ISSN: 1817-6798 (Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: www.jtuh.org/

Intertextuality in Al-Baroudi's opposition to Abu Firas Al-Hamdani

A.p.D. Saud Ahmed Younes

Mosul University of Mosul Faculty of Basic Education

A.D. Faiza Muhammad al-Mashhadani

Mosul University of Mosul Faculty of Basic Education

* *Corresponding author: E-mail* :
faizam@uomosu.edu.iq
07701632186

Keywords:
Abu Firas al-Hamdani
al-Baroudi
opposition
intertextuality
Initiation

A R T I C L E I N F O

Article history:
Received 5 July. 2007
Accepted 16 Jan 2008
Available online 21 July 2023
E-mail t-jtuh@tu.edu.iq

©2023 THIS IS AN OPEN ACCESS ARTICLE UNDER THE CC BY LICENSE
http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

A B S T R A C T

This treatment begins with three critical issues: intertextuality, the art of initiation, and opposition. We are not here to follow up the first origin of these terms, nor how they developed, but our goal will focus on studying the two texts to clarify the aspects of creativity in them through intertextuality and opposition, and through the ingenuity of the initiation of the two poets.

Al-Baroudi opposed a number of Arab poets, but his opposition to Abu Firas al-Hamdani acquires a special importance that goes beyond Al-Baroudi's influence on this poem and his interaction with it, to the convergence of the two poets in important aspects on the personal level, and on the level of the events that confronted each of them. Both poets were a prince, a knight, and a poet, and the two were exposed to captivity, exile, and alienation. In addition, the beginning of each of the two poems has a distinct importance from the other verses of the poem.

© 2023 JTUH, College of Education for Human Sciences, Tikrit University

DOI: http://doi.org/10.25130/jtuh.30.7.1.2023.12

Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities

التناص في معارضة البارودي لأبي فراس الحمداني

أ.م.د. سعود أحمد يونس/ جامعة الموصل/ كلية التربية الأساسية/ قسم اللغة العربية

م.د. فائزة محمد المشهداني/ جامعة الموصل/ كلية التربية الأساسية/ قسم اللغة العربية

الخلاصة:

تنطلق هذه المعالجة من خلال ثلاث قضايا نقدية هي : التناص، فن الاستهلال، المعارضة. ولسنا هنا بصدد متابعة النشأة الأولى لهذه المصطلحات، ولا كيفية تطورها، إنما هدفنا سينصب على دراسة

النصين لاستجلاء جوانب الإبداع فيهما عبر التناص والمعارضة، ومن خلال براعة الاستهلال لدى الشاعرين.

عارض البارودي عدداً من الشعراء العرب، إلا أن معارضته لأبي فراس الحمداني تكتسب أهمية خاصة تتعدى تأثر البارودي بهذه القصيدة وتفاعله معها إلى تلاقي الشاعرين في جوانب مهمة على الصعيد الشخصي، وعلى صعيد الأحداث التي واجهت كلا منهما. لقد كان كلا الشاعرين أميرا وفارسا وشاعرا، كما أن الاثنين قد تعرض الأسر والنفي والغربة. فضلا عن ذلك يتخذ مطلع كل من القصيدتين أهمية مميزة عن الأبيات الأخرى للقصيدة.

الكلمات المفتاحية: أبو فراس الحمداني، البارودي، المعارضة، التناص، الاستهلال، المطلع

هذا البحث مطلعين من قصيدتين، الأولى لأبي فراس الحمداني وطلعها[1]:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر أما للهوى نهي عليك ولا أمر

والقصيدة الثانية لمحمود سامي البارودي، عارض فيها أبا فراس ومطلعها[2]:

طَرِبْتُ وَعَادَتْنِي الْمَخِيلَةُ وَالسُّكْرُ وَأَصْبَحْتُ لا يُلْوِي بِشِيمَتِي الزَّجْرُ

تنطلق هذه المعالجة من خلال ثلاث قضايا نقدية هي : التناص، فن الاستهلال، المعارضة. ولسنا هنا بصدد متابعة النشأة الأولى لهذه المصطلحات، ولا كيفية تطورها، إنما هدفنا سينصب على دراسة النصين لاستجلاء جوانب الإبداع فيهما عبر التناص والمعارضة، ومن خلال براعة الاستهلال لدى الشاعرين.

ويعرف التناص بأنه " تعالق النصوص (الدخول في علاقة) مع نص حديث بكيفيات مختلفة، وأن هناك تناقضاً ضرورياً واختيارياً، وتناصاً داخلياً وخارجياً"[3].

أما تعريف المعارضة فهو " أن يقول شاعر قصيدة في موضوع ما، فيأتي شاعر آخر فيعجب بها، فيقول قصيدة من بحر الأولى وقافيتها وموضوعها، حريصاً على أن يتعلق بلأولى في درجته الفنية أو يفوقه فيها"[4]. من هنا لا تعني المعارضة محاكاة واقع معين بل هي محاكاة الأدب نفسه، ويتحقق ذلك في نص آخر، فالشيء المُنتَج في نهاية المطاف هو شيء لغوي قد انتج من قبل[5].

أما الاستهلال فيعرف بأنه " مطلع القصيدة أو البيت الأول منها، وأنه ما من شيء يحدث في النص إلا وله نواة في الاستهلال[6].

إن كيفية توظيف النص الغائب(السابق) في نص حاضر (لاحق) هي التي تظهر مواطن الإبداع لدى الاثنين. من هنا نرى أن الناقد إبراهيم رماني قد حدد بدقة وظيفة من وظائف التناص بقوله "التناص يثري مناخاً مغايراً للأصل تتداخل فيه عناصر هذا النص الغائب، وتتزامن في عمق الطبقات النصية"[7].

ويمكننا صياغة تعريف آخر جديد يتمثل في الآتي التناص تعالق نصوص غائبة مع نص حاضر بحيث تتفاعل هذه النصوص تفاعلا خلاقاً يفضي إلى ولادة نص جديد. وعلى هذا فالتناص ليس نقلا لتعبيرات سابقة أو متزامنة ولا اقتطاعا أو تحويلا لها كما قالت جوليا كريستيفا في تعريفها للتناص[8]، إنما هو ولادة نص من نصوص أخرى سابقة أو متزامنة معه.

أما فن الاستهلال فهو الآخر له وظائف كثيرة ومتنوعة، حتى إن الشعراء أنفسهم قد فتنوا ببراعة الاستهلال ، وراحوا يتفننون في عرض وظائفه، ناهيك عن ذلك كان لعلماء البديع ونقاده مباحث فيه[9].

وهنا تتداخل مصطلحات ثلاثة : التناص، الاستهلال، المعارضة، إذ تتقارب من بعضها البعض في جوانب، وتنأى عن بعضها في جوانب أخرى. ولعل مصطلح المعارضة هو أقدم الثلاثة زمنً، ثم تطور الى الاستهلال، ثم إلى التناص[10].

فإذا عرجنا للكلام عن المطلع يبرز الأخير بوصفه عنواناً للقصيدة في الشعر العربي القديم، إذ يختزل العنوان من البيت الأول (المطلع) كما في قصيدة أبي فراس (أراك عصي الدمع). والمطلع في الدراسات المعاصرة عتبة النص الشعري وبؤرته التي تتكثف فيها تجربة النص كله[11]. فهو المفتاح الذي يتم بواسطته الولوج إلى داخل القصيدة، ليشكل نقطة الانطلاق المؤثرة سلباً أو إيجاباً، فمن خلاله ننطلق إلى دواخل النص لنحدد محتواه، فهو يمثل أحيانا معلما تقوم عليه البنية النصية التي تليه[12]، فالشاعر لا يضع مطلع قصيدته اعتباطًا، بل لا بد من أنه يحاول إبراز أبعاد النص التعبيرية والايحائية، فهو ينتقل من بيت إلى آخر كاشفًا عن العلاقة التناسبية بين الأساس (المطلع) وبين البنى التركيبية للقصيدة (الأبيات).

عارض البارودي عدداً من الشعراء العرب[13]، إلا أن معارضته لأبي فراس الحمداني تكتسب أهمية خاصة تتعدى تأثر البارودي بهذه القصيدة وتفاعله معها إلى تلاقي الشاعرين في جوانب مهمة على الصعيد الشخصي، وعلى صعيد الأحداث التي واجهت كلا منهما. لقد كان كلا الشاعرين أمير وفارس وشاعر، كما أن الاثنين قد تعرض الأسر والنفي والغربة. فضلا عن ذلك يتخذ مطلع كل من القصيدتين أهمية مميزة عن الأبيات الأخرى للقصيدة[14]. فالمطلع يمثل المدخل أو الباب الذي يلج الشاعر من خلال أجواء القصيدة، فما من شيء يحدث في النص إلا وله نواة في المطلع[15].

ولسنا بصدد الموازنة أو المفاضلة بين الشاعرين، إنما سينصب جهدنا على الكشف عن مكامن الإبداع لدى كل منهما، والوقوف على مواطن التفاعل وإثراء النصين، فالتناص لا يثري النص الحاضر فحسب، إنما يثري كذلك النص الغائب حسب نظرية التلقي[16].إذ ثمة علاقة جدلية بين المتلقي من جهة وبين المطلع من جهة أخرى، إذ إنه يعمل على شدّ انتباه المتلقي نحو المضمون.

وانسجاماً مع تقسيم محمد مفتاح التناص إلى داخلي وخارجي، فإن المفهوم الذي قدمته جوليا كريستيفا ينطبق على التناص الخارجي الذي يتناول مواطن النقل أو التحويل أو الاقتطاع التي تركها النص السابق في النص اللاحق.

لقد حدث التناص بقسميه الخارجي والداخلي بين نص البارودي ونص أبي فراس، فعلى صعيد التناص الخارجي جاءت قصيدة أبي فراس في تسعة وثلاثين بيتًا، في حين جاءت قصيدة البارودي في خمسة وعشرين بيتاً.

استهل كلا الشاعرين قصيدته بالغزل، ثم بلغت أبيات الغزل عند إبي فراس ثمانية عشر بيتًا، في حين بلغت عند البارودي أحد عشر بيتاً، انتقل بعدها كلا الشاعرين من الغزل إلى الفخر، إذ سجل كل منهما مآثره وشجاعته وقدرته على التحمل والتحلي بروح الفروسية، إلا أن أبا فراس افتخر في بقية أبيات القصيدة بروح الفارس وشجاعته وقدرته على القتال وحُسن بلائه فيه، في حين افتخر البارودي بقدرته على تحمل لواعج الحب وصبواته.

ومن مظاهر التناص البارزة بين المطلعين أن أبا فراس قد واجه محنة الأسر من خلال شخصيتين أو صورتين متقابلتين هما صوت الفارس (الذات) وصوت الأسير (الموضوع)، في حين واجه البارودي محنته بشخص واحد وصوت واحد هو صوت الفارس المحب (الذات) الذائب في المحبوب (الموضوع).

وأول ما يطالعنا في مطلع قصيدة أبي فراس أسلوب التجريد، وهو فن من فنون البديع حين "يجعل الشاعر من نفسه شخصاً آخر يخاطبه"[17]، وأسلوب التجريد هذا قد أدى دوراً فاعلاً في براعة الاستهلال، إذ جاء معادلًا موضوعياً للتعبير عن الحالة الشعورية التي عاناها أبو فراس أسيراً تعززه علاقات على مستوى البنية والدلالة، محققة بذلك الانسجام في بنية القصيدة، أي الربط الدلالي الذي يتصل بالقضية التي تعرضها[18]، تظهر تجليات ذلك في المطلع الذي يقول فيه أبو فراس :

أراكَ عَصِيَّ الدَمعِ شيمَتُكَ الصَبرُ أَما لِلهَوى نَهيٌ عَلَيكَ وَلا أَمرُ

وقد تكرر أسلوب التجريد ثلاث مرات في هذا المطلع (أراكَ، شيمتكَ، عليكَ) وهو يعبر بهذا التكرار عن ثقل الصراع الداخلي الذي كان يختزل الشاعر إلى شخصين، الأول: الفارس ولأمير والشاعر، والثاني: هذه الصفات نفسها مكبلة بطوق السر. فهو مقيّد بهذه القيود، فالصراع بين الأول المتجسد

بالنعيم والثاني المقيّد لهذا النعيم، كل ذلك جعله جزءا لا يتجزأ من هذين الصراعين، فرؤية الشاعر لنفسه المقيدة جاءت من خلال الفعل (أراكَ) الذي يعبر في دلالته عن الامتداد البصري والرؤية المحدودة، لكنها رؤية قيدت بقيود بصرية، هذه القيود جاءت من داخل الشاعر نفسه تعبيراً عن صراعه بين المحدود (البصر) وبين اللامحدود (الأمل) بالانطلاق خارج حدود الأسر.

لقد أفاد تكرار التجريد ثلاث مرات كنقاط ارتكاز لتصوير حالة الصراع العاطفية للأسير أمام هذا التساؤل، كما أفاد التجريد في ابتكار أسلوب الحوار الذي صاغه الشاعر حواراً داخلياً في البيت الأول، ومن ثَمَّ تحول إلى حوار خارجي في البيت الثالث :

مُعَلِّلَتي بِالوَصلِ وَالمَوتُ دونَهُ إذا مِتُّ ظَمآناً فَلا نَزَلَ القَطرُ

وإذا كان الصراع الداخلي في البيت الأول قد جاء متوازناً، فإنه ينحاز في البيت الثاني لصالح الفارس الأمير أمام سخصية الأسير، بدليل استعمال ضمير المتكلم من البيت الثاني وإلى آخر القصيدة:

بَلى أَنا مُشتاقٌ وَعِندِيَ لَوعَةٌ وَلَكِنَّ مِثلي لا يُذاعُ لَهُ سِرُّ

كذلك تتجلى روح الفروسية على حالة الأسر من خلال الموازنة بين الضمائر في البيتين (المطلع والذي يليه) فقد بدأ بثلاثة ضمائر للخطاب (أراكَ، شيمتكَ، عليكَ) مقابل أربعة ضمائر للمتكلم في البيت الثاني (أنا، عندي، مثلي، له) مسبوقة بحرف الجواب (بلى) الذي يتضمن الأنا أيضاً.

كما أن مجيء (بلى) مردوفة بـ (أنا) يؤكد غلبة روح الفروسية على روح الأسر. وإذا ما استعنا بالأسلوب الإحصائي، فإن الضمير (أنا) بأحرفه الثلاثة يعادل ضمير (الكاف) الذي تكرر في المطلع ثلاث مرات لتأتي بعد ذلك الضمائر في البيت الثاني (بلى، عندي، مثلي، له) معززة رجحان روح الفروسية.

أما الصراع الصوتي بين صوتي الفارس والأسير فإنه بقي متكافئاً، يظهر ذلك إذا أحصينا أصوات الحروف بين المطلع والذي يليه، من خلال الكتابة العروضية:

أراك/عصيـ يدم / عشيم/ تكصصبرو أمالل/ هوى نهين/ عليك/ ولا أمروا

بلى أ/ نمشتاقن / وعندِ / ي لوعتن / ولا كن / نمثلي لا / يذاعُ / لهو سررو

فقد جاء عدد أصوات أحرف المطله (43) صوتاً (21) في الشطر الأول و(22) في الشطر الثاني، وهو العدد نفسه في البيتين وفي الشطرين. في حين جاء عدد الأصوات في مطلع البارودي (22) في الشطر الأول و(23) في الشطر الثاني :

طربت/ وعاتنا / مخيلُ / توسسكرو وأصبح / تلايلوي / بشيمٌ / تيززجرو

ويبدو أن تعليل هذا التكافؤ بين مطلع أبي فراس وبين البيت الذي يليه هو حرص الشاعر على انفتاح الصراع وامتداده، واستمرار الحوار على مدى أبيات القصيدة كلها. فالحوار مع النفس يأتي تعبيراً عن القيود النفسية التي تكبل النفس التواقة إلى الانطلاق، فقيود الشاعر كما تجست أولا في القيود المادية المتمثلة بالأسر، وتمثلت ثانيا بالقيود النفسية الناتجة عن الأسر، كل ذلك جعل الشاعر لاينفك عن المحاورة بتلك النفس الأبية التي بقيت– على الرغم من قيودها– تتحرك

باتجاه الأمل في المطلاق ثانيةً.

أما قافية الراء في البيتين فإنها قد جاءت معززة لهذا الصراع، فصوت الراء يتضمن حركة وصراعًا عنيفين، لأنه يتألف من تكرار الصوت وكركرته مرات متعددة. هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن قافية ال راء في البيت الثاني قد جاءت مشددة في لفظة (سر)، مما ضاعف من صوت الفروسية أمام صوت الأسير في لفظة (أمر).

وأما الزحافات فقد وقعت في كلا البيتين بشكل متساوٍ ومتوازٍ، إذ وقع زحاف القبض (بحذف الخامس الساكن) ثلاث مرات في كل من البيتين، ففي البيت الأول وقع في مفردات (أراكَ، عشيم، عليك) حيث فعولن صارت فعولُ، وفي البيت الثاني من قصيدة أبي فراس نفسها وقع الزحاف في مفردات (بلى أ، عندِ، يُذاع) كذلك فعولن صارت فعولُ.

إن هذا التقابل بين الزحافات في البيتين يؤكد حالة الصراع بين الصوتين (صوت الشاعر الأسير وصوت الشاعر الفارس) . وقد جاء هذا الصراع متكافئاً كي يمتد عبر أبيات القصيدة.

إن تكافؤ صوت الشاعر الأسير مع صوت الشاعر الفارس يدل على أن قيد الأسر يقابله إصرار على كسر هذا القيد من خلال حضور الشاعر الفارس، فالتوازن بين الاثنين الأسير والفارس جعل الجو العام للقصيدة بين هذين الصوتين مما خلق بالتالي هذا التوازن المتكافئ.

كذلك فإن هذه الزحافات تؤجج الصراع بين هذين الصوتين وتبعث فيه الحركة، لأن هذه الزحافات جاءت بحذف الحروف الساكنة، لتزداد الحركة على مستوى الإيقاع، ومن ثم على مستوى الصراع، فكلما كثرت الحركات العروضية وقلت السكنات زاد الإيقاع حركة وسرعة[19] .

كما جاءت تفعليتا العروض والضرب تامتين (مفاعيلن)، وهذا مخالف للقاعدة، فالبحر الطويل يجب أن تكون عروضه مقبوضة (مفاعلن) أما ضربه فالقبض في غالب وليس واجبا. إلا أنها مخالفة ذات دلالة إيقاعية ومعنوية، فقد تساوت التفعيلتان في هذا الزحاف لتعبير عن تدفق حركة الصراع وامتدادها، كي ينساب هذا الصراع بشكل متوازن ومتواز.

وقد وقع زحاف (القبض) في بيت البارودي كذلك ثلاث مرات (طربت، مخيل، بشيم)

طَرِبْتُ وَعَادَتْنِي الْمَخِيلَةُ وَالسُّكْرُ وَأَصْبَحْتُ لا يُلْوِي بِشِيمَتِي الزَّجْرُ

وهو تناص ترك آثاراً نفسية وإيقاعية لدى الشاعرين، فإذا ما نظرنا إلى الإيقاع الداخلي في مطلع القصيدتين نراه يشارك صورة الضغط النفسي والقلق الذي ينتاب الشاعرين، فقد تولد الإيقاع الداخلي في مطلع قصيدة أبي فراس من تكرار حرف الكاف ثلاث مرات :

أراكَ عَصِيَّ الدَمعِ شيمَتُكَ الصَبرُ أَما لِلهَوى نَهيٌ عَلَيكَ وَلا أَمرُ

فصوت الشاعر قد تضاعف ثلاث مرات من خلال أسلوب التجريد، فصارت أصوات الكاف الثلاثة نقاط ارتكاز لصوت الشاعر الممتد عبر المطلع، وكأنها ندءات متكررة في سبيل الخلاص من الأسر. فهذه النداءات والتساؤلات في دلالاتها السياقية تعبرعن القيود النفسية والشعورية التي يعيشها الشاعر الأسير لدى الروم.

إن ارتكاز الشاعرعلى صوت (الكاف) صوره لنا الشاعر من خلال خطابية الذات، فهذه الذات لا تنفك تنادي نفسها محاولة الخلاص من الأسر، وكأنه بهذا التكرار يحاول أن يعلو بصوته لتسمو ذاته ويزداد عنفوانه، فهو يرى ذاته المخاطبة من خلال ثنائية ضدية تجست عبر الفعل (أراك) المؤكدة بكاف الخطاب لكنها رؤية فارس أبي بدلالة قوله(عصي الدمع) الذي أكده أيضا قوله فيما بعد (شيمتك) المؤكدة أيضا بالكاف الخطابية والمعبرة في الوقت نفسه عن صبر الفارس تجاه محنته، لتأتي لفظة (عليك) مشكلة محور الخطاب الذاتي وبؤرته. لذلك وأمام هذا الضغط النفسي أراد الشاعر أن يصمد فتضخمت (الأنا) في البيت الثاني مقابل (انت) في البيت الأول.

بَلى أَنا مُشتاقٌ وَعِندِيَ لَوعَةٌ وَلَكِنَّ مِثلي لا يُذاعُ لَهُ سِرُّ

وقد جاءت في هذا البيت كذلك ثلاث نقاط ارتكاز (بلى، عندي، مثلي) تولد إيقاعا داخليا يقابل إيقاع (الكاف) في البيت الأول، وتجيب على هذه التساؤلات.

وقد بلغ من عنق رؤية الشاعر ودقتها أن قابل بين البنية الصوتية لنقاط الارتكاز في البيتين، فلفظة (بلى) تقابل (أرى)، ولفظة (شيمة) تقابل (عندي)، ولفظة (عليك) تقابل (مثلي). وقد أدى هذا إلى خلق صورة من التضاد والتناقض بين الصوتين وعبر عن حدة الانفعال الذي يحمله الصراع بين الفارس الاسير.

وفي الوقت نفسه فقد حمل هذا التقابل تناغما إيقاعيا عبر تكرار صوت (الكاف) في البيت الأول وصوت (الياء) في البيت الثاني، مما يعكس حخالة القلق والاضطراب والصراع الذي يتنامى في مخيلة الشاعر الأسير.

وإذا ما تعمقنا في دلالة البنية الصوتية لمفردات البيتين، تستوقفنا مفردتا(أراك) (بلى) فقد حذف الخامس الساكن (فعول) وأبقى على المتحرك (أراك) كي يمتد الشاعر دون توقف، أما في البيت الثاني فقد أضاف الألف المهموز إلى لفظة (بلى) لتصبح (بلى أ) مما أدى إلى خلق حالة تقابل ةتناغم بين الصوتين في آن واحد

ويشارك الوزن (الإيقاع الخارجي) في توكيد حالة الصراع وامتدادها وتعميقها في رؤية الشاعر، فقد جاءت القصيدتان على البحر الطويل لتستوعب عنفوان هذا الصراع وسرعته، فالبحؤر الطويل هو أطول البحور العروضية الستة عشر من حيث عددج الحروف، ففي تفعيلاته ثمانية وأربعون حرفا لا توجد في غيره من البحور، ولهذا السبب سمي بالطويل[20].

كما شارك أسلوب التقديم والتأخير في مطلع كل من القصيدتين في التعبير عن القلق والاضطراب الذي تخلل تجربة الشاعرين، فالانزياح النحوي في المستوى الدلالي (هو مغادرة المرجع بحيث يحدث خرقًا لأفق توقع القارئ نحو أفق جديد) [21]. وبذلك يولد دلالات نفسية وشعورية تعكس رؤية الشاعر وتجربته. ونحن نعلم أن بلاغة التقديم والتأخير ترتبط باشرها الفني في المعنى، وقد جسد الشاعران من خلال هذا الأسلوب أغراضا فنية ومضمونية. ففي مطلع قصيدة أبي فراس جاؤ التقديم مرتين في قوله (شيمتك الصبر، للهوى نهي) وفي مطلع البارودي جاء التقديم في قوله (لا يلوي بشيمتي الزجر) إذ قدم الجار والمجرور على الفاعل.

وإذا كنت الأنا قد برزت وتضخمت في البيت الثاني من قصيدة أبي فراس، فإنها قد برزت في قصيدة البارودي من مطلعها :

طَرِبْتُ وَعَادَتْنِي الْمَخِيلَةُ وَالسُّكْرُ وَأَصْبَحْتُ لا يُلْوِي بِشِيمَتِي الزَّجْرُ

وهنا عارض البارودي أبا فراس على سبيل المناقضة، فقصد إثبات الأنا منذ البداية ليعبر عن تماسكه أمام حالة الصراع والقلق والاضطراب التي يعانيها وهو منفي في جزيرة سرنديب الهندية سبعة عشر عاما, وهي المعناة نفسها التي مزقت نفسية ابي فراس وشعوره، فلجأ إلى أسلوب التجريد (أنت) في المطلع، وإلى أسلوب (الأنا) في البيت الثاني. في حين كرس البارودي هذه الأنا منذ البيت الأول متمثلة في الألفاظ (طربت، وعادتني، وأصبحت، شيمتي) .

لقد أدرك البارودي أن أبا فراس كان يعاني التمزق النفسي والصراع بين روح الفارس وحالة الأسى، فأراد البارودي أن يجعل من نفسه شخصية متماسكة وإرادة قوية مودة امام حالة النفي والغربة. كما أدرك البارودي أن هذا التمزق النفسي الذي عاشه أبو فراس امتد عبر أبيات قصيدته كلها على الرغم من

محاولة أبي فراس التماسك في البيت الثاني من خلال إثبات (الأنا). لذلك أراد البارودي أن يواجه الحالة منذ بدايتها بشعور متماسك ونفسية صلبة، وهو تعبير فني إبداعي ووعي بأبعاد المعارضة أو التناص.

وتتجلى روح المعارضة أو التناص بين البارودي وأبي فراس في المطلعين من خلال هذا التقابل بين (الأنا) و(أنت)، فإذا كان أبو فراس قد دبأ قصيدته بالتجريد (أنت) ثم قابله (بالأنا) في البيت الثاني. فإن البارودي قد بدأ (بالأنا) ثم انتقل على (أنت) يظهر ذلك في البت الثاني:

كَأَنِّي مَخْمُورٌ سَرَتْ بِلِسَانِهِ مُعَتَّقَةٌ مِمَّا يَضِنُّ بِهَا التَّجْرُ

فالتشبيه يوحي بالانفصال والانقسام والثنائية بين المشبه والمشبه به، ثم بدأت تتضخم من خلال انتقاله بالصورة التشبيهية من (كأني مخمورٌ) إلى تشبيه آخر ضمن (مما يضنُ به البحرُ) فقد شبه نفسه بالبحر لغزارة الأحاسيس والمشاعر التي سالت على لسانه شعرًا، بل إن عطاءه الشعري قد فاق عطاء البحر غزارةً.

وتبدو معارضة البارودي لأبي فراس من خلال وحدة الصوت في مطلع قصيدة البارودي مقابل ثنائية الصوت في مطلع قصيدة أبي فراس، فصوت أبي فراس جاء موحدا في البيت الثاني (بلى أنا مشتاق) في حين جاء صوت البارودي ثنائيا من خلال التشبيه (كأني مخمورٌ) .

لقد أدى هذا الانقسام في تجربة أبي فراس إلى خلق ثنائية ضدية في نفس الشاعر ورؤيته، هذه الثنائية فرضها الواقع الجديد القاسي الذي يعيشه هذا الشاعر أسيرا عند الروم، إذ أصبح العيش حالة قلق وتمزق بين صوتي الفارس والأسير، من هنا عبر الشاعر عن هذه الحيرة المدمرة التي وضعته أمام خيارين أحلاهما مر:

وَقالَ أُصَيحابي الفِرارُ أَوِ الرَدى فَقُلتُ هُما أَمرانِ أَحلاهُما مُرُّ

لكن الشاعر يحسم هذه الحيرة والتمزق النفسي باللجوء إلى الصبر والجلد والكتمان فقد عبر عن ذلك في البيت الثاني من خلال الضمير (أنا) الذي صار بؤرة لروح الفروسية لدى أبي فراس، هذه البروح التي تشظت شررًا من المقاومة النفسية الباسلة ضد الأسر وامتد لظاها عبر أبيات القصيدة كلها، وتركز في أبيات الفخر التي يبدأ كل بيت منها بضمير المتكلم (الأنا) (وإني لنزال، وإني لجرار، ولكنني أمضي، سيذكرني قومي) ثن تتضخم هذه الأنا الفردية حتى تتحول إلى الأنا الجماعية التي تعبر روح الفروسية القومية كما في قوله:

وَنَحنُ أُناسٌ لا تَوَسُّطَ عِندَنا لَنا الصَدرُ دونَ العالَمينَ أَوِ القَبرُ

تَهونُ عَلَينا في المَعالي نُفوسُنا وَمَن خَطَبَ الحَسناءَ لَم يُغلِها المَهرُ

وثمة تناص بين الشاعرين في تصوير المانع من البوح بالحب واللهفة والحنين إلى الأهل والوطن، فالمانع عند إبي فراس هو الصبر والجلد والكتمان :

أما البارودي فالمانع عنده هو الحياء والكبرياء:

حَيَاءً وَكِبْرًا أَنْ يُقَالَ تَرَجَّحَتْ بِهِ صَبْوَةٌ أَوْ فَلَّ مِنْ غَرْبِهِ الْهَجْرُ

كما يظهر التناص بين الشاعرين في ابتداء كل منهما مطلع قصيدته بفعل (أراك ، طربت) لكن الفعلين يفترقان في دلالتهما، ففعل أبي فراس (أراكَ) قد جاء بصيغة المضارع ليدل على المعاناة الحاضرة التي يعيشها، فهي لا تنفك عنه، فاستمرار حالته هذه جسدها من خلال زمن الفعل المضارع الدال على الحال والاستقبال.في حين وظف البارودي الفعل (طربت) بصيغة تالماضي ليدل على أن المعاناة تسكنه منذ زمن، وليس هذا فحسب بل إنها تعاوده كل حين (وعادتني). أي إنها مستمرة معه فهي أيضا لا تنفك عنه. فمعاناته دائما حاضرة في داخله، وإن عبر عنها من خلال الفعل الماضي، لكنه أعطى هذا الماضي دلالة الحضور والاستمرار من خلال لفظة (وعادتني) ثم لفظة (وأصبحت) .

كذلك تتجلى المعارضة بأن هذه الحالة (طربت) لم يعد ينفع معها (الزجرُ)، في حين عبر أبو فراس عن جلدهوصبره بقوله (وَلَكِنَّ مِثلي لا يُذاعُ لَهُ سِرُّ) .

ولم يكتف البارودي أن جاء بفعلين متتاليين (طربت ، وعادتني) مقابل فعل واحد في مطلع قصيدة أبي فراس (أراك) بل جاء بفعل ثالث ابتدأ به الشطر الثاني من المطلع (أصبحت) تعبر عن تغلغل حالة الشوق واستغراقها في وجدان البارودي ورؤيته حتى سرت مظاهرها على لسانه شعراً محملا بمعاني الشوق والحنين إلى الأهل والوطن.

وإذا كان صبر أبي فراس هو سلاحه في كتمان معناته، فإن البارودي يرى أن لا جدوى من التسلح بالصبر ولا بالكتمان، لذلك صرح بلوعة الشوق والحنين والذوبان في ذات المحبوب من اللفظة الأولى من المطلع (طربت) وهي من مفردات المعجم الصوفي التي تعبر شدة الوجد، وما تختزنه النفس من الطرب والسرور والأماني التي تترك أثرها العميق في القوة المتخيلة[22]. بل إن معظم مفردات المطلع صوفية الدلالة (وعادتني، المخيلة، السكر) [23].

ويمكننا الإفادة من القافية لا من حيث كونها تناصا خارجياً، بل من حيث دلالتها النفسية، فالراء حرف في صوته قلق واضطراب، وقد جاء في مطلع القصيدتين معبرا عن تازم الحالة النفسية والشعورية لكلا الشاعرين، فحركة صوت الراء المكررة تجسد حالة التأزم هذه وامتدادها عبر القصيدتين.

وتشارك حركة القافية (الضمة في الراء) في التعبير عن تجربة الشاعرين، وتحمل تناصاً أو معارضة بينهما على سبيل الموافقة، فإذا كانت حالة القلق والاضطراب تؤدي إلى التعب والانكسار فإن الضمة تعبر عن حالة الرفعة والضم والاحتواء.

وقد زاد من حدة هذا الترفع والضم استخدام أسلوب التصريع في مطلع القصيدتين وبحركة الضم، فإضافة إلى وظيفة التصرع التزيينية والإيقاعية، فإنها قد أدت إلى زيادة عوامل التحمل والرفعة والاحتواء لدى الشاعرين أمام الثقل النفسي الذي يعانيانه في النفي والغربة، من هنا جاء التصريع عنصراً فاعلاً من عناصر التناص بين المطلعين. ولم ينحصر التناص بين المطلعين، وإنما تشظت مفردات المطلعين في أبيات أخرى من القصيدتين فقد جاء ذلك في بيت البارودي :

فَكَيْفَ يَعِيبُ النَّاسُ أَمْرِي وَلَيْسَ لِي وَلا لِامْرِئٍ فِي الْحُبِّ نَهْيٌ وَلا أَمْرُ

إن هذا التناص يقوم على المناقضة، فإذا كان أبو فراس يعترف ضمناً بسلطان الحب وقدره من خلال التساؤل (أَما لِلهَوى نَهيٌ عَلَيكَ وَلا أَمر) فإن البارودي ينكر على من يلومه إو يعيبه إن تسلط عليه الدب أو ذاب في المحبوب شوقًا وهيامًا.

إن سلطان الحب في نظر البارودي ليس قدرا على الشاعر فحسب إنما هو قدر الناس جميعهم، فلا يملك إنسان أن يقاوم هذا القدر. من هما نرى البارودي يستبدل لفظة (الهوى) التي استخدمها أبو فراس بلفظة (الحب) ليحصر دلالة هذه اللفظة على معاناته الخاصة ومعاناة الناس جميعهم. بل إن البارودي عبر عن إصراره على لفظة (الحب) حيث كررها في بيت لاحق:

وَلَكِنَّهُ الْحُبُّ الَّذِي لَوْ تَعَلَّقَتْ شَرَارَتُهُ بِالْجَمْرِ لاحْتَرَقَ الْجَمْرُ

وتجعلنا هذه المعارضة بين اللفظتين نتساءل، أيهما أبلغ في التعبير عن تجربة الشاعرين؟ وأيا كانت دلالة اللفظتين فلا مزية للفظة وحدها كما يقول الناقد عبد القاهر الجرجاني، إنما تكتسب اللفظة مزيتها من انتظامها مع أخواتها في سياق التركيب[24]. فالتركيب يمنح اللفظة دلالتها السياقية، إذ إن ائتلاف المعاني داخل التركيب يولد نوعًا من العلاقات بين الصيغ، كما أن للتركيب داخل السياق وظائف عدة سواء على مستوى الجملة الواحدة أو على مستوى النص، ومن هذه الوظائف الاهتمام بتنظيم العلاقات وضبطها، إذ (تتضح هذه العلاقة بتحديد وظيفة كل جزء من أجزاء السياق، وربط كل منها بنوع التماسك الذي يؤديه في بنية النص الداخلية والخارجية) [25].

وجواباً على تساؤلنا السابق، فإن لفظة الحب تعني مغازلة الفرسان أو الشعراء لكرائم السيدات، أما الهوى فيعني الحب العذري عند العرب[26]. وأما مفهوم المفردتين عند الصوفية فإن الهوى يأتي درجة أعلى في سلم الحب " فالحب عاطفة واحدة تتطور وتتصعد، وفي كل مرحلة من تطورها تتخذ

اسما: الحب، الهوى، العشق، الود، الغرام، الهيام"[27]. ومع هذا فإن إحساس كل من الشاعرين بوقع إحدى المفردتين في نفسه ورؤيته هو الذي يدفعه إلى استعماله، يؤيد ذلك أن أبا فراس كرر لفظة (الهوى) في قصيدته ثلاث مرات، في حين كرر البارودي لفظة (الحب) ثلاث مرات أيضا. كذلك فإن واحدا من دوافع التناص أو المعارضة هو الذي جعل البارودي يأتي بلفظة (الحب) مقابل لفظة (الهوى) التي استعملها أبو فراس الحمداني كذلك فإن للإيقاع الذي تولده المفردتان أثرا فاعلا في عدول البارودي عن لفظة (الهوى) إلى لفظة (الحب) فلو استعمل لفظة (الهوى) لحصل خلل في الإيقاع الخارجي (الوزن) وفي الإيقاع الداخلي أيضا.

وثمة تناص مهم بين الشاعرين يقوم على المناقضة بين هو بين عبارتي (شيمتك الصبر) في مطلع قصيدة أبي فراس و(بشيمتي الزجر) في مطلع قصيدة البارودي، فإذا كانت شيمة الصبر عند أبي فراس قيمة كبرى من قيم الفروسية، فإنها أصبحت عند البارودي قيمة كبرى من قيم الذوبان في الحب وفي ذات المحبوب والاستغراق فيه إلى حد لا ينفع معه الزجر؟ وتزداد هذه المناقضة حدةً حين تضاف مفردة (شيمتك) في بيت أبي فراس إلى ضمير المخاطب (الكاف) ، في حين تضاف في بيت البارودي إلى ياء المتكلم (شيمتي)، إذ يضع هذان الضميران الشاعرين على طرفي نقيض من هذه الشحنة العاطفية الكامنة في شخصية الاثنين، فهي كامن في قلب أبي فراس، لكنها موزعة بين (الأنا) و (أنت)، في حين هي كامنة في قلب البارودي دفعة واحد. أبي إن ذات الشاعرين حاضرة نجدها من خلال صوت الكاف الخطابية في مطلع البارودي، وفي هذا دلالة واضحة على حضور صوت كلا الشاعرين، إذ إن حضور الصوت " هو ناظم للعلاقات، وفاصل في ما بينها بالذات، فالصوت علامة تمييز نحدد من خلاله شخصية المتكلم" (28). كذلك تزداد هذه المناقضة سعة وعمقًا نتيجة لإرداف مفرد (شيمة) في المطلعين في مفردتين، (الصبر) في مطلع قصيدة أبي فراس و(الزجر) في مطلع قصيدة البارود، وهما مفردتان متفقتان في البنية الصوتية مختلفتان في الدلالة، فكلاهما سلاحان رادعان غير أن الصبر عند أبي فراس سلاح فعال، في حين كان الزجر عند البارودي سلاحا غير فعا، غير نافع بدليل قوله (وَأَصْبَحْتُ لا يُلْوِي بِشِيمَتِي الزَّجْرُ)

والتناص الأهم بين هاتين المفردتين (الصبر ، الزجر) القائم على المناقضة هو أن الصبر سلاح امتناع عن البوح بسلطة الحب، أما الزجر فيعكس صراحة اعتراف المحب بسلطة الحب وذوبانه في المحبوب, ولعل هذا التناص بين اللفظتين هو بؤرة التناص بين القصدتين، إذ عكس موقف الشاعر من الحب، وامتد تأثيرها اللفظي والمعنوي عبر مسارات القصيدة لغةً وصورًا ورموزًا.

وثمة تناص آخر بين اللفظتين يقوم على المناقضة الثنائية الضدية بين الشاعرين، يظهر ذلك جليا من خلال أسلوب التصريع الذي تولد بين اللفظتين (الصبر، الزجر) الذي منح المطلعين دلالتين مختلفتين، فالصبر يعني الجلد والتماسك أما الزجر فيعني الضعف وعدم القدرة على المقاومة.

ومن مظاهر التناص بين المطلعين لفظتا (الصبر ، السكر) وهذا يعزز التناقض بين لفظتي (الصبر ، الزجر) فالسكر يعبر عن فقدان التوازن مقابل التماسك مع الصبر، وهذا لا يعني ضعفًا في شخصية البارودي، إنما يعبر عن وعي الشاعر ورؤيته لتجربيه الخاصة والمختلفة عن رؤية أبي فراس، فكلاهما يحمل روح الفروسية والحب لكن أبا فراس يذوب في الحب دون التخلي عن معاني الجلد والصبر والكتمان، في حين يصرح البارودي بذوبانه في الحب إلى حد العشق الصوفي باعتباره رمزا من رموز الفروسية.

وهناك تناص غير مباشر بين لفظتي (عصي الدمع) في مطلع أبي فراس و(المخيلة) في مطلع البارودي، فعبارة عصي الدمع توحي بالارادة والعقلانية، في حين توحي لفظة المخيلة بالتحليق في عوالم الخيال الصوفية والرومانسية. من هنا تتولد عن هذه الثنائية الضدية عير المباشرة بين عصي الدمع ومخيلة ثنائية أخرى هي ثنائية المحسوس وغير المحسوس، فعصي الدمع لها ظلال حسية، في حين إن الخيال والحلم والرومانسية ليس لها ظلال من المحسوس أو المادي. وإذا كان أبو فراس قد لجأ إلى الصبر والكتمان سلاح لمقاومة محنة الأسر فإن البارودي قد لجأ إلى المخيلة، وهي البؤرة التي تتجمع فيها صور الحنين والشوق واللهفة للأهل والوطن. وقد عبر البارودي عن ذلك بمفردات (طربت ، وعادتني السكر ، الزجر) وهي الفاظ صوفية تعبر عن شدة الوجد الذي يعانيه المحب تجاه محبوبته، وقد جاءت هذه الألفاظ جميعها في المطلع وحده:

طَرِبْتُ وَعَادَتْنِي الْمَخِيلَةُ وَالسُّكْرُ وَأَصْبَحْتُ لا يُلْوِي بِشِيمَتِي الزَّجْر

الهوامش

(1) ديوان أبي فراس الحمداني، رواية ابن خالويه، دار صادر، بيروت، 1996 : 157.

(2) ديوان البارودي، ط1، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1973 : 45.

(3) تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، محمد مفتاح، 1985: 121.

(4) تاريخ النقائض في الشعر العربي، أحمد الشايب،: 7.

(5) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف: 123.

(6) الاستهلال في البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير: 16.

(7) نقلا عن التناص في معارضات البارودي، تركي المغيض، مجلة أبحاث اليرموك، مج9،ع2، سنة 1991: 162

(8) نقلا عن التناص نظريا وتطبيقيا، أحمد الزعبي : 9.

(9) البديع، عبد الله بن المعتز،: 162.

(10) التناص نظريا وتطبيقيا : 12.

(11) بنية اللغة الشعرية، جان كوهين : 226.

(12) ينظر : تشكلات البنية النصية في آية الكرسي، عائشة خضر أحمد،مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد(29) العدد (6)ذو القعدة 1443هـ-2022م: 90.

(13) التناص في معارضات البارودي : 85.

(14) الوسيلة الأدبية، حسين المرصفي: 605.

(15) الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي : 16.

(16) جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، إبراهيم محمود، :156.

(17) الإيضاح في علوم البلاغة، الإمام القزويني: 162.

(18) ينظر : بلاغة الحوار والحجاج، دراسة في مفاخر الزبير وابن عباس، رمضان صالح عباد، نور رعد عبدالله،مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد(23) العدد (11)حزيران 2016 م: 89.

(19) الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مصطفى جمال الدين: 85.

(20) الوافي في العروض والقوافي، الخطيب التبريزي : 37.

(21) الانزياح النحوي، شعر حسب الشيخ جعفر أنموذجا، سلوى يونس خضر، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، 2001 : 31.

(22)المعجم الصوفي، سعاد الحكم : 202

(23) المصدر نفسه : 303- 305.

(24) دلائل الاعجاز، عبد القاهر الجرجاني : 92

(25) علم لغة النص، المفاهيم والتجاهات، سعيد حسن بحيري : 113.

(26) معجم المصطلحات العربية في اللغة ولأدب، مجدي وهبة : 144.

(27) المعجم الصوفي : 303.

(28) جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت : 140.

Sources

Initiation: The Art of Beginnings in the Literary Text, Yassin Al-Naseer, Ministry of Culture and. Proof of sources

-Clarification in the Sciences of Rhetoric, Imam Al-Qazwini, Dar Ihya Al-Uloom, Beirut 1988.

-Rhythm in Arabic Poetry, from the House to the Verb, Mustafa Jamal Al-Din, Al-Numan Press, Al-Najaf Al-Ashraf, Iraq, 1974.

-Al-Badi, Abdullah bin Al-Moataz, Dar Al-Maarif, Cairo, 1974

-The Structure of Poetic Language, Jean Cohen, Dar Toubkal, Rabat, 1986.

-Poetic Discourse Analysis, Intertextuality Strategy, Muhammad Moftah, Dar Al-Tanweer for Printing and Publishing, Beirut, 1985.

-The Contradictions in Arabic Poetry, Ahmed Al-Shayeb, Introducing Al-Saada, Egypt, 1966.

-Intertextuality in theory and practice, Ahmed Al-Zoubi, 1st edition, Al-Kitabi Press, Irbid, 1993.

-Evidence of Miracles, Abdul-Qaher Al-Jurjani, Dar Al-Ma'rifah for Printing and Publishing, Beirut, 1978

-Narration Techniques in Theory and Practice, Amna Youssef, 1st edition, Dar Al-Hiwar, Irbid, Jordan, 1993.

-Diwan Abi Firas al-Hamdani, Ibn Khalawiyya's novel, Dar Sader, Beirut.

-Diwan Al-Baroudi, 1st Edition, Egyptian Book House, Cairo, 1973

-The science of the language of the text, concepts and trends, Saeed Hassan Buhairi, 1st edition, Al-Mukhtar Institution for Printing and Publishing, Cairo, 2004.

-The Sufi Lexicon, Souad Al-Hakam, University Foundation for Studies and Publishing, Beirut, 1981.

-A Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature, Majdi Wahba, Library of Lebanon, Beirut,

-Al-Wafi fi rhymes and performances, al-Khatib al-Tabrizi, investigation, Fakhr al-Din Qabawa, The Arab Library, Aleppo 1970

patrols

- -Rhetoric of dialogue and pilgrims, a study in the glories of Zubair and Ibn Abbas, Ramadan Salih Abbad, Nour Raad Abdullah, Tikrit University Journal for Human Sciences, Volume (23), Issue (11), June 2016 AD.

-Formations of Textual Structure in Ayat al-Kursi, Aisha Khader Ahmed, Tikrit University Journal for Human Sciences, Volume (29), Issue (6), Dhu al-Qi`dah 1443 AH-2022 AD

-The Intertextuality in Al-Baroudi's Oppositions, Turki Al-Moghaid, Journal of Al-Yarmouk Research, Vol. 9, Part 2, 1991.

University theses

-Syntactic displacement, poetry according to Sheikh Jaafar as a model, Salwa Younis Khader, master's thesis, University of Mosul.