابتكار، ويظهر أن المعارضة في الشعر الأندلسي ذات وظيفة فنية، فهي تعود بنا " إلى رواية الشعر في العصور القديمة، تلك الرواية التي ساعدت على نشره وذيوعه على ألسنة وأقلام الرواة من ناحية وعلى نظم الشّعر وإجادته على ألسنة الشعراء الرواة المتتلمذين على الشعراء الذين يروون لهم من

(1) ينظر: مفتاح، محمد. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص). ص 122.

(2) ينظر: الغذامي، عبد الله محمد. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية. ص ص 330، 331.

ناحية أخرى"[1] فكأن الشاعر المعارض يشبه راوية الشعر في العصور المتقدمة من جهة ومن جهة أخرى قامت المعارضة الشعرية في الأندلس بوظيفة دفاعية عن قدرات وكفاءات الشاعر الأندلسي الذي رُمي بالتقصير والعجز مقارنة بنظيره المشرقي.

7- المعارضة وباقي المفاهيم النقدية الموازية:

إنّ ضمان حدّ فني دقيق للمعارضة الشعرية يفرض على البحث رصد حدود تداخلها مع المفاهيم النقدية الأخرى الموازية لها، لبيان أدق الخصوصيات الفنية التي تميزها عن غيرها من المفاهيم التناصية الأخرى، ولعل علة اللجوء إلى تصنيف هذه الفنون الأدبية يرجع إلى وجود وشائج بينها لذلك يجب الوقوف على هذه الفنون لتحديد علاقتها بالمعارضة، وهذا ما يستنتج من خلال رصد لعلاقة المعارضة بالنقيضة من جهة والسّرقات من جهة أخرى، وكذا مع مفاهيم نقدية أخرى سيتم ذكرها لاحقا.

أ- المعارضة والنـّقيضة:

للنقائض محوران تبنى عليهما " هما: الشكل الشعري (الوزن والقافية) والمضمون (المعاني) التي تتكون من الهجاء أو الفخر، اعتمادا على الأنساب والأيام والمآثر والمثالب "[2] فالأصل العام للمعاني في النقيضة هو المقابلة والاختلاف "وجانب المعنى هو مناط النقائض ومحورها الذي تدور عليه"[3] وإذا كانت النقائض قد نشأت في حظيرة الشعر الجاهلي، واشتد عودها في ظلال الأيام والحروب بين القبائل، فإنها ازدهرت بين ظلال سيوف الدين الجديد، واشتعلت نارها الموقدة في العصر الأموي بين الشعراء الفحول الثلاثة: الفرزدق وجرير والأخطل[4]، " والملاحظ أنّ دلالة النقيضة تبدو قريبة من دلالة المعارضة إن على مستوى اللغة، أو على مستوى الاصطلاح. فهما معا يؤديان معنى المباراة والمخالفة، وإن كانت المعارضة تبدو أكثر دقة وشمولا من حيث الدلالة على الاحتذاء والنقض معا "[5]، فالمعارضة مباراة شريفة ضمن أسلوب للمديح أو الثناء أو التبجيل، أو الوصف "نتيجة إعجاب شاعر متأخر بقصيدة لشاعر متقدم عليه في الزمان أو وقت نظمها ونشرها، وهذا الإعجاب قد يكون بها كلها أو ببعض جوانبها الفنية كالنغمة الموسيقية أو غرضها، أو طريقة نظمها أو حسن

(1) البنا، حسن عز الدين. مفهوم الوعي النصي في النقد الأدبي. ص ص 91، 92.

(2) عزام، محمد. النص الغائب - تجليات التناص في الشعر العربي. ص 61.

(3) الشايب، أحمد. تاريخ النقائض في الشعر العربي. ص 4.

(4) المرجع السابق. ص ن.

(5) بقشي، عبد القادر. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. ص 72.

صياغتها فيترجم هذا الإعجاب بقصيدة مشابهة لها مقتفيا آثاره فيها قدر الإمكان"[1].

و يمكن القول أيضا بوجود بعد اجتماعي للمعارضات الشعرية في الأندلس، فهي دالة على ارتقاء المستوى العام للأذواق الأندلسية، حيث أصبحت الطبقات المثقفة لا تستسيغ تنابذ الشعراء وتشاتمهم، فعدلوا عنها إلى إنفاق نشاطهم العقلي على منابر المعارضات، حيث لا بذاء ولا سفه على مسمع ومحضر الملوك والوزراء والأصدقاء الذين يجمعهم مجلس واحد، وعلى أساس ذلك يُفهم أنّ المعارضة جاءت لتحل محل النقيضة الشعرية التي عرفت بالمشرق وخصوصا في عهد بني أميّة، كما أنّ الظروف التي اقتضت وجودها في المشرق من عصبية قاتلة وسياسة مفرّقة وأحزاب متطاحنة أو منفعة فردية لم تتح في الأندلس لتؤدي ظهور هذا الفن هناك[2]، ولكن هل المعارضة نقيضة؟ وما هي ملامح التوافق والتنافر بينهما؟

إنّ من أبرز الفنون التي تشترك في بعض جوانبها مع المعارضات فنّ النقائض ومن أوجه التوافق بينهما أنهما يشتركان في كونهما انعكاسا لأثر سابق عليهما ، يتحدان معه في الوزن والقافية وحرف الرّوي وحركته والموضوع " لأنّ الشاعر الثاني همّه أن يفسد على الأول معانيه فيردّها عليه إن كانت هجاء، ويزيد عليها مما يعرفه أو يخترعه، وإن كانت فخرا كذبه فيها، أو فسّرها لصالحه هو، أو وضع إزاءها مفاخر لنفسه وقومه "[3]، لذلك يهجو هجاء مقذعا ويبطل فكرة الخصم أو رأيه أو قوله ويخالفه ويكذبه في قوالب لفظية يطغى عليها طابع السّباب والشتائم وإثارة الضغائن وإحياء العصبيات التي عفا عليها الدهر و" من هنا فالمحدّد الرئيس للنقيضة هو إقناع الشاعر خصمه وإفحامه والرّد عليه متوسّلا في بلوغ ذلك بطرائق أسلوبية و حجاجية مختلفة نحو: قلب وظيفة الخطاب بحيث يصير خطاب الفخر هجاء، والمدح ذمّا، والخطاب الجدّي هزليا والهزلي جدّيا ونحو ذلك "[4]، وهذا ما لا نجده في المعارضة لأن شاعرها ينظم للإعجاب والتقييم الفني الرائع مجدّدا بذلك موضوع قصيدة لها مكانتها، معترفا بالبراعة الفنية للشاعر المتقدم " وليس فيها هذا التسباب القبيح والهجاء الصريح وذكر الوعيد والفخر بالأنساب والأحساب، ونقل التحدي إلى القبائل والأحزاب"[5].

(1) الجمل، إيمان السيد. المعارضات في الشعر الأدلسي. ص 61.

(2) ينظر: البجاري، يونس طركي سلوم. المعارضات في الشعر الأندلسي. ص 49.

(3) الشايب، أحمد. تاريخ النقائض في الشعر العربي. ص 4.

(4) بقشي، عبد القادر. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. ص 73.

(5) المرجع السابق. ص 10.

و خلاصة القول إنّ الاختلاف يكمن بينهما في دواعي كلّ فنّ، فالمعارضة داعيها هو الإعجاب والتقليد أمّا النقيضة فداعيها هو الرّد والإفحام، وثمة فرق جوهري آخر بينهما يكمن في الغاية، فغاية المعارضة هي التفوّق والإبداع إن استطاع الشاعر إلى ذلك سبيلا، أما النقيضة فغايتها الهجاء[1]، ويشترط كذلك أن تكون النّقائض آنية، بمعنى أنها تكون بين شاعرين أو أكثر في زمن واحد و متعاصرين، حيث يسمع الواحد الآخر ثمّ يردّ عليه بالأسلوب نفسه، ولا يلزم في ذلك وحدة المكان بل المهم تحقيق وحدة الزّمان ليصل الشعر إلى مسامع الآخر ويردّ عليه، وهذا ما كان يحدث في العصر الأموي بين شعراء النقائض، أمّا المعارضات " فبقدر ما تكون آنية تكون زمانية "[2]، أي لا يشترط فيها مبدأ المعاصرة، فقد يعارض شاعر معاصر شاعرا معاصرا له، وقد تكون المعارضات لأزمان بعيدة تفصل بينها سنوات وقرون طويلة، كأن يعارض شاعر في القرن العشرين شاعرا عاش في العصر الجاهلي، كما تسبغ روح الخصومة على شعر النقائض، في حين لا نجد أثرا للخصومة في شعر المعارضات[3].

و إذا كان الشاعر يعارض نماذج شعرية ممتدة في القدم، فهذا يعني أنه تشرّب فنية نموذجه المعارَض وصهره وصقله ليسهل عليه النسج على منواله، فهو " قارئ، بنى كلامه على كتابة سابقة، بناء كتابة اتجه فيها بالخطاب إلى القارئ عامة، وليس هو بكاتب قارئ يماحك كاتبا عاصره ويتجه إليه بالخطاب رأسا "[4]، بعكس النقيضة التي تتجه بالخطاب رأسا إلى صاحبها، بحيث لا فصل فيها بين الطرف النصاني وطرف القارئ أي أنّ المعارضة يُوجّه الكلام فيها إلى طرفين متباعدين في الزمن يتوسّطهما الشاعر طرف يمثله صاحب القصيدة الأصلية وطرف يمثله قارئ المعارضة.

و من ناحية أخرى يُستنتج أن " النقيضة ذات وظيفة هجائية، فيما المعارضة تجسّد وظيفة فنية لا هجائية... فالشاعر المعارِض يعترف بسلطة نموذجه الفنية "[5] ويحاول الوصول إليه، أمّا بالنسبة للنقيضة، فالعلاقة التي تربط بين النصين المتناقضين تأخذ منحى تفاعليا وفنيا مختلفا، يتضح في طابع السخرية والتهكم والهجاء الذي يطبع النصوص المتناقضة، كما أنّ شاعر النقيضة لا يعترف بالسّلطة الفنية للنص الأول بل يسلك معه أسلوبا أكثر هجائية وسخرية متخذا من طرق النقض والحجاج

(1) ينظر: البجاري، يونس طركي سلوم. المعارضات في الشعر الأندلسي. ص 51.
(2) بقشي، عبد القادر. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. ص 73.
(3) المرجع السابق. ص ن.
(4) الطرابلسي، محمد الهادي. " شعر على شعر – معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة ". ص 90.
(5) بقشي، عبد القادر. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. ص 74.

المختلفة وسائل تمكنه من التغلب عليه والرّد على حججه وسلبه كل ما يميّزه فنيا، وقد تقترب المعارضة أحيانا من النقيضة حين " يحرص الثاني على أن يتعلق بالأول في درجته الفنية أو يتفوق عليه في ذلك دون أن يتعرض لهجائه أوشتيمته كما هي الحال في النقيضة "[1]، ومن هنا تظل النقيضة محتفظة بكيانها المتميّز، كفنّ من فنون المباريات الأدبية أو هي صورة من صور الأدب المذهبيّ التي تترجم الصراع السياسي ، وهو ما يبعدها عن حدود المعارضات الشعرية التي تعكس مظاهر الاتساق والإعجاب، لا الخصومة والعداء أو الصراع، كما تتجاوز حدود الغرض الواحد في النقيضة (الهجاء) تجاوزها الرغبة في إفحام المعارض أو إظهار شعره الضعيف أو مكانته المهدورة، أو النيل من قصيدته أو تحقير شأنه باعتباره خصما معاديا بالدّرجة الأولى[2].

ب- المعارضة والسّرقة:

أتعدّ المعارضات الشعرية نوعا من السرقات الأدبية؟ و لكي نجيب بالنفي أو الإثبات لا بدّ من التعرف على ماهية السّرقة وأبرز مدلولاتها قديما وحديثا.

"السرقات الشعرية هي أن يعمد شاعر لاحق، فيأخذ من شعر الشاعر السابق بيتا شعريّا، أو شطر بيت، أو صورة فنية، أو حتى معنى ما..."[3] وقد شغل موضوع السرقات الشعرية جانبا كبيرا في تاريخ الأدب العربي، فلا يكاد يخلو منه كتاب في البلاغة أو في النقد الأدبي " كأنه شيء غريب لم تعرفه الآداب اللغوية أو أمر منكر ليس من شرعة الحياة العقلية أن تسمح به، ولعله مع ذلك من لوازم الحياة وخطاها المطردة إلى غايتها المحتومة "[4]، علما بأن الاهتمام بهذا الموضوع حصل منذ بداية القرن الثالث الهجري حتى نهاية القرن الخامس الهجري، فتناول النقاد سرقات المحدثين من القدامى وسرقات المعاصرين بعضهم من بعض بما يدلّ على أنها قضية قديمة في الأدب العربي قدم الشعر ذاته و" داء قديم وعيب عتيق "[5] كما أنها "باب متسع جدّا، لا يقدر أحد من الشعراء أن

(1) الموسى، خليل. " من مصطلحات النقد الأدبي المعارضة ". دمشق: جريدة الأسبوع الأدبي. العدد 776. بتاريخ 29 / 09 / 2001 م.
تمت http://www.awu.sy/archive/alesbouh/777/isb777-003.htm
زيارة الموقع: 2014/03/06م

(2) ينظر: الجمل، إيمان السيد. المعارضات في الشعر الأندلسي. ص 63.

(3) عزام، محمد. النص الغائب - تجليات التناص في الشعر العربي. ص 109.

(4) الشايب، أحمد. أصول النقد الأدبي. ط 10. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية. 1994. ص 260.

(5) الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز. الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق: البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم علي محمد. ط 1. صيدا، بيروت: المكتبة العصرية. 2006 م. ص 185.

يدّعي السلامة منه "[1]، وقد استعير المعنى الاصطلاحي لكلمة السرقة من معناها اللغوي الذي يفيد سلب حقوق الغير والتعدي على ما يمتلكون، وبذلك انتقلت من حقل الماديات إلى حقل المعنويات فأصبحت الأفكار الإنسانية موضعا للسّطو[2]، مع الملاحظة بأن اشتغال النقاد بالسّرقات الشعرية كانت أهدافه النقدية تتمثل في " الوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبية المنسوبة إلى أصحابها، ومقدار ما حوت من الجدّة أو التقليد، ومعرفة ما امتاز به الأديب عن الأديب الآخر"[3]، ولعل هذا الموضوع يمثل البداية الحقيقية للنقد التطبيقي الذي فتح الباب أمام التنظير النقدي والبلاغي فيما بعد إذ مهّدت السّرقات للنقد التحليلي والموازنة والمقارنة بين الشعراء من خلال دراسة الآليات عند كلّ من السارق والمسروق، ثم دراسة أوجه الشبه بينهم، ولذلك يمكن القول: إنّ السّرقات من أنفس الموضوعات التي تعالج الأدب وتنقده نقدا يتراوح بين الموضوعية والذاتية.

و قد " وردت في الأدب العربي غالبة على الشعر وشاع هذا العنوان – السّرقات الشعرية – وبقي متنقلا بين الكتب والعصور إلى الآن، ويظهر أنّ ذلك راجع إلى منزلة الشعر الخاصة، وكونه فنّ البراعة والسيرورة والخلود وأنّ التجديد فيه أو المبالغة مباحة إلى مدى بعيد "[4]، وهكذا يبدو أن السّرقات تلازم الشعر وتقتفي أثره، وتتنوّع ألوانها باتساع ألوانه في عصور الازدهار والرّقي الفكري وتنحصر في دائرة ضيّقة محدودة حين ينحصر الشعر نفسه في هذه الدائرة الجامدة والضيقة، مما دفع الشعراء إلى الإغارة على الأقدمين وقلب معانيهم على وجوهها المختلفة[5]، وقد شاب مبحث السّرقات عند النقاد مآخذ هي[6] عدم توفر مفهوم للتطوّر التاريخي للتراث الشعري والاعتماد على التقاط التشابهات السطحية بين النماذج الشعرية دون غوص أعمق للربط بينها وبين السياق الكلي للقصيدة " ولعل مرجع ذلك عدم عناية النقاد بالوحدة العامة للنصوص الأدبية، فنظروا إلى الأدب على أنه أبيات وعبارات وجمل وكأنهم تأثروا في ذلك بوحدة البيت التي قامت عليها القصيدة العربية

(1) ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني الأزدي. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ج 2. تحقيق: عبد الحميد، محمد محي الدين. ط 5. بيروت: دار الجيل. 1981 م. ص 280.

(2) ينظر: هدارة، محمد مصطفى.مشكلة السرقات في النقد العربي – دراسة تحليلية مقارنة. د ط. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية. 1958 م. ص3.

(3) عزام، محمد. النص الغائب. ص 109.

(4) الشايب، أحمد. أصول النقد الأدبي. ص 263.

(5) ينظر: هدارة، محمد مصطفى. مشكلة السرقات في النقد العربي. ص 69.

(6) ينظر: السعدني مصطفى. التناص الشعري – قراءة أخرى لقضية السرقات. د ط. مصر: مركز الدلتا للطباعة ومنشأة المعارف بالإسكندرية. 1991 م. ص 7.

في غالب الأحيان "[1]، والاستغراق في تعدّد المسمّيات التي يمكن أن يجمعها مصطلح واحد ينطوي على وعي حقيقي وتام بطبيعة الأداء الشعري واكتماله النصي.

و يبدو " أنّ استدعاء المفهوم الذي أعطاه عبد القاهر الجرجاني للاحتذاء كفيل بأن يوضّح موقع المعارضة الشعرية من السّرقات باعتبارها شكلا تناصيا وخطابا واصفا لطبيعة العلاقة التي تربط نصّا بآخر أو نصوص بأخرى"[2]، مع الملاحظة بأنّ النقاد العرب قد " تردّدوا في التمييز بين الاحتذاء والسّرقة، و لم يفصلوا بينهما فصلا بيّنا إلا على يد عبد القاهر... فيقرّر أنّ الاحتذاء هو مجاراة شاعر لآخر في أسلوبه [3] إذ يقول: "واعلم أنّ الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشّعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوبا – والأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه – فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره فيشبّه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال قد احتذى على مثاله..."[4]، وواضح أن عبد القاهر قد اختار مصطلح الاحتذاء بديلا عن السّرقة بمضمونها الأخلاقي للدفاع عن تصوّره ويتبيّن أنّ مفهوم الاحتذاء هو النسج على منوال مثال شعري بما هو أقرب إلى مفهوم المعارضة الشعرية من السّرقة، لأنّ المعارضة تتطلب أن يحاكي المعارض نموذجه الشعري ويسايره ويتجاوزه ليحقق الاختلاف معه[5].

"إنّ قانون تطوّر الحياة يقضي بأن يتأثر اللاحق بالسّابق، وبأن يضيف جديدا إلى ما جاء به السّلف، ولا يعيبه اعتماده في بنائه على ما بنى سابقه، وإنما يعيبه إذا قصّر عن الإضافة، وعجز أن يضع إنجازه الخاص به يتجلى هذا، ليس في ميدان الأدب والشّعر وحدهما وإنما في جميع مجالات الحياة"[6]، ولهذا نرى معظم النقاد قد انتهوا إلى رأي متقارب في موضوع السّرقات فرفضوا استخدام اللفظة بصورة مطلقة، وإنما هو الأخذ الحسن والمسيء ،وبناء على ذلك فلا يفترض أن تكون المعارضات وأشكال التأثر الأخرى معيبة لأنها تتكئ على مضامين الآخرين وأشكالهم[7]، ولذلك "عدّ الأقدمون ' السّرقات ' ضربا من الفنية الأدبية، أي أنها مجال الحذق والمهارة ولا يستطيعها كل أديب.

(1) الشايب، أحمد. أصول النقد الأدبي. ص 279.

(2) بقشي، عبد القادر. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. ص 74.

(3) هدارة، محمد مصطفى. مشكلة السرقات في النقد العربي. ص 239.

(4) الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز. تحقيق: الداية، محمد رضوان والداية، فايز. ط 1. دمشق: دار الفكر. 2007 م. ص 430.

(5) ينظر: بقشي، عبد القادر. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. ص 75.

(6) عزام، محمد. النص الغائب – تجليات التناص في الشعر العربي. ص 132.

(7) ينظر: الجمل، إيمان السيد. المعارضات في الشعر الأندلسي. ص 95.

وإنما الذي يقتدر عليها هو الحاذق المبرّز الذي يستطيع أن يقطع صلة ما سرق بأصله وبصاحبه، بحيث يبدو أمام القارئ شيئا جديدا بعيد الصّلة عن أصله القديم، ولذلك تلطف بعض النقاد وأطلقوا على تلك السّرقة البارعة اسم ' حسن الأخذ ' "[1]، ولعلّ الرّأي الأقرب إلى الصّواب أنّ المعارضة الشّعرية لا تعدّ سرقة بالمضمون الأخلاقي والسياسي الذي ارتبط بها، بل هي نموذج للكتابة الإبداعية والتناصّية كتفاعل إيجابي بين المتقدّم والمتأخر والقديم والمحدث[2]، ولو أخذ اللاحق من السّابق "فأجاد كان له الفضل، ولا يُعدّ عمله هذا سرقة. والشّعراء إذا استجادوا بيتا أو فكرة لشاعر آخر، تناولوها وتداولوها، وحاولوا مضاهاتها وتجاوزوها، في نوع من (المعارضة) الأدبية التي تؤكد مقدرتهم وكفاءتهم الإبداعية"[3] فطبيعة الدّرس الأدبي تفرض على الشعراء الأندلسيين دون قصد تمثل أبيات امتزجت بلا وعيهم الثقافي وأصبحت جزءا من ألسنتهم تفيض عليها دون شعور بأنها سرقة[4] "فلا معنى إذن لانغلاق النص، وفي كلّ بيت وكلّ قصيدة نجد صدى لأبيات وقصائد أخرى..."[5] وتقارب الإطار الشعري بين شاعر وآخر معناه تقارب المعاني والصور نتيجة التذكر التلقائي المعتمد على فكرة تداعي المعاني واستدعائها دون تعمّد للأخذ، لذلك يعدّ الاتهام بالسّرقة أمرا يجانبه الصّواب[6]، ورغم أنّ السّرقات والمعارضة تشتركان في الأخذ من معاني وقوالب الآخرين إلاّ أنّ هناك فرقا بينهما يكمن في أن المعارضة الشّعرية تقتضي تشاكلا واضحا بين نصّين محددين قلبا وقالبا فيكون الحوار فيها ظاهرا وكليا، بخلاف السّرقة التي يكون الأخذ فيها جزئيا يقتصر على مكوّن من المكوّنات الفنية، كما أن السارق يحاول جاهدا أن يُخفي أخذه حتى لا يُتهم بالسّرقة، بخلاف المعارض الذي يصرّح بمعارضته واحتذائه الكلّي والصريح لنموذجه الشّعري، ومع ذلك لا يتهم بالسرقة[7] "فالاحتذاء أخذ له قدرة الخلق والسّرقة أخذ خال من هذه القدرة ، والفرق بينهما هو الفرق بين الفنان والسّارق فالفنان ناقل جيّد والسّارق ليس إلا ناقلا رديئا "[8]، ومن ناحية أخرى فالسّرقة تشترك مع المعارضة في تشييد قراءة إيجابية مدارها تحويل النص اللاحق لمكوّنات النص

(1) طبانة، بدوي. السرقات الأدبية –دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها.ط 3. بيروت: دار الثقافة. 1974م. ص 162.

(2) ينظر: بقشي، عبد القادر. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. ص 75.

(3) عزام، محمد. النص الغائب – تجليات التناص في الشعر العربي. ص 134.

(4) ينظر: الجمل، إيمان السيد. المعارضات في الشعر الأندلسي. ص 89.

(5) كيليطو، عبد الفتاح. الكتابة والتناسخ – مفهوم المؤلف في الثقافة العربية. ط 1. بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر. المغرب: المركز الثقافي العربي. 1985 م. ص 25.

(6) ينظر: هدارة، محمد مصطفى. مشكلة السرقات في النقد العربي. ص 259.

(7) ينظر: بقشي، عبد القادر. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. ص ص 75، 76.

(8) المرجع السابق. ص ص 222، 223.

السّابق وإعادة كتابتها من جديد، والجدير بالذكر " أنّ المعارضات تبعد كثيرا عن المعنى الحرفي للسّرقات، إنما لنقل احتذاءات و اقتداءات يظلّ الحكم على مدى جودتها أو تأخرها معقودا على مستويات الصياغة والشكل الذي خرجت به علينا "[1]. ولذلك نربأ بفن المعارضة الشعرية عن الاندراج تحت هذا المفهوم.

و يستخلص ممّا سبق أنّ " الجدل بين التراث والحداثة، والقديم والجديد، هو أمر ضروري للأدب والنقد، كي يتجاوزا واقعهما السّاكن ويستشرفا آفاق مستقبل أدبي يتركان بصماتهما عليه ذلك أنه دون تفاعل بين اللاحق والسابق، وتأثره بالتراث والواقع، لا يمكن استمداد نسغ للاستمرار الثقافي، وبغير ذلك لا يمكن أن تقوم نهضة حضارية أو تقدّم فكري "[2]، والشاعر عموما ملزم بأن يُؤثر فيمن حوله ويتأثر بهم وبمن سبقه في آليّات أو تقنيّات الخطاب الشعري فيستنبط معانيه، بتخييل الشّيء أو محاكاته في قالب اختلاقي شعري خالص، وهكذا ينتهي النقاد إلى رأي متقارب في موضوع السّرقات من خلال رفضهم لاستخدام اللفظة بصورة مطلقة من جهة، و" أنّ مبتكر الفنّ الأدبي أو الفكرة الصّورية الخيالية أو العبارة مفضل على سائر الآخذين عنه... وأنّ الآخذ مفضَّل إذا زاد على الأصل الأوّل زيادة موضوعية أو شكليّة"[3] ولذا أجمع المتقدّمون والمتأخرون على تداول المعاني فيما بينهم واعتبار الأخذ ليس معيبا إلا إذا أخذ البيت بلفظه ومعناه أو أخذه الشاعر فأفسده وقصّر في تناوله عن الأوّل[4]، كما اتفق النقاد القدامى على أنّ السّرقة لا تتحقق في المعاني العامّة المشتركة بين الجميع ولا في المعاني المبتذلة المتداولة بين الشّعراء، ولا حتى في المعاني الخاصّة التي ستصبح عامّة لكثرة شيوعها، ولا في الألفاظ لأنها مباحة للجميع، وإنما تكون السّرقة في المعاني الخاصّة المخترعة التي انفرد بها صاحبها ثمّ أخذها الآخرون عنه[5].

ويبدو أنّ الآثار العلمية والفنية التي تتمتع بها الإنسانية الآن هي ثمرة الجد الإنساني المتواصل منذ بدء الحياة، لم ينفرد بأكثرها جيل وحده، بل تحمل طوابع الأجيال الغابرة " ومن حقّ كلّ طبقة أن تستغلّ نشاط السّابقين لها وتضيف إليها ما يمثل شخصيتها وتاريخها الخاص تمثيلا موضوعيا أو شكليا، وبذلك تتحقق المشاركة العامة في عناصر الحياة إذ ينهض الممتازون بالابتكار والابتداع غير

(1) الجمل، إيمان السيد. المعارضات في الشعر الأندلسي. ص 95.

(2) عزام، محمد. النص الغائب – تجليات التناص في الشعر العربي. ص 132.

(3) الشايب، أحمد. أصول النقد الأدبي. ص 271.

(4) المرجع السابق. ص 133.

(5)المرجع نفسه. ص 137.

مستأثرين بما عملوا لكنهم يفيضون منه على الناس جميعا "[1].

جـ- المنافرة والمفاخرة والمعاظمة والمطارحة والمراجعة والممحّصة والمجاوبة:

إنّ هناك ألوانا أخرى من الفنون قد تلتبس بالمعارضة الشّعرية ومن هذه الفنون المفاخرة والمنافرة، والأصل في المفاخرة كفنّ أن يفخر شاعر بذكر مآثره ومآثر قومه فيردّ عليه الآخر بمثل ما قاله دون التزام البحر والقافية أو هجاء أو تسابّ ودون الالتجاء إلى حكم. وكثيرا ما يقع ذلك في المحافل، وهي فنّ قديم كان له شأن في الحياة الأدبيّة منذ العصر الجاهلي، "وقد دخلت المفاخرة فنّ النقائض على أنها عنصر من عناصره الأساسية بجانب الهجاء والنسيب والسياسة وغيرها"[2].

وأمّا المنافرة فهي المفاخرة والمحاكمة في الحسب بتحكيم رجل وتمتاز عن المفاخرة بلزوم التحكيم فيها، إذ كان جرير والفرزدق يستأنسان أثناء المناقضة بحكام قريش كي يفصلوا بينهما فيما يتلاحيان فيه من الأحساب والأنساب[3].

و تكون المعاظمة في المصائب حين تدّعي المرأة عظم المصيبة التي أصابتها مثلما حدث للخنساء (ت 24 هـ) وهند بنت عتبة " والمعاظمة تعني المبارزة بعظم المصيبة "[4]، فقد عاظمت الخنساء العرب بمصيبتها بأبيها عمرو بن الشريد وأخويها صخر ومعاوية، فقالت هند: " أنا أعظم من الخنساء مصيبة"[5] وعاظمتها بأبيها عتبة بن ربيعة، وعمّها شيبة بن ربيعة وأخيها الوليد بن عتبة الذين قتلوا في غزوة بدر، ثمّ قالت كل منهما شعرا تذكر فيه من فقدت، تسوده وحدة البحر والقافية، ولعل المعاظمة تشترك في بعض جوانبها مع المعارضة، من خلال الاعتماد على " المباراة بأسلوب مناسب لما تميزت به مصيبة كل مصابين أو أكثر. فالموضوع واحد وطريقة العرض واحدة"[6].

كما أنّ هناك فنا آخر ينتمي لهذه الفنون الشّعرية وهو فنّ المطارحة أو المساجلة وتبدو أقرب إلى باب النقائض منها إلى عالم المعارضة الشّعرية لأنها تستهدف غالبا إفحام الطرف الآخر الذي به تكتمل صورة المناظرة بين المتكلمين، حيث يهتم كلّ واحد منهما بالبحث الدّائب عن حجج وأدلة

(1) الشايب، أحمد. أصول النقد الأدبي. ص 261.
(2) المرجع نفسه. ص 9.
(3) المرجع نفسه. ص ن.
(4) الجمل، إيمان السيد. المعارضات في الشعر الأندلسي. ص 64.
(5) المرجع السابق. ص ن.
(6)المرجع السابق. ص 65.

وبراهين، ويظلّ النيل من الخصم هو الهدف المسيطر على ذاكرة الشّاعر، فتقترب إلى عالم الخصومة ومنها إلى فنّ النقيضة " ولم تكثر (المناقضات) الشّعرية ولا (المعارضات) في الشّعر العباسي، وإنما كثرت (المطارحات) الشّعرية التي هي قريبة من باب المعارضات ، والتي ازدهرت في مجالس الأنس والسّمر والشّراب"[1]، ممّا يدلّ على أنّ الآراء تختلف حول المطارحات ومدى قربها من النقائض أو المعارضات.

أمّا أشعار المراجعات والمحاوبات الأندلسيّة، فإنّ بينها وبين المعارضات وشائج تتمثل في اعتمادها على البحر والقافية والرّوي ووحدة الموضوع عند الشّاعرين، وهي نوع من الترف الفني الأدبي، أوحت به البيئة الأندلسيّة فكثر فيها كثرة بالغة ، وبينها وبين النقائض توافق، وكلّ منهما ردّ على شاعر من وزنه وقافيته، ولكن الموضوع قد يختلف كل الاختلاف، تتوفر نصوصها الشّعرية في المصادر الأندلسيّة القديمة كالذخيرة لابن بسّام (ت 542 هـ) والقلائد والمطمح للفتح بن خاقان (ت 529 هـ) وغيرها ومن بدائه الأجوبة ما دار بين ابن عبد ربّه وبين القلفاط* وكانا صديقين ثمّ فسد ما بينهما وتهاجيا[2]، وتظهر في هذه المحاوبة " سرعة البديهة والحضور الذهني وإن كان الغرض هجاء مفحشا مقذعا، لنرى إلى أي حدّ وصل استخدام الأشعار حتى في الردود السريعة التي تفحم الخصم وتقطع لسانه عن القول مخافة أن يستزاد عليه"[3].

أما المحصة فتعني القصيدة التي ينقض فيها الشاعر نفسه، عندما يستشعر الندم على ما بدر منه من غزل ماجن، فيُظهر التوبة والندم بقصائد ذات طابع ديني واجتماعي شريف[4]، من ذلك ما كان من ابن عبد ربّه (ت 328 هـ)، إذ كان لاهيا متغزّلا في شبابه وقد قال في ذلك شعرا ماجنا كثيرا، وعندما تقدّمت به السّن محّص ما كان قد قاله في الغزل بقصائد يغلب عليها طابع الوعظ والزّهد من ذلك قوله:[5] (من البسيط)

(1) عزام، محمد. النص الغائب – تجليات التناص في الشعر العربي. ص ص 145، 146.

* القلفاط (أبو عبد الله محمد بن يحي بن زكريا): (ت 302 هـ) قرطبي كنيته أبو عبد الله. من نحاة قرطبة المعروفين وجملة الشعراء المشهورين بالهجاء، كاد هجاؤه يجني عليه، يجمع إلى قدرته في الشعر قدرة فائقة في اللغة، أورد له الزبيدي قصيدة جمع فيها بعض المسائل والأحاجي، وله شعر في الغزل والهجاء ولكن معظمه ضاع.ينظر: المغرب في حلى المغرب لابن سعيد. ج1. تحقيق: ضيف، شوقي. ص 111.

(2) ينظر: ابن عبد ربه، أحمد بن محمد. الديوان. ص ص 18، 19.

(3) الجمل، إيمان السيد. المعارضات في الشعر الأندلسي. ص 593.

(4) المرجع نفسه. ص 65.

(5) ابن عبد ربه، أحمد بن محمد. الديوان. ص 70.

هَلا ابْتَــكَرْتَ لِبَيْــنٍ أَنــْــتَ مُبْتَــكِــرُ هَــيْهَاتَ يَأبَى عَلَــيْــــكَ اللهُ والقَــــدَرُ
مَا زِلــْــتُ أَبْــكِي حِذَارَ البَيْنِ مُلتَهِفــا حَتــَّى رَثَــى لِي فِــــيكَ الرِّيــحُ والمَطَرُ

فقد محّص هذه القصيدة بقوله:[1] (من البسيط)

يَا عَاجِزا لَيْسَ يَعْفُــــو حِينَ يَقْتــَدِرُ وَ لا يُقْضَى لَــــهُ مِنْ عَــيْــشِــهِ وَطَرُ
عَايِــنْ بــقَلْبِكَ إنَّ الــــــعَيْنَ غَافِلَةٌ عَنِ الحَقِيقَــةِ واعْلَــمْ أَنَّــهَا سَقَــــــرُ

فنار الشّوق التي تستعر في كبده لأجل لقاء المحبوب كما ذكر في غزليّته، صارت في الممحّصة نار سقر التي أعدّت للظالمين، وتلك العيون التي تبكي لفراق المحبوب وشاركها بكاءها المطر المنهمر استحالت في الممحصة إلى عيون غافلة عن الحقيقة تستحقّ التأنيب والعذاب لانشغالها بلذات دنيوية زائلة، واللذات التي يراها الشاعر في الممحصة من وجهة أخرى تختلف عن اللذات الأولى التي حبس الشاعر لأجلها نفسه وأقسم أن لا يرى الشمس والقمر حتى يرى حبيبته، فهي لذات دنيوية جعلها الشاعر في الممحصة صنو الموت الذي يزجرها، والموت هنا نذير للإقلاع عنها وعن متع الدنيا وهكذا ناقضت الممحصة المعاني التي تطرّق إليها ابن عبد ربّه في غزليّته، ومن مميزات هذه الممحّصات إثراء ديوان صاحبها بعدد وفير من القصـــائد إذا التــزم الشــاعر تمحيص كل قصيدة قالهــا في شــبابه بقصيدة أخرى يعلن فيها توبته، وقد وجّه إحسان عبّاس نقده إليها مبيّنا أنها " كانت تجربة كلامية، وكانت صورتها هذا الفيض الكثير من النظم، ونقرأ شعره في الزهد وذمّ الحياة فلا نجــد إحساســا حقيقيا بمعنى الخوف، ولا تشف إلا قطع قليلة عن الصّدق العاطفي في هذه الناحية "[2].

و تجدر الإشارة إلى اختلاف آراء الباحثين حول مفهوم الممحّصات، فقد عدّها فريق منــهم على أنها من أشعار المعارضات ومنهم أحمد هيكل الذي يقول: "وقد عرف ابن عبد ربّــه بأشــعار تسمّى "الممحّصات". وهي أشعار قالها بعد توبته في الشطر الأخير من حياته، وعارض أشعارا كان قد قالها أيّام لهوه، فكأنّ تلك الأشعار الأخيرة قد محّصت ما كان من أشــعاره الأولى"[3]، وأشــار إحسان عبّاس إليها عندما ذكر ترجمة ابن عبد ربّه قائلا: "فإذا عرفنا أنه عارض كلّ قطعة قالهــا في

(1) ابن عبد ربه ، أحمد بن محمد .الديوان. ص 71.
(2) تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص ص 195، 196.
(3) هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. د ط. القاهرة: دار المعارف. 1985م. ص 231.

صباه بقطعة من المحّصات، وجدنا كيف أنه ضاعف كمية شعره "[1] وقال هيكل في موضع آخر: "... ومن هذا يتضح مدى انشغاله بالمعارضة حتى إنه حين شبع من معارضة الآخرين أخذ يعارض نفسه بالمحّصات"[2]، و لم يحد عنهما عمر فروخ فقال: "أمّا زهده ففيه تكلف كثير لأنه حاول أن يأتي بمعارضة في الزهد لكلّ مقطوعة في الغزل كان قد قالها في شبابه"[3].

و لكنّ إطلاق تسمية المعارضات على أشعار المحصات لا يتفق مع ما ذهب إليه بعض المؤرّخين الذين كانوا أقرب إلى عصر ابن عبد ربّه، فلو كانت المحصات من أشعار المعارضات لذكروا ذلك ولا سيما أنهم أصحاب ذوق نقدي آنذاك، ومن بينهم الحميدي (ت 488 هـ) الذي يقول: " ولأحمد بن محمد بن عبد ربّه أشعار كثيرة جدّا سمّاها: المحّصات، وذلك أنّه نقض كلّ قطعة قالها في الصبا والغزل بقطعة في المواعظ والزّهد، محّصها بها، كالتوبة منها، والندم عليها"[4] والفتح بن خاقان من بعده أكد تسميتها بالمحّصات عندما تكلم على ابن عبد ربّه في المطمح قائلا: "وفي أيّام إقلاعه عن صبوته، وارتجاعه عن تلك الغفلة وأوبته وانثنائه عن الصّبا والمجون إلى صفاء توبته، محّص أشعاره في الغزل بما ينافيها وقصّ من قوادمها وخوافيها بأشعار في الزّهد على أعاريضها وقوافيها"[5]، ولهذا فيمكن القول إنّ التسمية الدقيقة لهذه الأشعار هي المحصات وهي أقرب إلى النقيضة، ومن غير الجائز تسميتها بالمعارضات.

و يتضح مما سبق ذكره أنّ أشعار المعارضات ينبغي أن تكون بين شاعرين أو أكثر بينما المحّصات فهي لشاعر واحد، وفضلا عن كون هدف المعارضة ليس نقض مضمون القصيدة الأولى، لأن نقضها كفيل بإخراج هذا النصّ عن دائرة المعارضة الشعرية إلى فنّ النقيضة، مع الملاحظة أنّ هناك من شعراء المعارضة من يميل إلى نفي مضمون القصيدة وعكس معانيها ولكن ذلك لا يشبه النقض، ولعلّ الرّأي الأقرب إلى الصّواب أنّ المحصة تكون ألصق بالنقيضة وأقرب إليها من المعارضة لأنه قصد بها تفنيد المعنى فالغاية هنا معنوية وليست فنية كما هي في المعارضات[6].

(1) عباس ،إحسان.تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص 195.

(2) هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص 201.

(3) تاريخ الأدب العربي – الأدب في المغرب والأندلس. ج 4. ط 2. بيروت: دار العلم للملايين. 1984 م. ص 211.

(4) جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس. . ص 153.

(5) مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس. تحقيق: شوابكة، محمد علي.ط 1. بيروت: مؤسسة الرسالة. 1983 م. ص 275.

(6) ينظر: العباس، عمر السيد الطيب. شعر أحمد بن عبد ربه الأندلسي – دراسة تحليلية نقدية. رسالة دكتوراه: جامعة أم القرى. المملكة العربية السعودية. 1988م. ص 337.

ومن ناحية أخرى، وبعد عرض كلّ الفنون الشّعرية التي تكاد توازي المعارضة الشّعرية يُستنتج أنّ هذه الألوان أقرب إلى أشعار الأخويات فضلا عن ضعف قيمتها الفنية، بخلاف المعارضة القائمة أساسا على القيمة الفنية، نظرا لاعتمادها على ملكة التفوق والنبوغ، هذه الملكة التي تفتقدها أشعار المراجعات والمجاوبات، لأن الغاية منها غالبا طلب حضور مجلس أو تبليغ تهنئة أو المشاركة في ألم أو تحسّر على شباب أو ضجر من مرض أو دعاء بالفرج لصديق معيّن، ولهذا تخلو هذه الأشعار تقريبا من عمق المعنى.

8- العمق التّاريخي للمعارضات عبر العصور:

لكلّ فنّ أصل وجذور، وجذور الأدب العربي وأصوله تمتدّ إلى العصر الجاهلي حسب التقسيمات الأدبية والتاريخية، ويعدّ الشعر في هذا العصر ديوان العرب وسجلّ أخبارهم في شتى نواحي الحياة على مرّ العصور، فأخذ الشعراء يعبّرون عن تجاربهم الإنسانية بواسطته ويترجمون خلجات أرواحهم وأحاسيسهم ونوازع عواطفهم وباعتبار "الشعر الجاهلي أقدم شعر وصل إلينا ولهذا اتُّخذ مثلا و(نموذجا) ينبغي احتذاؤه دون أن تجد فيه ذكرا لمعارضات شعر قبله"[1]، ويمكن تلمّس ملامح شكل أدبيّ قريب من المعارضات دون اعتباره معارضة بشكل صريح "إنما قد يكون البذرة الأولى التي قد تكون الأصل في نتاج طاب سوقه فيما تلاه من عصور"[2]، وقد أورد ابن قتيبة (ت 276 هـ) حادثة الاحتكام إلى أمّ جندب زوج امرئ القيس التي اتخذها بعض الباحثين المصدر الأول للمعارضة، إذ كان علقمة ينازع امرأ القيس الشعر فقال كلّ واحد منهما لصاحبه: " أنا أشعر منك "، فردّ علقمة: " قد حكمت امرأتك أمّ جندب بيني وبينك "، فقال: " قد رضيت "، فقالت أمّ جندب: " قولا شعرا تصفان فيه الخيل على رويّ واحد وقافية واحدة "، فقال امرؤ القيس قصيدته التي أوّلها:

خَلِيلَيَّ مُرَّا بِي عَلَى أمِّ جُنْدُبٍ ... لِنَقْضِيَ حَاجَاتِ الفُؤَادِ المُعَذَّبِ

حتى وصل قوله:

فَلِلسَّوْطِ أَلْهُوبٌ وَلِلسَّاقِ دُرَّةٌ ... وَ لِلزَّجْرِ مِنْهُ وَقْعُ أَخْرَجَ مُهْذِبِ

ثمّ أنشد علقمة بن عبدة التميمي قصيدته التي أوّلها:

(1) عزام، محمد. النص الغائب – تجليات التناص في الشعر العربي. ص 142.

(2) الجمل، إيمان السيد. المعارضات في الشعر الأندلسي. ص 70.

ذَهَـبْـتَ مَعَ الهِـجْرَانِ كُـلَّ مَذهَبٍ وَ لَمْ يَـكُ حَقًّـا كُـلُّ هَذَا التَّجَنُّبِ

إلى أن وصل إلى قوله:

فَـأدْرَكَهُـنَّ ثَـانِيًـا مِـنْ عِنَـانِـهِ يَـمُرُّ كَـمَـرِّ الرَّائِـحِ المُتَحَلِّـبِ

فقالت لامرئ القيس بعد أن سمعت منهما: " علقمة أشعر منك "، قـال: " وكيف ذاك؟ " قالت: " لأنك أجهدت فرسك بسوطك، ومريته بساقك، أمّا علقمة فقد أدرك طريدته وهو ثان من عنان فرسه، لم يضربه بسوط، ولا مراه بساق، ولا زجره "، قال امرؤ القيس: " ما هو بأشعر مـني ولكنك له وامق "، فطلقها وخلفه عليها علقمة بن عبدة فسمّي بذلك الفحل[1]، واعتبرت الرّوايـة السّابقة " دليلا على نشأة المعارضات منذ العصر الجاهلي"[2]، مما يدل على أنّ هذا اللون من الشعر كان بعيد الجذور يساير الشعر منذ أيامه الأولى، ويمكن استخلاص المقوّمات الأساسية لشعر المعارضة من خلال هذه الحادثة، وتتمثل في الروي الواحد والقافية الواحدة وهذا يعني وجوب وحدة الموضوع والوزن والقافية وحركة حرف الرّوي، إلا أن هذه الحادثة ليست دليلا على المعارضة منذ الجاهليـة وإطلاق تسمية معارضة على هذا الحدث الشعري لا يستقيم مع المفهوم الحقيقي للمعارضة، فالحكاية تفتقد لعنصر الإعجاب الذي تقوم المعارضة على أساسه إلى جانب المحاذاة التي يخالطها شـيء مـن الرّغبة في إثبات البراعة والتفوّق، فامرؤ القيس وعلقمة لم يُعجب أيّهما بالآخر و لم يقلده.

و الحادثة أخذت شكل مباراة ووجب الاحتكام فيها وهو عنصر لا تلتزمه المعارضة، كما أنّ اتحاد الغرض والوزن والرّوي عوامل تشترك فيها فنون أخرى غير المعارضة كالمسـاجلة والمبـاراة والنقيضة، وهناك من اعتبرها من البذور الأولى لفنّ النقائض كمحمد بن سعد[3]، ولكـنّ مقـوّم الإعجاب قد أكده عدد من الباحثين ومنهم عبد الله التطاوي الذي يقول: "وعلـى هـذا يمكـن الاستدلال على عظمة القصيدة واستمرارية تأثيرها من خلال موقعها في زحام هذه المعارضات فـلا شكّ أنّ ما أصبح من القصائد موضوعا لمعارضات الشعراء لا بدّ أن يظلّ في منطقة البؤرة – بـؤرة الإعجاب – لدى المتأخرين منهم، إلى جانب موقعها الأدبي في عصره، بما يكفـي لجعلـها محـورا

(1) ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبد الله بن عبد المجيد بن مسلم. الشعر والشعراء. ج 1. د ط. تحقيق: شاكر، أحمد محمد. القاهـرة: دار المعارف. 1982م. ص ص 218 - 220.

(2) الجمل، إيمان السيد. المعارضات في الشعر الأندلسي. ص 71.

(3) المرجع نفسه. ص 72.

ينصرف إليه أكثر من شاعر ربّما بسبب دوافع فنية من إعجاب خالص بها "[1]، فالمعارضة الشعرية لها خصوصيتها الفنية إذا ما انفصلت عن بقية المحاولات التي تشبهها في لغة التداول بين الشعراء، وما يُروى من أخبار على ما قد يدور بين الشاعرين في مجال التنافس والتباري من ترجيح النظم على البديهة والارتجال، وكأنّ منطقة البديهة أساس جامع لتلك المباراة، ولكن يجب الفصل بينها وبين حدود المعارضات الشعرية التي تبنى على أساس من تشابه التجارب، مما يؤدي إلى تقارب في صيغ المعالجة بكلّ أبعادها[2].

و مجمل القول إنّ المعارضة عمل يقوم أساسا على الإعجاب وتشابه التجارب وبذلك لم تكن قصّة أمّ جندب من قبيل المعارضات، بل هي من المباريات لأنها تفتقد لعنصر الإعجاب، بما يعني أنّ ثمّة أشكالا من المباريات لا تعدّ من المعارضات " إنما هي بدايات تطوّرت وأخذت شكلا آخر فيما يسمّى بعد ذلك بالمعارضات "[3].

أما الشّعر في عصر صدر الإسلام فمن المعروف أنّ الإسلام قد صرف الشعراء إلى استلهام القرآن الكريم كتعويض فني عن الشعر، خصوصا عند نزول الآيات والأحاديث النبوية التي تسفه قرض الشعر، فصمت بعض الشعراء عنه، وتحول بعضهم إلى القيم الإسلامية وناصروا الدين الجديد بأشعارهم تشجيعا من الرسول صلى الله عليه وسلم، واستمر الخلفاء الراشدون على ذلك، إذ نهوا الناس عن التناشد بما كان من مناقضات سالفة، لأنها تثير العصبية وتجدد الضغائن، وبمجيء الفتوح تشاغلت العرب عن الشعر بالجهاد ولهيت عن الشعر ورواتبه، علما بأنّ الفتوحات أثّرت الشعر بظهور ظاهرة فنية جديدة هي شعر الفتوحات، وهي مقطوعات نظمها الشاعر فيما شهده من بلدان بعيدة وطبيعة جميلة وحروب شديدة وحنين إلى أهله وذويه[4].

و في العصر الأموي استردّ الشعر مكانته بعد هدوء موجات الفتوح، وعادت العصبيّة القبليّة وتوجّهت المعارك إلى الداخل بدل توجيهها إلى الخارج، وظهرت الأحزاب السياسية كحزب بني أميّة الحاكم وحزب الزّبيريين والهاشميين والخوارج ولكل حزب شعراؤه المنافحون عنه، وإذا كانت النقائض قد استعرت في العصر الجاهلي بسبب العصبيّة القبلية، وفي العصر الإسلامي بسبب الرّد على

(1) التطاوي ، عبد الله. المعارضات الشعرية – أنماط وتجارب. د ط. القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. 1998 م. ص ص 97، 98.

(2) المرجع نفسه. ص 86.

(3) الجمل، إيمان السيد. المعارضات في الشّعر الأندلسي. ص 76.

(4) ينظر: عزام، محمد. النص الغائب – تجليات التناص في الشعر العربي. ص 144.

مشركي قريش وبلغت أوجها في عصر بني أميّة، فإنّ (المعارضات) لم تكن قد عُرفت بعد باستثناء حادثة بين جميل بن معمر (ت 82 هـ) وعمر بن أبي ربيعة (ت 93 هـ) فقد تأثر هذا الأخير بشعر جميل فأبدى إعجابه برائيته وعارضها برائية لا تقلّ عنها روعة وجمالا كما تبعه فيها وزنا وقافية ورويا وموضوعا[1].

و في العصر العباسي وبعد اتساع رقعة الخلافة وضعف دور الخلفاء واستقلال كل دولة ببلادها، ونشوب الصراع بين القدماء والمحدثين، وتعدّد روافد الثقافات العديدة والحضارات واستفادة الشعراء اللاحقين من السابقين، فإنّ المعارضات لم تكن معروفة على نطاق واسع كما عُرفت النقائض في العصور السابقة " باستثناء حوادث فردية تأثر فيها الشعراء بقصائد معاصرة، فحاكوها...و لم تكثر المناقضات الشعرية ولا (المعارضات) في الشعر العباسي، وإنما كثرت (المطارحات) الشعرية التي هي قريبة من باب (المعارضات) والتي ازدهرت في مجالس الأنس والسمر والشراب"[2].

ولعلّ المعارضات الحقيقية بدأت في الشعر الأندلسي عند اهتمام الأندلسيين بأنهم أقل من المشارقة علما، فاعترفوا بفضلهم وقام الكثير من أدبائهم وشعرائهم بمعارضة نظرائهم المشارقة معتبرين إياهم أساتذة ونماذج عليا يتطلعون إليها، لذلك كثرت المعارضات في هذا العصر، ولعلّ ابن عبد ربّه – فيما يُعلم – أوّل من فتح بابها للشعراء من خلال ما ورد منها في العقد الفريد، كما ظهرت معارضات الشعراء الأندلسيين لبعضهم بعضا وهي أكثر من أن تحصى ولا سيما في (الموشّحات) و لم تقتصر على الشعر فقط بل تجاوزته إلى النثر فشملت الرسائل والمقامات.

و في عصر الدول المتتابعة أو عصر الضعف والانحطاط سيطر العنصر التركي وساد المماليك في العالم الإسلامي، وامتاز هذا العصر بظهور الموسوعات الأدبية وانشغل الشعراء بالإغراق في التنميق اللفظي بالمحسّنات البديعية لتغطية خواء المضامين الشعرية، فانحط الأدب إلى أسفل الدرجات " ولعلّ هذا العصر من أغزر عصور الأدب العربي (معارضات شعرية)، بسبب ضعفه السياسي والحضاري الذي انعكس ضعفا فنيا، فتوخى الشعراء فيه سابقيهم، يعارضونهم ويحاكونهم "[3] وخاصة في المديح النبوي الذي لاقى إقبالا ونجاحا واسعا.

(1) ينظر : عزام ،محمد.النص الغائب- تجليات التناص في الشعر العربي. ص 145.

(2) المرجع نفسه. ص ن.

(3) المرجع نفسه. ص 149.

أمّا عصر النهضة الحديثة، فقد احتك فيه العرب بالغرب عن طريق البعثات العلمية والاستعمار، وما فتئ يمتاز بالنهضة في كل مناحي الحياة، كما ظهرت فيه أجناس أدبية حديثة كالقصّة والرواية والمسرح، ومن ناحية أخرى بدأ الشعر يتخلص تدريجيا من عيوب عصر الضعف وارتقى إلى الاهتمام بالمعنى والأساليب الرفيعة وقد كثرت فيه المعارضات الشعرية عندما وجد شعراء هذا العصر نماذج شعرية ذات مستوى فني رفيع، تستحق أن يتصدّى لها الشاعر بعبقريته متأثرا ومعارضا طامحا إلى أن ينسج على منوالها إثباتا لمقدرته الفنية، مضفيا لمسة إبداعية خاصّة على شعره وهكذا جدّدوا فن الشعر وأحيوا عموده القديم، وبعثوا لفظه النبيل وتركيبه الفصيح باللجوء إلى قصائد قديمة مشهورة والنظم في وزنها وعلى رويّها[1]، ومن أشهر شعراء هذا العصر معارضة محمود سامي البارودي (ت 1904 م) وأحمد شوقي (ت 1932 م) بيد أنّ معارضاتهم لم تلغ شخصيتهم بل أثبتوا تفوّقهم الشعري في تجاوز الشعراء المعارضين في عدد الأبيات واختلاف المواضيع، كما أنّ محاكاتهم لمن سبقهم جعلتهم يصقلون موهبتهم وتجربتهم الشعرية، لأنّ شعر عصر لا يلغي شعر عصر آخر، وشعر شاعر لا يزيل شعر شاعر آخر، نظرا لما يحمله الشعر من حقائق تثبته وتخلده على مرّ العصور وعلى ألسنة جميع الشعراء عبر العهود المتعاقبة[2].

كانت هذه مسحة تاريخية مقتضبة عن تاريخ نشأة المعارضات وأبرز تطوّراتها التاريخية على مدى العصور المختلفة من الأدب العربي.

9- الموقف النّقدي من المعارضات بين التقليد والإبداع:

بعد تفصيل الحديث عن المعارضات وما يمكن أن يتشابه معها من فنون شعرية قد تتفق معها في بعض الجوانب، وفضلا عن التطرّق إلى رؤية تاريخية لهذا الفن عبر أغلب العصور الأدبية والتاريخية، ليس أمامنا إلا الإقرار بوجود هذا اللون مع اختلاف المواقف النقدية اتجاهه سواء المؤيد منها أو المعارض، وهناك إشكاليات لا بد من طرحها تتعلق بقضية محتدمة في النقد القديم والحديث تتباين فيها الآراء والمواقف النقدية وتختلف من ناقد لآخر وهي:

- هل المعارضات الأندلسية شعر مستقلّ كلّ الاستقلال عن غيره، مطبوع بطابعه الخاص وسماته المميّزة، أم هو محاكاة وتقليد مطلق للشعر المشرقي؟

- ولماذا لا تعدّ المناقضات تقليدا وتعدّ المعارضات تقليدا لا إبداع فيه على رأي بعض الدّارسين؟ ألأنّ

(1) ينظر: خلاف، كميلية. المعارضات الشعرية في شعر عيسى لحيلح. ص ص 17، 18.

(2) المرجع نفسه. ص 18.

المعارضات أندلسية والمناقضات مشرقية؟ أم لأنّ المعارضات لم تشتهر عند المشارقة كما اشتهرت عند المغاربة؟

- وما هي أسباب وصم الشعر بالتبعية والتقليد في العصر الأندلسي دون بقية عصور الشعر الأخرى؟ وهل تعدّ المعارضة دليلا على ضعف مستوى الشاعر الفني؟

من المستحسن محاولة الإجابة عن قدر من هذه الإشكاليات، من خلال التعرض لبعض المواقف النقدية والنظر فيها، وما يجرّه الحديث إلى مسائل هامّة لها صلة مباشرة بالموضوع الرّئيسي كقضية التقليد وما يتعلق بها من مفاهيم ومظاهر وأسباب.

قد يعمد بعض الشعراء أو الخطباء أو الكتاب إلى تقليد الأديب في موقفه وفي حركاته وإشاراته، وحتى في نبرات صوته ومخارج حروفه، وهناك من يحفظ نتفا من جُمله وتراكيبه ويتابعه في لوازمه، ويتأثر بأسلوبه ومنهجه تأثرا واضحا، حتى يصبح أولئك المقلدون طرازا متميّزا، وكثيرا ما نجد التقليد متوجّها للمبرّزين في الخمريات أو الأوصاف أو المدائح، ويُلمس كذلك في المعارضات الشعرية، و" في تلك القصائد التي اشتهرت بين الناس بما فيها من لذيذ النغم أو جمال القوافي، أو جودة المعاني والأفكار ثمّ احتذاها الذين جاؤوا من بعدهم "[1]، ولم تقتصر المعارضات على الشعراء الضعفاء أو الشعراء المتوسّطين، بل تجاوزتهم إلى المشهورين بين الناس بالقوّة والفحولة والقدرة على الإبداع، وشملت القديم كما شملت الحديث[2].

تصل المعارضات الشعرية الشاعر بقديمه الذي لا سبيل إلى قطعه " فليس القديم سوى نقطة ارتكاز أو نقطة بدء، والوقوف عنده أو حصر الجهد في دائرته قصور وخيانة لهذا التراث نفسه، وكسل عقلي لا يُغتفر"[3]، لذلك يجب النظر في النماذج القديمة وإغنائها أكثر، فلا تكون علاقة الشاعر بمن يتأثر بهم من كتاب وشعراء الآداب الأخرى علاقة التابع بالمتبوع أو علاقة الخاضع المسود لسيّده، بل علاقة المهتدي بنماذج فنية وفكرية يطبعها بطابعه الخاص ويضفي عليها صبغته، " ولكن الأصالة الحق هي القدرة على الإفادة الخارجية عن نطاق الذات، حتى يتسنى للمرء الارتقاء بذاته عن طريق تنمية إمكانياتها. ولا يستطيع امرؤ أن يصقل عقله، ولا أن يبلغ أقصى ما يتيسّر له من كمال، إلا بجلاء ذهنه بأفكار الآخرين، من بني قومه أو من سواهم، وبالأخذ المفيد من آرائهم

(1) طبانة، بدوي. السرقات الأدبية - دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها. ص 119.

(2) المرجع نفسه .ص ن

(3) هلال، محمد غنيمي. قضايا معاصرة في الأدب والنقد. ط 1. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر. د ت. ص 53.

ودعواهم "[1].

و قد اختلف الباحثون والدارسون في النظر إلى قضية تقليد الشعر الأندلسي لنظيره المشرقي فمنهم من رأى في أوجه التشابه بين الشّعرين المشرقي والأندلسي مجرّد تقليد ومحاكاة، متبعين أقوال الأندلسيين أنفسهم في هذا المضمار، كابن بسّام (ت 542 هـ) الذي يقرّر أنّ أهل الأندلس يتبعون أهل المشرق ويقلدونهم وينظرون إليهم على أنهم المثل الأعلى في كلّ شيء، من ذلك الشعر أيضا وأنهم غير مستقلين عنهم بطابع خاص أو سمات مميّزة إذ يقول: " إنّ أهل هذا الأفق أبوا إلا متابعة أهل المشرق، يرجعون إلى أخبارهم المعتادة رجوع الحديث إلى قتادة، حتى لو نعق بتلك الآفاق غراب، أو طنّ بأقصى الشام والعراق ذباب، لجثوا على هذا صنما، وتلوا ذلك كتابا محكما "[2] ويُعد ابن بسّام الشنتريني من زعماء هؤلاء المناهضين للتقليد والمنكرين له ولكنه لا يطبّق هذا في كتابه الذخيرة[3]، فيأتي بعديد من هذه المعارضات ليبرز مكانة أصحابها، علما أنه يصرّح بالهدف من وراء تصنيفه لهذا الكتاب وهو إثبات الجدارة لأدباء الأندلس وشعرائه، وذلك لتنوّع ملكاتهم وتميّزهم، ثمّ هو يستنكر عليهم تقليدهم وترديدهم لأصوات المشرق استنكارا شديدا، ليعود وينتصر لأهل بلاده ويستنكر على من يقول بالفضل لأهل المشرق " وليت شعري من قصر العلم على بعض الزّمان وخصّ أهل المشرق بالإحسان؟ "[4].

و قد جارى بعض النقاد المحدثين ما ذهب إليه ابن بسّام وعلى رأسهم بطرس البستاني (ت 1883م) مقدّم رسالة التوابع والزوابع، إذ رفض معارضات أبي عامر بن شهيد (ت 426 هـ) قائلا: " وأمثال هذه المعارضات وما يشاكلها كثير في شعر أبي عامر، فما يفتأ يذكرك بغيره، فتلقاه تابعا لا متبوعا، ومن أجلها انكشفت مقاتله لخصومه، فرموه بقوارص النقد، وشكوا في شعره، وعابوا أخذه من غيره، فدافع عن نفسه في رسالة التوابع والزوابع "[5] فقد تصوّر أنّ هذه المعارضات تلغي شخصية الشاعر الفنية وتجعل منه نسخة مكرورة عن غيره دون خصوصية تذكر، ويؤكد بطرس البستاني في نظرته لأدب ابن شهيد من خلال رسالته أنّ الغرض ليس تتبّع

(1) هلال ،محمد غنيمي.قضايا معاصرة في الأدب والنقد. ص 50.

(2) ابن بسام الشنتريني، أبو الحسن علي.الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة. مج 1. القسم الأول. ص 12.

(3) ينظر: الجمل، إيمان السيد. المعارضات في الشعر الأندلسي. ص 82.

(4) المصدر السابق. ص ن.

(5) ابن شهيد، أبو عامر أحمد بن عبد الملك. رسالة التوابع والزوابع. تحقيق: البستاني، بطرس.ط 1. بيروت: دار صادر.1967م. ص 42.

سرقات الشاعر واحتذاءاته لغيره، بل تقديم أمثلة تدلّ على شيوع بنات أفكاره وضعف حصـــانتها بمعارضاته الشعرية للشعراء القدماء والمحدثين، إذ بنى قصائده على بحور قصائدهم وقوافيها وأخذ من معانيها وألفاظها فافتقد الطابع الخاص في أسلوبه المشترك[1].

ولئن استطاع ابن شهيد معارضة ومناطحة فحول الشعر العربي ورجالات أدبه عبر مختلـــف العصور، فهذا يعني تمكنه من "ملكة النظم والنثر، فعلت همّته وشُحذت قريحته، فقارب حينا وطاول حينا آخر"[2] ولذا أجازته شياطين الشعراء الذين عارضهم ' فكان محسنا على إساءة أهل زمانـــه ' 'وألهم شيئا لم يُلهمه غيره '، ونفث بدرر...[3] وهكذا حدّد ابن شهيد موقعه الأدبي في عصره بنظرة الناقد لشعره.

و من مؤرّخي الأدب الحديث أحمد أمين (ت 1954 م) وسار على درب ابن بسّام وبطرس البستاني في رأيهما السابق، فشعراء الأندلس في نظره لم يُفلحوا كثيرا في اســـتقلالهم عـــن الشـــرق وابتكارهم وتجديدهم، كما لم يُفلح في ذلك اللغويون والنحويون والصّرفيون " ولذلك لو أغمضـــنا أعيننا وجهلنا قائل القصيدة: أهو شرقيّ أم أندلسيّ، لم نكد نحكم حكما صحيحا جازمـــا علـــى الشاعر أغربيّ هو أم شرقيّ، ولذلك كثيرا ما تنسب بعض الأبيات إلى أندلسي، وينســـبها بعينـــها بعضهم إلى مشرقي، لعدم التميّز الواضح، حتى عند الخبراء... ولو كانت شخصيّة الأندلس واضحة في شعر أهلها لصعب نسبة أبيات أندلسية إلى شاعر شرقي... "[4].

و من المستشرقين الذين ذهبوا إلى القول بتقليد الشعر الأندلسي كلّ مـــذهب المستشـــرق الإسباني إميليو غرسية غومس (ت 1995 م) " ففي شعرهم تتجلى قلة الصّدق أو بلفظ أصـــح: يغلب التقليد والجري على المألوف المطروق بأكثر مما نجـــد في آداب غيرهـــم مـــن الأمـــم "[5]، وعاشوا أعمارهم مكبّلين بقيود القوالب الشكلية الجامدة، ومن ثمّة لم يستطيعوا أن يُدخلوا تغييرا على الشعر إلا أشياء تمسّ المعاني، مثل نظرائهم المشارقة وحاولوا أن يُعطوا هذه المعاني صورا جديدة عن طريق تقطيرها في أنابيق بلاغية وبالغوا في ذلك حتى استخرجوا منها تلـــك الزّخـــارف الشّـــعرية

(1) ابن شهيد،أبو عامر أحمد بن عبد الملك.رسالة التوابع والزوابع. ص ص 41، 42.
(2) الجمل، إيمان السيد. المعارضات في الشعر الأندلسي. ص 80.
(3) المصدر السابق. ص 101، ص 114.
(4) أمين، أحمد. ظهر الإسلام. ج 3. ط 1. القاهرة: شركة نوابغ الفكر. 2009 م. ص 108.
(5) غومس، إميليو غرسية. الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه. ص 41.

الأربكية* وهي أحكام تشبه إلى حدّ بعيد ما قاله ماسينيون المستشرق الفرنسي في محاضرة ألقاها في " الكوليج دي فرانس " ونُشرت عام 1921 في صحيفة سوريا Syria[1].

و لعلّ الرّأي الأقرب إلى الصّواب أنّ شخصية الأندلسيين الأدبيّة لم تتلاش في كيان المشرق العربي، فظهور حركة الموشّحات واختراعها، وذيوع مدرسة الزّجل جعلا من الحركة الثقافية والأدبيّة ذات صورة متميّزة تختلف عن الدّيار المشرقية والمغرب المجاور لها وصقلّية القريبة منها، كما كانت الأندلس منذ بداية عهد الناصر (300 هـ - 350 هـ) قد أخذت تستقلّ بأقلام مؤلفيها بعد استيرادها علماء من المشرق أغرقهم بالهبات والحياة النّاعمة السّعيدة، واستطاع الحكم المستنصر(350 هـ-366 هـ) اقتناء المخطوطات ونسخ الكتب وجلب النفائس إليها، كما دعا العلماء إلى عاصمة ملكه ويكفي للتدليل على عظمة هذا العصر الثقافية أنّ كتبا قيّمة ظهرت في هذه الفترة كطبقات النحويين واللغويين للزبيدي (ت 379 هـ) وكتاب الحدائق لابن فرج الجياني (ت 365 هـ) وغيرها من المصنفات النفيسة، ففي أقوال هذا المستشرق " نوع من التجني على حصيلة الشّعر الأندلسيّ يومذاك، حيث برزت طبقة من الشّعراء كانت بحقّ صورة حسنة وأنموذجا رائعا من نماذج العبقرية العربية وانطلاقاتها في أجواء الخيال المبدع الخلاق!! سواء من عاش منهم في عصر (الإمارة) أم في عصر (الخلافة) أم في عصر (الطوائف) "[2].

ومن الآراء القائلة بالتقليد المطلق للكتلة الأندلسيّة وانسياقها نحو تقليد المشرق بكلّ ما فيه رأي شوقي ضيف (ت 2005 م)، فصورتها بكلّ ما فيها من أفكار وأخيلة وأساليب هي الصّورة المشرقيّة، والأدب الأندلسي مدين في نهضته للتراث العربي العام المشترك بين كلّ الأقاليم العربية، لا يختصّ به إقليم دون آخر، ولقد غرقت الأندلس إلى آذانها في الثقافة العربيّة العامّة السّائدة في بغداد فكانت تُقلد المشرق في جميع جوانب الحياة، ويتضح هذا التأثر بالمشرق بيّنا في الحياة العقلية والأدبية فصيغت الحياة الأدبية في الأندلس على شكل الحركة الأدبية في المشرق، وبذلك أسّست الأندلس حياتها كلها على أسس مشرقيّة، وجعلها ذلك تعيش في فنها وشعرها داخل الإطار المشرقيّ العام

* أربكية: أرابسك، كلمة إفرنجية نجدها في اللغات الأوروبية كلها، ومعناها (عربي الروح) ولكنها لا تستعمل إلا في مواضع الفن ويراد بها الزخرفة الهندسية المتشابكة التي تعرف في الزخارف الإسلامية. ينظر:غومس، إميليو غرسية.الشعر الأندلسي بحث في تطوره وخصائصه. ص 6.

(1) المرجع نفسه. ص ص 64، 65.

(2) جمال الدين، محسن. معالم شخصية المتنبي في الأندلس. مج 6. مجلة المورد العراقية. بغداد. العدد الثالث. 1977 م. ص ص 88، 89.

" إذ كانت الفكرة الأساسية عند من يريد أن يكتب شعرا أن يكون شعره على نمط الشّعر عند المشارقة من القدماء أو العباسيين ومعنى ذلك أنّ الشّاعر الأندلسي لم يحاول أن يُخضع الشعر العربي لشخصيته، بل رأيناه هو يخضع له، فهو يخضع لموضوعاته المعروفة في المشرق كما يخضع لأفكاره ومعانيه وأخيلته و أساليبه... فقد كانت مُثل الأندلسيين في الشعر هي نفس مُثل المشارقة "[1].

و لكن شوقي ضيف لا يلبث أن يغيّر رأيه في الشعر الأندلسي فيما بعد، وينصفه عندما تناول ابن زيدون (ت 463 هـ) بالدراسة، فلم ير في المعارضات خروجا عن المألوف في ذلك الوقت بل هي ترجمة لهذا التأثر وأمر حتمي لا ينقص مقدار صاحبه وابن زيدون في معارضته لغير واحد من كبار شعراء المشرق ، لا يمكن أبدا اتهامه بالتقصير أو غياب الشخصية أو التقليد، فقد اختبر هذا الشاعر أوتار القيثارة العربية أدقّ اختبار، وأنصَتَ إلى شَدْوها ونغماتها إنصاتا مرهفا فاشتدّ تأثره بمن سبقوه، واستعار منهم في الحين بعد الحين، وهو نفس صنيع الشعراء الذين تقدّموه جميعا ولا سيما الأفذاذ منهم، فقد جرى على رسمهم، وعكف على نماذجهم، واحتذى أمثلتهم، و لم يخرج عن العرف الشائع بل كان مطردا مع الاتجاه العام السائد في عصره[2].

و أشار عبد العزيز عتيق (ت 1976 م) إلى أنّ القائلين بدعوى التقليد من قدامى ومحدثين قد استندوا إلى عدّة مسلمات لاحظوها في الأدب الأندلسي أهمّها:[3]

1- المعارضة في النشاط الثقافي – كما سبق ذكرها – نحو تلقيب الأندلسيين أنفسهم بأسماء مشرقية.

2- محاكاة الشاعر الأندلسي لصنوه المشرقي في النسج على منواله في موضوع واحد ووزن واحد وقافية واحدة تجمع بين الشاعر الأندلسي والمشرقي في طريقة النظم.

3- التطابق التام أحيانا بين الشّاعر الأندلسي والمشرقي في طريقة النظم، وفي الخصائص الأسلوبية وطبيعة المعاني، إلى حدّ يصعب فيه التمييز بينهما، كالتطابق الحاصل بين قصيدتي أبي نواس (ت 199 هـ) ويحي بن الحكم الغزال (ت 250 هـ) فيما أورده ابن دحية (ت 633 هـ) فقد أنشد الغزال القصيدة وادعى بأنها لأبي نوّاس في مجلس من مجالس اللهو والأدب في بغداد، فلقي

(1) ضيف، شوقي.الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ط 11. القاهرة: دار المعارف. د ت. ص ص 412 – 417.

(2) ينظر: الجمل، إيمان السيد. المعارضات في الشّعر الأندلسي. ص ص 86، 87.

(3) ينظر: عتيق، عبد العزيز. الأدب العربي في الأندلس. ص ص 160، 161.

إعجابا واستحسانا[1]، " فهذه الاعتبارات وأمثالها هي التي دعت بعض مؤرّخي الأدب العربي إلى القول بالتقليد في الشعر الأندلسي، وعدم وضوح الشخصية الأندلسيّة فيه، وبالتالي نفي صفة الاستقلال الذاتي عنه "[2]، وبالتالي فهو يختلف معهم في موقفهم من ظاهرة التقليد والنظر إليها إذ يقول: " فنحن نسلم معهم بأنّ الشعر الأندلسي من جنس الشعر المشرقي، ولو كان جنسا آخر مستقلا بذاته وصفاته، لكان ذلك هو الأدعى إلى الغرابة والتساؤل عن أسبابه "[3] وهنا يلتقي الشعر الأندلسي مع الشعر المشرقي من حيث الصفات العامة والموضوعات ولكنّ هذا الالتقاء سبّبه أكثر من عامل نفسي، فالعرب بطبيعتهم من محبّي الشعر، يعتزّون بأصلهم وعروبتهم غاية الاعتزاز، وإذا ما رحلوا إلى بيئة جديدة عملوا على تعريبها ونشر دينهم ولغتهم وأدبهم وحضارتهم، ليتجنبوا الشعور بالغربة، فالوطن الجديد بالنسبة لهم امتداد للقديم، وغير منفصل عنه، ولذلك انتشرت معالم الحضارة العربية في كلّ ربوع الأندلس ومدائنه على غرار ما كانت عليه في المشرق.

فالباعث النفسي كما يبدو هو الرّغبة في جعل الوطن الجديد امتدادا للوطن الأم مما أدّى إلى تشابه نسيج الحضارتين، إذ بدا طابع الاحتذاء والتقليد لشعر المشارقة، " فليس لعجز الشعراء عن الابتكار، وإن كانوا قد ابتكروا وجدّدوا، وإنما هو لشعور الانتماء إلى الأصل والرغبة في استمرار الارتباط به، وما الإبقاء من جانبهم على تقاليد الشّعر العربي المتوارثة إلا صورة من صور هذا الانتماء "[4].

و للاتباع أو التقليد – في نظر بدوي طبانة – (ت 2000 م) عوامل كثيرة أهمّها الإعجاب بشخصية المقلَّد أو بأثره الفني الذي ينتجه، وشخصية المقلِّد أو الأصيل ذات أثر كبير في تتبع الأدباء لآثاره، واحتذائهم لعمله وشيوع مذهبه، لأنه مُجيد في ناحية من النواحي، أو ناجح في موقف من المواقف " فتكون تلك الإجادة وذلك النجاح سببا من أسباب الإعجاب بشخصه وفنه، فيعمد كثير من المتبعين إلى تقليده حتى يظفروا بمثل نجاحه وبمثل منزلته التي بلغها "[5]، ومن عوامل الاتباع أيضا أن يوافق الأثر المقلد هوى في نفس المتبِع نحو الشخص أو الأثر المتبَع، فيكون التقليد

(1) ينظر: المطرب من أشعار أهل المغرب. تحقيق: الأبياري، إبراهيم وآخرون. د ط. بيروت: دارالعلم للجميع للطباعة والنشر والتوزيع. 1955 م. ص ص 148، 149.

(2) عتيق، عبد العزيز. الأدب العربي في الأندلس. ص 162.

(3) المرجع نفسه. ص ص 162، 163.

(4) المرجع نفسه. ص 164.

(5) طبانة، بدوي. السرقات الأدبية. ص 118.

حينئذ لإشباع رغبة من رغبات النفس وميولها[1]، "والغرابة في حدّ ذاتها...تعدّ من أهم عوامل الإعجاب بالفنّ الأدبي وجذب الانتباه إليه وكذلك سائر الفنون والظواهر المادية والمعنوية إنما تؤثر فينا بمقدار وتحرك مشاعرنا في الغالب بمقدار ما اشتملت عليه من تلك الغرابة، ولو كانت معروفة مألوفة ما كان لها ذلك الاعتبار في القلوب والمشاعر "[2]، ويُعدّ التقليد أيسر من التجديد – في رأيه – و الاتباع أهون من الابتداع، وكلّ أديب فيه أثر من غيره وتأثر بسابقيه، وقد يكون هذا التأثر واضحا جليّا أو مستورا خفيّا ولذا فالتأثر ومحاولة الإفادة من الآثار الممتازة ظاهرة طبيعية تحدث في كلّ زمان وفي كلّ مكان[3].

و بناء على الرأيين السابقين لكل من عبد العزيز عتيق وبدوي طبانة، لا يمكن الاستسلام لدعوى القائلين بالتقليد المطلق وأصحابها، لأنها تحاول طمس معالم شخصية الشعر الأندلسي، وتبعا لذلك قام عدد من الدارسين بالنظر إلى مسألة التقليد نظرة واقعية وموضوعية ومن بينهم إحسان عباس قائلا: "وليس من السهل أن يقال إنّ الشّركة في الموضوع تدل على تقليد أو محاكاة، لأنّ مواد الحياة في طور حضاري ما قد تكون متشابهة وهي التي تصنع الموضوع الشعري، ولكن حين نجد التشابه في الشكل والطريقة، وحين تكثر المعارضة أو الرّد، وحين تُستغلّ الصور نفسها في الموضوع الواحد، فحينئذ يمكننا القول بالتقليد والمحاكاة "[4].

و التقليد للمشرق أمر طبيعي بل يكاد يكون حتميا لعدّة أسباب منها[5] أنّ الأندلس بنت المشرق، و لم تنقطع صلتها الثقافية به على مرّ الزمان ومن طرائق هذا التواصل الرحلات العلمية إلى المشرق، إضافة إلى الرابطة الدينية المتمثلة في أداء فريضة الحج وحاجة الأندلس إلى المشرق لأنه أرقى حضارة وأحفل بأسباب التقدّم العمراني، كما أنّ موروث الأندلسيين الأدبي – باعتبارهم عربا أو ذوي ثقافة عربية – هو شعر العرب وأدبهم منذ العصر الجاهلي حتى أبي تمّام، ويصعب على الإنسان الأندلسي أن يطرح جانبا من المؤثرات التي تلقاها منذ الصغر ووجهت نظرته وطريقته في التعبير ويبدو أنّ الاتحاد في وسيلة التعبير عند الأندلسيين والمشارقة يؤدي إلى توحّد أو تقارب في الشّكل علما بأنّ الاتحاد في مواد الحضارة يوحّد الموضوع الشعري أيضا، وهكذا ظهر التأثير البالغ للشعر

(1) ينظر : طبانة ، بدوي . السرقات الأدبية .ص ص 123، 124.
(2) المرجع نفسه. ص ص 125، 126.
(3) المرجع نفسه. ص 139.
(4) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص 125.
(5) المرجع نفسه. ص ص 127، 128.

المحدث – من بين جميع الموروث الشعري العربي – في الأندلسيين وحبّهم له، لتعبيره عن مرحلة حضارية يعيشونها، بينما يمثل الشعر القديم أو البدوي مرحلة لم يعرفوها، وعموما يؤكد إحسان عباس أنّ اشتراك البيئتين المشرقية والأندلسية في المتكأ الحضاري، الممتد إلى وسيلة التعبير والمقدسات الدينية والدوافع الأسطورية والمستوى العلمي والمشكلة كلها لشؤون الموروث العام، سيجعل صور التشابه بينها أوضح وأظهر من صور التخالف والافتراق[1]، ورغم نموّ روح المنافسة بين المشرق والمغرب إلا أنّ الأندلس لم تستطع أن تضمن استقلالها في شؤون الحضارة والأدب مما ساعد أكثر على توسيع دائرة التقليد وظلّ تقديس الثقافة والأدب المشرقيين حادّا ساطعا لاستنادهما إلى حضارة مشتركة، فإنّ التقليد لو لم يكن مقصودا لكان التشابه أيضا محتوما، رغم بدء تبلور الشعور بالأندلسية ونموّه مع الأيام، ولكن الأدب الأندلسي ظلّ أوثق شيء صلة بالمشرق، " وإذا كان من الخطأ أن نقف أبصارنا على صورة الاستقلال الذاتي في الشخصية الأندلسية، فمن الخطأ أيضا ألا نرى في الإنتاج الأندلسي إلا صورة مشوّهة من أدب المشارقة "[2].

و يُستنتج مما سبق عرضه أنّ فنّ المعارضات إنما هو نتاج حتمي لالتقاء الثقافتين المشرقية والأندلسية، ولا يمكن بأي حال من الأحوال إلغاء فكرة التأثير والتأثر، ممّا يدفع إلى إنكار تلك الأحكام التي وسمت هذا الفن بالتقليد وانعدام البراعة والتميّز فالمعارضات لا تدلّ على ضعف المستوى الأدبي للشاعر المعارض، وليس فيها ما يشير إلى ذلك " صحيح أنّ الأندلسيين عارضوا المشارقة للإعراب عن إعجابهم بهؤلاء الشعراء وبقصائد منتخبة لهم، لكننا وجدنا المعارضة تجري فيما بين الأندلسيين أنفسهم كما وجدنا المشارقة هم المعارضون لقصائد الأندلسيين "[3]، وقد ذهب بعض النقاد إلى اعتبار المعارضات دليلا على اتساع الثقافة، لا دليلا على ضيق الأفق والاعتماد على الآخرين كابن بسّام الذي يقول عن ابن شهيد (ت 399 هـ): " وقد ضارع أبو عامر هذا محاسن الطبقة العالية البغدادية المضارعة التي بانت فيها قوّته ولَدُنَتْ اختراعاته ومقدرته، فصار يتناول المعنى الحسن فيُصيّره مُحسّنا بِحُسْن مساقه "[4] ، ويقول محقق ديوانه يعقوب زكي: " كتب ' ابن شهيد ' رسالة التوابع والزوابع، فإنه في رحلته، يلقي القصيدة تلو القصيدة من شعره يقارع بها عمالقة الأدب

(1) ينظر: عباس ،إحسان.تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة . ص ص 128، 129.

(2) المرجع نفسه. ص 40.

(3) الجمل، إيمان السيد. المعارضات في الشّعر الأندلسي. ص 77.

(4) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة. مج 1. القسم الأول. ص 219.

العربي في المشرق، فيغلبهم أحيانا، أو يستولي على إعجابهم أحيانا "[1].

و يحصل الإعجاب والتأثر أوّلا ثمّ يؤديان إلى التقليد ومن بعدها مرحلة المعارضة كمرحلة للمنافسة والتحدي لإثبات الذات، و لم يتأت ذلك إلا بعد تحصيل ثقافة أدبية ونقدية واسعة، وتذوّق لدرر الشعر المشرقي باختيار قصائد منتخبة للنسج على منوالها، لذلك يقول محسن جمال الدين:" ونحن إذا جلنا في دواوين شعراء الأندلس وفي البقايا من أشعارهم ممن تضمّنها المجاميع والكتب الأدبية، وجدنا أنّ أبناء تلك البلاد ممّن بهرتهم روائع أشعار أهل المشرق، قد عارضوها، و لم يكتفوا بذلك بل تسمّوا بأسماء وألقاب بعضهم"[2]، فالإبداع المطلق في نظر محمد مصطفى هدّارة (ت 1977 م) شيء غير موجود، وكم عالج الرسّامون والموسيقيون موضوعات مشتركة عبر عمر الإنسانية الطويل، ومع ذلك لكلّ منهم طريقته الخاصّة وتعبيره الذي خلده في التاريخ " ولا يمكن أن يصادف ناقدا يتهمه بأنّ إبداعه كان على مثال، لأن من المعترف به أنّ عملية الإبداع الفني تتم داخل نطاق معيّن، لا بد فيه من مثال يبني عليه المُنشِئ. ولا بدّ فيه من عناصر، يضيف إليها المبدع ليخرج في النهاية شيئا جديرا بإعجاب الناس وتقديرهم" [3].

يقول لانسون: " إنّ أمعن الكتاب أصالة إنما هو إلى حدّ بعيد راسب من الأجيال السّابقة، وبؤرة للتيارات المعاصرة وثلاثة أرباعه مكوّن من غير ذاته " [4]، ويطالعنا عليّ عبد العظيم قائلا:" وقد ظهر بالأندلس شعراء أفذاذ أبدعوا في الشعر آيات خالدات باروا فيها شعراء المشرق فقاربوهم أحيانا، وكادوا يبزونهم في بعض الأحايين "[5] فيتضح بذلك موقفه المؤيد للمعارضات الشعرية التي تبلغ حد الإبداع، أمّا علي الغريب محمد الشناوي فيرى أنّ معارضة ابن عبد ربّه وغيره من الشعراء الأندلسيين لشعراء عبّاسيين لا تعني التبعية والتقليد قدر ما تعني التحدي وإثبات الذات والتفوق، إذ أعلن الشاعر صراحة عن معارضته وموقفه من النص المعارض على نحو ما صرّح به حين عارض مسلما بن الوليد في قصيدته[6] و" الشاعر الأندلسي كان على وعي تام بمفهوم المعارضة، وبالتالي لم تغب شخصيته عن الظهور في نصّه، والدليل على ذلك أنّ من يقرأ كتاب العقد

(1) ابن شهيد، أحمد بن أبي مروان عبد الملك. الديوان. تحقيق: زكي، يعقوب. د ط. القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. د ت. ص 67.

(2) " معالم شخصية المتنبي في الأندلس ". ص 92.

(3) هدارة، محمد مصطفى. مشكلة السرقات في النقد العربي. ص 274.

(4) المرجع نفسه. ص 274.

(5) ديوان ابن زيدون ورسائله. د ط. مصر: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع. د ت. ص 9.

(6) ينظر: ابن عبد ربه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 3. ج 6. ص ص 84، 85.

لابن عبد ربّه يجد أنّ (شخصيته واضحة بل مسيطرة طاغية في المعارضات التي تعد – إلى حدّ بعيد – الموضوع الأساسي في فيض من فقراته) "[1].

فالإتباع قد يظهر سمة أوّليّة لهذه المرحلة قبل أن تصهر تجربة الشاعر، وتستوفي لغته شروطها ليكون له في النهاية أسلوبه اللغوي الخاص به ونافذته المدهشة الخاصة التي يطل منها، ولذلك يميل الشاعر في مرحلة التقليد والإتباع " نحو التجريب داخل مظلة القدوة بحيث يطمح إلى قياس ذاته بذاته من خلال عرض نصّه بعد الانتهاء منه على الأصل لتبيّن ما قد تحصل له من تقدّم ودربة... بالتطلع إلى إحداث الفرق لنصّه نتيجة..."[2]، ولعلّ الرّأي الأقرب إلى الصواب أنّ التقليد ليس معيبا في شعر الشاعر ما دامت له القدرة في استحداث إبداعات جديدة من خلاله، وهو النّموذج الأمثل للأصالة لأنّ المحاكاة – في هذا المعنى – يجب ألا تمحو أصالة الشاعر أو الكاتب بل تدفعه إلى أن يسبق نموذجه، مما يعني أنّ المحاكاة ليست تقليدا محضا، بل على الشاعر أو الكاتب أن يطمح إلى إضافة شيء من عنده، علما بأنّ " الأصالة المطلقة مستحيلة، فأكثر الكتاب والشعراء أصالة مدين لسابقيه، وأنّ التأثر بالآداب الأخرى أساس جوهري لتجديد الأدب القومي، وأنّ المحاكاة الرّشيدة طريق لإغناء اللغات والآداب "[3].

و يمكن القول إنّ التقليد بداية طبيعية لأي شاعر من خلال محاولة اقتفاء آثار من سبقوه وهو وسيلة من وسائل إتقان الشعر، لأنّ قصائد السّابقين تفتق اللسان وتقوّي البيان وتشحذ الطبع، شرط أنْ تكون للشاعر المقلد أداة تولد بنات أفكاره، وتجدّد بها توليد صور مغايرة لما قلده[4]، وتجدر الإشارة إلى أنّ التقليد والاحتذاء والأخذ أو المحاكاة كلمات تردّدت عند النّقاد الأوائل بمعنى واحد وتعني تأثر الشاعر في فنه وأسلوبه بغيره في أخذ فكرة أو معنى أو غير ذلك، وغالبا ما يقع التقليد في البدايات الأولى للشاعر حتى تستقيم له الملكة الشّعرية ويعبّر عن ذاته المحضة، وقد يأتي في مراحل متأخرة عند شاعر غير مبتدئ باستدعائه لمخزونه الثقافي المهضوم منذ زمن بعيد، فيطفو مرّة أخرى على سطح ذاكرته ويستمدّ منه تعبيره ومعناه دون أن يعي بذلك فالحياة النفسية الواعية ما هي إلا نتيجة التمازج والتفاعل بين القديم والحديث، والتشابه بين صور ومعاني الشعراء الأقدمين والمحدثين

(1) الشناوي، علي الغريب محمد. المعارضات في الشعر الأندلسي. ص 52.

(2) اللبدي، أيمن. الشعرية والشاعرية. 37.

(3) هلال، محمد غنيمي. قضايا معاصرة في الأدب والنقد. ص ص 44، 45.

(4) ينظر: العباس، عمر السيد الطيب. " شعر أحمد بن عبد ربه ". ص 330.

يحدث نتيجة التذكر التلقائي المعتمد على فكرة تداعي المعاني أو الاستدعاء دون تعمّد للأخذ[1].

و مجمل القول إنّ المعارضة مرحلة تالية للتقليد، وبمعنى أدقّ هي مرحلة خاصة بإبداع الشاعر، يتحدّى فيها وينافس من قلدهم، وكأنه يقول لهم: " ها أنذا أستطيع أن أبدع مثلكم وأتفوّق عليكم أيضا "، وهذا دليل على أنّ المعارضة أصل من أصول تقنيّات الشعر ونظمه " وسمة الكاتب أو الشاعر الأصيل أنه يفخر بما هضمه ومثله من آراء الآخرين وثقافتهم، سواء كانوا من بني قومه أو من كبار الكتاب والشعراء العالميين "[2] فالتأثر بالآداب الأخرى بمثابة التلقيح والإخصاب للأفكار والإمكانيات، أو بمثابة بذور فنية وفكرية تُستنبت في آداب غير أدبها الأصلي، متى تهيأ لها العصر الملائم والعوامل المساعدة[3]، ولعلّ " الدّارس للشعر الأندلسي يرى أنّ ظاهرة التقليد فيه ترجع إلى الشّكل والموضوع دون المضمون "[4]، ويتمثل الشّكل في تقاليد القصيدة العربية القديمة التي لم يلتزمها شعراء الأندلس فقط بل كانت اتجاها عاما لدى شعراء العربية في جميع العصور أينما كانوا لأنها جزء من تراثهم العربي الذي يعتزّون به ويحافظون عليه، مع ملاحظة أنّ هذا الالتزام ليس معيبا لهم أو لغيرهم من الشّعراء، فهو نابع من رغبة لا شعورية بالارتباط المستمر بكلّ ما هو عربي مهما بعدت الدّيار، ومع ذلك استطاع الأندلسيون تطوير هذا الشكل باختراع الموشّحات والأزجال ونظمُ الشعر في فنونه المتعارف عليها ليس في حقيقته تقليدا، لأنها هي ذاتها في كلّ زمان ومكان من مدح ورثاء وغزل وغيرها، ومنها ما يقلّ فيه مجال القول أو يتسع حسب الأحداث والأوضاع المتغيّرة في المجتمعات، فالعبرة في فنون القول بمدى الإجادة أو عدمها فيها[5] " والابتكار ليس معناه خلق شيء من الهواء، ولكن معناه وجود مادة تتفاعل مع شخصية قويّة فتتمثل خلقا جديدا "[6].

و أمّا مضمون الشّعر الأندلسي فيتمثل في تجارب الشّعراء الخاصّة والذاتية، وما نبع في نفوسهم من معان وأفكار مصدرها بيئتهم الطبيعية والاجتماعية فهو مضمون يغلب عليه مسحة الحضارة والتجدّد والابتكار، حيث تتجلى شخصية الأندلسيين بوضوح مع ما تسرّب من معاني المشارقة لا شعوريا إلى نصوصهم نظرا لتدارسهم وحفظهم لأدبهم، على أن " شعور الأديب الممتاز

(1) ينظر: هدارة، محمد مصطفى. مشكلة السرقات في النقد العربي. ص ص 257 – 259.
(2) هلال، محمد غنيمي. قضايا معاصرة في الأدب والنقد. ص ص 49، 50.
(3) المرجع نفسه. ص 52.
(4) عتيق عبد العزيز. الأدب العربي في الأندلس. ص ص 164، 165.
(5) المرجع نفسه. ص 165.
(6) هدارة، محمد مصطفى. مشكلة السرقات في النقد العربي. ص 268.

وإحساسه بسعة عقله، وقوّة إدراكه، وعمق إحساسه ووفرة ثقافته، كل ذلك عامل مهمّ في إيثاره الانفراد، واقتداره على الخروج من ربقة التقليد، وعدم التقيّد بما هو معهود من ألوان التفكير أو التصوير، أو بعبارة أخرى يحاول أن يبدو أدبه جديدا، كأدب الأفذاذ المعترف لهم بالفحولة والقدرة "[1]، وقد تكون من جملة أسباب الابتكار تحدّي الأديب أو الاعتراض عليه ورميه بالقصور وفقدان الأصالة، فيكون ذلك عاملا يستثيره ويلهب مشاعره ويهيّج انفعالاته وحينئذ تتفجّر عاطفته فتأتي بكلّ جديد معجب، لأنه في معرض الدّفاع عن نفسه وعن موهبته الفنية وإثبات وجوده وجدارته، أو إشعال نار المنافسة بين أديبين، مع ملاحظة أنّ الحالة النفسية للأديب لها دخل كبير في ابتكاره وإجادته وهي مظنّة الافتتان والابتكار[2].

وخلاصة القول إنّ الإبداع لا يختصّ بزمن، وأنّ الله -عزّ وجلّ- لم يقصر العلم والشّعر والبلاغة على شعراء المشرق في العصر الجاهلي والأموي والعبّاسي دون العصر الأندلسي، ولا خصّ به قوما دون قوم بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كلّ دهر وجعل كلّ قديم حديثا في عصره، ثمّ أصبح المحدث قديما ببعد العهد منه وكذلك يكون الحال لمن بعدهم، على أنّ هذه المواقف من النقاد ما بين مؤيد ومعارض ومنتصر للأندلسيين وموازن بينهم وبين المشرقيين، أثمر عن نتاج أدبي نقدي كان لصالح هذه المسألة، إذ منحها قيمة وأهمية ووضعها على خارطة الأدب العربي على مرّ العصور، وإذا كانت المعارضة تحيل على إبداع الشّاعر واستخدامه الخاص والفردي للغة في نصّه فهل يدلّ هذا على وجود علاقة بين المعارضة والشّعرية؟

(1) طبانة، بدوي. السرقات الأدبية. ص 104.

(2) المرجع نفسه. ص ص 112 - 114.

المبحث الثّاني

علاقة المعارضة بالشّعرية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1- مسوّغات ظهور الشّعرية وميلادها:

"الشّعرية Poetics مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته، ويعود أصل المصطلح - في أوّل انبثاقه - إلى أرسطو، أما المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع "[1] وقد لقيت الشّعرية إقبالا ورواجا كبيرين في الميدان الشعري والنقدي وهذا ما أثبتته أقلام أولئك النّقاد والشّعراء من خلال التنظير لها في كتاباتهم وأطروحاتهم ولذلك تأتي في طليعة المصطلحات التي تبوأت مقاما أثيرا من اهتمامات الخطاب النقدي المعاصر، وهي من جملة هذه المصطلحات النقدية المعاصرة التي "أوشك استعمالها أن يصير في حكم الحقّ الذي يراد به الباطل، وما يقع على محيطه الدّلالي، إذ أصبح يضاف إلى أيّ مفهوم وإن لم يكن مناسبا له، حتى ابتذل و مَاعَ وفقد نضارته الاصطلاحية "[2].

فالشّعرية شابها كثير من الغموض سواء على مستوى صياغتها وترجمتها أو على مستوى تحديد مفهومها، فهل هي مصطلح غربي تُرجم واستحدث في الآونة الأخيرة على مستوى النقد العربي أم أنّ له جذورا تضرب عميقا في تاريخ هذا النقد؟ وهل لهذه الجذور من أثر في تبلور مفهوم مصطلح الشّعرية الحديث أم أنّ الارتباط بالغرب وتبني الحداثة قطع كلّ صلة تربطنا بهذا التراث؟ وما مفهومها وما موضوعها وأيّ إطار منهجي ينتظمها؟ وفيم تتمثّل علاقة المعارضة بالشّعرية؟ وما حدود التواصل والتداخل بينهما؟

إنّ البحث في مسألة الشّعرية يستدعي تحديد المصطلح والمفاهيم، وهذا المسعى محفوف بالعديد من المزالق، لأنّ الشّعرية متضمّنة للعديد من المعاني، غير المتساوية من حيث الحضور النقدي[3] "وبرغم أنّ الشّعرية تعدّ من النظريات الأدبية الحديثة، فإنها في حقيقة أمرها تعدّ امتدادا لحلم النقاد القديم ورغبتهم في إرساء قواعد أدبيّة ونقدية تضاهي في دقتها القواعد والمعادلات العلمية"[4]، وقد اهتمّ الدرس النقدي كثيرا بهذا الموضوع وأفرد له العديد من الدّراسات كما اهتم

(1) ناظم، حسن. مفاهيم الشّعرية - دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم. ط 1. بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. 1994 م. ص 11.

(2) وغليسي، يوسف. " تحوّلات " الشّعرية " في الثّقافة النّقدية العربية الجديدة ". عالم الفكر. العدد 3. المجلّد 37. الكويت: يناير - مارس 2009 م. ص 7.

(3) ينظر: بن خليفة، مشري. الشّعرية العربية مرجعياتها و إبدالاتها النّصية (دراسة). طبعة الجزائر عاصمة الثّقافة. 2007 م. ص19.

(4) راغب، نبيل. موسوعة النّظريات الأدبية. ط 1. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنّشر، لونجمان. 2003 م. ص 378.

بالاصطلاح عليه محاولة منه لإقامة علم للأدب تامّ غير ناقص[1]، ومن المبرّرات القويّة التي مهّدت لظهور نظريات الشّعرية، عدم كفاية البلاغة من جهة ومنطق النقود الحدسية والانطباعية غير الموضوعية في ظنّ النقاد المتأخرين من جهة أخرى إذ " لم تكن البلاغة لتفي بغايات الدّراسات الأدبية التي يقع على عاتقها إعطاء تفسير ينطوي على موضوعية ما للنص الأدبي، وبالمقابل، فإنّ النقود الانطباعية والحدسية لم تتوفر – هي الأخرى – على أيّة موضوعية في تناولها للنصوص ومن هنا كانت الحاجة إلى تهيئة أرضية صالحة لمعالجة النصوص الأدبية "[2].

ولدت الشّعرية في مطلع النهضة اللّسانية الحديثة، مع الفكر البنيوي في طوره الشّكلاني ولكن اتساع ضفافها جعل منافذها تتعدّد واشتغالاتها تكاد تكون مختلفة من حيث زاوية النظر والاشتغال[3]، ويُنظر إلى Poetics على أنه مفهوم لساني حيث يتكوّن من ثلاث وحدات: Poeim وهي وحدة معجمية " lexeme" تعني في اللاتينية " الشّعر " أو القصيدة واللاحقة، " ic " وهي وحدة مرفولوجية " morpheme " تدلّ على النسبة، وتشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل المعرفي واللاحقة " s " الدّالة على الجمع، وهذا مستوى من مستويات التفكيك وجمعها يعطي: علوم الشعر " Science du poèsie"[4].

و أضحت الشّعرية من أشكل المصطلحات وأكثرها زئبقية وأشدّها اعتياصا حتى انغلق مفهومها وضاق لكونها مجالا رحبا تدافعت فيه الدراسات والبحوث، ومن المسلمات أن يكون هذا الحدّ مشبعا بمفهوم وافد من الثقافة الأوروبية[5]، ولعلّ محاولة البحث في حيثيات الشّعرية المعاصرة وتتبع ديناميتها، أمر محفوف بالمخاطر، حيث يصطدم القارئ المتصفح لخباياها بتعدّد معانيها واختلاطها عبر الترجمة نظرا لعمليّات التفاعل المختلفة[6]، ونظرا للطبيعة الزّئبقية لهذا المصطلح واختلاف تعريفه باختلاف الأمم التي احتضنته، فإنه يُعدّ من الصّعوبة بما كان الخروج بمفهوم محدّد ودقيق لهذا المصطلح" وسيبقى البحث في الشّعرية محاولة فحسب للعثور على بنية مفهومية هاربة

(1) ينظر: اللبدي، أيمن. الشّعرية والشّاعرية. ص 19.

(2) ناظم، حسن. مفاهيم الشّعرية – دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم. ص 5.

(3) ينظر: وغليسي، يوسف. " تحوّلات " الشّعرية " في الثقافة النقدية العربية الجديدة ". ص 8.

(4) بوحوش، رابح. " الشّعريات والمناهج اللسانية في تحليل الخطاب ". مجلة الموقف الأدبي. العدد 414. دمشق. تشرين الأول. 2005 م. ص38.

(5) المرجع السّابق. ص ص 8، 9.

(6) ينظر: بن مبروك، خولة. "الشّعرية بين تعدّد المصطلح واضطراب المفهوم ". مجلة المخبر. العدد9. جامعة بسكرة.2013م. ص 363.

دائما وأبدا "[1] ،مجالا خصبا لتصوّرات ونظريّات مختلفة ، فهي موضوع كثير التشعّب وطيد الصّلة بسائر علوم اللغة "يتداخل مع علوم أخرى وفروع لغوية ظهرت نتيجة تطوّر العلوم اللغوية وظهور اللسانيات"[2].

و تسعى الشّعرية إلى أن تكون بديلا مكافئا للمصطلح الفرنسي " Poétique" أو الإنجليزي " Poetics "، وكلاهما ينحدر من الكلمة اللاّتينية " Poetica " المشتقّة من الكلمة الإغريقية " Poièt ikos " بالصيغة النعتية التي تداولها الفرنسيون خلال القرن الـ 16 م- وتعني كلّ ما هو مبتدع مبتكر خلاق " Inventif " أو بصيغة الاسم المؤنث " Poièt ikeé " المتداولة – خلال القرن السابع عشر – بالمفهوم الذي وضعه أرسطو في كتاب الشّعر، وكلّ ذلك مشتقّ من الفعل الإغريقي " Poiein " بمعنى فعل أو صنع " Faire "، ولكن دلالة كلمة " Poétique " الموضوعة أصلا لمفاهيم الصّنع والابتداع والابتكار، صارت تتطوّر وتضيق، متّخذة من صناعة الشّعر " مجالها الاستعمالي المحدود، فمن دلالتها على " الملكة أو الموهبة الشّعرية " أصبحت تدلّ على " نظام التعبير الخاص بشاعر ما " أو " فنّ التأليف والأسلوب الخاص بالشّعر " أو تحيل على " نظرية صناعة الآثار العقلية " كما ورد في قاموس لاروس الكبير[3].

و يمكن القول إنّ مفهوم الشّعرية العام والمكتشف منذ أرسطو حتى وقتنا الحاضر هي قوانين الخطاب الأدبي[4] أو هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنّا لفظيا، إذ تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها نحو الوجهة الأدبية ، أي أنها تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي، حتى وإن اختلفت اللغات[5]، ويبدو أننا نواجه مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة في تراثنا النقدي العربي كما نواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد في التراث النقدي الغربي، ولذلك اتخذت الشّعرية " مصطلحات مختلفة منها: شعرية أرسطو، ونظرية النظم للجرجاني والأقاويل الشعرية: المستندة إلى المحاكاة والتخييل عند القرطاجني... أما الجهة الثانية فتتلخص في النظريات التي وضعت في إطار مصطلح (الشعريّة) ذاته مع اختلاف التصوّر في سرّ الإبداع وقوانينه، كما هو الحال

(1) ناظم، حسن. مفاهيم الشّعرية. ص 10.

(2) أوبيرة، هدى. مصطلح الشّعرية عند محمد بنّيس. مذكّرة مقدّمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي. ورقلة: جامعة قاصدي مرباح. 2011 م – 2012 م. ص ص 9، 10.

(3) ينظر: وغليسي، يوسف. " تحوّلات " الشّعرية " في الثّقافة النّقدية العربية الجديدة ". ص 9.

(4) ينظر: ناظم، حسن. مفاهيم الشعرية. ص 5.

(5) المرجع نفسه. ص 9.

في نظرية التماثل Equivalence عند ياكوبسون R. Jakobson، ونظرية الانزياح Déviation عند جان كوهن J. Cohen ونظرية الفجوة: مسافة التوتر عند كمال أبو ديب "[1]، ولا بدّ من مراعاة ثلاثة أمور هامّة في هذا الصّدد:

أوّلها: أنّ مفردة الشّعرية استعملها أرسطو منذ القديم في ميدان الشّعر الملحمي قبل انتقالها إلى ميدان الشّعر الغنائي.

ثانيها: أنّ المفردة ذاتها ظهرت أوّلا في النقد الحديث لدى الدّارسين السّيميائيين في تطبيقاتهم على النص الروائي قبل أن تدلف إلى النص الشّعري.

و ثالثها: أنها صارت تستعمل خارج الأجناس الأدبية نعتا للنصوص الفنية التي لا تتوسّل بالكلمة كوصف لوحة أو قطعة موسيقية أو نحتية بأنها شعرية[2].

و أخيرا يمكن القول " إنّ الشّعرية علم عام موضوعه الأدبية، يروم القيام علما للأدب غايته استنباط الخصائص النوعية والقوانين الدّاخلية للخطاب الأدبي في شموليته الجنسية والكمّية "[3]. وقد شغلت الفكر النقدي في العالم منذ أرسطو وما تزال تحتلّ موضعا مركزيا في أنظمة نقدية وجمالية كاملة، ولعلّ قضية ' الهوية الجمالية ' " من القضايا المتعلقة بالفكر الإبداعي والنقد متصلة منذ اليونان والرّومان...و غاية البحوث والدّراسات النقدية منذ القدم ما زالت تتواتر من أجل تحديد عناصر هذه الهوية الجمالية عند الكاتب وكيفية الكشف عنها عند الناقد بوصفه المتلقي الأوّل المدرك لهذا العمل"[4] مما يكسب الشّاعر فرادته وتميّزه عن غيره من الخطابات الأخرى، اعتمادا على جماليات خطابه الأدبي، بوصفه نظاما يتشكل من مجموعة من الوحدات الخطابية تربطها ببعضها علاقات تحقق للخطاب انسجامه فيتميّز بخصائص لغوية يتحوّل بها من سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية[5].

(1) ناظم ،حسن .مفاهيم الشعرية . ص 11.

(2) ينظر: اليافي، نعيم. أطياف الوجه الواحد – دراسات نقدية في النّظرية والتّطبيق. ط 1. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب. 1998 م. ص 310.

(3) وغليسي، يوسف. " تحوّلات " الشّعرية " في الثّقافة النّقدية العربية الجديدة ". ص 14.

(4) مولي، فريدة. " شعرية الخطاب الأدبي ". مجلة الموقف الأدبي. العدد 414. دمشق. تشرين الأول. 2005 م. ص 72.

(5) المرجع نفسه. ص ن.

2- موضوع الشّعرية وهدفها:

يبدو أنّ " موضوع الشّعرية موضوع خلافي، تتعدّد فيه وجهات النظر تلتقي وتتباين تحديدا وجليا، تقنية ووظائف، وبرغم بزوغ المصطلح تحت تأثير اللسانيات والسيميائيات الحديثة ودورهما في النقد منذ أمد طال أم قصر- فإنه حتى اليوم وربما بسبب ذلك لم يتبلور، و لم يُقنن بعد شأنه في هذا شأن مصطلحات الانزياح والتناص وشفرات النص والنص المضاد "[1]، فضيّق البعض حدوده في الشّعر وحده، إذ ساد في البدء بين الناس أنّ الشّعرية " موضوعها الشّعر والشعر فقط، أي ذلك الجنس الأدبي المعروف، لكن تطوّرات هذا المصطلح ودلالاته على الإحساس الجمالي الخاص الناتج عن القصيدة جعله يرتبط بالعاطفة أو الانفعال الشّعري، ثمّ دلّ مصطلح ' الشّعر ' على كلّ موضوع إثارة خارج عن الأدب، أي كلّ ما من شأنه إثارة الإحساس"[2]، ثمّ استخدمت في الفنون الأخرى كالموسيقى والرّسم وما يوجد في الطبيعة، ولعلّ الرّأي الأقرب إلى الصّواب أنّ الشّعرية تسعى للكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نصّا وليس أثرا أدبيا، وبخضوع الشّعرية لنظرية الانبثاق وانطلاقها من النصّ ذاته كونه بنية منفتحة اكتسبت تعدّدية في استنباط القوانين وإثراء لمجالها لأنّ طرائق استنطاق النص تختلف من باحث إلى آخر، ولهذا يصبح الحديث عن عدّة استنطاقات لا استنطاق واحد، فالنص هو موضوع الشّعرية التطبيقي[3]، وقد تمّ تحديد مجال الشّعرية في تعارضها مع اتجاهين اثنين:

أوّلهما: ذلك النقد الذي يتناول الأعمال الأدبية ولكنه لا يسعى إلى تأسيس علم، بل يشرح فقط الحضور المنفرد لكلّ عمل على حدة.

و ثانيهما: تعارضها مع العلوم الإنسانية التي تتناول الأدب بوصفه موضوعا لمعرفتها أو مجالا لتجلي القوانين التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية...[4]، "وكان وعد الشّعرية، في هذا السياق، القضاء على اغتراب الأدب، ما بين اتجاه التفسير – النقد الذي يُسقِط على الأعمال الأدبية ذات قارئه، واتجاه العلوم الإنسانية التي تسقط همومها غير الأدبية على الأدب. ولذلك مايزت الشّعرية حدودها، على سبيل التضاد، في مواجهة التفسير – النقد بعدم السعي إلى تسمية معنى للعمل الأدبي،

(1) اليافي، نعيم. أطياف الوجه الواحد. ص 308.

(2) بوحوش، رابح. " الشّعريات والمناهج اللسانية في تحليل الخطاب ". ص 41.

(3) ينظر: ناظم، حسن. مفاهيم الشّعرية. ص 33.

(4) ينظر: عصفور، جابر. نظريات معاصرة. د ط. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1998 م. ص 220.

والتركيز على معرفة القوانين العامة التي تتحكم في إنتاجه "[1]، فهدف الشّعرية هو تزويد النقد بمعايير وقوانين تضبط خطابه الأدبي وتجعله متميّزا عن بقية أنواع الخطاب، مستعملة اللّغة لتفسير ما هو لغوي لذلك تعتمد على المحايثة كمبدأ لساني[2]، وتستعمل إلى جانب مصطلح الشّعرية " مصطلحات أخرى كثيرا ما تتداخل دلالاتها مع دلالته إلى حدّ الترادف أحيانا، وهي (Poétisme) و(Poéticité) و(Littérarité) حيث تتناءى دلالاتها حينا وتتدانى حينا آخر، حتى يصعب التمييز بينها في لغتها الأصلية "[3]، فالشّعرية تأخذ في حسبانها مفهوم الأدبية كي تتأسّس علما للأدب، وتتداخل الشّعرية أيضا مع مصطلح " السّمات الشّعرية " " Poéticité " فيستويان ويتوازيان مترادفين موضوعا للشعرية مع فارق يسير يتمثل في أنّ المصطلح الثاني غالبا ما يكون مقتصرا على جنس الشّعر ليصبح مرادفا لجماليات النص الشعري، وتضيق بذلك دلالته عن دلالات الأدبية[4].

و يقرّر حسن ناظم أنّ موضوعية نظريات الشّعرية غير مطلقة تماما، ولهذه القضية مستويان إذ تتّسم الشّعرية بالموضوعية في المستوى الأول من خلال الاستناد إلى النّص الأدبي فقط في عملية استنباط قوانينه، ولا سيما إذا أشركت القارئ الذي يمارس دوره داخل النص ولا يحيل على أيّ شيء خارجه، فتظل بذلك محافظة على تلك الموضوعية " غير أنّ للقضية مستوى ثانيا يُبرز جانبا ذاتيا في صلب كلّ شعريّة ويتأسس هذا المستوى على اختلاف نظريات الشّعرية على الرغم من وحدة النصوص وثبات مكوّناتها... ويكمن الاختلاف في طبيعة المفاهيم ويكمن الجانب الذاتي في هذا الاختلاف بين المفاهيم... مما يضعنا بإزاء فاعلية ذاتية كامنة في كل شعريّة وعائدة طبعا إلى طبيعة تصوّر المنظّر النقدي "[5].

3- تاريخ ظهورها عند العرب والغرب:

يبدو أنّ أوّل حديث عن الشّعرية في النقد العربي الحديث كان أواخر السّبعينات وأوائل الثمانينات في الندوات التي عقدت في تونس والمغرب والأردن وشارك فيها كلّ من أدونيس

(1) عصفور، جابر. نظريات معاصرة.. ص 222.

(2) ينظر: أوبيرة، هدى. مصطلح الشّعرية عند محمد بنيس. ص 16.

(3) وغليسي، يوسف. الشّعريات والسّرديات – قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم. د ط. قسنطينة: منشورات مخبر السّرد العربي. جامعة منتوري. 2007 م. ص 24.

(4) المرجع نفسه. ص 28.

(5) مفاهيم الشّعرية. ص 7.

وكمال أبو ديب وجُمعت مداخلاتهما بعد ذلك في كتب، أمّا في الغرب فإنّ فترة الستينات هي الفترة الذهبية للشّعرية، عندما أصدر ياكوبسون كتابه " قضايا الشّعرية " عام 1963 م، وجون كوهن كتابه " بنية اللغة الشّعرية " عام 1966 م وتودوروف كتابه " الشّعرية " عام 1968 م. ولهذا سيحاول البحث أن يبحث في جذور المصطلح، وستكون البداية مع الغرب اعتمادا على الترتيب التاريخي.

أ- جذور الشّعرية الغربية:

تشكلت الشّعرية بوصفها فرعا نظريا من فروع المعرفة حديثا فقط، ولكن تاريخها الطويل بدأ في الغرب منذ العصور اليونانية القديمة، وعلى أيّة حال فقد تشكل مظهر مشابه للفكرة في وقت مبكر في الصين والهند[1]، و" المتتبع لهذا المصطلح عند الغرب يلاحظ أنه لا خلاف بين النقاد الغربيين حول هذا المصطلح من الناحية الشكلية فقط اختلاف بسيط بين الفرنسيين (Poétique)، وعند الإنجليز (Poetics) "[2] وسينصبّ الاهتمام في هذا المقام على الدراسة البكر في الشّعرية عند اليونان مع أرسطو (ت 322 ق. م)، وقد كان هذا الأخير أوّل من استخدم مصطلح الشّعرية ليعنون به كتابه الشهير (فنّ الشّعر)، " وهو أوّل كتاب خُصّص بكامله لنظرية الأدب والوقوف على خصائص 'أنماط الخطاب الأدبي'"[3]، وقد ترجمه العرب القدماء على يد أبي بشر متى بن يونس (328 هـ) تحت عنوان " أبو طيقا " أو " الشّعر " ولم يطلقوا عليه اسم الشّعرية وإنما اشتهر بالاسمين الأوليين، ولخصه الفلاسفة المسلمون ووجد طريقه إلى كتبهم وبعض كتب البلاغة والنقد العربية، فالشّعرية قديمة جديدة في نظرية الأدب قديمة لأنها تمتدّ في عمقها التاريخي إلى أرسطو وكتابه (فنّ الشّعر) الذي كتب في القرن الرابع قبل الميلاد، وجديدة لأنها حظيت من النقاد المعاصرين باهتمام كبير ولاسيما عند نقاد الاتجاهات النصّية.

و قد عني أرسطو على وجه التحديد " بقدرة الشّعر على أن يُولد أو يحاكي المواقف الإنسانية والوقائع. وفرضيّته الأساسية طوال كتابه الشعرية هي أنّ الشّعر أكثر فلسفة وصرامة من التاريخ "[4]، كما حلل الأنواع الأدبية المعالجة (المأساة – الملحمة) ومن خلال هذا التحليل تنفرز الأحكام بعد استقراء مخصّص لها، " فالشّعر ' محاكاة '. وهذه المحاكاة تتمّ بوسائل ثلاث قد تجتمع

(1) ينظر: ناظم، حسن. مفاهيم الشّعرية. ص 20.

(2) أوبيرة، هدى. مصطلح الشّعرية عند محمد بنيس. ص 10.

(3) مطلوب، أحمد. " الشّعرية ". بغداد: مجلة المجمع العلمي العراقي. الجزءان الثالث والرابع. مج 40. 1989 م. ص 44.

(4) ناظم، حسن. مفاهيم الشّعرية. ص 21.

وقد تنفرد، هي: الإيقاع والانسجام واللغة "[1]، والمحاكاة الأرسطية لا تعني تصوير الواقع بحذافيره تصويرا فوتوغرافيا ولا تعني أيضا تقيّد الشاعر بالأحداث كما جاءت، ولكن عليه أن يقدم رؤيا جمالية[2] " وتختلف المحاكاة ذاتها – حسب أرسطو – على وفق الوسائل والموضوعات والطريقة "[3] وفي صناعة الشعر ركز أرسطو اهتمامه على جانبين في العمل الأدبي هما: الشكل والمضمون وجعل الشّعر صفة فنية يتجلى فنّ الشاعر فيها من خلال صياغته وتنظيمه للعمل الشعري حتى يكتسب الصفة الشّعرية، مستندا في ذلك إلى المحاكاة لأنها عنصر جوهري في الشعر[4] لذلك يقول: " إنا متكلمون الآن في صناعة الشعراء وأنواعها ومخبرون أيّ قوة لكل واحد منها، وعلى أيّ سبيل ينبغي أن تتقوّم الأسمار والأشعار "[5].

و يتضح مما سبق ذكره أنّ الشّعرية منذ تأسيسها على يد أرسطو تعني بالضبط نظرية الإبداع الفني عن طريق الكلام " واضعا تعريفات وتقسيمات تحدّد شيئا فشيئا موضوعه بل إنه عمد أحيانا إلى جعل المعايير تتقاطع لتشكيل تركيب يسمح له بتمييز أوجه الصورة... كان ينظم بشكل دقيق ما يعالجه وينجزه تدريجيا بتصنيف صارم للأنواع والعناصر الخصوصية التي يجري تعريفها، ومن حينها صار من الأهمية بمكان أن يكون للدارس فكرة محددة عن بناء العمل الفني "[6]، ويبدو أنّ أرسطو قد تطرّق في كتابه " فنّ الشّعر " إلى قواعد الشّعرية متمثلة في المحاكاة والحكاية والعرض والتعبير والنشيد، بالإضافة إلى تحديده للأنواع الأدبية (التراجيديا والكوميديا)[7]، ولكن القضية الهامة التي بحثها دارسو أرسطو ومنظرو الشّعرية تتلخص في التساؤل حول تناول أرسطو الشعر الغنائي في كتابه أم لا.

بيد أنّ أرسطو تناول التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام ووصف خصائص الأجناس الأدبية التمثيلية، و لم يتناول الشعر الغنائي الذي كان متزامنا مع الدراما والملحمة آنذاك، فالشعر – إذن – هو شيء آخر غير تلك الأجناس الأدبية التي تناولها أرسطو، رغم أنّ هذه الأخيرة كتبت شعرا

(1) طاليس، أرسطو: فنّ الشّعر. د ط. تحقيق: بدوي، عبد الرحمن. القاهرة: مكتبة النّهضة المصرية. 1953 م. ص 40.

(2) ينظر: بن مبروك، خولة. " الشّعرية بين تعدّد المصطلح واضطراب المفهوم ". ص 364.

(3) ناظم، حسن. مفاهيم الشّعرية. ص 21.

(4) المرجع السابق. ص ن.

(5) طاليس، أرسطو. فنّ الشّعر ص 85.

(6) بن خليفة، مشري. الشّعرية العربية مرجعياتها و إبدالاتها النّصية. ص 22.

(7) المرجع نفسه. ص ن.

و تخللتها أوزان معيّنة[1]، " فليس موضوع كتاب أرسطو في الشّعرية هو الأدب (أو ما ندعوه كذلك) وبهذا المعنى ليس هذا الكتاب كتابا لنظريّة الأدب، لكنّه كتاب في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام "[2]، وواضح أنّ قضيّة عدم تناول الشّعر الغنائي في كتاب أرسطو تتعلق بمراتبية الأجناس الأدبية في عصره المستندة إلى معيار التفضيل، إذ كان الشعر الغنائي يأتي في آخر قائمة الأجناس زمن أرسطو بينما تكون في صدارتها الملحمة والدراما، علما أنّ هذا الشعر كان أخلص صورة لتجسيد الأدب فتصدّر القائمة نفسها في عصور لاحقة وحتى الوقت الحاضر[3] ولعلّ ذلك راجع في رأي شلر Schiller إلى أنّ المأساة نوع متحقق بتكامل وله أسس ثابتة تسهل عملية استنباط قوانينها، لذلك استطاع أرسطو وضعها بشكل واضح ومتكامل في حين أنه لم يستطع أن يبيّن القوانين النوعية للملحمة المختلفة عن المأساة فاقتصر على القوانين الشّعرية المشتركة بينهما[4]بالإضافة إلى أنّ " الشّعر الغنائي لا يخضع للمعايير الأرسطية ولا يلجأ... فيه الشاعر إلى أيّة شخصية ولكنه يعبّر فيه عن شخصه... فهو لا يعرض فعلا، بعد أن يضعه في شكل حكاية رافعا إياه إلى مستوى الفعل الكلي ولكنه يعبّر عن مشاعر ذات مفردة "[5]، ومن المؤكد أنّ كتاب " فنّ الشّعر " لأرسطو يُعدّ الرّكيزة الثابتة لنظرية الأجناس الأدبية، ولهذا كانت شعريّته اجتراحا بكرا تمثلتها الشّعريات التي بنيت بعدها ففي القرن الرابع الهجري " تبلور تأثير نظرية أرسطو في الشعر، كما فهمها العرب: فقد فهموا التراجيديا على أنها شعر المديح والرّثاء، كما فهموا الكوميديا على أنها شعر الهجاء..."[6].

و ظلت هذه الشّعرية منذ وضع أرسطو لها عنوانا على كتابه وهدفا لمسعاه في القرن الرّابع قبل الميلاد قرينة اللغة الشّارحة، وعلامة للبحث عن قواعد الأدب وأصوله، إلى أن " عمدتها البنيوية بوصفها العلم الجديد الذي يكشف عن القوانين العامة للأدب، من حيث هي قوانين محايثة تنتج عنها

(1) ينظر: ناظم، حسن. مفاهيم الشّعرية. ص 22.

(2) تودوروف، تزفيطان. الشّعرية. ترجمة:المبخوت، شكري وبن سلامة، رجاء. ط 2. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.1990م. ص 12.

(3) المرجع السابق. ص 23.

(4) المرجع نفسه. ص 24.

(5) بن خليفة، مشري. الشعرية العربية مرجعياتها و إبدالاتها النصية. ص 22.

(6) صبحي، محي الدين. " نظرية العرب في الشّعريات حتى القرن السادس للهجرة". دمشق: مجلة التراث العربي. العدد 4. آذار- مارس 1981 م. ص 53.

الأعمال الأدبية وتحليها في آن "[1] فكانت بحق نواة حقيقة للشّعريات التي جاءت بعدها " وسعت بعد حوالي ثلاثة وعشرين قرنا إلى ترسيخ منهج أرسطو العلمي في ضوء المعطيات الحديثة للنقد الأدبي، خاصة البنيوية منها "[2] علما بأنّ الشّعرية بعد أرسطو عرفت ركودا لفترة طويلة، فظهر بعد ذلك نمط جديد من دراسة الخطاب مركزا على فعالية وطاقة الكلام ألا وهو البلاغة[3].

ب- الشّعرية الغربية الحديثة:

1- رومان ياكوبسون Roman Jakobson (1896 م - 1982 م)

غدت الشّعرية موضوعا أثيرا لدى النقاد المعاصرين، فاهتموا به عارضين رؤاهم في هذا الموضوع ، وألفوا الكتب التي تشرحه وتوضّحه، وكان ياكوبسون من السبّاقين في هذا المجال ولعله " يُعدّ أوّل من شكل الانطلاق لكل شعرية ابتداء من 1919"[4] وقد انتقد رومان ياكوبسون مفهوم الشعرية عند الشّكلانيين الروس، نظرا لإقصائهم صلة الأدب بحركية المجتمع، وعدم إيمانهم بمرجعية الكتابة، في حين أنّ الأدب لا يعرف الاستقرار، لأنه حالة دائمة التغيّر بتغيّر البنية الاجتماعية، ولذا لا يمكن تجاهل هذه الصلة الوطيدة بين الأدب والمجتمع، لكونها صلة أكيدة لا مناص منها، وفي المقابل يرى ياكوبسون أنّ الأساس هو القول باستقلالية الوظيفة الجمالية، لا بانعزال الأدب[5]، ولهذا تختلف شعريّة ياكوبسون عمّن سبقه كونه يمثل أحد أعلام اللسانيات، وقد تأثرت رؤيته الشّعرية بالمبادئ اللسانية فارتبط مصطلح الشّعرية " بجهوده اللسانية ارتباطا وثيقا... ولذا لم يكن بدعا أن يستهل " قاموس اللسانيات " تقديمه لمادة 'الشّعرية' بالإيماء إلى هذا العلم الشامخ: 'عند جاكوبسون، الوظيفة الشّعرية هي الوظيفة اللغوية التي تغدو رسالة ما - بوساطتها - أثرا فنيا'"[6].

وينطلق الناقد في تحديد موضوع الشّعرية من سؤاله الشهير: " إنّ موضوع الشّعرية هو قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟ "[7]، فالقضية الأساسية

(1) عصفور، جابر. نظريات معاصرة. ص 219.

(2) راغب، نبيل. موسوعة النظريات الأدبية. ص 378.

(3) ينظر: بن خليفة، مشري. الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية. ص 23.

(4) المرجع السابق. ص 388.

(5) ينظر: ياكبسون، رومان. قضايا الشعرية. ترجمة: الولي، محمد. حنون، مبارك. ط 1. المغرب:دار توبقال للنشر. 1988 م. ص 19.

(6) وغليسي، يوسف. " تحولات " الشّعرية " في الثّقافة النّقدية العربية الجديدة ". ص 10.

(7) المرجع السابق. ص 24.

في شعريته هي قضية الأدبية، أي البحث في الميزات والخصائص التي يختص بها الخطاب الأدبي فتكسبه تلك الجمالية، وقد عُرف ياكوبسون بشعريّة التماثل، إذ جعل الشّعرية مرتبطة بالدراسات اللسانية وجزء منها إذ يقول: " ويمكن تحديد الشّعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشّعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشّعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشّعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنّما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تُعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشّعرية "[1] ووفق هذا المعنى فالشّعرية هي نظرية تدرس خصائص الأشكال الأدبية وهي بشكل آخر نظرية الأدب نفسها، مما يعيدها تاريخيا إلى أرسطو، ولذلك يقول في موضع آخر: " يمكن للشّعرية أن تعرّف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص "[2].

فالشعر " عنده لغة في سياق وظيفتها الجمالية، وموضوع علم الأدب ليس هو الأدب ولكن الأدبية... أي آليات الصياغة والتركيب، لأنّ الشّعر هو تشكيل للكلمة ذات القيمة المستقلة في سياقاتها التعبيرية "[3]، وهكذا " يحاول ياكوبسون أن يُكسب الشّعرية علمية ما من خلال ربطها باللسانيات، حيث تكون اللسانيات منهجية للأشكال اللغوية كافة والشّعرية تستمد هذه المنهجية في معالجة الأشكال الشّعرية فحسب "[4]، فشعريّة ياكوبسون لا تقتصر على الشّعر وإنّما تشمل كافة أنواع الخطاب اللغوية والأدبية ولكنه يحرص على تضييق مجال الشّعرية بدراسة الوظيفة الشّعرية باعتبارها الوظيفة السائدة في الخطاب الأدبي إلى جانب وظائف أخرى للغة حينما تتركز الرسالة على ذاتها ومنه يمكن تعريف النص الأدبي بأنه رسالة لغوية تغلب عليها الوظيفة الشّعرية، فكأنّ الشّعرية تدرس الخصائص الأدبية التي يختص بها خطاب لغوي ما، إذ تفسّر عمل الشاعر عبر طيف اللغة بدراسة الوظيفة المهيمنة في الشعر، وهكذا يتأكد التحام الشّعرية باللسانيات، مما يجعل معجما إنجليزيا متخصصا يقدّم مادة (Poetics) على أنها بكل بساطة الدراسة اللسانية للشعر[5].

و تنهض رؤيته الشّعرية ممن خلال نظرية الاتصال أو التبليغ وعناصرها الستة المكوّنة للحدث

(1) ياكبسون،رومان.قضايا الشعرية. ص 35.

(2) المرجع نفسه. ص 78.

(3) بوحوش، رابح. " الشعريات والمناهج اللسانية في تحليل الخطاب ". ص 39.

(4) ناظم، حسن. مفاهيم الشعرية. ص 90.

(5) ينظر: وغليسي، يوسف. " تحولات "الشّعرية" في الثّقافة النّقدية العربية الجديدة ". ص 11.

اللساني والممثلة للأطراف الأساسية في كل عملية تواصلية هي: المرسل (Destinateur) والمرسل إليه (Destinataire) والرسالة (Messsage) والسياق (Contexte)، ووسيلة الاتصال أو الصّلة (Contact) والشفرة (Code)[1] و تبدأ قراءة الخطاب الأدبي عند ياكوبسون من كون المرسل يوجه رسالة إلى المرسل إليه وحتى تكون الرسالة فاعلة، فإنها تقتضي مبادئ وسياقا تحيل عليه قابلا لأن يدركه المرسل، وقد يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك، وتقتضي الرسالة سننا مشتركا، كليا أو جزئيا بين المرسل والمرسل إليه، كما تقتضي الرسالة أيضا اتصالا أي قناة فيزيقية تربط نفسيا بين المرسل والمرسل إليه فتسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه[2]، وعن كل عامل من العوامل السّتة تتولد وظيفة لسانية لغوية، فالتوجه نحو السياق يولد الوظيفة المرجعية، وفي الوظيفة الانفعالية التي تركز على المرسل يكون التعبير عن موقف المتكلم، كما تتجلى الوظيفة الإفهامية في التوجه نحو المرسل إليه خصوصا من خلال النداء والأمر، علما بأنّ الوظائف اللسانية الثلاث (المرجعية والانفعالية والإفهامية) تمثل النموذج التقليدي للغة المتناسب مع المثلث الذي يتضمن السياق والمرسل والمرسل إليه، إلا أنّ ياكوبسون يستثمر عوامل (الاتصال والسنن والرسالة) " ليولد منها وظائف لسانية أخرى، محطما بذلك المثلث التقليدي للوظائف اللغوية الذي ينحصر في الوظيفة الإشارية والتعبيرية والندائية (نموذج بوهلر) ومؤسّسا ستّ وظائف شاملة لعوامل الحدث اللساني "[3] و لم يكن من قبيل المصادفة تأسيس رومان ياكوبسون نظريته عن " الحدث الكلامي " وكأنها نظرية تفسر كل وظائف اللغة في مختلف جوانب المعرفة وأبعادها، " وقد فهم ياكوبسون الشّعرية بوصفها جانبا لا ينفصل عن علم اللغة، ووصل بين تصوّراتها النظرية ووظيفة اللغة الشارحة التي تصف بها اللغة نفسها حين تجتلي حضورها في مرآة وعيها الذاتي وتقوم بالصياغة التصورية لأنساقها الوظيفية وعلاقاتها الشكلية "[4].

إنّ شعرية ياكوبسون مرهونة بالوظيفة الشّعرية التي تركز على الرسالة مع عدم إهمال العناصر الثانوية الأخرى، وبذلك يُحدد مجال الشعرية بوصفها علما قائما بذاته ضمن أفانين اللسانيات، وهي وظيفة لا تكاد تغيب عن أيّة رسالة، لكنها تتحقق بدرجات متفاوتة، علما بأنها تفرض الهيمنة المطلقة

(1) ينظر :وغليسي ،يوسف. "تحولات "الشّعرية"في الثقافة النقديةالعربية الجديدة". ص 10.

(2) ينظر: : ناظم، حسن. مفاهيم الشعرية. ص 90.

(3) المرجع نفسه. ص 91.

(4) عصفور، جابر. نظريات معاصرة. ص ص 253، 254.

على فن الشعر وهي الوظيفة الغالبة فيه[1] " فكانت الشّعرية الوظيفة الإبداعية التي تحققها اللغة، حين تسقط مبدأ التكافؤ من محور الاختيار على محور التضام، هذه الثنائية الياكوبسونية في فهم الشّعرية هي بعينها ثنائية الموضوع والمنهج، فالوظيفة الشّعرية للغة هي موضوع علم الشّعرية "[2]، وقد " أولى ' جاكوبسون ' عناية خاصة بوظيفة الشعرية كونها تمثل أرقى حساسيات الأدبية، التي يصل إليها الأثر الأدبي الذي يرفع القول الأدبي من مرجعيته العادية إلى سياق جمالي يتجسد فيه تحول هذا القول اللغوي من رسالة إلى نص، ولا يقتصر هدف نقل الأفكار أو المعاني وحدها من المرسل إلى المرسل إليه، ولكن الرسالة تصبح الغاية نفسها في الخطاب الأدبي[3]، وتعمل الوظيفة الشعرية على تخلخل البنيات اللغوية، وإذا ما شهدنا خطابا مخلخل البنيات، فهذا يعني أننا بإزاء شعر لأن الوظيفة الشّعرية تعبث بانتظام داخل الخطاب الشعري.

و يعزي حسن ناظم قصور نظرية ياكوبسون إلى طبيعة فرضيته التي ضيقت مجال التطبيقات بتركيزها على مبدأ التوازي الذي لا يظهر بصورة جلية إلا في الشعر المنظوم، ولذا " أصبح الشعر المنظوم هو مجال البرهنة الأكيدة لفرضية ياكوبسون "[4] فشعريّة ياكوبسون تجزيئية[5] لم تتخذ سوى الشّعر موضوعا للدراسة، واستنادا إلى ما سبق ذكره فإنّ المنطقة الشّعرية التي رصدها ياكوبسون تتجاهل كثيرا من الأنواع الفنية المكتوبة الأخرى والمتوفرة على الوظيفة الشعرية كقصيدة النثر وبعض الكتابات الصوفية العربية، وثمة مسوغ معقول ومقنع جدا بياكوبسون إلى تناوله الشعر المنظوم مكمنه طبيعة التصور الذي بلوره لمفهوم الوظيفة الشّعرية، كما أنّ الوصفية الطاغية أوقعت تطبيقاته في شيء من الميكانيكية العقيمة في إغراقه بالوصف الأسلوبي القائم على رصد إحصائي شامل لكل أبنية النص النحوية والبلاغية وكل تركيباته اللغوية، ولذا أصبحت دراساته مجرد بيانات إحصائية لما تتضمنه النصوص من تراكيب تشرح حسب ياكوبسون أسباب الإبداع الفني، كما أنّ المشكلة تكمن – حسب حسن ناظم – في النظرة الشمولية للوظائف، لأنّ الاستخدام الشامل للوظائف المتنوعة في آن واحد يؤدي إلى صعوبة رسم حدود واضحة بين الوظيفة الجمالية والوظيفة غير

(1) ينظر: بومزبر، الطاهر. التواصل اللساني والشعرية – مقاربة تحليلية لنظرية جاكبسون. ط 1. الجزائر: منشورات الاختلاف. 2007 م. ص 52.

(2) عصفور، جابر. نظريات معاصرة . ص 254.

(3) بن مبروك، خولة. " الشعرية بين تعدّد المصطلح واضطراب المفهوم ". ص 370.

(4) ناظم، حسن. مفاهيم الشعرية. ص 95.

(5) المرجع نفسه. ص 90.

الجمالية[1].

و لكن طرح ياكوبسون لموضوع الأدبية كان له " تأثير كبير في كل من ألمانيا وإنكلترا، وأمريكا، وفرنسا، حيث تبلور مفهوم الشعريات وتطوّر، ولعلّ من أبرز إفرازاته ظهور التيار البنوي الفرنسي الذي كانت اهتماماته مركزة على كيفية قراءة النصوص باعتبارها بداية جديدة للمرموز الذي صاغ ذلك الأثر. وهكذا فملامسة النص لا تكون من طريق الرؤية وإنما من طريق الكتابة والقراءة، لأن القراءة – عادة – ما تتوخى تشهيا للنص، وعشقا للأثر الأدبي "[2].

2- تودوروف Tzvetan Todorov:

اقترن مصطلح الشّعرية بالناقد الغربي " تودوروف " وهو في طليعة النقاد الذين عنوا بشكل خاص بالتنظير والتأصيل لها في النقد الحديث منذ السّتينات وحتى الوقت الحاضر، ولا يكاد يخلو مؤلف من مؤلفاته إلا وقد وظف فيه مصطلح الشّعرية، كما هو الشأن في كتابه المترجم إلى العربية والموسوم " بالشّعرية " وفي كتابه " شعرية النثر " على أنّ البحث سيخص الكتاب الأول بالاهتمام باعتباره اللبنة الأولى، إذ يقول: " إنّ مؤلف أرسطو في الشّعرية الذي تقادم بنحو ألف وخمس مئة سنة، هو أوّل كتاب خصص بكامله لنظرية الأدب... وهو في الوقت نفسه أهم ما كتب في الموضوع "[3]، وقد شبّه شعرية أرسطو بقوله: " فهي تشبه إنسانا خرج من بطن أمّه بشوارب يتخللها المشيب "[4] وكأنه من خلال هذا القول يشير إلى اكتمال ونضج الشّعرية الأرسطية[5]ويرى تودوروف أنّ مؤلف أرسطو في الشّعرية لم يكن موضوعه هو الأدب ولا مكان فيه للشعر، كما أنه لا يعده كتابا لنظرية الأدب، بل هو كتاب في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام يصف فيه أرسطو خصائص الأجناس الممثلة أو المتخيلة ويعني بها الملحمة والدراما[6]، ولعله يشير بذلك إلى إغفال الشعر الغنائي في كتاب أرسطو إشارة عابرة لكنها ذات أهمية كبيرة، لأنها تحيل إلى تراجع العناية الاصطلاحية والنقدية بهذا الشعر.

و لا يختلف تودوروف كثيرا عن ياكوبسون في مفهومه للشّعرية، إذ يرى أنها ترتبط بكل

(1) ينظر: ناظم، حسن. مفاهيم الشعرية. ص ص 95، 96.

(2) بوحوش، رابح. " الشعريات والمناهج اللسانية في تحليل الخطاب ". ص ص 39، 40.

(3) تودوروف، تزفيتان. الشّعرية. ص 12.

(4) المرجع نفسه. ص ن.

(5) ينظر: بن مبروك، خولة. " الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم ". ص 368.

(6) المرجع السابق. ص ن.

الأدب، منظومه ومنثوره على حد سواء وتتسع عنده لتشمل كلا من الشعر والنثر كون هذين النمطين يجمعهما رابط الأدبية إذ يقول: " ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشّعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإنّ هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية "[1]، فالشّعرية في نظره لا تهتم بالأدب بقدر ما تهتم بتلك الخصائص التي تميزه عن كافة أنواع الإبداع الأخرى، كما أنّ هذه الخصائص هي التي تضبط قيام كل عمل أدبي ومن ثمة تكسبه صفة الأدبية، بعيدا عن الخطابات الأخرى ذات الطابع الفلسفي والتاريخي، ذلك أنّ " العلاقة بين الشعرية والعلوم الأخرى التي لها أن تتخذ العمل الأدبي موضوعا، هي علاقة تنافر "[2] " وهكذا فشعريات تودوروف ' بنوية ' تهتم بالبنيات المجردة للأدب، وتتخذ من العلوم الأخرى عونا لها ما دامت تقاطعها معها في مجال واحد هو الكلام. ويبدو أنّ البلاغة من أكثر المعارف اتصالا بالشّعريات لأنّ كليهما يشتغل على الخطاب وخصائص الخطاب الأدبي "[3]، وهو المذهب نفسه الذي أعلنه تودوروف في " شعرية النثر" عام 1971 م عندما أعلن أنّ الشعرية لا تدرس الشعر أو الأدب، بل تعنى بالسمات الشّعرية والأدبية[4]، ولذا يمكن القول بأنّ مفهوم الشّعرية عند تودوروف يحيل على ملامح وخصائص تثبت هوية الخطاب الأدبي وتميزه عن غيره، كما أعطى مدلولات متنوعة لمصطلح الشّعرية، فمثلت حصرا مفهوميا مكثفا لكل المحاولات الهادفة إلى بناء نظرية أدبية ولذلك حدد مجالات الشّعرية في النقاط الآتية:

أولا: تأسيس نظرية ضمنية داخلية للأدب.

ثانيا: اختيار إمكانية من الإمكانات الأدبية واتخاذ المؤلف طريقة كتابية ما من خلال تحليل أساليب النصوص.

ثالثا: تسعى الشّعرية إلى استنباط الشّفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي والمتخذة من طرف مدرسة أدبية ما كمذهب لها، أي مجموعة القوانين العملية التي تستخدم إلزاميّا[5]، ويمكن القول إنّ

(1) تودوروف، تزفيتان. الشّعرية. ص 12.

(2) المرجع نفسه. ص 24.

(3) بوحوش، رابح. " الشعريات والمناهج اللسانية في تحليل الخطاب ". ص 40.

(4) ينظر: وغليسي، يوسف. " تحولات " الشعرية " في الثقافة النقدية العربية الجديدة ". ص 13.

(5) ينظر: ناظم، حسن. مفاهيم الشعرية. ص 19.

مجالات الشّعرية قد تراوحت عند تودوروف بين المجالين النظري والتطبيقي المتمثل في تحليل النصوص لاستخراج المعايير التي تضبط ولادة كل عمل أدبي، فالنظرية الضمنية للأدب هي التي تنطلق من الأدب بحد ذاته بعيدا عن العوامل الخارجية المؤثرة فيه، وقد انتقدها بعض الشّعريين المعاصرين كونها تقف عند البديهيات وتسطير لتحصيل حاصل، كما اهمت بكونها وصفيّة شموليّة تهتم ببناء نظرية الأجناس الأدبية وتجرّد الأدب من كلّ قيمة في الوقت ذاته.

3- جون كوهن Jean Cohen:

في الوقت الذي حاول فيه بعض الشعريين إقامة علم للأدب خاص بقوانين الخطاب الأدبي في كل من الشعر والنثر على حد سواء، كما هو الحال بالنسبة لتودوروف، حاول بعضهم الآخر إقامة علم للشعر، وذلك بإلغاء العناصر الأخرى من معادلة ماهية الشّعرية عدا الشّعر، وبالتالي إقصاء كل العناصر الثانوية التي تتلون بالوظيفة الشّعرية ، ومن بين هؤلاء نجد جون كوهن الذي جعل مجال الشعرية مقتصرا على الشعر وحده، والحقّ أنّ كتاب الشعرية لجون كوهن " مع ما يثيره من خلافات في التوصيف النقدي للشّعرية يمتاز بفضيلة التحديد والضبط، أعني تحديد مجالات الشّعرية في النص، في باب استخدام اللغة استخداما شعريا وفق معطيات النظام الشعري وتقييداته الفنية بالنظر إلى مسألة الانزياح أو التوافق مع المعيار"[1].

و قد وصفت شعرية جون كوهن بأنها قريبة من الشعرية العربية خاصة القديمة منها[2] لكونها تقتصر على مجال الشّعر، إذ يقول جون كوهن: " الشّعرية علم موضوعه الشّعر "[3]، علما بأنه يورد نظرات غيره للشعرية الشّاملة لأنواع أخرى من الفنون فأصبحت " كلمة ' الشعر ' تطلق على كل موضوع يعالَج بطريقة فنية راقية ويمكن أن يثير هذا اللون من المشاعر، أطلق أوّلا في الفنون (شعر الموسيقى وشعر الرسم...إلخ) ثم على الأشياء الطبيعية كتب فاليري Valery: نحن نقول عن مشهد طبيعي: إنه شعري ونقول ذلك أيضا عن بعض مواقف الحياة، وأحيانا نقول عن شخص ما: إنه شعري "[4] فالشعرية في العصر الكلاسيكي كانت منحصرة في جنس أدبي هو القصيدة المستخدمة

(1) محمد، أحمد علي. "مفهوم النظم العربي والشعرية". دمشق: مجلة التراث العربي. العدد 105. كانون الثاني. 2007 م. ص153.

(2) المرجع نفسه. ص 154.

(3) كوين، جون. النظرية الشعرية. بناء لغة الشعر. ج 1. ترجمة: درويش، أحمد. ط 4. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع. 2000 م. ص 29.

(4) المرجع نفسه. ص ن.

بدورها للأبيات، ثم اتسعت لتشمل كلّ أصناف الإبداع الأدبي والفني فيما بعد، ويفهم من قوله السابق أنه لا يعترض على الاستخدام المعاصر لكلمة شعر، وتشير كلمة " علم " في تعريفه إلى ضرورة تبني دارس الأدب موقف الملاحظ الحيادي اتجاه النص الشعري فيتخلى عن كل ما من شأنه أن يسم البحث بصبغة ذاتية تستند إلى معايير خارجية سواء أكانت نفسية أو اجتماعية في الحكم على العمل الأدبي أو تفسير بنيته الأدبية باللجوء إلى ملابسات السّياق.

عرفت شعرية كوهن بشعرية الانزياح، إذ بدأ مشروعه من الخطوة التي توقفت عندها البلاغة القديمة، حيث " كانت تُعِدُّ أصناف الانزياح عوامل مستقلة تعمل لحسابها الخاص، ويفترض كوهن – على العكس – أنّ لها طبيعة متشابهة وجدلية، فتكون مثلا ' القافية ' عاملا صوتيا بالمقابلة مع الاستعارة التي هي عامل دلالي، وتتقابل داخل مستواها الخاص مع الوزن باعتبارها عاملا مميزا في حين يشكل الوزن عامل تجانس "[1]، ويشير بعض الباحثين العرب* " إلى أنّ تيّار الشّعرية البنيوية هو الذي عمق في مفهوم الانزياح وفصل فيه، وقد أقرّوا أنّ أكمل صياغة لسانية لنظرية الانزياح وأشهرها هي التي صاغها "جون كوهن" في كتابه " بنية اللغة الشّعرية " هذا الكتاب الذي حرص فيه صاحبه على تسجيله ضمن التيار الشعري الذي يحاول تحديد البلاغة "[2]، كما يؤكد أنّ الهدف ليس دراسة الأدب أو اللغة الأدبية وإنما دراسة الشّعر أو اللغة الشّعرية، لذلك يطمح إلى تأسيس علم للشّعر أي الشّعرية التي تبحث عن شكل الأشكال وعن عامل مشترك عام للشّعر، ولعلّ المقصود هو المتشابه والمتماثل في كلّ الأشعار فهدف الشّعرية لا يكمن في دراسة النصوص الفريدة المفتوحة ولكن يكمن في دراسة المجموع المحدود من الطرق التي تولدها " ولعلّ الملمح الأساسي الذي تقوم عليه شعريّة جون كوهن هو مبدأ الانزياح اللغوي وهو يقوم عنده على ثلاثة مستويات كبرى المستوى التركيبي والصّوتي والدّلالي، مع حرصه الشديد على تظافر المستويين الصّوتي والدّلالي في الحكم على شعريّة النصوص حيث لم يكن التمييز بين الشّعر والنثر إلا من خلال تظافر هذين المستويين"[3] والجدير بالذكر أنّ نظرية الانزياح عند كوهن ترتبط بفكرة الانحراف عن القاعدة، ويكون هذا الأخير أكثر ظهورا في اللغة الشّعرية مما يضفي على النص صفة الشّاعرية، وهذا ما يجعلها لغة متراحة

(1) ناظم، حسن. مفاهيم الشعرية. ص 111.

* الباحثون العرب هم: محمد العمري، نزار التجديتي، عبد الله صولة، صلاح فضل.

(2) مولي، فريدة. شعرية الخطاب الأدبي. ص 74.

(3) أوبيرة، هدى. مصطلح الشعرية عند محمد بنيس. ص 25.

تتسم بالغموض وينعتها كوهن " باللغة العليا "[1]، " فالشعر قوة ثانية للغة وطاقة وسحر وافتنان، وموضوع " الشّعرية " هو الكشف عن أسرارها "[2].

إنّ اللغة في المنظور الوظيفي وسيلة للتواصل من أقرب الطرق وبأقلّ جهد والشعر في نظر كوهن يسعى إلى عرقلة هذه الوظيفة بطرق متعدّدة، وليس خرق اللغة إلا مرحلة أولى من عملية الانزياح، فلغة الشّعر كلغة عليا تتحقق بتضادّها المستمر للغة النثر في جميع مستوياتها، وإذا كانت الشّعرية التقليدية تتناول الفرق بين الشّعر والنثر من ناحية المادة فإنّ كوهن أدخل تصويبا على وجهة النظر هذه بجعل نظريّته تتمحور حول الفرق بين الشّعر والنثر من خلال الشّكل وليس المادة، أي من خلال المعطيات اللغوية المصاغة وليس بالاستناد على التصورات التي تعبّر عنها تلك المعطيات[3].

و يتحقق الشّعر حسب كوهن عندما تتوحّد الإمكانات الصّوتية والدّلالية في خلق النص ولذلك يمكن التمييز استنادا إلى مستويي التحليل اللغوي، الصّوتي والدّلالي بين ثلاثة أنماط شعرية تتمثل في:

أ- قصيدة النثر: وتسمّى كذلك بالقصيدة المعنوية، نظرا لاهتمامها بالجانب المعنوي بالدرجة الأولى تاركة الجانب الآخر ألا وهو الصّوتي غير مستغل[4].

ب- قصيدة صوتية: وهي على عكس النمط الأول تركز على الجانب الصوتي (القافية والوزن) دون العناية بالمستوى الدلالي، وبالتالي سمّيت بالنثر الموزون[5]

جـ - الشّعر الصّوتي - المعنوي: وقد سمّي كذلك نظرا لاستغلاله الجانب الصّوتي والمعنوي معا، لذا سمّاه كوهن بالشّعر الكامل وبنى عليه نظريته[6]، وخلاصة القول إنّ الشّعر الكامل يتوافر على كل عناصر الشّعرية في حين أنّ النثر يخلو تماما منها " والانزياح يعني وجود تقليد شعري يحدّده العرف العام، ويقتضي الشّعر أن يكون انحرافا وانزياحا عن هذا التقليد الشّعري، ولذلك تبحث الشّعرية عند جون كوهن في تميّز الأساليب "[7]، فالشّعر يقوم بالدرجة الأولى على مخالفة المألوف، ومن هنا

(1) ينظر: بن مبروك، خولة. " الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم ". ص 370.
(2) كوين، جون. النظرية الشعرية- اللغة العليا. ج 2. ص 259.
(3) ينظر: ناظم، حسن. مفاهيم الشعرية. ص 112.
(4) المرجع السابق. بناء لغة الشعر. ج 1. ص 31.
(5) المرجع نفسه. ص ص 31، 32.
(6) المرجع نفسه. ص 32.
(7) الزبيدي، مرشد. اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب. د ط. 1999 م. ص 99.

فالشّعرية هي انحراف عن القواعد المعيارية المعمول بها في اللغة، ولذلك تكتسب اللغة سمات غير عادية تساهم في تمييز الشّعر عن النثر، " واللغة الشّعرية تحطّم البنية القائمة على التقابل والتي تعمل داخلها الدّلالة اللغوية، إنها تطلق سراح المعنى من الصّلات الداخلية التي تربطه بنقيضه، وهي الصّلات التي يتشكل منها مستوى اللغة والتي تجسّد مستوى " اللاشعرية " في الخطاب "[1]، وبتعبير آخر الانزياح هو خرق للمعيار وخروج على المألوف وكسر للقواعد يتخذ منه الشّاعر وسيلة لتحقيق التميز واكتساب صفة التفرد والاختلاف عن الآخرين، ونتيجة لذلك تكون لغة النثر طبيعية بينما تكون لغة الشّعر مصنوعة ومتراحة عن لغة النثر بصورة مطلقة.

و لعلّ الرّأي الأقرب إلى الصواب أنّ الشّعرية من وجهة نظر كوهن تقتصر على الشّعر بالدرجة الأولى وتقوم على مبدأ الانحيازات الأسلوبية التي توقفت عندها البلاغة القديمة اعتمادا على مجموعة من المعايير، وما دامت لغة الشّعر شاذة فإنّ هذا الشّذوذ يمنحها أسلوبا، ممّا يعني أنّ الشّعرية هي علم الأسلوب الشّعري، ويبدو أنّ شعريّة كوهن ذات اتجاه لساني لاستثماره المبادئ اللسانية التي أصبحت بها اللسانيات علما كمبدأ المحايثة، ويتضح هدف كوهن من المقارنة بين الشّعر والنثر في إبراز تفوّق اللغة الشّعرية وسموّها عن اللغة المنطقية والنحوية أي لغة النثر، ولغة التخاطب العادية ولغة العقل فالشّعر – في نظره – لغة عليا مميّزة، ويتجلى جانب التميز فيها بالتحرّر من القوانين والقيود الصّارمة التي تخضع لها اللغات الآنفة الذكر، وكلّ هذه المزايا تجعل لغة الشّعر متسلطة سامية، بل وأكثر من ذلك لغة خالدة.

انتقدت شعريّة جون كوهن بأنها لم تفلت " من نظرة ضيّقة تتمثل في معالجة بعض من أجزاء النص الشّعري، فهو يعالج بنية محدّدة في القصيدة توفر له المستوى والوظيفة اللذيْن اختارهما للتحليل، فيما أهمل النظرة الشمولية للنص نفسه "[2]، كما أنّ مبدأ المحايثة يحيل على تحليل علمي ووصفي فتصطبغ الشّعرية بلغة واصفة وتهمل القيمة الجمالية، وبالتالي تبرهن على عدم جدواها فضلا على أنّ لغتها الواصفة تفضي إلى تسطيح الشّعر[3]، ولعلّ تفضيل كوهن للاستعارة على كلّ ما عداها هو الموقف نفسه الذي وقفته البلاغة القديمة منها وهذا ما يثبت أنّه ظلّ أسيرا لبعض مسلمات البلاغة القديمة التي حاول تجاوزها[4].

(1) كوين، جون. النظرية الشعرية. بناء لغة الشعر. ج 1. ص 369.
(2) ناظم، حسن. مفاهيم الشعرية. ص 111.
(3) المرجع نفسه. ص 113.
(4) المرجع نفسه. ص ص 119، 120.

و بناء على ما سبق ذكره يمكن إجمال تصوّر النقاد الغربيين المحدثين للشّعرية بغض النظر عن الاختلافات الطّفيفة بينهم كالآتي:

أ- شعرية ياكوبسون قائمة بذاتها في حقل اللسانيات، ويرى في القافية والسّجع والجناس والمقابلة ... إضافة إلى الصّورة الشّعرية التي تجسّدها التشبيهات والرّموز والموسيقى أدوات تحقق الشّعرية.

ب- أمّا تودوروف فشعريته تتحدّد على أساس اشتغالها على خصائص الخطاب الأدبي كما أنها لا تهتم ولا تعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن والمتوقع.

جـ- ويجعل كوهن الشّعرية انزياحا يؤدي إلى العدول عن المعاني القاموسية مما يضفي على القصيدة صفة الشّاعرية.

فالشّعرية مقاربة علمية للأدب (شعرا ونثرا)، موضوعها الأدبية أي السّمات التي تجعل من الأدب أدبا، ومنهجها وصفي لا معياري، حيث تكتفي بوصف المكوّنات والعناصر وكيفية انتظامها دون إصدار أحكام جمالية أو أحكام قيمة، فضلا على أنّ الشّعرية مقاربة محايثة تهدف إلى وضع قوانين عامّة تفسّر الظاهرة الأدبية بالبحث عن القوانين في صلب الأدب نفسه وليس خارجه كما هو الحال في علم النفس وعلم الاجتماع، وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه الصّفحات لا يمكن أن تستنفذ مجال الحديث عن مفاهيم الشّعرية عند نقاد الغرب فهي مجرّد إشارات مقتضبة، لم ير البحث مندوحة من إدراجها ولكن إذا كانت هذه هي الشّعرية - بإيجاز - عند بعض نقاد الحداثة الغربيين، فما هو تصوّر النقاد العرب القدامى لها؟ أكانت لهم آراء موحّدة أم متباينة؟ وهل يمكننا أن نجد صدى لدراسات الشّعرية الحديثة في النقد العربي القديم؟

جـ- الشّعرية في التراث النقدي العربي:

إنّ البحث عن ملامح الشّعرية في النقد العربي القديم يسوقنا إلى الوقوف عند إشكالية المصطلح وأصله اللغوي في المعاجم، لأنّ هذا المصطلح قد وُجد منذ القدم في النقد العربي، لكن الإشكال يتجلى في المفهوم الذي كان يحمله قبل الاحتكاك بالنقد الغربي فما هو الأصل اللغوي العربي لهذا المصطلح؟ وهل هناك علاقة بين الدّلالة اللغوية الأصلية لهذا المصطلح والدّلالة الاصطلاحية التي طرأت عليه فيما بعد؟

البحث في دلالة مفهوم الشّعرية:

أ- الدّلالة اللغوية:

إذا عدنا بهذا المصطلح إلى أصله اللغوي العربي وجدناه يعود إلى الجذر الثلاثي (ش-ع- ر) ويحمل العديد من المعاني في المعاجم القديمة، فقد ورد في مقاييس اللغة أنّ " الشّين والعين والرّاء ، أصلان معروفان يدلّ أحدهما على ثبات والآخر على عِلْم وعَلَم ... والأصل قولهم شعرت بالشّيء، إذا علمته وفطنت له، وليت شعري أي ليتني علمت... قالوا: وسمّي الشّاعر لأنه يفطن لما لا يفطن له غيره "[1]، و لم يبتعد لسان العرب عن هذه المعاني إذ وردت مادّة (ش-ع- ر) على النحو الآتي ذكره: " شعر : علم- وليت شعري أي ليت علمي... وشعر لكذا إذا فطن له، والشّعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية... وقال الأزهري: الشّعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها والجمع أشعار وقائله شاعر لأنه يشعر بما لا يشعر غيره أي يعلم...و سمّي شاعرا لفطنته..."[2]، أمّا القاموس المحيط فينصّ على: " شعر به... علم به، وفطن له، وعقله. وليت شعري فلانا... أي ليتني شعرت، وأشعره الأمر وأشعره به: أعلمه. والشّعر: غلب على منظوم القول لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كلّ علم شعرا ج أشعار. وشعر شِعرا وشَعرا: قاله، أو شعر: قاله، وشَعُر: أجاده، وهو شاعر من شعراء "[3].

و الملاحظ من خلال المعاني الواردة في المعاجم العربية أنّ لفظة شعر ترجع إلى معنيين أو أصلين أحدهما مادي حسّي يدلّ على شعر الجسد إذ يقول ابن منظور: " والشّعْر والشّعَر مذكران: نبتة الجسم ممّا ليس بصوف ولا وبر، للإنسان وغيره وجمعه أشعار وشعور، والشعرة: الواحدة من الشعر..."[4]، على أنّ هذا المعنى غير مقصود بالدراسة، أمّا المعنى الآخر فهو معنوي مجرّد مما يدلّ على تطوّر دلالة كلمة (شعر) من المجال المادي إلى المجال المعنوي، فأصبح يراد بها الدراية والفطنة والعقل ثمّ غلب على منظوم القول، أمّا دلالته على الثبات فهذا لأنّ الشّعر كما ذكر الأزهري في لسان العرب محدود بعلامات لا يجاوزها وهذا ما كان ينطبق على الشّعر فيما مضى فقائله يلتزم غالبا بمعايير معيّنة لا يمكنه تجاهلها، ولعلّ أعمال الحجّ سمّيت بالشعائر كونها ثابتة ومحدّدة وعلى الحاج أن

(1) ابن فارس، أحمد. مادة (شعر). تحقيق: هارون، عبد السلام محمد. ج3. لبنان: دار الفكر للطباعة والنشر. 1979 م. ص ص 193،194.

(2) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين. مادة (شعر)، باب الشين. مج 4. ص ص 2273، 2274.

(3) الفيروز أبادي، مجد الدين. باب الراء، فصل الشين، مادة (شعر). ص 416.

(4) لسان العرب. مج 4. مادة (شعر). ص 2274.

يلتزم بها ولا يخرج عليها وهذا هو الرّابط بين الحاج والشّاعر، ومهما يكن من أمر، فقد أدّى التطور الدلالي لكلمة (الشّعر) في العربية إلى أن أصبحت تعني ذلك الكلام الموزون المنغم والمثير المعبّر عن خفايا النفس وحقائق الدّنيا والحياة، وإذا أمعنا النظر أكثر محاولة للرّبط بين المفهوم الحديث لمصطلح الشّعرية وجذره اللغوي الثلاثي، لا شكّ في وجود خيط رفيع يصل بين المعنيين يتمثل في وجود معالم وقوانين تضبط الشّعر وتقوّمه، فضلا على أنّ الشّعرية في عمومها هي " قوانين الخطاب الأدبي " والشّعر بدوره صنف من أصناف هذا الخطاب يختصّ بقوانين وضوابط محدّدة، على الرغم من كونها متغيّرة إلا أنها ثابتة مؤقتا أو سارية المفعول لمدة زمنية معيّنة، وانطلاقا مما سبق ذكره نستخلص أنّ مصطلح الشّعرية في دلالته اللغوية يوحي بالمعاني الآتية:

- الدّلالة على العلم والفطنة والدّراية.
- أنّ لكلّ شعريّة معالم وضوابط محدّدة تستند عليها.
- الدّلالة على نوع من الثبات المؤقت.

و لكن الانتقال إلى الدّلالة الاصطلاحية لمصطلح الشّعرية تُؤدي إلى مواجهة العديد من المطبّات في تحديد هذا المصطلح وكذا مفهومه، نظرا للخلاف الحادّ بين النقاد العرب في ترجمة هذا المصطلح وتحديد موضوعه.

ب- الدّلالة الاصطلاحية:

تعدّدت الدّلالات المتخذة لمصطلح الشّعرية من قبل النقاد بتعدّد الصياغة المتبناة أصلا لهذا المصطلح، وليس الهدف من البحث تتبع هذه الاختلافات في وجهات النظر أو تقديم رصد تاريخي دقيق للتطورات التي شهدها هذا المصطلح، بقدر لفت الانتباه لذلك الاختلاف الشّائك القائم بين النقاد حول مصطلح الشّعرية أثناء تعريبه " ويبدو أننا نواجه – من جهة أولى – مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة، ويبدو – بارزا – هذا الأمر في تراثنا النقدي العربي، ونواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد من جهة ثانية، ويظهر هذا الأمر في التراث النقدي الغربي أكثر جلاء "[1].

فالاختلاف الأوّل راجع إلى تعريب المصطلح – إن صحّ القول – والكلمة الأجنبية تمّ نقلها إلى العربيّة أوّلا وترجمت ترجمة مباشرة قبل إخضاعها لمقتضيات علم المصطلح Terminology فتمّ الحصول على عدد من الترجمات التي أصرّ كثير من مستخدميها النقاد الإبقاء عليها ترجمة

(1) ناظم، حسن. مفاهيم الشّعرية. ص 11.

واصطلاحا أيضا، والتقى ذلك بما كان يُنظر له من أمر الأدب بعامة ولا يخصّ الشّعر فقط، خصوصا عندما وجد المصطلح المترجَم تلاقيا وتماثلا مع ما يقدّمه الناقد، ولو استخدَم مصطلح " الشّعرية " لحدث بعض التناقض في أمر درسه ونظره[1]، " واستعمل معجم النقد الحديث جملة من المصطلحات للتعبير عن مفهوم واحد أو مفهومات عدّة، بعضها متقابل أو متشاكل مترادف أو متغاير تتداخل دوائره أو تتباعد أطرافه وأطيافه تبعا للعصر أو التيار أو المدرسة التي ينتمي إليها هذا الناقد أو ذاك "[2]، وقد واجه الباحثون العرب المعاصرون هذه العائلة الاصطلاحية " بجهود انفرادية تعوزها روح التنسيق الاصطلاحي على مستوى ' الحدود' التي تنعكس - حتما - على مستوى ' المفاهيم ' "[3]، وكان الإشكال كله كامنا في مصطلحPoétique المهيمن على كل هذا السجال اللغوي والمعرفي.

إنّ إشكالية المصطلح تبدو محيّرة في نقدنا العربي، علما بأنّ النقد الغربي قد تجاوزها إلى حدّ ما منذ ورود المصطلح عند أرسطو كما هو شائع عندهم، ولعلّ المصطلح قد ورد على اختلافه عند بعض النقاد القدامى وربّما نجد مصطلح " الشّعرية " إلا أنّ مفهومها مختلف عما تعنيه الشّعرية بمعناها العام[4]، كما أنّ موضوع الشّعرية كان محلّ خلاف بين النقاد فمنهم من ضيّق مجالها في الشّعر وحده وهذا ما يظهر متجسّدا في النقد العربي القديم نظرا إلى كون الشّعر هو الإبداع الأدبي السّائد آنذاك باعتباره ديوان العرب وحافظ تاريخهم وأنسابهم، فالشّعرية العربية القديمة عنيت في أغلبها بالشّعر دون غيره من أنماط الخطاب الأدبي باستثناء ما ورد عند عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) في نظرية النظم وشعريّة حازم القرطاجني (ت 684 هـ) المتأثر بالفلسفة، وسيفصّل الحديث لاحقا عنهما، ومن النقاد من وسّع موضوع الشّعرية لتشمل كلّ أنواع الخطاب الأدبي، فاهتمّت بفنون أدبية أخرى كالأدب الرّوائي كدراسة باختين لشعريّة دوستويفسكي، وأطلقت أيضا على كافة فروع الفن الأخرى لاهتمامها بالعناصر الجمالية كالرسم والموسيقى والسينما ولا سيما في وصف المناظر الطبيعية.

و من المقابلات العربية المقترحة لتلك المصطلحات الأجنبية، والتي تتيح رؤية مشهد اصطلاحي مروّع يؤكد وجود اختلاف اصطلاحي عربي رهيب، بل اصطلاح عربي على الاختلاف

(1) ينظر: اللبدي، أيمن. الشعرية والشاعرية. ص 20.

(2) اليافي، نعيم. أطياف الوجه الواحد – دراسات نقدية في النظرية والتطبيق. ص 309.

(3) وغليسي، يوسف. الشعريات والسرديات. ص ص 34، 35.

(4) ينظر: ناظم، حسن. مفاهيم الشّعرية. ص 11.

يتجاوز الثلاثين مقابلا عربيا لمصطلح أجنبي واحد[1]، وعلى سبيل التمثيل: الشّعرية، الشّاعرية، الشّعريات بصيغة جمع الإناث على صيغة سيميائيات ولسانيات ودلاليات، الشّعرانية، الشّعري، الشّاعري، فن الشّعر، القول الشّعري، علم الشّعر، الدّراسة اللغوية للشّعر، أدبية الشّعر، نظرية الشّعر، الإنشائية، علم الأدب، علم الظاهرة الأدبية، نظرية الأدب، الإبداع، الفن الإبداعي، الأدبية، الجماليات، علم النظم والعروض، الماء الشّعري، البوتيك...[2]

و يرى محمد صالح الشّطي إنّ ثمّة عددا كبيرا من المصطلحات التي ابتكرت أصلا للدّلالة على تلك السّمات الخاصة المميّزة للأعمال الأدبية عن غيرها، فإذا حصل إجماع على تعدّد طرائق تشكيل النّص الأدبي ومخالفتها لغة الكلام العادي وانحرافها عنه، فإنّ هذه الطّرائق لم تخضع للحصر وقد أطلق عليها أسماء متباينة للدّلالة على أنّ السّمات الخاصة بالأدب يمكن التعبير عنها بلفظة الشّعرية أو الشّاعرية أو الجمالية أو الإنشائية أو الأدبية أو السّردية وما إلى ذلك، كما أنّ بعض النقاد يخصّصون بعض هذه الألفاظ للدّلالة على نوع أدبي بعينه، في حين يعمّم البعض الآخر حيث تدلّ كلّ لفظة منها على الهوية الفنية لأيّ عمل أدبي شعرا كان أم نثرا " ولعل من المفيد أن نؤكد أنّ التعميم على نحو ما يرى البعض غير سليم على اعتبار أن إنشاء علم للأدب لا يستلزم استخدام مفردة تشير إلى نمط أدبي مخصوص ففي العربية سعة تسهّل أمر نفي الاشتباه الحاصل من استخدامها، وتوفر جدلا بيزنطيا في لزوم ما لا يلزم "[3].

و لعلّ الرّأي الأقرب إلى الصّواب أنّ النقاد يختلفون في تحديد مفهوم الشّعرية كلّ حسب قناعته العلمية، فعبد الله الغذامي من النقاد الذين استبدلوا مصطلح الشّعرية بالشّاعرية حيث يقول: " وبدلا من أن نقول (شعريّة) مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو (الشّعر) ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذهن فبدلا من هذه الملابسة، نأخذ بكلمة (الشّاعرية) لتكون مصطلحا جامعا يصف (اللغة الأدبية) في النثر والشّعر، ويقوم في نفس العربي مقام (Poetics) في نفس الغربي ويشمل – فيما يشمل – مصطلحي (الأدبية) و(الأسلوبية) "[4] وقد خصّ الغذامي هذه المسألة بمبحث عميق في كتابه، فرأى فيه أنّ الإنشائية تحيل على جفاف التعبير المدرسي لذلك اتخذ مصطلح (الشّاعرية) كبديل عن (الشّعرية) حتّى يُوسّع من دائرة المصطلح وينفي

(1) ينظر: وغليسي، يوسف. الشعريات والسرديات. ص 44.

(2) المرجع نفسه. ص ص 36 – 40.

(3) اللبدي، أيمن. الشعرية والشاعرية. ص 20.

(4) الغذامي، عبد الله. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية. ص ص 21، 22.

تضييقه في جانب الشّعر، وكذلك سعيد علوش الذي يحصر مصطلح (الشّاعرية) في الفن الأدبي قائلا: " والشّاعرية، درس، يتكفل باكتشاف الملكة الفردية، التي تصنع فردية العمل الأدبي: أي الأدبية "[1].

و لفظة (الشّاعرية) ليس لها من المؤهلات الكافية لتصف أو تشير إلى اللغة الأدبية في الشّعر والنّثر، (فالشّاعرية) مشتقة عن شاعر وهي ألصق بالشّعر، وبالتالي يوجّه إليها الانتقاد نفسه الذي وجهه الغذامي إلى لفظة (الشّعرية) أي أنّ (الشّاعرية) تتوجه أيضا " بحركة زئبقة نافرة نحو الشّعر فينتفي – بهذا – الاستناد الذي اتخذه الغذامي ذريعة في تفضيله للفظة (الشّاعرية) على لفظة (الشّعرية) ليصبحا – على حدّ سواء –لصيقين بالشّعر من دون النثر"[2]، وكيف غاب عن ذهن الغذامي أنّ " الشّعر " الذي يستحضره مصطلح " الشّعرية " لا يمكن أبدا زواله عن الشّاعرية؟ فقد انتقل انتقالا اشتقاقيا من الاسم إلى اسم الفاعل، بل من النّص إلى النّاص، وهي خطيئة منهجية يرتكبها لأنه يدعو إلى قتل الناص وموت المؤلف ثمّ يمشي في جنازته! إذ يدعو إلى إحياء " الشّاعر " الثاوي في تراب الشّاعرية! على أن الشّاعر لا يتجاوز " صاحب الشّعر" كما هو الحال مع " اللابن " و" التامر"، ولكن يحسب للغذامي ترسيخه لمصطلح " الشّاعرية " موصولا بتطبيقاته النقدية البارعة والتي فتحت الباب واسعا لوصل " الشّعرية " بـ" الشّاعرية " والمزاوجة بينهما أمام مفهومين متداخلين نسبيّا[3].

و مما يصعد من إشكالية هذا المصطلح ويزيد الطين بلة أنّ البعض من النقاد يتبنى مصطلحات عديدة لهذا المفهوم ويوظف مصطلحين أو أكثر في مؤلف واحد ممّا يضع القارئ في حيرة من أمره مثل عبد السّلام المسدي الذي يتبنى مصطلح "الإنشائية" ليعبّر به عن " الشّعرية "، و" الإنشائية " مصطلح ممتد الجذور في أعماق المعجم العربي ويدلّ على البناء والخلق والبعث والشباب، كما يرتبط بالإبداع الأدبي غير المقيّد بجنس الشّعر، ولكن المسدي يعود بعد سنوات ليرتبك ويتردّد ويتراجع عن " الإنشائية " معللا ذلك بالتباسها بدلالتها التعليمية (فن الإنشاء المدرسي) والتي تؤدي إلى المداومة على التمرين اللغوي لاكتساب ملكة للأداء التعبيري الملائم للمقاصد[4] ولذلك يعود في بعض الأحيان إلى توظيف مصطلح " الشّعرية "، ولعلّ من المسوّغات التي يتخذها النقاد ذريعة لصوغ مصطلحات جديدة إبهار القارئ بترجمات متعدّدة تصعّد أزمة الاصطلاح التي يعاني منها النقد العربي

(1) علوش، سعيد. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. ط 1. بيروت، الدار البيضاء: دار الكتاب اللبناني. 1985 م. ص 127.
(2) ناظم، حسن. مفاهيم الشعرية. ص 15.
(3) ينظر: وغليسي، يوسف. الشعريات والسرديات. ص ص 68، 69.
(4) المرجع نفسه. ص ص 64 – 66.

الحديث فضلا على أنّ " التعبير عن المفهوم الغربي بآلية التعريب، وليس ذلك بدعة ابتدعوها، بل هو استمرار لتقاليد (بيت الحكمة) وعصر المأمون، حين نقل القدامى (حنين بن اسحاق، متى بن يونس، يحي بن عُدي...) كتاب أرسطو إلى " البويطيقا "[1]، وإذا كان الاختلاف في الترجمة واستحضار الكلمة العربية المناسبة والدقيقة تمهيدا لتوصيفها وتثبيتها كمصطلح قد حدث حول مصطلح " الشّعرية " فإنّ الأمر " ذاته قد حدث أيضا حتى لدى ترجمة جنس من أجناس الأدب ذاته كما حدث مع ترجمة قصيدة الشّعر الغنائي وقصيدة النثر وغيرها "[2]، ومن جهة أخرى اختلف الدارسون العرب أيضا في تحديد الإطار الذي ينتظم الشّعرية (نظرية، علم، منهج) فهي " نظرية البيان " عند الغذامي[3] وهي المنهج الإنشائي عند البعض الآخر كمحمد القاضي، كما أنها منهج على غرار المنهج البنيوي والشّكلاني عند جماعة من النقاد وعلى رأسهم محمد سْويرتي، بينما تطمح الشّعرية إلى أن تكون علما " يستخدم وسائل علم اللغة " اللسانية "، ويعتمد على المنهج الوصفي ولكنها تختلف عن علم اللغة، فهذا موضوعه اللغة بينما موضوع الشّعرية هو "الخطاب" عند لطيف زيتوني، وهذا هو الأقرب إلى منطق الشّعرية عند جمهور الدّارسين "[4]

و مجمل القول تمتاز " الشّعرية " بين كلّ المصطلحات المتراكمة بقدر وافر من الكفاءة الدّلالية والشّيوع التداولي، مما جعلها مهيمنة على ما سواها من المصطلحات التي تأتي بعدها من طراز: الشّاعرية والشّعريات والإنشائية[5]، واستنادا إلى ذلك فإنّ " لفظة (الشّعرية) مقابلا مناسبا لـ Poetics من دون محاولة خلق جدل يزيد المسألة تشابكا وتعقيدا، وربما تكون وجهة النظر هذه مستندة – فقط وببساطة – إلى أنّ لفظة (الشعرية) قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد، فضلا عن الكتب المترجمة إلى العربية، وبهذا ترسيخ لقضية توحيد المصطلح، في الوقت الذي يخبو فيه كثير من بريق البدائل الأخرى "[6]، وبعد تناول مفهوم الشّعرية وإشكالية المصطلح المترجم سيحاول البحث إيجاد صلة بين الشّعرية الحديثة والشّعرية القديمة في النقد العربي بإيجاز ودون إسهاب نظرا لتشعّب هذا الموضوع وكثرة تفاصيله.

(1) وغليسي، يوسف. الشعريات والسرديات. ص 60.
(2) اللبدي، أيمن. الشعرية والشاعرية. ص 21.
(3) ينظر: الخطيئة والتكفير. ص 7.
(4) وغليسي، يوسف. الشعريات والسرديات. ص 91.
(5) المرجع نفسه. ص 45.
(6) ناظم، حسن. مفاهيم الشعرية. ص 17.

إنّ الملاحَظ على الشّعرية في النقد العربي القديم انحصارها في مجال الشّعر، لأنّ هذا الأخير كان المظهر السّائد للإبداع الأدبي آنذاك، وبناء على ذلك انطلق مفهوم العرب القدماء للشّعر من أركان أربعة هي: اللفظ والمعنى والوزن والقافية[1]، وقد عمل النقاد آنذاك على تقديم مفهوم للشّعر عبر فترات تاريخية مختلفة وبيئات متقاربة ومتباعدة لأنه فنّ تميّز بخصائص فنية جعلته مفضلا ومحبّبا لدى الناس عامة والمهتمين بالأدب خاصة، وتبعا لذلك كثرت تعريفاتهم للشعر [2]حسب تباين العصور وملامح الإنتاج الشّعري الغالبة على كلّ عصر، وطبيعة المكوّنات الثقافية الخاصة للناقد والمنظر ولكن هذا لا يعني انعدام وجود ملامح ومقوّمات مشتركة بينهم، إذ اتفقوا على أنّ الشّعر صناعة يجب إتقانها وإجادتها.

ورد مصطلح الشّعرية في كتابات القدماء بألفاظ عديدة كصناعة الشّعر ويعدّ ابن سلام الجمحي (ت 231 هـ) من أوائل النقاد الذين تنبّهوا إلى الأمر فحاول أن يضع أسس وقواعد هذه الصّناعة إذ يقول: " وللشّعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصّناعات: منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان "[3]، ويتضح قرب مصطلح الصناعة من مصطلح الشّعرية مفهوما، إذ يعني قواعد ومعايير بناء الإبداع الأدبي، وقد كانت فرضية قدامة بن جعفر (ت 337 هـ) " منطلقا لتصوّر الشّعرية بوصفها تُحدّد أركانا للشّعر تتمثل باللفظ والمعنى والوزن والقافية "[4]، فهو من أوائل النقاد العرب ومن علماء المنطق الأرسطي الذين حاولوا تقديم تعريف شامل للشّعر قائلا: " إنه قول موزون مقفى يدلّ على معنى فقولنا " قول " دالّ على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشّعر "[5]، كما يؤكد على مفهوم الصّناعة الشّعرية وأنّ الغرض من أيّ صناعة إجراؤها على غاية التجويد والكمال، فجميع الصّناعات والمهن تصنع على طرفين: أحدهما غاية الجودة، والآخر غاية الرّداءة وحدود الطرفين بينهما تسمّى الوسائط، وكلّ قاصد ذلك إنما يقصد الطرف الأجود – في نظره – فإذا بلغ القوّة في صناعته سمّي حاذقا تامّ الحذق وإن قصّر وعجز عن بلوغ غايته تلك فكان بعيدا عنها كان ممّن ضعفت صناعته[6]، وقد كان قدامة بن جعفر من أوائل النقاد الذين حاولوا إثارة الخلاف حول حدود الشّعر وماهيته، مؤسّسا بذلك

(1) ينظر: مطلوب، أحمد. معجم النقد العربي القديم. ج 2. ط 1. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. 1989 م. ص 68.
(2) المرجع نفسه. ص 67.
(3) الجمحي، محمد بن سلام. طبقات فحول الشعراء. تحقيق:شاكر، محمد محمود. د ط. مصر: مطبعة المدني. د ت. ج 1. ص5.
(4) ناظم، حسن. مفاهيم الشعرية. ص 26.
(5) ابن جعفر، أبو الفرج قدامة. نقد الشعر.د ط. تحقيق: خفاجي، محمد عبد المنعم. بيروت: دار الكتب العلمية. د ت. ص 64.
(6) المصدر نفسه. ص ص 64، 65.

دراسة للشّعر نقدية وعلمية رائدة، في نطاق وعيه بحتمية تطوّر الأشكال الشّعرية بين مستويين أساسيين: دلالي وصوتي، فهو يحصر الشّعر في مكوّنات وعناصر أساسية أربعة هي: اللفظ والمعنى والوزن والقافية، وفيهما عنصران متصلان بالدّلالة هما: اللفظ والمعنى، وعنصران صوتيان هما: الوزن والقافية علما بأنّ اللفظ والمعنى هما عنصران مشتركان بين الشّعر والنثر وضروب التعبير كافة، وما يميّز لفظ الشّعر ومعناه هو انسجامهما وائتلافهما مع العنصرين الصّوتيين: الوزن والقافية، وهذا هو أساس الشّعرية في الشّعر بحسب الذوق النقدي القديم الذي لا يُسلم بوجود شعر دون وزن وقافية[1]، كما أنّ مفهومه للشّعر أغفل العناصر الفنية التي قرّرها الجاحظ (ت 255 هـ) عندما قال: " إنما الشّعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير "[2]، ويرى أحد النقاد أنّ تأثير قدامة في النقد كان ضئيلا لأنه لم يترك للانفعال أو للمتلقي إلا هامشا ضيّقا جدّا[3]، وعلى الرّغم من كلّ الانتقادات الموجّهة فيما بعد لهذا التعريف ووصفه بالقصور والجفاف إلا أنه لا يمكن إغفاله كبداية استند عليها النقاد فيما بعد، إذ عكس الفكر السّائد في تلك المرحلة الشّعرية، وتكاد أغلب التعريفات التي جاءت فيما بعد لا تبرح في حقيقتها عن إحدى هذه العناصر الأربعة.

و قد كان مصطلح (الشّعرية) حاضرا في نصوص من التراث النقدي العربي إلا أنّ مفهومه مختلف عما تعنيه الشّعرية بمعناها العام، مثلما ورد عند الفارابي (ت 339 هـ) وكان من بين النقاد المتأثرين بالفلسفة اليونانية، وأورد هذا المصطلح في كتابه " الحروف " مع أنه لا يحمل كلّ عناصر المفهوم الحديث للشّعرية، رغم أنه يخفي ملامح توحي بالمبدأ الأساسي لها إذ يقول: " والتوسّع في العبارة بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك في أن تحدث الخطبية أوّلا ثمّ الشّعرية قليلا قليلا "[4]، كما ظهر مصطلح الشّعرية عند ابن سينا (ت 428 هـ) وابن رشد (ت 520 هـ) وكان الأوّل يعني بها علل تأليف الشّعر التي يحصرها بالمتعة الناتجة عن المحاكاة وتناسب التأليف والموسيقى بمعناها العام، إذ يجعل المتعة والتناسب هما المحفزين على تأليف الشّعر، ولذلك فإنّ معنى لفظة (الشّعرية) في نصّ ابن سينا يتخذ منحى نفسيّا وتفسيريّا، يرتبط المعنى الأوّل بغريزة الإنسان والثاني بمعالجة أسباب جنوح الغريزة إلى ممارسة الشّعر، أمّا ابن رشد فقد

(1) ينظر: محمد، أحمد علي. " مفهوم النظم العربي والشعرية ". ص ص 155، 156.

(2) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. الحيوان. ج 3. تحقيق: هارون، عبد السلام محمد. مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي. 1965 م. ط2. ص 132.

(3) ينظر: صبحي، محي الدين. " نظرية العرب في الشعريات حتى القرن السادس للهجرة ". ص 54.

(4) الفارابي، أبو نصر. الحروف. ط 2. تحقيق: مهدي، محسن. بيروت: دار المشرق. 1990 م. ص ص 141، 142.

وردت عنده لفظة (الشّعرية) بمعنى الأدوات التي توظف في الشّعر مشككا في شعرية بعض الأقاويل التي لا تستخدم من الأدوات الشّعرية سوى الوزن[1].

و يرى حسن ناظم أنّ لفظة (الشّعرية) في النصوص السّابقة " لا تمتلك مقوّمات الاصطلاح فهي غير مشبعة بمفهوم معيّن، كما أنها لم تكرّس تماما في النصوص النقدية العربية القديمة، فضلا عن النصوص المترجمة عن أرسطو والنصوص التي شرحت كتابه (في الشّعرية)، وبهذا لا يمكننا أن نعدّها مصطلحا ناجزا ولدته الكتابات العربية القديمة "[2]، " وورد أيضا مصطلح " الشّعرية " بمعنى نظم الكلام وعمود الشّعر وهذا ما جسّدته الظروف التاريخية والحضارية التي نصّت على وضع قوانين وشروط تشلّ حركة الإبداع "[3] وهو ما يسمّى بنظرية عمود الشّعر الذي حدّده المرزوقي (ت 421 هـ) في سبعة مبادئ كان قد عدّها الآمدي (ت 370 هـ) ووضّحها القاضي الجرجاني (ت 392 هـ)، إذ يقول المرزوقي: " إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحّته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف – ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات – والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما – فهذه سبعة أبواب هي عمود الشّعر، ولكلّ باب منها معيار "[4].

و قد كانت هذه المبادئ التي سطرها " المرزوقي " والمعايير المتنوعة المنسوبة لكل مبدأ بمثابة خطوط حمراء يمنع الشّاعر من تجاوزها لأنها تحقق جمال القصيدة العربية ومن لزمها وبنى شعره عليها فهو عندهم المفلق المعظم والمُحسن المقدّم ومن لم يجمعها كلها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان والإجماع على هذه المبادئ مأخوذ به ومُتبع نهجه حتى الآن [5]، ويبدو من قول المرزوقي أنّ الشّاعر يقول والمتلقي يفهم دون عناء ومكابدة استنادا للمبادئ المذكورة سابقا وهي تمثل أصول الشّعرية العربية، كما أنه حدّد الأصل في مجالات الاستخدام فالأصل في لفظ الشّعر أن يكون جزلا والمعنى شريفا والوصف صائبا، والتشبيه قائما على المقاربة والاستعارة متناسبة وأجزاء

(1) ينظر: ناظم، حسن. مفاهيم الشعرية. ص 12.

(2) المرجع نفسه. ص ن.

(3) بن مبروك، خولة. " الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم ". ص 364.

(4) شرح ديوان الحماسة. ط 1. تحقيق: الشيخ، غريد وشمس الدين، إبراهيم. ج 1 و2. بيروت: دار الكتب العلمية. 2003 م. ص 10.

(5) المصدر نفسه. ص 12.

النظم ملتحمة والعناصر مؤتلفة وهي " كلها قواعد، وما جاء به المحدثون أمثال أبي تمّام على صعيد الاستعارة فيُعدّ استخداما... بمعنى آخر أراد المرزوقي أن يضع تصوّرا لتحديد السّمات الشّعرية للقديم، فوضع نظرية تقيس الشّعر المحدث بالشّعر القديم... ثم جاء البنيويون ففسروا الشّعر بالشّعر"[1]، وتنطوي هذه النظرية على تحديد الشّعر بعناصر تكوينية تتمثل في شرف المعنى وصحّته وجزالة اللفظ واستقامته والملاحظ أنّ عنصري المعنى يتقابلان مع عنصري المبنى، فجزالة الأسلوب تقابل شرف المعنى، واستقامة اللفظ تُوازي صحّة أداء المعنى، وعناصر جمالية تتمثل في الإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه، وعناصر إنتاجية تكمن في غزارة البديهة وسرعة استجابة الشّاعر للمؤثرات الخارجية والفرادة للتعبير عن كثرة الأمثال السّائرة والأبيات الشّاردة والمبتكر الفريد من الصّور كدليل على قوّة خلق الشّاعر واستقلاله عن سابقيه، وقدرته على تطوير التراث وطبعه بطابعه[2].

و يؤكد القاضي الجرجاني على أنّ العرب كانت تسلك هذه الطريقة في نظم الشّعر ولا تتعدّاها قائلا: "وكانت العرب إنما تفاضل بين الشّعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحّته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السّبق فيه لمن وصف فأصاب وشبّه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، و لم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفلُ بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشّعر ونظام القريض "[3] فهي تمثل " القواعد الفنية الصحيحة لقول الشّعر، بحسب ما يرونه من أسرار الجمال الفني في الأدب، وهذه القواعد شاملة للمعنى، واللفظ، والصّور الفنية وأسلوب الشّعر، يحدد أولئك جميعا تحديدا منطقيا دقيقا لا ينبغي للشّاعر أن يخلّ بشيء منه وإلا اعتبر خارجا عن عمود الشّعر العربي أو بمعنى آخر أنه خرج على قواعد الشعر العربي وفنيته وطبيعته وحينئذ يكون بعيدا عن الذوق العربي واستحسان الناس له "[4]، وممّا لا شكّ فيه أنّ عناية عمود الشّعر بالجزئيات دون رسم معالم شاملة لأسرار الجمال الفني قد ضيّق أمام الشّاعر العربي فرصة التجديد والابتكار في غير جزئيات التعبير، ممّا جعله محصورا في دائرة المعاني الجزئية وحدود الصّنعة اللفظية، لذلك كان معظم الشّعر العربي قوالب تتكرّر داخل الإطار العام للقصيدة ولا سيما في جزئيات التعبير التي حصر عمود الشّعر ميدانها، ممّا حتم على الشّعراء أن يوجّهوا طاقاتهم ناحية المعاني

(1) محمد، أحمد علي. " مفهوم النظم العربي والشعرية ". ص 163.

(2) ينظر: صبحي، محي الدين. " نظرية العرب في الشعريات حتى القرن السادس للهجرة ". ص ص 55، 56.

(3) الوساطة بين المتنبي وخصومه. ص 38.

(4) هدارة، محمد مصطفى. مشكلة السرقات في النقد العربي. ص 189.

الجزئية والصّنعة اللفظية، فوقع التّوارد والتشابه الشّديد في أسلوبهم، ومن هنا يمكن القول إنّ عمود الشّعر كان أساسا هامّا قامت عليه فكرة السّرقات في الشّعر العربي[1] وهي في نظر البعض تنطلق من معايير فوقية متعالية تلزم الشّاعر بالنسج على منوال السّابقين ليكون شعره جيّدا، وللبرهنة على شاعريته، ومن حاد عنها فهو عرضة للحط من قيمة شعره وشاعريته، ممّا يعكس النظرة الشّكلية للقدماء في فهم شعرية النص حيث لم تتجاوز حدود اللفظ ومفاهيم البلاغة القديمة[2]، فضلا على أنّ عمود الشّعر الذي كان " ممثلا للأسس الشّعرية العربية... لم تكن تستند إلى أساس شمولي يصف أبواب عمود الشعر في انتظامها داخل القصيدة، لقد كانت قضية عمود الشعر إرهاصا متقدّما بوضع أسس علمية تفسّر الإبداع الشّعري "[3]

و قد كان لعبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) موقفا نقديا معارضا لنظرية "عمود الشّعر" فنقض " الكثير من الأسس التي قام عليها عمود الشعر، وحرّر الشّعرية العربية من قيده، ولذا يمكننا القول إنّ الجرجاني لا يقف عند حدود النظم وإنما ميّز بين نظم ونظم "[4]، والجدير بالذكر أنّ القرآن الكريم كان دافعا جعل الكثير من العلماء يبحثون ويؤلفون حول سرّ إعجازه أهو في اللفظ أم في المعنى، وتبعا لذلك انقسموا إلى حزبين وكلّ حزب يحاول الإتيان بالحجج والبراهين حتى يثبت صدق دعواه إلى أن جاء عبد القاهر الجرجاني بنظريّته في النظم، فحاولت استنباط قوانين الإبداع عامّة والإعجاز خاصّة، كما وضعت أساسا صحيحا للبلاغة باستثمار اللفظ والمعنى على حدّ سواء متجاوزة إشكالية البلاغيين[5] وكأنه جمع بين الرأيين منتهيا إلى أنّ سرّ الإعجاز كامن في النظم أي في علاقة اللفظ بالمعنى، وبالفعل لم تعد هذه القضيّة بعده تأخذ ذلك الصّدى العميق في مباحث النقاد، مهتديا " إلى أنّ القيمة لا تتصل بالكلمة ولا بالمعنى بصورتيهما المنفردة، وإنما تكمن قيمتهما في السّياق الذي تردان فيه "[6] فيقول: " واعلم أن ليس النّظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نُهجَتْ فلا تزيغ عنها، وتحفظ

(1) ينظر: هدارة، محمد مصطفى. مشكلة السرقات في النقد العربي. ص 191.

(2) ينظر: سعدون، محمد. " تأثر الشعرية العربية بالمناهج الغربية الحداثية ". ورقلة: جامعة قاصدي مرباح. الملتقى الدولي الأول في المصطلح النقدي. 9، 10 مارس 2011 م. ص 149.

(3) ناظم، حسن. مفاهيم الشعرية. ص 26.

(4) بن خليفة، مشري. الشعرية العربية. ص 20.

(5) المرجع السابق. ص 26.

(6) محمد، أحمد علي. " مفهوم النظم العربي والشعرية ". ص 148.

الرّسوم التي رُسِمَتْ لك فلا تخلّ بشيء منها "[1].

و قد أوجز الجرجاني معنى النظم بعبارة تحمل دلالة جديدة، فالنظم توخي معاني النحو والعمل على وفق قوانين علم النحو وأصوله، كما أنّ نظريته تتموقع في إطار علاقة جديدة هي مبعث جدتها من خلال الرّبط بين النظم والنحو، ولهذا يكون الطريق إلى استنباط القوانين الإبداعية يسيرا ومثيرا في الوقت ذاته، نظرا للمعنى المتمخض عن العلاقة النظم- النحو، فليس المقصود بالنحو " القوانين التي تضبط اللغة وتؤدي إلى سلامة العبارة اللغوية... وإنما غرضه إيراد المعنى الحسن في اللفظ الحسن المتصفين بصفة الفصاحة والبلاغة "[2] وإذا طابقت تلك الدّلالة المقصود ومقتضى الحال صحّت البلاغة وهذا يعني أنّ لا عبرة بقوانين النحاة ، والشّعر – حسب الجرجاني – لا يستمدّ تأثيره أو شعريته من وزنه وقافيته أو معناه، بل يستمدّه من النظم، وبهذا بدا الناقد مختلفا عن غيره من النقاد الآخذين بعمود الشّعر، ذلك أنه يدعو إلى نقد النصوص من الدّاخل بالتغلغل بين تراكيبها متجاوزا المعايير السّائدة آنذاك، فلم يعد الوزن ذا حظوة كبيرة في نظره ولا يعتمد عليه في تحديد الشّعرية قائلا: " وليس في الإمكان أن يشكّ عاقل إذا نظر أن ليس ذلك في الألفاظ وإنما الذي يتصوّر أن يكون مقصودا في الألفاظ هو الوزن وليس هو من كلامنا في شيء لأنا نحن فيما لا يكون الكلام كلاما إلا به وليس للوزن مدخل في ذلك "[3].

و عليه فإنّ شعرية الجرجاني هي شعريّة النظم والكتابة[4]، وإذا كان النظم هو سرّ الشّعرية فالمجاز هو سرّ النظم[5].

و لعلّ الجرجاني قد أسّس في وقت مبكر معايير للشّعرية لم يكن للعرب عهد بها آنذاك، شعريّة لا يقرّرها الاحتكام إلى العناصر الخارجية كالقافية أو الوزن أو المعنى، بل تنبثق عن صياغة النص الشّعري على شكل محدّد دون سواه " وهذا يحيلنا إلى خطوة متقدّمة نحو الشّعرية والتي تناولها عبد القاهر الجرجاني في كتابيه ' أسرار البلاغة ' و' دلائل الإعجاز ' كإشارات لا كعلم قائم بذاته، ليأخذها النقاد المحدثون بالدّراسة والتحليل "[6]، إذ أخذوا يربطون بين الأفكار التي انتهى إليها

(1) الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز. ص 122.
(2) ناظم، حسن. مفاهيم الشعرية. ص ص 27، 28.
(3) المصدر السابق. ص ص 354، 355.
(4) بن خليفة، مشري. الشعرية العربية. ص 21.
(5) ينظر: أدونيس، علي أحمد سعيد. الشعرية العربية. ط 1. بيروت: دار الآداب. 1985 م. ص 46.
(6) بن مبروك، خولة. " الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم ". ص 365.

الجرجاني في كتابه ' دلائل الإعجاز ' ومباحث الدّارسين الغربيين الذين تناولوا الحديث عن الدّلالة والسّياق[1]، وإذا كانت نظرية النظم عند الجرجاني في نظر بعض النقاد نظرية لغوية تضاهي النظريات البنيوية الحديثة لما انطوت عليه من أفكار فإنّ البعض الآخر يرى أنّ تقاطع ' النظم ' مع ' الشّعرية ' في جملة من النقاط المشتركة، " كتجاوز التجزيء إلى الخطاب الشّامل وتعالق البنى وتهميش العنصر الخارجي المفرد (الوزن في الشعر مثلا)، وتوخي التركيب النحوي في التأليف...فإنه من الغلو القول بأنّ النظم هو الشّعرية، إنّ الشعريين الغربيين أنفسهم يحاولون جاهدين أن يقصوا شعرية أرسطو من مفهومهم، وأن يقطعوا صلتهم بكتابه الذي لا يعدو أن يكون كتابا في المحاكاة عن طريق الكلام، لا في نظرية الأدب كما يُتوهم، فكيف بنظرية النظم ؟![2]

و رغم ذلك فقد كانت نظرية النظم الجرجانية مركز إلهام وتطوير للكثير من الأفكار اللاحقة كمحاولة أدونيس التصريحية التعرّف على شعريّة النص الأدبي من خلال تفتيق نواة النظرية الجرجانية في النظم، واعتماد محاولته على التمييز بين وظائف الكلام وتصنيفها إلى ثلاث وظائف: إخبارية وبرهانية وتخيّلية[3]، بل " إنّ لوتمان يقول – كما قال الجرجاني قبله – إنّ دلالة العنصر الواحد قد تكون في سياق مناقضة لدلالته في سياق آخر...فقد حاول عبد القاهر الجرجاني، في النقد العربي، الوصول بالتحليل النظمي إلى درجاته القصوى وكشف من خلال تحليله أبعادا باهرة للخلق الأدبي "[4].

و المتتبّع لمسار " الشّعرية " في التراث النقدي يتجلى أمامه إضافة إلى أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز كتاب " منهاج البلغاء وسراج الأدباء " لحازم القرطاجني (ت 684 هـ) الذي يتموقع في عمق الدّراسات المغايرة لأسلاف هذا الناقد، على أنّ الملفت للنظر في أبحاث البلاغة العربية المغربية والأندلسية هو الاتجاه الجمالي المنطلق من القواعد العامة لتفسير الجمال الفني اللفظي في خطاب معيّن[5].

و حازم القرطاجني ناقد متعدّد مناحي الثقافة، وهو عند دارسيه خاتمة للجهود المبتكرة في

(1) ينظر: محمد، أحمد علي. " مفهوم النظم العربي والشعرية ". ص 150.

(2) وغليسي، يوسف. " تحولات "الشعرية" في الثقافة النقدية العربية الجديدة ". ص 26.

(3) ينظر: ناظم، حسن. مفاهيم الشعرية. ص 29.

(4) أبو ديب، كمال. في الشعرية. ط 1. لبنان: مؤسسة الأبحاث العربية ش. م . م. 1987 م. ص 18.

(5) ينظر: بومزبر، الطاهر. أصول الشعرية العربية – نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري. د ط. الجزائر: المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية. وحدة الرغاية. 2007 م. ص 13.

النقد العربي القديم، و لم يتقدّم النقد خطوة بعده عدا في عصر النهضة، كما أنه ناقد شاعر وهذا يعني أنّ نقده للشّعر قرين خبرته به ومعاناته له، مع حذقه مناهجه وأسراره[1]، وقد ترك بكتابه أكمل محاولة لتأصيل الشّعر وتنظيره في التراث رغم ضياع جزء من جسد هذه المدوّنة لأنه " ثمرة النضج الأخير الذي امتزجت معه الجهود العقلية والنقلية لنقد الشعر عند العرب، أو الجهود الخاصّة بعلوم العرب التي صاغها البلاغيون واللغويون، وعلوم الأوائل التي طرحها شُرّاح الفلسفة اليونانية ومفسّروها. أضف إلى ذلك أنّ كتاب حازم القرطاجني هو الحلقة الأخيرة من حلقات الدّفاع عن الشّعر...الذي ارتفع بقيمة الشعر إلى الدّرجة العظمى "[2]، ويكشف الكتاب عن بعض أصوله الفلسفية التي ترجع إلى كتابات أبي علي بن سينا شارح كتابي الشّعر والخطابة لأرسطو، فهو استثناء فريد في القرن السّابع للهجرة الذي يُعدّ جانبا من مرحلة انحدار في التاريخ العربي ولا يشبهه فيما وصل إليه من إنجاز سوى مقدّمة ابن خلدون (ت 808 هـ)[3]، و لم يتعامل حازم القرطاجني مع مصطلح الشّعرية كمنهج نقدي بوجه مباشر وإنما كمكوّن شعري وظاهرة فنية وجوهرية لصناعة اللغة الشّعرية ولكن هذا لا يقلل من جهده كناقد، خصوصا عندما نظر إلى الشّعرية على أنها مجموعة من القوانين والقواعد التي تضبط عملية الصّناعة الشّعرية وتكسبها خاصّيتها وسماتها المحدّدة، فكلّ عمل لغوي لا يخضع إلى تلك القوانين، إنما هو بمثابة كلام ليس فيه من الشّعر سوى الوزن والقافية[4].

و لقد كانت أهداف القرطاجني الرّئيسية إقامة علم للشّعر المطلق ذلك العلم الذي كان ابن سينا يحلم بتحقيقه قبل قرنين من الزّمان تقريبا، وهي أفكار تتصل بوضع الشّعر تعميما في مطلق الزمان والمكان، فاختار سبيل أرسطو التجريبي في التعامل مع المعطيات كما اختار نهجه في الانتقال من ملاحظة المعطيات الملموسة إلى صياغة القوانين الكلية للعلم بالشّعر[5]، " حيث رأى إمكانية

(1) ينظر: المومني، قاسم. "الشعرية في الشعر– دراسة معاصرة في مادة نقدية قديمة". مجلة فصول. مج 7. العددان 3 و4. أبريل، سبتمبر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1987 م. ص 75.

(2) الإبراهيم، نوال. " طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني ". مجلة فصول. مج 6. العدد 1. أكتوبر– نوفمبر– ديسمبر. ج 1. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1985 م. ص 83.

(3) المرجع نفسه. ص ن.

(4) ينظر: أبو حميدة، محمد صلاح زكي. دراسات في النقد الأدبي الحديث "قضايا الشعرية عند حازم القرطاجني". غزة: جامعة الأزهر.2006 م. ص 10.

تمت www.mohamedrabeea.com/books/book1_6547.doc

زيارة الموقع يوم: 12 / 2 / 2014 م.

(5) المرجع السابق. ص 84.

تمخض وجهات نظر جديدة من خلال مواشجة تراثه النقدي وثقافته الفلسفية المتمثلة بـــالتنظيرات الأرسطية من خلال شروح الفارابي وابن سينا "[1]، ويبدو أنّ ثورة حازم القرطاجني على الموجـــود وقطيعته مع الماضي غير رافضة لاستثمار أعمال المتقدمين فكان من جملة المتـــأخرين الـــذين إن لم يضيفوا فقد غيّروا النظرة القديمة[2]، إذ عرّف الشّعر تعريفا جديدا وتحدّث عن حدّه وطبيعته المميّزة مستخدما مجموعة من المصطلحات قائلا: " الشّعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبّب إلى النّفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتُحْمَلَ بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصوّرة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكلّ ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب. فإنّ الاستغراب والتعجب حركة للنّفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها "[3].

و الملاحظ أنه جمع في هذا التعريف بين الرّؤيتين العربية واليونانية للشّعر مختلفا عن غيره من النقاد والبلاغيين العرب الذين كانوا يعرّفون الشّعر تعريفا عروضيا لغويا فحسب، فوضع حدّه لماهية الشّعر في إطار من ماهية الفنّ بعامة، مركّزا تركيزا خاصّا على الأداة في الشّعر العربي خصوصـــا[4] مؤكدا أنّ " الشّعر كلام مخيل موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. والتئامه مـــن مقدمات مخيّلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها – بما هي شعر – غير التخييـــل "[5]، " ولا يتوقف حازم من أدوات الشّعر وعناصره اللغوية والفنية غيرالوزن والقافية فحسب، بل يضـــيف إلى تعريفه تأكيد عنصر أساسي من عناصر الكتابة الشّعرية هو عنصر " تأليف الكـــلام " أي كيفيـــات الاستخدام الشّعري للألفاظ والعلاقات اللغوية وطرائقه "[6]، ومن أهمّ المصطلحات التي استخدمها في حديثه عن حدّ الشّعر: المحاكاة والتخيّل، والتخييل والقوة المتخيلة أو المخيلة، ولعلها مقاربة شمولية للشّعرمن خلالها " لا ينفي إمكانية اشتمال الأقوال النثرية على شعريّة ما من خلال حضور التخييل والمحاكاة "[7] وكلما تجلت هذه الخواص المتعلقة بالخطاب الشّعري كان منسجما مع بنيته التي يتصوّر الشّاعر بلوغها واستساغ المتقبل خطابه بذوق واع أو غير واع، ولو شُرح التعريف لألفيناه يحـــيط

(1) ناظم، حسن. مفاهيم الشعرية. ص 32.

(2) ينظر: بومزبر، الطاهر. أصول الشعرية العربية. ص 14.

(3) القرطاجني، حازم. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص 71.

(4) ينظر: الإبراهيم، نوال. " طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني ". ص 85.

(5) المصدر السابق. ص 89.

(6) المرجع السابق. ص 85.

(7) ناظم، حسن. مفاهيم الشعرية. ص 31.

بالقيود الفنية أو الجمالية للعمل الشّعري في دلالته وبنيته وأسلوبه وطريقته[1]، لأنه " خطاب نـــوعي لفظي يتميّز بتقيّده بالبنية الوزنية، والوقفات الختامية المتماثلة، والمجسدة في تركيبات نظمية للدّلالـــة على أشياء عبر المحاكاة و التخييل قصد إثارة إعجاب المتقبل، وحمله على الأخذ بما يراه الشّـــاعر أو يعتقده"[2].

أمّا المحاكاة فهي ناجمة عن تأثره بترجمات ابن سينا والفارابي لكتاب " فنّ الشّعر " لأرســـطو " فالشّاعر ينقل العالم أو يصوّره في قصيدته. قد يكون هذا العالم خارجيا يتصل بالكائنات والأشياء والظواهر، وقد يكون داخليا يتصل بمشاعر الشّاعر وانفعالاته إزاء هذه الظواهر والأشياء ولكنـــه في كل الأحوال عالم ليس من صنع الشّاعر أو خلقه، بل هو عالم سابق على وجود الشاعر، ولا يملك الشّاعر إزاءه سوى محاكاته "[3]، وتمثل المحاكاة في نظر حازم دور الوسيط الذي يربط بين الموجودات الموصوفة وموضوع أو نصّ الخطاب الشّعري، وكلما حسُنت محاكاة الشّيء بصفاته أو بشيء آخـــر كان الخطاب أجمل والتصوير أوضح وألمع بفعل ما يمكن أن يحدثه في النص فتنعكس تلك الصّور على نفس المتلقي[4] وأردأ الشّعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، يتضح فيه الكذب ويخلو مـــن الغرابـــة[5] و" يشكل الخيال الأساس الثالث في النظرية النقدية عند حازم القرطاجني بعد حدّ الشّـــعر وأســـس إبداعه. ولا يعني ذلك الترتيب مطلقا الفصل بين هذه الأسس فطبيعة البناء النقدي أن تتظافر أسسه أو مبادئه في القيام به دفعة واحدة. دونما فصل بينها أو تفضيل لبعضها على الآخر "[6]، ولا شك في أنّ مصطلح التخييل من أكثر المصطلحات النّقدية استعمالا عند حازم القرطـــاجني، كونـــه أحـــد الخصائص الفنية المميزة للغة الأدبية بوجه عام والشّعرية بوجه خاص، وتبدو القضية الأساسية في أثر التخييل في إنتاج الشّعرية في الشّعر أو الأدب نظرا لهيمنته على عناصر العملية الشّعرية وتلقيها، كما تتداخل معه وتناظره مصطلحات أخرى مثل المحاكاة والتخيل والقـــوة المخيّلـــة والقـــوة المتخيّلـــة وغيرها[7].

(1) ينظر: بومزبر، الطاهر. أصول الشعرية العربية. ص 54.

(2) المرجع نفسه. ص 57.

(3) الإبراهيم، نوال. " طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني ". ص 85.

(4) المرجع السابق. ص 66.

(5) ينظر: القرطاجني، حازم. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص 72.

(6) الخطيب، صفوت عبد الله. " الخيال.. مصطلحا نقديا بين حازم القرطاجني والفلاسفة ". مجلة فصول. مج 7. العددان 3 و4. أبريل – سبتمبر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1987 م. ص 62.

(7) ينظر: أبو حميدة، محمد صلاح زكي. " قضايا الشعرية عند حازم القرطاجني ". ص ص 16، 17.

و الجديد في رأيه إصراره على جعل التخييل وسيلة للتواصل بين مبدع الشّعر ومستقبله فهو وسيلة اتصال بينهما ولولاه لظلت القصيدة صورا ميّتة لا تجد طريقا إلى تمثلها والانفعال بها[1] ولذلك يقول حازم: " والتخييل أن تتمثل للسّامع من لفظ الشّاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصوّرها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رويــة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض "[2] ويفهم من هذا القول أنّ التخييل يرتبط بالجانب النّفسي لــدى المتلقي، لأنّ عملية التخييل هي عملية استجابة نفسية أو إدراكية لمؤثر أو أكثر انطوت عليه الصّناعة الشّعرية أو عملية إيهام تخادع المتلقي وتحرّك قواه وتثيرها فيــذعن المتلقــي للشّــعر ويســتجيب لمخيّلاته[3].

و التخيل مرتبط بالجانب الإبداعي بالدرجة الأولى فهو يعني عند حازم القــوة الإدراكيــة الفاعلة لعملية المزج بين الأشياء وإدراك العلاقات الظاهرة والكائنة فيها، أمّا التخييل فيرتبط بالجانب التأثيري بالدّرجة الأولى وتحريك النفس لمقتضى الكلام، ويمكن التفريق بينهما بالقول بأنّ التخيّل هو فعل المحاكاة في تشكله و التخييل هو ذلك الأثر المصاحب لهذا الفعل بعد تشكله، وهكــذا شمــل تعريف حازم للشّعر العناصر الأربعة التي تُعدّ أساسا للفنّ والإبداع وهي العالم المُدرَك خارجيّا كان أو داخليّا، والفنان الذي يتأثر بهذا العالم وينفعل به والعمل الفني المتولد نتيجة علاقة الفنــان بعالمــه ورابعها المتلقي الذي يتوجّه إليه العمل الفني فيؤثر فيه[4]،وقد اقترب القرطاجني أكثر مــن مفهــوم الشّعرية حين لمّح إلى إمكانية اشتمال النثر على عناصر الشّعرية لتوافر عنصري التخييل والمحاكاة فيه وعليه في هذه الحالة إثارة الإغراب و التعجيب في نفس السّامع، وتتعلق ألمعيّة القرطاجني في تصنيفه لعناصر أيّة رسالة لفظية، و يتواشج هذا التصنيف مع ما توصّل إليه ياكوبسون في مجال اللســانيات الحديثة إذ يقول حازم: " والأقاويل الشّعرية أيضا تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات... وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه أو ما يرجع إلى القائل أو ما يرجــع إلى المقول فيه، أو ما يرجع إلى المقول له..."[5].

و لعلّ حازما يشكل استثناء نسبيا طريفا يمكن الوقوع عليه من خلال حديثــه عــن " الأقاويــل

(1) ينظر: الخطيب، صفوت عبد الله. " الخيال.. مصطلحا نقديا بين حازم القرطاجني والفلاسفة ". ص ص 62، 63.
(2) القرطاجني، حازم. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص 89.
(3) ينظر: أبو حميدة، محمد صلاح زكي. " قضايا الشعرية عند حازم القرطاجني ". ص17.
(4) ينظر: عصفور، جابر. مفهوم الشعر – دراسة في التراث النقدي. ط 5. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1995 م. ص 159.
(5) القرطاجني، حازم. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص 346.

الشّعرية " في نطاق التخييل، حيث يصرّح بحدّ الشّعرية ويخترق حيّزا يسيرا من مفهومها الحديث[1] حين يقول في معرض مناقشته بعد تعريضه بمن يظنّ " أنّ الشّعرية في الشّعر هي نظم أيّ لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه أيّ غرض اتفق على أيّ صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع، وإنما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى قافية "[2] وقوله أيضا: "وليس ما سوى الأقاويل الشّعرية في حسن الموقع من النفوس مماثلا للأقاويل الشّعرية. لأنّ الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينحى بها نحو الشّعرية لا يُحتاج فيها إلى ما يُحتاج إليه في الأقاويل الشّعرية، إذ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته "[3] "وخلاصة أطروحة حازم في طموحها إلى تأسيس علم للشّعر أنّ الشّعرية تتجاوز الإطار الإيقاعي الخارجي (الوزن والقافية) إلى إطار بلاغي أشمل (التخييل) لتميّز بين كلام مخيّل غير موزون (لكنه جدير بتسمية الأقاويل الشّعرية وهو تمهيد بسيط لشكل من أشكال شعريّة النثر)، وكلام موزون خال من التخييل (يظل محروما من صفة الشّعرية)"[4]، وكانت رؤيته الشّعرية في الشّعر والنثر موازية إلى حدّ كبير للشّعريات المعاصرة كتصوّره مثلا لمعمارية القصيدة الذي يحمل في طيّاته رؤية بنيوية حديثة[5] مع الإشارة إلى أنّ شعريته محيطة بجوانب العمل الأدبي متحرّكة على مستوى السّطوح والأعماق فعلى المستوى الأول تتناول البنية اللغوية وعلاقاتها النحوية المتشابكة والمتقاطعة، أمّا على مستوى الأعماق فتكشف عن الأبنية الدّلالية الكبرى والأبنية الصّغرى وما يقوم بينهما من تلاحم دلالي وتركيبي يضمن تماسك النص ووحدته[6].

و لعلّ الرّأي الأقرب إلى الصّواب أنّ الشّعرية لم تكن غائبة عن الفكر النقدي العربي القديم بل كان مفهومها يراود أذهان النقاد آنذاك، وإن لم يكن المصطلح بتقيّداته الحالية المعروفة اليوم ويمكن القول إنّ الشّعرية تقلبت على أرضيّات نقدية كثيرة فاكتسبت خصائصها التنظيرية والنقدية على الرّغم من عدم وجود نظرية متكاملة ناضجة يتحدّد من خلالها مفهوم الشّعرية العربية، وهذا لا يعني إنكار وجودها في التراث العربي النقدي بتسميّات عديدة كالصّناعة وعمود الشّعر ونظرية النظم والقول بالتخييل والتأليف، ومن الضروري الاعتراف بأنّ جهود النقاد القدامى كانت الأساس في

(1) ينظر: وغليسي، يوسف. " تحولات ' الشعرية ' في الثقافة النقدية العربية الجديدة ". ص ص 26، 27.

(2) القرطاجني، حازم. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص 28.

(3) المصدر نفسه. ص 119.

(4) وغليسي، يوسف. " تحولات ' الشعرية ' في الثقافة النقدية العربية الجديدة ". ص 27.

(5) ينظر: أبو حميدة، محمد صلاح زكي. " قضايا الشعرية عند حازم القرطاجني ". ص 32.

(6) المرجع نفسه. ص 42.

انطلاق النقاد المحدثين نظريا وتطبيقيا، من خلال تمثلهم لجهود السّابقين وآرائهم التي تضمّنتها مؤلفاتهم فكانت مرجعا أساسيا للمحدثين أخذوه بالدراسة والتحليل واستنباط قواعد الشّعرية مصنفين إياها علما قائما بذاته، ويبدو أنّ حازما كان المرجعية الأكيدة للشّعريات الحديثة انطلاقا من رؤيته التي أحدثت تحوّلا في تحديد أسس الشّعرية العربية مستندا في ذلك إلى النص ومادته بعيدا عن الأحكام القبلية، وعند التلفظ بالشّعرية العربية فلا بدّ أنّ القصد منها معنيان:الشّعرية العربية التقليدية في تجلياتها الأولى، والشّعرية العربية الحديثة أو المعاصرة في تجلياتها اللاحقة.

د- الشّعرية العربية الحديثة:

إنّ تناول الشّعرية العربية الحديثة يفرض طرح جملة من الإشكاليات لعلّ أهمّها:

- فيم تختلف الشّعرية العربية الحديثة عن الشّعرية العربية القديمة؟ وهل ظلت الشّعرية العربية مقيّدة بنظرية " عمود الشّعر " أم تخلت عنها؟

تختلف الشّعرية العربية الحديثة عن الشّعرية العربية القديمة من حيث اتساع مفهوم مصطلح " الشّعرية " لأنها ترتبط بالغرب من جهة أولى، فضلا على أنّ الشّعرية الحديثة مغايرة للقديمة كونها وسّعت من مجال دراستها لتشمل أنواع الخطاب الأدبي، و لم تبق منحصرة في دراسة الشّعر واستنباط قوانينه كما كانت بدايات الشّعرية العربية القديمة من جهة ثانية، و لم تعد الشّعرية العربية مقيّدة بنسق نظريّة " عمود الشّعر" لأنّ الحداثة أسقطت النموذج وأعادت قراءة التجربة الشّعرية المعاصرة في ضوء إعادة النظر بمعنى الشّعرية نفسها، فالتغيير الحادث معبّر عن تراكمات مكبوتة داخل الشّعرية العربية لتأسيس أشكال جديدة تنهض بمعرفتها ولغتها الخاصّة، والاختراق الذي حدث أوّلا " كان على مستوى الرّؤية التي انفجرت من داخلها، وانشطرت بانشطار الصّراع القائم اجتماعيا وإبداعيا، ووقع التحوّل من حقل "الرّؤية" إلى "الرؤيا" ومن "الواقع" إلى "الحلم" ومن"الخطابة" إلى "الكتابة". ومن ثم فالاختلاف... ما بين نظرية العرب في (الشّعريات) وما بين نظريات الشّعرية العربية الحديثة هو اختلاف بنوي، اختلاف في النسق، في النظام "[1]

و يمكن القول إنّ القرن التاسع عشر الميلادي شهد ظهور المناهج العلمية التي عرفتها مختلف العلوم والتخصّصات وانبهر الأدباء بها وحاولوا تطبيقها في ميدان الأدب، ممّا أدّى إلى إنتاج نظريات وعلوم جديدة كاللسانيات، فتأثرت الشّعرية الغربية الحديثة بهذا العلم وانعكس ذلك مباشرة على

(1) بن خليفة، مشري. الشعرية العربية. ص 25.

الشّعرية العربية، وتبعا لذلك ظهرت مؤلفات عديدة حاول النقاد العرب من خلالها تحديد مفهوم الشّعرية وقوانينها ومختلف المراحل التي مرّت بها، ولكي تحدّد بعض ملامح الشّعرية العربية الحديثة لا بدّ من التوقف عند بعض النقاد العرب المحدثين الذين مثلوها، محاولة للوقوف على نظرهم واختلاف منهج وكيفية دراستهم للموضوع، ومن بين هؤلاء أدونيس أحمد سعيد وكمال أبو ديب.

1- شعريّة أدونيس:

يُعدّ " أدونيس " من أبرز الأقلام الأدبية العربية على الصّعيدين الإبداعي والنقدي وعلى الصّعيد الفكري لأنّ أعماله النقدية تأخذ صبغة فكرية، وتجمع أعماله الإبداعية أو النقدية بين عدّة خصائص كالعمق والجدّة والجرأة وطول النفس، وبقدر تمثيله الشّعرية العربية في طبيعتها الإبداعية يمثلها أيضا على المستوى النقدي، فهو من أبرز المتتبّعين لقاطرة الشّعرية العربية في أعماله النقدية كما يُعدّ من أبرز المؤثرين في الحساسية الشّعرية، وتتراوح جهوده النقدية ما بين مراجعة ومقترح نظرية [1] كما ألف أدونيس مجموعة من المؤلفات تُمتّ إلى موضوع الشّعرية بصلة في شكل ما أسماه البعض " بالمنجز المجتمع المبعثر"[2] كما هو الحال في ' سياسة الشّعر'، 'الشّعرية العربية '، ' مقدّمة للشّعر العربي '، و' الثابت والمتحوّل ' الذي يكاد يكون المحور الجوهري الذي يتحرّك حوله موضوع الشّعرية العربية عنده، فهو أبرز ممثل عربي نظري غالبا لاتجاه شعريّة الشّعر إذ يجعل " ' الشّعرية ' هاجسا مركزيا لجهوده التنظيرية تحدوه رغبة ظاهرة في محاولة فهمها فهما ذاتيا مستقلا، يأبى التبعية العمياء لمرجعيّة هذا المصطلح الغربي، حتى إنك لا تراه – أبدا – يقرن المصطلح العربي برديفه الأجنبي كما يفعل جمهور النقاد الجدد، بقدر ما يهوى أن يصدر عن ممارساته الشّعرية وتصوّره لماهية الشّعر، بعيدا عن الحدود الأدبية الأخرى التي تحدّ الحقل الشّعري "[3].

و لعلّ أدونيس بدأ من حيث انتهى الشّكليون فعرف بعض مقولاتهم في وقت مبكر وتبنى موقفهم في تفجير اللغة وتشظي دلالاتها وفتح آفاق النص وإشراك القارئ فعليا في تلقيه وفي تفسيره مع قبول تعدّد القراءات من قراء مختلفين أو من قارئ واحد مرّات عدّة، كما أفاد ممّا احتدم في ساحة النقد الفرنسي حول النقد الألسني منذ فترة مبكرة فمقولات بارت في كتابه " درجة الصّفر للكتابة "

(1) ينظر: بادي، عبد السلام. " الشعرية العربية بين أدونيس وجمال الدين بن الشيخ ". مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير. جامعة الحاج لخضر. باتنة. 2010 م / 2011 م. ص 56.

(2) المرجع نفسه. ص 57.

(3) وغليسي، يوسف. الشعريات والسرديات. ص ص 94، 95.

تجد صداها في أعمال أدونيس النقدية[1] وعلى كثرة غدوّه ورواحه في فضاء الشّعرية يمكن أن يكون كتابه "سياسة الشّعر" خلاصة جامعة مانعة لتصوّره الإجرائي لهذا المفهوم، مع أن الكتاب حافل بالحديث عن أنماط طريفة من الشّعرية " (شعريّة الحضور، شعريّة القراءة، شعريّة الهوية، شعريّة التجريد، شعريّة الكلام القديم، شعريّة الاستعادة، شعريّة الكشف، شعريّة المؤالفة، شعريّة الحقيقة، شعريّة الحدث) مما ينبئ بشعريات متعدّدة تخرق الحدود الجنسية للشّعر، إلا أنّ القراءة المتأنية لهذه الشعريات سرعان ما تكشف أنها شعرية واحدة تعدّدت بفعل أوهام المجاز والتجوز حين تسكن اللغة النقدية، لأنّ الشّعرية – عند أدونيس – لا تتحدّد أخيرا إلا بمقابلتها بالنثرية "[2]، ويفترض أدونيس أنّ وسيلتي التعبير الأدبي الأساسيتين هما: الوزن والنثر لينشئ منهما أربعة احتمالات تعبيرية ممكنة هي:

أ- التعبير نثريّا بالنثر. ب- التعبير نثريّا بالوزن.

جـ – التعبير شعريّا بالنثر. د- التعبير شعريّا بالوزن.[3]

و يحتفي احتفاء خاصّا بالطريقتين الأخيرتين إذ تتحقق فيهما الشّعرية، منتهيا إلى أنّ الوزن ليس عنصرا شعريّا معتبرا الدّلالة مقوّما للشّعرية، في محاولة ضمنية لإثبات شرعية شعريّة قصيدة النثر التي يحمل لواءها، فالوزن عنصر خارجي عارض لا يمكن أن يكون مصدرا للشّعرية بل إنّ مقياسها كامن في طريقة التعبير أو كيفية استخدام اللغة في الشّعرية، فالشّعرية هي توتر الدّلالة وتفجير النظام العادي للغة والحياد بالكلمات عمّا وُضعت له أصلا، ولكنها بمفهومها هذا " تكاد تكون نسخة من (شعريّة الانزياح) التي أفاض في الحديث عنها جون كوهين في ' بنية اللغة الشعرية '، وأنّ الطرق الاحتمالية الأربع التي جاء ذكرها سابقا هي نفسها الطرق التي بسطها كوهين في جدوله التطبيقي الشّهير، مع فارق يسير في استخدام الأسلوب والمصطلح "[4]، وهذا يعني أنّ التعبير نثريا بالنثر عند أدونيس هو النثر الكامل عند كوهن، والتعبير نثريّا بالوزن هو النثر المنظوم كما أنّ التعبير شعريّا بالنثر هو الشّعر المنثور أو قصيدة النثر، والتعبير شعريّا بالوزن هو الشّعر الكامل، فضلا عن تحوّل الخصائص (الصّوتية) و(الدّلالية) المحدّدة للشّعرية عند كوهن إلى خاصيتي الوزن والنثر عند أدونيس

(1) ينظر: الرواشدة، حامد سالم درويش. الشعرية في النقد العربي الحديث – دراسة في النظرية والتطبيق. رسالة دكتوراه في الأدب والنقد. الأردن. جامعة مؤتة. 2006 م. ص 55.

(2) وغليسي، يوسف.الشعريات و السرديات. ص 95.

(3) المرجع نفسه. ص 96.

(4) المرجع نفسه. ص 97.

أمّا الخاتمة الشّعرية فهي خاصة به دون غيره [1]، والملاحظ أنّ الرّؤية الغربية هي المسيطرة على أدونيس على الرّغم من محاولته أن يكون أكثر قربا لفهم الشّعرية العربية.

و قد تجلى اهتمامه بموضوع الشّعرية أيضا في كتابه " الشّعرية العربية " الذي تناول فيه الشّعرية والشّفوية الجاهلية، مبيّنا فيه أثر الشّفوية على النقد من خلال خصائصها المتمثلة في السّماع والإعراب والوزن، ولذلك ينظر أدونيس إلى الشّعرية العربية نظرة تطوّرية تاريخية وفق المحطات التي مرّ بها الشّعر العربي منذ النشأة إلى الحداثة الأخيرة، مستظهرا بذلك أهمّ العوامل المؤثرة في الشّعرية العربية لا سيما القرآن الكريم الذي حققت معه نقلة نوعيّة عند مرحلة الشّفاهية إلى التدوين والكتابة، هذه الأخيرة التي نمّطت الشّعر وفق معايير ثابتة وصارمة رأى القدامى أنها الحدّ المثالي للشّعرية العربية باعتبارها المستلهمة من شعر الجاهليين الذين لا يفوقهم غيرهم في صناعة الشّعر إلا أنّ الذين اعتنوا بالتدوين والكتابة هم أهل اللغة وعلومها، إذ سخروا أنفسهم لحفظ لغة القرآن من اللحن وبلوغ درجة عالية من كلام الله عزّ وجلّ وحديث رسوله الكريم (صلى الله عليه وسلم).

ويرى أدونيس أنّ الخروج عن نمط الأوائل يُعدّ (إحداثا) بالإصطلاح الدّيني مثل الخروج السّياسي والفكري عن ثقافة الخلافة التي من المفروض أن يجتمع حولها الجميع ولا يشتط منهم أحد فهو يرتدي ثوب المؤرّخ إذ كانت السّلطة في نظره تسمّي جميع الذين لا يفكرون وفقا لثقافة الخلافة بـ " أهل الإحداث " نافية عنهم بذلك انتماءهم الإسلامي، وعبارتي " الإحداث " و" المحدث " اللتين وصف بهما الشّعر الخارج على الأصول القديمة تجيئان من المعجم الدّيني، وهكذا يتضح أنّ الحديث الشّعري بدا للمؤسّسة السّائدة كمثل الخروج السّياسي أو الفكري خروجا على ثقافة الخلافة ونفيا للقديم النموذجي، فالشّعري في الحياة العربية امتزج دائما بالسّياسي- الدّيني، ولا يزال يمتزج به حتى الآن[2]، ويرى أدونيس أنّ السّلبي في هذا الخطاب النقدي أنه بقي يُنظّر للنصوص الشّعرية اللاحقة بنفس المقياس الذي نظّر به للشّعر الشّفوي، فبعدما حدّد لهذا الأخير خصائص حوّلها إلى قواعد معيارية مطلقة للشّعرية الكتابية، فلا " يعدّ أيّ كلام شعرا إلا إذا كان موزونا على الطريقة الشّفوية التي حدّدها الخليل... بحيث استُبْعِدَ من مجال الشّعرية كلّ ما تفترضه الكتابة: التأمّل، الاستقصاء، الغموض، الفكر...إنّ الشّفوية نطق، والكتابة رسم، ومع ذلك نُظر إلى الكتابة بالمعيار نفسه الذي نُظر به إلى الشّفوية "[3].

(1) ينظر: وغليسي، يوسف.الشعريات و السرديات. ص 98.

(2) ينظر: أدونيس، علي أحمد سعيد. الشعرية العربية. ص ص 80، 81.

(3) المرجع نفسه. ص 30.

و خلاصة القول إنّ أدونيس استهلّ مؤلفه بالحديث عن الشّعرية والشّفوية الجاهلية مشيرا إلى أنّ الأصل الشّعري الجاهلي عند العرب نشأ شفويا ضمن ثقافة صوتية سماعية وكان الصّوت في هذا الشّعر بمثابة النسم الحي، وكان موسيقى جسدية[1]، كما أنّ الشّعرية لا تكمن في الحروف المؤلفة للشّعر بل في طريقة التعبير، ففرادة الشّاعر لم تكن فيما يفصح عنه بل في طريقة إفصاحه، فينال إعجاب السّامع تبعا لمدى ابتكاره المتميّز في هذه الطريقة[2]،و " على خصائص الشّفوية الشّعرية الجاهلية، تأسّس في العصور اللاحقة النقد الشّعري العربي في معظمه... وتولدت عن ذلك معايير وقواعد لا تزال مهيمنة ليس على الكتابة الشّعرية وحدها،و إنما أيضا على المقاربة الذوقية والفكرية والمعرفية المتصلة بالشّعر وقضاياه "[3].

و تطرّق أدونيس إلى علاقة الشّعرية بالنص القرآني مركزا على الأفق الذي فتحته بنية هذا النص المعجز الكتابية أمام الشّعرية العربية إذ يقول: " هكذا كان النص القرآني تحوّلا جذريا وشاملا: به وفيه تأسّست النقلة من الشّفوية إلى الكتابة "[4]، ويخلص أدونيس إلى أنّ جذور الحداثة الشّعرية العربية بخاصّة والحداثة الكتابية بعامّة كامنة في النص القرآني، والدراسات القرآنية وضعت أسسا نقدية جديدة لدراسة النص ممهّدة بذلك إلى شعرية عربية جديدة، نتيجة لظهور معايير جديدة لكتابة القصيدة الشّعرية مع بشّار بن برد ومسلم بن الوليد وأبي نوّاس وأبي تمّام وغيرهم، فالنص الشّعري ما هو إلا مقاربة فكرية للأشياء والعالم، والفكر مزيج من الحدس والتأمّل، وقد قدّم أدونيس نماذج متباينة للوحدة بين الشّعرية والفكر في الكتابة الإبداعية كالنص النواسي والنص المعرّي والنص النفري.

و كانت شعرية الحداثة تتخطى النموذجية والمرجعية وتتحرّك في أفق التوكيد على الغرابة[5]، ويؤكد أدونيس أنّ الحداثة الشّعرية العربية تعاني من مجموعة أوهام لخصها في خمسة هي: الزّمنية أي عدم الارتباط فقط باللحظة الراهنة والاختلاف عن القديم[6] والمماثلة وهو اعتقاد البعض أنّ الغرب هو مصدر الحداثة، والوهم الرّابع هو التشكيل النثري، ويرى أصحابه أنّ مجرّد الكتابة

(1) ينظر: أدونيس ،علي أحمد سعيد. الشعرية العربية. ص 5.
(2) المرجع نفسه. ص 6.
(3) المرجع نفسه. ص 13.
(4) المرجع نفسه. ص 35.
(5)المرجع نفسه. ص 95.
(6) المرجع نفسه. ص 93.

بالنثر والاختلاف عن الكتابة الوزنية القديمة والتماثل مع الكتابة النثرية في الغرب دخول في الحداثة [1].

إنّ كل ما سبق ذكره يعدّ أبرز ما ورد في كتاب " الشّعرية العربية " لأدونيس رغم تطرّقه إلى موضوع الشّعرية في مؤلفاته الأخرى، وهي عنده شعريات وليست شعرية واحدة، ولعلّ نظرته للشّعرية تنحصر في غرض الشّعر، على أنه لم يتطرّق في كتابه هذا للبحث في ماهية هذا المصطلح أو موضوعه وإنما تتَبّع فقط للحركة الشّعرية والإبدالات النصية التي ميّزها، " وسِرّ الشّعرية هو أن تظلّ دائما كلاما ضدّ الكلام، لكي تقدر أن تسمّي العالم وأشياءه أسماء جديدة – أي تراها في ضوء جديد... والشّعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها، وحيث الشّيء يأخذ صورة جديدة، ومعنى آخر "[2].

2- شعرية كمال أبو ديب:

يبدو الأثر الغربي جليّا في شعريّة كمال أبو ديب وفي تحديده لمفهومها وموضوعها، وفي تحليلاته النموذجية التي أوردها في كتابه " في الشّعرية "، فدراسته تفتش عمّا يُعزّز فهمها للشّعرية عبر مزيج من شعر قديم وحديث، بل عبر نصوص مترجمة كملحمة جلجامش وأشعار أبي تمّام وجبران وشكسبير وبدر شاكر السّياب وغيرهم، ويُؤكد بصراحة العبارة أنّ فرضيّته بشأن (مسافة التوتر) هي خصيصة بنيوية مميّزة للشّعرية أي أنها شرط مطلق، معترفا بأنّ الشّعرية مفهوم متغيّر عبر التاريخ قائلا: " بأنّ الشّعرية تتغيّر مفهوميا أي على صعيد التصور النقدي لها، لا في طبيعة مكوّناتها " [3]، و"تستند شعريّة أبو ديب في مفهوم الفجوة: مسافة التوتر بدءا إلى مفهومين نظريين هما: العلائقية والكلية"[4] فهو يرى أنّ كل تحديد للشّعريات يطمح إلى امتلاك درجة عالية من الدّقة والشّمولية ينبغي أن تتم ضمن معطيات العلائقية أو مفهوم أنظمة العلاقات، لأنّ الظواهر المعزولة كما تؤكد الدّراسات اللسانية لا تعني وإنما تعني نظم العلاقات التي تندرج تحتها هذه الظواهر.

و من هنا فلا فائدة من تحديد " الشّعريات " على أساس الظاهرة المفردة كالوزن والقافية والإيقاع الدّاخلي أو الصّورة أو الرّؤيا أو الانفعال أو الموقف الفكري أو العقدي لأنّ أيّا من هذه

(1) ينظر: أدونيس ،علي أحمد سعيد. الشعرية العربية. ص 94.
(2) المرجع نفسه. ص 78.
(3) أبو ديب، كمال. في الشعرية. ص 127.
(4) ناظم، حسن. مفاهيم الشعرية. ص 123.

العناصر في وجودها النظري المجرّد تعجز عن منح اللغة طبيعة دون أخرى، ولا يُؤدى مثل هذا الدّور إلا حين يندرج ضمن شبكة العلاقات المتشكلة في بنية كلية، وبناء على هذا المبدأ الجوهري فلا يمكن أن توصف الشّعريات عند كمال أبو ديب إلا عندما تتكوّن أو تتبلور، أي تتشكل في بنية كلية[1] إذ يقول: " فالشّعرية إذن، خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكوّنات أوّلية سمتها الأساسية أنّ كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريّا، لكنه في السّياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكوّنات أخرى لها السّمة الأساسية ذاتها، يتحوّل إلى فاعلية خلق للشّعرية ومؤشّر على وجودها "[2]، فشعريّة أبو ديب شعريّة لسانية لأنه يعتمد في تحليلاته على لغة النص أي مادته الصّوتية – الدّلالية مبتعدا عن الوسائل التي لا تخضع للنقد في مستواه الآني، والبحث في الشّعرية – في نظره – يتحقق في العلاقات المتنامية بين مكوّنات النص على مستوياته الصّوتية والإيقاعية والتركيبية والدّلالية والتشكيلية[3] " ولا تهدف الدراسة، في هذه المرحلة إلى اكتناه البعد الخفي للشعرية الذي يبدو أنّ ينابيعه تفيض من أغوار عميقة في الذات الإنسانية يستحيل النفاذ إليها الآن "[4] وتمتدّ إلى عوامل طقوسيّة وأسطورية من مراحل ما قبل النص، مشدّدا على الدّراسة المحايثة للشّعر بحصرها حيث الوجود الفيزيائي للنص الشّعري الذي يمثل بنية ذات مستويات محسوسة تتجسّد في اللغة[5].

إنّ الجديد في رؤية أبو ديب للشّعرية يمكن في اعتبارها إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر[6] وهي في معناها العام خروج الإبداع الأدبي عمّا هو متوقع من طرف القارئ، أي خيبة أفق المتلقي، وهذا هو سرّ جمالية الإبداع الأدبي، وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشّعريات بل على أساس في التجربة الإنسانية بأكملها، وربّما يظهر من ذلك أنّ الفجوة: مسافة التوتر فضاء تصوّري مفهومي يقوم على مبدأ العلاقة التي تضبط عناصره المتناقضة وغير المتجانسة بما يضفي عليها صفة التجانس والوئام داخل سياق معيّن، فالشّعرية هي وظيفة من وظائف الفجوة من حيث هي فضاء للتجربة الإنسانية باتساعها، وهكذا تمتلك الفجوة: مسافة التوتر قدرة الانتقال من مستوى بحثي إلى آخر، فهي أحيانا فضاء للمكوّنات الفكرية لدى المبدع، وأحيانا فضاء للمكوّنات اللغوية في النص

(1) ينظر: بوحوش، رابح. " الشعريات والمناهج اللسانية في تحليل الخطاب ". ص 40.

(2) أبو ديب، كمال. في الشعرية. ص 14.

(3) ينظر: ناظم، حسن. مفاهيم الشعرية. ص 123.

(4) المرجع السابق. ص ن.

(5) ينظر: وغليسي، يوسف. الشعريات والسرديات. ص 99.

(6) المرجع السابق. ص 21.

وفي الوقت نفسه قد تكون فضاء لآليات التلقي لدى القارئ[1] إذ يقول أبو ديب: " تتشكل الفجوة: مسافة التوتر لا من مكوّنات البنية اللغوية وعلاقاتها فقط ، بل من المكوّنات التصورية أيضا: أي لا من الكلمات فقط بل من الأشياء أيضا "[2] وهكذا يتسع مفهوم الفجوة: مسافة التوتر فتشمل ما قبل النص والنص وما بعده، فلكل نصّ إبداعي خلفية فكرية ينطلق منها المبدع فيظهر أثرها لا محالة في النص، وتشكل جزءا من شعريّته أي من الفجوة: مسافة التوتر، ولعلّ أبرز أنماط الفجوة: مسافة التوتر هي الأنماط الإيقاعية، التركيبية، الدّلالية التصويرية، الموقفية[3]، فهي مستويات تتكامل فيما بينها مثل لها أبو ديب من خلال أمثلة تطبيقية جامعا في مؤلفه بين الجانبين النظري والتطبيقي، ويبدو أنّ كمال أبو ديب قد تخلى عن المفهوم القديم للشّعرية العربية واقترب من مفهوم الغرب لمصطلح الشّعرية فتقسيمه المستويات السّابقة يظهر خلفيته اللسانية التي انطلق منها، كما يظهر تأثره بمبدأ جون كوهن في الشّعرية والمتمثل في شعريّة الانزياح والخروج باللغة عمّا هو مألوف كوسيلة لإنتاج الشّعرية فيقول: " إنّ استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمّدة لا ينتج الشّعرية ، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الرّاسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما أسمّيه الفجوة: مسافة التوتر، خلق للمسافة بين اللغة المترسّبة وبين اللغة المبتكرة في مكوّناتها الأوّلية وفي بناها التركيبية وفي صورها الشّعرية "[4].

و " من الواضح أنّ مثل هذه الأطروحة ليست إلا نسجا " علميّا " جديدا على النول " الأدونيسي "، وأنّ هذه المصطلحات الجديدة التي يجترحها أبو ديب (الفجوة، مسافة التوتر) لا تعدو أن تكون تشكيلا آخر وتمطيطا جديدا للانزياح(Ecar) بمفهومه الأسلوبي المطروح في (بنية اللغة الشعرية)عند كوهن، مع تمايز يسير بين الأطروحتين، سبقنا حسن ناظم إلى الوقوف عليه"[5] ولكن أبو ديب يظلّ أسير القراءة الشّكلية من جهة وأسير اختياره وموقفه الانتقائي أيضا، والملاحظ أنه يكاد يهمل السّياق في مواضع كثيرة[6]، ورغم ذلك تبقى شعرية أبو ديب متميّزة تجمع بين ما هو نظري وتطبيقي مستخدما مصطلح الفجوة: مسافة التوتر للتعبير عن مفهوم الشّعرية التي تنطلق من النص الشّعري.

(1) ينظر:الرواشدة، حامد سالم درويش. الشعرية في النقد العربي الحديث. ص 63.

(2) أبو ديب، كمال. في الشعرية. ص 37.

(3) المرجع نفسه. ص ص 51، 52.

(4) المرجع نفسه. ص 38.

(5) وغليسي، يوسف. الشعريات والسرديات. ص 101.

(6) ينظر: الرواشدة، حامد سالم درويش. الشعرية في النقد العربي الحديث. ص 65.

ولعلّ الرّأي الأقرب إلى الصّواب أنّ الشّعرية العربية تختلف مفهوما عمّا يطرحه الغربي رؤية ومنهجا، تتضح في تباين الأصول المكوّنة للشّعرية، فالناقد الغربي يرى في الشّعرية متغيّرات لا يستقر عندها وتعترض سبيله، لذا يحاول قدر استطاعته إيجاد مخرج لهذا الإشكال، بينما يُترجم الناقد العربي ما يكتبه الغربي في قضيّة قد تلتقي في العنوان ولكنها مختلفة في المضمون على الرّغم من حداثتها المعاصرة، ولا ينبغي أن يفسّر ذلك على أنه غلق للباب أمام رياح التأثر والتأثير لأنّ متغيّرات الحضارة تتسرّب في كلّ الأحوال، كما أنّ الفرق بين الشّعريتين يكمن في أنّ خطابات الحداثة الشّعرية في الغرب قد انطلقت من متوالية ثقافية حداثية شاملة، بينما انطلقت خطابات الحداثة الشّعرية العربية من مجموعة أفكار نقدت الواقع والتاريخ العربيين[1]، وهكذا " ندرك أنّ الشّعرية تنحو في معناها عبارة علم الشّعر، على أنّ كلمة الشّعر ليست بالمعنى المتداول، أي أنها جوهريا هي علم الإبداع، لأنّ مصطلح الشّعرية يتضمّن محاولة البحث عن نظام يحاول العقل استنباطه من أجل الكشف عن قوانين الخطاب الأدبي في كلّ من الشّعر والنثر "[2].

على أنّ امتزاج الاختصاصات وتداخلها أمر إيجابي لأنّ تقاطع المعارف يؤدي إلى إخصابها فيحصل التعاون والتكامل بينها، وقد تقاطعت الشّعرية مع حقول معرفية أخرى كاللسانيات التداولية والأسلوبيات والسّيميائيات، فأخصبت فروعا جديدة مهمّة كانت عونا على اكتناه أسرار الظاهرة اللغوية عموما والخطاب خصوصا، ولا شك في أنّ الانتشار الواسع الذي شهده حقل الشّعرية قد كسر نطاق الحقل ذاته لتسهم في إثراء التصورات النفسية والاجتماعية للأدب " بأن تنصبّ محاولات ضبط العلاقات بين الشّعرية وحقول – موازية لها – أخرى وصولا إلى تمييز جليّ للشّعرية نفسها، وإلى تشذيبها من كلّ التداخلات بينها وبين هذه الحقول التي – ربما – تضفي عليها غموضا في أحيان معيّنة وفي أحيان أخرى تشكل استكمالا لها "[3].

و يمكن القول إنّ الشّعرية يمكنها التعاون مع غيرها من المعارف كالأسلوبية واللسانية والسّيميائية، وعليها مبدئيا الاستعانة بالطروحات العلمية المفيدة خاصّة اللسانية منها لإقامة جسر للتواصل بينها وبين العلوم الأخرى على أساس البناء والتعاون الإيجابي، وليس على أساس الامّحاء والتلاشي، وهنا يبرز دور النقاد واللسانيين في تدقيق النظر في المجالات والحدود الفاصلة بين هذه العلوم والمعارف لتمييزها عن بعضها البعض وقصد الفصل بينها وبين المناهج، وإذا حصل هذا تكون

(1) ينظر: الرواشدة، حامد سالم درويش. الشعرية في النقد العربي الحديث. ص 76.

(2) بن خليفة، مشري. الشعرية العربية. ص 26.

(3) ناظم، حسن. مفاهيم الشعرية. ص 35.

سنة الامتزاج بين الاختصاصات وتعاون حقول المعرفة الإنسانية خاصّية علمية إيجابية، وليست خاصية سلبية مؤدّية إلى ذوبان الشّعريات في غيرها "وبهذا التعاون المثمر بين المعارف، والمناهج النقدية أن تجد الشّعريات ضالتها في إحكام جماح الخطاب، وفكّ لغزه، وأنظمته السيميائية المشفرة"[1].

4- حدود التّواصل والتّداخل بين الشّعرية والمعارضة:

إنّ للشّعرية اتجاهات تطبيقية يمكن قولبتها ضمن اتجاهات ثلاثة هي: شعريّة الشّعر وشعريّة النثر أو السّرد وشعريّة الجمال[2]، وأهمّ اتجاه له علاقة مباشرة بموضوع هذه الدّراسة هو شعريّة الشّعر على اعتبار أنّ المعارضة نصّ شعري إبداعي ينطوي على سمات شعريّة أو خصائص جمالية تميّزه، وقد يضيق مجال شعريّة الشّعر فتتركز على أعمال شاعر واحد كما هو الحال في هذا البحث الذي يختصّ بالمعارضة الشعرية لابن عبد ربّه في العقد الفريد، وقد يُركز هذا النوع من الشّعرية على قصيدة واحدة فحسب، ويمكن أن يمتدّ مجال شعريّة الشّعر ليشمل متنا شعريّا إقليميّا أو عربيّا كدراسة محمد بنيس لظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، وقد يوغل في الامتداد متناولا الشّعر في صورته الكونية المجرّدة وخير من يمثل هذا النوع أدونيس في مجمل كتبه[3].

و في كلّ الأحوال يمكن القول إنّ الشّعرية – في هذا الاتجاه – حكر على جنس الشّعر وحده، كما أنّ مصطلح (Poéticité) هو محور لهذا الاتجاه، وإذا جازت تسمية هذا الاتجاه باسم علم ما فإنّ " شعرية جون كوهن " هي المناسبة بناء على كتابه " بنية اللغة الشّعرية " الذي يقوم مقام علم للشّعر، ويتموقع هذا الكتاب حسب تودوروف ضمن منظور الشّعرية التي لا تدرس القصيدة في حدّ ذاتها بل تهتمّ بها كمظهر للسّمات الشّعرية (Poéticité)[4].

و شعر المعارضة كنصّ إبداعي هو تجسّد لغوي لكائن وانفتاح خارج اللغة على كينونة في الغياب، فهو بذاته علاقة جدلية بين الحضور والغياب، ليس في كُليته فحسب بل على مستوى مكوّناته اللغوية أيضا، فالحضور "هو، تحديدا، علاقة بين مكوّنات لا سبيل إلى تأمّلها أو الاستجابة لها إلا في تجسّدها اللغوي لأنها لا تفصح وتنكشف إلا عبر هذا التجسّد، والتجسّد اللغوي ليس

(1) بوحوش، رابح. " الشعريات والمناهج اللسانية في تحليل الخطاب ". ص 45.
(2) ينظر: وغليسي، يوسف. الشعريات والسرديات. ص 92، ص 111، ص 138.
(3) المرجع نفسه. ص 93.
(4) المرجع نفسه. ص ن.

عصيّا على التحليل إلى الدرجة التي افترضتها ميتافيزيقيا الشّعر، وإن كان تحليله مشـــروطا بتطـــوير مناهج نقدية مسفسطة ووسائل تناول على درجة عالية من الرهافة والقدرة على النفوذ إلى البنية، أو البنى العميقة للنص "[1] أمّا ما هو غياب أو النص في علاقاته الخارجية فسيتمّ تناوله في المبحث الثالث من الفصل الأول.

فالشّعرية قابلة للوصف بدقة في إطار مفهومين متقابلين هما: النص في علاقاته الدّاخلية والنص في علاقاته الخارجية والعلاقة بينهما جدليّة وليست علاقة نفي ونقض أو إقصاء أو حصر، لأنّ دراسة بنية النص الدّاخلية لا تنفي أهمية دراسته في علاقاته الخارجية، وكلتا الدراستين تتكامل مع الأخرى وإن كانت تتحرّك وتستكمل على صعيد خاص مختلف عن الصعيد الآخر[2]، فالحضور يتمثـــل في السّمات الخاصّة بالمكوّنات اللغوية والغياب هو التناص، ويبدو أنّ الشّعرية من أبرز سمـــات الـــنص الإبداعي وبها يتميّز عن سواه، وهي تفجّر طاقات العمل الأدبي وتحرّك روح الإبداع الكامنة في خلق الألفاظ مع الاستعانة بالرّموز الإشارية لإثراء المضمون، وتهتم باللغة أوّلا لأنّ لغة الشّعر تعنى بالظلال النفسية والدّلالات الوجدانية كما تُعنى بتجسيد الأحاسيس والمشاعر الإنسانية، ومن ثمّة اهتمّ أهـــل اللغة والفلاسفة اهتماما كبيرا بها في الماضي والحاضر على حدّ سواء، ومن وظائف الشّعرية تحريـــك الألفاظ نحو مسار جديد فيخرق سنن اللغة الاعتيادية وينقلها إلى مضامين جديدة، فالشّـــعرية مـــن تقنيّات وفنيات التحول الأسلوبي في العمل الأدبي واللغة وسيلتها مثلما هي وسيلة الاتصال اليوميـــة داخل المجتمع، وبها تنقل المضامين الفكريّة والصّور الجميلة، على أنّ علاقة الشّاعر باللغة تشبه علاقة الصّانع الحاذق بالمادة الخام[3]، ويمكن حوصلة مجموعة من النتائج توصّل إليها البحث مـــن خـــلال دراسة علاقة المعارضة بالشّعرية وهي كالآتي:

1- الشّعرية مصطلح قديم جديد شغل الدّراسات الأدبيّة منذ أرسطو ولكنه برز في حقـــل النقـــد الحديث منذ ظهور مدرسة الشّكلانيين الرّوس وأولته الألسنية والسّيميائية والبنيوية اهتماما فائقا نظرا لاهتمامها بالنص واللغة وجماليات التلقي.

2- تتعدّد مفهومات الشّعرية بتعدّد العصور والاتجاهات ومواقف النقاد والشّعراء ومواقعهم، فقـــد كان لكلّ عصر شعريّته وكذلك لكلّ تيّار أو مبدع، ولكن هذا لا يمنع من الاتفاق حول دلالة عامّة

(1) أبو ديب، كمال. في الشعرية. ص 19.

(2) المرجع نفسه. ص 20.

(3) ينظر: الركابي، فليح كريم. " الشعرية في القصيدة العربية المعاصرة ". مجلة كلية الآداب. جامعة بغداد. قسم اللغة العربية. العدد 68. 2005 م. ص 176.

مفادها جملة المكوّنات التي تجعل من النص الأدبي نصّا شعريا وتمنحه خصوصيته كخطاب متميّز ينطوي على سمات جمالية شعريّة.

3- إنّ تطوّر الشّعرية العربية القديمة والحديثة حصل تحت تأثير عاملين متشابكين أوّلهما عامل النمو أو التطور الدّاخلي والطبيعي، وعامل التلاقح أو التأثر الخارجي الفاعل ولا يمكن الفصل بين العاملين بأي حال من الأحوال.

4- ويُستنتج اتساع النشاط النقدي للشّعرية يشمل جميع عناصر العمل الأدبي وما ينشأ بينها من علاقات ووشائج تتوازى وتتقاطع بشكل يُحدّد سماته الفنية، بل إنّ الشّعرية لا تقف عند ما هو حاضر وظاهر من بناء النص الأدبي وإنما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفيّ وضمنيّ.

و إذا كان النقد العربي القديم قد أطلق على هذا النشاط الأدبي الإبداعي مصطلح " معارضة شعريّة " فما هو المصطلح الذي أطلق عليه في النقد الحديث؟ وفيم تتمثل علاقة المعارضة الشّعرية بمصطلح التناص؟ أهي علاقة استهلاك واجترار أم تفاعل وتخط؟ وكيف يمكن الاستفادة من وسائل منهاجية حديثة تتصل بنظريّة التناص في دراسة متن ينتمي إلى سياق أدبي غريب عنها هو الشّعر العربي؟ وهذا ما سيحاول البحث الإجابة عنه في المبحث الثالث من الفصل الأول.

المبحث الثّالث

علاقة المعارضة بالتّناص.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1- التناص: المصطلح والمفهوم:

إنّ مصطلح التناص من المصطلحات الحديثة التي تمّ التواضع عليها في مجال الدّرس الأدبي والنقدي وخاصّة بعد استفاضة الحديث عن البنيوية والأسلوبية وما قدّماه من جديد سواء على مستوى الإبداع أو على مستوى التفسير، كما أصبح هذا المصطلح صالحا للتعامل مع النص القديم والجديد على حدّ سواء، ويُعدّ التناص من أكثر المفاهيم النقدية تداولا وجاذبية في أوساط النقاد والباحثين حديثا نظرا لاقتراب مفهومه من اقتناع المرء بضرورة تواصل الفكر الإنساني وعدم الحجر عليه في جزر معزولة عن بعضها البعض خاصّة بعد تسارع التقدم العلمي والتّكنولوجي في عالم الاتصالات، ويمكن القول بعدم العثور على نصّ بكر بريء من أيّة تداخلات نصّية – سابقة أو معاصرة – بحكم طبيعة اللغة الإنسانية ذاتها التي هي ظاهرة اجتماعية وبفعل التواصل الإنساني الخاضع لعملية التأثير والتأثر الحتمية دون شك[1].

و لعل طرح ظاهرة " المعارضة الشّعرية " من منظور عصري يؤدّي إلى القول بأنّ "'التناصية' كمصطلح نقدي معاصر أقرب إلى كشف جوانب هذا النمط في موقفه من الموروث ممّا يجعله قريبا إلى الأذهان "[2]، ليدخل مصطلح " المعارضة " مع غيره من مصطلحات أخرى " كالسّرقة " و"تداول المعاني " و" نفوذ الآخر " في مقاربة مع هذا المصطلح الحداثي " التناص " على ما بين هذه المصطلحات من تغاير يصبّ في جوهر واحد في نهاية الأمر، وشيوع المعارضات كان أحد أشكال تناول هذه النصوص والأفكار السّابقة بطريق سليم لا غبار عليه " بحيث يتمكن الشّاعر من تناول ذات الفكرة وربّما أحيانا ذات الألفاظ، وقطعا على الأغلب هي على ذات البحر والرّوي لإعادة إنتاج نصّ مقترن بالنص الأصلي، و لم يعدّوا المعارضة عيبا بل عدّوها شيئا جميلا ومشروعا رغم أنها في جانب منها تغطي جزءا من فكرة العودة إلى نصّ آخر وإنْ بطريقة جديدة "[3]، وقد استعمل النقاد المعاصرون مصطلح التناص كأداة إجرائية لنقد النصوص التي أصبحت في أغلبها عبارة عن تراكم لنصوص سابقة لأنّ التناص يدلّ على وجود نصّ أصلي في مجال الأدب والنقد أو العلم له علاقة بنصوص أخرى، هذه الأخيرة مارست تأثيرا مباشرا وغير مباشر على النص الأصلي في مرحلة تاريخية محدّدة[4].

(1) ينظر: أبو حميدة، محمد صلاح زكي. " قضايا الشعرية عند حازم القرطاجني. ص ص 32، 33.

(2) التطاوي، عبد الله. المعارضات الشعرية أنماط وتجارب. ص 191.

(3) اللبدي، أيمن. الشعرية والشاعرية. ص 94.

(4) ينظر: خلاف، كميلية. المعارضات الشعرية في شعر عيسى لحيلح. ص 26.

و يلاحظ عدم اتفاق رواد الأدب والنقد على مصطلح محدّد فالبعض يرشّح مصطلح "التناص" والبعض فضّل "التناصية" أو "النصوصية" أو " تداخل النصوص" أو "التعالق النصي"، ولكن يظلّ أوّلها أكثر شيوعا وانتشارا في مجال الدّرس النقدي الحديث، ويبدو أنّ العلاقة بين المفهوم والمصطلح علاقة إشكالية قد تأخذ شكل التماهي والتداخل، ويشكل كلّ مفهوم مصطلحه الخاص به فيترادفان، وقد تأخذ شكل التعدّد والتكثر وعدم التماهي أو الاتفاق " فيكون لكلّ مصطلح مفهومات عدة يمكن التمييز بينها في الدّرجة أو في النوع، وفق الزّمان والعصر، أو وفق المدرسة والتيار، أو وفق النسق والاستعمال الخاصّ، وكل هذه الضروب موجودة على السّاحة النقدية، وهي في مجملها تشكل إحدى العقبات إزاء تحديد المصطلح، وتثبيته وعدم الدّقة في استعماله، أو في توصيل دلالته "[1]، ولا وجود لتعريف واحد جامع ومانع للتناص، كما لا وجود لاتفاق حول طبيعته وماهيته وأشكال تجلياته، ولا وجود لإدراك مشترك لما يترتب عليه من نتائج سواء أكان ذلك في التنظير أو التطبيق، لأنه مصطلح إشكالي خلافي لا زال يتشكل فيتسع أو يضيق[2]، ولا بدّ لتعريف التناص Intertextualité من التذكير بالنص الغائب Texte Absent لتداخل المصطلحين من جهة وتداخل عملهما من جهة أخرى " فلا تناصّ من دون نصّ غائب، ولا نصّ غائب من دون تناصّ، ولذلك فإننا نلج إلى معرفة النص الغائب من خلال معرفة التناص الذي صار معروفا ومتداولا من خلال الدّراسات النقدية المعاصرة الكثيرة التي تناولته "[3].

فالنص كدليل لغوي معقد أو كلغة معزولة شبكة فيها عدّة نصوص، فلا نصّ يوجد خارج النصوص الأخرى أو يمكن انفصاله عن كوكبها، وهذه النصوص الأخرى اللانهائية هي ما يسمّى بالنص الغائب، فالغياب " ينتمي إلى ' البعد الخفي ' إلى علاقات النص بآخر خارج النص، آخرٌ أطلقت عليه تسميات كثيرة، لكنه ما يزال عصيّا على التحليل في هذه المرحلة، رغم الإسهامات الحقيقية التي قدّمتها دراسات عديدة لفهمه "[4] إلا أنّ النصوص التي تستعاد في النص تتبع مسار التبدّل والتحوّل حسب درجة وعي الكاتب بعملية الكتابة ومستوى تأمّل الكتابة لذاتها[5]، على أنّ هذه النصوص الغائبة ليست كلها سهلة الإدراك والضّبط فغالبا ما تكون في حالة زئبقية لزجة تمتنع

(1) اليافي، نعيم. أطياف الوجه الواحد. " التناص وما ليس بالتناص ". ص 79.

(2) المرجع نفسه. ص 85.

(3) الموسى، خليل. قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر – دراسة. دمشق: اتحاد الكتاب العرب. د ط. 2000 م. ص52.

(4) أبو ديب، كمال. في الشعرية. ص ص 19، 20.

(5) ينظر: بنيس، محمد. " النص الغائب في شعر أحمد شوقي – القراءة والوعي ". مجلة فصول. الهيئة العامة المصرية للكتاب. العدد1. 1982 م. ص 81.

عن التصيّد والبوح، كما أنّ بعضها يتحوّل إلى شفرات منسية لا يمكن إدراكها وتحديد أصولها القديمة، والنصوص الحاضرة هي مستودع لنصوص غائبة كثيرة، ورَحِم تتجمّع فيه فعاليات نصّية متعدّدة تتجذر في التاريخ والتراث، وقد تغيب عناصر من النص وهي على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجماعية لقرّاء عصر معيّن[1].

2- المرجعيّة التّاريخية للتناص:

أ- التّناص في النّقد الغربي:

إنّ التناص مصطلح شديد الحساسية قريب الحداثة، يعود في أصوله إلى ما قبلها وينتمي في الحمل والولادة والنضج إلى ما بعدها، ويمتدّ من الشّكلانيين الرّوس جذورا في " الحوارية " ويعود في ولادته إلى السّتينات من هذا القرن، وهو وليد البنيوية الفرنسية وما تبعها من تقلبات البنيوية وما بعدها في التفكيكية والسّيميولوجية في كتابات رولان بارت وجوليا كريستيفا وتزفيتان تودوروف وأتباعهم ولا زال مصطلح التّناص محط إعجاب الكثير من الدّارسين في الغرب، وهو اليوم حديث الوفادة في الدّراسات النقدية وخصوصا الأكاديمية منها، فهو " طريقة أو منهج يستطيع الدّارس بواسطته الدّخول في دراسات ذات بنية عمقية بدلا من الدّراسات التي تتقارب من الأدبية ولا تقترب من أعماق النص ونسيجه الغني وعلاقاته الدّاخلية "[2].

و تُعدّ الناقدة جوليا كريستيفا Julia Kristiva صاحبة التنظير المنهجي لنظريّة التناص من خلال المقالات والبحوث التي نشرتها في مجلتي " تيل- كل Tel-quel " و" نقد Critique " بين عامي (1966 م - 1967 م) معتمدة على باختين الذي " يؤكد أنّ كلّ خطاب أدبي إنما يكرّر خطابا آخر، وأنّ كل قراءة تشكل بنفسها خطابا، ذلك أنّ الكتابة تعني ثلاثة عناصر هي: النص، والكاتب، والمتلقي، بالإضافة إلى عنصر (التناص) "[3]، والنص عند كريستيفا: " مجموعة فرعية من مجموعة أكبر هي فضاء النصوص المطبّقة في محيطنا الثقافي الغربي...

(1) ينظر: الحراق، محمد شداد. " التناص أو العولمة النصية ". موقع ديوان العرب.
تمّت http://www.diwanalarab.com/spip.php?article30247
زيارة الموقع يوم: 20 / 2 / 2014م.

(2) الموسى، خليل. " التناص والأجناسية في النص الشعري ". مجلة الموقف الأدبي. دمشق. العدد 305. أيلول. 1996 م. ص81 .

(3) عزام، محمد. النص الغائب. ص ص 37، 38.

إنه مجال لتقاطع شفرات (على الأقل اثنتين) تجد نفسها في علاقة متبادلة "[1] أي لا وجود لنصّ يستقلّ استقلالا كاملا، ولهذا فإنّ مفهوم التناص عندها يندرج ضمن الإنتاجية النصية أي النتاج المحصّل عليه جرّاء تقاطع نصّ مع نصوص أخرى، وتُعدّ الباحثة من الأوائل الذين أخذوا بمبدأ التحويل Transposition بوصفه آلية من الآليات النقدية الأساسية التي يقوم عليها التناص ولعلّ هذا ما جعلها في تعريفها للنص الأدبي لا تقف عند حدود القول إنه عبارة عن لوحة فسيفسائية بل أضافت: " أنّ كلّ نصّ هو امتصاص وتحويل وإثبات ونفي لنصوص أخرى "[2]، وهكذا ظهر التناص مصطلحا لأوّل مرّة لدى كريستيفا في محاضرة بعنوان " الكلمة: الحوار والرّواية " مستفيدة من باختين في ذلك والمفاهيم التي طرحها حول الرّواية، ولكنها توضّح ذلك أكثر في كتابها " علم النص " مؤكدة على أهمّية التناص في النصوص الشّعرية فهو " قانون جوهري، إذ هي نصوص تتمّ صناعتها عبر امتصاص وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصّيا "[3]، وبعد كريستيفا وباختين تنازعت التناص مختلف المناهج النقدية، فهو ينتمي عند البعض للشّعرية التوليدية، وعند آخرين إلى جمالية التلقي، كما يتموضع عند بعضهم في مركز الفرضية الاجتماعية التاريخية، وعند الآخرين في تأويلية فرويدية أو شبه فرويدية، كما يحتلّ عند بعضهم موقعا في أساس مفاهيم النظرية لكنه عند آخرين مصطلح خارجي لا يلعب سوى دور عارض[4].

و إذا كان جيرار جينيت لم يتردّد في الأخذ بفكرة التحويل، فإنّ تصوّراته حول الأنواع الخمسة من العلاقات النصية كانت واضحة وعميقة، فقد ميّز في حديثه عن التعلق النصي بين نوعين من العلاقات هما: علاقة محاكاة ضمّنها المعارضة والمغالاة الهزلية، ثمّ علاقة تحويل وتشتمل على المحاكاة السّاخرة والتحريف، مؤكدا أنّ " علاقة أيّ نص محدّد بآخر لا تخرج عن أن تكون إمّا محاكاة أو تحويلا وإمّا محاكاة وتحويلا في آن واحد "[5]، كما " يعرّف جيرار جنيت التناصية بأنها علاقة حضور مشترك بين نصّين وعدد من النصوص بطريقة استحضارية Eidetiquement،

(1) كريستيفا، جوليا. علم النص. ترجمة: الزاهي، فريد. مراجعة: ناظم، عبد الجليل. ط 1. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر. المغرب. 1991 م. ص 78.

(2) بقشي، عبد القادر: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. ص 24.

(3) المرجع السابق. ص 79.

(4) ينظر: العتوم، مها. " مصادر التناص وأشكاله في شعر ناصر شبانة ". مجلة اتحاد الجامعات العربية. الأردن: الجمعية العلمية لكليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية. مج 3. العدد 1. 2011 م. ص 63.

(5) بقشي، عبد القادر: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. ص 26.

وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنصّ في نصّ آخر "[1].

أمّا التعلق النصي فهو ترجمة لمصطلح جيرار جنيت Hypertextuel وقد فسّر سعيد يقطين هذه الترجمة مؤكدا أنّ الدّافع إلى تسمية هذه العلاقة بين النصين بالتعلق النصي هو اعتبار القاعدة فيها أنّ الكاتب من خلال قراءاته المتعدّدة يتعلق بنصّ نموذج أو كاتب معيّن فيظلّ يحتذيه ويسير على منواله في نسج تجربته أو التنويع عليها[2]، ومهما يكن من أمر، فإنّ التركيز على ذكر المصطلحات الغربية السّابقة المتمثلة في التناص والتعلق النصي راجع إلى أنّ مفهومهما متوازن تماما مع فكرة المعارضة ومدلولها فالمعارضة تختلف عن الاقتباس أو المحاكاة المطلقة، كما أنها ليست نسخا من عمل آخر ولا يمكن إطلاق الاتساع النصي عليها والذي يعني أنه ليس هناك عمل أدبي لا يستدعي بدرجة مختلفة وحسب القارئ بعض الأعمال الأخرى[3]، وهو " شكل من أشكال التأثر في اللاشعور يظهر ويستدعى في بعض أوقات الإبداع ولا يعني المعارضة بمعناها الكامل "[4].

و مجمل القول إنّ التناص في النقد الغربي يحيل على حداثة المصطلح وعدم تبلوره وتعدّد مفهوماته على مستوى الحداثة، ولا تعود بداية نشأته كمصطلح سيميائي إلى أبعد من منتصف السّتينات، ولعلّ بذوره الأولى زرعت منذ دوسوسير وباختين هذا الأخير الذي لم يستعمل مصطلح " التناص " ولكنه أسّس له نظريا في كتاباته، ثمّ تبنته جوليا كريستيفا وعمّقته فذاع وانتشر على أيدي بارت وجينيه وريفاتير وغيرهم ممّن اهتمّوا بإنتاج النص ودور المتلقي في قراءته وتأويله[5]" وتعدّ كريستيفا أوّل من بلور مفهوم التناص في النقد الحديث وهو مفهوم ما لبث أن تناوله بعدها عدد كبير من الكتاب بالإضافة والتعديل بصورة اتسع معها أفق هذا المفهوم واتضحت معالمه "[6].

ب–التّناص في النّقد العربي:

1– جذور الظاهرة في النّقد العربي القديم:

ليس يعدم من يروم التنقيب عن بذور لفكرة (التناص) في الأدب العربي القديم أن يلتقط غير

(1) الجمل، إيمان السيد. المعارضات في الشعر الأندلسي. ص 46.

(2) المرجع نفسه. ص 48.

(3) المرجع نفسه. ص ن.

(4) المرجع نفسه. ص 49.

(5) ينظر: اليافي، نعيم. أطياق الوجه الواحد. ص 80.

(6) حافظ، صبري. " التناص وإشاريات العمل الأدبي ". مجلة عيون المقالات. العدد 2. الدار البيضاء: دار قرطبة. 1986 م. ص93.

قليل من تلك البذور في فترة لم تكن فيها بوادر الفكر النقدي قد بانت بعد فالتناص مصطلح جديد لظاهرة أدبية ونقدية قديمة، كما أنّ تداخل النصوص وتمازج الإبداعات سمة جوهرية في الثقافة العربية، انْتَبَهَ الشّعراء والنقاد إلى ضرورته ورصدوا طرائق ممارسته وما يشوبها من شوائب، وإذا بحثنا عن المصطلح بهذا الاسم (التناص) فإننا لا نكاد نعثر له على أثر، إذ لم تصطلح العرب على تسمية (التناص أو التداخل النصي)، ولكن هذا لا ينفي وجود الإحساس بهذه الظاهرة الفنّية في وقت مبكر عند المبدعين والنقاد، ويبدو " أنّ لهذا المصطلح ظهورات عديدة في التراث النقدي وإن بأسماء مختلفة "[1] فقد روى ابن رشيق (ت 456 هـ) قول علي بن أبي طالب رضي الله عنه : " لولا أنّ الكلام يعاد لنفذ " تأكيدا لحقيقة فنية ردّدها عنترة في معلقته: " هل غادر الشّعراء من متردّم " وعلى هذا القياس يقاس قول أبي تمّام: " كم ترك الأوّل للآخر "[2] .

وقد وردت في تراثنا النقدي مصطلحات عديدة تقارب مصطلح (التناص) في الحقل البلاغي كالتضمين والتلميح والإشارة والاقتباس، وفي الميدان النقدي كالمناقضات والسّرقات والمعارضات، وكلها مقتربة من مفهوم التناص[3] لأنّ معيارية علوم البديع " قد مكنته من تناول مجموعة كبيرة من المفاهيم التي تثري فهمنا للتناص وتفتح أمام أيّ دراسة عربية فيه الباب إلى إضافات واستقصاءات هامّة "[4]، كما أشار بعض النقاد القدامى إلى إدراكهم للتداخل الدّلالي لمعاني المحدثين المستندة إلى معاني القدماء، و" هو حضور جزئي لا كلي لأنّ المحدثين تفرّدوا بمعان استنبطوها لم تخطر للقدماء، أمّا التداخل على مستوى الألفاظ فإنه ينصرف إلى المفردات وهي ليست ملكا لأحد الفريقين "[5] وعلى هذا النحو تمثل الإنتاجية الشّعرية استعادة لمجموعة من النصوص القديمة في مضامينها وصورها وتراكيبها في شكل خفيّ حينا وجليّ أحيانا أخرى، ويعتمد قطاع كبير من هذا الإنتاج الشّعري على تحوير ما سبقه لأنّ المبدع لا يتمّ له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السّابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة، وهكذا تنبّه النقاد العرب القدماء إلى ظاهرة (تداخل النصوص) أو (التفاعل النصي) خصوصا في الخطاب الشّعري، واتخذ هذا التنبه طبيعة تحليلية نقدية تعدّدت فيها مجموعة من المصطلحات مدققة في جزئيات التداخل، واضعة إيّاها داخل إطار اصطلاحي لتميزها عمّا سواها،

(1) عزام، محمد. النص الغائب. ص 42.

(2) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ص 91.

(3) المرجع السابق. ص ن.

(4) حافظ، صبري. " التناص وإشاريات العمل الأدبي ". ص 97.

(5) المرجع السابق. ص 42.

فرصدوا طرائق ممارستها من منظور بلاغي على أساس أنّ البلاغة كانت هي العلم الأحدث الـــذي يزيد في جماليات الشّعر[1].

و بناء على ما سبق ذكره يمكن القول إنّ ظهور(التناص) في النقد العربي القـــديم وُجـــد في حقلي البلاغة والنقد الأدبي، ويرى النقاد العرب أنّ لا تداخل نصّي في النحو والصّـــرف وقواعـــد الإعراب لأنها لا تحيل على خصوصية ترتبط بالمبدع، ويخرج من دائرة التداخل النصي أيضا الإطـــار الإيقاعي للشّعر، فالوزن لا يدخل في منطقة الفصاحة ولعلّ أهمّ المصطلحات التي ظهرت في الحقـــل البلاغي والمشيرة إلى التناص والممثلة له: الاستيحاء والإشارة والتلميح والتضمين والاقتباس...إلخ كما قد تنعكس حركة التداخل النصي من خلال ما أسماه النقاد القدماء (الحلّ والعقد)، أمّا الاحتذاء فهو عملية فنية لها مواصفاتها التي تبعدها عن (المحاكاة) لتقترب بها من الأخذ، كما قد ينصرف التّداخل النصي إلى المستوى الدّلالي الخالص عن طريق (التوليد) حيث يتحرّك الـــوعي إلى الـــنص الغائـــب فيستولد دلالاته في حدودها الأولى، وقد يصيبها تمدّد إضافي حسب الفضاء الذي تشغله، علـــى أنّ هذه الأشكال كلها هي هوامش داخل قضيّة شمولية هي (السّرقات الشّـــعرية)[2] ،و قـــد يكـــون (التناص) في الصّور البلاغية كالتشبيهات والاستعارات والكنايات باعتبارها تملـــك المعـــاني الأوّل والثواني، كما عرف النقد العربي القديم مفهوم (التناص) تحت تسميات أخرى كالنقائض والسّرقات والمعارضات وانتهى فريق من النقاد المنصفين إلى أنّ السّرقات ظاهرة طبيعية انطلاقا من الاعتقاد بأنّ المعاني كالماء والهواء مشاعة بين الناس فلا يضير الخلف أن يأخذ عن السّلف[3]، " فإذا كان عمـــود الشّعر يرسم للشّاعر كيفية تأدية معانيه وألفاظه وصوره، ويكاد يدله على وزن وقافية بعينها، فـــإنّ نهج القصيدة يحدّد أفكار الشّاعر وتسلسلها ونظام تأليفها وربطها، ويتحد مع عمود الشّعر في خلق قوالب متكرّرة ونماذج متداولة "[4]، وهكذا تتوارد معاني الشّعراء فيقع التشابه الشّديد في أســـلوب الشّعر ويقترب هذا بشكل كبير من مفهوم (التناص) في النقد الحديث.

والجدير بالذكر أنّ ظاهرة تداخل النصوص وتعالقها لم يعها الشّعراء العرب القدامى فقط بل تفطن لها النقاد أيضا، فنبهوا إلى وجود علاقة بين كلّ كتابة جديدة وكتابات قديمة، ممّا يعني وجود علاقات تناصية بينها وبين كتابات أخرى كابن سلام الجمحي (ت 231 هـــ) الذي يُعدّ أوّل من

(1) ينظر :عزام ،محمد . النص الغائب. ص 43.

(2) المرجع نفسه. ص ص 43 - 45.

(3) المرجع نفسه. ص ص 45 - 47.

(4) هدارة، محمد مصطفى. مشكلة السرقات في النقد العربي. ص 193.

أشار إلى هذه الظاهرة عندما تحدّث عمّا أسماه بالمدارسة قائلا: " إنّ كثرة المدارسة لتعْدي على العلم به، فكذلك الشّعر يعلمه أهل العلم به"[1] ويدلّ قوله على ضرورة الدّربة والممارسة لاكتساب الخبرة للأديب شاعرا كان أم ناثرا من خلال سعة اطلاعه وقراءته وسماعه لنصوص عديدة واستيعابه وفهمه لها يجعلانه يبدع على غرارها نصوصا جديدة قد تضاهيها أو تفوقها نتيجة للخبرة المكتسبة طوال مرحلة الأخذ والتحصيل، لأنّ النضج الحقيقي لا يتمّ للمبدع إلا باستيعابه للجهد السّابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة، ليبدع فيما بعد ويجد شخصيته الشّعرية، كما أكد النقاد العرب القدماء على ضرورة معرفة الشّاعر لأيام العرب وأمثالهم مع ضرورة الاطلاع على كلام المتقدّمين منظوما ومنثورا لشحذ القريحة وإذكاء الفطنة[2].

و هكذا وجدت هذه الفكرة صدى عند نقاد آخرين أدركوا سرّ هذه (المدارسة) أو الدّربة وثمّنوا دورها في تربية ملكة الخلق والإبداع ومن بينهم ابن طباطبا العلوي (ت 322 هـ) الذي طرح فكرة التمرس بآثار السّابقين مع استيعابها وإدامة النظر فيها لصقل موهبة الشّاعر الفنية، فواجب على الشّاعر المبتدئ أن " يديم النظر في الأشعار... لتلتصق معانيها بفهمه، وترسّخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها، فإذا جاش فكره بالشّعر أدّى إليه نتائج ما استفاده ممّا نظر فيه من تلك الأشعار فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن، وكما قد اغترف من واد قد مدّته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة فيستغرب عيانه ويغمض مستبطنه "[3]، ودليل ابن طباطبا على صحّة هذا الرّأي ما يحكى عن خالد بن عبد الله القسري* الذي قال عن والده: "حفظني أبي ألف خطبة، ثمّ قال لي: تناسها، فتناسيتها، فلم أَرِدْ بعدُ شيئا من الكلام إلا سَهُل عليّ، فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه وتهذيبا لطبعه وتلقيما لذهنه، ومادّة لفصاحته وسببا لبلاغته ولَسَنِه وخطابته"[4].

كما يتعرّض كل من القاضي الجرجاني وأبو هلال العسكري (ت 395 هـ) للفكرة نفسها، وقد تفطن النقاد والشّعراء على حدّ سواء إلى هذه الظاهرة لأنّ " النصوص تدخل في شجرة

(1) الجمحي، محمد بن سلام. طبقات فحول الشعراء. ج 1. ص ص 6، 7.

(2) ينظر: عزام، محمد. النص الغائب. ص 43.

(3) عيار الشعر. تحقيق: المانع، عبد العزيز بن ناصر. د ط. الرياض: دار العلوم للطباعة والنشر. 1985 م. ص 14.

* القسري (خالد بن عبد الله بن يزيد بن أسد):(66 هـ - 126 هـ) أمير العراقيين وأحد خطباء العرب وأجوادهم، يماني الأصل من أهل دمشق، ولي مكة سنة 89 هـ للوليد بن عبد الملك، ثم الكوفة والبصرة سنة 105 هـ ثم عزل سنة 120 هـ قتل في أيام الوليد بن يزيد ورمي بالزندقة وللفرزدق هجاء فيه. ينظر: الزركلي، خير الدين. الأعلام. ج 2. ص 297.

(4) العلوي، أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا. عيار الشعر. ص ص 14، 15.

نسب طويلة ذات صفات وراثية وتناسلية فهي تحمل (جينات) أسلافها كما أنها تتمخض عن (بذوره) لأجيال نصوصية تتولد عنها... فالمعارضات الشّعرية يستدعي بعضها بعضا وكذلك النقائض والاقتباسات والتضمينات وما يسمّيه الأوائل بالسّرقات الأدبية ويسمّيه الجرجاني بالاحتذاء وهو كله (تداخل نصوص) "[1]، فالعمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة تمتدّ مثل الكائن البشري تماما، فهو لا يأتي من فراغ كما أنه لا يفضي إلى فراغ لأنه نتاج أدبي لغوي لكلّ ما سبقه من موروث أدبي، يشبه بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه، ومن طبع النص الأدبي أن يخصب وينتج تماما مثل كلّ كائن حيّ كالإنسان والشّجرة [2]، ويمكن تلخيص فكرة (التناص) أو (التداخل النصي) في النقد العربي القديم في نوعين رئيسيين هما:

أوّلهما: التناص غير الواعي أو اللاشعوري:

" لا يكون فيه الشّاعر واعيا بما يفعله ولعل هذا التصنيف الأخير هو واحد مما تقبله الشّاعرية تماما وتعتبره سليما في منطقه ويلقي ضوءا على آلية هذا الموضوع عند الشّاعر "[3] ولعله يعني وقوع التماثل والتشابه في معاني الشّعراء دون أن يكون لأحدهم سابق معرفة أو اطلاع على شعر غيره وكثيرا ما يحدث نتيجة تشابه ظروف البيئة الاجتماعية والطبيعية وطبيعة اللغة وظروف العصر بين الشّعراء، على أنّ هذه الظاهرة قد عرفت في النقد العربي القديم منذ الجاهلية وخير مثال على ذلك قول امرئ القيس (ت 565 م) الذي يقول فيه:(من الطويل)

وُقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ يَقُولُونَ لا تَهْلَكْ أَسًى وتَجَمَّلِ[4]

و بيت طرفة بن العبد الذي لا يختلف عن بيت امرئ القيس إلا في لفظة القافية إذ يقول: (من الطويل)

وُقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ يَقُولُونَ لا تَهْلَكْ أَسًى وتَجَلَّدِ[5]

و قد اصطلح النقاد القدامى على هذه الظاهرة بـ (الموارد أو توارد الخواطر) إذ سُئل أبو عمرو بن العلاء عن اتفاق الشّاعرين في المعنى وتواردهما في اللفظ مع عدم التقائهم أو سماعهم عن

(1) الغذامي، عبد الله محمد. ثقافة الأسئلة- مقالات في النقد والنظرية. ط 2. الكويت: دار سعاد الصباح. 1993 م. ص 113.
(2) المرجع نفسه. ص 111.
(3) اللبدي، أيمن. الشعرية والشاعرية. ص 96.
(4) ديوان امرئ القيس. تحقيق: عبد الشافي، مصطفى. ط 5. لبنان: دار الكتب العلمية. 2004 م. ص 111.
(5) ديوان طرفة بن العبد. تحقيق: ناصر الدين، مهدي محمد. ط 3. لبنان: دار الكتب العلمية. 2002 م. ص 19.

بعضهم البعض فقال: " تلك عقول رجال توافت على ألسنتها وسُئل أبو الطيب عن مثل ذلك فقال: "الشّعر جادّة، وربّما وقع الحافر على موضع الحافر "[1]، على أنّ مثل هذا التشابه في الإنتاج الفني لا يُعدّ عيبا أو ضعفا إبداعيا في منظور النقاد الأقدمين، لأنهم يرون أنّ العملية التناصية تجعل النص يصل إلى مستوى إبداعي لا يمكن الوصول إليه من دون التناص.

ثانيهما: التناص الواعي أو الشّعوري:

" وهو الذي يقوم به الشّاعر واعيا له وجُعل منه التضمين والاقتباس "[2] والسّرقة والمعارضة ويقصد به توظيف الأديب شاعرا كان أم ناثرا عن وعي وقصد ورغبة لنصوص تراثية تمتلك طاقات إيحائية من شأنها أن تمنح نصّه الخاص قيمة فنية إضافية له فيستعين ببعض الجزئيات الأدبية قصد الزّينة أو المتعة أو قصد تدعيم بعض المعاني وتركيبها، ولطالما فُسّرت أشعار كثيرة وقف عندها النقاد وكان دليلهم في ذلك ومرشدهم تلك النصوص المرجعية المستخدمة كأدوات نقدية لإصدار الأحكام على إبداعية المبدعين، وعلى أساس أنّ الحاضر امتداد للماضي تُدرس النصوص الجديدة ويُبحث في التوظيفات الجديدة للنصوص القديمة لبيان مدى توفيقها في موضعها الجديد الذي وُضعت فيه، والنظر في مدى نجاح الشّاعر واستفادته من الأدوات التعبيرية القديمة في التعبير عن معانيه وأفكاره في عصره و لم ينحصر عمل القدماء في حدود الإقرار بأهمّية تفاعل النصوص ببعضها أثناء عملية الإبداع، بل رصدوا مختلف أوجه العلاقات التي تأخذها هذه النصوص فيما بينها بِمنحهم كلّ علاقة مصطلحا خاصّا، ورغم كثرة استعمال المصطلحات المختلفة فإنّ الائتلاف يكاد يوحّد بينها، وكان "رصدهم للعلاقات بين النصوص يرتهن إلى غايات تقويمية وتقييمية خاصة، فكانوا يعاينون نوع 'التفاعل النصي' القائم فيوجدون له مصطلحا خاصّا يختلف عن غيره. فكانت نتيجة أعمالهم – مع ما فيها من جهد كبير ودقيق في التقصي – قاصرة عن الشّمول والتجريد"[3]، ومهما يكن من أمر فإنّ قراءة المؤلفات النقدية والبلاغية المهتمة بظاهرة تفاعل النصوص قدّمت جهازا متنوّعا في مفاهيمه ومصطلحاته لعملية الإبداع التي تابعها القدماء، ويصعب على الباحث الإحاطة به وتدقيق الفروق بين مكوّناته وتحديد مستوياته الفنية، ورغم ذلك يمكن القول إنّ هناك ثلاثة مستويات فنية[4] وكلّ مستوى يعكس نوعا من القراءة لطريقة توظيف نصّ لآخر أو نصوص أخرى هي:

(1) ابن رشيق، أبو علي الحسن. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ج 2. ص 289.

(2) اللبدي، أيمن. الشعرية والشاعرية. ص 96.

(3) بقشي، عبد القادر. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. ص 40.

(4) المرجع نفسه . ص 41.

1- التناص الدوني:

ومفاده أنّ النص اللاحق عاجز عن التفاعل بشكل إيجابي مع نموذجه الفني فقصّر عن مساواته ومسايرته مكتفيا بإعادة إنتاج مكوّناته الفنية من حيث الأسلوب واللغة والوزن، وقد قال ابن رشيق القيرواني عن هذا النوع من التفاعل: " وهذا باب متسع جدّا، لا يقدر أحد من الشّعراء أن يـدّعي السّلامة منه، وفيه أشياء غامضة، إلا عن البصير الحاذق بالصّناعة، وأخر فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل "[1] وقد تنوّعت مفاهيم القدماء في وصف هذا المستوى وتحديد درجة رداءته وظـلّ البعـد الأخلاقي والسّياسي متحكما في تعامل بعض النقاد والبلاغيين مع السّرقات كما كان حاسما في إنتاج لغة واصفة تتأثر به وتحمل كلّ أشكاله، وليس أدل على ذلك سوى شبكة المفاهيم والمصطلحات التي أوردوها في إطار السّرقة القبيحة أو المذمومة أو قبح الأخذ وما شاكل ذلك.

2- التناص بالتماثل:

وفي هذا المستوى يساير النص اللاحق نموذجه السّابق ويساويه في إخراج المعنى، وتبقـى في تصوّر القدماء الإجادة والأحقية للمتقدّم لأنه مبتدع والمتأخر مُتبع، والملاحظ أنّ متابعـة مفـاهيم الشّعرية العربية لهذا المستوى غير متجانسة بل هي مختلفة، إذ يُعبّر الحاتمي عنها بتكافؤ المتبع والمبتدع في إحسانهما، أمّا ابن وكيع التنيسي فيدعوه بمساواة الآخذ للمأخوذ في الكلام حتى لا يزيد نظـام على نظام وتارة أخرى بمماثلة السّارق والمسروق منه في كلامه بزيادة في المعنى ما هو من تمامه، أمّا حازم القرطاجني فيُسمّي هذا المستوى اسم الشّركة وهي ما يساوي الآخر فيه الأوّل[2].

3- التناص بالاختلاف:

وفيه يوظف الشّاعر المتأخّر أحد المكوّنات الفنية لنموذجه الفني توظيفا إبداعيا معتمدا علـى الزّيادة في إخراج المعنى أو النقل أو القلب أو الحل والعقد وما شاكل ذلك، وقد عَـدّ الفكـر النقدي العربي القديم اختلاف النص اللاحق عن النص السّابق شرطا أساسيا من شروط الإبداع " غير أنّ المتبّع إذا تناول معنى فأجاده – بأن يختصره إن كان طويلا، أو يبسطه إن كان كزّا ، أو يبيّنه إن كان غامضا، أو يختار له حسن الكلام إن كان سفسافا، أو رشيق الوزن إن كان جافيا – فهو أولى به من مبتدعه وكذلك إن قلبه أو صرفه عن وجه إلى وجه آخر "[3] ولعله ينطبـق

(1) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ج 2. ص 280.

(2) ينظر: بقشي، عبد القادر. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. ص 42.

(3) المصدر السابق. ج 2. ص 290.

تقريبا على معارضات ابن عبد ربّه الشّعرية في العقد الفريد.

ويُستنتج من خلال القول السّابق توجيه الناقد للشّعراء بضرورة التمسّك بجميع الوسائل التناصية التي من شأنها إبعادهم عن مذمّة السّرقة، فيتفاعلون إيجابيا مع نماذجهم الفنية السّابقة ويحققون الاختلاف المبدع معها، كما تمسّك القاضي الجرجاني بهذه الحقيقة الفنية أيضا، فأنصف أهل عصره وحدّ من أزمة الشّعراء المحدثين وأبعدهم عن المذمّة في تناول معاني من سبقهم قائلا: " ثمّ تسبّب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب، وتغيير المنهاج والترتيب، وتكلفوا جبر ما فيه من النقيصة بالزّيادة والتأكيد والتعريض في حال، والتصريح في أخرى، والاحتجاج والتعليل، فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور ما لا يقصّر معه عن اختراعه وإبداع مثله "[1].

و خلاصة القول إنّ المستويات الفنية السّابقة تعكس لنا الرّؤية النقدية العربية القديمة في متابعتها لتفاعل النصوص وحوارها، على أنها ظلت رؤية مخلصة في بعض جوانبها لمبحث السّرقات ومحدّداته الأخلاقية والجمالية معا، وإذا كان المستوى الفني الأول (التناص الدّوني) يستمدّ آلياته ومكوّناته من خلال رؤية أخلاقية مشينة لا تدرك حقيقة تفاعل النصوص، فإنّ المستويين الآخرين (التناص بالتماثل والتناص بالاختلاف) يعبّران عن رؤية جمالية وبلاغية يمكن الاطمئنان إليها لاتخاذها كمنطلق وأساس في التمييز بين أشكال الحوار المختلفة، ولكن البحث عن الشّاهد في نمط تفكير النقاد العرب جعل نظرهم جزئية وخاصّة جدّا على الرّغم ممّا قد يبدو في جانبها الجمالي من فهم دقيق وعميق لخصوصية الظاهرة النصية القائمة على التشاكل أو الاختلاف مع غيرها من الظواهر الأخرى[2].

و على كلّ يبقى التناص وظاهرة تداخل النصوص سمة جوهرية في الثقافة العربية عندما تتشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب ومذهل[3]فالتأمّل في طبيعة التأليفات النقدية العربية القديمة يُقدم صورة واضحة جدّا لوجود أصول لقضيّة التناص فيه "و التناص واحد من المفاهيم الحديثة التي نجد لها بعض البذور الجنينية الهامة في نقدنا العربي القديم والتي تطرحها المحاولات النقدية المعاصرة في سعيها الدّائب لتأسيس نظرية أدبيّة حديثة "[4]و يمكن

(1) الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز. الوساطة بين المتنبي وخصومه. ص 185.

(2) ينظر: بقشي، عبد القادر. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. ص ص 45 – 48.

(3) ينظر: الغذامي، عبد الله محمد. ثقافة الأسئلة. ص 119.

(4) حافظ، صبري. " التناص وإشاريات العمل الأدبي ". ص 80.

بهذا الصّدد التمييز بين صنفين من الأشكال بناء على طبيعة التفاعل النصّي في كلّ صنف:[1]

1- الأشكال ذات التفاعل النصي الخاص:

وتبدو عند إقامة نصّ لعلاقة مع نصّ آخر محدّد وتبرز هذه العلاقة بينهما على صعيد الجنس والنوع والنمط معا، ويمكن إدراج عدد من الأشكال التي يكون فيها الحوار بين نصّين محدّدين منها: المعارضة الشّعرية والنقيضة والمراجعة والنونيات والغينيات والمنفرجات وغيرها.

2- الأشكال ذات التفاعل النصي العام:

وتتضح فيما يقيمه نصّ من علاقات مع نصوص عديدة رغم ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط، كأن يُوظف الشّاعر في قصيدته مختلف مكوّناته الأدبية والثقافية فتتجلى في صور تفاعل فيها مع شعراء سابقين أو أمثال أو أحاديث ضمّنها أو آيات اقتبسها مستعملا ما نقله عن غيره للدّلالة على المعنى نفسه أو معطيا إيّاه دلالات جديدة أو مناقضة تماما، ومن الأشكال التناصية لهذا النوع من التفاعل: التضمين والاقتباس وإرسال المثل والتعليق والرّمز والإيماء وما إلى ذلك، وهناك اجتهادات وتصوّرات أخرى عُوين من خلالها الموضوع كالتمييز بين نوعين من الأشكال التناصية في الشّعر العربي القديم بناء على ما أقامه النقد الحديث وهما:[2]

1- الأشكال الظاهرة:

وهي الأشكال الأكثر بروزا للتناص والتي يكون فيها الحوار بين نصّ وآخر صريحا وظاهرا مثل المعارضة الشّعرية في جانبها المقصود والنقيضة والاستشهاد وما شابه ذلك.

2- الأشكال الضّمنية:

وفيها يكون التناص ضمنيّا ومستترا لا يعلمه إلا الناقد البصير بالبلاغة والعالم بمراتب الكلام والمميّز لخاصّه من عامّه كالتلميح والإيماء والإشارة والرّمز وغيرها.

2- التّناص عند النّقاد العرب المحدثين:

يلخص نعيم اليافي الاستعمال العربي لمصطلح التناص في ملاحظات تتركز عنده في معاصرته وجغرافيته وعدم الدّقة في التمييز عند استعماله بين وجوده بالفعل كمصطلح ووجوده بالقوة

(1) ينظر: بقشي، عبد القادر. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. ص 57.

(2) المرجع نفسه. ص 58.

كمفهوم، وبالتالي عدم الدّقة في تحديد نشأته وتاريخ هذه النشأة، ويقصد بالمعاصرة أنه وفد إلى النقد الغربي منذ ولادته في الغرب بعد أكثر من جيلين، وبدأ يظهر في النقد العربي مع منتصف الثمانينات على وجه التحديد، أمّا جغرافيته فيحيل إلى أنه استُعمل أوّلا لدى النقاد المغاربة فالنقـــاد المصـــريين والعراقيين ثمّ لدى بعض السّعوديين فالأردنيين، و لم يرد في النقد العربي السّوري إلا حديثا، ويقصد " بعدم الدّقة في التمييز بين وجوديه وبالتالي الخلط في نشأته وتأريخه، فلأنّ كلّ الذين تناولوه، فرادى ومجتمعين انساقوا وراء وجوده كمصطلح، و لم يتوقفوا عند وجوده كمفهوم "[1]، ولكلّ ناقد رأيـــه ووجهة نظره إزاء موضوع المصطلح ودلالته، فما هو عند ناقد ما من التناص فإنه ليس هو كـــذلك عند غيره، وإذا عدّ بعض الدّارسين السّرقات والمعارضات والاقتباس والتضمين والتلميح والإشارة... وغيرها من هذا الباب – كما هو الحال في هذا البحث – فهي كلها أو بعضها عند آخرين ليســـت منه[2].

و لم تكن القراءة النقدية العربية الحديثة للتناص بعيدة عن التصوّرات الغربية بل سارعت كثير من الدّراسات إلى الاستفادة منها، ولعلها ساعدت على تطويرها نظريا وتطبيقيا فصبري حافظ يرى أنّ النص عادة لا ينشأ من فراغ ولا يظهر في فراغ لأنه يظهر في عالم مليء بالنصـــوص الأخـــرى ويحاول " الحلول محَلّ هذه النصوص أو إزاحتها من مكانها. وخلال عملية الإحـــلال أو الإزاحـــة هذه... قد يقع النص في ظلّ نصّ أو نصوص أخرى، وقد يتصارع مع بعضها، وقد يـــتمكن مـــن الإجهاز على بعضها الآخر. وتترك جدليّات الإحلال والإزاحة هذه بصماتها على النص "[3]، على أنها بصمات هامّة توشك معها فاعلية النص " المزاح " ألا تقل في أهميتها وقوة تأثيرها عن فاعليـــة النص " الحال " الذي احتلّ مكانه فشغل جزءا منه، فالنص " الحال " قد ينجح في إبعـــاد الـــنص " المزاح " أو نفيه من السّاحة ولكنه لا يتمكن أبدا من الإجهاز عليه كلية أو إزالة بصماته عليـــه[4] وقد أثبت هذا الناقد آليات التناص الأساسية في كلّ عملية حوارية وتتمثل في معرفة النص الغائـــب ومسألة الإزاحة والإحلال، وفكرة الترسيب وقضيّة السّياق إذ يستحيل فهم النص فهما صـــحيحا دون وضعه في السّياق، لأنّ المفاهيم السّابقة كلها تكتسب معناها المحدّد من السّياق الذي تظهر فيه وتتعامل معه.

(1) أطياف الوجه الواحد. " التناص وما ليس بالتناص ". ص 81.

(2) المرجع نفسه. ص 85.

(3) حافظ، صبري. " التناص وإشاريات العمل الأدبي ". ص 81.

(4) المرجع نفسه. ص ن.

و يطالعنا محمّد مفتاح بقراءته المتميّزة لمفهوم التناص أو الحوارية مؤكدا أنّ الشّاعر ليس إلا معيدا لإنتاج سابق في حدود من الحرية، سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره، ويجب عدم الاكتفاء بدراسة نصّ واحد واعتباره كيانا منغلقا على نفسه، وبالتالي يجب موضعة نصّ الشّاعر أو نصوصه مكانيا في خريطة الثقافة التي ينتمي إليها وزمانيا في حيّز تاريخي معيّن، " فالتناص إذن للشّاعر بمثابة الهواء والماء والزّمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما "[1] وهو أمر لا بدّ منه، موجود في كلّ نصّ شعري لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزّمانية والمكانية ومحتوياتهما ومن تاريخه الشّخصي أي من ذاكرته[2].

و هكذا يمكن القول إنّ ما قدّمه التناص من قدرات وما فتحه من مسارب وآفاق نقدية عبر نتائجه يُؤكد أنّ مضاعفاته أخطر منه وأهمّ، وتأتي في مقدّمة هذه النتائج قضايا شتى ما فتئ الاقتراب النقدي يتناولها " أولها الحديث عن النص الغائب، وثانيها الحديث عن تعدّدية الأصوات، وثالثها الحديث عن ظاهرة الشّعرية أو الأدبية، ورابعها الحديث عن النص المغلق والآخر المفتوح، وخامسها الحديث عن مشكلة الاتصال والانقطاع في التراث الأدبي وسادسها الحديث عن دور القارئ في إعادة إنتاج النص... وقد كُتب عنها كلها أو بعضها الشّيء الكثير "[3]، ويمكن تحديد ثلاثة قوانين للتناص تحدّد علاقة النص الغائب بالنص الحاضر وهي:[4]

1- الاجترار:

وفيه يستمد الأديب من عصور سابقة ويتعامل مع نصّه الغائب بوعي سكوني ممّا يُؤدّي إلى انفصال بين عناصر الإبداع السّابقة واللاحقة ويُمجّد السّابق دائما.

2- الامتصاص:

وهو أعلى درجة من سابقه، فيقرّ الأديب بأهمّية النص الغائب وضرورة (امتصاصه) ضمن النص الحاضر كاستمرار متجدّد.

3- الحوار:

وهو أعلى المستويات، إذ يعتمد على القراءة الواعية المعمّقة التي ترفد النص الماثل ببنيات

(1) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص). ص ص 124،125.

(2) المرجع نفسه. ص 123.

(3) اليافي، نعيم. أطياف الوجه الواحد. " التناص وما ليس بالتناص " . ص 89.

(4) ينظر: عزام، محمد. النص الغائب. ص 55.

نصوص سابقة سواء أكانت معاصرة أو تراثية، وتتفاعل فيه النصوص الغائبة والحاضرة في ضوء قوانين الوعي واللاوعي.

و هكذا يتم الانطلاق من (النص الغائب) لإعادة كتابته فيتحوّل إلى شبكة من المستويات المتفاعلة، وبمجرّد أن يطلق الكاتب نصّه الجديد فإنه يدخله في عمليّات تناص جديدة لأنه عبارة عن عدّة نصوص سابقة ومعاصرة "باعتبار النص الجيد قادر دائما على العطاء المستمر لقراءات متعدّدة...و تصبح عملية (إنتاج) النص الماثل عملية تشترك فيها النصوص الغائبة، باعتبارها الأدوات الأساسية للإنتاج مع النص الحاضر وهكذا يتفاعل النصان: الغائب والماثل، من أجل إنتاج (نصّ) جديد هو أيضا (تناص) مركب من نصوص عديدة متداخلة"[1].

3- المعارضة وتداخل النصوص:

إنّ المعارضة الشّعرية باعتبارها – في اعتقادي – حوارا بين نصّ لاحق وآخر سابق تدخل في النوع الخاص والظاهر للتناص، وتنتمي إلى ما أسماه (جنيت) في نمذجته النظرية بالتعلق النصي، بل هي شكل من أهمّ أشكاله المحققة لحوار شعري بين نصّين محدّدين أحدهما سابق والآخر لاحق مشتقّ منه بواسطة تحويل جزئي أو كلي، ولهذا اكتسبت " طابعا كليا أهّلها لاستيعاب باقي الأنواع النصية، وتوظيف بعض الأشكال التناصية الجزئية على شكل بنيات نصّية مأخوذة من النص المعارَض نحو الاستشهاد الشّعري والتضمين والاقتباس وما شاكل ذلك من المتناصّات الدّينية والتاريخية والأدبية "[2] فالمعارضة الشّعرية تهدف إلى تشييد علاقة تناصّية بين نصّ سابق وآخر لاحق من خلال عقد حوار أسلوبي بينهما، الأمر الذي يجعل من المدخل التناصي مدخلا ينسجم وخصوصية هذه الظاهرة التناصية بامتياز[3] على أساس أنّ التناص مدخل منهجي مناسب لقراءة جزء مهمّ من الشّعر العربي القديم والحديث على السّواء.

و يكتسب التناص شعريته بما يثيره حول النص من قراءات نقدية متعدّدة وبانفتاحه على فيض من الدّلالات السّابحة في فضائه وبتعانق العديد من التجارب الإنسانية التي تدخل في نسيجه اللغوي والفكري، فالدّلالة الشّعرية تميل إلى معاني القول المختلفة ولذلك يكمن قراءة أقوال متعدّدة في نفس الخطاب الشّعري، وبهذا يتخلق حول الدّلالة الشّعرية فضاء نصّي تتعدّد أبعاده ويمكن أن

(1) عزام، محمد. النص الغائب. ص 55.

(2) بقشي، عبد القادر. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. ص 59.

(3) المرجع نفسه. ص 11.

تتطابق مع النص الشّعري المتعيّن ومن ثمّة فليس غريبا إذا تراءت عدّة نصوص غائبة أو عـــدّة رؤى متوافقة أو متباينة في النص الأدبي الواحد لأنّ الدّلالة النصّية تكتسب شعريتها وفاعليتها الإنتاجية من تمازج هذه الرؤى أو تجاورها داخل النص الشّعري الواحد[1]، وهكذا فالصّلة بين التناص والـــنص الغائب صلة الحضور والغياب، أو هي حضور الغياب في التناص وغياب الحضور في النص الغائـــب ولذلك فإنّ النص الغائب يكون مستبطنا في النص الحاضر وممثلا لصورة من استلهام التراث وتوظيفه إذا كان النص الغائب قديما، كما يمثل صورة من صور المثاقفة إذا كان النص الغائب معاصرا ووافدا والعلاقة بينهما علاقة اللاحق بالسّابق على أنّ السّابق هو الأصل أي النص الغائب واللاحـــق هـــو التابع، ولكن التبعية هنا زمنية لا فنية وهي أيضا لا قصديّة، ويبدو أنّ " النص الغائب هـــو الـــذي يتسلل من الذاكرة إلى النص الحاضر في التناص، لحاجة الأخير إليه، ولكن النص القديم يُجر ويُستلب في السّرقات الشّعرية "[2]، فالصّلة بينهما حتمية، لأنّ النص الحاضر يتنفس بواسطة النصوص الغائبة ويحيا بها ويتكلم بألسنتها، علما بأنه لا يتكلم في زمن سابق على زمنه وإنما مـــن خـــلال ســـياقه وحضوره وحاضره، والنص الغائب أحد مكوّنات النص الحاضر وهو يعمل وينبض في العمق، كما يبيّن مصطلح التناص أنّ حركية النص تتكوّن من مكوّنات نصوص سابقة عليه أو معاصرة له، وعمل المؤلف نصوصي لأنه يشكل نصوصا جديدة من نصوص كثيرة بعضها من جنس الـــنص الجديـــد وبعضها من أجناس مختلفة، فالنصوص الغائبة سابقة على المؤلف ودوره في صنعها ثانوي، أمّا الدّور الأوّلي فيعود للنصوص نفسها التي تتحاور وتتجاذب آفاقها مع النص الجديد ليتشكل النص في الأخير على صورة تناصية معيّنة، ومجمل القول إنّ النصوص الغائبة مفاتيح يستطيع الناقد بواسطتها الدّخول إلى النص الحاضر للإمساك بالرّؤية التي يُعالجها[3].

و يبدو أنّ " كلا من الشّعرية العربية القديمة ونظرية التناص الحديثة يشتركان في تقرير أمـــر فني واحد، يتمثل في أنّ تداخل النصوص وترابطها يشكل سمة فنية مرتبطة بكلّ كلام كيفما كـــان نوعه أو جنسه. ويبقى الفرق بينهما في الحكم على هذه السّمة كلّ حسب سياقه المعـــرفي الـــذي يوجّهه أو أسئلته الأدبية التي تؤرقه "[4] ولكن التناص لا يسمح بالنظر إلى علاقة النص اللاحق بالنص السّابق وفق مسار تنازلي أي تأثير السّابق في اللاحق كما هو الحال في الشّعرية العربية القديمة، ولكن

(1) ينظر: أبو حميدة، محمد صلاح زكي. " قضايا الشعرية عند حازم القرطاجني ". ص 33.

(2) الموسى، خليل." قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر ". ص 56.

(3) المرجع نفسه. ص 57.

(4) بقشي، عبد القادر. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. ص 49.

ينظر إلى العلاقة بينهما وفق مسار تصاعدي إذ ينظر إلى تأثير اللاحق في السّابق وجعله مستمرّا بمكوّنات قديمة وجديدة، فالتناص ليس مجرّد توصيف للعلاقة المحدّدة التي يعقدها نصّ ما بالنصوص السّابقة، بل يتجاوز ذلك إلى تحديد إسهامه في البناء الاستطرادي والمنطقي لثقافة ما من خلال استقصاء علاقاته لمجموع الشّفرات والمواضعات التي تجعله احتمالا وإمكانية داخل ثقافة ما، والتي تبلور احتمالات هذه الثقافة بالنسبة له[1]، ويبدو أنّ " المعارضة الشّعرية تمثل نسقا من أنساق المداخلة بين النصوص، وهي مداخلة اختيارية – دون شك – نابعة من إعجاب الشّاعر المعارِض بالنص محلّ المعارضة "[2]، أو هي قراءة خاصّة يقوم بها المبدع للنص الغائب، لذلك فهي بمثابة مشهد تكميلي يُبنى على أصل لكنه لا يتقيّد به، ويتبنى بعض ما فيه دون أن يُقصّر في مزيد إثرائه[3]، وعليه فالتحديد العام للتناص " لا يُراد به فقط أنماط أدبيّة بعينها، بل يتسع ليشمل جميع أشكال الحوار المختلفة ولهذا فإنّ العلاقة التي تربط المعارضة بالتناص هي علاقة خصوص بعُموم "[4]، بل إنها أكثر أشكال التناص وضوحا، وهي فكرة نبّه إليها محمد مفتاح حين أثبت أنّ هناك مؤشّرات تجعل التناص يكشف نفسه ويوجّه القارئ للإمساك به ومنها: التصريح بالمعارضة[5]، وكيفما كان الأمر فإنّ التناص يتيح الاستفادة من آلياته المختلفة في دراسة المعارضة الشّعرية، لأنه يهدف إلى خلق فضاء للترابط والتواصل والتفاعل بين النصوص الأدبية وباقي الخطابات الأخرى[6].

و لا شكّ أنّ المعارض قد تناصّ مع مجموعة من النصوص واختار منها ما ينسجم وخصوصية تجربته، معبّرا عن مقاصده المختلفة فتمّت العملية الفنية في إطار الأغراض الشّعرية المعروفة في تاريخ الشّعر العربي، اعتمادا على وسائل تناصّية تناص من خلالها المعارض مع مكوّنات نصوصه المعارضة ويُعدّ العكس الفني من الوسائل التناصية المتحكمة في إنتاج النص الشّعري والتي تجعله مستمرا وفاعلا في كل الأزمان، وبه تتحوّل مكوّنات النص المحتذى إلى أشكال أكثر شعريّة، وتُجمع الدّراسات التناصية على أهمّية هذه الوسيلة في تحقيق المشابهة المفضية إلى الاختلاف كأساس لشعريّة النص

(1) ينظر: بقشى،عبد القادر. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. ص 51.

(2) الشناوي، علي الغريب محمد. المعارضات في الشعر الأندلسي – القصيدة العباسية أنموذجا. ص 4..

(3) ينظر: فرغلي، محمود علي موسى. " نص المعارضة وإعادة إنتاج المعنى – دراسة في معارضات الإحيائيين ". موقع شبكة الألوكة . تمت http://www.alukah.net/publications_competitions/0/40373/ زيارة الموقع يوم: 2014/4/12م.

(4) بقشى، عبد القادر. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. ص 58.

(5) ينظر: مفتاح، محمد. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص). ص 131.

(6) المرجع السابق. ص 50.

الإبداعي كيفما كان نوعه، وقد اختار ابن عبد ربّه في معارضاته الشّعرية وعلى رأسها معارضته لمسلم بن الوليد (ت 208 هـ) هذا الأسلوب التناصي ليصوّر موقفه الفني المختلف[1] متخذا العكس وسيلة فنية لمعارضة النص المحتذى، فإذا قال

مسلم بن الوليد: (من الطويل)

أديـــرَا عَليَّ الرَّاحَ لا تَشْرَبَا قَبْـلِي وَ لا تَطلُبَا مِنْ عِنـْدِ قـَاتِلـَتِي ذَحْلِي[2]

فقد عكس ابن عبد ربّه مكوّنات هذا المعنى، ثمّ حوّل صيغة النهي إلى أمر فقال: (من الطويل)

أَطُلابَ ذَحْـلِي لَـيْسَ بـِي غَيْرُ شَادِنٍ بِعَيْنـَيْهِ سحْرٌ فَاطـْلبُوا عِنـدَهُ ذَحْلِي[3]

و استمرّ الشّاعر يعكس معاني النص النموذج مع تحويلها لتنسجم ورؤيته النفسية الخاصة فإذا قال مسلم بن الوليد:

كَتَمْتُ تبَـاريحَ الصَّبَابَـــةِ عَاذِلِي فـَلَـمْ يَدْرِ مَا بِي فَاسْترَحْتُ مِنَ العَذلِ[4]

قلب ابن عبد ربّه هذا المعنى ونقضه بقوله:

وَ إنْ حَكَمَتْ جَارَتْ عَـليَّ بِحُكمِهَا وَلَكِـنَّ ذَاكَ الجَـوْرَ أَشْـهَى مِنَ العَدْلِ!

كَتـَمْتُ الهَوَى جَهْـدِي فَجَرَّدَهُ الأسَى بِمَـاءِ البُكَا هَذَا يَخُطُّ وذَا يُمْـلِـي

وَ أَحْبَبْتُ فِيهَا العـذلَ حُبًّا لِذِكْرِهَـا فلا شَيْءَ أَشْهَى في فـُؤَادِي منَ العَـذلِ[5]

فإذا كان الخوف من العذل عند مسلم هو سبب كتمان الحبّ، فإنّ الأمر يبدو مختلفا لدى ابن عبد ربّه إذ ساوى بين الحبّ والعذل، فجعل هذا الأخير أشهى لقلبه، وبناء على ذلك رسم للكتابة الشّعرية الأندلسية أفقا فنيا جديدا في تلقي مكوّنات الذاكرة الفنية أساسه الاختلاف لا المشابهة فحسب، وهذا ما صرّح به في إنهائه لمعارضته قائلا: " فمن نظر إلى سهولة هذا الشّعر مع

(1) ينظر : بقشى ، عبد القادر .التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. ص ص 120، 121.

(2) شرح ديوان صريع الغواني. تحقيق: الدهان، سامي. ط 3. القاهرة: دار المعارف. د ت. ص 33.

(3) ابن عبد ربه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 3. ج 6. ص 388. وينظر: ديوان ابن عبد ربه. ص 132.

(4) المصدر السابق. ص 35.

(5) المصدر السابق .مج3.ج6.ص ن . وينظر: ديوان ابن عبد ربه. ص 133.

بديع معناه ورقة طبعه، لم يفضله شعر صريع الغواني عنده إلا بفضل التقدم "[1]، ويعدّ مسلك ابن عبد ربّه في معارضته امتدادا لما قام به المعارضون الأندلسيون عامّة، فلم يقتصر عملهم التناصي على احترام قيم النصوص المعارَضة، بل سعوا إلى توظيفها بشكل خادم لمقاصدهم الفنية مجيبا عن أسئلتهم المتنوّعة " ولهذا لاحظنا تمسّكهم بكلّ الوسائل التناصية التي من شأنها أن تحقق لهم الاختلاف الفني. ممّا يُؤكد أنّ المعارضة الشّعرية ليست مجرّد مسلك تناصّي يكتفي بالتشابه مع مكوّنات النموذج التراثي، وتقديس عناصره واجترارها، بل هي قراءة تحويلية تسعى لاستكشاف مناطق اللاتحديد فيه، ورثق فجواته وبياضاته على نحو يساهم في تحقيق الاختلاف وإعادة بناء الذاكرة الفنية من جديد "[2].

و هكذا دخلت نظريّة التناص مرحلة جديدة جعلتها أكثر انفتاحا على غيرها من النظريات الأخرى وأكثر شمولية باستيعابها لكافة الظواهر الثقافية والفنية الحاملة بذورا حوارية، ممّا أدّى إلى عقد حوار نقدي بين عدد من المفاهيم تنتهي إلى الشّعرية العربية القديمة والنظرية النقدية الحديثة في أحدث آلياتها من خلال دراسة المعارضة الشّعرية دراسة تناصّية، ومن ثمّة يقف النص المعارض بين الاجترار والامتصاص في معظم الأحيان، وقليلا ما يدخل مع النص المعارض في علاقة حوار قائمة على نقد للنص الغائب، فيخرّب كلّ مفاهيمه ويفجّرها ويفرغها من بنياته المثالية[3]، ولعلّ قانون الاجترار يتحكم في شعر النصف الأوّل من القرن الثالث للهجرة، في بعض خصائصه وعناصره الشّكلية الخارجية[4]، والسّؤال الذي يراود دارس التناص الآن هو: أين يكمن الإبداع الخاص ما دام النص المنتج ليس أكثر من مجموعة من النصوص السّابقة والمتوالدة؟

إنّ كلّ نصّ جيّد ينسج كيانه الخاص ضمن منظومته المعرفية،مطوّرا آليات بنائه المتلاحمة في حدود شبكة علاقاته المتميّزة، وهو بذلك يُؤسّس إبداعه الخصب الخلاق وهكذا يتم إنشاء نصّ على تخوم نصوص لا تلغي خصوصيّته الإبداعية، بل يؤكد سماته المتميّزة بوصفه نصّا قائما بذاته متجاوزا غيره[5]، ممّا يفرض عدم الاكتفاء بأسلوب الاجترار السّكوني للنصوص الأخرى ويدعو إلى تحقيق التمثل والتفاعل والامتصاص والتحويل، لأنّ الكتابة مستويات مختلفة فإمّا أن تكون سطحية اجترارية

(1) ابن عبد ربه ،شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد.مج3. ج6 .ص 388.

(2) بقشي، عبد القادر. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. ص ص 133، 134.

(3) المرجع نفسه. ص 135.

(4) ينظر: بنيس، محمد. " النص الغائب في شعر أحمد شوقي – القراءة والوعي ". ص 83.

(5) ينظر: اليافي، نعيم. أطياف الوجه الواحد. ص 89.

وإمّا أن تكون إبداعا جديدا، فضلا على أنّ استخدام الآليات والتقنيات المختلفة للتناص في الشّعر تعكس ثقافة الكاتب ومدى تمكنه من المادّة المتناص معها من جهة، كما " يُظهر قدرته على توظيف هذه النصوص وتوجيهها الوجهة التي تتناسب ورؤيته وموقفه من الناس والعالم من جهة أخرى، خاصّة أنّ هذه التناصات تنبع من مصادر متنوّعة، وتوظيف الشّاعر لها هو تفكيك لها بشكل ما، ثمّ تركيب من جديد يخدم الفكرة والمعنى "[1].

و خلاصة القول كانت العرب تمارس فعل التناص لا سيما في الخطاب الشّعري دون تسميته كما استخدمت مجموعة مفاهيم تقترب من مفهوم هذا المصطلح الحديث وألفت كتبا نقدية وغير نقدية تتصدّى للحديث عن معالجة اللاحقين للمعاني التي تداولها السّابقون من الشّعراء، وتناولت مؤلفاتهم الحديث عن سرقات الشّعراء فيما بينهم وعُدّت بذلك صنفا من أصناف التناص، ولعلّ قضيّة السّرقات الأدبية التي انشغل بها النقاد والبلاغيون العرب لمدّة قرنين على الأقلّ هي البداية الحقيقية للمفهوم والمصطلح النقدي الخاصّ بالتناص، أي تناص مبكر بعبارة أخرى ومن ثمّة يصبح التناص في الواقع هو الصّياغة ما بعد الحداثية البرّاقة للسّرقات الأدبية المقننة، كما " حاولت كثير من الدّراسات التي أنتجها النقاد العرب أن تسهم في الرّبط بين مصطلح التناص ومصطلحات قديمة كالاقتباس والتضمين، والمعارضة ممّا يُفعّل التواصل الفكري بين القديم والحديث "[2]، وهي مصطلحات تقاربت فهما واستيعابا وتطبيقا مع المصطلح المعاصر (التناص) لتحيل على إرهاصات الفهم الواعي لما دار حوله من رؤى وتطبيقات عند النقاد، وإن لم يسمّوا أو يقننوا رؤاهم وفق المصطلح الحداثي (التناص) دائرين – على مستوى الشّكل – حول مقولات تراثية قديمة[3].

(1) العتوم، مها. " مصادر التناص وأشكاله في شعر ناصر شبانة ". ص 78.

(2) المغربي، حافظ محمد جمال الدين. " التناص المصطلح والقيمة ". مجلة علامات. مج 13. ج 51. مارس 2004 م.ص 295.

(3) المرجع نفسه. ص 285.

الفصل الثاني:

قراءة وصفية للمعارضات الشعرية لابن عبد ربه في العقد الفريد.

المبحث الأول: علاقة المعارضة الشعرية الأندلسية بالتراث

المبحث الثاني: شاعرية ابن عبد ربه

المبحث الثالث: المعارضة الشعرية لابن عبد ربه في العقد الفريد

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المبحث الأول:

علاقة المعارضة الشعرية الأندلسية بالتراث.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

إنّ أصول الشّعر الأندلسي وما طرأ عليها من تطوّر مبكر حتى نهاية القرن العاشر الهجري لم تحظ إلا بالقليل من الدّراسة الجادّة- فيما أعلم – وأسفر ذلك إضافة إلى نُدرة المصادر عن جعل هذه الفترة غامضة جدّا[1]، ولكن ما إن نسبر أغوار التاريخ الأدبي لهذه الحقبة حتى يلوح لنا ابن عبد ربّه ضخما شامخا في المشهد الأدبي مع كتابه العقد بما يشتمل عليه من معارضات شعرية كفنّ أدبي خالد شكل ميراثا لأجدادنا العظماء فيما بعد ولعلّ الإشكاليات التي يحاول البحث الإجابة عنها في هـذا الفصل من الدّراسة هي:

– ما علاقة المعارضة الشّعرية بالموروث وكيف أفاد الأندلسيّون من هذا الأخـير؟ ومـا ملامـح وقسمات شاعرية ابن عبد ربّه وفيم تتمثل مقوّماتها؟

– وهل حقق الشّاعر الإطار الشّعري والثقافي بالمنظور الحديث؟

– وما دوافع المعارضات عند الشّاعر وما هي أشكالها وأنواعها في العقد وفيم تتمثل آثار فنّ المعارضة الشّعرية على الشّاعر والشّعر؟ ومن هم الشّعراء الذين أكثر ابن عبد ربّه مـن معارضـتهم وتمثـل نماذجهم الشّعرية؟

هذا ما سيحاول الفصل الثاني من هذه الدّراسة الإجابة عنه.

1–مفهوم التّراث:

" التراث منبع ثرّ يلهم الشّعراء ويُنمّي خبراتهم الفنية، ومورد عذب ينهلون منه أغراضـهم الشّعرية"[2]، ويبدو مفهوم التراث غير مستقر بصورة دقيقة واضحة إذ تعدّدت دلالاته وتشعّبت فهو تارة ' الماضي ' بكلّ بساطة، وتارة العقيدة الدّينية نفسها، وتارة الإسلام برمّته وعقيدته وحضـارته وتارة أخرى التاريخ بكلّ أبعاده ووجوهه، ولذا اختلفت آراء الدّارسين ووجهات نظرهم في تحديده وبيان معناه ومضمونه[3]، ويمكن القول إنّ التراث هو ما وصل إلينا منذ أقدم العصور مـن عطـاء متعدّد المضامين سواء أكانت دينية أم أدبية أم فكرية أم ثقافية أم فنية أم أخلاقية للاسـتعانة بهـا في مراحل المسيرة الحضارية للأمّة، ممّا يعني " أنّ التراث ليس نصوصا جامدة تحفظ في أمّهات الكتـب القديمة أو ليس متحفا للأفكار نفخر بها وننظر إليها بإعجاب، ونقف أمامها في انبهار وندعو العالم

(1) ينظر: شهابي، إبراهيم يحي. " ابن عبد ربّه وشعره الغزلي ". مجلة الموقف الأدبي. العدد 473. سورية: اتحاد الكتاب العرب. سبتمبر 2010 م. ص 45.

(2) الياسين، إبراهيم منصور محمد. استيحاء التراث في الشّعر الأندلسي – عصر الطوائف والمرابطين . ص 1.

(3) المرجع نفسه. ص 5.

معنا للمشاهدة والسّياحة الفكرية بل هو نظرية للعمل، وموجّه للسّلوك وذخيرة قومية يمكن اكتشافها واستغلالها واستثمارها من أجل إعادة بناء الإنسان وعلاقته بالأرض"[1].

و بناء على ما ذكر فالتراث ليس ماضيا وحسب بل هو كائن حيّ يتحرّك بصيرورة الحياة الواقعيّة الدّائمة التي ينبثق منها ويحيا فيها ومعها، وهي بدورها تحيا فيه ومعه ولكن بشكل آخر أرقى وربّما كان شكلها الرافض لها أو تعبيرا عن صراعها هي مع نفسها[2]، فالصّلة بالتراث الأدبي " تجعل من قيمه الرّشيدة مجال ثقة واعتزاز حريصين عليها، وحريصين في الوقت نفسه ألا نقف عندها، بل نضيف إليها كلّ ما نرى أنه ينهض بذلك التراث ويتقدّم به"[3]، وهذا يعني أنّ الإفادة من الماضي مشروطة بالتجديد والتطوير في الحاضر عن طريق العمل والاطلاع والتفكير الدّائب والعزم الذي لا يكلّ لبناء مستقبل خير من الماضي[4]، ويعدّ الإبداع حلقة ضرورية يحيا بها ذلك التراث وإلا فقد كمّا كبيرا من حيويته وقدرته على البقاء لأنّ خلود التراث يبدو مرهونا بتلك المحاولات الجادّة التي تجدّد دماءه وتضيف إليه من خلال شعراء مختلف العصور حيث يُؤخذ من كلّ واحد حسب طبيعة ثقافته وحجمها وتنوّعها ومصادرها ومناهج توظيفها.[5]

2- طرق إفادة الأندلسيين من التّراث:

إنّ الشّاعر الأندلسي يستشعر عظمة النماذج المشرقية وخلودها كما يدرك أنّ الاطلاع عليها واحتذاءها هما طريقه إلى النجاح وتحقيق الذات من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنّ الشّخصية الأندلسية عموما وفيّة لا جاحدة تحاول أن تظلّ متصلة بالماضي العربي لا منبتة عنه وتجد في المشرق أصلا لها وتاريخا عليه يكون البناء لا الهدم فضلا على أنّ الشّاعر لا يكون شاعرا إلا إذا كوّن لنفسه ثقافة خاصّة به، تحيط بأسرار فنه وخفاياه وتُشكل سماته وخصائصه، وهذه الثقافة لا يكتسبها الشّاعر إلا برجوعه إلى التراث بمصادره المتنوّعة ومضامينه الثرية وبناء على ذلك " اهتمّ الشعراء الأندلسيون بالتراث اهتماما بالغا، وراحوا ينهلون منه، ويستقون من معينه حتى صار ملمحا بارزا في أشعارهم "[6] إذ كانوا يعتقدون أنّ خير أدب هو ما كتب آباؤهم في عالمهم المثالي الأسطوري وأنّ

(1) الياسين، إبراهيم منصور محمد. استيحاء التراث في الشّعر الأندلسي - عصر الطوائف والمرابطين. ص 7.

(2) المرجع نفسه . ص ص 7، 8.

(3) هلال، محمد غنيمي. قضايا معاصرة في الأدب والنقد. ص 53.

(4) المرجع نفسه. ص 54.

(5) ينظر: التطاوي، عبد الله. المعارضات الشّعرية – أنماط وتجارب. ص 24.

(6) الياسين، إبراهيم منصور محمد. استيحاء التراث في الشّعر الأندلسي. ص 1.

قصارى الأديب أن يأتي بما يشبه نتاج هؤلاء الرّواد الأوائل مستلهمين هذا العالم المثالي الذي يتخيّلونه عالم آبائهم وأجدادهم ومحاكين نماذجه التي جادت بها قرائح الأدباء والأجداد.[1]

" فالشّاعر محتاج إلى قراءة غيره لأنّ هذه القراءة تمدّه بالمعرفة التي لا يستطيع أن يُحصّلها بنفسه، وتُطلعه على الطبائع الإنسانية المختلفة، وتُقدّم إليه تجارب الذين سبقوه، فهذه القراءة باختصار اقتصاد للمجهود الإنساني، ولا يستطيع أيّ فنان أن يستغني عنها "[2]، وبالتالي يجب عليه الاطلاع على التراث القديم ليستطيع الإبداع، وشعراء الأندلس بكلّ المقاييس من عشّاق التراث ومن هواة التواصل معه بدليل ميلهم إليه وحرصهم عليه واستمرارهم فيه، ولكن شرط عدم الاستسلام والفناء فيه لكي لا يحجب إمكاناتهم في الإضافة والتجديد والابتكار، وهكذا عكفوا على التراث عكوف العاشق المخلص له، فحفظوا منه ما ملأ عليهم وجدانهم وفاضت به ذاكرتهم وازدحم به لا وعيهم، حتى تسرّب منه الكثير في سراديب إبداعهم، فإذا بأقلامهم تفيض بروح الموروث الكامن بهذا الشّكل الكاشف عن وجود ذواتهم[3]، فارتباط الشّاعر بالتراث يعدّ حلقة من حلقات التواصل الفني معه بالإضافة إلى تجديده فيه وتحويره بما يدلّ على مساهمته فيه وتنميته وتطويره ونضجه، ولعلّ ذلك يُؤكد ارتباطه فكريّا بالتراث الشّعري الطويل عن قناعة به ووعي خاص فظهرت في فنه الصّلة الوثيقة بعدد من شعراء العرب من خلال معارضاته الشّعرية لهم كدلالة على التعلق بالقديم[4]، ويقف الشّاعر – غالبا – في مواجهة سافرة مع قصيدة مغروسة في قلب الموروث الشّعري للقارئ، وهذا الأخير في حالة استعداد صارمة لإطلاق حكم قاطع عليه " وهذا ما يجعل (الموروث) خطورة كبيرة على المبدع بقدر ما هو مدّ حضاري واسع له. وفي هذه الحالة ينشأ صراع فني ذو أبعاد مهولة بين الشّاعر والموروث. فالشّاعر مُواجه بهذا العطاء العظيم مخزونا في ذاكرة التاريخ، وهي عظمة لها سلطان مهيمن قد يستحوذ على الشّاعر ويحتويه، وقد يطمسه تماما، فالشّاعر أمام تحدّ كبير في أن يثبت نفسه على التجربة التي بين يديه ".[5]

و كأنّ الشّاعر مع الموروث على كفتي ميزان إن رجحت كفة الموروث ضاع الشّاعر نظرا

(1) ينظر: هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص 85.

(2) هدارة، محمد مصطفى. مشكلة السرقات في النقد العربي. ص 258.

(3) ينظر: التطاوي، عبد الله. التراث والمعارضة عند شوقي. ص 158.

(4) ينظر: التطاوي، عبد الله. تقاطعات الحركة الشّعرية بين الموروث والفردي ج 1. مدخل إلى فنّ المعارضة. ط 1. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية. نوفمبر 2007 م. ص ص 178، 179.

(5) الغذامي، عبد الله محمد. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية. ص 331.

للحضور القوي للموروث في الذاكرة، وإن تساوت الكفتان جاء النص سليما معافى لكنه غير طريف، فهو نصّ محايد يتساوى وجوده مع عدمه ولا يقدّم للفنّ شيئا، أمّا الحالة الثالثة فهي رجحان كفة الشاعر ممّا يعني ميلاد النص المبدع الذي يعيد ابتكار الماضي ويجدّده ويحرّر الكلمة ومعها النص مقدّما نصّا إبداعيا لا يلغي الموروث وإنما يعيد إبداعه ويطلق أسره ليضيف إليه موروثا جديدا ذا عطاء وانفتاح دائم، فهي معادلة لا بدّ من وجود طرفيها وتتشكل من الموروث والشّاعر[1]، وإذا كان الشّاعر معلقا بالتراث دون أن يفقد ذاته أو يستعبده، عندئذ يتكشّف حسن المنطلق الذي يبدأ منه الشّاعر معتركه الإبداعي ليُحسب له الموقف أكثر ممّا يحسب عليه وهكذا " يتحوّل الواقع التراثي إلى جزء من كيانه، يفيد منه، ويُزاوج بين تجاربه وتجارب أسلافه ومعاصريه، وعندئذ تبدو ثقافته التراثية عامل إخصاب يزيد من عمق تجاربه، ويحتفظ له بخصوصيتها وتمايزها في نفس الوقت ".[2]

و كثيرا ما يشعر الشّاعر الأندلسي " بحقه في تملكه لهذا التراث الذي ينتزع منه ما يشاء دون خوف أو وجل، فله أن يقتبس ويُضمّن، وله أن يعارض ويُحاكي إشباعا للرغبتين المتداخلتين في نفسه في آن واحد (أصالة الانتماء وابتكار الذات) "[3] كما يعمل على إذابة مضامين هذا الموروث في بوتقة جديدة تصدر باسمه وباسم عصره ولذا تظلّ الصّور التراثية ذات قيمة رائعة عند مرورها في ذاكرة الشّاعر واستقرارها لديه في لاوعيه لتبقى جزءا لا شعوريّا يملكه وحقا مباحا عنده[4]، وانطلاقا من هذه العلاقة الجدلية بين ماضي التراث وحاضره يمكنه إضافة الجديد إلى ما قدّمه السّلف دون أن ينطلق من فراغ لأنّ الانفراد المطلق أمر يعزّ على أيّ إنسان " و استيحاء التراث وتوظيفه في الإبداع الشّعري وسيلة تساهم في إغناء التجربة الشّعرية، وتخلق توازنا بين الماضي والحاضر، وتزوّد النص الشّعري بطاقات فنية ثرية. إنه بمعنى آخر حسّ تاريخي وقدرة خلاقة على تطويع المصادر التراثية لخدمة التجربة الشّعرية، وللتعبير عن رؤى الشّاعر للكون وفهمه لأسرار الحياة "[5] فضلا على أنّ التثقف بالتراث والإفادة منه يسهم أيضا في تطوير فنّ الشّاعر والارتقاء بأدواته التشكيلية وقدراته التعبيرية.[6]

(1) ينظر :الغدامي ، عبد الله محمد.الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية. ص 332.

(2) التطاوي، عبد الله. التراث والمعارضة عند شوقي. ص 153.

(3) التطاوي، عبد الله. المعارضات الشّعرية – أنماط وتجارب. ص 87.

(4) المرجع نفسه. ص 84.

(5) الياسين، إبراهيم منصور محمد. استيحاء التراث في الشّعر الأندلسي. ص 8.

(6) المرجع نفسه. ص ن.

إنّ التعامل مع التراث يستلزم وعيا حقيقيا به لأنّ الوعي به وبدوره التاريخي هما القدمان اللتان يمشي بهما فتقودان خطواته وتوجّهانها، ولا يمكن تحقق ذلك بمسيرة قدم واحدة لأنّ الوعي بالتراث دون وعي بالدّور التاريخي من شأنه الانتهاء به إلى الجمود فتغيب كل الفعاليات اللازمة لاستمرار حيويته [1] " وتغييب التراث في دراسة الشّعر العربي يظلّ مغامرة غير مأمونة النتائج باعتبار الإبداع نبتا شرعيا له مقوّماته وأصوله التي يرتكز عليها، وله – أيضا – صوره وأشكاله التي لا تنشأ من فراغ بقدر ما تتجانس مع الواقع وتكشف عن طبائع الأنماط المجتمعيّة "[2] وأمّا عن تعامل الشّعراء الأندلسيين – على وجه الخصوص – مع موروثهم فيمكن القول إنهم نظروا إليه على أساس أنه مادة استيحاء أو استلهام، فعايشوه وانصهروا فيه بأشعارهم، وربطوه بقضاياهم وتجارب حياتهم حتى غدا ملمحا بارزا من الملامح الفنية للقصيدة الأندلسية[3]، ولذا نستطيع " رؤية النص من سياق الحضور المشترك بينه وبين نصوص القدماء التي لمعت أمامه فجذبه بريقها، فكان الحضور فعليا لتلك النصوص، وظلّ ذلك الحضور مرهونا بمنطقه التحويلي الذي تتعدّد فيه الدّرجات، أو تتنوّع فيه الكيفيات المهيئة لكشف الطبيعة النوعية للعلاقة المتجدّدة بين النص الأخير وبين ما سبقه من نصوص متقدّمة عليه، أو ربّما معاصرة له "[4]، وهكذا يبقى الجمع بين ثالوث الذات والموضوع والتراث واحدا من مؤشّرات التمكن والأصالة المساهمة في توصيل تجربة المبدع والمحتفظة له ولها بكيانه وكيانها[5]، ومجمل القول إنّ الأدب الخالد هو ذلك الفنّ الرّفيع المعبّر عن صاحبه والممثل في الوقت ذاته جانبا من جوانب النفس الإنسانية وناحية من نواحي الحياة البشرية، فيكون صالحا للتنقل في الزّمن إذ تجد فيه العصور المتعاقبة والأجيال المتباينة متعة فنية، وصلاحية للتداول ما يُشعر بجدّته والحاجة إلى ترديده والإعجاب به والانتفاع بما فيه من وسائل التصوير.[6]

(1) ينظر : الياسين، إبراهيم منصور محمد. استيحاء التراث في الشّعر الأندلسي. ص9.

(2) التطاوي، عبد الله. تقاطعات الحركة الشّعرية بين الموروث والفردي. ج 2 تداعيات رحلة المعارضة. ط 1. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية. 2007 م. ص 8.

(3) المرجع السّابق. ص ص 9، 10.

(4) التطاوي، عبد الله. المعارضات الشّعرية – أنماط وتجارب. ص 193.

(5) المرجع نفسه. ص 195.

(6) ينظر: طبانة، بدوي. السرقات الأدبية – دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها. ص 227.

3- أهمّية التّراث وقيمته لدى الشّعراء الأندلسيين:

تكشف دواوين الشّعراء الأندلسيين ومصنفاتهم عن علاقة حيّة بموروثهم الأدبي مُمثلا بشعر العرب وآدابهم منذ الجاهلية حتى عصر أبي تمّام " وليس من الطبيعي أن يجذ الأندلسيون أسباب ذلك الموروث، لأنهم لا يحملون للمشرق إلا كلّ تقدير وإكبار، زد على ذلك أنه من العسير على الإنسان أن يطرح جانبا المؤثرات التي تلقاها في الصّغر ووجّهت نظرته وطريقته في التعبير "[1] وقد انطلق الشّعراء الأندلسيون في احتفائهم بهذا الموروث واستلهامهم لنصوصه من إيمانهم العميق بالحضارة العربية الإسلامية وولعهم الشّديد بالتراث واطلاعهم الواسع على جذوره وجميع روافده ووعيهم به وعيا تامّا وإدراكهم له ممّا يجعله حاضرا في أشعارهم دائما[2]، ولعلّ اهتمام الأندلسيين بالتراث المشرقي أمر طبيعي في تلك الفترة يعود إلى أنّ الأندلس آنذاك " لم يكن لها أساتيذ من الشّعراء الأندلسيين لكي يكونوا مثلا أعلى لهم وقدوة يأتسون بها، وينسجون على منوالها، في حين بقي المشرق كعبة للشّعراء وقبلة للقاصد بفضل التقدم الحضاري الذي أحرزه على الأندلس بقرن من الزّمن ... "[3] ولقد كان لمفهوم المثل الأعلى في الشّعر العربي شأن كبير يرجع إلى أنه شعر سنن وقوانين، يتجلى فيه المثل الأعلى في نماذج بعينها اتخذها الشّعراء من الشّعر العربي كسبيل إلى ذلك المثل الفني الأعلى باعتبارها تمهّد السّبيل لذلك الوصول بما فيها من سموّ في ذاتها، أو بأن تكون محلا يتجاوزها إلى ما هو أسمى من مستواها [4].

و بناء على ما سبق ذكره تلفت الأندلسيون بقلوبهم إلى المشرق يقلدون نماذجه الشّعرية لأنّ التقليد في حدّ ذاته يعدّ النموذج الأمثل للأصالة، والبداية الطبيعية للشّاعر تكمن في اقتفائه آثار من سبقوه كوسيلة من وسائل إتقان الشّعر وإبداعه فيما بعد[5] " ولجأ الشّعراء الأندلسيون للتراث كي يستمدّوا من مصادره المتعدّدة ما يعينهم على التعبير عن رؤاهم وأفكارهم، ونظرتهم للكون والإنسان باعتبار هذا التراث منجم طاقات إيحائية لا ينفذ له عطاء، فعناصر هذا التراث ومعطياته لها من القدرة على الإيحاء بمشاعر وأحاسيس لا تنفذ، وعلى التأثير في نفوس الجماهير ووجداناتهم..."[6] لأنها

(1) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص ص 127، 128.

(2) ينظر: الياسين، إبراهيم منصور محمد. استيحاء التراث في الشّعر الأندلسي. ص 101.

(3) البجاري، يونس طركي سلوم. المعارضات في الشعر الأندلسي. ص 109.

(4) ينظر: الطرابلسي، محمد الهادي. " شعر على شعر – معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة ". ص 89.

(5) ينظر: العباس، عمر السيد الطيب. شعر أحمد بن عبد ربّه الأندلسي. ص 328.

(6) الياسين، إبراهيم منصور محمد. استيحاء التراث في الشّعر الأندلسي. ص 10.

مغروسة في ضمائر الناس وأعماقهم وتحفّ بها هالة من القداسة والإكبار لكونها تُمثل الجذور الأساسية لتكوينهم الفكري والوجداني والنفسي، ومن ثمّة فإنّ توسّل الشّاعر إلى إيصال الأبعاد النفسية والشّعورية لرؤيته الشّعرية عبر جسور من معطيات هذا التراث يعني أنه توسّل بأكثر الوسائل فعالية وقدرة على التأثير والنفاذ فضلا على أنّ استخدام الرّموز التراثية يضفي على العمل الشّعري عراقة وأصالة ويمثل نوعا من امتداد الماضي في الحاضر وتغلغل الحاضر بجذوره في تربة الماضي الخصبة المعطاء كما يمنح الرّؤية الشّعرية نوعا من الشّمول والكلية ممّا يجعلها تتخطى حدود الزّمان والمكان بتعانق الماضي مع الحاضر في إطارها [1].

فالتراث بهذا المعنى مصدر غنيّ لا بدّ للشّاعر الاغتراف منه لتقوية شعره وإثبات تجربته تارة وإثبات أصالته وانتمائه تارة أخرى [2]، على أنّ " التأثر بالآداب الأخرى لا يتجاوز نطاق البعث والتوجيه، وهو بمثابة التلقيح والإخصاب للأفكار والإمكانيات أو بمثابة بذور فنية وفكرية تستنبت في آداب غير أدبها الأصلي، متى تهيّأ لها العصر الملائم والعوامل المساعدة "[3] فالصّلة بالقديم لا سبيل إلى قطعها ولكن الواجب نحو التراث يحمل الشّعراء على دوام النظر فيه والكشف عن مواطن النقص به لإغنائه والنهوض به[4]، وتراث الأمّة هو ماضيها وجزء كبير من كيانها، ومقوّم من أعظم مقوّماتها التي تكوّن بها شخصيتها بين الأمم، فتبني لنفسها كيانا تضيف إليه ما تستطيع من مقتضيات التجدّد والسّير في ركب الحياة[5]، فحياتنا ومعارفنا امتداد لحياة آبائنا وأجدادهم ومعارفهم، وما ركبّ فينا من غرائز، وما نزاول من عادات وتقاليد إنما هو من رواسب الماضي المؤثرة في أجسامنا وأفكارنا وسلوكنا[6]، وهكذا تكون نصوص الموروث الشّعري مصدرا من مصادر الإلهام للشّاعر الأندلسي كما تمنحه بعض المواد الصّالحة لبناء مقاطع كلامه في نصّه الجديد[7]، ومن المعترف به أنّ عملية الإبداع الفني تتمّ داخل نطاق معيّن لا بدّ فيها من مثال يبني عليه المنشئ، ثمّ يضيف إليه عناصر من إبداعه ليخرج في النهاية بشيء جدير بإعجاب الناس وتقديرهم، " وهكذا يكون التراث الشّعري الخالد حيّا متجدّدا، يجري على أصول فنية، ولكنه لا يعيش في قوقعة يجترّ فيها غذاءه الذي أمدّته به

(1) ينظر: الياسين، إبراهيم منصور محمد. استيحاء التراث في الشّعر الأندلسي. ص10.

(2) المرجع نفسه. ص ص 10، 11.

(3) هلال، محمد غنيمي. قضايا معاصرة في الأدب والنقد. ص 52.

(4) المرجع نفسه. ص 53.

(5) ينظر: طبانة، بدوي. السرقات الأدبية – دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها. ص 227.

(6) المرجع نفسه . ص 17.

(7) ينظر: الطرابلسي، محمد الهادي. " شعر على شعر ". ص 89.

عصوره الزّاهية الخالدة ".[1]

و هكذا تتضح العلاقة المشتركة والمركبة من حيث المدلول النفسي والذهني بين ما يبدعه الشّاعر وما يتأثر به من خلال مجموع النصوص السّلفية التي يتمثلها في إبداعه، فيبدو غير منقطع عن المصادر والأصول وقادرا على إضافة الكثير من خصوصيات الأداء ومواد التجربة وذاتية الإبداع[2] " على الرّغم من انتمائه المؤكد إلى تلك الموروثات التي تظل ماثلة في ذاكرته ومترجمة في فنه، إذ هو ينطق بها بشكل تلقائي، يكشف – بالدرجة الأولى – عن معايشة للقديم والجديد في ازدواجية هادئة دون صراع بينهما "[3]، ومهما يكن من أمر فالمبدع مخلص لتراثه الخاص الذي تشكل مع دوام المطالعة وكثرة الاحتكاك وحجم المحفوظ الذي حصل عليه من خلال مسيرته التحصيلية ومساره الثقافي، ممّا ساهم في طبع ذائقة الأديب بطوابع مختلفة تظهر ملامحها في المستويات الفنية لنصوصه وكلما حاول المبدع تشغيل طاقته الإبداعية يجد نفسه مضطرا للاستجابة للتداعيات التي تتداعى في ذهنه لتنساب بعفوية وتلقائية مساهمة في البناء أو التشكيل الفني للنص الجديد، وتبقى بصمات تلك التداعيات بنصوصها حاضرة بشكل صريح أو ضمني في المولود الجديد، لأنّ المبدع لا يجرؤ على التنكر لمخزونه الثقافي أو إحداث قطيعة فنية مع ذاكرته وموروثه الشعري.[4]

و الخلاصة إنّ رقي الإنسانية بعامة والتطور الثقافي والأدبي على وجه الخصوص قائم بالدّرجة الأولى على التراكمات المعرفية السابقة، وعليه فإنّ الموروث الثقافي لكل أمّة على وجه هذه البسيطة هو المصدر الذي يجب أن تستمدّ منه إبداعها وتجدّدها وإشراقها، وأيّة ثقافة أو إنتاج أدبي مقطوع الصّلة بموروثه غير موصول بجذوره لا مكان له في سفر الخلود، ولذا فإنّ الأدب الأندلسي يُعدّ امتدادا طبيعيا للأدب العربي ووثيق الصّلة بماضيه، وهو جزء لا يتجزأ منه وإن بعُدت به الشّقة. ولكن الإشكالية التي تتبادر إلى الذهن في هذا المقام: ما هي الفنون الشّعرية التي تشكل مظهرا من مظاهر التأثر بالموروث الشّعري عند شعراء الأندلس على وجه التخصيص؟

4- الممارسة الشعرية للمعارضة:

تعدّ المعارضة الشّعرية مظهرا من مظاهر تأثر شعراء الأندلس بشعراء المشرق العربي، إذ تبلور

(1) هدارة، محمد مصطفى. مشكلة السرقات في النقد العربي. ص 275.

(2) ينظر: التطاوي، عبد الله. التراث والمعارضة عند شوقي. ص 70.

(3) التطاوي، عبد الله. المعارضات الشّعرية – أنماط وتجارب. ص 195.

(4) ينظر: الحراق، محمد شدّاد. " التناص أو العولمة النصية ".

فيها احتفاؤهم بالموروث ونصوصه وتجاربه الشّعرية فغدت ظاهرة فنية بارزة للعيان إضافة إلى ظواهر أخرى منها " التضمين البلاغي لنصوص أدبية مشرقية في نتاجهم الشّعري "[1]، فالمعارضة الشّعرية قراءة جديدة في كتابة جديدة لنص من نصوص الشعر التراثية مع احتفاظها في نصوصها بمعالم واضحة دالة على القصائد التي تعارضها، لأنّ القصائد الأصلية تسجّل حضورها في معارضات الشّاعر وتفرض نفسها بصفة خاصّة، على أنّ " الشّاعر عمد إلى إحياء أثرها في قصائده وأبى إلا أن تتسلل لنا شخصيته من خلال شخصيات الآخرين، وإلا لم يكن لشعره من معنى يُذكر في باب المعارضة "[2] ولعل المعارضات الشّعرية ما دامت نصوصا أدبية مبنية على نصوص أدبية مثلها جديرة جميعها بأن تُعدّ أجناسا أدبية قائمة بالذات، ولكن التوسّع في الدرس هو الكفيل وحده بإسناد قانون الأجناس الأدبية لهذه الكتابات أو تحديد مترلتها من الأجناس إنْ تعذر اعتبارها أجناسا بأتمّ معنى الكلمة [3].

إنّ المعارضة كما يمارسها الشّاعر المعارض توجيه للكلام إلى طرفين متباعدين من الزّمن يتوسّطهما الشّاعر، طرف يمثله الشّاعر صاحب القصيدة الأصلية وطرف يمثله قارئ المعارضة، وهذه الشّبكة من العلاقات هي التي تبيّن تعقد الأطراف التي تشارك في بناء المعارضة عند العرب عموما وعند الشعراء الأندلسيين أو غيرهم – خصوصا – لقصائد تتقدّم في الزمن[4]، ولذا يبدو أنّ " المعارضة الشّعرية بهذا الاعتبار تمثل شكلا من أشكال قراءة التراث الأدبي السّابق وتلقيه في آن، ومن ثمّ فلا علاقة لها بثنائية مشرق مغرب المفتعلة "[5]، ولا شك أنّ ثمّة ركاما من الصّور يتزاحم على ذاكرة المبدع بمجرّد شروعه في تصوير التجربة الشّعرية، فأمامه تجربته الخاصة مع معطيات واقعه، ومن خلفه مقومات تراث ممتدّ ضارب في أعماقه يدفع إليه بالأشباه والنظائر دفعا، فيتوقف أمامها ويتأمّل مقوّماتها ويحاول الإفادة منها، وعلى أساس ذلك تبدأ حركة الإبداع فتتجلى لحظة تخلق العمل من خلال صيغة مزدوجة يحكمها ذلك التفاعل ويشير إليها منطق التقارب الظاهر بين النص الأخير وبين ما قبله من نصوص وإن تعدّدت وكثرت، وكأنّ المبدع الأخير قد أضاف وربّما قد بدأ من جديد على الرغم من أنّ الأمر عنده يتعلق بتحويل عناصر متفرقة وغير مترابطة إلى كل

(1) الياسين، إبراهيم منصور محمد. استيحاء التراث في الشعر الأندلسي. ص 101.

(2) الطرابلسي، محمد الهادي. " شعر على شعر ". ص 89.

(3) المرجع نفسه. ص ن.

(4) المرجع نفسه. ص ن.

(5) بقشي، عبد القادر. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. ص 12.

مترابط ومتماسك ومتجانس من خلال نص المعارضة الذي يخلقه وينشئه [1]، وبناء على ذلك يعيش شاعر المعارضة تجربته بكل أبعادها واقعا وحلما، ويتخذ من قصيدته وسيلة كبرى لاستيعاب الموقف وكشف أبعاد جوانبه مع الاحتفاظ بخصوصية معاناته لحظة الإبداع مهما تزاحمت عليه مواد القديم وأيّا كانت درجة شغفه أو انبهاره بها[2] " فالإبداع المطلق شيء لا وجود له، بل إنّ غاية الإبداع هي إخراج الفكرة في معرض جديد بعد أن يضفي عليها الشّاعر من أسلوبه وشخصيته ما يجعلها جديرة باسمه وعبقريته "[3]، والقديم هو الذي يفسح المجال لقيام الحديث، والمكتسبات الماضية هي التي تمكن الذهن والخيال من الإبداع والاختراع، وهذا يعني أنّ الجديد هو الذي ينفخ الحياة في القديم ويمنحه القوة والفاعلية، كما أنّ روح التجديد هي التي تبني من الأشياء القديمة المباني الجديدة، فالقديم وحده جمود وموت والحديث وحده عجز وحرمان، والحياة النفسية الواعية ما هي إلا نتيجة التمازج والتفاعل بين القديم والحديث [4].

" وأساس هذا الموضوع أنّ الحياة الإنسانية كالحياة الطبيعية تسير على قانوني الترقي والاستحالة سواء في ذلك جانبها العلمي والفني، فقد وضع آباؤنا السابقون أسس النظم الحسّية والمعنوية وأورثوها خلَفهم يعقبون عليها أويكمّلونها ويتصرّفون فيها بما يلائم حاجاتهم التليدة أو الطريفة "[5]، وهكذا أخذت مظاهر النشاط الإنساني وآثاره تنتقل بين هذه الأجيال المتعاقبة وهي تخضع لقاعدة التغيّر الدّائم والوراثة العامة، وهذا يعني أنّ الآثار العلمية والفنية التي نتمتع بها الآن هي ثمرة الجدّ الإنساني المتواصل من بدء الحياة، و لم ينفرد بأكثرها جيل وحده، بل تحمل طوابع الأجيال الغابرة، ومن حق كل طبقة أن تستغل نشاط سابقتها فتضيف إليها ما يُمثل شخصيتها وتاريخها الخاص تمثيلا موضوعيا أو شكليا، وتبعا لذلك تتحقق المشاركة العامة في عناصر الحياة عندما ينهض الممتازون بالابتكار والإبداع غير مستأثرين بما عملوا، ولكنهم يفيضون منه على الناس جميعا[6]يقول لانسون: " إنّ أمعن الكتاب أصالة إنما هو إلى حدّ بعيد راسب من الأجيال السّابقة وبؤرة للتيارات المعاصرة، وثلاثة أرباعه مكوّن من غير ذاته فلكي نجده – نجده هو في نفسه – لا بدّ أن نفصل عنه كمّية كبيرة من العناصر الغريبة، يجب أن نعرف ذلك الماضي الممتد فيه، وذلك الحاضر الذي تسرّب

(1) ينظر: التطاوي، عبد الله. المعارضات الشعرية – أنماط وتجارب. ص 193.

(2) المرجع نفسه. ص 194.

(3) هدارة، محمد مصطفى. مشكلة السرقات في النقد العربي. ص 273.

(4) المرجع نفسه. ص 257.

(5) الشايب، أحمد. أصول النقد الأدبي. ص 260.

(6) المرجع نفسه. ص 261.

إليه، فعندئذ نستطيع أن نستخلص أصالته الحقيقية وأن نقدّرها ونحدّدها "[1].

و صفوة القول إنّ الشعراء الأندلسيين ارتبطوا بتراثهم ارتباطا عميقا وحاولوا الإفادة منه بما يخدم تجاربهم الشّعرية ويؤصّلها، ولعل هذا الارتباط الوثيق به يعود إلى تأثرهم كغيرهم من أهالي الأمصار الإسلامية بالعلوم الدّينية، إذ كان أهل الأندلس كما يرى ابن خلدون مهتمّين بتعليم أبنائهم القرآن إذ يقول: " وأمّا أهل الأندلس فمذهبهم تعليم القرآن والكتاب من حيث هو، وهذا هو الذي يراعونه في التعليم، إلا أنه لّما كان القرآن أصل ذلك وأسّه ومنبع الدين والعلوم جعلوه أصلا في التعليم. فلا يقتصرون لذلك عليه فقط بل يخلطون في تعليمهم للولدان رواية الشّعر في الغالب والترسّل وأخذهم بقوانين العربية وحفظها وتجويد الخط والكتاب "[2] ويضاف إلى ذلك إعجابهم الشديد بالشّعر المشرقي وبشعرائه القدامى والمحدثين واطلاعهم على مناهجهم وطرائقهم في التصوير والتعبير، وهكذا استفادت المعارضة من التراث واستثمرته لتتحوّل فيما بعد هي الأخرى إلى موروث شعري بتقادم الزّمن عليها، وتصبح محط وموضع معارضات أخرى لشعراء لاحقين ولا سيما المعارضات الشّعرية لابن عبد ربّه في العقد الفريد.

ويجدر بنا في هذا الموضع من الدراسة الوقوف عند الإشكاليات الآتية:

- ما هي مراحل شعر ابن عبد ربّه؟ وما مكانته الشّعرية في عصره؟ ولماذا شكك بعض النقاد في شاعريته؟

- وهل حقق ابن عبد ربّه بثقافته الواسعة واطلاعه العميق على الموروث الشّعري الإطار الشّعري والثقافي حسب المنظور الحديث اليوم؟

(1) هدارة، محمد مصطفى. مشكلة السرقات في النقد العربي. ص 274.

(2)ابن خلدون،ولي الدين عبد الرحمن بن محمد. مقدمة ابن خلدون. ج 2. ص 353.

المبحث الثاني:

شاعرية ابن عبد ربّه.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

إنّ الشّعرية – في نظر بعض النقاد – مهما انتهت في دراسة النص الشّعري إلى قوانين فلن تجيب على عدد من الأسئلة التي أصبحت ملحّة في العديد من تطوّرات المشهد الشّعري المعاصر وخاصّة العربي، وإذا كانت الشّعرية قد بقيت مفتوحة على مستوى النص الأدبي فهي غير كافية في ذاتها لإكمال المنظور الأساسي المتمثل في فن الشّعر وأصوله المتبعة للوصول إلى الشّعر، عدا عن كونها غير مهيّأة تماما للكشف عن شاعريّة الشّاعر ذات التميّز والحضور [1]، ولذا لا بدّ من إفراد درس نقدي خاص تحت نظرية أو مبحث الشّاعرية، حتى يتناول ما هو خارج النص بالمقابل أي المبدع ذاته وعلاقته بالنص تاليا لإغناء الدّرس النقدي، فالشّاعرية هي الوجه الآخر المضيء والذي لا غنى عنه وقد تُمكن من التوصّل إلى خلاصات مفيدة بناء عليها، فهي تتعهّد المبدع ذاته بالدراسة وتحاول فهم مبعث ومراحل قدراته الإبداعية، ليُستغل هذا الفهم – فيما بعد – في تسيير وتكثيف مراكز النشاط التي تولد هذا الإبداع عن طريق الدّرس النقدي الواعي الذي يضمن استمرار وتألق هذه الإبداعات ومن ثمّ انعكاسات ذلك وعلاقاته مع النص وقوانين الشّعرية [2].

إنّ الحديث عن شاعرية ابن عبد ربّه هدفها تحديد الإطار العام الذي بنى عليه الشّاعر شعره وذلك بتتبّع المراحل التي مرّت بها هذه الشّاعرية، فضلا عن المؤثرات التي تأثرت بها ومدى انعكاس هذا التأثير في شكل القصيدة عنده، ومدى تأثيره من ناحية أخرى على شعراء عصره وزمانه وكذا العصور اللاحقة من بعده، ولعل ذلك كله يساعد على التوصّل إلى الملامح التي تفرّدت بها شعريّة شعره خاصّة معارضاته في العقد، لعلها تعين على نقد شعره في الفصل الثالث التطبيقي. وعليه فما هي أهم المراحل التي مرّ بها شعر ابن عبد ربّه حسب بعض النقاد والدّارسين؟

1– مراحل شعره:

قسّم الدكتور إحسان عباس حياة ابن عبد ربّه الشّعرية إلى مرحلتين – بناء على مراحل حياته العمرية – هما: " مرحلة الشّباب ومرحلة الشيخوخة، وقد شاء هو أن يحدث هذه القسمة في شعره، فأكثر في المرحلة الأولى من الشّعر الغزلي، ثمّ عاد ينقض على نفسه ما قاله بأشعار يقولها في الزهد والتذكير بالموت وذمّ الحياة الدنيا، وهذا النوع الثاني سماه ' الممحّصات ' "[3] و" بين هاتين المرحلتين تقع مرحلة البكاء على الشباب ووصف المشيب " [4].

(1) ينظر: اللبدي، أيمن. الشعرية والشاعرية. ص 24.

(2) المرجع نفسه. ص 25.

(3) تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص ص 195، 196.

(4) المرجع نفسه. ص 196.

و هكذا ميّز الدّارسون في حياة ابن عبد ربّه بين مرحلتين كما يُقرّر محمد رضوان الدّاية وهما:

1- مرحلة الشّباب التي قال الشّاعر فيها شعر الغزل، ووصف الخمرة في قصائده وأطلق للسانه العنان.

2- مرحلة الشيخوخة والسّن المتقدّمة، فأدركه في هذا السّن الورع الشديد حتى إنه نقض كل قصيدة قالها في شبابه في غرض الغزل والخمرة والمجون بشعر آخر كفر به ما سلف من قول [1].

و يرى أحد الباحثين[2] أنّ مراحل شعر ابن عبد ربّه تنقسم إلى أربعة هي:

المرحلة الشّعرية الأولى: وتتمثل فيها روح المحافظة لقرب عهد الشّاعر بحلقات الفقه والعلم في ردهات المسجد الجامع مع شيوخه القرطبيين المحافظين، وتسود قصائده في هذه المرحلة ثورة على الثقافات الجديدة والرّد عليها، إذ كان يقف أمام أصحاب المذهب العلمي بسخرية واستنكار.

أمّا **المرحلة الثانية** من مراحل شعريّته فتبدأ عند تولي الأمير عبد الله مقاليد الحكم في قرطبة حين بلغ الشّاعر الثلاثين من العمر، وتعكس أشعاره في هذه المرحلة أوضاع المجتمع القرطبي خاصّة والمجتمع الأندلسي عامّة وهي فترة كثرت فيها الفتن والحروب وتلوّنت الأشعار بلون من الشكوى والتذمّر من الدّنيا ومن العدم والفقر و لم ينل الشّاعر الحظوة حتى من الذين مدحهم، وتُعدّ قصائده المادحة التي وجّهها إلى الأمير عبد الله من أجمل قصائد المرحلة الثانية ومن أروع ما كتب في المديح[3]، ثمّ سرعان ما تنقلب حياته من عوز إلى غنى ومن فقر إلى ثراء لتبدأ **مرحلة ثالثة** من مراحل شعره " واتفقت له أيّام وولايات للعلم فيها نَفاق، فساد بعد خمول، وأثرى بعد فقر، وأشير بالتفضيل إليه، إلا أنه غلب الشّعر عليه " [4].

و في المرحلة الثالثة من مراحله الشّعرية ساد شعراء الدّولة المروانية وعلا نجمه مع بداية عهد الأمير عبد الرحمن الناصر، وهي من أكثر فترات حياته غنى بالشعر واهتماما بمدائح الناصر ومتابعة انتصاراته شعرا، فأخرج كتابه العقد وكتب أرجوزته التاريخية، وكان الشاعر قد تجاوز الخمسين من عمره، ورغم ذلك كتب الكثير من المقطوعات الغزلية أيضا [5].

(1) ينظر: في الأدب الأندلسي. ط 1. دمشق: دار الفكر. سبتمبر 2000 م. ص 305.

(2) ينظر: العباس، عمر السيد الطيب. شعر أحمد بن عبد ربّه الأندلسي. ص 228.

(3) المرجع نفسه. ص 229.

(4) الحميدي، أبو عبد الله محمد بن أبي نصر فتوح. جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس. ص 152.

(5) المرجع السابق. ص ص 232، 233.

أمّا **المرحلة الرّابعة** والأخيرة من مراحله الشّعرية فهي مرحلة شعر الزهد والممحّصات، وقد كانت سمة غالبة على شعره في آخر حياته نظرا لما تحدثه اليقظات الرّوحية في مثل هذه السّن المتقدّمة في العمر، وما تنتجه ظروف الحرب من قلق وخوف وتفكير في المصير المجهول [1].

و قد أتفق مع هذا الباحث في كثير من السّمات الغالبة التي حدّدها لكل مرحلة وفي معظم آرائه التي ذكرها، ولكنني أختلف معه بعض الشيء في عدد المراحل التي تنقسم إليها شاعريّة ابن عبد ربّه، إذ أعتقد أنها تنقسم إلى ثلاثة مراحل- حسب ظني- وهي:

1- المرحلة الأولى: وهي التي ظهرت فيها شاعرية ابن عبد ربّه في وقت مبكر من عمره فكتب قصيدة وهو لا يتجاوز العشرين لتبدأ بها أوّل مرحلة من مراحل شعره، ولا شكّ أنه قد كتب قصائد قبلها، ولكنها تعدّ من أوائل قصائده التي استقامت له فيها الملكة الشّعرية واستحسنها الناس وهي قصيدة وَصْفيّة كتبها في وصف ' مُنْيَة كُنْتِشْ ' وهي ضيعة بناها الأمير محمد بن عبد الرحمن (ت 273 هـ) بأسفل قرطبة لغربيها وهي محكمة الصّنع، رائعة الحسن، اتخذها موطنا من مواطن مسرّته مستدعيا الشعراء لوصفها والثناء على حسن استنباطه لها فوصفها ابن عبد ربّه لأوّل انبعاثه في قول الشّعر وهي قصيدة طويلة مستحسنة أوّلها: (من الطويل)

أَلِمَّا عَلى قصْرِ الخَلِيفَةِ فانْظُرَا إِلَى مُنْيَةٍ زَهْرَاءَ شُيِّدَتْ لأزْهَرَا

مُزَوَّقَةٍ تسْتَوْدِعُ النَّجْمَ سِرَّهَا فَتَحْسِبُهُ يُصْغِي إليهَا لِتُخْبِرَا[2]

2- المرحلة الثانية: وهي فترة اتصاله بالأمراء الذين عاصرهم، فقد كان موضعا لاحترام الملوك الأندلسيين الكبار ابتداء من أبي محمد عبد الله بن عبد الرحمن الأوسط حتى عبد الرحمن الناصر، وكان ملوك الأندلس جميعا ودون استثناء يحترمون العلماء ويضعونهم موضعهم من الإجلال والتقدير، لأنهم كانوا ملوكا مثقفين على علم وأدب أمّا العلماء فتحلوا بأخلاق العلم لابسين ثوب الحشمة والوقار، لا يتهافتون على المناصب ولا يتهاونون في كراماتهم، فاحترمهم الملوك وقدّموا نقدهم وتحاشوا الاعتداء عليهم وكثيرا ما كانوا يستمعون لنقدهم العنيف فلا يملك هذا الملك أو ذاك

(1) ينظر: العباس، عمر السيد الطيب. شعر أحمد بن عبد ربّه الأندلسي. ص ص 234، 235.

(2) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. الديوان. ص 68.

على جليل ملكه إلا الطاعة للعالم والامتثال لنصائحه [1].

و هكذا عاش ابن عبد ربّه في هذا المحيط ونال الحظوة والتكريم عند ثلاثة ملوك كبار عاصرهم وعايشهم فمدحهم وهم: المنذر بن محمد بن عبد الرحمن الأوسط الذي لم يكن أحد من الخلفاء مثله في شجاعته وصرامته وحزمه وعزمه، وعبد الله بن محمد بن عبد الرحمن الأوسط الذي كان أديبا شجاعا وباطشا ومتواضعا، وعبد الرحمن الناصر أشهر ملوك الدّنيا وأسعدهم حظا وأطولهم من حيث فترة الحكم، وقد مدح ابن عبد ربّه هؤلاء الملوك الثلاثة وضمّن كتابه العقد أرجوزة تاريخية تؤرّخ لانتصارات الناصر لدين الله، ممّا يدل على ولائه الشديد لهم وإعجابه بهؤلاء الملوك الشعراء المتحلين بالأدب والمتصفين بالشجاعة والمتجملين باحترام العلم وإجلال العلماء[2] " وقد عاش حياته في كنف الأمراء الأمويين ناعم البال لحسن علاقته بهم، فلم يحدث له ما حدث لغيره من نكبات على أيديهم لأنه غالبا كان بعيدا عن مجالات السياسة وكواليس الحكم، ولذلك نالَ من هؤلاء الأمراء دنيا عريضة، وحل عندهم في المكان الأسمى "[3]، فضلا عن اتصاله برجال الملوك وقوّادهم " وعاش في أيّام الناصر ثمانية وعشرين عاما لم يتوقف فيها عن الإنتاج حتى آخر عمره، وهي أكثر فترات حياته غنى بالشّعر واهتماما به "[4] فكان ألمع شعراء فترة الخلافة.

3- المرحلة الثالثة: وهي المرحلة الأخيرة من مراحل شاعريته، فلمّا تقدّمت السّن بابن عبد ربّه تاب وأناب وأصبح أكثر ميلا إلى الزّهد ومحّص ما كان من أشعاره الأولى واعترف بذلك اعتراف متألم أقلع عن صبوته، فكان يذمّ الدّنيا والزّمان ويذكر الموت ويدعو إلى الالتفات إلى الحياة الآخرة، ومنه ما يمثل عاطفة رجل تائب نادم فيحض نفسه على التوبة الخالصة مذكرا إيّاها بوعد الله ومهدّدا إياها بدنوّ الموت[5]، وقد يُستشفُّ من ندمه عندما كبر أنه كان يقبل على اللذات، ولكن توبته كانت توبة الفقيه المتحرّج لا توبة اللاهي العابث، أي الفقيه الذي يدركه الخوف من صغائر الذنوب في شيخوخته، فأخذ ينظر إلى الغزل أو القول في الخمر أو إلى استماع الغناء نظرة تخالف ما كان يستبيحه من ذلك في فترة شبابه، ولعله توهّم ذنوبا لم يقترفها، " وربّما بدا لي أنّ ابن عبد ربّه

(1) ينظر: الشكعة، مصطفى. مناهج التأليف عند العلماء العرب- قسم الأدب. ط 6. بيروت: دار العلم للملايين. 1991 م. ص ص 293،294.

(2) المرجع نفسه. ص 294.

(3) والي، فاضل فتحي محمد. الفتن والنكبات الخاصة وأثرها في الشّعر الأندلسي. ط 1. المملكة العربية السعودية: دار الأندلس للنشر والتوزيع. 1996 م. ص 56.

(4) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص 190.

(5) ينظر: جبور، جبرائيل. ابن عبد ربّه وعقده. ط 2. بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة. 1979 م. ص 178.

كان أقرب إلى التزمّت منه إلى الانطلاق، فقد أورثته ثقافته الفقهية نظرة محافظة متشدّدة تنفر من كل جديد..." [1].

و الملاحظ أنّ المرحلة الأولى من مراحل ابن عبد ربّه الشّعرية قد تميّزت بطغيان النظرة الدينية التقليدية خصوصا اتجاه الموضوعات العلمية المطروحة، ويستمر هذا التوجه لآخر عمره من خلال ممحّصاته " فهو هنا في ممحّصاته يطبق على شعره ما يمكن تسميته بالرقابة الذاتية، على الرّغم من أنّ ما محّصه من شعر لم يكن بهذه الخطورة على الأخلاق الدّينية "[2] ولعله تأثر بالموشّح المكفر الذي يُنظم نقضا لموشّح سابق تغنى من خلاله صاحبه بمغامراته العاطفية على نحو ماجن، ولا يمكن إنكار اشتراك المراحل السّابقة الذكر في سمات كثيرة من حيث الأثر الدّيني، ومن حيث التطرّق إلى الغزل والمديح[3]، ويمكن تقسيم تاريخ الشّعر عند ابن عبد ربّه – في اعتقادي – إلى قسمين:

1- عصر إمارة قرطبة (138 هـ – 300 هـ): ومن الشّعراء الذين ظهروا في إمارة قرطبة ابن عبد ربّه [4].

2- عصر خلافة قرطبة (300 هـ – 422 هـ): ويمثل عصر النضج الشّعري عنده إلا أنه توفي في عهد أول خليفة أندلسي، وقد كان ابن عبد ربه أشهر شعراء الناصر [5].

و بناء على ما ورد ذكره يمكن القول إنّ ابن عبد ربّه (246 هـ - 328 هـ) يمثل حلقة وصل بين إمارة قرطبة وعصر الخلافة فيها، ويعدّ ما قاله في عصر الخلافة أجود وأحسن ممّا قاله في عهد الإمارة، فتفوّقت فيه شخصية الفنان الحرّ والشّاعر المرهف رغم أنه كان مقيّدا بالمديح مرهونا بالمجاملة " وقد كان بعض شعراء فترة الخلافة ممّن عاشوا بعض حياتهم في الفترة السّابقة وكان لهم فيها نتاج شعري، كابن عبد ربّه، ولكن سنعتبره من شعراء فترة الخلافة، لأنها الفترة التي تمّ فيها نضجه الفني "[6]، ولعل حياة ابن عبد ربّه تذكرنا إلى حدّ بعيد بحياة الشّاعر أبي العتاهية وأبي نوّاس وغيرهما، فقد شابههما بالرّجوع عن حياة اللهو إلى الزهد أو شابههما بالرجوع عن شعر في اللهو إلى

(1) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص 184.
(2) العباس، عمر السيد الطيب. شعر أحمد بن عبد ربّه الأندلسي. ص 236.
(3) المرجع نفسه. ص 237.
(4) ينظر: عتيق، عبد العزيز. الأدب العربي في الأندلس. ص 76.
(5) المرجع نفسه. ص 80.
(6) هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص 223.

شعر في الزّهد[1]. ولعل السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو كيف كانت مكانته الشّعرية في عصره سواء في الأندلس أو المشرق؟

2- مكانته الشّعرية بين القدماء والمحدثين:

أشار العديد من النقاد والشّعراء المعاصرين واللاحقين إلى شاعرية ابن عبد ربّه من خلال أقوال لهم تعكس رأيهم في شعره ولعلها مقولات نقدية تمّ اختيارها دون غيرها من المقولات العامة التي تطلق عادة على الشّعراء والتي تكاد تكون متشابهة في ألفاظها وأحكامها، كما ذكر كثير من الأدباء والمؤرخين شاعرية ابن عبد ربّه بصفة عامّة ومنهم المؤرّخ ابن الفرضي (ت 403 هـ) إذ يقول: " ...و هو شاعر الأندلس وأديبها كتب الناس عنه تصنيفه وشعره "[2].

و قد تحدّث ابن بسام صاحب الذخيرة عن أبي عبد الله محمد بن شرف (ت 460 هـ) وعن مقاماته التي عارضها البديع في بابه[3] ونقل حديثه عن الشّعراء المتقدمين والمتأخرين ومنه قوله: " ومن الطبقة المتأخرة في الزمان، المتقدمة في الإحسان، كأبي فراس بن حمدان، والمتنبي بن عيدان، وابن جدار المصري، وابن الأحنف الحنفي، وكشاجم الفارسي، والصنوبري الحلبي، ونصر الخُبْزَرُزِيّ، وابن عبد ربّه القرطبي، وابن هانئ الأندلسي، وعلي بن العباس الأيّادي التونسي، والقسطلي "[4]. ويقول في موضع آخر محدّدا موضوعات شعر ابن عبد ربّه مقسّما إياها تقسيما منهجيا " وأمّا ابن عبد ربّه القرطبي: وإن بعُدت عنا ديارُه، فقد صاقبتنا أشعاره، ووقفنا على أشعار صبوته الأنيقة، ومكفرات توبته الصّدوقة، ومدائحه المروانية، ومطاعنه في العبّاسية، وهو في كل ذلك فارس ممارس، وطاعن مداعس، وأطلعنا في شعره على علم واسع، ومادة فهم مضيء ناصع، ومن تلك الجواهر نظم عقده، وتركه لمن تحمّل به "[5]، ولكن ابن شرف لم يذكر شعرا لابن عبد ربّه في هذه الموضوعات التي تطرّق إليها ولا سيما مطاعنه في العبّاسيين - كما يقول - علما بأنها غير موجودة في ديوانه.

---

(1) ينظر: جبور، جبرائيل. ابن عبد ربّه وعقده. ص 177.

(2) تاريخ علماء الأندلس. ط 1. تحقيق: معروف، بشار عواد. ج 1. تونس: دار الغرب الإسلامي. 2008 م. ص 82.

(2) الذخيرة في محاسن الجزيرة .القسم الرابع. مج 1. ص 196.

(3) المصدر نفسه . ص 198 .

(4) المصدر نفسه .210 .

ويقرّر ابن حيّان (ت 469 هـ) أنّ الواقف في حلبة الشّعراء – بعد ابن عبد ربه – القلفاط ولعل ما قاله يمكن عدّه بمثابة حكم نقدي على شعر هذا الشّاعر يدل على مكانته بين شعراء زمانه فهو يشير ضمنيا إلى مكانته بين شعراء الدولة المروانية قاطبة [1].

و قال الحميدي (ت 488 هـ) في ترجمته عنه: " وكان لأبي عمر بالعلم جلالة وبالأدب رياسة وشهرة، مع ديانته وصيانته، واتفقت له أيّام وولايات للعلم فيها نَفَاق فَسَاد بعد خمول، وأثرى بعد فقر، وأشير بالتفضيل عليه، إلا أنه غلب الشّعر عليه " [2].

أمّا الفتح بن خاقان (ت 529 هـ) فيقول عن ابن عبد ربّه: " عالم ساد بالعلم ورأس، واقتبس به من الحظوة ما اقتبس، وشهر بالأندلس حتى سار إلى المشرق ذكره واستطار شرر الذكاء فكره... وأمّا الأدب فهو – كان – حجّته وبه غَمَرَتْ الأفهام لجّته ... وله شعر انتهى منتهاه، وتجاوز سماك الإحسان وسُهاه " [3].

و جاء ابن دحية (ت 633 هـ) فقال: " صاحب كتاب العقد الذي أنجد وغَارَ وملأ بذكره الآفاق والأقطار " [4].

و يؤكد علي بن سعيد المغربي (ت 685 هـ) من خلال كتابه " عنوان المرقصات والمطربات " بأنّ ابن عبد ربّه كان زعيم هذا القرن الذي بلغ فيه الشّعر الأندلسي غاية الكمال، فهو إمام أهل أدب المئة الرّابعة وفرسان شعرائها في المغرب كله، محدّدا زمن الصّدارة بالقرن الرّابع ومبيّنا مكانته بين شعراء المغرب جميعا، ولعله يقصد بالمغرب الأندلس أيضا [5].

و يفرّق ابن خلدون (ت 808 هـ) بين شعراء المغرب وشعراء الأندلس من حيث تحصيل الملكة الشعرية مشيرا إلى تفوّق شعراء الأندلس على شعراء المغرب، ذاكرا ابن عبد ربّه من الذين فاقوا المغاربة بشعرهم قائلا: " وأهل الأندلس أقرب منهم إلى تحصيل الملكة بكثرة معاناتهم وامتلائهم من المحفوظات اللغوية نظما، ونثرا. وكان فيهم حيّان المؤرّخ، إمام أهل الصّناعة في هذه الملكة ورفع الراية لهم فيها، وابن عبد ربّه والقسطلي وأمثالهم من شعراء ملوك الطوائف لما زخرت فيها بحار

(1) ينظر: العباس، عمر السيد الطيب. شعر أحمد بن عبد ربّه الأندلسي. ص 223.
(2) جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس. ص 152.
(3) مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس. ص 270.
(4) المطرب من أشعار أهل المغرب. ص 151.
(5) ينظر: جبور، جبرائيل. ابن عبد ربّه وعقده. ص 162.

اللسان والأدب وتداول ذلك فيهم مئين من السّنين "[1] كما يرى ابن خلدون أنه لا تتفق الإجادة في فني المنظوم والمنثور إلا للأقل، لأنّ تمام الملكات وحصولها للطبائع التي تكون على الفطرة الأولى أسهل وأيسر، وإذا تقدّمتها ملكة أخرى كانت منازعة لها في المادة القابلة وتعيقها عن سرعة القبول فتقع المنافاة ويتعذر التمام في الملكة، وهذا موجود في كل الملكات الصناعية على الإطلاق [2].

و لم تقتصر مكانة ابن عبد ربّه الشّعرية على الصّدارة في المغرب أو الأندلس فقط، بل تعدّت ذلك إلى المشرق العربي نفسه، وليس أدل على ذلك إلا شهادة المتنبي له بالتفرّد والتميّز إذ يروي صاحب مطمح الأنفس أنّ بعض العلية أخبروه أنّ الخطيب أبا الوليد بن عبّاد* حجّ فلمّا انصرف تطلع إلى لقاء المتنبي واستشرف ذلك، ورأى في لقياه فائدة يكتسبها وحُلة فخر لا يحتسبها، فصار إليه فوجده في مسجد عمرو بن العاص ففاوضه قليلا، ثمّ قال:"أنشدني لمليح الأندلس" ويعني – ابن عبد ربّه – فأنشده: (من الكامل)

يَا لُؤلؤًا يَسْبِي العُقُولَ أنِيقا وَرَشاً بتقْطِيعِ القلُوبِ رَفيقا

مَا إنْ رأيتُ ولا سمعتُ بِمِثلِهِ دُرًّا يَعُودُ مِنَ الحَيَاءِ عَقيقا!

وإذا نظرتَ إلى مَحَاسنِ وجهِهِ أبْصَرتَ وَجْهَكَ في سناهُ غريقا

يَا منْ تقَطَّعَ خصْرُهُ منْ رقَّة مَا بَالُ قلْبكَ لا يَكونُ رقيقا؟!

فلمّا أكمل إنشاد الأبيات استعادها منه وقال: "يا ابن عبد ربّه لقد تأتيك العراق حبوا"[3]. فإعجاب المتنبي بادٍ من خلال هذه الحادثة، ولذا أطلق عليه اسم 'مليح الأندلس' "وقارئ شعر ابن عبد ربّه لا يجد كبير غرابة في إعجاب المتنبي به، ذلك أنّ المتنبّي وكثيرا من معانيه عيال على معاني ابن عبد ربّه وبخاصة في الحربيات"[4]، ومن روائع أبياته بيتان ساحران من شعره السّائر تأثر بهما ابن زيدون حين كان يبكي حبّه لولادة بنت المستكفي مغتربا في أرجاء البلاد وسائحا في ربوعها، ضاربا في مشارق الأندلس ومغاربها[5] إذ يقول ابن عبد ربّه: (من البسيط)

(1) مقدمة ابن خلدون. ج 2. ص ص 390، 391.

(2) المصدر نفسه .ج 2 .ص 395.

* في رواية نفح الطيب: الوليد بن عيال. ينظر: المقري التلمساني. نفح الطيب. ص ص 564، 565.

(3) ابن خاقان، أبو نصر الفتح بن محمد بن عبيد الله. مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس. ص 273.

(4) الشكعة، مصطفى. مناهج التأليف عند العلماء العرب. ص 298.

(5) ينظر: الشكعة، مصطفى. مناهج التأليف عند العلماء العرب. ص 296.

الجِسْـــمُ فِي بَلَـــدٍ و الرُّوحُ فِي بَلَـــــدِ يـــا وَحْشَةَ الرُّوحِ بَلْ يا غُرْبَةَ الجَسَـــــدِ

إِنْ تَبْـــكِ عَينَاكَ لِي يا مَنْ كَلِفْتُ بـــهِ مِنْ رَحْمَةٍ فَهُمَا سَهْمَـــانِ فِي كَبِـــدِي![1]

و ها هو ابن عبد ربّه نفسه يذكر انتشار شعره في كتابه العقد فهي " أشعار قد جالـــت في الأمصار، وشردت في البلدان، حتى أتهمت وأنجدت وأعرقت، ولولا أنّ الناس متكتفون بما في أيديهم منها لأعدنا ذكرها أو ذكر بعضها "[2]، والغريب أنّ هؤلاء الذين اعتدلوا في مدحه واقتصـــدوا في نعته، واكتفى بعضهم بقوله إنه من أهل الشعر وذكر البعض الآخر أنّ له شعرا جيّدا لم يشـــيروا إلى موضع الجودة من شعره، ولم يذكر أحد منهم من أين كانت له الرّياسة والشّـــهرة في الأدب؟ و لم يتصدّ أحد منهم إلى نقد آراء الرّواة المنقولة عنهم في صدد الحكم على هذا الشّاعر، فلـــو ذكـــروا أسباب حكمهم عليه أو طرق نظرهم ووصفوا موازين تقديرهم لشعره لسهّل كل ذلك الحكم على شاعرية ابن عبد ربّه حكما عادلا مستقيما خصوصا بعد ضياع أكثر شعره الذي رجع إليه بعضهم أثناء الحكم عليه[3].

و لعل بديهة ابن عبد ربّه الشّعرية تمثل عنصرا هاما من عناصر تأصيل شاعريته، إذ يلاحـــظ ظاهرة ارتجال الشّعر الملازمة لكثير من أشعاره، والارتجال ليس إلا دليلا على التمكن الدقيق من تقنية نظم الشّعر التي تسمح للشّاعر بالإنشاد مرتجلا بعض المقطوعات والقصائد التي تتطلب عند شـــاعر آخر تروّيا وتأنيا لزمن أطول ، ويمكن تفسير ذلك التمكن عند الارتجال بكونه شاعرا مثقفا ثقافـــة شعرية تجعل الأمر عنده سهلا ميسورا، فجاءت أكثر مقطوعاته وليدة الحـــدث الآني، ونظمـــت في الوقت الذي وقعت فيه كقصيدته التي ارتجلها حين سمع الجارية ' مصابيح ' تغني وقد سبق ذكرهـــا وسرعة جوابه للشاعر القلفاط ومساجلاته معه التي تدور معظمها على البداهة[4] وقصـــيدته الـــتي ارتجلها ساعة سقوط المطر في الرّد على الفلكيين، إذ دخل ابن عبد ربّه على الـــوزير جهـــور بـــن الضّيف، وكان القحط قد ألحّ والغيث قد احتبس واغتم الناس لذلك، فتحدّث المنجّمـــون بتـــأخر الغيث لمدّة طويلة، فوجد عنده ابن عزرا المنجّم وأصحابه، وقد أقاموا الطالع وقضوا بتـــأخير المـــاء شهرا، فقال للوزير: " إنّ هذا من أمور الله المغيّبة، وأرجو أن يكذبهم الله بفضله " ثمّ خرج عنه وأتى

(1) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. الديوان. ص 52.

(2) ابن عبد ربه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 3. ج 5. ص 149.

(3) ينظر: جبور، جبرائيل. ابن عبد ربه وعقده. ص 164.

(4) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. الديوان. ص ص 18، 19.

داره، فجاء أوّل الليل و تغيّمت السّماء فنام ساعة و لم يستيقظ إلا على صوت نزول المطر، فقام وقرّب منه المصباح، ودعا بالدواة والقلم وكتب أبياتا للوزير منها قوله: (من السّريع)

مَا قدَّرَ اللهُ هُوَ الغَالِبُ لَيْسَ الذي يَحْسُبُهُ الحَاسِبُ
قَدْ صدَّقَ اللهُ رَجَاءَ الوَرَى وَ مَا رَجَاءٌ عِندَهُ خَائِبُ
و أنْزَلَ الغَيْثَ عَلَى رَاغِبٍ رَحْمَتُهُ إذْ قَنِطَ الرَّاغِبُ
قُلْ لابْنِ عِزْرَا السَّخِيِّ الحِجَا زَرَى عَلَيْكَ الكوْكَبُ الثَّاقِبُ!
مَا يُعْلِمُ الشَّاهِدُ مِنْ حُكمِنَا كَيْفَ بِأمْرِ حُكمُهُ غَائِبُ؟[1]

و كتب الأديب محمد بن عبيد الله بن عبدة إلى أبي عمر أحمد بن عبد ربّه بشعر فأجابه بشعر على البديهة يقول فيه: (من الوافر)

حَقيقٌ أنْ يُصاخَ لكَ اسْتمَاعَا و أنْ يُعصَى العَذولُ وأنْ تُطاعَا
متَى تَكشِفْ قِنَاعَكَ للتصَابِي فَقَدْ نادَيْتَ مَنْ كَشَفَ القِنَاعَا
مَتَى يَمْشِ الصَّديقُ إليَّ فتْرًا مَشَيْتُ إليْهِ مِنْ كرمٍ ذِرَاعَا
فجَدِّدْ عَهْدَ لِهْوكَ حينَ يَبْلَى و لا تُذهِبْ بَشَاشتهُ صَيَاعَا[2]

و على هذا المنوال كانت مساجلاته ومحاوراته في المجالس مع زملائه الشّعراء تدور على البداهة في قرض الشّعر، ويبدو أنّ لابن عبد ربّه تأثيرا واضحا على الشّعراء في البيئة الأندلسية فساجلوه وعارضوه ونقلوا معانيه ورووا شعره ممّا يدل دليلا قاطعا على أصالته الشّعرية ومكانته بين

شعراء زمانه، " وابن عبد ربّه شاعر عصره (مدّة حياته) بلا منازع، وقد كان مكثرا، مشاركا في التعبير عن أحداث عصره، وتدوين أيّام الناصر لدين الله بخاصّة، كما كان الشّعر زاده الشّخصي في التعبير عن نفسه، وفي صلته بالناس على اختلاف وجوه الصّلة والعلاقة "[3] وكانت مشاركته في أغراض الشّعر المختلفة من أسباب غلبته وشهرته ونفاذه في مختلف نواحي الحياة الثقافية،

(1) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد.الديوان.ص ص 30، 31. و ينظر:عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي. ص ص 122،123.

(2) المصدر نفسه. ص ص 107، 108.

(3) ينظر: الداية، محمد رضوان. في الأدب الأندلسي. ط 1. دمشق: دار الفكر. سبتمبر 2000م. ص 309.

كما كان لكتابه العقد أثر بارز في شهرته بعد ذيوعه، حتى صار أشبه بالكتاب المقرّر كما يقال بلغة اليوم[1] .

وقد يشعر الإنسان من خلال أخباره وشيء من مساجلاته الشّعرية أنه إنسان قادر على إنشاء العلاقات الاجتماعية والوصول إلى رجال الدّولة الكبار من الأمراء ولا سيما الحكام من بني أميّة وغيرهم من القادة والوزراء نظرا لتديّنه وورعه اللذيْن أثرا في أسلوب معاملة الناس له، وحسن إجابته وقضاء حاجاته[2] ولذا " فإنّ مكانته بين شعراء الأندلس تأتي في الصّدارة "[3].

قال ابن عبد ربّه في المنذر بن محمد بن عبد الرّحمن بن الحكم الأموي أحد ملوك الأندلس في بني أميّة: (من مجزوء الكامل)

بِالْمُنْذِرِ بْنُ مُحَمَّدٍ شَرُفَتْ بِلادُ الأندَلُسْ

فالطيْرُ فِيهَا سَاكِنٌ و الوَحْشُ فيهَا قَدْ أنِسْ

و قد رُوي أنّ هذه القصيدة شقتْ عند انتشارها على أبي تميم معدّ المعزّ لدين الله وساءه ما تتضمّنه من الكذب والتمويه، إلى أن عارضها شاعره الإيّادي التونسي[4] بقصيدته التي أوّلها:

رَبْعٌ لِزَيْنَبَ قَدْ دَرَسْ و اعْتَاضَ مِنْ نُطْقٍ خَرَسْ

و يدل هذا على معارضة الشّعراء لشعر ابن عبد ربّه وذيوع صيته بين الناس والأمراء، ومن بين الشّعراء الذين تأثروا بابن عبد ربّه لما كان يتمتع به من مكانة في قرطبة الشّاعر أبو بكر يحي بن هذيل* (ت 386 هـ)، إذ صرّح بأنّ أوّل تعرّضه للشّعر إنما كان لحضوره جنازة ابن عبد ربّه وهو يومئذ في أوان الشّبيبة، إذ رأى جمعا عظيما متكاثر الناس فراعه منظره، فسأل عن صاحب الجنازة

(1) المرجع نفسه. ص 309.

(2) المرجع نفسه. ص 301.

(3) الشكعة، مصطفى. مناهج التأليف عند العلماء العرب. ص 294.

(4) ينظر: ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. تحقيق: عباس، إحسان. د ط. مج 1. بيروت: دار صادر. د ت. ص ص 111، 112.

* هذيل (أبو بكر بن يحي): (300 ه - 386 ه) من أهل العلم والأدب والشعر، غلب عليه الشّعر فصار من المشهورين،سمع الحديث من أحمد بن خالد. ينظر: الحميدي، أبو عبد الله محمد بن فتوح .جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس. ص ص 564- 566.

فقيل له: " لشاعر البلد "، فوقعت في نفسه الرّغبة في الشّعر واشتغل فكره بذلك[1]، ومن الشعراء الأندلسيين أيضا الذين تأثروا بابن عبد ربّه فأخذوا بعض معانيه الشّعرية، ابن هارون الرّمادي (ت 403 هـ) فقال أبو عامر أحمد بن عبد الملك بن شهيد حين سمع الرّمادي يقول:

و لَمْ أرَ أحْلَى مِنْ تبَسُّمِ أعْيُنٍ غَدَاةَ النوَى عَنْ لؤلؤٍ كانَ كَامِنا

و بيت الرّمادي من شعر ابن عبد ربّه الذي يقول فيه: (من الكامل)

و كأنَّمَا غَاصَ الأسَى بِجُفونِهَا حتّ أتاكَ بِلؤلؤٍ مَنثورِ

فاحتال الرّمادي حتى أتى باللؤلؤ وعوّض من الغائص التبسّم، ووقعت له في شعره استعارة التبسّم للعين موقعا لطيفا، وإنما هو للثغور، بسبب توسّط اللؤلؤ الذي هو للعيون والثغور، فنسخ المعنى نسخا وقلبه قلبا[2]، ولعل انتشار شعر ابن عبد ربّه وانتقال تأثيره فيمن عاصروه وأتوا بعده وشيوع شعره في المشرق والمغرب كل ذلك يمكن عدّه دليلا على أصالة شاعريته، فروى شعره الكثير من شعراء الأندلس وذكر الحميدي ثلة من هؤلاء الرّواة ومنهم يحي بن مالك بن عايذ أبو زكريا وسعيد بن القزّاز وقاسم بن حمدَادَ العُتقي وغيرهم[3].

و إذا كان هذا موقف النقاد والمؤرّخين القدماء من شعر وشاعرية ابن عبد ربّه فما هو رأي بعض النقاد المحدثين؟ وما هي حججهم التي تبرّر مواقفهم؟

3- آراء نقدية حديثة تشكّك في شاعرية ابن عبد ربّه:

إذا كان النقاد القدماء والمؤرّخون وبعض الشّعراء قد رفعوا من قدر شاعرية ابن عبد ربّه فإنه بالمقابل توجد آراء نقدية حديثة شككت في هذه الملكة الشّعرية والمنزلة التي تبوّأها، ومن بينهم الناقد أحمد أمين (ت 1954 م) وإن كان اتهم الشّعر الأندلسي بالتقليد المطلق للمشرق - كما ذكر سابقا - وغياب معالم شخصية شاعره في قصيدته عموما، فإنه من ناحية أخرى قد خصّص قوله ورفع أصبع الاتهام إلى ابن عبد ربّه تحديدا كشاعر أندلسي يعارض شعراء المشرق قائلا: " فنراه في شعره مقيّدا نفسه بموضوعات الشّعر المشرقية، لا يخرج عنها، وبحور الشّعر المأثورة وقوافيه، لا

(1)ينظر: الحميدي، أبو عبد الله محمد بن فتوح .جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس .ص 565.

(2) ينظر: ابن بسام الشنتريني، أبو الحسن علي. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة. القسم الأول. مج 2. ص 322. وينظر: ديوان ابن عبد ربّه. ص 82.

(3) المصدر السابق. ص 563. ص 336. ص 489.

يخرج عنها أيضا، ونراه يُعارض المشارقة ويسير في ركابهم، ويجتهد ما استطاع أن يأخذ معانيهم، ويزيد عليها، ويختار في كل نوع من الشّعر إماما من المشارقة، فطورا إمامه صريع الغواني، وطورا أبو نوّاس، وطورا أبو العتاهية وغيرهم. لم يتحرّر تحرّرا كافيا، و لم يصغ إلى قلبه فقط "[1]، أضف إلى هذا أنه يُسقط أحيانا في أساليبه وبعض ألفاظه ويسوق كلماته قسرا حتى تكمل قوافيه، أمّا مديحه فهو متكلف خال من العاطفة لأنه صادر عن رغبة في عرض من أعراض الدّنيا[2].

و يستنتج – من خلال ما تقدّم ذكره – اهامه لابن عبد ربّه بالتبعية المطلقة، إذ اتخذ الناقد من المعارضات سببا لنعته بالجمود، ولعل الشّاعر عندما وصل إلى هذا المستوى من الفنية الشّعرية التي بلغها مسلم بن الوليد (ت 208 هـ) وغيره فهذا يُحسب له لا عليه، ولا يدعو إلى اهامه بالتقليد الخانق لصاحبه، وآراء أحمد أمين تعكس " خلطا بين المعارضة بمفهومها الصّحيح وهو التأثر والإعجاب وبين مجرّد المحاكاة والتقليد وغياب الشّخصية "[3].

و ليست أقوال أحمد أمين من الأحكام التي يطمئن إليها الباحث، لأنّ ابن عبد ربّه لم يكن يسير في ركاب المشارقة، وإنما كان يعارضهم ليتفوق عليهم مدفوعا إلى ذلك بثقافته الأدبية الواسعة وطبعه الفني الأصيل وروحه الأندلسية الطموحة المتفقة مع الاتجاه السائد في عصره، ومحاولة تأكيده الذات الأندلسية وإثبات عدم تخلفها عن المشارقة، فهو لم يكن يأخذ معاني المشارقة وإنما يحاول أن يثبت القدرة على الإتيان بمثلها أو بأحسن منها، كما لم يتخذ لنفسه إماما من شعراء المشرق في كل فنّ وإنما كان يعارضهم لإثبات أنه مثلهم أو أقدر منهم، وهو لم يجانب التحرّر و لم يترك الإصغاء إلى قلبه، وإنما تحرّر فلم يلتزم مذهبا معيّنا، فأصغى إلى قلبه معبّرا عن كل أحاسيسه وخلجاته، ولعل نظرة إلى تعليقه على معارضته لمسلم بن الوليد تنبئ أنه ما كان يسير في ركاب شعراء المشرق، وإنما كان يحاول أن يسبقهم بظهور شخصيته ذات الملامح الواضحة والخاصة، فهو ذو طبع متخيّر وملكة متحرّرة، مكثر من تتبّع الأساليب ومحبّ للقراءة، إذ عاصر مدارس عدّة وشاهد اتجاهات مختلفة فعارض العديد من الشعراء على اختلاف مذاهبهم واتجاهاتهم[4].

و يمكن القول إنّ أحمد أمين لم ينصف ابن عبد ربّه كما لم ينصفه من قبل حين ألحقه بأبي علي القالي، فكأنه من خلال أحكامه يجعله إمّعة لهم رغم أنه كان مدفوعا بعقدة التنافس والتحدّي

(1) أمين ، أحمد .ظهر الإسلام. ج 3. ط 1. القاهرة: شركة نوابغ الفكر. 2009 م. ص 129.

(2) المرجع نفسه. ص ن.

(3) الجمل، إيمان السيد. المعارضات في الشعر الأندلسي. ص 86.

(4) ينظر: هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص ص 228، 229.

للمشارقة، ولسان حاله يقول: " ها نحن مثلكم نقول كما تقولون " فهو في كل هذا لم يكن ببغاء تردّد ما يقولون وإنما انطلق ليسبق من قلدهم مدفوعا بثقافته الواسعة إلى هذه المعارضة، فثقافته لم تكن حكرا لشاعر معيّن ومذهب معيّن وإنما تعدّدت قنواتها واتسعت شاملة للأدب العربي بمختلف عصوره واتجاهاته ومذاهبه ومن خلال هذه الثقافة استطاع أن يبدع عندما يعارض، وهو بمعارضاته لا يقدّم لنا نماذج متماثلة لمن عارضهم لأنه يمتلك أدوات الثقافة التي تؤهّله للإبداع.

و يقرّر الناقد أحمد ضيف أنّ شعره " من قبيل الصّناعة وحبّ الكلام الجميل لأنه كان من الذين يميلون إلى قول الشّعر ونظم الكلام، لا ممّن خلقوا شعراء، بل هو أديبا أكثر منه شاعرا. وإنما جاءه الشّعر من كثرة حفظه واطلاعه وامتلائه بأقوال الشّعراء "[1]، وصرّح جودت الرّكابي بأنّ ابن عبد ربّه مولع حقا بمحاكاة أهل المشرق إلا أنّ النزعة التجديدية لم تظهر عليه لأنها ضعيفة ضئيلة في بلده، ولذا كان شعره محكما ومتينا ولكن دون ملامح وآثار للتجديد[2]، ويرى محمد زكريا عناني أنّ العقد " ذلك الكتاب الموسوعي الضخم الذي صنع شهرته، وربّما قلل من شأنه باعتباره شاعرا، ذلك أنه وجّه معظم الاهتمام إلى هذا التصنيف البارع، فضاع ابن عبد ربّه الشّاعر وسط ذلك "[3].

و ليس من الآراء التي يمكن التسليم بها ما قاله المستشرق الإسباني أنخيل بالنثيا (ت1949م) عن ابن عبد ربّه: "وكان شاعر بلاط صرف... ولم يكن ذا شاعرية ممتازة سواء في قصائده الطوال التي تحدّث فيها عن الحملات السّنوية التي قام بها الناصر أو في مقطعاته التي قالها في مدح بني أميّة"[4].

و قد جانب قول الأستاذ أحمد ضيف الدّقة لأنّ ابن عبد ربّه صاحب شعر مطبوع قيل إنه جُمع في نيف وعشرين مجلدا، ولا يمكن بهذا أن يُتصوّر بأنه رجل صناعة وحبّ للكلام الجميل، كما لا يمكن التسليم بأنه ليس من الشّعراء الموهوبين[5]، والحق أنّه لم يكن شاعر بلاط فقط، لأنّ له بجانب شعره في بني أميّة الأندلسيين أشعارا كثيرة في شتى الأغراض، وشعره يدل على شاعريّة ممتازة بشهادة الشّاعر المشرقي الكبير أبي الطيب المتنبي الذي قدّرها أحسن تقدير[6]، كما أنّ أسلوبه

(1) بلاغة العرب في الأندلس. ص 108.

(2) ينظر: في الأدب الأندلسي. ص 88.

(3) تاريخ الأدب الأندلسي. د ط. مصر: دار المعرفة الجامعية. 1999 م. ص 74.

(4) تاريخ الفكر الأندلسي. ترجمة: مؤنس، حسين. د ط. بور سعيد – القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية. 1955 م. ص 62.

(5) ينظر: هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص 228.

(6) ينظر: هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص 230.

الشّعري دليل على وفرة التجربة وأصالة الشّاعرية لديه وطول النفس الشعري وتنوّع اتجاهاته، فضلا على أنّ المعارضة مرحلة تالية للتقليد وهي مرحلة ابتداء الإبداع عند الشّاعر، و لم يكن العقد كتابا تابعا للأدب المشرقي بصورة مطلقة وفي كل موضوعاته، بل يتضمّن بين دفتيه كثيرا من المادة الأندلسية، ولذا يمكن القول إنّ شعر ابن عبد ربّه في هذا المصدر من أكثر الأشعار التي وردت لشاعر واحد، ولعلها تفوّقت من حيث كمّها على الشّعر المشرقي، على أنه لم يورد كل شعره في العقد بل ذكر ما يتناسب وغايته التي أراد تحقيقها باختيار أبيات تفيد طالب العلم فحسب، والخلاصة "لم يصل الشّعر الأندلسي إلى أوجه الكامل وسمته الجمالي إلا في القرن العاشر الميلادي الذي يقترن بقيام الخلافة الأموية الأندلسية"[1].

و لعل الرّأي الأقرب إلى الصّواب أنّ ابن عبد ربّه كغيره من الشّعراء ظُلِم في كثير من الأحكام التي تبنت هدم شعره فشككت في شاعريته، أو وجدت متعة في إصدار الاتهام له بالغيرية المطلقة أو نسيان ذاته في زحام معطيات ذلك الموروث، ولكن ما أصابه من الظلم لم يكن ليقلل من مكانته ولا ليهوّن من شأن إبداعه، إذ يبدو هذا الظلم وكأنه ظاهرة خاصّة منه ما وقع على الفحول المشهورين والقمم الكبار، ومع ذلك كان شعرهم لا يكاد يبارى على مدار فترات عصورنا الأدبية العريقة، ومنهم ذي الرّمة الذي ظُلم لمجرّد فشله في باب المدح وظُلم أبو تمّام حيت اتهم بكسر عمود الشّعر العربي وضاق به نقاد عصره حين عجزوا عن استيعابه وفهمه لمجرّد أنّ الشّاعر قد تجاوز بثقافته ثقافة نقاده، وما يُحسَبُ الظلم الذي تعرّض له ابن عبد ربّه – في اعتقادي – إلا من هذا النمط الذي يزيد من شعره جمالا ويزيد من مكانته الشّعرية شموخا وثباتا فيدفع دارسيه إلى مزيد من قراءته والعكوف عليه تذوقا وتحليلا وتقويما[2].

و هناك من يرى "أنّ التيار العاطفي في شعره مفقود أو مُختنِق، حتى في أشدّ الحالات التي يمكن أن تثور فيها عاطفة، كموت أبنائه"[3] ولكنّ الشّاعر في رثائه لولديه ساق بكائيّات ولدها النكبة، والمتأمّل في رثائه لولده "يحي" يلاحظ أنه كان يُعدّه لشأن عظيم، والقارئ لهذا الرّثاء يتأكد لديه أنّ هذه المحنة قد كشفت عن عاطفة أبويّة جيّاشة في صدر الشّاعر، كما كشفت عن قلب مزقته محنته، وفتته بلاؤه الذي ابتُلي به ونفسٍ حزينة أثرت فيها النكبات، وهُضم الرّجل حقه رغم أنه كان علما من أعلام عصره وشهد له بذلك نقاد قدامى عايشوه عن قرب، فقاسوا شعره بالمقاييس النقدية

(1) غومس، إميليو غرسية. الشعر الأندلسي. ص 13.

(2) ينظر: التطاوي، عبد الله. التراث والمعارضة عند شوقي. ص 157.

(3) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص ص 194، 195.

المناسبة لعصرهم، كابن شرف القيرواني و الحميدي وغيرهم، ولذا لا يمكن التسليم بالحكم على شعر ابن عبد ربّه بفقدان العاطفة أو اختناقها، بل يكمن إنصافه بعكس ذلك تماما[1] "وتظهر لك عواطف (عقلانية) أكثر ممّا تظهر عواطف مسرفة، مجهشة، عالية الصّوت. وما ندري أهي السّن المتقدمة، وتُؤدة الشّيوخ، أم هي شخصية الأديب المتفقه والمتزن، الدّاخل تحت مظلة القناعة بالقضاء والقدر؟"[2].

4- مقوّمات الشّاعرية عند ابن عبد ربّه:

لتحقيق الشّاعرية لا بدّ من مقوّمات تنهض عليها وتساعد في تشكيلها وهذه المقوّمات هي توفر الموهبة وتحصيل الثقافة اللغوية والأدبية العامة والشّفافية والرّهافة إضافة إلى المعاناة وخوض التجربة[3].

تميّز ابن عبد ربّه بصفات عقلية منها ذكاؤه الحاد وتوقده ممّا يُنبئ عن ذوقه الرّفيع، وما مختارات عقده إلا دليل على ذلك، كما يمتاز بسرعة البديهة لارتجاله كثيرا من المقطوعات والقصائد وإذا ما استفزه حدث معيّن تناول الدواة والقلم وترجم عن حالته ترجمة آنية في ساعته وحينه[4]ويمتاز أيضا بخيال خصب واسع مكنه من تصوير ما يصفه بدقة كتصويره للحرمين ووصفه للغزوات والمعارك فيبدو وكأنه شاهد عيان على ما رآه.

و يبدو أنّ المصادر الثقافية للشّاعر لم تكن سهلة ميسورة، فأصالة وعمق الشّاعر والتنوّع الثقافي الذي امتاز به خاصة في كتابه العقد الفريد جعل موضوعاته ذات شمول ووفرة أكسبته قيمة تاريخية ودينية وأدبية عظيمة، ممّا يؤكد أنّ هذه الأصالة استمدّت أصولها الثقافية من بحر العلم الذي لا يتأتى إلا من خلال جهد متواصل وقراءات متعدّدة واحتكاك مباشر بالعلم والعلماء، مع الملاحظة بأنه لم يرحل إلى المشرق ليستقي من هذا النبع إلا أنه كان حريصا على التقاء كل عالم رحل إلى المشرق أو عاد منه حرص المتلهّف إلى المعرفة لتدوين وقراءة كل ما يُحضره العلماء بنهم واستيعاب وفهم دقيق، وبعبارة أخرى كان عصاميا في تحصيله المعرفي والثقافي حتى أخرج كتاب العقد فكان أوّل كتاب مشرقي ألفه مغربي، يقول ابن خلكان: "كان من العلماء المكثرين من المحفوظات

(1) ينظر: والي، فاضل فتحي محمد. الفتن والنكبات الخاصة وأثرها في الشعر الأندلسي. ص ص 71، 72.

(2) الداية، محمد رضوان. في الأدب الأندلسي. ص 309.

(3) ينظر: اللبدي، أيمن. الشعرية والشاعرية. ص 26.

(4) ينظر: ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. الديوان. ص 80.

والاطلاع على أخبار الناس"[1] وقد "سمع من بقيّ بن مخلد، وابن وضّاح، والخشني "[2]، و" كانت له عناية بالعلم وثقة، ورواية له متسقة، وأمّا الأدب فهو -كان - حجّته، وبه غمرت الأفهام لجّته..."[3] وكان ابن عبد ربّه قبل كل شيء أديبا وشاعرا، والعقد يكفي لإظهار هذا الأمر، فثقافته الأدبية ثقافة شرقية إذ عني كما عني غيره من أدباء الأندلس في أوّل نهضتهم بدرس أخبار الشّرقيين وأشعارهم وأدبهم[4]، كما درس العلوم المعروفة في ذلك العصر من نحو وعروض وشريعة وتاريخ وأدب ولذلك نعته بعض هؤلاء المؤرخين القدماء بالعالم.[5]

و هكذا " تمكن ابن عبد ربّه من ثقافة معاصرة متينة ركناها: العلوم الدينية الشّرعية من جهة، وعلوم العربية وآدابها من جهة أخرى. وقد تمكن ابن عبد ربّه من الثقافة العربية، واطلع على الشّعر العربي قديمه ومحدثه. وتظهر آثار تلك الثقافة الواسعة في كتابه العقد. كما تظهر في إشاراته الفقهية والتاريخية، ومعارضاته الأدبية في شعره المتبقي".[6]

و يتأكد ممّا سبق ذكره أنّ ابن عبد ربّه عاش " ناسكا في محراب العلم عاكفا على أسباب الثقافة متحليا بالخلق والدين والورع "[7] فتعلم في قرطبة قاعدة العلوم آنذاك ودرس جميع الفنون العربية وخصوصا علوم الأدب حتى أصبح إماما فيها، وكان محبّا للاطلاع إلى أن أصبح أعلم أهل زمانه وأكثرهم معرفة بآداب العرب ولا سيما التاريخ والنوادر والملح[8] " حفاظا لدواوين الشّعراء السّابقين عليه، والمعاصرين له خصوصا الشّعراء المشارقة. وقد أثر عن ابن عبد ربّه أدبه وسعة إحاطته بفنون العلم والأدب"[9]، ولهذا يبدو شعره مَجلى لثقافته واطلاعه في نواح متعدّدة.

كما لا يمكن إغفال أنّ ابن عبد ربّه قد عاش في فترة كانت تمثل بداية ازدهار الحياة العلمية في قرطبة ، فأصبحت تقف على قدم المساواة مع كبريات العواصم الإسلامية آنئذ مثل بغداد ودمشق وصارت مقصدا لرجال العلم وروّاد الثقافة والفكر في سائر الأنحاء، والأكيد أنّ الجوّ العلمي السّائد

(1) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. مج 1. ص 110.

(2) ابن الفرضي، أبو الوليد عبد الله بن محمد بن يوسف. تاريخ علماء الأندلس. ص 82.

(3) ابن خاقان، أبو نصر الفتح بن محمد بن عبيد الله. مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس. ص 270.

(4) ينظر: جبور، جبرائيل. ابن عبد ربّه وعقده. ص ص 42، 43.

(5) المرجع نفسه. ص 41.

(6) الداية، محمد رضوان. في الأدب الأندلسي. ص 301.

(7) الشكعة، مصطفى. مناهج التأليف عند العلماء العرب. ص 293.

(8) ينظر: ضيف، أحمد. بلاغة العرب في الأندلس. ص 107.

(9) والي، فاضل فتحي محمد. الفتن والنكبات الخاصة وأثرها في الشعر الأندلسي. ص 56.

هناك بحلقاته العلميّة ودروسه كان له أكبر الأثر في بلورة حياته الثقافية والعلميّة، " فقد كانت قرطبة في الدّولة المروانية قبّة الإسلام ومجتمع أعلام الأنام، بها استقرّ سرير الخلافة المروانية، وفيها تمحضت خلاصة القبائل المعدّية واليمانية، وإليها كانت الرّحلة في الرّواية إذ كانت مركز الكرماء، ومعدن العلماء "[1] فهي بلد العلم والفقه والأدب وإليها الرّحلة في رواية الشّعر، ومنها كان علماء الأندلس يبدأون رحلتهم إلى المشرق في أعداد وفيرة يطلبون العلم في جامعاته من فقه وتفسير وحديث وفلسفة وفلك وطبّ ولغة وأدب وتاريخ، وكانت قرطبة نفسها مقصد كبار علماء المشرق ومنهم من يروم الشّهرة أو يبغي الثروة أو يريد إضافة الجديد إلى علمه[2].

فالبيئة والحياة الاجتماعية والثقافية تعدّ من العوامل الدقيقة المؤثرة والمتحكمة في شاعرية الشّاعر إضافة إلى نوازعه النفسية وتجاربه الخاصّة التي يمرّ بها[3].

و الجدير بالذكر أنّ الشّاعرية تمرّ بمراحل لدى الشّاعر أثناء تطوّرها من لحظة الانطلاق إلى غاية آخر النصوص التي ينتجها، وتفيد الدّرس النقدي في متابعة الشّعرية لديه، وهي خمس مراحل بحسب ترتيبها التصاعدي كالآتي: مرحلة الحافة والاكتشاف ومرحلة الشّاعرية اللغوية ومرحلة الشّاعرية التصويرية ثمّ مرحلة الشّاعرية المنهجية فالنقدية[4]، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه باستمرار: ضمن أيّة مرحلة تصنف المعارضات الشّعرية لابن عبد ربّه في العقد الفريد؟

إنّ الشّاعر في المرحلة اللغوية يكون حريصا على اللغة أساسا ويقيم منهجه الخاص عبر التمرين الذي يدخله خلال هذه المرحلة ونتيجة له، إذ هو يكثف من درسه الاطلاعي على شعر غيره كما يعمد إلى حفظ عدد لا بأس به من نصوص غيره قديمها وحديثها، ولعل المعارضات الشّعرية لابن عبد ربّه تندرج ضمن هذه المرحلة، إذ بدأت لديه الميول الانبهارية نحو نصوص بعينها ونحو شعراء معيّنين سابقين عليه سواء كانوا من القدماء أو المعاصرين له، غير أنّ اهتمام معظم الشّعراء في هذه المرحلة عادة ما ينصبّ على الأقدم لما تحمله ضمنا هذه الأقدمية من قيم القدوة والأستاذية المفترضة للشّعراء الذين يعارضهم، ومن المتوقع قطعا أن يأخذ الشّاعر طريقه إلى نمط من الاتباعية كنتيجة ومحصّلة لذلك سواء لمدرسة أدبية شعرية بعينها، أم لشاعر معيّن يجد في نفسه التوافق مع ما يقوله أو مع ما يمثل من عوامل تشكله أمام هذا الشّاعر، وربّما وجد فيه الأسوة تماثلا مع بيئة أو

(1) المقري التلمساني، أحمد بن محمد. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. ج 1. ص 153.
(2) ينظر: مكي، الطاهر أحمد. دراسة في مصادر الأدب. ط 8. القاهرة: دار الفكر العربي. 1999 م. ص 280.
(3) ينظر: اللبدي، أيمن. الشعرية والشاعرية. ص 27.
(4) المرجع نفسه. ص ن.

وطن أو فكر ممّا يتسع المجال لملاحظته[1]، وهكذا يحاول الشّاعر التجريب على مقياس معيّن محاولا في نهاية هذه المرحلة أن يضع بين يدي القارئ وبين يدي ذاته أوّلا نصّا معارضا فيما يعرف بالمعارضات الأدبية علما بأنه يترع إلى تضخيم المقياس بالتطلع إلى إحداث الفرق لنصّه نتيجة، فإذا نجح حاول العبور مباشرة إلى المرحلة التالية من مراحل الشّاعرية[2].

و تتأكد إيجابية تجربة المعارض " فهي تظل قادرة على الإعلان عن نفسها بشكل واضح ومفهوم دون حجر على تدفق شاعرية المبدع الجديد، ودونما إعاقة لبروز معالم تجربته وجدانيا وآنيّا، أو تأثرا وتاريخا، ذلك أنّ أيّ امتداد أو جذور لمثل تلك التجارب إنما يظل رهنا بصيغة الأداء التي ينطلق المبدع من خلالها كاشفا عن ذاته، وصادرا عن واقعه ومتمثلا تراثه الطويل الممتد في آن واحد"[3].

و يمكن القول إنّ الشّاعر المعارِض يبحث عن أشياء لتجربته ونظائر وكأنها تستحثه حتى ينظم قصيدته،و يبحث عن المعادل الموضوعي للتجربة كقاسم مشترك أساسا بين المتعارضين، ممّا يؤكد انتفاء سلبية التجارب لدى أيّ منهما، فحرارة تجربة المعارض والمعارَض قد تظل على نفس الدّرجة من القوّة إذا ما كان المنطلق صحيحا وكانت المعايشة عميقة لدى كل منهما[4].

و بناء على كل ما سبق ذكره هل تحقق الإطار الشّعري والثقافي لابن عبد ربّه كأوّل شرط من شروط الإبداع وما أهمّ وسائله؟

5- الإطار الشّعري والثقافي لابن عبد ربّه:

إنّ الإطار الشّعري تعبير متصل بعملية الإبداع الفني، وقد ذهب الباحثون المحدثون إلى أنّ الفنان لن يتوفر له الإنتاج ما لم يتوفر له هذا الإطار الشّعري، لأنه أوّل شروط الإبداع وأهمّ وسائله وتعني عبارة الإطار الشّعري ببساطة وإيجاز الاطلاع على آثار الشّعراء السابقين كأساس هام بالنسبة للعمل الفني، وتحصيل ثقافة واسعة يُجهد الأديب أو الشّاعر نفسه وعقله في اكتسابها ليتمكن من صياغة الآيات الفنية الخالدة التي تطوي الدهور طيّا دون أن تفقد روعتها، بل تزداد جمالا كلما

(1) ينظر: اللبدي، أيمن. الشعرية والشاعرية. ص 35.

(2) المرجع نفسه. ص 37.

(3) التطاوي، عبد الله. المعارضات الشّعرية – أنماط وتجارب. ص 195.

(4) ينظر: التطاوي، عبد الله. التراث والمعارضة عند شوقي. ص 158.

اتسعت آفاق الإنسان الثقافية وأصبح أوسع فهما[1]، ويجب على الشّاعر أن يتزوّد بمعارف الأقدمين ويستفيد من تجاربهم الشخصية والفنية، وفي ذلك اقتصاد للمجهود الإنساني المتواصل، وتعميق للرؤيا الفنية عند الشّاعر[2].

أمّا الإطار الثقافي فهو إطار عام لا يتحكم فيه فن الشّعر، وإنما تتحكم فيه ظروف البيئة الاجتماعية والطبيعية وكذلك ظروف اللغة وظروف العصر بوجه عام، وتتفرّع هذه الأخيرة إلى معنيين: ظروف العصر الزمني، والمقصود به واضح للغاية، أمّا ظروف العصر الأدبي فمعناه خضوع الشّاعر لمدرسة أدبية أو عصر أدبي بعينه، ومن المؤكد أنّ الشّاعر ينتج شعرا معاصرا لإطاره الذي يعيش فيه[3]، " ومن هذا كله يتبيّن لنا أنّ عملية الإبداع الفني ليست في الواقع عملية مفاجئة بالنسبة للشّاعر، بل إنه يكون مستعدّا لها نفسيا وذهنيا بطريقة شعورية أو لا شعورية، وأنّ المادة التي يجرى الإلهام بها قلمه هي نتاج قراءاته القديمة وتأمّلاته، والصّور التي يتضمّنها إنتاجه الفني لا بدّ أن تكون مختزنة في ذاكرته "[4].

و لا غرو أن نجد الشّاعر ابن عبد ربّه قد تتبّع آثار الشّعراء المشارقة واطلع على موضوعاتهم الشّعرية وصورهم الفنية، فكان الشّعر العربي في أزهى عصوره نموذجه الأعلى والأمثل، ويمكن القول إنّ الإطارين الشّعري والثقافي يتحققان عند ابن عبد ربّه ويشكلان تربة صالحة لينبت فيها إلهام الشّاعر، بعد إشباع ذهنه بكل ما يدور حول أفكاره التي يريد التعبير عنها من خلال شعره اعتمادا على قراءاته ومطالعاته ، وممّا لا شك فيه أنّ ثقافة الشّاعر كانت عميقة الجذور ثرية النواحي استعان بها في شعره وكتاباته النثرية وقد حصّلها من خلال مجالسته للعلماء على اختلاف مذاهبهم وتخصّصاتهم فتفنن في العلوم وأصبح أديبا بارعا وشاعرا مبدعا، ولنا تصوّر ما تحتويه مكتبة ابن عبد ربّه من كتب ومخطوطات قد اطلع عليها اطلاع العالم المتأمّل المتفاعل مع ما يقرأه ليصدر عنها في نثره وشعره، وهو لم يكتف بالنقل الحرفي للنصوص من تلك الكتب بل تصرّف فيها ونقد منها ما يراه من عيوب ومحاسن نقد العارف صاحب الاختيار الذي يُنبئ عن ذوق رفيع، وليس أدل على هذا وذاك سوى ذلك الكمّ الهائل من الكتب والكتاب الذين اتكأ عليهم في كتاباته من خلال العقد الفريد.

(1) ينظر: هدارة، محمد مصطفى. مشكلة السرقات في النقد العربي. ص ص 254، 255.

(2) المرجع نفسه. ص 258.

(3) المرجع نفسه. ص 261.

(4) المرجع نفسه. ص 249.

المبحث الثالث:

المعارضة الشعرية لابن عبد ربّه في العقد الفريد.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

بعد التعرّف على مراحل شعر وشاعرية ابن عبد ربّه على أساس الترتيب الزمني والملكة الشّعرية الناظمة للشّعر وبعد الاطلاع بإيجاز على مكانته ومنزلته الشّعرية في عصره واكتشاف مقوّمات الشّاعرية التي يمتلكها الشّاعر والتي أهّلته لتحقيق ما يسمى بالإطار الشعري والثقافي حسب المنظور الحديث، آن للبحث أن يتناول الحديث عن المعارضات الشّعرية في العقد الفريد ممّا يدفع إلى طرح مجموعة من الإشكاليات يحاول هذا المبحث قدر الإمكان الإجابة ولو عن جزء يسير منها وهي كالآتي:

- تُرى ما هي الدوافع التي أدّت بالشّاعر إلى سلوك سبيل الموروث ومعارضته؟ وفيم يتمثل مذهب الشّاعر في معارضاته الشّعرية؟

- وما هي أنواع وأشكال المعارضات الواردة في العقد الفريد وكم عددها؟ ومن هم الشّعراء الذين أكثر الشّاعر من معارضتهم؟ ولماذا؟

- وما موضوعات معارضات ابن عبد ربّه الشّعرية؟ وما هي آثار المعارضة الشّعرية على الشّاعر والشّعر؟

ممّا لا شك فيه أنّ الأدب العربي في المشرق كان رافدا من أهمّ الرّوافد التي صبّت في الأدب الأندلسي بشكل عام، و لم يكن الأدب الأندلسي سوى فرع من فروع تلك الشّجرة الكبيرة التي نمت في المشرق وأتت أكلها وثمارها المتنوّعة في ميادين المعرفة كافة وفي الشّعر على وجه الخصوص ولا سيما المعارضات الشّعرية.

و من أبرز المعارضات الأندلسية معارضات ابن عبد ربّه في العقد الفريد التي تثبت معرفة الشّعراء الأندلسيين بآثار إخوانهم المشارقة وتأثرهم بهم تأثرا بالغا، وإنّ دراسة كهذه لا يمكن أن تحيط بكل جوانب المعارضة الشّعرية وتستقرئ نصوصها وتستوضح أساليبها على نحو من الدّقة، لذا يمكن الإشارة عموما إلى أبرز ما يتعلق بهذا الفنّ الأدبي لإعطاء فكرة موجزة عن حجم هذه الظاهرة في العقد الفريد لتكون شاهدا ودليلا على التأثر والأخذ دون إلغاء لوجود الشّخصية الأندلسية.

و يبدو أنّ معارضة الأندلسيين للمشارقة أقدم أصلا من معارضتهم لبعضهم البعض، ولعله أمر طبيعي مردّه إلى أنّهم فتحوا أعينهم على شعر المشارقة كأبي تمّام والبحتري، ووقفوا على مفترق الطريق بين مذهبيهما[1] في فترة لم يكن الشّعر الأندلسي قد بلغ مبلغا عظيما مقارنة بنظيره المشرقي

(1) ينظر: عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي - عصر سيادة قرطبة. ص 47.

ولذا اتخذ الأندلسيون شعراء المشرق مثلا أعلى وقدوة يأتسون بها وينسجون على منوالها، وبقي المشرق كعبة للشّعراء وقبلة للقصاد بفضل تقدّمه الحضاري الذي أحرزه على الأندلس بنحو قرن من الزمان تقريبا.

و يُعدّ ابن عبد ربّه – فيما يُعلم – أوّل شاعر أندلسي صرّح بالمعارضة الشّعرية بمعناها الاصطلاحي، وأورد أمثلة عليها في عقده، فاتضح مفهومها الاصطلاحي الذي انطلق الشّعراء والدّارسون على أساسه فيما بعد[1]، ولذا يمكن القول إنه وضع حجر الأساس لفنّ المعارضات في وقت مبكر لظهور الشّعر الأندلسي ليبني على أساس منهجه في المعارضة الشّعرية مَن جاء بعده متخذا طريقته كمعيار لبنائها خصوصا في القرن الخامس الهجري، وكأنّ العقد الفريد قدّم نموذجا تطبيقيا للمعارضة الشّعرية لينظّر النقاد لها على شكل قوانين شعرية لا بدّ أن تراعى عند محاولة أيّ شاعر الدخول في مضمار هذا الفنّ الأدبي – فيما بعد – إذ يقول ابن شهيد (ت 426 هـ) في رسالة الجنّ: " إذا اعتمدت معنى قد سبقك إليه غيرك، فأحسن تركيبه، وأرقّ حاشيته فاضرب عنه جملة وإن لم يكن بدّ ففي غير العروض التي تقدّم إليها ذلك المحسن، لتَنْشَطَ طبيعتك، وتقوى مُنتك "[2].

و هكذا يرى النقاد الأندلسيون بعد ابن عبد ربّه أنّ المعارضة نوع من أنواع الإبداع، فها هو ابن شهيد يقول عن الشّاعر عبد الرّحمن بن أبي الفهد أبو المطرّف: "...و كان من أبصر الناس بمحاسن الشّعر، وأشدهم انتقادا له، وشعره – بلطائف غرائبه، وبدائع رقائقه – يروق. وهو غزير المادة، واسع الصّدر، حتى إنه لم يكد يُبقي شعرا جاهليا ولا إسلاميا إلا عارضه وناقضه، وفي كل ذلك تراه مثل الجواد إذا استولى على الأمد لا يني ولا يقصّر، وكانت مرتبته في الشّعراء أيام بني أبي عامر دون مرتبة عبادة في الزّمام، فاعْجبْ "[3]، فابن شهيد استنادا للقول السّابق يقرّ مبدأ المعارضة كمعيار للتفوّق وهو – فيما يعتقد – رأي جديد كل الجدّة على تاريخ النقد العربي عند العرب ويتعجّب من تقديم بعض الشّعراء على شاعره رغم تفوّقه.

و قد أقام ابن عبد ربّه كتابه العقد على منهج الاختيار وكان القصد من ورائه تحقيق غاية تعليمية، والملاحظ أنّ أسماء الشّعراء والدّواوين الذين ذكرهم من خلاله لا حصر لعددها، إذ يبدو أنه

(1) ينظر: البجاري، يونس طركي سلوم. " معارضات الشعراء الأندلسيين فيما بينهم في كتاب زاد المسافر وغرة محيا الأدب السافر لأبي بحر صفوان التجيبي المرسي – دراسة موازنة ". مج 14. العدد 7. جامعة الموصل: مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية. آب 2007 م ص 492.

(2) ابن شهيد، أبو عامر أحمد بن عبد الملك. رسالة التوابع والزوابع. ص 135.

(3) الحميدي، أبو عبد الله محمد بن فتوح. جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس. ص 399.

مطّلع على أغلب الشّعر الجاهلي وشعر الشّعراء المتقدّمين سواء في العصر الأموي أو العصر العباسي مثل جرير والفرزدق والأخطل وعمر بن أبي ربيعة وأبي نواس وبشار بن برد ومسلم بن الوليد وغيرهم، وأغلب الظن أنه قد اطلع على معظم ما وصل الأندلس من شعر ونثر، وكانت المعارضة الشّعرية مظهرا من مظاهر تأثر الأدب الأندلسي بنظيره المشرقي فجمعت بين المشرق والمغرب من خلال نصوصها.

و يستحسن القول إنّ هذا البحث ينطلق من فكرة تأثر الأدب الأندلسي بنظيره المشرقي من خلال معارضات ابن عبد ربّه الشّعرية في العقد، حيث يبدو التأثير المشرقي واضحا إذ تراوحت الشّخصية الأندلسية بين النمطين: المشرقي والأندلسي، ونتيجة لذلك نشأ أدب الأندلس هجينا بينهما، ومطعّما بتأثيرات فنية من المشرق، ولعل صاحب العقد يمثل الشّاعر الأندلسي الذي تأثر بالمشارقة شديد التأثر، فاتسعت دائرة الشّعراء الذين حاكاهم اتساعا واسعا بعدما قرأ شعرهم وتشبّعت شاعريته بهم، فما هي أهمّ دوافع المعارضة الشّعرية عند ابن عبد ربّه في العقد على وجه خاص؟ وكيف كان مذهبه في عرضها؟ وما الدواعي التي دفعته إلى سلوك سبل الموروث والإصرار على معايشة دروبه ومسالكه والمرور عبر شعابه ومساراته؟

1- دوافع المعارضة عند ابن عبد ربّه في العقد الفريد ومذهبه فيها:

يطل علينا صاحب العقد بمعارضاته الشّعرية مدليا بدلوه في متابعة شعراء المشرق، مع ملاحظة أنّ أكثر شعره قد ضاع[1] ومنه ديوان شعر جيّد مجموع إذ يقول الحميدي: " وشعره كثير مجموع، رأيت منه نيفا وعشرين جزءا، من جملة ما جمع للحكم بن عبد الرّحمن الناصر، وفي بعضها بخطه"[2]، ويتبيّن من خلال قوله أنّ معارضاته في العقد وما بقي موجودا في المصادر الأخرى هو ما تبقى من شعره على العموم.

و لعل الرّأي الأقرب إلى الصّواب أنّ دوافع ابن عبد ربّه التي حملته على إنشاء معارضاته الشّعرية في العقد لا تكاد تبتعد عمّا سبق تناوله في القسم النظري من هذه الدراسة تحت عنوان: " دواعي المعارضة الأندلسية وبواعثها " ولكن يمكن تصنيف هذه البواعث والدواعي إلى:

(1) ينظر: جبور، جبرائيل. ابن عبد ربّه وعقده. ص 164.

(2) جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس. ص 151.

أ- دوافع شخصية فنية:

يحكمها حبّه لذلك التراث وتسجيل الولاء له والانتماء إليه ارتباطا بملابسات النشأة والصّدور عن أصول الثقافة أو استجابة منه لطبيعة التكوين ومقوّمات الفكر[1] فالمعارضات الشّعرية فنّ يعكس تقدير الشّاعر وإعجابه بالنماذج المعارضة كما تنطوي على تحدّ ورغبة في التفوق على المعارَض خاصّة أنّ الشّاعر – على ما يبدو – يمثل نموذجا توّاقا إلى التميّز وإبراز الذات ليجعل وجوده الشعري مقترنا بشعراء المشارقة المرموقين، وليس غريبا أن يحاكي الشّاعر الأندلسي النماذج المشرقية على اختلاف عصورها فهي أصول وجذور لشعره، ولكن هذا لا يمنع من وجود خصوصية للشّعر الأندلسي فهو يبني على غرار من سبقوه إلى مضمار الشّعر محاولا أن يجد لنفسه شيئا يميّزه ويُعبّر عن شخصيته وبيئته، فيطرق الأغراض الشّعرية التقليدية معبّرا عن حضور أندلسيته أمام النماذج المشرقية بقوة تمثله لأساطين الشّعر العربي، ويُعزى هذا التمثل القوي إلى سريان الشّعر المشرقي في البيئة الأندلسية ونظرة التبجيل والإعجاب التي رافقت ذلك السّريان، كما يسعى الشّاعر لإيجاد موطن قدم راسخة له وسط السّاحة الأدبية المشرقية، فيرى في الوصف والغزل مواضيع شعرية تميّز أندلسيته، ويصرف موهبته في تناولها والتغني بها مستفيدا من كتاباتهم، على أنّ " العلاقة بين القدماء والمحدثين لا يجب أن تكون علاقة أساتذة وتلاميذ، بل من الواجب أن تكون هذه العلاقة قائمة على مبدأ المنافسة الفنية العنيفة، لأنّ المحدثين سوف يصيرون قدماء في يوم من الأيام "[2].

أمّا الدّافع الفني فيتمثل في مسايرة الاتجاه العام السّائد في العصر الأندلسي – فيما يعتقد – إذ كان من التقاليد الأدبية عند شعراء الأندلس والمغرب محاكاة النماذج الشّعرية السّائدة ومعارضة القصائد المشهورة ابتداء من عصر الشّاعر إلى غاية ما بعد القرن الخامس الهجري، فشكلت المعارضات جزءا لا يستهان به من نتاج الشّعراء، ثمّ برز هذا الاتجاه بشكل أوضح في مطلع القرن الخامس الهجري واشتدّ عوده طوال هذا القرن نظرا لما امتاز به من ازدهار حضاري في كافة الميادين وكان للشّعر نصيب في هذه النهضة، لذلك يمكن إيجاد قدر شعري لا يستهان به من معارضة شعراء الأندلس لفحول شعراء المشرق نظرا لما يتمتعون به من منزلة كبيرة في نفوسهم وتواصل اهتمامهم بالشّعر المشرقي في القرن السّادس الهجري أيضا[3]، كما لم يقف اهتمام ابن عبد ربّه في معارضاته الشّعرية عند شاعر معيّن دون الآخر، بل يشعر المتصفح للعقد بأنّ اهتمامه قد تعدّى إلى شعراء

(1) ينظر: التطاوي، عبد الله. التراث والمعارضة عند شوقي. ص 7.

(2) هدارة، محمد مصطفى. مشكلة السرقات في النقد العربي. ص 228.

(3) ينظر: البجاري، يونس طركي سلوم. المعارضات في الشعر الأندلسي. ص 109.

المشرق كافة ولا سيما المجيدين منهم، ولعل هذا الاتجاه قد تواصل – فيما بعد – خلال القرون اللاحقة أيضا.

ب – دوافع نفسية أخلاقية:

كان تأثر ابن عبد ربّه بالمشارقة ومعارضته لهم وسيلة أخرى لإظهار اقتداره وبراعته وكأنه يقول: "ها أنذا أنهج طريقة شعركم، وأبرع في معارضتكم، وأضيف إلى معانيكم وصوركم ما تجود به قريحتي الأندلسية" ولعله كان يشعر كغيره من الأندلسيين بتقدير لثقافته الأندلسية أكثر من ذي قبل، مدركا أنه امتداد للثقافة العربية وله مميزاته وإسهاماته الإيجابية في مجتمع مشرقي لا يقدر عبقرية الأندلسيين، ولا يتزلها المكانة اللائقة بها، لذلك حاول أن يلفت الأنظار إليه ليؤكد أنّ الواقع الأدبي في الأندلس قد أصبح جديرا بالثقة والتقدير في وقت مبكر، وأنّ أدباء الأندلس وشعراءها ليسوا أقل قدرا عن أدباء المشرق، بل قد يتفوّقون عليهم باستيعابهم لمكوّنات الواقع الأندلسي وإدراك حقائقه[1]، وقد تبلور هذا الإحساس أكثر فيما بعد عند شعراء آخرين كيحي بن حكم الغزال (ت 250 هـ) حين بدأت مشاعر الوطنية الأندلسية تتمكن من نفوس هؤلاء الشعراء، وليس أدل على ذلك سوى قصّته مع شعر أبي نواس بُعيد وفاته حين نفي عن الأندلس فاضطرّ إلى الرّحيل إلى بغداد[2].

ويلوح لي أنّ ابن عبد ربّه لم يكن يحاكي أو يعارض شعراء المشرق لأجل المحاكاة والمعارضة فحسب بل كان يُعدّ نفسه فوق كل ذلك – فيما يُعتقد – لأنه يورد أشعارا كثيرة قبل أن يعارض ليعمل فيها رأيه وفكره ثمّ يصدر شعره، ففي معارضة " الصّبر والإقدام في الحرب " من كتاب " الفريدة في الحروب ومدار أمرها " – على سبيل التمثيل – وهي من أكثر المعارضات عددا، إذ جادت قريحة الشّاعر بأحد عشر نموذجا من خلالها، يعارض بها أشعارا أوردها لشعراء من المشرق ومن أشهرهم: حسّان بن ثابت والشّنفرى وعنترة والخنساء وجرير وحبيب الطائي ومسلم بن الوليد وأبو العتاهية وزيد الخيل وغيرهم ليورد تعليقا يزهو فيه بنفسه ويفخر بشعره قائلا: "وقد وصفنا الحرب بتشبيه عجيب لم يُتقدّم عليه، ومعنى بديع لا نظير له"[3] ذاكرا شعره بعده مباشرة، مفتخرا بمعارضاته لهؤلاء الشّعراء، ولعل ظاهرة اعتداد وفخر الشّاعر بشعره ليست غريبة فلقد عرف في

(1) ينظر: بن سلامة، الربعي. الأدب المغربي والأندلسي بين التأسيس والتأصيل والتجديد. ط 1. الجزائر: دار بهاء الدين. الأردن: عالم الكتب الحديث. 2009 / 2010. ص 54.

(2) ينظر: ابن دحية، أبو الخطاب عمر بن حسن. المطرب من أشعار أهل المغرب. ص ص 148، 149.

(3) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 1. ج 1. ص 73.

الوسط النقدي ما كان بين المحدثين والنقاد من طلب مقارنة أشعارهم بشعر الجاهليين، إذ يُروى عن محمد بن مُناذر أنه عارض أبا زيد الطائي " ويقال إنه قال لأبي عبيدة: احكم بين القصيدتين واتق الله ولا تقل: ذاك متقادم الزّمان وهذا محدث متأخر، ولكن انظر إلى الشّعر واحكم لأفصحهما وأجودهما"[1].

و يُروى عن أبي الفرج الأصفهاني (ت 356 هـ) أنه قال: "حدّثنا العباس بن ميمون طائع قال: سمعت الأصمعي يقول: حضرنا مأدبة ومعنا أبو محرز خلف الأحمر وحضرها ابن مُناذر، فقال لخلف الأحمر: يا أبا محرز، إن يكن النابغة، وامرؤ القيس وزهير، قد ماتوا فهذه أشعارهم مخلدة فَقِسْ شعري إلى شعرهم، واحكم فيها بالحق فغضب خلفٌ، ثمّ أخذ صحفة مملوءة مرقا فرمى بها عليه فملأه، فقام ابن مُناذر مُغضَبا وأظنه هجاه بعد ذلك "[2]، ونظير هذا قول ابن عبد ربّه أيضا في كتاب " الزّمردة في المواعظ والزّهد " في "رقة التشبيب": " ومن قولنا في رقة التشبيب والشّعر المطبوع الذي ليس بدون ما تقدّم ذكره "[3] وهذا بعد أن ذكر أبياتا في النسيب للعباس بن الأحنف وبشار بن برد وجميل بن معمر وعمر بن أبي ربيعة ومسلم بن الوليد والحسن بن هانئ، ولا شك في أنّ ابن عبد ربّه خلد بعض شعره في العقد ووقف في بعض المواطن معجبا وهو يضع أشعاره بإزاء أشعار المشارقة، ولكنه لم يكن يعترف للأندلسيين بكثير من الحظ في الإجادة، فضلا على أنّ الموضوعات المتنوعة التي طرقها كفيلة أن تجعله يستشهد عليها بشعر أهل بلده، و لم يعترف إلا للغزال بأنه يستحق أن يوضع في صف المشارقة بعد اعترافه الكبير بنفسه، أو ما ذكره عَرَضا لشاعر أو لآخر مثل مؤمن بن سعيد، على أنه لم يختر للغزال أجود قطعة لديه، ولعله لم يشأ التنازل عن مرتبة التقدم في الشّعر للغزال أو غيره، وأكبر الظنّ أنّ تقديره لنفسه حجب عنه حقيقة من تقدّمه وسبقه من الشّعراء، وربّما لم يحاول إبراز مكانة الغزال في اختياره حتى لا يقلل من شأن الصّورة الأندلسية التي رسمها لنفسه[4].

و يبدو أنّ الشّاعر قد بحث لنفسه عن صيغة مزاوجة سعيدة بين الأدب المشرقي والأندلسي أو حقق مصالحة أمينة بين الموروث المشرقي ومعارضاته الأندلسية فجمع بين ولائه للتراث وبين

(1) ابن المعتز، عبد الله بن المتوكل بن المعتصم. طبقات الشعراء. تحقيق: فراج، عبد الستار أحمد. ط 3. مصر: دار المعارف. 1976 م. ص 122.

(2) الأغاني، تحقيق: عباس، إحسان وآخرون. مج 18. ط 1. بيروت: دار صادر. 2002 م. ص 126.

(3) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 3. ج 6. ص 378.

(4) ينظر: عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص 203.

معطياته المعاصرة والمعبّرة عن تجاربه الذاتية.

ج – دوافع إنسانية تعليمية:

إنّ معارضات ابن عبد ربّه الشّعرية تكاد تدخله في نسق واحد مع كبار الشّعراء في محاولة البحث عن الماضي الشّعري للأمّة حفاظا على كيانها من جهة، وضمانا لاستمرارية أصوات مبدعيها الكبار من جهة أخرى، فهو يضمن سلامة مستقبل أمّته من منطلق فهمه الواعي بأنّ التراث هو كيان الأمّة وذاكرة أبنائها، وهو بذكره لنماذج القدماء خلد ذلك الأصل المعتمد الذي لا يقبل الزّيف أو التغيير، ولذا يمكن القول إنّ المعارضات الشّعرية دعوة لقراءة شعر أندلسي مصحوب بالشّعر العربي القديم على اختلاف عصوره، بعد أن اكتسبت الأندلس شيئا من خصوصيتها الجغرافية والبيئية والاجتماعية فتبلورت للأندلسي شخصية متميّزة، جعلت ملامح الشرق بعروبتها الأصيلة تقف جنبا إلى جنب مع الملامح الأندلسية المكتسبة من الموطن الجديد، ولطالما استشعر الشّاعر الأندلسي عظمة النماذج المشرقية وخلودها، مدركا أنّ احتذاءها هو طريقه إلى النجاح وتحقيق الذات، فضلا على أنّ الشخصية الأندلسية بوجه عام وفيّة غير جاحدة تظل متصلة بالماضي العربي غير منبتة عنه، فقد وجد ابن عبد ربّه في المشرق أصلا وتاريخا له، تبنى عليه معارضته الشّعرية دون أن يهدمه.

2– أشكال المعارضات الشّعرية في العقد وأنواعها:

يبلغ عدد المعارضات الشّعرية في العقد الفريد حوالي ثمانية وخمسين معارضة شعريّة موزّعة على معظم مجلدات الكتاب وأبوابه، ويمكن القول إنّ من أهمّ أسباب النجاح في المعارضات امتلاك الشّاعر الموهبة الكبيرة التي تمكنه من اختيار لغة شعريّة من مفردات وتراكيب تؤدّي المعنى الشّعري الذي يروم بيانه وإيقاع ثرّ لا يتوقف على استخدام البحر الشّعري للغرض المناسب فحسب، بل يعتمد تشكيلات نغمية تخلق تنويعات على البحر ذاته مع قدرته على تشكيل الصّور التي يمدّه بها خياله الفسيح.

و الملاحظ أنّ ابن عبد ربّه في معارضاته الشّعرية قد تأثر بشعراء المشرق ونسج على منوالهم وأورد نماذج عديدة من شعر شعرائهم اعتمادا على أبيات بعينها لديهم، وكأنه أراد أن يقول بأخذه المنهج والطريقة وأمّا النظم والإنشاء فهو من صنعه ويحمل بصمته الخاصّة به حتى وإن أفاد من مسالك غيره، وهذا إن دل على شيء فهو يدل على إعجابه بهؤلاء الشّعراء المعارَضين من جهة، كما يدل على رغبته في إبراز مقدرته الشّعرية من جهة أخرى، مع ملاحظة أنّ من ذكرهم من الشّعراء يعدّون من ذوي القامات الشّامخة كل في طريقته، وكثيرا ما يورد نماذج لأبي تمّام وغيره من أعلام

شعراء المشرق ثمّ يورد أشعارا له في الموضوعات نفسها مع إيراد بعض الأفكار المتشابهة والصّور المتقاربة، ليشير بهذا العرض إلى مقدرته كشاعر أندلسي محاولا إثبات تفوّقه على هؤلاء الأعلام، بل يصرّح أحيانا بهذا ويعلق بعد إيراد نموذجه بما يدل على هدفه إلى إثبات التفوق[1]، فالمعارضة مرتبطة بمسألة التحدّي إلى جانب التأثر بفنّ السابقين والمعاصرين من المشارقة ولكن هذا التأثر غالبا تأثر بالمذهب وتعلق بالاتجاه وهو في أكثر الأحيان تأثر شاعر أصيل واع، ذي شخصية منفتحة قويّة تضيف إلى ما تتأثر به كثيرا من ذاتها وفنها فتُغنيه وتُثريه[2].

و لعل تأثر ابن عبد ربّه يدفع إلى القول إنّ الشّاعر قد يشترك مع غيره في التعبير عن موضوع ما أو وصف شيء من الأشياء، غير أنّ هذا بالضرورة لا يعني النقل عن غيره حرفيا، فالكون معين لكل الشّعراء يمتحون منه على اختلاف أمصارهم وعصورهم، والمعاني مشاعة بين الأدباء لأنها تدخل في نطاق الملكية العامة، ولكن تأطيره وقولبته في هيئة خاصّة بشاعر ما كابن عبد ربّه يجعل هذا المعنى ينتقل من العام إلى رصيده الخاصّ، فيتفق مع الموقف النقدي الأندلسي الذي ينصّ على " أنّ أفق القول رحب وفسيح، يستطيع الشّاعر أن يحلق فيه كيف شاء ما دام له نصيب من كفاءة على تحسين المعنى أو ابتكاره أو توليده في أثواب جديدة من الصّياغة "[3]، ولذا فالتقليد ضرب من الصّناعة والفنّ والمجهود الشّاق الذي يبذله المقلد في سبيل تشكيل المادّة التي أخذها عن غيره ليفرغها في قالب شخصيته وفنه[4].

و لقد جاءت معارضات ابن عبد ربّه الشّعرية متشربة لمذاهب واتجاهات الشّعر المشرقي وتياراته، فاستوعبها متلاحقة عندما بدأ بإنشاء نموذجه الشّعري و لم يكن لروافد المشارقة آثار خصومة أو عصبيّة في نفس الأندلسي بل إنّ القصيدة المتكاملة في نظر الشّاعر هي التي تلتقي فيها روافد مختلفة وتمتزج فيها سمات واتجاهات متعدّدة[5] وهو ما عبّر عنه ابن عبد ربّه في وصفه لإحدى قصائده قائلا: (من السريع)

مَنظـــــومَـــة هذبَ ألفاظـــــهَا لِيْسَـــتْ مِنَ الشِّعْـــرِ الحِجَـــــازيِّ

لَكِنـــَّهَا فِـــي الصَّـــوْغِ نَجْدِيَّـــة صَـــاحِبُهَا لِيْـــسَ بِنَجْـــــــدِيِّ

(1) ينظر: هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص 199.

(2) المرجع نفسه. ص 200.

(3) عبد الرحيم، مصطفى عليان. تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري. ط 1. بيروت: مؤسسة الرسالة. 1984 م. ص 229.

(4) ينظر: هدارة، محمد مصطفى. مشكلة السرقات في النقد العربي. ص 227.

(5) المرجع السابق . ص 37.

كُـــوفِيَّـــة الإِبْـــدَاعِ بَصْرِيّـــــــــة لِـــــــغَيْـــر كُـــوفِيّ وَ بَصْـــــــرِيٍّ

كَـــــأنَّـــهَا شَـــــاذُورَة عُـــلِّـــقَـــتْ بِـــوَجْـــهِ دِينَـــار هِرَقلـــــــــــيٍّ[1]

فابن عبد ربّه ليس بدعا من الشّعراء، فقد حافظ على سمات الشّعر العـــربي القـــديم منـــه والمحدث، وأضاف إليه إبداعه الشّخصي مدفوعا إلى ذلك بإعجابه بشعر المشارقة ومحبّـــة شـــعرهم كانت هاجسه في معارضاته الشّعرية، ولذلك تَمثل قصائدهم من باب التقدير والاحترام والإعجاب والملاحظ أنّ معارضات ابن عبد ربّه تتنوّع بين نوعين أساسيين هما:

1- معارضات شعريّة. 2- معارضات نظمية.

1- المعارضات الشّعرية:

كان ابن عبد ربّه يأخذ نفسه بثقافة واسعة ومعرفة جيّدة بالشّعر القديم والمحدث وهذا هـــو شأن شعراء العربية في الأندلس، فلم تكن محاكاته للمشارقة لروح التقليد، وإنما كان يمتلك مخزونـــا ثقافيا واسعا يحمله فؤاده وعقله، ولذا تتبع الشّعر المشرقي بعدما اتخذه نموذجا أعلى معارضا لـــه في موضوعاته الشّعرية وصوره الفنية، وكان المثال الأوّل عنده هو الشّاعر الجاهلي على وجه التحديـــد كزهير والشّنفرى وعنترة ومن حذا حذوهم من شعراء الإسلام كحسّان بن ثابت والنابغة الجعـــدي ومن تلاهم في العصر الأموي كجرير والفرزدق والأخطل ثم شعراء العصر العباسي المحدثين، إلا أنّ احتفاءه بأشعار هؤلاء لم يكن لمجرّد الاستشهاد والذكر بل عارض معانيهم الشّعرية وصورهم الفنية بعدما تغلبت ثقافته على دقائق شعره إذ يقول إحسان عبّاس: "... غير أنّ من تدبّر تأثير ثقافته وجد روحها متغلغلة في شعره، متدخلة في كيانه "[2].

و أغلب معارضاته الشّعرية تستخدم بعض المعاني التي نظم عليها السّابقون دون أن يظهـــر عليه أثر لمعارضة ملتزمة للرّوي والقافية والبحر وتدعى بالمعارضات الضّمنية أو الناقصة (غير التامة) وقد علق إحسان عبّاس على ذلك قائلا: " وهناك معارضة لا تلتزم رويّ القصيدة التي يعارضها وإنما هو ينظر فيها إلى معاني قصيدة سابقة ثمّ ينشئ قصيدة تتضمّن هذه المعاني مع شيء مـــن التقليـــب والتغيير والعكس والإسهاب كمعارضته لأبي تمّام في " صفة القلم "[3] ومنها يقول ابن عبد ربّه:

(1) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. الديوان. ص 177.

(2) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص 200.

(3) المرجع نفسه. ص 202.

(من المنسرح)

بِكفِّهِ سَاحِرُ البَيَانِ إذا ... أدَارَهُ فِي صَحِيفَةٍ سَحَرَا

يَنْطِقُ فِي عُجْمَةٍ بِلفْظَتِهِ ... نُصَمُّ عَنهَا وَ تُسْمِعُ البَصَرَا

نَوَادِرٌ يَقْتَرِعُ القُلُوبَ بِهَا ... إنْ تَسْتَبِنْهَا وَجَدْتَهَا صُوَرَا

نِظَامُ دُرِّ الكَلامِ ضَمَّنَهُ ... سِلكًا لِخَطِّ الكِتَابِ مُسْتَطَرَا[1]

و هي قصيدة تتألف من أربعة عشر بيتا.

على أنّ العقد لا يخلو من معارضات تامّة تتفق مع بحر ورويّ النموذج المعارَض، فقد عقد ابن عبد ربّه بابا لما قيل من الشّعر في " رقة التشبيب " وأنشد لعدد من الشّعراء ثم اختار لنفسه من شعره قطعا وقصائد وقال: " وممّا عارضت به صريع الغواني في قوله: (من الطويل)

أَدِيرَا عَليَّ الرَّاحَ لا تَشرَبَا ... قَبْلِي وَلا تَطْلُبَا مِنْ عِنْدِ قَاتِلَتِي ذَحْلِي

فيَا حَزَنِي أَنِّي أَموتُ صَبَابَةً ... وَلَكِن عَلى مَنْ لا يَحِلُّ لَهُ قَتْلِي

فَدَيْتُ التِي صَدَّتْ وَقَالَتْ لِتِرْبِهَا ... دَعِيهِ، الثرَيَّا مِنهُ أَقرَبُ مِنْ وَصْلِي!

" فقلت على رويّه ":

أتَقْتُلُنِي ظُلمًا وَ تَجْحَدُنِي قَتْلِي ... وَ قَدْ قامَ مِنْ عَيْنَيْكَ لِي شاهِدَا عَدْلِ

أطُلاّبَ ذَحْلِي لَيْسَ بِي غَيْرُ شَادِنٍ ... بِعَيْنَيْهِ سحرٌ فاطْلُبُوا عِنْدَهُ ذَحْلِي

أغَارَ عَلَى قَلْبِي فَلَمَّا أَتَيْتُهُ ... أطَالِبُهُ فِيهِ ، أغَارَ عَلى عَقْلِي

بِنَفْسِي التِي ضنَّتْ بِرَدِّ سَلامِهَا ... وَلَوْ سألتْ قَتْلِي وَهَبْتُ لَهَا قَتْلِي![2]

و قد اكتملت في قصيدة ابن عبد ربّه عناصر المعارضة المعنوية والفنية من حيث الموضوع والبحر والرّوي، ومن هنا يجدر القول إنّ الشّعراء الذين ترسّم الشّاعر نهجهم صنفان: صنف حاكاه عن وعي وتخطيط فصرّح بمعارضته وباسمه كمسلم بن الوليد في معارضته السّابقة، وصنف استحضره في لا وعيه فبدت ملامحه منثورة في شعره بوضوح تارة، وبطريقة خفيّة باهتة تارة أخرى، ويبدو هذا

(1) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 2. ج 4. ص 417. و ينظر: الديوان. ص 87.

(2) المصدر نفسه. مج 3. ج 6. ص ص 387، 388. وينظر: الديوان: ص ص 132، 133.

الصّنف الأخير أكثر حضورا من الأوّل، مع ملاحظة أنّ عدد الشّعراء المعارَضين يختلف من معارضة شعريّة إلى أخرى كما تختلف أيضا عدد نماذج الشّاعر التي يبدعها في كل موضوع من مواضيع العقد، وتتنوّع معارضاته بين بيت يتيم ونتفة ومقطعة وقصيدة، كقوله مثلا في معارضة " من طلب الزيادة فانتقص "[1]: (من الطويل)

طَلَبْتُ بِكَ التَّكْثِيرَ فازْدَدْتُ قِلَّةً وَ قَدْ يَخْسَرُ الإنْسَانُ فِي طَلَبِ الرِّبْحِ

و من المقطعات قوله في معارضة " المبادرة بالعمل الصّالح ": " ومن قولنا في هذا المعنى ": (من البسيط)

بَادِرْ إلى التوبَةِ الخَلصَاءِ مُبْتَدِئا وَالموْتُ وَيْحَكَ لَمْ يَمْدُدْ إليكَ يَدَا

وَارْقبْ مِنَ اللهِ وَعْداً لَيْسَ يُخْلِفُهُ لا بُدَّ للهِ مِنْ إنجَازِ مَا وَعَدَا[2]

و من قصائد المعارضات الشّعرية قوله في " النهي عن خدمة السّلطان وإتيان الملوك " وهذه أبيات منها: (من الطويل).

تجَنَّبْ لِبَاسَ الخَزِّ إنْ كنْتَ عَاقِلا وَ لا تخْتَتِمْ يومًا بِفَصٍّ زَبَرْجَدِ

وَ لا تَتَغَلَّلْ بالغَوالِي تَعَطُّرًا وَتَسْحَبَ أَذيَالَ المُلاءِ المُعَضَّدِ

ولا تَتَبَخْتَرْ صَيِّتَ النَّعْلِ زاهِياً ولا تَتَصَدَّرْ في الفِرَاشِ المُمَهَّدِ

وكُنْ هَمَلاً في النَّاسِ أَغْبَرَ شَاعِثاً تَرُوحُ وَتَغْدُو في إزارٍ وَ بُرْجُدِ

يَرى جِلْدَ كَبْشٍ تَحْتَهُ كُلما اسْتَوى عَلَيْهِ سَرِيراً فَوْقَ صَرْحٍ مُمَرَّدِ

ولا تَطْمَحِ العَيْنانِ مِنكَ إلى امْرئٍ لَهُ سَطَوَاتٌ بِاللِّسانِ وباليَدِ

تَراءَتْ لَهُ الدُّنْيا بزِبْرِجِ عَيْشِها وقادَتْ لَهُ الأَطْماعُ مِنْ غَيرِ مِقْوَدِ[3]

و لعل قصر بعض مقطوعاته الشّعرية ليس لقصر نفس الشّاعر، وإنما يعزى ذلك – فيما يعتقد – إلى عدم تكلفه وانطلاقه من سجيّته وحدها، علما بأنّ " العرب كانت تنظم المقاطيع من

(1) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 2. ج 3. ص 45. وينظر: الديوان. ص 46.

(2) المصدر نفسه. مج 2. ج 3. ص 85. وينظر: الديوان. ص 50.

(3) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد مج 2. ج 3. ص ص 96، 97. و ينظر: الديوان. ص 48.

الأبيات فيما يعنّ لها من الحاجات... ثمّ تتابع المقصّدون "[1]، ولطالما طرحت دراسات نقدية حول البيت الشّعري والإعجاب به كوحدة فنية والبحث عن سيرورته وتتبع أصدائه في إبداع الشّعراء وهي ظاهرة تبدو آنذاك شائعة وعامة إلى حدّ كبير على نحو ما يتكرّر لدى كثير من النقاد كابن قتيبة في " الشّعر والشّعراء " والمبرد في "الكامل" ومن بينهم أيضا ابن عبد ربّه في " العقد الفريد "[2] الذي كان ينظر إلى الأدب على أنه أبيات أو عبارات وجمل متأثرا بوحدة البيت التي قامت عليها القصيدة العربية في غالب الأحيان، ممّا يؤكد عدم عناية النقاد بالوحدة العامة للنصوص الأدبية[3]ولقد كان النقد الأندلسي في القرنين الثاني والثالث على هذا المنوال في طريقته الجزئية التي تتناول بيتا واحدا أو جزءا منه أو فكرة في بيت، وجاء ابن عبد ربّه في النصف الثاني من القرن الثالث ليكون أوّل ناقد أندلسي – فيما يعلم – ليضع الأسس الأولية للنقد المنهجي في الأندلس أو لبناته الأولى لهذه المدرسة النقدية الأندلسية فيكتمل البناء بعده على أيدي الناقدين الأندلسيين كابن شهيد وابن حزم فيما بعد، ومن ناحية أخرى فربما وردت المعارضات الشّعرية على شكل مقطعات في معظمها تسهيلا لعملية المقارنة والموازنة بين النموذجين المتعارضين.

و يتضح من خلال العقد الفريد أنّ الشّاعر لم يكن يتأثر بسابقيه تأثرا اعتباطيا، بل كان تأثرا انتقائيا للمشاهير والأفذاذ من الشّعراء أكثر من المغمورين، طارحا بذلك موقف الندّية لا التبعيّة ويبدو أنّ من حسن المعارضة وجواز قبولها عند الناس شهرة الشّاعر المعارَض لتتم عملية المنافسة والتحدّي على أكمل وجه في نظر ابن عبد ربّه، وما يؤكد هذا أكثر أنّ الشّاعر ليس مبتدئا حتى يقف عند تلك النماذج متبّعا ومحاكيا، بل هو شاعر له مكانته ومنزلته عند أهل بلده وعند من عرف قدره من سواهم، كإعجاب المتنبّي وابن زيدون بشعره لذلك لقب بألقاب عديدة منها مليح الأندلس، وشاعر البلد[4].

و غير خاف أنّ المعارضات – في أغلب الأحيان – تجيء باهتة حين توضع إلى جانب الأصل، خاصّة إذا كانت المعارضة مطابقة للأصل في الغرض ذاته فتكون المعارضة أقرب إلى النظم منها إلى الشّعر الصّادر عن حاجة نفسية أو ظرف خاص يدفع الشّاعر إلى التعبير، وربّما عدّت المعارضة دليلا على نضوب الشّاعرية وعدم القدرة على الابتكار، ولهذا السّبب فإنّ نجاح الشّاعر

(1) طبانة، بدوي. السرقات الأدبية. ص 151.

(2) ينظر: التطاوي، عبد الله. المعارضات الشّعرية أنماط وتجارب. ص 84.

(3) ينظر: الشايب، أحمد. أصول النقد الأدبي. ص 279.

(4) ينظر: عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص 187.

الذي يلجأ إلى المعارضة متوقف على مقدار ما يمتلكه من ثراء لغوي وقدرة على الصّياغة اللغوية ليخرج القصيدة موازية للأصل أو أفضل منها، وإنْ قصّرت به موهبته واستعداده عن ذلك لم يبلغ النجاح، ولكن كثيرا من المعارضات تفلت من هذا الحكم بسبب امتلاك شعرائها قدرات شاعرية كبيرة فتحقق نجاحا رائعا، إذ يقتحم الشّاعر الموضوع اقتحاما وتتفجّر اللغة بين يديه بكل ما تكتنز به من دلالات وإيحاءات وقدرة على الإشعاع، أضف إلى ذلك ما يحدثه الإيقاع الشّعري من وقع ورنين يذكر بالشّعر العربي في قمّة ازدهاره[1].

و يبدو أنّ الشّعر المشرقي ظل يرفد الأندلسيين بموضوعات عديدة استلهم شعراء الأندلس من خلالها تجاربهم اعتمادا على النماذج الجيّدة منه، ومن الحقائق التي لا يمكن إنكارها كثرة الأخذ والتأثر دون انمحاء شخصية الشّاعر الأندلسي وقد يتأثر ببعض ألفاظ المعارضة لا معناها فقط فيظهر براعته، علما بأنّ متابعة المعارِض للمعارَض لا تقلل من قيمة القصيدة وقيمة الشّاعر نفسه، ففي نتاج الأندلسيين خير دليل على الإبداع الذي يصل إلى درجة التفوّق أحيانا أثناء التعبير عن مشاعرهم الوجدانية وأصدق معالمهم الاجتماعية، ولذا كانت المعارضة من خلال العقد مرآة عاكسة بصدق للفرد والمجتمع والبيئة، ولا يعني التأثر بالسّابقين مطلقا الدوران في فلك المشارقة وضمن آفاقهم الشّعرية فحسب دون إرادة أو أصالة، كما لا يعني ضياع وفقدان الإبداع والابتكار بل التفوّق والاقتدار.

ومن خلال تفحص المعارضات الشّعرية لابن عبد ربّه يمكن القول بأنها تجسّدت في ثلاثة أشكال:

1- معارضات التزم فيها الشّاعر البناء الفني للقصيدة المعارَضة التزاما حرفيا مع اختلافات بيّنة في المعاني والصّور اقتضتها طبيعة التجربة الشّعرية عند كل من المتعارضيْن مثل معارضة مسلم بن الوليد في" رقة التشبيب " وهي تمثل نسبة قليلة في العقد.

2- معارضات لم يلتزم فيها صاحبها البناء الفني للقصيدة المعارضَة فغيّر فيها بما يتلاءم مع تجربته الخاصّة وموقفه الذاتي، مثل معارضته لأبي تمّام في " صفة القلم " وأغلب معارضاته على هذا الشّكل.

3- معارضات اتخذ صاحبها أحد أبيات القصيدة المعارضَة أو أحد معانيها بؤرة مركزية ليبني على أساسها معارضته الشّعرية وقد حاز هذا النوع من المعارضات الشّعرية حصّة الأسد في العقد الفريد

(1) ينظر: المسعودي، كريم مهدي. "ليل الصبّ بين الحصري القيرواني وأحمد شوقي". العراق:مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية. مج 8. العدد 3. 2009 م. ص 34.

ومثال ذلك معارضته الشّعرية التي تحمل عنوان " باب في صحبة الأيام بالموادعة " فقد ذكر ابن عبد ربّه بيتا شعريّا لأبي تمّام من قصيدة تبلغ اثنين وثلاثين بيتا نظمها في مدح أبي الحسين محمد بن الهيثم بن شبانة، ومحل ترتيب هذا البيت من القصيدة السّادس إذ يقول حبيب: (من الوافر)

و كَـانَتْ لَـوْعَـةً ثُـمَّ اطْمَأنَّتْ كَـذَاكَ لكُـلِّ سَائِلَـةٍ قَـرَارُ[1]

فعارضه ابن عبد ربّه على نفس الوزن قائلا:

تَـطَامَنْ للـزَّمَانِ يُجِـزْكَ عَفـوًا و إنْ قالُـوا: ذليـلٌ ، قلْ: ذليـلُ![2]

و قد انتشرت هذه الظاهرة في الأندلس وتدعى بالمعارضة الجزئية ولعل الشّاعر يعلل ذلك بقوله: " وقد ألفت هذا الكتاب وتخيّرت جواهره من متخيّر جواهر الآداب ومحصول جوامع البيان، فكان جوهر الجواهر ولباب اللباب، وإنّ مالي فيه هو تأليف الاختيار، وحسن الاختصار... واختيار الكلام أصعب من تأليفه، وقد قالوا: اختيار الرّجل وافد عقله "[3].

و لعل ما يميّز معارضات ابن عبد ربّه الشّعرية أيضا ما يدل على مذهبه الشّعري في إيراد المختار من شعره فيرى في هذه الأبيات ونظائر لها تشبيها عجيبا لم يتقدّم عليه ومعنى بديع لا نظير له[4]، أو قوله مثلا: " ونظير هذا من قولنا في رقة التشبيب وحسن التشبيه البديع الذي لا نظير له والغريب الذي لم يُسبق إليه "[5] " وهذا هو مقياسه الفني لما يستحسنه من شعره "[6]، ومن يقرأ العقد يجده كلما دوّن قصيدة لشاعر وأعجبته قال: " ومن قولنا في مثل هذا المعنى "[7] مستشهدا بشعر من نظمه إلى جانب شعر المشارقة من باب المباهاة والمضاهاة، فتارة يزهو بنفسه ويفتخر وتارة أخرى يتواضع وهذا ما يتضح من خلال العبارات التي تسبق خلقه الشّعري.

2- المعارضات النظمية:

و هي على صنفين: أ - نظم النثر شعرا. ب- عروضياته القائمة على التضمين والمعارضة.

(1) التبريزي، الخطيب. شرح ديوان أبي تمام. تحقيق: الأسمر، راجي.د ط. ج 1.بيروت: دار الكتاب العربي. 2007 م.ص 311.
(2) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 1. ج 2. ص422. و ينظر: الديوان. ص 145.
(3) المصدر نفسه. مج 1. ج 1. ص 15.
(4) المصدر نفسه. مج 1. ج 1. ص 73.
(5) المصدر نفسه. مج 3. ج 6. ص 388.
(6) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي - عصر سيادة قرطبة. ص 202.
(7) المصدر السابق. مج 3. ج 6. ص 391.

أ – نظم النّثر شعرا:

كان ابن عبد ربّه مفتونا بعملية الأخذ أو معارضة المعاني الشّعرية السّابقة، وقد أدار كثيرا من شعره على محاكاة النماذج المشرقية الشّعرية على اختلاف عصورها كما ذكر سابقا، والتفت أيضا إلى المعاني النثرية المشرقية فصاغها شعرا، وكان يسمّي هذه العملية بالاستعارة[1]، وتبتعد هذه اللفظة عن معناها البلاغي لتدل على استعارة المعنى أو الفكرة ثم صياغتها شعرا بصورة مختلفة، ويرى أن الاستعارة إذا كانت من المنثور في المنظوم، ومن المنظوم في المنثور فهي أحسن استعارة[2].

و انطلاقا من مبدئه السّابق ينقل المنثور إلى المنظوم ، ويتمثل المنثور من خلال كتابه العقد الفريد في الأحاديث النبوية والأقوال المأثورة والأمثال السّائرة وآراء الفلاسفة ثم يصوغها شعرا، كما يروي عن أسماء عامة فيقول: " قالت الحكماء " من غير تحديد أو يقول " وفي كتاب الهند " أو " وفي كتاب للهند " فيروي الخبر من غير عزو وإسناد، ومثال ذلك معارضته الشّعرية التي تحمل عنوان " فساد الإخوان "[3].

و لعل الرّأي الأقرب إلى الصّواب أنّ تعدّد منابع الثقافة ومصادر الأخذ في العصر الأندلسي كان لها كبير الأثر على استعارة المعاني من المنثور إلى المنظوم، فلم يعد الشّعر المصدر الأوحد الذي يستمدّ منه الشّعراء معانيهم بل اتجهوا إلى القرآن الكريم والحديث الشّريف والفلسفة وأقوال الحكماء أي أنهم اتجهوا إلى منابع الثقافة الموجودة في عصرهم ليستمدوا منها معانيهم في غير حرج وهذا ما كان سائدا في العصر العباسي أيضا " وأصبح الشّعراء يجهرون بما أخذوا لأنهم يؤمنون بأنّ ما فعلوه ليس إلا طريقة من طرائق الفنّ السّليم. واتسعت أذهان الشّعراء لفكرة توارد الخواطر، واتخاذ النماذج"[4]، ومن أمثلة نقل المنثور إلى المنظوم قول ابن عبد ربّه في معارضة "التحبّب إلى الناس": "في الحديث المرفوع: أحبّ الناس إلى الله أكثرهم تحبّبا إلى الناس وفيه أيضا:إذا أحبّ الله عبدا حبّبه إلى الناس". ومن قولنا في هذا المعنى: (من الكامل)

وَجْـــهٌ عَلَـيْـهِ مِنَ الحَيَاءِ سَكِينَـة و مَحَبَّـــة تَـجَرِي مَعَ الأنـْفَـاسِ

(1) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 3. ج 6. ص 353.

(2) المصدر نفسه.ص ن.

(3) المصدر نفسه. مج 1. ج 2. ص 365.

(4) هدارة، محمد مصطفى. مشكلة السرقات في النقد العربي. ص 70.

و إذا أحــبَّ اللهُ يَوْمــًا عَبْــــــــدَهُ ألــْقــَى عَلَيْــهِ مَحَبَّــةً للنـــَّــاسِ[1]

و في معارضة " الترغيب في حسن الثناء واصطناع المعروف " ورد: " وقالوا: الأيّام مزارع، فما زرعت فيها حصدته ". ومن قولنا في هذا المعنى وغيره من مكارم الأخلاق: (من مجزوء الكامل)

يــَــا مَــــنْ تــَجَلــَّدَ للزَّمـــــا نِ أمَــا زَمَانـُــكَ مِنــْكَ أجــْلــَدْ

سَلــِّطْ نــُهَاكَ عَلــى هــَــــــوَا كَ و عُــدَّ يَوْمَــكَ لــَيْسَ مِنْ غَــــدْ

إنَّ الحَــــيــــَاة مـــــزارعٌ فــَازْرَعْ بِهَا مَا شِئْتَ تــَحْصُــــدْ[2]

و اطلاعه الواسع على الأمثال العربية هو الذي دفعه إلى تحويل كل بيت أحيانا إلى مثــل أو ليضمّن شعره أمثالا ولذا بُني شعره على أمثال سابقة[3] كقوله في كتاب " الجوهرة في الأمثال " من باب " من طلب الزيادة فانتقص ": " ومن قولنا في بيت أوّله مثل وآخره مثل: (من السّريع)

قَــدْ صَــرَّحَ الأعْــدَاءُ بالبــَيْــــنِ وَ أشــْرَقَ الصُّــبْــحُ لِــذِي العَيْــنِ

و بعده أبيات في كل بيت منها مثل، وذلك قولنا:

وَعَــادَ مَــنْ أَهْــوَاهُ بَعْــدَ القِلَــى شــــقِيقَ روحٍ بــــينَ جســــمينِ

وَأصْــبَحَ الــدَّاخِلُ فِــي بَينِنَــا كسَــــاقِطٍ بَــــيْنَ فِرَاشَــــيْنِ

قَــدْ ألْــبَسَ البَغضَــاء مــن ذا وذا لا يَصْــلــحُ الغِمــــدُ لسـيْفينِ

ما بــالُ مَــن ليسَــتْ لــهُ حاجَــةٌ يَكُــنُ أنفًــا بَــيْنَ عَيْنَــيْنِ[4]

و النحو يملي عليه أن يقول في معارضته لموضوع " الهيبة ": (من الكامل)

أضْــحَى لَــكَ التَّــدْبيرُ مُطَّــردًا مِثْــلَ اطِّــرَادِ الفِعــلِ للاسْــمِ[5]

فثقافته ظاهرة على السطح " روحها متغلغلة في شعره، متدخلة في في كيانه وشعره مبني على

(1) ابن عبد ربه ،شهاب الدين أحمد بن محمد .العقد الفريد . مج 1 . ج 2. ص 348. و ينظر: الديوان. ص 93.

(2) المصدر نفسه. مج 1. ج 1. ص 130. و ينظر: الديوان. ص ص 59، 60.

(3) ينظر: عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص 199.

(4) المصدر السابق. مج 2. ج 3. ص 52. وينظر: الديوان. ص 171.

(5) ابن عبد ربه ، شهاب الدين أحمد بن محمد.العقد الفريد . مج 1. ج 1. ص 35. وينظر: الديوان. ص 156.

أمثال سابقة[1]، ولعله يذكرنا بصنعة أبي العتاهية فقد كان ينقل كثيرا من حكم الأوائل من فرس وغير فرس إلى شعره[2].

ب- أرجوزته العروضية:

إنّ أكثر مقطوعاته الغزلية قد نُظمت فيما يظهر لغاية علمية، والقسم الأوّل من المقطوعات في نحو ثلاثمائة بيت، نُظمت لتكون مثالا على ضروب العروض المختلفة ، وقد حوت كل قطعة منها بيتا قديما من الأبيات التي استشهد بها الخليل في عروضه " وقيّد ابن عبد ربّه نفسه أن ينظم كل مقطوعة على بحر البيت الذي استشهد به الخليل وقافيته، وأن تكون المقطوعة متضمنة للبيت ومتصلة به وداخلة في معناه وليس هذا بالقيد اليسير "[3].

أمّا القسم الثاني من المقطوعات ويضم نحو مائتي بيت وضع ابن عبد ربّه أجزاءه على تأليف حروف الهجاء، فأتى بالمقطوعة الأولى على قافية الهمزة، والثانية على الباء والثالثة على حرف التاء وهلمّ جرّا، كما قيّد نفسه أيضا بأن يكون عدد الأبيات في كل مقطوعة معيّنا لا يمكن تجاوزه، فهو خمسة في القسم الأوّل آخرها البيت المضمّن، وأمّا القسم الثاني فيشتمل على أربعة أبيات، وقد صرّح الشّاعر أنها ألفت لغاية علمية تعليمية وحتى يكون حفظها سهلا على ألسنة الرّواة[4]، ولأنّ النفوس أميل إلى حبّ شعر الغزل ومثال ذلك قوله: (من المقتضب)

المقتضب له عروض واحد مجزوء مطوي، وضرب مثل عروضه، وهو:

يـــــا مَلِيحَـــــةَ الـــــدَّعج هَـــلْ لـــدَيْكِ مِـــنْ فَـــرَجِ؟

أمْ تـــــرَاكِ قـــــاتِلتِي بالـــــدَّلالِ والغـــــنجِ؟

مَـــنْ لِحُسْـــنِ وَجْهِـــكِ مِـــنْ سُـــوءِ فِعْلِـــكِ السَّـــمِجِ؟

عـــــاذليَّ حَسْـــــبُكمَا قـــدْ غرَقـــتُ فِـــي لجَـــجِ

" هَـــلْ عَلـــيَّ - وَيْحَكمَـــا!- إنْ لَهَـــوْتُ مِـــنْ حَـــرَجِ؟!"[5]

(1) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي - عصر سيادة قرطبة. ص 200.

(2) ينظر: ضيف، شوقي. الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ص 171.

(3) جبور، جبرائيل. ابن عبد ربّه وعقده. ص ص 180، 181.

(4) ينظر: ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 3. ج 6. ص 404.

(5) ابن عبد ربه، شهاب الدين أحمد بن محمد .العقد الفريد . مج 3. ج 6. ص 438. وينظر: الديوان. ص 42.

و الجدير بالذكر مؤاخذة النقاد لابن عبد ربّه على التكلف الذي صبغ به شعره في الصّنفين معا، لأنهما لا يعبّران في نظرهم عن عاطفة صادقة[1] " وليس غريبا أن يكون بعض الشّعر الموضوع لغرض خاص علمي أو مادي ممثلا لعاطفة صادقة قوية... ويكون بعض شعر الغزل تمثيلا وتخيّلا ويكون جميل الصّورة قوي الخيال، سائغ المعاني، صحيح العاطفة صادرا عن نفس حسّاسة تتمثل ما ألفته وعانته فتحسن التعبير عنه "[2].

3- من المعارضات الشّعرية لابن عبد ربّه في العقد الفريد:

كان الشّعراء الأندلسيون على اختلاف عصورهم يتبارون في معارضة الشّعر المشرقي والجدير بالتذكير أنّ ابن عبد ربّه وكأنه صنف الشّعراء الذين ترسّم نهجهم في العقد الفريد إلى صنفين: صنف حاكاه عن وعي وتخطيط مسبق، فصرّح بمعارضته له واستحضره بوضوح فكانت نماذجه الشّعرية أقرب إلى نماذجه، ولفتت الانتباه تعليقاته أثناء تقديمه لنصوصهم المعارضة ممّا يؤكد ميله إليهم ولاتجاههم الأدبي، وصنف آخر بدت ملامحه موزّعة في شعره ولكنها خفيّة باهتة أحيانا - فيما يُعتقد - أمّا الصّنف الأخير فيمثله بعض شعراء العصر الجاهلي والإسلامي والأموي، وأمّا الصّنف الأوّل فيمثله شعراء العصر العبّاسي المحدثين، ولعل معارضاته الشّعرية يتنازعها نوعان من النصوص: نصوص ذات حضور قوي أو هي بالأحرى نصوص مركزيّة في إنشاء معارضاته الشّعرية، ونصوص ذات حضور خافت وضعيف بمعنى أنها نصوص هامشية[3]، ولذا فإنّ نصّ المعارضة الشّعرية "لا يعدو أن يكون لبنة واصلة موصولة تتحاور مع نصوص سابقة وأخرى لاحقة"[4] ولكن السّؤال الذي لا بدّ من طرحه كنقطة مفصليّة في مسألة التأثر هو: هل كل ما جاء به شعراء المشرق يستحق المعارضة أم أنّ هذا يعدّ من باب التحدّي والبرهنة على البراعة والمهارة الفنية بغضّ النظر عن جودة المثال المعارَض؟ ومن هم الشّعراء الذين مثل شعرهم نصوصا مركزيّة في معارضات ابن عبد ربّه الشّعرية؟ ومن هم الذين مثلوا نصوصا هامشية ذات تأثير خافت وباهت فيها من جهة أخرى؟

و لعل الإجابة عن هذه الإشكاليات بشكل قطعي يحتاج إلى عملية استقرائية إحصائية لعدد مرّات الشّعراء والأعلام الأكثر ذكرا لنماذجهم أثناء بناء نصوص المعارضة الشّعرية من خلال العقد الفريد وهو ما يعكسه هذا الجدول الإحصائي:

(1) ينظر: جبور، جبرائيل. ابن عبد ربّه وعقده. ص 180.

(2) المرجع نفسه. ص 186.

(3) ينظر: بنيس، محمد. " النص الغائب في شعر أحمد شوقي – القراءة والوعي ". ص 82.

(4) الطرابلسي، محمد الهادي. " شعر على شعر - معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة ". ص 87.

الترتيب	الشعراء والأعلام	عدد النماذج الشعرية المعارَضة
01	حبيب بن أوس الطائي	40
02	أبو العتاهية	31
03	الحسن بن هانئ (أبو نواس)	28
04	بشار بن برد العقيلي	15
05	ابن أبي حازم	15
06	مسلم بن الوليد (صريع الغواني)	14
07	جرير	14
08	علي بن أبي طالب – كرم الله وجهه –	13
09	محمود الورّاق	12
	عمر بن الخطاب – رضي الله عنه –	10
	كثير عزّة	09
10	البحتري	08
10	عبد الله بن عباس	08
11	الفرزدق	07
11	العتابي	07
11	معاوية بن أبي سفيان	07
12	الأحنف بن قيس	06
12	الحسن البصري	06
12	المأمون	06
12	عبد الملك بن مروان	06
13	طرفة بن العبد	05
13	الحسن بن وهب	05
13	أبو دلامة	05

13	الأخطل	05
13	مجنون بني عامر (قيس)	05
13	عيسى المسيح	05
13	كتاب الهند	05
14	دعبل الخزاعي	04
14	الجاحظ	04
14	عمر بن أبي ربيعة	04
14	أبو الشّمقمق	04
14	محمد بن عبد الله بن طاهر	04
14	مروان بن أبي حفصة	04
14	النابغة الذبياني	04
14	ذو الرّمة	04
15	عديّ بن زيد	04
15	العلوي	04
15	الغزال	04
15	سعيد بن حميد	04
15	إسحاق بن إبراهيم	04
15	الأصمعي	04
15	الشّماخ	03
15	جميل بن معمر	03
15	عمر بن عبد العزيز	03
15	العتبي	03
15	القطامي	03
15	المنصور	03
15	المهدي	03

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

15	المهلب	03
15	خالد بن صفوان	03
15	سفيان الثوري	03
15	عروة بن أذينة	03
15	أرسطو طاليس	03
15	أعشى بكر	03
15	أحمد بن أبي طاهر	03
15	أحمد بن يوسف الكاتب	03
15	أبو ذؤيب الهذلي	03
15	أكثم بن صيفي	03
15	عنترة الفوارس	03
15	لبيد بن ربيعة	03
15	عديّ بن الرقاع	03
15	الخليل بن أحمد	03
15	الرّاعي	03
15	أبو الدّرداء	03
15	أبو دلف العجلي	03
16	الرّياشي	02
16	ابن المعتز	02
16	عبد العزيز بن ذرارة	02
16	عبد الله بن ثعلبة	02
16	الأعمش	02
16	كعب بن زهير	02

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

16	الحمدوني	02
16	السموأل بن عادياء	02
16	أبو المكنون النحوي	02
16	أبو الشّيص	02
16	محمد بن يزيد التستري	02
16	هدبة العذري	02
16	عمرو بن العاص	02
16	يزيد بن عبد الملك	02
16	العجّاج	02
16	المتلمس	02
16	المغيرة	02
16	بكر بن عبد الله المزني	02
16	حسّان بن ثابت	02
16	رؤبة	02
16	سليمان بن وهب	02
16	سهل بن هارون	02
16	ابن المبارك	02
16	يحي بن خالد بن برمك	02
16	علي بن الجهم	02
16	عمر بن ذر	02
16	إسحاق الموصلي	02
16	أبو محلم السعدي	02
16	قطري بن الفجاءة	02

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

16	أبو دهمان	02
16	أبو عبيدة	02
16	أبو عمرو بن العلاء	02
16	تأبّط شرّا	02
16	الحطيئة	02
16	قيس بن عاصم	02

و يستنتج من خلال الجدول السّابق الحضور القويّ للشّعر من خلال كثرة عـــدد الشّـــعراء الذين ذكرت نماذجهم بهدف المعارضة على اختلاف عصورهم، ويبدو أنّ تطبيقات الشّاعر في العقد ينحاز من خلالها لشعراء العصر العبّاسي المحدثين، فقد احتلت مدرسة المحدثين العبّاسيين الصّـــدارة فضلا على أنّ أعلى شاعر تردّد ذكر شعره في العقد الفريد بصورة متواصلة هو أبو تمّـــام بـــأربعين نموذجا شعريا، وأدنى مرتبة نالها شعراء اعتمد ابن عبد ربّه على نموذجين من شعر كلٍّ منهم فحسب مثل كعب بن زهير، وأبو الشّيص وتأبّط شرّا، وحسّان بن ثابت و الحطيئة وغيرهم من شعراء العصر الجاهلي والمخضرمين وشعراء العصر الإسلامي والأموي، مع الإشارة إلى أنّ هذه العملية الإحصائية قد استثنت الشّعراء والأعلام المجهولين نظرا لعدم اهتمام الشّاعر بالسّند وتركيزه على المتن ممّـــا أدّى إلى اتهامه بالضعف كمؤرّخ لدى بعض النقاد[1]، ويشكل هذا النوع من الشّعراء والحكماء المجهولين نسبة كبيرة في العقد الفريد، وهذا ما يؤكده قول ابن عبد ربّه في مقدّمة العقد صراحة: " وحذفت الأسانيد من أكثر الأخبار طلبا للاستخفاف والإيجاز، وهربا من التثقيل والتطويل، لأنها أخبار ممتعة وحكم ونوادر لا ينفعها الإسناد باتصاله ولا يضرّها ما حذف منها، وقد كان بعضهم يحذف إسناد الحديث من سنة متبعة وشريعة مفروضة. فكيف لا يحذفه من نادرة شاردة ومثـــل ســـائر وخـــبر مستظرف؟ "[2]، وهنا لا بدّ من طرح سؤال هامّ مفاده: من هم أبرز الشّعراء الجاهليين والمخضرمين الذين عارضهم الشّاعر؟ وما الكيفية التي وردت عليها معارضاته الشّعرية لهم؟

أ- معارضته لبعض شعراء العصر الجاهلي والمخضرمين:

كان المثل الأعلى الأوّل عند ابن عبد ربّه هو الشّاعر الجاهلي بالتحديد، فزهير بن أبي سلمى وعديّ بن زيد ومن حذا حذوهم مثل جرير هم الأنموذج الأمثل لديه إذ يقول: (من الهزج)

(1) ينظر: جبور، جبرائيل. ابن عبد ربه وعقده. ص 75.

(2) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 1. ج 1. ص 15.

هُنَا تَفْنَى قَوَافِي الشِّعْرِ فِي هذا الرّوِيِّ
قَوَافٍ أُلْبِسَتْ حَلْيًا مِنَ الحُسْنِ البَدِيِّ
تَعَالَتْ عَنْ جَرِيرٍ، بَلْ زُهَيْرٍ، بَلْ عَدِيِّ [1]

أمّا قوله " تعالت " فلعله لا يقصد بها تفوّقه على شعر هؤلاء بقدر ما يريد التأكيد على أنّ شاعريته تداني وتقارب الشّعراء الأفذاذ، ليؤكد في قطعة أخرى إعجابه بشعر نجد والعراق- سبق ذكرها- وقد عارض ابن عبد ربّه الكثير من الشّعراء الجاهليين والإسلاميين، غير ملتزم باتجاه واحد أو طريقة بعينها، بل عارض شعرهم على اختلاف مذاهبهم وطرائقهم واتجاهاتهم الأدبية، ومن الشّعراء الجاهليين الذين أخذ بعض معانيهم عدي بن زيد وزهير بن أبي سلمى وذو الرّمة على سبيل التمثيل لا الحصر، ففي معارضة "صفة الحسن" من كتاب " المرجانة الثانية في النساء وصفاتهن " أورد الشّاعر نماذج شعرية لعدي بن زيد إذ يقول: "و قال عديّ بن زيد يصف لون الوجه:" (من الخفيف)

حُمْرَة خَلَطَتْ صُفْرَة في بَيَاضٍ مِثْلَ مَا حَاكَ حَائِكٌ دِيبَاجَا [2]

و قال ذو الرّمة (ت 117 ه): (من البسيط)

بَيْضَاءُ صَفْرَاءُ قَدْ تَنَازَعَهَا لَوْنَانِ مِنْ فِضَّةٍ وَ مِنْ ذَهَبِ [3]

و من قولنا: (من البسيط)

بَيْضَاءُ يَحْمَرُّ خَدَّاهَا إذا خَجِلَتْ كَمَا جَرَى ذَهَبٌ فِي صَفْحَتَيْ وَرَقِ

و من قولنا أيضا: (من الكامل)

(1) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. الديوان. ص 176.
(2) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 4. ج 7. ص 76. و ينظر: العبادي، عدي بن زيد. الديوان. تحقيق: المعيبد، محمد جبار. د ط. بغداد: شركة دار الجمهورية للنشر و الطبع. 1965 م. ص 120.
(3) المصدر نفسه. مج 4. ج 7. ص 76. وينظر: ذو الرمة، غيلان بن عقبة العدوي. الديوان. تحقيق: عبد القدوس، أبو صالح . بيروت: مؤسسة الإيمان للتوزيع و النشر و الطباعة. 1982 م. ص 33.

مَـــا إنْ رَأَيْتُ وَ لاَ سمِعْتُ بِمِثْـــلِـــــهِ دُرًّا يَعُودُ مِنَ الحَيَـــاءِ عَقِيقـــــــا[1]

و في باب ما أدرك على الشّعر " في وصف الأسد "، قال أبو زبيد: (من البسيط)

" كَأَنَّ عَيْنَيْهِ نَقبَاوَانِ فِي حَجَر "

"و من قولنا في وصف الأسد ما هو أشبه به من هذا " وهي مقطوعة من أربعة أبيات إذ يقول:

(من الكامل)

وَ كَـــأَنَّـــمَا يُومِي إِلَـــيْكَ بِطَـــرْفِـــهِ عَنْ جَمْرَتَيْنِ بِجَلْمَدٍ مَنْـــقُـــــــورِ![2]

و في معارضة " الصّبر والإقدام في الحرب " من كتاب " الفريدة في الحروب ومدار أمرها " نجد عددا لا بأس به من نماذج الشّعراء الذين عارضهم الشّاعر بأكبر قدر من نصوصه الشعرية وتقدّر بأحد عشر نصّا على اختلاف عصور الشعراء.

و قالت الخنساء: (من المتقارب)

نُهِيـــنُ النـــُّفُوسَ وَ بَـــذْلُ النـــُّفُـــــوسِ يَوْمَ الكَـــرِيهَةِ أَبْقَـــى لَـــــــهَا[3]

و نظير هذا ممّا يشجّع الجبان قول عنترة الفوارس: (من الكامل)

بَكَـــرَتْ تُـــخَوِّفُنِي الحُتُوفَ كَـــأَنَّـــنِي أَصْبَحْتُ عَنْ غَرَضِ الحُـــتُـــوفِ بِمَـــعْزِلِ

فَـــأَجَبْتُـــهَا: إِنَّ المَنِيَّـــةَ مَنْـــهَـــــــلٌ لا بُـــدَّ أَنْ أَسْقَـــى بِكَأْسِ المَنْـــهَـــــلِ

فَـــاقْنَـــيْ حَيَاءَكِ لاَ أَبَا لَكِ وَ اعْلَـــمِي أَنـــِّنِي امرُؤٌ سَأَمُوتُ إِنْ لَمْ أُقْـــتَـــلِ[4]

و بعد أن تمثل ابن عبد ربّه العديد من النماذج الشّعرية المنتقاة في ذهنه وصهرها أخذ يـــنظم معارضاته الشّعرية مباشرة بعد أن جادت قريحته بالعديد منها ولعل أحسنها على الإطلاق تلك التي

(1) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد.العقد الفريد .مج 4. ج7. ص76.و ينظر:ديوان ابن عبد ربّه. ص 117، ص 120.

(2) المصدر نفسه. مج 3. ج 6. ص 373. و ينظر: الديوان. ص 81.

(3) المصدر نفسه. مج 1. ج 1. ص 69. و ينظر: الخنساء، تماضر بنت عمرو. الديوان. تحقيق: عوضين، إبراهيم. ط 1. مصر: مطبعة السعادة. 1985 م. ص 49.

(4) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 1. ج 1. ص 70. و ينظر: التبريزي، الخطيب. شرح ديوان عنترة. تحقيق: طراد، مجيد. ط 1. بيروت: دار الكتاب العربي. 1992 م. ص 128.

علق عليها قائلا: " وقد وصفنا الحرب بتشبيه عجيب لم يُتقدّم عليه، ومعنى بديع لا نظير له، فمن ذلك قولنا ": (من الطويل)

وَ جَيْشٍ كظَهْرِ اليَمِّ تَنْفَحُهُ الصَّبَا يَعُبُّ عُبَابًا مِنْ قَنًا وَ قَنَابِلِ
فَتَنْزِلُ أولاهُ وَ لَيْسَ بِنَازِلٍ وَ تَرْحَلُ أخْرَاهُ وَ لَيْسَ بِرَاحِلِ!
وَ مُعْتَرَكٍ ضَنْكٍ تَعَاطَتْ كُمَاتُهُ كُؤوسَ دِمَاءٍ مِنْ كُلىً وَ مَفَاصِلِ
يُدِيرُونَهَا رَاحًا مِنَ الرُّوحِ بَيْنَهُمْ بِبِيضٍ رِقَاقٍ أوْ بِسُمْرٍ ذَوَابِلِ
و تُسْمِعُهُمْ أمُّ المَنِيَّةِ وَ سْطَهَا غِنَاءَ صَلِيلِ البِيضِ تحْتَ المُناصِلِ[1]

و يبدو أنّ هذه المعارضة الشّعرية التي تحمل عنوان " في الصّبر والإقدام في الحرب " عيّنة من فرائد شعره أو شاردة من شوارد أبياته ومعانيه وسبكه وفنه ممّا أطلق عليه: " غرائب من شعري " إذ يقول: " وحليت كل كتاب منها بشواهد من الشّعر تجانس الأخبار في معانيها وتوافقه في مذاهبها، وقرنت بها غرائب من شعري ليعلم الناظر في كتابنا هذا أنّ لمغربنا على قاصيته، وبلدنا على انقطاعه حظا من المنظوم والمنثور "[2]، والملفت للانتباه أنّ ابن عبد ربّه عارض الشّاعر المخضرم قيس بن أبي حازم (ت 98 هـ) بخمسة عشر نموذجا في العقد، لا سيما في معارضة " الاستدلال باللحظ على الضمير" من كتاب " الياقوتة في العلم والأدب " إذ يقول ابن أبي حازم: (مجزوء الخفيف).

خُذْ مِنَ العَيْشِ مَا كَفَى وَ مِنَ الدَّهْرِ مَا صَفَا
عَيْنُ مَنْ لاَ يُحِبُّ وَصْلَكَ تُبْدِي لَكَ الجَفَا

و من قولنا في هذا المعنى: (من المديد)

صادِقٌ في الحُبِّ مَكْذوبُ دَمْعُهُ لِلشَّوْقِ مَسْكُوبُ
كُلُّ مَا تَطْوِي جَوَانِحُهُ فَهُوَ فِي العَيْنَيْنِ مَكْتُوبُ[3]

و يعدّ جرير (ت 110 هـ) من أكثر شعراء العصر الأموي ذكرا عند ابن عبد ربّه إذ

(1) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 1. ج 1. ص 73. و ينظر: الديوان. ص 134.
(2) المصدر نفسه. مج 1. ج 1. ص 16.
(3) المصدر نفسه. مج 1. ج 2. ص 374. و ينظر: الديوان. ص 23.

اعتمد على أربعة عشر نموذجا شعريا من شعره ليعارضه وينسج على منواله مقارنة ببقية شعراء عصر بني أميّة ولا سيما شعراء النقائض كالفرزدق الذي ورد له في العقد كله سبعة نماذج شعرية أمّا الأخطل فقد اعتمد على خمسة نماذج من شعره فحسب، ومن شعر جرير الوارد في العقد الفريد قول ابن عبد ربّه في معارضة " الشّباب والصّحة " من كتاب " الياقوتة في العلم والأدب" (من الكامل)

وَلَـــى الشَّبَـــابُ حَمِيدَةً أَيَّـــامُـــهُ لَـــوْ كَانَ ذَلِكَ يُشْـــتَـــرَى أَوْ يُرْجَـــعُ[1]

و من قولنا في الشّباب: (من الكامل)

ولـــيَّ الشَّبَابُ وَ كُـــنْتَ تَسْكُنُ ظِلَـــهُ فانـــظُرْ لِنَـــفْـــسِكَ أيَّ ظِلٍّ تَـــسْكُـــنُ

وَ نـــهَى المَشِيبُ عَنِ الصِّبَا لَـــوْ أنَّـــهُ يُـــدْلِي بِحُجَّـــتِهِ إلَـــى مَنْ يَلْـــقَـــنُ![2]

كما ذكر شعرا لجرير في معارضة تحمل عنوان " قولهم في الموت " من كتاب " الزمـــردة في المواعظ والزّهد "، ويروى أنه لّما طلعت جنازة قال جرير: " شيّبتني هذه الجنازة " ثمّ أنشأ يقول:

(من الوافر)

تُـــرَوِّعُنَـــا الجَنَـــائِـــزُ مُقْـــبِـــلاتٍ فَـــنَـــلْـــهُو حِينَ تَـــذْهَبُ مُدْبِـــرَاتِ

كَـــرَوْعَةِ ثَـــلَـــةٍ لِمُغَـــارِ سَبْـــعٍ فَـــلَـــمَّـــا غَـــابَ عَادَتْ رَاتِعَـــاتِ[3]

و قد أورد الشّاعر نماذج شعرية للعديد من الشعراء في هذا الباب وعارضـــها بنمـــوذجين أحدهما مقطعة من ستة أبيات يقول في بعضها: (من الوافر)

أتَـــلْـــهُو بَيْـــنَ بَاطِلَةٍ وَ زِيـــرٍ وَ أنـــتَ مِنَ الهَلاكِ عَلَـــى شَفِيـــرٍ؟

فـــيَا مَنْ غَرَّهُ أمَـــلٌ طَـــوِيـــلٌ يَؤَدِّيـــهِ إلَـــى أجَـــلٍ قَـــصِيـــرِ

أتَـــفْـــرَحُ وَ المَنِيَّـــةُ كُـــلَّ يَـــوْمٍ تُـــرِيكَ مَكَانَ قَـــبْرِكَ فِي القُـــبُـــورِ![4]

و الظاهر أنّ ابن عبد ربّه تأثر بجرير في العديد من موضوعات معارضاته الشّعرية الأخـــرى

(1) جرير، ابن عطية الخطفى. الديوان. تحقيق: أمين طه، نعمان محمد. ط 3. مصر: دار المعارف. د ت. ص 910.

(2) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 1. ج 2. ص ص 476، 477. و ينظر: الديوان. ص 170.

(3) المصدر نفسه . مج 2. ج 3. ص 87. و ينظر: ديوان جرير. ص 1024.

(4) المصدرنفسه . مج 2. ج 3. ص 89. و ينظر: الديوان. ص ص 77، 78.

منها " الصّبر والإقدام في الحرب "، و" الحلبة والرّهان " و" تحنك الفتى "، وفي رثاء ولده وغيرها من الأبواب الأخرى، ومن الشّعراء الجاهليين والمخضرمين والأمويين الذين عارضهم ابن عبد ربّه وكان لهم أثر باهت وخفيف بعض الشّيء في نصوصه الشّعرية أيضا: النابغة الذبياني، طرفة بن العبد الشّنفرى، تأبّط شرّا، وطفيل الخيل الذي يُدعى بالغنوي، وعروة بن أذينة، وزيد الخيل والقطامي وغيرهم، ويبدو أنّه دوّن في العقد أشعارا لأكثر من مائتي شاعر، وممّا لا شك فيه أنه اطلع على شعر أهم الشّعراء المتقدّمين في المشرق[1].

ب – معارضته لبعض شعراء العصر العبّاسي المحدثين:

احتفى ابن عبد ربّه في العقد الفريد بشعراء العراق الذين يمثلون المدرسة الحديثة في العصر العبّاسي أمثال حبيب بن أوس الطائي وأبي العتاهية والحسن بن هانئ و بشار بن برد وصريع الغواني مسلم بن الوليد ومحمود الورّاق والبحتري وغيرهم ، وقد أفرد لهم صاحب العقد حيّزا كبيرا في الاستشهاد بشعرهم وأكثر من معارضتهم بشعره واجترار معانيهم الشّعرية وصورهم الفنية، ويبدو أنّ الشّعراء المذكورين سابقا هم الذين احتلوا الصّدارة في الكتاب، و اختار معظم شواهده من شعر شعراء هذه المدرسة، ولكن اختياره لنماذج هؤلاء الشّعراء أكثر من غيرهم يحمل في طيّاته حكما نقديا اتجاه شعر وشعراء العصر العبّاسي المحدثين، كما أدار الكثير من المقارنات الشّعرية في العقد بين شعره والشّعراء العبّاسيين في أغلب الأحيان، ولعل ذلك مردّه إلى أنّ شعرهم ممازج لذهنه وملتحم بطبعه من جهة، ومن جهة أخرى لا يمكن إغفال وجود التشابه بين الظروف البيئية والاجتماعية بين المشرق والأندلس، ولذا أدار الكثير من مقارناته ومعارضاته بين شعره وشعراء الدّولة العبّاسية نظرا لمعرفته التامة بموروثهم الشّعري وفهمه لمعانيهم واستيعابها، على أنه كان حريصا على أخذ ما يلائم تفكيره ويكون قريبا من طبعه وفهمه.

و لم يقتصر ابن عبد ربّه على ذكر هؤلاء الشّعراء فقط بل ذكر الكثير من الشّعراء على اختلاف أزمنتهم وأمكنتهم وتوجّههم الشّعري، قاصدا بذلك تشاكل شعره مع النماذج التي قصد ذكرها سلفا، والملاحظ أنه يعلق على معارضته الشّعرية للشّعراء الذين يذكرهم أحيانا فيزهو بنفسه ويفتخر ببديع شعره، ولكنه أحيانا أخرى يترك الحكم للقارئ ليحكم بين شعره وشعر غيره.

و يظهر أنّ ابن عبد ربّه يوجّه القارئ إلى أنّ تتبّع آثار السّابقين في نظم الشّعر هي من أسباب إجادته وإحكامه والتمكن منه ليُقتدى به، ولهذا يعتدّ بشعر المحدثين مُفسحا لهم مكانة واسعة

(1) ينظر: جبور، جبرائيل. ابن عبد ربّه وعقده. ص 69.

في عقده، وكانت الشّواهد والأمثلة الشّعرية في أغلب الأحيان من نصيب هؤلاء، وقد آثر الاتجاه المحدث في الشّعر الذي يمثله بعض شعراء العصر العبّاسي كونه وجده معبّرا عن واقع الحياة الأندلسية التي يحياها قريبا من حضارتها وترفها ونعيمها، فانعكس ذلك على أسلوبه في جدّته وتحضّره ورقته من خلال معارضاته الشّعرية لهؤلاء الشّعراء، ويمكن القول إنّ ابن عبد ربّه كان مولعا بالمعارضة بشكل عام، فيذكر كثيرا من شعر القدماء في مواضيع متعدّدة دون أن يهمل إلقاء دلوه وذكر شعره في كل هذه المواضيع دون استثناء مُحدثا التلاقح بين الشّعرين المشرقي والأندلسي لديه، فنتج عن ذلك شعر يحمل سمات الجانبين بتكافؤ حينا وبغلبة لأحد الملمحين أحيانا أخرى، والمتأمّل لمعارضاته الشّعرية يجدها بين محافظة وتقليد للقصائد العربية النموذجية من ناحية، وتجديد وذاتية يعبّر من خلالها عن وجود شخصيته ورؤيته من ناحية أخرى.

و في العقد ما لا يقل عن عشرة آلاف بيت من الشّعر لأكثر من مائتي شاعر من العصر الجاهلي ومرورا بالأموي والعبّاسي حتى منتصف القرن الرّابع إضافة إلى شعره، فكان له فضل جليل في تخليد جانب كبير من التراث الشّعري الثمين، وربّما يصعب ذكر شاعر معروف لا ترى عنه خبرا أو نتفا من شعره يستشهد الشّاعر بها لمناسبة ما، كما ذكر كثيرا من الأخبار والنوادر للمشاهير من الشّعراء وروى لهم شعرا كثيرا ناهيك عمّا ذكره لغير المشهورين أيضا، فالعقد " أكبر مجموعة شعرية من شعر ابن عبد ربّه الذي لم يُفقد مع ما فقد من ديوانه "[1]، ومن الشّعراء الذين عارضهم وأكثر من ذكر أشعارهم الشّاعر أبو العتاهية، فهل وردت له معارضات كثيرة في العقد؟ وما هي الموضوعات التي تأثر الشّاعر فيها بشعره؟

1- أبو العتاهية: (ت 211 هـ)

يُعدّ أبو العتاهية من أكثر الشّعراء حضورا في العقد بنماذجه وشواهده الشّعرية ويكاد يُسجَّل وجوده تقريبا في كل موضوع من موضوعات المعارضات الشّعرية وفي جل أبوابها، ولعل ذلك يدل على شدّة تأثر الشّاعر به على نحو جعله يتمثل نماذجه الشّعرية بكثرة تقدّر بنحو واحد وثلاثين نموذجا.

" ولعل ابن عبد ربّه قد تأثر بأبي العتاهية في زهده. وقد شابهه بالرّجوع عن حياة اللهو إلى الزّهد، أو إن شئت فقل شابهه بالرّجوع عن شعر في اللهو إلى شعر في الزّهد "[2]، وقد كان الشّعراء

(1) جبور، جبرائيل. ابن عبد ربّه وعقده. ص 122.

(2) المرجع نفسه. ص 177.

ينظمون شعر الزّهد بدافع ديني أحيانا وبدافع تقليدي أحيانا أخر، على أنّ من الشّعراء من نظمه بعدما شعر حقا بندمه وأدرك غرور الدّنيا فأخذ يعدّد ذنوبه طالبا مرضاة الله وعفوه، وهذه ظاهرة طبيعية لكل إنسان انغمس في الملذات، فلا بدّ له من ساعات ندم يخلد فيها إلى نفسه ومثال ذلك توبة أبي نواس وأبي العتاهية، ومن بعدهما ابن عبد ربّه، " على أنّ كثرة الحروب والفتن وتقلب الأحوال أثرت في نفوس الشعراء فمالوا إلى الطعن بغدر الأيام وغرور الزّمن، وقادهم هذا الموقف إلى لون من الشّعر الشّاكي الذي انتهى بهم إلى الزّهد والتقشّف وذكر الله "[1].

و يرى أحمد أمين أنّ ابن عبد ربّه كان في شبابه ماجنا لاهيا شاربا وغزلا، فلمّا كبرت سنه زهد، وأصبح إمامه أبو العتاهية في زهده وورعه، وخوفه وتقواه[2]، ومن الخير أن يقال إنّ في هذا الموضوع الزّهدي نحسّ بشخصية أبي العتاهية وأفكاره ونظراته في الحياة والموت، ولكن هذا الموضوع يكاد يكون مشتركا بين أناس ينظرون إلى الحياة الدّنيا من خلال نظرهم إلى الموت والحياة الخالدة ومن العسير الحكم بأنّ الأندلسيين استعاروا هذا الموضوع من أبي العتاهية أو اقتبسوا كليا فنه الشّعري، لأنّ الزّهد نزعة لها أصولها الاجتماعية ولا يمكن أن تأتي اقتباسا بأيّ حال من الأحوال ولكن أثر أبي العتاهية لا يمكن إغفاله في تقوية النزعة والاتجاه الشّعري[3].

و ما أكثر ما يستشهد ابن عبد ربّه بأشعار أبي العتاهية في العقد في مواضيع الزّهد، وما أكثر ما يردفها الشّاعر المعارض بأبيات له في الموضوع نفسه، فيذم الدّنيا والزّمان الذي عاش فيه كما كان يفعل أبو العتاهية ويصف الدّنيا مثله، ويرى أنّ المبادرة بالعمل الصّالح أنجى للمسلم، ويقول في الموت كما قال، ومِن أكثر الأبواب استشهادا بشعر أبي العتاهية معارضته في " صفة الدّنيا " بأربعة نماذج شعرية له وتسعة نماذج أخرى في باب " قولهم في الموت " من كتاب " الزمردة في المواعظ والزّهد " ومثال ذلك قوله في " صفة الدّنيا ": وقال أبو العتاهية: (مجزوء الوافر)

هِيَ الدُّنْيَا: إِذَا كَمُلَتْ وَ تَمَّ سُرُورُهَا خَذَلَتْ

و تَفْعَلُ فِي الذينَ بَقُوا كَمَا فِيمَنْ مَضَى فَعَلَتْ[4]

(1) الركابي، جودت. في الأدب الأندلسي. ص 118.

(2) ينظر: ظهر الإسلام. ج 3. ص 128.

(3) ينظر: عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص ص 116، 117.

(4) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 2. ج 3. ص 78. و ينظر: أبو العتاهية، إسماعيل بن القاسم. أبو العتاهية – أشعاره و أخباره. تحقيق: فيصل، شكري. د ط. سوريا: مطبعة جامعة دمشق. 1965 م. ص 78.

و من قولنا في وصف الدّنيا: (من الطويل)

ألا إنَّمَا الدُّنْيَا نَضَارَةُ أيْكَةٍ إذا اخْضَرَّ مِنْهَا جَانِبٌ جَفَّ جَانِبُ
هِيَ الدَّارُ مَا الآمَالُ إلاَّ فَجائِعٌ عَلَيْهَا وَلا اللَّذاتُ إلاَّ مَصَائِبُ
فكمْ سَخِنَتْ بِالأمْسِ عَيْنٌ قَرِيرَةٌ وَقَرَّتْ عُيُونٌ دَمعُهَا اليَوْمَ سَاكِبُ
فَلا تَكْتَحِلْ عَيْنَاكَ فِيهَا بِغِبْرَةٍ عَلى ذَاهِبٍ مِنْهَا فَإنَّكَ ذاهِبُ![1]

كَأنَّ الأَرْضَ قَدْ طُوِيَتْ عَلَيَّا وَ قَدْ أُخْرِجْتُ مِمَّا فِي يَدَيَّا

كأنِّي صِرْتُ مُنْفَرِدًا وَحِيدًا		وَ مُرْتَهَنًا لَدَيْكَ بِمَا عَلَيَّا
كَأَنَّ البَاكِيَاتِ عَلَيَّ يَوْمًا		وَلا يُغْنِي البُكَاءُ عَلَيَّ شَيَّا

ذَكَرْنَ مَنِيَّتِي فَنَعَيْتُ نَفْسِي ألا أَسْعِدْ أَخَيَّكَ يَا أَخَيَّا[2]

مَنْ لِي إِذَا جُدْتُ بَيْنَ الأَهْلِ وَ الوَلَدِ وَ كَانَ مِنِّي نَحْوَ المَوْتِ قَيْسَ يَدِي
وَ الدَّمْعُ يَهْمُلُ وَ الأَنْفَاسُ صَاعِدَةٌ فَالدَّمْعُ فِي صَبَبٍ وَ النَّفْسُ فِي صُعُدِ
ذاكَ القَضَاءُ الذِي لا شَيْءَ يَصْرِفُهُ حَتَّى يُفَرِّقَ بَيْنَ الرُّوحِ وَ الجَسَدِ![3]

و يقول ابن عبد ربّه: "و قال أبو العتاهية في وصف الموت ": (من الوافر)

ومن قولنا في ذكر الموت: (من البسيط)

و الملاحظ اتفاق شعر ابن عبد ربّه مع الموضوع الزّهدي لدى أبي العتاهية ولكن الاختلاف واضح في الأفكار الجزئية التي بنى عليها كل شاعر لوحات شعره، وقد حضرت أشعار أبي العتاهية

(1) المصدر نفسه .مج 2. ج 3. ص 79. و ينظر: الديوان. ص ص 21، 22.
(1) ابن عبد ربه ،شهاب الدين أحمد بن محمد.العقد الفريد. مج 2. ج 3. ص 88. و ينظر: ديوان أبي العتاهية. ص ص 442،443.
(3) المصدر نفسه. ص ن. و ينظر: الديوان. ص 52.

بشكل أقل في معظم كتب العقد الفريد وما ينطوي عليه من أبواب بنموذج شعري واحد إلى جانب نماذج شعرية لشعراء آخرين " في هيبة الإمام وتواضعه " و" الصّبر والإقدام في الحرب "و في " استنجاز المواعد " و" فساد الإخوان " وفي " الأمثال المستعملة في الشّعر " ولذا يبدو تأثره بأبي العتاهية واضحا في مجال الزّهد والحكمة والأمثال، وقد كانت فكرة الموت ومصير الإنسان الشّغل الأوّل في حياة أبي العتاهية ودارت عليها أكثر زهديّاته[1] مع دعوته إلى الانصراف عن الدّنيا ومتاعها والتفكير في الموت وظلمة القبر ووحشته، ويسود هذه الزّهديات تشاؤم أسود حزين، فالحياة – في نظره – ليس فيها إلا الألم وإلا الموت وغصصه، وأولى بالإنسان فيها أن لا يفرح بمتعها[2].

2– الحسن بن هانئ (أبو نواس): (ت 198 هـ)

يحتل الحسن بن هانئ المرتبة الثالثة الموالية مباشرة بعد أبي العتاهية وأبي تمّام من حيث درجة تأثر ابن عبد ربّه به وبشعره، وبنحو ثمانية وعشرين قطعة شعرية ذكرت في كل أبواب العقد الخاصّة بفن المعارضة الشّعرية، ويظهر إعجابه وتأثره بشعره بيّنا من خلال إحدى تعليقاته حينما كان بصدد تقديم شعره في معارضة " النحول " من كتاب " الزمردة الثانية في المواعظ والزّهد " إذ يقول ابن عبد ربّه: " وقال الحسن بن هانئ في هذا المعنى، فأربى على الأوّلين والآخرين "[3]، ومن أكثر موضوعات المعارضات الشّعرية استشهادا بشعر أبي نواس ثلاثة نماذج شعرية له ذكرت في " هيبة الإمام في تواضعه " من كتاب " اللؤلؤة في السّلطان " وثلاثة نماذج أخرى ذكرت في " باب اختلاف الشّعراء في المعنى الواحد " من كتاب " الزمردة في المواعظ والزّهد " أمّا بقية الاستشهادات الشّعرية فقد تراوحت بين نموذجين ونموذج شعري واحد في مختلف معارضاته، والملاحظ أنّ ابن عبد ربّه قد تأثر بأبي نواس في مذهبه الشّعري الذي دعا إليه كالانصراف عن الأطلال والخمريات والغزل الحسّي والتشبيب، وهذا يعني أنه لم يكن إماما له في الخمريات فقط[4] بل تأثر به في الدّعوة إلى الانصراف عن الأطلال قائلا: (من المتقارب)

لا تَبْكِ لَيْلَى وَ لا مِيَّهْ وَلا تَنْدُبَنْ راكِبًا نِيَّهْ

(1) ينظر: ضيف، شوقي. الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ص 167.

(2) المرجع نفسه. ص ص 169، 170.

(3) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 3. ج 6. ص 391.

(4) ينظر: أمين، أحمد. ظهر الإسلام. ج 3. ص 128.

وَدَعْ قَــوْلَ بَــــاكٍ عَلَــى أَرْسُـــــمِ – فَــلَــيْسَ الرُّسُـــومُ بِمَبْكِيَّـــــهْ –[1]

و لعل ابن عبد ربّه قد اتكأ على شعر أبي نواس في موضوع الوصف بوجه خاص والأمثلة على ذلك كثيرة، منها وصف الخمر ومجالسها، إذ يقول أبو نواس: (من البسيط)

تَــسْقِيكَ مِنْ طَرْفِهَا خَمْرًا وَ مِنْ يَــدِهَا خَمْرًا فَمَا لكَ مِنْ سُكْــرَيْنِ مِنْ بُــــدِّ[2]

و قد تناول ابن عبد ربّه هذا المعنى قائلا: (من الخفيف)

بِــــأبِــي مَنْ زَهَا عَلَيَّ بِوَجْــــــــهٍ كَــــادَ يَــدْمَى لَــمَّا نَظَرْتُ إِلَــيْــــهِ

كُــلَّــمَا عَلَــنِّي مِنَ الرَّاحِ صِرْفًــــا عَلَّــــنِي بالرُّضَــابِ مِنْ شَفَــتَــيْــــهِ

نَــاوَلَ الكَــأسَ وَاسْتَــمَالَ بِلَــحْظٍ فَسَقَــتَــنِي عَيْنَــاهُ قَــبْــلَ يَدَيْــهِ![5]

و قد أخذ صاحب العقد مذهب النواسي في غزله الحسّي فصدر عنه في أشعاره الغزليــة إذ روي عن الحميدي أنّ بعض ما كان يألفه ابن عبد ربّه قد أزمع على الرّحيل في غداة ذكرها، فأتت السّماء بمطر جَوْد حال بينه وبين الرّحيل والسّفر فكتب إليه الشّاعر: (من البسيط)

هَلاَّ ابْتَــكَرْتَ لِبَيْنٍ أنــتَ مُبْتَــكِــرُ هَيْهَاتَ يَأبَى عَلَــيْكَ اللهُ وَ القَــــــدَرُ

مَازِلْتُ أبْكِي حِذَارَ البَيْنِ مُلــتَــهَفــًا حَتَّــى رَثَى لِي فِيكَ الرِّيحُ وَالمَطــــــرُ

يَــا بَرْدَهُ مِنْ حَيَا مُزْنٍ عَلى كَــبِــــدٍ نِيرانُها بِغَــلِيلِ الشَّــوْقِ تَــسْتَــعِــــرُ

آلَيْتُ ألاَّ أرَى شَمْسًــا وَلا قَــمَــــرًا حَتَّى أرَاكَ فَــأَنْتَ الشَّمْسُ وَالقَمَــرُ![3]

و لم يقتصر ابن عبد ربّه على التأثر بأبي نواس في معانيه الغزلية والخمرية بل تعدّاها إلى معان شعرية أخرى، ففي معارضة تحمل عنوان " باب في الرّجل النفاع الضرّار " من كتاب " الياقوتــة في العلم والأدب " ورد لابن عبد ربّه قوله: " قال الحسن بن هانئ ": (من السّريع)

(1) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. الديوان. ص 178.

(2) أبو نواس، الحسن بن هانئ الحكمي. الديوان.تحقيق: فاغنر، إيفالد. ج 3. ط 1. بيروت: دار صادر. 1988 م. ص 107.

(5) المصدر السابق. ص 174.

(3) ينظر: الحميدي، أبو عبد الله محمد بن فتوح. جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس. ص 152. و ينظر: ديوان ابن عبد ربّه. ص 70.

يَرْجُو وَ يَخْشَى حَالَتَيْكَ الوَرَى كأنَّكَ الجَنّةُ وَ النَّارُ[1]

و من قولنا في هذا المعنى: (من السّريع)

مَنْ يُرْتَجَى غَيْرُكَ أوْ يَتَّقِي وَ فِي يَدَيْكَ الجُودُ و البَاسُ

مَا عِشْتَ عَاشَ النَّاسُ فِي نِعْمَةٍ وَ إنْ تَمُتْ مَاتَ بِكَ النَّاسُ[2]

و من أشعار المعارضات التي اعتمدت على معاني أبي نواس في الوصف قولهم في وصف الأسد " من باب ما أدرك على الشّعراء " و" قولهم في الرياض" إذ يقول ابن عبد ربّه في المعارضة الشّعرية الأولى: " وممّا أدرك على الحسن بن هانئ قوله في وصف الأسد حيث يقول: (من المنسرح)

كَأنَّمَا عَيْنُهُ إذَا الْتَفَتَتْ بَارِزَةَ الجَفْنِ عَيْنُ مَخْنُوقِ[3]

و من قولنا في وصف الأسد ما هو أشبه به من هذا: (من الكامل)

وَ كَأنَّمَا يُومِي إلَيْكَ بِطَرْفِهِ عَنْ جَمْرَتَيْنِ بِجَلْمَدٍ مَنْقُورِ![4]

و هي مقطوعة تتكوّن من أربعة أبيات قالها في صفة الأسد واسترسل إلى وصف غؤور عينيه كما استشهد الشّاعر في العديد من معارضاته بأشعار أبي نواس فذكره في " نوادر من الشّعر " وفي باب " من رثى ولده " وفي معارضة " الشّباب والصّحة " وحتى " في الأمثال المستعملة في الشّعر " وهذا يعكس تنوّع شعر أبي نواس الذي اعتمده صاحب العقد واهتمامه بمعانيه وتأثره بها، و لم يكتف بذلك بل يُلاحظ عقده المقارنة بين شعره وشعر أبي نواس في باب " قولهم في النحول " من كتاب " الزمردة الثانية في المواعظ والزّهد " فيقول: " ومن قولنا في هذا المعنى ": (من الوافر)

سَبِيلُ الحُبِّ أوَّلُهُ اغْتِرَارُ وَ آخِرُهُ هُمُومٌ و ادِّكَارُ

(1) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 1. ج 2. ص 458. و ينظر: ديوان أبي نواس. ج 1. ط 2. بيروت: مطبعة مؤسسة البيان. 2001 م. ص 224.

(2) المصدر نفسه. ص ن. و ينظر: ديوان ابن عبد ربه. ص 95.

(3) المصدر نفسه. مج 3. ج 6. ص 372. و ينظر: ديوان أبي نواس. ج 1. ص 214.

(4) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 3. ج 6. ص 373. و ينظر: ديوان ابن عبد ربّه. ص 81.

وَ تَـلْـقَـى العَاشِقِينَ لَـهُمْ جُسُـومُ بَرَاهَا الشَّـوْقُ لَوْ نُفِخُوا لَـطَـارُوا![1]

و مثله من قولنا: (من مجزوء الرّجز)

لَـمْ يَبْـقَ مِـنْ جُثْـمَانِـهِ إلاَّ حُشَـاشَـةُ مُـبْـتَـئِـسْ

قَـدْ رَقَّ حَتَّـى مَـا يُـرَى بَـلْ ذَابَ حَتَّـى مَا يُحِـسْ[2]

و قال الحسن بن هانئ في هذا المعنى، فأربى على الأوّلين والآخرين: (من المجتث)

يَـا عَـاقِدَ القَـلْـبِ مِنِّـي هَـلاَّ تَـذَكَّـرْتَ خَـلاَّ

تَـرَكْـتَ مِنِّـي قَـلِـيـلاً منَ القَـلِـيـلِ أقَـلاَّ

يَـكَـادُ لاَ يَـتَـجَـزَّأُ أقَـلَّ فِـي اللَّـفْـظِ مِـنْ لا[3]

و يبدو أنّ صنعة الشّعر عند أبي نواس كانت تعتمد اعتمادا شديدا على الإطار القديم في غرضي المديح والرّثاء وما يشبههما، بينما كانت تنفك منه أحيانا في الغزل والخمريات، وقد تظل له قوة البناء فيهما وتظل له رقة العاطفة وروعة التصوير ويهبط أحيانا حين يتعابث ويهزل إلى لغة العامة وإلى أسلوب ليس فيه شيء من القوة خاصة حين يعمد فيه إلى اللحن أحيانا[4]، وهكذا فتح الشّاعر الأندلسي لنفسه الباب على مصراعيه يتأثر بمن يشاء من المحدثين على اختلاف مناهجهم وكان أبو نواس في مقدّمة الشّعراء المحدثين المؤثرين جدّا على الشعراء الأندلسيين وينبع تأثيره من مكانته في الأدب العربي وريادته للشّعراء المجدّدين في العصر العبّاسي بوجه خاص، ويتجلى هذا التأثير من خلال اهتمامهم بشعره رواية ودرسا فكان أكثر الشّعراء المحدثين قراءة وأقربهم ذوقا إلى الأندلسيين[5]، كما يُعدّ " من أكثر شعراء العصر العبّاسي تصويرا لعصره ولجوانب من النفس الإنسانية، مستخدما كل

(1) المصدر نفسه. مج 3. ج 6. ص 391. و ينظر: الديوان. ص 78.

(2) المصدر نفسه. ص ن. و ينظر: ديوان ابن عبد ربّه. ص 94.

(3) المصدر نفسه.ص ن. و ينظر: ديوان أبي نواس. ج 4. تحقيق: شولر، غريغور. بيروت: المطبعة الكاثوليكية. 1982 م. ص ص 292، 293.

(4) ينظر: ضيف، شوقي. الفن ومذاهبه في الشّعر العربي. ص ص 163، 164.

(5) ينظر: السهلي، إبراهيم بن موسى بن حاسر. أثر شعر المحدثين العباسيين في الشّعر الأندلسي. رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه. المملكة العربية السعودية. جامعة أم القرى. كلية اللغة العربية. 1994 م. ص 130.

ما وصل إليه من ألفاظ وأساليب وصور ومعان يدخلها في صياغته الفنية في براعة وحنكة "[1].

3- بشار بن برد: (ت 168 هـ)

لم يكتف ابن عبد ربّه بالاتكاء على معاني أبي نواس وأبي العتاهية من المدرسة الشّعرية الحديثة والاعتماد على نماذجهم الشّعرية، بل تأثر بروّاد المذهب الحديث أمثال بشّار بن برد الذي يُعدّ رأس مذهب المحدثين ومن أكثرهم حظوة عند النقاد القدامى وأوّل من فتق البديع من المحدثين، وكان له أتباع نهجوا نهجه، وسلكوا طريقه مثل أبي نواس ومسلم بن الوليد وأبي تمّام والبحتري وابن المعتز وغيرهم.

و يبدو أنّ عدد الاستشهادات بشعر بشّار بن برد تقدّر بحوالي خمسة عشر نموذجا شعريا في كل أبواب المعارضات الشّعرية منها ما يتعلق بمواضيع اجتماعية تدخل في مجال الإخوانيات ومثال ذلك ما ذكره في العقد الفريد من خلال كتاب " الزبرجدة في الأجواد والأصفاد " باب " العطية قبل السّؤال " وباب " استنجاز المواعد " و" لطيف الاستمناح " وكذلك " باب صحبة الأيام بالموادعة " من كتاب " الياقوتة في العلم والأدب " إذ يقول بشّار العقيلي: (من الطويل)

أعَـــاذِلُ إنَّ العُسْـــرَ سَـــوْفَ يُفِيقُ وَ إنَّ يَسَـــارًا مِنْ غَدٍ لَـخَـلِيـــقُ

وَ مَا كُـنْـتُ إلاَّ كالزَّمَانِ إذَا صَحَـا صَحَوْتُ وَ إنْ مَاقَ الزَّمَانُ أمُـــوقُ[2]

و من قولنا في هذا المعنى: (من الوافر)

تَـطَامَنْ للـزَّمَانِ يُجِـــزْكَ عَفـــوًا و إنْ قالُـوا: ذليـلٌ ، قلْ: ذليـلُ![3]

و هي إخوانيات أقرب إلى الحكمة، وممّا لا شك فيه أنّ ابن عبد ربّه تأثر ببشّار بن برد في هذه الناحية لأنه ربيب بيئة المتكلمين وقد أخذ عنهم قدرتهم في بسط الأدلة وتفريعها وتشعيب المعاني وتشقيقها، كما أخذ عن الفرس أمثالهم وحكمهم[4] والملاحظ توفر النماذج الشّعرية والاستشهادات

(1) درويش، العربي حسن.الشعراء المحدثون في العصر العباسي. د ط. مصر:مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1989م.ص71.

(2) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 1. ج 2. ص 422. و ينظر: ابن برد، بشار. الديوان. تحقيق: بن عاشور، محمد الطاهر. ج 4. د ط. القاهرة: مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر. 1966 م. ص 113.

(3) المصدر نفسه. ص ن. و ينظر: ديوان ابن عبد ربّه. ص 145.

(4) ينظر: ضيف، شوقي. الفن ومذاهبه في الشّعر العربي. ص 152.

لبشّار بن برد اتكأ عليها ابن عبد ربّه في موضوع "الاستعارة" و" اختلاف الشّعراء في المعنى الواحد " وفي " نوادر من الشّعر" من كتاب " الزمردة الثانية في المواعظ والزّهد " إذ يقول بشار بن برد في باب " الاستعارة " بعدما أورد صاحب العقد شعرا للأعشى والحسن بن هانئ والمرقش وابن الخطيم.

(من السريع)

صَدَّتْ بِخَدٍّ وَ جَلَتْ عَنْ خَدِّ ثُمَّ انْثَنَتْ كَالنَّفَسِ الْمُرْتَدِّ[1]

ثمّ يعلق ابن عبد ربّه قائلا: " فلم يفسد الآخر قول الأوّل، و لم يكن الأوّل بالمعنى أولى من الآخر "[2] ويحمل هذا التعليق موقفا نقديا يتعلق بتفضيل شعر المحدثين كما يتضمّن ردّا جليا على اتهام شعراء المدرسة الحديثة بإفساد الشّعر والمعاني فينفي الشّاعر هذه التهمة عنهم ويؤكد اقتدار وإبداع هؤلاء الشّعراء، وبشّار بن برد خير مثال على ذلك ثمّ يقول ابن عبد ربّه معارضا: " وقد قلنا في هذا المعنى ما هو أحسن من كل ما تقدّم أو مثله، وهو قولي: (من الطويل)

كَأَنَّ التِي يَوْمَ الوَدَاعِ تَعَرَّضَتْ هِلَالٌ بَدَا مَحْقًا عَلَى أَنَّهُ تِمُّ[3]

و لعل أكثر التعليقات الواردة في العقد الفريد واللافتة للنظر قول ابن عبد ربّه أثناء تقديمه لشعر بشّار بن برد في " رقة التشبيب " من كتاب " الزمردة الثانية في المواعظ والزّهد ":" ولبشّار، وهو أشعر بيت قاله المولدون في الغزل ": (من الخفيف)

أنَا وَ اللهِ أشْتَهِي سِحْرَ عَيْنَيْكِ وَ أخْشَى مَصَارِعَ العُشَّاقِ[4]

فضلا عن اعترافه بتميّز شعر العبّاس بن الأحنف في أوّل هذا الباب وشهادته له بالشّعر المطبوع الرّقيق المؤدي عن الضمير إبانة، وهكذا لم يقتصر اهتمام ابن عبد ربّه بأخذ معاني بشّار بن برد فقط بل يعقد المقارنة بين شعر بشّار وشعره، إذ أورد شعرا في النسيب وحسن التشبيب لكل من عبّاس بن الأحنف وبشّار بن برد الذي بلغت نماذجه في هذه المعارضة الشّعرية ستة نماذج ليقول عن شعره: " ومن قولنا في رقة التشبيب والشّعر المطبوع، الذي ليس بدون ما تقدّم ذكره ":(من الطويل)

(1) المصدر السابق.مج 3.ج 6. ص 353. وينظر:ديوان بشار بن برد.ج 2. ص 222.

(2) المصدر نفسه. ص ن.

(3) المصدر نفسه.ص ن. و ينظر: ديوان ابن عبد ربّه. ص 151.

(4) ابن عبد ربه ,شهاب الدين أحمد بن محمد. مج 3. ج 6. ص 389. و ينظر: ديوان بشار بن برد. ج 4. ص 117.

صَحَا القَــلبُ إلاّ خَطْرَةً تَبْعَثُ الأسَى لَــهَا زَفــْرَةٌ مَــوْصُولــَةٌ بــِحَنِيــنِ[1]

و هي قصيدة تبلغ اثنا عشر بيتا، ولا يزال الشّاعر المعارِض يستقي من غزل القدماء ومعانيهم ويتتبّع صورهم ليصوغها صياغة جديدة تلائم رقة عصره مثلما كان يفعل بشّار بن برد تماما، فقد كان يستغل صور الغزل القديم ويستغل أيضا معانيه ليدير المعاني القديمة في ذهنه ويولد منها ويستخرج طرائف رائعة فيأتي بما لا يقدر البصراء الإتيان بمثله فعدّ بحقّ زعيم المجدّدين وتطوّر الشّعر العربي تطوّرا لا تنقطع الصّلة فيه بين حاضره وماضيه[2].

4- مسلم بن الوليد: (ت 208 هـ)

يعدّ الشّاعر العبّاسي المحدث مسلم بن الوليد في طليعة الشّعراء الذين احتفى من خلالهم ابن عبد ربّه بروّاد المدرسة الحديثة، وهو دليل آخر على تأثره بهم، ويبلغ عدد الاستشهادات الشّعرية بشعره في موضوع المعارضات حوالي أربعة عشر نموذجا شعريا معتمدا في العقد الفريد في موضوعات مختلفة ،تتراوح بين ثلاثة استشهادات بشعره في باب " اختلاف الشّعراء في المعنى الواحد " من كتاب " الزمردة الثانية في المواعظ والزهد " إذ يقول ابن عبد ربّه: " وقال مسلم بن الوليد في يزيد بن مزيد خلاف هذا كله و هو ": (من البسيط)

تــَرَاهُ فِي الأمْــنِ فِي دِرْعٍ مُضَاعَفَــةٍ لا يَأمَنُ الدَّهْرَ أنْ يُدْعَى عَلَــى عَجَــلِ[3]

و يعقد مقارنة بين صريع الغواني وعبد الله بن جندب في هذا الباب في معنى من المعاني ويفضل عبد الله بن جندب لأنه لم يُرد طلب الثأر ولا ثأر له، وكثيرا ما يعقد مقارنات كثيرة يكاد يكون ذكرها في كل باب من أبواب كتاب العقد، إلا أنه اختصّها تحت العنوان الذي ذكر سابقا " اختلاف الشّعراء في المعنى الواحد " مبيّنا عند افتتاحه لهذا الباب أنّ الشّعراء يختلفون في المعنى الواحد، وكل واحد منهم محسن في مذهبه جار في توجيهه، وإن كان بعضه أحسن من بعض، كما أنه يعقد مقارنة لشعره مع شعراء آخرين ومقارنات لشعراء على اختلاف عصورهم موردا أحيانا هذه المقارنة على نفس الرّوي والقافية دون أن يعلق عليها تاركا الحكم للقارئ، ولكن أغلب الظنّ

(1) المصدر نفسه. مج 3. ج 6. ص 387. و ينظر: ديوان ابن عبد ربّه. ص ص 164، 165.
(2) ينظر: ضيف، شوقي. الفن ومذاهبه في الشّعر العربي. ص ص 156، 157.
(3) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد.العقد الفريد. مج 3. ج 6. ص 355. و ينظر: شرح ديوان صريع الغواني. تحقيق: الدهان، سامي. ط 3. القاهرة: دار المعارف. د ت. ص 12.

أنّ هدفه يتمثل في تفضيل الشّعراء المتأخرين على المتقدّمين لأنّ المتقدّم في الزّمن لا يعني دائما – في نظره – الفضل والتفوّق فربّما أحسن المتأخر، وهذا ما يذكرنا بموقف ابن قتيبة النقدي.

كما أورد صاحب العقد نموذجان شعريان لمسلم بن الوليد في معارضة " الصّبر والإقدام في الحرب " من كتاب " الفريدة في الحروب ومدار أمرها " قائلا: " ومن أحسن المحدثين تشبيها في الحرب، مسلم بن الوليد الأنصاري في قوله ليزيد بن مزيد: (من (من البسيط)

تَلْقَى المَنِيَّةَ فِي أمْثَالِ عُدَّتِهَا كالسَّيْلِ يَقْذِفُ جُلْمُودًا بِجُلْمُودِ

تَجُودُ بالنَّفْسِ إذْ ضَنَّ الجَوَادُ بِهَا وَ الجُودُ بالنَّفسِ أقْصَى غَايَةَ الجُودِ[1]

ليورد ابن عبد ربّه العديد من المعارضات الشّعرية قائلا في إحداها: (من مجزوء البسيط)

وَ حَوْمَةٍ غَادَرَتْ فُرْسَانَهَا فِي مَبْرَكٍ لِلحَرْبِ جَعْجَاعِ

مُسْتَلْحَمٍ بِالمَوْتِ مُسْتَشْعَرٍ مُفَرِّقٍ للشَّمْلِ جَمَّاعِ

وَ بَلْدَةٍ صَحْصَحَتْ مِنْهَا الرُّبَا لِفَيْلَقٍ كَالسَّيْلِ دَفَّاعِ[2]

و يعدّ مسلم بن الوليد " في طليعة من دفعوا الشّعراء العبّاسيين إلى التمسّك بالأسلوب الجزل المصقول، بل لعلنا لا نبالغ إذا قلنا إنه فعلا أوّل من دفع الشّعراء في هذا الاتجاه، فقد كان الشّعر العربي عند أبي نوّاس وأبي العتاهية على وشك أن يزايل هذا الأسلوب إلى الأسلوب الشعبي اليومي، فأمسك به مسلم دون هذه الغاية وردّه في قوّة إلى جزالته القديمة وجعلها مقوما أساسيا من مقوماته"[3].

و من أشهر معارضات ابن عبد ربّه لمسلم بن الوليد ما ورد في " رقة التشبيب " من كتاب " الزمردة الثانية في المواعظ والزّهد " حين يقول: " وممّا عارضت به صريع الغواني في قوله ":

(من الطويل)

(1) المصدر نفسه. مج 1. ج 1. ص 71. و ينظر:شرح ديوان صريع الغواني. ص 159، ص 164.

(2) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد.العقد الفريد. مج 1. ج 1. ص 74. و ينظر: ديوان ابن عبد ربّه. ص 106.

(3) ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي. ص 183.

أَدِيـــرَا عَليَّ الرَّاحَ لا تَـــشْرَبـــا قَبْلِـــي وَلا تَـــطـــلْـــبَا مِنْ عِنْدِ قاتِلَتِي ذَحْـــلِي
فـــيَا حَـــزَنِي أَنـــي أَموتُ صَبابَـــــــةً وَلَكِن عَلى مَنْ لا يَحِلُّ لَهُ قَتْـــــــــلِي
فَدَيْتُ الَّتِي صَدَّتْ وَقالَتْ لِتِرْبِهَـــــــا دَعيهِ، الثرَيَّا منهُ أَقرَبُ منْ وَصْـــــلِي[1]

فقلت على رويّه:

أَتَقْـــتُـــلُني ظُلمًا وَ تَجْحَدُني قَـــتَـــلْي وَ قَـــدْ قامَ مِنْ عَيْنَيْكَ لِي شاهِدَا عَدْلِ
أُطُلاّبَ ذَحْلِي لَيْسَ بِي غَيْرُ شَـــــادِنٍ بِعَيْنَيْهِ سِحرٌ فاطْـــلبُوا عِنْدَهُ ذَحْـــــلِي
أَغَارَ عَلَى قَـــلْـــبِي فَـــلَـــمَّا أَتَـــيْتُـــهُ أطـــالِبُهُ فِيهِ، أغارَ عَلى عَقَـــــــلِي
بِنـــفْـــسِي التي ضنَّتْ بِرَدِّ سَلامِـــــهَا وَلوْ سَأَلَتْ قَتلِي وَهبْتُ لَهَا قَـــتْـــلِي![2]

و هي معارضة شعرية يبلغ عدد أبياتها اثنا عشر بيتا، تدل على طول نفس الشّاعر، وطريقته في المعارضة التزام المعاني الأصلية ومحاولة عكسها أو الزّيادة فيها، وقد أخذ ابن عبد ربّه من مسلم فكرة القتل والأخذ بالثأر في الحب و بنى عليها نصّه، وإن كان مسلم قد مزج الغزل بالخمر في قصيدته، مع ملاحظة أنّ فلسفة مسلم بن الوليد في الحبّ كما يطرحها نصّه ليست من بنات أفكاره وإنما جاءت من منطلق تلك المدارس المختلفة التي امتلأت بها البيئة الأموية، فهو لم يكن بعيدا عن عمر بن أبي ربيعة الذي أخذ مشهدا غزليا منه رصده في صدر قصيدته تامّا فبدا قريبا منه جدّا في شعره ، ويمكن القول إنّ الغرض الشّعري هو الغزل وجاء خالصا في قصيدة ابن عبد ربّه بينما شاركه وصف الخمر الممتزج بالغزل عند مسلم، وكان لكل شاعر نهجه الخاص في صوره الشّعرية وأسلوبه الفني، كما يُلاحظ أنّ ثمّة تداخلا بين قوافي النصين وهذا يُعدّ أحد ملامح هذه المعارضة المشتركة بينهما، وفكرة القتل في الحبّ تعدّ قاسما مشتركا بين الشّاعرين ولا شك أنّ ابن عبد ربّه قد توسّع في الفكرة فصاغها صياغة رقيقة سهلة معتمدا فيها على كثير من تقنيات فنّ البديع كما هو الحال عند مسلم بن الوليد[3].

و يبدو أنّ ابن عبد ربّه قد تفوّق على مسلم في تصوير بخل الحبيبة حينما ردّه إلى حيائها ولهذا فلا عجب أن ينظر إلى هذا الهجر نظرة تتحقق من ورائها لذة تفوق لذة وصلها، وممّا يحسب

(1) المصدر السابق. مج 3. ج 6. ص ص 387، 388. و ينظر: شرح ديوان صريع الغواني. ص ص 33، 34.
(2) المصدر نفسه. مج 3. ج 6. ص ص. 387، 388 و ينظر: ديوان ابن عبد ربّه. ص ص 132، 133.
(3) ينظر: الشناوي، علي الغريب محمد. المعارضات في الشعر الأندلسي – القصيدة العباسية نموذجا. ص ص 52، 53.

لابن عبد ربّه تقديمه لنموذج نقدي للنص المعارض تجاوز به حدوده وتفوّق عليه[1].

و من ملامح الافتراق بين النصّين أنّ ابن عبد ربّه قد ختم نصّه بما لا نظير لـــه في الـــنص المعارَض فجعل الهوى عوضا مكافئا للموت، وقدرا اختاره بمحض إرادته وأنّ سبب قتله المحبوبة خاتما نصّه بما افتتحه به، فضلا على أنّ صور ابن عبد ربّه الشّعرية ابتعدت كلها عن الحسّية فافترق عـــن مسلم بن الوليد الذي كانت صوره المشكلة للوحة الغزل لديه أقرب إلى الحسّية، ومثـــال ذلـــك في معارضة ابن عبد ربّه (ضنت بردّ سلامها) وقوله: (صدّت حياء بوجهها) وهي صور كنائية ومثـــل الاستعارة قوله: (الجور أشهى من العدل) حيث صور الجور في صورة الشيء الذي يشتهى ممّا يؤكد سطوته، وتكمن عبقرية ابن عبد ربّه في مقدرته بفضل إتقانه لمادّة الشّعر إثارة التوتر الشّعري العاكس لرغبة الحبّ المستحيلة والمتناقضة، وممّا يُلاحظ في هذه المعارضة " دور الصّـــور البيانيـــة في تعزيـــز الإحساس بالتوتر التناقضي فالشّاعر يفتتح القصيدة بسؤال بياني استنكاري يعرض بعنف قسوة طبيعة الحبّ واستحالته"[2].

و لعل الرّأي الأقرب إلى الصّواب أنّ المعارضات الشّعرية لابن عبد ربّه مثال واضح على تأثر الشّعراء الأندلسيين بأعلام الاتجاه المحدث من المشارقة فجاءت فيها ومضات ونفحات من كل شاعر تَمثله في نصوصه الشّعرية، ولذا كان الشّعر العربي في الأندلس صورة مثلى للشّعر العبّاسي المحدث لأنه عاش معاصرا له متأثرا بما تأثر به ذلك الشّعر في المشرق، كما رأى فيه مثلا أعلى نظرا لكون أغلب العوامل المؤثرة فيهما واحدة، وهكذا كان ابن عبد ربّه يجهد نفسه في قراءة المنبع الصّـــافي للشّـــعر العربي المشرقي فيستشهد به ويعارضه ويضمنه شعره ويجاريه لدرجة المنافسة وإثبات الوجود، فهو بين محافظة وتقليد للقصائد العربية النموذجية من ناحية، وتجديد وذاتية يعبّر فيها عن شخصيته ورؤيته من ناحية أخرى، مطعما بذلك الطريقة المشرقية بنكهة أندلسية فازدوجت في شعره فنية الأدب المشرقية بملامح الجدّة الأندلسية،و ليس غريبا ظهور تأثيرات المشرق بوضوح في شعره فهو شاعر تتلمذ على يد فحول الشّعر العربي وتشرّب مذاهبهم واستقى من معانيهم وصورهم الشيء الكثير.

و الجدير بالذكر أنّ البحث اقتصر على أهمّ رواد شعراء المدرسة الحديثة التي تأثر باتجاههـــا ابن عبد ربّه تأثرا طبيعيا لم يطغ على شخصيته الأندلسية، فجاء منسجما ومتقاطعا معها في مواضـــع بعينها، والمحدثون أنفسهم لم يسلموا من التأثر بمن سبقهم كما أنّ تجديدهم لم يكن إلا في الإطـــار

(1) المرجع نفسه. ص 55.

(2) شهابي، إبراهيم يحي. " ابن عبد ربّه وشعره الغزلي ". ص 48.

الذي رُسم للشّعر العربي وفي ضوء الخصائص التي اشتمل عليها هذا الأخير، ولقد ظل أكثرهم يحتذي النماذج القديمة إضافة إلى مجاراة عصره الذي نشأ فيه[1]، وكذلك الشّاعر الأندلسي لم يختلف عن الشّاعر العبّاسي بل سار على سنن الشّعر العربي في المشرق مقلدا ومعارضا ومنافسا وهي ظاهرة طبيعية لشعراء لغتهم هي لغة المشارقة ودينهم هو دين المشارقة، والخلاصة أنّ الشّعر الأندلسي غير منفصل عن الشّعر في المشرق بل هو جزء منه، وامتداد طبيعي له[2].

و يستحسن القول إنّ البحث لا يمكنه الإلمام بذكر كل الشّعراء المحدثين الذين تأثر بهم ابن عبد ربّه في معارضاته الشّعرية من خلال العقد الفريد، فاقتصر على ذكر شعراء الطليعة الذين ترأسوا القائمة على سبيل التمثيل لا الحصر، وتجدر الإشارة إلى أنّ هناك شعراء محدثين آخرين ساهموا بشعرهم ونماذجهم في إبداع المعارضات الشّعرية التي أنتجها الشّاعر ومنهم محمود الورّاق والبحتري ودعبل الخزاعي وابن المعتز وأبو الشّيص والعتابي والرّياشي وغيرهم ولكن بنسبة أقل من الفئة الأولى المذكورة سابقا.

و اللافت للانتباه غياب تأثير شعر أبي الطيب المتنبي في معارضات العقد الفريد ولعل ذلك راجع إلى أنه " أضعف الشّعراء تأثيرا في البيئة الأندلسية في هذا العصر هو المتنبي، لشموخه في الطريقة الشّعرية وفي حكمته الفلسفية، ولذلك قلما نجد محاولات واضحة للحاق بها "[3]، هذا و لم يكن أبو الطيب المتنبي نفسه يجهل الأندلس وشعراءها فقد عرف بعضهم وأثنى عليهم لأنّ شهرتهم وصلت المشرق ومنهم ابن عبد ربّه – كما ذكر سابقا – وعلى الرّغم من اهتمام الأندلسيين بمعاني الشّعر واتساقها مع ألفاظها فقد كانوا يكرهون المعاني الفلسفية فيعاب على الشّاعر الإتيان بكلمة من كلام الأطباء أو بلفظ من ألفاظ الفلاسفة القدماء في شعره، ولا عجب إن وُجد شاعر أندلسي كصاحب العقد تتضح في شعره روح أبي نواس وصنعة أبي تمام وأناقة ابن المعتز وعناية البحتري بالبيان وذهنية ابن الرّومي في التحليل والاستقصاء والحجاج[4]، فهو ملمّ بعلم معاني الشّعر وطرائقه التي أفادها من المشارقة كغيره من الشّعراء الأندلسيين فكانت أذواقهم متقاربة إلى حدّ بعيد، حيث ساروا على سنن الشّعر العربي في المشرق منافسين ومعارضين ومضمّنين " إذ كانت الفكرة الأساسية عند من يريد أن

(1) ينظر: السهلي، إبراهيم بن موسى بن حاسر. أثر شعر المحدثين العباسيين في الشّعر الأندلسي. ص 436.

(2) المرجع نفسه. ص 126.

(3) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص 126.

(4) ينظر: هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص 199.

يكتب شعرا أن يكون على نمط الشعر عند المشارقة من القدماء أو العبّاسيين[1]، ولكن السّؤال الذي يتبادر إلى الذهن هو: ما هي موضوعات المعارضات الشّعرية الواردة في كتاب العقد الفريد؟

4- موضوعات معارضات ابن عبد ربّه للشّعراء المشارقة:

يستحسن القول بعد الاطلاع على جل المعارضات الشّعرية في العقد أنّ أهم قسمات المعارضات يمكن رصدها مبدئيا في عدّة أفكار هي: انتقاء الشّاعر معارضاته للكبار من قمم الشّعراء القدماء في عصور الازدهار، فلم يشغل بالمغمورين عبر مختلف العصور ولكنه آثر التوقف عند عيون القصائد وقمم المشهورين من المبدعين أكثر من غيرهم، ولعله أحسّ بضرب من التواؤم بين موقعه كقمّة ضمن شعراء عصره وبين قمم شعراء المشرق في العصور السّابقة له، إذ توقف عندها ونظم على منهاجها مناهزا بذلك قاماتهم الشّامخة، كما أنّ معارضاته لم تكتف بالوقوف عند عصر ما بعينه بقدر ما انتقى من كل عصور الشّعر الرّفيعة، وكأنما قصد إلى اختيار النماذج المشرقية التي تستحق تأمل إبداع شعرائها ليحذو حذوهم في معارضاته الشّعرية، ومن ثمّة كانت وقفاته التراثية من خلال أبي تمّام في القرن الثالث والبحتري وأبي العتاهية وبشّار بن برد ومسلم بن الوليد وغيرهم، وكأنه أراد أن يكشف عن وعيه بطبائع الحضارة العربية العريقة وشعرها العربي، متجاوزا بشعره العصر الواحد ليدخل من أبواب كل العصور، وكانت معارضاته جامعة بين كل هذه العصور وهكذا كشفت – في ثراء متميّز – عن بيئات مختلفة موزّعة بين شرق وغرب، كما صدرت عن تجارب متباينة بين فكر ووجدان وشعور فكان لها ولشاعرها جمال التنوّع الذي لم يحصر المعارضة الشّعرية عند مسار نمطي مكرّر ممّا قد يدعو إلى الملل أو الضيق أو الضّجر، ويبقى اختياره لشعراء العصر العبّاسي المحدثين أقرب إلى نفسه من العصور المتقدّمة كالجاهلي مثلا، وكأنما انضبطت لديه حركة المعارضة من خلال تقارب التجارب والبيئات والعصور فكان شاعر الحضارة وكذلك كانوا هم بمقاييس عصورهم، ومع هذا فهو لم يبخس شعراء العصور السّابقة للعصر العبّاسي حقهم بل أشار إشارات متكرّرة إلى فحولهم واعتمد نماذج شعرية عديدة لهم، ويبدو أنّ إطار المعارضة الشّعرية لديه لم يتمحور في مساق بعد واحد من حيث مصدرها وطبيعة معالجتها بل تنوّعت قياساتها فكانت مجموعة أوعية فنية لا مجرّد وعاء واحد يصبّ الشّاعر فيه حسّه التراثي ممزوجا بقدراته وملكاته الشّعرية في آن واحد.

و يكشف منطق الشّاعر المعارض من خلاله معارضاته الشّعرية عن إعجاب المتأخر بالمتقدّم فكانت معارضاته تدل على استمرارية التواصل التراثي من هذا المنظور، وهذا ما فتح أمامه مجال

(1) ضيف، شوقي. الفن ومذاهبه في الشّعر العربي. ص 417.

الإضافة والابتكار متجاوزا حدّ الجمود والنمطية والتقليد، ويلاحظ أيضا قفزاته غير المتوازنة في القصيدة التراثية من خلال منهجه الانتقائي والتذوقي لعينات شعرية وأبيات بعينها بغرض معارضتها فعلى سبيل التمثيل لا الحصر انتقاؤه لبيتين يحققان غايته التي قصد إليها وهي (أحسن تشبيه في الحرب عند المحدثين) فاختار البيت الرّابع والثلاثين والبيت التاسع والخمسين من قصيدة يبلغ عدد أبياتها إجمالا مائة بيت قيلت في مدح داود بن يزيد بن حاتم بن خالد بن المهلب لصريع الغواني دون غيرها من المقاطع واللوحات الأخرى[1] إضافة إلى انتقائه تجارب في النسيب والغزل لشعراء آخرين مفسحا لنفسه بعدها مجالات التعبير والتصوير والإضافة بشكل فني متميّز، ويمكن حصر أهمّ موضوعات المعارضات الشّعرية الواردة في العقد الفريد في أغراض شعرية محدّدة هي الوصف والغزل والإخوانيات والزّهد والحكمة والرّثاء وغيرها من الأغراض والموضوعات.

1- الوصف:

ضرب ابن عبد ربّه في معارضاته الشّعرية بسهم وافر من الوصف في كل أبواب الشّعر التي طرقها[2]، ويبدو أنّ شعر المعارضات في معظمه تقريبا عبارة عن صور وصفية لم يقف فيها الشّاعر عند حدود ما تناوله الشّعراء الذين سبقوه بل تعدّى ذلك إلى استحداث العديد من الصّور الوصفية الجديدة التي نبعت من بيئته الأندلسية، ولهذا استشهد أبو عبد الله محمد بن الكتاني الطبيب في كتابه " التشبيهات من أشعار أهل الأندلس " بشعر ابن عبد ربّه لأنّ له أشعارا وصفية أندلسية كثيرة، ذاكرا في كتابه شعرا لأكثر من تسعين شاعرا في القرن الثاني والثالث والرّابع وأوّل القرن الخامس وكان ترتيب ابن عبد ربّه الثالث من بين هؤلاء الشّعراء جميعا متفوّقا بذلك على شعراء الدّولة الأموية قاطبة من قبله ومن بعده، فأورد له نحو أربعين مقطوعة شعرية[3]، وهذا إن دل على شيء فهو يدل على قيمة ابن عبد ربّه الشّعرية ومكانته بين شعراء عصره في كتاب وحيد يمثل تلك الفترة التي عاش فيها الشّاعر أصدق تمثيل.

و ظهر الشّعر الوصفي في أكثر أغراض وموضوعات المعارضات الشّعرية الواردة في العقد وهذا ما يبيّنه الجدول الآتي:

---

(1) ينظر: ابن الوليد، مسلم. شرح ديوان صريع الغواني. ص 151.

(2) ينظر: جبور، جبرائيل. ابن عبد ربّه وعقده. ص 192.

(3) ينظر: ابن الكتاني الطبيب، أبو عبد الله محمد. كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس. تحقيق: عباس، إحسان. د ط. بيروت: دار الثقافة. 1966 م. ص 56، ص 62، ص 86.

الرقم	عنوان المعارضة الوصفية	الكتاب	الصّفحة	المجلد / الجزء
01	في صفة الحروب	كتاب الفريدة في الحروب و مدار أمرها	63	مج1 ج 1
	في الصّبر والإقدام	// // // // //	67	//
02	في الحرب.	// // // // //	93	//
03	صفة جياد الخيل	// // // // //	104	//
04	وصف السّلاح	// // // // //		
05	الشّيب	كتاب الياقوتة في العلم والأدب.	473	مج1 ج 2
06	الشّباب والصحة	// // // // //	476	//
07	الخضاب	// // // // //	478	//
08	صفة الدنيا	كتاب الزمردة في المواعظ والزّهد.	76	مج2 ج 3
09	وصف الموت	// // // // //	86	//
10	وصف القلم	كتاب المجتبة الثانية في التوقيعات والفصول والصدور وأخبار الكتبة.	416	مج2 ج 4
11	اختلاف الشّعراء في المعنى الواحد	الزمردة الثانية في المواعظ والزهد	354	مج3 ج 6
	وصف الغراب	// // // // //		//
	باب ما أدرك على الشعراء	// // // // //		مج3 ج 6
	الضفادع	// // // // //		//
	الثور	// // // // //	364	//
	السّيف	// // // // //		//

12	وصف المرأة	// // // // //		//
	سمة النوق	// // // // //		//
	صفة الفرس	// // // // //		//
	وصف الخمر	// // // // //		//
	البقرة	// // // // //		//
	وصف الأسد	// // // // //		//
13	وصف النحول	// // // // //	389	مج3 ج 6
14	وصف البين والتوديع	// // // // //	392	//
15	قولهم في الحمام	// // // // //	397	//
16	قولهم في الرّياض	// // // // // // // // // //	400	//
17	قولهم في العود	الياقوتة الثانية في علم الألحان و اختلاف الناس فيه.	48	مج4 ج 7
18	صفة الحسن	المرجانة الثانية في النساء وصفاهن.	76	مج4ج7
19	الهدايا	الزبرجدة الثانية في بيان طبائع الإنسان وسائر الحيوان.	186	//

و يستنتج من خلال الجدول السّابق أنّ ابن عبد ربّه قد تناول مواضيع شتى في مجال الوصف وكان وصفه يتناول مختلف مظاهر الطبيعة الصامتة والطبيعة الحيّة ومنها وصف الخمر وكؤوسها وجاءت قصائده في وصفها مستقلة بذاتها معارضا بها أبا نواس ومسلم بن الوليد، "إن اهتمام الأندلسيين بالوصف كان كبيرا، وعلى الرّغم من امتزاجه في أكثر الأغراض الشّعرية فقد استطاع الأندلسيون أن يتفننوا به ويمنحوه بعض الاستقلال "(1)، وقد مزج ابن عبد ربّه بين الخمر ووصف الطبيعة وبين الخمر والغزل في بعض شعره، كما وصف مجالس اللهو والشّراب، وأكثر الشّاعر من

(1) الركابي، جودت. في الأدب الأندلسي. ص 120.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

وصف الشّيب مفردا له قصائد كاملة فبلغت قصائده ومقطوعاته أكثر من عشرة نماذج في هذا الموضوع، ولذا يُعدّ من أكثر الشّعراء تناولا وتطرّقا له، والملاحظ كثرة تحسّره على أيّام الصّبا من خلال تذكره لأيّام لهوه وصفاء عيشه واصفا آثاره النفسية على حياته فيما بعد، ودنوّ أجله بعد شيبه وكبره قائلا: (من الوافر)

بَدَا وَضَحُ المَشِيبِ عَلَى عِذَارِي وَ هَلْ لَيْلٌ يَكُونُ بِلاَ نَهَارِ

شَرَيْتُ سَوَادَ ذَا بِبَيَاضِ هَذَا فَبَدَّلْتُ العِمَامَةَ بِالخِمَارِ

وَ ألْبَسَنِي النُّهَى ثَوْبًا جَدِيدًا وَ جَرَّدَنِي مِنَ الثَّوْبِ المُعَارِ

وَ مَا بِعْتُ الهَوَى بَيْعًا بِشَرْطٍ وَ لا اَسْتَثْنَيْتُ فِيهِ بِالخِيَارِ![1]

كما تناول ابن عبد ربّه وصف المعارك وخصّ معارضة الصبر والإقدام في الحرب بأحد عشر نموذجا من إنشائه، " ولا عجب في أن يكون لوصف المعارك نصيب وافر من الشّعر الأندلسي فإنّ الحروب بين المسلمين وأعدائهم الفرنجة لم تنقطع و لم تهدأ حرب إلا لتشنّ أخرى، لهذا حفلت مدائح الملوك والأمراء بذكر المعارك والجيوش..."[2]، وكثيرا ما سجّل صاحب العقد الوقائع الحربية شعرا واصفا أدواتها وآلاتها، ومن بديع نظمه في وصف الحرب قوله:

(من مجزوء البسيط)

وَ حَوْمَةٍ غَادَرَتْ فُرْسَانَهَا فِي مَبْرَكٍ لِلحَرْبِ جَعْجَاعِ

مُسْتَلْحَمٍ بِالمَوْتِ مُسْتَشْعَرٍ مُفَرِّقٍ للشَّمْلِ جَمَّاعِ[3]

وقد أفرد الشّاعر للوصف بابا خاصّا عند وصفه للرّياض والجنائن ذكر بعضه في العقد في باب " قولهم في الرّياض "، وهو في هذا الوصف متفوّق على الكثيرين من شعراء المشرق نظرا لتأثره بمناظر بلاد الأندلس المبهجة والمختلفة، فردّد ذكر جمالها ووصف بهيج منظرها بلفظ أنيق ومعنى رقيق كقوله: (من الطويل)

(1) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 1. ج 2. ص 474. و ينظر: الديوان. ص ص 78، 79.

(2) المرجع السابق. ص 120.

(3) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 1. ج 1. ص 74. و ينظر: الديوان. ص 106.

وَ مُوشِيَّةٍ يُهْدِي إلَـيْكَ نَـسِيمُـــهَا عَلَى مَفْرِقِ الأرْوَاحِ مِسْكًـا وعَنْـبَـرَا
سَدَاوَتُـهَا مِنْ نَاصِعِ اللـَّوْنِ أبْيَـــضٍ وَ لُـحْمَتُـهَا مِنْ فَاقِعِ اللـَّوْنِ أصْفَـرَا
تُـلاحِظُ لَـحْظًـا مِنْ عُيُونٍ كَأنَّـهَا فصُوصٌ مِنَ اليَاقوتِ كلَّمْـنَ جَوْهَرَا[1]

كما وصف كل ما يتعلق بهذه الرّياض من قطف للورود والرّياحين ووصف بعض الحيوانات كالأسد والحمام والكلاب والخيول والجياد، ووصف الصّبح والقلم والعـود والسّـلاح وغيرهـا استمدّها من واقع بيئته، ولعل الوصف هو السّمة المميّزة لأشعار المعارضات في العقد على اختلاف أغراضها، وينطبق عليه قول ابن رشيق المسيلي القيرواني: "الشّعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه... وأحسن الوصف ما نُعت به الشّيء حتى يكاد يمثله عيانا للسّامع"[2]، وبناء على ما سبق ذكره يبدو أنّ ابن عبد ربّه قد جدّد في بعض معانيه الوصفية من خلال موضوع الشّيب وشعر الطبيعة كما قلد بعض المعاني الواردة عند السّابقين في أشعاره الوصفية.

2- الغزل:

أكثرُ شعر المعارضات يدور على الغزل، ويبدو أنّ التقريظ الذي ناله ابن عبد ربّه من القدماء إنما كان لشعره الغزلي ولا سيما الأبيات التي أعجب بها المتنبي كما ذكر سابقا[3]، وقد كان الغـزل ينساب على شفاه الشّعراء ويدعو إليه كل ما في الأندلس من طبيعة جميلة وحياة حضـرية ناعمـة ومجالس أنس ورخاء وخمر وغناء[4] ولهذا كانت بيئة قرطبة مرتعا خصبا لشعراء الغزل الأندلسـيين ولقد بلغت المقطوعات الغزلية عند ابن عبد ربّه ما يزيد على الثمانين مقطوعة، وكانت الغاية تعليمية من أرجوزته العروضية التي تعتمد على التضمين والمعارضة الشّعرية الغزلية للبيت المضمّن، فضلا على أنّ الغزل هو المادة الوحيدة لشعر الغناء المؤثر على الناس أكثر من الأغراض الشّعرية الأخرى، وقـد نظم ابن عبد ربّه مقطوعات وخصّص قصائد لغرض الغزل الخالص كما ورد في معارضته لمسلم بن الوليد وفي قصيدة أخرى يقول فيها من خلال باب " قولهم في رقة التشبيب "من كتاب "الزمـردة الثانية في المواعظ والزهد": "ومن قولنا في رقة التشبيب والشّعر المطبوع الذي ليس بدون ما تقـدّم ذكره " : (من الطويل)

(1) المصدر نفسه. مج 3 . ج 6. ص 403. و ينظر الديوان. ص 69.
(2) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ج 2. ص 294.
(3) ينظر: ابن خاقان، أبو نصر الفتح بن محمد بن عبيد الله. مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس. ص 273.
(4) ينظر: الركابي، جودت. في الأدب الأندلسي. ص 121.

صَحَا القَلبُ إلاّ خَطْرَةً تَبْعَثُ الأسَى لَهَا زَفْرَةٌ مَوْصُولَةٌ بِحَنِينِ
بَلَى رُبَّمَا حَلَّتْ عُرَى عَزَمَاتِهِ سَوَالِف آرَامٍ وَ أعْيُنُ عِينِ
لَوَاقِطُ حَبَّاتِ القُلُوبِ إذَا رَنَتْ بِسِحْرِ عُيُونٍ و انْكِسَارِ جُفُونِ[1]

و هي معارضة شعرية تتألف من اثني عشر بيتا شعريّا، واللافت للانتباه ذلك التقديم الذي سبق القصيدة، ممّا يؤكد حرص الشّاعر على التجديد في المعاني لمواكبة الحركة الشّعرية التجديدية في المشرق، فيسبغ شخصيته ويغيّر مادّة فنه ليثبت وجوده كشاعر أندلسي، والجدير بالذكر انشغال ابن عبد ربّه بموضوع الغزل في العقد ولا سيما في باب " رقة التشبيب " إذ أورد سبعة نماذج من إنشائه الشّعري بعد أن تمثل شعر العبّاس بن الأحنف وبشار بن برد وجميل بن معمر وعمر بن أبي ربيعة ومسلم بن الوليد ومجنون بني عامر وخالد الكاتب وأبو العتاهية، وقال عن بعضها إنها من الشّعر المطبوع الذي يجري مع النفس رقة ويؤدي عن الضمير إبانة، ثم ذكر في آخر هذا الباب أشعارا له صدّرها بفخره وإعجابه بشعره، " ويظهر من هذه الأشعار معان جديدة ليست حقا دون ما نقل لهؤلاء الشّعراء "[2] ومنها القصيدة السّابقة، ولعل شعره الغزلي يمثل الفنّ الأندلسي بوجه عام من حيث تفوق شعرائه بالوصف والخيال والرقة والعذوبة وعدم تحميلهم إياه أكثر ممّا يطيق من المعاني مع عاطفة قوية صادقة[3].

و لقد ذهب ابن عبد ربّه في غزله مذهب الشّعراء الأوائل فذكر معانيهم الغزلية التقليدية كذكر الأطلال والوقوف عليها ووصف المحب ورحيله لحظات الوداع كقوله في معارضة التوديع من كتاب " الزمردة الثانية في المواعظ والزّهد ": (من الرمل)

هَيَّجَ البَيْنُ دَوَاعِي سَقَمِي وَكَسَا جِسْمِيَ ثَوْبَ الألَمِ
أَيُّهَا البَيْنُ أقِلْنِي مَرَّةً فَإذَا عُدْتُ فَقَدْ حَلَّ دَمِي
يَا خَلِيَّ الرَّوْعِ نَمْ فِي غِبْطَةٍ إنَّ مَنْ فَارَقْتُهُ لَمْ يَنَمِ
وَ لَقَدْ هَاجَ لِقَلْبِي سَقَمًا ذِكْرُ مَنْ لَوْ شَاءَ دَاوَى سَقَمِي[4]

(1) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 3. ج 6. ص 378. و ينظر: الديوان. ص 164.
(2) جبور، جبرائيل. ابن عبد ربّه وعقده. ص 183.
(3) جبور، جبرائيل. ابن عبد ربه وعقده. ص 187.
(4) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 3. ج 6. ص 396. و ينظر: الديوان. ص 159.

كما عارض ابن عبد ربّه شعر القدماء في هذا الموضوع بثلاثة نماذج شعرية من إبداعه والملاحظ أنه لا يصرّح باسم المتغزّل بها في شعره وغالبا ما يخاطبها بصيغة المذكر، كما يلجأ إلى الصور المادية التقليدية ليصف جمالها الذي لا مثيل له[1]، " فالمحب ذليل والمعشوقة لا ترحم، ومن هنا نشأ عندهم ما يسمّى بالحب المعذب الذي تفنن الشعراء في وصفه فرحين بالتذلل للحبيب والخضوع له، وقلما حدثنا الشّاعر عن أفراح الغرام فهو إذا في ألم دائم "[2]، ويغلب على غزل ابن عبد ربّه في معارضاته الشّعرية الاتجاه الحسّي الذي لا يصل به إلى حدّ المجون كقوله مثلا: (من الطويل)

جَمَالٌ يَفُوتُ الوَهْمَ فِي غَايَةِ الفِكْرِ وَ طَرْفٌ إذَا مَا فَاهَ يَنْطِقُ بالسِّحْرِ

وَ وَجْهٌ أعَارَ البَدْرَ حُلَّةَ حَاسِدٍ فَمِنهُ الذِي يَسْوَدُّ فِي صَفحَةِ البَدْرِ[3]

و يُستنتج من خلال شعره الغزلي اعتماده على المعاني الغزلية للشّعراء العبّاسيين أمثال بشّار وأبي نواس ومسلم بن الوليد مع مسحة حزينة تسود نماذجه الشّعرية وتتلوّن بها معظم معارضاته بين صدود ومفارقة ووداع، " ولعل أجمل ما في الغزل الأندلسي هو هذه النغمة المحزنة التي يبكي فيها الشّاعر أيام سعادته، بالقرب من الحبيب ويحنّ إلى أيّامه الآفلة التي قضى الدّهر أن تكون ذكرى لحبّ مقيم "[4]، وترد أحيانا صوره الغزلية شبيهة بمعركة يصفها فتتداخل الوسائل والأدوات بين هذه وتلك فالجفون سيوف والألحاظ سهام تسفك دم المحبّ ومن يقترب منه كقوله: (من الكامل)

مَنْ لِي بِأجْرَدَ مَا يُبِينُ لِسَانُهُ خَجَلاً وَ سَيْفُ جُفُونِهِ مَا يَقْطَعُ!

مَنَعَ الكَلَامَ سِوَى إشَارَةِ مُقْلَةٍ فَبِهَا يُكَلِّمُنِي وَ عَنْهَا يَسْمَعُ![5]

و لم يكن غزل ابن عبد ربّه في معارضاته حسّيا فقط بل تحدث عن جانب معنوي فيه ذاكرا معاني الصدّ والهجر والوصل والدّلال والحياء ولكن أغلب الظنّ أنّ غزله الحسّي فاق غزله المعنوي مستحدثا أحيانا صورا غزلية جديدة لطالما أعجب بها شعراء المشرق، وبناء على ما سبق ذكره يمكن القول إنّ غرض الغزل هو الغالب على أغراضه الشّعرية، فقد كان يُعنى به في مقدّمات بعض قصائده المطوّلة وفي مقطوعات كثيرة بعضها مصنوع، خصوصا تلك القطع التي بناها كتكملة لأمثلة العروض

(1) ينظر: شهابي، إبراهيم يحي. " ابن عبد ربّه وشعره الغزلي ". ص 46.

(2) الركابي، جودت. في الأدب الأندلسي. ص 121.

(3) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 3. ج 6. ص 389. و ينظر: الديوان. ص 69.

(4) الركابي ،جودت .في الأدب الأندلسي . ص 122.

(5)ابن عبد ربه، شهاب الدين أحمد بن محمد .العقد الفريد.مج3.ج6.ص389 . و ينظر: الديوان. ص 108.

في أرجوزته العروضية [1]، ولعل هذا التكلف الذي صبغ به شعره الغزلي مردّه " لغاية علمية لا تعبّر عن عقيدة صادقة أو عاطفة صحيحة "[2]، غير أنه كان في طبيعته – فيما يظهر – وفي بيئته الخاصة ومحيطه العام ما جعله يختلف عن شعراء المشرق من نواح كثيرة في معارضاته الشّعرية الغزلية، فوفق في بعض مقطوعاته الغزلية[3] إذ كانت عاطفته قوية عنيفة ومعانيه سائغة محبّبة للنفس تجعل القارئ لا يكاد يفرغ من قراءة شعره الغزلي إلا وقد أحسّ بالإعجاب وشعر ببراعة الشّاعر في التعبير عن شعوره وعواطفه[4]، و" أكثر شعر ابن عبد ربّه وأجمله في الوصف والغزل "[5]، وممّا لا شك فيه أنّ صاحب العقد وغيره من شعراء الأندلس قد حذوا حذو شعراء بغداد في التغني بالحب العذري في بداية أمرهم، ثمّ تغيّرت الأحوال وتبدّلت وأصبح شعر العراق ينحو منحى حسّيا في أغلبه لينتقل تأثير الغزل الحسّي إلى الأندلس أيضا، فالأدب الأندلسي شأنه شأن أيّ أدب يمتّ للأدب العربي بصلة لأنه جزء من الأدب العربي العام ومتأثر بالأدب المشرقي تأثرا عميقا[6]، ويبرز أثر المحدثين في غرض الغزل في مقدّمات القصائد وهو جانب لم يستطيعوا التخلص منه، وتبعهم في ذلك الأندلسيون عندما اهتموا ببداية القصيدة على نسق عمود الشّعر العربي[7].

3- الإخوانيات:

نظم ابن عبد ربّه العديد من المعارضات الشّعرية التي يجاوب ويردّ من خلالها على إخوانه وأصدقائه في مجال الإهداء والاستهداء والأدب في العيادة والتحبّب إلى الناس والاعتذار لهم، وهي كلها مقطوعات شعرية لا تتعدّى الواحدة منها أربعة أبيات باستثناء معارضته الشّعرية في باب " الأدب في العيادة " التي أورد فيها ثلاثة نماذج من بينها مقطوعة من ستة أبيات نظمها معاودا أحد أصدقائه لمرض أصابه فأخذ يخفف عنه قائلا: (من البسيط)

لاَ غَرْوَ إنْ نَـالَ مِنكَ السَّقَمُ و الضَّرَرُ قَدْ تُكسَفُ الشَّمْسُ لا بَلْ يُخْسَفُ القمَرُ

يَـا غُرَّةَ القَـمَرِ الـذاوِي غَضَارَتُـهَا فِدًى لِنُورِكَ مِنِّي السَّمْعُ وَ البَصَـرُ

(1) ينظر: الداية، محمد رضوان. في الأدب الأندلسي. ص 305.

(2) جبور، جبرائيل. ابن عبد ربّه وعقده. ص 180.

(3) المرجع نفسه. ص 183، ص 186.

(4) المرجع نفسه. ص ص 188، 189.

(5) الزيات، أحمد حسن. تاريخ الأدب العربي. ط 2. القاهرة: دار نهضة مصر للنشر والطبع. د ت. ص 322.

(6) ينظر: السهلي، إبراهيم بن موسى بن حاسر. أثر شعر المحدثين العباسيين في الشعر الأندلسي. 228.

(7) ينظر: السهلي ،إبراهيم بن موسى بن حاسر .أثر شعر المحدثين العباسيين في الشعر الأندلسي . ص 230.

إنْ يُمْــسِ جِسْمُكَ مَدْعُوكــًا بِصَالِيَةٍ فَهَكَذَا يُوعَــكُ الضِّرْغَامَةُ الهَصِــرُ[1]

و في معارضة " التحبّب إلى الناس " من كتاب " الياقوتة في العلم والأدب " ذكر ابن عبــد ربّه نموذجان شعريان يقول في أحدهما: (من الكامل)

وَجْــهٌ عَلَيْهِ مِنَ الحَيَــاءِ سَكِينَــةٌ وَمَحَبَّــةٌ تَــجْرِي مَــعَ الأنــفَــاسِ

وإِذا أَحَبَّ اللهُ يَومــًا عَبْــدَهُ أَلــقَى عَليــْــهِ مَحَبَّــةً لِلنــَّــاسِ[2]

و أهدي ابن عبد ربّه سلة عنب فقال في باب " الهدايا ": " ومن قولنا في هذا المعنى، وقــد أهديت سلة عنب ومعها": (من البسيط)

أهْدِيــتُ بِيضًا وَسُــودًا فِي تَــلَــوُّنِهَا كــَأَنَّــهَا مِنْ بَنَاتِ الرُّومِ وَ الحَبَــشِ

عَذرَاءُ تُؤْكلُ أحْيَانــًا وَ تــُشْرَبُ أحْــ ــيَانًا فَتعْصِمُ مِنْ جُوعٍ وَ مِنْ عَطَشِ[3]

4- الزّهد والحكمة:

نظم ابن عبد ربّه معارضات شعرية في الزّهد حين تقدّمت به العمر، " وهو لم يفعل ذلــك ندما على ذنوب تورّط في اقترافها في غمرة شبابه، فقد كان الرّجل طوال عمــره صــاحب عفــة وتصوّن، وإنما قال في الزهد نسكا وطبيعة "[4]، علما بأنّ هذا الشّعر قد ولد في أحضان الثورة على الحكم الربضي إذ كان الأتقياء ينظمون أشعار الزّهد ويتغنون بها ليلا ويضمّنونها التعريض به، ثم أخذ هذا الشّعر يقوى كردّ على الحياة اللاهية في الحواضر والمدن وانقيادا لداعي التقوى في النفس أيّــام الشيخوخة كما في ممحّصات ابن عبد ربّه[5]، وقد جاءت هذه الممحّصات عبارة عن أشعار زهدية تفيض توبة ورجوعا إلى الله وإنابة له، فذمّ الشّاعر الدّنيا وذكر الموت، فبدت فيها عاطفــة الشّــيخ النادم الدّاعي إلى التوبة النصوح الخالصة إذ يقول في معارضته التي تحمل عنوان " قولهم في التوبــة " من كتاب "الزمردة في المواعظ والزّهد ": " ومن قولنا في هذا المعنى ": (من السريع)

يَــا وَيْلتــا مِــنْ مَوْقِــفٍ مَــا بِــهِ أخْــوَفُ مِــنْ أنْ يَعْــدِلَ الحَــاكِمُ

(1) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 1. ج 2. ص 429. و ينظر: الديوان. ص 71.

(2) المصدر نفسه .مج 1. ج 2. ص 348. و ينظر: الديوان ص 93.

(3) المصدر نفسه. مج 4. ج 7. ص 189. و ينظر: الديوان. ص 96.

(4) الشكعة، مصطفى. مناهج التأليف عند العلماء العرب – قسم الأدب. ص 298.

(5) ينظر: عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي - عصر سيادة قرطبة. ص 116.

أَبَـــــــــارِزُ اللهَ بِعِصْـــــــــيَانِهِ! وَ لَـــيْسَ لِـــي مِـــنْ دُونِـــهِ رَاحِـــمُ

يـــا رَبِّ غفرَانَـــكَ عَـــنْ مَـــذْنبٍ أَسْـــــرَفَ إلاّ أنـــــهُ نـــــادِمُ[1]

و يقول أيضا في باب " المبادرة بالعمل الصّالح": "و من قولنا في هذا المعنى " (من البسيط)

بَـــادِرْ إلى التوْبَـــةِ الخَلصَـــاءِ مُبْتَـــدِئا وَ المَوْتُ وَيْحَكَ لَمْ يَمْدُدْ إلَيْـــكَ يَـــدَا

وَ ارْقبْ مِنَ اللهِ وَعْـــدًا لَـــيْسَ يُخلِفُـــهُ لا بُدَّ للهِ مِـــنْ إنجَـــازِ مَـــا وَعَـــدَا[2]

و لا يمكن لهذه التوبة أن تكون خالصة إلا بهجرة الإنسان للدّنيا والزّهد في ملـــذاتها فهـــي كأحلام النائم ولذتها فانية، إذ يقول في باب " صفة الدّنيا " مبينا أنّ الدّهر لا تدوم لذائذه بل تنقلب دوما إلى مصائب:" ومن قولنا في وصف الدّنيا ": (من الطويل)

ألا إنَمَـــا الـــدُّنيَا نضَـــارَةُ أيْكَـــةٍ إذا اخْضَرَّ مِنهَا جَانِـــبٌ جَـــفَّ جَانِـــبُ

هِيَ الـــدَّارُ مَـــا الآمَـــالُ إلاّ فَجـــائِعٌ عَلَيْهَـــا وَلا اللَّـــذاتُ إلاّ مَصَـــائِبُ

فكمْ سَخِنتْ بِـــالأمْسِ عَـــيْنٌ قريـــرَةٌ وَقرَّتْ عُيُـــونٌ دَمعُهَـــا اليَـــوْمَ سَـــاكِبُ

فلا تكتحِـــلْ عَيْنَـــاكَ فِيهَـــا بِعَبْـــرَةٍ عَلى ذَاهِـــبٍ مِنـــهَا فإنَـــكَ ذاهِـــبُ![3]

فعلى الإنسان أن يتذكر موقف الموت وأن يزهد في الملذات فيبتعد عن عرض الدّنيا لأنه زائل لا محالة ولذلك يقول في باب " النهي عن خدمة السّلطان وإتيان الملوك ": (من الطويل)

تجَنبْ لِبَاسَ الخَـــزِّ إنْ كنْـــتَ عَـــاقِلا وَ لا تخْتَـــتِمْ يومًـــا بِفَـــصِّ زَبَرْجَـــدِ

وَ لا تتغَلَـــــلْ بِـــــالغَوالي تَعَطُـــــرًا وَتَسْـــحَبَ أَذيَـــالَ المُـــلاءِ المُعَضَّـــدِ

ولا تتبَخْتَـــرْ صَـــيِّتَ النَّعـــلِ زاهِيـــاً ولا تتصَـــدَّرْ في الفِـــرَاشِ المُمَهَّـــدِ

وكُنْ هَمَلاً في النَّـــاسِ أَغْبَـــرَ شَـــاعِثاً تَرُوحُ وَتَغْـــدُو فِـــي إزارٍ وَبُرْجُـــدِ [4]

(1) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 2. ج 3. ص ص 83، 84. وينظر: الديوان. ص 160.

(2) المصدر نفسه. مج 2. ج 3. ص 85. وينظر: الديوان. ص 50.

(3) ابن عبد ربه ،شهاب الدين أحمد بن محمد.العقد الفريد. مج 2. ج 3. ص 79. وينظر: الديوان. ص ص 21، 22.

(4) المصدر نفسه. مج 2. ج 3. ص 97. وينظر: الديوان. ص 48.

و شعره في الزّهد في نظر بعض النقاد كان أكثر تكلفا لا سيما في ممحّصاته " ويظهر التكلف في شعره في الزّهد، عندما يعمد إلى كلام بعض الذين سبقوه من الأئمة أو الفقهاء فينظمه شعرا "[1] ومثال ذلك قوله في باب " القناعة " من كتاب " الزمردة في المواعظ والزّهد ": " وقال الحسن: ابن آدم! لست بسابق أجلك، ولا ببالغ أملك، ولا مغلوب على رزق، ولا بمرزوق ما ليس لك، فعلام تقتل نفسك؟ "

قال ابن عبد ربّه:" قد أخذت هذا المعنى فنظمته في شعري فقلت ": (من مجزوء الرجز)

لَسْتُ بِقَاضٍ أمَلِي وَلا بِعَادٍّ أجَلِي

وَ لا بِمَغْلُوبٍ عَلَى الرِّزْ قِ الذِي قُدِّرَ لِي

وَ لا بِمُعْطًى رِزْقَ غَيْ ي بِالشَّقَا وَ العَمَلِ

فَلَيْتَ شِعْرِي مَا الذِي أدْخَلَنِي فِي شُغْلِي[2]

و ما أكثر ما يستشهد ابن عبد ربّه بأشعار أبي العتاهية في معارضاته الزّهدية " و لم يكن كل شعر ابن عبد ربّه في الزّهد متكلفا. بل كان منه ما يمثل عاطفة رجل تائب نادم "[3]، ولعل الرّأي الأقرب إلى الصّواب أنّ الزّهد في شعر صاحب العقد على صدقه وعمقه ليس مجرّد أبيات أو مقطوعات قالها معبّرا عن هموم شيخوخته واسترخاص دنياه، وإنما تميّز الشّاعر بمذهب فريد في هذا الضّرب من الشّعر فأنشأ العديد من الممحّصات، ممحّصا شعر شبابه بنقض كل قطعة غزلية قالها في صباه بقطعة أخرى من بحرها وقافيتها في المواعظ وهو مذهب لم يُسبق إليه على تلك الصّورة – فيما يُعلم –[4].

أمّا شعر الحكمة فقد تخللت المعارضات الشّعرية نماذج عديدة منه، وقد يلجأ الشّاعر إلى نظم معنى الحكمة بعد ذكرها نظرا لتعدّد مصادرها ومنابع الأخذ آنذاك، ومنها قوله في باب " الترغيب في حسن الثناء واصطناع المعروف " من كتاب " الزبرجدة في الأجواد والأصفاد ": " وقالوا: الأيام مزارع، فما زرعت فيها حصدته " ومن قولنا في هذا المعنى وغيره من مكارم الأخلاق: (من مجزوء الكامل)

(1) جبور، جبرائيل. ابن عبد ربّه وعقده. ص 177.

(2) المصدر السابق .مج 2. ج 3. ص 100. و ينظر: الديوان. ص ص 144، 145.

(3) جبور، جبرائيل. ابن عبد ربّه وعقده. ص 178.

(4) ينظر: الشكعة، مصطفى. مناهج التأليف عند العلماء العرب – قسم الأدب. ص 299.

يـــا مَـــنْ تـــَجَلـــَّـــدَ لِلزَّمَـــــــا نِ أمَـــا زَمَانـــُـــكَ مِنـــْكَ أجْلـــَـــدْ
سَلـــِّـــطْ نُهَاكَ عَلـــَى هَـــــــــوَا كَ وَ عُـــدَّ يَوْمَكَ لَيْسَ مِـــنْ غـــَـــــدْ
إنَّ الـــحَـــيَـــــــاةَ مَـــــزَارِعٌ فـــَازْرَعْ بـــِهَا مَا شِئـــْتَ تـــَحْصُـــدْ
وَ النـــَّاسُ لا يَـــبْـــقـــَى سِـــوَى آثـــَـــارِهِمْ وَ العَيْـــنُ تـــُفـــْـقـــَـــدْ
أوَ مَا سَـــمِـــعْتَ بـــِمَنْ مَضَـــــــى هـــَـــذَا يُـــذَمُّ وَ ذَاكَ يُـــحْـــمَـــدْ
المَـــــالُ إنْ أصْـــلـــَحْـــتـــَـــــهُ يصْلـــُحْ وَ إنْ أفـــْسَدْتَ يَفـــْسُـــدْ[1]

و لم ينصرف الأندلسيون إلى حياة التأمّل فبدت حكمتهم ساذجة بعيدة عن العمق وكذلك الفلسفة لم تنتشر في تلك الرّبوع منذ دخول العرب إليها بل تأخر ظهور الفلاسفة إلى أواخر القرن الخامس في عصر المرابطين والموحّدين، إذ كان هذا العصر عصر نهضة في الفلسفة والتأليف، ويبـــدو " سبب تأخر نهضة الفلسفة في الأندلس، واقتصارها على فئة محدودة من المختصين ما كان للفقهاء من سلطان على ملوك الأندلس فإنهم ضيقوا حرية التفكير، وكفروا كل متفلســف وأفتـــوا بنفيـــه وإحراق كتبه..."[2]، ومن المسلمات القول إنّ " ابن عبد ربّه كان غزير الشّعر، متنوّع الموضوعات وقد عاش الرجل قرابة ثمانين سنة، شرّقت فيها شهرته وغرّبت..."[3] ولذلك تنوّعت موضـــوعات معارضاته الشّعرية ومنها الرّثاء.

5- الرّثاء:

نصادف الرثاء في كتاب " الدرّة في النوادب والتعازي والمراثي " في باب " من رثى ولده " وهو رثاء قليل مقصور على ولديه، صادق العاطفة لأنّ دافعه هو الحزن الـــذي حـــرّك أحاسيســـه الشّعرية بعد فقدانه لاثنين من أبنائه، أحدهما طفل يافع والآخر توفي صبيّا بعد أن نال حظه من العلم والمعرفة، فمن قوله في ولده: (من الكامل)

بَلِيَـــتْ عِظامُـــكَ والأسَـــى يَتجَـــدَّدُ وَ الصَّـــبْرُ يَنفـــدُ والبُكـــا لا يَنفـــدُ
يَـــا غَائِبًـــا لا يُرْتَجَـــى لِإيابِـــهِ وَلِقَائِـــهِ دُونَ القِيَامَـــةِ مَوْعِـــدُ

(1) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 1. ج 1. ص 130. و ينظر: الديوان. ص ص 59، 60.
(2) الركابي، جودت. في الأدب الأندلسي. ص 116.
(3) عناني، محمد زكريا. تاريخ الأدب الأندلسي. ص 77.

مَا كَـــانَ أَحْسَـــنَ مُلحَـــداً ضُـــمِّنتهُ لوْ كَـــانَ ضَـــمَّ أَبَـــاكَ ذَاكَ المُلحِـــدُ

بِاليَـــأسِ أَسْـــلو عَنـــكَ لا بِتجلـــدِي هَيْهَاتَ! أَيْنَ مِـــنَ الحَـــزينِ تَجَلـــدُ![1]

و هكذا تنحصر معارضاته الشّعرية الرّثائية في أهله وذويه، وبالأخص تتناول بنيه وأغلبـــها داليات تعكس نفسه الحسّاسة المتألمة والحزينة، وها هو يراه ميتا أمامه ثاويا في قبره فتتقطـــع كبـــده وتذوب حشاه ويكاد يموت كمدا عليه إذ يقول: (من المنسرح)

وَا كَـــبِدَا قَـــدْ قُـــطِّعَتْ كَـــبِـــدِي وَحَرَّقَـــتَـــهْا لَـــوَاعِجُ الكَـــمَـــــدِ

مَا مَـــاتَ حَيٌّ لِمَيِّـــتٍ أَسَفـــــــا أَعْـــذَرُ مِنْ وَالِـــدٍ عَـــلـــَى وَلَـــــــدِ

يـــَا رَحْـــمَـــةَ اللهِ جَاوِري جَدَثـــًا دَفَنـــْتُ فِيهِ حُشاشَـــتِي بِيَـــــدِي

وَنَـــوِّرِي ظُلْـــمَةَ القـــُبُورِ عَلَـــى مَنْ لَـــمْ يَصِـــلْ ظُلْمُهُ إِلـــَى أَحَـــدِ[2]

و يبدو أنّ مراثيه خالية من ذكر الفضائل والمناقب للمرثي، إذ ركز التعبير عـــن أحاسيســـه الذاتية من حزن وتفجّع وألم وصبر، أمّا ابنه الأكبر فقد خلع عليه الكثير من الصّفات والفضائل ولا سيما صفاته العقلية التي أهّلته ليكون عالما، ولا يستطيع القارئ لهذه القصائد أن ينكر إعجابه بها في قوّة معانيها ومبانيها فهي أرق شعر له وأصدقه عاطفة وأقواه شعورا، عاطفته عنيفة صادقة كلها حبّ ورحمة وحنان وأمل[3]، وكانت محنة ابن عبد ربّه في ولديه أشبه بمحنة أبي ذؤيب الهـــذلي في أولاده ومحنة ابن الرّومي وكلاهما فقد أولاده واحدا تلو الآخر، فبكائيات صاحب العقد ولدها النكبة التي كشفت عن عاطفة أبوية جياشة ، ونفس حزينة أثرت فيها الموت وقلب مزّقته المحن، نتج عنها نغمة موسيقية حزينة نائحة وصدق وجداني فاضت به قريحته لأنه مكلوم الفؤاد ونائح مولـــه في وقـــت واحد[4]، والخلاصة أنّ رثاءه غرض آخر لاحق بالمديح حينا، مستقل عنه حينا آخر.

6- المدح:

توفر شعر المدح في العقد الفريد ولكن بغض النظر عن الأرجوزة التاريخية التي نُظمت لأجل التوثيق التاريخي لغزوات الخليفة عبد الرحمن الناصر (ت 350 هـــ) وهي " ليست من الشّـــعر في

(1) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 2. ج 3. ص 130. وينظر: الديوان. ص ص 57، 58.

(2) ابن عبد ربه ،شهاب الدين أحمد بن محمد . العقد الفريد.مج2.ج3.ص130. و ينظر: الديوان. ص ص .57،58 .

(3) ينظر: جبور، جبرائيل. ابن عبد ربّه وعقده. ص 189.

(4) ينظر: والي، فاضل فتحي محمد. الفتن والنكبات الخاصة وأثرها في الشّعر الأندلسي. ص ص 71، 72.

شيء، إنما هي تاريخ منظوم "[1]، والمتأمل في المعارضة الشّعرية المادحة يرى قوة في المعاني مع طلاوة ورقة تبعثها عاطفة صادقة في كثير من الأحيان[2]، وقد ورد المدح في معارضة " الهيبة " إذ يقول: " وها أنا أقول في الهيبة ": (من الكامل)

يَـــا مَنْ يُجَـــــرِّدُ مِـــنْ بَصِيرَتِـــهِ تَحْتَ الحَوَادِثِ صَارِمَ العَـــــــــزْمِ

رُعْتَ العَدُوَّ فَـــمَـــا مَـــثَـــلْـــتَ لَـــهُ إلاَّ تَـــفَـــزَّعَ مِنْكَ فِـــي الحُلْـــــــمِ!

أضْـــحَى لَـــكَ التَّـــدْبِيرُ مُطَـــــرِّدًا مِثْـــلَ اطِـــرَّادِ الفِعْلِ للاِسْـــــــــمِ

رَفَـــعَ الحَسُـــودُ إلَـــيْكَ نَـــاظِـــرَهُ فَـــرَآكَ مُطَـــلِّعًا مَـــعَ النَّـــجْـــمِ[3]

و ورد أيضا مدحه في معارضة " العطية قبل السؤال " من كتاب " الزبرجـــدة في الأجـــواد والأصفاد " إذ يقول مادحا أحدهم: (من الطويل)

كَـــرِيمٌ عَلَـــى العِلاتِ جَـــزْلٌ عَطَـــاؤُهُ يُنِيلُ وَ إنْ لَـــمْ يُعْتَـــمَدْ لِنـــــــوالِ

وَ مَا الجُودُ مَنْ يُعْطِي إذَا مَا سَأَلْـــتَـــهُ وَ لكِنَّ مَنْ يُعْطِي بِغَيْـــرِ سُـــــؤَالِ[4]

و كذلك قوله في معارضة " لطيف الاستمناح " مـــن كتـــاب " الزبرجـــدة في الأجـــواد والأصفاد": " ودخلت على أبي العباس القائد فأنشدته: (من الكامل)

اللهُ جَـــرَّدَ للنـــــدَى والبَـــــاسِ سَـــيفا فقلـــدَهُ أَبَـــا العَبَّـــاسِ

مَلِـــكٌ إذَا اسْـــتقبَلتَ غُـــرَّةَ وَجهِـــهِ قَبَضَ الرَّجَـــاءُ إلَيْـــكَ رُوحَ اليَـــاسِ!

وَجْـــهٌ عَلَيْـــهِ مِـــنَ الحَيَـــاءِ سَـــكِينةٌ وَمَحَبَّـــةٌ تَجْـــري مَـــعَ الأنفـــاسِ

وإذا أَحَـــبَّ اللهُ يومـــا عَبْـــدَهُ أَلقـــى عَلَيْـــهِ مَحَبَّـــةً لِلنـــاسِ[5]

و كان يشوب شعره في المدح أحيانا شيء من المبالغة شأن أكثر الشّعراء في عصره، وقـــد مدح الخليفة عبد الرحمن الناصر بأشعار كثيرة غير أنه يسكت عن ذكر أكثرها ويكتفـــي بتـــدوين

(1) المرجع السابق. ص 165.

(2) المرجع نفسه. ص 172.

(3) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 1. ج 1. ص 35. و ينظر: الديوان. ص 156..

(4) المصدر نفسه. مج 1. ج 1. ص 133. و ينظر: الديوان. ص 135.

(5) المصدر نفسه. مج 1. ج 1. ص 149. وينظر: الديوان. ص 93.

بعضها في عقده لشهرتها، ويغلب على أرجوزته " التكلف في المدح وضعف العاطفة والخيال والمعاني "[1]، وله غير الأرجوزة شعر "مدح في الخليفة الناصر وغيره يخالطه وصف دقيق للحرب "[2] ويُلاحظ أنّ الأطوار التي طرأت على قصيدة المدح في المشرق نجدها في الأندلس، وكان منهج ابن قتيبة في قصيدة المدح مسيطرا إلى حدّ كبير على قصائد الشّعر العربي حتى عند المحدثين أنفسهم بالرّغم من خروجهم على عمود الشّعر المعروف، واستمرّ هذا المنهج التقليدي مع شعراء الأندلس بل ربّما يكون الذوق الأندلسي أشدّ تمسّكا به لرفض الحكام الممدوحين الخروج عنه، فكانوا يسعون إلى إرضاء ممدوحيهم بالتزامه، وتبدو براعة شعراء الأندلس في المزج بين الرّثاء والمدح، وإن كانت براعتهم في المزج بين المدح ووصف الطبيعة لا يجاريهم فيها شعراء المشرق وخير من يمثل ذلك ابن عبد ربّه الأندلسي إذ يقول: (من الكامل)

رَفَعَ الحَسُودُ إليْكَ نَاظِرَهُ فَرَآكَ مُطلِعًا مَعَ النجْمِ[3]

و لم يقتصر ابن عبد ربّه في مديحه على خلفاء وأمراء دولة بني أميّة بل تعدّاهم إلى القوّاد وأمراء المناطق والوزراء والعلماء ومن غير البيت الأموي، وسادت في مدائحه المعاني التقليدية لقصيدة المدح في معظم نماذجه ولكن الشّاعر يتجافى أحيانا تلك المقدّمات الغزلية و الطللية ليدخل في موضوع المدح مباشرة[4]، كما أنّ " البطل عنده ليس بطلا أسطوريا كبطل الملاحم، وإنما بطله ذلك الإنسان المسلم الذي ينشر العدل ويملأ الأرض عدلا بعد أن ملئت جورا، ذلك البطل المسلم الذي يتمثل في شخصية الأمير عبد الرحمن الناصر "[5] ويبالغ أحيانا في تصويره إلى درجة يشبّهه فيها بالأنبياء والرّسل.

7- الهجاء:

لا يمكن بأيّ حال من الأحوال إغفال ذكر موضوع الهجاء في معارضات العقد الفريد الشّعرية، فقد عُرف ابن عبد ربّه بحبّ الهجاء وكان يرغب في الدّعابة والفكاهة فيه، ويتعرّض بالنقد للكثيرين في عقده، وذكر روايات مختلفة فيما عيب على الشّعراء وغيرهم ودوّن الكثير من الأشعار التي قيلت في هجاء الثقلاء والبخلاء، فصوّر المساوئ وتعرّض لأصحابها بشيء من الدّعابة والفكاهة

(1) جبور، جبرائيل. ابن عبد ربّه وعقده. ص 175.
(2) المرجع نفسه. ص 176.
(3) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 1. ج 1. ص 35. وينظر: الديوان. ص 156.
(4) ينظر: العباس، عمر السيد الطيب. شعر أحمد بن عبد ربه الأندلسي. ص 276.
(5) المرجع نفسه. ص 280.

حتى إذا سمع الهجو سامع استنكر السيئة واستظرف النكتة وضحك مع ناظمها، إذ يقول في معارضة " استنجاز المواعد " من كتاب " الزبرجدة في الأجواد والأصفاد ": " ومن قولنا في رجل كتب إليّ بعدّة في صحيفة ومطلني بها ": (من السريع)

صَحِيفَةٌ طَابَعُهَا اللُّومُ ... عُنْوَانُهَا بِالجَهْلِ مَخْتُومُ

يُهْدَى لَهَا وَ الخُلْفُ فِي طَيِّهَا ... وَ المَطَلُ وَ التَّسْوِيفُ وَ اللُّومُ

مَنْ وَجْهُهُ نَحْسٌ وَ مَنْ قُرْبُهُ ... رِجْسٌ وَ مَنْ عِرْفَانُهُ شُومُ!

لاَ تَهْتَضِمْ إنْ بِتَّ ضَيْفًا لَهُ ... فَخُبْزُهُ فِي الجَوْفِ هَاضُومُ

تَكْلِمُهُ الألْحَاظُ مِنْ رِقَّةٍ ... فَهُوَ بِلَحْظِ العَيْنِ مَكْلُومُ

لاَ تَأْتَدِمْ شَيْئًا عَلَى أكْلِهِ ... فَإنَّهُ بِالجُوعِ مَأدُومُ![1]

و في معارضة "الحجّاب" من كتاب " اللؤلؤة في السّلطان "يقول: "وقد قلت في ذلك": (من الطويل)

إذَا كنتَ تأتِي المَرْءَ تعْظِمُ حَقَّهُ ... وَ يَجْهَلُ مِنكَ الحَقَّ فَالهَجْرُ أَوْسَعُ

وَ فِي النَّاسِ أَبْدَالٌ وفِي الهَجْرِ رَاحَةٌ ... وَ فِي الناسِ عَمَّنْ لا يُوَاتِيكَ مَقنَعُ

و إنّ امْرِءًا يَرْضَى الهَوَانَ لِنفسِهِ ... حَرِيٌّ بِجَدْعِ الأنْفِ والأنْفُ أشْنَعُ[2]

و يقول أيضا في هجاء أحدهم: (من البسيط)

مَا بَالُ بَابِكَ مَحْرُوسًا بِبَوَّابِ ... يَحْمِيهِ مِنْ طَارِقٍ يَأتِي ومُنتَابِ

لا يَحْتَجِبْ وَجْهُكَ المَمْقوتُ عَنْ أحَدٍ ... فالمَقتُ يَحْجُبُهُ مِنْ غَيْرِ حُجَّابِ!

فَاعْزِلْ عَنِ البَابِ مَنْ قَدْ ظَلَّ يَحْجُبُهُ ... فإنَّ وَجْهَكَ طَلسَمٌ عَلَى البَابِ![3]

و قال يهجو بخيلا: (من السّريع)

لاَ يُفْطِرُ الصَّائِمُ مِنْ أكْلِهِ ... لَكِنَّهُ صَوْمٌ لِمَنْ أفْطَرَا

(1) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 1. ج 1. ص ص 140، 141. و ينظر: الديوان. ص ص 159، 160.

(2) المصدر نفسه. مج 1. ج 1. ص 55. وينظر: الديوان. ص 103.

(3) المصدر نفسه. مج 1. ج 1. ص 56. وينظر: الديوان. ص 24.

فِـــي وَجْهِهِ مِـــنْ لـــؤْمِـــهِ شَاهِـــدٌ يَكـــْفِي بـــهِ الشَّـــاهِـــدُ أنْ يُخـــْبـــرَا
لـــَمْ يَعْرِفِ المَعْـــرُوفَ أفـــْعَـــالـــُهُ قَطُّ كَمَا لـــَمْ يُنـــْكِـــرِ المُنـــْكـــَرَا[1]

و كان يخلط هجاءه في بعض الأحيان بشيء من التذمّر من الزّمن الذي عاش فيه فيشـــكو ويهجو متبرّما متذمّرا، كما يتهجّم على خصمه مظهرا نقائصه وعيوبه كقوله في معارضة " استنجاز المواعد " من كتاب " الزبرجدة في الأجواد والأصفاد ": (من الوافر)

رَجَـــاءٌ دُونَ أقـــْرَبـــِهِ السَّحَـــابُ وَ وَعْـــدٌ مِثـــْلَ مَا لـــَمَعَ السَّـــرَابُ
وَ تـــَسْوِيفٌ يَكـــِلُّ الصَّبْـــرُ عَنـــْهُ وَ مَطـــْلٌ مَا يَقـــُومُ لـــَهُ حِسَـــابُ
وَ أيَّامٍ خَـــلَـــتْ مِنْ كـــُلِّ خَيْـــرٍ وَ دُنـــْيَـــا قـــَدْ تـــَوَزَّعَهَا الكِـــلاَبُ[2]

و الهجاء في الباقي من شعره قليل وشعره في التعريض والتهديد أكثر، ولكن " ابن عبد ربّـــه قد فهم شيئا من روح الفنّ الهجائي من حيث حبّه للفكاهة والدّعابة في إظهار نقيصة الخصم. غير أنه كان يجنح في بعض الأحيان إلى الدّعابة اللاذعة التي يشوبها الإقذاع "[3]، والملاحظ في معارضـــاته الهجائية إخفاؤه لاسم المهجو سواء داخل القصيدة أم عند ذكر مناسبتها على الأغلب مكتفيا بقوله: " ومن قولنا في رجل "، ومن هجائه ما ورد على شكل مجاوبة تنبئ بإجـــادة الشّـــاعر للاســـتهزاء والسّخرية بما فيهما من دعابة وفكاهة واستظراف، ولعل هجاءه يرتبط دائما بصورة المهجو البخيل ولذا جاءت معارضاته الهجائية موجّهة إلى كل الناس عموما دون تحديد أشخاص بعينهم، كمـــا أنّ الشّاعر قد مرّ أثناء حياته بلحظات قنوط ويأس دفعته لهجاء الناس كلهم فكان هجاؤه نتيجة ظروف طارئة ألّمت به، وكان منصبّا أكثره على صفة البخل.

و مجمل القول عن شعر المعارضات في العقد الفريد أنه نزر يسير ممّا يتداوله النـــاس آنـــذاك ولعل ما ذكره الشّاعر فيه ليس بقصد الحصر لشعره، وأكثر هذا الشّعر مقطوعات وقصائد تتـــراوح بين البيت الواحد والاثني عشر بيتا بالإضافة إلى المطولات من القصائد ولكنها أقـــل عـــددا مـــن المقطوعات، و لم يورد كل شعره في العقد وأشعاره في كمّها تفوق الأشعار التي وردت لأيّ شـــاعر من الشّعراء المستشهد بهم والمذكورين في الكتاب، وليس بين أيدينا من شعره كله بعدما ضاع ديوانه

(1) المصدر نفسه. مج 4. ج 7. ص 127. و ينظر: الديوان. ص 86.
(2) ابن عبد ربه ،شهاب الدين أحمد بن محمد.العقد الفريد . مج 1. ج 1. ص 141. و ينظر: ديوان ابن عبد ربّه. ص 25.
(3) جبور، جبرائيل. ابن عبد ربّه وعقده. ص 171.

سوى ثمانمائة بيت ونيف، ولا يمكن إصدار حكم قاطع على شاعر ما قبل الاطلاع على ديوانه تامّا أو على القسم الأكبر منه، ويجوز أن يكون الشّعر الذي بين أيدينا ممّا بقي لهذا الشّاعر هو من أحسن شعره أو من أرذله وفي كلتا الحالتين لا يمثله تمام التمثيل، " وإذن فحكمنا على شاعريته وفنه إنما هو يستند إلى هذا القدر القليل، وهو إذًا عرضة للخطأ، إذ قد يجوز أن يكون فيما بقي من شعره ما يوصل إلى غير هذه النتائج التي سنصل إليها. فلنسجّل تحفظنا منذ الآن ونُعد القول إنّ حكمنا ليس نهائيا ولا باتا. إنما هو قابل ' للاستئناف والتمييز' "[1].

5- آثار المعارضة الشّعرية على الشّاعر والشّعر:

بعد تناول فنّ المعارضات الشّعرية بالدّراسة والتعرض لبيان مفهوم هذا الفن وتاريخ نشوئه وشروط المعارضة والدّوافع التي أدّت إلى انتشارها في مختلف العصور الأدبية ، حان الأوان لبيان آثار المعارضة الشّعرية سواء على الشّاعر أم على الشّعر نظرا لما تتمتع به المعارضة من آثار ترفع من قيمتها.

أ- آثار فنّ المعارضة الشّعرية على الشّاعر:

يشكل فنّ المعارضة الشّعرية أهمّية بالغة في تراث الأدب العربي، وقد سلك الشّعراء دروب هذا الفن منذ القديم ووصولا إلى العصر الحديث ،كما قطع ابن عبد ربّه في هذا الفنّ شوطا بعيدا عندما عارض الشّعراء القدماء على اختلاف عصورهم واتجاهاتهم ومذاهبهم ، حتى أصبحت المعارضة الشّعرية تشغل قسما كبيرا من عقده ممثلة فنا مستقلا بذاته في هذا الكتاب، ومن آثار المعارضة الشّعرية على الشّاعر أنها كانت مرتكزا لبعض المنافسات والمباريات الشّعرية بين الشّعراء، ولعل هذه المنافسات الفنية هي الدافع الأساسي لنظمها، والهدف منها بيان المقدرة الشّعرية والتمكن من احتذاء النماذج الشّعرية لتحقيق الإبداع والتفوّق.

و يبدو أنّ المعارضة تكشف عن ثقافة الشّعراء المعارضين وعلامة دالة عليها عند مَن خاض غمار هذا الفنّ وسلك دربه، وممّا لا شك فيه أنّ التمرّس بشعر القدماء يحقق التزوّد بالثقافة المؤهلة له، فالمعارضة لا تكون إلا بعد تحصيل لثقافة أدبية ونقدية واسعة، ولطالما كانت هذه الثقافة حجر أساس يدل على عناية الشّاعر الشّديدة بدراسة الشّعر القديم وعيونه التي سبقته في العصور المتقدّمة ويبدو أنّ مرحلة ما قبل المعارضة تركز على قراءة الشّعر القديم واستلهامه على مستوى الألفاظ أو

(1) جبور، جبرائيل. ابن عبد ربّه وعقده. ص 165.

المعاني أو الصّور بعد هضمه واستساغته وتشرّب فنياته، ولهذا لا يمكن أن ينجُوَ شعر الشّاعر المتأخر من نفاذ الموروث الشّعري إليه، بل كثيرا ما يستظهره الشّاعر ويحفظه ويتمثله ممّا يهيّئ له القدرة على الاحتذاء والمعارضة ويحفزه إليها، فمن مظاهر انعكاس الثقافة العربية القديمة على شعر المتأخرين من الشّعراء فن المعارضات الشّعرية كصورة من صور هذا الانعكاس المتعدّدة والتي شملت الشّعراء في مختلف العصور الأدبية، وقد تمّ استعراض الكثير من النماذج التي تؤكد تأثر واعتماد الشّاعر على الشّعر العربي القديم كما تبيّن تجذر أصوله وقواعده في شعره، وتفصح بوضوح عن سعة اطلاع الشّاعر وثقافته المترامية الأطراف والمتنوّعة الاتجاهات والعميقة الأبعاد والنواحي، وتبدو بصمة شعراء العصر العبّاسي المحدثين واضحة للعيان من خلال ورود أسمائهم وتردّد استشهاداتهم في كل باب من أبواب العقد، مشفوعة بتعليقات الشّاعر التي تحمل في طيّها حكما نقديا يقضي بتفضيلهم والاعتراف بتميّزهم أكثر من شعراء العصور السّابقة.

و بناء على ما سبق يتضح بأنّ فن المعارضة الشّعرية يساهم في الكشف عن ثقافة الشّعراء المعارضين الذين لا يقدمون على المعارضة إلا بعد الاطلاع الوافر على التراث الشّعري القديم وتخزين قدر واف منه في ذاكرتهم ووعيهم به، للإقدام على ممارسة هذا الفن الإبداعي – بثقة وتمكن – ولا يمكن إنكار أثر آخر لدلالة المعارضة على الشّاعر المعارِض وقدرته على إثبات ذاته، ولذا يتخذها وسيلة لإظهار براعته الشّعرية وإثبات قدراته الفنية على مجاراة الفحول من شعراء العصر العباسي ليرد لنفسه كشاعر أندلسي يقين القدرة على مجاراة الجاهليين والمخضرمين والعبّاسيين ، رفعا للغبن والظلم والقول بالعجز أمام قمم الشّعر العربي الخالد في أزهى عصوره، وهكذا يتأكد أنّ أغلب شعراء الأندلس كان دافعهم الأهم من وراء المعارضات تأكيد وجود الذات الأندلسية إلى جانب نظيرتها المشرقية وإثبات القدرة على اللحاق بالمركب الفني المشرقي، وهذا ما يفسّر إصرارهم منذ عصر الخلافة على تحقيق المجد الأدبي مثلما حققه شعراء المشرق مع محاولة إثبات الذات الأندلسية وتأكيد وجودها في المشهد الأدبي بعامة وفي مجالس ملوك الأندلس على وجه الخصوص.

ب – آثار فنّ المعارضة الشّعرية على الشّعر:

1– المعارضة حلقة وصل بين القديم والحديث:

استطاع ابن عبد ربّه أن يبعث الحياة في القصيدة القديمة ويصل الشّعر الأندلسي بماضيه العتيق الزّاهر، مستعيرا إطار القدماء القائم على قوّة الأسلوب وجزالته ليملأه بروحه وبشخصه فارضا عليه نفسه وظروف عصره وبيئته، فعدّت المعارضات الشّعرية بحقّ حلقة فنية تصل القديم بالحديث وتثريه

وتنميه بما يحقق لها الإبداع والتفرّد، كما لا يمكن بأيّ حال من الأحوال إنكار دور المواهب والقدرات الخاصّة بالشّاعر التي تميّزه عن غيره، فضلا عن تجاربه الخاصّة وظروف بيئته الأندلسية ويمكن إجمال المراحل الممثلة للمسيرة الشّعرية الطبيعية لأيّ شاعر في إطار هذا الفن بأربعة مراحل: مرحلة ما قبل المعارضة الشّعرية وتشمل فهم وتمثل الموروث الشّعري بكل عصوره في وعي وإدراك الشّاعر المعارض، ومرحلة التقليد والاحتذاء لهذا الموروث، ثم مرحلة المعارضة الشّعرية كخطوة أوّلية للإبداع، وأخيرا مرحلة الاستقلال بالشّخصية الشّعرية والتفرّد بالخصوصية الفنية.

و لعل ابن عبد ربّه قد خطا بمعارضاته الشّعرية في العقد خطوة ذات تميّز ذاتي مهّدت لظهور خصوصية فنية مبكرة لديه، فرسم ملامحها الأولى ليتبعه شعراء عصره ومن جاء بعده على نفس دربه في إطار هذا الفنّ، فكانت بحق معارضاته الشّعرية حلقة وصل بين التراث العربي من جهة وبين الإبداع المبكر أو أولى درجات التجديد الفني في العصر الأندلسي، وظلت التجربة التراثية قادرة على جذب شعراء الأندلس ومن بينهم صاحب العقد كما ظلت معارضاته الشّعرية قادرة على استيعاب معطيات موروثه باحتوائها لنصوص أخرى سُبق إليها منذ صياغتها من طرف مبدعيها الأوائل " كما يبقى عطاء النص الأخير من حيث هندسة النص وطبيعة معماره كاشفا عن استمرار- بل ربما اتساع - باب التجديد والإضافة "[1]، ولذا نستطيع رؤية النصّ من سياق الحضور المشترك بينه وبين نصوص القدماء التي لمعت أمامه فجذبه بريقها ممّا يؤكد اصطناع منطق الامتداد والتواصل بين الجديد والقديم[2].

2- أخذٌ من النّص المعارَض وعطاءٌ له:

تقوم العلاقة بين النص المعارِض والنص المعارَض على الأخذ والعطاء فمعارضات ابن عبد ربّه الشّعرية تأخذ من قصائد الشّعر العربي القديم في أزهى عصوره، وهنا لا يمكن إغفال أمر في غاية الأهمية وهو أنّ القصيدة المتأخرة تعطي للسّابقة مثلما تأخذ منها، وهذه هي العلاقة التشريحية التي تنبثق من المداخلة بين النصوص[3] لأننا نستكشف قصائد الشّعر العربي القديم المعارَضة لمسلم بن الوليد وأبي نواس وبشّار بن برد وأبي تمّام وأبي العتاهية من خلال قراءة نص المعارضة الشّعرية لابن عبد ربّه الذي يُعدّ سببا في استحضار كل هؤلاء الشّعراء، ولعلها إضافة كبيرة لها لأنها تهب القصيدة

(1) التطاوي، عبد الله. المعارضات الشعرية أنماط وتجارب. ص 191.

(2) المرجع نفسه. ص 193.

(3) ينظر: الغذامي، عبد الله محمد. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية. ص 342.

المتقدّمة المعارَضَة حياة جديدة تبعثها من النسيان، فضلا على أنّ المعارضات الشّعرية في حدّ ذاتها " إضافات عملية عليها . فهي امتداد لها وتطوّر لإشاراتها، وبذا تقوم بين القصيدتين علاقة تطوّرية متشابكة وبناءة. فإحداهما تقوم كخلفية للأخرى، وهذه تقوم (كأمامية) لتلك، فيتداخلان في ذهن القارئ تداخلا يوحّد بينهما ويجلب معه قصائد أخر ... وهذا هو تداخل النصوص"[1]، وهي حقيقة مختفية وراء كل نصّ ويعود اكتشافها إلى ذكاء القارئ وسعة ثقافته، وقد يرى أحد القرّاء مئات النصوص في بطن نصّ واحد، بينما قد لا يرى قارئ آخر شيئا من ذلك لكونه لا يملك نفس القدر من الحسّ الشّعري المدرّب أو الثقافة الكافية لاستدعاء هذه النصوص، وليس ضروريا أن تكون المداخلة واضحة ومباشرة ولكنها قائمة بكل تأكيد مهما خفيت وجل أثرها، وكلنا كتاب وقرّاء في سبيل كتابة (النص الكامل) الذي هو كل النصوص،و هذه عملية تذوّقية لا غير يُطمح إلى بلوغها والسّعي وراءها بواسطة الإبداع والتجديد[2] فكل نصّ جديد يأخذ من سالفه، وممّا لا شك فيه أنّ أكثر نص استدعاء عند الشّاعر ابن عبد ربّه للنسج على منواله واحتذائه فضلا عن حضوره القويّ في ذهنه مصحوبا بسلسلة من نصوص أخرى لتكمّل بدورها كل حلقة من حلقات المعارضة الشّعرية ضمن كل باب من أبواب العقد الفريد هو نصّ حبيب بن أوس الطائي (أبي تمّام)، وبناء على ذلك خُصّص الفصل الثالث للدّراسة التطبيقية لبعض نماذج المعارضة الشّعرية المحتذية لنموذج أبي تمّام الشّعري.

(1) المرجع نفسه. ص 343.

(2) الغذامي، عبد الله محمد. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية. ص 343.

الفصل الثالث:

شعرية معارضة ابن عبد ربّه لأبي تمّام في العقد الفريد.

المبحث الأول: الشعر الأندلسي والاتجاهات الأدبية

المبحث الثاني: سيمات شعرية معارضات ابن عبد ربه لأبي تمام في العقد الفريد

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

المبحث الأول:

الشعر الأندلسي و الاتجاهات الأدبية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

لم يصمد الشّاعر الأندلسي أمام قوة التأثير المشرقية وظلّ الشّعر المشرقي متألقا في سماء المشرق والمغرب، وبقي أبو تمام وغيره من المشارقة يطبقون الآفاق وتتناهى أشعارهم إلى الأسماع فاضطلع بأداء دور مرموق في إبداع العصور التالية على امتداد الحركة الأدبية، وكان ابن عبد ربّه شديد الإعجاب بأبي تمام إذ بلغت عدد نماذجه الشّعرية التي استشهد بها في العقد الفريد بكل أجزائه حوالي أربعين نموذجا شعريا اتكأ عليها أثناء نظم معارضاته الشّعرية بعد أن تمثلها الشّاعر وحفظها واستظهرها دون المجاهرة صراحة بفعل المعارضة، ويجدر التذكير بأنّ معارضة المشارقة آنذاك لا تعدّ غريبة في نظر روح العصر الأندلسي، فقد كان الزّمن الذي تثير فيه الأمور المشرقية افتتانا رهيبا بين الأندلسيين، والملاحظ أنّ ابن عبد ربّه وإن وافق الشعراء المذكورين في كلّ باب من أبواب معارضته الشّعرية في المعنى العام فلقد اتضح عليه أثر أبي تمّام أكثر من غيره، ولذا يمكن القول إنّ نصوص أبي تمّام الشّعرية المستشهد بها كانت نصوصا مركزية في إبداع وبناء المعارضة الأندلسية، هذه الأخيرة التي أضافت لها وأحيتها وأعادت إنشاءها من جديد في ذهن القارئ على سبيل إعادة للرّؤية، فأبدع ابن عبد ربّه نصّه الشّعري من بين آلاف النصوص الهامشية والمركزية المساعدة له، وانبثق نصّه من قلب هذه النصوص ليبقى الأدب حيّا ينبض بالحياة والتجدّد، ولا يركن إلى سبات أو جمود يميته ويقضي عليه، وقبل الاسترسال في تناول مباحث هذا الفصل بالتحليل لا بدّ من طرح مجموعة من الإشكاليات ومحاولة الإجابة عنها في هذا الموضع من الدراسة أهمها:

– ما هي الاتجاهات الأدبية التي احتضنت هذا الموروث الشّعري العربي النازح إلى الأندلس؟ وما موقع المعارضة الشّعرية في خضم الاتجاهات الأدبية الوافدة عليها؟ وأي هذه الاتجاهات الأدبية لقي إعجابا أكبر عند شعراء الأندلس فسلكوا دربه؟

– وما مظاهر اهتمام الأندلسيين بالشّاعر أبي تمّام وكيف كانت مكانته الشّعرية هناك؟ وفيم يتمثل معيار انتقاء ابن عبد ربّه لشواهد أبي تمّام الشّعرية عند الشّروع في معارضتها واحتذائها؟

– وهل المعارضة الشّعرية ألغت شخصية الشّاعر الأندلسي أم أنها أبرزتها بقوة في نصوصه؟ وهل كان ابن عبد ربّه متفوّقا أو أنه قصر عن نموذجه، أم كان في حالة مدّ وجزر يبدع في جانب ويكبو في جانب آخر؟

– وما هي سمات شعرية معارضات صاحب العقد من حيث اللغة والمعجم الشّعري والصّورة الشّعرية مقارنة بنموذجه المحتذى؟ وفيم تتمثل سمات التجانس أو التنافر بين النصين المتعارضين؟

. هذا ما سيحاول البحث الإجابة عنه في شكل مباحث.

1- نشأة الشّعر الأندلسي:

كان العربي شاعرا بطبيعته، يعشق الجمال ويتفنن في نظم الشعر الجميل "وكلما نزل العربي بمكان بذر بذرة الشعر فيه وتعهدها بالنمو، فلمّا نزل أرض الأندلس غرسها هناك، فنمت في تلك الأرض الخصبة، فكانت كالزهرة الطيبة العرف لقحت بأصل آخر نضير الطلعة، فظهر فيها أرج الطيب ونضارة اللون، ذلك مثل الشّعر العربي في بلاد الأندلس "[1].

والشعر العربي في الأندلس هو شعر عربي قيل وكتب بلغة عربية، فهو جزء لا يتجزأ من الشعر العربي وإن بعدت به المسافات، وإذا تجاوزنا بعض النماذج المبكرة الطارئة للقصيدة الأندلسية في مرحلة تأسيسها والمتمسكة بكل ما يمت بصلة إلى الوطن الأصلي من ألوان وصور، استوعبها الأندلسيون عن طريق موروثهم الثقافي محاولين من خلال منظومة الشعر المشرقي اللغوية والأدبية صياغة واقعهم الأندلسي المعيش ، للتأقلم مع غرابة واقعهم والتكيّف مع أزماته المتتالية وإلباسه إياه الكثير من ألوان البيئة الصحراوية ليصبح أكثر ألفة وأكثر تقبّلا كخطوة ثقافية حضارية لا بدّ منها للمحافظة على توازنهم النفسي إلى غاية تمكنهم من تثبيت أسس ثقافتهم في البيئة الأندلسية[2]، فإنّ الشّعر الأندلسي الذي " رسّخ أصوله أناس نبتوا في البيئة الأندلسية لم يبدأ بالظهور إلا في حدود سنة 200 هـ، وهذه حقيقة هامة في نشأة ذلك الشّعر وفي النماذج التي احتذاها والمجالات التي كان يرودها "[3]، وهذا يعني " أنّ الشعر الأندلسي تأخر ظهوره عن الشّعر المشرقي عشرات السّنين، فلمّا ظهر كانت النماذج المشرقية أمامه هي ' الشّعر المحدث ' "[4]، وظلت صلة شعراء الأندلس بالشعراء العباسيين وثيقة روابطها بسبب تلك الصّلات الثقافية وطبيعة التفاعل الثقافي المستمر بين المشرق والأندلس كالرحلات المتبادلة بين الشعراء واتصال بعضهم ببعض مما يؤكد عربية أدباء الأندلس منذ هجرة هذا الأدب إلى تلك الأصقاع وعدم انفصالهم عن تراثهم العتيق في المشرق، وهكذا أخذ الشعر الأندلسي في التكوّن استنادا على عوامل كثيرة أسعفته على ذلك*.

(1) ضيف، أحمد. بلاغة العرب في الأندلس. ص ص 47، 48.

(2) ينظر: بن سلامة، الربعي. الأدب المغربي والأندلسي بين التأسيس والتأصيل والتجديد. ط 1. الجزائر: دار بهاء الدين. الأردن: عالم الكتب الحديث. 2009 م – 2010 م. ص 47.

(3) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص 47.

(4) المرجع نفسه. ص 124.

* ينظر: روافد الثقافة الأندلسية ضمن مدخل هذا البحث.

2- نظرة أهل الأندلس إلى الشّعر:

كانت نظرة أهل الأندلس إلى الشّعر عموما - من حيث لفظه ومعناه - قريبة من طريقة المشارقة في حرصهم على إقامة " عمود الشّعر "، ولشدّة حرص الأندلسيين على جزالة الشّعر في لفظه لجأوا إلى قراءة وحفظ الدّواوين المشهورة كديوان ذي الرّمة (ت 117 هـ) الذي يُعدّ في قمّة الجزالة والفصاحة ، وحفظ الأراجيز ممّا يساعد على بروز الألفاظ الجزلة في الشعر الأندلسي وبوجود تلك الدواوين استطاع الشاعر الأندلسي تأصيل شعره الذي يُعدّ محدثا في نشأته الأولى وتراثيا محدثا في مراحله اللاحقة[1].

و الشّعر الأندلسي لا ينفصل عن التقاليد الموروثة في الشعر العربي العام فهو يجري من الاتجاه نفسه ويشيع فيه تيار يصل بين الماضي والحاضر، ولا يلاحظ هذا في الأدب الأندلسي وحده بل يلاحظ أيضا في الأدب العباسي إذا ما قيس بالأدب العربي القديم، وهذا يعني أنّ الشّعر العربي في كل عصوره وأقاليمه المختلفة يُعدّ استمرارا لصورة فنية أصيلة، والحق أنّ هذه الصورة قد تأثرت بالعناصر الأجنبية وتغيّرت تحت تأثيرها، سواء في المشرق أو في الأندلس ولكن في هذه الحدود التي لا تفصل قديم الشعر عن حديثه ممّا يجعلنا نقرأ المتنبي كما نقرأ الفرزدق وكما نقرأ زهيرا[2]، " والذي يقرأ الشعر الأندلسي يجده أخا للشّعر في بغداد، بل وفي بلاد العرب نفسها من حيث الصفات العامة، والموضوعات التي كانت عند القدماء "[3].

و قد كان الشعر في الأندلس مسرح العقول من جدّ وهزل وعلم وفلسفة، ولبث منتشرا هناك زهاء ثمانية قرون بين الخاصة والعامة من العرب وسكان البلاد الأصليين كالقوط وغيرهم، ونظم الشّعر كثير من الأمراء وسابق النساء الرّجال في ذلك، فكنّ أحيانا يسبقنهم، وعنى الناس عناية عظيمة بالشّعر هناك، فنقشوه على جدران المنازل والقصور، واتصل بالحوادث العامة الاجتماعية، كما كان من وسائل الرّقي ومن دواعي السّلم والحرب وفكّ أسر المسجونين والعفو عن المجرمين[4]، و لم تخل رسالة نثرية من الشّعر تقريبا، فقد سرت عدوى الوزن والقافية إلى النثر وانتشرت طريقة السّجع في جميع المكاتبات وهي محلاة بأبيات من الشّعر حتى في الكتب العلمية ومكاتبات الحكومة وإجازات السّفر، ويبدو أنّ " صناعة الشّعر لازمة، وروايته واجبة لمن يريد أن يندمج في حواشي

(1) ينظر: السهلي، إبراهيم بن موسى بن حاسر. أثر شعر المحدثين العباسيين في الشّعر الأندلسي. ص 448.
(2) المرجع نفسه. ص ص 448، 449.
(3) ضيف، أحمد. بلاغة العرب في الأندلس. ص 48.
(4) المرجع نفسه. ص 49.

الملوك، فقد كان الأدباء يجتمعون في حضرتهم للإنشاد والمسابقة في ذلك... يجرون المرتبات والجوائز على الشعراء "[1]، وهذا كله يدل على ميلهم الفطري إليه والافتنان فيه.

و الجدير بالذكر أنّ الأدب الأندلسي في فترة الخلافة قد نهض نهضة عظيمة نظرا لما كانت عليه من رقيّ سياسي وتفوّق اجتماعي ونهوض ثقافي " وقد بدت نهضة الأدب الأندلسي خلال تلك الفترة في مظاهر عديدة، منها ظهور بعض الاتجاهات الجديدة في الشّعر وبعض الأنواع الجديدة في النثر، هذا بالإضافة إلى تطوّر الاتجاهات المعروفة وازدهار الأنواع المألوفة ووفرة النتاج الأدبي وخصوبته وتنوّعه، وشيوع الأدب بين الأندلسيين شيوعا جعله من أبرز سمات الحضارة الأندلسية في ذلك الحين "[2].

و يلاحظ دارس الشّعر الأندلسي عدّة ظواهر في تلك الفترة منها ما يتصل بالاتجاهات الشّعرية وما طرأ عليها من زيادة أو تطوّر، ومنها ما يتعلق بالأفكار الشّعرية وصلتها بالنهضة العلمية التي تميّزت بها الأندلس في ذلك الحين، ومنها ما يرتبط باللغة الشّعرية وعلاقتها بالحياة اللغوية التي كان يحياها الأندلسيون هناك، وكذلك ما يتصل بدور الشّعر كفنّ يعبّر عن الحياة ويؤدي وظيفة حيويّة فيها[3].

3- ظهور الاتّجاهات الأدبية في الأندلس:

إذا كان الجاهليون قد " عبّروا من خلال قصائدهم عن واقع بيئتهم وأحوال نفوسهم فجاءت متوافقة معهم وملبّية لاحتياجاتهم، فلا تشعر معها بنبوة تبعد بهم عن الواقع، و لم يكونوا بحاجة إلى التغيير، فليس ثمّة ما يدعو إلى التغيير "[4]، وهكذا تبلور الاتجاه المحافظ، وظل الشّعر الجاهلي حاضرا في ذاكرة الأمّة ووجدانها على مدى العصور المتلاحقة، فهو الأصل الذي انبثقت منه عناصر القوة الفنية، فظلت طريقته ومبانيه وأساليبه وألفاظه وتراكيبه ومعانيه وكثير من صوره تتداولها ألسنة الأدباء إنْ في نظمهم أو في نثرهم الفني[1]، لأنّ الشّاعر الجاهلي كان " يحاول أن يوفر في شعره كثيرا من ' القيم الصّوتية والتصويرية '، وكان يلقي عناء شديدا في هذا التوفير، إذ نراه يتقيّد بقيود كثيرة

(1) ضيف ، أحمد .بلاغة العرب في الأندلس . ص49.

(2) هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص 194.

(3) المرجع نفسه. ص ن.

(4) الجمل، إيمان السّيد. المعارضات في الشّعر الأندلسي. ص 101.

(1) ينظر:غيظان، جمال علي محمود. " من معارضات الشّعراء الأندلسيين للشّعر الجاهلي ". الأردن: مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية. مج 38. العدد 1. 2011 م. ص 219.

لا تقف عند الموسيقى والتصوير، بل تتعدّى ذلك إلى الموضوعات والألفاظ والمعاني "[1].

و لكن بمجيء العصر العبّاسي طرأت العديد من المتغيّرات في بيئة المجتمع العربي ثقافة وسياسة وسلوكا وفكرا، و لم تنقطع علاقة الشّعراء بماضيهم الموروث البتة، بل طوّروا وجدّدوا بما يتوافق مع واقعهم المعاش مع احتفاظهم بالأصول وأضافوا الجديد المبتكر استجابة لمتغيّرات عصرهم ومستحدثاته، فجاءت أشعارهم متسعة لكل جديد وتطوّر، وعبّرت بصدق عن واقعهم[2]،و لم يكن تجاوز هؤلاء الشّعراء لأسلافهم محض تغيير في شكل القصيدة وأساليبها، بل هي محاولة لصياغة تصوّرات مُعارِضة عن الكون والإنسان والرّغبة في تغيير الشّكل بناء على تخلق الإحساس بعدم الرّضا عمّا هو كائن أو ثابت على مستويات متعدّدة، وهنا تفجّر إحساس الوعي بضرورة التغيير الذي قادهم إلى الحداثة من خلال تجاوز الحدود المتعارف عليها، وتأكيد صلة الشّعر بعلاقات جديدة في الواقع، ولذلك أعادوا النظر في عمود الشّعر القديم وحاولوا نفي مقدّمته الطللية وبحثوا عن أشكال جديدة للصّياغة تتواءم مع إيقاع واقع وحياة مختلفة[3].

فالقصيدة المحدثة – اعتمادا على ما تقدّم ذكره – " ترجمة وانعكاس الشعور بالاغتراب عن ما هو واقع قائم ورغبة حقيقية في التفرّد واعتزال التقليد مع الالتزام بالقديم المتبع والبحث عن شكل جديد يتوافق مع ما استحدث في المجتمع من أنماط وتغيّرات حياتية جديدة، وما طرأ عليها من أساليب ومضامين فكرية وفلسفية لم تكن مطروحة، لذلك لم يكن هذا التحديث مقبولا على إطلاقه"[4]، وهكذا كان الاتجاه المحدث ضرورة اقتضاها العصر على أساس " متغيّرات ومستجدّات على جميع مستويات الحياة وأنماطها المختلفة، ولا نستطيع تفسيرها على أنها إزراء بالماضي أو إنكار له، إنما استجابة لنداء وتلبية لحاجات ما كان يمكن أبدا تهميشها أو تجاهلها فهي واقع ولا بدّ من مكاشفته والاعتراف به "[1]، " وبذلك ظلت النماذج البدويّة حيّة في تلك الحقب التي تطوّر فيها الشّعر في مدن العراق، بتأثير العلاقات الاجتماعية والحضارية النامية... أصبح هناك ضربان واضحان من الشّعر: ضرب بدوي يتمسّك بالتقاليد القديمة وضرب حضاري ينفك قليلا أو كثيرا عن تلك

(1) ضيف، شوقي. الفن ومذاهبه في الشّعر العربي. ص ص 17، 18.
(2) ينظر: الجمل، إيمان السيد. المعارضات في الشّعر الأندلسي. ص 103.
(3) المرجع نفسه. ص 105.
(4) المرجع نفسه. ص 106.
(1) المرجع نفسه. ص 107.

التقاليد حتى يساير العصر "[1].

و لكن كيف كان موقف شعراء الأندلس من الاتجاهات الأدبية السائدة في المشرق على اختلافها؟ فهل سايروها كلها أم أنهم انتقوا منها ما يناسبهم ويتناسب مع واقع بيئتهم الأندلسية وظروف حياتهم وثقافتهم وأحداث ووقائع الشعراء المحيطة بهم؟ وما هو العصر المشرقي الذي كان ألصق صلة وأكثر تناسقا وانسجاما مع شعراء الأندلس؟

إنّ رسم " صورة هي الأقرب إلى الواقع الأندلسي من حيث تأثره بالاتجاهات الأدبية المشرقية حسب فترات الدّولة الأندلسية وما مرّت به من ظروف، فتأثر الأندلسيين باتجاه ما لا بدّ وأنّ له ما يبرّره وجدانيا وأخلاقيا وفكريا وسياسيا واجتماعيا "[2] علما بأنه لا يوجد تطوّر بين هذه المذاهب في الأندلس، إذ بدأت نهضة الشّعر هناك متأخرة عن نشوء هذه المذاهب في المشرق، فأخذ الشّعراء يحاكونها جميعا في غير نظام ولا نسق واضح[3]، وتتمثل أهم هذه المذاهب في: الاتجاه المحافظ، والاتجاه المحدث، والاتجاه الشعبي، والاتجاه المحافظ الجديد.

أ- الاتجاه المحافظ:

لقد " جاء الشعر بلاد الأندلس بصيغته البدوية الأولى، ثمّ ما لبث أن أخذ صبغة جديدة باتساع التصوّر، واختلاف المناظر، والاطلاع على كثير من العلوم والآراء والميل إلى مزج الحركة العقلية بالحركة الاجتماعية، فشمل كلّ مظاهر الأفكار ومرافق الحياة، ولكن كثيرا ما كان الشّعراء يرجعون في أساليبهم وأفكارهم إلى الأساليب والأفكار البدوية "[4]، لأنّ العرب من أشدّ الأمم عصبيّة وحنينا إلى وطنهم الأصلي وعيشتهم الأولى، فرغم الأثر المكتسب الذي ارتسم في نفوسهم من تلك البلاد، وما حصل لهم من الحياة التي لم يكن لهم بها عهد في بلادهم، فقد كانوا لا يزالون يميلون إلى أخيلتهم الأولى و لم يستطيعوا هجر عاداتهم، لأنّ العُجْبَ والخيلاء كان لهما السلطان على عقولهم، ممّا جعلهم يتغنون بذكر بلادهم ويتخذون الشعر القديم نموذجا لهم في الصّناعة والخيال، وهم يقيمون في تلك البلاد البعيدة وحتى بعد قرون من انتجاعهم إيّاها[1] " ومع بدايات الدولة الأندلسية، وفي فترة الإمارة التي تحسب في أطوار هذه الدّولة طور الميلاد والطفولة فكان ومن

(1) ضيف، شوقي. الفن ومذاهبه في الشّعر العربي. ص 125.

(2) الجمل ، إيمان السيد. المعارضات في الشعر الأندلسي . ص 108.

(3) المرجع السابق . ص 419.

(4) ضيف، أحمد. بلاغة العرب في الأندلس. ص 48.

(1) المرجع نفسه. ص ن.

الطبيعي جدّا أن تتمثل الاتجاه المحافظ الذي يسير على نهج القدماء صياغة وجوهرا فليس ثمة إلا المنهج التقليدي والموضوعات التقليدية أيضا "[1]، وكان هذا الشّعر عربيا بدويّا فإذا تغنى فهو لا يخرج عن باديته جملة وصحراء الشّعر الجاهلي وما تشتمل عليه من منازل رحلت عنها الحبيبة، أي أنه يتغنى بأشياء مشرقية أو بدوية[2]، ومهما يكن من أمر " فإنّ الشّعر الجاهلي، قد أعطانا النوتة الأولى، والقاعدة العريضة التي يقوم عليها الشّعر من وزن وإيقاع وقافية ومنهج يشكل الصورة المثلى للقصيدة العربية "[3]، ولعل ارتباط الشّعر الأندلسي بالشّعر الجاهلي أمارة تؤكد أصالة منهج الأندلسيين وقوّة الرّابطة التي تربط هؤلاء الطارئين بالمشرق وأنّ الشّعر الأندلسي حينذاك لم يعرف سوى مذهب الأوائل، وتتمثل مظاهر هذا الاتجاه المحافظ في اهتمام الشّعر الأندلسي " بالموضوعات التقليدية، من فخر ومدح وحماسة وما إلى ذلك، ثمّ في أنه كان يسير على منهج الأقدمين في بناء القصيدة، وفي تجميع صورها غالبا من عالم البادية، وتأليف أسلوبها في الأعم من لغة تستوحي الذاكرة والتراث، أكثر ممّا تستوحي العصر والواقع "[4].

و الحق أنّ سير شعراء الأندلس على نهج المدرسة المحافظة الوافدة من المشرق كان له ما يبرّره من واقع الأندلسيين وظروفهم ومن مثلهم وقيمهم، فواقعهم كان يتلهف إلى حدّ كبير لهذه الموضوعات التقليدية التي عرف بها الشّعر المحافظ، لأنّ الفخر والحماسة من لوازم الصّراع والغلبة التي سادت الأندلس في تلك الفترة وغيرها من الفترات، والمدح كذلك من لوازم البيئة العربية القديمة ولا سيما بيئة الأندلس التي انطبعت بالطابع العربي، إذ كان حكامها يدعّمون حكمهم ويقوّون سلطانهم متخذين من الشعراء أداة ترويج ووسيلة دعاية، على أنهم " عرب الأمزجة، يهشّون للمدح وينبسطون للثناء، والغزل كذلك كان من لوازم البيئة العربية القديمة، ومظهرا من مظاهرها الرئيسية وخاصّة في أوساط الفرسان، وقد عرفت الأندلس الفروسية منذ سنيها الأولى... فشأن الفرسان أن يظهروا أقوياء أشدّاء في ميادين الحرب، وضعفاء مستكينين في ميادين الحب "[1]، ويبدو أنّ باقي الأغراض التقليدية التي عالجها الشّعر الأندلسي المحافظ يمكن اعتبارها من مقتضيات واقع الأندلسيين وظروفهم في فترة الصراع على الإمارة، وهو تماثل ظروف تفرض واقعها، إذ استدعت إلى حدّ بعيد

(1) الجمل، إيمان السّيد. المعارضات في الشّعر الأندلسي. ص 108.

(2) ينظر: غومس، إميليو غرسية. الشّعر الأندلسي. ص 8.

(3) السهلي، إبراهيم بن موسى بن حاسر. أثر شعر المحدثين العباسيين في الشّعر الأندلسي. ص 437.

(4) هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص 81.

(1) المرجع نفسه .ص ص 84، 85.

موضوعات تقليدية ،كما أنّ البيئة الأندلسية اتسمت بطابع عربي، و لم يكن لهم بدّ من الخضوع لمقتضيات واقعهم وحتمية بيئتهم، وعلاوة على هذا فالعرب أينما حلوا نقلوا معهم عوالم آبائهم المثالية، أين عاشوا في الصحراء بكل ما فيها من نوق وكثبان وهضاب وأطلال، ولذا لم يستطيعوا التخلص من موروثاتهم بسهولة ويسر[1].

غير أنّ ليفي بروفنسال يرتد بهذا الاتجاه المحافظ للشعر الأندلسي إلى مبرّر التبعية التامة في بداية الدّولة الأندلسية، فقد نشأ – في نظره – شعر غنائي إسباني عربي يشتمل على كل خصائص المشارقة وغير منفرد بأي ابتكار " فكان إحساس الأندلس بتبعيتها للمشرق واعتمادها عليه إحساسا مسلما به ولا جدال فيه، وشمل هذا الإحساس الشّعراء وفرض نفسه على إلهامهم فبقيت المعاني البدوية سائدة في إسبانيا أيضا زمنا طويلا دون أن يدرك الذين يصطنعون هذه المعاني من الشعراء اختلاف الموطن وقيامهم على جزء من القارة الأوروبية قد يشبه أيّ شيء إلا جزيرة العرب "[2].

و لقد أغفل هذا المستشرق جميع مبرّرات المحافظة من رجوع إلى الأصول العربية ومن تمسّك بالعالم المثالي، متناسيا تشابه الوقائع الاجتماعية وضرورات الحياة والثقافة[3].

أما الأسلوب المحافظ الذي عالج به الشعراء الأندلسيون تلك الموضوعات التقليدية المحافظة فقد نهجوا فيه نهج القدماء، لا تجديد فيه ولا ابتداع إلا في بعض اللمحات، لأنهم لا زالوا موصولين بعهدهم الأوّل و لم يتحوّلوا عنه من جهة، ومن جهة أخرى وافق المنهج القديم طباعهم وأمزجتهم وأثار صورة مثالية لا يمكن الانحراف عنها أو التمرّد عليها في أذهانهم، لذلك أخذوا يقبسون منه سنا عوالمهم الأولى في الشرق ويمضون على هداها في بلادهم الجديدة، ففي مخيلاتهم عالم مثالي، هو عالم عاش فيه آباؤهم الأقدمون تؤلفه لوحات البادية والصحراء إضافة إلى اعتقادهم " أنّ خير أدب هو ما كتب آباؤهم في عالمهم ذاك المثالي الأسطوري، وأنّ قصارى الأديب بعد ذلك أن يأتي بما يشبه نتاج هؤلاء الرّواد الأوائل، ومن هنا كانوا في الأندلس يستلهمون هذا العالم المثالي الذي يتخيلونه عالم آبائهم وأجدادهم، كما كانوا يحاكون هذه النماذج التي جادت بها قرائح الآباء والأجداد "[1] ومن بين النوق والجآذر والآرام وفوق رمال الصحراء وخلال البان والكثبان يحاول الشاعر الأندلسي أن يوجد خاصّة تميّزه عن غيره، بتناوله لبعض الموضوعات الجديدة أو بعض التجارب التي لم تتناول من

(1) ينظر: الجمل، إيمان السّيد. المعارضات في الشّعر الأندلسي. ص ص 109، 110.

(2) المرجع نفسه. ص ص 110، 111.

(3) المرجع نفسه. ص 111.

(1) هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص 85.

قبل مثلما تناول أبو المخشي تجربة فقدان بصره، وجوّد بعضهم أداءه بشكل غير معهود في القصيدة المشرقية وركز بعضهم عاطفته حتى لتوشك أن تكون أبرز عناصره، وجعل المقطوعة كلها تعبيرا عن شعور بالاغتراب كما صنع عبد الرحمن الداخل حينما وصف نخلة رآها بالرصافة[1].

و لكن الاتجاه المحافظ في الأندلس أخذ في الذوبان تدريجيا في الاتجاه المحافظ الجديد الذي أخذ يحل محله ويؤدي وظيفته في التعبير عن تلك الأغراض التقليدية من مدح وفخر ورثاء وحماسة وغيرها و لم تبق الصورة القديمة لهذا الاتجاه المحافظ ،وانحسر مجالها بعد تعلق الأندلسيين بالاتجاه المحافظ الجديد هذا الأخير الذي اعتبروه الصورة المثلى للشعر التقليدي، وأغلب الظن أنّ المجال الضيق الذي انحصر فيه الاتجاه المحافظ مثلته آنذاك أوساط الرواة واللغويين وأمثالهم من المتشبثين بطرائق العرب القدماء في التعبير، بينما آثر الشعراء والجمهور المثقف الاتجاه المحافظ الجديد باعتباره أمثل الاتجاهات الشعرية التقليدية وأفضلها عندهم[2]، وهكذا وضع شعراء الأندلس نموذج الشعر القديم نصب أعينهم محوّلين كل ما يتضمّنه هذا النموذج من صور ومعانٍ إلى عصرهم، مضيفين إليها حشودا من المعاني والصور الجديدة، ومؤلفين من ذلك كله النموذج الحديث، " وكانوا على وعي مستمر بأنّ الشّعر العربي الذي وصلهم من المشرق يمثل مذهبين: أحدهما المذهب القديم والمذهب المحدث "[3].

ب- الاتجاه المحدث:

لم يعد الشعر الأندلسي مقصورا على الاتجاه المحافظ الذي عرفه من قبل، وإنما اتسع لبعض الاتجاهات الجديدة الوافدة من المشرق وأخرى منبثقة من الأندلس كالاتجاه المحدث، " ونعني به هذا الاتجاه الذي سار فيه بالمشرق أبو نواس ومسلم بن الوليد وأبو العتاهية وأمثالهم من المجدّدين، والذي تزعّمه أبو نواس، حين ثار على الاتجاه التقليدي وندّد بطريقته، وراح يطرق أغراضا جديدة، بمنهج جديد وأسلوب محدث "[4].

و قد أخذ الشّعر الأندلسي من الناحية الزّمنية يتكوّن حين كان الشّعر المشرقي يشهد تجديد بشّار بن برد وأبي نواس، ويقف على مفترق الطريق بين مذهبي أبي تمّام والبحتري، ولمّا كان الأندلسيون يلتفتون في كلّ شيء إلى المشرق فقد اتخذوا شعر المحدثين مثالا يقلدونه ومنارا يهتدون به

(1) ينظر : هيكل أحمد.الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة . ص ص 86 - 91.
(2) المرجع نفسه. ص 209.
(3) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي - عصر سيادة قرطبة. ص ص 47، 48.
(4) المرجع السابق. ص 127.

في نظم الشّعر، أي أنّ الشّعر المحدث لا شعر العرب الأوائل هو الأنموذج الكبير المستوحى في أشعارهم، وهذا لا يعني عدم معرفتهم لشعر العرب الأوائل، ولكن نماذج الشّعر المحدث هي التي نالت القسط الأكبر من إعجابهم [1] ومردّ ذلك إلى الاتصال الدّائم للأندلس بالمشرق واستمرارية الأخذ عنه ،وقد نُقل هذا الاتجاه المحدث إلى الأندلس في عهد الأمير عبد الرحمن الأوسط أثناء فترة الصراع على الإمارة عن طريق عباس بن ناصح* " وكان قد سافر إلى المشرق فالتقى في العراق بأبي نواس وسمع شعره، وعاد إلى الأندلس فأشاعه بين الأندلسيين. وما لبث بعض هؤلاء أن تمثلوه، وأنتجوا ما يشبهه بل ما يفوقه في بعض الأحايين وبهذا ظهرت تلك الأشعار المحدثة Moderna التي أخذت اتجاها جديدا بجانب الاتجاه القديم "[2].

و يظهر أنّ " التطور والتنامي أمران ضروريان لمواكبة التغيّرات الاجتماعية والثقافية ولا يمكن للأديب أن يظل حبيس القديم ورهن تقليده تقليدا يحصره في حيز التكرار والنمطية التي تتسم بالركود والجمود"[3]، ولذلك يفترض الخروج على الأنماط المتشكلة وتجاوزها استجابة للتحولات الاجتماعية وتلبية لشروط الحياة الجديدة والاحتياجات المتنامية، ولّما كانت الموضوعات الحداثية في الشرق تطل برأسها على عالم الشّعر وأغراضه كوصف الخمر والغزل الشاذ ووصف الطبيعة والزهد، فإنها هي ذات الأغراض المستحدثة في الشّعر الأندلسي ممّا يدل على اهتمام الاتجاه المحدث بأغراض شعرية لم تكن شائعة من قبل، فظهرت الخمريات عند يحي الغزال، وظهر كذلك الغزل الشاذ والمجونيات، كما ظهرت بواكير الطبيعيات و الزهديات[4]، وقد ترسم شعراء الاتجاه المحدث في الأندلس خطى أقرانهم المشارقة من حيث الأسلوب الجديد الذي عالجوا به موضوعاتهم الحديثة ،وبدأ يتضح في الشعر السائر في هذا الاتجاه " أسلوب يميل إلى شيء من التفصيل، ويتجه أحيانا إلى القصّ، وتشيع فيه روح الدعابة والسخرية والتحرّر إذا كان الموضوع لاهيا، كما تشيع فيه روح المرارة والكآبة والتزمّت إذا كان الموضوع جادّا، ثم هو غالبا أسلوب تُرسم صوره من عناصر حضرية، وتحلق أخيلته في آفاق غير آفاق البادية، وتؤلف لغته من ألفاظ بسيطة واضحة حسنة الإيقاع، وتميل موسيقاه إلى البحور

(1) ينظر:عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص 47.

* الجزيري (عباس بن ناصح): كان من أهل العلم باللغة والعربية، ومن ذوي الفصاحة في لسانه وشعره، ويجري في شعره على مذاهب العرب الأوّل. ينظر: الزبيدي، أبو بكر محمد بن الحسن. طبقات النحويين واللغويين. ص ص 262، 263.

(2) هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص 128.

(3) الجمل، إيمان السّيد. المعارضات في الشّعر الأندلسي. ص 112.

(4) المرجع السابق. ص ص 128- 130.

القصيرة والقوافي الرقيقة "[1].

و مثلما وُجدت ظروف للاتجاه المحدث تدعو إليه وتبرّره في المشرق، فإنه وجد ما يمهّد له في الأندلس ويشجّع عليه، فانفتاح الأندلس على الحضارة المشرقية بطرق الاتصال المختلفة أحدث أثرا كبيرا في نقل صورة هذه الحضارة المتحرّرة في كثير من جوانبها وطباعها إلى الأرض الأندلسية " فالحياة المترفة وكثرة مجالس الغناء والموسيقى بدخول زرياب وتأسيسه لهذه المدرسة الغنائية في الأندلس، وما تبع هذه المجالس من شرب للخمر والتحرّر... فنشأ الغزل الشّاذ، كل ذلك أدّى إلى ظهور الاتجاه المحدث في الشّعر الأندلسي وأدّى إلى أن يكون له دعاته ومناصروه "[2]، وقد كانت الحياة في فترة صراع الإمارة تشبه الحياة في العراق أيّام نشأة هذا الاتجاه، إذ فتح الأندلسيون عيونهم على حياة جديدة مترفة يسودها التحرّر في ظلال بعض الأمراء المتحرّرين مثل عبد الرحمن الأوسط وهكذا عانت حياة الأندلس صراعا زلزل القيم والسلوك، ودفع الناس إلى التعلق بمتع الحياة، و لم يكن هذا الجانب فقط من شعر الحداثة هو الذي استجابت له قرائح الأندلسيين ونفوسهم وأوجدت له طريقا بدأوا بتعبيده، وإنما أحدث الاندفاع والتحرّر السّابقيْن ردّ فعل مثلما كان الحال في المشرق يقابل حياة اللهو والمجون والفساد، إذ ظهر عند بعضهم إنكار للإقبال على الدنيا وتنديد للتعلق بمتعها والتذكير بالموت والحثّ على الزهد والإقبال على الآخرة[3].

و يبدو أنّ الاتجاه المحدث وجد في البيئة الأندلسية تمهيدا لظهوره وانتشاره لما جدّ عليها من متغيرات غيّرت العديد من جوانب المجتمع الفكريّة والسلوكية، فعبّر شعراء الاتجاه المحدث عن واقع حياتهم الجديد الذي مال بهم إلى رقة التحضّر ورقة الحياة والفكر والسلوك المتحرّرين من قيود الماضي والتزاماته وتزمّتاته "فلم تعد هي القيم نفسها الداعية إلى المحافظة والجدّية، و لم تعد الحياة هي الحياة نفسها المرتبطة بالمُثل والعلاقات والأصول والجذور"[4]، وإنما أصبحت حياة أندلسية مترفة متحضّرة يحركها اللهو العابث والتزمّت الزاهد، وأخذت تستمدّ مثلها من واقعها الجديد الذي كان الأندلسيون يحيونه بكل ما يموج فيه من حسّيات ومعنويات[1].

إلا أنّ هذا الرّأي لا ينسحب على سائر الأعمال الأدبية في تلك الفترة، فمثلما دخل الاتجاه

(1) هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة . ص 130.
(2) الجمل، إيمان السيد. المعارضات في الشّعر الأندلسي. ص 114.
(3) المرجع السابق . ص 132.
(4) المرجع السابق . ص 115.
(1) المرجع السابق .ص ص 132، 133.

المحدث إلى الأندلس وانتشر بين سكانها في فترة صراع الإمارة فإنّ الاتجاه المحافظ القديم لم يتوار عن الأنظار و لم يختف عن ساحة الشّعر في الأندلس، فقد أصّل لنفسه في أساليب الشّعراء واستقرّ في أذواقهم وتمكن من ملكاتهم، كما أنّ أغراضه لا زالت قائمة ومعها دواعيها ومسبّباتها، ومنها " وصف المعارك التي دارت رحاها بين الأمراء بعضهم البعض أو مع المسيحيين، ومنها المديح لهؤلاء الأمراء والقادة والتعصّب للعنصر العربي، فلم تكن إذن الحياة في الأندلس كلها لهوا ومجونا، و لم تكن الحداثة هي النمط الوحيد الكائن على ساحة الشّعر آنذاك "[1]، وقد ظل " الاتجاه المحافظ قويّا ناميا، وظلّ كثير من الشّعراء متمسّكين به سائرين على تقاليده. بل إنّ بعض الشّعراء الذين أجادوا النظم على طريقة المحدثين، كانوا أحيانا يفضّلون النظم على طريقة المحافظين... ولعل السّبب أنّ هذا الاتجاه كان أليق بالموضوعات الجادّة، لِمَا اقترن بالاتجاه المحدث من الاتصال بالموضوعات اللاهية "[2].

و يرى الأستاذ إميليو غرسية غومس أنّ " لشعراء الأندلس ولع بدراسة الشّعر الجاهلي، ولكنهم كانوا يرون فيه شيئا أثريا قديما، فلم يكن له في نفوسهم أثر فعّال وكذلك ' المحدثون ' لم يكن لهم عند شعراء الأندلس أثر بعيد، فيما خلا بدوات نلمحها بين الحين والحين، ونلاحظها في الناحية الجمالية التي ظهرت مع الشعر القديم المحدث وعلة ذلك أنه في الوقت الذي ظهر فيه شعر جدير بهذا الاسم في الأندلس، كان الشّعر القديم المحدث في أوجه في المشرق "[3].

و لعل الرّأي الأقرب إلى الصّواب أنه " ومع تباطؤ وصول الاتجاه المحدث إلى الأندلس، إلا أنّ هذا لا يأخذنا إلى القول بما يشبه إنكار هذا التأثير الذي ولد كثيرا من الجديد الذي اخترعه الأندلسيون، ومن أبرزه الموشّحات والأزجال "[4]، صحيح أنّ الشّعر الأندلسي قد تأخر ظهوره عن الشّعر المشرقي عشرات السّنين، وعندما ظهر كانت النماذج المشرقية أمامه هي: " الشّعر المحدث " "وأنّ الأندلسيين أحسّوا منذ البداية بأنّ المشرق قد أعطاهم مذهبين أو طريقتين: طريقة تلتزم أصولا معيّنة تسمى" الشّعر المحدث "وطريقة تختلف عن الأولى في كثير من مظاهر الصّنعة خاصة وتسمّى " طريقة العرب الأوائل ، "وقد عاشت الطريقتان معا في الأندلس"[1]، وكان من عوامل تقوية الاتجاه الثاني وفود القالي إلى الأندلس، ولكن ظل انحياز الشعر الأندلسي إلى طريقة المحدثين أقوى وأوضح

(1) الجمل ، إيمان السيد .المعارضات في الشعر الأندلسي . ص 116.

(2) هيكل ،أحمد.الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة . ص 133.

(3) الشّعر الأندلسي. ص ص 5، 6.

(4) الجمل، إيمان السّيد. المعارضات في الشّعر الأندلسي. ص 118.

(1) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص 124.

وهكذا يتردّد إحسان عبّاس في قبول قول الأستاذ غرسية غومس السابق ذكره مؤكدا أنّ أثر المحدثين في توجيه الشّعر الأندلسي يمتدّ في اتجاهين: أوّلهما أثر في الموضوع والثاني أثر في الشّكل والطريقة الشّعرية[1].

و ظل الاتجاه المحدث ناميا مزدهرا لبقاء دواعي النمو والازدهار "فلا تزال الحياة الأندلسية برغم تعقلها واستقرارها من جانب تعجّ بكثير من التحرّر وعدم المحافظة من جانب آخر، فالخمر شائعة بين الأندلسيين"[2] وافتتحت قصائد في مدح الخليفة مقدّمة بغزل شاذ ببلوغه درجة لم يعد معها مستنكرا[3]، وصار موضوع الطبيعة في كثير من الأحيان موضوعا مستقلا يقصد لذاته ويتحدّث فيه عنها حديثا خالصا[4] وقد طرأ على الاتجاه المحدث في فترة الخلافة تطوّر ملحوظ، فقد خفت حدّة المجون فيه وأصبحت المجاهرة بالمعاصي شيئا لا أثر له تقريبا، وصار الاستخفاف بالمواضعات الاجتماعية والأخلاقية المرعية لا يكاد يُلمس في شعر شعراء هذا الاتجاه " فقد حلّ محل المجاهرة بالمعاصي والاستخفاف بالمواضعات والأخلاق، تجويد الشّعر وصقله والتفنن في معانيه وصوره، والاحتجاج لما تضمّنه من آراء وأفكار. وهكذا سَتَرَتْ الجوانب الفنية غالبا ما قد حواه الشّعر من مجون وما صوّره من لهو"[5].

و يمكن القول إنّ نماذج الشّعر المحدث نالت القسط الأكبر من إعجاب الشّعراء الأندلسيين واستمرّ وعيهم بأنّ الشّعر العربي الذي وصلهم من المشرق ممثل لمذهبين هما: المذهب القديم والمذهب المحدث وذلك هو معنى قول ابن حزم في شعر أبي الأجرب جَعْوَنَةَ بن الصّمة* " فهو جار على مذهب الأوائل"[1]، وقال الزبيدي عن الشّاعر محمد بن يحي الرّباحي: "وله قصيدة رثى بها أحمد بن موسى بن حُدَيْر بناها على مذاهب العرب وخرج فيها عن مذاهب المحدثين فلم يرضها العامّة "[2]

(1) ينظر :عباس ، إحسان .تاريخ الأدب الأندلسي – عصرسيادة قرطبة . ص 125.
(2) هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص 209.
(3) المرجع نفسه. ص 211.
(4) المرجع نفسه. ص 212.
(5) المرجع نفسه. ص 213.

* الكلابي (أبو الأجرب جعونة) كان مدّاحا للصميل وزير يوسف بن عبد الرحمن الفهري سلطان الأندلس، أفنى فيه قوافيه، كان فارسا شجاعا ويدعى عنترة الأندلس و لم يلحق دولة بني أمية، وقيل إنه مات قبل وقعة المصارة التي كانت لعبد الرحمن على يوسف. ينظر: ابن سعيد. المغرب في حلى المغرب. ص ص 131، 132.

(1) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص 48.
(2) طبقات النحويين واللغويين. ص 313.

وكان الأندلسيون غالبا ما يعنون بشعر الأوائل الأكثر جريانا على الطبيعة والأحفل بالجزالة العفوية وبالغريب، أمّا شعر المحدثين فهو ما اعتمد كثيرا على الاستعارات والتشبيهات و يشوبه أحيانا تكلف لا يخفى في طبيعة الصّياغة[1].

جـ- الاتجاه المحافظ الجديد:

و يقصد به الاتجاه الشّعري الذي كان قد ظهر في الشّرق كردّ فعل للاتجاه المحدث الذي كان بزعامة أبي نواس، وخرج بالشّعر العربي عن كثير من تقاليده فجاء هذا الاتجاه ليعيد للشّعر العربي طبيعته العربية، وليقترب من التقاليد الشّعرية المأثورة[2] وإذا كان شعراء المشرق عاشوا فترة وهج الحداثة بكل تمرّدها وثورتها فلا مناص من تخفيف حدّة هذه الثورة، ليخبو قليلا ذاك الوهج حينما يصل المتلهف لهذه الحداثة إلى درجة الإشباع، فتستقر الأمور ويشعر الشعراء أنهم قد تمادوا كثيرا في هذه الحداثة المفرطة البعيدة عن تلك الأصول والقيم والأخلاقيات التي طالما كانت مصدر فخر وتباه وتمسك " فإنه من الطبيعي أن تظهر جماعة منهم ينادون بالعودة إلى التمسك بشكل القديم وأخلاقه وبالتجديد في الوقت نفسه فلا جمود ولا تزمّت وإنما هو الاتجاه المحافظ المجدّد "[3] وهو اتجاه محافظ من جانب ومجدّد من جانب، فهو محافظ في مبنى ومنهج القصيدة ولغتها وموسيقاها وجزالتها وحسن سبك عباراتها، ومحافظ في موسيقاها الواحدة ذات التفعيلة الغنية الطويلة، ثم في روحها وأخلاقياتها إلى حدّ كبير فالشاعر العربي – من خلاله – لا يجاهر بالآثام ولا يبالي بالعصيان[4]، ثم هو مجدّد في فكره وقضاياه التي يتطرق لها، وفي تجاربه الشّعرية التي تعكس عصره وتعبّر عن مواقفه اتجاه الأحداث، مجدّد في أساليبه المعالجة هذه الأفكار وصوره وجمالياته وما تحمله من جديد وطريف وغريب[5]، "فمن حيث المنهج يسير أصحاب هذا الاتجاه غالبا على الطريقة القديمة في البدء ببكاء الأطلال أو الافتتاح بالغزل التمهيدي، ثم الانتقال إلى الغرض الأساسي الذي قد يُسبق بوصف رحلة الشاعر، وقد يُتبع بالفخر بشعره ،ومن حيث اللغة يفضل أصحاب هذا الاتجاه الأسلوب القديم، في الميل إلى جزالة اللفظ وفخامة العبارة"[1]، وأما من حيث الموسيقى الشّعرية فيؤثرون الذوق القديم

(1) ينظر: عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص 48.

(2) ينظر: هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص ص 194، 195.

(3) الجمل، إيمان السّيد. المعارضات في الشعر الأندلسي. ص 118.

(4) المرجع السّابق. ص 195.

(5) المرجع السابق. ص 119.

(1) المرجع السابق. ص ن .

متمثلا في الأوزان الطوال ذات النغم الوقور، والقوافي القوية ذات الوقع والرنين الرّزين، كما يغلب على أصحابه البعد عن التطرف المتمرد والثورة الجامحة الساخرة من التقاليد لذلك ابتعدوا عن الإفراط في المجون والمجاهرة بالعصيان والفخر بارتكاب الرّذائل[1].

و من حيث معاني الشعر وصوره كان أصحاب هذا الاتجاه يسيرون مسيرة المجدّدين ، باحثين عن المبتكر الرائع أو الغالب الطريف أو البعيد الشّارد، ولذا فهم يغوصون غوصا على المعاني لاستخراجها، ويشققونها حتى يستوعبوا كل أجزائها، بل إنهم كانوا يعتصرونها ويقطرونها للحصول على أدق عناصرها وأهم محتوياتها. وأما من حيث الأسلوب وجمالياته فقد كان شعراء هذا الاتجاه يأخذون بطريقة المجددين في تجميل الصياغة بألوان من البديع وتوشيتها بأصناف من المحسنات كالمقابلة والطباق والجناس والتكرار[2]، " وقد كان أبو تمّام الشّاعر المشرقي الكبير، من أوائل من ساروا في هذا الاتجاه، وتبعه بعد ذلك البحتري وآخرون ممن عاصروهما أو جاءوا بعدهما حتى وصل هذا الاتجاه إلى غايته بعد ذلك مع أبي الطيب المتنبي الذي يمكن أن يعتبر قمّة هذا الاتجاه المحافظ الجديد "[3]، وكان لهؤلاء أثر عظيم في الأندلس وشعرائها، إذ وصل هذا الاتجاه إليها كما وصل قبله الاتجاه المحدث ومن قبله الاتجاه المحافظ "وقد ظهر هذا في الأندلس في فترة الخلافة لما تمتع فيه المجتمع الأندلسي من الشعور بالاستقرار والهدوء"[4] ولا أثر لظهور الاتجاه المحافظ الجديد في أشعار الأندلسيين خلال فترة صراع الإمارة، على حين تلاحظ آثار كثيرة لظهوره في فترة الخلافة، ولعل السبب هو غلبة الاتجاه المحدث في الفترة السابقة حتى أنها لم تترك مكانا للاتجاه المحافظ الجديد، كونه أكثر ملاءمة للتعبير عن واقع الأندلسيين الجديد المليء بالثورة والتعلق بالمظاهر الحضارية المحدثة "وإنما ظهر هذا الاتجاه المحافظ الجديد في فترة الخلافة لأنه اتجاه مرتبط كثيرا بالاستقرار الحضاري والتعقل الاجتماعي والهدوء الثوري"[5] وقد ألف المجتمع الأندلسي في فترة الخلافة الحضارة كما هو الحال في المشرق، واستنفذ انبهاره ودهشته بالمستحدثات الحضارية في الفترة السابقة، ولهذا بدأ الأندلسيون يبدون اهتمامهم بالاتجاه الشّعري المحافظ ويجدون فيه طريقا فنيا ملائما يعبرون من خلاله عن حياتهم المتحضرة المستقرة[1].

---

(1) ينظر :هيكل ، أحمد.الشعر الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة .ص 195.

(2) المرجع نفسه . ص 196.

(3) المرجع نفسه. ص ن.

(4) الجمل، إيمان السّيد. المعارضات في الشعر الأندلسي. ص 119.

(5) المرجع السّابق. ص 197.

(1) المرجع نفسه. ص ن.

و يظهر أنّ هذا الاتجاه قد بدأ يطغى على الاتجاه القديم، بالإضافة إلى أنّ الجمهور الأندلسي المثقف أصبح يؤثره معتبرا إياه الصورة المثلى للشعر التقليدي، وهكذا ترسم شعراء الأندلس خطى أقرانهم المشارقة إعجابا بهذا الاتجاه لا تقليدا ومحاكاة، بعدما وجدوا فيه ما يتلاءم مع طبيعة حاضرهم وواقعهم الاجتماعي وإثباتا للمقدرة والبراعة[1] " فجاءت حينا فيها ومضات من ذكاء أبي تمام في تقطير المعاني والاهتمام بالبديع وحينا نفحات من روح البحتري في تأليف الصور والعناية بالبيان، ثم فيها مرة وثبات من ذهنية ابن الرومي في تحليله وتفصيله، واستقصائه واحتجاجه، ومرة لمسات من أناقة ابن المعتز، في تشبيهاته المترفة، وصوره المفضضة المذهبة، وأخيرا فيها قبسات من عبقرية أبي الطيب في سبره للنفوس وتحليله للمشاعر وبلورته للتجارب "[2] وينم القول السابق عن تأثر شعراء الأندلس بفن سابقيهم ومعاصريهم من المشارقة إلى أبعد حدّ، ولكنه تأثر بالمذهب وتعلق بالاتجاه وهو تأثر الأصلاء الواعين ذوي الشخصية المنفتحة القوية التي تضيف إلى ما تتأثر به كثيرا من ذاتها وفنها فيتحقق الإغناء والإنماء[3]، وبعد استعراض البحث للاتجاهات الأدبية الثلاثة: المحافظ والمحدث والمحافظ المجدّد، وكيفية تمثل شعراء الأندلس لها وتلقفها بما يوازي احتياجاتهم وواقع ظروفهم، فإنّ السّؤال الجدير بالطرح هنا: ما هو الاتجاه الأدبي الذي أنشأ عليه ابن عبد ربّه معارضاته الشّعرية في العقد؟ وما موقع المعارضات الشعرية في خضم الاتجاهات الأدبية الوافدة من الأندلس؟

4- اتجاه ابن عبد ربّه الأدبي في معارضاته الشّعرية:

ظلت المعارضة من وسائل الأندلسيين في التصدي لفيض الاتجاهات الأدبية الوافدة حتى خلال القرن الخامس الذي استقل أدبيا " فقد حظيت المعارضة باهتمام واضح كوسيلة منهجية في النقد، لا سيما وقد عدّها النقاد محكا للجودة، وسبيلا إلى الرفض ونهجا في التحدي، ووسيلة للتبريز والتفوق أثناء نظم الشّعر "[4]، وكانت الأندلس وهي الوليدة الشرعية للمشرق تسير بخطوات المعتز بنفسه والواثق بأدبه وتجسدت فيها مدرستان للشعر: مدرسة القديم المحافظ ومدرسة الجديد الثائر[1] ويبدو أنه من الصعوبة بما كان فصل الشّعر الأندلسي عن أيّ من العصور الأدبية في مجمله لأنه يأخذ من كل عصر بطرف، ولذا يمكن القول إنّ الشعر الأندلسي ونظيره المشرقي عناصرهما متداخلة

(1) ينظر: الجمل، إيمان السّيد. المعارضات في الشّعر الأندلسي. ص 120.
(2) هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص 199.
(3) المرجع نفسه. ص 200.
(4) عبد الرحيم، مصطفى عليان. تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري. ص 315.
(1) ينظر: جمال الدين، محسن. " معالم شخصية المتنبي في الأندلس ". ص 88.

ولذلك يصعب تحليله إلى موادّه الأولى " ونقول هذا أخذه من تراث أجداده العرب القدماء، وذلك ابتكره بنفسه أو استوحى فيه طبيعة الأندلس، لأنّ العنصرين متداخلان متشابكان تشابك اللحمة مع السُّدى "[1]، فالشّعر الأندلسي إضافة إلى تلقفه النماذج الأولى من الشعر الجاهلي فقد مرّ بمرحلتين رئيسيتين من حيث الاتجاهات الفنية:

المرحلة الأولى: وهي مرحلة الشّعر المحافظ على نمط القصيدة العربية القديم.

المرحلة الثانية: وهي مرحلة يلتقي فيها نمط الشّعر المحدث كشعر بشّار وأبي نواس ومن تبعهم مع شعر النضج الفني الذي أحيا حركة القديم كأبي تمام والبحتري ثم تثبت على يد المتنبي[2].

فشعر المرحلة الأولى حافظ على نمط القصيدة القديمة و لم يكن في ذهن الأندلسي سواه، وهو الشّعر المتمثل لأجزاء بنية القصيدة المعروفة دون أن يعرف المعاني الجديدة الطارئة على شعر المحدثين فيما بعد، وكان من أبرز أعلامه أبو الأجرب جعونة بن الصمة الكلابي " ونحن إذا ذكرنا أبا الأجرب بن الصمة الكلابي في الشّعر لم نباه به إلا جريرا والفرزدق، لكونه في عصرهما، ولو أنصف لاستشهد بشعره. فهو جار على مذهب الأوائل، لا على طريقة المحدثين "[3]، ولكن هذا الشّعر لا يشكل البداية الحقيقية للشّعر الأندلسي، فقائلوه في الحقيقة مشارقة وفدوا على الأندلس مع الفتح وبعده، وهو شعر مماثل لذلك الشّعر المحافظ الشّائع في المشرق آنذاك وكان من أعلامه جرير والفرزدق كما " يجري على تقاليد المدرسة المحافظة clasica ولا ينعكس عليه من الأندلس أي أثر، فهو يعنى بجزالة اللفظ وفخامة العبارة ولا يُرى في معانيه كثير من تعمق الفكر، ولا يلمح في صوره نصيب من تحليق الأخيلة، وإنما هو أميل إلى البداوة وأقرب إلى الخشونة "[4].

أمّا المرحلة الثانية فهي مرحلة الشّعر المحدث بالأندلس وتجتمع فيها حداثة الشعر التي عرفت في الأندلس بكل ما تحمله الكلمة من المعاني، فطرق شعراء الأندلس جميع أبواب ومعاني الشّعر التي طرقها المشارقة، وحاذوهم في الصور والأخيلة وربّما تفوّقوا عليهم، ويمثل هذه المرحلة تمثيلا حقيقيا ابن عبد ربّه الأندلسي وابن هانئ الأندلسي ويحي بن حكم الغزال[1]، ويمكن عدّ ابن عبد ربّه " نموذجا لحركة الاتجاه المحدث الذي جدّد شعراؤه في الموضوعات الشّعرية تمهيدا لتقبل تجديد مسلم

(1) غومس، إميليو غرسية. الشّعر الأندلسي. ص 8.

(2) ينظر: السهلي، إبراهيم بن موسى بن حاسر. أثر شعر المحدثين العباسيين في الشّعر الأندلسي. ص 461.

(3) المقري التلمساني، أحمد بن محمد. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. ج 3. ص 177.

(4) هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص 64.

(1) ينظر: السهلي، إبراهيم بن موسى بن حاسر. أثر شعر المحدثين العباسيين في الشّعر الأندلسي. ص ص 464، 465.

وأبي تمّام والبحتري في المعاني الشّعرية وألوان البديع بالمشرق... وقد تأثر بالمحدثين من ناحية الجوانب الفنية "[1] وكان حريصا على التجديد في المعاني لمواكبة الحركة التجديدية في المشرق، ولذلك اتسم شعره بالمحافظة والجدّة، وهي ظاهرة تعكس واقع الحياة الأدبية في الأندلس آنذاك، فهي حياة يتجاذبها تياران قلّ أن كتبت الغلبة لأحدهما بشكل مطلق، إذ كان تيار المحافظة يجذب عرب الأندلس إلى أرومتهم وتراثهم في المشرق، وتيار المعاصرة – من جهة أخرى – يشدّهم إلى الأرض التي آثروا العيش فوقها في وطنهم الجديد الأندلس[2].

و لعل من مظاهر الاتجاه المحافظ الجديد " إقبال بعض مؤلفي فترة الخلافة على أشعار أعلام هذا الاتجاه من المشارقة، كما فعل ابن عبد ربّه في كتابه العقد، إذ أورد شواهد عديدة من أشعار أبي تمام والبحتري وابن المعتز "[3] ونماذجه من جهة أخرى تؤيد ظهور هذا الاتجاه في الشّعر الأندلسي خلال فترة الخلافة، وتبرهن على معرفة الشّعراء الأندلسيين بآثار إخوانهم المشارقة وتأثرهم بهم تأثرا لم تلغ معه شخصيتهم الأندلسية، فشعره في وصف القلم يتصل بجانب المعاني والصّور الممثلة لهذا الاتجاه تمثيلا واضحا[4] من خلال معارضته الشّعرية التي لم تكن من قبيل التقليد الجامد وإنما هي تأثر فرض نفسه نتيجة الإعجاب، وتمثل لاتجاه رآه الشّاعر ملائما لواقعه واحتياجاته[5]، وهكذا آثر الاتجاه الشّعري المحدث ممثلا في بعض شعراء العصر العباسي مثل بشار بن برد وأبي نواس ومسلم بن الوليد ومن بعدهم الشّاعر أبو تمام ولعله وجده معبرا عن واقع الحياة الأندلسية التي يحياها، لأنّ أسلوبه في جدّته وتحضره أقرب إلى الحياة الأندلسية المتحضرة الرقيقة المترفة، ولذا أكثر من معارضاته الشّعرية لهؤلاء النفر من الشّعراء، وشعر ابن عبد ربّه لا يلتزم اتجاها واحدا وإنما هو شعر يسير في أكثر تلك الاتجاهات ولكن دون أن يفقد شخصيته أو تنمحي ملامحه الخاصة، بل تظهر شخصيته متميزة ذات ملامح واضحة، لأنّ الله قد أمدّ في أجله فعاصر مدارس عدّة وشاهد اتجاهات مختلفة، فضلا على أنه كان رجلا محبا للقراءة مكثرا من تتبع الأساليب ولهذا كانت حصيلته الأدبية غنية ومعرفته بكل الاتجاهات دقيقة، فإذا صادف ذلك طبعا متخيرا وملكة متحررة كانت النتيجة تنقلا بين كل الأغصان وتغريدا لكل الألحان " فهو رجل يسير بشعره في الاتجاه المحافظ حينا، وفي الاتجاه المحدث

(1) السهلي ،إبراهيم بن موسى بن حاسر.أثر شعر المحدثين العباسيين في الشعر الأندلسي . ص 466.

(2) المرجع نفسه. ص 476.

(3) هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص 198.

(4) المرجع نفسه . ص 200.

(5) ينظر: الجمل، إيمان السّيد. المعارضات في الشّعر الأندلسي. ص 120.

أحيانا...و يسابق المتجهين إلى المذهب المحافظ الجديد الذي كان يغلب على شعره بعد نضـــجه "[1] ولكنه لم يشارك في الأخذ بالاتجاه الشعبي الخاص بفن الموشحات لأنّ ميوله " كانـــت تـــترع إلى المحافظة على القديم والتمسك به، فقد ذهب ابن عبد ربّه في مبدئه من المحافظـــة علـــى مـــا ألفتـــه العرب"[2] ولكن القرائن والآثار الدالة على كتابته الموشحات ضاعت كلها. والملاحظ " أنّ ابن عبد ربّه أكثر من معارضة المشارقة ولعل هذا من مظاهر المحافظة التي غلبت على آرائه وجعلته يســـير في ركاب مدرسة مسلم بن الوليد وأبي تمام "[3].

و إذا كان الشّعر الأندلسي قد وقف على مفترق الطريق بين مذهبي أبي تمام والبحتري، فإنّ ابن عبد ربّه جعل شعر أبي تمام هو الأنموذج المستوحى في أغلب معارضاته الشّعرية في العقد الفريد لأنه الاتجاه المحدث المعبّر عن واقع حياته الجديد الذي مال به إلى رقة التحضّر ورقة الحياة والفكـــر فما هي مظاهر اهتمام الأندلسيين بشعر أبي تمّام؟ وفيم تتمثل مظاهر تأثيره في الحركة الأدبية الشّعرية بالأندلس؟

5- أبو تمّام في أدب الأندلسيين:

أ- مظاهر اهتمام الأندلسيين بالشّاعر أبي تمّام ومكانته عندهم:

عرف الأندلسيون شعر أبي تمّام فأقبلوا عليه وانتشر وذاع بينهم ذيوعا واسعا وكـــان لهـــذا الاهتمام والتأثير عدّة مظاهر دراسة وشرحا ونقدا وموازنة ومعارضة يقول محمد بن شريفة: " أمّـــا الأندلس وأهلها فقد عرفوا أبا تمّام ووصل إليهم شعره في حياته، وفتنوا به، وشغلوا بفنه وصـــنعته، وأدرك لديهم من القبول والحظوة ما لم يدركه إلا المتنبّي بعد ظهوره "[4] ولعل الأندلسيين كانوا في حاجة إلى شعر يلائم تكوينهم النفسي الغريب عن التكوين العربي الخالص " والحق أنّ الناس كـــانوا يحبّون الشّعر الجديد لأنه يصوّر لهم نفوسهم تصويرا صحيحا وهم في هذا يستجيبون لمطالب نفسية صحيحة "[1] وما كان لأمّة من الأمم في أيّ عصر من العصور أن تعجب بشعر لا يصوّر لها حياتها وعصرها " ولكن أبا تمّام كان أعمقهم أثرا في الشّعر الأندلسي من حيث المبنى الشّعري والشّكل "[2]

(1) هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص ص 225، 226.
(2) جبور، جبرائيل. ابن عبد ربّه وعقده. ص 200.
(3) عناني، محمد زكريا. تاريخ الأدب الأندلسي. ص 78.
(4) أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة. ص 10.
(1) البهبيتي، نجيب محمد. أبو تمّام الطائي حياته وحياة شعره. د ط. القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية. 1945 م. ص 176.
(2) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي - عصر سيادة قرطبة. ص 125.

ويبدو اهتمام الأندلسيين بأبي تمّام وشعره من خلال مظاهر مختلفة منها رواية شعره، إذ انتشرت قصائده في الأندلس عبر عدد من الطرق والروايات منها رواية الرحالة البغدادي أبي اليسر إبراهيم بن أحمد الرّياضي الذي أدخل إلى إفريقية والأندلس أشعار المحدثين وأخبارهم ومنها شعر أبي تمّام[1] ورواية عثمان بن المثنى المؤدب والشّاعر القرطبي (ت 273 هـ) " رحل إلى المشرق فلقي حبيب بن أوس فقرأ عليه شعره وأدخله إلى الأندلس "[2] وقد كانت صلته بأبي تمّام صلة ناقد بشاعر خاصّة عندما لقيه في بحر القلزم[3]، وثمّة راوية أندلسي آخر لشعر أبي تمّام وهو الشّاعر الفحل مؤمن بن سعيد الذي " رحل إلى المشرق، فلقي أبي تمّام الطائي وروى عنه شعره، وكان يُقرأ عليه بالأندلس "[4]، وروايته أتمّ من رواية ابن المثنى وهناك مؤدّبون أندلسيون لقوا أبا تمّام ورووا عنه شعره بشكل مباشر ومنهم أبو عبد الله محمد بن الأصفر القرشي وأبو عبد الله الغابي وأبو العباس وليد الطبيخي شارح شعر أبي تمّام، ومنهم أيضا جماعة الأدباء الذين كلفهم عبد الرحمن الناصر بانتساخ شعر حبيب بعمل نسخة من ديوانه وهو ما ينبئ عن الاهتمام المبكر بشعره[5]، كما أدخل أبو علي القالي شعر أبي تمّام فكان أتمّ ما دخل إلى الأندلس، وقد غطت روايته على الروايات السابقة عليها واعتمدها رواة الأندلس والمغرب وهي نسخة وثقها بعده بمدة ابن الإفليلي وهي التي انتشرت في الأندلس والمغرب وعلى أساسها وضع الأعلم الشنتمري شرحه[6].

أمّا على مستوى الإقراء والتدريس فقد اشتغل بتدريس شعر أبي تمّام في الأندلس وإقرائه جماعة من المؤدبين منهم أبو عبد الله الغابي، ومحمد بن عبد الله المعروف بابن الأصفر "وكان له حظ من علم النحو، واحتجاج في مذاهب المتكلمين، وبصر بمعاني شعر حبيب وغيره من أشعار المحدثين"[1]، وأشهر حلقة قرئ فيها شعر أبي تمّام قديما في الأندلس حلقة مؤمن بن سعيد التي لم تخل من طبيعة التنكيت وروح التندّر[2]، كما أقرأ ديوان أبي تمّام أيضا أبو علي القالي في حلقته الكبيرة في جامع مدينة الزهراء الملكية، ومن أشهر التلاميذ الذين نشروا سندها في عصر الطوائف الأعلم

(1) ينظر: بن شريفة، محمد. أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة. ص 10.
(2) الزبيدي، أبو بكر محمد بن الحسن. طبقات النحويين واللغويين. ص 260.
(3) المرجع السابق. ص 12.
(4) ابن سعيد، نور الدين أبو الحسن علي بن موسى العنسي. المغرب في حلى المغرب. ج 1. ص 132.
(5) المرجع السابق. ص ص 13، 14.
(6) المرجع نفسه. ص 15، ص 17.
(1) الزبيدي، أبو بكر محمد بن الحسن. طبقات النحويين واللغويين. ص 303.
(2) المرجع السابق. ص 18.

الشنتمري أكبر شارح أندلسي وصاحب أوسع حلقة أدبية في مملكة بني عبّاد وغيرهم، وهكذا كانت حلقات الإقراء لشعر أبي تمّام في مساجد قرطبة وإشبيلية يتخرج منها الشّعراء والكتاب والأدباء والعلماء[1]، وقد بلغت هذه الحلقات العلمية ذروتها خلال القرنين السّادس والسّابع في قرطبة و إشبيلية و بلنسية "والواقع أنّ قاعدة رواية شعر أبي تمّام اتسعت في هذا القرن (القرن السّابع) وما بعده، ويطول أمر تتبّعها في مختلف فروعها في الأندلس والمغرب"[2].

و من مظاهر عناية الأندلسيين بشعر أبي تمّام وجهودهم في توثيقه وجمعه وضع شروح عليه "ومن الطبيعي أن تؤدي حركة رواية شعر أبي تمّام وتدريسه إلى وضع شروح عليه"[3]، ولعل أقدم هذه الشروح هو شرح أبي العباس وليد الطبيخي وقد ضاع مع الأسف هذا الشرح لشعر أبي تمّام بينما وصل إلينا شرحه لشعر مسلم بن الوليد وقد قال الزبيدي عنه: "وكان بصيرا بمعاني الشّعر، حسن التلقين لم يتبلد فهمه عنها، وكان يقرّبها ويضرب الأمثال فيها، حتى عُرف بذلك... وله شروح في شعر حبيب وصريع، قريبة ومبسوطة"[4]، كما شرح شعر أبي تمّام في القرن الخامس الهجري أبو الحجاج يوسف بن سليمان الملقب بالأعلم الشنتمري " وهو معروف بشروحه المتعدّدة لعدد من المتون الشّعرية والأدبية والنحوية "[5] ويقتصر في شرحه لشعر أبي تمّام على تقريب المعنى والإعراض عن الروايات المختلفة مع تجنب الإطالة معتمدا على نفسه بينما التبريزي يرجع إلى المعري والصولي والمرزوقي وغيرهم من شراح شعر أبي تمّام، وقد اختصر شرح الطبيخي في أواخر القرن الخامس أو أوائل القرن السادس على يد الأديب البطليوسي محمد بن رزق الله الأموي[6].

و على مستوى النقد الأدبي عرفت الأندلس وبلدان المغرب شيئا من الحركة النقدية التي دارت حول أبي تمّام ، فانتهى إليها بعض ذلك الصراع الأدبي الذي ظهر في المشرق حول الطائيين " وإذا كان أبو نواس قد أحدث حركة نشطة في ميدان السرقات فإنّ أبا تمّام والبحتري كانا مبعث حركة نقدية أخرى أكثر نشاطا من سابقتها، بقدر ما أحدثا في ميدان الأدب بشعرهما من جدال وخصومات وبقدر ما انقسم الناس حيالهما فريقين: مؤيّدين ومعارضين، ومهاجمين ومدافعين "[1]

(1) ينظر: بن شريفة محمد.أبوتمام و أبو الطيب في أدب المغاربة. ص ص 20، 21.
(2) المرجع نفسه. ص 32.
(3) المرجع نفسه. ص 39.
(4) طبقات النحويين واللغويين. ص 304.
(5) المرجع السابق. ص ن.
(6) المرجع نفسه. ص ص 50، 51.
(1) هدارة، محمد مصطفى. مشكلة السرقات في النقد العربي. ص 44.

فكان لأبي تمّام في الأندلس أنصاره، وهم أولئك الذين عنوا بنشر شعره وشرحه وقد سبق ذكرهم على أنّ " الخصومة بين الطائيين خصومة فنية بين مذهبين متباينين في الشّعر: مذهب المحدثين ويمثله أبو تمّام، ومذهب القدماء ويمثله البحتري "[1] وقد ثاروا على أبي تمّام في المشرق لأنه تناول في تجديده بنية الشّعر وتركيبه أو عموده واتخذ من هذه الثورة مذهبا طبّقه في شعره دون أن يدّعيه ادّعاء[2] و وصلت أصداء هذه المعركة إلى الأندلس والشّعر الأندلسي حينئذ في بداية تكوّنه " وقد عرف أبو تمّام عند نقاد الأندلس والمغرب – كما عرف عند نقاد المشرق – بأنه شاعر الصّنعة "[3]، ووازن الأندلسيون بين أبي تمّام والبحتري وفضلوا أحدهما على الآخر كما ظهر بين نقادهم من فاضل بين أبي تمّام والمتنبي، ومن الموازنات الطريفة بين أبي تمام والمتنبي ما قاله المقري: " وكان أهل الأندلس يقولون: ابن قزمان في الزجالين بمنزلة المتنبي في الشعراء، و مدغليس بمنزلة أبي تمّام، بالنظر إلى الانطباع والصناعة، فابن قزمان ملتفت إلى المعنى، و مدغليس ملتفت للفظ..."[4]، كما تبلورت موازناتهم بين الشّاعرين الكبيرين في رسالة أحمد بن لبال الشريشي التي سماها " روضة الأديب في التفضيل بين المتنبي وحبيب "[5].

ب– مظاهر تأثير أبي تمّام في الحركة الأدبية والشّعرية بالأندلس:

إنّ العناية بشعر أبي تمّام رواية وحفظا وتدريسا وشرحا ونقدا وموازنة أدّى إلى تأثيره في الحركة الأدبية والشّعرية بالأندلس وبلدان المغرب ويتمثل هذا التأثير في مظهرين[6] أولهما المعارضة التي أصبحت ظاهرة عامة في شعر شعراء الأندلس والمغرب ويعدّ أبو تمّام الشّاعر المبرز في هذا المنحى " ويمكن القول بأنّ معارضة أبي تمّام بدأت مع جيل ابن عبد ربّه، فقد حذا هو وشعراء عبد الرحمن الناصر حذو أبي تمّام في بناء القصيدة ولا سيما قصيدة المدح ..."[1] ومن بين قصائده التي عارضها الأندلسيون البائية المشهورة وكانت كتب الفتوح في الأندلس والمغرب تصدر بقول أبي تمّام في هذه

(1) كبابة، وحيد صبحي. الخصومة بين الطائيّن وعمود الشّعر العربي– دراسة. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب. 1997 م. ص 7.

(2) المرجع نفسه. ص 10.

(3) بن شريفة، محمد. أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة. ص 53.

(4) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. ج 3. ص 385.

(5) المرجع السابق. ص 56.

(6) المرجع نفسه. ص ن.

(1) المرجع نفسه.. ص 56.

القصيدة[1] " ومن تفنن ابن أبي الخصال بناؤه القصيدة على أشطار قصيدة أخرى لشاعر مشهور كقصيدة أبي تمّام في فتح عمورية "[2]، وكانت مدائح أبي تمّام ومرثياته مثالا مفضلا لدى شعراء المديح والرثاء في العصور الأندلسية على تتابعها " وعارض بعض شعراء الأندلس رائية أبي تمّام في وصف الرّبيع "[3] ومنهم ابن نصر الكاتب وحذا ابن قلبيل البجاني حذو أبي تمّام في هذه القصيدة أيضا[4] و" حُق لشعر أبي تمّام أن يُحَبّ فهو شعر مملوء بالمعاني، مزدحم بالصّور الجميلة، مرصوف رصفا متقنا يدلّ على براعة لم يظفر بها كلّ شاعر، بل لم يظفر بها سوى حبيب بن أوس "[5].

أمّا المظهر الثاني فيتمثل في " أنّ شعر أبي تمّام كان كعامة الشّعر القديم والمحدث من المحفوظ الذي تجري ألفاظه ومعانيه على ألسنة الشّعراء وأقلام الكتاب في الأندلس والمغرب وكانوا لا يستطيعون التخلص من تأثيره حينما يكتبون أو يشعرون، ومن هنا نجدهم يقعون على معان وصور وصيغ سبق إليها أبو تمّام "[6] وقد كان توارد شعراء الأندلس والمغرب ونظرهم إلى معاني شعره كثير تذكره بعض المصادر وتثبته كالذخيرة لابن بسّام، و قراضة الذهب لابن رشيق وغيرها... " وهناك مستوى آخر لذيوع شعر أبي تمام يتجلى في الأبيات المبثوثة في ثنايا الرسائل الإخوانية والديوانية وفي تضاعيف الكتابة الأندلسية والمغربية على العموم، وهذا باب كبير لا سبيل إلى تتبعه "[7] وكان الشّعراء والكتاب آنذاك يكتفون بالتلميح إلى بعض شعره فيعرفه الناس إذ كان متداولا بينهم محفوظا عندهم " وقد وجدنا المؤرخ ابن حيان يستشهد بشعر أبي تمّام ويحل شعره في نثره ويلمح إلى بعض أبياته تلميحات تخفى أحيانا على بعض محققي نصوصه "[1]، كما يلاحظ ذلك التأثير الكبير لحماسة أبي تمّام، فقد عُني الأندلسيون والمغاربة بروايتها وحفظها" وقد يكون غريبا بالنسبة إلى وقتنا أنها كانت من المقررات الابتدائية عندهم"[2] ولذلك عنوا بشرحها وتأليف " حماسات " على طريقتها ضاهوا بها حماسة أبي تمّام، ولعل أشهرها حماسة الأعلم الشنتمري وحماسة الشّاعر المغربي أبي العبّاس

(1) ينظر: بن شريفة، محمد. أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة. ص 57.
(2) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر الطوائف والمرابطين. د ط. عمان: دار الشروق. 1997 م. ص 198.
(3) المرجع السابق . ص 62.
(4) المرجع نفسه. ص 63.
(5) فروخ، عمر. أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله – دراسة تحليلية. د ط. بيروت: المكتب التجاري للطباعة والتوزيع. 1964 م. ص 143.
(6) المرجع السابق. ص ص 67، 68.
(7) المرجع نفسه. ص 71.
(1) المرجع نفسه. ص 74.
(2) المرجع نفسه. ص 78.

الجراوي وغيرهم[1]، وهكذا يتجلى تأثير أبي تمّام في الحياة الأدبية بالأندلس والمغرب بواسطة شـــعره وحماسته فقد " أصغى العرب إلى أبي تمّام، وأنصتوا لأغنيته، ووجدوا فيه صورة نفوسهم يومئذ فغلب على أيّامه..."[2].

(1) ينظر: بن شريفة، محمد. أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة . ص 79، ص 81.

(2) البهبيتي، نجيب محمد. أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره. ص 214.

المبحث الثاني:

سيمات شعرية معارضة ابن عبد ربّه لأبي تمام في العقد الفريد.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

أولا: قراءة في معارضات ابن عبد ربّه الشّعرية لشعر أبي تمّام في العقد الفريد.

أ- نصوص أبي تمام الشّعرية مرجعيّة مركزيّة في المعارضات الشّعرية لابن عبد ربّه:

ظلّ الشعر المشرقي متألقا في سماء المشرق والمغرب، وبقي أبو تمّام وغيره من شعراء المشارقة يُطبقون الآفاق وتتناهى أشعارهم إلى الأسماع، وأحرز شعر أبي تمّام قبولا في البيئة الأندلسية ولذا يمكن القول إنّ نصوصه الشّعرية تشكل بؤرة مركزية في المعارضات الشّعرية لابن عبد ربّه في العقد الفريد ممّا يؤكد هيمنته الشّعرية على نفوس شعراء الأندلس ونقادهم وعلى رأسهم صاحب العقد فقد ظل يتمثله ويعارضه إعجابا به، وإثباتا لبراعته في مجاذبة الفحول، وقد كان كثير الاستقراء لشعر هذا الشّاعر، وتقدّر شواهده الشّعرية المستشهد بها في عقده من خلال باب المعارضة الشّعرية حوالي أربعين نموذجا شعريا وهو ما يمنحه الرّتبة الأولى والصّدارة، وكأنّ معارضات ابن عبد ربّه الشّعرية أصداء فنية تؤكد صوت أبي تمّام، فلا يعيبه أبدا استيحاء المعاني من السّابقين أو أن تتوارد إلى ذهنه أو تتسرّب إلى ذاكرته فهذا حقه من باب التناص، ويبدو أنّ ابن عبد ربّه زعيم المجددين في عصره يقيس نفسه بزعيم آخر للتجديد في العصر العباسي ويترسم خطاه، وكلاهما قمّة من قمم الشّعر العربي كلّ في عصره ،كما أنّ شعر أبي تمّام المحدث أكثر تلاؤما مع العصر الأندلسي ومسايرة له، وشعر القدماء لا يوافق أذواق العصر لأنّ حياة البداوة مغايرة لحياة الحضارة التي عدلت من الأذواق، فكان المحدثون أصدق إحساسا وتعبيرا عن واقعهم وحياتهم وكلّ ما يقع تحت أعينهم، وشعرهم مجسد لمرحلة حضارية يعيشونها، وهكذا تزدوج في شعر ابن عبد ربّه فنية الأدب المشرقية بملامح الجدّة الأندلسية وليس غريبا أن تظهر تأثيرات المشرق جلية في معارضاته، فهو شاعر تتلمذ على فحول الشّعر العربي فتشرب مذاهبهم واستقى من معانيهم وصورهم ، فوردت معارضاته الشّعرية حاملة لسمات الجانبين بتكافؤ حينا وبغلبة لأحد الملمحين أحيانا أخرى ، و لم يكن التقليد منقصة في شاعرية ابن عبد ربّه بقدر ما هو دليل على أنه شعر ينبع من عربية أصيلة طالما يتخذ من أبي تمّام نموذجا أعلى ولذا فالمعارضة الشّعرية مظهر من مظاهر انتماء الأدب الأندلسي إلى الأدب المشرقي.

ب- أسباب تأثر ابن عبد ربه بأبي تمام:

كان احتفاء ابن عبد ربّه بأبي تمّام ظاهرا في كتاب العقد فهو من أكثر الشّعراء المستشهد بشعرهم في هذا المصدر النفيس، إذ يورد نماذج له ولغيره من أعلام شعراء المشرق ثمّ يورد أشعارا له في الموضوعات نفسها مع بعض التشابه في الأفكار والتقارب في الصّور " وهو يشير بهذا العرض إلى مقدرته كشاعر أندلسي، ويحاول إثبات تفوّقه على هؤلاء الأعلام، بل إنه أحيانا يصرّح بهذا، فيعلق

بعد إيراد نموذجه ممّا يدلّ على قصده إلى إثبات التفوّق. فالمسألة إذًا لم تكن تبعية أو سرقة، وإنما كانت معارضة وتحدّيا "[1] فالدافع إلى معارضته تحدّي النماذج الرّاقية القوية في نسيجها والمتخيرة في لفظها، ولعل احتفاء صاحب العقد باقتفاء أثر شعر أبي تمّام يحمل دلالة واضحة تعترف بمذهبه الذي رفضه النقاد وتفضيل البحتري عليه، هذا الأخير الذي لا نجد له أثرا كبيرا في العقد ما عدا ثمانية نماذج شعرية فحسب، ممّا يرجّح كفة الغلبة والانتصار لأبي تمّام ومذهبه الشّعري الذي يطلب الجمال الفني في الشّعر " وما ذلك إلا لدقة تصوّره وحسن اختراعه. ففي شعره كثير من الصّور البليغة التي تشهد له بجودة الخيال وبعد مرامي النظر. والذي يراجع ديوانه برويّة ويصبر على تحليل معانيه، يجد من بدائعه الشّعرية ما لطف من وصف أو مجاز أو حكمة أو لبس لباسا قشيبا من البلاغة..."[2] فعملية إبداع المعارضات الشّعرية لم تتم من فراغ، بل من خلال التفاعل والاستفادة من أشعار وتجارب الشعراء الآخرين و" هي نتاج المحفوظ المتدارس و لم تكن مجرّد صنعة إنما باتت طبعا مألوفا لكثرة الحفظ والنقش في نفس الأديب "[3].

ج- سمات النصوص الأبي تمّامية المنتقاة لفعل المعارضة الشّعرية:

قدّم لنا ابن عبد ربّه مغامرة جريئة تناصّ فيها مع شعر أبي تمّام ، وأعاد كتابة أجزاء من قصائده بما يتناسب وإمكانياته، وانتقى صاحب العقد منتخبات شعرية أعجبته وراقته من شعره قصد معارضتها ومشاركتها في بعض جزئياتها، ولعله وجد في هذه الأبيات والمقطعات المختارة من قصائده الطوال معادله الموضوعي إذ تذكره بحقائق واقعه وتجاربه وشخصه، وإن وافق الشّعراء الآخرين المذكورين في كل موضوع من موضوعات المعارضة الشّعرية فلقد اتضح عليه أثر أبي تمّام وميله إليه أكثر من غيره ، فراح يطرح مادة متميّزة أثرت في مسار الحركة الأدبية في عصره وضمن من تتلمذ على يديه من شعراء العصر الأندلسي فيما بعد، والملاحظ أنه اختار ما يناسب طبعه وفكره من نماذج سهلة أثناء المعارضة مبتعدا عن الغريب من اللفظ بما يتفق مع ذوقه الأندلسي الذي يروم السّهولة والرّقة في التعبير، كما عمد إلى أجمل وأشهر القصائد الأبي تمّامية وعارض أجزاء منها مراعيا في ذلك واقعه الاجتماعي ورصيده الثقافي، وقد يستشهد بأكثر من نموذج شعري واحد لأبي تمّام في موضوع المعارضة الشّعرية الواحدة ومثال ذلك معارضة " الصّبر والإقدام في الحرب " من كتاب " الفريدة في الحروب ومدار أمرها " فقد اتكأ ابن عبد ربّه على ثلاثة استشهادات شعرية لأبي تمّام الطائي في هذا

(1) هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص 199.

(2) المقدسي، أنيس. أمراء الشّعر العربي في العصر العباسي. ط 17. بيروت: دار العلم للملايين. 1989 م. ص 201.

(3) الجمل، إيمان السّيد. المعارضات في الشّعر الأندلسي. ص 519.

الباب[1] ممّا يدلّ على إعجابه الكبير بشعره وتفضيل الاستدلال به ، كما فضله على شعراء سبقوه مثل عنترة العبسي وابن ضمرة النهشلي في المترلة الشّعرية[2]، ليصبح بذلك أبو تمّام من أكثر الشّعراء استشهادا بشعرهم في العقد في كثير من المعاني الشّعرية ومن المفضلين مترلة شعريّة عند صاحب العقد، كما يلاحظ أن شعر أبي تمّام مبثوث في كلّ أبواب المعارضات الشّعرية غالب على أشعار غيره كلها تقريبا ويتراوح أقصى عدد للنماذج المستشهد بها ثلاثة في الباب الواحد مع تنوّع مواضيع المعارضات الشّعرية بين الوصفيات و الإخوانيات والاجتماعيات والقليل من الغزليات " ومع أنه لم يحسن النسيب، فقد أحسن التخلص منه إلى المديح أحيانا "[3] وكذلك بعض الزّهديات التي يقل فيها شعره تقريبا ليحلّ محله أبو العتاهية في ذلك.

و من المعارضات الشّعرية التي استشهد فيها ابن عبد ربّه بنموذجين اثنين لأبي تمّام على سبيل التمثيل لا الحصر في مجال الوصفيات معارضة " وصف السلاح " من كتاب " الفريدة في الحروب ومدار أمرها " و" الشّيب " من كتاب " الياقوتة في العلم والأدب "، أمّا في مجال الإخوانيات والاجتماعيات فيتراوح عدد الاستشهادات الشّعرية فيها ما بين النموذج الواحد والنموذجين الشعريين، والأوّل أكثر ورودا ومثاله معارضة " المشورة " من كتاب " اللؤلؤة في السلطان " ومعارضة " ذمّ الزّمان "[4] ومعارضة " السّؤال "[5] من كتاب " الياقوتة في العلم والأدب ".

و لعله ابتعد عن الاستشهاد بالنماذج التي يسودها الغريب في شعر أبي تمّام ،كما ابتعد عن استعماله أيضا في معارضاته الشّعرية لأنه ابن البيئة الأندلسية التي كانت تعنى بالمعاني السّهلة المألوفة المناسبة لمظاهر الحضارة المحيطة به والمبتعدة عن المعاني البدوية بقدر، ولذا يمكن القول إنّ مذهب الشّاعر جاء مطابقا تقريبا للشّعر العبّاسي وبيئته وما فيها من انصراف عن المعاني القديمة والأسلوب المتوعّر والأخذ بالمعاني الحضرية الرّقيقة والأسلوب المألوف، ممّا يحيل إلى تشابه كل من البيئتين الأندلسية والعبّاسية " وأعانهم على ذلك لين الحضارة وسهولة طباع الأخلاق، فانتقلت العادة وتغيّر الرّسم، وانتسخت هذه السّنة، واحتذوا بشعرهم هذا المثال، وترققوا ما أمكن وكسوا معانيهم ألطف ما سنح من الألفاظ، فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأوّل يتبيّن فيها اللين، فيُظنُّ ضعفا، فإذا أفرد

(1) ينظر: ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 1. ج 1. ص ص 70، 71.

(2) المصدر نفسه.ص ن.

(3) فروخ، عمر. أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله. ص 137.

(4) المصدر السابق. مج 1. ج2. ص 361.

(5) المصدر نفسه. ص 471.

عاد ذلك اللين صفاء ورونقا، وصار ما تخيّلته ضعفا رشاقة ولطفا..."[1].

و ممّا يؤكد أكثر نزوع ابن عبد ربّه إلى النماذج الشّعرية السّهلة ومحاكاتها ومعارضتها بأسلوب سهل بعيد عن استعمال اللفظ الغريب، قوله يمدح رجلا باستسهال اللفظ وحسن الكلام في معارضة " باب في الغريب والتقعيب " من كتاب " الياقوتة في العلم والأدب " (من مجزوء الكامل)

قَـــــولٌ كَـــــأنَّ فَرِيـــــدَهُ سِـــحْرٌ عَلَـــىَ ذِهـــنِ اللبِيـــبْ

لا يَشـــــمَئِزُّ عَلَـــــى اللسَـــــانِ وَ لاَ يَشِـــــذُّ عـــــن القلـــــوبْ

لَمْ يَغـــلُ فِـــي شَـــنعِ اللغَـــا تِ ولاَ تـــوحَّشَ بِالغريـــبْ[2]

و كذلك قوله في معارضة تحمل عنوان " في رقة الأدب " من الكتاب نفسه:(من الكامل)

أَدَبٌ كَـمِـثْلِ المـاءِ لَوْ أفـرَغـتَـهُ يَـوْمًا لَـسَالَ كَـمَا يَـسِيلُ المَـاءُ[3]

و يُستنتج أنّ خطابه الشّعري كثيرا ما يتوازى مع خطابه النقدي، فهو حريص على ضمان الاتساق بين شعره ونقده إبداعا وتطبيقا لأنه يجمع بين القوة الناقدة والقوة الشّاعرة، وهو ما لا يتوفر لغيره في كثير من الأحيان، وخلاصة القول إنّ النهضة الحضارية ترافقها دائما نهضة لغوية بانتقال الأمّة من البداوة إلى الحضارة ممّا يهذب لغتها ويسمو بأساليبها في التعبير والدلالة فينعكس ذلك كله على الشّعر، والجدير بالذكر أنه يجب على " الشّاعر أن يتشبّع بآثار الأساتذة الكبار، ويتحكم في معجمهم ويحفظ تنوّعات صورهم الأسلوبية، وباختصار ينبغي له أن يملأ فكره بأشعارهم "[4] لكي يتمكن من إجادة صناعته وإتقانها، فحفظ الآثار الشّعرية يؤدي إلى استرساخ الأنموذج في مخيّلة الشّاعر ،ومن ثمّ العمل على الإتيان بمثلها لفظا ومعنى بعيدا عن إعادة المفردات والأساليب والصّيغ كما هي، وإنما التزوّد بها والاستفادة منها من أجل خلق أشباهها من حيث القيمة الفنية " وبعبارة أخرى يتعلق الأمر بصناعة وعي قادر على استيعاب معايير الشّعرنة واحترامها. إنّ الكفاءة الشّعرية هي ملكة واستعداد ثابت، وكيفية وجود. على أنّ التردّد الدّائم على القدماء هو أفضل وسيلة لخلق

(1) الجرجاني، علي بن عبد العزيز. الوساطة بين المتنبي وخصومه. ص 25.

(2) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 1. ج 2. ص 449. وينظر: الديوان. ص 27.

(3) المصدر نفسه. ص 412. و ينظر: الديوان. ص 17.

(4) بن الشّيخ، جمال الدين. الشّعرية العربية. ترجمة: مبارك حنون وآخرون. ط 1. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر. 1996 م. ص 98.

مجموع الاستجابات السّريعة الضامنة للخلق "[1].

عمد ابن عبد ربّه إلى أجمل وأشهر ما في قصائد أبي تمّام وعارضها، فكان دقيق الاختيار لشواهده التي أوردها على شكل منتخبات و استشهادات شعرية تمثلها وحفظها ثمّ عارضها بعد إعجابه بها، على أنّ هذا الإعجاب يترتب عليه ابتكار وإضافة وإلا ما عارض قصائده أصلا، وأورد مختارات من شعره في العقد الفريد مستشهدا بها في مختلف أغراض كتابه وموضوعاته ممّا يدل على حفظه وتمثله " كما يدل على أنه غدا مألوفا في البيئة الأندلسية يومئذ "[2] وهو ما يعكس افتتانه بشعره وقصائده التي غدت نموذجا كلاسيكيا يترسّمه و يحتذيه[3]، ومن مشهور قصائد أبي تمّام التي قام ابن عبد ربّه بمعارضتها " سينيته " المشهورة في مدح المعتصم ومطلعها: (من الكامل)

مَـا فِي وُقُوفِكَ سَاعَـةً مِنْ بَـاسِ نَقْـضِـي ذِمَامَ الأَرْبُـعِ الأَدْرَاسِ[4]

و هي من محفوظ شعره المشهور وقد ساقها من حفظه المحدّث ابن دحية في كتابه " النبراس "[5] ونجد لابن عبد ربّه شعرا في وزنها وروِيّها وموضوعها في معارضة " لطيف الاستمناح " من كتاب " الزبرجدة في الأجواد والأصفاد " يمدح فيها القائد أبا العبّاس وقد وقف يستمنحه: (من الكامل).

اللهُ جَـرَّدَ لِـلنَّـدَى وَ البَـاسِ سَيـفًـا فَـقَـلَّـدَهُ أَبَا العَبَّـاسِ

مَلِـكٌ إِذَا اسْتَـقْبَلْـتَ غُرَّةَ وَجهِـهِ قَـبَضَ الرَّجَاءُ إِلَيْكَ رُوحَ اليَـاسِ!

وَجْـهٌ عَلَـيْهِ مِنَ الحَيَاءِ سَكِينَـةٌ وَمَحَبَّةٌ تَـجْرِي مَـعَ الأَنْـفَـاسِ

وإِذا أَحَبَّ اللهُ يَومًـا عَبْـدَهُ أَلْـقَـى عَلَيْهِ مَحَبَّةً لِلنَّـاسِ[6]

و في هذا البيت الأخير تسامى ابن عبد ربّه إلى رتبة أبي تمّام في إرسال ما يُتمثل به من الشّعر وروى في عقده أنه سأله حاجة فيها بعض الغلظ، فتلكأ عليه، فأخذ سحابة من بين يديه فوقع فيها شعرا على البديهة فقضى حاجته وسارع إليها، ويتميّز شعره في المدح رغم قلته ب " قوة في المعاني

(1) بن الشيخ ، جمال الدين . الشعرية العربية .ص 103.

(2) بن شريفة، محمد. أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة. ص 56.

(3) المرجع نفسه. ص 60.

(4) التبريزي، أبو زكريا يحي بن علي بن محمد الشيباني. شرح ديوان أبي تمام. ج 1. ص 358.

(5) المرجع السابق. ص 64.

(6) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 1. ج 1. ص 149. و ينظر: الديوان. ص 93.

مع طلاوة ورقة تبعثها عاطفة صادقة في كثير من الأحيان "[1] والملاحظ أنّ صاحب العقد في هذه المعارضة الشّعرية لم يستشهد بأبيات من السّينية في هذا الباب ،ولكن كلمات القوافي الأربع لابن عبد ربّه وردت في قصيدة أبي تمّام وقد كانت من الشّهرة بما كان في الأندلس وهي (العبّاس، الياس، الأنفاس، للناس) في الأبيات (26، 32، 3، 14) علما بأنّ عدد أبيات السّينية يبلغ أربعا وثلاثين بيتا شعريّا، ولكن ابن عبد ربّه اكتفى بذكر نموذج شعري آخر غير السّينية لحبيب بن أوس ،كتبه إلى أحمد بن أبي دؤاد على الوزن نفسه، يعاتبه و يستمنحه اصطناع المزيد من المعروف وهو ما يناسب باب المعارضة الشّعرية قائلا: (من الكامل)

اعْلَمْ وَ أنْتَ المَرْءُ غَيْرَ مُعَلَّمِ وَ افْهَمْ جُعِلتُ فِدَاكَ غَيرَ مُفَهَّمِ

أنَّ اصْطِنَاعَ العُرْفِ مَا لَمْ تُولِهِ مُسْتَكْمِلا كَالثَّوْبِ مَا لَمْ يُعْلَمِ

وَ الشُّكْرُ مَا لَمْ يُسْتَثَرْ بِصَنِيعَةٍ كالخَطِّ تَقْرَؤُهُ وَ لَيْسَ بِمُعْجَمِ

و تَفَنُّنِي فِي القَوْلِ إكْثَارٌ وَ قَدْ أسْرَجْتَ فِي كَرَمِ الفِعَالِ فَأَلجِمِ![2]

وعليه فإنّ معارضة ابن عبد ربّه لسينية أبي تمّام في مدح المعتصم غير مقصودة، وكأنه لم يستطع التخلص من تأثيرها حينما كان يكتب شعره، كما أنّ التشارك في القوافي بين الشّاعرين المتعارضين وتشابههما ينهض دليلا على التداخل بين النصين وتماثلهما، فهي معارضة شعرية وردت على وزن سينية أبي تمّام ومن بحرها، وإن لم تكن نيّة معارضتها حاصلة والقصد إليها قائما فإنّ استحضارها يفضحه ذلك التداخل في القوافي عندما استعار الشّاعر المعارِض كلمات أربع قواف بمعناها تقريبا وصيغتها المستعملة في القصيدة النموذج، ولعله دليل آخر يوضح أنّ ابن عبد ربّه كان متملئا من شعر أبي تمّام، فيظهر محفوظه على لسانه من حين لآخر في شعره.

كما ذكر ابن عبد ربّه نماذج من شعر أبي تمّام تجري مجرى المثل في حسن التقسيم عندما وصف الرّماح، وهو ما ينبئ عن دقة اختيار نماذجه المعارَضة وتفضيله لشعر حبيب في وصف السّيف بناء على أنه مدرسة في الوصف وله اليد الطولى في القدرة على التصوير قائلا: " ومن أحسن ما قيل في السّيف قول حبيب ": (من الطويل)

(1) جبور، جبرائيل. ابن عبد ربّه وعقده. ص 172.

(2) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 1. ج 1. ص 150. و ينظر: التبريزي، الخطيب. شرح ديوان أبي تمّام. ج 2. ص 403.

وَ نَبِّهن مِثْـــلَ السَّيْفِ لَوْ لَمْ تَـــسُلَّـــهُ يَـــدَانِ لَـــسَلَّتْهُ ظُبَاهُ مِنَ الغِـــــمْدِ[1]

و قال في صفة الرّماح: (من البسيط)

مُـــثَـــقَّفَاتٌ سَلَـــبْنَ الرُّومَ زُرْقَـــتَـــهَا وَ العُرْبَ أَلوَانَهَا وَ العَاشِقَ القضَـــفَا[2]

على أنّ وصف السّيف ورد في قصيدة يمدح فيها أبو تمّام أبا العبّاس نصر بن منصور بن بسّام يبلـــغ عدد أبياتها سبعا وعشرين بيتا، ويحمل البيت المستشهد به في العقد الرّتبة الواحـــدة والعشـــرين في القصيدة ،وهو ما يثبت جزئية المعارضة في العقد الفريد، أمّا وصفه للرماح فقد ورد جزءا من قصيدة يمدح فيها أبو تمّام أبا دلف القاسم بن عيسى العجلي وعدد أبياتها يقدر بسبع وخمسين بيتا، ويحمـــل هذا البيت المستشهد به في العقد الرّتبة السّابعة والثلاثين من مجموع القصيدة ،وهو البيـــت الـــذي يضربه ابن الأثير مثلا في حسن التقسيم والمؤاخاة بين مباني الألفاظ " وهذا البيت من أبيات أبي تمّام الأفراد "[3] وكلا النصين المعارضين وردا في معارضة " وصف السلاح " من كتاب " الفريـــدة في الحروب ومدار أمرها " علما بأنّ أبا تمّام " أشهر من وصف الحرب في أدب العرب بعد أبي الطيب المتنبي "[4]، وقد عاش في عصر اصطبغ بالدم وشعره ثمرة هذا العصر بخيره وشرّه " ولا يكـــاد يـــثير شاعريته شيء كما تثيرها الحروب والدّماء. وأجمل شعره وأعرقه في الشّاعرية، هو ذلك الذي يصف فيه خرابا. أو تحريقا. "[1]، والملاحظ من جهة أخرى أنّ قصائد الحرب في ديوان أبي تمّـــام هـــي في الأصل من قصائد المدح ولذلك يرسم الشّاعر من الأفكار والصّور للقادة ما يعجبـــهم ويرضـــيهم ويحملهم على منحه أكثر الجوائز والهبات، ويبدو أنّ ابن عبد ربّه قد ذكر نموذجا شعريّا آخر شهيرا لأبي تمّام أيضا من أوائل قصائده في مدح عبد الله بن طاهر والي خراسان آنذاك في معارضـــته الـــتي تحمل عنوان " باب في طلب الرغائب واحتمال المغارم " من كتاب " الياقوتة في العلـــم والأدب " قائلا: " وقال حبيب الطائي: (من الطويل)

أَعَاذِلَـــتِي مَا أَخْشَنَ اللَّـــيْلَ مَرْكَـــبَـــا وَ أَخـــْشَـــنُ مِنْهُ فِي المُلِمَّاتِ رَاكِبُـــــهْ

(1) ابن عبد ربه ، شهاب الدين أحمد بن محمد.العقد الفريد. مج 1. ج 1. ص 106. و ينظر: التبريزي، الخطيب. شرح ديوان أبي تمّام. ج 1 . ص 268.

(2) المصدر نفسه. ص ن. و ينظر: التبريزي، الخطيب. شرح ديوان أبي تمّام. ج 1. ص 423.

(3) ابن الأثير، ضياء الدين. المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر. تحقيق: طبانة، بدوي والحوفي، أحمد. ج 3. د ط. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر. د ت. ص 156.

(4) السوداني، مزهر. " الحرب والقتال في شعر أبي تمّام ". لبنان: مجلة الذخائر. العدد 3. صيف 2000 م. ص 315.

(1) البهبيتي، نجيب محمد. أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره. ص 204.

ذَرِينِي وَ أَهْوَالَ الزَّمَـــانِ أقـــَاسِـــــهَا فـــَأَهْوَالـــُهُ العُـــظْمَى تَلِيهَا رَغَائِبُـــهْ[1]

و يبلغ عدد أبيات هذه القصيدة أربعا وأربعين بيتا شعريّا، ويأتي البيتان المستشهد بهما في العقـــد في الرّتبة الثالثة والرّابعة من مجموع القصيدة كلها، وهي بائية بديعة أنشده إياها لمّا وصل إليه، ومنـــها هذين البيتين اللذين يوجّههما لعاذلته في جلد وإصرار وأغلب الظن أنها زوجه، فليله مظلم صعب لا يسري فيه إلا الجزل من الرجال ، ولكن الغنى يتحقق مع ركوب الشّدائد والأهوال، مع الإشارة إلى أنّ البيت الأوّل يصنف ضمن مطالع القصائد التي استهجنها القدماء رغم ما فيه من جدّة وإبداع، إذ يقول: (من الطويل)

هـــــنّ عَـــوَادِي يُوسُفٍ وَ صَوَاحِبُـــهْ فَعَزْمًا فـــَقِدْمًا أدْرَكَ السُّـــؤْلَ طَالِبُـــهْ[2]

و قد عارض صاحب العقد البيتين المذكورين بمقطعة يبلغ عدد أبياتها أربعة من بحر البسيط معتمـــدا حرف الرّوي نفسه (الباء) الوارد في النموذج المعارَض قائلا: " ومن قولنا في هذا المعنى ":

(من البسيط)

وَ الحُرُّ لا يَكْتَفِي مِـــنْ نيْـــلِ مَكرُمَـــةٍ حَتى يَـــرُومَ الـــتي مِـــنْ دُونِهَـــا العَطَـــبُ

يَسْعَى بـــهِ أمَـــلٌ مِـــنْ دُونِـــهِ أجَـــلٌ إنْ كَفـــُهُ رَهَـــبٌ يَسْـــتدْعِهِ رَغَـــبُ

لِذَاكَ مَا سَـــالَ مُوسَـــى رَبَّـــهُ "أرنِـــي أنْظُـــرْ إلَيْـــكَ " وفِـــي تَسْـــآلِهِ عَجَـــبُ

يَبْغِي التزَيُّدَ فِيمَـــا نـــالَ مِـــنْ كـــرَمٍ وَ هوَ النجيُّ لدَيـــهِ الـــوَحْيُ والكتـــبُ[1]

و لعل تجاوز الشّاعر المعارض لعدد أبيات نموذجه يعكس رغبته في تجاوز ســـابقه معتمـــدا توسيع فكرة الأوّل بالتناص مع جزء من الآية الكريمة إذ يقول تعالى: ﴿قَالَ رَبِّ أَرِنِيٓ أَنظُرۡ إِلَيۡكَۚ﴾[2] للدلالة على ابتغاء الإنسان التزيّد في نيل الرّغائب والمكارم مثلما حدث مع موسى في مناجاته لربّـــه وهكذا أحسن ابن عبد ربّه انتقاء منتخبات من قصائد مشهورة لأبي تمّام قصد معارضتها مستخدما ذكاءه الانتقائي الحاد استخداما واسعا في تمثل الشّعر الذي سبقه وما يروق له منه، رغم عدم تصريحه

(1) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 1. ج 2. ص 459. و ينظر: التبريزي، الخطيب. شرح ديوان أبي تمّام. ج 1. ص 120.

(2) التبريزي، أبو زكريا يحي بن علي بن محمد الشيباني. شرح ديوان أبي تمام. ج 1. ص 119.

(1) المصدر السابق . مج 1. ج 2. ص 460. وينظر: الديوان. ص 23.

(2) سورة الأعراف. الآية 143.

بتعمّد المعارضة ولكن نظرة فاحصة تكشف عن ذلك، والخلاصة أنّ صاحب العقد كان له في الشّعر ذوق وحسن انتقاء، واستنادا إلى ما تمّ التوصّل إليه من خلال البحث كان يسهو فيعزو ويسند بعض الأبيات لشاعر وهي لشاعر آخر، وقد استطعت وضع اليد على بعض من هذه الشّواهد رغم محدودية ثقافتي، وحاولت جاهدة الإشارة إلى صحّتها سواء ما تعلق منها بالشّاعر أبي تمّام أو بغيره من الشّعراء، مع ملاحظة أنّ له رواية خاصّة به لشعر الشّعراء يعتد بها في تحقيق بعض الدّواوين ويعتمد عليها[1] ويشار إليها وإن كانت مختلفة عن الأصل، وهذا ما يثبته الجدول الآتي بعد استقراء نماذج أبي تمّام المستشهد بها في العقد الفريد.

د–تداخل نسبة بعض النصوص الشعرية لأبي تمّام مع غيره من الشعراء في العقد الفريد

الترتيب	عنوان المعارضة	مج/ ج/ ص/ الكتاب	نسبة الأبيات / ملاحظات	عنوان المصدر	الصفحة
1	معارضة الحجّاب	مج 1، ج 1 ص 54 من كتاب اللؤلؤة في السلطان.	اختلف في نسبة هذه الأبيات فهي لأبي تمّام في العقد والمستطرف والمجموعة ولمحمد بن أبي عمران في معجم الشّعراء والمحاضرات والترهة وللسدري أبي نبقة محمد بن هشام بن أبي خميصة في معجم الشّعراء، ولأبي العميثل في الوفيات وروح الروح ومن دون نسبة في عيون الأخبار والمحاسن وشرح النهج والطراز ونثر النظم ولمحمود الوراق في الديوان	ديوان محمود الوراق. تحقيق: قصاب، وليد. بهجة المجالس وأنس المجالس وشحذ الذاهن والهاجس. تحقيق: الخولي، محمد مرسي.	ص ص 259، 260. مج 1. ص271.

(1) ينظر: ديوان أبي العتاهية. ص 78.

			وبهجة المجالس وأنس المجالس لابن عبد البرّ وغير موجودة في شرح ديوان أبي تمّام للخطيب التبريزي.		
2	باب الأدب في العيادة	مج 1، ج2 ص 247. كتاب الياقوتة في العلم والأدب.	منسوب لأعرابي وغير موجود في شرح ديوان أبي تمّام للخطيب التبريزي.	في تاريخ دمشق لابن عساكر. تحقيق: العمروي، محب الدين أبي سعيد عمر بن غرامة.	ج 27. ص ص 284، 285
3	التنصل والاعتذار	مج 1، ج1 ص 253. كتاب المرجانة في مخاطبة الملوك.	منسوب لمحمد بن عبد الملك الزيات ولأبي تمّام في العقد.	ديوان محمد بن عبد الملك الزيات. تحقيق: الجبوري، يحي.	ص ص 257، 258.
4	الهدايا	مج 4، ج 7 ص ص 188، 189 من كتاب الزبرجدة الثانية في بيان طبائع الإنسان وسائر الحيوان.	ينسبها ابن قتيبة لأبي تمّام وينسبها صاحب المنتحل لحميد بن سعيد.	عيون الأخبار لابن قتيبة. تحقيق: أبو شعر، منذر محمد سعد. المنتحل للثعالبي، أبي منصور تحقيق: أبو علي، أحمد.	ج3. ص 451. ص 32

و يتضح من خلال هذا الجدول اختلاف نسبة أبيات هذه المعارضات الشّعرية في العقد الفريد، وتتراوح نسبتها بين أبي تمّام وشعراء آخرين في مصادر أدبية محققة ورد ذكرها أعلاه، ولذا فقد تم الاستغناء عن دراسة هذه المعارضات الشّعرية في القسم التطبيقي نظرا للاختلاف الحاصل في

نسبتها للعديد من الشعراء في وقت واحد ،وهو أمر يبعث الريبة في النفس نظرا لضعف صاحب العقد كمؤرخ وعدم اهتمامه بذكر الأسانيد وتركيزه على المتن فحسب، وهكذا آثر البحث في الدراسة التطبيقية الاعتماد على أشعار المعارضات الموثوق من صحتها ومن نسبتها إلى أبي تمّام دون غيره بعد التأكد من ذلك، و لم تتناول هذه الدراسة كل معارضات ابن عبد ربّه الشّعرية لأبي تمّام التي تبلغ أربعين نموذجا شعريا بل انتقت اعتباطا عشرة نماذج تحكي لنا قصّة علاقته بالموروث وتتبعه لأمير من أمراء الشّعر العربي في صدر الدولة العباسية، والمعارضة " بهذا المعنى فنّ يقوم على تعدّد الأزمنة في حيّز الإبداع، ذلك أنّ الشّاعر اللاحق يتخذ من السّابق قدوة، إلا أنه يسعى إلى بيان قدرته على مكافأته أو التفوّق عليه، ومن هنا تنشدّ المعارضة إلى الماضي انشدادها إلى الحاضر والمستقبل "[1] فكتابة نص المعارضة الشّعرية بمثابة قراءة نوعية لنصوص أبي تمّام بوعي خاص، وربّما تعدّدت الآراء حول مصادر المعارضة الشّعرية الواحدة لدى ابن عبد ربّه، فإن كنا قد شُغلنا بمعارضته لأبي تمّام فربّما وُجدت آراء أخرى حول المعارضة نفسها باعتبارها معارضة لشعراء آخرين في الباب نفسه، ولعل الرّأي الأقرب إلى الصّواب أنّ ميله وإعجابه بأبي تمّام أكثر وضوحا من خلال العقد بجميع أجزائه ونصوصه ذات حضور قوي يسجل في كل معارضاته على الأغلب، فعملية الإبداع عموما لا تتم من فراغ بل من خلال التفاعل والاستفادة من تجارب الآخرين.

ثانيا: الموازنة بين النموذجين المتعارضين على المستوى الموضوعاتي والجمالي:

لا شك في أنّ ابن عبد ربّه متشبّع بالثقافة العربية الأصيلة متمكن من اللغة العربية بصير بالشّعر العربي القديم، والدليل هو ديوانه الضخم الذي ضاع و لم يبق منه إلا القليل المتناثر في المصادر الأدبية، ومختاراته الشّعرية في العقد التي تكشف عن ذوق فني رفيع ودراية واسعة وعميقة بالشّعر العربي " إنّ التعلق بالقديم سمة إنسانية تشمل كل المجتمعات البشرية، ولما كان الشّعر العربي تراثا حضاريا استنه الأجداد، فقد أحاطت به هالة من التقديس بصفته مقوما أساسا للسان، وأحد عناصر الهوية العربية، وبخاصة إذا وضعنا في الحساب قيمة هذا التراث، في شحذ الهمم والعزائم، وترسيخ القيم والخصال، والتأريخ لمآثر القدماء "[1] وليس من السهل على الأحفاد المدينين بالولاء والاقتداء بالسّابقين تركه بقدر ما يدعوهم هاجس أصالتهم إلى السّير على منوال الأوّلين واقتفاء آثارهم، فتأثر الشّاعر بالغير في بعض المواطن " أمر طبيعي لا يعيب الشّاعر فالعبرة بأسلوب أداء المعنى، وطريقة

(1) الياسين، إبراهيم منصور محمد. استيحاء التراث في الشّعر الأندلسي – عصر الطوائف والمرابطين. ص 106.

(1) شعلال، رشيد. البنية الإيقاعية في شعر أبي تمّام. د ط. الأردن: عالم الكتب الحديث. 2011 م. ص 30.

عرضه، وربّما فاق اللاحق السّابق في معنى تناوله كل منهما، وهذا كثير في شعرنا العربي "[1]، وقبل إجراء الموازنة التطبيقية بين النموذجين المتعارضين يجدر بالبحث طرح العديد من الإشكاليات وهي:

- أتحرّر ابن عبد ربّه من أسر المعارضة الممسوخة التي يبدو فيها فنّ الشّاعر عقيما لا يضيف أيّة قيمة أي ما مدى حضور نصّ أبي تمّام في نصّ ابن عبد ربّه؟ وبم تفوّق الشّاعر المعارض على الشّاعر المعارَض أم أنه كان مقصّرا عن نموذجه؟ أو كان في حالة مدّ وجزر يبدع في جانب ويكبو في جانب آخر؟ وإلى أيّ مدى استطاع النص المعارض أن يستلهم المعنى من النص المعارَض؟

- وهل لابن عبد ربّه استعمالات فردية في لغته تمثل خصوصيته الفنية كشاعر، فتشكل بصمات لغوية خاصة به ينفرد بها دون غيره؟ وهل اختلف كلّ منهما في طريقة التعبير عن التجربة؟ وما مدى حضور قوافي الأوّل في معارضة الثاني ودلالات هذا الحضور وما مدى استفادة الثاني من قوافي الأوّل؟ وهل استعار كلمات القافية بمعانيها أم استعملها في إطار دلالي مغاير؟

- ما هي أنواع الصّور الفنية عنده وفيم تتمثل شعريتها؟ وهل حوّل الألوان البديعية إلى عناصر جمالية تدخل نسيج تشكيله الشّعري بما يثبت تفوّقه ، فأتى بالطباق والمقابلة ضمن نسيج الصّورة الاستعارية أو الكنائية كما عُرف عند أبي تمّام أم كان مقصّرا؟

إنّ من أبرز أهداف المعارضة الشّعرية محاولة التوقف عند استكشاف جوهر الملامح وطبائع السّمات الفارقة أو المشتركة بين الشّاعرين السّابق واللاحق ، وهو ما لا يتأتى إلا بالدّرس التحليلي ولعل بناء التنافر والبحث عن صور الاختلاف بين الشّاعرين هو الذي يؤكد خصوصية التجربة الشّعرية لديهما، كما أنّ دراسة عيّنات من فنّ المعارضة الشّعرية في العقد ومحاولة تحديد سماتها الشّعرية قد ينطبق على شعر ابن عبد ربّه في كل ديوانه الذي ضاع، ويبدو أنّ ما ينطبق على الجزء ينطبق على الكلّ على الأغلب.

المعارضة الشّعرية الأولى: من كتاب " الفريدة في الحروب ومدار أمرها "

" في الصّبر والإقدام في الحرب"

قال أبو تمّام: (من الكامل)

قَــوْمٌ إذا لبِسُــوا الحَدِيــدَ حَسِــبْتَهُمْ لَمْ يَحْسِــبُوا أنَّ المَنِيَّــةَ تُخلــقُ

(1) والي، فاضل فتحي محمد. الفتن والنكبات الخاصة وأثرها في الشّعر الأندلسي. ص 71.

انظُرْ بِحَيْـــثُ تَـــرَى السُّـــيُوفَ لوَامِعًـــا أَبَـــدًا وفـــوْقَ رُؤُوسِـــهِمْ تتـــألقُ[1]

ومن قولنا في رجال الحرب وأنّ الوغى قد أخذت منهم ومن أجسامهم فهي مثل السّيوف في رقتها وصلابتها: (من مجزوء الكامل)

سَـــــــيْفٌ تقلـــــــدَ مِثلـــــــهُ عَطـــفَ القضِـــيبِ عَلـــى القضِـــيبْ

هـــــذَا تجـــــزُّ بـــــهِ الرِّقـــــا بُ وذَا تجَـــــزُّ بـــــهِ الخطـــــوبْ! [2]

إنّ أوّل ما يلفت الانتباه في هذا الباب من المعارضات الشّعرية تمثل ابن عبد ربّه بثلاثة نماذج شعرية لأبي تمّام في هذا الموضوع، إضافة إلى شعر شعراء آخرين كعنترة وجرير ومسلم بن الوليـــد وغيرهم، ليعارضها بأحد عشر نموذجا شعريا من إنشائه على اختلاف أوزانها ورويّهـــا في وصـــف الحرب وقوادها ورجالها ،ممّا يدلّ على انطلاقة من رغبة كامنة في التميّز، وسعيه نحو تركيب المعاني الجديدة، إذ راح يحشد في كلّ مقطعة أو قصيدة تشكل معارضة شعرية ما يناسبها مـــن تفريعـــات وصور وألفاظ تخدم مجموعها هدف المعارضة، ولعل كثرة نماذج المعارضة الشّعرية في هذا الباب وهي الأكثر عددا مقارنة بكل أبواب المعارضات الأخرى على الإطلاق تدلّ دلالة واضحة على الرّغبة في تجاوز السّابقين وإثبات البراعة والقدرة على مجاذبة الفحول، والملاحظ أنّ عدد معارضاته الشّـــعرية يقلّ بعد ذلك ويتراوح بين سبعة نماذج شعرية في معارضة " رقة التشبيب " من كتاب " الزّمـــردة الثانية في المواعظ والزّهد "، وستة نماذج من المعارضة الشّعرية " في وصف الشّيب " مـــن كتـــاب " الياقوتة في العلم والأدب " وخمسة نماذج في معارضة " الشّباب والصّحة " من الكتـــاب نفســـه وخمس معارضات شعرية في رثائه لولده من كتاب " الدّرة في النوادب والتعازي والمراثي "، ويلاحظ تغيير ابن عبد ربّه لترتيب أبيات النموذج المحتذى مع إحداثه تعديلا طفيفا في صياغة بعض مفرداته إذ يحمل البيت الأوّل الرّتبة الخامسة والعشرين والبيت الثاني يحمل الرّتبة الثالثة والعشرين من مجمـــوع قصيدة شعرية لأبي تمّام يقدّر عدد أبياتها بست وثلاثين بيتا يهجو من خلالها عتبة بن أبي عاصم شاعر أهل حمص.

و بناء على ما قيل فهي معارضة جزئية ضمنية للمعنى الوارد في النموذج ، وبعبارة أخـــرى معارضة ناقصة غير تامّة ،وهو ما يكاد يكون سمة غالبة على جلّ معارضاته الشّعرية في العقد باستثناء

(1) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 1. ج 1. ص 71. وينظر: التبريزي، الخطيب. شرح ديوان أبي تمام. ج2. ص 356.

(2) المصدر نفسه .مج1. ج 1. ص 71. وينظر: الديوان: ص 27.

القليل منها الوارد بشكل تام، إذ أخلّ صاحب العقد بركنين من أركان المعارضة التامة، تمثل الأوّل في مخالفته البحر، فإذا نسج أبو تمّام نموذجه على بحر الكامل فإنّ ابن عبد ربّه قد نسج معارضته على (مجزوء الكامل) وفي هذا دلالة على إيثاره البحور القصيرة المجزوءة الرقيقة المخصّصة للمقطوعات الغنائية ليسهل إنشادها وتلحينها من قبل صناع الألحان والمغنين – فيما يعلم – وما يتسم به ذلك من بساطة في التوقيع ورتابة يسهل تقبلها من قبل المخاطب، في حين يفضل أبو تمّام بحرا طويلا كثير المقاطع وهو بحر الكامل، أمّا ابن عبد ربّه فقد تحرّر من قيد البحر موسّعا دائرة حركته ليبرز (مجزوء الكامل) كمظهر من مظاهر التطور في الشّعر الأندلسي على مستوى الإيقاع خاصّة إذ " يمثل المجزوء من البحور توجه الشّعر إلى الغناء، ذلك أنّ صناعة الألحان تستوعب النماذج القصيرة أكثر من غيرها بسبب إعمال الصّوت على صور وأشكال، يبذل حاليا المغني جهدا مضنيا يقصر معه الشّعر ويتسع للإنشاد والنغم "[1].

أمّا الرّكن الثاني الذي أخلّ به ابن عبد ربّه في معارضته الشّعرية هو مخالفته لحرف الرّوي فإذا اعتمد أبو تمّام حرف القاف فإنّ الشّاعر المعارض اعتمد حرف الباء ، وكلاهما مضموم ولعلّ انفراد صاحب المعارضة بكلمات جديدة في القافية دليل على قدرته اللغوية ورغبته في الاستقلال، ويبدو أنّ أبا تمّام قد توجّه بالهجاء لشاعر أهل حمص عتبة بن أبي عاصم نظرا لتعرّضه إلى بني عبد الكريم وهم طائيون مثله، وكثيرا ما كان يفخر بطيء وآله وقومه ويشيد بذكرهم وعندما " أقبلت الدّنيا على أبي تمّام وزادت ثقته بنفسه فانتقل بالفخر إلى قصائد المديح ينثره عند المناسبات، وخصوصا إذا كان الممدوحون طائيين ' كآل عبد الكريم وآل حميد الطوسي ' "[1]، ولذلك يتفق النموذجان المتعارضان في الموضوع وهو المدح، إذ يمدح أبو تمّام هؤلاء القوم واصفا إياهم بالبله في الحرب والغفلة أي كأنهم غافلون لا يعلمون أنّ المنيّة مخلوقة تنشب أظفارها، وقد أطلق عليهم صفة البله والغفلة على معنى الاستعارة، فهم أهل الإقدام والشّجاعة في ساحة الوغى إذ تلمع سيوفهم وتتألق فوق رؤوسهم بطولة وقوة، كما وظف أبو تمّام ظواهر بديعية ضمن الموسيقى الداخلية للأبيات لها أثرها المباشر على الإيقاع منها الترديد والمطابقة بين (حسبتهم – لم يحسبوا) وتكرار حرف السّين وهو صوت صفيري لثوي احتكاكي مجهور يطبع البيت بصبغة صوتية متميّزة[2] ولطالما سخّر أبو تمّام البديع لخدمة الموضوع وتعميق فكرته ومسايرة عصره و لم يسع إليه لمجرّد الزّخرف اللفظي.

(1) شعلال، رشيد. البنية الإيقاعية في شعر أبي تمّام. ص 44.

(1) فروخ، عمر. أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله. ص 123.

(2) المرجع السابق. ص 215.

أمّا الصّور الفنية فقد وردت في نموذج أبي تمام متنوعة بين صور كنائية (الحديد كناية عن السّلاح) وصور استعارية يسودها التشخيص في (المنية تخلق) و(السيوف تتألق) وهو ما يعكس "منهج أبي تمّام الذي لم يكد يترك بيتا بلا صورة، ولا صورة بلا بديع، بل لا يكاد يأتي بصورة إلا ويقتلها استقصاء لجوانبها، واستجلاء لما حولها من تفاصيل على طريقة أهل الجدل وهم لا يقنعون إلا بقتل موضوعاتهم عرضا، وإفحام خصومهم نقدا"[1].

أمّا ابن عبد ربّه فقد أكثر من ذكر السّيف كأداة من أدوات الحرب في قصائده عند وصف المعارك ، وتوحي صوره المكرّرة لديه بأنه رمز للقوة والحق، فغايته سامية حكيمة تتمثل في محق الباطل وإظهار الحق، إذ أورد قطعة من خمسة أبيات شعرية اقتصر على ذكر بيتين منها فقط، فوصف رجلا من رجال الحرب وقد أخذت الوغى منه ومن جسده لكثرة ارتياده ساحاتها ، فأصبح شبيها بالسيوف في رقتها وصلابتها حتى غدا سيفا تقلد سيفا واحتضنه، ولكن سيف الحرب تُقطع به رقاب ورؤوس المقاتلين والآخر تُستأصل به الخطوب والنوائب على مجاز لطيف، ويعكس البيت الثاني أناقة ابن عبد ربّه في التفسير والتسويغ وحسن تعليله للمعنى بناء على تناظر ملحوظ في وحدات البيت يتلاعب فيه بالصور الفنية والمعاني[1] كتلك الصّورة الاستعارية التي يحكمها التجسيد في قوله (تجزّ به الخطوب) إذ شبّه الخطوب بشيء مادي يُقطع ويُستأصل، وصورة كنائية تشبيهية تصوّر جسد رجل الحرب كالسّيف في رقته وصلابته وحدّته، وقد استعمل صاحب المعارضة بعض أنواع البديع على طريقة أبي تمّام منها التصدير في البيت الأول (عطف القضيب على القضيب) والترديد في البيت الثاني، ويلاحظ اعتماد ابن عبد ربّه على التدوير أيضا في البيت الثاني والحاصل تلقائيا " بسبب الضابط الإيقاعي الذي يقسم البيت إلى شطرين متناسبين يصعب في بعض الأحيان أن يستقل كلّ منها بألفاظه "[2] ولذا يشترك صدر البيت وعجزه في لفظ واحد، ويجسّد التدوير شكلا من أشكال المرونة في الشّعر العربي فهو يتيح للشّاعر أن يتعامل مع البحر بشيء من اليسر والحرية بما يُنبئ عن مهارته في التعامل معه مدركا لأعاريضه وأضربه ورُخصه ممّا يجعل الوزن طيّعا سلسا للقول، ويتعلق التدوير بطريقة توزيع الوحدات الصّوتية على مدار البحر لتحقيق نوع من الانسجام على مستوى الإيقاع العام للبيت[3].

(1) التطاوي، عبد الله. المعارضات الشّعرية أنماط وتجارب. ص 158.

(1) ينظر: عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص 204.

(2) شعلال، رشيد. البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام. ص 45.

(3) المرجع نفسه. ص 52.

و خلاصة القول إنّ هذه المعارضة الشّعرية تعتمد على الاختلاف الشّكلي والاتفاق المضموني إلى حدّ ما، فقد تناول ابن عبد ربّه شعر من سبقه وأخرجه إخراجا جديدا استعان فيه بدقة فكره وروعة خياله وطرافة صوره وأناقته في التفسير والتسويغ فإذا كان أبو تمّام قد وصف السّيوف كأداة من أدوات الحروب لامعة تتألق في أيدي الممدوحين، فإنّ ابن عبد ربّه جعل أجساد رجال الحرب في ساحة الوغى لا فرق بينها وبين السيوف التي يحملونها في رقتها وصلابتها فهي سواء والسّيوف ولا تختلف عنها فجاء بالجديد ، وامتلك علم البديع مما جعله أهلا للتحدّي والتجاوز " أمّا ديباجة شعره بوجه عام جميلة، فقد كان سبكه جيّدا واضحا، بريئا من التعقيد. فيه رشاقة وطلاوة. وكان لفظه سهلا رقيقا عذبا فيه رونق وحلاوة، لم يقيّده بالبديع إلا قليلا. وذلك حيث جاء البديع على السّجية. و لم يحمّله أكثر مما يطيق من المعاني. وهو بهذا يمثل الفن الأندلسي الشّعري بوجه عام "[1].

المعارضة الشّعرية الثانية: من كتاب " الفريدة في الحروب ومدار أمرها "

" صفة جياد الخيل "

و للطائي نظير هذا حيث يقول: (من المنسرح)

مُبْتَـــلٌّ مَـــتْنٍ وصَـــهْوَتَيْنِ إلى حَـــوافِرِ صَـــلْبَةٍ لَـــهُ مُلـــس

فَهُـــوَ لَـــدَى الـــرَّوْعِ وَالجَلائِـــبِ ذو أَعْلَـــى مُنَـــدَّى وَأسْـــفلٍ يَـــبَسِ

أَوْ أَدْهَـــمٍ فِيـــهِ كُمْتَـــة أَمَـــمٌ كأنَّـــهُ قِطعَـــة مِـــنَ الغَلَـــس

صَهْصَـــلِقٌ في الصَّـــهِيلِ تَحْسِـــبُهُ أشـــرجَ حُلقُومُـــهُ عَلـــى جَـــرَس[1]

و قال حبيب أيضا يصف فرسا أهداه إليه الحسن بن وهب الكاتب: (من الكامل)

مَـــا مُقْـــرَبٌ يَخْتَالُ فِي أشْـــطَانِـــهِ مَـــلآنُ مِـــنْ صَلَفٍ بِهِ وَتَـــلَـــهُّـــوق

بِحَوَافِـــرٍ حُـــفْرٍ وَصُـــلْبٍ صُـــلَـــبٍّ وَأشَـــاعِـــرٍ شُعْرٍ وَحَلْـــقٍ أحْلَـــقِ

وَبِـــشُـــعْلَةٍ تَبْدُو كَـــأَنَّ حُـــلُـــولَـــهَا *فِي صَهْوَتَـــيْهِ بُدُوَّ شَيْبِ المَـــفْـــرِقِ

(1) جبور، جبرائيل. ابن عبد ربّه وعقده. ص 194.

(1) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 1. ج 1. ص 96. وينظر: التبريزي، الخطيب. شرح ديوان أبي تمّام. ج1. ص 354، ص 356.

* الشّعل و الشّعلة: البياض في ذنب الفرس أو ناصيته في ناحية منها، و خص بعضهم به عرضها. و يقال: إذا كان البياض في طرف ذنب الفرس فهو أشعل. ينظر: ابن منظور، أبو الفضل. لسان العرب. مج 4. ج 26. ص 2281.

ذو أوْلَقٍ تَحْتَ العَجَاجِ وَإنَّمَا ... مِنْ صِحَّةٍ إفْرَاطُ ذاكَ الأوْلَقِ

تُغْرَى العُيُونُ بِهِ وَيُفْلِقُ شَاعِرٌ ... فِي نَعْتِهِ عَفْوًا وَلَيْسَ بِمُفْلِقِ

بِمُصَعَّدٍ مِنْ نَعْتِهِ وَمُصَوَّبٍ ... وَمُجَمَّعٍ مِنْ حُسْنِهِ وَمُفَرَّقِ

قَدْ سَالَتِ الأوْضَاحُ سَيْلَ قَرَارَةٍ ... فِيهِ فَمُفْتَرِقٌ عَلَيْهِ وَمُلْتَقِي

صَافِي الأدِيمِ كَأنَّمَا أَلْبَسْتَهُ ... مِنْ سُنْدُسٍ ثَوْبًا وَمِنْ إسْتَبْرَقِ

مُسْوَدَّ شَطْرٍ مِثْلَ مَا اسْوَدَّ الدُّجَى ... مُبْيَضَّ شَطْرٍ كابْيِضَاضِ المُهْرَقِ

فَكَأنَّ فَارِسَهُ يُصَرِّفُ إذ بَدَا ... فِي مَتْنِهِ ابْنًا لِلصَّبَاحِ الأبْلَقِ

إمْلِيسَةٌ إمْلِيدَةٌ لَوْ عُلِّقَتْ ... فِي صَهْوَتَيْهِ العَيْنُ لَمْ تَتَعَلَّقِ

يُرْقَى وَمَا هُوَ بالسَّلِيمِ وَيَغْتَدِي ... دُونَ السِّلاَحِ سِلاَحَ أرْوَعَ مُمْلِقِ[1]

و من قولنا في وصف الفرس: (من الطويل)

وَمُقْرَبَةٍ يَشْقَرُّ فِي النَّقْعِ كَمْتُهَا ... وَيَخْضَرُّ حِينًا كُلَّمَا بَلَّهَا الرَّشْحُ

تَطِيرُ بِلا رِيشٍ إلَى كُلِّ صَيْحَةٍ ... وَتَسْبَحُ فِي البَرِّ الذي مَا بِهِ سَبْحُ[2]

و يلاحظ إحداث تغيير ابن عبد ربّه في ترتيب الأبيات مقارنة بالقصائد الأصلية الواردة في شرح التبريزي ، مع تعديل طفيف في صياغة بعض المفردات وإن كانت مؤدّية للمعاني ذاتها تقريبا وقد أورد صاحب العقد نموذجين لأبي تمّام معارضا إيّاهما ببيتين شعريّين، على أنهما مأخوذان بالنظر إلى ديوانه الشّعري من قصيدة مُطولة يبلغ عدد أبياتها تسعا وعشرين بيتا، نظمها في مدح الأمير عبد الله في فتح " حصن بلاي " وذكر غزوته الشّهيرة ، ولكنه اكتفى بإيراد بيتين منها فقط في العقد يتناولان وصف الفرس ورد ترتيبهما على التوالي في الرّتبتين السّابعة والتاسعة من مجموع القصيدة حاذفا البيت الثامن الوارد بينهما رغم أنه يخدم موضوع المعارضة الشّعرية ذاته إذ يقول:

(1) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 1. ج 1. ص 96. و ينظر: التبريزي، الخطيب. شرح ديوان أبي تمّام. ج 1. ص ص 443 - 446.

(2) المصدر نفسه. ص 97. و ينظر: ديوان ابن عبد ربّه. ص ص 43، 44.

تـــرَاهُـــنَّ في نـــضَحِ الدِّمَاءِ كـــأنـــمَا كَسَاهَا عَقِيقًا أحْمَرًا ذلِكَ النـــضَحُ[1]

و لعله تحرّى الاختصار وعدم الدّقة في ذكر أبياته لاعتماده على محفوظ ذاكرتـــه ولكثـــرة الاستشهادات الشّعرية التي استظهرها في " صفة جياد الخيل " وتنوعها بين شعراء جاهليين كـــامرئ القيس وطفيل الخيل وزهير، وشعراء إسلاميين كحسّان بن ثابت، وشعراء أمويين كعديّ بن الرقاع وشعراء محدثين كالبحتري وحبيب الطائي وغيرهم ، ولكن شعر هذا الأخير يفوق عـــدد نمـــاذج الشّعراء السّابقين ، إذ أورد له نموذجين شعريين أمّا النموذج الأول فهو مقطوعة تتألف من أربعـــة أبيات مقتطفة من قصيدة يبلغ عدد أبياتها اثنين وعشرين بيتا قالها في مدح مالك بن طوق أمير عرب الشّام يطلب منه فرسا، أمّا النموذج الثاني فيقدّر عدد الأبيات الواردة في العقد اثني عشر بيتا مقتطعة من قصيدة قالها في مدح الحسن بن وهب- وآل وهب وزراء الدولة كتب فيهم ثلاثة عشر قصـــيدة ينسبهم البعض في بني الحارث بن كعب ولكن الصحيح أنهم من الموالي[1] – واصفا فرسا حمله عليه ويبلغ عدد أبياتها أربعين بيتا شعريا.

و بناء على ما سبق قوله فهي معارضة جزئية يسودها اتفاق في الموضوع واختلاف بـــيّن في الوزن والرّوي والقافية، فقد وردت المقطوعة الأولى لأبي تمّام على بحر المنسرح أمّا القصيدة الثانيـــة فقد جاءت على بحر الكامل، بينما معارضة ابن عبد ربّه سادها بحر الطويل مخالفا البحرين السّابقين وهو الرّكن الأول الذي أخلّ به من أركان المعارضة التامة، ويتمثل الثاني في مخالفته لحرف الرّوي في النموذجين المحتذى بهما فقد اعتمد أبو تمّام حرف السّين المكسور في النموذج الأوّل، وحرف القاف المكسور في الثاني، بينما اعتمد ابن عبد ربّه حرف الحاء المضموم، ولدى الموازنة يتضح أنّ المعارضة ناقصة غير تامة لأنه أخلّ بركنين من الأركان، على أنّ روح المعارضـــة واضـــحة بـــين المشـــرقي والأندلسي بناء على المضمون والموضوع، والملاحظ أنّ صاحب المعارضة انفرد بكلمات جديدة في القافية كدليل على قدرته اللغوية ورغبته في التفرّد والاستقلال و" لا يجب النظر إلى المعارضة كمنجز جاهز يقبض على الشبه بين الشّاعر المعارِض والشّاعر المعارَض (النموذج)... إذ يبقى محض احتـــذاء أو استنساخ ليس أكثر "[2] وعلى هذا النحو بدا ابن عبد ربه متحرّرا من أسر المعارضة الممســـوخة وقدّم لنا معارضة فنية طرح فيها الكثير من طاقاته الفنية، فعرض صوره بتلقائية واضحة تجعل صاحب

(1) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. الديوان. ص 44.

(1) ينظر: المقدسي، أنيس. أمراء الشّعر العربي في العصر العباسي. ص 188.

(2) الشناوي، علي الغريب محمد. المعارضات في الشّعر الأندلسي – القصيدة العباسية نموذجا. ص 68.

التجربة أكثر تحررا وانطلاقا وعمقا، ويُعدّ النموذجان الشّعريان اللذان احتذاهما ابن عبد ربّه من الوصف الذي جاء أثناء المديح وليست من الوصف الخالص وهو ما ينطبق على الشّاعر الأندلسي أيضا ،كما يُلاحظ أنّ هذا الأخير أفاد من المعجم اللغوي الشّعري لأبي تمّام إذ وردت مفردات في معارضته استفادها من شعره مثل (مقربة، كمتها)، بالإضافة إلى توظيفه لمعاني بعض المفردات مثل (تسبح) وقد وردت في النموذج الأوّل (أعلى مندى) ممّا يُعدّ مؤشّرا قويا على إحساس الشّاعر المعارِض بقيمة النص المعارَض دون أن يفقد خصوصيته في توجيهها.

ارتقت قصائد أبي تمّام إلى مستوى الشّعر الملحمي في وصفه للبطولات الفردية والجماعية والمعارك الدّامية ووصف الخيل وما يتعلق بإطار الحرب، وقد تتجاوز صورة الخيل الوصفية عنده حدود البيت الواحد أو الأبيات المعدودة لتشمل قصائد كاملة يصف من خلالها جسومها وألوانها وصفاتها، ولطالما أحبّ أن يكرمه الممدوح، فيطلب منه فرسا ويحدّد صفاتها لتعينه في مشقة سفره وهو يعلم أنّ طلبه مجاب، وقد زيّن فرسه السّاحات فهو ريان الأعلى ظمآن الأسفل واسع الصّهوة كثير العرق في الميدان، ويبالغ في وصفه عندما عدّ العرق ماء حارا يزيدها نحسا، وقد تزيّن فرسه إكراما له أثناء سبقه في الحرب التي تروّع فبدا كالعروس الشّابة، خالصة كريمة ذات حدّة عند السّوط والزّجر، وإنّ داريتها كانت عبدا للعنان وأحسن للانقياد، فهي فرس جامعة بين الترق واللين ذات صوت شديد طيّبة الصّهيل، وهذا يستحبّ لأنه دال على سعة جوفها كأنّ في حلقها جرسا وهي كلها صفات يطلبها أبو تمّام في فرسه ليتفاخر بها عند امتلاكها.

أمّا في النموذج الثاني فقد وصف فرسا ركب عليه بفضل ممدوحه الحسن بن وهب فجعله مثاليا في قوّته وسرعته وتعلقه بصاحبه وجسده المتناسق الجميل، فلشدّة مرحه ونشاطه أصبح كمن أصابه الجنون، يُشدّ قريبا من بيت مالكه، وقد اتفق له أن يصفه بأربعة أوصاف مجانسة لاسمه فحوافره قوية صلبة تحفر في الأرض لشدّة وطئها، كثيفة الشّعر، أمّا جسمه فأملس لا عيب فيه وجلده صاف كأنه زُيّن بالسندس والإستبرق، وهو حصان منتج ليس به عيب تذكر، يجوّد في وصفه من ليس بمجوّد من الشّعراء لأنه ناظر منه إلى ما يروقه ويعجبه، ففيه أشياء يحمد اجتماعها إن جُمعت، وأشياء يحمد افتراقها إن فرّقت، مقسوم على شعرة سوداء وشعرة بيضاء، سليم من العيوب ناعم وهو في الحرب كالسلاح لفارسه، وإذا طلب عدوّه أدركه، يعين صاحبه على حوادث الدّهر مهما كانت، فهو يعجب الشّاعر وغيره من الناس بهذه الصّفات، ولذلك يُثني أبو تمّام على الممدوح لعطائه المتميّز بهذا الفرس العظيم.

و لعل الرّأي الأقرب إلى الصّواب أنّ أبا تمّام اعتمد على تراسل الحواس حين وصف مدركات كل حاسّة من الحواس بصفات مدركات الحاسّة الأخرى، فتصبح للمسموعات ألوانا وتصير للمشمومات أنغاما موسيقية بما يساعد على ترسيخ الأثر النفسي، ويتضح ذلك حينما جمع بين حاسة اللمس والنظر في البيت الثامن إذ يقول:

صَافِي الأَدِيمِ كَأَنَّمَا أَلْبَسْتَهُ مِنْ سُنْدُسٍ ثَوْبًا وَمِنْ إِسْتَبْرَقِ

و كذلك قوله في البيت الحادي عشر:

إِمْلِيسَةٌ إِمْلِيدَةٌ لَوْ عُلِّقَتْ فِي صَهْوَتَيْهِ العَيْنُ لَمْ تَتَعَلَّقِ

فقد أراد الشّاعر تصوير ملامسة الفرس مفيدا من الحاسة البصرية للتعبير عن هذه الحاسة اللمسية، فجعل العين ترحل من فوق صهوته وهي صورة طريفة، وقد أفرط الشّاعر في الجناس والمطابقة مع إغرابه أحيانا في الصّورة والمعنى، والخيل في شعر ابن عبد ربّه ليست مجرّد مركب للجنود أو وسيلة من وسائل الحرب، بل هي ذات دلالة ورمز للبشرى أثناء الانتصارات، ففي معارضته الشّعرية صوّر الخيل في لوحة متغيّرة ومتناقضة في كلّ بيت من الأبيات، فاللون الأشقر استحال إلى لون أخضر، كما تعلوها الدماء في ساحة الوغى فتستحيل إلى عقيق أحمر، وهو ما يعكس تأثره بواقعه الاجتماعي الأندلسي المترف وحياته المتحضرة المتلونة، وهي خيول تسبح وتطير كما أنّ الكرب الذي أصاب الأعداء أصبح طلقا وسمحا على الشّاعر والجدّ صار مزحا، ويبدو أنّ صاحب المعارضة يمتلك طاقة شعرية لها مقدرة على جمع المتناقضات وبناء خلق شعري منسجم من خلالها، إذ أوجد فعلا التماثل من اللاتماثل والتناقض السّائد في هذه الأبيات، ماهر في فنّ مزج الألوان ومعرفة خباياها وأسرارها متأثرا بأستاذه أبي تمّام " شاعر الألوان والأضواء في اللغة العربية وهي ألوان وأضواء قاتمة، بل هو شاعر الرّسم والزّخرف والتنميق، فقصائده حلي ووشي وأناقة خالصة "[1] ولعل ذلك التضاد والتناقض يهدف إلى " إظهار الصّراع بين الأحداث والأفكار والأشخاص وإقامة جدل حيوي بينهما، ومن خلال هذا الصراع ملأت الحيوية شعره، وأخذت صوره تمتزّ وتربو وتتماوج "[2] وهو ما ينطبق على الشّاعرين معا، ورغم استثمار ابن عبد ربّه ظاهرة الأضداد والتناقض من شعر أبي تمّام في نصّه محلّ المعارضة على وجه الخصوص ورغم أنها تمثل لبنة أساسية في مباني أشعاره ومعانيها محتذيا حذو أستاذه ومقتفيا أثره في استعماله، إلا أنه قصر عنه إذ أنّ

(1) ضيف، شوقي. الفن ومذاهبه في الشّعر العربي. ص 257.

(2) الشناوي، علي الغريب محمد. المعارضات في الشّعر الأندلسي – القصيدة العباسية نموذجا. ص 77.

تمكن أبي تمّام من تقنية هذا الأسلوب جعله رائدا بلا منازع، فصاحب العقد لم يبلغ شأو أبي تمّام إلا أنه استنبط إمكانات جديدة وأخرج مقابلاته ومطابقاته إخراجا جعلها ذات مساهمة فعالة في صياغته الشّعرية ،ويبدو أنّ ابن عبد ربّه قد تشرّب منهج أبي تمّام الفني في نظم الشّعر حتى كأنه يطبّقه بحذافيره، ولذا نلمح تداخل التدبيج بالصّور الفنية والمطابقة على مستوى هذه المعارضة في " صفة جياد الخيل " ولفها ببعضها البعض، فقد كان الشّاعر العبّاسي " يعتمد على صيغ ' التدبيج ' حتى يعطي لصوره ألوانا حسّية ملموسة "[1]، ولا نكاد " نجمع طائفة من صوره حتى تخرج لنا منها أصباغ تحكي أصباغ الطيف وهي أصباغ لا تتقيّد بعدد ولا بوضع ولا بشكل خاص "[1].

و يتميّز الشّاعر الأندلسي من خلال هذه المعارضات الشّعرية ب " قدرته على النظم، ومحاولته الاهتداء إلى المعاني الجديدة "[2] مع رقة ألفاظه ووضوح أسلوبه وقرب معانيه ووصف المعارك الحربية، والإشادة بفتوح جيوش المسلمين وانتصاراتهم وهكذا تمتزج أندلسية الشّاعر مع مشرقيته فتتجلى في صورة بديعة، فإذا كان أبو تمّام قد وصف فرسه في القطعة الأولى بالسّواد الذي يخالطه احمرار ووصف في القصيدة الثانية ذنبه أو ذيله أو ناصيته في ناحية منها بالبياض المقسوم على شعرة سوداء وشعرة بيضاء، وظاهر لفظه يوهم بأنه مسودّ سوادا متصلا ليلا ومبيضّ بياضا شديدا كالصحيفة البيضاء التي تنسج من الحرير الأبيض وتصقل بغرض الكتابة عليها ،فإنّ ابن عبد ربّه يدهشنا ويفاجئنا حينما يتلاعب بألوان فرسه فيكسر أفق توقعاتنا حين يجعلها فرسا شقراء أثناء تطاير غبار المعركة وقد تحوّلت عن لونها الممتزج بين الأحمر والأسود، أمّا إذا تصبّب منها العرق فهي تتحوّل إلى اللون الأخضر، فيأتي بصورة مبتكرة إثر خياله الخصب ويشوّش عملية التلقي لدى القارئ ويصدمه ويتركه في حالة تخمين وتأويل ذهني فهي ألوان منفصلة ومتناقضة يخرج صورته من خلالها في أجزاء مركبة وموحّدة، ويطبعها بطابع الغرابة والابتعاد عن المألوف، وهذا هو مكمن الشّعرية في هذه الصّورة القائمة على عنصر المفاجأة – حسب اعتقادي – ولعل هذا ما ينطبق على بيته الثاني وخلاصة القول إنّ هذه المعارضة الشّعرية ركزت على الإتيان بالصورة الغريبة الطريفة " ومن تأمل الشّعر الأندلسي في هذا العصر حق التأمّل وجد مبدأ ' حبّ الغرابة ' أو الاستطراف هو الدافع القويّ فيه، ثمّ يجيء المبنى بعد ذلك شديد الاعتماد على المطابقة ورسم المتقابلات المتضادة، وبلوغ درجة

(1) ضيف ،شوقي .الفن ومذاهبه في الشعر العربي .ص 212.

(1) المرجع نفسه. ص ن.

(2) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص 204.

الإحالة في تصيّد المعنى ومتفرّعاته وظلاله، والإغراب بالاستعارة، وإن لم يكن هذا شائعا كثيرا "[1].

المعارضة الشّعرية الثالثة: من كتاب " الزبرجدة في الأجواد والأصفاد "

" العطيّة قبل السّؤال "

قال حبيب: (من الطويل)

عَطَاؤُكَ لا يَفْنَى وَ يَسْتَغْرِقُ المُنَى وَ تَبْقَى وُجُوهُ الرَّاغِبِينَ بِمَائِهَا[1]

و قال حبيب أيضا: (من البسيط)

ذلُّ السُّؤَالِ شَجًا فِي الخَلْقِ مُعْتَرِضٌ مِنْ دُونِهِ شَرَقٌ مِنْ خَلْفِهِ جَرَضُ

مَا مَاءُ كَفِّكَ إنْ جَادَتْ وَ إنْ بَخِلَتْ مِنْ مَاءِ وَجْهِي إذا أفْنَيْتُهُ عِوَضُ

إنِّي بِأيْسَرِ مَا أدْنَيْتَ مُنْبَسِطٌ كَمَا بِأكْثَرِ مَا أقْصَيْتَ مُنْقَبِضُ[2]

و من قولنا في هذا المعنى: (من الطويل)

كَرِيمٌ عَلَى العِلاتِ جَزْلٌ عَطَاؤُهُ يُنِيلُ وَ إنْ لَمْ يُعْتَمَدْ لِنَوالِ

وَ مَا الجُودُ مَنْ يُعْطِي إذَا مَا سَأَلْتَهُ وَ لكِنَّ مَنْ يُعْطِي بِغَيْرِ سُؤَالِ[3]

ينتقل بنا ابن عبد ربّه من معارضات شعرية تصف أجواء الحروب والمعارك و جيادها إلى معارضة ذات موضوع اجتماعي يتصل بالكرم والجود ومنح العطيّة لمستحقيها قبل السؤال، وقد تمثل ابن عبد ربّه ثلاثة نماذج لحبيب بن أوس الطائي وعارضها بنموذج واحد يبلغ عدد أبياته اثنين، وأمّا النموذج الشّعري الأوّل المستشهد به من شعر أبي تمّام فهو في استبطاء عطاء إسحاق بن إبراهيم المصعبي الخزاعي، وهو من رجال الدولة ونائب على شرطة بغداد[4] وهي قصيدة يبلغ عدد أبياتها ثمانية انتخب ابن عبد ربّه البيت الثامن منها بما يتناسب مع موضوع معارضته، أمّا النموذج الثاني

(1) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص 125.

(1) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 1. ج 1. ص 133. و ينظر: التبريزي، الخطيب. شرح ديوان أبي تمّام. ج 2. ص 391.

(2) المصدر نفسه. ص ن. و ينظر: التبريزي، الخطيب. شرح ديوان أبي تمّام. ج 2. ص 391.

(3) المصدر نفسه. ص ن. و ينظر: ديوان ابن عبد ربّه. ص 135.

(4) ينظر: البهبيتي، نجيب محمد. أبو تمّام الطائي حياته وحياة شعره. ص 117. وينظر: المقدسي، أنيس. أمراء الشّعر العربي في العصر العباسي. ص 188.

الذي أورده للشّاعر نفسه فهو في عتاب عياش بن لهيعة وهو من رجال الأسر الكبرى في مصر وعامل في الخراج[1] وقد اكتفى ابن عبد ربّه بإيراد ثلاثة أبيات من قصيدة حبيب بن أوس تحمل الرتبة الأولى والثانية والرابعة من مجموع أبيات القصيدة الأصلية حاذفا البيت الثالث منها في العقد ويقدّر عدد أبياتها إجمالا بثلاثة عشر بيتا شعريا، ويعد شعر الطائي في عياش بن لهيعة من أوائل شعره في مصر، نظمه وهو فتى بعد أن رحل إليها " رحلة المغامرين، يطلب الغنى حيث يأمل... "[1] وقد كانت مصر آنذاك مطمع طلاب الفن والجاه ومعهد كثير من الجمال الذي يجتلب القلوب، وأوّل ما كان من شعره يتعلق بمدح هذا الرّجل، ولعل النموذجين الشّعريين يتناسبان أكثر مع موضوع معارضة الشّاعر الأندلسي، ولدى إجراء الموازنة تبدو مظاهر الاختلاف الشّكلي الخارجي وزنا وقافية ورويّا، فإذا كان النموذج الأول يسوده بحر الطويل وحرف الهمزة رويّا مكسورا موصولا بهاء مفتوحة فيها إطلاق ، ويضاف إليها القطعة الثانية ذات بحر البسيط والضاد المضمومة رويّا، فإنّ ابن عبد ربّه آثر التحرّر والانفلات من سلطة النموذج المعارَض جزئيا، إذ اعتمد بحر الطويل الذي ساد النموذج الشّعري الأول في استبطاء إسحاق بن إبراهيم وخالف غيره في حرف الرويّ وحركته، إذ اعتمد على حرف اللام المكسور ممّا حمله على الإكثار من صوت اللام لملاءمة القافية، ويلاحظ أنه يكرّر بعض الألفاظ داخل البيت الواحد من أجل صوت اللام مثل (العلات، جزل، ينيل) وهو تكرار واضح من أجل موسيقى الألفاظ بحرصه على حشد حروف أو أصوات أخرى إلى جانب اللام في كلمات متقاربة في البيت الواحد، ومثال ذلك في البيت الثاني (سألته، لكنّ) وهي كلها كلمات ذات لام، أو كلمات توظف أصواتا أخرى غير اللام مثل (يعطي عطاء) لأنّ جوهر الشّعرية في اللغة يكون ابتداء بالصّوت ومرورا إلى المفردة وانتهاء بالتركيب.

و إذا أمعنا النظر في عدد أبيات المعارضة الشّعرية مقارنة بشعر الطائي يسجّل التقصير للشاعر الأندلسي والتفوّق للعبّاسي من هذه الناحية، وحين يُلتفت إلى موضوع كلّ نموذج شعري مذكور يستنتج بعد الموازنة أنها تتراوح بين مدح تتبعه شكوى في النموذج الأول، وبين عتاب في المقطعة الثانية لأبي تمّام، أمّا ابن عبد ربّه فهو بصدد مدح هذا الرّجل المعطاء الكثير الكرم حتى في أحلك ظروفه وشواغل أموره وعلاته ، والجود الأصيل المثالي لا يتحقق بالنوال بعد السّؤال، ولكنه يكون بالكرم الجزيل قبل الطلب، ويستحسن القول إنّ الشّاعر الأندلسي قد أفاد قليلا من المعجم الشّعري واللغوي لسابقه، إذ استفاد من توظيف بعض المفردات بما يؤكد وجود روح المعارضة مثل (عطاؤه،

(1) ينظر: ضيف، شوقي. الفن ومذاهبه في الشّعر العربي. ص 220.

(1) البهبيتي، نجيب محمد. أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره. ص 63.

جود، السؤال، يعطي...).

و عليه فهي معارضة جزئية ضمنية وناقصة بناء على أنّ الشّاعر المعارض أخلّ بركن الرّوي وحركته مقارنة بما استشهد به من شعر الطائي، وبالنظر إلى النموذج الأوّل من شعر هذا الأخير يبدو أنّ الشّاعر يمدح ممدوحه إسحاق بن إبراهيم بعد أن استبطأ عطاءه، مبينا له قدر ذاك العطاء في نفسه فهو عطاء لا يفنى ولا ينفذ، يحقق أماني الرّاغب فيه ويستغرقها ويحفظ له ماء وجهه دون إهدار لحيائه وكرامته بذلّ السّؤال، وفي النموذج الثاني الذي تمثله ابن عبد ربّه في العقد يوجّه العتاب المباشر لعيّاش بن لهيعة الذي جعل نفسه تثور لكثرة ما رجاه، فأحسّ بذلة السّؤال جارحة أليمة كالغصّة التي تعترض حلقه على همّ وحزن، فلم يكفه ذلّ الطلب وأراق ماء وجهه الذي لن يعوّضه ذلك الجود في نظره، وتبعا لذلك فجوده وبخله سواء لأنهما متعلقان بإهانته وحزنه، مؤكدا له في البيت الأخير أنّ اليسير منه يحقق انبساطه والكثير من تجاهله وإقصائه مدعاة لانقباضه ويأسه، ويمكن القول إنّ فكرة البذل والجود تمثل القاسم المشترك بين الشّاعرين المتعارضين ولكن ابن عبد ربّه زاد فيها زيادة لطيفة جعلتها أدق وأجمل تعبيرا، لأنّ البذل الحقيقي هو الذي يكون بغير سؤال ولذا كان أكثر ذكاء في تناول المعنى وتجديده، فأوجد لمعارضته مذاقا خاصّا ولونا متميّزا.

كما يلاحظ تقصير الشّاعر الأندلسي في توظيف جماليات الصّنعة البديعية والصّور الفنية مقارنة بأستاذه شاعر الصّنعة " وقد عرف أبو تمّام عند نقاد الأندلس والمغرب – كما عرف عند نقاد المشرق – بأنه شاعر الصّنعة وفسّرها ابن حزم بأنها التأليف الجانح للاستعارة في الأشياء والتحليق على المعاني والكناية عنها "[1] وقد شاع هذا المذهب عند القدماء مثل زهير بن أبي سلمى وعند المحدثين كحبيب بن أوس الطائي، والواقع أنّ ابن عبد ربّه قد تخفف من كثافة التصوير والصّنعة المعهودين لدى أبي تمّام رغم أنه بدا شديد الحرص في معارضته ألا تختفي ذاته المبدعة في جبّة الطائي أو تتلاشى ملكته الخيالية في عباءة صوره، فجدّد في المعنى وقدّمه بطريقته الخاصّة، ويكاد يخلو شعر ابن عبد ربّه من الصّور الفنية في هذه المعارضة الشّعرية، أمّا أبو تمّام فقد وظف الصّورة الكنائية المركبة " وهي ذات المعنى الباطني الحقيقي وتكون بعيدة المأخذ "[2] مثل " عطاؤك لا يفنى " كناية عن الكثرة وعدم النفاذ وغرضها المبالغة التي تزيد المعاني قوة، وقوله: " وتبقى وجوه الرّاغبين بمائها " كناية عن حفظ الكرامة والحياء، والصورة الاستعارية بطريقة التجسيد حين شبّه الأماني بشيء مادي

(1) بن شريفة، محمد. أبو تمّام وأبو الطيب في أدب المغاربة. ص 53.

(2) غيطي، هبة. بنية الصورة الشعرية عند أبي تمّام. مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير. قسنطينة: جامعة منتوري. 2008 م – 2009 م. ص 103.

يتمّ تجاوزه، ولا يخفى وجود الصورة الجناس بين (يفنى، المنى) " وقد حرص أبو تمّام على الفرار من تعلق الجناس الشّديد باللفظ ، بأن حاول إدخاله في ثنايا الصّورة ومزجه بالخيال الفني "[1]، أمّا النموذج الشّعري الثاني فيزخر بجماليات الصّنعة البديعية على اختلاف أنواعها من تصريع في البيت الأوّل (معترض، جرض) وكأنّ الشّاعر أراد أن يُعلم السّامع بأنّ كلامه منظوم فجاء بكلمة تدلّ على أنه مقفى، كما يبني مسار القصيدة أو " النص وفق بنية بالغة الصرامة متجاوبة بذلك مع فضائها الاجتماعي-الثقافي. والتصريع بهذا المعنى عنصر من عناصر بناء وتصعيد شاعرية النص وتفجيرها "[2] كما وردت ألوان من التكرار في هذا النموذج المحتذى كالترديد في البيت الثاني (ماء كفك، ماء وجهي) والمطابقة بين (جادت، بخلت) والمقابلة في البيت الأخير، فضلا عن الصّور الاستعارية المتناثرة بطريقة التجسيد، و" الترديد،إذن، ظاهرة لغوية طبيعتها صوتية محضة، ولكنها لا تهمل الجانب الدّلالي الذي تؤديه من خلال علاقاتها التركيبية. بل إنهم احترزوا فيها من تناقص الفائدة، لذلك اشترطوا تعلق اللفظة بمعنى آخر من البيت "[3] وتتضح علاقة أبي تمّام بالماء جليّة في البيت الثاني، والمتتبع لقصائده وأخباره يستنتج " تأثير المهنة الجديدة في إيقاع حياته أوّلا، وفي إيقاع شعره ثانيا"[4] وقد جنح إلى الإسراف في استخدام الماء بوصفه رمزا للعطاء ومن ثمّ الحياة ما أدى إلى ظهور إيقاعات متنوعة يعود مستوى صعودها وهبوطها إلى نوع التجلي الذي يتصل به ، فهو المطر والغيث والسّحاب والسّيل والندى والبئر متأثرا بعمل السّقاية الذي امتهنه في مصر[5].

المعارضة الشّعرية الرّابعة: من كتاب " الزبرجدة في الأجواد والأصفاد "

" من مدح أميرا فخيّبه "

يقول صاحب العقد:" ومدح حبيب الطائي عيّاش بن لهيعة، وقدم عليه مصر، واستسلفه مائتي مثقال، فشاور فيها زوجته. فقالت له: هو شاعر يمدحك اليوم، ويهجوك غدا، فاعتلّ عليه واعتذر إليه و لم يقض حاجته، فقال فيه ": (من الكامل)

(1) المحارب، عبد الله بن حمد. أبو تمّام بين ناقديه قديما وحديثا. ط 1. القاهرة: مكتبة الخانجي. 1992 م. ص 434.

(2) الشناوي، علي الغريب محمد. المعارضات في الشّعر الأندلسي. ص 87.

(3) شعلال، رشيد. " ظاهرة الترديد في شعر أبي تمّام – دراسة إيقاعية جمالية ". دمشق: مجلة التراث العربي. العدد 90. يونيو 2003 م. السنة الثالثة والعشرون. ص 69.

(4) نجم، حسان الحسن صالح. " إيقاع المهن في شعر أبي تمّام ". مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية. سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية. سورية. مج 29. العدد 1. 2007 م. ص 99.

(5) المرجع نفسه. ص 100.

عَيَّـــاشُ إنـــكَ للئِـــيمُ وإننـــي مُذ صِـــرْتَ مَوْضِـــعَ مَطلبِـــي لَلَئِـــيمُ [1]

ثمّ هجاه حتى مات، وهجاه بعد موته فقال فيه: (من السريع)

لا سُـــقيَتْ أطلالـــكَ الـــدَّاثِرَه وَ لا انقَضَـــتْ عَثْرَتـــكَ العَـــاثِرَه

يـــا أسَـــدَ المَـــوْتِ تَخَلصْـــتهُ مِـــنْ بَـــيْنِ فكـــيْ أسَـــدِ القاصِـــرَه

مـــا حُفـــرَةٌ وَارَاكَ مَلحُودُهـــا بَـــرَّةِ الـــرَّمْس ولا طـــاهِرَه [2]

ومن قولنا في هذا المعنى. وسألت بعض موالي السلطان إطلاق محبوس فتلكأ فيه فقلت: (من الكامل)

حَاشَا لِـــمِـــثْلِكَ أنْ يَـــفـــكَّ أسِيـــرَا أوْ أنْ يَـــكُونَ مِنَ الزَّمَانِ مُجـــيـــرَا

لـــبِسَتْ قَوَافِي الشِّعْرِ فِيكَ مَـــدَارِعًـــا سُودًا وَ ضَلَّتْ أوْجُـــهًا وَ صُـــدُورَا

هـــلاَّ عَـــطَفَـــتَ بـــرَحْمَةٍ لَمَّا دَعَتْ وَيْلاً عَلَيْـــكَ مَـــدَائِحِي وَ ثُـــبُورَا

لـــوْ أنَّ لُؤْمَكَ عـــادَ جُودًا عُـــشْـــرُهُ مَا كَانَ عِنْدَكَ ' حَاتِمٌ ' مَذكـــورَا! [3]

اعتمد الشّاعر الأندلسي نموذجين شعريين لأبي تمّام في هجاء عيّاش بن لهيعة معارضا إياهـــا بنموذج شعري واحد يبلغ عدد أبياته أربعة، والملاحظ أنه بعد مدحه له لم تلبث العلاقة أن تزعزعت بينهما ، وقد فسّر صاحب العقد سبب ذلك لعدم بذل المال للشّاعر بعد أن شاور عيّـــاش زوجـــه " ويظهر أنّ هذا الاعتلال قد استمر زمنا، فأخذ أبو تمّام يعاتبه، محتفظا بمعنى المدح في عتابه، شاكيا طول ما بقي ببابه "[4] في قصائد أخرى، أمّا غريمه فقد بدأ يلقاه في امتعاض وتجهّم، فأخذ الشّاعر في عتابه وقد مرّ بنا نموذج في معارضة " العطية قبل السّؤال "، " ثمّ عيل صبره، وانقطع ذلـــك الأمـــل الذي كان يُمسكه عن هجائه، فهجا عيّاشا هجاء من قد جُرح وشعر بحرارة جرحه "[1]، ويبدو أنّ هجاءه أشبه بالشّتائم السّاذجة منه بالهجاء الحقيقي، ولعله استنفذ كل جهده في تهديده له، أكثر ممّا بذل في هجائه حقا، فهو ينذره ويتوعّده في كثير من شعره بأنه سينكل به ، ويبكي الشّاعر نفســـه

(1) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 1. ج 1. ص 158. وينظر: التبريزي، الخطيب. شرح ديوان أبي تمّام. ج 2. ص 368.

(2) المصدر نفسه. مج 1. ج 1. ص 158. وينظر: التبريزي، الخطيب. شرح ديوان أبي تمّام. ج 2. ص ص 339، 340 .

(3) المصدر نفسه. ص ن. و ينظر: الديوان. ص 80.

(4) البهبيتي، نجيب محمد. أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره. ص 81.

(1) المرجع نفسه. ص 83.

وحظه في ساعة يشتم فيها غريمه، وكأنه فجع في آماله وخابت أمانيه بصنيع عيّاش معه " وظلّ يهجو عيّاشا لا ينقطع عن هجائه، ولا ينسى يده عنده حتى مات عيّاش، فلم يمسح الموت الجبّار ذلك الأثر الذي تركه عيّاش في قلب أبي تمّام فهجاه بعد موته "[1] وهذا ما يتضح من خلال النموذج الثاني وهكذا شيّع أبو تمّام الرّجل إلى قبره بالسّباب والذم، في غير رهبة لحرمة الموت وجلال القبر، وقيّض له القدر بموته ما أراد ووفاه أجره، ويلاحظ عند قياس معارضة الشّاعر بنموذجي أبي تمّام أنّ المعارضة ضمنيّة جزئيّة وناقصة غير تامّة، فقد اتفق ابن عبد ربّه مع النموذج الأوّل في بحر الكامل واختلف عنه في الرّوي وحركته إذ اعتمد الرّاء المفتوحة بدلا من الميم المضمومة، ولكنه اتفق مع النموذج الثاني في الرّوي وحركته مع وجود فرق يتمثل في وجود هاء التأنيث السّاكنة في شعر أبي تمّام والتي استعاضها الشّاعر الأندلسي بألف زائدة للإطلاق واختلاف في البحر ما بين السّريع والكامل، مع ملاحظة أنّ صاحب العقد قد اقتطع نموذجه الأوّل من قصيدة في هجاء عيّاش يبلغ عدد أبياتها اثني عشر بيتا انتخب منها البيت الثاني دون غيره، وقد هجاه على الرّوي نفسه (الميم المضمومة) في قصيدة أخرى من بحر الطويل ومقطعة رويّها ميم مكسورة من بحر البسيط[2]، أمّا في هجائه بعد موته فقد انتقى الأندلسي البيت الأوّل والبيت الثامن الذي قدّمه وجعله يشغل المركز الثاني في العقد، وأردفهما بالبيت الثاني الذي جعله في الرّتبة الثالثة، محدثا تغييرا بالتقديم والتأخير في أبيات القصيدة النموذج كما غيّر من صياغة بعض المفردات مثل (فكيْ بدلا من لحيْ) وغيّر لغة وصياغة الشّطر الأخير مقارنة وقياسا بالأصل*، مع الإشارة إلى أنّ صاحب العقد في رواية الأبيات الشّعرية له طريقة خاصّة به دون غيره.

و إذا كان أبو تمّام يصف غريمه باللؤم، مؤكدا له ما ينتظره من الوعيد على يديه وأنه صار شغله الشّاغل ومقصد هجائه لينتقل ذلك اللؤم منه إليه، لأنّ اللئيم لا يواجهه إلا لئيم مثله في نظره من خلال النموذج الأوّل، لذا يهجوه حتى بعد موته في النموذج الثاني مبتدئا بالدّعاء على قبره بالسّوء والهلاك وعدم السّقيا، فإن كانت العرب تدعو بالسّقيا والماء بما فيه من خير نظرا لجدبها وقحطها في الفيافي، فإنّ أبا تمّام يدعو بالشّر له والجفاف، وأن لا يقيل الله عثراته فلا يصفح عنها ولا يتجاوزها، مؤكدا أنّ الموت قد تخلصه من بين يديه، مشبّها نفسه في بطشه وحدّة هجائه بأسد

(1) البهبيتي ، نجيب محمد .أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره . ص 84.

(2) ينظر: التبريزي، الخطيب. شرح ديوان أبي تمّام. ج 2. ص ص 367، 368.

* ورد شطر البيت الثاني على هذا الشّكل: (بتزرة الرجس ولا طاهره) في شرح التبريزي.

القاصرة على سبيل المبالغة والمغالاة في المعنى*، كما يذكرنا بقوله تعالى: ﴿كَأَنَّهُمْ حُمُرٌ مُّسْتَنفِرَةٌ ﴿٥٠﴾ فَرَّتْ مِن قَسْوَرَةٍ ﴾[1] ليصف قبره بقلة الخير وكثرة الرّجس والقبح والبعد عن الطهارة والنقاء ويلاحظ تناصه مع بعض ألفاظ القرآن الكريم (الموت، حفرة، طاهره) ، أمّا ابن عبد ربّه فهو يهجو بعض موالي السّلطان بعد أن سألهم إطلاق محبوس فتلكأ فيه ولكنه هجاء غير لاذع مقارنة بسابقه إذ تميّز فيه بالدعابة والفكاهة " وغايته الفنية فيه أن يولد معنى جديدا "[2] وكان يخلط هجاءه أحيانا بشيء تذمّري من الزّمن الذي عاش فيه، فتقترن الشّكوى مع الهجاء والتبرم بالتهجّم مع إظهار نقائص الخصم وعيوبه، فها هو يستكثر عليه أن يكون من الأجواد الذين يفكون الأسير أو يجيرون من ريب الزّمان وصروفه ، وجعل قوافي الشّعر كائنا لبس السّواد من غيظ وحزن وأسف لأنّ المخاطب ردّ رجاء الشّاعر، وأخذ يعاتبه لأنه خيّب أمل مدائحه التي انقلبت إلى لوم وعتاب وهجاء، ثمّ يشتدّ هجاؤه فيبين في البيت الأخير إنّ لؤم هذا الرّجل لو انقلب عشره إلى جود لغلب بفخره – إذن – حاتم الطائي في جوده، وهي معان جديدة ولدها وصور طريفة ابتكرها، وهكذا ينسبه إلى البخل ويعرّض به تعريضا قاسيا ويجيد الاستهزاء به والسّخرية منه بشيء من الفكاهة والدعابة التي يستطرفها السّامع أو القارئ.

وبهذا تتفق هذه النماذج الشّعرية الثلاثة في الموضوع الشّعري (الهجاء) وتختلف في الشّكل إلى حدّ ما، وإذا كانت معاني الهجاء عند الطائي تبعث على الفزع والهلع فلم يسلم منه قبر المهجو الذي كان بين يدي ربّه لامتلاء نفسه حقدا عليه، فإنّ هجاء ابن عبد ربّه ظريف تسوده دعابة وفكاهة تغلفه، وفي طبعه شيء من سرعة الاستجابة وسرعة ردّ الفعل، وتمثل فكرة الدّعاء قاسما مشتركا بين الشّاعرين، فإذا كان الطائي قد دعا على عيّاش بالشّر والهلاك، فإنّ ابن عبد ربّه جعل مدائحه السّابقة في المهجو هي المنوطة بفعل الدّعاء، وإذا كان مهجو الأوّل لئيما ولا يقابله إلا لئيم، فإنّ فكرة اللؤم عند صاحب العقد لو انقلبت عشرها إلى جود لغلب بفخره – إذن – حاتم الطائي جودا وذكرا، وبهذه الزّيادات اللطيفة لم تلغ المعارضة شخصية الشّاعر المعارض بل برزت بحسن التصرّف في المعاني التي اختص بها صاحب العقد وانفرد بها عن غيره، فشكلت بصمة خاصّة به بإنشائه هذه الصّور الفنية المبتكرة، فقوافي الشّعر تلبس مدارعا سودا وتضرب ضربا شديدا الأوجه

* القاصرة: موضع إذا سار السائر من مكة يريد مصر اجتاز به، وأصحاب السير يذكرون أن عتبة بن أبي لهب سافر إلى مصر فأكله الأسد بالقاصره. ينظر: التبريزي، الخطيب. شرح ديوان أبي تمّام. ص 340.

(1) سورة المدثر. الآيتان: 50، 51.

(2) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص 199.

والصّدور ومدائحه تدعو عليه بالويل والهلاك متحوّلة إلى أهاجي وتهكم وسخرية وكان شديد الحرص ألا تخفى ذاته في جبّة أبي تمّام وعباءة صوره، ولعل جمال التصوير الشّعري من عناصر التفوق في الحكم على النص بالتميّز كما أنّ " الهجاء والتعريض غرض من أغراض شعره، ولعله كان غرضا رئيسيا في مرحلة الشّباب، ثمّ اضمحل بعد ذلك . وتجد الشّاعر قادرا على اصطياد المثالب وعلى التلميح إن شاء دون التصريح، ممّا يستدرّ منه ما يريد: مادّيا كان طلبه أم معنويا. ويعينه في ذلك أسلوب متدفق، وقوة نافذة في معرفة جوانب الشّخصية، وألفاظ دالة متلاحقة "[1].

و إذا كانت الصّورة الاستعارية بطريقة التشخيص قد تجسّدت في هذه المعارضة الشّعرية، فإنّ الشّاعر قد دعمها بالتصريع في البيت الأول بين (أسيرا، مجيرا) فجعل عروضه كضربه، وهو أحد الأشكال الإيقاعية المميزة للشّعر العربي " يقصد إليه الشّاعر حتى يثير انتباه السّامعين ويهيئهم لتقبّل خطابه بما يحمله من شحنات إخبارية وسمات إيقاعية وتركيبية "[2] وبه يحصل التقاء المصراعين فيحدّد درجة التقارب بينهما، ولهذا التقارب أثره الواضح على النظم باعتبار الإيقاع في حدّ ذاته يعني التقارب والتماثل والتناسب[3]، كما يلاحظ تناص الشّاعر الأندلسي مع شخصية أدبية اشتهرت بكرمها من خلال استدعائه لحاتم الطائي (ت 46 ق.هـ) وهو شاعر عربي جاهلي من قبيلة طيئ يُعدّ من أشهر العرب بالكرم والشّجاعة ومضرب المثل في الجود والبذل[4].

و تكثر في هذه المعارضة حروف النون والراء واللام وهي حروف متقاربة المخرج عند القدماء، فالنون صوت أسناني لثوي أنفي مجهور كرّره الشّاعر ست مرّات والرّاء صوت لثوي مكرّر مجهور[5] أعاده ثماني مرّات، واعتمده كرويّ تُبنى عليه القافية ، وما ينتج عن الرّصف الموسيقي والصّوتي والصّرفي والتركيبي من أثر موسيقي يترك في النفس وقعه الجميل وأثره الجيّد وهي الغاية القصوى في الخطاب النوعي، ومن الأساليب اللافتة للنظر التي استعان بها الأندلسي استجابة لنداء المعارضة أسلوب الشّرط في البيت الأخير من شعره، وبنية الشّرط من البنى التي تحقق للقصيدة أكثر من قيمة فنية فهي نسق بديع أنيق يبرز الفكرة مرتبة متسلسلة تُنبئ بتفكير الشّاعر السّليم، كما أنها عرض بأسلوب مثير غير نمطي يجعل السّامع أكثر تشوّقا لمعرفة الجواب خاصّة إذا حدث تقديم وتأخير

(1) الداية، محمد رضوان. في الأدب الأندلسي. ص 307.
(2) شعلال، رشيد. البنية الإيقاعية في شعر أبي تمّام. ص 161.
(3) المرجع نفسه. ص 149.
(4) ينظر: الزركلي، خير الدين. الأعلام. ج 2. ص 151.
(5) ينظر: شعلال، رشيد. البنية الإيقاعية في شعر أبي تمّام. ص 148.

ما بين الفعل وجوابه، ويتضح الجواب من خلال الشّطر الثاني.

و إذا بحثنا عن أهم الظواهر الفنية والبديعية في نموذجي الشّاعر المحتذى بهما نجد التصدير في البيت الأوّل بتكراره (للئيم) مرّتين، وهو تصدير حشو فقد وردت اللفظة الأولى في حشو صدر البيت ثمّ وردت ضربا له، وهو "ضرب من التطعيم الإيقاعي الذي يقصد إليه الشّاعر باعتباره نوعا متميّزا من التكرار"[1] والتصريع في البيت الأوّل في النموذج الشّعري الثاني بين (الدّاثره، العاثره) بالإضافة إلى ذلك التناظر الذي يوزّع وحدات البيت تقريبا بطريقة تقسيمية متساوية، والترديد في البيت الثاني بين (أسد الموت، أسد القاصرة). أمّا الصّور الفنية فيستنتج وجود صور استعارية وكنائية تتوزع الأبيات مثل (أسد الموت تخلصته، حفرة، ولا انقضت عثرتك العاثرة) بما يعكس منهج أبي تمّام الفني، ويمكن القول إنّ لكل شاعر شخصيته وأدواته وأسلوب معالجته لموضوع الهجاء ولعل درجة الإضافة التي تطرحها الفروق الفردية الموجودة بين الشّعراء هي التي تضمن للمعارض حق الإبداع والابتكار، فلا يُتهم بانسياقه التام خلف المادة الجاهزة للشّاعر المعارَض ممّا يُؤدي إلى عدم ظهور شخصيته، وهذا ما لا ينطبق على صاحب العقد.

المعارضة الشّعرية الخامسة: من كتاب " الياقوتة في العلم والأدب "

" باب في صحبة الأيام بالموادعة "

و قال حبيب: (من الوافر)

وَ كانَتْ لوْعَةً ثمَّ اطمَأنَتْ كذاكَ لِكلِّ سائلةٍ قرَارُ[2]

و قال حبيب:

مَاذا يُريكَ الدَّهْرُ مِنْ هوَانِهِ اِزْفنْ لقِرْدِ السُّوءِ فِي زَمَانِهِ[3]

و من قولنا في هذا المعنى: (من الوافر)

تطَامَنْ للزَّمَانِ يُجِزْكَ عَفوًا و إنْ قالوا: ذليلٌ، قلْ: ذليلُ![1]

اتكأ ابن عبد ربّه على نموذجين شعريين لحبيب في هذا الباب من المعارضة الشّعرية يتشكل

(1) شعلال ،رشيد .البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام . ص 223.

(2) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 1. ج 2. ص 422. وينظر: التبريزي، الخطيب. شرح ديوان أبي تمّام. ج 1. ص 311.

(3) المصدر نفسه. ص ن.

(1) المصدر نفسه. ص ن. وينظر: ديوان ابن عبد ربّه. ص 145.

كلاهما من بيت شعري واحد، معارضا إياهما ببيت شعري واحد أيضا ولعل الأبيات جميعها تدور في فلك الحكمة المتعلقة بكيفية صحبة الأيّام ومسايرة الدّهر فيتحاشى الإنسان ما لا يحمد عقباه بصبره وكياسته وشدّة ذكائه، وقد انتخب صاحب العقد البيت الشّعري الأوّل للطائي من قصيدة في مدح أبي الحسين محمد بن الهيثم بن شبانة وهو " من أهل مرو (من الموالي) "[1] ويقدّر عدد أبيات هذه القصيدة باثنين وثلاثين بيتا شعريّا، انتقى البيت السّادس منها على سبيل المعارضة، أمّا النموذج الثاني لأبي تمّام فهو بيت شعري منسوب له في العقد ولكن لا أثر له في شرحي التبريزي والأعلم وفي بعض المصادر التي استقصيتها بحثا عنه ،كما لم ينسب لأحد من الشعراء – فيما أعلم- ويتفق شعر صاحب المعارضة مع النموذج الشّعري الأوّل لأبي تمّام بحرا ومضمونا فكلاهما من الوافر وكلاهما يتناول الحديث عن مسالمة ومسايرة الدّهر والزّمان حتى يبلغ الإنسان مراده وغايته، ويختلف النموذجان في حرف الرّوي بين الراء عند الطائي واللام عند الأندلسي ويتفقان في حركته المضمومة، وبناء عليه فهي معارضة لم تشذ عن سابقاتها ، جزئية ضمنية تركز على معارضة المعنى أكثر من الشّكل، وناقصة لم تتم أركانها لاختلال ركن من الأركان وهو مخالفة حرف الرّوي.

أمّا الموضوع الشّعري فهو يدخل في باب الحكمة والنصيحة التي ينتفع الإنسان بسماعها لا محالة، وإذا كانت حكمة أبي تمّام مفادها أنّ حياة الإنسان بين اضطراب واطمئنان فإذا ألّمت به حرقة في القلب أو اعترضه ألم وجده من همّ أو حزن أو نحوه، فلا بدّ أن يعقبها اطمئنان وثبات واستقرار ويضرب لنا مثالا لإقناعنا بصدق الفكرة وصحّتها بالمكان المنخفض الذي تجتمع فيه سيول الماء " وبعض حكم أبي تمّام تجري مجرى الأمثال "[2] اكتسبها نتيجة علمه وسعة اطلاعه وكثرة تجواله وثقافته الرّاهنة[3] معتمدا فيها على مثال واقعي تأثر فيه بعمله كسقاء في مصر من قبل، وفي نموذجه الشّعري الثاني المنسوب له في العقد يطالعنا بصورة من صور مهادنة ومسالمة الدّهر وذلك بالطرب لسوئه ونوائبه دفعا للهوان والحزن، والحكمة " ليست إلا تصرّفات عقلية في المعاني التي يطرقها أبو تمّام، وتأتيه عن طريق تجاربه في الحياة، ونظراته إليها، وتأمّلاته في تصاريفها، يأخذها فيصوغها شعرا، ويكسوها من فنه ما يجعلها قريبة التناول، رضيّة المأخذ، حسنة الوقع في النفس "[1].

(1) المقدسي، أنيس. أمراء الشّعر العربي في العصر العباسي. ص 188.

(2) فروخ، عمر. أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله. ص 139.

(3) المرجع نفسه. ص ن.

(1) البهبيتي، نجيب محمد. أبو تمّام الطائي. حياته وحياة شعره. ص 238.

و يستمرّ ابن عبد ربّه في تأكيد المعنى ذاته، وإذا كان أبو تمّام في نموذجه الثاني قد استعان بفعل الأمر في عجز البيت الشّعري، فإنّ ابن عبد ربّه يلفت انتباه المتلقي بالأمر في مطلع معارضته الشّعرية، ناصحا إيّاه بالسّكون وخفض الجانب للزّمان ومضرّاته وحوادثه المؤلمة ليتجاوزه ويتركه بسلام، ومن صور المسايرة والمجاراة للناس موافقتهم على ما يرونه ويعتقدونه حتى وإن كان مجانبا للصّدق والحقيقة على سبيل الملاينة والملاطفة والمداراة اتقاء لشرّهم " ولكن هذه الخطرات لا تمثل فلسفة خاصّة وإنما هي آراء الشّاعر، ذي الثقافة العربية الإسلامية الواسعة، الذي يعود إلى منظومة من القواعد الأخلاقية "[1] ومن ثمّ لا نجد لابن عبد ربّه فلسفة خاصّة به في حياته " عدا نظرته إلى الأشياء من الزّاوية الدّينية، أو ممّا قد يستوحيه من خلقية أساسها الدّين نفسه "[2].

ولعل جدلية الحركة والسّكون والاضطراب والاطمئنان هي التي تمثل قاسما مشتركا بين الشّاعرين في تناول هذا المعنى، ولكل شاعر شخصيته وأدواته وأسلوب معالجته ولكن تشابه الأدوات وطغيان الانفعال المتشابه بينهما يدفع بدوره إلى تلمّس الصّور خاصة حين تكاد تتطابق بينهما، وقد اعتمد أبو تمّام في بيته الأوّل على الصّورة التشبيهية الحسّية للتدليل على صدق فكرته ، والصّورة الاستعارية بطريقة التشخيص في قوله (لوعة ثمّ اطمأنت) وفي المثال الثاني اعتمد الطائي على التصريع بين (هوانه، زمانه) وشخص الدّهر في قوله (يريك الدّهر) والصّورة الكنائية في عجز البيت عن المسايرة والمجاراة، أمّا ابن عبد ربّه فقد اعتمد الصّورة الاستعارية بطريقة التشخيص (الزّمان يجزك عفوا) وأردفها بتصدير الحشو عن طريق تكرار وحدة (ذليل) مرّتين في عجز البيت، كما يلاحظ إثراء الشاعر الأندلسي الموسيقى الدّاخلية التي ازدادت بلعبه بالحروف فتارة تتردّد بعض الحروف في كلمات متجانسة وتارة تتردّد في غير هذا الشّكل فتصادفك عبر ثلاث كلمات أو أكثر داخل البيت ويحدث تردّدها تأثيرا موسيقيا جميلا وموحيا كتكرار حروف الزّاي والنون واللام، على أنّ الشّاعر المعارض قد أفاد من بعض معجم الطائي الشّعري (الزّمان) بحكم التشارك في المعنى، أمّا نسبة تداخل القوافي فتكاد تنعدم تقريبا في بعض المعارضات الشّعرية بما يعكس رغبة الشّاعر المعارض في التفرّد والتميّز والأصالة التي هي عنوان أدبية النص وشاعرية شاعره ، وهي دليل على الكفاءة اللغوية التي لها دور هام في تحديد درجة شعرية الخطاب، والخلاصة أنّ لكل شاعر نهجه الخاص في صوره الشّعرية وأسلوبه الفني، ومن سمات شعرية ابن عبد ربّه أنّ شعره " يتميّز بالبساطة، فأفكاره واضحة سلسة لا تعقيد فيها ولا فلسفة، كما أنها أفكار مفردة غير مركبة، بحيث لا تجد فكرة ترتب على فكرة أخرى

(1) الداية، محمد رضوان. في الأدب الأندلسي. ص 308.

(2) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص 196.

سابقة أو لاحقة "[1] وكثيرا ما يخرج بكلماته عن وضعها اللغوي المألوف ودلالتها القاموسية فيولد معان ودلالات جديدة وينوّع أساليبه وعباراته مما يضفي الجمالية على اللغة والعبارة الشّعرية بما فيها من توسّع ومجاز فيحقق الإثارة والمتعة لدى المتلقي ويندفع إلى التحاور مع النص الشّعري من أجل استنطاقه وكشف دلالاته المتولدة أو الجديدة.

المعارضة الشّعرية السّادسة: من كتاب " الياقوتة في العلم والأدب "

" باب في تحنك الفتى "

و قال حبيب: (من الكامل)

كهْلُ الأناةِ فتى الشَّذاةِ إذا غدَا لِلرَّوْعِ كانَ القشْعَمَ الغِطريفا[2]

و من قولنا في هذا المعنى: (من الطويل)

إذا جَالَسَ الفِتْيَانَ ألْفَيْتَهُ فَتَىً وَ جَالَسَ كَهْلَ النَّاسِ ألْفَيْتَهُ كَهْلا[3]

انتقى ابن عبد ربّه نموذجه الشّعري الذي احتذاه للطائي من قصيدة قالها في مدح أبي سعيد محمد بن يوسف الثغري وقد نظم في مدحه وآله تسعا وعشرين قصيدة وهو من طيئ ومن كبار القادة[1] كما يعرّض فيها بإنسان وَلِيَ الثغور مكانه، وكان ناسكا فهُزم، ويبلغ عدد أبياتها اثنين وخمسين بيتا شعريا، فانتخب البيت الرّابع والعشرين ليعارضه وهو ما يتناسب مع ذوقه الأندلسي وموضوع معارضته التي تصنف ضمن المعارضة الجزئية، وقد عارضه ببيت شعري واحد أيضا يتناول المعنى نفسه، وعليه فهي معارضة شعرية ذات اختلاف شكلي واتفاق مضموني أو هي معارضة ضمنية للمعنى الوارد لدى الطائي، مع اختلاف في البحر إذ اعتمد الطائي بحر الكامل بينما اعتمد ابن عبد ربّه بحر الطويل، وخالف المعارض نموذجه في الرّوي فجاء بحرف اللام بينما اعتمد الطائي على الفاء، ولكنهما اتفقا في حركة الرّوي المفتوحة ذات الألف الزّائدة للإطلاق " ذلك أنّ الفتحة التي تقابل إلى حدّ ما، في الأجنبية الحركة ' A ' إنما هي تنتج باستقرار اللسان مستويا في قاع الفم، مع

(1) والي، فاضل فتحي محمد. الفتن والنكبات الخاصة وأثرها في الشّعر الأندلسي. ص 70.

(2) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 1. ج 2. ص 455. وينظر: التبريزي، الخطيب. شرح ديوان أبي تمّام. ج 1. ص 429.

(3) المصدر نفسه. ص ن. و ينظر: ديوان ابن عبد ربّه. ص 131.

(1) ينظر: المقدسي، أنيس. أمراء الشّعر العربي في العصر العباسي. ص 188.

انحراف قليل من أقصاه نحو أقصى الحنك "[1] والملاحظ اتفاق آخر العروض والضرب في النموذج الأبي تمّامي في وقوع حركة الفتح ذات الألف الزّائدة للإطلاق ، ممّا أضفى انسجاما وتناسقا في إيقاع البيت، أمّا ابن عبد ربّه فقد آثر التنوين في آخر عروضه (فتىً) فمنح البيت مسحة إيقاعية عند الترنم والإنشاد " لأنّ في ذلك تحسينا للكلم بجريان الصّوت في نهاياتها، ولأنّ للنفس في النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجاري إلى بعض على قانون محدود راحة شديدة واستجدادا لنشاط السّمع بالنقلة من حال إلى حال "[2] وبهذا يظهر فضل التنوين في البيت الشّعري خصوصا عند اقترانه بلام الرّوي المفتوحة المطلقة في آخر عجزه.

و يتفق النموذجان المتعارضان في الغرض الشّعري وهو المدح وفي توظيف اللاحق لبعض مفردات المعجم الشّعري اللغوي للسّابق بحكم الاشتراك في التعبير عن المعنى ، وهو ما يؤكد وجود نيّة المعارضة الحاصلة في هذا الباب، ولكن حضور قوافي الأوّل عند الثاني منعدم تقريبا في أغلب المعارضات الشّعرية وهو ما يعكس رغبة الأندلسي في الاستقلال والانفراد بكلمات جديدة اعتمادا على رصيده اللغوي الخاص.

لُقب ممدوح أبي تمّام بالثغري نسبة لعمله معظم أيّامه كقائد في ثغور المسلمين " ومحمد بن يوسف الطائي من ممدوحي أبي تمّام، الذين ظل اتصاله بهم من أوّل معرفتهم له حتى آخر أيّام حياته "[3] وقد نظم الطائي فيه شعرا منذ حداثة سنه ونعته بصفة الأناة في بيته الشّعري ، أي يتأنى في الأمور تأني الشّيخ ويعجل إلى البأس عجلة الشّاب، فهو مسنّ حدث في الحالين، أمّا ابن عبد ربّه فقد عارض هذا المعنى مبيّنا مرونة ممدوحه في التعامل مع غيره حسب أعمارهم، فتجده فتى عند محادثة ومجالسة الفتيان وتجده كهلا عند مجالسته الكهول، فهو صاحب ظرف وذكاء ولباقة في التعاطي والحديث بما يُرضي كلّ الأطراف، مسنّ حدث في الوقت ذاته، ذو خبرة اجتماعية واسعة، ولكن الشّاعر الأندلسي اعتمد التلميح بالمعنى بدلا من التصريح به كحيلة فنية يلجأ إليها من خلال هذه المعارضة الشّعرية و" ينطلق على سجيّته تقوده المعاني أو يقودها في تعبير سهل بسيط "[1].

و من أوجه الاتفاق بين النموذجين على مستوى الصّياغة الفنية والبنية الشّكلية استعمال أسلوب الشّرط، ولكن ابن عبد ربّه آثر أن يستهلّ به بيته الشّعري لكونه أسلوبا غير نمطي يحقق إثارة

(1) شعلال، رشيد. البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام. ص 155.

(2) القرطاجني، أبو الحسن حازم. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص ص 122، 123.

(3) البهبيتي، نجيب محمد. أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره. ص 105.

(1) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص 131.

فنية وتشويقا عند المتلقي، ويعتمد أبو تمّام دائما على توظيف جماليات الصّنعة البديعية التي يضعها نصب عينيه من مطابقة بين (القشعم، الغطريفا) و(كهل، فتى) وجناس ناقص ما بين (الأناة، الشذاة) وإذا كان الجناس من أشكال الصّنعة اللفظية التي اشتهر بها الطائي، فإنّ الطباق من أقوى أشكال الصّنعة التمّامية التي يعتمد عليها اعتمادا كبيرا، فضلا على أنّ الأوّل يخلق نوعا من الإيقاع الموسيقي عن طريق التكرار اللفظي كما أنّ الطباق يحمل رؤية تناقضية بين معنيين اعتمادا على لفظين، وقد يتسع ليصل إلى التقابل بين فكرة وأخرى وموقف وآخر وحالة ونقيضها ، ومن الصّور الفنية التي وظفها الطائي الصّورة الكنائية (الرّوع) للدّلالة على الحرب وإثارتها الهلع والفزع في النفس، وبالمقابل اعتمد ابن عبد ربّه صورة كنائية تدلّ على الخبرة الاجتماعية التي يمتلكها ممدوحه في التعامل مع غيره، كما لجأ إلى توظيف ألوان من البديع منها ذلك الازدواج والتوازن في بنية البيت اللغوية على امتداده " وعليه فالازدواج هو متتالية من الجمل المتماثلة الأوزان – عروضية كانت أو صرفية أو غير ذلك – لقيامها على تماثل في المقاطع الصّوتية وتناظرها وتطابقها أحيانا، بما يحقق الانسجام في الإيقاع لدى الباث والمتلقي معا، وإن اختلفا في درجة التأثر والتفاعل مع الخطاب "[1] وهكذا يبدو بيت ابن عبد ربّه صورة سمعية رتيبة ناجمة عن تفاعل الصّوت والسّمع تفاعلا ملحوظا، ويُلمح وجود الترديد والتصدير كضروب من التطعيم الإيقاعي المقصود من طرف الشّاعر باعتبارهما نوعان متميّزان من أنواع التكرار والمطابقة بين (الفتى، الكهل).

و من ملامح الافتراق بين البيتين الشّعريين – حسب اعتقادي – أنّ حالة القوّة والشّدة التي حرص الطائي أن يوفرها بموسيقاه اللفظية الحربية التي ارتفعت حروفها وكلماتها الصاخبة اعتمادا على الجناس والغريب قد تحوّلت إلى حالة من الهدوء والأمان الاجتماعي على يد ابن عبد ربّه الذي يترجم شعره " عن نفس شاعرة رقيقة متملكة نواصي الشّعر مكتملة وشائجه وأسبابه، قديرة واعية متقنة صناع، إنها كذلك في مختلف ميادين الشّعر وأغراضه حتى ما كان منها متناقض الأهداف كالمديح والهجاء، أو كالغزل والزّهد "[1] بالإضافة إلى وضوح الفرق بينهما في استعمال المشرقي للغريب وابتعاد الأندلسي عنه ، وهكذا حاول صاحب العقد أن يتقمّص الشّخصية الفنية لأبي تمّام ولكن معارضته الشّعرية ظلت حاملة لمفارقات لعلها تشكل خصوصية التجربة وسرّ التميّز.

(1) شعلال، رشيد. البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام. ص 118.

(1)الشكعة، مصطفى. مناهج التأليف عند العلماء العرب – قسم الأدب. ص 295.

المعارضة الشّعرية السّابعة: من كتاب " الياقوتة في العلم والأدب "

" الشّيب "

و قال حبيب الطائي: (من الطويل)

غَـدَا الشَّيْبُ مُخْتَطًّا بِفُودِي خُـطَّـةً طَرِيقُ الرَّدَي مِنهَا إلى النَّـفْـسِ مَهْيَعُ

هُوَ الزَّوْرُ يُجْـفِي وَ المُعَاشِرُ يُحْتَـوَى وَ ذو الإِلْـفِ يُـقْلَى وَ الجَدِيدُ يُرَقَّـعُ

لَـهُ مَنـْظَرٌ فِـي العَيْنِ أبْيَضُ نَـاصِعٌ وَ لَـكِنَّهُ فِي القَـلْبِ أسْوَدُ أسْفَـعُ[1]

و من قولنا في الشّيب: (من الوافر)

بَدَا وَضَحُ المَشِيبِ عَلَـى عِـذَارِي وَ هَلْ لَـيْـلٌ يَكُـونُ بِلاَ نَهَـارِ

شَرَيْـتُ سَوَادَ ذَا بِـبَيَاضِ هَـذَا فَـبَدَّلْـتُ العِمَامَـةَ بِـالخِمَـارِ

وَ ألْـبَسَنِي النُّهَى ثَـوْبًا جَدِيـدًا وَ جَرَّدَنِـي مِنَ الثَّـوْبِ المُعَـارِ

وَ مَا بِـعْتُ الهَوَى بَيْعًا بِـشَـرْطٍ وَ لا اسْتَـثْنَيْتُ فِيهِ بِـالخِيَـارِ![2]

استأنف ابن عبد ربّه التجوال بين جنبات رياض فنّ المعارضة الشّعرية الغناء ، وأخذ يغرس شجرة أندلسية وسط نخيل المشرق الكثير، فتأرجحت شخصيته الأندلسية بين التمسّك بالقديم والمحافظة على جذوره وأصوله ، وبين التحرّر والانسياق الناتج عن احتكاكها بعصرها وانفتاحها على البيئة الجديدة، وها هو يرسم لنا لوحة الشّيب في معارضة شعرية أخرى عكست لنا مظهرا من مظاهر انتماء الأدب الأندلسي إلى الأدب المشرقي، وقد اعتمد صاحب العقد على نموذج شعري لأبي تمّام في هذا الباب انتخبه من قصيدة مطولة يمدح فيها القائد أبا سعيد محمد بن يوسف الثغري يقدّر عدد أبياتها بواحد وخمسين بيتا، انتقى منها الأبيات الثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر على الترتيب ودون إحداث تغيير في رتبها باستثناء تعديل في شكل بعض حركاتها واستبداله كلمة (الهمّ) بـ (الشّيب) في البيت الثاني عشر، وقد تحرّر الشّاعر المعارض من القيود الشّكلية كعادته في هذه المعارضة، معتمدا بحر الوافر بدلا من الطويل، ومستبدلا حرف رويّ النموذج المحتذى والمتمثل في

(1) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 1. ج 2. ص 473. و ينظر: التبريزي، الخطيب. شرح ديوان أبي تمّام. ج 1. ص 399.

(2) المصدر نفسه. ص 474. و ينظر: ديوان ابن عبد ربّه. ص ص 78، 79.

العين المضمومة بالرّاء المكسورة ذات الرّدف متجاوزا عدد الأبيات بإضافته بيتا شعريا آخر، ليبلغ عدد أبياته أربعة مقابل ثلاثة منتخبة قصدا بنيّة المعارضة، وعليه فهي معارضة معنى لا مبنى اتفقت مضمونا واختلفت شكلا.

و الملاحظ أنّ صاحب العقد قد أكثر من إنشاء المقطوعات الشّعرية في هذا الموضوع " وصف الشّيب " رغبة منه في إثبات تفوّقه الشّعري وتجاوزه الفني لنموذجه وما الكم سوى دليل على الكيف – على الأغلب – متمثلا في هذا الموضوع نماذج شعرية كثيرة لشعراء عدّة كابن المعتزّ ومحمود الورّاق اللذين اختصّهما بذكر نموذجين شعريين ومحمد بن أميّة والعلوي وغيرهم، ويقدّر عدد معارضاته الشّعرية في هذا الموضوع بستة نماذج تتنوّع ما بين مقطوعات وقصيدة واحدة ذات تسعة أبيات، ويبدو أنه من أكثر الشّعراء غزارة في وصف الشّيب الذي يعدّ من أكثر الموضوعات الوصفية التي خصّها بالتعبير دون غيره من الشّعراء، تناوله ممتزجا بغزله كما أفرد له قصائد كاملة.

و إذا كان الطائي يعلن أنّ الشّيب قد اختط وأجاز لنفسه برأسه خطة إثر الهموم التي ألّمت به فنزل به ورسم له طريقا أوسع للهلاك والموت، مؤكدا أنه زائر شيمته الجفاء، يخفيه ويتحاماه بالخضاب ومعاشر يكره وجوده، وأنيس مبغوض، وصديق متروك يكون جديدا عند اعتلائه شعر رأسه ولكنه يرقع بالخضاب، أمّا منظره ولونه فهو مستحسن في العين لبياضه الناصع ولكنه في القلب قبيح مكروه لأن لونه أسود أسفع يحتمله صاحبه مضطرا لأنه قطعة منه كأنف المجدوع، وإن كان أجدع فهو يحمله ويصبر عليه راضيا أو ساخطا، ولعل الحديث عن السن والشّيب لم يكن حديثا حقيقيا عند الطائي بل " كان تقليدا من التقاليد الشّعرية أشبه شيء بالحديث عن الدّيار والأمكنة وذكر أسمائها "[1] وربّما كان ذكر الشّيب وصغر السّن واجتماعهما معا من قبيل الغزل وذكر الصّدود وادّعاء الحبّ والوله جريا وراء التقليد الشّعري العربي الذي يستفتح القصائد بالغزل ويصوّر الحب والتهويل في أمره مع أنه لا يكون شيء من ذلك وقع أصلا[2]، وقد يكون صادقا في بعضها إذ يرى بعض الباحثين أنّ من حسن اختراعه قوله يصف مشيبه الباكر رغم أنه لم يبلغ السّن التي تلجئ الإنسان إلى الشّكوى منه، فقد مات في أوائل كهولته أو في أواسطها على أكبر تقدير، ورغم ذلك يعذر المشيب ولا يستغرب ظهوره في السادسة والعشرين من عمره، بل الغريب أنه لم يشب وهو طفل مشيرا بذلك في قطعة شعرية إلى ما في نفسه من عزم وهمّة، وإلى ما أصابه منذ طفولته من

(1) البهبيتي، نجيب محمد. أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره. ص 60.

(2) المرجع نفسه. ص ن.

مقارعة للأهوال والخطوب[1].

أمّا ابن عبد ربّه فقد صوّر في معارضته الشّعرية مرحلة تعايشه مع الشّيب وهي المرحلة التي جرت بها معظم أشعاره في وصفه، وكأنه قسّم حديثه عن هذا الموضوع إلى مراحل ذات بعد زمني ونفسي يحدّده الشّيب نفسه، ففي بعض شعره الوارد في باب " الشّباب والصّحة "[2] يتحدّث عن مرحلة ما قبل الشّيب ولهوه ونعيم عيشه وما يلقاه من انقياد وطاعة من طرف الحبيب، كما تناول الحديث عن مرحلة ما بعد الشّيب معبّرا فيها عن دنوّ الأجل وضرورة إعداد العدّة لذلك اليوم، وفي هذه المعارضة الشّعرية أخذ يتعايش معه واصفا ما يتركه من آثار نفسية وغير نفسية وانعكاسها على من حوله أيضا، وما أحدثه من تحوّل جذري طرأ على حياته معبّرا عنه بصورة موحية تنمّ عن صدق التجربة الشّعورية لديه، فلقد ألبسه ثوب العقل والحكمة والذكاء فغدا ثوبا حقيقيا وجرّده من ثوبه المعار بعد أن باع سواد الشّباب ببياض الشّيب فتلازم البيع والشّراء متخليا عن ميول وأهواء نفسه وما يجانب الحقّ والصّواب، ويبدو أنّ الشّاعر المعارض قد قدّم لوحة شيبية جاءت نتيجة للعديد من قراءاته التراثية مزج فيها معاناته وتأملاته وحياته الواقعية محققا ذاتيته وتفرّده، ولا يخفى ما في الواقع النفسي لكلا الشّاعرين من تشابه والتقاء في وصف الشّيب، مع بعض ملامح الافتراق التي تبدو في رفض الطائي لهذا الزّائر والمعاشر المبغوض الذي يجعل ذو الإلف يبغض أليفه بسببه ليحلّ الشّيب محل وجوده، فأثره مؤلم في القلب لأنه قبيح مكروه، ولعلّ موقف الطائي مردّه إلى حداثة سنه لأنه رجل أشيب رغم عدم تجاوزه الثلاثين، بينما استقبل ابن عبد ربّه الشّيب برضى وطيب نفس وقبله وأقرّه على نفسه مقتنعا أنّ بعد القوّة ضعفا وشيبة واصفا إيّاه بالثوب الحقيقي الجديد الذي يلبس بعد الثوب المستعار في فترة الفتوة والشّباب، ويبدو أنّ مردّ هذا الموقف للشّاعر الأندلسي مرتبط بمرحلته العمرية إذ أدرك المشيب في مرحلة شيخوخته وهي المرحلة الطبيعية لاستقباله بخلاف أبي تمّام الذي لا زال في غلواء شبابه وحداثته، كما يبدو متأثرا في توظيفه لهذه الكلمات (ثوب، عمامة خمار) بيئته الأندلسية الاجتماعية، وإذا كان ابن عبد ربّه يعدّه ثوبا جديدا فإنّ الطائي يتفق معه في هذه الجزئية فيراه جديدا باعتلائه شعر رأسه ولا بدّ أن يُرقع ويُصلح ويضاف إليه ما يجعله مقبولا مثلما يُرقع الثوب ويُصلح.

و هكذا رصد كلّ شاعر الصّورة نفسها مع اختلاف طفيف في جزئياتها واعتمد كل واحد منهما على صدق حسّه ورغبته الحقيقية في وصف ما يراه ويشعر به، فظهر إبداع كلّ منهما وفضله

(1) ينظر: المقدسي، أنيس. أمراء الشعر العربي في العصر العباسي. ص 202.

(2) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 1. ج 2. ص ص 476، 477.

في تناول المعنى، ولكلّ شاعر طريقة خاصّة وأسلوب مميّز ولغة عالقة بشعره أثبت بها معناه ولعلّ الشّعرية هي في طريقة إثبات المعنى وفي استكشاف جوهر الملامح وطبائع السّمات المختلفة أو المشتركة بين الشّاعرين المتعارضين وكيفية الجدل والتفاعل بينهما تأثرا وتأثيرا، ومن الصّور الشّعرية التي أثرت لغة الشّاعر وبثت الحيوية والتجديد فيها أن جعل الشّيب يضع خطوطا بيضاء على جانب رأسه ليرسم حدوده ويفرض وجوده ولعلّ أثر مهنة الحياكة بادٍ في هذه الصّورة الشّعرية الاستعارية، لتفتح هذه الخطوط طريقا واسعة للموت من باب إضافة المشبّه إلى المشبّه به عند الطائي، كما طالعنا الشّاعر بسلسلة من التشبيهات البليغة في البيت الثاني وصور كنائية لمح من خلالها إلى أثر الشّيب في النفس بين استحسان واستهجان له ومن جماليات الصّنعة البديعية التي دعّم الشّاعر بها هذه الصّور الفنية المكثفة المقابلة في البيت الثالث والازدواج الذي انعكس توازنا وتناظرا على كلّ بنية البيت الشّعري الثاني فتجلى في الإيقاع، وبالمقابل تلمح الصّور الفنية المكثفة في كل بيت شعريّ تقريبا في معارضة ابن عبد ربّه من خلال سلسلة من التشبيهات " ويظهر أنه كان يرغب في التشابيه فقد أكثر منها في شعره. وقد وُفق في إيرادها "[1] فقد شبّه تعاقب عمر الإنسان ما بين شباب وهرم بتعاقب الليل والنهار وتناوبهما واحدا بعد الآخر ولا يخفى ما فيها من مطابقة فتداخلت الألوان البديعية مع عناصر تصويرية مسيطرة بذلك على الصّورة الكبرى للمعارضة الشّعرية، كما تلمح المطابقة في البيت الثاني الملتفة بالصّورة الفنية الكنائية والاستعارية في الوقت ذاته، فالسّواد كناية عن الشّباب، والبياض كناية عن المشيب وتقدير الصّورة (بعْتُ سواد الشّباب ببياض المشيب) وهي استعارة بطريقة التجسيد تحمل معنى التبادل والانتقال، كما جعل النهى مشخصا يلبسه ويجرّده من الأثواب الجديدة والمعارة ما يشاء، وهكذا حمل ابن عبد ربّه لواء التجديد في وقت مبكر " فقد عاش إذن في الفترة التي كانت الأندلس تبني فيها شخصيتها العربية والإسلامية، وذلك بالإقبال على العلم والدّرس والتحصيل اعتمادا على العلوم والمؤلفات الوافدة بكثرة من المشرق العربي والإسلامي "[1] ولعلّ الرّأي الأقرب إلى الصّواب أنه يُعدّ " واحدا من روّاد الإبداع والتجديد في الشّعر الأندلسي "[2].

و الملاحظ أنه يولد المعاني عن طريق صراع الأفكار وتضادها فيعرض الفكرة ونقيضها ومن طرحهما تبرز الفكرة في معارضته الشّعرية واضحة منقحة، وهي جدلية معقدة مارسها ابن عبد ربّه لها علاقة وطيدة بالفلسفة رغم كرهه ونبذه لها كغيره من الأندلسيين في هذا العصر وهي دليل آخر

(1) جبور، جبرائيل. ابن عبد ربّه وعقده. ص 193.

(1) الشكعة، مصطفى. مناهج التأليف عند العلماء العرب – قسم الأدب. ص 293.

(2) المرجع نفسه. ص 295.

على التأثر بالشّاعر المعارَض.

و من ألوان البديع وفنونه الواردة التصريع بزيادة (ياء المتكلم) في البيت الأوّل وهو ما يضفي على إيقاع المصراعين تناسبا وتماثلا علما بأنّ حركة الكسر هي الأقوى وتوحي بقوة العزيمة وجدّية الأمر – فيما يُعلم – ويتضح الترديد بين (ثوبا جديدا، الثوب المعار) في البيت الثالث، وهو مزيّة من أهم مزايا الإبداع الشّعري وتبدو شعريّته فيما تتضمّنه ألفاظه " من عنصر المفاجأة والإثارة اللتين تجلبان اهتمام السّامع وتصلانه بسياق الخطاب ودلالاته بالإضافة إلى الخصائص الجمالية الناجمة عن تناسب المقاطع الصّوتية وتسلسلها على نحو من الانتظام والتنغيم المثيرين "[1] والترديد الاشتقاقي في البيت الأخير (بعت الهوى بيعا بشرط)، كما يُلمح توظيف الاستفهام في البيت الأوّل بصيغة (هل) وغرضه البلاغي النفي – فيما يُعلم – ويشارك المعارض نموذجه في جزئية اللعب بالألوان وما تحمله من دلالات متناقضة، ويمكن القول إنّ شعرية المعارضة لابن عبد ربّه تتجلى في خصائص نسيجه اللغوي ومن خلال العلاقات الفنية والمعنوية التي يضمها هذا النسيج وحسن التأليف وطريقة إثبات المعنى وابتكار لغة شعرية جديدة مخالفة لما ورد في النموذج المحتذى للطائي وإن كان الاتفاق باديا في جزئيات عديدة بحكم فنّ المعارضة الشّعرية وما يُمليه، وفي استخدامه الكلمة استخداما جديدا وخلق لغة جديدة متجاوزا حدود العرف اللغوي كأستاذه، محققا شعرية عالية بتأثير عصره الأندلسي الحضاري ونشاطه الثقافي، فهو لا محالة " الشّاعر الكبير الرّقيق المبدع ذو العبارة الأنيقة واللفظة المنتقاة والمعنى المختار والقوافي الموقعة والقصائد الكثيرة الوفيرة الرّائقة الشّائقة في مختلف موضوعات الشّعر وأغراضه "[1].

المعارضة الشّعرية الثامنة: من كتاب " المجتبى الثانية في التوقيعات والفصول والصدور وأخبار الكتبة " " قولهم في الأقلام "

و قال حبيب بن أوس، وهو من أحسن ما قيل فيه: (من الطويل)

لَكَ القَلَمُ الأعْلَى الذي بشَبَاتِهِ يُصَابُ مِنَ الأمْرِ الكُلَى وَ المَفَاصِلُ

لُعَابُ الأفَاعِي القَاتِلاتِ لُعَابُهُ وَ أرْيُ الجَنَى اشْتَارَتْهُ أيْدٍ عَوَاسِلُ

(1) شعلال، رشيد. البنية الإيقاعية في شعر أبي تمّام. ص 239.

(1) الشكعة، مصطفى. مناهج التأليف عند العلماء العرب – قسم الأدب. ص 300.

لَـهُ رِيقَـةٌ طَـلٌّ وَ لَـكِنَّ وَقْـعَـهَـا بِآثَـارِهِ فِي الشَّرْقِ وَ الغَرْبِ وَابِـلُ
فَـصِيحٌ إذا اسْتَـنْـطَقْتَهُ وَ هْوَ رَاكِـبٌ وَ أعْجَمُ إنْ خَـاطَبْتَـهُ وَ هْوَ رَاجِـلُ
إذَا مَا امْتطَى الخَمْسَ اللِّطَافَ وَ أُفرِغَتْ عَلَيْهِ شِعَابُ الفِكْرِ وَ هْيَ حَوَافِـلُ
أطَـاعَتْهُ أطْرَافُ القَـنَـا وَ تَـقَوَّضَـتْ لِنَجْوَاه تَـقْويضَ الخِيَامِ الجَحَافِـلُ
إذا اسْتَـغْزَرَ الذِهْنَ الجَـلِيَّ وَ أقْـبَلَـتْ أعَالِيهِ فِي القِرْطَـاسِ وَ هْيَ أسَافِـلُ
رَأيْتَ جَلِـيلاً شَأنُـهُ وَ هْـوَ مُـرْهَـفٌ ضَنًى وَ سَمِينًا خَطبُهُ وَ هْـوَ نَاحِلُ[1]

و من قولنا في القلم: (من المنسرح)

بكفِـهِ سَـاحِرُ البَيَـانِ إذَا أدَارَهُ في صَـحِيفةٍ سَـحرَا
يَنطِـقُ فِـي عُجْمَـةٍ بلفظتِـهِ نصَـمُّ عَنـهَا ويُسْـمِعُ البَصَـرَا
نَـوَادِرٌ تقـرَعُ القلـوبَ بهَـا إنْ تسْـتبنهَا وَجَـدْتَهَا صُـوَرَا
نِظـامُ دُرِّ الكَـلاَمِ ضَـمَّنَهُ سِـلكا لِخـطِّ الكِتـابِ مُسْـتطرَا
إذَا امْتطـى الخِنصَـرَيْنِ أذكـرَ مِـنْ سَـحْبَانَ فِيمَـا أطـالَ واختصَـرَا!
يُخاطِـبُ الغائِـبَ البَعِيـدَ بِمَـا يُخاطِـبُ الشـاهِدَ الـذي حَضـرَا
تـرَى المَقـادِيرَ تسْـتدِفُّ لَـهُ وَ تنفِـذُ الحادِثـاتُ مَـا أمَـرَا
شَـختٌ ضَـئِيلٌ لفِعْلِـهِ خَطـرٌ أعْظِـمْ بِـهِ فِـي مُلِمَّـةٍ خَطَـرَا
تُمـجُّ فكـاهُ رِيقـةً صَـغرَتْ وَ خَطبُهَا فِـي القلـوبِ قـدْ كبُـرَا
يُوَاقِـعُ الـنفسُ مِنـهُ مَـا حَـذرَتْ وَ رُبَّمَـا جُنبَـتْ بِـهِ الحَـذَرَا!
مُهَفهَـفٌ تزْدَهِـي بِـهِ صُـحُفٌ كأنَمَـا حُلِيَـتْ بِـهِ دُرَرَا
كأنَهَـا ترْفـعُ العُيُـونُ بِهَـا خِـلالَ رَوْضٍ مُكلـلٍ زَهَـرَا
إنْ قرِّبَـتْ مُرِّطَـتْ طوَابعُهَـا مَـا فـضَّ طِـينٌ لَهَـا ولا كسِـرَا

(1) ابن عبد ربه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 2. ج 4. ص 417. و ينظر: التبريزي، الخطيب. شرح ديوان أبي تمّام. ج 2. ص ص 57، 58.

يَكـــــادُ عُنوَانهَـــــا لِرَوْعَتِـــــهِ يُنبيكَ عَنْ سِـرِّهَا الـذي اسْـتترَا[1]

لا زال ابن عبد ربّه يتخذ من براعة أبي تمّام مرجعية ونموذجا له في مجاراته للشّعراء المشارقة، فيفيد من معانيه وأوصافه بمنتهى الحذق والفطنة في كل باب من أبواب المعارضة الشّعرية " فمن النماذج المتصلة بجانب المعاني والصّور "[2] معارضته الشّعرية للطائي في وصف القلم، ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ صاحب العقد قد استشهد بنموذجين شعريين له في هذا الموضوع وقابلها بأربعة نماذج شعرية له إحداها قصيدة مطولة وهي قيد الدراسة، وما بقي منها فهي مقطوعات شعرية في الموضوع نفسه، والجدير بالذكر أنّ الشّاعر المعارض تجاوز عدد أبيات نموذجه المحتذى، إذ يبلغ العدد عند الطائي تسعة أبيات يقابلها أربعة عشر بيتا شعريا عند الشّاعر الأندلسي رغبة منه في تجاوز سابقه، وهي معارضة جزئية لنموذج شعري انتقاه من قصيدة يبلغ عدد أبياتها الإجمالي ستين بيتا قالها مادحا محمد بن عبد الملك الزيات الكاتب المشهور والوزير في دولة المعتصم[1] مركزا على قطعة وصف القلم في هذه المدحية من البيت الثلاثين إلى غاية البيت التاسع والثلاثين، إلا أنه أغفل ذكر البيت الواحد والثلاثين منها رغم أنه من صميم هذه القطعة الوصفية، لينتقل بعدها الطائي إلى مدح الوزير، وعليه فقصيدته من " الوصف الذي جاء في أثناء المديح "[2] وقد وردت هذه المعارضة الشّعرية في كتابه " المجنبة في الأجوبة " بعد أن تناول الكلام عن الأقلام، وساق قطعا شعرية لعدد من الشّعراء منهم أبو الحسن الهاشمي والعلوي وأبو تمّام والبحتري وابن أبي طاهر وذو الرّمة وغيرهم، ثمّ أردفها بقصيدته الرّائية المتقدمة في صفة القلم علما بأنّ قلم ابن الزّيات مختلف عن سائر الأقلام، وقد جعلت أوصاف الطائي الحسد يتسرّب إلى النفوس ومن بينهم الخثعمي[3] ولذا تتابع الشّعراء في وصف ذلك القلم الذي يحمله الممدوح و لم يوصف مجرّدا من يد صاحبه.

و لدى إجراء الموازنة بين القصيدتين يُستنتج أنها معارضة معنى لا مبنى، فهي تتناول موضوعا واحدا هو وصف القلم مع اختلاف البحر والرّوي والقافية عند كلّ من الشّاعرين، فالقصيدة النموذج تجري على بحر الطويل وحرف رويّها لام مضمومة أمّا معارضة ابن عبد ربّه فهي تجري على بحر المنسرح ورويّها الراء المفتوحة المتبوعة بألف الإطلاق التي تتناسب مع قدرة الشّاعر على البوح

(1) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 2. ج 4. ص 418. وينظر: الديوان. ص ص 87، 88.
(2) هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص 200.
(1) ينظر: المقدسي، أنيس. أمراء الشّعر العربي في العصر العباسي. ص 188.
(2) فروخ، عمر. أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله. ص 133.
(3) ينظر: ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 2. ج 4. ص 913.

بالمشاعر والأحاسيس، علما بأنّ حرف الرّاء صوت لثوي مجهور يتلاءم مع انسراح المنسرح وسهولته[1] " فهي معارضة لا تلتزم رويّ القصيدة التي يعارضها وإنما هو ينظر فيها إلى معاني قصيدة سابقة ثم ينشئ قصيدة تتضمن هذه المعاني مع شيء من التقليب والتغيير والعكس والإسهاب. ... قد نسخ فيها بعض معاني أبي تمّام في وصف القلم، ذلك الوصف الذي أدهش الأندلسيين"[2] أي أنها معارضة خفية لا تحتفظ بالوزن والقافية.

يصف الطائي قلم وزيره كاتب الخليفة بأعلى الأقلام، وبجدّه تصاب حقائق الأمور كالضارب إذا أصاب المفصل فبلغ ما يريد من المضروب، أو كالرّامي إذا أصاب كلية القنص فقد أثبته، ولولا سرّ هذه الأقلام لما انتظم أمر الملك، وهو قلم يكتب تارة فيما يضرّ العدو، ويمجّ من المداد ما يشبه السّم، ويظهر تارة أخرى من أثره الجميل ما هو كالعسل الذي يُجنى، وهو حين يمجُّ مداده مثل المطر اللين الدّائم والضعيف، ولكن وقوع ذلك المطر بما يقرره من الأمور الجسيمة كالوابل في شرق الأرض وغربها، كما أنه قلم فصيح مُبين ما دام راكبا في أنامل الكتاب، وإن نزل عنها إلى الأرض أصابته عجمة لا ينطق على إثرها، وإذا كتب الوزير بالقلم صبّت عليه نتائج الفكر وشعابه الحوافل من السّيول فتطيعه أطراف القنا فيما يقرّه من قرار قتالا كان أو مسالمة، وتنتقل الجيوش العظيمة والجحافل بأمره من موضع لآخر وتتهاوى أمامه كما تتهاوى الخيام أمام العاصفة وإذا سال هذا القلم غزرت بلاغة هذا الممدوح الذي تحلى بالذكاء والصواب وأقبلت أعالي القلم في قرطاسه وقد صارت أسافله، تعينه الأنامل وتسنده في مهامه، على أنّ الكتابة به تسفر عن جليل الشّأن من المعاني والحكم، وهو مرقق هزيل نحيل ولكن خطبه جسيم عظيم.

أمّا ابن عبد ربّه فقد أخذ يصف حركة القلم تسيرها هذه الكف فيسحر العقول ببيانه فهو ناطق في عجمته بخلاف قلم أبي تمّام الذي تصيبه العجمة إذا لم يركب أصابع يد ممدوحه، يسمع بالبصر لا بالسّمع وهي صورة مبتكرة جديدة تفرّد بها ابن عبد ربّه وهو ما يدعى حديثا بتراسل الحواس إذ " يشير إلى السّمع عبر حاسّة البصر. فما يكتب بالقلم نسمعه ببصرنا، كما نسمع قرعه على قلوبنا أيضا "[1] وهي صورة غريبة لأنه صامت متكلم، وناطق عجيب ومتحدّث من نوع غريب، والشّاعر لا يتردّد في إقامة علاقة تراسل بين الحواسّ فيطرز نسيجه التصويري به، وهو قلم يأتي بالفصيح والغريب والطريف من الصّور والكلام فيصيب به القلوب، ويبدو الشّاعر الأندلسي

(1) ينظر: شعلال، رشيد. البنية الإيقاعية في شعر أبي تمّام. ص ص 87، 88.

(2) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص 202.

(1) عيد، يوسف محمد. الحواسية في الأشعار الأندلسية. د ط. لبنان: المؤسسة الحديثة للكتاب. 2002 م. ص 88.

متأثرا ببيئته الأندلسية المترفة فيجعل قلمه ينظم درّا من الكلام المكتوب مشبّها إياه بالخيط الذي ينظم فيه الخرز ونحوه، ولعلّ ابن عبد ربّه يبدو أكثر دقة من أبي تمّام حين يجعل قلمه ممتطيا للخنصرين من اليد بخلاف قلم ابن الزّيات الذي يمتطي الأصابع الخمس، وهو فارس في ميدان البلاغة كسحبان وائل الخطيب المفوه لا في حلبة الطعان والحرب، يخاطب الغائب والشّاهد على السّواء، ويغيّر المقادير ويؤثر في الحادثات، ضئيل الشّكل والحجم ولكن أفعاله خطيرة في الملمّات، ويمجّ ريقة إلا أنّ وقعه في القلوب أكبر، تتقيه النفوس حذرا وتتجنب به الحذر في الوقت ذاته، ممشوق القوام دقيق الخصر تتبجّح وتفتخر به الصّحف التي يحليها بفرائده التي لا نظير لها، وكأنّ العيون تنعم وتتقلب بدرره في روض مزيّن بالزّهر، فهو قلم يفض بأدنى لمس ويبدو بجماله وروعته كأنه يفشيك بالأسرار المستورة ولكنه لا يفعل " وكاد الذوق في هذه البيئة يُجمع على أنّ الشّعر إنما يتقدّم لغرابته وحسن معناه، وأنّ من خير الشّعر وصف أبي تمّام للقلم لما فيه من غرابة "[1] وقال ابن الأرقم وكان من أهل العلم بالعربية واللغة والكلام في معاني الشّعر " إنما يُفضل الشّعر ويُقدّم لغرابته، وحسن معناه، وشعره الذي فيه وصف القلم لم يتقدّم عليه متقدّم، ولا لحقه فيه متأخر "[2].

و يتضح من خلال هذه المعارضة الشّعرية إحساس الشّاعر الأندلسي بمن يقلد ومن يختار لشاعريته فهو مدرك تمام الإدراك بتفوّق أبي تمّام في الوصف والتصوير واستمداده للرّمز من بيئته ومحيطه، ورغم ذلك استطاع أن يلمّ بمعانيه في براعة وحذق وهو ما يُنبئ بقدرته على تقليب المعاني وتوظيفها في أشعاره تحدّيا وإعجابا إمّا بالزّيادة عليها أو بالاهتداء إلى الجديد منها، ولعله تفوق في بعض الصور وأخفق في أخرى " فكلا القلمين ضئيل ولكن أثره ضخم، غير أنّ قلم أبي تمّام ناحل وخطره سمين وهذه – كما هو واضح – زيادة مفسدة، قد دفع أبا تمّام إليها حبّه الشّديد للمقابلة، ممّا ورطه في وصف الخطب بالسّمن "[3] كما يُلاحظ ذلك البعد الشّديد بين الوصف والموصوف عند الطائي حين وصف القلم بأنه فارس تطيعه أطراف القنا وتقوض لنجواه الجيوش تقويض الخيام، فتحويل القلم إلى فارس حقيقي أبعد عن الواقع من صورة ابن عبد ربّه الذي جعله فارسا في ميدانه البلاغي الطبيعي " ويلاحظ على أبي تمّام أوّلا عدم تلاؤم أجزاء الصّورة في البيت الأوّل، وهي صورة الرّاكب الذي تفرغ عليه الشّعاب الحوافل "[4] ومن الصّور التي قصّر فيها صاحب المعارضة مقارنة

(1) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص 52.

(2) الزبيدي، أبو بكر محمد بن الحسن. طبقات النحويين واللغويين. ص 283.

(3) هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص 203.

(4) المرجع نفسه. ص ن.

بنموذجه الذي احتذاه أنّ " كلا القلمين يمجّ ريقة قليلة، لكنها عظيمة الأثر. غير أنّ أبا تمّام جعل هذه الرّيقة طلاً حين يمجّها القلم ، ثمّ يتضاعف أثرها فتصير وابلا، وهكذا يقدّم الشّاعر هذه الفكرة في صورة فنية تستمدّ عناصرها من الطبيعة. أمّا ابن عبد ربّه فيقف بالفكرة عند تقديمها تقديما إخباريا مباشرا ساذجا. وهذا ممّا قصّر فيه الشّاعر الأندلسي عن اللحاق بأبي تمّام "[1] وبالمقابل استمدّ الشّاعر الأندلسي العديد من الصّور من بيئته الأندلسية فالقلم ينظم درّ الكلام سلكا في أسطر الكتاب بكلماته، ويمتع العيون بمنظرها فكأنها ناظرة إلى روض تكلل بمختلف أنواع الزّهور وهي صورة اختصّ بها وهناك مفارقة لغوية معنوية نسجها، إذ أنّ النفوس تتقي القلم حذرا وخوفا منه، وتتجنب به الحذر فتأمن وتطمئن، ولعلّ الأبيات الأخيرة من هذه المعارضة تحمل جلها معان لا نظير لها تقريبا في النموذج المعارَض.

و يمتاز شعر الطائي في وصف القلم بأنّ فيه " شيئا من الحقيقة في كثير من بعيد الخيال ولطيف التجنيس "[1] ويلاحظ على مستوى البناء التصويري في قصيدته " تداخل الصّور الاستعارية والكنائية والتضاد اللفظي أو الأضداد، ففي البيت الواحد نجد كلّ هذه الصّور مجتمعة، وذلك لا يحدث إلا عند أبي تمّام فهذا التكثيف في الصّور يستدعي بطبيعة الحال قوّة في التشخيص وقوّة في الخيال، وهذا الجمع بينهما لا بدّ له من تقنيات واستراتيجيات هادفة "[2] فالملاحظ في هذه القصيدة اعتماده على التداخل والتزاوج بين الصّور الفنية التي يرسمها اعتمادا على لعبة الأضداد اللغوية وتكرارها ولا يكاد يترك بيتا بلا صورة ولا صورة بلا بديع كقوله مثلا:

فَصِيحٌ إذا اسْتَنْطَقْتَهُ وَ هُوَ رَاكِبٌ وَ أعْجَمُ إنْ خَاطَبْتَهُ وَ هْوَ رَاجِلُ

فهي صورة استعارية بطريقة التشخيص تداخلت وامتزجت مع المقابلة فأكسبت البيت تناظرا وازدواجا انسحب على كل البنية الشّعرية وقوله أيضا:

إذا مَا امْتطَى الخَمْسَ اللِّطَافَ وَ أُفرِغَتْ عَلَيْهِ شِعَابُ الفكْرِ وَ هْيَ حَوَافِلُ

و يعتمد هذا البيت بنية تصويرية مركبة أيضا تتداخل فيها الصّورة الاستعارية بطريقة التشخيص (امتطى) بالصّورة الكنائية (الخمس اللطاف) كناية عن أصابع اليد، بصورة استعارية أخرى بطريقة التجسيد (شعاب الفكر حوافل) مع المطابقة بين (أفرغت حوافل) متأثرا بمهنة السّقاية، وهي صور

(1) هيكل ، أحمد .الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة . ص ص 203، 204.

(1) فروخ، عمر. أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله. ص 134.

(2) غيطي، هبة. بنية الصورة الشّعرية عند أبي تمّام. ص 130.

مليئة بالنشاط والحركة، وعلى هذا المنوال يمضي زعيم مذهب الصّنعة في سائر أبيات قصائده، مع توفر العديد من جماليات الصّنعة البديعية على اختلاف أنواعها المنبثة في كلّ تضاعيف أبياته " وليس بديع أبي تمّام بالسّهل البسيط، أو القليل النادر، وإنما هو منبث في تضاعيف أبياته، لا يكاد يخلو منه شعره إلا في النزر اليسير جدّا "[1] فقد وظف الترديد الاشتقاقي بين (تقوضت، تقويض) والترادف (أري، عواسل) و(مرهف، ضنى، ناحل) وغيرها.

و لدى الموازنة يُستحسن القول إنّ ابن عبد ربّه في معارضته الشّعرية هذه قد تمثل أدق جزئيات المذهب الفني لأستاذه الطائي وطبّقها في نصّه كمّا وكيفا ولعلة ارتقى إلى مصافه، ممّا يدلّ على تأثره الكبير به ولكنه تأثر لم يُلغ شخصيته معه، إذ التفت الصّورة بألوان البديع أيضا بشكل ملحوظ، فعلى سبيل التمثيل لا الحصر يقول:

يَـنْطِقُ فِي عُجْـمَةٍ بِـلَـفْـظَـتِـهِ نُـصَـمُّ عَـنْهَا وَ يُسْمِـعُ الـبَصَـرَا

و هي صورة تُنبئ عن نفسها، فأوّل ما يلفت الانتباه تصويره للقلم في صورة إنسان ناطق جليل القدر عظيم الخطب، ساحر البيان، يضمّن نظام كلامه دررا تبدو كسلك منتظم من الخرز أو غيره، وعليه فقد وردت في البيت الشّعري صورة استعارية بطريقة التشخيص (ينطق) امتزجت بأخرى كنائية في قوله (يُسمع البصرا) كناية عن غرابة حديثه ونطقه العجيب مع تداخلها مع المطابقة في قوله (نصمّ، يُسمع) ومن عجيب صوره قوله: (إذا امتطى الخنصرين) فقد جعل القلم فارسا وشبّه الخنصرين بالمركب الذي يمتطيه هذا الفارس منطلقا إلى تحقيق جليل مهامه وكذلك قوله:

تَـمُجُّ فَـكَّـاهُ رِيـقَـةً صَـغـُرَتْ وَ خَطْبُهَا فِـي القُـلُـوبِ قَدْ كَـبُرَا

فهي صورة جميلة مركبة أيضا، إذ صوّر إفراز القلم لمداده بقوله (تمجّ فكاه) تشبيها بما تمجّه النحلة من الشّهد وهي صورة حسّية استعارية بطريقة التجسيد والتشخيص وقوله: (خطبها في القلوب قد كبرا) كناية عن أثره الكبير في القلوب والنفوس، وقد تداخل ذلك كله مع المطابقة بين (صغرت، كبرا) كما يتوفر الترديد في هذه المعارضة الشّعرية مثل (يخاطب الغائب، يخاطب الشّاهد) وفي قوله (لفعله خطر، ملمة خطرا) مع تداخل الترديد الأول بالمقابلة في البيت نفسه، والملاحظ أنّ الصّور الفنية والألوان البديعية تداخلت وامتزجت ولا تكاد تغادر بيتا من أبيات هذه المعارضة الشّعرية، وأكثرها توظيفا الصّور الاستعارية بطريقتي التشخيص والتجسيد والصّور الكنائية والمطابقة والمقابلة والترديد

(1) البهبيتي، نجيب محمد. أبو تمّام الطائي حياته وحياة شعره. ص 235.

كما يُلاحظ أنها صور مكثفة متداخلة تفاجئ المتلقي أحيانا وتصدمه نظرا لجمعها بين طرفين متباعدين وتفرض عليه نوعا من الانتباه واليقظة والاستدلال ينشط معها الذهن خصوصا عندما يحوّل الشّاعر الشّيء المعتاد إلى أمر غريب ويضعه في سياق غير متوقع كقوله: (امتطى الخنصران)، (تمجّ فكاه)، (نظام درّ الكلام ضمنه سلكا)، (يواقع النفس منه ما حذرت، جُنبت به الحذرا) وهذا ما يبلور شعريّة صوره الفنية فتثري اللغة وتبث الحيوية والتجديد فيها، ولعل سرّ الجمال كامن في هذه الغرابة الآسرة المدهشة للمتلقي التي منحت دلالات جديدة لصور خالفت ما ذهب إليه غيره.

و لقد استطاع ابن عبد ربّه تذليل المعاني وتقريبها للمتلقي في ألفاظ شيّقة حلوة وموسيقى هادئة تنمّ عن دقة في التصوير، وقدرة فائقة على استغلال معاني الشّاعر المعارَض وإعادة نسجها في نظام جديد متسق مع حياة عصره وذوقه " وقد كان شعر ابن عبد ربّه مختلفا من حيث عنايته به، فهو حينا وليد البديهة والارتجال، وكان مولعا بهذا، وهو في أحيان أخرى وليد الأناة والصّنعة. ولكن صنعة ابن عبد ربّه تقصد إلى العبارة الجميلة والجملة الأنيقة. وأن تأتي الأفكار متناسقة، متسلسلة بشكل منطقي، لا نبوّ فيها ولا اضطراب. فقصيدته نسق متصل. ولعلّ لغلبة العنصر الذهني أثرا في هذه الخصائص "[1] والخلاصة أنّ الشّاعر الأندلسي سار على نفس اتجاه ومنهج أستاذه أبي تمّام " من حيث الغوص على المعنى الغريب، والجهد في تأليف الصّورة الطريفة. بل ليس يخفى تناول الشّاعر الأندلسي لبعض معاني أبي تمّام وصوره، ومحاولة تجويدها بالإضافات والتعديلات، ممّا وفق فيه حينا وأخفق حينا آخر "[2] مستحسنا شعره دون غيره من الشّعراء.

المعارضة الشّعرية التاسعة: من كتاب " الزّمردة في المواعظ والزّهد "

" قولهم في التوديع "

و قال حبيب الطائي: (من الكامل)

المَوْتُ عِنْدِي وَ الفِرَاقُ كِلاَهُمَا مَا لا يُطَاقُ

يَتَعَاوَنَانِ عَلَى النُّفُوسِ فَذَا الحِمَامُ وَ ذَا السِّيَاقُ

لَوْ لَمْ يَكُنْ هَذَا كَذَا مَا قِيلَ مَوْتٌ أَوْ فِرَاقُ[3]

(1) الداية، محمد رضوان. في الأدب الأندلسي. ص 310.

(2) هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص 202.

(3) ابن عبد ربه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 3. ج 6. ص 395. و ينظر: التبريزي، الخطيب. شرح ديوان أبي تمّام. ج 2. ص 285.

و من قولنا فيه: (من الوافر)

فَـــرَرْتُ مِنَ اللـــقَـــاءِ إلـــى الفِـــرَاقِ فَحـــسْبِـــي مَا لـــقِـــيتُ وَ مَا ألاقِـــي
سَقَـــانِـــي البَيْنُ كَـــأسَ المَوْتِ صِرْفـــًا وَ مَا ظَـــنِّي أمُـــوتُ بِكَفِّ ســـاقِـــي
فَـــيَـــا بَـــرْدَ اللـــقَـــاءِ عَلَى فـــؤَادِي أجـــرْنِي اليَوْمَ مِنْ حَـــرِّ الفِـــرَاقِ![1]

غلب الغزل على الأغراض الشّعرية لابن عبد ربّه وقد كان يُعنى به في مقدّمات بعض قصائده وفي مقطوعات كثيرة " وأكثر شعر ابن عبد ربّه وأجمله في الوصف والغزل، وهو أشبه بشعر ابـــن زيدون في الجمع بين روعة الشّرقيين وجزالتهم ورقة الغربيين وسلاستهم "[1] وتتناول هذه المعارضة الشّعرية موضوع التوديع والفراق وأثره على نفس المحبّ، وقد احتذى فيها صاحب العقد نموذجـــا شعريا واحدا للطائي معارضا إياه بثلاثة نماذج شعرية تختلف أوزانها وقوافيها إثباتا لاقتداره على النظم وقول الشّعر، ذاكرا إلى جانب الطائي العديد من الأشعار التي تنبئ عن ثقافته الواسعة ومعرفته الجيّدة بالشّعر القديم والمحدث، كمحمد بن أميّة الكاتب وأبي العتاهية ومحمد بن يزيد التستري وعلي بـــن الجهم ويزيد بن عثمان وهدبة العذري وبشار بن برد وغيرهم، وقد انتخب الشّاعر الأندلسي نموذجه الذي احتذاه لأبي تمّام من قصيدة يبلغ عدد أبياتها سبعة دون أن يحدث تعديلا في ترتيبها، إذ بقيـــت الأبيات مرتبة كما هي في نصّها الأصلي وشغلت المراكز الخامس والسّادس والسّابع منـــها، وهـــي معارضة معنى لا مبنى ناقصة لأنّ صاحب العقد أخلّ ببعض أركان المعارضة التامة، ويتمثل الـــرّكن الأول في مخالفته البحر الشّعري، فإذا نسج الطائي قصيدته على الكامل، فإنّ ابن عبد ربّه قد أجراها على بحر الوافر، وتتضح مخالفته هنا لحركة حرف الرّوي بنقلها من الضّم في النص المحتذى إلى الكسر في النص المعارِض رغم اعتماد كليهما على حرف القاف، فضلا على أنّ عدد الأبيات قد تســـاوى بين الشّاعرين، فبلغ ثلاثة عند كلّ واحد منهما، كما أنّ الموضوع والغرض الشّعري واحد (وصف آثار التوديع) ولكن تبقى ملامح الافتراق أيضا في جزئيات المعاني والصّور والبنية الشّكلية ولعل هذا هو الطابع الغالب على جلّ المعارضات الشّعرية في العقد الفريد.

جعل الطائي من خلال أبياته الثلاثة الموت والفراق وجهان لعملة واحدة، فكلاهما مـــوت، وكلاهما لا يطاق ولا يحتمل، ويحمل البيت الكثير من دلالات المعاناة والامتعاض لأنهما يشكلان عبئا

(1) ابن عبد ربه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 3. ج 6. ص 396. و ينظر: ديوان ابن عبد ربّه. ص 119.
(1) الزيات، أحمد حسن. تاريخ الأدب العربي. ص 322.

كبيرا يثقل كاهل الإنسان بالألم والحزن ويحمّلانه ما لا يطيق، ولعل الموت لوحده لا يحتمل مصابه أي بشر فكيف إذا أضيف له الفراق؟ ليؤكد الشّاعر أنهما يترافدان على النفوس بجامع التفريق والمباعدة، ولكن الفرق بينهما يكمن في طبيعة الفراق، فالموت فراق أبدي بينما الفراق الدّنيوي مؤقت لوقوعه غالبا بسبب الرّحيل أو الهجرة، وكأنّ الفراق في نظره يشبه حالة النزع الأخير والاحتضار قبل حصول الموت، أو هو بمثابة مقدّمة تسبق تحقيق نتيجة وهي حدوث الموت، وواجب على الإنسان أن يجابههما رغم تعاونهما ضدّه، ولو لم يكن الفراق كالموت لما شبّه به وجُعل مثله في الوقع والأثر، ورَفضُ الطائي لهما كامن من وراء الكلمات والحروف وليس على القارئ سوى إعمال ذهنه أمام أشعاره ليستكشف بعض الدّلالات الكامنة وراءها.

و إذا كان أبو تمّام يعاني آلام الموت والفراق ويتجرّع أحزانهما مرغما، فإنّ ابن عبد ربّه من خلال معارضته الشّعرية قد اعترف باتخاذ قرار الفرار من اللقاء بإرادته وآثره لأنه قد بلغ مبلغه من الألم والحزن ولا رغبة له في أن يصيبه الأذى مستقبلا لكن الفراق سقاه من كأس الموت الخالص الذي لم يُشب ويُمزج بغيره، وهو ما لم يتوقع حدوثه ويتحمله، فإذا كان اللقاء خاليا من العاطفة يشوبه فتور لا حرارة فيه فهو أهون بكثير من حرارة موقف الفراق بألمها ومعاناتها الفظيعة والقاسية في نظره، وكأنّ الشّاعر ندم على قراره المتخذ لأنّ اللقاء البارد أهون من الفراق الذي يشتعل لهيبه وجعا وألما، ولعلها مفارقة معنوية ملفتة للانتباه.

و يتفق الشّاعران في أنّ الفراق كالموت ألما وكلاهما لا يطاق ولا يُحتمل، وإذا كان أبو تمّام يرى أنّ الفراق والموت يتعاونان على النفوس ويترافدان لأنّ طبيعتهما واحدة ودرجة ألمهما متشابهة، فإنّ ابن عبد ربّه يرى أنّ البين هو سبب إقبال الموت عليه لأنه جرعه الآلام والأحزان إلى أن شارف على الوفاة، ولعل ملامح الافتراق بين النموذجين تتضح من خلال موقف الجبرية والاختيار – إن صحّ القول – ،فإذا كان أبو تمّام مجبرا على أن يحيا تلك الحالة، فإنّ ابن عبد ربّه كان مخيرا في اتخاذ قراره ولكنه سرعان ما ندم على موقفه ولذا فضل اللقاء البارد على حرارة الفراق ووجعه.

و من فنون الصّور والبديع الواردة في النموذج المحتذى ظاهرة التدوير التي تجمع بين أبيات النموذج الأبي تمّامي من خلال اشتراك صدر البيت وعجزه في لفظ واحد، والملاحظ أنّ التدوير حاصل في نواة اللفظ لأنّ هذا الأخير لا يقبل الانفصال لذلك " يقتضي الإيقاع وصل اللفظ بالشّطرين: ' الصّدر والعجز ' "[1] من خلال كلمتي (الفراق، النفوس) في البيتين الأوّل والثاني على

(1) شعلال، رشيد. البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام. ص 49.

الترتيب، ولعل " مهارة الشّاعر في التعامل مع البحر وإدراكه لأعاريضه وأضربه ورخصه، الأمر الذي يجعل الوزن طيّعا سلسا للقول، وتلك حالة بوجه خاص مع البحر الكامل "[1] خصوصا إذا كان التدوير مكثفا، وبهذا يحقق نوعا من الانسجام على مستوى الإيقاع العام للبيت، كما يلاحظ وجود الجناس الناقص في البيت الأول من النموذج المحتذى بين (الفراق، يطاق) (هذا، كذا) والصّورة الكنائية عن عدم التحمل في قوله (ما لا يطاق) بالإضافة إلى صورة استعارية بطريقة التشخيص في قوله (يتعاونان على النفوس) مع وجود تقسيم يشتمل على تشبيه في قوله (فذا الحمام وذا السياق) وهو دأب الشّاعر الذي يثري إيقاع أبياته بمظاهر بديعية موافقة للوزن الخليلي المعتمد فيطعّم إيقاعه بخصائص جمالية وشعرية متميّزة.

بينما تعتمد المعارضة الشّعرية لابن عبد ربّه من حيث البناء التصويري والبديعي على ظواهر فنية مكثفة أخرى ليست بالضرورة هي ذاتها المعتمدة من قبل النموذج المحتذى لأبي تمّام، كالمطابقة في البيت الأول بين (اللقاء، الفراق) والتصريع بالزيادة بين (الفراق، ألاقي) في البيت ذاته، وتصدير الحشو المتداخل مع الترديد في قوله (ألاقي، لقيت، اللقاء) والصورة الاستعارية الواردة بطريقة التشخيص والتجسيد في قوله: (سقاني البين كأس الموت صرفا) والصورة الكنائية في عجز البيت الثاني من خلال قوله: (وظني أموت بكف ساقي) أمّا البيت الثالث فتتداخل فيه المقابلة مع الصورة الاستعارية بطريقة التجسيد في قوله: (فيا برد اللقاء، حرّ الفراق) معتمدا فيه على النداء كتقنية إثارة وعامل جذب للمتلقي إلى جانب نوافر الأضداد، ويمكن القول إنّ الشّاعر قد اعتمد على توليد المعاني والصّور بناء على لعبة الأضداد وتكرارها واللعب بالألفاظ ليلفت انتباه المتلقي ويصدمه ويحقق النقلة – حسب اعتقادي – من اللغة البسيطة إلى اللغة الشّعرية، بالإضافة إلى اعتماد الشّاعرين على رويّ القاف وهو صوت لهوي انفجاري مهموس يناسب التعبير عن حالة المعاناة وما يقاسيه من هموم ولعلّ شعرية المعارضة تجتمع في تفاعل كل هذه المكوّنات النصية والمقوّمات الفنية.

و مجمل القول إنّ المعارضة الشّعرية لدى ابن عبد ربّه تثبت أثناء إجراء الموازنة التطبيقية دائما بين النموذجين المتعارضين أنه قصد التحرّر وليس التفوّق بالضرورة وإن تفوق أحيانا، إلا أنّ شعره كان تبعا لذلك صدى لأبي تمّام ومنهجه الشّعري الفني ويبدو أنّ لكل شاعر تقريبا غرضا شعريا أو مقصدا ينحو نحوه بشكل مركز حتى يصير بارعا فيه متفرّدا وعندئذ " يأتي بالطريف من المعاني في ثوب من جيّد الشّعر ورقة الإيقاع "[1] على أنّ " بعض أشعار ابن عبد ربّه الغزلية تنبئ عن ذوق

(1) شعلال، رشيد. البنية الإيقاعية في شعر أبي تمّام. ص 52.

(1) الشكعة، مصطفى. مناهج التأليف عند العلماء العرب – قسم الأدب. ص 296.

وحساسية تفوق ما يبدو في مدائحه "[1] " والحق أنّ مقطوعاته الشّعرية في الغزل والوصف من أرق الشّعر المعروف في ذلك وأحسنه. وأجمل شعره في هذا النوع "[2] فهو يجمع بين معاني الصبر وآلام المعاناة وحرارة التعجّب وعجيب المفارقات ورقة الذوق وحسن الدّيباجة وهو ما تتعشقه القلوب وتميل إليه.

المعارضة الشّعرية العاشرة: من كتاب " الزّمردة في المواعظ والزّهد "

" قولهم في الحمام "

و قال حبيب في هذا المعنى: (من الكامل)

هُنَّ الحَمَامُ فَإِنْ كَسَرْتَ عِيَافَةً مِنْ حَائِهِنَّ فَإِنَّهُنَّ حِمَامُ[1]

و قال: (من الطويل)

كَمَا كَادَ يَنْسَى عَهْدَ ظَمْيَاءَ باللِّوى وَ لَكِنْ أَمَلَّتْهُ عَلَيَّ الحَمَائِمُ

بَعَثْنَ الهَوَى فِي قَلْبِ مَنْ لَيْسَ هَائِمًا فَقُلْ فِي فُؤَادٍ رُعْنَهُ وَ هْوَ هَائِمُ

لَهَا نَغَمٌ لَيْسَتْ دُمُوعًا فَإِنْ عَلَتْ مَضَتْ حَيْثُ لاَ تَمْضِي الدُّمُوعُ السَّوَاجِمُ[2]

و من قولنا في الحمام: (من الطويل)

فَكَيْفَ وَ لِي قَلْبٌ إِذَا هَبَّتِ الصَّبَا أَهَابَ بِشَوْقٍ فِي الضُّلُوعِ مَكِينِ

وَ يَهْتَاجُ مِنْهُ كُلَّمَا كَانَ سَاكِنًا دُعَاءُ حَمَامٍ لَمْ تَبِتْ بِوُكُونِ

وَ كَانَ ارْتِيَاحِي مِنْ بُكَاءِ حَمَامَةٍ كَذِي شَجَنٍ دَاوَيْتَهُ بِشُجُونِ

كَأَنَّ حَمَامَ الأَيْكِ لَمَّا تَجَاوَبَتْ حَزِينٌ بَكَى مِنْ رَحْمَةٍ لِحَزِينِ[3]

(1) بالنثيا، أنخيل جانثالث. تاريخ الفكر الأندلسي. ص 63.

(2) ضيف، أحمد. بلاغة العرب في الأندلس. ص 108.

(1) ابن عبد ربه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 3. ج 6. ص 398. و ينظر: التبريزي، الخطيب. شرح ديوان أبي تمّام. ج 2. ص 73.

(2) المصدر نفسه. ص ن. و ينظر: التبريزي، الخطيب. شرح ديوان أبي تمّام. ج 2. ص ص 86، 87.

(3) المصدر نفسه. ص ن. و ينظر: ديوان ابن عبد ربّه. ص 165.

لا زال ابن عبد ربّه من خلال معارضاته الشّعرية يجمع بين تراثه ومعاصرته معبّرا عن مشاعره وحياته الجديدة بما يتناسب وذوقه الأندلسي الذي جنح فيه نحو السّهولة والرّقة في التعبير، ولعله يفاجئنا أحيانا في طريقة التعبير عن تجربته الشّعرية فيبدع في جانب ويكبو في جانب آخر، إلا أنّ خصوصيته الأندلسية كثيرا ما تطفو على سطح الأبيات فتنعكس مظاهر بيئته وشخصيته على سمات بنائه الشّعري، رغم تأثره بمقوّمات المذهب الفني للطائي إلى حدّ بعيد.

و في هذا الباب من المعارضة الشّعرية يتناول صاحب العقد " وصف الحمام " في إطار غزلي مستلهما نموذجين شعريين لأبي تمّام، انتقى الأول من قصيدة يمدح فيها الخليفة العباسي المأمون ويبلغ عدد أبياتها أربعا وخمسين بيتا، مصطفيا البيت الثالث عشر منها يتمثله في باب معارضته من مقدمة طللية تخلص منها إلى مدح الخليفة، أمّا النموذج الشّعري الثاني فقد انتخبه من قصيدة قالها مادحا أحمد بن أبي دؤاد الأيادي الجهمي و" كان قاضي الدولة ومن أكبر المتنفذين فيها "[1] ويبلغ عدد أبياتها خمسا وثلاثين بيتا شعريّا وقع اختيار صاحب العقد على الأبيات الثالث والرابع والخامس التي تشكل مقدمة غزلية في مجملها، والملاحظ أنّ ابن عبد ربّه قد عارض هذين النموذجين الشّعريين للطائي بأربع مقطوعات شعرية لأنه " مرن على النظم حتى أصبح لا يعييه القول "[2] وقد تمّ اختيار المقطوعة الأولى من بين الأربع لموازنتها بغيرها مع ملاحظة وجود تعديل طفيف في صياغتها.

و لدى إجراء الموازنة يتضح للعيان تحرّر الشّاعر الأندلسي من سلطة القيود الشّكلية لنموذجه المحتذى تقريبا، فإذا كان الطائي قد اعتمد على الكامل في مدحه للمأمون مع الميم المضمومة كرويّ، وأجرى مدحه لأحمد بن أبي دؤاد على بحر الطويل مع حرف الرّوي نفسه وحركته (الميم المضمومة) فإنّ صاحب المعارضة قد وظف بحر الطويل وهو ما يتفق مع النموذج الثاني لأبي تمّام وخالف النموذج الأوّل له، كما خالفهما في اعتماد حرف النون المكسورة رويّا، على أنّ عدد أبيات المعارضة أربعة مقارنة بشعر الطائي الأقل عددا رغبة من الشّاعر في تجاوز سابقه، بالإضافة إلى عدم تداخل القوافي بين الشّاعرين وانفراد صاحب العقد بإشارات جديدة كدليل على قدرته اللغوية وميله إلى التحرّر والاستقلال، فهي معارضة جزئية تركز على المعنى لا المبنى، ومن ملامح الاتفاق بين النموذجين المتعارضين الاشتراك في موضوع واحد (وصف الحمام) بحكم فنّ المعارضة الشّعرية والإفادة من بعض معجم الشّاعر اللغوي المحتذى نظرا لتناول الموضوع ذاته.

(1) المقدسي، أنيس. أمراء الشّعر العربي في العصر العباسي. ص 188.

(2) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص 194.

و لعلّ أبا تمّام يحذر ممدوحه من الفكر في شجى، فيحمله ذاك على البكاء لأن بكاء الورقاء ضحك منها وسرور، أي أنّ ما يعتقد في صوتها من أنه حزن فهو طرب وفرح وبكاؤها إذا تكلفته وبَكيْتَ هلاكٌ وعذابٌ لك فانته واحذر، ويقول: لا تصغ إليها ولا تبك لبكائها فإنهنّ حمام في أسمائهن وليس فيها ما يكره، وموت في أفعالهن لما يبعث من الشّوق والحزن، فإن نظرت لهن وكسرت حاءهن أداك الزجر والعيافة إلى الحمام الذي هو اسم الموت فكذلك صوتها، وعليه فهنّ حِمام أي موت في اسمهن ومعناهن ولعلّ هذه المعاني تندرج ضمن باب النصيحة والحكمة الموجهة للممدوح بحكم بلوغ الطائي من النضج مبلغا عظيما جعل حِكمه تقع موقع الصّواب، فالحمامة حين بكت ذكرته بماضيه " ثم لا يترك هذا البكاء للحمائم حتى يعلق عليه، تعليق المتأمل في كل مظاهر وجوده ووجود ما حوله "[1]، وفي المثال الثاني لأبي تمّام ورد وصف الحمام ضمن مقدّمة غزلية لقصيدة مدحية وكأنما أراد الشّاعر النسيان إلا أنه لم ينس عهد صاحبته وكلما حدّث نفسه بالتسلي عنها أملت الحمائم بالبكاء عليه ما جدّد العهود وطرّى البالي من الوجد، ومن سمع هذا الترنم من الحمام رقت نفسه فهوى وإن كان غير هائم مشتاق فكيف من روعته وهو مشتاق؟ ولها أصوات كالبكاء إلا أنها لا تبعث دموعا ولكنها تؤثر في النفوس وتعمل فيها وتمضي فيها ما لا يُعمل البكاء بالدموع السّواجم.

أمّا ابن عبد ربّه فهو يرى أنّ مهب الريح الشّرقية تحيي شوقا بين ضلوعه مستقرا ثابتا، ويثور ويهتاج بعد سكونه أكثر كلما سمع صوت الحمام المجرّد من المعنى الذي لم يبت بوكونه وظلّ يرسله وكأنّ الشّاعر قد ارتاح من بكائها، فنوحها وترديد صوتها داوى همّه وحزنه، وكأنّ حمامة ذلك الشّجر الكثير الملتف قد ردّت عليه وتجاوبت مع ألمه فحزنت لأجله وبكت رقة وشفقة لحاله وواسته في مصابه.

و لعلّ وجه الاختلاف بين الشّاعرين باد في جزئيات المعاني والصّور المقدّمة فإذا كانت الحمامة في النموذج الأبي تمامي الأوّل تخادع من يسمعها فتوهمه بالحزن وهي في حالة انتشاء وفرح، فإنّ ابن عبد ربّه جعلها تصاب بالحزن لأجله فتداوي شوقه وهمّه، وإذا كان الشّاعر ينهى ممدوحه عن الإصغاء إليها فإنّ ابن عبد ربّه يجد في سماعه لأصواتها نوعا من المواساة والتجاوب مع مصابه فشعر بالارتياح وخلا من الهمّ، وتتبدى ملامح افتراق المعارضة مع النموذج الأوّل أكثر وضوحا، وإذا كان بكاء الحمامة لوحده في النموذج الثاني هو الذي يجدّد عهود المحب ويطري البالي من الوجد

(1) البهبيتي، نجيب محمد. أبو تمام الطائي حياته وحياة شعره. ص 217.

لدى الطائي فإنّ الريح تحيي الشّوق أوّلا ولكنه يشتدّ ويهتاج بسماع صوت الحمام عند ابن عبد ربّه ثانيا، أي أنه جعل الرّيح الشّرقية وصوت الحمام الباكي يترافدان على إحياء ما كان من شوق وهوى، وإذا كانت أصوات الحمام تشبه كثيرا البكاء دون دموع فإنّ ابن عبد ربّه جعل الحمامة تبكي فعلا رحمة لحزنه، ولعلّ الطائي يرى أنّ في أصوات الحمام تأثيرا بالغا على النفوس لا يُعمله البكاء بالدّموع المنهمرات ولكن ابن عبد ربّه هو الذي أثر في حمام الأيك فجعلها تتجاوب معه بحزنها وبكائها مُواساة له، وهكذا يعتمد صاحب المعارضة الأندلسية على المعاني الدّقيقة فيجدّد فيها اعتمادا على تقنية القلب والعكس مع التحوير والزيادة فيها، فيأتي بمعان رقيقة طريفة تطبع أسلوبه بالسلاسة والتدفق ، مع ملاحظة أنّ وصف الحمام الأوّل عند الطائي جاء ضمن مقدّمة طللية ولكنه وجّهه نحو باب الحكمة والنصيحة – فيما يظنّ – بينما جاء نموذجه الثاني ضمن مقدّمة غزلية ليتخلص منها إلى المدح " ومع أنه لم يحسن النسيب فقد أحسن التخلص منه إلى المديح أحيانا "[1] في حين ورد شعر ابن عبد ربّه في العقد خالصا من المقدّمات الشّعرية ليعبّر عن حالة شوق جدّدتها الصّبا وأصوات الحمام في قلبه، ولعله أدرك تفوّقه في نظم هذا النوع من القصائد فقال مفتخرا مزدهيا بشعره قبل عرضه: " ومن قولنا في رقة النسيب والشّعر المطبوع الذي ليس بدون ما تقدّم ذكره "[2] مع الإشارة إلى أنّ مقطع المعارضة قد اقتطعه صاحب العقد من قصيدة يبلغ طولها اثنا عشر بيتا، ولعلها من المرّات المعدودة التي رصد البحث وقوعها، وعلى مستوى البنية الشّكلية للنماذج الثلاثة وبنائها التصويري البديعي يُلاحظ اعتماد الطائي في البيت الأوّل على الجناس الناقص بين (الحَمام، الحِمام) مدخلا إياه في ثنايا الصّورة ممتزجا بخياله الفني في قوله (إنهنّ حِمام) على سبيل التشبيه البليغ، ولعلّ الصورة الكنائية تبدو في قوله (عيافة) كناية عن التشاؤم بصوت الطيور وطيرانها، فضلا على أنّ هذا البيت الشّعري يجمعه بالسّابق له في القصيدة نفسها ظواهر بديعية عديدة إذ يقول فيه:

لاَ تَنْشِجَنَّ لَهَا فَإِنَّ بُكَاءَهَا ضَحِكٌ وَ إِنَّ بُكَاءَكَ اسْتِغْرَامُ[3]

" وهو في هذا التقسيم، والتبويب، والتعليل، والتصوير، شاعر حقّ، يهزّ شعره النفس لأنه يختار أرقّ ما في مظاهر ما يتحدّث عنه فيصوّره، وهو لا ينسى مع الفكرة وسلامة الذوق في انتقاء الصّورة، تلك الحلى اللفظية، والاستعارات الرّائقة، والبديع. فأعوام الوصل تعكرها ذكر النوى أيام قصار وأيام

(1) فروخ، عمر. أبو تمّام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله. ص 137.

(2) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 3. ج 6. ص 387.

(3) التبريزي، الخطيب. شرح ديوان أبي تمّام. ج 2. ص 73.

الهجر لما تحوي من أسى أعوام طوال، وإنّ أثر هذا البديع المعجز ليبدو في بيته "[1] أي في بيته الثاني المذكور في العقد من خلال النموذج الأوّل، وفي نموذج الطائي الثاني تصدير التقفية بين (هائم، هائما) ويبدو في ظاهره شكلا من أشكال التصريع ومطابقة السّلب بين (مضت، لا تمضي) و(من ليس هائما، هائم) ومن الصّور الفنية الممتزجة بجماليات الصّنعة البديعية (أملته الحمائم) و(لها نغم) و(بعثن الهوى) وهي صوراستعارية بطريقة التجسيد أو التشخيص ويظهر أنّ " نسيبه أو غزله أيضا، في أثناء بيت المديح فيجب ألا نشك ساعة في أنه صناعة أكثر منه عاطفة، وإن كان يستهويك "[2] كما يقول ابن رشيق: " ولم يكن لأبي تمّام حلاوة توجب له حسن التغزّل، وإنما يقع له من ذلك التافه اليسير من خلال القصائد "[3] على أنّ غزله البحت أو غزله في ثنايا المديح " يروعك منه التشابيه والاستعارات التي قنص به معانيه الغريبة، أمّا العاطفة فلا، وأحسن الغزل ما أثار العاطفة لا ما أجهد العقل "[4].

أمّا المعارضة الشّعرية لابن عبد ربّه فتمتاز بكثافة الصّور الفنية وجماليات الصّنعة البديعية بشكل وفير لعله يفوق بهما النموذجين المحتذيين، فأوّل ما يلفت الانتباه استخدامه لتقنيات الإثارة وعوامل جذب المتلقي من خلال أداة الاستفهام في مطلع البيت الأوّل (فكيف) مع أسلوب الشّرط وخلق الأضداد، فأسلوب الشّرط من البنى التي تحقق للقصيدة أكثر من قيمة فنية تتجلى في الإثارة والتشويق لمعرفة جواب الشّرط مثل (إذا هبّت الصبا أهاب بشوق في الضلوع مكين) ويكثر وجود الصّور الاستعارية في هذه المعارضة الشّعرية بطريقتي التشخيص والتجسيد مثل (قلب أهاب بشوق مكين) و(يهتاج كلما كان ساكنا) و(شجن داويته بشجون) و(حمام الأيك تجاوبت) و(حزين بكى من رحمة لحزين) كما يُلمح وجود التشبيه التمثيلي في البيت الأخير وهو تشبيه صورة بصورة ووجه الشّبه منتزع من متعدّد، ومن فنون البديع المتداخلة مع هذه الصّور المطابقة بالإيجاب مثل (يهتاج، ساكنا) والجناس الناقص بين (هبّت، أهاب) وتصدير الحشو بين (شجون، شجن) وكذا (الحزين، حزين) ليدعّم إيقاع البيت ويكثف من صوره الدّلالية، فصاحب العقد واع بأبعاد الإيقاع وكلّ خصائصه.

و يبدو أنّ الشّاعر الأندلسي يكسر أفق توقعات المتلقي من خلال بعض صوره الفنية ممّا

(1) البهبيتي، نجيب محمد. أبو تمّام الطائي حياته وحياة شعره. ص 217.
(2) فروخ، عمر. أبو تمّام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله. ص 137.
(3) العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده. ج 2. ص 119.
(4) المرجع السّابق. ص 136.

يبعث على الاستغراب والدّهشة ليشتغل الفكر وتتحرّك النفس عندما يعرض أمرا غريبا يقدّمه في سياق غير متوقع كقوله (حزين بكى من رحمة لحزين) فالصّورة تعدّ عنصرا رئيسيا في بنية الشّعر كونها صوت الخيال المجسّد بالكلمات، تتحد بالانفعال في قالب موسيقي وتتلاحم مع بعضها البعض مكوّنة المنظر العام لهذه الصّورة، وهو ما يعكس طرافة الشّاعر في تلاعبه بالصّور والمعاني، كما يتوسّع في بناء أفكاره من خلال النص المحتذى ليصوغ معارضته صياغة رقيقة يعتمد فيها على كثير من تقنيات البديع مجدّدا في المعاني بما يضمن له الخروج عن التقليد، ويعدّ ميل ابن عبد ربّه إلى الوصف سواء كان داخليا أو خارجيا مردّه – فيما يُعلم – إلى حبّه الشّديد للحياة ورغبته في العيش والاستمتاع بالملذات ليزيده موقف الفخر بشعره عمقا وذاتية حينما يعتدّ بصنيعه ودقة أدائه في التعبير عن خصوصيته الأندلسية ولهذا كان محط إعجاب الناس في عصره وما تلاه من عصور.

ثالثا: المعارضات الشعرية لابن عبد ربّه على مستوى البناء اللغوي

والتصويري والبديعي والإيقاع الموسيقي:

على أساس الدّراسة التطبيقية المنجزة سابقا يمكن استنتاج سمات شعريّة المعارضة لابن عبد ربّه على مستوى البناء اللغوي والصّوري والإيقاعي كالآتي:

1- اللغة والمعجم الشّعري:

إنّ الشّعر إبداع لغوي يتخذ من الكلمة أداته الرّئيسية ومن المعنى مادّته، ولّما كان كلّ شاعر يسعى إلى الأصالة والتفرّد والتميّز كان لا بدّ أن يُحدث تطويرا في لغته ومعانيه وإلا بقي صورة طبق الأصل لمن تقدّمه وسبقه من الشّعراء، وهكذا يخلق الشّاعر لغته بخروجه عن النسق المتعارف عليه من قبل وبهذا الخروج يطوّر معانيه من خلال تركيبها تركيبا جديدا وطالما تحمل لغة الشّاعر الأندلسي أفكاره ورؤاه وتعبّر عن مظاهر من بيئته لتترك أثرها على الشّاعر والمتلقي على السّواء، مبتعدة عن المألوف من التعبير في نظامها ونسقها التركيبي، فلغة الشّعر " هي كل مكوّنات العمل الشّعري من ألفاظ وصور وخيال وعاطفة ومن موسيقى ومن مواقف بشريّة تشكل ما نسمّيه بالمضمون البشري وتتجمع كل هذه المكوّنات في منظور الشّاعر لتكوّن القصيدة الشّعرية "[1] وهي هوية الإبداع الشّعري والعلامة الدّالة على الانتماء إلى مجال الشّعر ولعلّ لغة ابن عبد ربّه لم تكن إلا وليدة عوامل تظافرت عليها فشكلتها كالنهضة الحضارية التي شملت كلّ نواحي الحياة الأندلسية لأنّ اتساع حضارة الأمّة وكثرة حاجاتها ينهض بلغتها ويسمو بأساليبها، كما أنّ أثر البيئة والسّياسة يهذب

(1) اللبدي، أيمن. الشّعرية والشّاعرية. ص 41.

الطبائع وينعكس على الشّعر أيضا، وصاحب العقد ابن بيئته تظهر عليه آثار الترف والزّخرفة اللغوية حتى في لغته الشّعرية بعد أن كان يحياها في حياته الاجتماعية، وما توظيفه للعقيق والرّياض والزّهر والدّر والسّلك في معارضاته الشّعرية إلا دليل على ذلك ولقد كان الزّخرف في المجتمع الأندلسي جزءا من الحياة والبيئة الأندلسية فتأثرت به لغة الشّعر لدى الشّعراء، كما يظهر أثر الطبع والثقافة على لغة الشّاعر لارتباطهما بشخصية الشّاعر ومرجعياته الفكرية وبكل العوامل الذاتية والموضوعية التي تساهم في تجاربه لشّعرية، فثقافة ابن عبد ربّه الفقهية وصلته بالأمراء وميله إلى الشّعر الجاري مع الطبع المتسق مع الفطرة ونبذه للفلسفة وأفكارها المعقدة حاضر في شعره وتراكيبه ويضاف إلى ذلك كله وعيه الدّقيق بالتراث وصبره على تحصيل العلم وحفظ الشّعر وحيازته وتأليفه، وقد كانت دواوين الشّعراء العبّاسيين المحدثين من مصادر نبوغه وإلهامه وما الاستشهادات الشّعرية الواردة في أبواب معارضات العقد الفريد سوى دليل على سعة محفوظه وغزارة ثقافته بتمثله للتراث الشّعري عبر العصور.

و لعل أهم السّمات الرّئيسية لهذه اللغة التي تردّدت في أشعاره فأضحت لازمة لكل معارضة شعرية تأثره بالقرآن الكريم مبنى ومعنى فقد وعى كلام الله المعجز وعيا تامّا وتأثر بأسلوبه واقتبس منه الألفاظ والمعاني وبدا التأثير الديني جليا في تراكيبه الشّعرية موجّها للغته باحتوائها بعض المصطلحات الفقهية والمعاني القرآنية عموما " فقد أورثته ثقافته الفقهية نظرة محافظة متشدّدة تنفر من كلّ جديد وتعادي العلوم الدنيوية "[1] ومن الألفاظ القرآنية الملاحظ وجودها في المعارضات الشّعرية المدروسة سابقا قوله في وصف الحمام: (من الطويل)

فَكَيْفَ وَ لِي قَلْبٌ إذَا هَبَّتِ الصَّبَا أهَابَ بِشَوْقٍ فِي الضُّلُوعِ مَكِينِ

اقتبسه من قوله تعالى: ﴿ ثُمَّ جَعَلْنَاهُ نُطْفَةً فِي قَرَارٍ مَّكِينٍ ﴾ [2] و قوله أيضا: ﴿ فَجَعَلْنَاهُ فِي قَرَارٍ مَّكِينٍ ﴾ [3]

وكذلك قوله في الشّيب: (من الكامل)

بَدَا وَضَحُ المَشِيبِ عَلَى عِذَارِي وَ هَلْ لَيْلٌ يَكُونُ بِلاَ نَهَارِ

(1) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص 184.

(2) المؤمنون. الآية 13.

(3) المرسلات. الآية 21.

مصداقا لقولـــه تعالى: ﴿ ذَٰلِكَ بِأَنَّ ٱللَّهَ يُولِجُ ٱلَّيۡلَ فِي ٱلنَّهَارِ وَيُولِجُ ٱلنَّهَارَ فِي ٱلَّيۡلِ وَأَنَّ ٱللَّهَ سَمِيعُۢ بَصِيرٞ ﴾[1]، و من المعاني القرآنية التي اقتبسها في معارضاته الشّعرية قوله في باب "مـــن مدح أميرا فخيّبه ":

هـــلاَّ عَـــطَفْتَ بِرَحْمَةٍ لَمَّا دَعَـــتْ وَيْـــلاً عَـــلَيْكَ مَدَائِحِي وَ ثُـــــبُورَا

اقتبسها من قوله تعالى: ﴿ وَإِذَآ أُلۡقُواْ مِنۡهَا مَكَانٗا ضَيِّقٗا مُّقَرَّنِينَ دَعَوۡاْ هُنَالِكَ ثُبُورٗا ١٣ لَّا تَدۡعُواْ ٱلۡيَوۡمَ ثُبُورٗا وَٰحِدٗا وَٱدۡعُواْ ثُبُورٗا كَثِيرٗا ﴾[2] وهكذا يمضي ابن عبد ربّه في استعمال الألفاظ والتراكيـــب والمعاني القرآنية في لغته الشّعرية فتلونت بصبغة قرآنية و لم يقتصر هذا التأثير على معارضة شعرية دون الأخرى بل امتدّ إليها كلها رغم اختلاف أغراضها ما بين وصف وهجاء ومديح وغزل.

و من سمات لغته الشّعرية أيضا أنه يتوسّع في دلالة اللفظة فتشع بعدد من المعـــاني أي أنـــه يستخدم الكلمة استخداما جديدا، بل ربّما خلق لغة جديدة فحقق شعرية عالية مثل قوله في معارضة " التوديع ": (من الوافر)

فَيَـــا بَـــرْدَ اللـــقَـــاءِ عَلَى فـــُـــؤَادِي أجِرْنِي اليَـــوْمَ مِـــنْ حَـــرِّ الفِـــــرَاقِ!

و قوله أيضا في معارضة " القلم ": (من المنسرح)

يُـــوَاقِعُ النـــَّـــفْسُ مِنْهُ مَا حَـــــذِرَتْ !وَرُبَّـــمَا جُنِّـــبَتْ بـــهِ الـــحَـــــذَرَا

فهي أبيات شعرية قابلة للقراءة والتأويل ولا تحدّد معنى نهائيا، وإنما تشع باحتمالات دلالية لا حدّ لها وهنا تبدو الجمالية الشّعرية في احتمال البيت تأويلات مختلفة – فيما يُعتقد – وكأنه خلق حذوفات في دلالة العبارة وجعل النص مفتوحا لأكثر من تأويل ولأكثر من قراءة، مما يؤكد أن لغة الشّعر هي لغة حرّة لا حدود لها ولا قيود توثقها أو تحدّ من انطلاقها بل هي لغة تجاوز وانعتاق وانحراف عـــن الأصول.

و من الظواهر الأسلوبية المسيطرة على لغة ابن عبد ربّه الشّعرية والتي لا نكاد نجد قصيدة أو مقطوعة تخلو منها هي المطابقة والمقابلة والتكرار على اختلاف ألوانها وأنواعها، وكثيرا مـــا ترســـم

(1) الحج. الآية 61.

(2) الفرقان. الآيتان: 13، 14.

الصّورة البديعية مختلف الانفعالات والأحاسيس، فالصورة الطباق تستميل المتلقي وتثير آذانه بما فيها من تماثل وتجاذب وتناسق بين مفرداتها فتحدث جرسا موسيقيا يكسب الشّعر طلاوة ولذة، كما يتحرك العقل من الكلمة إلى نقيضها كقوله في معارضة " الشّيب ":

شَرَيْتُ سَوَادَ ذَا بِبَيَاضِ هَذَا فَبَدَّلْتُ العِمَامَةَ بِالخِمَارِ

فالصّورة الطباق هي قوله: (سواد، بياض) وكأنه أعطى للزمن مسافة قصيرة أو سرعة في العبور، فالبيت يوحي بتحوّل شعر الإنسان من السواد إلى البياض، ويبدو أنّ في ذلك دلالة على سرعة الانتقال من الشّباب إلى المشيب مثل لحظة البيع والشّراء التي تنقضى في لمح البصر، فكذلك عمر الإنسان وانتقاله من مرحلة إلى أخرى، وتلمح مطابقة أخرى في عجز البيت متأثرة بالزّي الأندلسي ما بين (العمامة، الخمار) مستبدلا بينهما فهو طباق غريب وغير منطقي تقريبا – في نظري – يجعل التساؤل مطروحا، فما هو السّر الذي يربط بينهما؟ لعله خيال وغموض تفيض بهما لغة الشّاعر، فالعمائم ما يُلف على رأس الفقهاء والشّيوخ بعد أن تتم معارفهم بالدين، والخمار كل ما ستر، على أنّ خمار الرّجل هو عمامته فكيف يستبدل الشّاعر العمامة بالخمار؟ " ومن ثمّ فإنّ الطباق يتجاوز وظيفته المعنوية إلى وظائف أخرى تعتمد على التصوير الحركي القائم على التشبيه أو الاستعارة "[1] ولعلّ هذا مظهر من مظاهر التأثر بأستاذه أبي تمّام الذي أولى الصّورة البديعية أهمية كبيرة في شعره واستخدمها بطريقة فنية معقدة، كما اتسم شعره بالمقابلة وجاء استخدامه لها متنوعا وعميقا يكشف عن شاعرية حقة، إلا أنه لم يتمكن من بلوغ شأو أبي تمّام الذي عُدّ رائدا بلا منازع في صياغتها مستنبطا إمكانات جديدة ومخرجا مقابلات تساهم مساهمة فعالة في تحقيق شعرية شعره.

أمّا التكرار فقد كان لبنة هامة في الرّصف النظمي للمعارضة الشّعرية وقد شمل تكرار الحروف والكلمات وما له من قيمة سمعية لدواعي التطريب، فضلا عن قيمته البيانية في توليد المعنى، وقد وظفه ابن عبد ربّه بمستوياته المختلفة فتراوح ما بين تجنيس وترديد وتصدير " فالمولدون أكثر عناية بهذه الأشياء، وأشدّ طلبا لها من القدماء، وهي في أشعارهم أوجد "[2] وإذا كان البديع فطريا عند القدماء فقد أصبح عند المحدثين غاية منشودة فالتجنيس مثلا " إنما يقوم على مبدأ الإعادة والتكرار، ممّا يستدعي إثارة السّامع ذهنيا ليعمل فكره في دلالة اللفظين المتجانستين في سياق تركيب

(1) الشناوي، علي الغريب محمد. المعارضات في الشّعر الأندلسي – القصيدة العباسية نموذجا. ص 59.

(2) ابن رشيق، أبو علي الحسن. العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده. ج 2. ص 5.

الخطاب "[1] ومثال ذلك قوله في معارضة القلم: (من المنسرح)

مُهَفْهَفٌ تَزْدَهِي بِهِ صُحُفٌ كَأَنَّمَا حُلِّيَتْ بِهِ دُرَرَا

فالجناس الناقص واضح بين (مهفهف، صحف)، والتناسب بين الألفاظ يحدث ميلا لدى الإصغاء، واختلاف المعنى بين الوحدتين يحقق تشويقا للنفس فتعمل الفكر والتأويل ولعلّ هذه هي شعرية الجناس، كما اعتمد الشّاعر على الترديد والتصدير " والتصدير قريب من الترديد، والفرق بينهما أنّ التصدير مخصوص بالقوافي تردّ على الصّدور... والترديد في أضعاف البيت "[2]، مع ملاحظة أنّ اللفظة الواقعة جناسا أو تصديرا أو ترديدا تكشف عن ثراء دلالي واسع أثناء استعمالها فتؤدي معان متنوعة قد تكون مجازية كما تشارك في نماء الإيقاع حينما تحتل مواقع متناظرة أو متناسبة عروضيا تتسلسل على نحو من الانتظام والتنغيم المثيرين، ولذا فشعرية هذه الظواهر فيما تتضمنه من عناصر المفاجأة والإثارة لدى السّامع، وهكذا يكون البديع دعامة أساسية من دعائم الصّياغة اللغوية للمعارضة الشّعرية وليس مجرّد محسّنات لفظية معنوية، وجاء أكثره في نصها جميلا مقبولا من غير تعمّد ولا إجهاد خاطر – في نظري –

و الخلاصة أنّ سمات شعرية لغة المعارضة الشّعرية تتمثل على مستوى الألفاظ والأساليب في تميّز المعارضات الشّعرية المدروسة آنفا بسهولة اللفظ وسلامة التراكيب لسلاسة طبع الشّاعر ولين أخلاقه ورقة طبيعة الأندلس وجمالها الفاتن، ووضوح الأساليب ورقة ممزوجة بالجزالة وكلام رشيق وذوق نقي و" عقل مزدوج من البدو والحضر ظهر فيه جمال الفطرة ونضارة الحضارة "[3]، أمّا على مستوى المعاني فقد كانت قريبة واضحة وجلية بعيدة عن تعمّق الفلاسفة وتدقيق الحكماء، وكثيرا ما كان ابن عبد ربّه يطرق المعاني المعروضة عليه في نصّ معارضته الشّعرية ولكنه يعتمد في عرضها على التوليد والتركيب والإغراب والإبداع خصوصا عند عرض المعاني الجزئية منها أثناء معارضتها، ولذا تختلف جزئيات معانيه وتعبيره عن النموذج المعارض ولا سيما باعتماده القلب والعكس والتغيير والإسهاب، فيبتكر معان جديدة ربّما تسلكه في عداد الشّعراء المبتكرين المجدّدين.

2- الصّورة الشّعرية:

تعدّ الصورة الشّعرية ركنا رئيسيا في العمل الأدبي وجوهره الدّائم ووسيلة الأديب الأولى التي

(1) شعلال، رشيد. البنية الإيقاعية في شعر أبي تمّام. ص 168.

(2) ابن رشيق، أبو علي الحسن. العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده. ج 2. ص 3.

(3) ضيف، أحمد. بلاغة العرب في الأندلس. ص 49.

يصوغ بها تجربته الإبداعية وأداة الناقد المثلى في الحكم على أصالة وصدق التجربة الفنية، يتوسّل بها الشّاعر في التعبير بحكمها جانبا هاما من جوانب اشتغال اللغة، فهي تشكيل لغوي يكوّنه خيال الشّاعر مستندا إلى معطيات عديدة، كما أنها أداة الفنان ووسيلته في تجاوز المألوف وانحرافه عن التصوّرات المعرفية القائمة في أذهان مستعملي اللغة، وكثيرا ما تخرق العادة المعتادة في التعبير فتثير الدّهشة والاستغراب فينا وتربك معارفنا وتغيّر نظرنا إلى الأشياء، ومن المؤكد أنّ ليس ثمّة شعر دون صور فنية فهي ضرورية لا يمكن الاستغناء عنها لأنها إحدى عناصر شعرية الشّاعر بل إنها جوهر فن الشّعر خصوصا بعد استعادة الباحثين الاهتمام بها في المنتصف الثاني من القرن العشرين مع تطوّر مباحث الشّعرية، وتبدو في الطرق البلاغية التي يلجأ إليها الشّاعر لنحت لغته الجديدة وبناء تصويره، فيطوّع لغته ويثريها ويخضعها لنظامه الخاص، ويُلبسها أثوابا جديدة غير مألوفة ومعهودة من قبل اعتمادا على خياله الذي يمتلك القدرة على خلق وابتكار صور مع تنظيمها وتأليفها على هيئة فنية تفوق الواقع فتتميّز بالانسجام والتآلف.

و قد اتخذ ابن عبد ربّه من الصّورة الشّعرية أداة مكملة لمعانيه معتمدا على التراث الشّعري العربي عموما عبر العصور المختلفة ليصدر عنه في إطار تصويره الشّعري كما اتكأ بصفة خاصّة على صور أبي تمّام الشّعرية في نماذجه المحتذاة ليشكل منها بناءه الصّوري، و لم يمنعه ذلك من تشكيل صور تتعلق بعصره وبيئته، ولعلّ علاقته بالموروث الشّعري ووعيه به قد ساعداه على التجديد في كثير من الصّور الفنية موفقا بين قدراته التصويرية الخاصّة ومخزونه التراثي في عملية الإبداع الشّعري، ومبتعدا في الوقت ذاته عن التقليد الأعمى لغيره، لأنّ الاتباع الحسن للنموذج الأبي تمّامي لم يحجر عليه التصرّف والتجديد في الصّور وجزئياتها، فهو لا يرفض العناصر القديمة بل يستعين بها وبغيرها من العناصر الحديثة في خلقه التصويري، لذلك وردت صوره الشّعرية ذات علاقة متواترة تجمع بين الماضي والحاضر.

و الملاحظ من خلال دراسة الصّورة الشّعرية لبعض المعارضات في العقد الفريد أنّ ابن عبد ربّه قد اعتمد اعتمادا كليا على مستوياتها المعروفة من صور تشبيهية واستعارية وكنائية، ولا تخلو المعارضة الشّعرية الواحدة منها، مقدّما إياها للقارئ بطريقتين اثنتين هما: التجسيد أو التشخيص، كما أنّ الصّور المحسوسة هيمنت على معظم تصويره معبّرا بوساطتها عن المعطيات الواقعية التي يحياها ومتمثلا التراث في الوقت ذاته، وتجدر الإشارة إلى أنه لم يكرّر الصّور التراثية والأبي تمّامية التي عارضها بل طبعها بطابع التفرّد والتميّز الواضحين فمنحها دلالات جديدة مغايرة لما كان معهودا من قبل، إذ غيّر من موادها وتشكيلها الفني بحسب حالته الانفعالية وما يتطلبه الموقف الشّعري عن طريق

استعماله الخاص والناضج للألفاظ مقيما العلاقات بين مواد الصّور بهدف رسم لوحة متكاملة لها، ومن الصّور التراثية التي تناولها صاحب العقد وصدر عنها في معارضاته الشّعرية صورة رجال الحرب وقد أخذت منهم الوغى ومن أجسامهم فهي مثل السّيوف في رقتها وصلابتها في معارضة " الصّبر والإقدام في الحرب " إذ يقول: (من مجزوء الكامل)

سَيْفٌ تَقَلَّدَ مِثْلَهُ عَطْفَ القَضِيبِ عَلَى القَضِيبْ

هَذَا تُجَزُّ بِهِ الرِّقَا بُ وَ ذَا تُجَزُّ بِهِ الخُطُوبْ!

فالصورة التشبيهية واضحة من خلال البيت الأوّل، فكأنّ رجل الحرب سيف يحمل سيفا، أو كأنه سيف يحنو ويميل على آخر، وهي في عجز البيت صورة استعارية تصريحية بحذفه المشبه وتصريحه بالمشبّه به مع التشخيص، وكأنّ الشّاعر يستقصي جميع أقسام ما ابتدأ به في البيت الثاني مبينا أنّ السّيف الحقيقي تقطع به الرّقاب في الحرب، أمّا الثاني فتقطع وتستأصل به الخطوب، وفي العجز الأخير صورة استعارية بطريق التجسيد " فالتشبيه والاستعارة وما تنتجه من صور ليست هي (بأكليشيهات) للزينة، بل هي من صميم التجربة الشّعرية، وعنصر هام في بناء القصيدة تستمدّ منها أداتها وقوّتها، وهي كذلك ليست محاكاة للواقع أو تعبيرا عنه، فهي تخلق شكلا جديدا وبعدا جديدا، فيجب على الناقد أن يسبر غورها، وينفذ إلى نسيجها حتى يكتشف تلك العلاقات التي تتفاعل وتؤدي إلى المعنى الكلي للقصيدة "[1] وقد توزعت صور المعارك والحروب في المعارضات الشّعرية لابن عبد ربّه ما بين أدوات للحرب كالسّيوف والرّماح والخيول، وبين صورة الجنود وقوادهم من جهة، وصورة الأعداء وهزيمتهم وخذلانهم من جهة أخرى، أدارها ابن عبد ربّه بتقنياته واستراتيجياته اللغوية والتصويرية آخذا إطارها متفننا فيه بصورة مغايرة عمّا جاء به الأوائل مستقلا بشخصيته ومحققا تفرّده اعتمادا على انفعالات عاطفية وأفكار داخلية يختصّ بها دون غيره.

و تجدر الإشارة إلى تداخل الصّور الفنية على اختلاف أنواعها مع جماليات الصّنعة البديعية غالبا، محدثة نوعا من التفاعل بين أجزاء وعناصر النسيج الشّعري برمّته ليضفي جمالية شعرية على المعارضة في كلّ موضوع، ومن الصّور التراثية التي تطرّق إليها ابن عبد ربّه صورة الشّيب، وقد تمّ تحليلها سابقا، وهي صورة انبثقت من قراءاته التراثية التي امتزجت بمعاناته وتأملاته وحياته الواقعية متفرّدا في تقديمها وعرضها موفقا بين حالته الشّعورية وما نقله من التراث في إطار تصويري، ويرى أحد الباحثين أنه قد تأثر في هذه الصّورة بتصوير بشّار بن برد للشّيب قائلا: " لقد عرض بشّار هذه

(1) العباس، عمر السيّد الطيب. شعر أحمد بن عبد ربّه الأندلسي – دراسة تحليلية نقدية. ص 363.

اللوحات الثلاث في مساحة لا تتعدّى أربعة أبيات فجاءت مرتبطة تتداخل ألوانها ويمسك بعضها برقاب بعض. لقد تناول ابن عبد ربّه هذه اللوحات الثلاث لكنه فصّل وأسهب وأفرد لكلّ لوحة قصيدة، فتحقق له التفرّد وحسن الإتباع، واستحق المعنى المتقدّم "[1].

أمّا الصّور الشّعرية المستحدثة في شعر المعارضات الواردة في العقد الفريد فتتمثل فيما استلهمه الشّاعر من واقعه الأندلسي وبيئته متفننا في استجلاء موهبته الشّعرية وعكس صور حيّة من حياته الأندلسية، لتدخل كطرف أساسي في تكوينها وبلورتها ولعلّ أهم ما يميّز العُدوة الأندلسيّة طبيعتها وما تشتمل عليه من محاسن بجمال روضها ورونق سمائها " وقد وجد فيها الشّاعر والكاتب، منذ القديم، مرتعا لخياله ومقيلا لأفكاره، وكانت وحي من استلهمها، تنشيه باهتزاز أزهارها وانسياب جداولها، وتلألئ طلها، وهدوء ظلها، فيجود بالكلم الخالد واللوحة الناطقة "[2] ولعلّ شعر الطبيعة بصوره الفنية قد أصبح فيما بعد بمثابة وثيقة تاريخية حية يُستعان بها للوقوف على مظاهر الحياة الأندلسية، وكثيرا ما تستوقفنا في المعارضات الشّعرية صور فنية من هذا النوع كصور الرّياض والبساتين والدّجى والصّبح وصور الأنهار والأزهار ولكنه لم يأت بها لمجرّد عكس الصورة الواقعية لبيئته الأندلسية وإنما تملأت منها نفسه حتى أصبحت جزءا منه، طبع ثقافته ولغته وطبعه ولذا أخذ يبث معطياتها وجزئياتها على كثير من أشعاره، وممّا يلفت الانتباه أكثر خلعه للمشاهد الطبيعية على المحبوبة في صوره الغزلية كقوله في معارضة " التوديع ": (من الوافر)

فَـيَا بَـرْدَ اللِّـقَـاءِ عَلَى فـُؤَادِي أجِرْنِي اليَـوْمَ مِـنْ حَـرِّ الفِـرَاقِ!

و قوله متغزلا مع توظيف صورة الصّبا وحمام الأيك في معارضة " وصف الحمام " أو " رقة التشبيب": (من الطويل)

فـَكَيْفَ وَ لِي قـَلْبٌ إذَا هَبَّتِ الصَّبَـا أهَـابَ بِـشَوْقٍ فِي الضُّلُوعِ مَـكِينِ

و قوله أيضا:

كـَأنَّ حَمَامَ الأيْكِ لـَمَّا تـَجَاوَبَـتْ حَزِينٌ بَـكَـى مِنْ رَحْمَةٍ لِحَـزِينِ

فهي صور استعارية بطريقتي التشخيص أو التجسيد، ومن صور الرّياض في معارضة " القلم " قوله:

(من المنسرح)

(1) العباس، عمر السيّد الطيب. شعر أحمد بن عبد ربّه الأندلسي – دراسة تحليلية نقدية. ص ص 372، 373.

(2) الركابي، جودت. في الأدب الأندلسي. ص 124.

كَـأَنَّـهَا تَـرْفَـعُ العُـيُونُ بِـهَـا خِلالَ رَوْضٍ مُـكَـلَّـلٍ زَهَـرَا

و هي صور شعرية شكلتها عناصر الطبيعة الأندلسية، ومزجت ألوانها فأخرجت لوحات مختلفة أشكالها تسبي عيون الناظرين إليها، وممّا يلمح وجوده أيضا في نسيج المعارضات الشّعرية صور تتعلق بحياة الترف والبذخ التي كانت تميّز الحياة الأندلسية الاجتماعية آنذاك من اقتناء للدّر والعقيق والأحجار الكريمة وبعض الأزياء الأندلسية ذات الألوان المنسجمة مع الخلق الشّعري للشّاعر، فأخذ يصوغ منها بعض صوره الشّعرية باعتباره ابنا بارّا لهذه البيئة، ومثال ذلك ما ورد في معارضة " القلم " ومعارضة " الشّيب " ومعارضة " صفة جياد الخيل "، وهو في تشخيصه كثيرا ما يرفع الأشياء إلى مرتبة الإنسان مستعيرا صفاته ومشاعره ولوازمه لهذه الموصوفات على نحو يستنطقها كالكائن الحي، أمّا التجسيد فيتم في تناوله لبعض المعاني في صورة المحسوسات ناقلا إياها من نطاق المفهوم إلى المادية الحسية، ومن خلال دراسة الصّور الشّعرية المعتمدة على الاستعارة بنوعيها التصريحية والمكنية يمكن القول إنّ صاحب العقد من الميّالين إلى قبول هذه الصّور الشّعرية واستحسانها بخلاف ما ذهب إليه نقاد الشّعر القدماء كالآمدي، على أنه لا يكتفي باستحسانها فقط بل أخذ يطبّقها فعليا في شعر المعارضات، كما يستحسن في عقده كثيرا من الأبيات التي استقبحها العرب لبعد استعارتها وتشبيهاتها في باب " ما يعاب من الشّعر وليس بعيب "[1].

و الخلاصة أنّ الصّورة الشّعرية لها دور في إثراء لغة الشّاعر وإخصابها وتوسيع نطاقها فهي وسيلة أساسية يعتمد عليها المبدع في بناء لغته الشّعرية لأنها طريقة خاصة في تقديم المعنى بخروجه من المألوف إلى غير المألوف، ممّا يمنح الشّعر خصوصيته وتفرّده، وتظلّ دليلا على شاعرية الشّاعر وبرهانا على نبوغه " وقد غلب على الشّعر الأندلسي الخيال البديع، الذي نمّاه في ملكات الشّعراء ضروب الجمال المنتشرة في شبه جزيرتهم، وساعدهم ذلك على أن يجوّدوا التشبيه ويكثروا من استعمال المجاز والكناية في شعرهم، ولا بدع فقد كانت الأندلس مباءة الخيال ومسرحه بما ركب الله في طبيعتها من فنون السّحر والجمال لذلك أتى شعراء الأندلس منه بالعجب العجاب في أشعارهم فلهم التشبيهات البديعة، والتوليدات العجيبة والأخيلة الرّائعة "[2]، ولعلّ أهم سمات شعريّة ابن عبد ربّه في المعارضات " ' حبّ الغرابة ' أو الاستطراف هو الدّافع القوي فيه، ثم يجيء المبنى بعد ذلك شديد الاعتماد على المطابقة ورسم المتقابلات المتضادة، وبلوغ درجة الإحالة في تصيّد المعنى ومتفرّعاته وظلاله،

(1) ينظر: ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 3. ج 6. ص ص 348 - 351.

(2) السيوفي، مصطفى. تاريخ الأدب الأندلسي. ص ص 313، 314.

والإغراب بالاستعارة، وإن لم يكن هذا شائعا كثيرا، واستعارة النبت والماء في صور بعيدة عن حياة الطبيعة، وهذه الأخيرة من أشيع الصّور عند أبي تمّام "[1] وهذا ما يتطابق مع معارضة " التوديع ":

(من الوافر)

سَقَـــانِي البَيْنُ كَـــــأسَ المَوْتِ صِرْفـًــا وَ مَا ظَـــنِّي أمُوتُ بِكَـــفِّ سَـــاقِـــي

و قوله أيضا في " صفة جياد الخيل ": (من الطويل)

تَـــطِيرُ بِلا رِيـــشٍ إلَى كُلِّ صَيْحَـــــةٍ وَتَسْبَحُ فِي البَرِّ الذي مَـــا بِهِ سَبْـــــحُ

و لا يمكن إغفال غرائب شعر ابن عبد ربّه بأيّ حال من الأحوال أثناء دراسة سمات شعريّته وهي زاوية مفصلية تعكس كثيرا من ملامحها – حسب رأيي – وممّا يثير الانتباه قوله: " وحليت كل كتاب منها بشواهد من الشّعر تجانس الأخبار في معانيها وتوافقه في مذاهبها، وقرنت بها غرائب من شعري ليعلم الناظر في كتابنا هذا أنّ لمغربنا على قاصيته، وبلدنا على انقطاعه حظا مـــن المنظـــوم والمنثور..."[2] فما الذي يقصده بغرائب شعره؟ وما هي سمات شعريتها؟

لعلّ الرّأي الأقرب إلى الصّواب أنه يعني بها أكثر القصائد غرابة من حيث المعـــنى والصّـــور وأقلها شيوعا، أو هي أقرب إلى الفرائد الشّعرية التي لا نظير لها أو الشّوارد والنوادر المتميّـــزة عـــن غيرها من الأبيات معنى وسبكا وفنا من حيث القوة الفنية، لأنها قمة في الأداء الشّعري، وممّا لا شك فيه أنها تستوجب درجة رفيعة من الثقافة وإحاطة كبيرة بالموروث الشّعري قديمه وحديثه، إذ تكشف عن أصالة الشّاعر وبراعته في التصرّف بفنون الشّعر المتعدّدة وتحكمه في ناصية اللغة، فيقتنص مـــن خلالها المعاني كما يقتنص الصّياد الماهر الصّيد النافر مثل شوارد المتنبي وهي من أشهر مـــا تداولتـــه الألسنة واستحسنته، وتجدر الإشارة إلى أنّ غرائب شعر ابن عبد ربّه في العقد يتصدّرها تقديم خاصّ يسبقها، يزدهي فيه بشعره ويفتخر كقوله مثلا في معارضة " الصّبر والإقدام في الحرب " من كتاب " الفريدة في الحروب ومدار أمرها ": " وقد وصفنا الحرب بتشبيه عجيب لم يتقدّم عليه، ومعنى بديع لا نظير له، فمن ذلك قولنا: " (من الطويل)

وَ جَيْشٍ كظَـــهْرِ اليَمِّ تَنـــفَحُهُ الصَّبَـــا يَعُبُّ عُبَـــابًا مِنْ قَـــنًا وَ قَـــنَـــابِـــلِ

فَـــتَـــنَـــزِلُ أولاهُ وَ لَـــيْسَ بِـــنَـــازِلٍ وَ تَـــرْحَلُ أخْرَاهُ وَ لَيْسَ بِـــرَاحِـــلِ!

(1) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص 125.

(2) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 1. ج 1. ص 16.

وَ مُعْتَرَكٍ ضَنْكٍ تَـعَاطَتْ كُـمَاتُـهُ كُـؤُوسَ دِمَاءٍ مِنْ كُلىً وَ مَفَـاصِـلِ

يُدِيرُونَهَا رَاحًا مِنَ الرُّوحِ بَيْنَـهُـمْ بِبِـيضٍ رِقَاقٍ أَوْ بِسُمْـرٍ ذَوَابِـلِ

و تُسْمِعُهُمْ أُمُّ المَنِـيَّةِ وَ سْطَـهَا غِنَاءَ صَلِيـلِ البِيضِ تَحْتَ المُناصِـلِ[1]

فقد شبّه الجيش أثناء المعركة في حركته بسطح البحر الذي هبت ونسمت عليه الرّيح من جهة الشّرق فارتفع موجه واصطخب بفعل الرّماح الجوفاء وجماعات المقاتلين وخيولهم لا بقوة المياه المتقاذفة بالتتابع، فيبدو من بعيد في حركة نزول وهبوط و هو غير ذلك، كما يبدو في حالة ارتحال وذهاب ولكنه ليس براحل وهنا يتخيّل المتلقي تلك الحركة الاهتزازية الدّقيقة والمنظمة لهذا الجيش ما بين إقبال وإدبار، وقد ضاق موضع الاعتراك بالمجتمعين فأصبحت دروعهم وخوذهم من أثر النزال تتعاطى كؤوسا مملوءة بدماء الضّحايا وكأنهم في مجلس لهو وشراب يأخذ كلّ واحد منهم حظه من الشّراب في نشوة وحبور على الرّغم من فظاعة وقسوة القتال، التي زهقت بسيوف ورماح رقاق، وهكذا صوّر الشّاعر هذه الحرب معزوفة موسيقية لا تعزفها ضروب المعازف وآلات التطريب بل الغرابة فيها أنها تعزف بنبال وسيوف المقاتلين أثناء المواجهة، فتسمعهم الموت غناء مطربا تشتهيه نفوس الأبطال تحت رنين وقع السّيوف البيض مركزا على حاسّة السّمع والتقاط الأصوات، وبهذا يحمل الشّاعر الذهن على مقارنة هذه الصّورة بتلك بعد تذكرها، ولعلّ انتهاء هذه الحرب قد كلل بالانتصار من خلال إحساس الشّاعر الخفي بالفرح بين ثنايا الأبيات، معتمدا على التلاعب بالعناصر والمشاهد المكوّنة لهذه اللوحة الفنية، فأثار القارئ وخلق عنصر الدّهشة بصورة غير متوقعة تشيع في النص سمة الغرابة والغموض، ويبدو أنها تراكيب لغوية مشحونة بمعان خفية متناقضة جعلت النص مفتوحا لأكثر من تأويل وقراءة " وعلى أنّ هذا معنى فيه شيء من الابتكار والتوجيه فإنّ وصفه للحروب حين يجيء في نغمة قويّة منحدرة خير من تطلبه المعنى والاحتفال به "[2] وهو الموضوع الذي راض طبعه عليه وأسرف فيه و لم يُقصّر عن بلوغ الإجادة، موردا أمثلة كثيرة منه في العقد وتتجلى غايته منه في تحديد المعاني[3].

و يرى الجاحظ (ت 255 هـ) أنّ التفرّد إذا كان في صورة شعرية بديعة فإنّ الإشارة إليه تسهل على نحو دقيق والسّرقة فيه صعبة يتيسّر كشفها قائلا: " ولا يُعلم في الأرض شاعر تقدّم في

(1) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد.مج 1. ج 1. ص 73. و ينظر: الديوان. ص 134.

(2) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص 199.

(3) تاريخ الأدب الأندلسي– عصر سيادة قرطبة. ص202.

تشبيه مصيب تام، وفي معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع، إلا وكلّ من جاء بالشّعراء من بعده أو معه، إن هو لم يَعُد على لفظه فيسرق بعضه أو يدّعيه بأسره، فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكا فيه، كالمعنى الذي تتنازعه الشّعراء فتختلف ألفاظهم وأعاريض أشعارهم، ولا يكون أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه "[1] علما بأنّ غريب شعره يكثر وجوده في معارضة " رقة التشبيب " من كتاب " الزمردة في المواعظ والزّهد "[2] بأربعة نماذج شعرية منها قوله: " ونظير هذا من قولنا في رقة التشبيب وحسن التشبيه البديع الذي لا نظير له، والغريب الذي لم يسبق إليه ": (من الكامل)

حَوْرَاءُ دَاعَبَهَا الهَوَى فِي حُورِ حَكَمَتْ لَوَاحِظُهَا عَلَى المَقْدُورِ

نَظَرَتْ إلَيَّ بِمُقْلَتَيْ أُدْمَانَةٍ وَ تَلَفَّتَتْ بِسَوَالِفِ اليَعْفُورِ

فَكَأنَّمَا غَاضَ الأسَى بِجُفُونِهَا حَتَّى أتَاكَ بِلُؤْلُؤٍ مَنْثُورِ[3]

و قد قدّم صاحب العقد القطعة بعد إيراد قطع مشابهة لها من إنشائه، مستخدما من الغرابة في هذه القطعة مقياسا لتفوقه ومجالا لمباهاة غيره بفنه وبراعته، معتزا بشعره ومعتدا بصنعته ودقة أدائه ولعل موقف فخره بفنه هو ما يزيد شعره عمقا وذاتية فيعكس خصوصية الذات الأندلسية المعجبة بشعرها وفنها والمفتتنة بإبداعها، ويشتمل كل بيت على صورة شعرية غريبة تتظافر جميعها في تشكيل لوحة غزلية كاملة التميّز والابتكار، فقد لاعب الهوى الحسناء ومازحها، فحكمت بجمال عيونها على طاقة واستطاعة الناظر إليها، وفي البيت الثاني أخذ الشّاعر يصف جمال عيونها مشبها إياها بالغزالة التي يخالط بياضها حمرة ثمّ شبّه الأسى بصائد اللؤلؤ الذي نزل وغاص في جفونها واستخرج لؤلؤا منثورا يتمثل في دموعها، فهي صور تشبيهية و استعارية بطريقة التجسيد والتشخيص غير مألوفة وغريبة نظرا لشغف الشّاعر بكلّ خيال نادر محاولا ابتكار صور يُغرب فيها، فضلا على أنّ الاعتناء بالصّور الشّعرية الاستعارية يضفي المزيد من الحيوية والحركة على المعجم التصويري محاولا التجديد فيها، ملائما بين العصر وأفكاره، ويبدو أنّ ابن عبد ربّه متأثر إلى حدّ بعيد بأستاذه أبي تمّام

(1) الحيوان. ج 3. تحقيق: هارون، عبد السلام محمد. ط 2. مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده. 1965 م. ص ص 311، 312.

(2) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 3. ج 6. ص ص 386 - 389.

(3) المصدر نفسه. مج 3. ج 6. ص 388. و ينظر: الديوان. ص ص 81، 82.

في الإتيان بالغريب من الصّور والمعاني أكثر من الغريب اللفظي " فقد كان أبو تمّام يحاول أن يبتكر في الصّور وأن يُغرب فيها، وما فائدة الرّقي العقلي الحديث الذي أصابه الشّاعر العبّاسي في القرن الثالث إن لم يستوعب في شعره مثل هذه الصّور الجديدة "[1].

و يعلق إحسان عباس على الصّورة الشّعرية السّابقة قائلا: " والصّورة بالنسبة لأذواقنا اليوم قد تكون نابية وبخاصة اقتران الغوص بالعين، ولكنها كانت ممّا يعجب الأندلسيين حتى تداولها من بعد ابن عبد ربّه غير واحد منهم، والحق أنّ هذه الأبيات تدلّ جيدا على مذهب ابن عبد ربّه في الشّعر، وإن كانت كلّ الأبيات التي أوردها لنفسه في العقد هي فيما كان يراه من مختار شعره ولكن يرى في هذه الأبيات ونظائر لها ' رقة التشبيب وحسن التشبيه والبديع الغريب الذي لم يُسبق إليه ' وهذا هو مقياسه الفني لما يستحسنه من شعره "[2] ولعلّ غايات ابن عبد ربّه الجمالية قد أزيحت تماما من الذوق الحديث النافر من كلّ ما هو مصطنع، ولكن محاولة فهم سمات شعرية الشّعر الأندلسي مكانيا و زمانيا هناك أثناء إنتاجه تؤكد أنّ صاحب العقد كان محط إعجاب المتقدمين من النقاد والمتذوقين وبخاصة قدرته على النظم ومحاولة الاهتداء إلى المعاني الجديدة، فقد كانوا يطربون للموضوع والصّورة التي ولدها فيه وكانت تعجبهم الأناقة في التفسير و التسويغ، والطرافة في التلاعب بالصّور والمعاني مأخوذين بالحيلة الفنية أكثر من إعجابهم بالكيان الفني، ولكن تغيّر النظرة إلى الشّعر في جانب من موضوعاته وفي الطريقة الفنية لا يجعل من ابن عبد ربّه شاعرا مقدّما[3] ولكن سمات شعريته كانت في نظر معاصريه جميلة وإن كانت مصطنعة في نظر البعض " كالاستخدام المفرط للتجنيس، وتكرار الكلمات وموازنة العبارات، والتوازي الطباقي التناقضي والأسئلة الاستنكارية، وما إلى ذلك ممّا يمكن أن يزيد في واقع الأمر من جمال العمل الفني إذا ما استعملها الشّاعر لتعزيز معنى شعره وتقويته "[4].

و مهما يكن من أمر فإنّ المعارضة الشّعرية لم تخف شخصية ابن عبد ربّه و لم تمحُ ملامحه، ويمكن إجمال كل سمات شعره في سمتين واضحتين هما: البساطة والغنائية[1]، ففي شعره تتضح بساطة الفكرة الخالية من أية محاولة لتعقيد أو تركيب أو تفلسف، وتبدو صوره الشّعرية بسيطة يسهل

(1) ضيف، شوقي. الفن ومذاهبه في الشّعر العربي. ص 239.
(2) المرجع نفسه. ص 202.
(3) المرجع نفسه. ص 204.
(4) شهابي، إبراهيم يحي. " ابن عبد ربّه وشعره الغزلي ". ص 46.
(1) ينظر: هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص 226.

إدراكها وتوشك أن تلمس وتحسّ، وتأتي ألفاظه جلية واضحة لا تحتاج غالبا إلى تفسير وكذلك أسلوبه فهو بسيط سهل، ويبلغ من السّهولة أحيانا أن يُذكر جزء من بيته الشّعري فيوشك أن يكمله السّامع، أمّا السّمة الثانية من سمات شعره فتتمثل في الغنائية " فنعني بها الغنائية بالمعنى الخاص، التي تتمثل في غلبة الجانب الموسيقي واتضاح العنصر العاطفي، وشيوع الرّقة والسّلاسة. فأكثر شعر ابن عبد ربّه تتضح فيه تلك السّمة الغنائية وخاصة ما كان متصلا بموضوع غنائي بطبعه "[1] وهي مصدر حرارة شعرية له ومبعث إيحائية فنية فيه، وشعره يقوى ويضعف تبعا لحظه من تلك السّمة الشّعرية الأصيلة "فإذا أضيف إليهما تحرّره، وعدم تقيّده باتجاه فني خاص، تكوّنت الصّورة الكاملة لشاعريته"[2].

و خلاصة القول إنّ الشّعر الأندلسي عبر عصوره المختلفة كان مهيئا لقبول خصائص الشّعر المحدث التي ميّزته عن الشّعر القديم وتتلخص في النقاط الآتية:

- التصوّرات الغريبة والمعاني الدقيقة، الظاهر أثرها في شعر بشّار وأبي نوّاس وأبي العتاهية ومسلم وأبي تمّام والبحتري وغيرهم.

- الخيال البديع الظاهر في التشبيهات والمجاز وحسن التعليل ومراعاة النظير وكذلك التهويل والمبالغة.

- انتقاء الألفاظ الرّشيقة الممثلة للمعنى ودقة الكنايات والرّموز والحكم وإرسال المثل.

- الميل إلى استعمال ألفاظ القرآن الكريم ومحاكاة أساليبه والإكثار من الحجج والبراهين الشّعرية.

- التوسّع والإكثار من ألفاظ التشبيه والمجاز والتمثيل والكناية والمحسّنات اللفظية كالجناس والطباق...

- التأنق في صوغ العبارات وجعلها غاية في الإحكام والبلاغة وسهولة التراكيب والتفنن فيها مع توخي الألفاظ الطنانة الرّائعة والازدواج في الكلام[3].

و يبقى التميّز الفردي لأيّ شاعر متوقفا على أساليب التناول وطبيعة التصوير ومستوى المعالجة وتميّز صيغ الأداء في فن المعارضات الشّعرية التي كانت إحدى الوسائل والمظاهر التي توثق ارتباط الأندلسيين وتؤكد تواصلهم وانتماءهم لدار الخلافة المشرقية، كربط بين الفروع وجذورها

(1) هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص 227.

(2) المرجع نفسه. ص 228.

(3) ينظر: السهلي، إبراهيم بن موسى بن حاسر. أثر شعر المحدثين العباسيين في الشّعر الأندلسي. ص ص 459، 460.

وأصولها، ولولا التأثر بالمشارقة ومحاولات الشّعراء الأندلسيين معارضتهم لما وصل هؤلاء الشّعراء الأندلسيون إلى هذه المكانة والمترلة الأدبية.

3- الإيقاع الموسيقي:

يعدّ شعر ابن عبد ربّه دليلا عمليا تطبيقيا على تمكنه من علم العروض سواء المنظوم منه أو المصنوع، وقد عرض في المجلد الثالث من العقد الفريد منهج الخليل العروضي عرضا دقيقا من خلال كتاب " الجوهرة الثانية في أعاريض الشّعر وعلل القوافي "[1] بما ينبئ عن معرفته بضروبه وإحاطته بكلّ مسائله وأبوابه، ولكن ما هي الأوزان والبحور التي اعتمدها في معارضاته الشّعرية؟ وما هي حروف الرّوي التي استعملها بكثرة دون غيرها؟ وهل جعل كلّ بحر مختصّا بغرض أو موضوع شعري معيّن؟

إنّ الإجابة عن هذه الإشكاليات تتطلب عرض جدول توضيحي يرصد أوزان المعارضات الشّعرية العشر – المدروسة سلفا – وما يتعلق بها ليسهل الاستدلال بها في الإجابة عن الإشكاليات السّابقة.

الترتيب	الكتاب	المعارضة الشّعرية	الغرض الشّعري	البحر	الرّوي
1	الفريدة في الحروب ومدار أمرها	قوله في الصّبر والإقدام في الحرب	المدح	مجزوء الكامل	الباء
2	// //	صفة جياد الخيل	الوصف	الطويل	الحاء
3	// //	العطية قبل السّؤال	المدح	الطويل	اللام
4	// //	من مدح أميرا فخيبه	الهجاء	الكامل	الرّاء
5	المرجانة في مخاطبة الملوك	باب في صحبة الأيام بالموادعة	الحكمة	الوافر	اللام
6	// //	باب في تحنك الفتى	المدح	الطويل	اللام
7	// //	الشّيب	الوصف	الوافر	الرّاء

(1) ينظر: ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 3. ج 6. ص 404.

8	المجنبة الثانية في التوقيعات والفصول والصّدور وأخبار الكتبة	قولهم في الأقلام	الوصف	المنسرح	اللام
9	الزمردة في المواعظ والزّهد	قولهم في التوديع	الغزل	الوافر	القاف
10	// //	قولهم في الحمام	الوصف	الطويل	النون

و يتضح استنادا إلى الجدول السّابق أنّ صاحب العقد قد نوّع في توظيف البحور الشّعرية والرّوي، فاحتلّ بحر الطويل الصّدارة في هذه العيّنة من معارضاته الشّعرية إذ اعتمد عليه أربع مرّات في الوصف والمدح، و لم تكن الأغراض الشّعرية حكرا على بحر دون الآخر وإنما تتوزّع على البحور الشّعرية، فبحر الطويل قد جرت عليه أكثر نصوص المعارضات الشّعرية، كما اعتمد على بحر الكامل أيضا في الهجاء واعتمد على مجزوئه في المدح أمّا الوافر فقد أجرى عليه معارضاته الشّعرية في أغراض الحكمة والوصف والغزل ثلاث مرات، وهكذا تتوزّع الأغراض الشّعرية على البحور والأوزان الخليلية كلها، كما ورد الوصف أيضا على بحر المنسرح، ولعلّ اختلاف الأوزان مرهون بالحالة النفسية للشّاعر وليس بالغرض الشّعري – فيما يُعلم – وهو ما يؤكد غزارة شعره وتنوّع موضوعاته كما نوّع صاحب العقد في استخدامه لحروف الرّوي في معارضاته الشّعرية المدروسة سابقا، فأجرى اللام فيها أربع مرّات والرّاء مرّتين مع توظيف بقية الحروف الهجائية مرّة واحدة كالقاف والنون والحاء.

و يبدو أنّ شعره من خلال العقد الفريد والديوان قد شمل كل الأوزان العروضية الخليلية وعددها خمسة عشر بحرا كما أنّ قوافيه قد اعتمدت على كلّ الحروف الهجائية العربية أي على ثمانية وعشرين حرفا " وهذا دليل آخر على أنه في إيراده لكل الأوزان والقوافي للشّعر العربي، كانت تسيطر عليه عقدة التنافس والتحدّي..."[1]، ولعلّ اعتماد ابن عبد ربّه على مجزوء الكامل يؤكد ميله إلى البحور القصيرة و المجزوءة وتوجّهه إلى الغناء وهي ظاهرة ميّزت العصر الأندلسي الذي تبنى قصائد ومقطوعات رقيقة مخصّصة للغناء على هذه الأوزان، ليسهل إنشادها وإعمال الألحان في مقاطعها من طرف المغنين وصناع الألحان، نظرا " لما تتسم به من بساطة في التوقيع، ورتابة يسهل تقبّلها من قبل المخاطب كيفما كان مستوى إدراكه للخطاب "[1].

(1) العباس، عمر السّيد الطيب. شعر أحمد بن عبد ربّه الأندلسي – دراسة تحليلية نقدية. ص 426.

(1) شعلال، رشيد. البنية الإيقاعية في شعر أبي تمّام. ص 39.

على أنّ البحور المجزوءة لا تقتصر على الغزل فقط كمادّة للغناء يسهل حفظها بل شملت المدح في معارضة " الصّبر والإقدام في الحرب " كما يلاحظ في الجدول السّابق ويبدو أنها مقطوعات قيلت لتغنى سواء في الحروب أو حالات السّلام والأمن و" تعدّ ظاهرة الجزء في الشّعر العربي نزوعا من الشّاعر نحو التحرّر من قيد البحر الواحد لتتسع دائرة حركة الشّاعر، وعلى ذلك يبرز الجَزء مظهرا من مظاهر التطوّر في الشّعر العربي على مستوى الإيقاع خاصّة "[1]، ويستنتج أنّ ابن عبد ربّه قد استوفى توظيف كلّ البحور الخليلية في شعره، حتى تلك التي قلّ أو انعدم فيها المثال في الشّعر العربي ليبرهن على تمكنه من تقنيات قول الشّعر حتى في بحور شعرية لم ينظم عليها فحول الشّعراء العرب كأبي تمّام الذي لم يُجر القول على بحر المتقارب والمديد والهزج و المجتث[2] فضلا على أنّ صاحب العقد قد نظم شعره كله على بحور ثلاثة هي الكامل والطويل والبسيط، وهي أكثر البحور تردّدا في أشعاره واحتوت على جميع الأغراض الشّعرية " فالعروض الطويل تجد فيه بهاء وقوّة، وتجد للبسيط بساطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد "[3] علما بأنّ " أبا تمّام كان مؤثرا للكامل أكثر من سواه من بحور الشّعر العربي "[4] ويمتاز هذا البحر بالرّقة والجزالة نظرا لخصائصه الموسيقية واعتماده على تفعيلة واحدة (متفاعلن) فإذا كثرت سكناته كان جانب الرّقة مسيطرا وإذا زادت حركاته كان جانب الجزالة فيه واضحا، ليأتي بحر الطويل في المرتبة الثانية بعد الكامل من حيث التواتر عند ابن عبد ربّه في المطولات من قصائده المدحية " لأنه طال بتمام أجزائه "[5]، أمّا بحر البسيط فهو يشغل المركز الثالث بعد الكامل والطويل وقد احتوى على كلّ الأغراض الشّعرية عند صاحب العقد " لأنه انبسط عن مدى الطويل وجاء وسطه فعِلنْ وآخره فعِلنْ "[6] بيد أنّ بقية البحور لم تشتمل إلا على بعض الأغراض كبحر الوافر مثلا الذي يخلو من غرض الرّثاء.

و يلاحظ أنّ حروف الرّوي الأكثر تردّدا وتواترا في شعر صاحب العقد حرف الرّاء أوّلا ليأتي حرف اللام بعدها في المرتبة الثانية، يتبعه حرف الدّال ثمّ الباء وبعدهما القاف والنون على التوالي والترتيب، فالعين فالألف فالسّين ثمّ الجيم فالباء، أمّا الحاء والهاء فتليهما الصّاد والضّاد والكاف متبوعة بالشين والفاء والواو، وقد وظف ابن عبد ربّه في شعره كله حروفا للرّوي بنى عليها قوافيه

(1) شعلال، رشيد. البنية الإيقاعية في شعر أبي تمّام. ص 44.

(2) المرجع نفسه. ص 33.

(3) القرطاجني، حازم. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص 269.

(4) المرجع السّابق. ص 57.

(5) ابن رشيق. أبو علي الحسن. العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده. ج 1. ص 136.

(6) المصدر نفسه. ص ن.

ويندر تواترها في الشّعر العربي مدفوعا بروح المنافسة والتحدي مثل الثاء والخاء والذال والزّاي والطاء والظاء والعين وقد أوردها مرة واحدة[1]، ومن الأشكال الإيقاعية المميّزة للشّعر التي اعتمدها ابن عبد ربّه ظاهرة التصريع في مطالع بعض معارضاته الشّعرية كقوله في معارضة " من مدح أميرا فخيّبه ":

(من الكامل)

حَـــاشَا لِـــمِـــثْلِكَ أنْ يَفـــكَّ أسِيـــرَا أوْ أنْ يَكُونَ مِنَ الزَّمَـــانِ مُجـــيـــرَا

كما وظف التصريع من خلال بناء عروض المصراع الأول بالزّيادة كقوله في معارضة " الشّيب ":

(من الوافر)

بَدَا وَضَحُ المَشِيبِ عَلَـــى عِـــــذَارِي وَ هَلْ لـــيْـــلٌ يَكـــــونُ بِـــلاَ نَهَـــارِ

فهو " أسلوب من القفز إلى الأمام، قد يتسع مداه، ولكنه لا يقتضي أكثر من بيت واحد لأنه يتحقق في صدر البيت، ويتجسّم بربط آخر الصّدر بآخر العجز "[2] وقد نسج قوافيه المطلقة والمقيدة ملتزما بدقة المعايير التي حدّدها العروضيون من قبل متمثلا ومطبقا في شعره جميع أنواعها، كتوظيفه للقافية المجرّدة من الرّدف والتأسيس والموصولة بحرف لين في معارضته لمسلم بن الوليد إذ يقول:

(من الطويل).

أتَقْتُلِني ظُلمًا وَ تَجْحَدُنِي قَـــتْـــلِي وَ قَـــدْ قامَ مِنْ عَيْنَيْكَ لِي شاهِدَا عَدْلِ

أطُلاّبَ ذَحْلِي لَيْـــسَ بِي غَيْرُ شَـــادِنٍ بِعَيْنَيْهِ سِحرٌ فاطْلُبُوا عِنْدَهُ ذَحْـــــلِي

كما أجرى معارضة " الصّبر والإقدام في الحرب " على القافية المقيّدة المردوفة إذ يقول:

(من مجزوء الكامل).

سَيْـــفٌ تَـــقَـــلَـــدَ مِـــثْـــلَـــهُ عَـــطْفَ القَـــضِـــيبِ عَلَى القَـــضِيبْ

هـــــذَا تُجَـــزُّ بِـــــهِ الرِّقـــــــا !بُ وَ ذَا تُـــجَزُّ بِـــــهِ الخُـــطُـــوبْ

وقد "أجهد نفسه كثيرا حتى أوقعه ذلك الجهد في التكلف الذي لا طائل فيه على نحو ما رأيناه

(1) ينظر: العباس، عمر السّيد الطيب. شعر أحمد بن عبد ربّه الأندلسي – دراسة تحليلية نقدية. ص 441.

(2) الطرابلسي، محمد الهادي. خصائص الأسلوب في الشوقيات. مج 20. السلسلة السادسة. تونس: كلية الآداب والعلوم الإنسانية. المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية. 1981 م. ص 83.

في إيراده لبعض القوافي من حروف قلما نجدها في قوافي الشّعر العربي"[1] ويتضح التدوير في المثال السّابق من خلال البيت الثاني " في إزالة الحاجز الجزئي الذي يقوم بين الشّطرين من البيت وإخراج البيت في قالب واحد، يصل بين صدره وعجزه لفظ مشترك بينهما "[2] بالإضافة إلى اعتماد الشّاعر على الترديد الحرفي واللفظي والتصدير مع توفر أشكال من التجزئة والتقسيم والازدواج، وما تفرزه من دور في بلورة المعنى وتأكيده وإيحائه بمعان متعدّدة مصحوبة بأثر موسيقي من خلال تقارب النغمات أو تباعدها، وعلى هذا النحو من التنغيم يكسب قصائده رنة موسيقية وانتظاما مثيرا ومفاجئا للمتلقي يؤثر فيه ويصله بسياق الخطاب ودلالاته، وهي كلها ضروب من التطعيم الإيقاعي يقصدها الشّاعر باعتبارها نوعا من التميّز والتكرار.

(1) العباس، عمر السّيد الطيب. شعر أحمد بن عبد ربّه الأندلسي – دراسة تحليلية نقدية. ص 445.

(2) الطرابلسي، محمد الهادي. خصائص الأسلوب في الشّوقيات. ص 85.

خـــــاتمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

إنّ هذا البحث أسفر عن نتائج ليست كشفا جديدا في ذاتها – إن صحّ القول – إنما هـــي رصد لظواهر أدبية وجدت البيئة المناسبة والمسبّبات الدّافعة إلى ظهورها ونضجها، ويمكن إجمالهـــا فيما يلي:

1- إنّ الشّعرية وظيفة من وظائف اللغة في المعارضة الشّعرية، تقوم على تحريك المشاعر وكثرة الإيحاءات، وتركز على انحراف لغة الشّعر عند نظم الكلام الذي يعود إليه المعنى، وهي تجسّد في نص المعارضة الشّعرية شبكة من العلاقات النامية بين مكوّناتها وصفاتها ووقوعها في الكـــلام، وتتصـــل بالإبداع حيث تكون اللغة الجوهر والوسيلة.

2- تعد المعارضة الشّعرية لابن عبد ربّه في ضوء نظرية التناص خلاصة لعدد من النصـــوص امّحت الحدود بينها، فهي محمّلة برماد ثقافي يعيدها إلى نصوص سابقة عليها أو معاصرة لها، كما أنّ استعانة الشّاعر الأندلسي بنصوص الأوائل ظاهرة طبيعية، بل ضرورية في العمليـــة الإنتاجيـــة، لأنّ العمل الأدبي لا ينطلق من العدم أو من الفراغ، وإنما يستند إلى التجارب السّابقة والمعاصرة، ومهما حصل من تأثر في الشّعر الأندلسي فهو شيء حتميّ لأنّ طبيعة الشّعر العربي تدعو إلى وجود قـــدر مشترك بين المبدعين لا يستطيع الشّاعر أن ينفصل فيه عن غيره، والدّارس لهذا الشّعر حـــين يـــروم الفرق بين الوقائع العامّة أو يتلمّسها بين الأفراد فإنه سيصدم بشخصيات متعدّدة من خلال الشّخصية الواحدة ولذا سيضطرّ إلى دراسة الشّخصيات الأخرى لتبرز مكانة الشّخصية المقصودة.

3- لقد كان نصّ المعارضة الشّعرية يدير حوارا فكريا روحيا مع شـــعراء المشـــرق عمومـــا والشّعراء المحدثين العبّاسيين بوجه خاص، ووقف الشّاعر الأندلسي موقف الندّية لشّـــعراء المشـــرق متفوقا عليهم أحيانا في بعض أشعاره، وظلت المعارضة الشّعرية تدور كلها حول دائـــرة التنـــافس والتحدي للشعر المشرقي، وكأن الشّاعر كان مركزا على الآراء النقدية المتناولة لشعر شيخه أبي تمّام، فعمل بها وحقق لنفسه تميّزا وتفرّدا وإن حُرم من دقة الأفكار وعمقها بسبب نظرته المحافظـــة الـــتي حرمته ذلك التلوين العقلي الذي يمدّ القصيدة بأسباب الإبداع، وأبعدته عن الأفكار الجديدة والفنية العميقة، كما أنّ عقدة التنافس والتحدّي قد أوقعته في التكلف ولا سيما في مقطوعاته التي طبّق فيها منهج الخليل العروضي.

4- تحرّر الشّاعر الأندلسي من سلطة النموذج المحتذى وقيوده الشّكلية بحرا ورويّا وقافيـــة، واختلف مع جزئيات المعاني والصّور معتمدا على تقنيات القلب والعكس والتغيير والإسهاب والتوليد

والتركيب والإضافة والتعديل، رغبة في مقاربة سابقه وتحقيق التميز والتفرّد.

5- من أهم النتائج التي توصّل إليها هذا البحث أنّ المعارضة الشّعرية في العقد الفريد كـــان هدفها التحرّر من سلطة النموذج المحتذى استنادا إلى قدرات الشّاعر وفنياته الخاصة فكانت أشـــبه بالقراءة النقدية الجديدة للنموذج الأصلي وفق رؤية أندلسية محضة، وكان مآلها مآل ارتقاء ومجاوزة وتحرّر لا تفوّق بالضرورة، اعتمادا على استراتيجية التجديد في المعاني والصّور.

6- لم يكن شاعر البلد آلة صمّاء تكرّر تكرارا ما وصلها من نماذج ومـــواد فنيـــة مشـــرقية وصحيح أنه تمثلها وأفاد منها مدفوعا بشعور الانتماء إلى الأصل ورغبته في استمرار الارتبـــاط بـــه مُبقيا على تقاليد الشّعر العربي المتوارثة كصورة من صور هذا الانتماء، ولكن ما تراءى للبحث وهو يتفحص معارضاته الشّعرية أنّ ظاهرة الاتباع والتقليد فيه مرتبطة بالشّكل والموضوع دون المضمون وبمنهج القصيدة ولغتها وموسيقاها وأحلاقياتها، لا بمعانيها وصورها التي كانت في معظم الأحيـــان وليدة الطبيعة الأندلسية وخصوصيتها المتميّزة التي لم تخف شخصيته وتمحُ ملامحه.

فالمعارضة الشّعرية ظاهرة إبداعية خارجة عن التقليد ولكنها سائرة على طريقه لأنّ الشّـــاعر يصوغ الفكرة صياغة جديدة وهذا ليس تقليدا، وكان بإمكان الشّاعر صاحب الموهبة نظم قصـــائد تنأى عن فنّ المعارضة، إلا أنه فضّل أن يتجه نحو المعارضات لإثبات الذات الأندلسية.

7- وممّا يستنتج أنّ سمات شعرية المعارضة لدى ابن عبد ربّه وما تشتمل عليه من خصائص فنية قسمة مشتركة بين الشّعراء، يتفاوتون فيها حسب قدراتهم الإبداعية، كما أنّ تأثر الأندلســـيين بالمحدثين تأثر انتقائي تبرز فيه براعتهم وليس تأثرا اعتباطيا أو تقليدا محضا لأنّ صاحب العقد كـــان على وعي تام بقيمة الأدب العربي منذ جاهليّه حتى عبّاسيّه وقد تبيّن أنّ الشّعر العربي في الأندلس قد شارك أخاه العبّاسي في أبرز الخصائص التي اتسم بها وزنا وإيقاعا وخيالا وغوصا في المعاني وإسرافا في المحسّنات وألوان البديع.

8- تمثل ابن عبد ربّه أدق جزئيات المذهب الفني لأستاذه أبي تمّـــام وطبّقهـــا في معارضـــاته الشّعرية فارتقى إليه وأحيانا تجاوزه، وابتكر تراكيب جديدة وجدّد بعض معانيه وتراوح حضور بين المدّ والجزر على مستوى البناء التصويري والبديعي في نسج معارضته الشّعرية، ويمكن القول إنّ ابن عبد ربّه أرق وأبو تمّام أغرب.

9- على الرّغم من تقيّد الشّاعر الأندلسي بالإطار الشعري العباسي ومنهج الإتباع الـــذي ظلل معارضاته الشّعرية، فإنه حاول التوفيق بين ذاته وعصره بعد أن هضم موروثه الشّعري الذي تأثر

به، فجاءت معارضاته حاملة للكثير من الدّلالات السّياسية والاجتماعية والبيئية محققا بذلك الغرض من المعارضة الشّعرية وجوهرها، وقد تجلت موهبة صاحب العقد وابتكاراته في بلورة صـــور حيّـــة لواقعه وبيئته الأندلسية، فرسم لوحات تحاكي خصوصيته الأندلسية مستخرجا صورا شعرية حيّة من طبيعتها ورياضها وضيعاتها، عاكسا أيضا صور معاركها الواقعية الموحية وصور ترفهـــا وبـــذخها الاجتماعي، فغدت بمثابة وثيقة تاريخية يُستعان بها في الوقوف على مظاهر الحياة الأندلســـية علـــى مختلف الأصعدة.

10- تكثيفه للصور الفنية على اختلاف أنواعها، وتداخلها مع جماليات الصّـــنعة البديعيـــة يستدعي قوة في الخيال والتشخيص، ولا بدّ من تقنيات واستراتيجيات هادفة تميّز بها ابن عبد ربّـــه بعد أن تمثل منهج أبي تمّام الشّعري والفني بكلّ حذافيره.

11- أنّ كتاب العقد مرآة عاكسة لثقافة صاحبه التي صدر عنها و لم يكن مجـــرّد بضـــاعة مشرقية بدليل أنّ الشّعر الأندلسي قد فاق شعر المشرق في العقد تقريبا حاملا معه كثيرا من الملامح الأندلسية، وقد عيب عليه اقتصاره بالدرس على أدب المشارقة فجمع بضاعتهم و لم يضف شيئا من أخبار الأندلس مهملا أدب المنطقة التي يمت بصلة إليها إلا أنه زعم خاطئ مردود على قائلـــه، لأن صاحب العقد ذكر كثيرا من أدبه وبعض نتاج إخوانه من المغاربة والأندلسيين أمثال يحي الغـــزال، وهذا دليل على اهتمامه بشعر بيئته وموطنه، بل إن روح صاحبه طافت عليه من أوله إلى آخره حتى أثناء عرضه للنتاج المشرقي.

و أخيرا لا بدّ من الإشارة إلى أنّ هذا البحث عبارة عن قراءة بواسطتها بنيت هذه الدراسة من إعداد باحثة مبتدئة تدرج أولى مدارج البحث العلمي، وأرجو أن أكون قد وفقت فيما نهضت لـــه، وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين.

ملحق:

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ترجمة ابن عبد ربّه: (246 هـ – 328 هـ)

أدرك ابن عبد ربّه زمنا من عهد الإمارة الأموية المروانية، وزمنا آخر من عهد الخلافة وكان يُعدّ في جملة شعراء الدّولة بمدحه ودفاعه وتسجيله للأحداث والفتوحات "وكان من جهة ثانية في الشّعراء: يُغني أحلامه وشؤون ذاته. ويُعدّ في أشهر شعراء المرحلة من تاريخ الأدب الأندلسي. ويدخل ابن عبد ربّه في شعراء هذه المدّة شاعرا بارزا، ويدخل أيضا مؤلفا مصنفا فهو صاحب كتاب (العقد) الشّهير "[1].

إنّ أوّل ما يلفت الانتباه عن حياته الخاصة وعن أسرته ونشأته عدم توفر الأخبا عنها وعن مقومات سيرته الذاتية، وكلّ ما يتوفر في كتب التراجم المختلفة نتف متشابهة تحاكي بعضها بعضا مترية في هذه المصادر وغيرها من مصادر العصور اللاحقة ولعلّ ما جاء من أخبار عنه يتشابه في صفاته مع ما ورد لديهم في تمثل الأنموذج الأمثل للرّجل العالم " ولولا أنّ ابن عبد ربّه ذكر لنا في عقده أسماء كثير من المصادر التي رجع إليها، وبعض الفقهاء الذين أخذ عنهم، ولولا أنه صوّر لنا شيئا من نزعاته وميوله وخلقه في كلا أثريه: شعره وعقده، لكان تاريخه أقرب إلى الخفاء منه إلى الظهور "[2].

و يعدّ المؤرّخ القرطبي المعروف بابن الفرضي (ت 403 هـ) أوّل من ترجم له قائلا هو: "أحمد بن محمد بن عبد ربّه، الشّاعر، ابن حبيب بن حُدير بن سالم، مولى الإمام هشام بن عبد الرحمن بن معاوية، من أهل قرطبة يُكنى أبا عمر"[3] ولعلّ أغلب المصادر قد اتفقت على هذه الترجمة للشّاعر*، و" كان سالم – أحد أجداده – مولى من موالي الأمويين، وقد نشأ حفيده بقرطبة، وكان في نشأته فقيرا خاملا، فطلب العلم على شيوخ عصره في جامع المدينة، ومن أهمّ شيوخه بقيّ بن مخلد وابن وضّاح والخشني"[4]، وقد ولد على الأرجح في قرطبة في شهر الصّوم إذ يقول الحميدي (ت 488 هـ): "ومولده سنة ست وأربعين ومئتين، لعشر خَلوْنَ من شهر رمضان فاستوفى إحدى

(1) الداية، محمد رضوان. في الأدب الأندلسي. ص 300.

(2) جبور، جبرائيل. ابن عبد ربّه وعقده. ص ص 22، 23.

(3) تاريخ علماء الأندلس. ج 1. ص ص 81، 82.

* وردت ترجمة ابن عبد ربّه في: جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس للحميدي، وبغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس للمرسي الضبي، ووفيات الأعيان لابن خلكان، والمغرب في حلى المغرب لابن سعيد، ومطمح الأنفس للفتح بن خاقان، ويتيمة الدهر لأبي منصور الثعالبي، والمطرب من أشعار أهل المغرب لابن دحية الكلبي، ونفح الطيب للمقري وغيرها...

(4) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص 183.

وثمانين سنة وثمانية أشهر وثمانية أيّام، ومدح الأمير محمدا والمنذر وعبد الله، وعبد الرحمن الناصر"[1] وهو ما يوافق التاسع والعشرين من تشرين الثاني سنة 860 م، نشأ في قرطبة وهي حاضرة آل عبد الرحمن الدّاخل، وهي من أعظم مدن الأندلس وتشبه بغداد في كثير من الوجوه[2].

وقد كانت قرطبة في الدولة المروانية " قبة الإسلام، ومجتمع أعلام الأنام، بها استقر سرير الخلافة المروانية، وفيها تمخضت خلاصة القبائل المعدية واليمانية، وإليها كانت الرّحلة في الرّواية إذ كانت مركز الكرماء، ومعدن العلماء، وهي من الأندلس بمنزلة الرّأس من الجسد، ونهرها من أحسن الأنهار..."[3] ولم يبارحها ابن عبد ربّه إلا لثلاث سنوات فقط حين غادرها في عهد الأمير عبد الله إلى إشبيلية حيث إبراهيم بن حجّاج، وقد شهدت قرطبة في الفترة التي عاشها الشّاعر من منتصف القرن الثالث الهجري حتى بداية القرن الرّابع فترة استقرار سياسي، وكذلك الأندلس بعامة خصوصا في عهد عبد الرحمن الأوسط المتوفي في منتصف القرن الثالث، إذ استقرت الدّولة الأموية في عهده وهدأت الأمور فالتفت إلى العاصمة قرطبة عمرانيا وأدبيا.

و تطلق كلمة الموالي الأصليين في الأندلس على هؤلاء الذين أتوا من المشرق وكانت لهم مكانة خاصة من دون موالي البلد، وأسرة حدير بن سالم أحد أجداد ابن عبد ربّه كانت من بيوت الأندلس الكبيرة التي تقاسمت الوظائف الكبرى في الإمارة ثمّ في الخلافة الأندلسية، وكلهم من موالي الأمويين المشرقيين أو الأندلسيين أو موالي مواليهم[4]، ولذا يمكن القول إنّ ابن عبد ربّه من الموالي المروانيين ذوي الأصول المشرقية، وكنيته 'أبو عمر' وهي الأشهر ممّا أجمعت عليها معظم المصادر دون اختلاف عليها، بل كانت الكنية الوحيدة الغالبة في كتاب العقد زيادة على اسمه الصّريح (أحمد بن محمد بن عبد ربّه)[5]، وأحيانا يسبق الكنية أو الاسم بلقب الفقيه قائلا: " قال الفقيه أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربّه "[6]، ومن الأسماء التي أطلقت على صاحب العقد " شاعر البلد "[7] و"مليح

(1) الحميدي، أبو عبد الله محمد بن فتوح بن عبد الله. جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس. ص ص 151، 152.

(2) جبور، جبرائيل. ابن عبد ربّه وعقده. ص 24.

(3) المقري التلمساني، أحمد بن محمد. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. ج 1. ص 153.

(4) ابن الأبار، أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر القضاعي. الحلة السّيراء. ط 2. ج 1. تحقيق: مؤنس، حسين. القاهرة: دار المعارف. 1985 م. ص ص 120، 121.

(5) ينظر: ابن عبد ربه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 2. ج 3. ص 3.

(6) ابن عبد ربه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 3. ج 5. ص 3.

(7) الحميدي، أبو عبد الله محمد بن فتوح بن عبد الله. جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس. ص 565.

الأندلس"[1] و" شهاب الدين "[2] وكثيرا ما يرد اسمه بصفة " صاحب العقد " كما يذكر بـــ "ابن عبد ربّه " مطلقا نسبة إلى جدّه عبد ربّه بن حبيب، وقد أطلق عليه أيضا " شاعر الأندلس"[3]، أمّـــا أسرته الأقربون فلم يذكر شيء عنها سوى فقده لابنين له رثاهما بشعره.

تلقى علوم الإسلام والعربية على كبار علماء الأندلس في ذلك الحين " ثمّ أكبّ بنوع خاص على كتب التاريخ والأدب ودواوين الشّعر التي جادت بها قرائح المشارقة قبل عهد ابن عبـــد ربّـــه وفي أيّامه"[4] وتشمل ثقافته الفقه والحديث واللغة والسّير والأخبار "ومعرض هذه الثقافـــة كتـــاب العقد، لأنّ فيه نقولا من كتب المشارقة وفي رأسها كتب ابن قتيبة وكتب ابن سلام وبخاصّة كتاب الأمثال، فإنه قد اقتبسه في كتاب العقد بشيء من الاختصار، هذا عدا اطلاعه الواسع على دواويـــن شعراء المشرق ومؤلفات اللغويين، ولهذه الثقافة أثرها في المشرق "[5] وقد اكتسب بعلمـــه وشـــعره مكانة كبيرة بين علماء الأندلس وأدبائها وفي بلاط أمرائها " وكان لأبي عمر بالعلم جلالة، وبالأدب رياسة وشهرة، مع ديانته وصيانته، واتفقت له أيام وولايات العلم فيها نفاق، فساد بعـــد خمـــول، وأثرى بعد فقر، وأشير بالتفضيل إليه، إلا أنه غلب الشّعر عليه "[6] ويقول الفتح بن خاقان: " عالم ساد بالعلم ورأس، واقتبس به من الحظوة ما اقتبس، وشهر بالأندلس حتى سار إلى المشرق ذكـــره، واستطار شرر الذكاء فكره وكانت له عناية بالعلم وثقة، ورواية له متسقة "[7].

و من الصّفات الخَلقية التي اتصف بها ابن عبد ربّه أنه " لم يكن جميل الوجه والقامة، بل كان آدر يدرم في مشيه، فاتحا بين ساقيه، وكان أطلس اللحية "[8] وعلى الرّغم ممّا بلغه من مكانة ومـــا شُهر عنه من تقوى وديانة، فقد كان من الناحية الخـــُلقية "ضيق العطن، حاد الطبع، ســـريعا إلى الهجاء، متبرما بالناس، كثير الشّكوى من الزّمان سيء الظن بالمجتمع، مسرعا إلى رؤية السيئات دون الحسنات في زمانه وأهله، وإذا عادى صديقا اندفع في هجائه، وقصّته مع القلفاط الشّاعر الذي كان من أقرب أصدقائه إليه قد تصوّر حدّته وسلاطة لسانه إذا هجا، على أنّ علاقته بغير القلفـــاط مـــن

(1) المقري التلمساني، أحمد بن محمد. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. ج 7. ص 51.
(2) جبور، جبرائيل. ابن عبد ربّه وعقده. ص 23.
(3) الحميدي، أبو عبد الله محمد بن فتوح بن عبد الله. جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس. ص 153.
(4) هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص 223.
(5) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص 184.
(6) الحميدي، أبو عبد الله محمد بن فتوح بن عبد الله. جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس. ص 152.
(7) مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس. ص 270.
(8) جبور، جبرائيل. ابن عبد ربّه وعقده. ص 108.

شعراء عصره كانت طيبة "[1] ويبدو أنه حادّ الذكاء متوقده، صاحب ذوق رفيع، وما مختارات عقده إلا دليل على ذلك، سريع البديهة يرتجل الكثير من المقطوعات والقصائد ذو خيال خصب واسع مكنه من تقديم وصف دقيق للمعارك والحروب، وكأنه شاهدها عيانا " وقد كان أوّل ظهور شاعرنا كأديب في الفترة السّابقة أيّام الأمير محمد، وقد عاصر ابنه المنذر وعبد الله الذي كانت لشاعرنا فيه قصائد مدح حفظت المصادر طرفا منها ثمّ امتدّ الأجل بابن عبد ربّه حتى كان من ألمع شعراء فترة الخلافة أيّام عبد الرحمن الناصر "[2].

مجهولة هي الأسباب التي جعلت الشّاعر ابن عبد ربّه يترك الأمير عبد الله وهو شاعر بلاطه ليتوجّه إلى إبراهيم بن حجّاج والي إشبيلية ليمدحه وقد كان " منتجعا على البرّ والبحر، جوادا ممدّحا، يرتاح للثناء ويعطي الشّعراء عداد الأموال وكان قصده أبو عمر بن عبد ربّه – من بين ثوار الأندلس – فأفضل عليه وعرف له حقه فمدحه بأماديح مشهورة "[3]، ثمّ رجع الشّاعر إلى قرطبة ليواصل مديحه للأمير عبد الله بن محمد وقواده، وتعدّ فترة اتصال ابن عبد ربّه بالناصر من أكثر فترات حياته غنى بالشّعر واهتماما به، إذ عاش في عهده حوالي ثمانية وعشرين عاما، لم يتوقف فيها عن الإنتاج الشّعري إلى آخر عمره وخلد انتصاراته وغزواته بأرجوزته التاريخية الواردة في العقد الفريد "وقد قلت وقيل في غزواته كلها أشعار، قد جالت في الأمصار وشردت في البلدان، حتى أتهمت وأنجدت وأعرقت، ولولا أنّ الناس مكتفون بما في أيديهم منها لأعدنا ذكرها أو ذكر بعضها، ولكنا سنذكر ما سبق إلينا من مناقبه التي لم يتقدّمه إليها متقدّم ولا أخت لها ولا نظير "[4]، ولم يكتف صاحب العقد بمدح أمراء بني أميّة بل تعدّاهم إلى مدح قوّادهم ووزرائهم وفقهائهم كمدحه للوزير عبد الله بن محمد بن أبي عبده والوزير عبد الله بن محمد الزجالي وهما من رجالات الأمير عبد الله، ومن القواد الذين مدحهم أبو العباس أحمد بن أبي عبده الذي خصّه بمدائح عديدة قائلا: " ودخلت على أبي العبّاس القائد فأنشدته: (من الكامل)

اللهُ جَـرَّدَ لـلنـَّدَى والبَـاسِ ... سَيـفًا فـَقـَلـَّـدَهُ أَبَا العَبَّـاسِ

مَلِكٌ إِذَا اسْتـَقـْبَلْتَ غُرَّةَ وَجهِـهِ ... قَـبَضَ الرَّجَاءُ إِلَيْكَ رُوحَ اليَـاسِ![5]

(1) عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر سيادة قرطبة. ص 185.

(2) هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص 224.

(3) ابن الأبار، أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر القضاعي. الحلة السّيراء. ج 2. ص ص 376، 377.

(4) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 3. ج 5. ص 149.

(5) المصدر نفسه. مج 1. ج 1. ص 149. وينظر: الديوان. ص 93.

و الملاحظ أنّ " مجالس ابن عبد ربّه مع أصدقائه من الشّعراء والقواد وغيرهم تدور فيها كثير من القصائد التي غالبا ما يرتجلها شاعرنا ارتجالا وتأتي بداهة "[1]، كما عُرف بمساجلاته الشّعرية مع عدد من الشّعراء كالقلفاط الشّاعر[2] وهي دليل على سرعة جواب أهل الأندلس ومساجلته مع ابن أخيه سعيد بن عبد ربّه الذي أجابه بعدما وصله بيتان منه قائلا:

(من الكامل)

ألْـــفَـــيْتَ بُقْرَاطًـــا وجَالِينـُـوسَـــا ... لا يـــأكـــُلانِ ويَرْزَآنِ جَـــلِيـــسَـــا

فـــجَعَـــلـــْتَهُمْ دُونَ الأقَارِبِ جُنـــَّـــةً ... وَ رَضِيتَ مِـــنْهُمْ صَاحِبـــًا وأنِـــيسَـــا

وَ أظُنُّ بُخْلَكَ لا يُـــرَى لَكَ تـــَارِكـــًا ... حَتـــَّى تـــُنَادِمَ بَعْـــدَهُمْ إبْلِيـــسَـــا![3]

و له كثير من الأشعار يردّ فيها على علماء العلوم الدنيوية وغيرهم من علماء الفلك ذكرت نماذج منها سابقا " توفي يوم الأحد لثنتي عشرة ليلة بقيت من جمادي الأولى سنة ثمـــان وعشـــرين وثلاث مئة، ودُفن يوم الاثنين في مقبرة بني العبّاس، وهو ابن إحدى وثمانين سنة وثمانية أشهر وثمانية أيّام، أصابه الفالج قبل موته بأعوام "[4] وهو ما يوافق 3 مارس 940 م، ويذكر سعيد القـــزاز أنّ " ابن عبد ربّه قال هذه الأبيات قبل موته بأحد عشر يوما، وهو آخر شعر قاله، وفيه بيان مبلغ ســـنه "[5] وهي قصيدة تشتمل على سبعة أبيات منها قوله: (من الطويل)

كِـــلانِي لِمَا بـــِي عَاذِلِيَّ كـــَـــفـــَانِي ... طَوَيْتُ زَمَانِي بُرْهَـــةً وَطـــَـــوَانِـــــي

بَلَيْتُ وَأبْلـــَتْنِي اللـــَّيَالِي وكـــَرُّهـــَـــا ... وَصَرْفـــَانِ لِلأيَّـــامِ مُـــعْـــتـــَـــــورَانِ

وَمـــَا لِـــيَ لا أبْلـــَى لِسَبْعِـــينَ حُجَّـــةً ... وَعَشْرٍ أتـــَتْ مِنْ بَعْدِهَا سَنـــَتـــَانِ؟[6]

البناء الدّاخلي للعقد:

لم يكتف ابن عبد ربّه بنبوغه في الشّعر وتفوّقه في النثر، بل أثبت براعته في التـــأليف أيضـــا

(1) العباس، عمر السيد الطيب. شعر أحمد بن عبد ربّه الأندلسي. ص 36.

(2) ينظر: المقري التلمساني، أحمد بن محمد. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. ج 3. ص ص 294، 295.

(3) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. الديوان. ص 92.

(4) ابن الفرضي، أبو الوليد بن محمد الأزدي. تاريخ علماء الأندلس. ج 1. ص 82.

(5) الحميدي، أبو عبد الله محمد بن فتوح بن عبد الله. جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس. ص 154.

(6) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. الديوان. ص 92.

وصنف كتابه العقد " وله التأليف المشهور الذي سماه بـــ ' العقد ' وحماه عن عثرات النقد، لأنـــه أبرزه مثقف القناة، مرهف الشّباة، تقصر عنه ثواقب الألباب وتبصر السّحر منه في كلّ بـــاب "[1] وقد نال هذا الكتاب حظا وافرا من الشّهرة و" يعتبر الأوّل من نوعه في الأندلس من حيث الإفاضة والشّمول والتنوّع وكثرة التمثل عن أدب قومه المشارقة "[2] فهو "كتاب ثقافة عربية عامة، تجمع بين التاريخ والأخبار والمختارات الشّعرية والنثرية، ويتعرّض للبلاغة والنقـــد والعـــروض والموســـيقى والأخلاق والعادات "[3] ويعدّ من أمّهات كتب الأدب، جامع لشتيت الفوائد ومنشـــور المســـائل مستوعبا خلاصة ما دُوّن من كتب الأصمعي وأبي عبيدة والجاحظ وابن قتيبة وغيرهـــم، و لم يكـــن مقتصرا على المأثور عن العرب بل وشاه بما ترجم عن اليونان والفرس والهنود من ضروب الحكمـــة والموعظة والملح[4] "وهو من الكتب الممتعة حوى كلّ شيء"[5] ويقول الحميدي: "وله الكتاب الكبير المسمى كتاب 'العقد' في الأخبار، وهو مقسّم على معان، وقد سمى كلّ قسم منها باسم من أسمـــاء نظم العقد كالواسطة ونحوها"[6] و لم يصلنا من تأليفه النثري سوى كتاب العقد، وإن كان أحدهم يذكر له مؤلفا آخر اسمه "اللباب في معرفة العلم والآداب" [7] والمرجح أنّ هذا الكتـــاب لـــيس إلا الفصل المعنون في العقد بـــ" الياقوتة في العلم والأدب"[8].

يعدّ كتاب العقد انتقاء مغربيا من كلام مشارقة، فجاء زبدة من أدب العرب في زهو اللغـــة في الجاهلية والإسلام، بل معلمة من كلام أهل القرون الثلاثة الأولى منقحة ومصحّحة "[9] " ولقـــد كان الأندلسي العالم على وعي بأنّ بلاده في حاجة إلى علم المشرق حيث لم يكن العلم وافرا ناضجا متألقا إلا في المشرق، والأندلسيون محتاجون إلى هذا العلم في زمن ابن عبد ربّه وبعـــد زمنـــه "[10] والظاهر أنه دافع علمي أدبي، إذ يذكر صاحبه أنه رأى بعض أهل العلم ممن بحثوا في مثل هذه المسائل

(1) ابن خاقان، أبو نصر الفتح بن محمد بن عبيد الله. مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس. ص 270.
(2) الشكعة، مصطفى. مناهج التأليف عند العلماء العرب. ص 302.
(3) هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص 256.
(4) ينظر: الزيات، أحمد حسن. تاريخ الأدب العربي. ص 323.
(5) ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان. ص 110.
(6) جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس. ص 151.
(7) ينظر: حاجي خليفة، مصطفى بن عبد الله. كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون. مج 2. د ط. لبنان: دار إحياء التراث العربي. د ت. ص 1543.
(8) ينظر: الورقي، السعيد. في مصادر التراث العربي.د ط. مصر:دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع.2000 م. ص 57.
(9) ينظر: كرد علي، محمد. " كنوز الأجداد ". دمشق: مجلة المجمع العلمي العربي: مج 25. 1950 م. ص 343.
(10) الشكعة، مصطفى. مناهج التأليف عند العلماء العرب – قسم الأدب. ص 315.

التي تعرّض لها في عقده فأكثروا وأطالوا كما رأى أنّ البعض الآخر قد أساء الاختيار والجمع والتبويب فجعل كتابه كافيا جامعا مرتبا إذ يقول: " وقد نظرت في بعض الكتب الموضوعة فوجدتها غير متفرقة في فنون الأخبار، ولا جامعة لجمل الآثار، فجعلت هذا الكتاب كافيا جامعا لأكثر المعاني التي تجري على أفواه العامة والخاصة، وتدور على ألسنة الملوك والسوقة "[1].

هكذا يتضح سبب إيراده لهذا الكتاب على النحو المشرقي رغبة منه في "أن ينقل إلى مواطنيه ثقافة عامة عن المشرق تغنيهم عن الرجوع إلى كثير من الكتب وعديد من المراجع، كما أنّ المؤلف أراد أيضا أن يبيّن تفوّق الأندلسيين حتى في الثقافة المشرقية نفسها"[2] ويبدو أنّ الأندلس قد عرفت مذهبين في التأليف، أحدهما يُعنى بالأندلس ورجاله فحسب يدرسهم ويسجّل أخبارهم وآثارهم وآخر يُعنى بأدب المشرق في المكان الأول تدْرسه وتدرّسه وتذيعه بين مواطنيها، وكان الأمراء منافسة لبغداد وزهوا وحبّا للثقافة نفسها يفسحون من بلاطهم وأموالهم مكانا لعلماء المشرق الوافدين فينهضون بالتدوين والتدريس "وهما طريقتان تكمل إحداهما الأخرى،فالسّبيل لأية نهضة ثقافية، في أيّة أمّة، أن تفتح عقلها وقلبها أمام الثقافة الوافدة، تفيد منها وتتمثلها دون أن تفقد معها شخصيتها، وأن تبدع لنفسها، فلا تعيش عالة على غيرها"[3].

تأنق ابن عبد ربّه في تبويب العقد وتفنن في ترتيبه، فقسّمه إلى خمسة وعشرين كتابا في موضوعات شتى، بدأ كلا منها بمقدّمة بليغة من إنشائه تبيّن الغرض منه، وسمّى كلّ كتاب بجوهر من جواهر العقد " فإذا ما عرضنا لكتاب ابن عبد ربّه وجدناه صورة من صاحبه فالتسمية تسمية ناعمة ' العقد الفريد ' جمعت إلى خيال الشّاعر واقع الأدب وقد قصد المؤلف إلى هذه التسمية قصدا، فهو قد تصوّر كل باب من أبواب الكتاب جوهرة من جواهر العقد في جيد الحسناء، وعقد الحسناء يتكوّن من خمس وعشرين حبّة ثمينة، لكلّ واحدة منها اسم في اللغة والعرف "[4] حيث يقع على كل من جانبي واسطة العقد اثنتا عشرة جوهرة كل منها سمّيت باسم التي تقابلها من الجانب الآخر وجعل تلك الأبواب كحبّات العقد المنظوم في ترتيبه، ففي العقد لؤلؤتان وزبرجدتان وياقوتتان وجمانتان وهلم جرّا، على أنّ أثمن حبّة هي الواسطة.

وعلى هذا النسق نتصوّر العقد بشكل أوضح تكون كل من الحبتين الأوليين في طرفي العقد

(1) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 1. ج 1. ص 16.
(2) هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص ص 257، 258.
(3) مكي، أحمد الطاهر. دراسة في مصادر الأدب. ط 8. القاهرة: دار الفكر العربي. 1999 م. ص 287.
(4) الشكعة، مصطفى. مناهج التأليف عند العلماء العرب – قسم الأدب. ص 303.

لؤلؤة، والحبّتين اللتين تليانهما الفريدة، وهكذا حتى نصل إلى الواسطة، وقد وُفق المؤلف في تقسيمه وتنسيقه "فحبّب إلى عشّاق الأدب تداوله، وراج في الشّرق على مرّ العصور وإن كان أصله من أرضه، تسوّقه مؤلفه من بضائع المشرق وأسواقه، ندر من أجادوا جمع الأدب، والإجادة تتوقف على ذوق عال، ومادة واسعة في الشّعر والخطب، فأبان فيما نقل عن حسن اختياره"[1] إذ يقول صاحب العقد: " وقد ألفت هذا الكتاب وتخيّرت جواهره من متخيّر جواهر الآداب، ومحصول جوامع البيان، فكان جوهر الجواهر ولباب اللباب وإنّ مالي فيه هو تأليف الاختيار، وحسن الاختصار، وفرش لدرر كلّ كتاب، وما سواه فمأخوذ من أفواه العلماء، ومأثور عن الحكماء والأدباء، واختيار الكلام أصعب من تأليفه، وقد قالوا: اختيار الرّجل وافد عقله"[2].

وليس بالاستطاعة تعيين الوقت الذي أضيفت فيه كلمة 'الفريد' للعقد "وربّما أخذت تعرف زمن الأبشيهي المتوفى بعد 850 هـ، وإن لم يكن الأبشيهي أوّل من نعت عقد ابن عبد ربّه بهذا النعت فهو على الأقل أقدم رجل، فيما نعلم ، ذكر هذا النعت للعقد"[3] ويتبين من عناوين الكتب التي يشتمل عليها العقد شيء من الأبحاث التي يدور عليها فهو يبحث في السّلطان والحروب والأجواد والأصفاد والوفود والعلم والأدب والأمثال والمواعظ، كما يبحث في التعازي والمراثي والنسب وفضائل العرب وكلام الأعراب والأجوبة والخطب والتوقيعات وأخبار الكتبة، كما يتناول أخبار زياد والحجّاج والطالبيين والبرامكة وأيّام العرب ووقائعها وفضائل الشّعر وعلم الألحان والنساء والمتنبئين والبخلاء وطبائع الإنسان والطعام والشّراب وغيرها "فهو ينثر فوائد تاريخية ثمينة نقلها عن المتقدمين، كما وأنّ العقد مجموعة أدبية قيّمة ففيه منتخبات من الخطب والرسائل والأمثال والحديث، وفيه أشعار لعدد كبير من الشّعراء، وفيه أخبار عن بعضهم قد لا نجدها في غيره من المصادر"[4] ونقلت عن كتب ضاعت أصولها "فالعقد الفريد خزانة فوائد، وهو من أمّهات كتب الأدب الموثوق بها"[5] وقد كان صاحبه يهدف إلى "وضع دائرة معارف صغيرة، تفي بمطالب الأديب على النحو الذي يطلب في ذلك العصر، من الإلمام بطرف من كلّ علم، فهو يعرض كلّ ضروب المعرفة في عصره، على النحو الذي ازدهرت عليه في المشرق على يد الجاحظ والمبرّد وابن قتيبة وآخرين"[1].

(1) كرد علي، محمد. " كنوز الأجداد ". ص 343.

(2) ابن عبد ربّه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. مج 1. ج 1. ص 15.

(3) جبور، جبرائيل. ابن عبد ربّه وعقده. ص 50.

(4) المرجع نفسه. ص 54.

(5) زيدان، جرجي. تاريخ آداب اللغة العربية. ج 2. د ط. القاهرة: دار الهلال. د ت. ص 177.

(1) مكي، الطاهر أحمد. دراسة في مصادر الأدب. ص 286.

قضى ابن عبد ربّه سنوات طوالا في تأليف العقد وجمعه وتنسيقه وتبويبه " و لم يفته شأن كلّ مؤلف عربي نابهٍ أن يقدّم لقارئه منهاج كتابه، وهو منهج يخضعه صاحبه للمنطق العلمي ويقنع بـــه القارئ ويتلمّس لذلك الأسباب من قول الحكماء والبلغاء ضاربا المثل بأقوال لجعفر البرمكي الأديب الأريب، وكلثوم بن عمرو العتابي الحكيم البليغ "[1] ولصاحب العقد طريقته في العرض فهو دائما لا يأتي بالسّند ولا يدقق فيما يروي من أخبار، وغالبا يتبع ما يورد من نصوص شعرية بشعر له، وكأنه بمنهجه هذا يتوقع إثارة تساؤلات القارئ اللبيب الذي ألف أن تردّ العرب كل حديث إلى مصـــدره وكلّ خبر إلى منبعه عن طريق الإسناد الصّحيح، فيُعِدّ المؤلف إجابة بارعة التعليل على هذا التساؤل المتوقع، وهكذا نلمس في الرّجل منهج العالم وذكاء الأديب[2].

و كثيرا ما كان يسوق الباب ثمّ يتبعه بما هو قريب إليه أو مناسب له متأثرا بمنهج ابن قتيبـــة "وكان مؤلف ابن قتيبة 'عيون الأخبار' من أوضح المصادر المشرقية أثرا في العقد الفريد، وكان رائجا في الغرب الإسلامي، يقبل الناس هناك على دراسته واستيعابه، وتميّز مؤلفه بين معاصـــريه، ومـــن سبقهم، بحسن تبويب كتبه"[3] ويبدو أنّ المصادر المعتمدة في العقد تستند بالأكثر إلى علماء المشرق، فهو ينقل عن المبرّد والأصمعي والشّيباني والمدائني والعتبي وأبي عبيدة وابن المقفع وابن سلام الجمحي وابن الكلبي والجاحظ وابن قتيبة "وكم كان عشق الأندلسيين لهذا الأديب الأخـــير حـــتى رُوي في تاريخ ابن كثير أنّ أهل المغرب كانوا يتهمون من لم يكن في بيته من تأليف ابن قتيبة شيء، ويظهـــر أنّ روايات هؤلاء الرواة وأخبارهم وكتب علوم العرب وآدابها كانت متداولة بين أيـــدي علمـــاء الأندلس وأدبائها"[4]، ولكن العقد فيه إضافات وشمول وأخبار تزيد كثيرا على ما عند ابن قتيبـــة الذي اقتبس منهجه في التأليف دون أن يشير صراحة إلى استنارته بمنهجه في المقدّمة.

والكتاب عظيم القيمة من النواحي التاريخية والأدبية والعلمية " وهو ذخيرة أدبيـــة حافلـــة بالنصوص القيمة شعرا ونثرا في شتى الفنون والأغراض والمواقف، وهو موسوعة ثقافية عربية عامـــة، فيها اللغة وفيها النقد وفيها العروض، بل فيها الموسيقى وهو إلى ذلك مصدر لمعرفة كثير من تاريخ الأندلس وأخبار حكامها وعادات أهلها والكتاب بعد ذلك كله أهم مرجع لفن ابن عبد ربّه، فهـــو

(1) الشكعة، مصطفى. مناهج التأليف عند العلماء العرب – قسم الأدب. ص 303.

(2) المرجع نفسه. ص ص 303، 304.

(3) مكي، الطاهر أحمد. دراسة في مصادر الأدب. ص 286.

(4) جبور، جبرائيل. ابن عبد ربّه وعقده. ص 44.

يشتمل على نماذج كثيرة من شعره ونثره "[1] فعلى المستوى التاريخي يُعدّ العقد واحدا من المصـــادر الهامّة لتأريخ الحياة العربية بجوانبها المختلفة سياسيا واجتماعيا واقتصاديا وثقافيا ويضمّ بين دفتيه مادة وافرة من الأخبار والقصص والوثائق المعينة على تصور حركة تطوّر المجتمع العربي، وتاريخ العـــرب السياسي والاجتماعي والأدبي[2] وإن اعتوره بعض النقص من الناحية التاريخية بسبب غايته الأدبيـــة المسؤولة عنه " ولعل غايته هذه قد دفعت به إلى إهمال الإسناد، وحبّبت له الاختصار والاختيار عند ذكره بعض الأخبار، وهذه الغاية مسؤولة فيما نرى عن كثير من نقط الضعف التـــاريخي في ذكـــر الأخبار التي نراها في العقد "[3]،

أمّا على المستوى النقدي فيسوق ابن عبد ربّه أقوالا توضح في عقده مبادئ الجمال الفني في الأدب وبعض المقاييس الجمالية مميّزا بين الحسن والقبيح ومنصّبا نفسه حكما بين النقاد، موضّحا ما يُعاب من الشّعر وما ليس بعيب ومميزا بين مواطن تقبيح الحسن وتحسين القبيح، مبديا رأيه بعد رواية الأقوال، معتمدا على التعليل والتمييز في سعة معرفة وسلامة ذوق ودقة إدراك، ومن الناحية الأدبية استطاع ابن عبد ربّه في العقد أن يجمع طائفة جليلة من الشّعر تختلف أغراضها وموضوعاتها وهـــو يختار نماذجه بعناية فائقة يُعمل فيها ذوقه الفني كشاعر صاحب إجادة وامتياز متمثلا بشعره أيضا،" بحيث جعل من كتابه بستانا نثر في جنباته أزاهير شعره وأبكارها. بل إنه يخصّ الشّعر بـــأكثر مـــن دراسة في أكثر من باب"[4] مقدما دراسة نقدية فنية عروضية إضافة إلى اعتماده على الشّعر كوسيلة استشهاد وأداة تمثل وغاية إطراف، وقد كان أسلوبه غير مغرق في الأسانيد ولا متكلف في التعليـــل والمناقشة، ولا معتمد للسّجع والزّخرفة بكثرة " وهكذا كان أسلوب ابن عبد ربّـــه أســـلوب أدب وطبعية وسلاسة، وكان كتابه كنزا نفيسا في المكتبة العربية "[5].

و قد ذكر بعض المؤرخين أنّ الصّاحب بن عبّاد سمع عن العقد الفريد وما زال يسعى في طلبه حتى حصل على نسخة منه، وما إن اطلع عليها حتى قال: "هذه بضاعتنا رُدّت إلينا، ظننت أنّ هذا الكتاب يشتمل على شيء من أخبار بلادهم، وإنما هو مشتمل على أخبار بلادنا، لا حاجة لنا فيه "

(1) هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ص 258.

(2) ينظر: مكي، الطاهر أحمد. دراسة في مصادر الأدب. ص 288.

(3) جبور، جبرائيل. ابن عبد ربّه وعقده. ص 81.

(4) الشكعة، مصطفى. مناهج التأليف عند العلماء العرب – قسم الأدب. ص 308.

(5) الفاخوري، حنا. الجامع في تاريخ الأدب العربي – الأدب القديم. ط 1. بيروت: دار الجيل. 1986 م. ص 909.

وردّه[1]، ولكن كتاب العقد لم يكن تابعا للأدب المشرقي بصورة مطلقة وفي كلّ موضوعاته – على الأغلب – بل نجد كثيرا من المادة الأندلسية، وقد تفوّقت مادة الشّعر من حيث كمّها على الشّـــعر المشرقي " على أنّ الصّاحب بن عبّاد قد بالغ في رفضه للكتاب، لأنّ الكتاب يحتوي على شعر ابـــن عبد ربّه نفسه، وهو قدر ليس باليسير، يمثل – على نحو ما – ذوق المغرب الإسلامي "[2] .

ولقد كان الصّاحب بن عبّاد معروفا بالغلوّ في أحكامه بل في أسجاعه، إذ اشتهر بـــالحرص على السّجع في القول والكتابة وبالغ كذلك في الإقلال من شأن كتاب العقد الفريد وليس العلـــم بضاعة تمتلك أو سلعة تباع وتشرى، وإنما العلم ملك للجميع، وكان صاحب العقد واع بأنّ بلاده في حاجة إلى علم المشرق إذ لم يكن وافرا ومتألقا إلا في المشرق "هذا فضلا عن أنّ العقـــد حـــوى الكثير من فيض خواطر ابن عبد ربّه وذوب نفسه ورهافة حسّه أعني بذلك شعره العذب الرّقيـــق الجميل، وهو من خلال العقد – أي الشّعر – هديّة الأندلس إلى المشرق فيما لو قبلنا من الصّاحب قولته: هذه بضاعتنا ردّت إلينا، ولكننا لسنا بفاعلين"[3] ومعظم المؤرخين والأدباء يثنون على العقد وصاحبه خير ثناء.

و قد اختصر العقد اثنان أولهما أبو إسحاق إبراهيم بن عبد الرحمن الوادي آشـــي القيســـي (ت 570 هـــ)، وهو أندلسي من مقاطعة غرناطة، وثانيهما جمال الدين أبو الفضل محمـــد بـــن مكرم الأنصاري الخزرجي، وهو ابن منظور الشّهير مؤلف معجم لسان العرب (ت 711هـــــ) ولا يُعلم أثر لهذين الكتابين، كما اختصر العقد رجل اسمه رضي الدين صالح بن الصديق التمـــاري الخزرجي واسم الكتاب 'جواهر العقد الفريد'[4] وذكر بروكلمان عددا من المخطوطـــات لكتـــاب العقد توجد في أنحاء متفرقة من العالم، في مكتبة الجمعية الشّرقية الألمانية بـــبرلين وفيينـــا وميـــونخ وباريس والمتحف البريطاني وبودليانا والمكتبة الإيطالية في ميلانو وليبرج وإســـكوريال وغيرهـــا[5] "وتوجد له مخطوطة في دار الكتب المصرية وفي الرّباط لم يُشر إليها المستشرق الألماني "[6]، "وقد تمّ

(1) الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك. الوافي بالوفيات. ج 8. ط 1. تحقيق: الأرناؤوط، أحمد وتركي، مصطفى. لبنان: دار إحياء التراث العربي. 2000 م. ص 8.

(2) إسماعيل، عز الدين. المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي. ط 1. القاهرة: مكتبة غريب. 1983 م. ص 183.

(3) الشكعة، مصطفى. مناهج التأليف عند العلماء العرب – قسم الأدب. ص 315.

(4) ينظر: جبور، جبرائيل. ابن عبد ربّه وعقده. ص ص 148، 149.

(5) ينظر: بروكلمان، كارل. تاريخ الأدب العربي. ج3. ترجمة: النجار، عبد الحليم. ط 5. القاهرة: دار المعارف. د ت. ص ص 140، 141.

(6) العباس، عمر السيد الطيب. شعر أحمد بن عبد ربه الأندلسي. ص 172.

حديثا اكتشاف عدد من مخطوطات العقد في مكتبة المغرب لم تكن معروفة من قبل، الأمر الذي يجعل من المفيد إعادة تحقيق الكتاب في ضوء ما تتضمّنه هذه المخطوطات من جديد"[1].

و طبع العقد الفريد عدّة طبعات مليئة بالعيوب، إلى أن قامت لجنة التأليف والترجمة والنشر بطبعه طبعة علمية منقحة سنة 1948 م، بتحقيق أحمد أمين وأحمد الـــزين وإبـــراهيم الأبيـــاري وتوالت طبعاته " ولكنها لا تزال تحتفظ بالزيادات التي دُسّت بعد موت ابن عبد ربّـــه مشـــيرة إلى بعضها ومهملة الإشارة في البعض الآخر"[2] وحققه محمد سعيد العريان في طبعته الأولى سنة 2008 م وهي المعتمدة في هذه الدراسة بأربعة مجلدات يتضمّن كلّ مجلد جزءين من الكتاب، علمـــا بأنـــه حققه وطبعه من قبل سنة 1953 م بتسعة مجلدات، وحققه محمد عبد القـــاهر شـــاهين بتســـعة مجلدات، وحققه مفيد محمد قميحة سنة 1983 م في طبعته الأولى بتسعة مجلدات أيضا، وإذا كانت المؤلفات العربية ذات الطابع الأدبي الموسوعي منهلا مهمّا من مناهل المعرفة على أنواعها، فإنّ تحقيقها وشرحها بما يسهل قراءتها ويجعلها في متناول القرّاء على اختلاف ميولهم وأهوائهم، يُعدّ عملا مهمّا كثير الفائدة، يقدّم للأجيال صفحات غنيّة من تراثهم تجعلهم على علاقة بتاريخهم من جهة وتزوّدهم بشتى أنواع المعارف من جهة ثانية، ويبقى العقد الفريد ثمينا في جيد ' العربية ' حسنا وأدبا ونفاســـة وقيمة وتراثا.

(1) الورقي، السعيد. في مصادر التراث العربي. ص 58.

(2) جبور، جبرائيل. ابن عبد ربّه وعقده. ص 149.

ملخص:

الحمد لله الذي لولاه ما جرى قلم، ولا تكلم لسان، والصلاة والسلام على سيدنا محمد ﷺ أفصح الناس لسانا.

وأوضحهم بيانا، أما بعد:

لقد أحرز التقدم الحضاري في المشرق العربي أثرا كبيرا على الثقافة العامة في بلاد الأندلس، فتبين أثر الشخصية المشرقية وظهرت ملامحها في المجتمع الأندلسي بشكل كبير، بعد أن نالت إعجاب الأندلسيين الذين وجدوا فيها مثلا أعلى ونموذجا رفيعا تفرعوا عنه، وتجلى ذلك في العديد من صور المعارضات في الحياة الثقافية والأدبية وعلى سبيل المثال المعارضات الشعرية، عندما عارض الشاعر الأندلسي الفحول من شعراء المشرق، ولذا يقف هذا البحث الموسوم بـــ: شعرية المعارضة عند ابن عبد ربّه في العقد الفريد أمام المعارضات الشعرية في هذه المدونة لبيان سمات شعريتها مما يدل على أنّ هذا الفن ظهر في وقت مبكر في الأندلس إذ عارض ابن عبد ربّه الأندلسي فحول شعراء العصر الجاهلي والأموي والعباسي وعلى رأسهم حبيب بن أوس المشهور بأبي تمام بعد أن تأثر به تأثرا كبيرا حسب ما توصلت إليه هذه الدراسة.

وتهدف هذه الدراسة إلى تقصي ظاهرة المعارضة الشعرية والكشف عن المستوى الجمالي لنصها وسمات شعريته في بنيته اللغوية والصورية والإيقاعية وإبراز ما تميزت به الشخصية الفنية الأندلسية من ملامح إبداعية خاصة بها.

وقد قسّم هذا البحث إلى مدخل وثلاثة فصول سبقتها مقدمة وتلتها خاتمة.

وأما المقدمة فجاءت توصيفا لمجمل القضايا التي خلص إليها البحث، وتضمن المدخل روافد الثقافة الأندلسية، وأما الفصل الأولفمهادنظري للمذكرة وقد تناولت فيه شعرية المعارضة متطرقة إلى المعارضة الشعرية بين المصطلح والمفهوم، وعلاقة المعارضة الأندلسية بالشعرية كما أكدت وجود علاقة بين المعارضة والتناص، وفي الفصل الثاني وردت قراءة وصفية للمعارضات الشعرية لابن عبد ربّه في العقد الفريد تناولت فيع علاقة المعارضة الشعرية الأندلسية بالتراث وانتقلت منه للحديث عن شاعرية ابن عبد ربه وفي آخره قدمت قراءة وصفية للمعارضات الشعرية في العقد الفريد مع ذكر نماذج شعرية منها لشعراء العصر الجاهلي والمخضرمين والعصر العباسي المحدث.

أما الفصل الثالث فعنوانه: شعرية معارضة ابن عبد ربه لأبي تمام في العقد الفريد وقد تناول الشعر الأندلسي والاتجاهات الأدبية مع تحديد الاتجاه الأدبي لابن عبد ربه الذي أنشأ وفقه معارضاته الشعرية في العقد الفريد، كما اختص هذا الفصل بدراسة شعرية معارضة الشاعر الأندلسي ابن عبد ربه لأبي تمام في العقد الفريد وقد اختارت الدراسة عشرة نماذج من معارضات ابن عبد ربه الشعرية لإجراء الموازنة التطبيقية بين النموذجين المتعارضين على المستوى الموضوعاتي والجمالي

ودراستها على مستوى البناء اللغوي والتصويري والإيقاعي ليخلص البحث إلى أهم سمات الشعرية في معارضات ابن عبد ربه وقد أسفر البحث عن نتائج أهمها:

- أنّ شعرية المعاني عند ابن عبد ربّه تعتمد على التوليد و التركيب والإغراب والإبداع خصوصا عند معارضة المعاني الجزئية منها وعلى أساس القلب والعكس والتغيير والإسهاب ابتكر معاني جديدة.
- أنّ معاني و صور المعارضة الشعرية عند ابن عبد ربّه الأندلسي في العقد الفريد وليدة الطبيعة الأندلسية وخصوصيتها المتميزة التي لم تخف شخصيته الأدبية وتمحملامحه.
- كانت المعارضة الشعرية استنادا إلى قدرات الشاعر وفنياته الخاصة أشبه —في نظري— بالقراءة النقدية الجديدة للنموذج الأصلي وفق رؤية أندلسية محضة وكان مآلها مآل ارتقاء وتحرر لا تفوق بالضرورة.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

Abstract

Praise be upon Allah; without Him no pen has written, and no tongue has spoken and peace & blessing be upon our master Muhammad-Allah's peace & blessing be upon him-,the well-articulated tongue of people, and the clearer statement of them, then after that:

The civilized progress has reached in the Arab Orient a big impact on the general culture in the country of Andalusia, where the Orientals personality trail has been risen and the Andalusia's society features has been appeared in a great deal; after it attracted the affection of the Andalusia people, who found in it a high example and a prominent model emerged in various pictures of opponents in the cultural and literature life, for instance the poetic opponents when the Andalusia poet has opposed the stallion poets of the orient poets. That is why this research entitled:« the poetic opposition at Ibn-Abdu-Rabou, in the Unique Contract » stood in front of the poetics oppositions in this poetic blog to illustrate its poetic characteristics; which signifies that this art has been raised early in Andalusia; when Ibn-Abdu-Rabou has opposed the poets of the pre-Islamic era and the Umayyad and the Abbasid brave poets, on their head Habib-Ben Ouss famous by Abi-Tammem, after he has been affected by him greatly as this study has arrived to.

This study aimed to fact the phenomenon of poetic oppositions and the discovering of their aesthetic textual and the features of its poetry in linguistically and figurative and rhythmic structure and the emerging Andalusia artistic personality features and its own creative attributes.

This research is divided into: an entrance and three chapters advanced by an introduction and followed by a conclusion.

The introduction has come to describe the whole cases to which the research has arrived to, and the entrance has included the tributaries of Andalusia culture; while the first chapter in a theoretical introduction of the thesis that deal with the poetry of opposition between terminology and concept and the relation of the Andalusia opposition with poetry and it has proved the existence of a relation between the opposition and the texture; in the second chapter has contained a descriptive reading of the poetic oppositions of Ibn-Abdu-Rabou in the Unique Contract dealing with the relation of the Andalusia poetic opposition with the heritage and has moved to speak about Ibn-Abdu-Rabou poetry, and at last it has presented a descriptive reading of the poetic oppositions in the Unique Contract with the mentioning a poetic models among them that of: the pre-Islamic and Abbasid poets. Whereas; the third chapter is entitled by:

The poetic opposition of Ibn-Abdu-Rabou to Abi-Tammem in the unique contract, which has treated Andalusia poetry and the literary tendencies with the restriction of the literary way of Ibn-Abdu-Rabou through which he has built his poetic opposition in the Unique Contract, and the study has chosen ten models of Ibn-Abdu-Rabou's oppositions to make an applied balance between the two opponent models on the subjective and aesthetic levels and it study on the linguistic and the imaginary and the rhythmic building ;the research has ended to the most important poetic features in the Ibn-Abdu-Rabou's oppositions, and the main results are that:

-"The poetic meaning of Ibn-Abdu-Rabou has lied on obstetrics, installation, strangeness and creativity; especially, when opposing the partial senses, on the bases of the heart, contradiction and change and the verbosity in innovating new meanings.

-“The meaning and the pictures of Ibn-Abdu-Rabou poetic oppositions in the unique contract has been born in the Andalusia nature and its characterized features that has not hidden his literary personality.

-“The poetic opposition based on the poet abilities and his own techniques has been according -to my view- similar to the critical new reading of the original model as a pure Andalusia vision, and it has been doomed evolutionary and has been progressed and free and not necessarily has been prominent.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

Résumé:

Louange à Allah, son Lui rien n'est écrit, rein n'est dit, prier et paix soit sur notre maitre prophète Mohamed-Prier et Paie soit sur lui-le plus claire et articulé des gens, et après :

Le progrès civilisé de l'Orient Arabe à obtenu un grand effet sur la culture général dans le pays d'Andalousie, ou la personnalité orientale est vue dans la société Andalous énormément affectée les andalous qui la considéra comme leur haut exemple et un honorable model ; illustré dans plusieurs images d'oppositions dans la vie culturelle et littéraire comme exemple: les oppositions poétiques, c'est pour ça cette recherche sous le titre :«la poésie de l'opposition chez Ibn-Abed- Rabou dans le Contrat Unique face aux oppositions poétiques pour montrer ces caractéristiques poétiques »ce qui signifie que cet art est apparu plus tôt a l'Andalousie, quand le brave poète andalou de l'orient a pris une opposition

contre les poètes d'âge avant- l'islam, des Umayyade et abbasside à leurs il y'avait Habib Ben-Ousse connut par le nom de Abi-Tammem après a avoir était influencé beaucoup par lui selon à ce que cette est arrivée.

Le but de cette étude est d'investir le phénomène de l'opposition poétique et découvrir le niveau esthétique de son texte et ces caractéristiques poétiques dans ça structure linguistiques, d'imagerie et rythmique et illustrer son personnalité artistique andalou avec ces teints créatives.

Cette recherche est divisée à une entré et trois chapitres précédé par une introduction et suivi par une conclusion.

L'introduction décrit toutes les cases la recherche a inclut, et l'entrée inclut les tributaires de la culture Andalousie, alors le premier chapitre est une introduction théorique de la thèse qui traite l'opposition poétique entre la terminologie et le concept, et la relation de l'opposition andalouse avec la poésie et elle a prouvée l'existence d'une relation entre l'opposition et la textualité. Dans le deuxième chapitre, on a introduit une lecture descriptive pour l'opposition poétiques pour Ibn-Abed- Rabou dans le contrat Unique sur la relation poétique andalouse avec l'héritage et on parlant sur la poésie de Ibn-Abed- Rabou, et a la fin on a introduit une lecture descriptive pour les oppositions poétiques dans le Contrat Unique on mentionnant des modèles poétiques parmi eux les poètes de l'âge avant l'Islam et l'âge des Abbasides.

Le troisième chapitre est sous le titre:« l'opposition poétique de Ibn-Abed- Rabou à Ibn-Tammam dans le Contrat Unique qui a inclut la poésie Andalou et les tendances littéraires avec la rétractation des directions littéraires de Ibn-Abed- Rabou qui a crée l'opposition poétiques dans le Contact Unique, et ce chapitre était caractérisé par l'étude de l'opposition poétique du poète andalou Ibn-Abed- Rabou pour Abi-Tammam dans le Contact Unique et l'étude a choisi dix modèles d'oppositions de Ibn-Abed- Rabou pour faire une balance appliquée entre les deux modèles contradictoires sur le niveaux subjective et esthétique et son étude sur le niveau de la structure linguistique et d'imagerie et rythmique, ou la recherche conclut le plus importante résultats des caractéristiques poétiques dans les oppositions de Ibn-Abed- Rabou comme suite:

-« La signifiance poétique chez Ibn-Abed- Rabou relie sur l'obtentrice et le montage et la créativité, spécialement dans l'opposition partielle des sémantiques et

sur la base des sentiments et la contradiction et le changement et la verbosité pour inventer des sémantiques nouveaux.

-« Les sémantiques et les images de l'opposition poétique chez Ibn-Abed- Rabou Andalou dans le Contrat Unique née de la nature Andalouse et son caractéristiques qui ne cache pas ça personnalité littéraire.

-« L'opposition poétique était appuyée sur les efforts des poètes et ses techniques spéciales similaires

-selon moi- avec la lecture critique nouvelle du modèle original selon une vue purement Andalouse et son sort était progressive et libéré et pas forcement proéminente.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

قائمة المصادر و المراجع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

– القرآن الكريم

–الكتب

01– ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد. المثل السائر في أدب الكاتب و الشّاعر. تحقيق: طبانة، بدوي و الحوفي، أحمد. ج 3. د ط. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع و النشر. د ت.

02– أدونيس، علي أحمد سعيد. الشعرية العربية. ط 1. بيروت: دار الآداب. 1985 م.

03– الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين. الأغاني. مج 18. تحقيق: عباس، إحسان و آخرون. ط 1 . بيروت: دار صادر. 2002 م.

04– أمين، أحمد. ظهر الإسلام. ج 3. ط 1. القاهرة: شركة نوابغ الفكر. 2009 م.

05– بالنثيا، أنخيل جانثالث. تاريخ الفكر الأندلسي. تاريخ الفكر الأندلسي. ترجمة: مؤنس، حسين. د ط. بور سعيد – القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية. 1955 م.

06– البجاري، طركي سلوم يونس. المعارضات في الشعر الأندلسي – دراسة نقدية موازنة. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية. 2008م.

07– ابن بسام الشنتريني، أبو الحسن علي.الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة. مج 1. مج 2. تحقيق: عباس، إحسان. د ط. بيروت: دار الثقافة. 1997 م.

08– ابن بشكوال، أبو القاسم خلف بن عبد الملك بن مسعود. الصلة في تاريخ أئمة الأندلس و علمائهم و محدثيهم و فقهائهم و أدبائهم. تحقيق: الأبياري، إبراهيم. ط 1. القاهرة: دار الكتاب المصري. بيروت: دار الكتاب اللبناني 1989 م.

09– بقشي، عبد القادر. التناص في الخطاب النقدي و البلاغي – دراسة نظرية و تطبيقية. د ط. المغرب: أفريقيا الشرق. 2007 م.

10– البهبيتي، نجيب محمد. أبو تمّام الطائي حياته و حياة شعره. د ط. القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية. 1945 م.

11- بومزبر، الطاهر. أصول الشعرية العربية – نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري – دراسة. د ط. الجزائر: المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية. وحدة الرغاية. 2007 م.

12- بومزبر، الطاهر. التواصل اللساني و الشعرية – مقاربة تحليلية لنظرية جاكبسون. ط 1. الجزائر: منشورات الاختلاف. 2007 م.

13- التطاوي، عبد الله. التراث و المعارضة عند شوقي. د ط. القاهرة: دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع. د ت.

14- التطاوي، عبد الله. تقاطعات الحركة الشّعرية بين الموروث و الفردي ج 1. مدخل إلى فنّ المعارضة. ط 1. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية. نوفمبر 2007 م.

15- التطاوي، عبد الله. تقاطعات الحركة الشّعرية بين الموروث و الفردي. ج 2 تداعيات رحلة المعارضة. ط 1. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية. 2007 م.

16- التطاوي، عبد الله. المعارضات الشعرية – أنماط و تجارب. د ط. القاهرة: دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع. 1998 م.

17- تودوروف، تزفيطان. الشّعرية. ترجمة: المبخوت، شكري و بن سلامة، رجاء. ط 2. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر. 1990 م.

18- الثعالبي، عبد الملك بن محمد بن اسماعيل أبو منصور. المنتحل. تحقيق: أبو علي، أحمد. د ط. الإسكندرية: المطبعة التجارية. 1901 م.

19- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. الحيوان. ج 3. ط 2. تحقيق: هارون، عبد السلام محمد. مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي. 1965 م.

20- جبور،جبرائيل.ابن عبد ربّه و عقده. ط 2. بيروت:منشورات دار الآفاق الجديدة. 1979 م.

21- الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد. دلائل الإعجاز. تحقيق: الداية، محمد رضوان و الداية، فايز. ط 1. دمشق: دار الفكر. 2007 م.

22- الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز. الوساطة بين المتنبي و خصومه. تحقيق: البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم علي محمد. ط 1. صيدا، بيروت: المكتبة العصرية. 2006 م.

23- ابن جعفر، أبو الفرج قدامة. نقد الشعر.د ط. تحقيق: خفاجي، محمد عبد المنعم. بيروت: دار الكتب العلمية. د ت.

24- الجمحي، محمد بن سلام. طبقات فحول الشعراء. تحقيق: شاكر، محمد محمود. د ط. مصر: مطبعة المدني. د ت. ج 1.

25- الجمل، إيمان السيد. المعارضات في الشّعر الأندلسي. ط 1. عمان: جدارا الكتاب العالمي. الأردن: عالم الكتب الحديث. 2006 م.

26- الحملاوي، أحمد بن محمد بن أحمد. شذى العرف في فنّ الصرف. ط 12. المملكة العربية السعودية: دار الكيان. 1957 م.

27- الحميدي، أبو عبد الله بن فتوح بن عبد الله. جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس. تحقيق: بشار عواد معروف و محمد بشار عواد. ط 1. تونس: دار الغرب الإسلامي. 2008 م.

28- ابن خاقان، أبو نصر الفتح بن محمد بن عبيد الله. مطمح الأنفس و مسرح التأنس في ملح أهل الأندلس. تحقيق: شوابكة، محمد علي. ط 1. بيروت: مؤسسة الرسالة. 1983 م.

29- ابن خلدون، ولي الدين عبد الرحمن بن محمد. المقدمة. تحقيق: الدرويش، عبد الله محمد. ط 1. ج 2. دمشق: دار يعرب. 2004 م.

30- ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر. وفيات الأعيان و أنباء أبناء الزمان.تحقيق: عباس،إحسان.د ط. مج 1. بيروت: دار صادر. د ت.

31- بن خليفة، مشري. الشّعرية العربية مرجعياتها و إبدالاتها النّصية (دراسة). طبعة الجزائر عاصمة الثّقافة. 2007 م.

32- الداية، محمد رضوان. في الأدب الأندلسي. ط 1. دمشق: دار الفكر.سبتمبر 2000م.

33- ابن دحية، أبو الخطاب عمر بن حسن.المطرب من أشعار أهل المغرب. تحقيق: الأبياري، إبراهيم و آخرون. د ط. بيروت: دار العلم للجميع للطباعة و النشر و التوزيع. 1955 م.

34- درويش، العربي حسن. الشعراء المحدثون في العصر العباسي. د ط. مصر: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1989 م.

35- أبو ديب، كمال.في الشعرية.ط 1. لبنان:مؤسسة الأبحاث العربية ش. م . م. 1987 م.

36- الذهبي، شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان. سير أعلام النبلاء. ج 14، ج 16. ط 11. تحقيق: البوشي، أكرم. لبنان: مؤسسة الرسالة. 1996 م.

- ج 15. تحقيق: الزيبق، إبراهيم. الأرنؤوط،شعيب. لبنان: مؤسسة الرسالة.ط 11. 1996م.

- ج 19. تحقيق: الأرناؤوط، شعيب. لبنان: مؤسسة الرسالة. ط 11. 1996 م.

- ج 23. تحقيق: معروف، بشار عواد. السرحان، محيي هلال. مؤسسة الرسالة. ط 11. 1996 م.

37- راغب، نبيل. موسوعة النظريات الأدبية. ط 1. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان. 2003 م.

38- ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني الأزدي. العمدة في محاسن الشعر و آدابه و نقده. ج 1، ج 2. تحقيق: عبد الحميد، محمد محي الدين. ط 5. بيروت: دار الجيل. 1981 م.

39- الركابي، جودت. في الأدب الأندلسي. ط 7. القاهرة: دار المعارف. 2008 م.

40- الزبيدي، أبو بكر محمد بن الحسن. طبقات النحويين و اللغويين. تحقيق: أبو الفضل، إبراهيم محمد.ط 2. القاهرة: دار المعارف. د ت.

41- الزبيدي، مرشد. اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب. د ط. 1999 م.

42- الزركلي، خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس. الأعلام. ط 15. ج 2. إشراف: زهير فتح الله. بيروت: دار العلم للملايين. 2002 م.

43- الزيات، أحمد حسن.تاريخ الأدب العربي.ط 2.القاهرة: دار نهضة مصر للنشر و الطبع.د ت.

44- السعدني، مصطفى. التناص الشعري – قراءة أخرى لقضية السرقات. د ط. مصر: مركز الدلتا للطباعة و منشأة المعارف بالإسكندرية. 1991 م.

45- علوش، سعيد. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. ط 1. بيروت، الدار البيضاء: دار الكتاب اللبناني. 1985 م.

46- ابن سعيد، نور الدين أبو الحسن علي بن موسى العنسي.المغرب في حلى المغرب. ج 1. تحقيق: ضيف، شوقي.ط 3. القاهرة: دار المعارف. د ت.

47- بن سلامة، الربعي. الأدب المغربي و الأندلسي بين التأسيس و التأصيل و التجديد. ط 1. الجزائر: دار بهاء الدين. الأردن: عالم الكتب الحديث. 2009 / 2010 م.

48- السيوفي، مصطفى. تاريخ الأدب الأندلسي. ط 1. القاهرة: الدار الدولية للاستثمارات الثقافية. 2008 م.

49- الشافعي، أبو القاسم علي بن الحسن بن هبة الله بن عبد الله. تاريخ مدينة دمشق.د ط . ج 27. تحقيق: العمروي، عمر بن غرامة. لبنان: دار الفكر. 1995 م.

50- الشايب، أحمد. تاريخ النقائض في الشعر العربي. ط 2. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية. 1954 م.

51- الشايب، أحمد. أصول النقد الأدبي. ط 10. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.1994م.

52- بن شريفة، محمد. أبو تمام و أبو الطيب في أدب المغاربة. ط 1. بيروت: دار الغرب الإسلامي. 1986م.

53- شعلال، رشيد. البنية الإيقاعية في شعر أبي تمّام. د ط.الأردن:عالم الكتب الحديث. 2011م.

54- الشكعة، مصطفى. مناهج التأليف عند العلماء العرب- قسم الأدب. ط 6. بيروت: دار العلم للملايين. 1991 م.

55- الشناوي، علي الغريب محمد. المعارضات في الشعر الأندلسي القصيدة العباسية نموذجا. ط 1. مصر: مكتبة الآداب. 2003 م.

55- ابن شهيد، أبو عامر أحمد بن عبد الملك. رسالة التوابع و الزوابع. تحقيق: البستاني، بطرس. ط 1. بيروت: دار صادر. 1967 م.

56- بن الشّيخ، جمال الدين. الشّعرية العربية. ترجمة: مبارك حنون و آخرون. ط 1. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر. 1996 م.

57- ضيف، أحمد. بلاغة العرب في الأندلس. ط1. تونس: دار المعارف للطباعة و النشر. 1998 م.

58- ضيف، شوقي.الفن و مذاهبه في الشعر العربي. ط 11. القاهرة: دار المعارف. د ت.

59- طاليس، أرسطو: فنّ الشّعر. د ط. تحقيق: بدوي، عبد الرحمن. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية. 1953 م.

60- طبانة، بدوي. السرقات الأدبية – دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية و تقليدها. ط 3. بيروت: دار الثقافة. 1974م.

61- عباس، إحسان. تاريخ الأدب الأندلسي – عصر الطوائف و المرابطين. د ط. عمان: دار الشروق. 1997 م.

62- عباس، إحسان. تاريخ الأدب العربي عصر سيادة قرطبة. ط2. بيروت: دار الثقافة. 1969م.

63- ابن عبد ربه، شهاب الدين أحمد بن محمد. العقد الفريد. تحقيق: العريان، محمد سعيد. مج 1، 2، 3، 4. ط1. بيروت: دار الطباعة للنشر و التوزيع.2008 م.

64- عبد الرحيم، مصطفى عليان. تيارات النقد الأدبي في الأندلس في القرن الخامس الهجري. ط 1. بيروت: مؤسسة الرسالة. 1984 م.

65- عتيق، عبد العزيز. الأدب العربي في الأندلس. ط 2. بيروت: دار النهضة العربية للطباعة و النشر. 1976 م.

66- عزّام، محمد. النص الغائب – تجليات التناص في الشعر العربي – دراسة. د ط. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.2001م.

67- عصفور، جابر. مفهوم الشعر – دراسة في التراث النقدي. ط 5. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1995 م.

68- عصفور، جابر. نظريات معاصرة. د ط. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1998 م.

69- العلوي، أبو الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا.عيار الشعر. تحقيق: المانع، عبد العزيز بن ناصر. د ط. الرياض: دار العلوم للطباعة و النشر. 1985 م.

70- عناني، محمد زكريا. تاريخ الأدب الأندلسي. د ط. مصر: دار المعرفة الجامعية. 1999 م.

71- عيد، يوسف محمد. الحواسية في الأشعار الأندلسية. د ط. لبنان: المؤسسة الحديثة للكتاب. 2002 م.

72- الغذامي، عبد الله محمد. ثقافة الأسئلة- مقالات في النقد و النظرية. ط 2. الكويت: دار سعاد الصباح. 1993 م.

73- الغذامي، عبد الله محمد. الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية – قراءة نقدية لنموذج معاصر. ط 4. مصر: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1998 م.

74- غومس، إميليو غرسية. الشعر الأندلسي بحث في تطوره و خصائصه. ترجمة: حسين مؤنس. ط 1. القاهرة: مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر و مكتبة النهضة المصرية. 1952 م.

75- الفارابي، أبو نصر. الحروف. ط 2. تحقيق: مهدي، محسن. بيروت: دار المشرق. 1990 م.

76- ابن الفرضي، أبو الوليد عبد الله بن محمد بن يوسف. تاريخ علماء الأندلس. ط 1. تحقيق: معروف، بشار عواد. ج 1. تونس: دار الغرب الإسلامي. 2008 م.

77- فروخ، عمر. أبو تمام شاعر الخليفة محمد المعتصم بالله – دراسة تحليلية. د ط. بيروت: المكتب التجاري للطباعة و التوزيع. 1964 م

78- فروخ، عمر. تاريخ الأدب العربي – الأدب في المغرب و الأندلس. ج 4. ط 2. بيروت: دار العلم للملايين. 1984 م.

79- ابن قتيبة الدينوري، أبو محمد عبد الله بن عبد المجيد بن مسلم. الشعر و الشعراء. ج 1. د ط. تحقيق: شاكر، أحمد محمد. القاهرة: دار المعارف. 1982 م.

80- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم. عيون الأخبار. تحقيق: أبو شعر، منذر محمد سعيد. ط 1. ج 3. بيروت: المكتب الإسلامي. 2008 م.

81- القرطاجني، حازم. منهاج البلغاء و سراج الأدباء. ط 3. تحقيق: ابن الخوجة، محمد الحبيب. بيروت: دار الغرب الإسلامي. 1986 م.

82- كبابة، وحيد صبحي. الخصومة بين الطائيّين و عمود الشّعر العربي – دراسة. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب. 1997 م.

83- ابن الكتاني الطبيب، أبو عبد الله محمد. كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس. تحقيق: عباس، إحسان. د ط. بيروت: دار الثقافة. 1966 م.

84- كريستيفا، جوليا. علم النص. ترجمة: الزاهي، فريد. مراجعة: ناظم، عبد الجليل. ط 1. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر. المغرب. 1991 م.

85- كوين، جون. النظرية الشعرية. بناء لغة الشعر– اللغة العليا. ج 1. ج 2.ترجمة: درويش، أحمد. ط 4. القاهرة: دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع. 2000 م.

86- كيليطو، عبد الفتاح. الكتابة و التناسخ – مفهوم المؤلف في الثقافة العربية. ط 1. بيروت: دار التنوير للطباعة و النشر. المغرب: المركز الثقافي العربي. 1985 م.

87- اللبدي، أيمن. الشّعرية و الشّاعرية. ط 1. الأردن، فلسطين: دار الشروق للنشر و التوزيع. 2006م.

88- المحارب، عبد الله بن حمد. أبو تمّام بين ناقديه قديما و حديثا. ط 1. القاهرة: مكتبة الخانجي. 1992 م.

89- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن. شرح ديوان الحماسة. ط1. تحقيق: الشيخ، غريد و شمس الدين، إبراهيم. ج 1و2. بيروت: دار الكتب العلمية. 2003 م.

90- مطلوب، أحمد. معجم النقد العربي القديم. ج 2. ط 1. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. 1989 م.

91- ابن المعتز، عبد الله بن المتوكل بن المعتصم. طبقات الشعراء. تحقيق: فراج، عبد الستار أحمد. ط 3. مصر: دار المعارف. 1976 م.

92- مفتاح، محمد. تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص.ط 2. الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي. 1986 م.

93- المقدسي، أنيس. أمراء الشّعر العربي في العصر العباسي. ط 17. بيروت: دار العلم للملايين. 1989 م.

94- المقري التلمساني، أحمد بن محمد. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. ج 1. ج3. ج 4. تحقيق: عباس، إحسان. بيروت: دار صادر. 1988 م.

95- مكي، الطاهر أحمد. دراسة في مصادر الأدب. ط 8. القاهرة: دار الفكر العربي. 1999 م.

96- الموسى، خليل. قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر – دراسة. دمشق: اتحاد الكتاب العرب. د ط. 2000 م.

97- ناظم، حسن. مفاهيم الشّعرية – دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم. ط 1. بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. 1994 م.

98- النمري، أبو عمر يوسف بن عبد الله بن محمد بن عبد البر.بهجة المجالس و أنس المجالس و شحذ الذاهن و الهاجس.ط 2. مج 1. تحقيق: الخولي، محمد مرسي. بيروت: دار الكتب العلمية. 1982 م.

99- هدارة، محمد مصطفى.مشكلة السرقات في النقد العربي – دراسة تحليلية مقارنة. د ط. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية. 1958 م.

100- هلال، محمد غنيمي. قضايا معاصرة في الأدب و النقد. ط 1. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع و النشر. د ت.

101- هيكل، أحمد. الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة. ط 12. القاهرة: دار المعارف. 1985م.

102- والي، فاضل فتحي محمد. الفتن و النكبات الخاصة وأثرها في الشّعر الأندلسي. ط 1. المملكة العربية السعودية: دار الأندلس للنشر و التوزيع. 1996 م.

103- وغليسي، يوسف. الشّعريات و السّرديات – قراءة اصطلاحية في الحدود و المفاهيم.د ط. قسنطينة:منشورات مخبر السّرد العربي.جامعة منتوري. 2007 م.

104- الياسين، إبراهيم منصور محمد. استيحاء التراث في المجتمع الأندلسي عصر الطوائف و المرابطين. ط 1.إربد: عالم الكتب الحديث. 2006 م.

105- اليافي، نعيم. أطياف الوجه الواحد- دراسات نقدية في النظرية و التطبيق. ط 1. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب. 1997 م.

106- ياكبسون، رومان. قضايا الشعرية. ترجمة: الولي، محمد. حنون، مبارك. ط 1. المغرب:دار توبقال للنشر. 1988 م.

المجلات و الدوريات

01- الإبراهيم، نوال. " طبيعة الشعر عند حازم القرطاجني ". مجلة فصول. مج 6. العدد 1. أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر. ج 1. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1985 م.

02- بوحوش، رابح. " الشّعريات و المناهج اللسانية في تحليل الخطاب ". مجلة الموقف الأدبي. العدد 414. دمشق. تشرين الأول. 2005 م.

03- البجاري، يونس طركي سلوم. " معارضات الشعراء الأندلسيين فيما بينهم في كتاب زاد المسافر و غرة محيا الأدب السافر لأبي بحر صفوان التجيبي المرسي - دراسة موازنة ". مج 14. العدد 7. جامعة الموصل: مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية. آب 2007 م.

04- بنيس، محمد. " النص الغائب في شعر أحمد شوقي - القراءة و الوعي ". مجلة فصول. الهيئة العامة المصرية للكتاب. العدد 1. 1982 م.

05- جمال الدين، محسن. معالم شخصية المتنبي في الأندلس. مج 6. مجلة المورد العراقية. بغداد. العدد الثالث. 1977 م.

06- حافظ، صبري. " التناص و إشاريات العمل الأدبي ". مجلة عيون المقالات. العدد 2. الدار البيضاء: دار قرطبة. 1986 م.

07- الخطيب، صفوت عبد الله. "الخيال.. مصطلحا نقديا بين حازم القرطاجني و الفلاسفة". مجلة فصول. مج 7. العددان 3 و 4 أبريل-سبتمبر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1987م.

08- الركابي، فليح كريم. " الشعرية في القصيدة العربية المعاصرة ".مجلة كلية الآداب. جامعة بغداد. قسم اللغة العربية. العدد 68. 2005 م.

09- سعدون، محمد. " تأثر الشعرية العربية بالمناهج الغربية الحداثية ". ورقلة: جامعة قاصدي

مرباح. الملتقى الدولي الأول في المصطلح النقدي. مارس 2011 م.

10- السوداني، مزهر. " الحرب و القتال في شعر أبي تمّام ". لبنان: مجلة الذخائر. العدد 3. صيف 2000 م.

11- شعلال، رشيد. " ظاهرة الترديد في شعر أبي تمّام – دراسة إيقاعية جمالية ". دمشق: مجلة التراث العربي. العدد 90. يونيو 2003 م. السنة الثالثة و العشرون.

12- شهابي، إبراهيم يحي. " ابن عبد ربّه و شعره الغزلي ". مجلة الموقف الأدبي. العدد 473. سورية: اتحاد الكتاب العرب. سبتمبر. 2010 م.

13- صبحي، محي الدين. " نظرية العرب في الشّعريات ". دمشق: مجلة التراث العربي. العدد 4. آذار- مارس 1981 م.

14- الطرابلسي، محمد الهادي. خصائص الأسلوب في الشوقيات. مج 20. السلسلة السادسة. تونس: كلية الآداب و العلوم الإنسانية. المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية. 1981 م.

15- الطرابلسي، محمد الهادي " شعر على شعر – معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة ". مجلة فصول. مج 3. العدد الأول. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1982 م.

16- العتوم، مها. " مصادر التناص و أشكاله في شعر ناصر شبانة ". مجلة اتحاد الجامعات العربية. الأردن: الجمعية العلمية لكليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية. مج 3. العدد 1. 2011 م.

17- عمايرة، حنان اسماعيل. " معاني الزيادة في الفعل الثلاثي في اللغة العربية ". الأردن: مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية. مج 20. العدد 2. 2012م.

18- غيظان، جمال علي محمود. "من معارضات الشّعراء الأندلسيين للشّعر الجاهلي". الأردن: مجلة دراسات العلوم الإنسانية و الاجتماعية. مج 38. العدد 1. 2011 م.

19- بن مبروك، خولة." الشّعرية بين تعدّد المصطلح و اضطراب المفهوم ". مجلة المخبر. العدد9. جامعة بسكرة.2013 م.

20- محمد، أحمد علي. "مفهوم النظم العربي و الشعرية". دمشق: مجلة التراث العربي. العدد 105. كانون الثاني. 2007 م.

21- المسعودي، كريم مهدي. "ليل الصبّ بين الحصري القيرواني و أحمد شوقي". العراق:مجلة القادسية في الآداب و العلوم التربوية. مج 8. العدد 3. 2009 م.

22- مطلوب، أحمد. " الشّعرية ". بغداد: مجلة المجمع العلمي العراقي. الجزءان الثالث و الرابع. مج 40. 1989 م.

23- المغربي، حافظ محمد جمال الدين. " التناص المصطلح و القيمة ". مجلة علامات. مج 13. ج 51. مارس 2004 م.

24- الموسى، خليل. " التناص و الأجناسية في النص الشعري ". مجلة الموقف الأدبي. دمشق. العدد 305. أيلول. 1996 م.

25- مولي، فريدة. " شعرية الخطاب الأدبي ". مجلة الموقف الأدبي. العدد 414. دمشق. تشرين الأول. 2005 م.

26- المومني، قاسم. "الشعرية في الشعر- دراسة معاصرة في مادة نقدية قديمة". مجلة فصول.مج 7.العددان 3 و 4. أبريل، سبتمبر.الهيئة المصرية العامة للكتاب.1987م.

27- نجم، حسان الحسن صالح. " إيقاع المهن في شعر أبي تمّام ". مجلة جامعة تشرين للدراسات و البحوث العلمية. سلسلة الآداب و العلوم الإنسانية. سورية. مج 29. العدد 1. 2007 م.

28- وغليسي، يوسف. " تحوّلات " الشّعرية " في الثقافة النقدية العربية الجديدة ". عالم الفكر. العدد 3. المجلد 37. الكويت: يناير - مارس 2009 م.

ويبوغرافيا

1- فرغلي، محمود علي موسى. " نص المعارضة و إعادة إنتاج المعنى – دراسة في معارضات الإحيائيين ". موقع شبكة الألوكة.

http://www.alukah.net/publications_competitions/0/40373/

2- الحراق، محمد شداد. " التناص أو العولمة النصية ". موقع ديوان العرب.

http://www.diwanalarab.com/spip.php?article30247

3- الحراق، محمد شدّاد. " تناسل المعارضات في الشعر الناصري ".

http://www.diwanalarab.com/spip.php?article30213

4- حسن البنا، عز الدين.مفهوم الوعي النّصي في النقد الأدبي – دراسات و مراجعات نقدية. نسخة إلكترونية. جويلية 2011.ص 85.

http://lisaanularab.blogspot.com/2011/07/blogpost_2669.html

5- أبو حميدة، محمد صلاح زكي. دراسات في النقد الأدبي الحديث "قضايا الشعرية عند حازم القرطاجني". غزة: جامعة الأزهر.2006 م. ص 10.

www.mohamedrabeea.com/books/book1_6547.doc

6- المغراوي، محمد " نظرات في تاريخ المرأة الأندلسية ". مجلة الأندلس الرقمية. إشراف: أكمير، عبد الواحد. العدد 5. المغرب. 2013 م.

http//www.andalusite.ma/index.php?option=com_content&view=article&id=494&Itemid=26

7- الموسى، خليل. " من مصطلحات النقد الأدبي المعارضة ". دمشق: جريدة الأسبوع الأدبي. العدد 776. بتاريخ 29 / 09 / 2001 م.

http://www.awu.sy/archive/alesbouh/777/isb777-003.htm

الرسائل الجامعية

1- الأسمري، علي بن محمد بن علي آل محمد. " صدى القصيدة العباسية عند شعراء الحروب الصليبية بين عامي: 534 - 692 . رسالة ماجستير: كلية اللغة العربية. المملكة العربية السعودية: جامعة أم القرى. 2003 م / 2004 م.

2- أوبيرة، هدى. مصطلح الشّعرية عند محمد بنيس. مذكرة مقدّمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي. ورقلة: جامعة قاصدي مرباح. 2011 م - 2012 م.

3- خلاف، كميلية. المعارضـــات الشعرية في شعر عيسى لحيلح " وشم على زند قرشي و غفا الحرفان " أنموذجا. مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر.قسنطينة: جامعة منتوري. ماي 2011 م.

4- الرواشدة، حامد سالم درويش. الشعرية في النقد العربي الحديث - دراسة في النظرية و التطبيق. رسالة دكتوراه في الأدب و النقد .الأردن: جامعة مؤتة. 2006 م.

5- السهلي، إبراهيم بن موسى بن حاسر.أثر شعر المحدثين العباسيين في الشّعر الأندلسي. رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه المملكة العربية السعودية. جامعة أم القرى. كلية اللغة العربية. 1994 م.

6- العباس، عمر السيد الطيب. شعر أحمد بن عبد ربه الأندلسي - دراسة تحليلية نقدية. رسالة دكتوراه: جامعة أم القرى. المملكة العربية السعودية. 1988 م.

7- غيطي، هبة. بنية الصورة الشعرية عند أبي تمّام. مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير. قسنطينة: جامعة منتوري. 2008 م - 2009 م.

المعاجم

1- أبادي، الفيروز.القاموس المحيط. تحقيق: مكتبة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف: العرقسوسي، محمد نعيم. ط 8. بيروت: مؤسسة الرسالة. 2005 م.

2- ابن فارس، أحمد. مقاييس اللغة. ج3. تحقيق: هارون، عبد السلام محمد. لبنان: دار الفكر للطباعة و النشر. 1979 م.

3- الفراهيدي، الخليل بن أحمد. معجم العين.ج 3. تحقيق: هنداوي، عبد الحميد. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية. 2003 م.

4- ابن منظور، أبو الفضل. لسان العرب. مج 4. تحقيق: الكبير، عبد الله علي و آخرون. د ط. القاهرة: دار المعارف. د ت.

الدواوين الشعرية

01- امرؤ القيس، حندج بن حجر. تحقيق: عبد الشافي، مصطفى. ط 5. لبنان: دار الكتب العلمية. 2004 م.

02- ابن برد، بشار. تحقيق: بن عاشور محمد الطاهر. ج 4. د ط. القاهرة: مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر. 1966 م.

03- التبريزي، أبو زكريا يحي بن علي بن محمد الشيباني. شرح ديوان أبي تمام. تحقيق: الأسمر، راجي. د ط. ج 1. ج 2. بيروت: دار الكتاب العربي. 2007 م.

04- التبريزي، أبو زكريا يحي بن علي بن محمد الشيباني. شرح ديوان عنترة. تحقيق: طراد، مجيد. ط 1. بيروت: دار الكتاب العربي. 1992 م.

05- جرير، ابن عطية الخطفى. تحقيق: أمين طه، نعمان محمد. ط 3.مصـــر: دار المعارف. د ت.

06- الخنساء، تماضر بنت عمرو. تحقيق: عوضين، إبراهيم. ط 1.مصر: مطبعة السعادة. 1985م.

07- ذو الرمة، غيلان بن عقبة العدوي. تحقيق: عبد القدوس، أبو صالح . بيروت: مؤسسة الإيمان للتوزيع و النشر و الطباعة. 1982 م.

08- الزيات، محمد بن عبد الملك: تحقيق: الجبوري، يحي. ط 1. عمان: دار البشير. 2002 م.

09- ابن زيدون و رسائله. تحقيق: عبد العظيم، علي. د ط. مصر: نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع. د ت.

10- ابن شهيد، أحمد بن أبي مروان عبد الملك. تحقيق: زكي، يعقوب. د ط. القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة و النشر. د ت.

11- العبادي، عدي بن زيد. تحقيق: المعيبد، محمد جبار. د ط. بغداد: شركة دار الجمهورية للنشر و الطبع. 1965 م.

12- ابن العبد، طرفة.تحقيق: ناصر الدين، مهدي محمد.ط 3. لبنان: دار الكتب العلمية. 2002م.

13- ابن عبد ربّه، أحمد بن محمد. تحقيق: محمد رضوان الداية. ط 1. بيروت: مؤسسة الرسالة. 1979 م.

14- أبو العتاهية، إسماعيل بن القاسم - أشعاره و أخباره. تحقيق: فيصل، شكري. د ط. سوريا: مطبعة جامعة دمشق. 1965 م.

15- الغواني، صريع. شرح الديوان. تحقيق: الدهان، سامي. ط 3. القاهرة: دار المعارف. د ت.

16- أبو نواس، الحسن بن هانئ الحكمي. تحقيق: فاغنر، إيفالد. ج 1. ط 2. بيروت: مطبعة مؤسسة البيان. 2001 م.

- أبو نواس، الحسن بن هانئ الحكمي. تحقيق: فاغنر، إيفالد. ج 3. ط 1. بيروت: دار صادر. 1988 م.

- أبو نواس، الحسن بن هانئ الحكمي. تحقيق: شولر، غريغور. ج 4. بيروت: المطبعـــة الكاثوليكية. 1982 م.

17- الوراق، محمود: تحقيق: قصاب، وليد. ط 1. عجمان: مؤسسة الفنون. 1991 م.

المحتوى **الصفحة**

المقدمة ..... أ

المدخل

الفصل الأول: شعريّة المعارضة

المبحث الأوّل: المعارضة الشّعرية: المصطلح و المفهوم..... 18

1- مفهوم اللغوي والاصطلاحي للمعارضة 19

2- المعارضة في الخطاب النقدي القديم..... 23

3- دواعي المعارضة الشّعرية 24

4- أقسام المعارضة الشّعرية و أنماطها..... 28

5- المعارضة في النشاط الثقافي و الحضاري الأندلسي..... 31

6- المعارضة في الخطاب النقدي الحديث..... 33

7- المعارضة و باقي المفاهيم النقدية الموازية..... 37

8- العمق التاريخي للمعارضة الشّعرية عبر العصور..... 49

9- الموقف النقدي من المعارضة الشّعرية بين التقليد و الإبداع..... 53

المبحث الثاني: علاقة المعارضة بالشّعرية..... 66

1- مسوغات ظهور الشعرية و ميلادها..... 67

2- موضوع الشعرية و هدفها..... 71

3- تاريخ ظهورها عند العرب و الغرب..... 72

أ- جذور الشعرية الغربية..... 73

ب- الشعرية الغربية الحديثة..... 76

جـــ - الشعرية في التراث النقدي العربي..... 86

د- الشعرية العربية الحديثة..... 105
4- حدود التواصل و التداخل بين الشعرية والمعارضة..... 114
المبحث الثالث: علاقة المعارضة بالتناص..... 117
1- التناص بين المصطلح و المفهوم..... 118
2- المرجعية التاريخية للتناص:..... 120
أ-التناص في النقد الغربي..... 120
ب-التناص في النقد العربي:..... 122
1-جذور الظاهرة في النقد العربي القديم..... 122
2-التناص عند النقاد العرب المحدثين..... 130
3- المعارضة وتداخل النصوص 133
الفصل الثاني: قراءة وصفية في المعارضات الشّعرية للعقد الفريد
المبحث الأوّل: علاقة المعارضة الشّعرية بالتراث..... 140
1- مفهوم التراث..... 141
2- طرق إفادة الأندلسيين من التراث..... 142
3- أهمية التراث و قيمته لدى الشّعراء الأندلسيين..... 146
4- الممارسة الشعرية للمعارضة 148
المبحث الثاني: شاعرية ابن عبد ربّه..... 152
1- مراحل شعره..... 153
2- مكانته الشّعرية بين القدماء و المحدثين..... 158
3- آراء نقدية حديثة تشكك في شاعرية ابن عبد ربّه..... 164
4- مقومات الشّاعرية عند ابن عبد ربّه..... 168
5- الإطار الشّعري و الثقافي لابن عبد ربّه..... 171

المبحث الثالث: المعارضة الشّعرية لابن عبد ربّه في العقد الفريد..... 173
1- دوافع المعارضة عند ابن عبد ربه في العقد الفريد و مذهبه فيها..... 176
2- أشكال المعارضات في العقد و أنواعها..... 180
3- من المعارضات الشعرية لابن عبد ربه في العقد الفريد..... 191
أ- معارضته لبعض شعراء العصر الجاهلي و المخضرمين..... 196
ب- معارضته لبعض شعراء العصر العباسي المحدثين..... 201
4- موضوعات معارضات ابن عبد ربه للشعراء المشارقة..... 216
5- آثار المعارضة الشعرية على الشاعر و الشعر..... 234

الفصل الثالث: شعريّة معارضة ابن عبد ربّه لأبي تمّام في العقد الفريد

المبحث الأول: الشّعر الأندلسي و الاتجاهات الأدبية..... 239
1- نشأة الشّعر الأندلسي و عوامل تكوينه..... 241
2- نظرة أهل الأندلس إلى الشّعر..... 242
3- ظهور الاتجاهات الأدبية في الأندلس:..... 243
أ- الاتجاه المحافظ..... 245
ب- الاتجاه المحدث..... 248
جـــ- الاتجاه المحافظ الجديد..... 253
4- اتجاه ابن عبد ربّه الأدبي في معارضاته الشّعرية..... 255
5- أبو تمّام في أدب الأندلسيين:..... 258
أ- مظاهر اهتمام الأندلسيين بالشّاعر أبي تمّام و مكانته عندهم..... 258
ب- مظاهر تأثير أبي تمّام في الحركة الأدبية و الشّعرية بالأندلس..... 261
المبحث الثاني: شعرية معارضة ابن عبد ربّه لأبي تمام في العقد الفريد..... 264
أولا: قراءة في معارضات ابن عبد ربه لشعر أبي تمام في العقد الفريد..... 265

أ-نصوص أبي تمام الشعرية مرجعية مركزية في المعارضات الشعرية لابن عبد ربه 265

ب- أسباب تأثر ابن عبد ربه بأبي تمام..... 265

جـــ- سمات النصوص الأبي تمامية المنتقاة لفعل المعارضة الشّعرية..... 266

د- تداخل نسبة بعض النصوص الشعرية لأبي تمام مع غيره من الشعراء في العقد الفريد..... 273

ثانيا: الموازنة بين النموذجين المتعارضين على المستوى الموضوعاتي و الجمالي..... 275

ثالثا: للمعارضات الشعرية لابن عبد ربّه على مستوى البناء اللغوي 320

خاتمة..... 339

ملحق..... 343

قائمة المصادر و المراجع..... 356

فهرس الموضوعات 373

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية