Jerash for Research and Studies Journal مجلة جرش للبحوث والدراسات

Volume 23 | Issue 1 Article 19

2022

Impact Anxiety

Nawal Ayoub
Nawalayuo5@gmail.com

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.aaru.edu.jo/jpu

Part of the Arts and Humanities Commons, and the Social and Behavioral Sciences Commons

Recommended Citation

Ayoub, Nawal (2022) "Impact Anxiety," *Jerash for Research and Studies Journal مجلة جرش للبحوث والدراسات*: Vol. 23: Iss. 1, Article 19.
Available at: https://digitalcommons.aaru.edu.jo/jpu/vol23/iss1/19

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in Jerash for Research and Studies Journal مجلة جرش للبحوث والدراسات by an authorized editor. The journal is hosted on Digital Commons, an Elsevier platform. For more information, please contact rakan@aaru.edu.jo, marah@aaru.edu.jo, u.murad@aaru.edu.jo.

مجلة جرش للبحوث والدراسات المجلد 23 العدد 1، 2022، ص ص 475- 499

قلق التأثر

نوال يعقوب محمود أيوب*

تاريخ الاستلام 2021/1/5 تاريخ القبول 2021/3/28

ملخص

تناول البحث دراسة نظرية قلق التأثر كما تجلّت بصورتها النهائية عند اللغوي هارولد بلوم، ولاقتها بالنظريات النقدية الأخرى، لا سيَّما التفكيكيَّة، وموت المؤلف. من حيث بيان أوجه الشبه والاختلاف، ومن ثُمَّ بيان علاقات وتطبيقاتها في الشعر العربي، لا سيَّما المعارضات الشعرية.

وفي الجانب التطبيقي تم اختيار قصيدة البردة لكعب بن زهير، والبردة للبوصيري، وقصيدة نهج البردة لأحمد شوقي، لبيان أوجه النظرية النقدية في الشعر العربي. وقد خرجت الدراسة بنتائج وتوصيات كان أبرزها بيان التأثر والتأثير لشعراء البردة الثلاث في الجانب التطبيقي، إذ نلمح تأثر كعب بن زهير والبوصيري وأحمد شوقي في السير على عامود الشعر العربي، وبنية القصيدة العربية. ومن ثُمَّ تأثير كعب بن زهير بالبوصيري وأحمد شوقي في الجانب الشكلي للقصيدة، من حيث الوزن والقافية والروي. إضافة إلى أن أبرز ملامح التأثر في القصيدة العربية والشعر العربي يظهر في المقدمة الطلليَّة التي سار عليها الشعراء العرب في العصور الأدبية السالفة والحديثة.

الكلمات المفتاحية: قلق التأثر، التأثير، هارولد بلوم، الشعر العربي.

© جميع الحقوق محفوظة لجامعة جرش 2022.

* ماجستير اللغة العربية وآدابها، وزارة التربية والتعليم، الأردن. Email: Nawalayuo5@gmail.com

Published by Arab Journals Platform, 2022

Jerash for Research and Studies Journal ???? ??? ?????? ?????????, Vol. 23 [2022], Iss. 1, Art. 19

Impact Anxiety

Nawal Y. Ayoub, *MA Arabic Language and Literature, Ministry of Education, Jordan.*

Abstract

The research deals with the study of the theory of influence anxiety as manifested in its final form by the linguist Harold Bloom, and its association with other critical theories, especially the deconstruction, and the death of the author. In terms of stating the similarities and differences, and then explaining the relationships and their applications in Arabic poetry, especially poetic opposition.

On the practical side, the poem Al-Burdah by Kaab bin Zuhair, Al-Barda by Al-Busiri, and Nahj Al-Barda by Ahmed Shawky were chosen to illustrate the critical theory aspects of Arabic poetry. The study came out with results and recommendations, the most prominent of which was an explanation of the influence and influence of the three Burdah poets on the practical side, as we glimpse the influence of Kaab bin Zuhair, Al-Busiri and Ahmad Shawqi in walking on the column of Arabic poetry, and the structure of the Arabic poem. Hence the influence of Kaab bin Zuhair in Al-Busiri and Ahmad Shawqi on the formal side of the poem, in terms of weight, rhyme and narration. In addition to that the most prominent features of influence in the Arabic poem and Arabic poetry appear in the Talalic preface, which Arab poets have walked on in earlier and modern literary eras.

Keywords: Anxiety of Impact, Harold Bloom, Arabic Poetry.

المقدمة:

تعد نظرية هارولد بلوم نظرية قلق التأثر، نظرية أدبية نقدية، نشأت في الغرب، ومن ثُم وجدت أصداءها في العالم العربي. وتقوم النظرية على مفهوم التأثر والتأثير الذي يمارسه الشاعر في قصائده، فهو يتأثر بغيره، سواء ممن سبقه أو من عاصروه. كما يُؤثِّر في من يأتي بعده من الشعراء، أو مَنْ هم معاصرون له.

وفي هذا البحث تناول الباحث دراسة النظرية النقدية الحديثة، ومن ثُمَّ علاقتها بنظريات أخرى كالتفكيكيَّة، وموت المؤلف، وبيان مواطن الالتقاء بينها. ومن ثُمَّ انتقل الباحث إلى الحديث عن التأثر في الشعر العربي، ممثِّلًا عليه بعامود الشعر العربي، وبنية القصيدة العربية. وتمثَّل المجال التطبيقي للبحث في قصيدة البردة لكعب بن زهير، والبردة للبوصيري، ونهج البردة لأحمد

https://digitalcommons.aaru.edu.jo/jpu/vol23/iss1/19 2

شوقي. وقد تبيَّن للباحث بيان التأثر، بدأً من كعب الذي تأثر ببنية القصيدة العربية وعامود الشعر العربي، ومن تأثر البوصيري بقصيدة زهير، وتأثر أحمد بالقصيدتين.

ومن أبرز النتائج التي خرج بها البحث أنّ نظرية قلق التأثر نظرية نقدية أدبية تصلح دراستها في أدب الأمم المُختلفة، ولا تقتصر على أدب أمّة ما، إذ إنّ مبدأ عملها لا يختصُّ بلغة محددةٍ، بل يمكن تناولها في أي أدب من آداب الأمم الأخرى. فهي نشأت إنجليزيّة، ودرسناها في أدبنا العربي. ومن أبرز نتائجها أيضًا أن الشُعراء العرب كانوا ولا يزالون موطن تأثر وتأثير. فالشّاعر يتأثر بمن سبقه، ويؤثر بمن بعده. فكعب تأثر بعامود الشعر العربي، وأثّر فيمن بعده كالبوصيري وأحمد شوقي. وأن التأثر والتأثير لا يحكمه زمن معين، بل ممتدٌ على مختلف العصور الأدبيّة للأمم.

أهمية البحث:

تكمن أهميّة الدراسة في محاولتها أن تقدِّم لنظرية نقدية حديثة في الشعر، من حيث علاقة التأثر والتأثير التي تربط بين الشعراء بغيرهم عبر العصور التاريخيّة، إضافةً إلى كونها نظريّة تَمُسُّ الشعر عند كافة الأمم، ولا تقتصر على شعر أمّة واحدة، وإن كان موضع الدراسة هُنا دراسة نظرية قلق التأثر وتطبيقاتها في الشعر العربي. لبيان وجوه التأثر الذي برز عند عدد من الشُعراء بشعراء غيرهم، سواء أكانوا مُعاصرين أم سابقين، ولا سيَّما في المُعارضات الشِّعريّة.

أهداف البحث:

تبرز أهداف الدراسة في محاولتها التوصل إلى بيان مفهوم نظرية قلق التأثر من الناحية النقدية، عند هارولد بلوم، إضافة إلى كشف العلاقات القائمة بين النصوص الشعريّة، وبين الشُعراء من جانب آخر. وتفرَّعت عن هدف الدراسة الرئيسي الأهداف الأتية:

1) بيان مفهوم قلق التأثر.
2) كشف علاقة مفهوم قلق التأثر بالتفكيكية.
3) كشف العلاقة بين النصوص الشعرية والشعراء.
4) قراءة معارضة أحمد شوقي في ضوء مفهوم قلق التأثر.

أسئلة البحث:

تبنَّت الدراسة الأسئلة الآتية، إذ تكمن أهميتها وتحقيق أهدافها في الإجابة عنها:

1) ما مفهوم قلق التأثر؟
2) ما نوع العلاقة التي تربط بين قلق التأثر والتفكيكية؟

3) ما نوع العلاقة التي تربط بين الأثر من جانب، والنص من جانب آخر؟

4) ما نوع العلاقة التي تربط بين علاقة المؤلف والنص؟

5) ما هي الكيفية التي وجد بها قلق التأثر في الثقافة العربية؟

منهجية البحث:

فرضت طبيعة الدراسة اتِّباع المنهج الوصفي الاستقرائي، من خلال وصف النظرية النقدية، ومن ثُمَّ استقراء مبادئ النظرية وتجلياتها في الشعر العربي عامّة، وعند شُعراء البُردة خاصّة. إضافة إلى المنهج التاريخي الذي يبرز من خلال تتبع مفهوم التأثر والتأثير في الشعر العربي القديم، ودوره في الشعر العربي الحديث.

مفهوم قلق التأثر:

قلق التأثر نظرية نقدية شعريّة، نظَّرها اللغوي هارولد بلوم، في كتابيه (قلق التأثر نظرية في الشعر)، و(خريطة القراءة الضالة). ويقوم مبدأها على التأثر الواقع عند شاعرٍ بغيره من شُعراء عصره، أو ممن سبقوه. وينتظم تأثر الشاعر بشاعر آخر – سواء من معاصريه أو ممن سبقوه – في بوتقة العمل الشعري، الذي يُراعى فيه المشاعر والعواطف، والموضوعات الشعريّة، وغيرها من الضوابط التي تنتظم معًا لتكوّن العمل الشعري، وتُخرجه بأبرز صوره. ولكن قبل الخوض في نظرية قلق التأثر، لا بُدَّ من التعريف بها من الناحيتين اللغويّة والاصطلاحيّة – كما عند بلوم – وهما على النحو الآتي:

يتكوَّن المُصطلح المُعبِّرُ عن النظرية من لفظين (قلق – تأثر)، وجاءت دلالتيهما في لسان العرب: **"القلق: الانزعاج. وأقلق الشيء من مكانه وقَلَقَه: حرّكه. والقلق: أن لا يستقرّ في مكان واحدٍ"**[(1)]. وجاء في دلالة التأثر قول المُصنِّف: **"الأثر: بقية الشيء والجمع آثار وأُثور. والتأثير: إبقاء الأثر في الشيء. وأثَّر في الشيء: ترك فيه أثرًا"**[(2)]. وجاء في معجم اللغة العربية المُعاصر[(3)]: **"تأثَّر الشاعر بمن سبقه: سار على نهجه أو تطبَّع به، جعل منه أثرًا فيه"**. ويظهر انصهار اللفظين في دلالتهما اللغوة معًا في مفهوم النظرية النقدية الحديثة، فدلالة القلق تعني عدم الاستقرار في مكان واحد، ودلالة التأثر، هي بقية الشيء، وترك الأثر في الشيء، وهو ما يلمحه القارئ في شعر شاعر من أثر لغيره من شُعراء عصره، أو الشّعراء السابقين. أي أن الدلالة اللغوية لمفهوم (قلق التأثر) هي انتقال الأثر من شاعر لآخر، وعدم استقراره في شاعر محدد.

وفي الاصطلاح، يُعرِّف هارولد بلوم قلق التأثر على لسان أوسكار وايلد بقوله[4]: **"التأثير هو ببساطة تحويل للشخصية، أو شكل من أشكال التخلي عمًا هو ثمين، الوقوع فيه يفرز إحساسًا – إن لم نقل واقعًا – بالخسارة، كُلُّ تلميذٍ يأخذ شيئًا من مُعلِّمه. هذا يُمكن تسميته بقلق التأثر والعكس ليس دومًا صحيحًا."** ويقصد بلوم من قوله هذا أن مفهوم قلق التأثر هو ذلك الأثر الذي يلمحه القارئ أو الناقد في شعر شاعرٍ مُعيَّنٍ، من شُعراء آخرين، سواء أكانوا من معاصريه أو كانوا ممن سبقه، في العصور السابقة لعصر الشاعر.

ويرى هارولد أن التأثير لا يقتصر أن يكون مخصوصًا بشيء محدد، بل يتناول مختلف جوانب الإبداع الشعري عند الشاعر، فيدخل التأثير في الألفاظ والصور الفنيَّة والعواطف والمشاعر المؤثرة على الشاعر. يقول بلوم[5]: **"التأثر الشعري الذي ما زلت أعتبره يتجاوز مجرد تمرير الصور والأفكار من شعراء سابقين إلى شعراء لاحقين. التأثير كما أتصوَّره يفترض أنَّ لا يوجد نصوص بإطلاق، بل علاقات بين النصوص"**. فقراءة النصوص الشعرية من خلال نظرية قلق التأثر تُوضِحُ عدم وجود نص شعري مُستقل بذاته، بل هي مجموعة من العلاقات التي تجمع بين بعضها البعض. لكن هذه العلاقات تحتاج إلى متخصص، يقوم بتجليتها.

لأن التأثير الشعري يُقابل عند بعض الشعراء بالرفض، كما يُصرِّح بلوم بقوله[6]: **"وما دامت الأجيال تتواتر، تطحنُ بعضها بعضًا، فإنَّ الذات الجماليَّة المفتونة ستظلُّ مفتونةً بنكرانها لأيِّ شكلٍ من أشكالِ التأثر"**. فالشعراء الجدد في العصور الأدبيَّة الحديثة ينكرون أن يكون ثمَّة هُناك تأثر بشاعرٍ قديم أو حتَّى مُعاصر. لأنَّ الذات الجماليَّة التي يمتلكها الشاعر الحديث تنأى به إلى الاعتراف بالتأثر بشاعر آخر.

وهنا يبرز دور الناقد الأدبي الذي يدرس تأثُّر الشُعراء ببعضهم البعض، ومن ثُمَّ يستخرج أوجه التأثر ويبيِّنها على أرض الواقع، فيُظهر المواطن التي تأثر بها الشاعر بغيره، يقول[7]: **"ولكن ثمَّة دائِمًا الناقد الذي يُركِّزُ جُلَّ تحليلاته على التشابُهات والأصداء والمُؤثِرات، وكأنما لا يوجد من الشعراء ممن يستطيعُ أن يكوِّن لنفسه ذاتًا مُستقلَّةً، إذ يُنظر إليه دائمًا كصدى تنصهرُ فيه عدَّة أصداءٍ"**. لكن الناقد هُنا – كما يرى بلوم – يكون مُنحازًا للشاعر المُتأثِّر به، وذلك من خلال تركيز الناقد لاهتمامه على مواطن التأثر، إذ يجب على الناقد حينها أن يُمارس النقد العلمي، الذي يُظهر فيه مواطن التأثر والمواطن التي أبدع فيها الشاعر من تلقاء نفسه. أي أنَّ الدور المُناط بالناقد الأدبي هو دراسة دورة حياة الشاعر، إذ يجب فيه **"عدم اختزال إشكاليَّات التأثر إلى مجرَّد البحث عن المصدر أو دراسة تاريخ الأفكار، أو تنسيق**

Jerash for Research and Studies Journal ???? ??? ?????? ?????????, Vol. 23 [2022], Iss. 1, Art. 19

الصور في بُنيةِ التأثر الشّعري، أو ما سوف أدعوه مرارًا بالتكتُّمِ الشعري، هو دراسة دورة الحياة الشعريّة للشاعر كشاعر"[8]. فمن خلال دراسة دورة الحياة الشعرية للشاعر، تظهر لدى الناقد البدايات الأوليّة للشعر، ومدى التأثر والتأثير لديه، وحينها سيظهر لديه ما يُسمِّيه بلوم بالتكتم الشعري. وذلك ليُظهر موهبة الشاعر المُتأثرِ الحقيقيّة؛ لأنّ **"التأثير الشعري لا يَعني جعل المُتأثِّرِ أقلَّ أصالةً، بل يُساهِمُ أحيانًا بجعله أكثر تمييزً، وإن لم يكن بالضرورة أرفَعُ مستوىً"**[9]. أي أنّ التأثير الشعري الذي يُمارسه الشاعر بتأثره بغيره، لا يعني عدم وجود الموهبة الشعرية لدى الشاعر المُتأثِر، بل يُسهم التأثير الشعري في جعل الشاعر أكثر تميُزًا من حيث اكتسابه لموهبة جديدة تُضاف إلى موهبته الأولى، ناتجة عن تأثره بغيره من الشُعراء، فيمتلك الألفاظ والعبارات والصور الفنية، والمشاعر والأحاسيس الجديدة التي تصقل موهبته لتكون في مستوىً أعلى وأرفع ممًا هي عليه.

وقد قسَّم بلوم في كتابه قلق التأثر نظرية في الشعر التأثر إلى ستة أقسام هي:

1. الانحراف الشعري[10]:

فالشاعر ينحرف بعيداً عن سلفه عبر قراءة قصيدته بهدف أحداث الكلينامن في العلاقة معها. يتجلى هذا الانحراف على شكل حركة تقويمية في قصيدة الشاعر اللاحق، وهذا يعني أن قصيدة السلف قد تحركت في الاتجاه الصحيح إلى نقطة معينة ثم ما لبثت أن انحرفت عن مسارها، تماماً في الاتجاه الذي خطّته القصيدة الجديدة لنفسها.

2. تكامل وتضاد[11]:

الشاعر يكمل سلفه بشكل تضادي، حيث يقرأ القصيدة الأم بهدف استكمال شروطها، ولكن داخل سياق آخر، وكأنما فشلَ السّلف بالولوج عميقاً كما ينبغي.

3. تكرار وقطيعة[12]:

هي حركة باتجاه القطيعة مع السلف. الشاعر اللاحق، مفرغاً ذاته من فوراناتها، يتواضع مع نفسه، وكأنما يتنازل عن ماهيته كشاعر في حركة مدّ وجزر يرافقها حركة شبيهه في العلاقة مع السلف بحيث يُفرّغ هذا الأخير من ذاته أيضاً وبالتالي تبدو قصيدة الاختزال، القصيدة اللاحقة، وكأنها فقدت الكثير من قدسيتها.

4. السمو المضاد[13]:

وهو الحركة باتجاه سموّ نقيض وشخصاني يمثّل ردّة فعل على سموّ السّلف. الشاعر اللاحق يفتح ذاته الشعرية على مصراعيها أمام ما يعتبره قوةً في القصيدة السّلف، لكنها قوة لا

https://digitalcommons.aaru.edu.jo/jpu/vol23/iss1/19 6

تنتمي إلى السّلف بإطلاق، بل إلى مدار كينونة تقع خارج ذاك السّلف. يفعل ذلك الشاعر في قصيدته عبر توطيد علاقه مع السلف تجعله يخطف فرادة هذا الأخير الشعرية.

5. تطهير ونرسية[14]:

هي حركة التطهّير الذاتي الهادفة إلى تحقيق حالة من الخلوة. الشاعر اللاحق هنا لا يخضع لحركة إرجاعية من الإفراغ، بل التحجيم والاحتواء، إذ أنه يقوم بالتخلّي عن جزء من موهبته الإنسانية والتخيلية وذلك لكي يبتعد بنفسه عن الآخرين بمن فيهم السلف. يفعل هذا في قصيدته عبر موضعتها بمواجهة القصيدة الأم، جاعلاً تلك القصيدة تعيش حالة الأسكيسيس.هنا أيضاً تخضع موهبة السلف للاحتواء

6. عودة الموتى[15]:

الشاعر اللاحق، مثقلاً بعبء الخلوة التخيلية التي تكاد تصل عنده حدّ النرجسية، يفتح، في مرحلته الأخيرة، قصيدته على مصراعيها أمام قصيدة السلف، في حركة نظنّ حيالها أن مسيرته قد أتمت دورة كاملة، وأنه عاد ثانية إلى النقطة التي بدأ منها، أي مرحلة التدرب قبل أن تبدأ قوّته بتكريس نفسها عبر القواسم التنقيحية. ولكنّ القصيدة الآن باتت مكشوفة للسلف، حيث كانت مكشوفة سابقاً، والنتيجة المدهشة هي ان إنجاز القصيدة الجديدة يوهمنا، كأن الشاعر اللاحق نفسه قد قام بكتابة الخواص النموذجية لقصيدة السلف.

قلق التأثر وعلاقته بالتفكيكية

تُعدُّ التفكيكيّة تيّارًا نقديً وفلسفيًّا غربيًّا، نشأ في أحضان البنيوية، وهو نقد لها ورفض لأكثر معاييرها. بدأ بآراء رولان بارت (ت1980م)، وأسسها بشكلها الحالي جاك دريدا (ت2004م)، ويقوم تيار التفكيكيّة على اعتبار سلطة القراءة المطلقة. بحيث يعمل على **"تفكيك الخطابات والنظم الفكرية والاستغراق فيها وصولًا إلى الإلمام بالبؤر الأساسية المطمورة فيها"**[16]. أي تفكيك الخطاب بمختلف أشكاله إلى جزئيّات؛ لتصل من خلالها إلى البؤر الأصلية التي يُبنى عليها الخطاب أو العمل الفكري، والتي انتظمت داخل الخطاب. فالتفكيكية تفهم الكتابة على أنها قراءة لأعمال سابقة، واستئناف وليس بدء. وهي نظرية تقوم على توليد المعاني واستنطاق النص للوصول إلى فرضيات يحتملها النص، ويشير إليها دون أن يعني ذلك إلماح الأديب إلى تلك المعاني أو قصده إليها.

يُعد هارولد بلوم من أهم النقاد الذين أعادوا إيداع كل من فرويد وجاك دريدا في اتجاه ما يسمى بالقراءة الإبداعية الضالة. تلك القراءة التي نلمح من خلالها تاريخ الإضافة في الفن وما فيها من عمليات شعورية معقدة من المبدع السابق واللاحق. ولكن إضافة بلوم الحقيقية تكمن في

Jerash for Research and Studies Journal ???? ??? ?????? ?????????, Vol. 23 [2022], Iss. 1, Art. 19

انطباق حديثه عن القراءة الضالة على نتائج النقد الأدبي بين المبدع والناقد. وقد قدم دريدا هذا التصور. ولكن بلوم قام بتطويره في مجال التأثير والتأثر. إذ يعد مفهوم الاستبدال عند جاك دريدا، في علاقة الشاعر المريد بسلفه، علاقة قائمة على التأثر مع الرغبة في المقاومة واستبدال الآخر، وذلك بتحريفه من خلال إعادة تأويل نتاجه الشعري في الكتابة التي هي مزيج من الإبداع والقراءة النقدية المنتجة دون تواصل، وكأن الشاعر المتأخر صار علامة بديلة تقاوم الأصل من خلال حضوره المؤقت. فالمبدع ليس مشبع بالأصالة، وإنما أكثر يقع في دائرة تأويلية لا متناهية.) (إنَّ كتابة النص المكتمل ترتكز على توغله الهامشي الذي يزداد انتشاراً في النص الأصلي للمبدع فيصبح النص الثاني مشاركاً في عملية التقويض الأدائي الأولي بالضرورة، والتي تحدث في النص بشكل طبيعي من خلال تعارض نسق ما لصيرورة اللعبة الحرة لعلامات النص وفقاً لدريدا، وربما يسيقها أو يزدوج بها أو يمكنه تعريفها من خلاله. ان النص المكتمل يشارك أيضاً في تقويض تعميماته هو، لأنه لا يسير في خط دلالي واحد، فضلاً عن وعيه بالتناقض الأصلي الذي يصاحب استخدام العلامة، ليس لغرض بناء مزعوم، وإنما لتفكيك إمكانات البناء / النص الثاني أيضاً، وهي وظيفة مزدوجة الهوالأدائية في التفكيك، وفي التطور الذي يقترحه بلوم لقراءة النصوص قراءة ضالة، تعتمد على التأثير والتأثر، يتسع مفهوم النص ليصبح المكمل وفق أمرين:

الأول: يصبح الشعر في هذا النوع من القراءة التأثيرية نقداً للشعر، ومن ثم فإن الكتابة التفكيكية شاعرية النزعة بالأساس، ولا تخرج عن تاريخ الشعر ذاته.

الثاني: يؤكد بلوم نتاج المؤلف عبر الانحراف عن السلف[17].

وحسب الفهم لنظرية التفكيكية، يتضح أن القراءة للأثر هي تفكيك له، والكتابة أو التأليف الجديد عبارة عن إعادة تركيب لما فكك بالقراءة والفهم والتأثر به والإضافة عليه، فالترجمة تقوم على مبدأ التفكيك، لنص ما بلغة ما وإعادة كتابه مرة أخرى بلغة جديدة ومتأثراً بما قرأه بلغة النص الأصل.

من الأثر إلى النص

قال دريدا[18]: **"لا شيء يقع خارج النص"**. ويقول جوناثان كوللر تعليقاً على مقولة دريدا[19]: **"حينما تظن أنك تخرج عن العلاقات والنص، إلى الواقع ذاته، فإن ما تلقاه هو نص إضافي، وعلامات إضافية، سلاسل الإضافات"**. ويُضيف **"إن ما أفكر به أو أعرب عنه بوصفه طبيعياً، هو في الواقع تاريخي، نتاجُ تاريخي"**[20]. **"وإنَّ ما ندعوه بالنفس أو الذات ينتج في منظومات اللغة والثقافة ومن خلالها"**[21]. أي أن ما ندعوه بالحضور أو الأصل أو الأصلي إنما هو ثمرة التكرار، وأن طبيعة النظرية هي أن تفكك، عبر تصارع المقدمات والمسلمات،

https://digitalcommons.aaru.edu.jo/jpu/vol23/iss1/19 8

ما تفترض أنك تعرفه، لذا فإن ثمرات النظرية لا يمكن التنبؤ بها، لم تصبح مسيطراً، لكن لست حيث كنت سابقاً[22].

وعند العودة قليلاً وبالتحديد زمن رولان بارت[23]، ونظرياته في النص والأثر والمؤلف، فيقول في كتابه السيميولوجيا: **"باستطاعتك أن نقول أننا منذ مئة عام نعيش على التكرار والاجترار"**[24]، فالأثر الأدبي وجد عن طريق اللغة، حيث أنه بدون لغة لا يوجد نص. فالعلاقة بين الناسخ (المؤلف) – كما أحب بارت أن يدعوه – والقارئ والناقد، مقابل الأثر الأدبي[25]. وفي نظر بارت أن هناك قضايا أساسية يوجد النص في ملتقاها، وهي:

1) أن الأثر القديم ممكن أن يكون نصوصاً، وكما أن كثيراً من النتاجات الأدبية المعاصرة ليست نصوصاً. إذ إن الأثر الأدبي يشغل حيزاً في المكتبة، أما النص فيبرهن على وجود الأثر ويتحدث عنه وفق بعض القواعد أو ضدها، فالأثر تتناوله اليد، أما النص فتتناوله اللغة. إن النص لا يعرف نفسه إلا إذا دخل عمل أو إنتاج، فهو لا يتوقف داخل رف خزانة، حركته هي العبور والاختراق، فهو يمكن أن يعبر الأثر الأدبي أو حتى عدة آثار..
2) إن النص لا ينحصر في الأدب الجيد، إنه لا يدخل ضمن تراتب ولا حتى ضمن مجرد تقسيم للأجناس، ما يحدده قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة. النص دوماً بدعة وخروج عن حدود الآراء.
3) يقترب النص من ذاته ويدركها بالمقارنة مع الدليل، أما الأثر فهو ينحصر في المدلولات السائدة[26]. وأما أن يكون الأثر لمعنى حرفي أو ظاهر، فالأثر يعمل كدليل عام، الأثر الذي يفهم طبيعته الرمزية المطلقة وندركها ونتلقاها.
4) النص التعددي لا يعني هذا فحسب أنه ينطوي على معان عدة، وإنما أنه يحقق تعدد المعنى ذاته بناءً على ذلك فهو لا يخضع لتأويل وإنما تشتيت وتفجير. إن النص لا يمكن أن يكون هو ذاته إلا من اختلافه مع نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء، من اللغات والثقافة السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله، وهذه الاقتباسات مجهولة الاسم، ولا يمكن ردها إلى أصولها، ولكن سبقت قراءتها[27].
5) يُحشر الأثر وتتطور سلالي، وأن الآثار تتسلسل فيما بينها، وأن المؤلف يمتلك الأثر، أما النص فهو يُقرأ من غير أن يسند إلي أب، هنا تتميز الصورة المجازية للنص عن الصورة المجازية للأثر؛ فقيام التناص يلغي التراث ويقضي عليه، لا يعني هذا أن المؤلف لا يمكن أن يعود إلى النص ولكن كمدعو، وهذا الظهور لا يعطيه أي امتياز، وإنما يصبح المؤلف كائناً من ورق، حاضراً كشخصية من شخوص القصة. فالأنا الذي يكتب النص ليست هي أيضاً إلا أنا من ورق[28].

Jerash for Research and Studies Journal ???? ??? ?????? ?????????, Vol. 23 [2022], Iss. 1, Art. 19

6) إن جودة الأثر الأدبي هي التي تتحكم اليوم في الاختلاف بين الكتب وليست عملية القراءة ذاتها. أما النص فهو ينقذ الأثر من الاستهلاك، وينظر له ملعب وعمل وإنتاج وممارسة، وهذا يعني أن النص يتطلب منا أن نحاول قهر المسافة التي تفصل الكتابة عن القراءة، لا بالزيادة من إسقاط القارئ على الأثر، وإنما بضمهما معًا في نفس الممارسة الدالة، وهي مسافة تاريخية. أي أنّ النص يتطلب من القارئ مساهمة فعالة، وهذا تحول كبير، فمن يقوم بتأدية الأثر الأدبي؟ إن الناقد وحده هو الذي يحقق الأثر ويؤديه ويحاكمه. فرد القراءة إلى الاستهلاك، هو المسؤول عن شعور القارئ بالسأم أمام النص الحديث، والسأم يعني العجز عن إنتاج النص ولعبه وفك أواصره واستبعاده[29].

علاقة المؤلف بالنص نظرية موت المؤلف

إن الكتابة قضاء على كل صوت، وعلى كل أصل. الكتابة هي هذا الحياد، هذا التأليف واللف الذي تتيه فيه ذاتينا الفاعلة. أنها السواد – البياض الذي تطبع فيه كل هوية، ابتداء من هوية الجسد الذي يكتب. لا شك أن الأمر كان دوماً على هذا النحو: فما أن تُحكى واقعة من دون مرمى آخر وراء ذلك، وليس بغية التأثير المباشر على الواقع، أي في النهاية خارج الوظيفة الرمزية، فإن هذا الاتصال سرعان ما يحصل، فيفقد الصوت مصدره، ويأخذ المؤلف في الموت، وتبدأ الكتابة[30]. المؤلف شخصية حديثة النشأة، وليدة المجتمع الغربي في نهاية القرون الوسطى، فنبحث دائمًا عن تفسير للعمل من جهة من انتجه، كما لو أن وراء ما يرمز إليه الوهم، بشفافية متقاربة، صوت شخص وحيد بعينه هو المؤلف الذي يبوح بأسراره[31]. هذا هو الرأي السائد حتى في النقد الذي يعزز هذه النظرة بإسناد أي عمل لكاتبه. لكن رولان بارت له رأي آخر، فيقول: **"فاللغة في رأيه يقصد مالارمي[32]. كما في رأينا هي التي تتكلم وليس المؤلف؛ أن أكتب معناه أن أبلغ عن طريق محو أولي شخصي، تلك النقطة التي لا تعمل إلا في اللغة وليس** (أنا)". فالنقد عند مالارمي، يدور لمجموعه حول إلغاء المؤلف لصالح الكتابة – وهذا يعني، كما سنرى إعطاء القارئ مكانته – مع محاولة بعض النقاد التشويش على هذه النظرية.

فمن الناحية اللسانية، ليس المؤلف إلا ذلك الذي يكتب، مثلما أن (الأنا) ليست إلا ذلك الذي يقول أنا. إن انسحاب المؤلف ليس مجرد حدث تاريخي، أو فعل تولد عن الكتابة، إنه يغير النص الحديث رأسًا على عقب، أي أن النص يُوضع ويُقرأ بحيث يغيب فيه المؤلف عن جميع المستويات، حيث أنه قديماً قبل نظرية موت المؤلف كان الكتاب والمؤلف يضعان نفسيهما على خط واحد ويوزعَان كسياقٍ واحد، فينتظر من المؤلف أن يغذي الكتاب، أي أن يوجد قبله، ويفكر ويتألم ويحيا من أجله، فهو يتقدم عليه مثلما يتقدم الأب على الابن. أما الناسخ الحديث فهو على عكس

https://digitalcommons.aaru.edu.jo/jpu/vol23/iss1/19 10

من ذلك، يواكب النص ميلاده، ولا يتمتع مطلقاً بوجود من شأنه أن يتقدم كتابه أو يلحقها، إنه ليس موضوعاً يحمل عليه الكتاب وصفة يوصف بها؛ فلا زمان إلا ذلك الذي تتم عنده الكتابة، ومحل نص يكتب الآن وهنا[33]. إن يده لا تطاوع فكره وهواه ولا تلاحقهما، فهي ترسم مجالاً لا أصل له غير اللغة ذاتها، التي تضع الأصل موضع السؤال. فالنص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة. إن الكتاب لا يمكنه إلا أن يقلد فعلاً هو دوماً متقدم عليه دون أن يكون ذلك الفعل أصلياً على الإطلاق؛ كل ما تناول الكاتب هو أن يزاوج فيما بين الكتابات، وأن يواجه بعضها ببعض دون أن يستند إلى إحداها. يمكن لألفاظه أن تجد تفسيرها عن طريق ألفاظ أخرى، وهكذا الى ما لا نهاية[34].

إن الناسخ وهو يحل محل المؤلف، لا يحمل بين جنباته أهواء وأمزجة وعواطف وانطباعات، وإنما هذا القاموس الواسع يستقي منه كتابه، لا يمكن أن تعرف أي توقف، فالحياة لا تعمل إلا على محاكاة الكتاب، والكتاب ذاته ليس سوى نسيج من العلاقات، إنها محاكاة ضائعة لا تنفك ترجع القهقري.

إن نسبة النص آلة مؤلف معناها إيقاف النص وحصره واعطائه مدلولاً نهائياً. إنها إغلاق الكتابة. وهذا التصور يلائم النقد. إن الامتناع عن حصر المعنى، وإيقاف معناه في نهايةٍ كما في علم اللاهوت ودعائمه من عقل وعلم وقانون[35].

النص يتألف من كتابات متعددة، تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضها البعض وتتحاكى وتتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد. وليست هذه التعددية هي المؤلف، وإنما هي القارئ: إذ إنّ القارئ هو الفضاء الذي ترسم فيه كل الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة دون أن يضيع أي منها ويلحقه التلف[36].

وبالتالي فإن النص الأدبي عندما ينتهي المؤلف من كتابته، ويتلقفه القارئ، يقوم بالقراءة وينسجم مع النص ويتمثله في نفسه وكيانه، فيصبح وكأنه هو يكتب نصاً جديداً من تأليفه، ومطبقاً إيّاه على شخصه متمثلاً به، داخل نفسه وشعورها، وإن لم يكن بشكلٍ ظاهر فسيكون باطناً. السؤال هو أين المؤلف من النص في هذه اللحظة بالتحديد؟ يختفي، بكل بساطة، ويظهر القارئ ويعطي المعنى للنص. لذلك فإن أي نصٍ أدبي يحتاج لقارئ متميز، وجيد، لكي يفك شيفرته، وليعيد إنتاجه ويصبح منفتحاً على قراءات مختلفة، والقارئ المنتج هو الذي يبعث الحياة في جسد النص، من خلال فكه تركيبياً لإعادة نسجه دلالياً، مقارنة مع المتلقي السلبي.

Jerash for Research and Studies Journal ???? ??? ?????? ?????????, Vol. 23 [2022], Iss. 1, Art. 19

المحور الثاني: التأثر في الشعر العربي

وبالانتقال إلى الحديث عن التأثر في الشعر العربي، لا بُدَّ من الإشارة قبلًا إلى أنَّ مبدأ التأثر والتأثير قد نشأ مُبكِّرًا في بدايات الشعر العربي، حين سار الشعراء على نهج واحد في نسق القصيدة العربية، فيبدأ الشاعر بالمقدمة، ومن ثُم وصف الراحلة أو الرحلة، ومن ثُمَّ الدخول في الموضوع الأساسي للقصيدة. مُلتزمين بالقافية والروي والوزن الشعري.

جاءت مقدمة القصيدة أولى أجزاء القصيدة التي وضع الشاعر اهتمامه بها، فكان يُحسن انتقاء الألفاظ والمواقف التي تتوافق مع الموضوع العام للقصيدة ليستند عليها، في التعبير عن الموضوع الأساسي للقصيدة العربية. فيبدأ بالمقدمة الطلليَّة ثُمَّ النسيب أو التشبيب، ومن ثُمَّ يخرج إلى الموضوع العام لقصيدته. فاستلهم الشعراء مقدمات أشعارهم من واقع حياتهم، وما فيها من صور ومشاهد، حتى أصبحت مقدماتهم ناضجة مكتملة، فساروا على هذا المنهج من المقدمات الطلليَّة، الغزلية أو الفروسية أو الخمرية منذ بدايات الشعر في العصر الجاهلي، حتَّى يومنا هذا[37]. لكن لا يعني هذا التزام جميع الشعراء بنهج المقدمة التي اتبعها غيرهم، فنجد بعض الشعراء تمردوا وغيروا بعض الأمور وخاصة في المقدم الطلليَّة، وبعضهم زاد، وبعضهم حاول أن يجدد على تقاليد القصيدة. وفي المقدمة تبرز أولى مواطن التأثر في الشعر العربي، فنلاحظ أنَّ الشعراء العرب قد بدأوا باستخدام المقدمة الطلليَّة منذ العصر الجاهلي، ومن ثَمَّ درجوا عليها في العصور الأدبيَّة للشعر، فقلما نجد شاعرًا تمرَّد وأهمل المُقدمة الطلليَّة، فهي جزءٌ مهمٌ من أجزاء القصيدة الذي يعكس الشاعر أولى انطباعاته الشعرية، فإذا أجاد فيها جذب إليه القراء والمُستمعون، وإن أخفق لم ينل حظًّا كمن أجاد. وما يؤيد قولنا هذا ابن قتيبة في كتابه الشعر والشعراء، إذ يقول[38]: **"وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع، والتوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا بذكر أهلها الظاعنين، ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا من شدة الواحد وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، كما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وألف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً به بسبب، وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام، فإذا علم أنه قد استوثق الإصغاء إليه، والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر، ويرى الليل ورح الهجير، وانضاء الراحلة والتعبير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة وهزه للسماح، وفضله على**

https://digitalcommons.aaru.edu.jo/jpu/vol23/iss1/19 12

الأشباه". وقد عرفت المقدمة الطلليَّة والنسيب والتشبيب فيما بعد باسم عمود الشعر، الذي وَجبَ على الشعراء اتبَّاعه كموروثٍ شعري، يجب اتَّباعه والحفاظ عليه.

وفي العصر الأموي شاع الاستقرار والتحضر، فتطورت بعض المقدمات دون المساس بثوابتها، واعتنى الشعراء بالشكل القديم للقصيدة، وتقاليدها الجاهلية، ويرجع ذلك لعدة أسباب أهمها: أنه لم يكن أمام الشعراء الأمويين نماذج وأصول يستقون شعرهم منها إلا المثال الجاهلي الناضج المكتمل، وهذا دليل على أنَّ التأثر بالمقدمات الشعرية ظلَّ سائدًا في العصر الأموي. ومن أسباب الاستمرار على الشكل الجاهلي للقصيدة العربية أن علماء اللغة والنحو آنذاك كانوا يفضلون الشعر الجاهلي ويرفضون الاستشهاد بغيره، كما أنَّ الخلفاء كانوا يفضلون السير على نهج القصيدة الجاهلية. بيد أن هناك بعض محاولات تجديدية تناولت المقدمات، فظهرت مقدمات جديدة لم تكن معهودة سابقًا كالمقدمة الخمرية. ونبذت بعض المحاولات التجديدية المقدمة الطلليَّة الجاهلية مثل شاعر الشيعة الكميت بن زيد وشاعر الزبيريين عبد الله بن قيس الرقيات، فالكميت بن زيد كان يستهل ويستفتح قصائده ومدائحه بإعلان حبه للهاشميين وآل البيت، وأن هذا الحب شغله عن الوقوف على الأطلال، وعن التغزل بالنساء، كما يظهر ذلك في بائيَّته المشهورة:

طربت وما شوقاً إلى البيض أطرب ولا لعبــاً أذو الشيب يلعب

ولم يشبهني دارٌ ولا رســمُ منزل ولم يتطربني بنان مخضب[39]

وبهذا نجد أنَّ القصيدة العربية استقرت في البناء الفني والموضوعي منذ الجاهلية، وحتى العصر الأموي ولم يتغير فيها إلا القليل، استجابة لنداء قليل من الشعراء بين الحين والآخر، وفي العصر العباسي، ونتيجة لاختلاف طبيعة الحياة اختلافاً كبيراً في زمن الدولة العباسية، ظهرت حركة الثورة على التقاليد الشعرية الموروثة، نادى بها مجموعة من الشعراء، منهم أبو نواس الذي يطلق دعوته إلى التجديد في الشعر العربي ثائراً على التقاليد العربية الموروثة، فنادى بأن تحل المقدمة الخمرية على المقدمة الطلليَّة، فيقول

أيا باكي الأطلال غيرها البلى بكيت بعين يجف لهـــا عذب

اتنعت دارٌ قـد عفت وتغيرت فإني لما سمعت من نعتها حرب[40]

وقيل أنَّ أبا نواس قد وقع في التناقض حيث أنه يدعو إلى إبدال المقدمة الطلليَّة بالخمرية، وفي بعض الأحيان يتبع منهج القصيدة العربية في الوقوف على الأطلال، وهذا له تفسيره عند د. حسين الحاج حسن، يقول[41]: **"فمن جهة حمل أبو نواس على العرب، وشنع كثيراً في تقاليدهم وطرق معيشتهم مع الإبل والشاه، والقفر والحليب، كما حمل على جاهليتهم**

Jerash for Research and Studies Journal ???? ??? ?????? ?????????, Vol. 23 [2022], Iss. 1, Art. 19

بالقبلية وعصبيتهم، فنادى بإحلال الخمرية بدلاً من الوقوف على الأطلال والبكاء على الدمن".

يقول طه حسين عن أبي نواس وثورته الشعرية: "إنه كان يريد أن يتخذ الناس معه في الشعر مذهباً جديداً، وهو التوفيق بين الشعر وبين الحياة الحاضرة، بحيث يكون الشعر مرآة صادقة تتمثل فيها الحياة، ومعنى ذلك العدول عن طريق القدماء. لأن هذه الطريقة كانت تلائم القدماء وما الفوا عليه من دروب العيش، فإذا تغيرت دروب العيش هذه وجب أن يتغير الشعر الذي يتغنى به، فليس يليق بساكن بغداد، المستمتع بالحضارة، أن يصف الخيام والأطلال أو يتغنى بالإبل الشاه، وإنما يجب عليه أن يصف القصور والرياض، ويتغنى بالخمر والقيان". أما موقف أبو نواس الآخر وهو تمسكه بالمقدمة الطلليّة وعودته إليها. فهو يتغزل على عادة الشعراء القدماء بالوقوف على الأطلال مثل قوله:

يا دار ما فعلت بك الأيـــــام ضامتك والأيام ليس تُضام

عرم الزمان على الذين عهدتهم بك قاطنين وللزمان عرام

هل كان الشاعر متناقضاً؟

الحقيقة، لا، لم يكن متناقضاً. فقد أراد أن يدحض تهمة أنه غير قادر على مجاراة القدماء، وقدم ما يشبه الاعتذار بأن منعه الخليفة من الابتداء ب الخمر والمجون الى القول على عادة القدماء، وأراد أن ينزل عن رغبة اللغويون الذين يروون إلا الشكل القديم[42]. وبرغم أن دعوة أبي نواس هذه لم تنجح لأنه هو نفسه اضطر إلى أن يخضع للتقاليد الشعرية المتوارثة في المدائح لكي يصل إلى ممدوحه، إلا أنها كانت نواة لتأسيس مذهب جديد يختلف عما عهده الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، فوجدت صداها في إبداع غيره من الشعراء التالين له، ومنهم أبو تمام الذي كان شعره على حد تعبير الآمدي في كتابه الموازنة بين الطائيين، يقول: "لا يشبه شعر الأوائل" في مقابل شعر البحتري الذي أتى على مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر، فمثل بذلك ابو تمام قمة من قمم التجديد في الشعر.

ويعد الشاعر الأمير أبو الفوارس شهاب الدين (حيص بيص) سعد بن محمد بن سعد الصيفي التميمي البغدادي (574هـ) امتداداً لمدرسة التجديد في البناء الفني للقصيدة العربية، بل هو نسج وحده من الشعراء المجددين والمقلدين خاصة فيما يتصل بالمقدمة إذ هو أكثرهم ابتعاداً عن التقليد، والمتفحص لديوانه قلما يعثر على قصيدة يتغزل في مطلعها أو يقف بالطلل، أو يبكي الشباب أو يصف الطبيعة، ومع ذلك أيضاً لا يصف الخمر ولا ينتشي بشربها، ولعل ذلك

https://digitalcommons.aaru.edu.jo/jpu/vol23/iss1/19 14

ما جعل العماد الأصفهاني في خريدته يصدر به تراجمه لشعراء العراق ويذكر أفضلهم ويورد كثيراً من شعره[43].

تعرضت الثقافة العربية لهزات كثيرة، اجتماعية وسياسية واقتصادية، نتيجة للحروب والمعارك والغزوات التي وقعت أحداثها في الوطن العربي، وكان لها صداها في تاريخ الشعر العربي، لكن هل سيؤثر ذلك على تقاليد القصيدة العربية؟

في العصر المملوكي لم يعد الشعراء يتكسبون من الشعر لعدم فهم الحكام للشعر لأنهم غير عرب، فأغلق الباب في وجههم وأصبح الشعر هواية لبعض الشعراء، فأنتجت أدباً مختلفاً عن العصور السابقة، فلم يعد في قصائدهم المقدمة الطلليّة والنسيب، وكثرت المقطعات، فشاع في شعرهم السهولة والوضوح وامتزاج العامية بالفصحى، وانتشرت الصنعة والمبالغة والتكلف، وسخر الشاعر أبو الحسين الجزار في النصف الثاني من القرن السابع الهجري من ممدوح تركي لا يفهم العربية فيقول:

وكم قابلت تركياً بمدحي. فكاد أحاول منه يحنق

وكان كل شاعر له مهنة لأن الشعر ليس عليه عطاء كما كان سابقاً، فمثلاً الشاعر البوصيري صاحب البردة افتتح كُتّابا لتعلم الصبيان. وخرق الشعراء قواعد القصيدة التقليدية على عدة مستويات هيكل القصيدة، والمعجم اللغوي، والموضوعات، فالبوصيري صاحب المدائح النبوية كان فقيراً خرق القواعد الشعرية بمزج العامي بالفصيح، وغير ذلك من الخروقات. وفي القرن الثامن لم يتغير حال الشعر والشعراء في القرن التاسع الهجري نجد الشاعر ابن مليك، وهو أقرب لسابقيه من الشعراء في موضوعاتهم فيقول عن خصومه الذين يحطون من قيمته:

إلى متى تخفض الشعراء قدري ويرفع إليها من كان دوني[44]

وفي العصر الحديث ظهرت حركة شعرية، سميت مدرسة الإحياء والبعث، التزم فيها الشعراء بنظم الشعر العربي على النهج الذي كان عليه في عصور ازدهاره، منذ العصر الجاهلي حتى العباسي، رائد هذه المدرسة محمود سامي البارودي، وأحمد شوقي، وحافظ ابراهيم، أحمد محرم، علي الجارم. حافظ رواد هذه المدرسة على نهج الشعر العربي القديم، في بناء القصيدة اقتدوا بالبحر الشعرية المعروفة، التزموا القافية الواحدة في كل قصيدة فتابعوا خطى الشعراء القدماء في طريقة افتتاح القصيدة بالغزل التقليدي والبكاء على الأطلال.

المحور الثالث: مفهوم المعارضة الأدبية

قام كثير من شعراء العصر الحديث بمناظرة روائع الشعر العربي القديم، وقلدوها بقصائد مماثلة لها في الوزن والقافية والموضوع، وكانت بالمعارضات، كما فعل أحمد شوقي معارضاً

Jerash for Research and Studies Journal ???? ??? ?????? ?????????, Vol. 23 [2022], Iss. 1, Art. 19

قصيدة البردة للإمام البوصيري الذي بدوره عارض قصيدة كعب بن زهير، في مدح الرسول – صلى الله عليه وسلم – وقبل البدء بدراسة قصائد المعارضات الثلاث، من المهم الاطلاع على مفهوم المعارضة.

معنى المعارضة:

تعرف المعارضة الأدبية بأنها النسج على غرار عمل أدبي آخر، وقد عرفت المعارضة الأدبية قديمًا حينما بدأ كُتاب وأدباء أوروبا بتقليد غيرهم من الكتاب والنقاد وبخاصة الكلاسيكيين (اليونان والرومان)، وكانت جودة العمل وقيمته الأدبية تقاس بمدى مطابقته لأعمال أولئك الكتاب، أما على الساحة العربية، فقد برزت المعارضات وظهرت منذ العصر الجاهلي، وقد فُسرت بعدة مفاهيم، منها:

1) أنها احتذاء شاعر بشاعر آخر.
2) أن فلان سار حيال فلان، وعارض فلان كُتاب أو قصيدة أو قصة.

أما معنى المعارضة لغة:

عرض[45]: ظهر، وعارضه سار حياله، أو أتى بمثل ما أتى به، وعارض الكتاب بالكتاب: قابله، وقد جاء في معجم لسان العرب، أن المعارضة هي المحاذاة.

اصطلاحًا: هي أن يقول الشاعر قصيدة في موضوع ما، فيأتي شاعر وينظم قصيدة أخرى على غرارها، محاكياً القصيدة الأولى في وزنها، وقافيتها، موضوعها، مع حرصه على التفوق، وهكذا تقتضي المعارضة وجود نموذج فني ماثل أمام الشاعر المعارض، ليقتدي به، ويحاكيه أو يحاول تجاوزه.

برزت قصائد عدة في أدب النبوة مدحاً وتعظيماً لرسول الله عليه السلام، من أبرزها ثلاثية البردة، وهي بردة كعب بن زهير[46]، بردة الإمام البوصيري[47]، ونهج البردة لأحمد شوقي[48].

ولبيان مدى تأثر الشعراء الثلاثة ببعضهم، يكون بالإجابة على بعض التساؤلات منها:

- من تأثر بمن؟
- هل تأثر كعب بن زهير في بردته بمن قبله؟
- وكيف كان تأثره بمن قبله وبمعاصريه؟
- هل أنكر كعب المقدمة الطلليّة المتعارف عليها في الجاهلية، بما أنه في موقف المفارق لدينه وواقف بين يدي رسول الله؟

https://digitalcommons.aaru.edu.jo/jpu/vol23/iss1/19 16

يمكن أن يكون التأثر بأحداث أو بأشخاص أو تأثر بالبيئة المحيطة بالشاعر، أو بأيدولوجية معينة كما تأثر كعب بالدين الإسلامي، وهذا واضح في بردته، وهذا ما يجعل الشاعر ينحى باتجاه معين. بدأ كعب بالمقدمة الطلليّة، والتي يجيدها وفيها وقوف على الأطلال، وتغزل، لأنه يعلم أنها من القواعد الأساسية التي تقوم عليها القصيدة العربية، مع موقفه الصعب وهو مهدر الدم، مع مدحه لرسول الله واستخدامه الألفاظ الدينية، وبيان مدى تأثره بالبيئة الاجتماعية السائدة في المدينة

وعندما أنشد كعب بن زهير قصيدته في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، لم يخرج عن المألوف عند شعراء الجاهلية، إذ بدأ بالغزل والتشويق إلى الحبيب، وهذا وصف حسي أمام رسول الله بعد صلاة الفجر في المسجد، ولم ينهه رسول الله عن الغزل بل رفعته العقوبة! وما سعاد التي تغزل بها إلا هذه الدعوة، وهو في شوق إليها وإلى التلذذ في مبادئها، وشرب شرائعها السمحة[49].

وفي الجزء الثاني من القصيدة يتعرض كعب لغرض من أغراض الشعر الجاهلي وهو وصف الناقة أو الراحلة، وهذا غرض ثابت في القصائد الجاهلية، واعتمد في تعبيره على مفردات ومعاني مستمدة من البيئة العربية لا يوجد فيها فارسية أو رومانية، وتمتاز القصيدة بوجود الحكمة البليغة، ثم يصل إلى مدح الرسول – صلى الله عليه وسلم – الذي أعطاه النور وبداية الحياة. الجديدة بالعفو عنه ويبدأ بالاعتذار عن ذنوبه، ولجأ إلى الرسول وأصحابه، واستبدل الماضي بالحاضر، ويبدأ بمدح رسول الله، وتعظيم القرآن الاعتراف بإعجازه، وبهذا يقر بأحقية الرسول بالنبوة، ويؤكد أنه قادر على تنفيذ إهدار دمه، ويتوسل إليه بقوله مهلا ً ثم يقر بوجود الله، ويمضي بعد ذلك بوصف مجلس الرسول ما به من القفار والوديان وحيواناتها بصورة حسية تشعرنا بالأثر النفسي الذي أصابه والرهبة واستشعاره بهيبة مجلس رسول الله، ويختتم كعب لاميَّته بمدح الرسول، ويبين أحداث الهجرة ثم حروب المسلمين مع الكفار، ويصف المسلمين في قتالهم مع الكفار بانهم هم الأعلون قوة وشكيمة وبأساً.

ولعل هذه القصيدة تعتبر من القصائد النموذجية للشعراء المخضرمين، فهيَ تَمُتُّ بِصِلَةٍ لِبُنيَة القصيدة الجاهلية في الشكل، أما من ناحية المضمون فهيَ قصيدة إسلامية في مدح الرسول الكريم من شاعر عاش في الجاهلية، وعايش مواقف الكفار. وهذه القصيدة أول قصيدة له بعد إسلامه، وهيَ سبب خلود كعب وتقدمه على الشعراء بعد إسلامه[50].

ومن الملاحظ أن كعب كان متأثراً وبشكل كبير بأسلافه من الشعراء، فقد سار على نهجهم في كامل قصيدته، مع تأثر كبير أيضاً بمعاصريه وهم المسلمين، فاستخدم ألفاظاً لم تكن على

Jerash for Research and Studies Journal ???? ??? ?????? ?????????, Vol. 23 [2022], Iss. 1, Art. 19

زمن الجاهلية، آلف فيها بما جاء به القرآن، والملاحظة الثانية، أن كعب جاء يطلب الأمان لأنه لم يكن قد أسلم بعد، وإنما أسلم قبيل إلقائه القصيدة.

البوصيري وبردته:

جزء الإمام البوصيري قصيدته البردة إلى عشرة أجزاء، كل جزء يمثل وحدة قائمة بذاتها، والقصيدة تتوفر فيها وحدة الموضوع ووحدة المضمون. ففي الجزء الأول يسير الشاعر على نهج الشعراء السابقين، فهو يبدأ بالنسيب ويتحدث عن معالم ذي سلم في الحجاز وشوقه وحنينه وتلهفه إلى الديار المقدسة، لكنه لم ينغمس انغماس غيره من الشعراء في الغزل المادي، وإنما التزم العفة والاحتشام خلال أبياته، لأن المقام يتطلب منه ذلك. وفي الجزء الثاني يتحدث عن النفس الإنسانية والتحذير من هواها، فتبين من خلال هذه الأبيات معاناة الشاعر من النفس الأمارة بالسوء.

ينتقل في الجزء الثالث للتحدث عن النفس وأمرها بالطهر والابتعاد عن غواية الشيطان وملذات الحياة، ليظهر نفسه والدخول في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم. أما في الجزء الرابع يتحدث عن مولد الرسول صلى الله عليه وسلم، وعن المعجزات التي حدثت معه أثناء ولادته، مستغلاً ما ورد في كتب السيرة النبوية من أحداث. وفي الجزء الخامس يتحدث عن معجزات الرسول صلى الله عليه وسلم، مؤيدة بما جاء في الأحاديث النبوية حتى بها من بتوسلاته ودعائه. وفي الجزء السادس يتحدث عن أعظم معجزة وهي معجزة القرآن الكريم، ويعدد الكثير من صفات القرآن.

أما في الجزء السابع يتحدث عن الإسراء والمعراج، مستمداً معلوماته من القصص في القرآن، وما ورد في السنة. وفي الجزء الثامن فيصف مسيرة بعثة الرسول صلى الله عليه وسلم، وغزواته وخوف الكفار منه وشجاعته. وتناول في الجزء التاسع يأسف لما قام به من نظم الشعر والمدح لمن لا يستحقه، ويقر بذنوبه في صباه، ويقارن بين مدحه لرسول الله وسيلقى الجزاء من عند الله، وبين ما قام به زهير بن أبي سلمى، بمدح هرم بن سنان، وأن زهير أخذ الجزاء والعطاء من هرم، لكنها عطايا زائلة، وينهي الجزء برفض ملذات الدنيا، وأنهى في الجزء العاشر قصيدته متوسلاً ومناجياً رسول الله – عليه السلام – وهو بيت القصيد ويعطي لنفسه الأمل والثقة ثم يتوجه بالدعاء إلى الله.

لكن يقال أن الإمام البوصيري نسج قصيدته على منوال قصيدة لسلطان العاشقين ابن الفارض، الشاعر الصوفي مطلعها:

هل نار ليلى بدت بذي سلـــم أم بارق لاح في الزوراء فالعلم

أرواح نعمان هلا نسمة سحرًا ومـــــاء وجرة هلا نهلة بفم

https://digitalcommons.aaru.edu.jo/jpu/vol23/iss1/19 18

ندرك التأثر الديني في أسلوبه بما استمده من السيرة النبوية، كما انعكست ثقافته عل بنائها، فقد اعتمد فيها على كثير من الصور البلاغية واختار الكلمات السهلة السلسة الاستعارات الواضحة القيمة والدلالة على ما يقصد من المعنى(51).

وهنا نلمح مدى تأثر الشاعر البوصيري بمن سبقه من شعراء الجاهلية في المقدمة الطلليَّة وكذلك من شعراء العصر الإسلامي متمثلاً بتأثره ببردة كعب بن زهير الصحابي، وتأثره لابن الفارض في نهجه الصوفي. وقد تأثر عدد من الشعراء اللاحقين ببردة البوصيري، وساروا على نهجها، وخاصة عند أهل التصوف، منهم الشاعر محمد إقبال، ويعتبرها المادحون كالدستور، وقامت عليها الكثير من الدراسات، وترجمت الى لغات عدة منها الفرنسية والألمانية والإنجليزية، بالإضافة إلى المسلمين في كافة أنحاء العالم الإسلامي، والهند وباكستان، كما حاول محمود سامي البارودي معارضة البوصيري في أربعمائة وأربعين بيتاً يقول في مطلعها:

يا رائد البرق بمن دارة العلم. واحد الغمام إلى حي بذي سلم.

وعارضها أبو بكر حجة الحمودي، وعائشة الباعونية. وأشهر من عارضها أحمد شوقي في قصيدته نهج البردة، وسيتبيَّن لاحقًا كيف تأثر أحمد شوقي بالبوصيري.

أحمد شوقي ونهج البردة:

تأثر الشاعر أحمد شوقي في قصيدته نهج البردة بالشاعرين: كعب بن زهير، والإمام البوصيري، وإذا انتقلنا بين أجزاء القصيدة، نجده قد بدأها، بالنسيب على عادة الشعراء القدماء، وكيف لا وهو من الذين نادوا بإحياء التراث والعودة بالقصيدة إلى عمود الشعر العربي، وهذا ظاهر بشكل جلي في بردته(52).

ثمَّ تطرق إلى الحكمة وضرب الأمثال، وهو غرض من أغراض الشعر الكلاسيكي، لجأ بعدها إلى التضرع والتوسل بلغ فيها من التركيز وقوة التصوير مدى بعيداً، وكانت له معبراً إلى مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، وإبراز صفاته الطيبة الكريمة، ولم ينس وهو يمتدح الرسول أن يشير إلى معجزته الكبرى القرآن الكريم، ويبين منزلته بين الكتب السماوية الأخرى، كما تناول بعد ذلك مولد النبي صلى الله عليه وسلم، وتحدث عن البشائر التي أنبأت بمجيئه، ثم تحدث عن الإسراء والمعراج، وتحدث عن كل ما حدث في هذه الليلة، ثم تحدث عن الهجرة وكيف نجاه الله وصاحبه من الكفار وكل الأخطار. وشوقي الذي سار على في قصيدته على درب سلفه الإمام البوصيري، لا يتجرد من التواضع،في أبيات ستة، تعتبر خروجاً عن العرض الرئيسي للقصيدة، وهذه محاولة تجديدية من قبل شوقي لكسر الرتابة، وبعدها يعود للموضوع، فيتحدث عن صفات الرسول – صلى الله عليه وسلم – شجاعته، وهيبته، جمال طلعته، وفيض كرمه وعطائه، وحث

Jerash for Research and Studies Journal ???? ??? ?????? ?????????, Vol. 23 [2022], Iss. 1, Art. 19

شوقي المسلمين العودة إلى منابع الشريعة الإسلامية وإحياء الفريضة السادسة وهي الجهاد في سبيل الله، ويمد الأوائل الذين جاهدوا مع رسول الله، ويمد الشريعة الإسلامية، وكيف أنها غيرت مجرى التاريخ ولا يكون ذلك إلا بالتمسك بكتاب الله، كما ويعقد مقارنة بين الحضارات السابقة للإسلام، ثم يتناول شوقي مآثر وأعمال الخلفاء، وينهي قصيدته بدعوة العالم الإسلامي يهبوا من رقابهم، ثم يتوجه بالدعاء إلى الله أن يخفف العناء عن المسلمين ويحسن ختامهم، وينهي قصيدته بقوله:

يا رب أحسنت بدء المسلمين به فتمم الفضل وامنح حسن مختتم[53]

مما لا شك فيه أن تراثنا العربي الثقافي مليء بأمثلة تدل على مدى تأثر الشعراء والأدباء والعلماء بالسابقين، سواء من أسلافهم العرب بالشعر خاصة، أو لسابقيه من الأمم الأخرى من اليونان أخذوا المنطق والجدل واعمال العقل، ومن الفرس أخذوا الإدارة والرومان ومن الثقافة الهندية أخذوا الحكمة. بل كان الولاة والحكام يشجعون على ذلك. لكن تجدر الاشارة إلى أننا أخذنا، أو تأثرنا بهذا أو ذاك.

فأول من ألف قصيدة في مدح رسول الله هو كعب وسار فيها على نهج عمود الشعر العربي القديم حيث في البداية الوقوف على الأطلال والتدرج في الأغراض الشعرية الى ان وصل إلى مدح رسول الله. وبعد ذلك بزمن طويل، جاء البوصيري بقصيدة مطولة سار فيها على خطى كعب بن زهير، وألف قصيدته ناجحا رسول الله صل الله عليه وسلم، وفي العصر الحديث، قام أحمد شوقي ليؤلف قصيدته نهج البردة، مادحاً رسول الله، متبعاً نهج كعب والبوصيري.

نتائج البحث

إن نظرية قلق التأثر، تنطبق على كل الثقافات الأدبية والعلمية في العالم فالتأثر واقع لا محالة؛ لأن الحضارات تبنى على سابقتها.

العلاقة بين التفكيكية والتأثر كبيرة، حيث أن القارئ عندما يمارس القراءة فهو يفكك الأثر ويعيد تكوين نص آخر، وكل قراءة النص هي نص جديد.

علاقة المؤلف بالنص تنتهي مجرد الانتهاء من كتابته، بالنص هو كلمة عندما تنطلق لا ترجع لمكانها، اي المؤلف، فلا تعود له صلة بالنص، وإنما القارئ هو المؤلف الجديد، هذا رأي رولان بارت، وما يطلق عليه نظرية موت المؤلف. للمتلقي الحرية، ولكننا نظل ضد هذه النظرية تعتمد القراءة والفهم على الايدولوجيات والثقافة والذكاء وقدرات التناول لدى المتلقي، لذلك كل نص تختلق قراءاته نصوص مختلفة ومتوازية.

https://digitalcommons.aaru.edu.jo/jpu/vol23/iss1/19 20

من المعلوم أن الثقافة العربية ككل الثقافات اعتمدت على ثقافات الأمم الأخرى، وكذلك اعتمد الشعر على تقاليد القصيدة القديمة، وسار على عمود الشعر العربي لأجيال، منذ نضجت القصيدة العربية لحد الآن وهي معتمدة على نفس التقاليد الشعرية، بحور الشعر، التفعيلات، القافية، الوزن.

وجود الكثير من الشعراء على مر العصور الذين ثاروا على تقاليد القصيدة العربية، فمنهم من رضخ لهذه التقاليد ومنهم من احتج وحاول التغيير.

في العصر الحديث قام عدد من الشعراء بمحاولة إعادة القصيدة العربية لسابق عهدها بعدما اعترافها من الإخلال بنظامها، منهم أحمد شوقي، الذي بنى قصيدته نهج البردة على منوال قصيدتي البوصيري في بلدته، ولامية كعب بن زهير، واتخذ نفس القافية وتناول نفس الموضوع مع بعض الإضافات التي أضيفت بحكم تجدد العصور والأحداث.

الهوامش

1. ابن منظور، لسان العرب، مادة قلق: 323/10.
2. ابن منظور، لسان العرب، مادة أثر: 6/4.
3. عمر، أحمد مختار وآخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2008م:مادة أثر: 60/1.
4. بلوم، هارولد، قلق التأثر نظرية في الشعر، ترجمة: د. عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، بيروت، لبنان، 1998م: 10.
5. بلوم، هارولد، خريطة القراءة الضالة، ترجمة: د. عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، بيروت، لبنان، 2000م: 7.
6. بلوم، هارولد، قلق التأثر نظرية في الشعر: 11.
7. بلوم، هارولد، قلق التأثر نظرية في الشعر: 11.
8. بلوم، هارولد، قلق التأثر نظرية في الشعر: 12.
9. بلوم، هارولد، قلق التأثر نظرية في الشعر: 12.
10. بلوم، هارولد، قلق التأثر نظرية في الشعر: 19.
11. بلوم، هارولد، قلق التأثر نظرية في الشعر:19.
12. بلوم، هارولد، قلق التأثر نظرية في الشعر:20.
13. بلوم، هارولد، قلق التأثر نظرية في الشعر: 20.
14. بلوم، هارولد، قلق التأثر نظرية في الشعر: 20.

15. بلوم، هارولد، قلق التأثر نظرية في الشعر: 21.
16. عادل، عبدالله، التفكيكية سلطة العقل وإرادة الاختلاف، دار الحصاد، دمشق، سوريا، 2000م: 45.
17. عبد السلام، محمد سمير، www.m.ahewar.or.
18. كوللر، جوناثان، نظرية الأدب، ص1
19. المصدر نفسه، ص2
20. المصدر السابق، ص3
21. المصدر نفسه، ص4
22. المصدر نفسه، ص5
23. بارت، رولان، السميولوجيا، ص59
24. المصدر نفسه، ص60
25. المصدر نفسه، ص60
26. المصدر نفسه ص61
27. المصدر نفسه، ص65
28. المصدر نفسه، ص65
29. المصدر نفسه، ص65
30. بارت، رولان، السميولوجيا، ص81
31. المصدر نفسه،ص82
32. مالارمي: ناقد فرنسي أول من تبين يتنبأ بضرورة إحلال اللغة ذاتها محل من كان.
33. المصدر نفسه،ص84
34. المصدر نفسه، ص85.
35. المصدر نفسه ص86.
36. المصدر نفسه، ص87
37. عنوان، حسين، مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي، ص18
38. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص74. وينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص217.
39. ديوان الكميت بن زيد، ص512
40. الموسوعة العالمية للشعر العربي www.Adab.com
41. حسين الحاج حسن، أعلام في العصر العباسي،ص39

42. يمرس: أبو نواس والمقدمة الطلليَّة، نشر بواسطة سامي الأثورسي، في الجمهورية، في يوم 13 /9 / 2012 www.yemeress.com

43. الألوكة، رجب عبد الوهاب،(حيص بيص) حامل لواء التجديد في شعر القرن السادس الهجري،www.alukah.net

44. الأدب في العصر المملوكي، www.marefa.org

45. ابن منظور، لسان العرب، مادة عرض: 420/6.

46. كعب بن زهير رضي الله عنه،واحداً من فحول الشعراء المخضرمين، فهو من مضر، وأمه كبشة بنت عماد بن عدى، وكانت منازلهم بالحاجر من نجد، أهدر دمه رسول الله صل الله عليه وسلم، بسبب هجاءه له، ولكنه أعلن إسلامه بين يدي رسول الله، وأنشد قصيدته التي عرفت بمشاريع بالبردة، وقد أعجب بها رسول الله صل الله عليه وسلم، فوهبه رسول الله صل الله عليه وسلم، بردته الخاصة فسميت القصيدة فيما بعد ببردة كعب. وأراد معاوية ان يشتريها من كعب فرفض، فلما مات كعب اشتراها من أهله بأربعين رالف درهم، وهي التي توارثها الخلفاء فيما بعد، وكانوا يخرجون بها لصلاة العيدين ثم انتهت إلى الخلفاء الأتراك، وهي محفوظة في صندوق من ذهب. ثلاثية البردة، حسن حسين، مكتبة مدبولي،ص19.

47. البوصيري، هو الإمام شرف الدين محمد بن سعيد بن حماد بن محسن، الصنهاجي الجد، الدلاصي المولد، المغربي الأصل، البوصيري المنشأ، حفظ القرآن الكريم، درس علم الدين واللغة، كالنحو، والصرف، والعروض، كما درس الأدب والتاريخ الإسلامي وبخاصة السيرة النبوية، ثم اتجه نحو التصوف فتلقى على يد أبي العباس المرسي الصوفية، ودرس آدابها. كان خطاطاً، ومنشداً للمدائح النبوية. ولعل من أهم قصائده (البردة) التي سماها (الكواكب الدرية في مدح خير البرية) كان البوصيري فقيهاً وكاتباً شعراً، ذاعت شهرته بعد قصيدته التي صاغها في مدح خير البرية، واشتهر بها، وسميت قصيدته بالبردة تشبيهاً لها ببردة كعب بن زهير التي نظمها مدحاً لرسول الله، ويقال انه نظمها حين أصيب بالفالج واستشفع بها إلى النبي وإلى الله ان يعافيه ثم نام فرأى في المنام،أن النبي يمسح على وجهه بيده المباركة وألقى عليه بردته الشريفة، فانتبه من منامه معافى قد برئ من علته._ ثلاثية البردة، حسن حسين، مكتبة مدبولي، ص50.

48. أحمد شوقي، ولد أحمد شوقي في القاهرة عام 1870م، من أسرة اختلط فيها الدم العربي بدماء أُخرى، جدته كانت وصيفة عند الخديوي وقد عاش شوقي معها في جو مترف فأنشأ نشأة أرستقراطية، درس الحقوق والترجمة عن الفرنسية، وخلال ذلك تتلمذ على يد الشيخ حسين المرصفي، درس في فرنسا الحقوق، ودرس الأدب الفرنسي، يجذبه شعر فيكتور هيجو، الفرد دي موسيه، ولامرتين، ألحقه الخديوي بالديوان. وتزوج عام 1914م. نُفي الى إسبانيا لمدة خمس سنوات، وعندما عاد إلى مصر جعل بيته منتدى الأدباء والشعراء، زاره طاغور الشاعر الهندي.

49. حسن حسين، ثلاثية البردة، مكتبة مدبولي،ص24.

50. المصدر نفسه، ص26،25.

Jerash for Research and Studies Journal ???? ??? ?????? ?????????, Vol. 23 [2022], Iss. 1, Art. 19

51. المصدر نفسه، ص96.
52. حسين حسن، ثلاثية البردة، مكتبة مدبولي، ص53.
53. المصدر نفسه، ص97.

المصادر والمراجع

بلوم، هارولد، (1998)، **قلق التأثر**، ترجمة عابد اسماعيل، ط1، دار الكنوز الأدبية، بيروت.

بلوم هارولد، (2009)، **فن قراءة الشعر**، ترجمة باسل المسالمة، دمشق، دار التكوين.

بلوم، هارولد، (2010)، **كيف تقرأ ولماذا**، ترجمة وتقديم نسيم مجلى، اشراف جابر عصفور، المركز القومي للترجمة، مصر.

الجبوري، يحيى، (د.ت)، **العصر العباسي والأموي**، ط1، مؤسسة الرسالة، دار البشر للنشر والتوزيع.

حسين الحاج حسن، (1985)، **أعلام في العصر العباسي**، المؤسسة الجامعية في الدراسات والتوزيع والنشر.

حسين، حسن، (د.ت)، **ثلاثية البردة**، مكتبة مدبولي.

عطوان، حسين، (1998)، **مقدمة القصيدة في العصر الأموي**، دار المعارف.

القيرواني، أبو علي الحسين بن رشيد القيرواني الأزدي (ت – 1463هـ)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، دار الجيل، ط5، (1401هج- 1981م). (1401هـ - 1981م)

قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (ت 276هـ)، **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، ط2.

كولر، جونثان، (2004)، **نظرية الأدب**، ترجمة رشا عبد القادر، ط1، سوريا.

الكيلاني، فالح نصيف الحجية، (د.ت)، **الموجز في الشعر العربي**.

نوفل، محمود محمد قاسم، (1983)، **تاريخ المعارضات في الشعر العربي**، مؤسسة الرسالة. بيروت.

https://digitalcommons.aaru.edu.jo/jpu/vol23/iss1/19 24

المواقع الإلكترونية:

أبو نواس والمقدمة الطلليّة، بواسطة سامي الأثروسي في الجمهورية، 2012/8/13،

www .yemeress .com

الأدب في العصر المملوكي، wWw.marefa.org

الألوكة، رجب عبد الوهاب (حيص بيص)، حامل لواء التجديد في شعر القرن السادس الهجري، wWw.aluah .net

بارت، رولن، درس السميولوجيا، ترجمة ع. بن عبد العالي، منتديات سوريا الأزبكية، دار توتال للنشر، wWw.bOoks/all.net

ديوان الكميت بن زيد.، على الموقع الإلكتروني: wWw.adab.cOm

عبد السلام محمد سمير، wWw.ahewar.Or