مجلة إشكالات في اللغة والأدب مجلد: 08 عدد: 04 السنة: 2019
ص: 193 - 210 E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

شعر النقائض في غرب إفريقيا: قصيدتا أحمد سالم وأحمد البكاي أنموذجين

The Poetry of Naqaid in West Africa:the Poems of Ahmed Salem and Ahmed Bekkay as Models

أ.العلمي حدباوي[1]. د.صلاح يوسف عبد القادر[2].*

[1]Hadbaoui Alami [2] Salah youcef Abdelkader

1-جامعة أحمد دراية، أدرار/ الجزائر. University of Adrar/Algeria

2-جامعة مولود معمري، تيزي وزو/ الجزائر. University of Tizi ouzou/ Algeria

تاريخ الإرسال: 2019/01/01	تاريخ القبول: 2019/05/29	تاريخ النشر: 2019/09/25

ملخص البحث

النقائض هي قصائد الهجاء التي يتحدث الشعراء فيها عن المساوئ والعيوب، يقول أحد الشعراء قصيدة هجاء ضد شاعر آخر، فيرد الشاعر الثاني بقصيدة هجاء أيضا. وقد اشتهر هذا الفن الشعري في العصر الأموي، وأشهر شعراء هذا الفن في هذه الفترة الزمنية هما : الفرزدق وجرير.

ثم ظهر الكثير من الشعراء الذين قالوا الشعر في موضوع الهجاء، مثل الشاعر أحمد سالم بن السالك وأحمد البكاي الكنتي، وهما من شعراء منطقة غرب إفريقيا.

يتميز شعر الهجاء بتصوير الناس والحياة في ذلك الوقت تصويرًا حقيقيًا، وعلى هذا الأساس فإن دراسة قصائد الهجاء لهذين الشاعرين تعتبر مهمة للغاية.

الكلمات المفتاحية: نقائض؛ غرب إفريقيا؛ البكاي؛ ابن السالك.

ABSTRACT

Naqaid" means poems of satires, Where poets talk about defects and disadvantages, One poet says a satire poem against another poet, The second poet responds with a satire poem too. This poetic art was best known in the Umayyad period, The most famous poets of this time period: Farzdaq and Jarir.

Then many poets appeared who spoke on a subject of satire, such as the poet Ahmed Salim ben al-Salik and Ahmed al-Bakai al-Kunti, They are poets from the West African region.

Poems of satire are characterized by depicting people and life at the time in a real picture, Therefore, the study of satire poems of these two poets is very important.

Keywords: naqaid(satire poetry); West Africa; al-Bakai; ibn al-salik.

* العلمي حدباوي almaoui@hotmail.fr

تمهيد:

تمثلُ قصائد أحمد البكاي وأحمد سالم بن السالك التي تهاجيا بها شعرَ النقائض لمنطقة غرب إفريقيا في القرن الثالث عشر الهجري، الموافق للقرن التاسع عشر الميلادي أصدقَ تمثيل، هذا الشعر الذي هو امتداد لفن النقائض الذي شهد العصرُ الأموي ازدهارَه على يد جرير والفرزدق والأخطل، ومما يجعله مهما جدًا شدة ارتباط هذا الغرض بمصير القبائل بين تحقيق وجودٍ أو فناء، ومجد أو إخفاق، فلم تكن قصائد الشعراء في هذا الفن مجرد كلمات سبّ وتشفّ ولكنها حرب كلامية مرافقة لحرب فعليّة تستباح فيها الدماء والأموال.

هذا وإن شعر النقائض لهؤلاء – مع ما فيه من إقذاع تمجّه الفِطر السليمة – هو تاريخ حربهم وسلمهم وحياتهم وموتهم، وهو أيضًا ميراثٌ من الأساليب العربية رصين، ومعجم من المفردات حافل، فلهذا وغيره كان هذا الشعر جديرا بالتنويه والدراسة، وفي هذا السياق اخترت الوقوف عند شعر النقائض للشاعرين المشار إليهما.

وقد سبقَ إلى تناول موضوع النقائض الشعرية في غرب إفريقيا كتابُ: "من نقائض الشعراء العرب في الصحراء"، لمحمد سعيد القشاط، وقد أورد المؤلف في كتابه هذا أسبابَ النقائض، ثم ترجمَ باختصار لأربعة من شعراء النقائض هم: أحمد سالم، وأحمد البكاي، الذين سنتعرض لهما بعد حين، وأيضا: همة بن محمد الطاهر الأنصاري، ومحمد المختار بن حود الأنصاري، ثم أورد ثماني قصائد هجائية لهم؛ فالكتاب في المحصلة ليس دراسة وإنما هو جمع لنقائض مختارة من شعر منطقة غرب إفريقيا.

هذا وتوجد في الموضوع أيضًا مقالة بعنوان: "فن النقائض في الأدب العربي النيجيري: بلاد يَوْرُبا نموذجا"، للباحث إسماعيل حسين[1]، تكلم في مقاله الموجز عن نشأة النقائض الشعرية العربية في نيجيريا، ودور النقائض فيها من ناحية اللغة والأدب والدين، وفن النقائض بين الرواج والجمود، وشعب يوربا وعلاقته بالعربية، وفن النقائض في بلاد يوربا من حيث نشأته وأغراضه وأسماء بعض أربابه، ومحاسن هذا الفن وعيوبه؛ وهذه المقالة على كثرة العناوين التي فيها موجزة، وهي تهتم أكثر بالتأريخ لفن النقائض في بلاد يوربا من أرض نيجيريا، وليس فيها غير لمحات دراسية طفيفة في المبحث الأخير الذي تعرض فيه لمحاسن ومساوئ هذا الفن.

هذا ما وقفت عليه من الدراسات التي سبقت في الموضوع؛ وأشير إلى أنه ليس من وكدي في هذه الدراسة هو المفاضلة التي تخلص إلى تقديم نص على نص تفضيلا واستحسانا، ولكن مرادي هو محاولة الموازنة بين نصين للشاعرين المذكورين، من منطلق أن الموازنة أحد وسائل النقد المنهجي في الدراسة.

وأشير إلى أنه لا يمكن لمقالة ذات عدد معين من الصفحات أن تأتي على دراسة قصيدتين مطولتين والموازنة بينهما، قصيدتان بلغ مجموع أبياتهما خمسمائة وثلاثة وستين بيتا، حشد فيهما الشاعران كمًّا هائلا من التاريخ والأخبار والوقائع وأسماء الأماكن والأعلام، استعملا معجما ثريا، واستوعبا الكثير من الاقتباسات التراثية. ولذلك اكتفيت بالقليل مما يجب، وأشرت إلى بعض الأشياء التي ترسم لمحة عن فن النقائض عند الشاعرين.

وأنبه في الأخير إلى أن شعر أحمد سالم بن السالك الحاجي وأحمد البكاي الكنتي ينضوي تحت عنوان كبير هو "الأدب الإفريقي"، أو بصورة أكثر تخصيصًا "أدب غرب إفريقيا"؛ والأدب الإفريقي هو كل ما أنتجه الأدباء المنتمون إلى بيئات إفريقيا الغربية والوسطى والجنوبية والكاريبي، من أدب شفهي أو كتابي، يعبر عن أفكارهم وآرائهم في قضايا الحياة بأسلوب مؤثر في نفوس المستقبلين له.

واقتُصر هنا على شعوب إفريقيا الغربية والوسطى والجنوبية وأمريكا اللاتينية وجزر الكاريبي لأنها تنتمي إلى وحدة لغوية تسمى "الكونجو كردفانية"، ولتشابههم في العادات الاجتماعية والظروف التاريخية، وكانت هذه التسمية حتى يُبتعد عن أي تسمية قد يكون فيها حساسية ما[2].

أما الشعر الإفريقي العربي فهو الشعر الذي نظمه الأدب الإفريقي بمنطقة السودان الغربي على نسق أوزان الشعر العربي الأصيل للتعبير عن رؤيته الخاصة في الحياة كي يتأثر به الآخرون[3].

1- فن النقائض:

ويحسن بنا ونحن نتكلم عن النقائض أن نتوقف عند مفهوم هذه اللفظة، ثم عرض لمحة تاريخية عن هذا الفن نرجع بها إلى أوليته فمرحلة ازدهاره في القديم، لنشير بعد ذلك إلى ظهوره في منطقة غرب إفريقيا.

1- أ- مفهوم فن النقائض وتاريخ ظهوره:

النَّقْضُ في البناءِ والحبلِ والعهدِ وغيرِه: ضِدُّ الإبْرام، ومن المجاز: نَقِيضَةُ الشِّعر، وهو أن يقولَ شاعرٌ شعرا فينْقُضَ عليهِ شاعرٌ آخرُ حتى يجيءَ بغيرِ ما قالَ، قاله الليث. والاسمُ النَّقِيضَةُ، وفعلُهما المُنَاقَضَةُ، وجمعُ النَّقِيضَة: النَّقائض، ولذلك قالوا: نقائضُ جريرٍ والفرزدق[4].

ومع أن النقائض نوع من الهجاء إلا أنه صار له مكان متفرد عن الأصل، ومع أنه فن عرفه العصر الجاهلي حين عمد إليه الشعراء في الخصومة والمنازعة والمفاخرة، وقام بها الشعراء المخضرمون، إلا أنه في العصر الأموي عرفَ ازدهارَه، واتساعَه، ومشاركةَ كثيرٍ من الشعراء فيه. وكانت نقائضُ جرير والفرزدق الذروةَ التي سَمَا لها هذا الفن، والغايةَ التي انتهى إليها، وكانت نواةَ حركةٍ ناشطة جادة، منذ استبحار الرواية في القرن الثاني الهجري حتى أواخر القرن الرابع، تعاقبَ عليها الرواةُ والشراح والمفسرون وأصحاب العربية. وبدايةُ النقائض بين جرير والفرزدق — وهما أشهر من مثَّلَ هذا الفن – كانت في حدود سنة 66هـ[5].

ولم يكن لهذا المصطلح وجودٌ قبل العصر الأموي، فهو إنما ظهر في هذا العصر، وربما أول من سمى قصائدَ الهجاء المتبادلة بين جرير والفرزدق بالنقائض هو أبو عبيدة معمر بن المثنى البصري (ت209هـ) الذي ألف كتابا سماه: كتاب نقائض جرير والفرزدق.

يذكر نعمان محمد أمين طه في مقدمة تحقيقه ديوان جرير بأن النقائض اسمٌ اخترعه أبو عبيدة لقصائد الهجاء المتبادلة بين جرير وغيره من الشعراء وبخاصة الفرزدق، وذكر أن الذي نبهه إليه مِسحل بن كسيب سِبْط جرير الذي روى له أخبار التهاجي بين جرير والفرزدق[6].

أما عن ظهور فن النقائض في غرب إفريقيا فلا بد أنه يرجع إلى تاريخ قديم. وقد رصد بعضُ الدارسين في أسماء سكان هذه المنطقة وجودَ اسم: جرير والفرزدق[7]، وقد يكون هذا من الإشارات الدالة على اهتمامهم بشعر الهجاء والنقائض. ويبقى من الصعب معرفة تاريخ ظهور هذا الفن عندهم، ويبدو أن من أسباب ذلك تحرجهم من تخليد هذا الشعر وتداوله علانية، وهذا محمد المختار ولد ابّاه وهو يتحدث في كتابه الجامع: "الشعر والشعراء في موريتانيا" عن الأغراض الشعرية لا يخصص للهجاء والنقائض مبحثا مستقلاً مع أنه خص كل غرض بعنوان، ويكتفي بأن يضمِّنَ مبحثَ المساجلات بعضَ القصائد منها، ويُشير إلى تحرّجه بقوله: (لقد تجنبنا في هذه

المجموعة أن نكثر من شعر الهجاء، وإن كنا نعتقد أنه من أشد الشعر الموريتاني حيوية وصدقا..واقتصرنا على أمثال قليلة من هذا الباب)[8].

وهذا الباحث: إسماعيل حسين، ينفي معرفة نشأة هذا الفن في الأدب العربي النيجيري على وجه الدقة، لكنه يذكر أنه يمكن القول بأن هناك محاولات غنائية لدى أهالي نيجيريا سبقت النقائض عندهم، أما تطور هذه النقائض في أرضهم فيمثل له بما جرى بين محمد عبد الكريم المغيلي الذي استوطن ودرس بمدينة كانَوْ وكاشِنَة، وجلال الدين السيوطي، فحين كتب السيوطي كتابا في ذم وتحريم علم المنطق كتب له المغيلي قصيدة يحاججه في هذا الأمر. كما مثّل له أيضا بالإشارة للنقائض التي وقعت بين المصطفى غُوني البَرْناوي، وعبد الله بن فُودي[9].

1- ب- الفرق بين النقائض والهجاء:

يتميز فن النقائض عن فن الهجاء بأشياء، منها أن الهجاء هو الذمّ وتعديد المعايب للمهجوّ شعرًا، يقوم به شخص وقد لا يكون له مجيب، أما النقائض فهي مهاجاة وليست مجرد هجاء، أي أنه يقوم بها أكثر من شاعر؛ والفرق الثاني هو أن فنّ الهجاء تعديد للمذام، أما النقائض فهي تقوم على الهجاء مع نقض معانيه، وهكذا يتبيّن أن الهجاء أعمّ من النقائض.

ويُفرّق شاكر الفحام بين الفنين بأكثر من إشارة، يبدو ذلك مفهومًا من قوله متكلمًا عن الفرزدق وجرير: (ويبدو عجبا أن قصائد كثيرة من هجاء الفرزدق تناولت جريرا ورهطه من كليب، وكأن الشاعرين لم يكفهما ما تناقضا به ولم يستفرغ ما عندهما فَرَاحا يتهادَيَان الهجاء في قصائد كثيرة مضت على غرار النقائض في المعاني)[10].

ويُفرق الفحام بينهما أيضا حين يذكر أن قصائد الفرزدق في هجاء جرير غير طويلة كما هو شأن قصائده في النقائض، وأنها قد تقل أبياتها حتى تبلغ البيت والبيتين والثلاثة، على أنه لا يعدم —كما قال مستدركًا — بعض قصائد طالت أبياتها بعض الطول واحتفل لها الشاعر احتفاله لنقيضته[11].

وبسبب خصوصية فن النقائض كانت له شروط يتحقق بتوفرها نذكرها فيما يلي.

1- ج- شروط شعر النقائض:

1-أن يكون الشعر المنتمي إلى هذا الفن قائما في الأساس على الهجاء.

2-وأن يكون شعر النقائض بين شاعرين متهاجيين، إذ لا يكفي أن يكون الهجاء من جانب واحد[12].

3-وأن تتفق القصيدتان بحرا ورويًا[13].

4-وأن يردّ اللاحق على السابق معانيَه فينقضها[14]، وهذا تحقيقًا للمعنى اللغوي لتسمية النقائض، وقد سبقت الإشارة في التعريف اللغوي إلى أن معنى النقائض هو أن يقولَ شاعرٌ شعرا فينْقُضَ عليه شاعرٌ آخر حتى يجيءَ بغير ما قالَ.

5- وأقترح شرطًا آخر، أراه مهمًا، وهو أن الشاعر يجب أن يكون واعيًا بوجود معركة شعرية، يلتحم فيها القول بالقول، وهو شرط متضمنٌ فيما سبق، لكن أهمية فصله هي في التنبيه على أن هذا الوعي يجعل من الشاعر يحسب حساب الردود، فيوطن نفسه على ذلك بالاحتياط، والتخطيط، وحشد القول بأشد الهجاء، كل ذلك توخيًا لأن تكون كل قصيدة يقولها ضربةً قاضية.

وقد تفتقر القصائد الهجائية إلى بعض الشروط فتفقد وسمها بالنقائض؛ ويذهب شاكر الفحام إلى أن الشاعر المُجيب إن اكتفى برد معاني الشاعر الأول دون تقيد بالبحر والروي، فإنهم يُعبرون عن فعله بقولهم: أجابه، ورد عليه، وعرض له، واعترضه، وانبرى له؛ فالنقضُ عندهم أخص، ولذلك هم لا يُوردون لفظ المناقضة إلا حيث يصدق الشرطان، وهما: اتفاق القصيدتين بحرا ورويا، وأن يردّ اللاحق على السابق معانيَهُ فينقُضَها[15].

2- موازنة بين قصيدتي: أحمد البكاي وأحمد سالم

2- أ- تعريف بالشاعرين:

الشاعر الأول هو أحمد سالم بن السالك بن الإمام بن محمد بن الحسن الحاجي الوداني، من أولاد إبراهيم من إدوالحاج، كان تقيًا صالحا عابدا زاهدا، يقول الشعر البليغ، توفي سنة 1278هـ (1861- 1862م)[16]. وفضلا عن الشعر، له منظومة في قواعد الفقه[17].

والشاعر الثاني هو أحمد البكاي بن محمد الخليفة بن المختار الكبير بن أحمد بن أبي بكر بن محمد بن حيبلله بن الوافي، بن عمر الشيخ بن أحمد البكاي بن محمد الكنتي[18]، من قبيلة كنتة، ولد حوالي عام: 1217هـ/ 1803م[19]، كان زعيم قبيلة كنتة، توفي أحمد البكاي سنة

1281هـ / 1865م. وقد ترك شعرا قوي اللغة وذا نفس طويل، كما ترك رسائل، وبعض المؤلفات، منها منظومة فقهية في جمع المذاهب والخلاف بين الأئمة الأربعة[20].

2- ب- الترتيب الزمني للقصيدتين والمناسبة:

لابد أن نعرف أولاً أيّ القصيدتين أسبق، وأيّ القصيدتين هي الجواب، قبل إجراء أي موازنة بينهما، ومن الواضح أن قصيدة (أرقت) لأحمد ولد السالك سابقة لقصيدة (طرقت نفيسة) لأحمد البكاي وأن الثانية هي الجواب.

نجد محمد المختار ولد اباه في كتابه "الشعر والشعراء في موريتانيا" يُشير قبل إيراد مطلع قصيدة البكاي إلى أنها جواب على القصيدة الأولى[21]، هذا وتوجد قرائن دالة في داخل قصيدة البكاي، والمقصود هو احتواؤها على عبارات مقتبسة لفظًا من قصيدة ولد السالك، أوردها في سياق الردِ عليه، ونقضِ كلامه.

كما أن إيراد محمد سعيد القشاط لمناسبة قصيدة أحمد سالم في كتابه "من نقائض الشعراء العرب في الصحراء" تؤكد أسبقيتَها، فحين قُتل أخو الشاعر المسمى الخاشع في معركة البوسيفية الثانية، وكانت هذه المعركة دارت دائرتها على إدو الحاج، قال أحمد سالم هذه القصيدة مبررا الهزيمة، باكيا أخاه، وذاكرا مناقبه[22].

حدثت وقعة البوسَيْفيّة بين رعاة ايدو الحاج وكنتة، والبوسيفية هو موضع بساحل ولاتة جرت فيها أحداث تلك المعركة، وقد ذكرها ابن طوير الجنة في حوادث 1240هـ[23]. وهما في الحق وقعتان: البوسيفية الأولى كانت سنة 1240هـ، وانتصرت فيها كنتة، والثانية بعدها بعشرين سنة أي في 1260هـ، وفيها انتصرت إدوالحاج[24]. وإذا كانت أولى النقيضتين قد شبّت من أتون البوسيفية الثانية، فإنه يمكن القول عن تاريخها إنه سنة 1260هـ أو ما بعدها.

وقد ذكر محمد سعيد القشاط في بعض كتبه أن أحمد السالك قد ردّ على قصيدة البكاي الهجائية بقصيد طويل[25]، يقصد بقصيدة البكاي قصيدته (طرقت نفيسة) لوصفه إياها بأنها تجاوزت الأربعمائة بيت وأن موضوعها في الافتخار بقبيلته وذم بقية القبائل كالأنصار وإداوالحاج وغيرهما، ولكن لا أدري هل يقصد بقصيدة أحمد سالم التي بعنوان (أرقت لبرق العارض) التي أوردها في كتابه: من نقائض الشعراء العرب في الصحراء؟ فمن الواضح أنها ليست هي الجواب

على قصيدة البكاي كما رأينا فيما تقدم، إلا إن كان يقصد غيرها، لكن لو قصد غيرها فلماذا لم يُشر إلى أنها رد على رد؟

2- ج- الموازنة بين القصيدتين:

قصيدة أحمد سالم التي مطلعها:

أرقتْ لبرقِ العارض المتهللِ عيناكِ فانْهَمَتا بدمعٍ مسبلِ

تحوي تسعة وعشرين ومائة من الأبيات، حسب ما أورده القشاط في كتابه: من نقائض الشعراء العرب في الصحراء، وهو مصدري المعتمد الذي أخذت منه القصيدة[26].

أما قصيدة أحمد البكاي والتي مطلعها:

طرقَتْ نفيسةُ والدُّجى لم ينجلِ وسنانُ من طول السُّرى في الهوجلِ

فتحوي أربعة وثلاثين وأربعمائة من الأبيات، حسب ما أورده ذات المصدر المعتمد[27].

ولا بد من الإشارة في مبتدأ الدراسة إلى أن اعتبار القصيدتين من فن النقائض هو لأنهما يحققان شروط هذا الفن، فقصيدتا الشاعرين الهجائيتان - وإحداهما جواب على الأخرى - قد التزم المجيب منهما الوزن والرويّ نفسهما، وحرص في قصيدته الجوابية على نقض ما جاء في القصيدة السابقة لها، هذا وإن من معاني قصيدتي الشاعرين وطريقة إدارتهما للهجاء يظهر وعيُهما بطبيعة هذه المناقضة الشعرية وحقيقة هذه المعركة المتسمة بالشد والجذب؛ ومن تجليات ذلك قول البكاي في نهايات قصيدته ذاكرًا ثلاثة من أقطاب شعر النقائض:

لولا النزاهة والتقى لهجوتكم هجوَ الفرزدق والكميت والاخطل[28]

وأبدأ الدراسة الموازنة بالإشارة إلى أن قصيدة أحمد سالم، المحتوية على 129 بيتا، تتوزع أبياتها على أربعة أغراض: الغزل، والرثاء، والفخر، والهجاء. هذا هو ترتيب الأغراض بحسب بناء القصيدة الموضوعي، لكن هذه الأغراض تغير أمكنتها بحسب ترتيبها الكمي، فيتقدم الهجاء بسبعة وخمسين بيتا وهو ما يأخذ نسبة 44.18%، فغرض الفخر بخمسة وثلاثين بيتا وهو ما يأخذ نسبة 35.65%، ويتأخر الغزل بثمانية عشر بيتا بما نسبته 13.95%، وأخيرا الرثاء بثمانية أبيات ونسبته 6.20%.

أما قصيدة أحمد البكاي فتتوزع أبياتها 434 على أربعة أغراض أيضا وهي: الغزل، والهجاء، والفخر، والمدح. وترتيبها الكمّي الذي يقدم الغرض ذي الأبيات الأكثر عددًا هو

كالتالي: الهجاء وعدد أبياته ثلاثمائة وأربعة وهو ما نسبته 70.04%، ثم الغزل وعدد أبياته سبع وسبعون بيتًا ما نسبتُه 17.74%، فغرض الفخر بأبيات عددها ثمانية وأربعون وهو يمثل نسبة 11.059%، ويحتل المدح مرتبة أخيرة بخمسة أبيات تمثل نسبة 1.15%.

فالأغراض في القصيدتين متفقة في العدد، أربعة أغراض في كل قصيدة، لكنها من حيث النوع نجدها تتفق في ثلاثة أغراض هي: الغزل، والهجاء، والفخر، أما الغزل فمن الطبيعي الاتفاق عليه لأن تقاليد القصيدة القديمة تقتضي أحيانا هذا تأسيًا بالقصيدة الجاهلية التي تمهد للغرض الأساسي بالوقوف على الأطلال للبكاء على ما تبقى من آثار المحبوبة، وأما الفخر فلأنه صنو الهجاء، وشقه الذي لا ينفصل عنه، والنقيضة إذا كانت تقف بين طرفي نقيض هما الهاجي والمهجوّ، فهذا يعني أنها تقف أيضا بين طرفي الفخر والهجاء، فخر الشاعر بنفسه وقبيلته، وهجائه لخصمه وقبيلة خصمه، إن الشاعر في معركته الكلامية مع غريمه همه أن يقول كل ما يسوء سامعه، ومما يسوء سمع الخصوم أن يُغاظوا بذكر محاسن خصومهم، فالفخر في سياق الهجاء هو نوع من الهجاء؛ وهكذا يكون اتفاق أحمد السالك وأحمد البكاي في هذه الأغراض الثلاثة أمرا طبيعيًا.

هذا عن الأغراض الثلاثة المتشابهة فما بال غرض الرثاء إذن في قصيدة أحمد السالك، وغرض المدح في قصيدة أحمد البكاي، وكل واحد من الغرضين بلا مثيل في النص الشعري المقابل؟ إن غرض الرثاء لا يوجد له شبيه في قصيدة البكاي الجوابية لأنه ليس مما يُنقَض، المعاني التي يلزم نقضها هي ما يتكلم به الشاعر من ذم للشاعر الثاني فيرد عليه هجاءه، وهي أيضا ما يتكلم به الشاعر من مدح لنفسه وقبيلته فيرد الشاعر ذلك بذم خصمه ومدح نفسه وقبيلته مكذبًا مقالته، هذه هي المعاني التي تُنقَض أما الرثاء فلا يُقابل في النقائض برثاء، ولا يُفهم من هذا امتناعُ وجوده تمامًا، فقد يرد في الهجاء من باب إيراد المناسبة واستحياء الذكريات والتملُّؤ غيضًا كاستعداد نفسي وتحريض ذاتي عاطفي للهجوم بضراوة على الخصم، ولتبرير كل الوسائل المسموح منها والممنوع في الحرب الكلامية.

وأما غرض المدح في قصيدة البكاي – وهو غرض بدون مماثل في قصيدة أحمد سالم – فجاء في خمسة أبيات بنسبة تتجاوز قليلاً الواحد بالمائة، وهو حضور كمّي ضعيف، كما أنه لم يأت هنا مقصودًا لذاته ولكنه جاء تحت مظلة الهجاء، إذ كان الشاعر يقول – وهو في آخر

قصيدته – إنه لا يوجّه كلامه لقبيلة خصمه لأنهم ليسوا أهلا لذلك ولكنه يوجهه لقبيلة إدوعل حتى تكون حديثَ نديّهم، وقِرى أضيافهم، ومُتعة سمّارهم من متذوقي الشعر. فالمدح إذن جاء في هذا السياق، وهو لذلك يُعتبر امتدادًا لغرض الهجاء لما فيه من إغاظة للمهجوّ وتقليل من شأنه.

يوجد تناسب كمي بين القصيدتين في أن نسبة مجموع الأبيات في غرضَيْ: الهجاء والفخر – وهما الغرضان المحوريان – في القصيدتين هو ثمانون بالمائة تقريبًا، أما الغرضان المتبقيان في كل منهما (الغزل والرثاء في قصيدة أحمد السالك، والغزل والمدح في قصيدة أحمد البكاي) فنسبة مجموع أبياتهم في القصيدتين هو عشرون بالمائة. وهو تناسبٌ اتفق للشاعرين ولم يفكرا فيه لأنه تطابقٌ في نِسَبِ الأغراض الأساسية والفرعية لقصيدتين متباينتين جدًا في عدد الأبيات، ولكن يبدو أن السجية الشعرية هدتهما إلى إعطاءِ الأغراض – بين أساسيةٍ وفرعيةٍ – حقَّها من عدد الأبيات في النص الواحد، وهذا يدل ربما على أننا في حاجة إلى النظر في أغراض الشعر الهجائي وشعر النقائض عمومًا، وهل ينطبق عليها أم لا هذا الأمر وتتحقق فيها هذه النسب أم لا؟

ومن الأمور الملاحظة هو أن قصيدة أحمد السالك تتميز بأنها تفرعت إلى أغراضها بطريقةٍ بسيطة الترتيب، بالانتقال من غرض إلى غرض مختلف، فلا ينتقل الشاعر من أحدها حتى يستوفي مراده منه فلا يرجع إليه مرة ثانية. أما أحمد البكاي فشأنه مختلف في قصيدته، فقد كان يخرج من الغرض ويرجع إليه ويكرر ذلك أحيانا؛ خرج من الغزل في أول القصيدة ورجع إليه في آخرها، وخرج من المدح في أواخر القصيدة (البيت: 415) ورجع إليه بعد بيت واحد وذلك في الأبيات: (417- 420)، كما قام بخروج متكرر من الهجاء إلى الفخر، ومن الفخر إلى الهجاء. كرر العملية ثماني عشرة مرة بهذه الصورة: الهجاء (البيت 72 حتى البيت 193)، الفخر (194، 195)، الهجاء (196- 239)، الفخر (240- 260)، الهجاء (261- 318)، الفخر (319)، الهجاء (320، 321)، الفخر (322، 323)، الهجاء (324- 328)، الفخر (329- 332)، الهجاء (333- 339)، الفخر (340- 351)، الهجاء (352- 370)، الفخر (371- 375)، الهجاء (376- 402)، الفخر (403)، الهجاء (404- 414)، الهجاء (416)، الهجاء (421- 428). ولا يندُّ عن هذه الثنائية التبادلية بين الهجاء والفخر

منذ نهاية الغزل في أول القصيدة إلى بداية الغزل في آخرها، لا يند عنها إلا في موضعين خرج فيهما الهجاء إلى المدح وقد سبقت الإشارة إلى ذلك.

وإنما فصّلتُ مواضع هذين الغرضين: الهجاء والفخر في نقيضة البكاي، ليتبيّن مقدار تميّزها واختصاصها بهذا الأمر دون قصيدة غريمه الذي اختصت قصيدته بضد ذلك.

قد يكون هذا الأمر طبيعيًا، أو يبدو كذلك إذا ما فسرنا الأمر بكون القصيدة الجوابية أراد صاحبها أن تكون هجاءً محضًا، يأتي الفخر في خلالها مفرَّقًا ليكون له وجود تبعيّ، خاصة ونحن نعلم أن الهجاء أخذ الحظ الأكبر، فقد استحوذ وحده على سبعين بالمائة من عدد أبيات القصيدة في حين مثّل الفخر ما نسبته أحد عشر بالمائة فقط؛ ويُستنبط من ذلك أن هذا الخروج المتكرر من غرض الهجاء إلى الفخر لا يعني وجود تبادلية بين الغرضين، ولكنه تفريقٌ لغرضٍ جزئي هو الفخر في ثنايا غرض كليّ هو الهجاء.

هذا وإن طول القصيدة مُتعب للذهن، وهو مُحوج إلى ذاكرة فياضة ومعرفة واسعة يستمد منها الشاعر مادة هجائية غزيرة، فربما كان الخروج من الهجاء إلى الفخر المرة بعد المرة أسلوبًا من الشاعر لإراحة القريحة الشعرية، ومدًّا لحبل التفكير، يستعيد الذهن في أثنائه عافيته فتتجلى له عيوب أخرى من خصمه كانت مخفية أو منسيّة.

وقد يُساعد على تفسير هذا الأمر أيضًا افتراض أن هذه القصيدة كُتبت على مراحل، فلا يمكن أن يكتب شاعر ما قصيدةً تحوي مئات الأبيات في نفس واحد، وإذا كانت قد كتبت على مراحل فهي لا شك سيحدث لها شيء من الاضطراب والخلخلة في النظام؛ ومن المهم هنا أن ننتبه إلى أن البكاي كأنه قدم من الناحية الشكلية قصيدة كاملة بعد أن أنهى الدورة الغَرَضية الأولى من قصيدته عمومًا، فبعد البداية بالغزل والخروج منه إلى الهجاء ثم الفخر، وقبل أن يدخل في تكرار هذه العملية، نجد أن هذه الدورة الأولى لوحدها استغرقت مائة وخمسة وتسعين بيتا: الغزل (71 بيتا)، الهجاء (122 بيتا)، الفخر (2 بيتان)، وبهذا فقط تكون قصيدة البكاي قد تجاوزت طول قصيدة أحمد سالم. ليس الكلام هنا عن كفايةِ هذا الجزء من القصيدة من الناحية الفنية، لأنني هنا فقط بإزاء تفسير علة هذا التداول بين الأغراض، أو علة تفريق غرض الفخر في ثنايا غرض الهجاء، وأن ذلك من المحتمل أن يكون مردُّه إلى تعب الذهن بعد دورة أولى استغرقت حجمَ قصيدة.

ومما له علاقة بما سبق هو أن الشاعر ربما قصد ذلك ليخرج بالمستمع من حالة الملل التي قد تنتابه، فالكلام إذا طال أمْلَل، وانظر إلى رأي عباس محمود العقاد فإنه مع إعجابه بقصائد ابن الرومي الطوال يرى أنه قد جنى على نفسه بالإطالة المملولة[29]. هذا مع العلم أن ابن الرومي مع شهرته بكثرة نظمه للشعر وبطول نفسه الشعري في ديوانه الضخم بأجزائه الثلاثة، فإن قصائده التي بلغت المائة فأكثرَ عددُها أربعون قصيدة، والتي تجاوزت المائتين عددُها ستُ قصائد، أما التي تجاوزت الثلاثمائة فقصيدتان لا غير؛ إذن فأكثر قصائد ابن الرومي أبياتا، وهي تبلغ 336 بيتا،[30] هي أقل من نقيضة البكاي، ومع ذلك قال العقاد عن مطولاته ما قال.

إن أحمد البكاي وهو يجيب أحمد بن السالك كان أحيانًا يقتبس من كلامه عبارات ليبدأ في الرد عليها في البيت نفسه أو في لاحق الأبيات، كما سنرى بعد قليل؛ لكن قبل ذلك نورد موقف أحمد سالم، الذي نجده بعد أن ساق أبياته الغزلية أراد أن يتخلص لينتقل للرثاء، فقال من أبيات:

لو لم يكنْ ذمًا عليَّ وصالُها لأتيتُها ولو انَّها بالموصلِ
لا تحسبي أنِّي هجرتُكِ عن قِلًى لكن لأمرٍ في العشيرةِ مُشْغلِ
عُقَدُ المآزرِ للحروب شدَدْتُها لو رامَ دهرُكِ حلَّها لمْ تُحْلَلِ
كيف المزارُ مع اشتعال لظَى الوَغى وذَوُو الحرب[31] عن الوصال بمعزِلِ[32]

فاعتبرَ وصالَ محبوبته أمرًا مذمومًا ممَّن هو في مثل حاله، وإلا كان انتقل إليها ولو كانت في أبعد مكان، ويؤكد لها أنه ما يزال على العهد لم يتبدل، ولكن الظروف الطارئة شغلته عن مواصلتها، هذا كلام أحمد سالم؛ فما كان من أحمد البكاي في قصيدته بعد أن أنهى مقدمته الغزلية الطويلة وشرع في الهجاء، إلا أن يتوقف مطولاً عند تلك الأبيات؛ ومما يقوله في الرد عليه:

لا كالدولحاجيِّ يَنْسَى إلْفَهُ وهواهُ، دهرُ الحرب حتى ينجَلِي
ويضيقُ ذرعًا بالحروب ذِراعُه لو لم يضقْ عن إلفه لم يَذْهَلِ[33]

يعيب عليه أنه تخلى عن إلفه وانشغل عنها مرجئًا وصالها إلى أن تنتهي الحرب، وأن هذا دليل على أنه ضاق ذرعًا بالحرب ولم يقوَ عليها. ويستمر أحمد البكاي في هذا المعنى فيعيب عليه شدّ المآزر؛ وشد المئزر كناية عن البعد عن النساء، والعبارة كأنها انتقلت من الكناية وهي مجاز إلى

التعبير المباشر حين زاد عبارة "عن النساء"، عاب البكاي عليه ذلك واعتبره دليلاً على الجبن، قال:

شدُّ المآزر في الحروب عن النِّسا من حاجة النَّكْسِ الضعيفِ الزُّمَّلِ[34]

ولم يكتف البكاي بتلك الإشارات بل نقل عبارات بلفظها من قصيدة أحمد سالم، وأجرى معها ما يشبه الحوار، ينقل بعض كلام خصمه في شطرٍ من بيت، ويرد عليه بطريقة ساخرة في الشطر الموالي؛ يقول:

ويقولُ عذرًا للحبيبة قولةً جبنًا وضعفًا وهو أسفلُ أسفلِ:
(لا تحسبي أني هجرتُك عن قِلًى) قلنا: نعم لضرورةٍ لم تُجهَلِ
ويقولُ (أمرٌ في العشيرة مُشغلٌ) قلنا: لجوع مُشغلٍ لك مُشعلِ
(كيف المزارُ مع اشتعال لظى الوغى) قلنا: لجبنٍ خالعٍ لك مُوجِلِ
(وذَوُو الحروب عن الوصال بمعزلِ) قلنا: وتحفلُ في النعام المجفلِ[35]

واقتطاعُ العبارة من سياقها كفيل بإضعافها، وصناعةُ سياق جديد لها كفيل بتحريف معناها. فأحمد السالك حين يقول لخليلته بأن هجرانَه لها ليس بسبب الجفاء، يوافق أحمدُ البكاي على ذلك ويستأنف بأن علة ذلك الهجران معروفة، يُشير إلى أن العلة هي انشغاله بالحرب عن كل شيء بسبب ما يُحس به من رهبة. وحين يعتذر أحمد سالم للخليلة بأن الذي يمنعه عنها انشغالُه بأمرٍ ما في العشيرة، يجيب البكاي بأن ما يشغل خصمه هو الجوع. وحين يعتذر أحمد سالم لخليلته عن استحالة زيارتها بسبب الحرب، يجيب البكاي بأن استحالة الزيارة تدلّ على فقدان الجرأة والإقدام.

ومن الغريب أن أحمد البكاي يجد حتى في غزل خصمه كلامًا يصنع منها سلاحًا ليُناقض به ويهجو خصمه؛ فعندما يقول أحمد سالم:

يا عاذلاً قد ظنَّني متماسكًا عن ذكرها أو أنَّ ما بي مُنجلي
أَقْصِرْ هَبِلْتَ فلا ازْدِجَارَ ولا ارْعِوَا عن ذِكْرِها بل لا أُصِيخُ لعُذَّلِي[36]

يكون جوابُ البكاي:

قال الدُّوَلْحَاجِي فناقضَ قولَه وهُوَ المُصِيخُ: (ولا أُصيخُ لعذَّلي)
(يا عاذلاً قد ظنَّني متماسكًا) قلنا: خبيئةُ ذي الحمامةِ تَنْجَلِي[37]

نقل البكاي هنا من شعر غريمه عبارتين من بيتين متواليين، ثم اتهمه بالتناقض فيهما، يُريد أن أحمد السالك في العبارتين ينفي عن نفسه أن يكون مصيخًا مُنصتًا للعُذَّال مستمعًا اللُّوَّام، لكنّه في الوقت نفسه يُخاطب هؤلاء اللوام ويُحاورهم. هذا ما ذهب إليه البكاي، لكن يبدو لي أنه لا يوجد تناقض من الأساس، فالشاعر حين ينفي الإصاخة والإنصاتَ للعُذال لا يعني أنه لا يتحدث معهم بتاتًا، ولكن الشاعر يقصد من عدمِ الاستماع عدمَ موافقتهم والقبول بلومهم، جاء في لسان العرب: (وقوله تعالى: (**إِنْ تُسْمِعُ إِلَّا مَنْ يُؤْمِنُ بِآيَاتِنَا**) [سورة النمل، الآية 81]...وأراد بالإسماع هاهنا القبول والعمل بما يسمع)[38]. ولن يغيب عن أحمد البكاي هذا، ولكن جو المجاذبة والمنازعة في النقائض ربما يصنع بعض التقاليد الجديدة لمن يدخل فيه، تكون مغايرة في بعض مبادئها لتقاليد الشعر في أوقات السلم، وبالنظر إلى هذه المغايرة نستطيع تفسير لجوء شعراء الهجاء والنقائض عمومًا إلى لغة السباب والتشهير بالخصوم.

وفي البيت الثاني من البيتين المذكورين يعرض البكاي كلامَ غريمه الذي قال إن اللائم حين يراه في الظاهر يظنه متماسكًا من جهله بما يُسرّه في داخله، فيُجيبه بأن هذا السر سينكشف، مشيرًا إلى أن التماسك الظاهري الذي ذكره أحمد سالم سيدخل الاختبار وأن الحقيقة المُضمرة ستظهر للعيان.

وقد فخر أحمد سالم بفرسه المسمّاة "العناية" وببندقيته ذات الماسورتين، والتي يسميها في قصيدته بـ"ذي الجعبتين"[39]، فمما قال:

تحتي "العِنَايَةُ" والعناية شيمتي تَرِدُ المَواردَ في الرَّعِيلِ الأوَّلِ[40]
أُرْخِي العِنَانَ لها وتَسْبحُ سَبْحها نحو العِدَا وأشدُّها في المَوْئِلِ
وبراحتي ذو جَعْبَتَيْنِ مُنَمَّقٌ صافي الحديد بَلَوْتُه فيما بُلي
راقَتْ صفائحُه وراقَ ذراعه وزِنَادُه مثل الشهابِ المشعَلِ[41]

فكان جواب البكاي مطولاً، ومما قال:

حَسْبُ الدُّولحاجيِّ فخرًا مُهرةٌ يَنْجو بها ويشدُّها في المَوْئِلِ
أتَرَى امرءًا جعلَ العناية تحته يَرِدُ الموارد في الرعيل الأولِ
إني لأشهد عن مقالك إنما اختالت وأنك في الوغى لم تختل

والقول في: (ذي جعبتين منمق صافي الحديد بلوتَه فيما بلي)

تنميقُه لك ليس فيك وإنما لك منه جدوى منكما لم تحصُل[42]

وأحمد البكاي هنا يستعمل أسلوبا خاصًا في ثلب غريمه، إذ أنه لم ينشغل بانتقاص فرسه "العناية"، ولا سلاحه ذي الجعبتين، ولم ينف عنهما تلك الأوصاف، ولكنه عمل على محاولة توظيف هذه الأسلحة لصالحه، وذلك بالقول إن هذه الفرس استعملها صاحبها في الهروب، ثم الاستقرار بها في الملجأ، ويُشير إلى أن الفرس الجيدة لا تصنع من راكبها فارسًا جيدا بالضرورة، والسلاح الجيد لا يُفيد حامله إذا لم يكن قادرا على القتال به ومقارعة الأعداء.

خاتمة:

إن قصيدتي البكاي وأحمد سالم تعتبران من النماذج القوية لفن النقائض بما تصورانه من خلال لغتهما الرصينة وأساليبهما المحكمة من حياة القبائل المتصارعة في ربوع غرب إفريقيا في ذلك الوقت، وتلقي بعض الضوء على زاوية صريحة من طريقة تفكيرهم لا تنميق فيها.

وإذا كانت النقائض لابد أن تشترك في الجانب الموسيقي كشرط لازم، فهناك جوانب أخرى قد تشترك فيها كالتشابه في الأغراض المتضمنة فيها من حيث العدد والنوع، وهو ما تنبهنا إليها القصيدتان المذكورتان؛ فقد اتفقت أغراض كل واحدة منهما في عددها مع عدد أغراض القصيدة المقابلة لها، لكنهما من حيث النوع اتفقتا في ثلاثة أغراض هي: الغزل، والهجاء، والفخر، واختلفتا في الرابع، إذ نجد الرثاء في قصيدة أحمد السالك بلا شبيه له في القصيدة الثانية، ويُقابله غرض المدح في قصيدة أحمد البكاي الذي هو بلا شبيه كذلك.

لكن هذا التشابه يتراءى في الجهة المقابلة له اختلاف كبير ومتنوع، يبدأ الاختلاف من منهج عرض الأغراض، فإذا كان أحمد سالم قد عرض أغراضه الأربعة بطريقة بسيطة بالانتقال من غرض إلى الذي يليه حتى النهاية، فإن قصيدة البكاي تتميز بوجود تبادل للأدوار، وانتقال دوراني بين غرضي الهجاء والفخر بالخروج المتكرر من الغرض الأول إلى الغرض الثاني، هذه التبادلية التي تحقق امتيازًا للقصيدة الجوابية لما يجده الشاعر من حرية في الرد واستغلال هنات النص الأصلي كما يراها، إلا أنها أيضا هي إضعاف له لأنها ستؤثر على تماسكه وانسجامه وبنائه الفني، فالنص يجد فرصة ليكون أقوى من ناحية المعلومات والحجج وبالتالي ليكون أقوى من ناحية الهجاء، لكن النص الأول ستكون له الأفضلية في تناغم أجزائه، وتحقيقه شروط أدبية النص بصورة أحسن.

ظهر التمايز بين النصين باستعمال البكاي في مواضع عديدة من قصيدته الجوابية تقنية الاقتباس من كلام خصمه مع الرد عليها في الوقت نفسه، وهي طريقة تبدو مستفادة من الأساليب التعليمية التي يزاولها أهل الحواضر العلمية في جنوب الصحراء، طريقة عرض المتن ثم التعليق عليه بالشرح وغير ذلك، وهذه الطريقة الحوارية بين المقتبسات والتعليقات لا تفتح المجال واسعا أمام الشاعر ليعبر بلغة القلب.

يبدو لي أن أحمد السالك نجح في نظم قصيدة شعرية، أما أحمد البكاي فنجح في نظم قصيدة حربية، انساق الأول مع عاطفته المتنوعة وخياله ولغته القوية، أما الثاني فكان منسابًا أيضا مع لغته القوية ونفسه الطويل واحتجاجه، لكنه ظهر أسير عاطفة غالبة، تقلصت معها خاصية التناغم.

هوامش:

[1] – مجلة العاصمة، قسم اللغة العربية، جامعة ترونتبرم، كيرالا، الهند، المجلد: 8، 2016م، ص102– 109.

[2] – انظر: الشعر العربي في الغرب الإفريقي خلال القرن العشرين الميلادي، كبا عمران، منشورات المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة، إيسيسكو، الرباط، 1432هـ، 2011م، 1/ 40.

[3] – انظر المرجع نفسه، 1/ 59.

[4] – انظر: تاج العروس من جواهر القاموس، محمد مرتضى الحسيني الزَّبيدي، تحقيق: مجموعة من المحققين، مطبعة حكومة الكويت، 1400هـ، 1980م (مادة: نقض) 19/ 88 و94.

[5] – انظر: الفرزدق، شاكر الفحام، دار الفكر، دمشق، الطبعة الأولى، 1397هـ، 1977م، ص251 و281 و285.

[6] – ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ص39.

[7] – صحراء العرب الكبرى، محمد سعيد القشاط، دار الملتقى، ليماسول، قبرص. دار الرواد، طرابلس، ليبيا،الطبعة الأولى، 1994م (المقدمة) ص8.

[8] – الشعر والشعراء في موريتانيا، محمد المختار ولد اباه، دار الأمان، الرباط، الطبعة الثانية، 1424هـ، 2003م، ص45، 46.

[9] – انظر: فن النقائض في الأدب العربي النيجيري: بلاد يَوْرُبا نموذجا، إسماعيل حسين، ص102، 103. مجلة العاصمة، قسم اللغة العربية، جامعة ترونتبرم، كيرالا، الهند، المجلد: 8، 2016م. ومن المصادر التي نقلت نص المناظرة الشعرية التي جرت بين المغيلي والسيوطي كتاب: نيل الابتهاج بتطريز الديباج، أحمد بابا التنبكتي (ت1036هـ)، تحقيق: علي عمر، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1423هـ، 2004م، 2/ 267- 268.

[10] – الفرزدق، ص330.

[11] – انظر المرجع نفسه، ص331، 332.

[12] – شرح نقائض جرير والفرزدق، تحقيق وتقديم: محمد إبراهيم حور، وليد محمود خالص، منشورات المجمع الثقافي، أبوظبي، الطبعة الثانية، 1998م، (مقدمة) 1/ 1.

[13] – الفرزدق، ص278.

[14] – المرجع نفسه.

[15] – انظر: الفرزدق: ص279.

[16] – انظر: حياة موريتانيا حوادث السنين، المختار بن حامد، تقديم وتحقيق: سيدي أحمد بن أحمد سالم، ص481 (الهامش: 6). ومن نقائض الشعراء العرب في الصحراء، ص17.

[17] – الفهرس الشامل للتراث العربي الإسلامي المخطوط (الفقه وأصوله)، مآب، مؤسسة آل البيت، عمَّان، 1420هـ، 1999م، 10/ 553.

[18] – انظر: كنتة الشرقيون، بول ماريتي، عرّبه وعلّق عليه ووضع له مُلحقات: محمد محمود ولد ودّادي، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، ص195.

[19] – المرجع نفسه، ص99.

[20] – صورة مخطوط: قسم الدراسات الشرقية، الشرق الإسلامي، جامعة فريبورغ، ألمانيا، مشروع مصادر المخطوطات الشرقية: (Oriental Manuscript Resource (OMAR. المخطوط تحت رقم: 1028.

[21] – انظر: الشعر والشعراء في موريتانيا، ص380.

[22] – انظر: من نقائض الشعراء العرب في الصحراء، محمد سعيد القشاط، شركة الملتقى، بيروت، الطبعة الأولى، 1996م، ص17. وانظر مناسبة النقائض عمومًا بين قبيلتَي: إدو الحاج وكنتة، في المصدر نفسه، ص11- 13.

[23] – انظر: تاريخ ابن طوير الجنة، الطالب أحمد بن طوير الجنة الحاجي الواداني (ت1265هـ/ 1849م)، تحقيق: سيد أحمد بن أحمد سالم، منشورات معهد الدراسات الإفريقية بالرباط، 1995م، ص96، 97.

[24] – انظر: حياة موريتانيا حوادث السنين، ص365 (الهامش: 1).

[25] – انظر: صحراء العرب الكبرى، ص222.

[26] – انظر: من نقائض الشعراء العرب في الصحراء، ص93– 111. يذكر الشاعر أن هذه القصيدة جاءت في سبعين بيتا حسب مخطوطة عابدين، ومائة وتسعة وعشرين بيتًا حسب مخطوطة كادي درامي، ص17. وهذا يعني اعتماده على المخطوطة الثانية.

[27] – انظر: من نقائض الشعراء العرب في الصحراء، ص23– 81. ويذكر القشاط أن هذه القصيدة –كما يُقال – جاءت في سبعمائة بيت، وأنه لم يستطع أن يجمع من الوثائق المخطوطة التي تحصل عليها غير أربعة وثلاثين وأربعمائة من الأبيات وأن الباقي ضاع، ص19. والملفت للانتباه بعد أن ذكر الرواية التي تقول عن القصيدة إنها جاءت في سبعمائة بيت، هو قوله: (إذ رد عليه بكل بيت قاله أحمد سالم عشرة أبيات) فهذا على اعتبار أن القصيدة هي سبعون بيتا فقط، وإذا صح هذا فربما دل على أن القصيدة أول ما أنشأها الشاعر أحمد سالم كانت بهذا العدد، ثم أضاف إليها.

[28] – من نقائض الشعراء العرب في الصحراء، ص78.

[29] – بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، يوسف بكار، دار الأندلس، بيروت، ص245. نقله عن: عبقرية ابن الرومي، مقدمة العقاد لمختارات كامل كيلاني من ديوان ابن الرومي، ص40.

[30] – انظر: ديوان ابن الرومي، شرح أحمد حسن بَسَج، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الثالثة، 1423هـ، 2002م، 3/ 176.

[31] – هكذا، أما ما يتناسب مع المعنى والوزن فهو: "الحروب".

[32] – من نقائض الشعراء العرب في الصحراء، ص95، 96.

[33] – المصدر نفسه، ص34.

[34] – المصدر نفسه، ص35.

[35] – المصدر نفسه.

[36] – المصدر نفسه، ص94. هَبِلْتَ: ثَكِلْتَ، والهَبَلُ الثُّكْل.

[37] – المصدر نفسه، ص36. ويبدو أن لفظة الحمامة محرفة عن الحماقة.

[38] – لسان العرب، ابن منظور الإفريقي، دار صادر، بيروت، (مادة: سمع) 8/ 162.

[39] – الجعبتان مثنى جَعْبَة، وهي في الأصل كِنانة السهام.

[40] – الرعيل: هي القطعة من الخيل والرجال.

[41] – من نقائض الشعراء العرب في الصحراء، ص98، 99.

[42] – المصدر نفسه، ص59– 61.