التفاعل النصي في شعر التخميس الأندلسي

"تخميس ابن الخطيب لنونية المستعين سليمان أنموذجاً"

د. خالد عمر محمد باوزير*

الملخص:

يتناول البحث الكشف عن التفاعل النصي وتجلياته في فن التخميس الشعري، في نموذج : (تخميس ابن الخطيب لنونية المستعين سليمان)، منطلقاً من مفهوم التناص في النقد الحديث، مفهوماً لتداخل النصوص وتفاعلها وتوالدها، بما يحقق الإنتاجية.

وقد جاء البحث في مقدمة وتمهيد ومبحثين؛ ففي التمهيد عرج على تعريف التخميس الشعري، وحضوره في الشعر الأندلسي، وتناول المبحث الأول مفهوم التناص في التداول النقدي، وامتداداته التفاعلية، وعلاقة المخمس الشعري بالتناص، من حيث إن المخمس يجمع في بنائه النصي بين التضمين والمعارضة، وهما شكلان من أشكال التفاعل النصي، ثم تناول المبحث الثاني التفاعل النصي وتجلياته في النموذج المختار.

وللإبانة عن تجليات التفاعل النصي، سلك البحث منهج تحليل البنى التناصية بين نصَّيّ التخميس داخلياً؛ فأفرز البنية الدلالية وهي تقاطع النصين في الموضوع الشعري، والبنية الأسلوبية من حيث النظم والصياغة، والإيقاعية في التشاكل الوزني والإيقاع الداخلي، كما أبرز التحليل تفاعل بنيات نصية مع الخارج، بما يمثله التناص الإحالي، واستدعاء الشخصيات.

أبان التفاعل النصي عن براعة الشاعر ابن الخطيب، في الصناعة الشعرية، إذ أحكم هذا التخميس، حتى بدا لنا نصاً تآلفياً، منسجماً، لحمة واحدة، وكأن له مبدعاً واحداً، لا مبدعين.

* أستاذ الأدب والنقد المشارك، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة حضرموت.

الكلمات المفتاحية: التخميس، التفاعل النصي، التناص، المعارضة، التضمين.

مقدمة:

يحاول هذا البحث دراسة التناص وأشكاله وتفاعلاته في أحد أنماط الشعر الأندلسي، وهو التخميس الشعري، الذي يقوم في بنائه على استدعاء نص شعري، وإدماجه في بنيته، ومعارضته في الآن نفسه.

وتأتي أهمية هذه الدراسة ـفي نظرناـ من كون موضوع التخميس الشعري الأندلسي لم يحظَ بالعناية والدرس الأدبي والنقدي، بل إنا لم نجد له ذكراً في أشكال المعارضة الأندلسية في الدرس الأندلسي، وهو يزخر بهذا النوع من التناص، ناهيك عن أنه خلق من خلال نماذجه ما يسمى بالبؤرة المزدوجة التي تعد من أهم نتائج مصطلح التناص في الدراسات النقدية الحديثة.

كما يمثل التخميس الشعري معرضاً تناصياً، يتجلى فيه التضمين البلاغي الكلي، بل يتأسس عليه، ومن ثمّ، فإن دراسة هذا النمط إنما هو دراسة للتناص الشعري في المخمس الأندلسي.

ويعد التناص أداة نقدية حديثة لقراءة النصوص، واستكناه بُناها النصية، وتعالقاتها داخلياً وخارجياً، ومن هنا، يروم هذا البحث الكشف عن هذا التداخل النصي في شعر المخمس، ومستوياته، وآلياته، مستنداً في ذلك على ما أفرزته نظرية التناص من نتائج تتعلق بانفتاح النص، وأنه لوحة فسيفسائية، وأن التناص هو قدر أي نص، وعلاقة القارئ والمتلقي في الإسهام في القراءة النصية، وكذلك المبدع الذي قد يمارس هذا التناص إما عن قصد ووعي أو دون ذلك.

ولقد اختار البحث نموذجاً من نماذج التخميس الشعري الأندلسي، وهو تخميس ابن الخطيب لنونية الأمير الأموي الأندلسي المستعين سليمان، التي هي في الأصل معارضة لأبيات هارون الرشيد، وبذا، كان هذا الاختيار مبنياً على أن هذا النموذج ـ في نظرنا ـ تتحقق فيه التناصية من أكثر من وجه، من كونه حواراً أدبياً بين أكثر من نص، وشاعر، وعصر.

وقد اتبع البحث منهجاً يقوم على التحليل التناصي، تحليلاً، يكشف عن البنى النصية القابعة في النص، وتمييز علاقاتها التفاعلية معه، إن داخلياً وإن خارجياً، ومستوى هذا التداخل والتفاعل النصي، وأنواعه وآلياته.

وعليه، انتظم البحث في مقدمة، و تمهيد، ومبحثين وخاتمة، وقائمة بمصادر ومراجع البحث.

تمهيد:

يعد المخمس الشعري نمطاً شعرياً، له خصوصيته البنائية، والإيقاعية، ذلك أنه يتألف من وحدة بنائية من خمسة أشطر، تتوزعها قافيتان مختلفتان متناوبتان، قافية تستقل بالأربعة الأشطر الأولى، والقافية الأخرى قافية الشطر الخامس عمود القصيدة، وهي قافية القصيدة التي تتكرر خلالها، فالمخمسات" كما يدل اسمها عليها، عبارة عن: قطع تتألف كل واحدة منها من خمسة أشطر، الأربعة الأولى ذات قافية موحدة، والخامس بمثابة اللازمة التي تكون لها قافية خاصة بها، وقد يدخلها التصريع أو التقفية مع الأشطر الأربعة الأولى في المقطع الأول فتكون الأشطر الخمسة الأولى كلها من قافية واحدة، ويعرف الشطر الخامس (بعمود القصيدة)"[1].

ولقد عرف الشعر الأندلسي المخمسات في شكلين اثنين؛ المخمس المسمط، كمخمس ابن زيدون في الحنين إلى قرطبة: مواكب الذكريات، وجاء في عشرين بيتاً، مطلعه[2]: (بحر الطويل)

تنشّقَ من عَرْفِ الصَّبا ما تنشّقا وعاودَه ذكرُ الصِّبا فتشوّقـــا
وما زال لمعُ البرقِ لما تألقّـــا يُهيبُ بدمع العين حتى تدفّقا

وهل يملك الدمعَ المشوقُ المصبّأُ؟

[1] فن التقطيع الشعري، صفاء خلوصي، منشورات مكتبة المثنى ببغداد، ط١٣٩٧،٥هـ/١٩٧٧م، ص٢٩٦.

[2] ديوان ابن زيدون ورسائله شرح وتحقيق علي عبد العظيم ، تقديم ومراجعة الدكتور محمد إحسان النص، منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط٣، ٢٠٠٤. وانظر دراستنا عنه الموسومة بـ " المخمس الشعري عند ابن زيدون ـ دراسة فنية إيقاعية. وهو بحث قيد النشر في مجلة إربد للبحوث.الأردن

والمخمس الأندلسي، كمخمس ابن الجنان في المديح النبوي، في تسعة وعشرين بيتاً مطلعه[1]: (بحر الكامل)

الله زاد محـمداً تـكريــما

وحباه فضلاً من لدنه عظيما

واختصه في المرسلين كريما

ذا رأفة بالمؤمنين رحيما صلوا عليه وسلموا تسليما

وهما من قبيل المخمس الشعري الذاتي، الذي ينظمه الشاعر ابتداءً ، فجميع أشطر المخمس الخمسة من نظمه.

وبالمقابل ثمة مخمس ينظمه الشاعر على شعر غيره، فيما يعرف بالتخميس، فقد يخمس شاعر لاحق، قصيدة لشاعر سابق، بأن يضيف قبل كل بيت من أبياتها ـ المكونة من شطرين اثنين ـ ثلاثة أشطر أخرى، قافية كل منها تتفق مع قافية صدر البيت الأصلي، "فتصبح وحدة البناء في القصيدة مكونة من خمسة أشطر، الثلاثة الأولى منها للشاعر اللاحق والاثنان الأخيران منها للشاعر السابق، وتكون القصيدة القديمة مقتبسة بكاملها ومضمنة بنصها في القصيدة الجديدة، وكأنه تركيب قصيدة على قصيدة"[2]. وهذه المخمسات تستمد كينونتها الفنية من إيماءات أشعار الآخرين، باستحضار نموذج إبداعي يستقي منه روحه وإيقاعه، فيكون هذا الناتج النصي الجديد حاصل تناظر إيقاعي بين نصين متباعدين زمنياً؛ نص سابق، ونص لاحق يستمد روحه منه، فيحصل تناص إيقاعي يشترك مع التناص الدلالي في الاستمداد من التراث[3].

وهذا النمط من المخمسات يمكن أن ننظر إليه بمنظار النقد الحديث، فيما يدخل ضمن تداخل النصوص وتعالقها وتفاعلها مع بعضها البعض، فالمخمَّس الشعري هو نص نتج من التقاء نصين اثنين، ركبا تركيباً مزجياً شعرياً إن جاز لنا القول، نص سابق وهو النص النموذج، ونص لاحق، تداخلا بطريقة خاصة،

---

[1] نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، أحمد بن المقري التلمساني تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر ـ بيروت، ط ٢٠٠٤ م. مج٧/ص٤٣٢.

[2] ديوان " في القدس "، تميم البرغوثي، دار الشروق، ص١٠٨.

[3] من جماليات إيقاع الشعر العربي، د. عبد الرحيم كنوان، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، ط١، ٢٠٠٢م، ص١٩٠.

وتفاعلا فيما بينهما تفاعلاً نصياً؛ تعلقاً وترابطاً وتمازجاً، وفق آليات أو أشكال تناصية، لعل من أبرزها هنا المعارضة والتضمين الشعريين، فأنتج في النهاية نصاً شعرياً جديداً على وفق مواصفات وخصائص بنائية، وإيقاعية، ودلالية.

المبحث الأول: في التخميس الشعري، وعلاقته بالتناص.

إن مما استقر في المنظور النقدي الحديث أن "أي نص كيفما كان جنسه أو نوعه لا يمكنه إلا أن يدخل في علاقات ما وعلى مستوى ما مع النصوص السابقة أو المعاصرة له"، وهو بذلك يكتسب جزءاً من نصيته بفعل علاقاته بغيره من النصوص، خفية كانت أم ظاهرة، هذا التداخل النصي هو الذي اصطلح عليه بالتناص؛ ومن ثم فإن "جزءاً من نصية النص تتجلى من خلال التناص كممارسة تبرز لنا عبرها قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب، وعلى إنتاجه لنص جديد"[١].

والتناص في أبسط مفاهيمه "هو: تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[٢]، كما أنه يعني بشكل أوضح "أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه، ليتشكل نص جديد واحد متكامل"[٣]، الأمر الذي جعل من النص "عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"[٤]، وبذا تم الانتقال من النص المغلق إلى النص المفتوح[٥].

إلا أن هذا التشكل الفسيفسائي من النصوص داخل نص، أو هذا التداخل النصي قد اختلف اصطلاح النقاد في تسميته، فتعددت مسمياتهم إياه، بين

---

[١] الرواية والتراث السردي، للدكتور سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط١، أغسطس ١٩٩٢م، ص١٠.

[٢] تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، الطبعة الثانية، ١٩٨٦م، ص١٢١.

[٣] التناص نظرياً وتطبيقياً، د. أحمد الزعبي، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن، شباط/ ٢٠٠٠، ص١١.

[٤] انظر " الخطيئة والتكفير " د. عبد الله الغذامي، النادي الأدبي ، جدة، ط١، ١٩٨٥م، ص٣٢٢.

[٥] التفاعل النصي ، نهلة فيصل الأحمدي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م.ص١١١.

(التناص)، كما هو عند جوليا كريستيفا، أو التعالي النصي، كما هو عند جيرار جنيت، أو التداخل النصي، مثلما هو عند الغذامي، أو / التفاعل النصي و التعلق النصي، كما هو عند يقطين، أو (النص الغائب)، كما هو عند محمد بنيس والزعبي، ولعل مرجع هذا الاختلاف إلى "أن مصطلح التناص نفسه يحمل في ثناياه تعددية مربكة ومتشعبة في المعنى والمفهوم، حيث تتغير دلالته ومفهومه من باحث إلى آخر توسيعاً وفهما"[١]، ومن أن "التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين"[٢]، ثم إن التعدد المصطلحي في التناول النقدي العربي مرجعه إلى الاختلاف في ترجمة مصطلح (Intertextuality)، حيث بلغت ترجماته نحواً من "عشرين، فهو مثلاً: النصوصية، وتداخل النصوص، والنص الظل، والمزاح، والمفقود، والغائب، وهلم جرا"[٣]، وهذا الأمر " داخل ضمن الأزمة التي يعيشها المصطلح النقدي المولّد في النقد العربي الحديث"[٤]، إلا أنه على الرغم من كل ذلك "يظل مصطلح (التناص) أكثرها شيوعاً وانتشاراً"[٥].

وقد عرف التراث النقدي العربي القديم أنماطاً من التداخلات النصية، اصطُلِح عليها "في الحقل البلاغي، كـ(التضمين، والتلميح، والإشارة، والاقتباس...إلخ)، وفي الميدان النقدي كـ(المناقضات، والسرقات، والمعارضات...إلخ)، وكلها تقترب قليلاً أو كثيراً من مفهوم التناص"[٦].

وقد تعددت الدراسات العربية التي تناولت نظرية التناص ومفهومه وأشكاله وأنواعه وآلياته، نظرياً وتطبيقياً، وقاربت ما توصل إليه النقد الحديث في هذا الشأن بما عرفه تراثنا النقدي العربي القديم ، مع اختلافها في استخدامها المصطلح النقدي، منها دراسة: تحليل الخطاب الشعري ـ استراتيجية التناص[٧]،

---

[١] التناص في معارضات البارودي، تركي المغيض، مجلة أبحاث اليرموك " سلسلة الآداب واللغويات"، مج ٩/ع٢، ١٩٩١م، ص٨٩.

[٢] تحليل الخطاب الشعري ،استراتيجية التناص،، للدكتور محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٢م. ص١٣١.

[٣] المسبار في النقد الأدبي، دراسة في نقد النقد للأدب القديم وللتناص، أ. د. حسين جمعة، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سورية ـ دمشق، ٢٠١١م.ص١٥١.

[٤] التناص في معارضات البارودي، ص٨٩.

[٥] قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، للدكتور محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، ط١، ١٩٩٥م ص١٣٧.

[٦] النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي ، محمد عزام، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق ٢٠٠١، ص٤١.

التناص[١]، وظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، (مقاربة بنيوية تكوينية)[٢]، ونظرية النص الأدبي[٣]، وقضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني[٤]، والرواية والتراث السردي[٥]، وانفتاح النص الروائي[٦]، والتناص: نظرياً وتطبيقياً[٧]، والنص الغائب، وتجليات التناص في الشعر العربي[٨]، والتفاعل النصي، والتناصية، النظرية والمنهج[٩]، وغيرها من الدراسات النقدية التي نشرت في الكتب والدوريات والمجلات.

كما يشكل التناص عملاً إبداعياً، على مستوى المنشئ ، والمتلقي، والنص ذاته، ذلك أن" منتج النص يشعر بوعي كامل بأنه مسيّج بمنظومة كبرى من النصوص والخبرات والثقافات، يتكيف معها تبعاً لطبيعته، وإذا كان هذا النمط من التناص أكثر شيوعاً لما يتصف به من وعي كامل بالنصوص السابقة، فهذا لا يعني أن نهمل تلك الإشارات الهائلة التي تتشكل في منطقة اللاوعي عند المنتج"[١٠]، كما أن الكشف عن هذه التناصات القابعة في النص لا تتأتى إلا لقارئ ذي معرفة وممارسة نقدية واسعة، ومن ثم فإن التعاطي مع مفهوم التناص وتفاعلاته في النص يضع كل عناصر العملية الإبداعية والتواصلية في علاقة تكامل واتصال، لا علاقة انفصال، أو موت ووراثة، حيث "انتصرت التناصية للنص والقارئ على حساب المؤلف، الذي أعلنت موته على يد بارت، وتجاهلت أن التناص عند المنشئ كان إنتاجاً قائماً على تفاعل لغوي ثقافي بين نصين سابق ولاحق" [١١]، ومن ثم "فقراءة أي نص إبداعي إنما هي قراءة على

---

[١] للدكتور محمد مفتاح، مرجع سابق، ص١١٩.
[٢] د. محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز العربي الثقافي ، الدار البيضاء، ط ٢ ، ١٩٨٥، ص٢٥١.
[٣] للدكتور عبد الملك مرتاض، دار هرمة للطباعة والتوزيع والنشر ـ الجزائر، ط٢، ٢٠١٠/، ص١٨٥.
[٤] للدكتور محمد عبد المطلب، مرجع سابق ، ص١٣٦.
[٥] للدكتور سعيد يقطين، مرجع سابق، ص٩.
[٦] للدكتور سعيد يقطين نفسه، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط٢، ٢٠٠١م، ص٩٣.
[٧] للدكتور أحمد الزعبي، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن، ط ٢، ١٤٢٠هـ ـ شباط ٢٠٠م
[٨] للدكتور حمد عزام، منشورات أتحاد الكتاب العرب، دمشق ـ ٢٠٠١م، ص٢٨.
[٩] نهلة فيصل الأحمد، ص١١٣، مرجع سابق .
[١٠] المسبار في النقد الأدبي ص ١٦٥.
[١١] المرجع السابق ص١٦١.

مستوى الوجود الفيزيائي والمكاني والزماني؛ ومن ثم استمراريته، مما يعني التوحد بين الوجود بما فيه المبدع والعصر وبين الاستمرارية الدلالية والفنية لإبداعه"[١].

إن التداخل بين النصوص، لا يقف عند مجرد التداخل فحسب، بقدر ما يتجاوز ذلك إلى عملية معقدة من التفاعل بين بنيات النص السابق والحاضر؛ لأن "آلية التناص تتحدد من خلال مفهومين أساسيين هما: الاستدعاء والتحويل ...مما يجعل التناص يشكل من مجموع استدعاءات خارج نصية، يتم إدماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد، ثم إن النص المدمج يخضع من جهة ثانية لعملية تحويلية؛ لأن التناص ليس مجرد تجميع مبهم وعجيب للتأثيرات، فداخل الكتابة تقوم عملية جد معقدة في صهر وإذابة مختلف النصوص والحقول المدمجة مع النص المتشكل"[٢].

ومن ثم، فإن التفاعل النصي يبلور مفهوم التناص الفعلي في أبعاده الفنية والدلالية والأسلوبية، وبه يتخلق عالم نصي جديد من أمشاج نصوص سابقة وماثلة؛ لذلك عدت عملية التفاعل النصي " من الأمور الضرورية في الإنتاج النصي؛ إذ لا يمكن لنص أن يتأسس كيفما كان جنسه أو نوعه أو نمطه إلا على قاعدة التفاعل مع غيره من النصوص"[٣]، وهو ما عايناه في شعر التخميس الأندلسي، فهو نص جديد بملامح جديدة، تركيبية، بنائية، ودلالية وإيقاعية. و"لأن النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة، وهو يتعالق بها، ويتفاعل معها، تحويلاً، أو تضميناً أو خرقاً، وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات"[٤]، فقد آثر البحث أن يشتغل على مصطلح (التفاعل النصي) الذي يشي به لفظ: التناص نفسه؛ إذ يدل على التشارك في الفعل، كاشفاً عن تفاعلات هذا التداخل النصي ومآلاته، وفق عملية فنية قائمة على المعارضة والاستدعاء التضميني في شعر التخميس الأندلسي.

---

[١] المرجع السابق نفسه.
[٢] ما بعد البنيوية، حول مفهوم التناص، د. شكري الماضي، مجلة المعرفة، العدد ٣٥٣، فبراير ١٩٩٣، ص٩٣.
[٣] الرواية والتراث السردي، ص١٦.
[٤] النص الغائب، ص٥٢.

لقد نظر بعض الدارسين إلى شكل التخميس الشعري نظرة تناصية، فعدّه بعضهم من أشكال التفاعل النصي[١]، فيما صرَّح البعض الآخر بأنه والتشطير يعدان من التناص، فقالوا: "ومما هو من التناص الشعري بسبيل: التشطير والتخميس، وهما من التصرف في الشعر؛ إذ يقصد الشاعر إلى توسيع رقعة المد الشعري، ومد الأفق الإبداعي عن طريق الإضافة والدمج بين الأشطر ليتولد معنى مقارب أو مغاير للمعنى الأول"[٢].

إن فن التخميس الشعري فعل إبداعي، يسعى الشاعر من خلاله إلى خلق تواصل أدبي مع التراث، ويستدعي بعض نصوصه، ويحاورها بطريقته الخاصة، إما محاكاة ، أو محاذاة، أو تفوقاً، أو تحويراً أو نقضا، وقد عمد بعض الشعراء قديماً وحديثاً إلى ركوب هذا الشكل الشعري[٣]، واتخذ منه موقف النفي أو النقض كتخميس الشاعر صفي الدين الحلي لنونية ابن زيدون؛ إذ " حول موضوعها من الغزل إلى الرثاء، وعدّل في صياغة بعض الأشطر ليناسب الموضوع الجديد"[٤]، ومطلعها[٥]:

كان الزمان بلقياكم يمنِّينا وحادث الدهر بالتفريق يُثنينا
فعندما صدقت عنكم أمانينا أضحى التنائي بديلاً من تدانينا

ونابَ عن طيب لُقيانا تجافينا

و مثل ذلك ما فعله الشاعر الفلسطيني تميم البرغوثي، وهو يخمس قصيدة المتنبي: (على قدر أهل العزم)، حيث يقول: "وقد كانت العادة من قبل، أن يكون التخميس كالمعارضة؛ أي: تأكيداً لمعنى القصيدة الأصلية القديمة، وألا يخرج بها عن سياقها، وأنا حاولت، على غير تلك العادة، في تخميسي لقصيدة أبي الطيب المتنبي (على قدر أهل العزم)، أن أغير معناها تماماً وأقلبه عمداً

[١] التفاعل النصي ـ التناصية ، ص٢٤١.
[٢] التناص في شعر علي عقل، أمين إسماعيل توفيق بدران، جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية. ص٤٧٠.
[٣] انظر التناص في شعر علي عقل، ص٤٧١.
[٤] تناص المعارضات في الشعر الأندلس " نونية ابن زيدون أنموذجاً"، سهيلة ساكت، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة العربي بن مهدي ـ الجزائر، ٢٠١٠/٢٠١١م، ص١٠٨.
[٥] معارضات قصائد ابن زيدون، د. عدنان محمد غزال، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ٢٠٠٤، ص١٣٠.

رأساً على عقب"[١]، وإن هذا الانقلاب والتباين في موضوع القصيدتين حدث نظراً لاختلاف الزمان، "فبدلاً من أن يكون موضوع قصيدة أبي الطيب المتنبي بين سيف الدولة والروم عند قلعة الحدث، يكون موضوعها بعد التخميس وصفاً لذاتنا جمعاً وأفراداً في هذا الزمان"[٢]، ومطلع تخميسه[٣]:

أقولُ لدارٍ دهرُها لا يسالِمُ وموتٍ بأسواقِ النفوس يساومُ
وأوجه قتلى زيّنتها المباسمُ على قدر أهل العزم تأتي العزائمُ

وتأتي على قدر الكرامِ المكارمُ

و التخميس الشعري هو معرض جلي للتفاعل والتعالق النصي؛ إذ يتأسس على **التناص التضميني الكلي**، فالشاعر المخمِّس يستدعي نصاً برمته، ويضمنه في نصه الجديد، ويخلق معه علاقات نصية معينة، فهو يعارضه من ناحية، ويجعله من تركيبة نسيجه الشعري عبر التضمين، فالتخميس يجمع "في آن واحد بين فني المعارضة والتضمين، ينطلق من إعجاب الشعراء ببعض أشعار غيرهم وتعلقهم بها، ويستوجب عليهم بذل الجهد في فهمها، والقدرة على محاكاتها، والمهارة في التمهيد لها بما يناسبها، ولا يجافيها في معناها ومبناها"[٤].

إن التخميس الشعري يجمع بين نوعين من التناص، **تناص المعارضة، وتناص التضمين**، بيد أن الفرق بينهما، يتجلى في أن المعارضة تقوم على المحاكاة والإنتاج، بينما التضمين يورد النص في الغالب كما هو عليه، مع اختلاف في التفاعل معه إن مسايرة في دلالته وإن مخالفة ونفيا أو نقضاً.

أولاً- تناص المعارضة في فن التخميس:

تنطلق المعارضة الشعرية من عنصر الإعجاب بنص أو نموذج أدبي، ثم محاولة محاكاته، أو مضاهاته، والتفوق عليه، فهي"أن يقول الشاعر قصيدة في موضوع ما، فيأتي شاعر آخر، فينظم قصيدة أخرى على غرارها، محاكياً

[١] ديوان " في القدس "، تميم البرغوثي، دار الشروق، ص١٠٨.
[٢] المرجع السابق، ص١٠٩.
[٣] نفسه، ص١١١.
[٤] من جماليات الإيقاع ص١٩٦، نقلاً عن كتاب" الشعر المغربي على عهد محمد الثالث وابنه سليمان، ص٤٧٨.

القصيدة الأولى في وزنها، وقافيتها، وموضوعها، مع حرصه على التفوق"[١]، وهكذا تقتضي(المعارضة) وجود نموذج فني ماثل أمام الشاعر المعارض، ليقتدي به، ويحاكيه، أو يحاول تجاوزه"[٢].

مثلت المعارضات الشعرية ظاهرة أدبية وفنية في الشعر الأندلسي، وعلامة من علامات التميز، والتأكيد على إثبات الذات الأندلسية في مضمار الإبداع، ومقارعة أساطين شعراء المشرق، ليس هذا فحسب، بل كانت هناك معارضات بينية أندلسياً، وهناك العديد من الدراسات التي تناولت هذه الظاهرة، وأغنتها كثيراً[٣]. غير أني لم أجد ـ بحسب اطلاعي ـ أحداً ممن تناول ظاهرة المعارضة في الشعر الأندلسي، قد عرض للمخمسات الشعرية شكلاً من أشكال تلكم المعارضة، رغم وجود هذه الظاهرة، وممارسة شعراء هم على قدر لهذا الفن كابن الخطيب، وابن خاتمة، وابن فركون، وابن زمرك، وقبلهم ابن سهل الإسرائيلي، ومالك بن المرحل، وآخرين، ولعل مرجع إغفال هذا الأمر، أو استبعاده من دائرة المعارضة، النظرة إلى أن في المعارضة يحضر نصاً ـ وهو النص المعارِض ـ ويغيب النص المعارَض، وأن اجتماع النصين معاً في التخميس، ربما نُظر إليه على أنه شكل شعري غير المعارضة.

لكن الأمر الجلي أن الشعر الأندلسي عرف المخمسات بنوعيها المخمس الابتدائي، والتخميس، وقد وردت معارضات شعرية في النوع الأول، مثلما وجدنا ذلك في معارضات مخمسة ابن الجنان في مدح خير الورى، وهي من مثال المخمس الأندلسي[٤]، فقد عارضها كثير من الشعراء" في البحر والروي والمنحى الذي لا يضل قاصده، وكيف لا، وهو مدح الجناب الرفيع العظيم النبوي"[٥]، ومنهم أبو إسحاق إبراهيم بن سهل الإسرائيلي الإشبيلي، ومالك بن

---

[١] النص الغائب، ص١٣٩.

[٢] المرجع السابق نفسه، ص١٣٩.

[٣] انظر في الموضوع دراسات: " المعارضات في الشعر الأندلسي ـ دراسة نقدية موزانة. يونس طركي يلّوم البجاري، دار الكتب العلمية ـ بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٨. المعارضات في الشعر الأندلسي " القصيدة العباسية نموذجاً"، د. علي الغريب محمد الشناوي، مكتبة الآداب، ط١ ، ٢٠٠٣. استيحاء التراث في الشعر الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين(٤٠٠ ـ ٥٣٩هـ). د. إبراهيم منصور محمد الياسين، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد ـ الأردن، ٢٠٠٦، ص١٠٢ ـ ١١٣.

[٤] انظر : المخمس الشعري عند ابن زيدون" دراسة فنية إيقاعية"، خالد عمر باوزير، بحث قيد النشر في مجلة إربد " مبحث أنواع المخمس الشعري.

[٥] نفح الطيب مج٧/ص٤٤٥ فما بعدها.

المرحل، والفقيه أبو العباس أحمد بن محمد بن العباس المغربي، وقبلهم الأديب أبو العباس أحمد بن القاسم الإشبيلي الشهير بابن القصير، إلا أن الأخير خالف طريقة ابن الجنان من وجه أنه التزم بقافية واحدة في الأشطر الأربعة الأولى، وأفرد عمود المخمسة بقافية مخالفة، حسبما هو معروف في طريقة المخمسات الشعرية، وقد أغفل دارسو المعارضات في الشعر الأندلسي المعارضات التخميسية، سواء من النوع الأول، المشار إلى أمثلته آنفاً، أو التي تقوم على التخميس من باب أولى.

وإن من الحق والإنصاف أن نقول: إن بعض الدارسين لفن المعارضات في الشعر العربي، قد عدوا التخميس الشعري من صور المعارضات؛ فإن بعض القصائد الشعرية سُلك في معارضاتها مسلك التشطير والتخميس كقصيدة كعب بن زهير:(بانت سعاد)، وقصيدة البوصيري التي تعددت "ظاهرة المحاولات المتنوعة حول معارضتها تشطيراً، أو تخميساً، أو شرحاً، أو تضميناً، على نحو ما كان مع بردة كعب"[١]، ونحن نسير في هذا المسار من عد التخميس الشعري صورة من صور المعارضات في الشعر الأندلسي.

لقد نظر إلى المعارضات الشعرية في الدرس النقدي الحديث على أنها تدخل في مفهوم التناص، "فهي تمثل شكلاً من أشكال المداخلة بين النصوص"[٢]، و كما يقول الغذّامي : " كل معارضة هي نص متداخل مع نص سابق له"[٣].

ونزيد هنا، أن التناص ليتجلى أكثر في التخميس الشعري؛ لكونه فضاء نصياً، حوى نصين معاً، نصاً سابقاً، وهو النص الغائب، ونصاً ماثلاً، وكلاهما يتعالقان فيما بينهما ، ويتداخلان ، ويتفاعلان، وحاصل هذا التفاعل أن ينتج لنا نصاً شعرياً بخصائص بنائية، وإيقاعية، ودلالية.

لقد عرف الشعر الأندلسي المعارضات من نوع التخميس، ومارسه غير شاعر؛ إعجاباً بنموذج شعري ذاع صيتاً، وارتقى فناً، ولقد لاحظنا حضوراً وانتعاشاً كبيراً لهذه الظاهرة الفنية في عصر بني الأحمر، إذ نجد نصوصاً شعرية في فن التخميس الأندلسي لعدد من أعلام شعراء هذا العصر، كابن

[١] المعارضات الشعرية (أنماط وتجارب)، د. عبدالله التطاوي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة، ١٩٩٨م، ص٩٥.
[٢] استيحاء التراث في الشعر الأندلسي، ص١٠٣.
[٣] الخطيئة والتكفير، ص٣٢٥.

الخطيب[١] وابن خاتمة[٢]، وابن زمرك[٣]، وابن فركون[٤]، وإن كنا وجدنا أمثلة منه قبل هذا العصر في المديح النبوي والنعال النبوية عند بعض الشعراء، كابن أبي الخصال وابن حبيش وغيرهما[٥].

[١] ديوان ابن الخطيب صنعه وحققه وقدم له د. محمد مفتاح، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء ـ المغرب، ط٢، ١٤٢٨هـ ـ ٢٠٠٧م، مج٢/ ص٥٨٣.

[٢] ديوان ابن خاتمة الأنصاري، أحمد بن علي بن خاتمة الأنصاري الأندلسي، حققه وشرحه وقدم له د. محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت ـ لبنان، دار الفكر، دمشق ـ سورية، ط١، ١٤١٤هـ ـ ١٩٩٤م، ص٥٠، ١١٤.

[٣] ديوان ابن زمرك الأندلسي، محمد بن يوسف الصريحي، ،تحقيق، د. محمد توفيق النيفر، دار الغرب الإسلامي، ط١، ١٩٩٧م.ص٩٥،٩٤، ٣٣١.

[٤] ديوان ابن فركون تقديم وتعليق محمد بن شريفة، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة التراث، ط١، ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٧م، ص٢٣٦، ٢٤٥، ٣٤٩.

[٥] انظر ذلك أزهار الرياض في أخبار عياض، شهاب الدين أحمد بن محمد التلمساني المقري، تحقيق د.علي عمر، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م، ج٣مص٢٤٣، ج٥/ ص١٤٥،١٣٣ـ ٢٤١.

ثانياً- تناص التضمين:

يبنى فن التخميس على التضمين أيضاً، والتضمين البلاغي هو: "استعارتك الأنصاف والأبيات من شعر غيرك، وإدخالك إياه في أثناء أبيات قصيدتك"[١]، وينظر إلى التضمين البلاغي في الدرس النقدي الحديث على أنه شكل من أشكال التناص[٢]، ورافد أساس في عملية التعالق النصي، حتى إن بارت عد التناص تضميناً بغير تنصيص، أو "تضمين نص لنص آخر، أو تفاعل خلاق بين النص المستحضِر والنص المستحضَر، فالنص ليس إلا توالداً لنصوص سبقته"[٣]، كما يعد التضمين كالاستشهاد؛ فهو يمثل درجة عليا من الحضور النصي، ويعلن النص الغائب عن نفسه في النص الحاضر، ويكون هذا الحضور بين النصين مندمجاً حتى يغدوان كتلة واحدة غير متشظية[٤].

والتضمين هنا في التخميس الشعري، يكون باستدعاء نص كامل، وإدماجه في بنية النص المضمِّن، وهذا من باب التناص الكلي، يقول صلاح فضل: " إن هناك تناصاً كلياً، لا يقتصر فيه الناص على قطعة يجتزئها من سياقها، ويدمجها في تركيبه، بل يتمثل العمل الأصلي بأكمله ويغني على أنغامه، مستحضراً له دائماً، ومتباعداً عنه في نفس الوقت"[٥].

وقد عرف الشعر الأندلسي ظاهرة تضمين النصوص، بل التضمين الكلي لأبيات قصائد بأكملها، وقد يأتي مثل هذا التضمين الكلي تضميناً منافياً أو مناقضاً للنص المضمن، أو محاكياً له، ومن التضمين المناقض تضمين بعض قصائد الشعر الجاهلي عند الشعراء كابن حزم، وابن عبدون، وحازم القرطاجني[٦]، على نحو ما صنع حازم في تضمينه أبيات معلقة امرئ

---

[١] الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (المتوفى: نحو ٣٩٥هـ)، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصرية – بيروت ، ١٤١٩ هـ، ص٤٢.

[٢] استيحاء التراث في الشعر الأندلسي.ص١٤٣.

[٣] المرجع السابق نفسه، ص١٤٤.

[٤] انظر: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، عصام حفظ الله واصل، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط١ ، ١٤٣١هـ - ٢٠١١م.ص ٧٨،٧٩.

[٥] شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، د. صلاح فضل، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط٢، ١٩٩٥م.ص١١٨.

[٦] انظر " استيحاء التراث في الشعر الأندلسي ص١٥٠- ١٥٤. و" ظاهرة التضمين البلاغي ، دراسة دراسة في تضمين الشعراء العرب القدماء لمعلقة امرئ القيس"، موسى ربابعة، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج١٤،ع٢،١٩٩٦، ص٥٦.

القيس"في قصيدته الطويلة التي صرف معناها إلى مدح الرسول صلى الله عليه وسلم"[١]، حيث يقول فيها:

لعينيك قلْ إنْ زرتَ أفضل مرسلِ (قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ)

وفي طيبة فانزلْ ولا تغْشَ منزلاً (بسقط اللوى بين الدخول فحوملِ)

وزُرْ روضةً قد طالما طاب نشرُها (لما نسجتها من جنوبٍ وشمألِ)

وتتجلى فاعلية هذا التناص في القدرة التي يمتلكها الشاعر في إعادة قراءة معلقة امرئ القيس ونقلها إلى سياق جديد يخدم غرض الشاعر ورؤيته[٢].

و من التضمين الكلي التضمين في التخميس الشعري، إذ النص التخميسي قوامه تناص تضميني كلي، غير أنه "يأتي تأكيداً لمعنى القصيدة الأصلية القديمة، ولا يخرج عن سياقها"[٣]، ويمثله هنا نموذج تخميس ابن الخطيب لنونية المستعين بالله.

المبحث الثاني: تجليات التفاعل النصي في شعر التخميس

لاستجلاء تجليات التناص والتفاعل النصي في فن التخميس، يجدر بنا أن نعمد إلى تفكيك النص التخميسي، وتحليل بنياته دلالياً، وأسلوبياً، وإيقاعياً، كشفاً لأبرز مستويات التناص أو التفاعل النصي، وآلياته التي وظفها الشاعر لإنتاج نصه الجديد، من أو مع نص سابق، وإدماجه في بنيته، إدماجاً فنياً.

لقد كانت **التجربة الوجدانية** حاضرة موضوعاً شعرياً بشكل قوي في هذ اللون الشعري، فغدا فضاءً نصياً تتلاقح فيه تجارب المحبين، ويستدعي كلٌّ الآخر نصاً وتجربة، فينشط فعل المعارضة الإبداعي، ولقد أذكى التناص الشعري مثل هذه التجارب؛ فتتحاور النصوص وتتفاعل فيما بينها على عدة مستويات، وغدا بعضها الآخر داخلاً في نوع من التناص الإنتاجي، بإنتاج سلاسل من النصوص المتناسلة ، تتناص مع البؤرة الأصل أو النموذج النصي الأول، فيما عرف بـ(بالبؤرة المزدوجة)، التي تعد "من أهم نتائج مصطلح التناص في الدراسات النقدية الحديثة، على أساس أن ازدواج البؤرة هو الذي

[١] ظاهرة التضمين البلاغي، ص٥٦.
[٢] انظر المرجع السابق نفسه،ص ٥٦.
[٣] ديوان " في القدس "، ص١٠٨.

يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة المسبقة، وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص؛ لأن أي عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص"[١]، وتتجلى ازدواجية البؤرة في كل ما يكتب على غرار نموذج سابق عليه، إذ يتراءى النموذج الأول دائماً خلف ما يوازيه[٢]، فتتوالد من هذا النموذج سلاسل شعرية أو نظمية تكون صدى لذلكم النموذج، "فهي تعتمد على ما أطلق عليه: (إشباع النموذج)[٣]، "وكل النصوص في النوع نفسه تأتي بمثابة رجع لصداه"[٤].

وإن مما يمثل تناص المعارضة والتضمين اللذين اجتمعا معاً في فن شعري واحد، نص تخميس ابن الخطيب (ت ٧٧٦هـ) لنونية أبي أيوب سليمان بن الحكم بن سليمان الأموي الأندلسي (ت ٤٠٧هـ)، التي هي في الأصل معارضة لأبيات هارون الرشيد، التي قالها في جواريه الثلاث المحببات إليه، أو أنشدها العباس بن الأحنف على لسانه[٥]، وهي: (بحر الكامل)

ملك الثلاثُ الآنساتُ عِناني	وحلَلْنَ من قلبي بكلِّ مكانِ
مالي تُطاوعُني البريةُ كلُّها	وأُطيعُهنّ، وهنَّ في عصياني
ما ذاك إلا أنّ سلطانَ الهوى	وبه عزَزْنَ، أعزُّ من سُلطاني

فعارضها الأمير سليمان بقصيدة على أسلوب:لف الغزل بالحماسة والفخر، ومطلعها[٦]:

---

[١] شفرات التص، ص١١٨.
[٢] المرجع السابق.
[٣] المرجع السابق، ص١١٩.
[٤] الرواية والتراث، ص١٧.
[٥] ديوان هارون الرشيد ، جمعه وحققه وشرحه د. سعدي ضنّاوي، دار صادر ـ بيروت، ط١، ١٩٩٨م، ص٤٨.
[٦] انظر القصيدة : الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، لأبي الحسن علي بن بسام الشنتريني(ت ٥٤٢هـ)، تحقيق سالم مصطفى البدري، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤١٩هـ ـ ١٩٩٨م، مج ١/ ص٢٨،٢٧. جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، لأبي عبدالله محمد بن أبي نصر فتوح بن عبدالله الأزدي (ت٤٨٨هـ)، الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦، ص٢١. بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، تأليف أحمد بن يحيى بن عميرة الضبي (ت ٥٩٩هـ)، تحقيق د. روحية عبد الرحمن السويفي، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤١٧هـ ـ ١٩٩٧م، ص٢٦ ـ ٢٧.الحلة السيراء لأبي عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر القضاعي المعروف بابن=

عجباً يهابُ الليثُ حدَّ سناني وأهابُ لحظَ فواترِ الأجفانِ

وقد استفز هذا النص سلطان الأندلس الغني بالله ، فأوعز إلى شاعره لسان الدين بن الخطيب أن يخمس قصيدة الأمير سليمان، فنهض الشاعر بهذه المهمة، بقصيدة، مطلعها[1]:

مالي على شرفي ورفعة شاني وعظيم أمصاري، وعِزِّ مكاني
لعِبَ الغرامُ بمُهْجتي وجَناني عجباً، يهابُ الليثُ حدَّ سِنانِ

وأهابُ لحْظَ فواترِ الأجفانِ

وإذا تلمسنا أوجه التناص ومستوياته وآلياته في هذا التخميس، لوجدنا أن نص ابن الخطيب يبنى على هدى ووحي من النص السابق، ويتساوق معه في الدلالة، وإن بشيء من التوسع والتفصيل، ويتقاطع معه في هذا المستوى منذ أول بيت، الذي يمثل البؤرة المعنوية الأساس، التي تتولد منها باقي معاني القصيدة، وهو يدخل ضمن التمطيط، الذي هو آلية من آليات التناص، بجعله محوراً أولياً تبنى عليه سائر أبيات القصيدة[2].

ولقد تم رصد نوعين من التناص في هذا التخميس الشعري، من حيث عملية التفاعل التي تجري في النص داخلياً، وخارجياً، هما:

أولاً- التناص الداخلي: وهو ما يكون بين نصي المخمس نفسيهما، المشكلين له، ويتناول ثلاث بنى تناصية، نحللها في ثلاثة مستويات:

١. **التناص الدلالي**: وهو تقاطع النصين وترابطهما دلالياً، بحيث إنا نراهما يسيران في السياق نفسه، ويصطبغان بالطابع نفسه، فالنصان يجمعهما موضوع شعري واحد، من الحديث عن الهوى وأثره، وفعله العجيب في نفس العاشق، من ذلة واستكانة، حتى لو كان ملكاً ذا سلطان، فسلطان الهوى يغلب كل ذي سلطان.

=الأبار، حققه وعلق حواشيه د. حسين مؤنس، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٥، ج٢/ص٩. نفح الطيب مج١/ ص٤٣٠.

[1] ديوان ابن الخطيب مج٢/ ص٥٨٣، وأبيات الأمير سليمان المخمسّة تبدأ من الشطر الرابع والخامس، وهما بيته الأول من شعره.

[2] تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص١٢٦.

إن الخيوط الدلالية التي ترتسم وتتبدى في هذا المخمس، تنطلق من **شعرية الغرابة والتعجيب والمفارقة**، من خلال إبراز المفارقة النفسية بين مقامي سلطان الملك وسلطان الهوى، ويطالعنا مطلع التخميس بهذه المفارقة العجيبة، التي تتبدى في الافتتاح بأسلوب الاستفهام، الذي الغاية منه إحداث الغرابة والتعجيب:

مالي على شرفي ورفعة شأني وعظيم أمصاري، وعِزِّ مكاني

لعِبَ الغرامُ بمُهْجتي، وجَناني

وهذا الافتتاح الخطيبي يقرر ما آل إليه حاله في الهوى من ذل واستكانة، وخضوع لسلطان الهوى، فأصبحت مهجته وقلبه ألعوبة بيد الغرام، يقلبها كيف يشاء!

وهو الأمر الذي يؤكده بتضمين البيت الأول المخمَّس، فيتناص معه تجربة، ومعنى، فالبيت المخمّس يستهل بدال العجب: عجباً، وهو مصدر منصوب ناب عن فعله: (أعجب)، فاستهل ابن الخطيب تخميسه بأسلوب استفهام دال على التعجب، وهو يتقاطع ويتعالق دلالة مع افتتاح المستعين لقصيدته:

عجباً! يهاب الليث حدّ سنانِ وأهابُ لحظَ فواتر الأجفانِ

فثمة هيبتان، لكنهما متباينتان، متضادتان، ففي حين يهاب الأميرَ أشد الحيوانات افتراساً وهو الليث، تسقط هيبته أمام الهوى والعشق والغرام، ويخر صريعاً أمام سهام وضربات عيون المحبوبة الناعسة الفاتنة!

إن التناص هنا، نجده أولاً في دال التعجب، فثمة تناص دلالي من جهة اشتراك النصين في إبراز هذا العجب، باللفظ والأسلوب، فنجد دال العجب في نص ابن الخطيب مرة بشكل أسلوب الاستفهام، الذي الغاية منه العجب، في المطلع الأول، مالي؟ أو بتصريحه بذلك تارة باسم مشتق متعجباً، وتارة أخرى بجامد، وهو المصدر: عجباً، وذلك في قوله:

أصبحت في أمر الهوى **متعجباً** / **وعجباً** لأجفان ضعيفات القوى

وكلاهما يتناصان مع أول دال من النص المستدعى، وهو: عجباً يهاب الليث حدّ سناني.

كما نجد التناص في دلالة المفارقة بين مقامي السلطان العاشق، فهذه يؤكدها النصان معاً، في أكثر من موضع، وفي أكثر من بيت؛ فمثلاً مطلع المخمس ينطق بهذه المفارقة، في الأشطر الثلاثة الأولى التي تشكل النص المعارِض، بأن الذات الشاعرة رغم ما تملكه من مظاهر القوة والغلبة والسعة والعزة في المكان والزمان والناس، فإنها تقف عاجزة أمام فعل وسحر الغرام؛ إذ غدا الشاعر ألعوبة بين يدي الغرام، يقلبها كيف يشاء، ولنا أن نتأمل ما في الدال" (لعب) من حمولة دلالية تشي بفقدان السيطرة والتحكم، وأن زمام الأمر بات بيد الهوى، وكأن الشاعر أشبه بورقة في مهب ريح تطيرها كيف شاءت، وهذه الدلالة ما ثنّى بها في الجزء الثاني من المقطع المخمس، وهو شطرا نص المستعين سليمان، اللذان يشكلان نهاية البيت الأول المخمَّس، وقد حملا المعنى ذاته من المفارقة النفسية التي عاناها الشاعر سليمان الأموي الأندلسي، فهو مُهابٌ؛ لفروسيته وشجاعته، لكنه ينقلب في حالة العشق هياباً من ألحاظ محبوبته التي أردته قتيلاً، فانتظم المطلع انتظاماً منسجما، في كونه يتحدث عن مفارقة واحدة:

مـالي علـى شـرفي ورفعـة شـاني وعظـيم أمصـاري، وعِـزٍّ مكـاني
لعِـبَ الغـرامُ بمُهْجتـي، وجَنـاني عجبـاً، يهـابُ الليـثُ حـدَّ سِـنانِ

وأهابُ لحْظَ فواترِ الأجفانِ

ونجد مثله في البيت الثاني، في قوله:

أصبحتُ، في أمر الهوى، متعجبا أهدي إلى الأعداء بأساً صيّبا
وأرى الردى، في الحرب، عذباً وأقارعُ الأهوال، لا متهيّبا طيبا

منها سوى الإعراض، والهجرانِ[1]

وثمة ثيمة دلالية ثالثة، يتقاطع فيها النصان، ألا وهي وصف الثلاث الآنسات اللائي وقع في حبهن الشاعر، فالنص المعارِض عمد إلى الاتساع في وصف ما جاء به النص المعارَض لتلك النساء، من أنهن " بيض الوجوه، نواعم الأبدان" ، وأنهن من الجمال والحسن بدرجة أنهن شبهن بالكواكب حسناً

[1] الديوان، مج٢/ص٥٨٣.

ورفعة ووضاءة، فيسير النص اللاحق على هدي هذه الأوصاف، بل ويستطرد ويتوسع:

أطلعن من غُرر الحجال الباهرِ أقمار حسنٍ تحت سود غدائرِ
وسفرنَ عن مثل الصباح السافرِ كواكب[1] الظلماء لُحنَ لناظرِ

من فوق أغصانٍ على كثبانِ

من كل ناظرةٍ بعيني جؤذر مختالةٍ في الحلي ذات تبخترِ
تعطو بخوط البانة المتأطّر هذي الهلال وتلك أخت المشتري

حُسناً، وهذي أخت غصن البانِ

ومن تجليات التناص، أن النص المعارِض يحذو حذو النص المعارَض في المعاني، التي تحكي حال العاشق الولهان، من الصبابة والجوى، والعناء، والعذاب، والسهر، والسقم، والذل، والضنى، والنحول، وكل ما ينطوي تحت معجم الغزل العذري، مما يضفي على التجربة وهجاً من الصدق، وبلوغ الغاية في إظهار هذه التجربة بكل تجلياتها.

وهذه المعاني جاءت في الأبيات الأربعة الأخيرة من المخمس، في قوله مثلاً:

عجباً لأجفانٍ ضعيفات القوى تركتني رهنَ السقام بلا دوا
ولو الهوى أخنى، على جبلٍ هوى لا تعذلوا ملكاً تذلَّل للهوى

ذلُّ الهوى عزٌّ وملكٌ ثانِ[2]

[1] هكذا وردت الكلمة في الديوان، لكنها وردت في نونية المستعين (ككواكب)، بإثبات كاف التشبيه.
[2] الديوان ص٥٨٤. ولفظة " تركتني" هكذا وردت، وقد ترتب عن ذلك خلل في الوزن، ولعل الصواب: تركْنني، على وزن: مفاعلن؛ إحدى صور استعمالات تفعيلة بحر الكامل: (متفاعلن)، إذا دخلها زحاف الوقص، وتسمى موقوصة، انظر: الكافي في العروض والقوافي، للخطيب التبريزي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٣ ، ١٩٩٤م ـ ١٤١٥هـ، ص٦٤، ص٦٦.

مـالي، وغصـن العمـر غـضٌّ مـا ذوى والشـملُ لا تـدنو، إليـه يـد النـوى
أطـوي الضـلوع علـى الصـبابة والجـوى إن لـم أطـعْ، فـيهنّ سـلطان الهـوى

كلَفاً بهنَّ، فلستُ من (مروانِ)

أخلـــدتُ طوعـــاً للهـــوى وإنابـــهْ ولـئن نحلـتُ ضـنىً، وذبـتُ كآبـهْ
فلَقَبْـــلُ مـــا علـــق الوليـــدُ حبابـــهْ مـــا ضـــرَّ أنـــي عبـــدهنَّ صـــبابهْ

وبنو الزمانِ، وهنَّ في عبدانِ

ومن جانب آخر، فلقد انسلت ألفاظ من النص المعارَض إلى النص المعارِض، من مثل: الهوى، وهو دال يكاد يشخص حال الذات الشاعرة، وما وقعت فيه حباً وهُياما، وكذا لفظ:الصبابة، وهي من آثار الهوى، وتوالدت عنها دوال أخرى من: الجوى، الضنى، ومنها: السلوة، وغيرها، وكذلك فعل الألحاظ في النفس والقلب، وهنا، نجد أن نص ابن الخطيب المعارض يتناص ويتفاعل مع الشطر الثاني من أول بيت من أبيات الأمير الأموي ، في قوله:

عجباً، يهابُ الليثُ حدَّ سنانِ وأهاب لحظ فواتر الأجفانِ

فينسج ابن الخطيب على هذا المعنى، ويزيد رواقه ورواءه وماءه، فيقول:

عجباً لأجفانٍ ضعيفات القوى تركتني رهنَ السقام بلا دوا

وهنا يؤكد أيضاً المفارقة، فهذه العيون رغم ضعفهن وصغرهن، أورثن الشاعر المرض والسقام، وتركنه بلا دواء، فكيف يفعل الشيء الضعيف مثل هذا بالمرء القوي؟

كما تفاعل نص ابن الخطيب مع النص المعارَض في معنى الطاعة، كونها تمثل علامة من علامات صدق الحب والهوى، ولازماً من لوازمه، فطالعنا نص سليمان بأنه ليس له مع سلطان الهوى إلا الطاعة:

إنْ لم أُطِعْ فيهنَّ سلطانَ الهوى كلفاً بهنَّ، فلستُ من (مروان)

وهو ما صرّح به نص ابن الخطيب، فأتى بالمعنى في صيغة مصدر:طوعاً، في قوله:

أخلدتُ **طوعاً** للهوى وإنابهْ .

وكل ذلك يعزز البنية الدلالية المشتركة للنصين، التي تدور حول تجربة العشق، ووسيلته وهي العيون والألحاظ، وآثار ذلك على النفس من صبابة وجوى، وسقام، وضنى، ونحول، وكآبة...إلخ، وهكذا، فـ"قد ينصرف (التداخل النصي) إلى المستوى الدلالي الخالص عن طريق (التوليد)، حيث يتحرك الوعي إلى النص الغائب يستولده دلالته في حدودها الأولى، وقد يصيبها تمدد إضافي، تبعاً للفضاء الذي تشغله"[1].

٢. **التناص الأسلوبي**: ويتمثل في أن النص المعارِض يتمثل في أساليبه النص المعارَض، ويماثله إلى حد ما، في صياغة تراكيبه وجمله وأساليبه خبراً أو إنشاء، بغية خلق انسجام في بنية المخمس من حيث النظم والصياغة، ليس محاكاة جوفاء، أو نسخاً ومسخاً، بقدر ما يؤدي هذا التناص الأسلوبي وظيفة الانسجام بين بنى النص، حتى لا يبدو الفصل جلياً في النصين المندمجين، من جهة أسلوبهما؛ كونهما صادرين عن منشئين مختلفين.

وللتدليل على هذا المنحى التناصي، فإن الشاعر ابن الخطيب قد اعتمد في بيته الثاني من مخمسه الأسلوب الخبري، في أشطره الثلاثة من نصه هو، فعبر بضمير المتكلم في الأفعال: أصبحتُ، و أُهدي، وأرى؛ ليتناسب مع الأسلوب الخبري نفسه في البيت المخمس، لاسيما صدره، إذ جاء مفتتحاً بالفعل المضارع:أقارع، ليسري الانسجام على جسم المقطع كله، واختتم الشطر الأول من النص الخطيبي بالحال: متعجباً، فإنه كذلك قد تناظر معه صدر بيت السليماني بالحال: متهيباً، الذي جاء في البيت الثاني من التخميس، بقوله:

أصبحتُ، في أمر الهوى، **متعجبا** **أهدي** إلى الأعداء، بأساً صيّبا
وأرى الردى، في الحرب، عذباً **وأقارعُ** الأهوال، لا **متهيّبا** طيبا

منها سوى الإعراض، والهجرانِ[2]

ولعل التناص الأسلوبي يتجلى بوضوح في اقتفاء النص الخطيبي النص المخمس في أسلوبه التصويري، حيث اعتمد على التشبيه تارة والاستعارة، تارة

[1] قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص١٥٧.
[2] الديوان، مج٢/ص٥٨٣.

أخرى وهما من أشكال تمطيط المعنى وإبرازه في حلة فنية، والتمطيط كما أسلفنا الذي هو من آليات التناص[1]، فجاء في أبيات النص المخمس:

وتملّكـــت نفســـي ثـــلاثٌ كالـــدُّمى ... بـــيض الوجـــوه نـــواعم الأبـــدانِ
كواكـــب الظلمـــاء لُحْـــنَ لنـــاظرِ ... مـــن فـــوق أغصـــانٍ علـــى كثبـــانِ
هـــذي الهـــلالُ، وتلـــك بنـــتُ المشـــتري ... حســـناً، وهـــذي أختُ غصـــن البـــانِ

فإذا بنص ابن الخطيب يسلك المسلك نفسه في الاتكاء على الأسلوب التصويري، بطريقته الخاصة، وهنا ينفرد النص بسمات أسلوبية تجاوز بها النص المتناص معه، إذ شبه وجوه الآنسات الحبيبات بالأقمار حسناً ووضاءة، وبالصباح السافر، وبالغرر المحجلة، ونجد معجماً نورانياً يتدفق في هذا المقطع، لا نجد مثيلاً له بهذه الكثافة التصويرية في النص الآخر، ثم في زيادته عن سابقه بتصوير أعينهنّ بالجآذر، وبالعروس المتزينة المتبخترة، في قوله :

أطلعـــنَ مـــن غـــرر الحجـــال البـــاهرِ ... أقمـــار حســـن تحـــت ســـود غـــدائرِ
وســـفرن عـــن مثـــل الصـــباح الســـافرِ ... كواكـــب الظلمـــاء لحـــن لنـــاظرِ

من فوق أغصانٍ على كثبانِ

مـــن كـــل نـــاظرة بعينـــي جـــؤذرٍ ... مختالـــة فـــي الحلـــي ذات تبختـــرِ
تعطـــو بخـــوط البانـــة المتـــأطرِ ... هـذي الهـلال، وتلـك بنـت المشـتري

حسناً، وهذي أختُ غصن البانِ

٣. **التناص الإيقاعي**: "ويقصد به التشاكل بين القصيدة المعارَضة والمعارِضة، من حيث البنية الإيقاعية الخارجية، المتمثلة بالوزن والبحر والروي، ومن حيث البنية الإيقاعية الداخلية، والتي يقصد بها هنا تكرار بعض ألفاظ الشاعر المعارَض وتراكيبه وجرس ألفاظه"[2]، فالنصان لهما نفس الوزن، وهو بحر الكامل التام، بوحدته الوزنية: متفاعلن، التي تمتاز بكثرة حركاتها مقارنة بالسكنات، مما يضفي على الإيقاع حركة نغمية

[1] تحليل الخطاب الشعري، استرتيجية التناص ، ص١٢٦.
[2] التناص في معارضات البارودي، ص١٣٢.

وطربية راقصة، فالكامل"هو أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات، وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله ـ إن أريد به الجد ـ فخماً جليلاً، مع عنصر ترنمي ظاهر، ويجعله إن أريد به الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة، حلواً مع صلصلة كصلصلة الأجراس"[١].

والمخمس الشعري له بناء خاص، تتكون وحدته البنائية (البيت)من خمسة أشطر لا شطرين، وهو بهذا الشكل الخماسي يعيد تفكيك الشكل (البيتي) الصارم الذي يقوم عليه نص المستعين سليمان، ويجعله بنية في شكل شعري جديد أو طريف، كما أنه ذو نظام قافوي متنوع متناوب، وإذا اشترك النصان المتعارضان في البحر نفسه، فإن النص المعارِض تشترك أشطره الثلاثة في قافيتها ورويها، نوعا وصوتاً ومجرى، مع قافية صدر البيت المخمّس من النص المعارَض، وتفارق قافية عجزه، التي تمثل قافية المخمس عامة، فيتشكل من الأربعة الأشطر الأولى من المقطع المخمس، أرجوزة رباعية على حرف متحد وقافية واحدة، نحو مطلع المخمس:

مـالي علـى شـرفي ورفعـة شـاني وعظـيم أمصـاري، وعِـزٍّ مكـاني
لعِـبَ الغـرامُ بمُهْجتـي، وجَنـاني عجبـاً، يهـابُ الليـثُ حـدَّ سِـنانِ

فنلاحظ أن النصين المتعارضين في المطلع قد اشتركا في حرف الروي النون، المكسورة، وفي القافية المطلقة، الموصولة بحرف الياء، المردفة بالألف، ومن نوع المتواتر، وهكذا، تشاكل النصان المتعارضان في كل مقطع خماسي في الأربعة الأشطر الأولى قافية ورويا، بحسب الآتي: (متعجّبا/ متهيّبا، مكتّما/كالدّمى، الباهرِ/لناظرِ، جؤْذرِ/مشتري، معذّبا/ الصّبا، القوى/للهوى، إنابهْ/صبابهْ.

بل إن الإيقاع القافوي ليتعزز في غير ما قافية بعنصر لزوم ما لا يلزم، إذ حذا فيه نصُّ ابن الخطيب حذو النص السليماني، فالتزم قبل رويه حرفاً، ليتعاضد الإيقاع، ويكثف المستوى الصوتي اتساقاً وانسجاماً، كما في القوافي: جناني / سناني، طيّبا / متهيّبا، رمى/دُمى، هوى /هوى، حبابهْ/ صبابهْ.

[١] المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها د.عبدالله الطيب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٧٠، بيروت، مج١/ص٢٤٦.

و جاء نص ابن الخطيب مراعياً في قوافيه عناصر الاتساق، والتكثيف الصوتي والنغمي، إذ شكلت بعض قوافيه صدى لقوافي النص المعارَض، ويتجلى هذا الأمر، في اختيار كلمات قافوية تتماثل أو تتجانس مع قوافي النص المعارض، موظفاً في ذلك الجناس الناقص كثيراً، أو التام أحياناً، وكذا رد العجز على الصدر، والتكرار.

فإن بين جناني وسناني، جناساً ناقصاً، عضد من تقاربهما الصوتي، وقل مثل ذلك في القوافي: رمى، التي تناصت صوتياً مع قافية: دُمى، وكذلك فإن قوافي المقطع ما قبل الأخير:ذوى، النوى، الجوى، قد تشاكلت صوتياً مع قافية: الهوى في النص المعارَض.

كما نجد أيضاً جناساً تاماً في قافيتي: هوى، والهوى، فالأولى فعل بمعنى سقط في قول ابن الخطيب، بينما الهوى بمعنى الحب:

ولو الهوى أخنى، على جبلٍ **هوى** لا تعذلوا ملكاً تذلل **للهوى**

ذلُّ **الهوى** عزٌّ وملك ثانٍ

وهنا، تهيمن كلمة(هوى) صوتيا، بتكرارها في هذا المقطع، فإن في تكرارها مرتين في كلا النصين جناساً، وفي حضورها أيضاً محسن بديعي آخر وهو رد العجز على الصدر، وكل هذا يعضد من اتساق النصين وتشاكلهما تناصياً. وهكذا فإن"أقوى الإشارات وأكثرها قدرة على التناصية هي إشارات القوافي، وذلك لأن قوافي الشعر العربي محكمة البناء الصوتي، وللروي سلطة قوية في اختيار الكلمة"[١].

أما بالنسبة للقافية المركزية:النون المكسورة، التي تتكرر على طول المخمس، فإنها في الأصل من تناص معارضة أبيات المستعين سليمان لنص هارون الرشيد في الروي والقافية والموضوع، وهذا من التناص الخارجي.

ثانياً- التناص الخارجي:

إن ما ذكرناه سابقاً من تناص: الدلالة والأسلوب والإيقاع، هو من **التناص الداخلي**، الذي تحاور فيه النصان معاً وتفاعلا فيما بينهما، في حين أن ثمة

[١] التناص في معارضات البارودي، ص١٢٦.

تناصاً خارجياً، تمثل في أن بنيات نصية أو دوالاً أشارت إلى نصوص سابقة، أو أحالت عليها، أو استدعت شخصيات لتعضيد التجربة وتقويتها، وهذا هو التناص الخارجي، وهو على قسمين:

أ ـ التناص الإحالي: وهو الذي "لا يعلن عن وجود ملفوظ حرفي مأخوذ من نص آخر، ومندرج في بنيته بشكل صريح، كلي ومعلن، وإنما يشير إليه ، ويحيل الذاكرة القرائية عليه، عن طريق وجود دال من دواله، أو شيء منه ينوب عنه"[١].

فقد انبثت في نص ابن الخطيب دوال، كان لها تداول شعري ودلالي في سياق سابق معين، وقد استدعتها ذاكرة الشاعر في نصه التخميسي، وله من ورائها دلالة معينة، لكنها مستجلبة من سياق سابق، ومن ثم فمثل هذه الدوال تستدعي نصوصاً من الخارج، فتتفاعل أو تتداخل مع النص الماثل بدلالاتها، وربما بسياقاتها.

ولنا أن نقف مع هذا المقطع الآتي، لنستجلي هذا التفاعل النصي الخارجي:

عجباً لأجفانٍ ضعيفات القوى تركتني رهنَ السقام بلا دوا
ولو الهوى أخنى، على جبلٍ هوى لا تعذلوا ملكاً تذلَّل للهوى

ذلُّ الهوى عزٌّ وملكٌ ثانِ[٢]

إن الشاعر قبل أن يكون منشئاً مبدعاً، كان قارئاً متلقياً لأشعار من سبقوه، فاستدعت ذاكرته الشعرية مما اختزنته، قول جرير في وصف وقع فعل العيون الساحر على النفوس، وتناص معه في الشطرين الأولين[٣]:

إن العيــون التــي فــي طرفهــا حَــوَرُ قتلننــا، ثــم لــم يحيــين قتلانــا
يصــرعْنَ ذا اللــبِّ حتــى لا حــراكَ بــه وهــنَّ أضــعفُ خلــق الله أركانــا

وكذلك لفظة: أخنى، في الشطر الثالث من المقطع المخمس آنفاً، أفرزت معنى فعل الهوى على الإنسان والجماد، وأن الأخير لا يتحمله ـ مبالغة ـ فكيف

[١] التناص التراثي، عصام واصل، ص٩٥.
[٢] الديوان ص٥٨٤.
[٣] ديوان جرير، دار بيروت للطباعة والنشر ـ بيروت، ١٤٠٦هـ ـ ١٩٨٦م، ص٤٩٢.

ببني الإنسان! فأخنى في النص تشير أو تحيل على عجز بيت النابغة الذبياني من معلقته الذي أتى بمعنى الهلاك[١]:

أمستْ خلاءً وأمسى أهلها احتملوا **أخنى** عليها الذي **أخنى** على لُبَدِ

ومعنى:أخنى عليها، أي: أفسد عليها الدهر، الذي أفسد على لبد، وهرّمه وأفناه، ولبد: هو آخر نسور لقمان بن عاد، ويضرب به المثل بطول عمره[٢]، وأخنى عليهم الدهر: أهلكهم وأتى عليهم، وأخنى: أفسد، وأخنيت عليه: أفسدت[٣].

فالشاعر أراد من استعماله لفظة: أخنى، وهي بتلك الحمولة الشعرية، الآتية من القول الشعري الذبياني، الدالة على الهلاك، أن يؤكد عظم أمر الهوى، حتى أنه لو نزل على جبل ما تحمله، بل لهدّه ونسفه، فهوى، وهو أمر فيه من المبالغة الشعرية ما فيه.

كما تعالق النص الخطيبي وتفاعل مع بعض دوال الشعر الجاهلي أيضاً، فتشابه السياقان، لاسيما والنص يتحدث حينها عن ليونة المحبوبة ونعومتها، فوظف الفعل: تعطو[٤]، في قوله[٥]:

تعطو بخوط البانة المتأطِّرِ

فيتماس هذا الفعل في سياقه هنا مع سياقه عند امرئ القيس في وصف بنان محبوبته في قوله[٦]:

وتعطو برخصٍ غير شثنٍ كأنه أساريع ظبيٍ أو مساويك إسحلِ

مع اختلاف أن نص ابن الخطيب جعل آلة الفعل: تعطو، قد المرأة، التي تتطاول به كالغصن الناعم، أو يدها التي تشبه في لينها خوط البانة، في حين

---

[١] ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٢، ص١٦.
[٢] المصدر السابق.
[٣] لسان العرب، مادة خنا، مج١٤/ص٢٤٥.
[٤] تعطو: العطو: التناول باليد، وظبي عطُوٌّ: يتطاول إلى الشجر ليتناول منه، أو هي تتطاول إذا رفعت أيديها لتتناول الشجر، انظر: لسان العرب، مادة: عطا مج١٥/ ص ٦٨،٦٩.
[٥] خوط البانة: الخوط: الغصن الناعم. انظر لسان العرب ، مادة " خوط، مج ٧/ص٢٩٧.
[٦] ديوان امرئ القيس ، ص١٧.

كانت آلة العطو في بيت امرئ القيس بنان محبوبته حينما تتناول شيئاً، إذ "شبه أصابعها ونعمتها وبياضها بدواب بيض أو شجر يستاك به"[١].

ب ـ **تناص استدعاء الشخصيات**، ولأن حديث الشاعر يدور حول الهوى وأربابه، والعشق والعشاق، ذهب يستدعي بعضاً من تجاربهم، بما يحمل بعداً رمزياً في الحب والوفاء، و يعزز التجربة الشعرية والوجدانية في النص، ومن تأكيد أن الهوى كان بين جارية وسيدها، وهو ما كان أو قام عليه النص الأصلي الأول، المحمل بحب الرشيد لجواريه، فوقع على تجربة الوليد بن يزيد مع جاريته حبابة، وكان من أمره معها الشيء العجاب، إذ كلف "بحبابة كلفاً شديدا"[٢]ً، وقد شغفته حباً، حتى لقد حزن عليها بعد موتها حزناً شديداً، لم يلبث أن لحق بها كمداً عليها[٣].

ومن خلال كل ما سبق، نجد أن التناص في المخمس الشعري المدروس ههنا، قد حقق ثلاث وظائف رئيسة: وظيفة نصية، وظيفة إنتاجية، ووظيفة جمالية، وبيان ذلك على النحو الآتي:

أ ـ الوظيفة النصية: وتحققت بتضمين النص المخمِّس نصاً آخر كاملاً بتمامه، فاندمج في بنيته النصية، متفاعلاً معه، ناتجاً نصاً بمقومات شكلية وبنائية وإيقاعية خاصة؛ ذلك أن " جزءاً من نصية النص تتجلى من خلال التناص، كممارسة تبرز لنا عبرها قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب، وعلى إنتاجه لنص جديد"[٤].

ب ـ الوظيفة الإنتاجية: لقد حفز النص السابق المبدع على إنتاج نص جديد، يعارضه، ويتفاعل معه، محاوراً إياه، حوار تآلف وإمتشاج وتوالد، و ليس

---

[١] المصدر السابق نفسه.

[٢] العقد الفريد لابي عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، تحقيق أحمد أمين ، إبراهيم الأبياري، عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ـ القاهرة، ١٣٨٨هـ ـ ١٩٦٨م، ج٦/ص٦٢.

[٣] انظر أخبارهما: الشعر والشعراء ج١/ص٥٢٠. الكامل في اللغة والأدب، لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر الغربي ـ القاهرة، ط٣، ١٤١٧هـ /١٩٩٧م، ج٢/ص١٨٨.

[٤] الرواية والتراث السردي، ص١٠..

حوار اجترار أو نسخ ومسخ، إنه تناص " ينطوي على معنى التداخل والتوالد والتفاعل أيضاً"[١].

ج ـ وظيفة فنية جمالية: يدخل النص المخمِّس في علاقة تناص وتفاعل مع النص المخمَّس المستدعى، فيكسبه عنصراً جمالياً، يتمثل في كون المخمس الشعري شكلاً قد أكسب النص حلة جديدة تختلف عن شكل القصيدة التقليدية، إذ إن "النص لا يأخذ من نصوص سابقة بل يأخذ ويعطي في آن واحد، وبالتالي فإن النص الآني قد يمنح النصوص القديمة تفسيرات جديدة، أو يظهرها بحلة جديدة كانت خافية، أو لم يكن من الممكن رؤيتها لولا التناص"[٢].

الخاتمة:

يمثل التناص أداة نقدية حديثة في قراءة النص الأدبي، وقانوناً من قوانينه، واستكناه بنياته النصية المستجلبة والمتفاعلة معه وفق رؤية فنية ومقصدية معينة، وهو طريق من طرق الإبداع؛ فتوظيفه إنما هو إغناء للنص، وتوسيع لعناصر قوته النصية؛ إذ التناص سمة من سمات نصية النص.

وقد تناول البحث التناص وتفاعلاته في شعر التخميس الأندلسي، في تخميس ابن الخطيب لنونية المستعين سليمان، أحد أمراء الأندلس إبان الدولة الأموية بالأندلس، كاشفاً ومحللاً تشكلاته التناصية، من معارضة وتضمين، وقد خلص البحث إلى:

١. مثلت هذه الدراسة محاولة جادة في توظيف نظرية التناص النقدية الحديثة، على فن التخميس الشعري الأندلسي، ومقاربة نقدية للربط بين مقولات التراث العربي القديم(المعارضة، والتضمين) والنقد الحديث.
٢. كشفت الدراسة عن البنية التناصية في التخميس الشعري، في كونه خطاباً يتأسس على المعارضة الشعرية، فإن الشاعر وهو يخمس نصاً آخر، إنما يعارضه ابتداءً، فيستحضر بنيته، يدمجها في بنيته النصية الماثلة، ومن ثم، شكلت المعارضة هنا شكلاً من أشكال تناص التخميس الشعري.

---

[١] ما بعد البنيوية ،حول مفهوم التناص، د. شكري الماضي، مجلة المعرفة، العدد ٣٥٣، فبراير ١٩٩٣، ص٩٦.
[٢] المرجع السابق نفسه، ص٩٢.

٣. انتعش فن التخميس الشعري كثيراً في عهد بني الأحمر، وقد أغفلته الدراسات التي تناولت الشعر الأندلسي، من كونه شكلاً من أشكال المعارضة، فجاءت هذه الدراسة رادةً الاعتبار لهذا الفن، كاشفة عن أنه يعد أحد أشكال المعارضات الشعرية في الشعر الأندلسي، وقد أبان عن ذلك تحليل بنيته التناصية، في مستوياتها الدلالية، والأسلوبية، والإيقاعية، وهي كلها تسير على تلمس خطى النص المعارض، ومحاورته في بناه تلك.

٤. خلصت الدراسة إلى أن الشعر الأندلسي قد عرف التناص التضميني الكلي، في فن التخميس الشعري، من خلال استدعائه نصاً بتمامه، مثلما صنع ابن الخطيب في تضمينه نونية المستعين سليمان.

٥. أفرز لنا التفاعل النصي ثلاث بنى تناصية في التخميس الشعري:

ـ البنية الدلالية، وهي تقاطع النصين وترابطهما دلالياً، بحيث إنا نراهما يسيران في السياق نفسه، يجمعهما موضوع شعري واحد، ودوال واحدة، وثيمات واحدة، على سبيل التحاور والتفاعل الشعري.

ـ البنية الأسلوبية التي تتمثل في أن النص المعارِض يتمثل في أساليبه النص المعارَض، ويماثله إلى حد ما، في صياغة تراكيبه وجمله وأساليبه خبراً أو إنشاء، بغية خلق انسجام في بنية المخمس من حيث النظم والصياغة.

ـ البنية الإيقاعية من حيث التشاكل الإيقاعي بين النصين وزناً، بانتظامهما على بحر الكامل، وقافية من خلال عناصر الاتساق، والتكثيف الصوتي والنغمي، موظفاً في ذلك الجناس الناقص كثيراً، أو التام أحياناً، وكذا رد العجز على الصدر، والتكرار، كما شكل عنصر لزوم ما لا يلزم بين قوافي النصين عنصراً تناصيا أيضاً، في حين أتى روي المخمس عامة، وهو النون المكسورة، من باب التناص الخارجي مع نص هارون الرشيد.

٦. كشف التحليل التناصي أن للتناص في المخمس الشعري نوعين أو نمطين: تناصا داخليا، وهو ما شمل تناص: الدلالة، والأسلوب، والإيقاع، و تناصاً خارجياً، يتمثل في التناص الإحالي، وتناص استدعاء الشخصيات.

٧. كشفت الدراسة التناصية عن ثلاث وظائف للتفاعل النصي في التخميس الشعري، هي: وظفية نصية، ووظيفة إنتاجية، ووظيفة فنية جمالية.

٨. أن النص المخمس وإن كان يتشكل من نصين، نص سابق وهو النموذج، والمعارَض، والمضمَّن، ونص لاحق وهو المعارضِ، والمضمِّن، فإن براعة الشاعر ابن الخطيب، ذي اليد الطولى في الصناعة الشعرية، تتجلى في إحكام هذا التخميس، حتى بدا لنا لحمة واحدة، نصاً تآلفياً، اندماجياً، منسجماً، وكأن له مبدعاً واحداً، لا مبدعين، وإن حافظ على نصية النص المضمن دون تغيير أو تحوير، لكن ربطه بنصه، وخلق بينهما حواراً شعرياً، جعل من أشطره الثلاثة التي يقدم بها له، نصاً تقديمياً، تفصيلياً، يعقبه بالنص المخمَّس الذي يكمل أو يعضد ما سبقه دلالة وأسلوباً وإيقاعاً.

مصادر ومراجع البحث:

١. أزهار الرياض في أخبار عياض، شهاب الدين أحمد بن محمد التلمساني المقري، ،تحقيق د. علي عمر، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م.
٢. استيحاء التراث في الشعر الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين(٤٠٠ ـ ٥٣٩هـ). د. إبراهيم منصور محمد الياسين، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد ـ الأردن، ٢٠٠٦.
٣. انفتاح النص الروائي ،للدكتور سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، ط٢، ٢٠٠١م.
٤. بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، تأليف أحمد بن يحيى بن عميرة الضبي (ت ٥٩٩هـ)، تحقيق د. روحية عبد الرحمن السويفي، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤١٧هـ ـ ١٩٩٧م.
٥. تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، د.محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، ١٩٨٦م.
٦. التفاعل النصي، التناصية، النظرية والمنهج، نهلة فيصل الأحمد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م.
٧. التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، عصام حفظ الله واصل، دارغيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٤٣١هـ ـ ٢٠١١م.
٨. تناص المعارضات في الشعر الأندلسي " نونية ابن زيدون أنموذجاً"، سهيلة ساكت، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة العربي بن مهدي ـ الجزائر، ٢٠١٠/٢٠١١م.
٩. التناص في شعر علي عقل، أمين إسماعيل توفيق بدران، جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية.
١٠. التناص في معارضات البارودي، تركي المغيض، مجلة أبحاث اليرموك " سلسلة الآداب واللغويات"، مج ٩/ع٢، ١٩٩١م.
١١. التناص نظريا وتطبيقياً، للدكتور أحمد الزعبي، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان ـ الأردن، ط ٢، ١٤٢٠هـ ـ شباط ٢٠٠م

١٢. جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، لأبي عبدالله محمد بن أبي نصر فتوح بن عبدالله الأزدي (ت٤٨٨هـ)، الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦.
١٣. الحلة السيراء لأبي عبد الله محمد بن عبد الله بن أبي بكر القضاعي المعروف بابن الأبار، حققه وعلق حواشيه د. حسين مؤنس، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٥.
١٤. الخطيئة والتكفير " د. عبد الله الغذامي، النادي الأدبي، جدة، ط١، ١٩٨٥م.
١٥. ديوان " في القدس "، تميم البرغوثي، دار الشروق.
١٦. ديوان ابن خاتمة الأنصاري، أحمد بن علي بن خاتمة الأنصاري الأندلسي، حققه وشرحه وقدم له د. محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت ـ لبنان، دار الفكر، دمشق ـ سورية، ط١، ١٤١٤هـ ـ ١٩٩٤م.
١٧. ديوان ابن زمرك الأندلسي ، محمد بن يوسف الصريحي، تحقيق، د. محمد توفيق النيفر، دار الغرب الإسلامي، ط١، ١٩٩٧م.
١٨. ديوان ابن زيدون ورسائله شرح وتحقيق علي عبد العظيم، تقديم ومراجعة الدكتور محمد إحسان النص، منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط٣، ٢٠٠٤.
١٩. ديوان ابن فركون، تقديم وتعليق محمد بن شريفة، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة التراث، ط١، ١٤٠٧هـ ـ ١٩٨٧م.
٢٠. ديوان النابغة الذبياني، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٢.
٢١. ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٥.
٢٢. ديوان جرير، دار بيروت للطباعة والنشر ـ بيروت، ١٤٠٦هـ ـ ١٩٨٦م.
٢٣. ديوان لسان الدين بن الخطيب السلماني، صنعه وحققه وقدم له د. محمد مفتاح، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء ـ المغرب، ط٢، ١٤٢٨هـ ـ ٢٠٠٧م.
٢٤. ديوان هارون الرشيد ، جمعه وحققه وشرحه د. سعدي ضنّاوي، دار صادر ـ بيروت، ط١، ١٩٩٨م.

٢٥. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، لأبي الحسن علي بن بسام الشنتريني(ت ٥٤٢هـ)، تحقيق سالم مصطفى البدري، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤١٩هـ ـ ١٩٩٨م.
٢٦. الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، أغسطس، ١٩٩٢م.
٢٧. الشعر والشعراء لابن قتيبة، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف.
٢٨. شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، د. صلاح فضل، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط٢، ١٩٩٥م.
٢٩. الصناعتين الكتابة والشعر، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (المتوفى: نحو ٣٩٥هـ)، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العنصرية – بيروت، ١٤١٩ هـ.
٣٠. ظاهرة التضمين البلاغي، دراسة في تضمين الشعراء العرب القدماء لمعلقة امرئ القيس"، موسى ربابعة، مجلة أبحاث اليرموك ،سلسلة الآداب واللغويات، مج١٤،ع٢، ١٩٩٦م.
٣١. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، د. محمد بنيس (مقاربة بنيوية تكوينية)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز العربي الثقافي، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٨٥.
٣٢. العقد الفريد لابي عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، تحقيق أحمد أمين، إبراهيم الأبياري، عبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة، ١٣٨٨هـ ـ ١٩٦٨م.
٣٣. فن التقطيع الشعري والقافية، د. صفاء خلوصي، منشورات مكتبة المثنى ببغداد، ط٥ ،١٣٩٧هـ/١٩٧٧م.
٣٤. قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، للدكتور محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان، ط١، ١٩٩٥م.
٣٥. الكافي في العروض والقوافي، للخطيب التبريزي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط٣ ، ١٩٩٤م ـ ١٤١٥هـ.

٣٦. الكامل في اللغة والأدب، لأبي العباس محمد بن يزيد المبرد، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر الغربي ـ القاهرة، ط٣، ١٤١٧هـ /١٩٩٧م.
٣٧. لسان العرب لسان العرب لابن منظور دار صادر بيروت، ١٤١٢هـ ـ ١٩٩٢م.
٣٨. ما بعد البنيوية ،حول مفهوم التناص، د. شكري الماضي، مجلة المعرفة، العدد ٣٥٣، فبراير ١٩٩٣.
٣٩. المخمس الشعري عند ابن زيدون ـ دراسة فنية إيقاعية. وهو بحث قيد النشر في مجلة إربد للبحوث ـ الأردن
٤٠. المرشد إلى فهم أشعر العرب وصناعتها، د. عبدالله الطيب، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٧٠، بيروت.
٤١. المسبار في النقد الأدبي، دراسة في نقد النقد للأدب القديم وللتناص، أ. د. حسين جمعة، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سورية ـ دمشق، ٢٠١١م.
٤٢. المعارضات الشعرية (أنماط وتجارب)، د. عبدالله التطاوي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ـ القاهرة، ١٩٩٨م.
٤٣. المعارضات في الشعر الأندلسي ـ دراسة نقدية موزانة. يونس طركي يلّوم البجاري، دار الكتب العلمية ـ بيروت، لبنان، ط١ ، ٢٠٠٨.
٤٤. المعارضات في الشعر الأندلسي " القصيدة العباسية نموذجاً"، د. علي الغريب محمد الشناوي، مكتبة الآداب، ط١، ٢٠٠٣.
٤٥. معارضات قصائد ابن زيدون، د. عدنان محمد غزال، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ٢٠٠٤.
٤٦. من جماليات إيقاع الشعر العربي، د. عبد الرحيم كنوان، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، ط١، ٢٠٠٢م.
٤٧. النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي ، محمد عزام، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق ٢٠٠١.
٤٨. نظرية النص الأدبي للدكتور عبد الملك مرتاض، دار هرمة للطباعة والتوزيع والنشر ـ الجزائر، ط٢، ٢٠١٠.
٤٩. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، أحمد بن المقري التلمساني تحقيق د. إحسان عباس، دار صادر ـ بيروت، ط ٢٠٠٤ م.