الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة غرداية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

تشكيل النص الشعري في ديوان:"رحيل في ركاب المتنبي" لـ: "بوعلام بوعامر" وديوان"حبو على أعتاب مملكة الشعر" لـ"عبد الرحمن بن سانية" دراسة أسلوبية في شعرية التناص وآلياته

أطروحة مقدّمة لاستكمال متطلبات شهادة دكتوراه الطور الثالث ل.م.د

الشعبة: دراسات أدبية

التخصّص: الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الطالـــــب:

بن ستالة الميلود

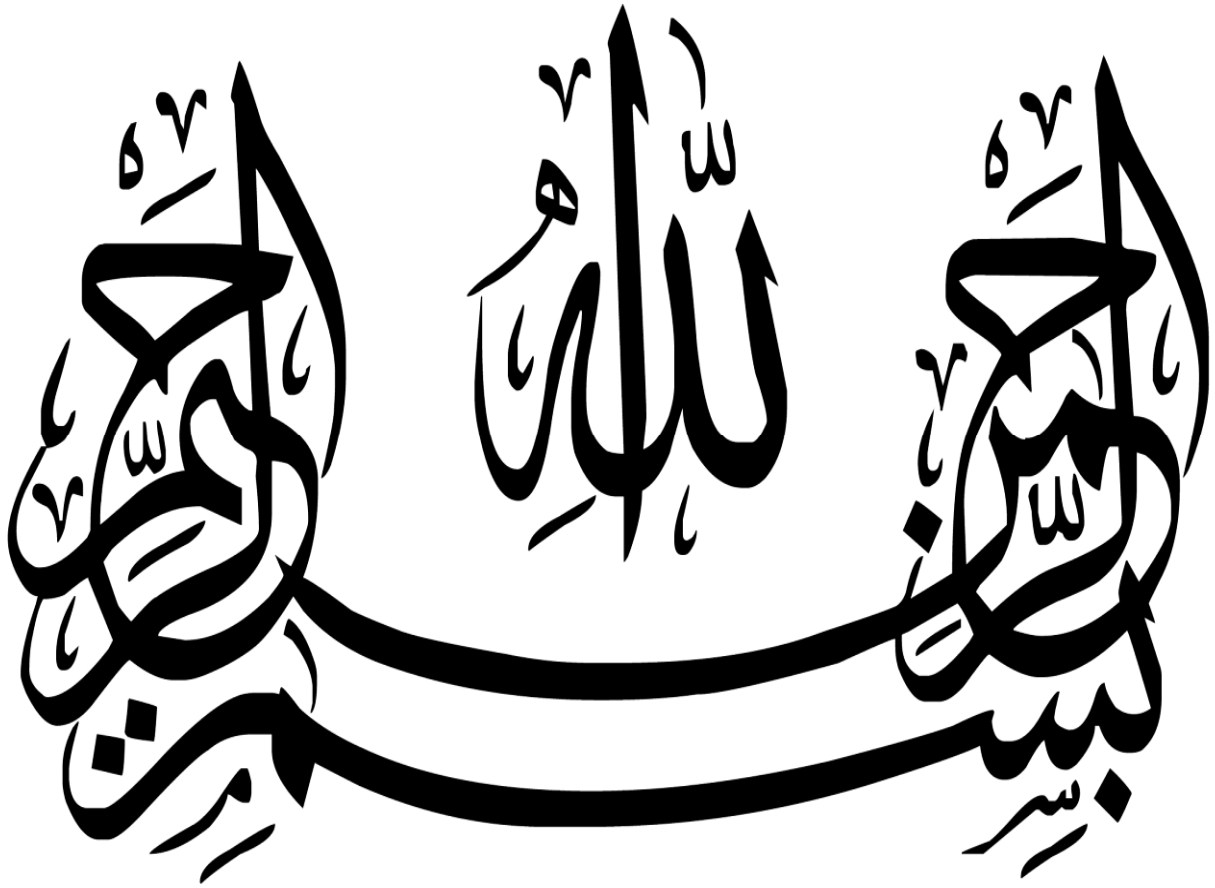
إشراف الأستاذ الدكتــور:

سويلم مختار بن موسى

لجنة المناقشة

رقم	الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة	الصفة
1	أ.د. بشير مولاي لخضر	أستاذ التعليم العالي	جامعة غرداية	رئيسا
2	أ.د. مختار سويلم	أستاذ التعليم العالي	جامعة غرداية	مشرفا ومقررا
3	أ.د. سليمان بن سمعون	أستاذ التعليم العالي	جامعة غرداية	مناقشا
4	د. كريمة رقاب	أستاذمحاضر"أ"	جامعة غرداية	مناقشا
5	أ د. علي محدادي	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	مناقشا
6	أ د. محمد التجاني سي لكبير	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	مناقشا

السنة الجامعية: 1442– 1443 هـ / 2021–2022م


بسم الله الرحمن الرحيم

اقرأ باسم ربك الذي خلق

إهداء

إلى من أوصى الله عز وجل بهما في قوله:« وبالوالدين إحسانا...»

إلى نهر الحنان المتدفق الدائم الذي لا يجف والتي رآني قلبها قبل أن تراني عينيها، إلى جذور العطاء المشتعلة دوما، إلى حضن الأمان والسلام، أعز ما أملك في الوجود أمي الغالية (خديجة) أطال الله عمرها في الطاعات ومتعها بموفور الصحة والعافية.

إلى رمز العطاء والنضال، إلى أبي العزيز (المداني) رعاه الله وأطال عمره في الطاعات ومتعه بالصحة والعافية.

إلى من أتناص معها وكانت رمزا للوفاء وخير معين لي في عملي، زوجتي حفظها الله.

إلى فلذتي كبدي وراسمتا بسماتي، ابنتي آلاء لجين- ولاء جوري

إلى أخواتي ...إلى زملاء الدراسة... إلى من كان عونا وسندا لي في بحثي، وأخص بالذكر: الشاعر القدير مسعود مدري حفظه الله وجزاه خير الجزاء... إلى كل من حواهم القلب ولم تحوهم الأسطر، إلى أهل غرداية الأكارم وأساتذتها الذين فتحوا لنا قلوبهم وكانوا عونا لنا في مسارنا البحثي، إلى كل من بذاكرتي ولم تسعهم مذكرتي.

بن ستالة الميلود

شكر وتقدير

ربّ أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت عليّ وعلى والديّ
وأن أعمل صالحا ترضاه وأدخلني برحمتك في عبادك الصالحين ع

النمل 19

نشكر الله العظيم أولا وأخيرا كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه أن هيأ لنا الظروف لطلب العلم ووفقنا لإعداد هذه الأطروحة، ثم إنه من تمام الشكر أن نتقدم بالشكر والتقدير إلى:

أستاذي الدكتور مختار سويلم بن موسى الذي ما بخل علينا يوما بتوجيهاته ونصائحه وبعث في كياننا روح البحث والتحدي، جعله الله ذخرا لطلاب العلم.

أساتذة جامعة غرداية دون استثناء لمساندتهم ومرافقتهم لنا وحسن ضيافتهم معنا.

- زملاء الدفعة: سعيد- صالح- عبد الرحيم – عبد الرحمن- جوهرة، وكل من ساهم من قريب أو من بعيد بالنصح والإرشاد والكلمة الطيبة والدعاء الصالح.

بارك الله فيكم جميعا

الميلود بن ستالة

المقدمـــــــــة

الحمد لله على تمام إحسانه، والشكر له على توفيقه وامتنانه، والصلاة والسلام على خير خلق الله نبينا مُحَمَّد عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم.

التناص من أهم المفاهيم الحديثة التي ظهرت على الساحة النقدية الغربية، ومما لا شك فيه أن تداخل النصوص وتلاقحها أمر لا مفر منه، إذ أثبتت الدراسات الحديثة وجود علائق بين النصوص الحديثة والنصوص القديمة في الشعر والنثر، فاستلهام التراث والرجوع للموروث القديم سمة بارزة عند الشعراء المعاصرين، فلا نص يخلو من تلك الوشائج التي تربط بين ما هو حاضر وماض، وقد تفاعل المحدثون مع النصوص القديمة ووظفوها في أشعارهم، ما ولّد تفاعلات نصية أحدثت روابط بين ما هو سابق وما هو لاحق، والتناص في أبسط صوره: دخول نص في علاقة مع نصوص أخرى سابقة أو لاحقة، ويُعدّ الشعر الجزائري المعاصر المعبّر الأمين عن التجارب التي يعيشها الأديب، كما أنه أرضية خصبة لتطبيق مفهوم التناص، فالشعراء انفتحوا على التراث الأدبي القديم فانكبوا عليه ونهلوا منه ووظفوه في إبداعاتهم، وكان الشاعران بوعلام بوعامر وعبد الرحمان بن سانية قد سارا على نهج سابقيهم وصورا لنا جانبا من تجاربهما الإبداعية والشخصية من خلال ديوانيهما "رحيل في ركاب المتنبي"و"حبو على أعتاب مملكة الشعر" فقد حاذيا القدماء في بناء قصائدهما شكلا وغرضا.

والشعرية اهتمت بهذا المفهوم الحديث لما له من فاعلية إجرائية في تفكيك النص وتركيبه، فهو من أهم المفاتيح الفعّالة لفهم الأدب وفك شفراته، ورصد عملية التثاقف والامتزاج الفكري في شتى المجالات: الفنية والأدبية...وهو أداة بارزة لمقاربة النص الأدبي واستنطاقه ومعرفة بنيته العميقة، والولوج إلى أغواره واستكناه دلالاته، لأن النص ما هو إلا شبكة من التفاعلات الذهنية، والمقتطفات الشعورية واللاشعورية ظاهرة كانت أو مضمرة، رصدها الشاعر وصورها في أبلغ الصور والمعاني وأبهى التشكيلات والمباني.

والتناص أيضا مجموعة من الإحالات والآثار الأدبية التي تنصهر في حافظة الشاعر أو المبدع بطريقة واعية أو غير واعية، أو هو التداخل والامتزاج بين النصوص بصفة عامة، بل النصوص المنتجَة تبعا لهذا، هي امتصاص ومحاكاة لنصوص سابقة، فالنص المبدَع ما هو إلا

بقايا آثار أدبية تَمّ إعادة تشكيلها بأسلوب فني متميز، أو هو مجموعة نصوص قام المبدع بامتصاصها ومحاورتها واستدعائها عند الضرورة وبنائها وإضفاء صبغة جمالية عليها.

وبناءً على هذا الطرح فالشاعر له خصائص تُفَرِّده، ومميزات تؤهله، فهو يستقي مادته من مخزونه الثقافي الذي احتوته الذاكرة عبر مراحل زمنية متتالية، فيستجمع بذلك اللغة من فضاءاتها النصية المختلفة نحو فضائه الخاص، ويجعلها تقوم على الوظائف الجمالية التي تجعل من الكلام شعراً.

وعليه يتجه بحثنا المعنون بـ" تشكيل النص الشعري في ديوان: "رحيل في ركاب المتنبي لـ": بوعلام بوعامر" وديوان "حبو على أعتاب مملكة الشعر" لـ"عبد الرحمن بن سانية" دراسة أسلوبية في شعرية التناص وآلياته" إلى استنطاق نصوص الشاعرين: "بوعلام بوعامر"و"عبد الرحمان بن سانية" واستنطاقها من خلال كشف علاقات تقاطعها مع النصوص السابقة أو المعاصرة لها، وتتبع ما نتج عن تلك العلاقات من إيحاءات جمالية وأبعاد شعرية، وهو المحور الذي تدور حوله الدراسة بشكل رئيس، معتمدا في ذلك على التناص نفسه، لا بوصفه نهجا إجرائيا وحسب، ولكن بوصفه ممارسة إنتاجية.

هذا الحفر المعرفي على مستوى نصي الشاعرين –وبرغم مشقته– إلا أنه مدخل موضوعي لفحص نصوصهما ذات الطابع الممزوج بين الأصالة في صورة النظم التقريري المباشر، وبين الحداثة في صورة لغة تصويرية حداثية مستمدة من الواقع، ومتجددة بآلية التناص المعاصرة، لنحقق في الأخير —وهذا الهدف الأسمى من بحثنا– مكامن الشعرية ومنابع الجمالية لتلك النصوص، كون انفتاحها على التراث من بين أبرزِ خصائصها الفنية اللافتة، وهو ما جعلها تستجيب لمتطلبات التناص الذي يُعد إجراءً يُظْهر مكونات العمل الإبداعي، ويظهر النصوص السابقةَ المنصهرة فيه، وتجلياتها بشكل دقيق واعتبار ذلك عنصرا من عناصرِ شعريته، فكان هذا دافعا محوريا لهذا البحث، في مقاربة وتحقيق شعرية التناص في قصائد الشاعرين، منطلقاً من جملة من التساؤلات الأساسية التي من أهمها:

أين يتمظهر النص الغائب في النص الحاضر؟ وهل كان للنصوص المستدعاة انصهار جزئيّ أو كليّ ؟ كيف أسهم التناص في تحقيق الشعرية في ديواني الشاعرين ؟ وأين تكمن شعرية الخطاب في ديواني الشاعرين؟ ما الذي جعل إبداع الشاعرين عملا فنيا ؟

هذه الأسئلة سنجيب عنها من خلال رصد التناصات الواردة في الديوانين وما تحقق فيهما من أبعاد شعرية وملامح جمالية.

والواقع أن الإلمام بنتاج شاعرين من طينة "بوعلام بوعامر" و"عبد الرحمان بن سانية" ليس بالأمر الهين، فقد برعا في النظم وتوخيا أساليب العرب القدامى، مطعمين أشعارهم بنكهة المعاصرة لتتماشى والواقع المعيش، فلا شك أن إلقاء الضوء على مجمل أشعارهما، ودراسته وتمحيصه يُعد من الصعوبة بمكان، فقد حوت قصائدهم الدرّ المكنون، وجواهر بديعة، بدءًا من عصر الجاهليين وصولا لهذا الوقت.

وقد حوى شعرهما أصوات الشعراء الكبار، فهما امرؤ القيس العبقري أحيانا والمتنبي الحكيم أحيانا أخرى ،والبحتري صاحب الروائع مرة، ورهين المحبسين أبو العلاء المعري مرة أخرى، وأبو نواس بغداد في أخرى، وهما عمر بن أبي ربيعة مرة لاحقة، والشريف الرضي أخرى، وكان لشعراء العصر الحديث حضورهم كمحمود سامي البارودي، وأحمد شوقي، وأحمد مطر...وغيرهم من الشعراء وهم كثر، فقد استضافوهم وحاوروهم في نسيج شعرهما، على هذا فإنه لم يكونا ليتركا فنا شعرياً قد أجاد فيه القدماء، إلا زيّنا به قصائدهم.

ومن هذا التأثر بدا واضحا شيوع التناصات التراثية في شعرهما، فضلاً عن تقنعهما بقناع الشخصيات التراثية البارزة والفاعلة عبر الحقب الزمنية الماضية، فمعالم التجديد في شعرهما قامت على استحضار العبارات التراثية الأصيلة والصور التقليدية والأقوال المأثورة ومالها من ارتباط بمصادرها الثقافية.

كما استمدا من التراث ما يشتدّ به نسيج قصائدهما ليمداها بالقوة العاملة على النهوض والتجديد، فيكون النتاج المعاصر مزيجا بين الآني والموروث في صورة بديعة.

وهكذا نجد أعمال الشاعرين قد تقاطعت مع الثقافة العربية بكل تجلياتها: الموروث والأسطورة، والتاريخ، والدين، والشعر، والفن، والسياسة...في تركيب فني محكم وجمالية مستفيضة، حققت شعريتها.

ولتحقيق الغاية ورصد شعرية نصوص الشاعرين – وهي تستضيف ذلك الزخم التراثي الهائل– ومحاولة استكناه شعرية التناصِ وجماليات التداخل في قصائدهما، فقد تم اختيار المنهج الأسلوبي قصد إبراز الجوانب الجمالية في النص الشعري، فهو أقدر المناهج الإجرائية على دراسة البُنى الداخلية والخارجية للبيت ومن ثم القصيدة، كما أنه منهج حداثي يعتمد القراءة العميقة للنص لتوليد الدلالات، والمنهج الأسلوبي لم يكن طرفا وحيدا في هذه الدراسة، بل استعنا كذلك ببعض المناهج الأخرى متظافرة كالمنهج التحليلي المقارن الذي يوازن بين النصوص انطلاقا من الوحدات الداخلية للنص الحاضر، والبحث في بنيته العميقة لمعرفة تشكلاته التناصية واستكشاف قيمه الجمالية، ومن ثَمّ محاولة تحديد جوانب الشعرية في النص اللاحق،

وقد قسمنا بحثنا هذا إلى ثلاثة فصول: فصل نظري مسبوق بمقدمة وتمهيد وفصلان تطبيقيان يختص كل واحد منهما بديوان شعري منتهيان بخاتمة.

عالج التمهيد خصائص واتجاهات الشعر الجزائري الحديث والمعاصر، وعلى الرغم من الركود الذي ميز الأدب الجزائري عامة والشعر منه خاصة إلا أننا وجدنا نماذج راقية صورت الحياة بتفاصيلها خاصة في مراحل الثورة وما سبقها، وقد كان كتاب الأديب الناقد مُحَمَّد ناصر، المعنون بـ: "الشعر الجزائري المعاصر، اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975" خير معين لنا في مسار بحثنا، إذ عالج مراحل متنوعة من الأدب الجزائري شعره ونثره، لذا فلا عجب أن نجده في طليعة الكتب المشار إليها،

تناولَ الفصلُ الأولُ من الدراسة تمهيدا نظريا للتناص في الدراسات النقدية، مبتدئاً بمبحث معنون بـ: التناص بين التأصيل العربي والتحصيل الغربي، فاشتمل على مطالب ثلاث: أولها يتحدث عن المقاربات المفهومية الغربية للتناص باعتبارها مهد تبلوره كمنهج وُلد في تلك البيئة، بداية بباختين ثم جوليا كريستيفا، جيرار جينيت، ومن ثم تحدثَ المطلب الثاني عن

مفهوم التناص عند النقاد العرب المحدثين، أمثال: مُحَمَّد مفتاح، مُحَمَّد بنيس، عبد الملك مرتاض... وفي حديثنا عن هذا الوافد الجديد تم تمييز نوعين من النقاد: نقاد ساروا على درب الحداثة الغربية وتبنّوا التناص بحيثياته الجديدة وحُلّته المبتكرة، ونوع آخر من النقاد تناول التناص كمفهوم حديث له علاقة بمفاهيم نقدية سابقة كالسرقات، والتضمين...وخُصص المطلب الثالث للحديث عن تطور هذا المصطلح عند الغرب، إذ عالجوه من جوانب مختلفة وزوايا نظر متعددة، أما المبحث الثاني فبعنوان: التأصيل لمفهوم التناص في الثقافة العربية القديمة، وفي هذا الجزء تعمقنا أكثر في قضية العلاقة القائمة بين المفهوم الغربي الحديث والمفاهيم العربية القديمة، إذ حام حوله النقاد العرب القدامى بمصطلحات متعددة مثل: السرقة، والمعارضة والمناقضة والاقتباس والتضمين، دون أن يؤصلوا لها كنظرية قائمة بذاتها، وبعدها تم ذكر أنواع التناص التي اتفق النقاد عليها.

أما الفصل الثاني فمعنون: شعرية التناص في ديوان "رحيل في ركاب المتنبي" وهو يلقي الضوء على الدائرة التراثية الواسعة التي استمد منها الشاعر بوعلام بوعامر صوره ورؤاه وتعابيره، فهو مولع بالتراث خاصة الشعري منه، مستجلب لمواطن الجمال فيه وموظفا إياه في نسيجه الشعري، ليكتب له حياة جديدة تأخذ أنفاسها من واقع الشاعر، وتلك الروائع الشعرية زاخرة بحمولات دلالية تحيل إلى عصرها، فيربط بذلك الشاعر جسرا بين زمنه وأزمنة عربية غابرة.

وقد خصصنا في هذا الفصل مبحثا كبيرا يتناول التناص الأدبي للشاعر بوعلام بوعامر وكيف حقق هذا الاستدعاء الأبعاد الجمالية في النص اللاحق، ثم رصدنا في المبحث الثاني التناصات القرآنية الواردة في الديوان، فأبان الشاعر عن زخم ثقافي إسلامي متميز استدرجه ليكون ضمن مشكّلات نصه الفنية والجمالية، فأضفى هذا التوظيف سمات الشعرية وقوة المعنى على النص الشعري الجزائري عامة وعلى نص الشاعر بوعلام بوعامر خاصة، أما المبحث الثالث فتم فيه التطرق لتناصات الشاعر مع مصادر أخرى، كالمثل، الشخصيات...ليؤكد الشاعر غزارة اطلاعه وإلمامه بتراثه وتعلقه بموروثه.

أما الفصل الثالث فكان شبيها لسابقه من حيث الدراسة مع اختلاف في الديوان، إذ عُنون: شعرية التناص في ديوان "حبو على أعتاب مملكة الشعر"، هذا الفصل تم الوقوف فيه على استلهام الشاعر من التراث واستحضاره له بعيدا عن التقوقع فيه وإعادة تلميعه، بل باعتباره باحثا عن التميز والفُرادة طالبا لرمزية جديدة لم يطرقها الشعراء قبله، من خلال الغوص في التاريخ واستخراج تلك النصوص والصور التراثية وإعادة بعثها أو إنتاجها على نحو يمكّن لحضور الماضي في الحاضر، لأن الشعر في حقيقته مؤسس لتجارب الإنسانية، ولن تكون هذه التجربة منقطعة الأواصر، مبتورة الأوصال، بل ممتدة إلى تراث الشاعر وماضيه السحيق.

كان المبحث الأول منه مخصصا للتناص الأدبي، إذ استلهم الشاعر من التراث محاولا دمجه وصَهره في نصه الإبداعي بأشكال متنوعة، بحيث يغدو نص الشاعر عبد الرحمان بن سانية ممتلئا بطاقات إيحائية جديدة ومتنوعة تخدم الهدف الذي سيقت من أجله.

أما المبحث الثاني فخُصص للتناص مع القرآن الكريم–والذي ارتأينا إدراج تهميشاته كالمراجع الأخرى أسفل الصفحة– والشخصيات الأدبية والدينية، فالشاعر بن سانية مولع بالأسلوب القرآني، فجاء نظمه مكتنزا باللفظ القرآني البديع والمعنى القوي والأسلوب القويم، وقد كان لتوظيف القرآن في النص الساني دوره من حيث الأبعاد الجمالية والصور الموحية المعبرة، كما كان للش خصيات حظها الوافر من الحضور في نص عبد الرحمن بن سانية، فمثلت دعامة أساسية في تشكيل النص الشعري، وبرزت بصورة معبرة، موحية بالتجارب التي يعيشها الشاعر المعاصر.

وذيلنا البحث بخاتمة عرضنا فيها أهم النتائج التي تم التوصل إليها في الفصول السالفة الذكر، فكان شقها الأول يتعلق بأحكام عامة تتعلق بالتناص، أما شقها الآخر فيمثل عصارة ما توصلنا إليه بخصوص الجوانب الشعرية والأبعاد الجمالية المتعلقة بديواني الشاعرين.

لكل بحث دوافع تجرنا إليه، وعوامل تهدي إليه، ومن أهم الأسباب التي قادتنا لاختيار هذا الموضوع والغوص فيه، رغبتنا في دراسة الظاهرة الأدبية وفق منظور حداثي، خاصة إذا علمنا أن الشاعرين من جنوبنا الجزائري الكبير، لذا ارتأينا أن نخصص دراستنا لشعراء جزائريين

من جيل المعاصرة، كما أن قلة الدراسة حول هذين الديوانين كان من الأمور التي حفزتنا على تبني هذه الفكرة والخوض فيها، أما عن الدوافع الذاتية فهي ميولاتي التي أوردتني حوض الشعر فكان شربه سائغا نافعا ماتعا.

وحتما ككل بحث واجهتنا صعوبات عدة، شكلت أمامنا عائقا في إظهار هذا البحث في حلة أبهى، ودراسة أوفى، ووقفت ضد سيرورة العمل، من ذلك عدم اتفاق النقاد العرب على تسمية واحدة للوافد الجديد على الساحة العربية، فمنهم من أسماه تناصا كما ورد، ومنهم من اتخذ التفاعل النصي اسما له، ومن الباحثين من اجتهد وأعطاه مسمى التعالق النصي، هذا عن الجانب النظري، أما الجانب التطبيقي فمكمن الصعوبة في عدم اتضاح التناص في شعري الشاعرين نتيجة الامتصاص الحسن للتراث، وكذا المحاورات الذكية التي تجعل من الصعوبة بمكان استخراج التفاعلات النصية بسهولة، كما عمد الشاعر بوعلام بوعامر إلى التلميح دون التصريح، مع توظيف التراث توظيفا خفيا ما صعب اكتشاف الروابط بين نصوص الشاعر والنصوص الشعرية القديمة، والملاحظ – من خلال الدراسة- أن الشاعر يُعدّ كلاسيكيا محافظا اعتمد على التقرير والمباشرة في بناء نصوصه فكان تطبيق المنهج الأسلوبي معه نوعا من التحدي يستحق المحاولة، وكان للجائحة التي حلت ببلادنا الأثر السلبي على مواصلة البحث بنفس الوتيرة السابقة بسبب غلق الجامعات والمكتبات، وكذا صعوبة التنقل، وقد توارت هذه العوائق وانمحت بفضل الله سبحانه ثم بفضل إرشادات أستاذنا مختار سويلم الذي سهل لنا ممارسة العمل وفق منظوره المتميز ورؤاه السليمة.

وقد أتاح لنا تنوع المصادر والمراجع وتعددها ما بين المعاجم اللغوية كـ"لسان العرب" ابن منظور، وكذا الكتب النقدية القديمة والحديثة العربية والغربية والتي نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر: كتاب الناقد الجزائري جمال مباركي بعنوان: "التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر"، وقد تناول فيه إضاءات عميقة حول مفهوم التناص مع التأصيل له، وكتاب الناقد: عبد المالك مرتاض "نظرية النص الأدبي"، الذي عالج في فصول منه نظرية التناص، كتاب "الخطيئة والتكفير" لعبد الله الغذامي، كتاب "بنية اللغة الشعرية" لجون كوهن، بالإضافة

إلى لكتاب "التناص" للناقدة جوليا كريستيفا، وكذا رولان بارت: "نظرية النص"...فرصة للبحث والتحليل العميق والفهم السليم والإحاطة بجوانب الموضوع.

والحمد الله على توفيقه وفضله أن أتممنا هذا البحث الذي لا ندّعي فيه إبداعا وكمالا، إنمّا هو اجتهاد نطمح أن يكون فاتحة موفقة ولبنة ممهّدة لبحوث لاحقة، وحسبنا أنّنا حاولنا وسعينا والله الموفق والمعين.

وفي الختام يطيب لي أن أقدّم شكري وعرفاني وتقديري لأستاذي الفاضل المشرف على أطروحتي الأستاذ الدكتور "سويلم مختار بن موسى" على رحابة صدره وحسن توجيهه وإرشاده، فجزاه الله عنا خير الجزاء، وشكري موصول لكلّ من أسهم في بناء هذا البحث والله ولي التوفيق.

بن ستالة الميلود

يوم: 2021/10/08 بلدية قرنيني.

مدخل

"تشكيل النص الشعري الجزائري الحديث والمعاصر: من المقومات الشعرية إلى السمات الفنية"

اتجاهات الشعر الجزائري الحديث والمعاصر:

أولا: الاتجاه التقليدي في الشعر الجزائري

ثانيا: الاتجاه الوجداني في الشعر الجزائري

ثالثا: حركة الشعر الحر في الجزائر

توطئـــة

التناص مصطلح نقدي ظهر على الساحة الأدبية في النصف الثاني من القرن العشرين ويعد مفهوما له أصول عميقة، ووشائج متينة في تراثنا النقدي العربي القديم، إلا أنه انسلخ في مبناه ومعناه عما عرف سابقا، وقد استبعد هذا المفهوم النظرة المثالية في الإبداع وهو بهذا قد عارض نظرية الأدب القائلة بخلق الأدب، وأن المبدع هو المنتج الفعلي للنص دون مآخذ أخرى، لكن هذا المفهوم أسقط الإبداع الذاتي واعتبر النص عبارة عن لوحة فسيفسائية متكاملة تتداخل فيها ثقافات مختلفة، "فكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"[1]، وقد حظي هذا المفهوم باهتمام الباحثين، فالتقفه النقاد ومحّصوا فيه النظر وأعملوا فيه بصيرتهم وخلصوا إلى نتيجة واحدة – وإن اختلف مبناها فمعناها واحد – وهي أن النص الأدبي عبارة عن إفرازات عقلية لتفاعلات نصية سابقة أو معاصرة هضمها المبدع وأخرجها في حلة جديدة، والشعر الجزائري المعاصر-كغيره من الخطابات الأخرى- أرضية خصبة لتطبيق هذا المفهوم، ذلك أن الشعراء انفتحوا على الموروث الأدبي القديم فانكبوا عليه ونهلوا منه ووظفوه في إبداعاتهم وبخاصة الشعر، فهو ديوان العرب ومسجل أيامهم الآسرة ومآثرهم الشامخة وقصصهم الخالدة فخلقوا لنا صلة بين الماضي والحاضر، وبعثوا التراث الحضاري من جديد، فالنص الشعري الجديد -كما أوردت جوليا كريستيفا- "بؤرة تجتمع فيها مجموعة من النصوص السابقة والنصوص المعاصرة واللانصوص"[2].

ومن الكم المتراكم من المعارف يتولد النص الجديد حاملا لصفة الحوارية بين النصوص فالتشبع المعرفي للمبدع وامتصاصه للآثار السابقة ومحاورته للنصوص الغابرة، كل هذا أنتج لنا خطابا جديدا حاملا لجينات نصوص أخرى سابقة أو معاصرة له، وما يؤكده مصطلح التناص، أن النصوص إنما هي انبثاق عن إبداعات سابقة، كما أنها أبناء وحفيدات لنصوص مضت، وحتى نفهمها ينبغي الرجوع إلى النصوص الأم.

---

[1] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط4، 1998، ص326.

[2] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، دار هومة، ص40-41.

●اللانصوص يقصد بها النصوص غير الأدبية كالكلام اليومي ،والرموز ،والإشارات التاريخية و بعض الأقوال المأثورة "يراجع جمال مباركي التناص وجمالياته"، ص40.

وقد احتل التناص في الشعر الجزائري المعاصر مكانة كبيرة، فتعددت المشارب التي استقى منها الشاعر مادته، وتنوعت المصادر التي نهل منها معارفه، فوظف الشعر القديم وما يحمله من جمال المعنى وسلامة المبنى، ونظم النثر القديم في قوالب فتية مميزة، كما التفت عاجزا عن نظم ما يضاهي القرآن ويحاكيه، وينتج على منواله ويباريه، ويأتي بجملة تعادل نظم ألفاظه ومعانيه، فهو المعجزة العقلية الخالدة التي تحدى الله بها العرب قاطبة فقال تعالى:﴿ قُل لَّئِنِ ٱجْتَمَعَتِ ٱلْإِنسُ وَٱلْجِنُّ عَلَىٰٓ أَن يَأْتُوا۟ بِمِثْلِ هَٰذَا ٱلْقُرْءَانِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِۦ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا ﴿٨٨﴾ [1]، فالعجز عن نظم ما يشبه القرآن أجبر الشعراء على النهل منه واحتذاء أسلوبه وتوظيف ألفاظه ومعانيه.

ويعد الشعر الجزائري المعاصر المعبر الأمين عن التجارب التي يعيشها الأديب، إذ ينقل إلينا كل تفاصيل الحياة التي عاشها الشاعر وعبر عنها بصدق، ولعل الهيكل العام للقصيدة شكلا ودلالة يحتاج إلى وقفية تأملية والرجوع إلى التراث يقول مُحَمَّد ناصر:"والباحث في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر يحتاج إلى أن يعود إلى الماضي ليربط الحاضر به وفي الوقت نفسه يدرك تأثر الحاضر بالماضي وأثر هذا في الحاضر، فقوة الأدب أو ضعفه تتأثر بالعوامل المختلفة من جهة وتتأثر بالمراحل التي يمر بها الأدب شعرا أو نثرا من جهة أخرى"[2]، فالشاعر له ارتباط وثيق وصلة قوية بماضيه، فيتأثر به وينتج على منواله شكلا ومضمونا.

والأدب الجزائري صفحة هامة من الأدب العربي كما ذكر أبو القاسم سعد الله، "فالحديث يشبه إلى حد كبير كل حديث عن الأدب العربي بصفة عامة في كل بيئة من بيئاته الوطنية"[3].

فالظروف التي نشأ فيها الأدب الجزائري تكاد تكون متماثلة في كل الأوطان العربية فأغلبها عاش جحيم الاستعمار وما نتج عنه من تخلف ثقافي وتقهقر سياسي وحالة اجتماعية مزرية أحدثت ركودا في الجانب الإبداعي، وكانت نتيجة حتمية لوسمنا بالتخلف الفكري

---

[1] القرآن الكريم، سورة الإسراء، الآية 88.

[2] مُحَمَّد ناصر، الشعر الجزائري المعاصر، اتجاهاته وخصائصه الفنية1925-1975، دار الغرب الإسلامي، ط2، ص16.

[3] أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007، ص21.

"فكسد الشعر وفقد محبيه والمهتمين به، فصارت حرفة الأدب بئس الاحتراف"[1].ومع هذه الأزمات والنكبات التي أصابت الأدب العربي عامة والجزائري خاصة، ارتأينا أن نتحدث عنه باقتضاب ونبين اتجاهاته وخصائصه الفنية، فالتسلسل في دراسة الشعر الحديث والمعاصر يصل إلى تبيين مواطن الإبداع لدى شعرائنا لهذه الفترة، لِنَتَوَخّى طريقنا نحو ديواني الشاعرين وإبراز ما فيهما من جماليات.

اتجاهات الشعر الجزائري الحديث والمعاصر:

إن الدارس للشعر الجزائري الحديث والمعاصر يلحظ وجود اتجاهين بارزين: اتجاه تقليدي محافظ، سار فيه أصحابه على نهج الأوائل ونظموا على منوالهم، وآخر تجديدي يدعو لتطوير الحركة الشعرية ومواكبة حركات التجديد عبر العالم، ولا بد من التذكير أن الشعر الجزائري إبان فترة الاستعمار وكذا فجر الاستقلال كان في مرحلة الضعف والتخلف – باستثناء بعض النماذج – نتيجة الاستعمار الذي ورّث الجهل، ونحا بالعربية نحو الحضيض، فكان الأديب الجزائري ما سمع إبداعا إلا واقتنصه إعجابا ورحب به وتأثر به، خاصة من المشرق العربي، يقول الدكتور سعد الله:"وهكذا كان الشرق العربي مؤثرا حيويا في الأدب الجزائري"[2].فرغم القيود التي فرضها المستعمر على الأديب الجزائري إلا أنه ظل متواصلا مع المشرق ومنفتحا على نصوصه، إذ بقي على ارتباط به برغم كل الصعاب المفروضة، ولمع دور الأديب الجزائري في هذه الفترة –فترة الاحتلال الفرنسي- "من خلال التعريف بالقضية الوطنية على الصعيدين المحلي والخارجي، فقد تم نشر القضية بالدول الصديقة المجاورة وتجنيد الجزائريين للإسهام في المعركة القائمة وتعبئة الشباب معنويا قصد مواصلة الكفاح"[3].

1- الاتجاه التقليدي في الشعر الجزائري :

يعد هذا الاتجاه ذا حظوة عند الشاعر الجزائري، وقد فرضت عليه الظروف المحيطة نهج

---

[1] مُحَمَّد ناصر، الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص23.

[2] أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص25.

[3] مُحَمَّد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص102.

هذا الطريق، فلم يكن الشاعر الجزائري مواكبا لحركات التطور الأدبي التي ظهرت في تلك الفترة، وكانت الظروف الاجتماعية والسياسية والمصادر الثقافية المحيطة عامل توجيه للمبدع قصد تبني نزعة التقليد، ومن بين المؤثرات السابقة التعلق بالموروث الديني وكذا الأدبي، فكانت التنشئة في دور العلم العتيقة زمن الاستعمار كالمساجد والكتاتيب...تعتمد القرآن كمورد أساسي في حياة المتعلمين، فهو الركيزة الأساسية في حياة الجزائريين، والغذاء الروحي في شتى المجالات، لذلك حاول الاستعمار طمس الهوية من خلال القضاء على دور تعليم القرآن ومحاربة الشريعة الإسلامية، وبالإضافة إلى القرآن الكريم، عمد فقهاء وعلماء التدريس إلى تعليم علوم اللغة والأدب العربي القديم شعرا ونثرا لما يحمله من بلاغة وحسن بيان، فذلاقة اللسان وبراعة التعبير لا تتأتى إلا بتشرب الأدب القديم، ومن ثم النسج على قوالب مماثلة، "فأصوات البحتري والمتنبي وابن زيدون والبويصري وغيرهم، عادت ترن في أسماع الناس في عصرنا الحديث هذا، سواء من خلال المعارضة الصريحة أو التأثر الخفي، قد عادت إلى الناس كما هي، ترى الأشياء وتنفعل بها من منظورها القديم وبأسلوبها القديم وكأننا حين نطالع هذا الشعر إنما قد عدنا لنعيش في العصور المزدهرة الأولى"[1]، فهذا نوع من الاتصال بين الماضي والحاضر، لتمتد جسور تراثنا بين القديم والجديد، فالأدب القديم شعره ونثره كانت له قدم صدق في نفوس الأدباء، فتمثل الأديب المعاصر الموروث القديم لما يحمله من سلامة المبنى وصدق المعنى "فلم يكن هذا التيار جديدا في الوسط الأدبي فحافظ من خلاله الشاعر على عمود الشعر واحتفظ بخصائص القصيدة العربية القديمة دون تطوير أو تجديد"[2]، وحظي هذا الاتجاه بمكانة كبيرة في الأوساط الأدبية الجزائرية "وكان له استجابة تلقائية أعظم، بخلاف النزعة التجديدية التي كانت محصورة"[3] لا تعدو أن تكون كتابات فتية تحتاج إلى نضج أكبر.

ويعتبر الأدب العربي القديم الرافد الأساسي الذي تسلح به شعراء الجزائر ومنهلا عذبا

---

[1] عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3، ص23.

[2] ينظر، أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص26.

[3] ينظر، محمد ناصر، الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص39.

غذوا به قرائحهم، "فطبع على شعرهم بطابع القوة والجزالة وأشاعت على تضاعفيه التعبيرات المستمدة من الأدب القديم، واعتمدوا على الجمل الجاهزة والصور المحفوظة من الذاكرة"[1]، وتعلّقُ الأديب بالمنتج العربي القديم، هو سيْر على وصية المصلح ابن باديس، الذي رأى في الأدب العربي القديم المثل الأعلى الذي ينبغي أن يحتذى به حيث يقول: "الشعر العربي هو أصل ثروتنا الأدبية ، وأصل بلاغتنا، ومرجع شعرائنا في اللغة والبلاغة والأساليب العربية ، فدرسه والاستفادة منه أمر ضروري لحفظ هذا اللسان المبين"[2].

فالشاعر الجزائري ذو النزعة التقليدية استكنه شعره من التراث العربي، وسار على نهج القدماء بما تواضعوا عليه من شروط، وكان مطبقا حذقا لقواعد الشعر على أنه كل كلام موزون ومقفى.

كما أكد الإبراهيمي على هذه الوصية وألح على ضرورة الاطلاع على أمّات الكتب، "وأن يدمنوا القراءة وأن يكثروا الحفظ، ويتبصروا مواقع استعمال الكلم في التراكيب حتى تكون لغتهم سليمة وتراكيبهم جزلة"[3]. والتمسك بالقديم أصبح ضرورة "فلا مناص ولا هروب من هضم القديم وقد وجدنا في نصائح مُحَّد آل عيد الخليفة ما يبحث على مجاراة ومحاكاة نسج الأوائل إذ يقول:"[4]

إني أرى الأدب الجديد كساكما *** حللا ترف بحسنها وبرودا

فتعهدا الأدب القديـــم فإنه *** أحـــــلى محاورة وأصلب عودا

---

[1] ينظر، المرجع السابق، ص45.

[2] مجلة الشهاب، العدد82، الصادر في:4-8-1927، نقلا عن مُحَّد ناصر، الشعر الجزائري المعاصر اتجاهاته وخصائصه الفنية،ص126.

[3] ينظر، البشير الإبراهيمي، البصائر العدد 36 (1949/07/11)، نقلا عن مُحَّد ناصر، الشعر الجزائري المعاصر اتجاهاته وخصائصه الفنية،ص48.

[4] مُحَّد العيد آل خليفة، عن مجلة هنا الجزائر عدد17 أكتوبر 1953 ص 11، نقلا عن مُحَّد ناصر، الشعر الجزائري المعاصر اتجاهاته وخصائصه الفنية،ص50.

كما كان لمدرسة الإحياء العربية الدور البارز والفعال في المحافظة على القديم وكانت من أهم الروافد التي أمدت الأديب الجزائري بالمادة الخام، فالمدرسة كانت تستمد وتنهل من القديم، وتحذوا حذوه، يقول طه حسين: "ولعله من الخير والحق أن تنصف الشعراء فنلاحظ أنهم كانوا مضطرين إلى أن يتأثروا بالقديم أول الأمر، لأن هذا التأثر بالقديم في نفسه دليل على الحياة والقوة، والقدرة على البقاء والجهاد، وهو دليل على أن لهذا الأدب العربي ماضيا خصبا فيه غناء، وفيه قدرة على الحياة وفعالية العصور"[1].

ولعل أهم ما ميز الشعر الجزائري ذا الاتجاه التقليدي،"جزالة اللفظ وقوة العبارة والمحافظة على القوالب العتيقة، وعدم خضوع الشعر للوحدة االموضوعية والعضوية وفقدان الروح الفنية التجديدية، كما تميز بتكلفه بالحكمة والتقرير والتعميم في الأحكام، وكان منهل الشعراء فيه دينيا تاريخيا، وتميز بالمقدمات الطويلة"[2].فالنص القديم منهل عذب استدرجه الشعراء وجعلوه آية الحسن لنظم أشعارهم.

2- الاتجاه الوجداني في الشعر الجزائري:

إن الحديث عن الاتجاه الوجداني في الشعر الجزائري يحتم علينا الحديث عن الرومانسية، فهي جزء أساسي لا يتجزأ من هذا الاتجاه، ومن المعلوم أن منشأها كان غربيا وهم يرون فيها مخرجا من قيود التقليد ومهربا من سلطان العقل وانفتاحا على الحريات وتجسيدا للأحاسيس وإظهارا للعواطف، "ومن الأوائل الذين دعوا إلى تبني هذا الاتجاه في الجزائر رمضان حمود، فقد أعجب بالرومانسية ودعا إلى تطعيم الأدب العربي من خلال التفتح على الآداب الأجنبية عن طريق الترجمة، وقد انتقد حمود الرؤية النقدية القديمة وبيّن ما في شعر شوقي – ذو الاتجاه المحافظ- من جوانب سلبية"[3].

---

[1] طه حسين، حافظ، شوقي، دار مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1933، ص61، نقلا عن مُحَمَّد ناصر، الشعر الجزائري المعاصر اتجاهاته وخصائصه الفنية،ص 61

[2] أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص49.

[3] مُحَمَّد ناصر، الشعر الجزائري المعاصر اتجاهاته وخصائصه الفنية، مرجع سابق، ص64.

يقول حمود:"نعم إن شوقي أحيى الشعر العربي بعد موته، وفتح الباب الذي أغلقته السنون الطوال، ولكنه مع ذلك كله، لم يأت بشيء جديد لم يُعرف من قبل، أو من طريقة ابتكرها من عنده وخاصة به دون غيره، أو اخترع أسلوبا يلائم العصر...وأكثر شعره أقرب إلى العهد القديم منه إلى القرن العشرين"[1]، ويردف قائلا :"إن المطلوب من شوقي أن يخالف كل المخالفة من سبقه من الشعراء والأدباء المحافظين"[2]، فحمود رمضان يؤكد على نظرة شوقي التقليدية وتعلقه بالتراث وكذا نسجه على منوال سابقيه، إذ لم يغير المفهوم القديم للشعر، فكان متبعا لا مبتدعا.

إن هذا التأثر الذي أبداه الشاعر الجزائري كان امتدادا لحركة التجديد في المشرق فقوّض القصيدة القديمة وهدّ بنيانها، وتواصل تأثير المشرق على المغرب، فسلك هذا الأخير مسلكه ونسج على منواله، ما أعطى للشعر سمات جديدة فكانت "القطيعة بالتراث التي أعلنها الشعراء المعاصرون بالمغرب، متأثرين بالحركة الشعرية المعاصرة في المشرق، لم تكن مجرد نزوة عابرة، أو مجرد عتيّ يقود جماعة متمردة تحتمي بالعصيان في مقتبل عمرها، بل كانت علامة مضيئة للوعي بدواعي التغير والتحول في زمن لم يعد يستسيغ القناعة والرضا فكان الخروج عن البنية التقليدية للشعر العربي"[3]، فالخروج عن النمطية والرتابة التي ميزت الشعر، كان لدواع فرضتها الحياة، وأملتها الظروف المحيطة.

إن الانسلاخ عن المنهج التقليدي المحافظ والنزوح إلى الاتجاه الوجداني الرومنسي قد عاد بالإيجاب على اللغة الشعرية، فأثري المعجم اللغوي، واستُعملت التراكيب الدلالية الموحية وجسد الشاعر عواطفه وأظهر أحاسيسه، معبرا عنها بكل حرية، فتطورت القصيدة الجزائرية

---

[1] صالح خرفي، سلسلة في الأدب الجزائري الحديث3، حمود رمضان، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1985، ص13.

[2] رمضان حمود، بذور الحياة، ص118،نقلا عن مُحَّد ناصر، الشعر الجزائري المعاصر اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص128.

[3] مُحَّد عزام – تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية – دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003، ص271.

باشتمالها على جملة من الخصائص الفنية منها:

1-2 تحول اللغة الشعرية من التقرير إلى التصوير: وهذا من أبرز الخصائص الفنية التي تلفت نظر الدارس، فقد ابتعد الشعراء الوجدانيون عن الديباجة التقليدية القديمة، التي من سماتها التقرير والمباشرة –باستثناء بعض النماذج المعاصرة وعلى رأسها الشاعر بوعلام بوعامر الذي لم يتنصل من التقليد– والشغل الشاغل للشاعر هنا، هو إيصال الأفكار إلى المتلقي، فكانت اللغة الشعرية لغة مباشرة تصور الأشياء كما هي دونما تغيير فيها،"والتجربة الشعرية تتم عن طريق التعامل مع الألفاظ تعاملا معجميا، فاللغة التي كتب بها مفدي زكريا ورمضان حمود، غير ما كتب أبو القاسم سعد الله والأخضر السائحي، فالأخيران جنحا طريقا غير مباشرة في تصويرهما للمعاني، والشعور المعنوي بالمحسوس والتماس الجانب الجمالي في اللغة الشعرية"[1].

فالتعابير الشعرية المستعملة عند الشاعر الوجداني مستوحاة من المعاني النفسية المجردة، وتم تصويرها بصورة حسية لتقريب المعنى للمتلقي، ولعل القضية الجزائرية كانت الهمّ الذي يحمله الشعراء ويتغنون به، فكان الشاعر كسير النفس هائما على وجهه يخيم عليه الحزن والأسى، وكان هذا "حال الشعب الجزائري على عهد الاستعمار الفرنسي، ولا سيما في السنوات العشرين من هذا القرن، حيث كانت الحريات العامة مداسة في الجزائر، وحيث كان الشعب الجزائري مهانا إلى أقصى الحدود، وليس على الذين لا يقتنعون بهذا المزعم الذي أوردناه هنا إلا أن يعودوا للتاريخ الجزائري الحديث كي تتأكد لديهم هذه الصور الأدبية القائمة التي رسمها حسان وأصحابه من شعراء النصف الأول من هذا القرن في الجزائر، فالصور التي ترسم المآسي هي الأهم والأغلب، ولو رسم شعراؤنا صورا غيرها مما يتصل بالسعادة والأمل والطموح لكانت صورهم مزيفة لا صلة لها بواقع الشعب الجزائري على ذلك العهد"[2]، فالصور التي رسمها شعراء هذه الفترة كان واقعا معيشا، حيث أحكم المستعمر قبضته على الحياة الأدبية في الجزائر

---

[1] ينظر، المرجع السابق، ص17.

[2] عبد الملك مرتاض، مقال بعنوان: الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث، 1920-1954، دار ابن خلدون للطباعة والنشر والتوزيع، ص188-189.

فاضمحل الإبداع، وتسلل اليأس إلى النفوس التواقة للحرية، فرسم شعراؤنا لوحات فنية عامرة بمظاهر الألم والحزن، فها هو الشاعر مُحَمَّد الصالح خبشاش يجسد صورا تحمل ما يعيشه الجزائري من قيد في الحريات فراح يناجي الطائر فيقول[1]:

تبكي وأبكي والشجون عريقة ** وأنا وأنت الفاقدان جناحا

وأنا وأنت النائحان على الحمى ** وأنا وأنت المثخنان جراحا

فحماك داسته البزاة بمخلب ** وحماتي أضحى للقساة مراحا

رسم الشاعر هنا صورة مماثله لما يعانيه الطائر من حصر في الحريات، فصور واقعه من الطبيعة، ومن واقعه المؤلم فكان الطائر مهربا له ليجسد آهاته وأحزانه، كلمات بث فيها شوقه وتطلعه للحرية، فامتازت هذه الفترة بانصراف الأديب للعمل من أجل وضع صورة عامة عن الأوضاع في الجزائر، مع محاولة تجنيد الشعب وشحذ همه قصد قمع المستعمر واسترداد الحقوق المهضومة.

2-2 اللغة الهامسة: إن الشاعر لم يعد مرتبطا باللفظ الجزل الذي تمتدّ أصوله للتراث ليصرف النظر إليه، ولم يعد كذلك مقيدا بالنموذج الشعري القديم، ولا بالتراكيب اللغوية الأصيلة، وإنما أصبح همة أن يتخيّر اللفظ الذي يتناسب وما يحس به "ومن ثم فإن الملاحظ هو ميل أكثر للشعراء الوجدانيين إلى الألفاظ المؤثرة بموسيقاها الهامسة، هذه الألفاظ التي تمتلك طاقة ذاتية في إشاعة الجو النفسي الملائم حولها"[2]، والهمس في الشعر ليس معناه الضعف "فالشاعر القوي هو الذي يهمس فيخرج صوته حارا من أعماق نفسه"[3]، تلك الأصوات التي يكون لها صدى في نفوس متلقيها.

3-2 تآلف مدركات الحواس: عبر الشاعر الجزائري بلغة مجازية لم تكن كسابقتها ولا كما عهدناها في البلاغة القديمة من استعارة وتشبيه وكناية، بل أجاز لنفسه – سيرا على نهج

---

[1] المقال السابق، ص189.

[2] مُحَمَّد ناصر، الشعر الجزائري المعاصر اتجاهاته وخصائصه الفنية، مرجع سابق، ص 318.

[3] ينظر،المرجع نفسه، ص325.

المحدثين خاصة جماعة أبولو التي استفادت بدورها من الأدب الرمزي الفرنسي – ابتكار ألفاظ تتآلف مع معطيات الحواس وتتفاعل معها، فنقل الألفاظ من استعمالاتها القريبة المألوفة إلى مجالات أخرى بعيدة، تشعر بالابتكار والجدة وذلك باستخدام مجاز جديد يقوم على التآلف بين مدركات الحواس والتجاوب بين المعطيات الحسية المختلفة من ألوان، وأضواء، وأصوات، وعطور[1]، "ونفس الشاعر ما هي إلا نفس بشرية تلعب على وتر المتناقضات ولا أجمل ولا أوفى من تآلف الحواس لتكون تلك المتناقضات حدثا قائما بالفعل، موجودا بالشعر معبرا عن الجدل، ويرى الشاعر أن هناك في قرارة نفسه ما يزيد التجلّي والظهور كما يتصوره ذهنه، فكان لزاما عليه أن يبوح بما يحسّ به، فتنصهر المشاعر والأحاسيس في وعاء فكري واحد، وتُمحى الفوارق بين الحواس حتى تؤدي الحاسة وظائف غيرها من الحواس، فيشم المرئيات، ويتذوق المسموعات ويرى الأنغام"[2].

4-2 تطور المعجم الشعري: كان المعجم الشعري عند المحافظين لا يخرج عن دائرة الموضوعات الإصلاحية، وهو الحال الذي عليه جمعية العلماء المسلمين، التي كانت في جل خطاباتها الشعرية تدعو للإصلاح وتبني فكرة بناء الوطن والمواطن، حتى حمل مشعل التجديد على "يد الشباب الرومانسيين وذلك بتعاملهم مع ألفاظ جديدة مستمدة من حياتهم ومن واقعهم المعيش، فعواطفهم الجياشة تقتضي الجديد فتعاملوا مع اللغة بجرأة وتجاوزوا الحدود العرفية والتقاليد الاجتماعية، وأصبحت التجربة الشعرية هي التحكم في لغته أو معجمه"[3]، فلكل شاعر معجمه الخاص الذي يستعمله حين الإبداع، وكان معجم الشاعر الحديث والمعاصر يحمل في طياته التذمر والحسرة وتستهويه "معاني الحزم والألم والشقاء والمرض، والضعف والموت والدواهي والكوارث وما يتصل بهذه المعاني الدالة على التعاسة التي كان الشعب الجزائري

---

[1] المرجع السابق، ص326.

[2] ينظر تراسل الحواس في شعر االعميان في العصر العباسي، بشارين برد نموذجا، الطالبة غادة خلدون أبو رمان – مذكرة ماجستير 2016(جامعة جرش)

[3] ينظر، مُحَمَّد ناصر، الشعر الجزائري المعاصر اتجاهاته وخصائصه الفنية، مرجع سابق، ص334.

يحياها"[1]، فكانت الألفاظ الوطنية كثيرة الحضور في أشعارهم تصريحا كانت أو تلميحا.

5-2 ضعف الصياغة اللفظية: اللغة وسيلة للإبداع، وهي في نظر المجددين غير ما يراه التقليديون، فقد أصبحت في نظر الشاعر الوجداني جزءا من العملية الإبداعية، إذ تجسد واقع الشاعر وتحرك شعوره "فتولد مع الصورة والفكرة والنغم والإحساس وأصبحت الألفاظ أداة تجسد العواطف والأحاسيس، فالشاعر في شبه غيبوبة نتيجة الظروف المحيطة، ولا مجال لتصيد الصياغة الملائمة التي يوحيها العقل بعد تدبر، كما يفعل الشاعر التقليدي المحافظ الذي يهتم بالزخرفة اللفظية ويوليها عناية كبيرة، فالصياغة اللفظية في نظره من أهم مظاهر القصيدة الناجحة"[2].

والصياغة اللفظية لم يعد لها ذلك الدور المهم في بناء القصائد، خاصة عقب انتشار النظرة الرومنسية القائلة "أن العبارة لا يجب أن يكون لها من الأهمية في العملية الإبداعية ما يجب أن يكون للمعاناة الصادقة والمشاعر الجياشة "[3].

3- حركة الشعر الحر في الجزائر:

ظهر الشعر الحر في الجزائر رغم النكبات والأزمات التي ألمت بها، ورغم الظروف القاسية إلا أن هذا لم يمنع من ظهور هذا النوع الجديد من الشعر، وأول قصيدة للشعر الحر ظهرت بالجزائر، كانت للأديب أبو القاسم سعد الله بعنوان:"طريقي" التي نُشرت بجريدة البصائر، فتبنى الوافدَ الجديد المتأتي من الشرق، واتبع وابتدع قصائد من الشعر الحر، وتخلص من براثن التقليد التي قيدت فسحة الشعراء وحصرت ملكاتهم وأجبرتهم على الرتابة في النظم، يقول أبو القاسم سعد الله: "وتمشيا مع هذا الخط نشرت بعض القصائد التي كانت رتيبة التفاعيل ولكنها حرة القوافي...ثم لم ألبث أن تحررت من القوافي أيضا، وقد نشرت أول قصيدة متحررة

---

[1] عبد الملك مرتاض،مقال: الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث، 1920-1954، مرجع سابق، ص191.

[2] ينظر، مُحَمَّد ناصر، المرجع السابق، ص343.

[3] المرجع نفسه، ص349.

في الشعر الجزائري (البصائر311 سنة 1955) بعنوان طريقي"[1].

إن من أهم العوامل المساهمة في ظهور شعر التفعيلة هو رغبة الشعراء في الخروج من القالب الشعري القديم الذي لم يعد يتلاءم وحيثيات العصر، فانتقلوا إلى قالب جديد يستجيب ومتطلبات الحياة العصرية، خاصة في ظل الظروف القاهرة التي يعانيها المجتمع عامة والشاعر خاصة، فهو لم يعد متحررا من قيود الفكر التي فرضها الاستعمار الغاشم، الذي منع الشعراء من البوح، وقيّد الحريات العامة، وحرم المبدعين من تبني القضية الوطنية ومنعهم من وصف حالات الحرمان التي تعيشها البلاد من محن وأزمات، وتفشي الفقر والمرض، وانتشار الجهل والأمية.

كان ظهور الشعر الحر وتبنيه عند الشعراء إعلان صارخ بالثورة على القديم، ليس فقط في الشعر، وإنما على كل ما له صلة بالقديم، إذ "تحرر أصحاب هذا المذهب من المفاهيم السائدة ليس في الشعر وحسب ، ولكن في مختلف أوجه الحياة، فهو شكل من أشكال الثورة"[2]، وكان حمود رمضان واحدا من الشبان الداعين للثورة على القديم، والثورة هنا قد قصد بها الأوزان والقوافي، فهذا التشكيل القديم لم يعد يجدي نفعا، ولم يعد يجاري الحال التي عليها الفكر الجزائري، "فقد ثار على القديم ونادى بالتحرر من الوزن والقافية منذ أربعين عاما ورأى فيهما أغلال حديدية لانطلاقة الشعر، كما دعا إلى التجديد في كل مظاهر الحياة"[3].

فحمود رأى في التجديد الشعري والتخلص من قيود الشعر العمودي، ضرورة ملحة أملتها الظروف المحيطة وفرضتها الثقافات الواردة من المشرق خاصة.

---

[1] أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص51.

[2] مُحَمَّد ناصر، الشعر الجزائري المعاصر اتجاهاته وخصائصه الفنية، مرجع سابق، ص152.

[3] صالح خرفي، سلسلة في الأدب الجزائري الحديث3، مرجع سابق، ص34.

كما أن حمود رمضان – والجزائر في براثن الأزمات –كان داعيا إلى المليح من الشعر والجميل من الألفاظ والقوي من المعاني فهو يحث على الإبداع ورسم خارطة جديدة للشعر في وقته ويربأ بنفسه عن كل تكليف سمج، يقول[1]:

ولم أصنع الأشعار يوما تكلفا ** كما شأن جل الناس ساء جليبها

ولكن ذكت نفسي فطارت شرارة ** إلى همتي القعسا فهاج لهيبها

بلادي سلاها عن بيان حقيقتي ** تخبركـــــــم فورا بأني أديبها

ويصر حمود أن التقليد باب أصم ينبغي التنصل منه، فالشعر العمودي لم يعد ذاك القول الفتي الذي يبهرج الأذن، ويبهج الروح، فأرسل سهام النقد الجارحة وشحذ لسانه الحاد على أتباع القديم إذ يقول[2]:

أتوا بكلام لا يحرك سامعـــا ** عجوز له شطر وشطر هو الصدر

وقد حشروا أجزاءه تحت خيمة ** عظـــم رميم ضمــه القبــر

وزُيّن بالوزن الذي صار مقتفى ** بقافية للشط يقذها البحر

وقالوا: وضعنا الشعر للناس هاديا ** وما هو شعر ساحر لا ولا نثر

ولكنه نظم وقول مبعثر ** وكذب وتمويه يموت به الفكر

وعلى الرغم من هذه الثورة من حمود رمضان وأنصاره على القديم، إلا أن النموذج القديم من الشعر كانت له قدم راسخة في نفوس الشعراء، وكان أهم مسهم في ظهور الشعر الحر، هو الاطلاع على ثقافة المشرق وما جد فيها من جديد، حيث كانت جسور التواصل ممتدة بين البلدان العربية، وبرغم الحصار المفروض على أغلب الدول المحتلة، إلا أن الشاعر الجزائري –كبقية الشعراء العرب– كان على اطلاع بكل ما جدّ على الساحة الأدبية في المشرق خاصة، فالنفس تواقة حين تجد ما يجاري شعورها، ويجسد تأملاتها إلى نظم من الكلمات تكون لسانه الذي يعبر به عن الحال، فكان هذا النوع من الشعر بمثابة جرعة أمل

[1] صالح خرفي، المرجع السابق، ص34.

[2] المرجع نفسه، ص43.

عند شعرائنا ومتنفسا لهم، فيمكن تبنيه والنظم على قوالبه الفنية.

وقد وصل شعر التفعيلة متأخرا عكس بعض الدول الأخرى إذ يقول أبو القاسم: "كنت أتابع الشعر الجزائري منذ 1947 باحثا فيه عن نفحات جديدة وتشكيلات تواكب الذوق الحديث، ولكني لم أجد سوى صنم يركع أمامه كل الشعراء بنغم واحد وصلاة واحدة...غير أن اتصالي بالإنتاج القادم من المشرق ولاسيما لبنان، واطلاعي على المذاهب الأدبية والمدارس الفكرية والنظريات النقدية، حملني على تغيير اتجاهي ومحاولة التخلص من الطريقة التقليدية في الشعر"[1].

لقد وجد الشاعر الجزائري في الشعر الحر ما كان يصبو إليه، وهو محاولة إثبات الذات والثورة على القديم، تقول رائدة الشعر الحر في الوطن العربي نازك الملائكة:"كان على الشاعر الحديث أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم، إنه يرغب في أن يستقل ويبدع شيئا لنفسه يستوحيه من حاجات العصر"[2].

وكخلاصة فإن ظهور الشعر الحر في الجزائر لم يكن نتاج تقليد ولا تبعية عمياء لما أنتجه المشرق العربي، "بل هو نابع عن إرادة نفسية أملتها الظروف التي يعيشها الشاعر الجزائري فبحت لنفسه عن قالب جديد يتماشى مع ما يحس به"[3]، فالذات الشاعرة دبجت بيراعها السيال وفكرها الجوال، أنغاما تطرب لها آذان السامعين وتبتهج بها عقول القارئين.

إن الفنون الأدبية عامة والشعر خاصة لم تكن ترقى للمستوى الفني المطلوب ومرد ذلك إلى ما سبق ذكره من أزمات سياسية واقتصادية سببها الاستعمار، وحتى فترة بداية الاستقلال لم تكن ببعيدة عن سابقتها فعلى الرغم من أن شعراء الجزائر قد واكبوا حركة الشعر ولم يغفلوا

---

(1) ينظر، أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص50-51.

(2) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب،بيروت، 1962، ص42، نقلا عن مُحَمَّد ناصر، الشعر الجزائري المعاصر اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص154.

(3) ينظر، مُحَمَّد ناصر، الشعر الجزائري المعاصر اتجاهاته وخصائصه الفنية، مرجع سابق، ص161.

عنها، إلا أن الفترة التي تلت التحرر قد عرفت ركودا كبيرا، ولعل هذا الثبات الأدبي يرجع إلى غياب الحافز الذي يحرك الشعراء ويلهب قرائحهم وينطّق أفواههم، وتلهج به ألسنتهم، وهو الثورة التحريرية، التي انتهت باستقلال الجزائر، وفي هذا يقول الدكتور الركيبي معلقا على النماذج الشعرية الرديئة التي كان تصله:"أنه حائر بأي شيء يبدأ بالعمودي الذي انكسر عموده ؟ أم بالشعر الحر الذي لم يرتفع إلى مستوى النثر الفني الجميل"[1].

ومع أواخر الستينات وأوائل السبعينات لم تبق الجزائر في قاع التخلف، بل شدت عزائمها واستنهضت قواها الكامنة وعملت على استرجاع مكانتها التي كانت عليها فشهدت الجزائر تحولات مهمة في شتى المجالات،كان هدفها بث روح جديدة في شعب أرهقته سنون الحرب وأصابه داء الجهل وارتمى في أحضان الأمية مرغما "فأتبع هذه التحولات نهضة ثقافية حلت محل الركود الثقافي"[2]، وبوصولها إلى سنة 1977 برزت حركية مميزة في مجال الإبداع الأدبي، وتكاثف الإنتاج المحلي وعاد شعراء الحقبة الثورية للبروز من جديد، "فلمسنا أثر هذا التطور وبدا ظاهرا على الساحة الثقافية والأدبية من خلال أعمال إبداعية راقية"[3]، وجرى التنافس الذي ارتقى بالأدب ورفع من شأنه.

ومجمل القول أن الأشكال الشعرية التي وجدت في الجزائر عهد الاستقلال هي الشعر العمودي، وهو الأصل الذي تبعه رعيل المحافظين ونسجوا على منواله، وكان الخروج عنه عند المحافظين بمثابة كفر أدبي وخروج عن دائرة المتعارف عليه، فهو أصل الأصول الذي ترومه العقول وتتبناه الأقلام، ونجد كذلك الشعر الحر، الذي تحرر أتباعه من قيود الشعر العمودي المهيمن على الساحة الأدبية وظل-في نظر بعض الحداثيين- عقبة تقف في طريق إبداعاتهم حتى وفد شعر التفعيلة الذي كان بمثابة الخلاص من القالب التقليدي القديم.

---

[1] عبد الله الركيبي، جريدة الشعب، عدد916، / 1965/11/26، نقلا عن مُحَّد ناصر، الشعر الجزائري المعاصر اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص165-166.

[2] مُحَّد ناصر، الشعر الجزائري المعاصر، اتجاهاته وخصائصه الفنية، مرجع سابق، ص166.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص167.

الفصل الأول:

التناص بين التأصيل العربي والتحصيل الغربي

تمهيـــد

مفهوم التناص: – لغـــــة

– اصطلاحا

المبحث الأول: في مفهوم التناص والتأصيل له.

المطلب الأول: التناص عند الغرب.

المطلب الثاني: التناص عند العرب المحدثين.

المطلب الثالث: مراحل تطور مفهوم التناص عند الغرب.

المبحث الثاني: التناص في التراث العربي القديم:

المطلب الأول: التناص في الثقافة العربية القديمة.

المطلب الثاني: أنواع التناص.

المطلب الثالث: في الشعرية وعلاقتها بالتناص.

تمهيـــــد:

خلق الله الإنسان وعلمه البيان وميزه عن باقي مخلوقاته بالعقل واللسان، وهيأ له قدرة التعبير عما في الجَنان، تبين عن مقاصده، ويبلّغ أقواله ممتدة عبر كل زمان ومكان، وبلغ الإنسان العربي في تهذيب كلامه أن وصل به إلى المراتب العلى وأخرج ما فيه ما كان مستورا كأنه لؤلؤ منثور، فكان ذلك عليه من أتم الإحسان.

وعليه فقد وُجدت اللغة بغية التواصل والتعبير، وهي كما هو معروف أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم، وهي كذلك وسيلة تفاهم دائم وربط بين الإنسان وجنسه، فتوصل ما تجيش به الأنفس إلى الآخرين.

وكان من وظائف اللغة أن جعل منها الإنسان وسيلة في التواصل بين الأجيال، فكان الشعر أهم هذه الوسائل في تخليد حياة الأولين، ووثيقة هامة تعرفنا على حياة القدامى، وأمة العرب كان لها قصب السّبق في حفظ هذا القول المنظوم، فصور لنا الحياة فيها وعرفنا على بيئتهم وتاريخهم لذا سمي ديوان العرب.

والشعر أرقى ما وصل إليه اللسان العربي، فكان العربي مفاخرا بما ملكه لسانه من حسن بيان، وروعة إفهام، وسلامة نطق، لذلك تحداهم القرآن في مضمار هم فيه أبرع، وفي مسلك هم أعرف به من غيرهم، والشعر كما قيل:"متعه الأديب وذوق البلاغي وحجة المفسر، وسند الأصولي ودليل الفقيه وشاهد النحوي، وميزان العروضي ووثيقة المؤرخ ،وخارطة الجغرافي"[1].

وهو أولا وأخيرا"بوح العاشق ونفثة المصدور وحنين الغريب وأنين الفاقد، وبهجة الواجد، ومرثية العزيز وآهة الملتاع وتجربة الحكيم"[2].

ولم يبق هذا الشعر حبيس الدور والقماطر، بل وعته الصدور وتفاخرت به الأجيال، وتناقله جيل عن جيل، يقول أبو علي الفارسي:"ولم يودع هذا الشعر جدران المعابد ولفائف

---

[1] أبو علي الفارسي، كتاب الشعر أو شرح الأبيات المشكلة الإعراب الأدبي، تحقيق وشرح الدكتور مُحَمَّد محمود الطناجي، مكتبة الخانجي، مصر،ط1، 1988، ص،14.

[2] المرجع نفسه، ص14.

البردي كتراث اليونان، وقدماء المصريين، بل وعته صدور الرواة والنقلة، وسلمته أجيال إلى أجيال، حتى أطل زمان التدوين وأخذ الشعر حظه منه، شأنه شأن علوم العرب الأخرى"[1]، فالشعر نال حظوة عظيمة عند قدامنا حتى عصر التدوين الذي حفظ الكثير من نفائس الأقوال وبدائع النظم.

مفهوم التناص:

التناص مفهوم حديث الظهور في البيئتين الغربية والعربية، وبوصفه مصطلحا لم يكن موجودا في المعاجم اللغوية العربية القديمة إلا في لفظ "تناص القوم" كما سيأتي الحديث، لذلك سنعرف النص بصفته مادة الاشتقاق الصرفي للتناص، فمن خلاله نجلي بعض الغموض عنه.

لغـــة:

التناص في معناه اللغوي لم تورده المعاجم اللغوية العربية القديمة-كما سبق ذكره- إلا في "تناص القوم"[2]، أي: ازدحموا.

النص: رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصا رفعه، وكل ما أظهر فقد نص، ونص الحديث إلى فلان أي: رفعه، ونصت الظبية جيدها أي: رفعته، ونصصت المتاع جعلت بعضه على بعض، وكل شيء أظهرته فقد نصصته، ونص كل شيء منتهاه، وأصل النص أقصى الشيء وغايته[3].

ومادة النص أو "نصص يتولد عنها عدة دوال لها رموزها الواقعية التي نلحظ بينها قدرا من التقارب، حتى يمكن القول بانتمائها إلى حقل دلالي واحد، وربما كان أكثرها اتصالا بالمعرفة النقدية هو دلالتها على عملية التوثيق ونسبة الحديث إلى صاحبه، وذلك عن طريق متابعة ما عند صاحب الحديث لاستخراج كل عناصره، حتى بلوغ منتهاها، وتمتد هذه المادة اللغوية إلى عملية التراكم الذي يقوم على التمايز، ومن ثم لا يكون مثل هذا التراكم إلا (بجعل الشيء

---

(1) أبو علي الفارسي، كتاب الشعر أو شرح الأبيات المشكلة الإعراب الأدبي،مرجع سابق، ص14.

(2) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص926.

(3) المرجع نفسه، ص926.

بعضه فوق بعض)... ومن هنا يلحظ بعض أصحاب المعاجم احتواء مادة (تناص) على المفاعلة ...ويهمنا من هذه النظرة المعجمية أن مادة (تناص) لها جذورها اللغوية"[1] والتي غالبها تدل على الرفعة ومنتهى الشيء وأقصاه، ويمكن استخلاص بعض الدلالات على النحو الآتي:

- النص يعني: الظهور والبروز.
- النص يعني: الجمع والتراكم.
- النص يعني: الاستقصاء...إلى غيرها من الدلالات.

اصطلاحا:

آثرنا في تعريف التناص اصطلاحا تتبعه عند الغرب وعند العرب، إذ اقتصرنا على أهم التعريفات مع متابعة مراحله من بدايته حتى نضجه فدخوله للبيئة العربية، ولم يستقر التناص على مفهوم واحد من ولادته فاختلف تعريفا ولكنه لم يختلف في معناه.

1/ التناص عند الغرب:

إن ظهور مصطلح التناص عند الغرب لم يكن بداية بهذا الاسم، وإنما مرّ بعدة مراحل على يد النقاد "فالبعض يرشح مصطلح (التناص) والبعض يفضل (التناصية) أو (النصوصية) والبعض يميل إلى (تداخل النصوص) ولكن على الرغم من كل ذلك يظل أولها أكثر شيوعا وانتشارا"[2]، حتى استقر به الوضع باسم "التناص" ذلك أنه حديث الظهور، فكانت الرؤى تختلف إليه من ناقد لآخر.

ويعد باختين –المستفيد من أبحاث الشكلانيين الروس- أول من تحدث عن فكرة تداخل النصوص حين أشار إلى فكرة الحوارية ومبدأ التعالق النصي، فكل نص في نظره محتل احتلالا دائما لا مفر منه ما دام يتحرك ضمن معطى لغوي موروث سابق لوجوده أصلا،

---

[1] ينظر: مُحَمَّد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1995، ص136-137.

[2] المرجع نفسه، ص137.

ويشتغل في مناخ ثقافي ومعرفي مهيمنين، فكل نص غير مستقل بذاته، وهو مؤسس على بقايا نصوص أخرى سبقته، فالناتج الجديد يحمل بالضرورة آثار أعمال إبداعية سابقة.

فمفهوم التناص قد بدأ – كما سبق الذكر- مع الشكلانيين الروس الذين كان لهم السبق للحديث عن تحاور النصوص فيما بينها وبالضبط مع شلوفسكي، الذي فتق الفكرة ليأخذها عنه باختين الذي حولها بدوره إلى نظرية حقيقية، إذ يرى أن التناص "هو ذلك المكان الذي تُصب فيه الأنا مع الآخر"[1] ليتكون المفهوم بمعناه الحالي على يد الناقدة جوليا كريستيفا التي "أرست في الاستعمال مصطلح التناصية لكي تعرض الحس الأساسي الذي يبدو أنها استوحته من باختين في دراساته عن دوستويفسكي، حيث كل خطاب يكرر خطابا آخر"[2]، وقطعت أشواطا كبيرة في دراستها النقدية، فتتبعت مسار هذا المفهوم الحداثي وخلصت إلى نتيجة واحدة أن النص ليس مغلقا كما زعم السميائيون من قبل، بل ينفتح على غيره من النصوص ويتقاطع معها.

ومفهوم التناص بداية ظهر تحت تسميات عدة كالحوارية عند شلوفسكي، ثم باسم عبر النصوص، وكذا الامتصاص والتصحيفية عند جوليا كريستفا، لتستقر في الأخير على مصطلح التناص المتداول الآن.

فتوليد النصوص يتم عبر عمليات معقدة من خلال استحضار نصوص قديمة ومحاورتها وصب الناتج في قالب فني جديد بأسلوب فردي، فـ"الإنتاجية الشعرية تمثل عملية استعادة لمجموعات من النصوص القديمة، في شكل خفي أحيانا، وجلي أحيانا أخرى، بل إن قطاعا كبيرا من هذا الإنتاج الشعري يُعد تحويرا لما سبقه، ذلك أن المبدع أساسا لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة"[3].

---

[1] مجموعة من المؤلفين، آفاق التناصية، المفهوم والمنظور، تعريب وتقديم:مُحَمَّد خير البقاعي، جداول للنشر والترجمة، لبنان ، ط1، 2013، ص133.

[2] المرجع نفسه، ص119.

[3] مُحَمَّد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مرجع سابق، ص141.

وعليه فعملية إنتاج النصوص يكون من خلال استعادة النصوص القديمة بلمسة فنية خاصة، من خلال محاورتها، فكل خطاب في نظر باختين يدخل في علاقة مع خطابات سابقة في قصد أو عن غير قصد، ويقيم معها حوارا، والخطاب يُفهم موضوعه بفضل الحوار، ومن خلال ما جاء به الشكلانيون الروس –الذين تحدثوا عن العلاقات بين النصوص وعلاقة النص اللاحق بالنص السابق وكذا الأبحاث التي جاء بها باختين من خلال الحوارية –يتبين لنا أن مصطلح التناص كانت له بوادر الظهور قبل جوليا كريستفا التي نضج على يديها.

ومن أوائل النقاد الغربيين الذين نظّروا للتناص نجد:

أ/ جوليا كريستفا: إحدى الناقدات اللواتي يحظين باهتمام الدارسين بفضل نظرياتها الأدبية ومنها التناص، التي تعرفه بقولها:"إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"[1] ولم تكتف الناقدة الفرنسية جوليا كريستيفا بتعريف واحد للتناص، بل ذكرت مع كل مصطلح موازٍ له، مفهوما كان قد سبقه في الظهور يحمل نفس المدلول، فأطلقت على الحوار الذي تقيمه النصوص فيما بينها مصطلح "الحوارية" وعرفته بأنه:"العلاقة بين خطاب الآخر وخطاب الأنا، ثم ظهر مصطلح آخر يحمل معنى التناص، وهو الامتصاص تقول كريستيفا: كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى"[2]، فالنص الجديد يحمل مضامين نصوص سابقة كما أنه يخبئ في تضاعيف سطوره نصا أو نصوصا أخرى.

تم تقرّ جوليا كريستيفا بأن مفهوم تداخل النصوص قد سبقها إليه دي سوسير واستخدم مصطلح التصحيف، حيث اعتبره من خصائص اللغة الشعرية وعرفت كريستيفا التصحيف بأنه:"امتصاص معاني نصوص متعددة داخل الرسالة الشعرية"[3]، كما يرى ميشال

---

(1) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، ص326.

(2) جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص78.

(3) المرجع نفسه، ص78.

أريفي بأنه "مجموع النصوص التي تتعالق في نص معطى"[1]، ويرى أن التناص هو البديل الأنسب للنص، فهو يُستعمل للاستدلال على معرفة هذا النص، فيقول:"وفي النهاية إن الموضع المجدد هو النص، وإن الموضوع المبني هو التناص...إننا نخص التناص هنا، بالقسم الأكبر من اهتمامنا"[2].فالتناص إذن هو دخول نص ما في علاقة مع نصوص أخرى ومحاورتها، وهذا ما يؤكده جيرار جينيت حين ربط بين الشاعرية والتناص، فأوضح أن موضوع الشاعرية هو التعدية النصية أو الاستعلاء النصي الذي عرفه بقوله: "إنه كل ما يضع نصا في علاقة مع نصوص أخرى بطريقة واعية أو غير واعية"[3]. فالنصوص السابقة أو المعاصرة تكون بمثابة الرواسب التي يقوم عليها الإبداع.

وربط ميشال ريفاتير مصطلح التناص بالقارئ، وعدّه آلية من آليات التأويل الأدبي وهذا حين عرفه بأنه "إدراك القارئ للعلاقة بين نص ونصوص أخرى قد سبقته أو تعاصره"[4].

فالتناص –إذن– دلالة وجود نص أصلي في مجال الأدب أو النقد على علاقة بنصوص أخرى وأن هذه النصوص قد مارست تأثيرا على النص الأصلي، فهو امتصاص وتشرب لمجموعة نصوص أخرى داخل نص جديد.

ب/ ليتـــــش: من المنظرين للتناص إذ يعتبر النص "ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة ولكنه سلسلة واحدة من العلاقات مع نصوص أخرى، ونظامه اللغوي مع قواعده ومعجمه جميعها تسحب إليها كما من الآثار والمقتطفات من التاريخ"[5]. حيث يحفر المبدع في ذاكرته ليستجمع نصوصا قديمة أو معاصره له ويعيد إنتاجها،"فلا يوجد نص بريء يخلو من المداخلات، فهو عالم مهول من العلاقات المتشابكة يلتقي فيه الزمن بكل أبعاده، حيث

---

(1) محمّد خطابي، لسانيات النص(مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، ص314.

(2)آفاق التناصية، مجموعة من المؤلفين، المفهوم والمنظور، مرجع سابق، ص124.

(3)المرجع نفسه، ص146-147.

(4) ينظر: عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص20.

(5) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص15.

يتأسس في رحم الماضي وينبثق في الحاضر ومؤهل للتداخل مع نصوص آتية في المستقبل"[1]. فالنص في حاضره يكون على علاقة بنصوص سبقته وفي مستقبله يكون رافدا أساسيا ومسهما فعالا في إنتاج نصوص أخرى تتأثر به كما تأثر هو سلفا بنصوص سبقته.

ج/ جيرار جينيت: يعد الناقد الفرنسي ممن أسهبوا في الحديث عن التناص، إذ سماه المتعاليات النصية، ويرى أن النص في علاقة صريحة أو خفية مع نصوص أخرى، فالتناص يبعث النصوص التي آلت إلى زوال من خلال إعادة الإنتاج في صورة قد تكون معلنة وقد تكون بين السطور.

وأطلق جيرار جينيت مصطلح "النص الجامع"، وقصد به المعنى العام من التناص، وهو دخول نص ما في علاقة مع غيره من النصوص، وقد بسط الناقد الحديث عن هذا المصطلح، لكن سرعان ما استبدله بالمتعاليات النصية وعرفه بأنه "التواجد اللغوي سواء أكان نسبيّا أم كاملا أم ناقصا لنص في نص آخر"[2]، أو هو التحول في علاقات مع نصوص أخرى بقوله "كل ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني"[3]، فالتعالق النصي – حسب جينيت – هو "الدخول في علاقة ظاهرة أو خفية مع النصوص الأخرى وهي الطريقة التي من خلالها يتجرد نص ما من ذاته ويبدأ رحلة البحث عن نص آخر"[4]، وقد ربط جيرار بين الشاعرية والتناص فيقول:"إن موضوع الشاعرية هو التعدية النصية أو الاستعلاء النصي الذي كنت قد عرفته تعريفا كليا أنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى"[5].

وقسم جيرار جينيت المتعاليات إلى خمسة أنماط:

---

[1] عبد الله الغذامي المرجع السابق، ص16.

[2] ينظر: مُحَمَّد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مرجع سابق، ص152.

[3] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص97.

[4] خليل الموسى، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط1، 1991، ص53.

[5] آفاق التناصية، المفهوم والمنظور، مجموعة من المؤلفين،مرجع سابق، ص 146-147.

1/ **التناص**: وهو يحمل نفس المعنى مع ما جاءت به جوليا كريستفا، لكنه خاص عند جيرار جينيت ونقصد بهذا، الحضور الفعلي لنص ما في النص الماثل، ويتم من خلال مظاهر ثلاث:

- الاستشهاد: وهو أعلى درجات حضور نص ما في نص آخر، حيث يكون الحضور حرفيا واضحا لا غموض فيه.
- السرقات الأدبية: وهي أخذ حرفي غير أنه مخفي غير معلن عكس الاستشهاد.
- الإيحاء: وهو الحد الأدنى في الربط بين النص الحالي والنص الموحي إليه بحيث يعسر فهم الأول إلا بالرجوع إلى الثاني وإقامة علاقة بينهما.

2- **المناص/المناصة**: عرفها سعيد يقطين بقوله[1]: "إن المناصة هي عملية التفاعل ذاتها وطرفاها الرئيسيان هما النص والمناص، وتتحدد العلاقة بينهما من خلال مجيئ المناص كبنية نصية مستقلة ومتكاملة بذاتها وهي تأتي مجاورة لبنية النص الأصل، كشاهد تربط بينهما نقطة التفسير، أو شغلهما لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التجاوز، كأن تنتهي بنية النص الأصلي بنقطة ويكون الرجوع إلى السطر، لنجد أنفسنا أمام بنية نصية جديدة لا علاقة لها بالأولى من خلال البحث والتأمل". فالمناص -إذن- كل ما أحاط بالنص:كالعناوين، والمقدمات، والهوامش، وكلمة الناشر...

3- **الميتانص/الميتانصية**: وتتعلق بالتفسير والتعليق، وذلك من خلال ربط نص بنص آخر يتحدث عنه، فتتشكل علاقة نصية طارئة مع بنية نصية أصل، ويرى نور الدين السد: "أنه ليس هناك بنية نصية طارئة وأخرى أصل وكل ما في النص يؤدي وظيفة...فالطارئ في عرف بعض النقاد البنويين يمكن الاستغناء عنه دون أن يحدث خللا في النص، وفي اعتقادنا أنه لا يمكن الاستغناء عن أي عنصر مهما كان دوره بسيطا في النص"[2]، فكل ما في النص له دوره

---

[1] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص- السياق) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص111.

[2] نورالدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري، دار هومة، الجزائر، ط1 ، 2010 ، ج2،ص11.

في تشكيل البنى العميقة للخطاب، فالشروحات أو التعليقات تزيد النص وضوحا ولو كانت بنى غير أساسية فيه.

4- **النص الجامع**: ونعني به العلاقة التي تربط النص بجنسه، وهي تخص القارئ -كما يرى جيرار جينيت- أكثر ما تخص الكاتب، "ويتضمن مجموعة الخصائص التي ينتمي إليها كل نص على حدة في تصنيفه كجنس أدبي: رواية، شعر...وغيرها"[1].

5- **التعلق النصي**: ويعني به جيرار جنيت "اشتقاق نص لاحق ويسميه النص ـ ب ـ من نص سابق عليه في الوجود ويسميه النص ـ أ ـ ويكون هذا الاشتقاق بشكل معلن ومهم، ويتم إعادة إنتاج اللاحق عن طريق المحاكاة أو التحويل"[2]. وعليه فكل نص يخبئ نصا آخر كما أقّر بذلك

جيرار جينيت، وكل نص يخضع منذ تشكله لسلطة نصوص أخرى تسربت إليه بوعي أو بغير وعي من مبدعه، فتتفاعل معه لخلق نص جديد الذي انبنى "بتشكيل من نصوص سابقة أو معاصرة وردت في الذاكرة الشعرية تشكيلا وظيفيا بحيث يغدو النص الحاضر خلاصة لعدد من النصوص التي امحت الحدود بينها"[3].

2/ التناص عند العرب المحدثين:

اهتم نقادنا المحدثون بقضية تفاعل النصوص التي ظهرت عند الدارسين الغربيين ولعل اهتمامهم هنا نابع من رغبتين: أولهما جدية (جديدة) هذه الظاهرة التي شغلت النقاد والدارسين عند الغرب، فكان لزاما على نقادنا تبني هذا الوافد الجديد ومحاولة التعرف عليه، أما الأمر الثاني فكون قضية تفاعل النصوص لم تكن قضية جديدة في الفكر العربي، فقد عالجها نقادنا القدامى وبسطوا الحديث فيها، وهذا ما أشار إليه صبري حافظ في تأكيده "إلى أن

---

(1) محمّد عزام النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص41.

(2) حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص19.

(3) خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص52.

التناص من المفاهيم الحداثية التي نجد لها بعض الملامح في نقدنا القديم"[1]. وهذه الحقيقة قد أقر بها شعراؤنا القدامى وأكدوا ضرورة تواصلهم مع تراثهم والنهل منه، يقول كعب بن زهير:[2]

مَا أَرَانَا نَقُولُ إِلَّا رَجِيعًا */* أَوْ مُعَادًا مِنْ قَوْلِنَا مَكْرُورًا

كما تحدث عنترة بن شداد أيضا عن حقيقة التداخل بين النصوص والأخذ من التراث بقوله[3]:

هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ */* أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُّمِ

ويبدو أن ملاحظة عنترة تمثل رؤية فنية متقدمة، إذ لاحظ أن المعاني الخاصة بالطلل مستهلكة وقد استعملها الشعراء قبله، فهم ما تركوا مجالا إلا سبقوه إليه، فاشترك جل الشعراء القدماء في مقدماتهم الطللية وهو نوع من التفاعل النصي في نظر محدثينا.

ويعد **مُحَمَّد** بنيس الشاعر الناقد أول من نقل مصطلح التناص، فقد كان رائدا في استخدام مفهومه في حقل الدراسات النقدية العربية، وعلى الرغم من أسبقية النقاد العرب في الاهتمام بظاهرة تداخل النصوص قديما، إلا أنه ورد إلينا من الغرب باسم جديد وجب البحث فيه ومحاولة التأصيل له والتبصر في ماهيته.

ومن إسهامات نقادنا العرب في مجال التناص ما يلي:

1-**مُحَمَّد بنيس**: يرى أن النص الشعري "بنية معقدة من العلائق اللغوية الداخلية والخارجية تتحكم في نسيج ترابطه وإحكام بنائه على نموذج يختص به دون غيره مهما كانت التقاطعات والصلات بينه وبين النصوص اللغوية الأخرى، وتميز النص لا يكون من خلال تركيبه الداخلي وبناه العميقة فقط، بل تميز ليكون مع ما يجعله على صلة بغيره من النصوص الأخرى، فهو "شبكة تلتقي فيها عدة نصوص جعلها الشاعر ذاكرته الشعرية وكنزه اللغوي، ولا تكون بالضرورة نصا شعريا، فهي حصيلة نصوص يصعب تحديدها فنجد فيها الحديث والمعاصر

---

[1] صبري حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة عيون المقالات، ع2، المغرب، 1986، ص8.

[2] كعب ابن زهير ، الديوان، تحقيق وشرح وتقديم: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ص26.

[3] عنترة بن شداد، الديوان، مطبعة الآداب، بيروت، لبنان، 1893، ص80.

والعلمي والأدبي...فتصبح حينها قراءة النص الشعري بعيدة كل البعد عن نظرة الأحاديث التي تتعامل معه بسذاجة غير قادرة عن كشف خباياه"[1]. فالنص عالم منفتح على نصوص أخرى وغير منغلق على نفسه، إذ تتوارى فيه نصوص كثيرة وتسهم في بنائه وتشكيله، فالشاعر ليس إلا معيدا لإنتاج سابق في حدود من الحرية.

2- **مُحَمَّد مفتاح**: اهتم الناقد بمصطلح التناص كغيره من النقاد العرب، ونجده في كتابه "تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)" قد أسهب في الحديث عنه وساهم في الكشف عن ماهيته ووضع يده في صلب الموضوع، فيرى أن التناص "هو تعالق (التحول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[2]، والناقد مُحَمَّد مفتاح يؤثر تسمية التفاعل النصي بدل التناص فهو يرى مصطلحه المستعمل أشمل وأوسع، وهو الأنسب لترجمة المصطلح الغربي حيث كان من النقاد الذي نحوا منحى آخر في التسمية لهذا الوافد الجديد على البيئة العربية.

والتفاعل النصي خاصية تميز فكر المبدع ولا مجال للانفلات منه "لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي أي: من ذاكرته"[3]، فالكاتب ما هو إلا معيد لإنتاج سابق، حيث تختزن ذاكرته أعمالا استحسنها فهضمها وأعاد صياغتها بأسلوبه الخاص، وهذا ما يتوافق ونظرية الإطار لمنسكي التي تقترح "أن معرفتنا مختزنة في الذاكرة على شكل بنيات معطاة ممثلة الأوضاع المتكررة نستقي منها عند الاحتياج إليها لتتلاءم مع الأوضاع الجديدة التي تواجهنا"[4]، فمنسكي يؤكد على وجود حيز معرفي أو إطار تسبح فيه ذاكرة المبدع يستحضره عند الحاجة لوجود علاقة بين ما يختزنه وبين ما هو في حاجة إليه لبناء نصه الجديد.

---

[1] ينظر، مُحَمَّد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1985، ص251.

[2] مُحَمَّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص121.

[3] المرجع نفسه، ص123.

[4] المرجع نفسه، ص123.

والتفاعل النصي في نظر مُحَمَّد مفتاح يلغي الملكية الخاصة للعمل الأدبي، وكل نص جديد قد وُلد من رحم نصوص قديمة ويكون مهدا بعد ذلك لإنتاج نصوص جديدة أخرى.

ويرى الناقد أن الوافد الجديد من الغرب له ما يقابله في الثقافة العربية والموروث الأدبي القديم، فبعد أن قدم وجهة نظره في التناص يرى أنه "مع أن هذه التعاريف مكتسبة من مجال الثقافة الغربية، فإننا نجد ما يكاد يطابقها في الثقافة العربية، ففيها المعارضة، المناقضة، السرقة"[1].

فكلامه يدل على المثاقفة الحاصلة بين البيئات المختلفة وكذا التلاقح الثقافي والتبادل المعرفي، ومُحَمَّد مفتاح قد ربط بداية التناص بالأدب المقارن والمثاقفة ودراسة المصادر، وكذا السرقات التي عُرفت قديما، فعملية إنتاج أي نص "هو معرفة صاحبه للعالم وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا، وبرهنة على صحة هذه المسلمة، فقد وجدت دراسات لسانية ولسانيات نفسانية لصياغة عدة نظريات تحاول ضبط الآليات التي تتحكم في عملية الإنتاج والفهم"[2].فالمتلقي يلزمه الإلمام بتراث الأولين ليتمكن من عملية التأويل والفهم.

وفي سياق عملية الإنتاج يرى الناقد مُحَمَّد مفتاح أن المبدع يستحضر النصوص السابقة بعد امتصاصها والتفاعل معها ومن ثم يبدع نصه بأسلوب فريد، إذ "إن الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيدا لإنتاج سابق في حدود الحرية، سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره، ومؤدى هذا أنه من المبتذل بعد هذا أن يقال: إن الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، فنصوصه يفسر بعضها بعضا، وتضمن الانسجام فيما بينها أو تعكس تناقضا لديه إذا غير رأيه، ولذلك فإن الدراسة العلمية تفترض تدقيقا تاريخيا لمعرفة سابق النصوص من لاحقها، كما يقتضي أن يوازن بينها لرصد صيرورتها وسيرورتها جميعها، وأن يتجنب الاكتفاء بنص واحد واعتباره كيانا منغلقا على نفسه"[3].

---

(1) مُحَمَّد مفتاح، المرجع السابق، ص121.

(2) المرجع نفسه، ص123.

(3) المرجع نفسه، ص125.

التناص –كما سلف– يحيل إلى الموروث الذي نهل منه الأديب، فهو "ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح"[1]. ولا يتأتى هذا الكشف إلا للقارئ الحصيف الذي يمتلك من سعة الاطلاع ما يمكنه من الكشف عنه.

والتناص بمفهوم النقاد العرب الحداثيين عبارة عن وسيلة تواصل بين المبدع والمتلقي "فلا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه، إذ يكون هناك مرسل بغير متلق متقبل مستوعب مدرك لمراميه، وعلى هذا فإن وجود ميثاق، وقسط مشترك بينهما من التقاليد الأدبية ومن المعاني، ضروري لنجاح العملية التواصلية"[2]، فهناك ربط وثيق بين النص المبدَع والقارئ الذي يحاول الوصول للمقاصد من خلال عملية الربط بين النص المقروء والمخزون الثقافي الذي يتقاطع معه من خلال القراءة العميقة الواعية.

3- **الناقد عبد المالك مرتاض**: حاول الناقد عبد المالك مرتاض ربط مفهوم التناص بالتراث النقدي العربي القديم، فما وجد أدل عليه من فكرة السرقات، غير أن النظرة تختلف بين المفهومين، فالسرقة نُظر إليها بعين التهجين، وكانت قضية أخلاقية تشين بصاحبها وتنزل مرتبة الشاعر، فالمبدع حين يسرق عن غيره فهو يثبت عجزه عن مجاراة الفطاحلة والأفذاذ ويحيد عن درب البراعة في القول والإنشاء، أما التناص فقد نظر إليه بعين الرضا من قبل نقاد الغرب، فهو أداة جمالية في النص، والشاعر المبدع حين يكتب فإنه يعود بفكره لتراثه لينهل منه ويعيد إحياءه، ويوظفه بطريقة خاصة، فاستحضار الماضي ومحاورته وإدراجه في النص دلالة على سعة الاطلاع وعلى براعة استعمال، وقد حاول مرتاض أن يقرب إلى القارئ العلاقة بين مفهومي السرقة والتناص،"فالسرقات الشعرية في رؤيته –مع التجاوز في التعبير والتسامح في التعريف–: اقتباس خفي أو ظاهر للفظ أو جملة من الألفاظ وفي سياق ما وإعادة سياقها في بيت واحد

---

[1] محمد مفتاح، المرجع السابق، ص131.

[2] المرجع نفسه، ص135.

من الشعر غالبا"[1] ولعل نظرة مرتاض للتناص نفسها التي جاءت بها جوليا كريستفا، فتقول: "إن النص شبكة من المعطيات الألسنية والبنيوية والإديولوجية التي تتضافر فيما بينها لتنتجه، فإذا استوى مارس تأثيرا عجيبا من أجل إنتاج نصوص أخرى، فالنص قائم على التجددية بحكم مقروئيته، وقائم على التعددية بحكم خصوصية عطائيته تبعا بكل حال يتعرض لها في مجهر القراءة، ولعل هذا ما تُطلق عليه كريستيفا إنتاجية النص"[2].فالتناص طريق مختصرة للوصول للنصوص القديمة بواسطة النصوص الحديثة بحكم التقاطع الموجود بينهما.

فمادة النص التي تشكله –ونقصد بها اللغة – موجودة قبل النص بحكم تداولها بين أفراد الجماعة الواحدة لذلك كان من البديهي وجود نصوص في النص المنتج.

4- **الناقد عبد الله التطاوي:** يعد الدكتور عبد الله التطاوي من النقاد الذين حاولوا التأصيل لمفهوم التناص ومحاولة الرجوع به إلى تراثنا القديم، فقد ربط المصطلح الحديث بالمعارضات التي عُرفت عند العرب قديما، فيحتذي الشاعر ويعارض أشعار غيره وفق البناء العمودي للقصيدة يقول التطاوي: "فإن شئنا طرح الظاهرة –يعني المعارضات – من منظور عصري باعتبار معاصرة الشاعر الجديد، وجديد شعره من واقع اقتحامه مدرسة شعر التفعيلة، بما لها من مقومات تجديدية، وتتعلق بأوزانها وتغير قوافيها، وطبائع صورها، فربما كانت التناصية كمصطلح نقدي معاصر أقرب إلى كشف جوانب هذا النمط في موقفه من الموروث مما يجعله قريبا من الأذهان باعتبار هذا التجاوز الشكلي عما كنا نلتزمه في حديث المعارضات، وإن كان الأمر يظل مقبولا، لأنه لم يصل بحال إلى درجة المغايرة بين جنسين أدبيين، فكلاهما شعر، واختلفت صيغ التعبير، وطبيعة التوجه بين العمودي القديم وبين الحر المعاصر"[3].

وكخلاصة لهذه التعريفات، نرى بأن التناص عبارة عن محاورة نص لنصوص أخرى وتأويلها وإعادة كتابتها فتكون النتائج عبارة عن بؤرة تجمعت فيها عدة نصوص أنتجت نصا

---

[1] عبد المالك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مرجع سابق، ص86.

[2] نورالدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص115-116.

[3] عبد الله التطاوي، المعارضات الشعرية (أنماط وتجارب)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص191.

واحدا بأسلوب المبدع، "فالنص الشعري عالم منفتح يأبى الانغلاق على نفسه، فهو في حاجة إلى نصوص أخرى تثريه وتنتشله من العيش في العزلة البكماء"[1].

3/ مراحل تطور مفهوم التناص:

ظهرت الدراسات الغربية الحديثة وجعلت جل اهتمامها النص الأدبي في حد ذاته، ولعل سبر أغوار أي نص لا يتأتّى إلا بقراءته ومحاولة تفكيك صورته الكلية إلى وحدات جزئية، وهذا من اختصاص التناص"فمنذ ظهوره وهو يتحرك طليقا وبحرية، وبشكل ما متعاليا عن الاختصاصات العامة أو الخاصة، الكبرى أو الصغرى، يشتغل به البويطيقي، والسيميوطيقي، والأسلوبي والتداولي والتفكيكي، رغم ما بين هذه الاختصاصات من اختلافات وتناقضات"[2]، وهو في مفهومه الحداثي "مصطلح نقدي وأداة مفهومية تقوم على أبعاد فكرية وإيديولوجية يتشربها المبدع وينطلق منها في إنتاج أعماله الفنية، ولقد استعمله النقاد المعاصرون كأداة إجرائية لنقد النصوص"[3]، فالتناص ما هو إلا عملية استحضار للثقافات التي تشربها المبدع وأحدث فيها أثره الخاص، فالإنتاج الشعري في أغلبه عملية استعادة واسترجاع لمجموعات من النصوص القديمة، إذ يرتحل فكر المبدع نحو الأعمال الأدبية التي تأثر بها فيوظفها في شكل خفي أحيانا وجلي أحيانا آخرى، "فكل عضو من أعضاء المجموعة الناطقة لا يجد كلمات لسانية محايدة ومتحررة من تقويمات الآخرين وتوجيهاتهم، بل يجد كلمات تسكنها، أصوات أخرى، وهو يتلقاها مترعة بصوت الآخرين، إن فكره لا يجد إلا كلمات قد تم حجزها"[4].

ومعلوم أن جوليا كريستفا صاحبة الفضل في نضج مصطلح التناص والتنظير له "فمنذ سنوات قليلة عرف النقد الفرنسي هذا المصطلح، وقد استخدمته بصورة منتظمة جماعة تل-كيل (TEL-QUEL)- الأدبية النقدية لطرح صيغة النص المتعدد الذي يتولد من عدة

---

(1) جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص43.

(2) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، مرجع سابق، ص10.

(3) جمال مباركي، المرجع السابق، ص118.

(4) مُحَمَّد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مرجع سابق، ص145.

نصوص سابقة، وتعد كريستيفا صاحبة التوضيح المنهجي الأول"[1]، فقد اعترف الكثير من الباحثين بجهدها وزيادتها في تطوير هذا المصطلح يقول رولان بارت :"نحن مدينون لجوليا كريستفا بالمفاهيم النظرية الأساسية التي يتضمنها تعريفا للنص وهي الممارسة الدالة: practice signifie، الإنتاجية: productivit، والتدليل: signifianc، النص الظاهر: phenotexteK، النص المولد: geno-texte، والتناص: intertextualite"[2] يؤكد هذا الفضل الناقد الجزائري عبد المالك مرتاض، حين يؤكد على أسبقية الناقدة الفرنسية إلى الحديث في موضوع التناص ومحاولة كشف ماهيته تطبيقا وتنظيرا، يقول:"والحق أننا حين تابعنا ما كُتب عن التناص في الكتابات النقدية الفرنسية المعاصرة، تبيّن لنا أن جوليا كريستيفا هي أسبقهم حقا إلى معالجة هذا الموضوع من سائر أقطاره ، فكل الذين كتبوا بعدها عن التناص هم عالة عليها وكتاباتهم ليست إلا امتدادا لكتاباتها، انطلاقا من رولان بارت إلى قريماس إلى ميشال أريفي"[3]. فنضوج المصطلح كان على يد الناقدة كريستيفا.

ويجمع الدارسون على أن الفضل في ظهور بواكير هذه النظرية –التي نضجت عند جوليا كريستيفا– كان لميخائيل باختين الذي جاء بمفهوم التناص تحت مسميات أخرى أبرزها الحوارية، وكان هذا مع نهاية العشرينات من القرن العشرين، وقد أكد هذا غريماس في قوله: "لقد أثار أهمية كبرى في الغرب { مفهوم التناص } منذ أن جاء به السيميائي الروسي باختين، وذلك بفعل أن الإجراءات التي يتضمنها هذا المفهوم يمكن أن تكون قادرة على تبادل من الوجهة المنهجية، مع نظرية {المؤثرات } التي أُسست عليها بوجه عام بحوث الأدب المقارن"[4]. فباختين ببحوثه في حقل الإبداع الأدبي قد أثار قضية التناص التي تم التأسيس لها

---

[1] ينظر: مُحَمَّد عبد المطلب، المرجع السابق، ص146.

[2] رولان بارت: نظرية النص، ترجمة: منجي الشملي وعبد الله صولة، حوليات جامعة تونس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية،27 العدد، 1988، ص89.

[3] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط2، 2010، ص277.

[4] عبد الملك مرتاض، المرجع نفسه، ص273.

فيما بعد، ومصطلح الحوارية عند باختين يدل على التفاعل الحاصل بين النصوص المختلفة خاصة النص الروائي الذي كان منطلقا لمفهوم الحوارية والرواية عند باختين "منظومة حوارية من الصور واللهجات والأساليب والوعي المجسد لا تنفصل جميعها عن اللغة"[1] فالحوارية (التناص) تظهر بشكل أوضح في الخطاب الروائي، فتختمر الأفكار الخاصة والعامة وتتعدد الحوارات وتتفاعل بطريقة خاصة لتنتج في الأخير خطابا جديدا حاملا معه جينات الأعمال السابقة، وكل كلمة من الخطاب قد قيلت بالضرورة قبل عملية الإنتاج، ويرى باختين أن "أي عضو من الجماعة الناطقة لا يجد أبدا كلمات من اللغة تكون محايدة معفاة من تطلعات وتقويمات الغير، غير مسكونة بصوت الغير وهذه الكلمة باقية فيه، إنها تتدخل في سياقه الذاتي انطلاقا من سياق آخر، مستوعبا اهتمامات الغير وحتى اهتمامه الخاص به يجد كلمة مسكونة مسبقا"[2]، فليس في مقدور الفرد خلق لغة جديدة، فهي نظام عام تشترك فيه جماعة يحدث بينها الفهم والإفهام.

تعد الأبحاث الأولى التي حملت معنى التناص عاملا أساسيا وعنصرا مهما استندت إليه جوليا كريستفا قصد بلورة هذا المفهوم وطرحه على الساحة النقدية في صورته الكاملة، فقد تأثرت الباحثة الفرنسية بفكرة الحوارية التي أطلقها باختين على النصوص لتتوج بحوثها واجتهاداتها بمصطلح "التناص" الذي يعني تداخل النصوص، إذ "إن كل نص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الْاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"[3] وبرغم ملامح الظهور التي سبقت كريستيفا وكذا البحوث التي قام بها باختين في محاولة التنظير لهذا المفهوم، إلا أن النقاد يجمعون على أن الناقدة الفرنسية ذات الأصل البلغاري هي صاحبة الفضل في ظهور هذا المصطلح، حين نظرت له واستعملته في مقالها وبحوثها "معتمدة في تحديدها

---

[1] محمد عزام النص الغائب ، تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ص34.

[2] مقال: الأدب والنقد، نظرية التناصية والنقد الجديد، بتاريخ:2010، الرابط: -https://moc tar.skyrock.com/2977254845-posted-on-2011-02-14.html

[3] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص326.

لمصطلح التناص على الإرث النقدي الذي تركه باختين وخاصة تلك المقدمة التي تصدرت كتابه حول دوستوفيسكي"[1].

وقد لقيت هذه التسمية القبول في الأوساط النقدية إذ رأى تودوروف "أن مصطلح الحوارية مصطلح مربك، لذا سوف يستخدم مصطلحا أكثر شمولا، وهو مصطلح التناص الذي استخدمته جوليا كريستفا، مدخرا مصطلح الحوارية إلى أمثلة خاصة من التناص، مثل الاستجابات بين المتكلمين"[2]، ويرى بعض النقاد أن عملية التناص لها صلة وثيقة بالقارئ المؤول، فالتأويل عنصر فعال في تتمة القراءة حيث يملأ تلك الفجوات التي تركها الكاتب والتي تعد عنصرا تحفيزيا للقارئ قصد الغوص أكثر في العمل الأدبي، كما أن كل عمل تعاد كتابته من طرف قارئ يفرض عليه منظورا تأويليا لا يكون في الغالب هو المسؤول الأول عنه، لكنه يأتيه من ثقافته وعصره، بحيث يقول ما لم يقله الكاتب ويبعث في النص روحا جديدة، فالقارئ إذن له دوره الفعال من خلال عملية التأويل التي يعتمد فيها على مخزونه الثقافي ومعارفه المكتسبة.

استعملت جوليا كريستيفا مصطلح "الإيديولوجيم" للدلالة على تقاطع نظام نصي معين مع الملفوظات، وهذا المصطلح اعتمدته جوليا قبل مصطلح التناص، وترى كريستفا بأن "إيديولوجيم نص ما، هو البؤرة التي تستوعب داخلها العقلانية العارفة وتحول الملفوظات – التي لا يمكن اختزال النص فيها أبدا– إلى كل جامع النص، وكذا باندماج كل تلك الكلية في النص التاريخي والاجتماعي"[3]. فالإيديولوجيم –إذن– كان أسبق للظهور من التناص، إلا أنه لم يحظ بالعناية والاهتمام، فخبا تداوله وتوارى ذكره وهيمن مصطلح التناص على الساحة النقدية.

---

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص126.

[2] تودوروف تزفيطان، باختين، المبدأ الحواري، نقلا عن رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1998، ص337.

[3] جوليا كريستيفا، علم النص، مرجع سابق، ص22.

غدا مصطلح التناص نظرية ذائعة الصيت، فسارع النقاد إلى البحث فيه ومحاولة تطويره خاصة الفرنسيون، فقد رسم النقاد الغربيون حدودا لهذا المفهوم وجعلوا من القارئ منتجا للنص ومفتاحا مهما للكشف عن الرواسب التي استقى منها الكاتب نصه.

فالتناص –بوصفه عملية تداخل النصوص– جعل أغلب النقاد يؤكدون أنه أمر لا مفر منه في العملية الإبداعية، فالأعمال القديمة هي الأصل لكل منتج جديد، لذلك كان الاهتمام بالقارئ أمرا بالغ الأهمية قصد قول ما لم يقله الكاتب.

ويرى رولان بارت بأن الأدب "مجموعة من الممارسات والقيم المشروطة بمجتمع معين، مشيرا إلى أن الكتابة الأدبية نسْخ للكتابة السابقة عليها، فليست الممارسة الأدبية تعبيرا وانعكاسا وإنما ممارسات ومحاكاة واستنساخ لا متناه"[1]، إذ إن التناص تفاعل بين نصين أو عدة نصوص تتصارع مع بعضها فيُبطل أحدهما الآخر لينتج في الأخير نص حامل لسمات النصوص السابقة عليه.

تؤكد جوليا كريستيفا أنه من حسن حظنا كقراء "أننا يمكننا أن نقرأ أقوالا متعددة في نفس الخطاب الشعري، وهذا يخلق حول الدلالة الشعرية فضاء نص متعدد الأبعاد ويمكن لعناصره أن تتطابق مع النص الشعري المتعين، ولنطلق على هذا الفضاء اسم التناص، وبهذا المنظور يتضح أن دلالة الشعرية لا يمكن أن تكون رهينة شفرة واحدة بل تتقاطع فيها عدة شفرات لا تقل عن اثنين، فإنتاج النص الشعري يتم من خلال حركة مركبة من إثبات ونفي نصوص أخرى"[2]. فالنصوص المتفاعلة والمذابة داخل النص المنتج تحمّله دلالات ومعان جديدة ما يفتح مجال التأويل أمام القارئ قصد إنتاج دلالة للنص الجديد، هو في الحقيقة إنتاج فريد يختلف عن سابقيه وعن لاحقيه مع بقاء أثر النصوص السابقة عليه، يؤكد هذا الناقد المعاصر ثروب فراي "كل ما هو جديد في الأدب ليس إلا مادة قديمة صيغت مرة بطريقة

---

[1] ينظر: عبد الجليل مرتاض، التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، 2011، ص13-14.

[2] مصطفى السعدني، التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1991، ص78.

تقتضي تصنيفا جديدا"[1]. فالتناص -إذن- متعلق بالإنتاجية النصية وكيفية تحاور الأنا مع خطاب الغير، وبالتالي يحيلنا النص الشعري المنتج إلى مدلولات خطابية تختلف عن النصوص الأخرى بشكل يمكن معه قراءة نصوص عديدة داخل القول الشعري، وهذه الميزة تقوم عليها الشعرية باستعادتها للتراث واستدعائها للماضي بصفته لبنة أساسية لبناء الفضاء النصي.

الكاتب في نظر باختين "يتطور في عالم مليء بكلمات الآخرين فيبحث في خضمّها عن طريقة لا يلتقي فكره إلا بالكلمات التي تسكنها أصوات أخرى...ففي جميع مجالات الحياة ومجال الإبداع الإيديولوجي يشتمل كلامنا بوفرة على كلمات الآخرين منقولة بدرجة من الدقة والتمييز جد متباينة"[2]، فيقر بأنه لا يوجد تعبير لا تربطه علاقات بتعابير أخرى فكلامنا حتما في علاقة متينة بكلام غيرنا ومملوء بأصوات مألوفة.

والنص حامل لجينات عدة آباء يختزلون في أب واحد هو كاتب النص، فلا نص بريء من التقاطعات النصية، وهو عبارة عن نسيج من اللقمات بتعبير جاك دريدا وهذه اللقيمات ماهي إلا شظايا نصوص أخرى فقدت نسبها في خضم العمليات التحويلية والتركيبية مما يجعل أمر تحديد نسب النص وتعيين أب واحد أمرا في غاية الصعوبة.

ينطلق ريفاتير في نظرته للتناص على أنه أداة قراءة، حيث اعتمد على ذكاء القارئ وقدرته على الربط بين النص اللاحق والنصوص السابقة من خلال استحضار الموروث الذي تحمله ذاكرته فالتناص يتجسد في "مجموعة النصوص التي نجد بينها وبين النص الذي نحن بصدد قراءته قرابة، وهو مجموع النصوص التي نستحضرها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين"[3] ومن هنا يولي ريفاتير فعل القراءة أهمية كبيرة في تحقيق آلية التناص في نص ما.

---

[1] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص322-323.

[2] أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2004، ص18.

[3] مقال على النت بعنوان: المصطلح النقدي ونبوءة النص، لصاحبه: حسن عزوز:
https://sultanateofoman.net/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B5%D8%B7%D9%84%D8%AD-%D8%A7%D9%84%D9%86%D9%82%D8%AF%D9%8A-%D9%88%D9%86%D8%A8%D9%88%D8%A1%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%B5/

وخلاصة التناص –من خلال ما أوردنا وتتبعنا من مفاهيم تخصه– موضوع مختلف فيه بين النقاد والمنظرين في بعض جزئياته، مما يدل على عدم وجود تعريف جامع مانع له، ولكن مع ذلك فهم على إجماع على وجود الحوار بين مختلف النصوص الأدبية الحاملة لجينات أبوة سابقة المنشإ ولا يتأتى كشف هذه الصلات إلا للقارئ الفطن، منطلقا من ثقافته الخاصة ومخزونه الثقافي من خلال كثرة المطالعة والاطلاع على الكتابات السابقة، فلا يوجد نص يتولد من ذاته، بل من تواجد نصوص تتحاور وتتشابك فيما بينها يعتلي بعضها بعضا بحسب قوة تأثيرها في مبدع النص.

وكل نص يمتلك خصوصية تجعله مختلفا وكل نص "يحطم شكل النص القديم وما نحصل عليه هو عدد من النصوص التي لا يمكن اختزالها في نموذج واحد بل في سلسلة من النصوص المتولدة / المتوالدة فالنص سلسلة، شجرته العائلية ولكنه ليس بحال من الأحوال صورة مصغرة عن سلفه إنه خلق جديد وتجاوز"[1].

فكل نص ولد في الماضي ليعيش في الحاضر من خلال عملية استحضار وإحياء، ثم يمتد إلى المستقبل عبر النصوص التي تحتويه فيما بعد.

[1] حسين خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص260.

التأصيل لمفهوم التناص في التراث العربي القديم:

أكّد شلة من النقاد العرب المعاصرين أن التناص – وعموم المفاهيم الغربية الواردة– له أصوله في الدرس العربي القديم، إذ عُرف كممارسة بين الشعراء ولكنه لم يُعرف كمصطلح له قواعد تضبطه وسنتتبع الأصول الأولى لهذا المفهوم.

1– التناص في الثقافة العربية القديمة:

إن مصطلح التناص كمادة لغوية لم تستعمل عند نقادنا القدامى ولم يُذكر في معاجم اللغة بشكل يستدعي التتبع والاهتمام، مع استثنائنا معجم لسان العرب الذي وردت فيه كلمة "تناص" بمعنى الاجتماع والازدحام، وورود المصطلح بمفهومه الحديث ودخوله الثقافة العربية الحديثة أحدث شرخا مفاهيميا بين نقادنا، منهم من تبناه كما هو ومنهم من محّص فيه وبحث له عن جذور في ثقافتنا العربية القديمة، فوجدوا له العديد من المفاهيم المقاربة التي استعملها نقادنا القدامى والتي تتوافق مع التناص من حيث التداخل والترابط والتلامس والتخالف والتناقض...

ومن مزايا المفهوم الحديث الوارد إلينا من البيئة الغربية، تحفيز الذاكرة على استرجاع النصوص وإحيائها، فهو"يلفت انتباهنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص، لأن أي عمل يكتسب ما يحققه من معنى بفضل ما كُتب قبله من نصوص، كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة يمكّننا وجودها من فهم النص الذي نتعامل معه وفضّ مغاليق نظامه الإشاري، ازدواج البؤرة هنا هو الذي يجعل التناص نوعا من توصيف العلاقة المحددة التي يعقدها نص ما بالنصوص السابقة ولكنه يتجاوز ذلك إلى الإسهام في البناء الاستطرادي والمنطقي لثقافة ما، وإلى استقصاء علاقاته بمجموعة من الشفرات والمواصفات التي تجعله احتمالا وإمكانية داخل ثقافة ما، والتي تبلور احتمالات هذه الثقافة"[1]، فمصطلح التناص كمفهوم حديث لم يُعرف بهذا الاسم في موروثنا العربي القديم، إلا

[1] صبري حافظ، الناص وإشاريات العمل الأدبي، مرجع سابق، ص93.

أنه كان حاضرا تحت مسميات أخرى كالاقتباس والتضمين والسرقات الأدبية...

وظاهرة تداخل النصوص تفطن لها العرب القدامى، ولا أدل على ذلك من النصوص الشعرية التي أكد فيها أصحابها ظاهرة الأخذ عن الغير، وقد عبر عن هذا امرؤ القيس بقوله[1]:

عُوجَا عَلَى الطَّلَلِ المحِيلِ لِأَنَّنَا */* نَبْكِي الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابْنُ حَذَام

فالشاعر المعروف وصاحب اللسان الذليق والقول البليغ الذي وقف واستوقف وبكى واستبكى وأجاد نظم الشعر وبلغ فيه الغاية، يقر بعجزه على الابتداع ويؤكد على الأخذ والاتباع، فاجترار المعاني السابقة وإعادة استعمالها أمر لا مفر منه، على أن استحضار النصوص الغابرة وتوظيفها قد سماها النقاد بمسميات مختلفة بحسب قوة التمكن منها وحسب درجة الاستعمال، وكان الدرس العربي القديم قد اهتدى إلى جملة من المصطلحات تقارب التناص ولعل أبرزها:

1- **1- السرقات الأدبية:** مصطلح السرقة يحمل في معناه التجريم والاستهجان، وهي تلصق بصاحبها صفة اللصوصية والإجرام فتوجب "عقوبة أخلاقية وقانونية، وذلك بأن السارق في جميع الشرائع والأعراف والقوانين يستوجب العقوبة، فقد عدّ النقاد العرب القدماء كل شاعر استلهم فكرة من شاعر آخر، سابق عليه أو معاصر له، عفْوا أو قصدا من الساطين على ملكية سَوائهم دون إعلان ذلك، فهو، إذن، من المجرمين أو اللصوص في أحسن الأحوال"[2]، فقد بين الله هذه العقوبة في قوله تعالى:﴿ **وَٱلسَّارِقُ وَٱلسَّارِقَةُ فَٱقْطَعُوٓاْ أَيْدِيَهُمَا جَزَآءًۢ بِمَا كَسَبَا نَكَٰلًا مِّنَ ٱللَّهِ ۗ وَٱللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ ﴿٣٨﴾** ﴾[3].

كما أنها لفظ مستكره تنكره الأذان وتربأ عنه النفوس، فمهما كان موضوعها تبقى نقيصة وعيبا وجب تجنبها، فقد"أدرك الفلاسفة والمصلحون ما للسرقة من أثر هدّام في المجتمع الإنساني"[4]، وقد تراوحت فكرة السرقات قديما بين ما هو مادي ومعنوي حتى استقر هذا

---

[1] امرؤ القيس، الديوان ،تحقيق :مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم،دار المعارف ،ط5، ص114.

[2] عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مرجع سابق، ص203.

[3] القرآن الكريم، الآية 38 من سورة المائدة.

[4] مُحَمَّد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي – دراسة تحليلة مقارنة، مطبعة لجنة البيان العربي، ص3.

المصطلح في باب الأدب وأخذ حيزا من هذا الاهتمام لدى النقاد والبلاغيين، فهي قضية تتعلق بالإرث الفكري المنهوب الذي يخلفه الشعراء خاصة، وهي "داء قديم و عيب عتيق"[1] ولعل وسمها بالداء والعيب دليل على وضاعة صاحبها وسفالته، كما أنها "باب ما يعرى منه أحد من الشعراء إلا قليل"[2] ولهذا وجب تتبع باب السرقات والبحث فيه قصد كشف المبدع من المبتدع والأصيل من الدخيل.

إن حديثنا عن السرقات في بحثنا هذا له ما يبرره، فهي في نظر بعض النقاد الأصل الثابت والجذر القار لمصطلح التناص، فما التناص إلا مصطلح جديد لمفهوم قديم عند العرب اكتسى حلّة لفظية جديدة، واكتسب مفهوما مغايرا عما عُرف عن السرقة يقول مرتاض في هذا: "إن الفكر النقدي العربي حافل بالنظريات والإجراءات التطبيقية، ومن العقوق أن نضرب صفحا عن الكشف عما قد يكون فيه من أصول لنظريات نقدية غربية تبدو لنا الآن في ثوب مبهرج بالحداثة، فننبهر أمامها وهي في حقيقتها لا تعدم أصولا لها في تراثنا النقدي مع اختلاف في المصطلح والمنهج والإجراء"[3]، حديث الناقد الجزائري يؤكده ثلة من الباحثين العرب في هذا المجال الذين أقروا بوجود وشائج لكل ما هو وارد حديثا من الغرب.

وحديثنا عن مصطلح السرقة بعينه والتركيز عليه والاهتمام البالغ به كان لا بد منه، لنثبت سبْق نقادنا العرب إلى تداول هذا المصطلح بغير اسمه الحالي (التناص)، ذلك أن "قدماء العرب كانوا قد خاضوا في هذه المسألة من حيث ما نرى نحن على الأقل خوضا كثيرا، فعالجوها من جميع مناحيها بتأسيس أسسها وتأصيل أصولها، وكل ما في الأمر أنهم لم يطلقوا عليها مصطلح التناص...وهم لا يدرون أن السرقات، أو أخذ الأديب من غيره: أفكارا أو ألفاظا، عن قصد أو دون قصد: هي نفسها التناص بالاصطلاح الحداثي لهذا المفهوم"[4].

---

[1] مُحَمَّد مصطفى هدارة، المرجع نفسه، ص 5.

[2] المرجع نفسه، ص5.

[3] عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، مرجع سابق، ص 188.

[4] المرجع نفسه، 190.

ونريد بمصطلح السرقة ما أورده القاضي الجرجاني إذ يقول:"ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ويستمد من قريحته ويعتمد على معناه ولفظه، وكان أكثره ظاهرا كالتوارد، وإن تجاوز ذلك قليلا في الغموض لما فيه غير اختلاف الألفاظ"[1].

إن السرقات ـ في منظور بعض النقاد– لها أسبابها التي أوجدتها سواء بقصد أو بغير قصد، فاستغراق المعاني للمتقدمين واستنزافهم للفظ الفصيح وسبقهم لمكامن الجمال، ألزم المتأخرين السير على دربهم، سواء بنيّة أو بغير نية، وواقع الحال يصفه ابن طباطبا في قوله: "والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم، لأنهم قد سُبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح وحلية لطيفة ..."[2].

فاستهلاك الأوائل للمعاني حتم على المتأخرين النهل منهم والإفادة من إبداعاتهم، فأعمالهم كانت بمثابة خارطة إبداع دالّة على المعاني المتميزة، فإذا قالوا لم يبطئوا وإذا نظموا لم يخطئوا وأصابوا عين الصواب.

وكلام العرب آخذ بعضه من بعض، ولا سلامة لأحد للنهل من غيره، يقول أحمد بن أبي الطاهر في تفسير التداخل بين النصوص:"كلام العرب ملتبس بعضه ببعض وآخذ أواخره من أوائله، والمبتدع منه والمخترع قليل إذا تصفحته وامتحنته، والمحترس والمحتفظ من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون آخذا من كلام غيره وإن اجتهد في الاحتراس، وتخلّل طريق الكلام وباعد في المعنى، وأقرب في اللفظ، وأفلت من شباك التداخل، ومن ظهر أن كلامه لا يلتبس بكلام غيره فقد كذب ظنه، وفضحه امتحانه"[3]، فالكلام حتما آخذ بعضه ببعض ولا يسلم أحد من الأخذ مهما ادعى.

---

[1] نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي، التناصية النظرية و المنهج، إصدار الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2010، ص225.

[2] مُحَمَّد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص15.

[3] نهلة فيصل الأحمد، المرجع السابق، ص 222.

عبد العزيز الجرجاني أحد ينابيع العلم وعالم فذّ، عالج موضوع السرقة إذ يقول فيها: "والسّرق –أيدك الله– داء قديم وعيب عتيق، ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ويستمد من قريحته ويعتمد على معناه ولفظه وكان أكثره ظاهرا كالتوارد"[1] فالوقوع تحت الأخذ والتأثر بالسابقين أمر لا مفر منه، يؤكد هذا أبو هلال العسكري أنه"ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصب على قوالب من سبقهم، ولكن عليهم أن يكسوها ألفاظا من عندهم ويبرزونها في معارض من تأليفهم، ويردونها في غير حليتها الأولى، ويزيدونها في حسن تأليفها وجودة تركيبها، وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها، ولولا أن القائل يؤدّي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول، وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين"[2]، فالآخذ إن وُسم نصه بالجمال وتميز بالكمال فهو بريء وإن ثبت أخذه من غيره.

1-2- **المعارضة:** المعارضات الشعرية أحد المفاهيم القديمة التي تم ربطها بالتناص، والمعارضة لغة: من عارض الشيء معارضة، قابله؛ عارضت كتابي بكتابه أي قابلته وفلان يعارضني أي يباريني أما المعنى الاصطلاحي فمحمول في المعنى اللغوي فقد أورد عبد الله التطاوي في كتابه المعارضات الشعرية قوله: "...فالشاعر ينظم قصيدة في موضوع ما من أي بحر وقافية، فيأتي الشاعر الآخر فيعجب بهذه القصيدة في منهجها وصياغتها فيقول قصيدة من بحر الأول وقافيتها وفي موضوعها، مع انحراف عنه يسير أو كثير ...فالعارض يقف من صاحبه موقف المقلد المعجب المعترف ببراعته"[3].

---

[1] القاضي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم،علي مُحَمَّد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، ص 214.

[2] أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق: علي مُحَمَّد البجاوي، مُحَمَّد أبو الفضل، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1952، ص196.

[3] عبد الله التطاوي، المعارضات الشعرية بين التقليد والإبداع، دار الثقافة للنشر والتوزيع بالقاهرة، ص99.

ومن المعارضات المشهورة في أدبنا "سينية أحمد شوقي" التي عارض فيها سينية البحتري، وكذا سينية المعلم لبوعلام بوعامر التي عارض فيها كذلك البحتري، يقول بوعلام بوعامر في سينيته:

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنِّسُ نَفْسِي *** وَتَرَفَّعْتُ عَنْ وَظِيفٍ مُخِسِّ

عارض فيها البحتري القائل:

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدَنِّسُ نَفْسِي *** وَتَرَفَّعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جِبْسِ

1-3- **الاحتذاء:** يرى البلاغي العلامة عبد القاهر الجرجاني أن لفظ السرقة فيه فظاظة وغلظة، وقد استبدله بمصطلح الاحتذاء، يقول:"واعلم أن الاحتذاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره وتمييزه أن يبتدئ الشاعر في معنى له، وغَرَضٍ أسلوبًا، والأسلوب: الضرب من النظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره، فَيُشَبَّه بمن يقطع من أديمه نعلا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال: قد احتذى على مثاله"[1].

وقد أورد عبد القاهر الجرجاني مثالا عن الاحتذاء، يقول الفرزدق[2]:

أَتَرْجُو رُبَيْعٌ أَنَ تَجِيءَ صِغَارُهَا */*بِخَيْرٍ وَقَدْ أَعْيَا رُبَيْعًا كِبَارُهَا

وقد احتذى هذا القول البَعِيث إذ يقول:

أترجو كليب أن يجيء حديثها ***بخير وقد أعيا كليبا قديمها

والاحتذاء في نظر القدامى ما هو إلا سرقة، إلا أن عبد القاهر قد هذّب المصطلح الأخير وأبدله تسمية غير تسميته، مقاربا في ذلك المعنى الحديث لتحاور النصوص وتعالقها، فالتناص –إذن– حاضر بمعناه غائب بمبناه في إرث عبد القاهر الجرجاني.

1-4- **الاقتباس:** فن راق من فنون محاورة النص القرآني والحديث النبوي الشريف، وهو في عُرف النقاد "أن يضمّن المتكلم منثوره أو منظومة من القرآن أو الحديث على وجه لا يشعر بأنه منهما"[1].

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص468-469.

[2] المرجع نفسه، ص469.

وتوظيف النص القرآني أو الحديث الشريف في منثور القول أو منظومة، دعامة حجاجية تقوّي الكلام، وتستسيغه الآذان وتستلذه الأنفس، فلا أرفع درجة ولا أمتع حديثا من كلام الله تعالى، وكذا حديث نبيه ﷺ، فما كلامه إلا وحي يوحى، والأمثلة في هذا لا حصر لها ولا عد، وهو دلالة إعجاب بالأسلوب القرآني ونظمه المعجز ومعانيه الموحية المعبرة وألفاظه البليغة الفصيحة، فلا مناص للشعراء للاستغناء عنه، ومن أمثلته قول ابن نباته الخطيب في خطبة له:"فيا أيها الغفلة المطرقون أما أنتم بهذا الحديث مصدقون؟ مالكم لاتشفقون؟ فورب السماء والأرض إنه لحق مثل ما أنكم تنطقون"[2] وقوله أيضا:"هنالك يرفع الحجاب ويوضع الكتاب ويجمع من وجب له الثواب وحق عليه العقاب فيضرب بينهم بصور له باب، باطنه فيه الرحمة وظاهره من قبله العذاب"[3]. فالنص الأول مقتبس من قوله تعالى:"فورب السماء والأرض إنه لحق مثل ما أنكم تنطقون"[4]. أما النص الثاني فمقتبس من قوله تعالى:﴿ يَوْمَ يَقُولُ ٱلْمُنَٰفِقُونَ وَٱلْمُنَٰفِقَٰتُ لِلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ ٱنظُرُونَا نَقْتَبِسْ مِن نُّورِكُمْ قِيلَ ٱرْجِعُوا۟ وَرَآءَكُمْ فَٱلْتَمِسُوا۟ نُورًا فَضُرِبَ بَيْنَهُم بِسُورٍ لَّهُۥ بَابٌۢ بَاطِنُهُۥ فِيهِ ٱلرَّحْمَةُ وَظَٰهِرُهُۥ مِن قِبَلِهِ ٱلْعَذَابُ ﴿١٣﴾ ﴾[5].

ومن الشعر قول الشاعر:

إِنْ كُنْتَ أَزْمَعْتَ عَلَى هَجْرِنَا */*مِنْ غَيْرِ مَا جُرْمٍ فَصَبْرٌ جَمِيل

وَإِنْ تَبَدَّلْتَ بِنَا غَيْرَنَا */* فَحَسْبُنَا الله وَنِعْمَ الوَكِيل

نلحظ تضمين الشاعر للنص القرآني في شعره، وهو استحضار قوله تعالى:"فصبر جميل" من سورة يوسف عليه السلام.

1-5- **التضمين**: من المفاهيم التي شاعت على ألسنة النقاد واكتسبت أهمية بالغة في ذاك الزمان، وهو في أبسط صوره: "أن يضمن الشاعر كلامه من شعر الغير مع التنبيه عليه إن لم

---

(1) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تدقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ط1، 1999، ص338.

(2) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مرجع سابق، ص313.

(3) المرجع نفسه، ص313.

(4) القرآن الكريم، الآية:23 من سورة الذاريات.

(5) القرآن الكريم، الآية:13 من سورة الحديد.

يكن مشهورا لدى نقاد الشعر وذوي اللَّسن"[1] والتضمين بهذا التعريف يتقاطع مع التناص كمفهوم حديث، فتضمين شعر الغير في شعر الشاعر، هو استحضار النصوص السابقة وتفكيكها وإعادة بنائها بأسلوب خاص، أو هو محاورة النصوص السابقة وتوظيفها بشكل مباشر أو غير مباشر، وهذا هو التناص عينه، ومن أمثلة التضمين قول ابن العميد[2]:

وَصَاحِبٍ كُنْتُ مَغْبُوطًا بِصُحْبَتِهِ*/*دَهْرًا فَغَادَرَنِي فَرْدًا بِلَا سَكَن

هَبَّتْ لَهُ رِيحُ إِقْبَالٍ فَطَارَ بِهَا*/*نَحْوَ السُّرُورِ وَأَلْجَانِي إِلَى الحَزَن

كَأَنَّهُ كَانَ مَطْوِيًّا عَلَى إِحَنٍ*/*وَلَمْ يَكُنْ فِي ضُرُوبِ الشِّعْرِ أَنْشَدَنِي

إِنَّ الكِرَامَ إِذَا مَا أَسْهَلُوا ذَكَرُوا */*مَنْ كَانَ يَأْلَفُهُم فِي المَنْزِلِ الخَشِن

فالتضمين هنا في البيت الأخير، إذ ضمن الشاعر ابن العميد بيت أبي تمام.

1-6- **النقيضة**: أحد الأغراض التي عُرفت قديما، وقد كان شعراء القبائل المتناثرة يتراشقون بالشعر فيرد الأول على الثاني بقصيدة يتناقضه فيها، والنقيضة في شقها اللغوي: من الفعل نقض، وقد جاء في لسان العرب لابن منظور:"أن النقض إفساد ما أبرمت من عقد أو بناء، والنقض اسم البناء المنقوض إذا هُدم، والمناقضة في القول: أن يتكلم لما يتناقض معناه، كذلك المناقضة في الشعر ينقض الشاعر الآخر ما قاله الأول"[3].

وكلمة نقائض في شقها الاصطلاحي تناولها عديد النقاد، وقد أجمعوا على أنها قصائد كان ينظمها الشعراء في الفخر بقبائلهم والحط من شأن القبائل المعادية لهم، فكان الشاعر ينظم قصيدة في تمجيد قبيلته ويعرّض فيها بخصومه من القبائل، فينبري للرد عليها شاعر من الخصوم بقصيدة على نفس الوزن والروي"[4]، وأهم من عُرف بشعر النقائض: الفرزدق وجرير ومن الأمثلة قول الفرزدق:

---

[1] أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، مرجع سابق، ص340.

(2) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، مرجع سابق، ص316.

[3] ابن منظور لسان العرب، مادة "نقض"، ص4524.

[4] مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص416.

إِنَّ الذي سَمَكَ السَّمَاءَ بَنَى لَنَا ** بَيْتاً دَعَائِمُهُ أَعَزُّ وَأَطْوَلُ

بَيْتًا بَنَاهُ لَنَا المَلِيكُ وَمَا بَنَى ** حُكْم السَّمَاءِ فَإِنَّهُ لَا يُنْقَلُ

بَيْتاً زَرَارَةُ مُحْتَبٍ بِفِنَائِهِ ** وَمُجَاشِعُ أَبُو الفَوَارِسِ نَهْشَلُ

يلجون بيت مجاشعٍ وإذا احتبوا ** برزوا كأنهم الجبال المثل

لاَ يَحْتَبِي بِفِنَاءِ بَيْتِكَ مِثْلَهُم ** أَبَداً إِذَا عد الفِعَال الأَفْضَلُ

فيناقضه جرير بقلب المعنى ويقول:

أَخْزَى الذي سَمَكَ السَّمَاءَ مُجَاشِعًا ** وَبَنَى بِنَاءَكَ فِي الحَضِيضِ الأَسْفَلِ

بَيْتًـا يُحَمِّـمُ قِينَكُـم بِفِنَائِـه ** دَنَسًا مَقَّاعِـدُهُ خَبِيثُ المِدخَـلِ

بتمعن في شعر الشاعرين نلحظ التعالق النصي الوارد في المباني والمعاني وكذا الإيقاع الموسيقي المتقارب، وهذا ما يعرف في نقدنا المعاصر بالتناص، فهو امتداد لما عُرف قديما بالنقائض.

استخلاص:

إن عملية الإبداع تتطلب من الشاعر استحضار النصوص المنصهرة في حافظته ومحاورتها وإعادة بنائها بأسلوب خاص، فعملية استدعاء النصوص الغائبة وتوظيفها بحسب ما تقتضيه الضرورة، هو ما نطلق عليه اليوم مصطلح التناص، وبناءً على ما تم التطرق إليه في مبحثنا هذا، يمكن أن نستخلص عدة نتائج:

- ✓ إن مصطلح التناص قد تم التعرف عليه في تراثنا القديم تحت تسميات عدة، ولعل المفهوم الحديث جاء جامعا لكل المصطلحات العربية القديمة.
- ✓ التناص مفهوم حديث يهتم بالجوانب الشعرية والجمالية في العمل الأدبي دون النظر في قضية السابق واللاحق، بل إن الفضل قد يكون للاحق إذا ما صرف النظر إليه بحسن توظيف التراث وإصابة المعنى المراد فلا فضل لأول على آخر إلا في الإجادة.

- ✓ إن كل نص هو بالضرورة وليد النصوص السابقة، فلا نص نشأ من العدم، وبهذا يكون النص منفتحا على غيره من النصوص السابقة أو المعاصرة له.
- ✓ إن نظرية التناص تُعتبر ردا صريحا على النظرية البنيوية التي ترى النص مغلقا ولا امتداد له لنصوص أخرى.
- ✓ إن جملة المصطلحات الدالة على التعالق النصي التي عالجها نقادنا وبلاغيونا القدامى كان الهدف منها التحقق من أصالة العمل الأدبي ومعرفة المبدع من المتبع وصرف الأعمال إلى صاحبها دون الخوض في جماليات المنتَج.

2- أنواع التناص:

يعتمد الشاعر في الإبداع على النظم الحسن من خلال اختيار الألفاظ والمعاني المناسبة التي تتوافق والموضوع الذي استمال الشاعر وبعث فيه روح الإبداع، وحرك فيه الأحاسيس، ولأن النص لا يخلق من العدم ولا ينتج من فراغ، فإن الكاتب ترتحل ذاكرته نحو مخزونه الأدبي ويحاول محاورته وانتقاء ما يناسبه، ليشكل نصا على غير مثال سبق من حيث الأسلوب، والتشكيل العام، ولكنه حامل لجينات غيره من النصوص، وتغذى من خطابات غائرة في ذاكرة المبدع، فالخطاب الناتج ما هو إلا لوحة فسيفسائية من نصوص عدة كما قالت كريستيفا، ويكون الاستدعاء للنصوص يفرضه الموضوع الذي اختاره الشاعر على النحو التالي:

2-1- **التناص التراثي**: يعد هذا النوع من التناص الأكثر توظيفا عند شعرائنا المعاصرين، إذ يستدعي الشاعر ذلك التراث المحفور في ذاكرته ليذوب في عمله الجديد، فلا مناص لأي مبدع من الرجوع إلى التراث والنهل منه، حتى وإن تعددت مشاربه الثقافية "فعلاقة الشعر العربي الحديث أو المعاصر بالتراث قوية جدا إلى حد أنها تشكل ظاهرة بارزة ومهمة، حيث رافقه هذا

التراث منذ بدء النهضة، ولم يخْفَ التشابك بينهما، بل ازدادت وقويت لحمته حتى انتهى إلى الاتحاد في شبكة من الرموز داخل العمل الفني في أعمال شعراء القصيدة الجديدة"[1].

فالشاعر برغم تنصله أحيانا من التراث والهروب منه، إلا أن ذاكرته تبقى على ارتباط وثيق به، ويمثل التراث الأدبي"مرجعية معرفية، ومادة ديناميكية حية، فهو جزء لا يتجزأ من التراث التاريخي لأي أمة، ساهم في التكوين الشعري للشاعر المعاصر، الذي قرأ التراث قراءة واعية وتعامل معه على مستويين: مستوى تأثري بأساليبه ومعانيه ومضامينه، ومستوى توظيفي لنماذجه ومواقفه وأحداثه، وبذلك تكون علاقاته بموروثه الأدبي علاقة استيعاب وتفهم وإدراك لمعطياته، وتفعيل لطاقاته"[2].

فتوظيف الشعر القديم أو الأمثال والحكم في الشعر المعاصر، يوطن قوة في المعاني، ويكثف الدلالة ويفتح طرق التأويل والتحليل على مصراعيها، فالنص المستدعى لم يعد جامدا ومحدود الدلالة كما عرفه القارئ، بل يحمل إيحاءات ومعان جديدة يفك طلاسمها القارئ الحصيف.

والأدب في أبسط تجلياته هو"خلاصة التجربة الشعورية والفكرية والحياتية لأي أمة، تناقلته الأجيال جيلا بعد جيل، مستفيدة من مضامينه، ومستلهمة شكله من أجل مواصلة الإنتاج على غراره وتطويره، فالموروث الأدبي على اختلاف مستوياته له حضوره الفعال في القصيدة المعاصرة، لقربه من الذات المبدعة، والتصاقه بوجدانها، ومعايشته لظروفها، لقد وجد الشاعر المعاصر كثيرا من ملامح تجاربه في التراث الأدبي، فاستغل ذلك في التعبير عنها بصورة فنية من خلال تسليط الأضواء على الجوانب التراثية التي تخدم الفكرة أو القضية التي يريد التعبير عنها، وتحويرها بما ينسجم مع مواقفه المعاصرة، وهنا تكمن براعة المبدع وقوته"[3].

---

[1] حجاب عبد اللطيف، مقال بعنوان: تقنية توظيف التراث الديني في شعر مفدي زكريا، مجلة: دراسات في الشعرية الجزائرية، إصدار مجموعة من الأساتذة إحياء ليوم العلم، 16أفريل 2006م.

[2] حسن البنداري وآخرون، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر، غزة، المجلد11، العدد2، 2009، ص270 – 271.

[3] المرجع نفسه، ص271.

وقد وظف الشعراء المعاصرون التراث الأدبي العربي، واغترفوا منه لجزالته وقوة نظمه وتنوع أساليبه، ولعل محطات التقاطع بين الشعراء المعاصرين والقدامى زادت من عملية التوظيف للموروث القديم، "ويمكن لدارس الخطاب الشعري الجزائري المعاصر أن يعاين ذلك الحضور القوي للنص الشعري القديم في النص الجديد، سواء أكان هذا الحضور قائما من خلال التداخل الدلالي عن طريق توليد معاني الشعراء السابقين، أم من خلال التداخل النصي الشعري الجزائري المعاصر...وهذا التفاعل مع التراث الشعري العربي يأتي عن طريق اطلاع شعرائنا المعاصرين على نصوص التراث وإعجابهم بالعديد من أعلامه"[1].

ويندرج تحت التناص مع التراث كل من الشعر، والمثل والأسطورة، والحكم...ومن الأمثلة الواردة في ديواني الشاعرين:

أ- **التناص مع الشعر**: وهو الأكثر حضورا في النصوص الشعرية المعاصرة، وأكثر الشعراء المعاصرون تضمينه في نصوصهم، يقول الشاعر بوعلام بوعامر في سينية المعلم:[2]

صنت نفسي عما يدنس نفسي */* وترفعت عن وظيف مخس

حيث استدعى سينية البحتري الشهيرة في وصف إيوان كسرى، حيث يقول:

صنت نفسي عما يدنس نفسي */* وترفعت عن جدا كل جبس

ب- **التناص مع المثل**:

كقول مسكين الدارمي في بدائع نظمه يقول:

وإذا فاحش لاقى فاحشا *** فهنالك وافق الشن الطبق

و هذا إشارة إلى المثل الشهير: وافق شن طبقة.

ج – التناص مع الشخصيات والأساطير:

في قصيدة الشاعر "يصلي الجمعة" ذكر اسم صحابي جليل هو الفاروق عمر بن الخطاب يقول:

---

[1] ينظر: جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص 235.

[2] بوعلام بوعامر، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي" مرجع سابق، ص69.

فلو رآه عمر */* أرضاه الله أوجعه

فالتناص الوارد هنا مع شخصية إسلامية عظيمة استحضرها الشاعر لتؤدي الدور المنوط بها.

2-2- **التناص التاريخي** : تمثل المادة التاريخية قديما وحديثا مصدرا من أهم المصادر التي ينهل منها الشاعر المعاصر، فالتناص التاريخي"تداخل نصوص تاريخية مختارة قديمة أو حديثة مع النص الفني، بحيث تكون منسجمة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في عمله"[1]، كما مثّل العنصر التاريخي رصيدا معرفيا وثراء دلاليا للشاعر الجزائري المعاصر، فاستغل تلك المعطيات التاريخية للتعبير عن قضاياه ومكنون نفسه ومتطلبات زمانه، ولم يقف الشاعر عند الحقائق التاريخية موقف العاجز المستكين الخاضع لما حوته تلك السطور، بل استمد منها "مناطق مشعة ومضيئة تنبض بالحيوية، وأعاد صياغتها وخلقها من جديد بشكل يتناغم مع تجاربه المعاصرة"[2].

والمتأمل في النصوص الشعرية المعاصرة يجدها تتعالق نصيا مع التراث القديم أدبيا كان أو تاريخيا "وفي ذلك بعث لتراث الأمم وإحياء للنصوص القديمة كي تظل معطاءة تغترف منها المخيلة التصويرية التي تستند لتراثها ومخزونها الإبداعي والفكري"[3].

والشاعر الجزائري المعاصر لم يستدع الحقائق التاريخية صماء كما هي، بل حاورها واستنطقها وربطها بواقعه المعيش متجاوزا بذلك الحدود المرسومة له (التاريخ) ما يولد في النص الجديد دلالة جديدة ومعنى عميقا يمتد عبر زمن بعيد.

ومن أمثلة حضور النص التاريخي في كتابات الشعراء المعاصرين، نجد مفدي زكرياء الذي يقول[4]:

فردد رجع صداه أبو *** عمامة يدني حظوظ النجاح

---

[1] حسن البنداري وآخرون، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مرجع سابق، ص259.

[2] المرجع نفسه، ص259.

[3] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق،ص231.

[4] مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، مطبعة: المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987، ص59.

ويقول أيضا[1]:

ويذكر أبو معزة للأجيال *** صراع أبي بغلة في المغاور

وتحفظ سطيف لأبطالها*** وأبطال سرتا جيل المفاخر

فالشاعر هنا تحدث عن تاريخ ثورتنا المجيدة مستدعيا أبطالها ومذكرا بمناقبهم وثباتهم على أمرهم.

2-3- **التناص الديني**: يُعدّ التراث الديني مصدر إلهام للشعراء، فينهلون منه ويستحضرونه في خطاباتهم الشعرية لإدراكهم قوة نظمه وجمال أسلوبه، فالقرآن الكريم "معجزة الدهور، يفيض بالصياغة الجديدة والمعنى المبتكر، يصور تقلبات القلوب وخلجات النفوس، وهو النص المقدس الذي أحدث ثورة فنية على معظم التعابير التي ابتدعها العربي شعرا ونثرا، ليخلق تشكيلا فنيا خاصا متناسق المقاطع تطمئن إليه الأسماع إلى الأفئدة في سهولة ويسر"[2]، فكان حضوره مكثفا في نص الشاعر من خلال توظيفه بما يتناسب والموضوع المطروق.

لقد عكف الشاعر الجزائري المعاصر على محاورة النص القرآني واستدعائه وتوظيفه بما يقتضيه السياق، فحاور شخصياته واستثمر قصصه في محاولة منه للتعبير عن قضاياه "فالموروث الديني على تنوع دلالته واختلاف مصادره، شكل مصدرا إلهاميا ومحورا دلاليا لكثير من المعاني والمضامين التي استوحاها الشاعر المعاصر، وحاول النفاد من خلالها لتصوير معاناته، والتعبير عن قضاياه ومواقفه وتعميق تجاربه"[3]، فعلاقة الشعر بالنص الديني علاقة أصيلة شجع عليها نبينا مُحَمَّد ﷺ حين دعا حسان بن ثابت لهجاء كفار قريش ومذ ذلك الوقت صار مصدر إلهام لا ينضب عند شعرائنا.

ومن أمثلة التناص الديني ما ورد على لسان الشاعر عبد الرحمن بارود مذكرا اليهود بعقبى الفساد فيقول[4]:

---

[1] مفدي زكرياء، المرجع السابق، ص56.

[2] جمال مباركي، مرجع سابق، ص167.

[3] حسن البنداري وآخرون، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مرجع سابق، ص247.

[4] عبد الرحمن بارود، الأعمال الكاملة، ص130.

إن قارون كان من قوم موسى ** أفلا تذكرون عقبى الفساد

خسفة جلجلت به في طباق الـ ** أرض فريا تفريه حتى المعاد

ما حفظت الدروس يا أخت عاد ** أين عاد وأين ذات العماد

فالنص القرآني المستدعى هو قوله تعالى: "إن قارون كان من قوم موسى فبغى عليهم وآتيناه من الكنوز ما إن مفاتحه لتنوء بالعصبة أولي القوة إذ قال له قومه لا تفرح إن الله لا يحب الفرحين"[1]، وكذا قوله تعالى: "ألم تر كيف فعل ربك بعاد إرم ذات العماد"[2].

فالملاحظ أن الشاعر العربي المعاصر قد اغترف من كل المصادر القديمة "وكان القرآن الكريم أول النصوص التي استأثرت بعناية الشاعر المعاصر، باعتباره النص الذي يحمل من أبعاد اللامحدود للحياة والإنسان"[3].فمنذ نزوله وتحدي العرب به، أصبح مشكّلا أساسيا للنصوص الشعرية بمعناه وكذا بمبناه.

[1] القرآن الكريم، سورة القصص، الآية 76.

[2] القرآن الكريم، سورة الفجر، الآيتان 6-7.

[3] مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف ، القاهرة، ص237-238، نقلا عن: جمال مباركي ، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص168،

3- في مفهوم الشعرية وعلاقتها بالتناص:

شغلت الشعرية النقاد قديما وحديثا منذ عهد أرسطو الذي كان أول من تناولها بالتفصيل في كتابه "فن الشعر"، حيث خاض في النص الشعري من حيث مكوناته اللغوية والصوتية والدلالية.

ومصطلح الشعرية كان متداولا في تراث القدماء من فلاسفة اليونان مرورا بنقاد العرب الجاهليين، وصولا إلى الفترة المعاصرة مع ملاحظة اختلاف الرؤى حول هذا المصطلح، ولعل أبرز ما يربط الشعرية بالتناص أن كلا منهما باحث عن القوانين العامة داخل النسيج اللغوي والتشكيل النصي قصد إبراز مواطن الجمال.

3-1- ماهية الشعرية:

إن تعدد الرؤى حول هذا المفهوم يجعل من الصعوبة بمكان تحديد تعريف جامع مانع له، فالشعرية عبر مسارها الزمني – من لدن أرسطو لغاية أدونيس – لم تكن محل اتفاق في كل تفاصيلها، فهي مترامية الأطراف، متشعبة الأوصال، وقد نظر إليها النقاد من زوايا مختلفة، فالبحث في الشعرية هو "محاولة فحسب للعثور على بنية مفهومية هاربة دائما وأبدا...ستبقى دائما مجالا خصبا لتصورات ونظريات مختلفة"[1] فهي موضوع كثير التشعب، شديد الصلة بعلوم اللغة إذ "يستدعي منا تحديد المصطلح والمفاهيم، وهذا المسمى محفوف بالمزالق، لأن الشعرية تتضمن معان متعددة غير متساوية من حيث الحضور النقدي"[2]، فكانت عبر سيرورتها التاريخية حاضرة الممارسة دون اتفاق في مسماها.

والشعرية ذات اتصال وثيق بالفن الشعري فهي"نظرية معرفية مرتبطة بجماليات العمل الشعري من خلال الصور الفنية، وقد اختلف النقاد العرب المحدثون – عبر الحقب الزمنية – حول تسميتها ومفهومها وماهيتها، فقد سماها العديد بالشعرية أمثال: مُحَمَّد العمري، المسدي، كاظم جهاد...كما سماها بعضهم بالإنشادية أمثال: الطيب بكوش، وتسمى الشاعرية عند

---

(1) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط1، 1994، ص10.

(2) مشري بن الخليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص19.

كل من سعيد علوش وعبد الله الغذامي، ويسميها عصفور جابر وغيره بعلم الأدب"[1]، فالشعرية مصطلح زئبقي عرف العديد من التسميات نتيجة الترجمة، وكذا رؤية النقاد لها من زوايا مختلفة ولكنها أولا وأخيرا تصب في مصلحة النص الأدبي وتغوص في أعماقه وتبحث عن مكمن الجمالية فيه، فـ"الوظيفة "الشعرية هي التي تحقق للنص الأدبي جماليته وأدبيته"[2]

وقد غلب لفظ الشعرية على باقي التسميات الأخرى لأنه أقرب إلى فهم القدماء غربهم وعربهم، ومفهومها "غامض يتشكل من عناصر موجودة داخل النص الأدبي وأشياء خارج النص الأدبي تجسد معا مفهوم الشعرية"[3]، وهي تحيط بالعمل الأدبي كله من خلال تشكيله الداخلي والخارجي، وتسعى إلى"معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل باحثة داخل الأدب ذاته، فالشعرية مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه"[4].

إن الخلاف في التسمية الذي يشهده المصطلح نابع عن اختلاف التصور والرؤى – كما ذكرنا سابقا– ومن أجل هذا ارتأينا تتبع المصطلح من جذوره الأولى منذ ظهوره إلى غاية نضجه قديما وحديثا.

3-1-1- الشعرية في التراث النقدي:

أ/ عند الغرب:

- **أرسطو (384 ق.م-322 ق.م)** أول استخدام لمفهوم الشعرية كان قد استخدمه أرسطو في كتابه "فن الشعر" ليكون هذا الكتاب أول متحدث عن الموضوع، فالحضارة اليونانية الموغلة في القدم والتي رمت بعصارة فكرها في مختلف العلوم، أسهمت في تطورها والتأسيس لها (الشعرية) وقد كان للشعرية حظ من بين هذه الحقول المعرفية، فكان قدماء اليونان أول من

---

(1) مُحَمَّد درايسة، مفاهيم في الشعرية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010، ص15.

(2) سليمان بن سمعون، التحليل الأسلوبي للخطاب في النقد العربي الحديث، إجراءاته ومستوياته، دار صبحي للطباعة والنشر، غرداية، ط1، 2014، ص24.

(3) مُحَمَّد درايسة، المرجع السابق، ص16.

(4) تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة:شكري المبخوت- رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص23.

تحدث عن الشعرية كمفهوم، ويرى أرسطو أن الشعر "محاكاة تتسم بوسائل ثلاث قد تجتمع وقد تنفرد وهي: الإيقاع والانسجام واللغة"[1]، فأرسطو يرى عملية الإبداع عامة وفي الشعر خاصة تكون بالقدرة على المحاكاة والتقليد لما هو واقعي أو متخيل، كما أنها مفهوم مركزي لدى فلاسفة الإغريق قصد تفسير العمل الفني وتحديد طبيعته، وقد جارى أفلاطون أرسطو في طرحة حول محاكاة الفنون حيث "نظر أفلاطون إلى فكرة الشعر، أو الفن عامة، فنخرج من ذلك بأن الشعر كسائر الفنون الجميلة، صورة من صور التقليد أو المحاكاة، وهو لذلك لا يؤدي شيئا في باب المعرفة ومادام الأصل الذي يحاكيه قائما، فهو أولى منه بعناية الناس، واهتمامهم ونشاطهم، وهو لا يؤدي هذا الأصل تاما، وإنما يحكيه حكاية ناقصة، ويقلده تقليدا مبتورا، فهو لذلك يخدع ويضرّ، لأنه يصرف الناس عن السعي وراء الحقيقة، إذ يخيل إليهم أنهم وصلوا إلى المعرفة دون أن يكونوا قد وصلوا إلا إلى مشوه صورة من صورها"[2]، فالشاهد هنا إقرار أفلاطون بأن الشعر صورة من صور المحاكاة وتقليد لما هو موجود أو بصورة مبتورة ناقصة، والمحاكاة مصطلح مرتبط بالفنون الإبداعية وهي "ميتافريقي الأصل استعمله سقراط وأفلاطون، فقد قال سقراط: إن الرسم والشعر والموسيقى والرقص والنحت كلها أنواع من التقليد، ومفهوم التقليد عند سقراط وأفلاطون أساسه أن الوجود ينقسم إلى ثلاث دوائر، الأولى: عالم المثل، والثانية: عالم الحس، وهو صورة للعالم الأول والثالثة عالم الظلال، والصور والأعمال الفنية"[3] فالمنتوج الإبداعي هو صورة لصور أخرى مسبوقة بعالم المثل، يعني هذا أن الإنتاج ما هو إلا تقليد التقليد.

إن استخدام أرسطو لمفهوم الشعرية جعله يركز اهتمامه على جانبين في العمل الأدبي، هما المبنى (الشكل) والمعنى (المضمون) وجعل الشعر "صنعة فنية، وأن فن الشاعر يتجلى في سياقه وتنظيمه للعمل الشعري حتى يكسبه الصفة الشعرية مستندا إلى المحاكاة كعنصر جوهري

---

[1] أرسطو طاليس:فن الشعر:ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1973، ص40.

[2] سهير القلماوي، فن الأدب –المحاكاة– دار الثقافة، القاهرة، 1973، ص67.

[3] إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر–دار الشروق–عمان، بيروت، ط1، 1996، ص11.

في الشعر"[1]. ويعد أرسطو المحاكاة أساسا لكل فن ومن بينها الشعر، إذ يقول:"ويبدو بأن الشعر بوجه عام قد نشأ عن سببين كليهما أصيل في الطبيعة الإنسانية:

– المحاكاة الفطرية ويرثها الإنسان منذ طفولته.

– كما أن الإنسان على العموم يشعر بالمتعة إزاء أعمال المحاكاة"[2] فالإنسان مخلوق جُبل على التأمل ومحب للتقليد والمحاكاة فكان نتيجة هذا أن شحن الإنسان شعورا فنظم الشعر وعبر عن مكنوناته من خلال الميل إلى التصوير الفني للمحاكى، بيد أن محاكاة الشاعر لا تكون نسخا للواقع كما هو، وإنما يتم بإضفاء لمسات سحرية جمالية وتقديم نظرته الخاصة للأشياء "فالمحاكاة الأرسطية لا تعني نسخ الواقع، فالشاعر لا يلتزم بالأحداث كما هو الحال بالنسبة للمؤرخ، ولكنه يقدم رؤية فنية وجمالية لها"[3].

يرى أرسطو أن الظاهرة الشعرية متعلقة في الأساس بالمحاكاة، فالأشياء في حقيقتها مصدر إلهام وباعث على البوح والكتابة، فالشاعر الحقيقي هو الذي يتوفر على آلية التنبؤ بالمستقبل والاستشراف له متجاوزا ما هو موجود في الواقع.

وقد نقل أرسطو مفهوم الشعرية من تصورها الفلسفي والوصفي إلى تصور آخر مخالف لما كان يراه أفلاطون، وقد أدى هذا التغيير في المفاهيم إلى انقسام النقاد إلى مجموعتين حيث ترى "الفئة الأولى أن الشعرية مستقلة عن متطلبات المنظر وشددت على ماهية الشعر ومن وجهة نظر ثانية ركزت على ما يجب أن يفي به الشعر من تلك المتطلبات وأن يتطابق مع مجموعة متصورة مسبقا من الأشكال والموضوعات والأنماط والوزن والمضمون"[4]، ذلك أن النص الأدبي تشكيل متنوع من الصور الفنية والإيقاعات الموسيقية والإشارات اللغوية تجتمع كلها وفق نسق معين لتنتج الدلالة النصية.

---

[1] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998، ص25 – 26.

[2] أرسطو، فن الشعر، مرجع سابق، ص79.

[3] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص28.

[4] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص20.

- **أفلاطون: (427 ق.م– 347 ق.م)** يرى أفلاطون أن العالم قسمان متباينان، فهناك عالم الحقيقة المشتمل على قيم الحق وخصال الخير، ويعتبره نموذج الجمال المطلق، وعالم الحس المادي الفيزيقي، ويرى أنه صورة منقولة عن العالم الأول، فالعالم الحقيقي –بما فيه من موجودات– ما هو إلا محاكاة لعالم المثل، ما يؤكد أن "للفنان أنموذجا يحاكيه، ومصدرا يستقي منه صوره وأفكاره وهو المصدر أو النموذج وبقدر ما يكون التشابه بين الفاني والباقي وبين النسبي والكلي وبين المتغير والثابت أو بين الحقيقة في عمل الفنان، وعالم الحقيقة الأصلي، تكون إجادة الفنان ونقيض ذلك صحيح وعلى الفنان أن يسعى للاقتراب من الحقيقة، ولكن ذلك متعذر في رأي أفلاطون، لأن الجمال في الفنون والمحسوسات انعكاس للوجود الحقيقي لعالم المثل ولا يعكس عمل الفنان سوى خيالات الأشياء أو مظاهرها، أما جوهرها فيظل متعذرا عليه"[1]، فالشاعر أو الفنان بصفة عامة لا ينطلق من العدم وإنما يحوي حمولة ثقافة من خلال الممارسات اليومية ويملك تصورا للأشياء التي يشتغل عليها وهذه الأشياء ظاهرة جلية في حياته وهي في حقيقتها تمثل انعكاسا لعالم الغيبيات.

يبقى أن نشير إلى أن أفلاطون في مدينته الفاضلة قد نفّر من الشعراء فهم في نظره مصدر لإثارة العواطف من خلال نقلهم للأمور المنفرة التافهة ما يسبب انهيار القيم في المجتمع واندثار الحضارات، فرأيه في الفن عامة – عدا فن الشعر– مؤسس على النظرة الإيجابية والدور الرائد في بناء شخصية الفرد.

ب/ عند العرب:

إذا أردنا الخوض في مفهوم الشعرية في تراثنا العربي ينبغي أولا التعريج على مفهومها اللغوي والدلالي قصد تبيّن ملامحها وكشف غطاء الستر عنها.

الدلالة اللغوية: ينبغي الإشارة أولا إلى الأصل الاشتقاقي لكلمة"الشعرية"، فهي من لفظ "شعر" لذا سنختص بالبحث عن كلمة شعر وما تحمله من دلالات في بعض معاجم اللغة.

---

[1] خليل موسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص38-39.

ورد في لسان العرب لابن منظور: "شعر:شَعَرَ، يَشْعُر، شِعْرًا وشَعْرًا، وشَعْرَةً، ومَشْعُورَة، وشُعُورًا وشُعُورَة وشعري ومشعوراء كله: علم ويقال: شعر فلانا ما علمه أي أعلم وليت شعري أي ليت علمي أو ليتني عملت، وليت شعري من ذلك، أي ليتني شعرت، وفي الحديث، ليت شعري ما ضاع فلانا، أي ليت علمي حاضر أو محيط بما صنع وأشعره الأمر وأشعر به، أعلمه إياه، وفي التنزيل: "وما يشعركم أنها إذا جاءت لا يؤمنون"[1] أي وما يدريكم، وشعر به: عقله، والشعر منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية"[2].

ومن جملة النتائج المستخلصة فيما يخص المفهوم اللغوي للشعرية، أن الأصل اللغوي لها هو "شعر"ويدل هذا اللفظ غالبا على العلم والفطنة، وإذا أمعنا النظر أكثر وتبصرنا في تفاصيل العلاقة بين لفظ الشعرية كمفهوم حديث، وجذره اللغوي الثلاثي وجدنا هناك علاقة رفيعة تصل بين المعنيين تتمثل في وجود معالم واضحة وقوانين ثابتة تضبط الشعر وتقومه، فالشعرية بمعناها الواسع قوانين الخطاب الأدبي والشعر صنف من أصناف الخطاب وله قوانين وضوابط محددة، كما له قوالب معروفة تصب فيها الأفكار.

فالشعرية في دلالتها اللغوية توحي بالمعاني التالية:

- الدلالة على العلم والفطنة والدراية .
- للشعرية معالم وضوابط وقوانين محددة تستند عليها.
- يحمل مصطلح الشعرية سمة الثبات، فهي قوانين للخطاب كما سبق ذكره.

الدلالة الاصطلاحية: إذا أردنا إعطاء تعريف جامع مانع لمصطلح الشعرية، فإننا نواجه الكثير من الالتباس ويكتنفنا الغموض، نظرا لزئبقية المصطلح وتوغله في الإبهام بسبب تنوع التسميات واختلافها، وكذا تعدد التعريفات لدى النقاد، لهذا "يبدو أننا نواجه–من جهة أولى– مفهوما

---

[1] القرآن الكريم، الآية 109 الأنعام.

[2] ابن منظور لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، تحقيق: عبد الله على الكبير وآخرين، مادة "شعر"، مجلد4، ص2273.

واحدا بمصطلحات مختلفة، ويبدو بارزا هذا الأمر في تراثنا النقدي العربي، ونواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد من جهة ثانية، ويظهر هذا الأمر في التراث النقدي العربي أكثر جلاء"[1].

كما أن البحوث والدراسات لا تزال تتواتر إلينا منذ القدم من أجل تحديد هذا المصطلح والبحث في ماهيته، فالشعرية محل اهتمام ومتابعة قوانين تتحكم في عملية الإبداع وتبرز جماليات الخطاب.

والشعرية في ميزان بعض النقاد "هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايبة للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنما تستنبط القوانين التي تواجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية فهي – إذن– تشخص قوانين أدبية في أي خطاب لغوي، وبغض النظر عن اختلاف اللغات"[2]، فالشعرية– بهذا الرأي– تبحث في القوانين الداخلية للخطاب الأدبي قصد إبراز هويته الجمالية وتحقيق وظيفته الاتصالية، ونجد من النقاد من يوسع موضوع الشعرية تشمل كل أنواع الخطاب الأدبي ولا تقتصر على جنس بعينه، "فهي تتعلق بدراسة خصائص الأعمال الأدبية ولم تقتصر على اهتمام الشعر وحده، وإنما تعدى هذا الاهتمام إلى الفنون الأدبية الأخرى، ومن أبرز الدراسات التي عنيت بالأدب الروائي انطلاقا من هذا الفهم: "دراسة باختين لشعرية دستويفسكي، التي عني فيها بالوظيفة الفنية لأفكار دستويفسكي"[3] فالغذامي يؤكد على توسع دائرة الشعرية لتشمل كل الفنون وهو في هذا يجاري أفكار الفلاسفة اليونانيين الذين رأوا أن المحاكاة تشتمل على كل الفنون، فالشعرية تطلق على كل الفنون بوصفها مهتمة بالعناصر الجمالية.

والشعرية كمفهوم يحمل تسميات عدة –كما سبق ذكره–"ليست تاريخ الشعر ولا تاريخ الشعراء، والشعرية ليست فن الشعر يقبل القسمة على أجناس وأغراض، والشعرية ليست

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، مرجع سابق، ص11.

[2] المرجع نفسه، ص9.

[3] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص 21-22.

الشعر ولا نظرية الشعر، إن الشعرية في ذاتها هي ما يجعل الشعر شعرا وما يصبغ على حيّز الشعر صفة الشعر، ولعلها جوهره المطلق"[1].

وخلاصة القول لما سبق فيه الحديث، أن الشعرية تُعنى بقواعد الإبداع الأدبي وتتطلع للكشف عن جماليات العمل الفني بأنواعه من خلال التوغل في البنى الداخلية والتطرق للمستويات الصوتية، والصرفية والتركيبية والدلالية كما أن الشعرية –كمصطلح– هو الأكثر استعمالا ورواجا بين النقاد لذلك سنستعمله دون غيره في بقية البحث.

إن مصطلح الشعرية –وإن لم يعرف بهذا الاسم– قد تناوله نقادنا القدامى وتبينوا ما للكلمة من معنى لصيق بخصائص الشعر من خلال تحليلاتهم للقصائد الشعرية والخطابات الأدبية، فالشعرية "لم يعرفها العرب القدماء بمعناها الحديث، وإنما ترددت عندهم ألفاظ من قبيل شاعرية، شعر شاعر، والقول الشعري، والقول غير الشعري، والأقاويل الشعرية، ثم ولج المصطلح في الدراسات الحديثة كعلم موضوعه الشعر، أو علم الأدب"[2]. فغياب مصطلح الشعرية في المعاجم والمؤلفات القديمة "لا يعني أبدا انعدام تردد مدلوله بشكل أو بآخر"[3]، فقد وردت مصطلحات أقرب إلى مفهوم الشعرية "كالنظم، عمود الشعر وكذا مصطلح الصناعة الذي ورد عند الكثير من نقادنا أمثال: بشر بن المعمّر (ت210هـ) في صحيفته المشهورة، ثم استعمله ابن سلام الجمحي (ت 231هـ) حينما اعتبر الشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، وورد المصطلح عند الجاحظ (ت255هـ) وكذا قدامه ابن جعفر (ت337هـ) والقاضي الجرجاني وغيرهم كثير"[4].

---

[1] مرشد الزبيدي، اتجاهات النقد الشعر العربي في العراق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص104.

[2] مولاي علي بوخاتم، مصطلحات، النقد العربي السيميائي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005، ص64.

[3] بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي، وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان، دمشق، ط1 ، 2008، ص16.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص17.

فنرى مصطلح الشعرية –بمختلف مسمياته– قد ورد عبر كل العصور واستعمل في حقل الشعر خاصة، ذلك أن الشعر ديوان العرب ومخلد مآثرهم ومبلغ حكمتهم والحافظ لتاريخهم وأنسابهم، إذ نال الحظ الأوفر من الاهتمام والحظوة العظمى من الدراسة.

ولعل الأحكام الصادرة عن النقاد الشعراء حينذاك تعد ضابطا لمدى شعرية الشعراء، فهذا النابغة الذي كانت تضرب له قبة حمراء من أدم في سوق عكاظ، كان يفاضل بين الشعراء ويقول لفلان أنت أجدت هنا ولم تجد هنا، فهذه الأحكام في أبسط صورها إعلان بجمال العمل الأدبي، وهو في المنظور المعاصر بمفهوم الشعرية: فالشعر الجاهلي كانت له قوانينه التي تضبطه، فيلتزم الشاعر بتلك المبادئ المتعارف عليها في بناء قصيدته.

وقد عالج الكثير من النقاد العرب مبادئ الشعرية كل بطريقته وكل بمفهومه ومنهم:

- **ابن سلام الجمحي**: (756-845م) يُعد ابن سلام الجمحي من أوائل النقاد الذين قعدوا للنقد وأرسوا قواعده، فوضع اللبنات الأولى للنقد المؤسَس، ويعد مؤلف كتاب "طبقات فحول الشعراء" من السباقين الذين تحدثوا في موضوع الشعرية بمعناه الحديث، حيث ذكر مصطلح "صناعة" والذي قصد به تلك القواعد والمعايير التي يُبنى على أساسها أي إبداع أدبي، فهو يرى "للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم، والصناعات منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللسان"[1]. فمفهوم الصناعة في الشعر عند ابن سلام يقترب كثيرا من مفهوم الشعرية بالمعنى المعاصر.

إن ذكر مصطلح الصناعة عند ابن سلام الجمحي ليس محصورا في مفهوم الشعرية فقط، بل يتعدى تلك الحدود الموسومة بها. يقول عبد المالك مرتاض:"والحق أن ابن سلام لا يتحدث هنا عن الشعرية وحدها وكيف تتهيأ للشاعر، ولكنه يتحدث أيضا عن كيفية اهتداء الناقد إلى معرفة مستوى الفن في الكتابة الشعرية"[2]. فالقوانين التي أوردها ابن سلام يحتاجها

---

[1] ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق مُحَّد شاكر، دار المدني، جدة، د.ط، د.ت، ص05.

[2] عبد الله مرتاض – مفهوم الشعريات في الفكر النقدي العربي، مجلة بونة للبحوث والدراسات، عدد 7-8-2007، ص 18.

الشاعر في النظم كما يحتاجها الناقد قصد إبداء أحكامه وأرائه في النص الشعري.

- **قدامه بن جعفر**: (873-948م) يعتبر قدامه – صاحب كتاب نقد الشعر- من الرواد الذين اهتموا بالشعر، إذ أعطى تعريفا لماهية الشعر بقوله: "قول موزون مقفى يدل على معنى"[1]. ولعل الجزء الأول من التعريف هو ما اتفق عليه النقاد قديما، فهو القالب أو الشكل التي تصب فيه الألفاظ، أما قوله معنى – وهذا مبتغانا من التعريف- فالقصد ما يحمله القول من غاية وما يعتقله من شحنات دلالية تحدث الإفهام عند السامع، ورغم المآخذ التي وجهت لهذا التعريف والنظر إليه بعين الإجحاف إلا أنه كان انطلاقة للنقاد وتمهيدا لأعمالهم النقدية حول الشعر والشعرية.
- **أبو نصر الفارابي**: (870-950م) يعد الفيلسوف العربي أبو نصر الفارابي من المتأثرين بفلسفة الإغريق، وهذا من خلال رأيه حول الشعر، فيرى فيه أنه محاكاة، وهو في هذا يساير أرسطو وأفلاطون في رؤيتهما للعملية الإبداعية ويرى"أن محاكاة الأمور قد تكون بفعل وقد تكون بقول، فالذي بفعل ضربان: أحدهما أن يحاكي الإنسان بيده شيئا ما مثل أن يعمل تمثالا يحاكي به إنسانا بعينه، أو شيئا غير ذلك أو يفعل فعلا يحاكي به إنسانا ما، أو غير ذلك، والمحاكاة بقول هو أنه يؤلف القول الذي يصنعه، أو يخاطب به أمورا تحاكي الشيء الذي فيه القول دالا على أمور تحاكي ذلك الشيء"[2] وقد أورد الفارابي في كتابه "الحروف"مصطلح الشعرية والذي لم يستوف كل عناصر الشعرية الحديثة، إلا أنه يحمل في ثناياه المعنى العام والمرتكزات الأساسية والقوانين الكبرى للمفهوم الحداثي، "فالتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك في أن الخَطَبِيّة أولا ثم الشعرية قليلا قليلا"[3].فالشعر في نظر الفارابي أرقى أنواع الإبداع، وهو لا يتأتى إلا من خلال الدربة والممارسة، كما

---

[1] قدامة بن جعفر، نقد الشعر ، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د-ط، د-ت ص64.

[2] أبو الوليد ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ومعه جوامع الشعر للفارابي، تحقيق وتعليق: مُحَمَّد سليم سالم، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1971، ص173-174.

[3] أبو نصر الفارابي، كتاب الحروف، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق، لبنان، ط2، 1990، ص141.

ربط الشعرية بالخصائص التي تميز النص من ترتيب ونظام.

- **عبد القاهر الجرجاني:** (1009-1078م) عُدّ عبد القاهر الجرجاني البلاغي الفذ وصاحب الكتاب النفيس "دلائل الإعجاز" أول من بسط الحديث عن اللفظ والمعنى فأعطى جامعا لهما وهو نظرية النظم، إذ آلف بين أنصار اللفظ والمعنى الذين تساءلوا عن سر إعجاز القرآن، وكل أدلى بدلوه في هذا المقام، إلا أن عبد القاهر الجرجاني من خلال تفكيره العميق وتدبره في آي القرآن قد أفرز عقله المتوهج نظرية النظم إذ يقول: "اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف المناهج التي نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تُخلّ بشيء منها"[1]. فصاحب نظرية النظم انتهى إلى أن سر الإعجاز في اللغة يحدده طبيعة العلاقة بين اللفظ ومعناه، فعلاقة النظم التي جاء بها الجرجاني في حقيقتها إبراز لمكامن القوة في المبنى وإظهار الجمالية في المعنى، فهو بنظرية هذه، قد طابق المفهوم الحديث للشعرية، فالنظم "هو الأساس في الكشف عن شعرية الكتابة أو النص...والنظم هو سرّ الشعرية والمجاز هو سر النظم"[2].
- **حازم القرطاجني:** (1211-1284م) أظهر حازم القرطاجني تأثره بالفلسفة اليونانية كغيره من نقاد زمانه، وهذا من خلال تعريفه للشعر، فهو"كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى الناس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة في نفسها أو مقصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما تقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق: محمّد محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004، ص81.

(2) ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص44 -46.

وتأثرها"[1]. فالناقد قد جمع بين الرؤية العربية للشعر وكذا الرؤية اليونانية من خلال المحاكاة والتخييل.

من خلال ما سبق فالشعرية كمفهوم عُرفت عند فلاسفة اليونان الذين خاضوا في مسألة الخلق الأدبي وما يتعلق به من جمالية، ثم تمتد الجسور الشعرية عند نقادنا وفلاسفتنا وبلاغيينا الذين أسسوا لقوانين الإبداع الأدبي كلٌّ بطريقته، ولعلهم في تناولهم للمفهوم قد قاربوا فلاسفة اليونان في المبادئ العامة، ثم يصل المفهوم للنقاد المعاصرين الذين أعطوه صبغة جمالية وتوجوه أن جعلوا منه القضية الأم لكل عمل فني، فلا إبداع ما لم تتحقق فيه الشعرية.

3-1-2- الشعرية الحداثية:

أ/ **عند الغرب**: ينبغي التأكيد أولا على الدور الرائد للبلاغة العربية للتأسيس للشعرية المعاصرة، "فمشروع جون كوهين المؤسس لمفهوم الشعرية والقائم على الانزياح، في حقيقته هو الخطوة التي انتهت إليها البلاغة العربية القديمة، فالبلاغة علم معياري يطلق أحكاما قيمية بالاستناد إلى نظام تصنيفي جاهز"[2].

ضف إلى ذلك نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني التي كانت أصلا قارا في البحوث والدراسات الغربية الحديثة، فشيخ البلاغيين من خلال نظرياته البلاغية كانت له رؤى عميقة فيما يتعلق بالنص الأدبي، فقد أحدثت نظرياته في عصرنا الصدارة من حيث علاقتها بعلوم اللسان والأسلوبيات والتداولية والشعرية وغيرها من العلوم، فعصارة فكره كانت ممتدة ليس فقط إلى علوم سبقت، وإنما كانت جسورا ممتدة إلى وقتنا الحاضر لما فيها من فائدة في شتى العلوم.

- **جون كوهين**: (1919-1994م) تُعد شعرية جون كوهين الأقرب إلى الشعرية العربية – كما سبق ذكره- وقد انطلق في تحديد شعريته من الدرس اللساني والبلاغي، واختار أن يكون ارتكازه على لغة الشعر فجعل من التعبير معيارا للحكم على المحتوى"فليس المهم في دراسة

---

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: مُحَّد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط2، 1981 ،ص81.

[2] بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، مرجع سابق، ص24.

الشعر هو ما يقوله بل الكيفية التي تتشكل عن طريقها الرسالة الشعرية"[1]. فكوهين لا يركز على المضامين والمعاني في الشعر والكلام عامة، بل يركز على الكيفية التي من خلالها أنشأ المبدع رسالته، فالمهم في نظره لا ما قالت الرسالة وإنما كيف قيلت.

وقد حصر كوهن بحوثه في مجال الشعرية وجعلها مقتصرة على الشعر فقط، حيث يقول:"الشعرية علم موضوعه الشعر"[2]. فأبحاثه لم تخرج عن الشعر لاشتماله على جوانب الشعرية أكثر بخلاف الكلام النثري، ونتيجة لما سبق فقد كانت شعرية جون كوهين تقوم على مبدأ الانزياح الذي يعد مبحثا بلاغيا عربيا اغترف منه الباحث الغربي ما يحتاجه وزاد عليه بما يتناسب والشعرية الحديثة.

- **شعرية جاكبسون**: (1896-1982م) يعتبر جاكبسون صاحب نظرية الاتصال في اللسانيات من المهتمين بالشعر والشعرية في العصر الحديث، فقد ربط في نظرية الشعرية بينها وبين اللسانيات وهو"ينطلق في رؤيته الشعرية من نظرية الاتصال وعناصرها الستة، المرسل، المرسل إليه، الرسالة، السياق، الشفرة، القناة الاتصال"[3]، فالباحث قد استعمل أبحاثه اللسانية لخدمة مشروعه الجديد في الشعرية لوجود وشائج بينهما، كما "يحدد الشعرية باعتبارها ذلك المبحث من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة وتهتم الشعرية بمعناها الواسع بالشعر وغيره"[4]. فجاكبسون لا يرى حدودا فاصلة ولا معالم واضحة يمكن تبيانها لتمييز الشعر عن بقية فنون القول الأخرى، فكما نجد الجناس والطباق والمقابلة والإيقاعات الموسيقية في الشعر فإننا نجدها أيضا في الخطابة مثلا وحتى الكلام اليومي.

وتميزت دراسة جاكبسون في حقل الشعرية بالطابع العلمي الذي نادى به العالم السويسري ورائد النهضة اللسانية فرديناند دي سوسير وطبقه على اللغة، كما استعان

---

(1) يوسف اسكندر، الأصول والمقالات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008، ص123.

(2) جون كوهين، النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2004، ص29.

(3) رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر:مُحَمَّد الولي، مبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص57.

(4) المرجع نفسه ، ص24.

جاكبسون "بعلم المنطق الحديث فقسم اللغة إلى فئتين: لغة الأشياء وهي ما تمارسه عادة في الحديث عن الحياة وعن الأشياء بمعنى اللغة اليومية المتداولة، والفئة الثانية ما وراء اللغة وهي لغة اللغة حينما تكون اللغة هي موضوع البحث وهذه هي الشاعرية، وقد قصد بهذا اللغة الجمالية أو لغة الإبداع التي تتميز عن الخطابات المباشرة، كالاستعارات والتشبيه وغيرها"[1].فقد خصص الشاعرية للغة الخاطابات ذات الطابع الجمالي.

ب/ عند العرب:

حازت الشعرية اهتماما بالغا وحظوة كبيرة عند نقادنا العرب في العصر الحديث، إذ "أصبحت من أشكل المصطلحات وأكثرها زئبقية وأشهرها اعتباطا "[2]، ولعل هذا التنوع والاختلاف في ضبط المصطلح يعود بالدرجة الأولى إلى عدم التنسيق بين النقاد لهذا الوافد الجديد بمسماه الحديث، ولكن برغم الاختلاف تلتقي كل التسميات في حقل معرفي واحد هو قوانين الإبداع الأدبي خاصة والفن بوجه عام.

وقد تبلورت الشعرية العربية في الستينيات وهي شعرية حداثية "تُعنى بوصف النصوص الأدبية والكشف عن قوانينها الجمالية وهي تمثل التحاما بين الأسلوبية والأدبية، وهي في الوقت نفسه تتجاوز الموقف البلاغي، لأنه موقف يرسل الأحكام التعميمية...وتبقى الحداثة بمثابة الوعاء الذي صب فيه بعض النقاد العرب مقولاتهم عن الشعرية"[3].

وسنعرض لبعض نقادنا الذين اهتموا بالوافد الجديد على الساحة الأدبية العربية في العصر الحديث:

- **أدونيس**: (علي أحمد سعيد 1930) من أبرز المهتمين بالشعرية حديثا، فخصص أبحاثا كثيرة في هذا الموضوع في محاولة للفصل فيه، وقد تجلى ذلك في كتابه القيم "الشعرية العربية"

---

[1] ينظر، رومان جاكبسون، المرجع السابق، ص160-161.

[2] يوسف أوغليسي، الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري قسنطينة، 2007، ص9.

[3] بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، مرجع سابق، ص80.

الذي تقصّى فيه أثر المصطلح في موروثنا العربي القديم، وفيه ركز على الشفوية الجاهلية باعتبارها أول مَن أبرز الجانب الجمالي في القول الشعري كما كان في أسواق العرب، وأثرت هذه الشفوية على النقد من خلال السماع، الوزن، الإعراب...وبرغم اشتغاله واهتمامه بالشعرية العربية لا يُخفي أدونيس تأثره بالرؤية الغربية إذ يقول:" أحب أن أعترف بأني كنت من بين من أخذوا بثقافة الغرب، غير أني كنت كذلك بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك وقد تمسكوا بوعي ومفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة...وأحب أن أعترف أيضا أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام العربي السائد، وأجهزته المعرفية، فقراءة "بودلير" هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها عند أبي تمام، وقراءة "رامبو وبريتون" هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية لفرادتها وجهائها، وقراءة النقد الفرنسي هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني"[1].

فرؤية أدونيس للشعرية هي نظرة حداثية مصبوغة بالتراث العربي القديم ذلك أن شعريتها ممتدة إلى الماضي السحيق، كما أن اعتماد أدونيس على الشعرية الغربية كان الغرض منه كشف المناهل التي اعتمدها الغربيون لبناء معارفهم ومحاولة التعرف على موروثنا العربي الأكثر استهدافا عند نقادهم.

- **كمال أبو ديب**: (1942) تنبني الشعرية في نظر كمال أبو ديب على أساس العلائقية التي تجمع كافة مكونات النص بمعطياتها اللغوية والدلالية والبلاغية والإيقاعية، فالمظهر العام للنص الشعري يحدث بتكامل تلك العلاقات وتواشجها وانسجامها، فالشعرية في نظره "خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سِيمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر، دون أن يكون شعريا لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"[2].

---

[1] أدونيس، الشعرية العربية، مرجع سابق، ص86.

[2] كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص14.

فالشعرية تتحدد بوصفها بنية كلية ولا تحدد على أساس ظاهرة مفردة تستنبط من الوزن أو القافية أو التركيب، ولهذا فالتحديد هنا تحديد بنيوي متواشج ينظر إلى العلاقات بين مكونات النص على المستويات كافة، فالعلاقات بين مكونات الإبداع الأدبي هي ما يعطي شعرية للنص، فلا شعرية في اللفظة المفردة والمعزولة عن السياق العام، ولعل أهم ما ميز شعرية أبو ديب هو الفجوة: مسافة التوتر التي تقوم على الانزياح ونعني به (الانزياح) خرق الشعر لقانون اللغة والفجوة في أبسط صورها خروج النص (الإبداع الأدبي) عن كل ما هو متوقع من طرف القارئ وهذا هو مكمن الجمالية في الخطاب الأدبي، فاستخدام "الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجددة لا تنتج الشعرية، بل نسجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة وهذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة : مسافة التوتر"[1].

- **عبد الله الغذامي**: (1946) حاول الناقد العربي عبد الله الغذامي التأسيس للشعرية العربية من خلال التأصيل وكذا مواكبة الغرب فيما طرحه من نظريات، وهو يرى أن الشعرية تكمن قي القراءة الشاعرية "التي تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص ولا تكتفي بسطحية الظاهر، وتصل القراءة إلى باطن النص وفقا لشفرته التي تنكشف بناءً على معطيات سياق النص الذي يمثل خلية حية مندفعة بقوتها الداخلية متجاوزة كل الحواجز الواقعة بين النصوص"[2].فالقراءة العميقة التي تهتم بالبنى الداخلية للنص هي التي ركز عليها الغذامي لأنها مكمن الجمال وأصل الإبداع.

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، مرجع سابق، ص 38.

[2] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص 79.

نتيجة واستخلاص

- التناص كمفهوم له جذور ممتدة وضاربة في عمق الأصالة في تراثنا النقدي العربي القديم، أما كمصطلح نقدي حداثي فلم يظهر إلا في اواخر القرن العشرين في الدراسات الأوربية التي استقرت على اسم التناص لتجعل منه محورا للدراسة.
- تعتبر جوليا كريستيفا الناقدة الفرنسية ذات الأصول البلغارية صاحبة الفضل في نضج المصطلح برغم المحاولات التي سبقتها من قبل نقاد كثر، إذ أكدت في كتابها على أهمية الغوص في أعماق النصوص قصد تفكيكها والرجوع بها إلى أصولها، واعتبرت ممارسة لغوية ودلالية لا مناص للمبدع منها، ذلك أن النص الأدبي في حقيقته عملية استرجاع وامتصاص لوفرة من النصوص.
- انتقلت الدراسات الغربية الحديثة إلى الوطن العربي من خلال ظاهرة التثاقف والرحلات العلمية وغيرها، ومن الظواهر النقدية التي حازت حظوة كبيرة عند نقادنا العرب المحدثين ظاهرة التناص، إذ تبناها نقادنا بين ممحص ودارس وشارح لها، وبين مؤصل ومغترف للمعادل لها في تراثنا النقدي الزاخر بمثل هذه المفاهيم.
- اختلف نقادنا العرب في تسمياتهم للوافد الجديد باختلاف تصوراتهم ورؤاهم، فمنهم من أسماه تداخلا نصيا، ومنهم من اتخذ مصطلح "التعالق النصي" اسما بديلا للتناص، ومنهم من وافق الطرح الغربي في الاسم كما هو وأسماه تناصا كما ورد إلينا.

الفصل الثاني:

شعرية التناص في

ديوان"رحيل في ركاب

المتنبي" للشاعر: بوعلام

بوعامر

توطئة

شعرية التناص في قصائد الديوان:

أولا: التناص الأدبي.

ثانيا: التناص مع القرآن الكريم.

ثالثا: التناص مع مصادر أخرى.

توطئة

من مفاهيم التناص –كما سبق ذكره، تَواردُ الخواطر، ووَقْع الحافر على الحافر والحِفْظ، أو ما تَناثَل من الحافظة القديمة، يُثْري به النَّاص نَصَّه، وللنقد الغربي وبعض نقادنا العرب رأيهم في هذه القضية التي تتسم في نظرهم بحلة جمالية.

هذا عن التناص في الأدبياتِ العربية المحكَمة، ونعني بها النُّصوصَ شِعراً أو نثراً ممّا ترتفعُ درجتُهُ البلاغيةُ، وتسمو معانيه المنتقاة والمنْضَبطة، ولا يَنطبِقُ على الأشكال التعبيريّة الهَذَيانِيَّة التي لا يُدرِك معناها صاحبُها ولا قارئوه مهما بلغوا من درجات العلم، ولا يَنطبِقُ على الأساليب الغربيّة التي تَقترب أو تَتجاوز نظيرتها العربيَّة في درجاتِ التَّوَهان والهَذَيان...

وفي فصلنا التطبيقي سنشتغل على مجموعة شعرية اختار لها مُنشئها الشاعر بوعلام بوعامر اسمَ: "رحيل في رِكاب المتنبِّي" ، صدرتْ طبعَتُها الأولى سنة 2015م عن دار صُبحي للطباعة والنشر – متليلي – غارداية – الجمهورية الجزائرية، والمجموعة تقعُ في ما يَرْبو على التسعين صفحة من القطع المتوسِّط، تضمُّ ثلاثاً وأربعين ما بين قصيدٍ وقطعةٍ ونُتْفةٍ، أطْوَلُهُنَّ القصيدةُ العشرون في أربعة وأربعين بيتاً، وفيهنّ أرجوزةٌ في أربعة وأربعين بيتاً أيضاً، والمجموعة مختَتَمَةٌ بقصيدة "طلاسم في المطاعم" تناصَّ فيها مع لازمة شهيرة من قصيدة "طلاسم" لإيليا أبي ماضي وهي: تَساؤلٌ، ثمّ إجابةٌ بقوله: (لستُ أدري)، وأقصرُ نُتَفِ المجموعة الشعرية تقعُ في بيتين من الشعر.

وقصائد الشاعر تعتمد العمود الشعري العربي المأثور، منظومةً على أوزانٍ شعريةٍ بين الطويلِ والرَّمَلِ والمتقارب والخفيف والمتدارَك والكامل والوافر والرّجَز وغيرها.

والمجموعة الشعرية قدَّم لها صاحبُها بوعلام بوعامر بمقدِّمة ضافية تحدَّث فيها عن قصائدها ومقطوعاتها، وأنها في جميع صورها تلك تمثل لحظة شعورية كاملة، عاشها صاحبها بفكره وشعوره، وعاشتْ معه ليله ونهارَه، ولابسَتْ روحَه، ورافقتْه في سَرَّائهِ وضَرَّائه.

كما ذكر أنّ كثيراً منها يعود إلى فترة الشباب، ومنها حديثة مرتبطة بزمانها، ومنها ما هو من هذا وذاك، أي: قصائد ذات تشكيل زمني مختلف تعود أبيات منها إلى فترة الشباب وأخرى إلى عقيبه.

وهو يقصد بهذا الكلام أنها قصائد مؤلفة في مرحلتين من العمر بعضُ أبياتها منذ عهد الشباب وبعضها عقب ذلك.

كما ألمحَ الشاعرُ إلى أن قصائده كانت محلَّ انتقاد أو اعتراض من قبل شلَّة أنسه، إذ يسألونه: هل فكّرتَ في كتابة شعر قريب التناول، سهل المأخذ؟، هذا كلام الشاعر بوعلام، ويقصد بالطبع قولهم له: شعر قريب المأخذ، سهل التناول.

كما أضاف أنهم سألوه شعرا يُنظَمُ على طريقة شعر التفعيلة، فجادلهم ردحاً من الزمن، ثم برر لنا أنّ شعر التفعيلة خطأٌ مطبعيٌّ، وأتَى بشهادة نازك الملائكة برهاناً أنّ أولُ من فعل ذلك عن غير قصد، فاغترَّ بفعلها الشعراء المحدثون وتوالوْا على تقليد خطئها حتى أصبح الشعر المعاصر خطأ كلّه.

يستهويك من أول غلافِ المجموعةِ الشعرية "رحيل في ركاب المتنبّي" للشاعر: "بوعلام بوعامر" الوسمُ والعنوان، ويُغريك "المتنبي" بسحرٍ غريب غامض يَلتَبِسُ بلقبه، وتتسامى رغبتنا في البحث حين نجد الشاعر بوعلام بوعامر قد تلبّس عَباءةَ المتنبّي ليأتي بضَرائرَ لطَنَّاناته السّائرةِ، ونَظائرَ لآياتِهِ الباهرة، وقد رسم شاعرنا آيات الحسن والجمال وتمكن من مجاراة أساليب القدامى عامة، وأتى ببدائع شعرية وأساليب قويمة محكمة ترجع بالقارئ إلى زمن الشعر الرصين والقول المتين، وتذكره بعباقرة الشعر كالمتنبي مثلا، وهو ذاك الكوكبُ الدُّريُّ بين كواكبَ خُنّس ونجوم طُمَّس، وإنصافا لهذا الشاعر العبقري لزم علينا معرفة مكانته في الشعر، فقد قال فيه ابن الأثير:"...وهؤلاء الثلاثة أبو تمام والبحتري والمتنبي، هم لات الشعر وعزاه ومناته، الذين ظهرت على أيديهم حسناته ومستحسناته، وجمعت بين الأمثال السائرة وحكمة الحكماء، وقد حوت أشعارهم غرابة المحدثين إلى فصاحة القدماء...أما أبو الطيب المتنبي فإنه أراد أن يسلك مسلك أبي تمام فقصرت عنه خطاه، ولم يعطه الشعر من قيادة ما أعطاه، لكنه حظي في الشعر

بالحكم والأمثال واختص بالإبداع في وصف مواقف القتال، وأنا أقول قولا لست فيه متأثما، ولا منه متلثما وذاك أنه إذا خاض في وصف معركة كان لسانه أمضى من نصالها وأشجع من أبطالها، وقامت أقواله للسامع مقام أفعالها حتى تظن الفريقين قد تقابلا، والسلاّحين قد تواصلا، فطريقه في ذلك تُضلّ بسالكه وتقوم بعذر تاركه، ولا شك أنه كان يشهد الحروب مع سيف الدولة فيصف لسانه ما أدى إليه عيانه وعلى الحقيقة فإنه خاتم الشعراء، ومهما وصف به فهو فوق الوصف والإطراء"[1].

وقد وجدنا بين مُقطّعاتِ هذه المجموعة نُتَفا أو أبياتاً تَنْتَحِي وِجْهةَ المتنبِّي وطرائقَهُ وأساليبَهُ، سواءَ في مجالِ التَّصويرِ الشِّعريِّ أو في دائرةِ التَّعبير اللغويِّ، خصوصاً والشاعرُ امتطَى مطيَّةً من مَطايا "أحمد بن الحسين الجُعفيّ" الكوفيّ وسار في رَكْبِه مختارًا، ونظنُّهُ قطعَ معه فَيافِيَ وقِفَاراً، وقد أهْدَى إلى قائد ركبِه أُولَى بواكيرِ ديوانه طازجةً.

[1] عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012، ص12-13.

شعرية التناص في قصائد الديوان:

1- التناص الأدبي:

القصيدة الأولى:

التناص الأدبي عبارة عن تمازج نصوص أدبية قديمة وحديثة مع نصوص الشاعر المبدع، سواء أكانت هذه النصوص لكاتب واحد أو مجموعة من الكتاب الآخرين،حيث يكمن هذا الاستحضار في التمازج بين القديم والجديد ليتكون النص الشعري الجديد بلمسة فنية وجمالية جديدة تجمع بين ما هو تراثي وما هو حديث.

وقد وجدنا في ديوان الشاعر بوعلام بوعامر وفرة في التناص مع الموروث الأدبي القديم، وكذا الحديث، وهذا يدل على مدى تأثره بالشعراء وإعجابه بهم، فاقتنص الألفاظ الموحية والمعاني البديعة ووظفها في نتاجه الشعري بأسلوب متميز يتماشى ولغته الشعرية.

أول قصائد الشاعر بوعلام عامر التي تناص فيها مع الشعر القديم (مع المتنبي) هي قصيدته المعنونة بـ "إهداء خاص إلى المتنبي" إذ امتدح فيها المتنبي وعدّ خصاله، وذكر مناقبه وبين علوّ كعبه في مضمار الشعر، وقد تناص في بيته السادس القائل فيه[1]:

وَأَحْلَى الهَوَى مَا شَكَّ في الوَصلِ ربُّهُ */* وَفِي الهَجْرِ مَعْنى مُعْجزٌ أَنْتَ رَائِدُه

فاستدعى الشاعر بوعلام بوعامر بيت المتنبي إذ يقول[2]:

وَأَحْلَى الهَوَى مَا شَكَّ في الوَصلِ ربُّهُ */* وفِي الهَجْرِ فَهْوَ الدَّهْرَ يَرْجُو وَيَتَّقِي

والبيت من قصيدة طنانة مطلعها[3]:

لِعَيْنَيْكِ مَا يَلْقَى الفُؤَادُ وَمَا لَقِي */* وَلِلْحُبِّ مَا لَمْ يُبْقِ مِنّي وَمَا بَقِي

وقصيدة المتنبي في مدح سيف الدولة، افتتحها بأبيات غزلية ككل القصائد في ذلك العصر، وقد استحضر الشاعر بوعلام بوعامر بيت المتنبي لمدح شاعره، صاحب الأقوال

---

[1] بوعلام بوعامر، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي"، دار صبحي للطباعة والنشر، غرداية، ط1، 2015.

[2] المتنبي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983، ص345.

[3] المرجع نفسه، ص 345.

الخالدة، وفارس اللسان الذي نطق درا منظوما وشغل أهل زمانه ببدائع حكمه، وقد طوع شاعرنا لغته فانصاعت وخضعت فنظم قصيدته في مدح شاعره في غير تكلف منه، فبرع في مجاراة الأقدمين بأسلوبه المتميز، ولغته المحكمة وألفاظه المستمدة من معجم الفطاحلة، ما أنتج جمالية تنساق إلى قارئيه، وأوصافا تستميل محبيه، فكانت ألفاظه تابعة لمعانيه، "فالمعاني إذا أُرسلت على سجيتها، وتُركت وما تريد، طلبت لأنفسها الألفاظ، ولم تكتس إلا ما يليق بها"[1]

أما الجانب الموسيقي من البيت فقد تقاربت وتواشجت بين بيتي الشاعرين، فاستعمل الشاعر بوعلام بوعامر البحر الطويل على النحو الآتي:

وأحلَى الهوى ما شَـكَّ في الوَصـلِ ربُّــهُ

وَأَحْلَ لْهَوَىْ مَاْ شَكْكَ فِ لْوَصْلِ رَبْبُهُوْ

0//0//0/0//0/0/0//0/0//

فعولـن مفاعيلن فعولــن مفاعلن

واستعمال الشاعر لهذا البحر قد جارى فيه المتنبي الذي بنى قصيدته أيضا على البحر ذاته، وهو بحر مستعمل بكثرة عند القدماء والمحدثين، واستعمله بوعلام بوعامر لأنه يناسب روح الممدوح، "فهو يتسع للفخر والحماسة والمدح، كما أنه يتسع للتشابيه والاستعارات وسرد الحوادث ووصف الأحوال"[2]، وهو ما تناسب مع ما يريده الشاعر لممدوحه، حين أغدق عليه بجميل الأوصاف والتشبيهات البديعة، كما أن استعمال البحر الطويل يجري مع طول النفس مع كثرة الثناء والإطراء على الممدوح، فهو شاعر أعيى ناقديه وحير أهل زمانه بما يملك من قريحة وهاجة في القول وقوة في النظم، وقد قال فيه أبوه القاسم مظفر بن علي الظبي[3]:

هُوَ فِي الشِّعْرِ نَبِيٌّ وَلَكِنْ */* ظَهَرَتْ مُعْجِزَاتُهُ فِي المعَانِي

---

[1] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني البيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص300-301.

[2] محمود فخري، سفينة الشعراء، علم العروض-علم القوافي-الأوزان المحدثة-شعر التفعيلة، مكتبة دار الفلاح، ط4، 1990، ص27.

[3] عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، مرجع سابق، ص4.

يواصل الشاعر بوعلام بوعامر ضيافته الأدبية في رحاب المتنبي ويقتنص من إبداعاته الشعرية ويوظفها وفق ما تقتضيه أفكاره وحاجته إليها يقول بوعلام بوعامر[1]:

وَمُنْتَسِبٌ عِنْدِي إِلَى مَنْ أُحِبُّهُ ** وَفَاءٌ لَعَمْرُو اللهِ شُدَّتْ مَعَاقِدُه

والبيت (تم إثباته كما ورد في الديوان بوجود الخطإ في لفظ "لعمرو") يتناص فيه الشاعر مع المتنبي القائل فيه[2]:

وَمُنْتَسِبٌ عِنْدِي إِلَى مَنْ أُحِبُّهُ ** وَلِلنُّبْلِ حَوْلِي مِنْ يَدَيْهِ حَفِيفُ

وبيت المتنبي لقطعة شعرية من خمس أبيات يعاتب فيها الشاعر سيف الدولة يقول فيها[3]:

وَمُنْتَسِبٌ عِنْدِي إِلَى مَنْ أُحِبُّهُ ** وَلِلنُّبْلِ حَوْلِي مِنْ يَدَيْهِ حَفِيفُ

فَهَيَّجَ مِنْ شَوْقِي وَمَا مِنْ مَذَلَّةٍ ** حَنَنْتُ لَكِنَّ الكَرِيـــمَ أَلُوفُ

وَكُلُّ وِدَادٍ لَا يَدُومُ عَلَى الأَذَى** دَوَامَ وِدَادِي للحُسَيْنِ ضَعِيفُ

وقد بلغ في أبياته هذه مبلغا كبيرا من حيث الكثافة الدلالية فهي –على قلتها– مكتظة المعاني واسعة الدلالة، فاقت معانيها مبانيها، واستعمال الشاعر للتناص في هذا الموضع جسد الشاعر من خلاله ارتباطه الوثيق بشاعره المتنبي، إذ استعمل في طليعة بيته لفظ "منتسب" وهو اسم فاعل وعلى هذا تكون الجملة اسمية تحمل معنى دوام الانتساب واستمرارية التعلق، فالشاعر اختار البدء بالاسم لجعل كلامه دائم الثبوت.

يواصل الشاعر في قصيده استحضار أبيات المتنبي يقول[4]:

أَلوفٌ لِشَيْبٍ لو رَجَعْتَ إلى الصِّبَا ** بَكَيْتَ ، وهلْ يَبْكِي على الشَّيْبِ فاقِدُه

والتناص هنا مع المتنبي القائل[5]:

خُلِقْتُ أَلوفاً لَوْ رَحَلْتُ إلى الصِّبَا ** لَفارَقْتُ شَيْبِي مُوجَعَ القَلْبِ باكِيَا

---

(1) بوعلام بوعامر، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي"، مرجع سابق، ص7.

(2) المتنبي، الديوان، مرجع سابق، ص255.

(3) المرجع نفسه، ص255.

(4) بوعلام بوعامر، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي" مرجع سابق، ص7.

(5) المتنبي، الديوان، المرجع السابق، ص442.

وبيت المتنبي هو الثاني عشر ترتيبا لقصيدة في مدح كافور مطلعها[1]:

كَفَى بِكَ داءً أَنْ تَرَى المَوْتَ شافِيَا ** وحَسْبُ المَنايَا أَنْ يَكُنَّ أَمانِيَا

والشاعر بوعلام بوعامر في بيته المتعالق مع بيت المتنبي يستفهم متعجبا من قول المتنبي الذي ألِف الشيب واعتاده بل سيبكي على شيبه لو عاد به الزمن إلى شبابه.

إن التعالق النصي بين البيتين أكسب البيت اللاحق إحكاما في البناء، وقوة في المعنى وجمالا في الأسلوب ودقة في الوصف، فعمد الشاعر بوعامر إلى إعادة ترتيب ألفاظ بيت المتنبي ما ولّد دلالة جديدة ومعنى قارب معنى البيت السابق مع اختلاف الأسلوب وطريقة التعبير، فقول المتنبي إقرار منه بحقيقة يراها، فهو يؤكد جمال العيش في أيام كبره ولا يرضى العودة لمرحلة الشباب، أما بيت الشاعر بوعلام فهو في سياق المدح والثناء وغاية الإعجاب، وقد استعمل في عجز بيته الأسلوب الإنشائي، كان غرضه البلاغي التعجب، فكيف يعقل البكاء حين الرجوع إلى الصبا، وعنفوان الشباب، يقول قائلهم:

لَيْتَ الشَّبَابَ يَعُودُ يَوْمًا ** فَأُخْبِرَهُ بِمَا فَعَلَ المَشِيبُ

نوّع الشاعر بوعلام بوعامر في خطابه الشعري بين الجمل الاسمية والفعلية، مع غلبة الاسمية التي دلت في غالبها على الاستمرارية والثبات للممدوح وهذا النوع من الجمل نابع من القناعات التي يحملها الشاعر للقضايا التي يعالجها، فاستعمال الجمل الاسمية هنا إقرار بتلك الأوصاف التي أرادها الشاعر للمتنبي، كما وافق الشاعر بوعلام بوعامر ممدوحه والمتناص معه في الآن نفسه استعماله للفظي "الصبا والشيب" وهما لفظان خلقا نسيجا شعريا جماليا متكاملا، وكثافة دلالية متزنة من خلال علاقة الضد بينهما (طباق إيجاب)، والطباق بالمفهوم العميق هو أحد طرق توليد المعنى ومنبعا من منابع شعرية النص، فقد أدى في نص الشاعر اللاحق إلى إيضاح العلاقة بين النقيضين، وكذا المساهمة في بناء النص شكلا ومضمونا، كما أن العقل الإنساني باحث دائما عن العلاقة بين المتناقضات "فهو يتحرك من الشيء على نقيضه

[1] المتنبي، المرجع السابق، ص441.

بحثا عن وحدة كلية من شأنها أن توحد بين هذه النقائض وتؤلف بينها"[1]، والدلالة العامة للبيتين هي نفسها مع اختلاف طريقة النظم فوفق الشاعر بوعلام في استدعاء البيت الذي قال عنه الواحدي أنه " رأس في صحة الإلف"[2].

يواصل الشاعر الإطراء والمدح في قصيدته فيقول[3]:

وَمَالَكَ أَلَّا تَمْدَحَ القَـرْمَ شَامِخًـا ** أَمِيرَ بَنِي حَمْدَانَ وَالدَّهْرُ حَامِدُه

تَقُولُ "أَخٌ" وَهْوَ الأَمِيرُ وَبَعْضُ مَنْ ** أَتَاهُ ذَلِيلَ الوَجْهِ ثَمَّ وَسَاجِدُه

ويشير الشاعر بوعلام بوعامر إلى العلاقة التي كانت تربط أبا الطيب المتنبي بسيف الدولة، فقد كان شاعر بلاطه ومخلد بطولاته ورافع راية شرفه، وبيّن شاعرنا موضع التناص من خلال لفظ "أخ"، إذ أوحى اللفظ إلى البيت الذي ساقه الشاعر بوعلام وتعالق نصيا مع المتنبي القائل[4]:

يَا أَخْتَ خَيْرَ أَخٍ يَا بِنْتَ خَيْرَ أَبٍ ** كِنَايَةً بِهِمَا عَنْ أَشْرَفِ النَّسَبِ

والبيت مطلع لقصيدة رثى فيها المتنبي أخت سيف الدولة، إذ كان المتنبي بالكوفة فبلغه خبر وفاتها فكان وقع الخبر عليه أشدّ، لبعده عن سيف الدولة في تلك الفترة فرثاها رافعا نسبها ومعليا مقامها وهذا لرفعة نسب أخيها وأبيها، فقد بلغا عنده مبلغا لا يبلغه أحد.

والشاعران أشارا – وكل بطريقته- إلى صفات الممدوح سيف الدولة من شرف النسب، ورفعة المكانة، وعلو الشأن بين الناس، فعبّر بوعلام بقوله: "القرم شامخا" وقصد به السيد العظيم، ورفيع النسب بين أهله وقومه وهذا يقابله شرف في النسب، أما المتنبي فعبر عن نفس الصفات لسيف الدولة بأسلوب آخر وغرض غير غرض المدح، وذاك في مرثيته لأخت سيف الدولة، إلا أنه استطاع ذكر منزلته فجعله مضرب أمثال للمكانة العالية والنسب الأغر.

---

(1) السريحي، سعد مصلح، شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1983، ص246.

(2) الواحدي، شرح الواحدي على ديوان المتنبي، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص1688.

(3) بوعلام بوعامر، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي" مرجع سابق، ص9.

(4) الواحدي، المرجع السابق، ص1641.

فالشاعر بوعلام بوعامر استعمل الإشارة دون العبارة للاستدلال ببيت المتنبي.

يستمر الشاعر بوعامر في تتبع مناقب شاعره المتنبي وأنه صاحب فرائد في الشجاعة والندى والصبر وأنه حارس على ثغر العروبة وكان حصنا منيعا في وجه الأعاجم الذين أرادوا للعرب الذل والهوان، والتقى مجددا في مضمار واحد مع شاعر الحكمة ونبي الشعر في زمانه يقول بوعامر[1]:

ونَمْ مِلْءَ أجْفانٍ قَريرًا وخَلِّهِمْ ** لشِعرِكَ تُسْهِرْهمْ — صَدَقْتَ- شَوارِدُهُ

وقد امتد خيال الشاعر للزمن الماضي واستجلب بيتا من أجود أبيات المتنبي وأكثرها تداولا على ألسنة الناس وهو القائل فيه[2]:

أنامُ مِلْءَ جُفوني عنْ شَوارِدِها ** ويَسهرُ الخلقُ جَرَّاها ويَخْتَصِمُ

والبيت قصيدة للمتنبي جمع فيها بين المدح والعتاب في حق سيف الدولة مطلعها[3]:

وَاحَرَّ قَلْبَاهُ مِمَّنْ قَلْبُهُ شَبِمُ ** وَمَنْ بِجِسْمِي وَحَالِي عِنْدَهُ سَقَمُ

وبيت الشاعر اللاحق فيه دعوة واضحة بترك القوم تسرهم معاني الشعر، فيختصمون ويتجادلون فيما قاله المتنبي وما أراده.

وقد استعان الشاعر بالأسلوب الإنشائي الطلبي (خلهم- نم) والأمر هنا يجسد حضور الممدوح في نفس المادح، ما يدل على مكانته المرموقة في نفسية الشاعر، "فالروافد الثقافية عند الشاعر موظَّفة لأداء دور شعري في أبياته"[4]، وحضور هذه الرواسب جسد جمالا وشعرية في الشعر اللاحق.

القصيدة الثانية:

يتميز الشاعر بوعلام بوعامر بالانفتاح على النصوص الأدبية ودلالاتها وأغراضها

---

(1) بوعلام بوعامر، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي"، مرجع سابق، ص9.

(2) الواحدي، شرح الواحدي على ديوان المتنبي، مرجع سابق، ص1330.

(3) المرجع نفسه، ص1325.

(4) ينظر: مصطفى السعدني، التغريب في الشعر العربي المعاصر، بين التجريب والمغامرة، ص12.

وتجلى هذا كله من خلال اتكائه على مخزونه واستخراجه وتوظيفه، وقد أبان عن رأيه صراحة في ماهية الشعر في قصيدته "الشعر فؤاد"يقول فيها[1]:

إنَّما الشِّعرُ فؤادٌ مِنكَ رَقَّ */* ليسَ حِبْرًا مِنْ دواةٍ في وَرَقْ

والشاعر هنا وسّع نطاق الشعر وأخضعه للفؤاد، فكل ما رقّ له الفؤاد ونُظم على طريقة العرب فهو شعر، وهنا يتناص مع شاعر النيل حافظ إبراهيم الذي يقول[2]:

أَشْكُو إِلَيْكَ مِنَ الزَّمانِ وزُمْرَةٍ */* جَرَحَتْ فُؤادَ الشِّعْرِ في أَعْيانِهِ

والبيت من إحدى قصائد ديوان حافظ إبراهيم في ديوانه مطلعها:

وَرَدَ الكِنانَةَ عَبْقَرِيُّ زَمانِهِ */* فَتَنَظَّرِي يا مِصرُ سِحْرَ بَيَانِهِ

"وقد نظمها حافظ بمناسبة عودة أمير الشعراء أحمد شوقي من منفاه بالأندلس عام 1919"[3]، واستعار الشاعر لفظ "الشعر فؤاد" مع تغيير في ترتيب الكلمتين وأعطى رأيه حول الشعر، فهو نابع من قلب مرهف بالإحساس، مفعم بالشعور، يحمل رقة ويخفق عطفا وحنانا وليس كما يُتوهم بأنه جلود وأوراق، وقلم مشاق، وحبر براق، فالشعر أولا وأخيرا شعور وعاطفة جياشة تدفع صاحبها – غصبا- للإبداع، وقد وظف الشاعر بوعامر التناص في بيته وأظهر مقدرته عل التحكم في الألفاظ المجتلبة، وأخرجها من حقل الشكوى إلى حقل الوصف، فقد اجتث من معنى البيت الأول معنى آخر بتوظيف نفس الكلمات ما يبين مدى براعة الشاعر في التحكم في اللغة مبنى ومعنى، ورصف كلماته بأسلوب بديع ونظم محكم فالألفاظ موضوعة بما يناسب المعنى المطلوب والوصف المرغوب.

يستمر الشاعر بوعلام بوعامر في النهل من التراث القديم واستحضار الأثر الشعري في إبداعاته يقول[4]:

---

(1) بوعلام بوعامر، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي"، مرجع سابق، ص10.

(2) حافظ إبراهيم، الديوان، ضبط وترتيب: أحمد أمين – وآخرين – الهيئة المصرية العامة للكتاب ط3 - 1987م ص100.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص98.

(4) بوعلام بوعامر، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي" مرجع سابق، ص10.

هُوَ فِي القَلْبِ تَبَارِيحُ الجَوَى ** وَعَلَى الجَفْنِ تَسَاهِيدُ الأَرَق

وعبارة "تباريح الجوى" عبارة متداولة مستهلكة في شعرنا القديم والحديث واستعملها عديد الشعراء، وتوارثها شعراؤنا عبر مختلف العصور، وقد تقصينا بعضا ممن استعمل هذا التعبير بصورته هذه، ووجدنا أبا الفتح البستي القائل[1]:

كَتَبْتُ إِلَيْهِ أَسْتَهْدِيهِ وَصْلًا ** فَأَقْلَقَنِي بِوَعْدٍ فِي الجَوَابِ

أَلَا لَيْتَ الجَوَابَ يَكُونُ حَقًّا ** فَيُشْفِي مَا أَحَاطَ مِنَ الجَوَى بِي

والعبارة نفسها ترد في شعر مهيار الديلمي إذ يقول[2]:

وَإِذَا لَحِقْتَ وَقَصَّرَتْ بِي نَاقَتِي ** وَالثِّقْلُ مَا بِي مَا يُقَصِّرِ حَامِلِي

فَقُلِ السَّلامُ ومِنْ تَبَارِيحِ الجَوَى ** بَعْثُ القَتِيلِ تَحِيَّةً لِلْقَاتِلِ

واستعمل أبو منصور الثعالبي الإمام المرموق في اللغة والأدب وصاحب النفائس الفريدة عبارة "تباريح الجوى" فقال[3]:

يا رُقعةً طُوِيَتْ على حَيَّاتٍ ** وعَقارِبٍ كَرَّرْنَ ماءَ حياتِي

ما أنتِ إلَّا مِنْ تَبارِيحِ الجَوَى ** وسَفاتِجِ الأَحْزانِ والحَسَراتِ

كما استعمل شعراؤنا المحدثون العبارات الجزلة والموحية التي نهلوها من الموروث القديم وفي طليعة هؤلاء: محمود سامي البارودي الذي سار على نهج الأوائل في طرق نظمهم، وانتشل العبارات الموحية من جميل شعرهم، فكان ممن استعمل عبارة "تباريح الجوى" لما تحمله من عمق الدلالة إذ يقول[4]:

دَعْنِي أَبُثُّكَ بَعْضَ مَا أَنَا وَاجِد ** وَاحْكُمْ بِمَا تَهْوَى فَأَنْتَ مُخَيَّر

---

[1] أبو الفتح البستي، الديوان، تحقيق: درية الخطيب، لطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، سوريا، 1989، ص41.

[2] مهيار الديلمي، الديوان، دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1930، ج3، ص183.

[3] أبو منصور الثعالبي،الديوان، دراسة وتحقيق: محمود عبد الله الجادر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1990، ص32-33.

[4] محمود سامي البارودي، الديوان، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012، ص126.

فَلَوْ اطَّلَعْتَ عَلَى تَبَارِيحِ الجَوَى ** لَعَلِمْتَ أَيَّ دَمٍ بِحُبِكَ يُهْدَر

والبيت من قصيدة في ديوانه مطلعها[1]:

لِهَوَى الكَواعِبِ ذِمَّةٌ لا تُخْفَرُ ** وأَخُو الوَفاءِ بِعَهْدِهِ لا يَغْدِرُ

من خلال ما أوردنا من شواهد نجد أن عبارة "تباريح الجوى" قد استحضرها الكثير من الشعراء عبر حقب زمنية مختلفة للتعبير بها عن مكنون النفوس ولوعة الشوق وحرّ العشق، وفي كثرة استعمالها توكيد على جريانها في مخيلات الشعراء واسقرارها في نفوسهم، وانصهارها في أفكارهم، فهي عبارة تحمل من الشحنات الدلالية وجزالة الألفاظ وقوة المعنى ما يحملها على التفضيل بينها وبين غيرها من العبارات المشابهة، فهي تجسد حالة شعورية تملكت الشاعر في لحظة إبداع.

فكان شاعرنا بوعلام بوعامر سائرا على درب الإبداع ومتوخيا في كلامه صنوف الإقناع، فاستحضر العبارة الشائعة وبث فيها روحا جديدة، وألبسها عباءة الحُسْن وميزة الفضل، ورغم اختلاف أغراض الشعراء التي تنوعت – وبتوظيف نفس العبارة- من مدح، وهجاء وغزل...إلا أن الجملة المستدعاة في كل النصوص أدت وظيفة دلالية تتناسب ومقصد الشاعر وغاياته ومراميه.

إن الشاعر باستعماله للعبارة قد سار على نهج القدماء وجارى فن البلغاء، فوردت عبارته في بيت غزلي ماتع وتعبير على ما يحسه تجاه الشعر، وقد كان النص العربي القديم المستجلب من طرف شاعرنا مسهما فعالا في تشكيل وبناء قصيدته كما رسم عليها سمة جمالية وصبغة شاعرية.

ملاحظة:

الشاعر بوعلام بوعامر في قصيدته هاته يقدح في السياسيين ويخصص لهم جزءا من قصيدته للحديث عنهم يقول[2]:

---

[1] محمود سامي البارودي، المرجع السابق، ص126.

[2] بوعلام بوعامر، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي" مرجع سابق، ص10.

خُضْ بِهِ كلَّ حديثٍ عنْ هوًى ** غيرَ قَوْلٍ في سِياسِيٍّ مُذِقْ

لا تُؤَبِّنْهُ ولا تَحْفَلْ بهِ ** عاشَ أوْ ماتَ اعْتِباطًا أوْ خُنِقْ

لابدَّ أنْ يكون في حياة الشاعر حادثة تُفسّرُ اتهاماته للسياسيين فيما يخصُّ الشعر، وإنْ كنّا نعرفُ من السياسيين شعراءَ وكُتّابًا وخُطباءَ ذَوِي شَقْشقةٍ وبيانٍ، فإنْ تطلَّبَ الأمرُ ذِكْرَ بعضِ مشاهيرِهم نجد السياسيّ الكبير الأمير "شَكيب أرْسلان" ، ولم تعرف المنابرُ الخِطابية السياسية أبلغَ منه، والزَّعيم المصريّ الطائر الصِّيت سَعْد زَغلول، وبيانُه مَضْرِب الأمثال، ومصطفى النحّاس باشا خليفةُ سعدٍ، والخطيب المفوّه والوطنيّ الصَّدوق، وأين الأميرُ عبد القادر الجزائري فارسُ السيف والقلم، وأين الإمام عبد الحميد بن باديس الذي كان يُمارسُ السياسة في وجه أعتَى سياسِيِي المدمِّر الفرنسي، وكذا شعر أحمد شوقي السياسيّ، وفي شعر حافظ إبراهيم، وأحمد محرّم، ومقالات الإمام مُحَّد البشير الإبراهيمي السياسية أُسْوَةً برفيقِ دربِهِ الإمامِ ابنِ باديس، وشعر مفدي زكريّا الثوريّ والسياسيّ، ونجد السياسيّ والمؤرّخ أحمد توفيق المدني، وأيضا الشاعر السياسيّ بامتياز أحمد مطر، وكذلك شعراءَ نَظَمُوا في شؤون السياسة كمحمود درويش...فلا بدّ أن يوجد الشاعر الحجج التي دعته للقدح في رجال السياسة.

وما حملنا على ذكر هذه الملاحظات بخصوص علاقة الشاعر بالسياسة والسياسيين أننا نجد من الدلائل ما يوحي على متانة العلاقة بين السياسة والأدب فأغلب العصور التي ازدهر فيها الأدب ارتبطت دوما بالاستقرار السياسي للدويلات أو الممالك.

يمد الشاعر بوعلام بوعامر جسوره الفكرية نحو الأدب الرفيع ويستلهم من الأساليب البديعة والمعاني الموحية يقول[1]:

فهْوَ في حالاته هَذيٌ يُرَى ** كغُرابِ البَيْنِ صَدًّى ونَعَقْ

يظهر – من خلال البيت – أن الشاعر في استعماله لفظي الغراب ونعق قد تعالق نصيا مع العديد من الشعراء فعبارة " الغراب نعق" وما تحمله من دلالة الشؤم والطيرة أصبحت كالمثل السائر على ألسنة الشعراء.

[1] بوعلام بوعامر، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي" مرجع سابق، ص10.

وتداول العديد من الشعراء هذه العبارة كما عند البحتري القائل[1]:

ضُراط ابْنِ مَيْمُونَ صَوْتُ العُرُو ** بِ وضَرْط ابنِ صَالح نَعْقُ الغُرَابِ

وبيت البحتري في الهجاء محتذيا بالثالوث المعروف الفرزدق وجرير والحطيئة، ووردت العبارة عند شريف الرضي الذي يقول[2]:

وَلَا دَارَ إِلَّا سَوْفَ يَجْلَى قَطِينُهَا ** عَلَى نَعْقِ غِرْبَانِ الخُطُوبِ النَّوَاعِق

وترتحل العبارة من شاعر لآخر ونجد بشار بن برد قد وظفها في شعره يقول[3]:

نَعَقَ الغُرَابُ فَخَنَقَتْنِي عَبْرَةٌ ** وَبَكَيْتُ مِنْ جَزعٍ عَلَى الأَحْبَاب

يَا رُبَّ قَائِلَةٍ وَغُيِّبَ عِلْمُهَا ** مَاذَا يَهِيجُكَ مِنْ نَعِيقِ غُرَاب

ذُكرت كذلك هذه العبارة عند عمر بن أبي ربيعة في قوله:

نَعَقَ الغُرَابُ بِبَيْنٍ ذَاتَ الدلج ** لَيْتَ الغُرَابَ بَيْنَهُمَا لَمْ يَزْعَجِ

نَعَقَ الغُرَابُ وَدَقَّ عَظْمُ جَنَاحِهِ ** وَذَرَتْ بِهِ الأَرْوَاحُ بَحْرَ السَّمَنْهَجِ

العبارة التي أوردناها وما تحمله من شؤم ونظرة سلبية إلا أن الشعراء تداولوها في أشعارهم واستعملوها في الموضع المناسب لها فهذا مسكين الدارمي يوردها أيضا في بدائع نظمه يقول:

وإذَا الفاحشُ لاقَى فاحشاً ** فهُناكُمْ وَافَقَ الشَّنُّ الطَّبَقْ

إنَّما الفُحْشُ ومَنْ يَعتادُهُ ** كغُرابِ البَيْنِ ما شَاءَ نَعَقْ

من خلال التتبع المتأني للأبيات يظهر الشاعر بوعلام بوعامر قد اغترف من روائع الدارمي، فتوافقت الجوانب الصوتية والدلالية لكلا البيتين ما يؤكد تأثر الشاعر بالأوصاف التي رسمها الشاعر السابق، ومعروف أن هذا الأخير ناطق بالحكمة ذو لسان ذليق وقول أنيق، فرسم شاعرنا بوعامر صورا بليغة لا تقل جمالا وشاعرية جارى بها الأوائل، إذ حاور النصوص القديمة واستلهم منها وبنى على إثرها خطاباته التي أسقطها على واقعه المعيش.

---

[1] البحتري، الديوان، ص304.

[2] شريف الرضي، الديوان، شرح وتعليق: محمود مصطفى حلاوي، دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1، 1999، ج2، ص58.

[3] بشار بن برد، الديوان، تحقيق وشرح: مُحَمَّد الطاهر بن عاشور، إصدار وزارة الثقافة، الجزائر، ج1، 2007، ص241.

إن استعمال الشاعر بوعلام بوعامر لعبارة "غراب البين صدى ونعق" التي شُحنت دلاليا وحملت معنى اللؤم والتشاؤم قد اختص بها السياسيين الذين امتهنوا مهنة غير مهنتهم وخاضوا في مضمار ليس مضمارهم فضلوا وأضلوا.

والشاعر في تعالقه النصي مع الموروث القديم لم يكن في جانبه الدلالي أو اللفظي فقط وإنما تعداه إلى الجانب الموسيقي، حيث نظم شاعرنا خطابه على بحر الرمل فوافق في ذلك الدارمي على النحو الآتي:

يقول الدارمي:

إنَّمــا الفُحْشُ ومَنْ يَعتــادُهُ ** كغُـرابِ البَيْـنِ ما شَـاءَ نَعَـقْ

إِنْنَمَاْ لْفُحْشُ وَمَنْ يَعْتَـاْدُهـوْ ** كَغُرَاْبِ سْسُوْءٍ مَاْ شَاْءَ نَعَقْ

0// /0/0/ /0/0/0/// 0//0/0/ 0// /0/0 //0/

فاعلاتن / فعلاتن / فاعلــن فعلاتن / فاعلات / فعلـن

ويقول بوعلام بوعامر:

فهْوَ في حالاته هَذْيٌ يُرَى ** كغُرابِ البَيْنِ صَدَّى ونَعَقْ

فَهْوَ فِيْ حَاْلَاْتِهِ هَذْيُنْ يُرَىْ ** كَغُرَاْبِ لْبَيْنِ صَدْدَىْ وَنَعَقْ

0/// 0/0/ /0/0 /0/// */* 0// 0/0///0/0/0//0/

فاعلاتن/ فاعلات / فاعلن فعلاتن / فاعلات / فعلن

وافق الشاعر بوعلام بوعامر الشاعر مسكين الدارمي في الإيقاع الموسيقي، فتعالقا وزنا وقافية، فالشاعر اللاحق استعمل بحر الرمل مجاريا في ذلك الدارمي ومتوخيا أثره، وبحر الرمل من البحور سباعية التفعيلات وسمي بذلك " لسرعة النطق به"[1] استعمله الشاعران لملاءمته للفكرة التي أراداها، فالشاعر إذا ما تأججت رغباته، واستفزته الحوادث، استنهض لسانه وشحذ قريحته وبادر بالقول وأسرع بالبوح، فهذه الحالة الشعورية التي تتملك الشاعر لا يناسبها إلا بحر الرمل الذي يُسهّل على الشاعر إطلاق العنان لكلماته المشحونة بالمعاني، فالشاعران توافقا من حيث

[1] محمود فخري، سفينة الشعراء، علم العروض-علم القوافي-الأوزان المحدثة-شعر التفعيلة، مرجع سابق، ص57.

المعنى العام، فالدارمي يحذر من صحبة الأحمق مستعملا النمط الوصفي، والشاعر بوعلام بوعامر يهجو السياسي ويتطير منه مستعملا نفس النمط، فتوازنت القصيدتان من حيث الإيقاع الموسيقي، كما كان التوافق ظاهرا في القافية المستعملة ذات الإيحاء الدلالي العميق مختتمة بحرف جهري شديد انفجاري، جسّد الحالة الشعورية للشاعر بوعلام بوعامر، وقافية الشاعران قافية مقيدة "ذات الروي الساكن"[1] ورويها هو حرف القاف ونعني به"النبرة أو النغمة التي ينتهي بها البيت، ويلتزم الشاعر تكراره في كل أبيات القصيدة، وإليه تنسب القصيدة"[2].

وحرف القاف الذي طرقه الشاعران قد وافق غرضيهما، فالهجاء عند الشاعر بوعلام بوعامر يستدعي منه شدة وقوة في المعنى واستعماله يوحي بانفعال الشاعر واضطرابه وحالة الهيجان التي تتملكه نتيجة القدح في السياسيين، فكانت القافية من المعالم التي أعانت على فهم مقصِد الشاعر.

القصيدة الثالثة:

يبقى الشعر العربي القديم حيا في ذاكرة كل مبدع فتراه على صلة دائمة به فكل قول إلا وفيه أثر للسابقين عليه، ما يوحي بقوة الرابطة بين الحاضر والماضي، وما حضور التراث الأدبي في أعمال شعرائنا المعاصرين إلا دليل على التمسك بحضارتنا الفكرية التي انبثق عنها الشعر، الرسائل، والمقامات...والشاعر المعاصر في ارتباطه أشبه ما يكون بارتباط الجنين بالحبل السري مع أمه، الذي يتغذى بفضله كما الشاعر، الذي يحاور موروثه الأدبي فينصهر في ذاكرته وتتغذى منه قريحته فيكون قادرا على الإبداع مستجلبا كلام غيره بأي شكل كان، سواء في معناه أو مبناه، والشاعر بوعلام بوعامر كسابقيه ومعاصريه قد استدرج النصوص الشعرية القديمة وجعلها موضع ارتكازات لإبداعات جديدة، وفي قصيدته "فراق" استعمل الشاعر

---

[1] إميل بديع يعقوب المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص358.

[2] المرجع نفسه، ص 352.

معجما أدبيا تراثيا (السفر،الفقر،الهجر،الشوق...) والعنوان في عُرف النقاد مفتاح نلج من خلاله عمق النص ونسبر أغواره ونفك طلاسمه، ولفظ "فراق" –والذي اتخذه الشاعر عنوانا لقصيدته– يوحي بالهجر وفراق الحبيب، وما أكثر الشعراء في مختلف العصور الذين توشحوا ألم فراق الحبيب وذرفوا الأدمع وندبوا حظهم التعيس، فهذا امرؤ القيس يبكي ويشتكي ويقول[1]:

قِفَا نَبْكِي مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ ** بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

وشاعرنا في بيته القائل فيه[2]:

وَقَائِلَةٍ يَوْمًا وَقَدْ أَزْمَعَ السَّفَرُ ** تَصَبَّرْ وَعَيْنَيْهَا لَقَدْ عَزَّنِي الصَّبْرُ

تَصَبَّرْ كَأَنَّ الدَّهْرَ وَاثَقَهَا عَلَى ** لِقَاءٍ بِعَهْدٍ لَيْسَ مِنْ دُونِهِ خَفْرُ

والقول متناص فيه مع التهامي القائل[3]:

وَقائِلَةٍ لَمَّا رَأَتْنِي مُشَمِّرًا ** وَقَدْ رَابَنِي رَيْبٌ وَالزَّمَان المسْرَج

أَفِي أَيِّ وَجْهٍ تَبْتَغِي لَكَ نَاصِرًا ** أَمَا تَرْعَوِي عَمَّا عَزَمْتَ وَتفرج؟

وقد ورد التناص في شطري البيت بين ما هو لفظي وما هو معنوي، وقد جعل الشاعر بوعلام بوعامر الخطاب موجها إليه تأكيدا للود الذي بينه وبين حبيبه.

ويقول في القصيدة نفسها[4]:

وَآسَى فَأَنْسَى مَا طَحَا بِي ذِكْرُكُمْ ** كَمَا لَعِبَتْ فِي رَأْسِ شَارِبِهَا الخَمْرُ

متناص مع الشاعر مُحَمَّد الحائري النجفي القائل فيه[5]:

لَقَدْ لَعِبَتْ فِي عَقْلِ مَنْ خَامَرَ الهَوَى ** كَمَا لَعِبَتْ فِي عَقْلِ ذِي الفَطِنِ الخَمْرُ

---

(1) امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة دار المعارف، القاهرة، ط5، ص8.

(2) بوعلام بوعامر ، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي" مرجع سابق، ص15.

(3) أبو الحسن علي بن مُحَمَّد التهامي، الديوان، تحقيق: د.مُحَمَّد بن عبد الرحمن الربيع، مكتبة المعارف، الرياض، السعودية، ط1، 1982، ص130.

(4) بوعلام بوعامر ، المرجع السابق، ص15.

(5) مُحَمَّد الحائري النجفي، الأبيات على الموقع الإلكتروني: https://poetsgate.com/poem.php?pm=126188 يوم: 2021/10/01

فالشاعران من حيث الدلالة قد توافقا وأصابا المعنى، فالخمر مذهبة للعقل، مفسدة لخلق شاربها، جرى ذكر سوءاتهما عند القدماء والمحدثين، وقد ورد في قصيدة الشاعر بوعلام بوعامر –بالإضافة إلى عمق المعنى وجماله– جرس موسيقي تطرب له الآذان في قوله: أنسى / آسى وهو محسن لفظي (جناس ناقص) أضفى على البيت بعدا جماليا من خلال التشابه في اللفظتين وكذا الصفير الذي أحدثه حرفي السين في الكلمتين.

وقد استعمل الشاعران البحر الطويل، وهو البحر الذي يتناسب وموضوع الفراق، فزفرات الألم يلزمها طول النفس وكثرة البوح كي تنجلي، فكان البحر الطويل بتفعيلاته ووفرة كلماته معينا للشاعرين على ما هما عليه "فهو بحر ضخم يستوعب مالا يستوعب غيره من المعاني ...ويتسع للتشابيه والاستعارات وسرد الحوادث ووصف الأحوال، ولهذا كان نصه عند المتقدمين والمتأخرين أوفر من سائر البحور"[1].

وقد وردت فعولن في صدر البيت مقبوضة، والقبض:"حذف الخامس الساكن"[2].

وفي انقباضها تفسير لحالة الحزن التي تملكت الشاعر، فهو منقبض النفس مأسور الحال نتيجة الألم الذي حل به.

يستأنس الشاعر بوعلام بوعامر كثيرا بالبيئة العربية القديمة والظاهر أنها احتلت حيزا كبيرا من قلبه وكان حظها من العقل كبيرا، إذ تراه مولعا باللفظ العربي الأصيل والمعنى القديم الجزل فهو —بالنسبة إليه– يبعث في نفسه الراحة، فقد زين جل أشعاره بالموروث الشعري القديم ومن ذلك ما حوته قصيدة "رسول"والتي بث فيها شوقه وحنينه للحبيب عن طريق رسوله الحامل لرسائل الألم، ولفظ رسول عتيق مستهلك من عديد الشعراء قديمهم وحديثهم، فقول شاعرنا[3]:

يَا رَسُولِي إِلَيْهِم لَا اصْطِبَارًا ** البِدَارَ البِدَارَ ثُمَّ البِدَارَا

---

(1) محمود فخري، سفينة الشعراء، علم العروض–علم القوافي–الأوزان المحدثة–شعر التفعيلة، مرجع سابق، ص27.

(2) المرجع نفسه، ص26.

(3) بوعلام بوعامر ، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي" مرجع سابق، ص17.

فلفظ الرسول وما يحمله من دلالة عميقة، تناص فيه مع عديد الشعراء منهم: مهيار الديلمي القائل[1]:

غَلَبَ الشَّوْقُ فَمَا أَحْمِلُ صَبْرًا */* وَجَفَا النَّاسُ فَمَا أَسْأَلُ رِفْدًا

أَنَا مِنْ أَغْرَاسِكُمْ فَانْتَصِرُوا لِي */* قَبْلَ أَنْ تَهْشُمَنِي الأَيَّامُ حَصْدًا

يَا رَسُــولِي وَمَتَى تَبْلُغْ فَقُلْ */* خَيْــرَ مَا حُمِّلَ مَأْمُونٌ فَأَدَّى

فلفظ رسول أدى دلالة قوية على مستوى بيتي الشاعرين، فهو من جهة حامل الشوق والجوى للحبيب، ومن جهة أخرى متنفس الشاعر في مبتلاه ونجواه.

وتكرار الشاعر لفظ "البدار" ثلاث مرات أضفى على القصيدة نغما موسيقيا متوازنا،كما خدم القصيدة من حيث المعنى، فأكد تكرير اللفظ على عدم قدرة الشاعر على الصبر وأبان عن لوعته وصبره وشدة تأثره بفقد الحبيب، فالتكرار كما هو معلوم يؤدي وظيفة التوكيد في القول.

وقول الشاعر[2]:

بَلِّغْ البَائِنِينَ عَنِّي حَنِينًا */* وَابْكِ عَنِّي مَتَى رَأَيْتَ الدِّيَارَ

وبكاء الشاعر على الديار قضية ليست وليدة العصر ولا حديثة المنشأ، فهي موغلة القدم بل وسميت القصائد التي يتوقف صاحبها عند الديار ويبكي ألما عند الآثار بالقصائد ذات المقدمات الطللية، فالطلل-في نظر قائلها- تلك القطعة المقدسة من الأرض التي استقر فيها الحبيب وترك فيها من الآثار ما ترك، ولعل في حديثنا عن الديار والبكاء فيها نذكر امرؤ القيس ومعلقته الشهيرة، فهو من البكائين الذين نالوا الحظوة الرفيعة عند المتيمين الذين وجدوا في شعره خير معبر عن حاكهم.

يقول امرؤ القيس[3]:

---

[1] مهيار الديلمي، الديوان، ج1، مرجع سابق، ص334.

[2] بوعلام بوعامر ، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي" مرجع سابق، ص17.

[3] امرؤ القيس، الديوان، مرجع سابق، ص114.

قِفَا نَبْكِي مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ ** بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

وكذا قوله :

عُوجَا عَلَى الطَّلَلِ المحِيلِ لِأَنَّنَا ** نَبْكِي الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابْنُ حُذَامِ

فالشاعر بوعلام بوعامر قد تناص مع العديد من الشعراء الذين استوقفهم الطلل وبكوا فراق الحبيب، ومما تميز به بيت الشاعر بوعلام بوعامر أن كلف الرسول بإسبال الدموع والبكاء الكثير، إظهارًا لما يعانيه المرسل المتيم من شدة ألم وحسرة وندم.

يستمر الشاعر في إبداعاته يستلهم التراث ويعيد بناءه بإحكام، وفي قصيدته "سلام على طائف الصبا" يقول فيها[1]:

ذَهَبَ الدَّهْرُ بِالذينَ تَرَشَّفْتُ ** هَوَاهُمْ كَرَشْفِ حُرَّ المدَام

وهو متناص مع الشاعر الأمير الصنعاني[2]:

ذَهَبَ الذينَ يُعَاشُ فِي أَكْنَافِهِمْ **وَبَقِيتُ فِي خَلَفٍ كَجِلْدِ الأَجْرَبِ

فالشاعر بوعلام يندب حظه بعدما جار عليه الزمان وأخذ عليه أحبته وتركه كسير القلب، مشتت الحال، خائر القوى.

ويتوخى الشاعر النظم الحسن والمعنى العميق ويوظفه بما يلائم إبداعه، يقول في نفس القصيدة[3]:

صَحِبُوا مُعْجَلَ الشَّبَابِ وَصَارُوا ** مَعَهُ فِي لَذَاذَةِ الأَحْلَامِ

شَابَ فَوْدَاكَ وَاللَّيَالِي كَمَا تعلـــــم حَرْبٌ عَلَى الأُبَاةِ الكِرَامِ

و"شاب فوداك" استعملها الشاعر السوري الكبير بدوي الجبل في رائعته "يا من سقانا"القائل في أحد أبياتها[4]:

---

(1) بوعلام بوعامر ، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي" مرجع سابق، ص 18.

(2) الأمير الصنعاني، الديوان، مطبعة المدني، ص56.

(3) بوعلام بوعامر ، المرجع السابق، ص 18.

(4) بدوي الجبل، الأبيات على الموقع الآتي: https://poetsgate.com/poem.php?pm=15626 يوم: 2021/10/01

يَبْقَى الشَّبَابُ نَدِيًّا فِي شَمَائِلِهِ */* فَلَمْ يَشِبْ قَلْبُهُ إِنْ شَابَ فَوْدَاهُ

فالشاعر بوعلام بوعامر يتحدث عن الذين غمرهم الشيب ورحل عنهم طيف الشباب وكله ندم وحسرة على هؤلاء الذين عايشهم حلو الزمان ومره، ولكن الدهر عجّل برحيلهم فارتحلت معهم جميل الذكريات.

القصيدة الرابعة:

أبدى شاعرنا اهتمامه بالجانب السياسي ولعله في ذلك يجاري الكثير من الشعراء الذين عرفوا بمواقفهم السياسية ومناهضتهم للظلم كالشاعر الكبير أحمد مطر، وكذا مفدي زكرياء وغيرهما كثير، وما لوحظ على أغلب هذه القصائد هو قدح الشاعر في الساسة فرماهم بنبال كلماته الحادة ومن ذلك قصيدته المعنونة ب "ذهاب جورج بوش" والتي هجا فيها وأقذع ومن جملة ما قاله[1]:

اِذْهَبْ جُوَيْرِجُ وَانْقَشِعْ مَهْزُومًا */* لَا عِشْتَ إِلَّا مُبْغَضًا مَهْمُومًا

لَمْ يُغْنِهِ نَفْطُ العِرَاقِ لِسَدِّ مَا */* خَلَّ اقْتِصَادٌ فَانْتَهَى مَأْزُومَا

شُلَّتْ يَدَاهُ وَقَبْلَهَا شُلَّتْ يَدٌ */* مُدَّتْ إِلَيْهِ تَبْتَغِي التَّسْلِيمَا

وقد تناص في عبارة "شلت يداه" مع عديد الشعراء نقتصر على ذكر الشاعر فهد العسكر القائل[2]:

هَلْ كَانَ فِي اسْتِقْبَالِهَا */* فِيهِ سِوَى شَبَحُ الرَّدَى

قَدْ أُدْخِلَتْ لَيْلًا عَلَيْ */* ـهِ فَكَانَ لَيْلًا سَرْمَدًا

شُلَّتْ يَدَاهُ فَكَمْ بِهَا */* عَاثَتْ أَلَا شُلَّتْ يَدَا

فالشاعر بوعلام بوعامر في قوله: "شلت يداه" يدعو دعاء صريحا بسوء العاقبة على جورج بوش وعلى من مد يده لمصافحته.

---

[1] بوعلام بوعامر ، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي" مرجع سابق، ص 34.

[2] عبد الله زكرياء الأنصاري، فهد العسكر، حياته وشعره، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ط5، 1997، ص173.

والشاعر فهد العسكر قد تمثّل الموت وجسّده على هيئة آدمي يبطش بأرواح الناس، والبيتان كلاهما في الهجاء مع اختلاف المهجو، فالأول يهجو ذاتا حقيقية وقد استعمل تعابير حقيقية وهي أقرب إلى عقل المتلقي، بينما البيت الثاني فالمهجو هو الموت الذي يشبه الإنسان الظالم الغاصب، ولتقريب الفهم للمتلقي وتجسيد الصورة وتوضيحها، استعمل الشاعر التعبير المجازي (استعارة) وهي إحدى آليات التي يتبعها النَّصُّ قصد تشكيل نصه وإحكام بنائه، والشاعر بوعلام بوعامر في استعماله هذا النوع من التعبير كان غايته إيصال المعنى في أبسط صورة.

يواصل الشاعر حملته الشعواء ضد الحكام والزعماء وأنهم سبب كل انتكاسة وأزمة، وكان هذا في قصيدته المعنونة ب"إسلام وعروبة وشعوبية"ومن جملة ما هجاهم به[1]:

عَلِمَ اللهُ إِنَّهُمْ لَبُغَاةٌ */* وَنَعَامٌ عَلَى العِدَى رَبْدَاءُ

والبيت متناص مع بيت شعري يجري مجرى المثل على ألسنة الناس ويطلق في موضع التناقض والجبن، والبيت المستدعى للشاعر عمران السدوس[2]:

أَسَدٌ عَلَيَّ وَفِي الحُرُوبِ نَعَامَةٌ */* رَبْدَاءُ تَجْفَلُ مِنْ صَفِيرِ الصَّافِرِ

والشاعر بوعلام بوعامر في بيته هذا يصف عسف الحكام مع شعوبهم المغلوب على أمرهم ولكنهم مع الأعداء مسالمون خانعون خاضعون جبناء كالنعام.

وقد برزت شاعريته من خلال إصابة الوصف بالنعام، فهو الطائر المعروف بجبنه وخوفه، ويُعدّ بيت الشاعر من أرقى الأبيات صياغة وأجملها معنى وأصدقها عاطفة وأنآها عن الكلفة والتصنع، فالواقع يثبت ما ذهب إليه شاعرنا.

ويستمر الشاعر في ذكر مثالب الزعماء ويجلي الحقيقة للقارئ يقول[3]:

غَرَسُوا الذُّلَّ فَاجْتَنَى النَّاسُ ذُلًّا */* كُلُّ جِنْسٍ مِنْ غَرْسِهِ الاِجْتِنَاءُ

---

[1] بوعلام بوعامر ، المرجع السابق، ص 36.

[2] عمران السدوس، على الموقع الآتي: https://www.aleqt.com/2018/09/04/article_1447766.html يوم: 2021/10/10

[3] بوعلام بوعامر ، المرجع السابق، ص 36.

والبيت بمثابة الحكمة، فلا تجني من الشوك العنب كما قيل، وقد ورد التناص هنا معنويا مع الشاعر الفذ أبي القاسم الشابي القائل[1]:

حَذَارِ فَتَحْتَ الرَّمَادِ اللَّهِيبُ ** وَمَنْ يَبْذُر الشَّوْكَ يَجْنِ الجِرَاحَ

البيت من قصيدة الشاعر مطلعها[2]:

أَلَا أَيُّهَا الظَّالِمُ المسْتَبِدُّ **حَبِيبَ الظَّلَامِ عَدُوَّ الحَيَاةِ

وكلا الشاعرين يوجهان خطابهما للطغاة في العالم، واستعمل الشاعر بوعلام بوعامر النص السابق معنى لا مبنى ليؤكد مدى قدرته على التحكم في النظم وبراعته في الانتقاء وتطويعه للغة، وبيته هذا يؤكد مبدأ الطبع لا التطبع، والشاعر هنا عبر عن المعنوي (الذل) وجسد الصورة للقارئ في أبهى حلة عكس الشاعر السابق الذي عبر بالمحسوس (الشوك)،كما تميز عجز بيت الشاعر بوعلام والذي قال فيه:

كل جنس من غرسها الاجتناء

بحكمة أو خلاصة لصدر البيت فكأنما أعطى مثالا واستخلص النتيجة فكانت حكما مطلقا مما أضفى على البيت شعرية خاصة.

يستمر الشاعر في استدراج النصوص الشعرية القديمة ذات البناء القوي والمعنى العميق ويبني نصه على أنقاضها إذ يقول[3]:

وَلَنَا جُودُ حَاتِمَ وَالإِيَادِي ** وَفِيهِم للجَاحِظِ البُخَلَاء

إذ تناص مع ابن الرومي المادح في أبياته[4]:

أَنْسَيْتَنَا جُودَ حَاتِمَ وَحِجَى ** عَمْرُو الدَّوَاهِي وَحِلْم ذِي الحَنَف

فحاتم مثل في الكرم لا يضاهيه أحد ورمز للقرى لا يسابقه فرد، وتغنى الشعراء بنداه في مختلف العصور، ولم يغفل الشاعر بوعلام بوعامر عن ذكر فضله وافتخاره به ونسبه للطيبين من

---

(1) أبو القاسم الشابي، الديوان، دار العودة، بيروت، 1997،ص458.

(2) المرجع نفسه، ص457.

(3) بوعلام بوعامر ، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي" مرجع سابق، ص 36.

(4) ابن الرومي، الديوان، شرح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ج2، ط3، 2002، ص407.

الناس ولعامتهم بخلاف الساسة والزعماء الذين وسمهم بالبخل من خلال إشارته إلى كتاب البخلاء للجاحظ، وقد جمع الشاعر في سينيته هذه بين المدح والقدح، وهذا الأسلوب لا يتأتى للكثير من الشعراء ومكمن الشعرية في هذا البيت يتجلى من خلال اشتماله على غرضين متناقضين فكان الجمع بينهما مميزا.

و قول بوعلام بوعامر[1]:

مَا يَنَالُونَ مِنْ بَنِي العُرْبِ إِلَّا */* مِثْلَ مَا نَالَ مِنْ سَمَاءٍ عُوَاء

وقول الشاعر هنا "ما نال من سماء عواء"معنى مشهور مستهلك في الشعر العربي وهو يحمل دلالة التعجيز واستحالة الأمر، وقد استعمله عديد الشعراء منهم هادي كاشف الغطاء قوله[2]:

وَغَيْرُ ضَائِرٍ عُوَاءُ الكَلْبِ */* إِذَا عَوَى عَلَى النُّجُومِ الشُّهُب

واستعمل الشاعر بوعلام بوعامر التشبيه في بيته للإيضاح، فكما يستحيل تأثير النباح على السماء كذلك يستحيل النيل من العرب مهما كيدت المكائد وحيكت الحيل، وبنى الشاعر بيته على التمثيل والتشبيه مما قرب المعنى أكثر إلى المتلقي ووضح الدلالة التي أرادها الشاعر فهو "مما اتفق العقلاء على شرف قدره وفخامة أمره في فن البلاغة، وأن تعقيب المعاني به يضاعف قُواها في تحريك النفوس إلى المقصود بها مدحا كانت أو ذما، أو افتخارا أو غير ذلك"[3].

يواصل الشاعر تطريز نصوصه وتزيينها من خلال محاورة الآثار الأدبية والنصوص الشعرية القديمة إذ يقول[4]:

كَمْ فَتَحْنَا فَمَا نَقَمْنَا وَقُلْنَا: */* أَيُّهَا النَّاسُ أَنْتُمْ الطُّلَقَاءُ

---

[1] بوعلام بوعامر ، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي" مرجع سابق، ص 36.

[2] هادي كاشف الغطاء، على الموقع الإلكتروني:

https://mail.kasaed.net/index.php?show=news&action=article&id=5849 ، يوم:2021/10/10

[3] الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني البيان والبديع، مرجع سابق، ص164.

[4] بوعلام بوعامر ، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي" مرجع سابق، ص 37.

فلفظ "أيها الناس أنتم الطلقاء" أثر نبوي ورد عن النبي ﷺ يوم فتح مكة ويدل في عمومه على التسامح ونبذ الأحقاد وسعة القلب والحلم الواسع، فقد ملك بقوله هذا العقول والقلوب وسار على نهجه الناس راغبين غير مرغمين ودخلوا في دين الله أفواجا والمعنى العام للبيت اشترك فيه شاعرنا مع الشاعر يوسف النبهاني القائل[1]:

قَالَ وَالكُلُّ فِي يَدَيْهِ أَسَارَى */* دُونَ تَقْيِيدٍ أَنْتُمْ الطُّلَقَاء

فالعبارة المأثورة عن النبي ﷺ والتي تمثل أرقى ما وصل إليه بشري من العفو والتسامح قد تداولها الشعراء والكتاب معتزين بها لما لها من أثر حسن في نفوس متلقيها وبيت الشاعر بوعلام بوعامر والمتحدث فيه بِنُون الجماعة مفاخرا بمناقب العرب وتسامحهم يؤكد الثبات على المبادئ التي رسمها رسولنا الكريم والتأسي والاقتداء بما ورد عنه، وهذا ما جسد جمالا في المعنى الذي طرقه الشاعر.

القصيدة الخامسة:

يُسائل الشاعر جميل الشعر ويحاوره، فجعل من التراث الأدبي الزاخر والموروث الشعري القديم دعامة قوّى بها إبداعاته.

وفي أرجوزته حاور عديد الآثار الأدبية شعرا ونثرا، فمن النثر تقاطعه مع قصة الدب الذي حمى صاحبه ثم هشم رأسه، فأصبحت القصة مضرب أمثال لمن كان طبعه الغباء يقول بوعلام بوعامر[2]:

كُالدُّبِّ حِينَ قَامَ بِاقْتِدَارٍ */* يَحْرُسُ تَحْتَ ظِلَّةِ الأَشْجَارِ

صَاحِبَه النَّائِم في الجِوَارِ */* فَإِذْ ذُبَابٌ حَامَ فِي إِصْرَارِ

وَحَطَّ مِنْهُ فَوْقَ رَأْسٍ عَارٍ */* يَغِيظُ في الإِقْبَالِ وَالإِدْبَارِ

وَإِذْ غَدَا الدُّبُّ بِلَا اصْطِبَارِ */* وَمُغْضَبًا رَمَاهُ بِالأَحْجَارِ

---

[1] يوسف النبهاني، على الموقع الإلكتوربي: https://www.aldiwan.net/poem35276.html يوم: 2021/10/10

[2] بوعلام بوعامر ، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي" مرجع سابق، ص 43.

فَهَشَّمَ الرَّأْسَ وَفِي ابْتِدَارِ */* طَارَ الذُّبَابُ فِي مَدَى الأَقْطَارِ

أما محاورته للشعر العربي القديم قوله[1]:

أَمِّنْ قَذًى بِالعَيْنِ أَمْ عُوَارُ */* عَيْنَاكَ كُلَّ اليَوْمِ فِي احْمِرَارِ

أَمْ قَدْ بَكَيْتَ عُرْبًا كَالقَارِ */* وُجُوهُهُم مِنْ شِدَّةِ الصَّغَارِ

وفي البيت تناص مع قصيدة الخنساء الشهيرة التي ترثي فيها أخاها إذ تقول[2]:

قَذًى بِعَيْنِكَ أَمْ بِالعَيْنَيْنِ عُوَارُ */* أَمْ ذَرَفْتْ إِذْ خَلَتْ مِنْ أَهْلِهَا الدَّارُ

وفي البيت الأول ورد الأسلوب الإنشائي (استفهام) مشتركا في النظم مع بيت الخنساء في بنائه واختلف معه في مقصده، فبيت الخنساء ورد في رثاء أخيها، أما بيت الشاعر اللاحق كان قدحا في حكام العرب الخانعين والمستكينين لعدوهم، فالبيتان بناؤهما مؤتلف ومعناهما مختلف. للشاعر بوعلام بوعامر رأيه في السياسة والساسة وقد ورد في ديوانه هذا العديد من المواضيع التي طرق فيها باب السياسة .

ولعل للشاعر أسبابه التي حملته على تبني الكره والحقد على السياسيين، وفي قصيدته "السياسة والصلاة"، قد يذهب عقل القارئ حين يقرع سمعه هذا العنوان إلى مكانة السياسة لدى الشاعر وذلك لربطها بالصلاة، فهي عمود الدين ومطهرة المؤمن من دنسه الظاهر والباطن، فالعطف عليها يحمل دلالة إيجابية تجاه المعطوف عليه، ولكن سرعان ما تخبو تلك الظنون وتبدد التكهنات وتتوارى الاعتقادات التي اعتقدها القارئ بداية، فبداية القصيدة تنبئ –بما لا يدعو للشك– عن غرض الشاعر، يقول بوعلام بوعامر[3]:

لَا يُصَلِّي المسْلِمُ المؤْ */* مِنُ إِنْ قَالَ: السِّيَاسَة

إِنَّ هَذَا اللَّفْظَ رِجْـس */* نَجِسٌ أَيَّ نَجَـــاسَة

---

(1) بوعلام بوعامر ، المرجع السابق، ص 44.

(2) الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004، ص45.

(3) بوعلام بوعامر ، المرجع السابق، ص47.

ثم يقول[1]:

إِنَّ أَخْلَاقَ السِّيَاسِيّ ** انْتِهَــازٌ وَخَسَاسَة

وَمَعَ الشُّرْبِ جَمِيعًا ** تَقْرَعُ الكَاسَاتُ كَاسَه

خَاطَ مِنْ جِلْدِ الحَرَابِـــــي السِّيَاسِيُّ لِبَاسَه

وقد استدرج الشاعر بعض الأقوال المؤثورة عن السياسة ووظفها في هجائه لقوله:

هُوَ فِي التَحْقِيقِ عَبْدٌ ** بِيعَ فِي سُوقِ النَّخَاسَة

وقد تقاطع في معاني في بيته وبعض مبانيه مع الشاعر إبراهيم طوقان القائل[2]:

مُنْذُ احْتِلَالِ الغَاصِبِيــ ** ـنَ وَنَحْنُ نَبْحَثُ فِي السِّيَاسَة

شَأْنُ الضَّمِيرِ مَعَ السِّيَاسَة ** كَالرَّقِيقِ مَعَ النَّخَاسَة

مَرَّتْ عَلَيْنَا سِتَّ عَشْــ ** رَةَ كُنَّ مَجْلَبَةَ التَّعَاسَة

وَلَكَمْ أَضَاعَ حُقُوقَنَا الرَّ ** جُلُ المُوَكَلُ بالحِرَاسَة

يتحدث الشاعر السابق عن مكانة السياسي الوضيعة، فوصفه بالعبد المملوك الذي يباع في سوق العبيد، وبهذا الوصف فقد رسب السياسي في قاع موبوءة لا يجاريه في هذا المكان أحد، وهذا الوصف من الشاعر أكسب البيت جمالا ولونا شعريا مميزا من خلال التشبيه الوارد في العبارة وإصابة المعنى المراد بتوزيع الألفاظ بما يناسب الدلالة المطلوبة.

تعكس المواضيع التي يتناولها الشعراء شخصياتهم وأخلاقهم في الغالب، ولعل شاعرنا- من خلال نصوصه- يحمل قلبا صادقا وأحاسيس رقيقة، وعواطف تفيض بالحنان، وليس أدل على ذلك من قصيدته المعنونة بـ"الطفولة المضطهدة" التي تحدث فيها عما تعانيه الطفولة في كل مكان من تقتيل وتعذيب وتشريد وليس لها ناصر إلا الله.

يقول في إحداها متسائلا[3]:

---

[1] بوعلام بوعامر ، المرجع السابق، ص47.

[2] إبراهيم طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، الناشر: كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، مصر، ص206.

[3] بوعلام بوعامر ، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي" مرجع سابق، ص52.

فَحَتَّى مَتَى تُؤْذَى الطُّفُولَةُ جَهْرَةً ؟ ** وَيُخْنَى عَلَيْهَا رَأْيَ عَيْنٍ وَيُعْتَدَى

وَحَتَّى مَتَى يَعْدُو الشَّبَابُ عَلَى الصِّبَا ** وَيَقْتُلُ كَهْلٌ كَاسِفُ النُّورِ فَرْقَدَا

وموضوع الطفولة قد التفت إليه عديد الشعراء لما للطفولة من قيمة في نفوسهم فهي براءة مسلوبة الحقوق والآمال .

وقد تناص وعلام بوعامر في بعض أبياته مع شعراء سابقين وانفتح على معان قديمة ذات دلالات وإيحاءات عميقة يقول[1]:

وَبَارُونُ أَقْرَاصٍ تَطِيرُ لَهَا النُّهَى ** وَدِهْقَانُ خَمْرٍ عَاثَ فِي الأَرْضِ مُفْسِدَا

فتناص مع ألفاظ بيته مع شاعر الخمر أبي نواس القائل في مطلع قصيدة له بعنوان "سوى الشرك"[2]:

طَرِبْتُ إِلَى خَمْرٍ وَقَصْفِ الدَّسَاكِرِ** وَمَنْزِلُ دِهْقَانَ بِهَا غَيْرُ دَائِرِ

فالشاعر بوعلام بوعامر في حالة تشريح للآفات الاجتماعية التي ضربت المجتمع وخربت عقول الناس، وأفسدت على الناس معيشتهم، فقد استغل الشاعر المعاني التي أوردها أبو نواس في تغنيه بالخمرة ووظفها في معنى آخر غير الذي ذكره النواسي، فالشاعر اللاحق وضّح خطر الخمرة وما شابهها على عقول الناس وأثرها في ظاهرة انحراف الأطفال، فالشاعر أحسن توظيف النص السابق في بيته، وقد برزت شعرية الشاعر هنا من خلال توظيف الخمرة في موضوع يختص بالطفولة، فنوع الشاعر معجمه الأدبي خدمة لموضوعه فيرى في الخمرة هلاكا للنفوس البريئة.

القصيدة السادسة:

يبدي الشاعر إعجابه بالمدرسة الرمزية ذات الدلالات العميقة والعبارات الموحية والإشارات ذات المعاني البعيدة، وما توظيف بعض أشعار هذه المدرسة إلا دليل ميول وولع بها،

---

[1] بوعلام بوعامر، المرجع السابق، ص53.

[2] أبو نواس الحسن بن هاني، الديوان، تحقيق وضبط: أحمد عبد المجيد الغزالي، مكتبة لسان العرب، مصر، 1953، ص208.

حيث تناص في قصيدته المعنونة ب"يوم الطفل"مع شاعر الرابطة القلمية إيليا أبي ماضي صاحب النفائس الشعرية، وحامل مشعل التجديد في المهجر، وفي قصيدته العصماء القائل فيها[1]:

نَسِيَ الطِّينُ سَاعَةً أَنَّهُ طِينٌ */* حَقِيرٌ فَصَالَ تِيهًا وَعَرْبَد

وَكَسَى الخَزُّ جِسْمَهُ فَتَبَاهَى */* وَحَوَى المالَ كِيسُهُ فَتَمَرَّد

يَا أَخِي لَا تَمِلْ بِوَجْهِكَ عَنِّي */* مَا أَنَا فَحْمَةٌ وَلَا أَنْتَ فَرْقَد

وقد استجلب الشاعر بوعلام بوعامر بعض ألفاظ أبياته ووظفها في قصيدته، إذ يقول[2]:

غَرَّكُم سِمْتُهُم وَأَثْوَابُ خَزٍّ */* لَبَسُوهَا وَقَدْ عَلَاهَا الوَقَارُ

والشاعران يشتركان في الوصف ولكن لكل منهما غاية يريد إيصالها للقارئ، فالشاعر السابق يصف الشخص المستبد الظالم الذي خُلق من طين وماء مهين، لكنه تسلط وتجبر وآذى الناس وتكبر، وقد ألبس نفسه حريرا وملأ كيسه مالا، فنسي أصله المتواضع وصعر خده للناس واختال في مشيته، والشاعر اللاحق قد صور في بيته نظرة الأطفال وتأملاتهم وطموحاتهم، وقد أهاب الأطفال لرفض بعض المؤمّلات وألحق بها كل شخص ذو سمت حسن ومظهر لائق وهيئة حسنة، ولكن -بحسب الشاعر- ما هي إلا بهرجة كاذبة لا ينبغي الأخذ بها، وهنا تمثل الشاعر قول العباس بن مرداس يمدح نفسه إذ يقول[3]:

تَرَى الرَّجُلَ النَّحِيفَ فَتَزْدَرِيهِ */* وَفِي أَثْوَابِهِ أَسَدٌ مَزِير

وَيُعْجِبُكَ الطَّرِيرُ فَتَبْتَلِيهِ */* فَيُخْلِفُ ظَنَّكَ الرَّجُلُ الطَّرِيرُ

فالشاعر ينذر ويحذّر من اتباع المظاهر الخداعة التي تُذهب عقل اللبيب، وحكم الشاعر هنا خاضع لخبرته في تمييز الناس ومعرفة الصالح من الطالح.

---

(1) إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، الديوان الثالث "الجداول"، جمع وتقديم: عبد الكريم الأشتر، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط1، 2008، ص579.

(2) بوعلام بوعامر ، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي" مرجع سابق، ص55.

(3) العباس بن مرداس السلمي، الديوان، جمع وتحقيق: يحي الجبوري، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، دار الجمهورية، بغداد، 1968، ص58-59.

يدون الشاعر على سجلاته الشعرية كل أمر جلل وحدث عظيم، ولا يفوته أمر منها خاصة ما إذا تعلق الأمر بالأحداث الإسلامية ذات التأثير العميق في النفوس، وقد استذكر الشاعر بوعلام بوعامر قصة موت إبراهيم بن مُحَمَّد النبي ﷺ، تلك الفاجعة التي ألمت بسيد الخلق حين فقد فلذة كبده ونبع سعادته، وعنون لها بـ"تعزية"، فذكر في مطلع أبياتها باب الموت الذي لا يسلم منه أحد ولا نجاة منه ولا هرب، فقال[1]:

لَا يَرُدُّ المِنُونَ مَنْ أَوْصَدَ البَـــا ** بَ وَلَا هَارِبٌ أَغَذَّ وَجَدّا

وقد تناص معنويا مع قول الشاعر[2]:

المَوْتُ بَابٌ وَكُلُّ النَّاسِ دَاخِلُهُ ** فَلَيْتَ شِعْرِي بَعْدَ البَابِ مَا الدَّارُ

الدَّارُ جَنَّةُ خُلْدٍ إِنْ عَمِلْتَ بِمَا ** يُرْضَي الإِلَهَ وَإِنْ قَصَّرْتَ فَالنَّارُ

والشاعر بوعلام بوعامر قد ذكّر بالمصير المحتوم وكأس المنية الذي يشرب منه كل حي.

كما أن البيت متعالق لذلك معنويا مع أمير الشعراء في قوله[3]:

كُلُّ حَيٍّ عَلَى المَنِيَّةِ غَادِي ** تَتَوَالَى الرِّكَابُ وَالمَوْتُ حَادِي

ذَهَبَ الأَوَّلُونَ قَرْنًا فَقَرْنًا ** لَمْ يَدُمْ حَاضِرٌ وَلَمْ يَبْقَ بَادِي

فالشاعر بوعلام بوعامر يذكر بالمصير الذي يؤول إليه كل حي، فكما شرب الأولون كأس المنية فلا مفر لمن بعدهم من هذا النصيب، ومن مظاهر الشعرية البادية على هذا البيت هو تقديم الشاعر للمفعول به (لفظ المنون)والغرض من التقديم هو العناية والتخصيص من لفت انتباه المتلقي لقيمة المقدَّم، فالمقام هنا مقام تذكير فلا بدّ من تركيب المعاني ورصف المباني خدمة للموضوع، ويواصل الشاعر ذكر ما يتوجب على المؤمن القيام به مع كل حدث أليم ويستلهم من وصايا شريعتنا الغراء وكلام نبينا المختار، فيحث على الصبر في الملمات والثبات

---

[1] بوعلام بوعامر ، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي" مرجع سابق، ص76.

[2] أبو العتاهية، الديوان، مرجع سابق، ص168.

[3] أحمد شوقي، الشوقيات، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012، ص649.

في الأحداث والأزمات، فالصبر مفتاح رزقه الله للمؤمن دون غيره، يقول الشاعر ناصحا ومرشدا وموصيا[1]:

صَبْرًا، الصَّبْرُ لَا يَرَى المؤْمِنُ عَنْـــــــهُ غنَاء وَلَا يَرَى مِنْهُ بُدّا

والبيت تعالق نصيا مع الشاعر ابن الوردي القائل[2]:

صبراً لصرفِ زمانٍ قاطعِ الحججِ */* لمْ يَدرِ مَا صِحّةُ المْشَى مِنَ العَرَجِ

يَرعَى اللّئامَ ويَغْتَالُ الكِرامَ وَلَا */* يَخْشَى المِلامَ بِقَلْبٍ غَيْرِ مُخْتَلِجِ

صَبْراً عَلَى صَرْفِهِ صَبْراً فَرِحْلَتُنَا */* قَرِيبَةٌ عَنْهُ فَلْيَحْتَلْ عَلَى المهَجِ

ويفصح عن نتاج الصبر بقوله في ختام القصيدة نفسها:

يَا نَفْسُ صَبْرًا فَعُقْبَى الصَّبْرِ صَالِحُهُ */* لَا بُدَّ أَنْ يَأْتِي الرَّحْمَنُ بِالفَرَجِ

وقد برزت شاعرية الشاعر بوعلام بوعامر من خلال بدء كلامه بالمفعول المطلق صبرا، ثم تكرار نفس الكلمة من باب الابتداء، و"صبرا" الأولى جاءت تماشيا مع حديث النبي صلى الله عليه وسلم "صبرا آل ياسر فإن موعدكم الجنة".

ومن المعروف أن الأسلوب القرآني أو الحديث النبوي هو الأرقى نظما والأطهر معنى والأبلغ أثرا في نفس المتلقي، لذلك استمد الشاعر لفظ الصبر بطريقة مماثلة لما جاء في الحديث.

القصيدة السابعة:

العلماء ورثة الأنبياء كما أخبر نبيا ﷺ ونحسب الشيخ "البوطي" كذلك ولا نزكي على الله أحدا، وقد آلم شاعرنا أولئك الذين شمتوا بالشيخ والداعون إلى الفتنة، فهجاهم الشاعر بقصيدته المسماة "إلى شامت بالشيخ البوطي"حيث افتتحها بقوله[3]:

يَا عَالِمًا ضَحِكَتْ مِنْ عِلْمِهِ الأُمَمُ */* لَا يَشْمُت الموْتَ إِلَّا مَنْ بِهِ سَقَمُ

---

[1] بوعلام بوعامر ، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي" مرجع سابق، ص76.

[2] ابن الوردي، الديوان، تحقيق: د.عبد الحميد هنداوي، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص138.

[3] بوعلام بوعامر ، المرجع السابق، ص80.

رُدَّ المِنَايَا إِذَا مَا طَافَ طَائِفُهَا */* يَوْمًا عَلَيْكَ إِذَا كَانَتْ خَنًى يَصِمُ

ومطلع القصيدة لا يخفى على النبيه، إذ استدرج الشاعر قصيدة المتنبي في هجاء كافور التي مطلعها[1]:

مِن أَيَّةِ الطُرقِ يَأْتِي نَحْوَكَ الكَرَمُ */* أَيْنَ المِحَاجِمُ يَا كَافُورُ وَالجَلَمُ

جَازَ الأُلَى مَلَكَتْ كَفَّاكَ قَدْرَهُمُ */* فَعُرِّفُوا بِكَ أَنَّ الكَلْبَ فَوْقَهُمُ

لَا شَيْءَ أَقْبَحُ مِنْ فَحْلٍ لَهُ ذَكَرٌ */* تَقودُهُ أَمَةٌ لَيْسَتْ لَهَا رَحِمُ

والبيت الذي تعالق فيه الشاعر بوعلام بوعامر هو قول المتنبي[2]:

أَغَايَةُ الدِّينِ أَنْ تُحْفُوا شَوَارِبَكُمْ */* يَا أُمَّةً ضَحِكَتْ مِنْ جَهْلِهَا الأُمَمُ

وقد سخر الشاعر هنا من أهالي مصر أيام حكم كافور عليهم، فيرى أن الناس اهتمت بالمظهر دون الجوهر، وأكد أن الناس اقتصرت في دينها على أمور ظاهرة وتناست المنكر في الحكام، فتمسكت بالمظاهر وتنازلت عن الجواهر وتخلفت عن الركب وانغمست في أوحال التخلف حتى صارت الأمة العربية ضُحَكة بين الأمم، وقد استغل الشاعر بوعلام بوعامر عجز بيت المتنبي وبنى عليه بيته والشاعر في ندائه والذي استعمله لغرض الخطاب وكان مناداه نكرة، ما يدل على استصغاره لكل من سُمّي عالما ولم يكن له من العلم إلا حظ الاسم، وما يدعم رأينا اتباع مناداه للفظ ضحكت، فالأصل وجوب احترام العلماء "فلحومهم مسمومة" كما يشاع، ولكن الشاعر يعي ما يقول فأمثال هؤلاء الذين يشمتون بالموتى قد ضحك الناس من علمهم وأضحوا مسخرة في أفواه العقلاء فزلاتهم في الدين وهفواتهم واتباع الهوى والحيف عن المنهج السليم، جعلهم يهدرون الدماء ويستبيحون قتل العلماء، ويفتون بالأهواء بغير حجة ولا برهان، ومن جماليات التناص في هذا البيت هو استعمال المعنى مقلوبا، فنجد تقابلا في الثنائية عالما ≠ جاهلا ، جهله ≠ علمه

[1] المتنبي، الديوان، مرجع سابق، ص502.

[2] المرجع نفسه، ص 502.

واختلاف هذه الكلمات من حيث المعنى قد قابله توافق في الغرض ألا وهو الذم والهجاء، فالأول يهجو أمة ضحكت من جهلها الأمم لتخلفها في أمر دينها، أما الشاعر بوعلام بوعامر يهجو عالما يشمت بالموتى وليس له حظ من هذا العلم إلا الاسم.

كما بدا التعالق الموسيقي واضحا في بيتي الشاعرين، إذ استعمل الشاعران البحر البسيط يقول المتنبي:

أغاية الدين أن تحفوا شواربكم

أَغَايَةُ دْدِيْنِ أَنْ تُحْفُوْ شَوَارِبَكُمْ

0///0//0/0//0/0//0//

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

حيث حذف ثاني مستفعلن (الخبن)

ويقول بوعلام بوعامر

يا عالما ضحكت من علمه الأمم

يَاْ عَالِمَنْ ضَحِكَتْ مِنْ عِلْمِهِ لْأُمَمُوْ

0///0//0/0///0//0/0/

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

فعلن أصابها الخبن(حذف الثاني)

والبسيط "بحر كثير الاستعمال كالطويل، وهو يقرب منه أيضا في استيعاب الأغراض والمعاني المختلفة...وهو بحر الرقة والجزالة وكَثُر في أشعار المولدين"[1].

وقد أعان البحر البسيط الشاعر بوعلام بوعامر على النظم، فمن خلاله جسد الأحاسيس والانفعالات التي تملكته، فهو بحر –كما سبق ذكره– يستوعب الأغراض والمعاني التي تحرّك الشاعر.

[1] محمود فخري، سفينة الشعراء، علم العروض–علم القوافي–الأوزان المحدثة–شعر التفعيلة، مرجع سابق، ص75.

وبيت الشاعر اللاحق وبناؤه القويم وقوة معناه وما يحمله من إيحاءات عميقة، يؤكد الشاعرية التي يتحلى بها الشاعر وتجليها في أبهى معانيها.

في قصيدته المعنونة"إلى مقام الشيخ الأخضر الدهمة" تحدث الشاعر بوعلام بوعامر عن المناسبة التي نظم من خلالها أبياته، وهذا بعد إعجابه بشخصية الشيخ وعلمه الوفير، يقول فيها مادحا الشيخ وكل أعلام متليلي[1]:

كَوَاكِبُ العِلْمِ مَتْليلِي سَمَاؤُهُم */* فَكُلُّ مُدَّلجٍ فِيهَا فَفِي النُّورِ

مَنْ رَامَ مُدَّخَلَ القُرْآنِ عَنَّ لَهُ */* فِي الأَخْضَرِ الدَّهْمَةِ السَّامِي بِتَفْسِيرِ

وقد رسم الشاعر وصفا يليق بهم وبالشيخ الأخضر الدهمة، حين قال بأنهم كواكب تزيح الظلم، ونجوم تمحو غياهب الجهل، ومدح الديار وأهلها نهج اتبعه كبار الشعراء وسار على نهجه المتأخرون، فهذا عبد الرحمن بن سانية يسير على نهج الشاعر العراقي الكبير مُحَمَّد مهدي الجواهري مادحا متليلي بقوله:[2]

خليليّ "متليلي" علقتُ ودادهـــا */* وما علـق القلب العراق ولا النجفا

هي الروح جارت أو أجارت هي الهوى */* هي السعد مغنى ربعها كان أو منفى

هي السرّ مكنونا فليس تنالـــه */* سهـــام "لماذا" الجائعات أو "كيفا"

هي الأم سلواها تبرعم فرحـــتي */* وتهلك بلواهـا عروق دمـي نزفا

وقد ضمن الشاعر بوعلام بوعامر في رائيته بعضا من الشعر القديم، واستحضر نصوصا أحكم بها بناء قصيدته، فالأثر الأدبي القديم بنوعيه شعره ونثره يعتبر منهلا عذبا ومصدر يغذي العقول، وقد ورد التناص بوعي من الكاتب وقصد منه وذلك في قوله:

رَاَعَ الفَرَزْدَقُ عَبْدَ اللهِ قَوْلَتَهُ */* عَلَى زَوَاحِفَ تُزْجى مُخّهَا رِيرِ

والبيت للفرزدق قال فيه:

---

[1] بوعلام بوعامر ، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي" مرجع سابق، ص82.

[2] سويلم مختار بن موسى، ذكريات من النضال والمقاومة للمجاهد أحمد مهاية، دار صبحي للطباعة والنشر، غرداية، ط1، 2019، ص29-30.

عَلَى عَمَائِمِنَا يُلْقَى وَأَرْحُلُنَا */* عَلَى زَوَاحِفَ تُزْجى مُخّهَا رِيرِ

وذكر بيت الفرزدق في شعر بوعلام بوعامر هو تذكير بالقضايا النحوية التي شغلت عقول نحاتنا وناقدينا، ثم يقابل تلك القضايا باللكنة التي لحقت ألسنة الناس اليوم وذلك في قوله:

وَاليَوْمَ كُلُّ كَلَامِ النَّاسِ مِنْ خَطَلٍ */* حُرُوفُ جَرٍ وَلَا نَحْظَى بِمَجْرُورِ

وتوظيف بيت للاستشهاد أو شطر منه عن قصد من الكاتب، عَدّهُ النقاد في مضمار التناص، بل ومن الجماليات التي تحدث تواشجا بين النص الأصيل والنص الحديث المنتَج، فوقع شطر بيت الفرزدق الموقع الحسن في قصيدة الشاعر بوعلام بوعامر.

يستجمع الشاعر من شعر الحكمة أجمله وأليقه وأنفسه، ويستحضره في شعره قصد الرجوع بذاكرة القارئ إلى البيئة العربية الأصيلة، وفي قصيدته"عدالة الموت"التي أبانت عن جانب آخر من تفكير الشاعر، حيث الورع وصدق الأحاسيس، وقد نَعُدّ قصيدته هاته تتمة لما جاء به أبو العتاهية في زهدياته التي ذكّر في غالبها بالموت ومصير الخلائق...

وقد تعالق الشاعر في أحد أبيات قصيدته مع عديد الشعراء في عبارة: "كل تراب من تراب"

وتمام البيت[1]:

كُلُّ تُرَابٍ مِنْ تُرَابٍ رَفِيقُه */* مَا أَقْرَبَ الأَضْدَادَ ثَمَّ وَأَشْبَهَا

وعبارة الشاعر مستهلكة كما -سلف الذكر- فقد ذكرها عديد الشعراء كابن خفاجة في قوله[2]:

دَحَا بِهِمَا صَرْفُ اللَّيَالِي إِلَى البِلَى*/* وَكُلُّ الذي فَوْقَ التُّرَابِ تُرَابُ

كما تعالق نصيا مع الحلاج[3]:

---

[1] بوعلام بوعامر ، المرجع السابق، ص84.

[2] ابن خفاجة، الديوان، تحقيق: د.السيد مصطفى غازي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1960، ص218.

[3] الحلاج، الديوان، جمع: المستشرق الفرنسي لويس ماسينيون، دط،دت، ص35.

وَلَيْتَكَ تَحْلُو وَالحَيَاةُ مَرِيرَةٌ ** وَلَيْتَكَ تَرْضَى فَالأَنَامُ غِضَابُ

وَلَيْتَ الذي بَيْنِي وَبَيْنَكَ عَامِرٌ ** وَبَيْنِي وَبَيْنَ العَالَمِينَ خَرَابُ

وَلَيْتَ شَرَابِي صَافِيًا مِنْ وِدَادِكَ ** وَشُرْبِي مِنْ مَاءِ المعِينِ سَرَابُ

إِذَا صَحَّ مِنْكَ الوُدُّ فَالكُلُّ هَيِّنٌ ** وَكُلُّ الذي فَوْقَ التُّرَابِ تُرَابُ

كما كان لنص المتنبي حضوره عند الشاعر بوعلام بوعامر وذلك بقوله[1]:

إِذَا نِلْتُ مِنْكَ الوُدَّ فَالمالُ هَيِّنٌ ** وَكُلُّ الذي فَوْقَ التُّرَابِ تُرَابُ

فالعبارة والمعنى الذي أراده الشاعر بوعلام بوعامر قد طرقه عديد الشعراء، والمعنى العام لها يوصي بأصل الأشياء التي خُلقت من تراب فمردها إلى التراب، ومن جماليات هذا البيت أن الشاعر قد صدّر بيته بهذه العبارة عكس غيره من الشعراء وهو بهذا قد أعطى خلاصة الأمر بدءا، دون اللجوء إلى تمهيد لها، كما أن المعنى عند الشعراء الذين تناص معهم الشاعر اللاحق مبني على التشبيه بخلاف الشاعر اللاحق الذي بدأ بيته باسم منون تنوين عوض فأفاد العموم(كل) ثم جاء بالخبر (تراب)فتمت الفائدة.

القصيدة الثامنة:

تجمع حافظة الشاعر العديد من النظم النحوية، ولعل ما شد انتباهه تداول النحاة لاسمي زيد وعمرو في أمثلتهم، وفي قصيدته الموسومة بـ"ضارب زيد" أشار إلى ذلك بقوله[2]:

ضَارِبٌ زَيْدٌ وَعَمْرُو مُنْطَلِقٌ ** خَفْتَ ضَرْبًا فَانْطَلِقْ أَنْتَ مُحِقْ

كُفَّ يَا نَحْوِيُّ زَيْدًا عَنْ أَذًى ** وَانْجُ يَا عَمْرُو فَزَيْدٌ قَدْ لَحَقْ

والشاعر هنا قد استغل أمثلة النحويين وشبه ظلم وجور زيد بالأنظمة العربية الظالمة التي تلحق الأذى بالأبرياء ومن أمثلة ما ذكره النحاة في زيد وعمرو، قول الساعاتي معرّضا بالنحاة[3]:

---

(1) المتنبي، الديوان، مرجع سابق، ص481.

(2) بوعلام بوعامر ، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي" مرجع سابق، ص 86.

(3) الساعاتي، الديوان، جمع: مصطفى رشيد بك، مطبعة المعارف، مصر، 1911، ص173.

إِذَا نَظَرَ الكُرَاسَ حَرَّكَ رَأْسَهُ */* وَصَاحَ أَزَيْدٌ قَامَ أَمْ غَيْرُ قَائِم

فالتناص وارد بالإشارة من خلال ذكر اسمي زيد وعمرو، وكان إسقاطهما على الأنظمة العربية الجائرة، فالاسمان كانا موضع التمثيل للعقوبة غالبا، فاستشهد الشاعر بهما ممثلان للأمة العربية. واستعمال الرمز والترميز في الأدب معروف ذائع شائع في أدبنا العربي، استعمله الشعراء في أزمنة مختلفة قصد الهروب من سياسات التضييق وتسلّط الحكام والساسة، ولجأ إليه شاعرنا للتذكير بالشبه القائم بين استعمالات النحويين للأسماء في موضع التهمة والعقوبة وبين شعوب المعمورة المغلوب على أمرها.

توطئة

إن استحضار الشاعر للخطاب القرآني في الشعر المعاصر هو نوع من التناص الذي يعمد إليه الشاعر قصد إحداث التفاعل بين النص اللاحق والسابق، فلا يخفى على أحد ما للقرآن من أثر بارز في تكوين شخصية الشاعر لغويا وفكريا ونفسيا، يجعله شديد التعلق بآيه ومفرداته ونظمه وأسلوبه.

2- التناص مع القرآن الكريم:

يعد النص القرآني بجمال أسلوبه وقوة معانيه وانتظام مبانيه حافزا للشعراء للنهل منه ومحاولة النظم على منواله، فهو النص المقدس الذي أعجز الناس قاطبة على أن يأتوا بسورة مثله وهو الذي أبهر كفار قريش حتى اعترفوا بعجزهم أمامه، والشاعر في توظيفه لمعاني القرآن إنما يريد إضفاء سمة جمالية على نصه في معناه ومبناه فلا أسلوب يضاهي الأسلوب القرآني ولا معنى يقاربه ولا مبنى يوازيه، فالقرآن قد أعجز البشرية في فصاحته وبلاغته فهو معجزة العصور، والوليد بن المغيرة أحد جهابذة العرب يثني عليه فيقول:" إن له لحلاوة وإن عليه لطلاوة وإن أعلاه لمثمر"[1]. وقد صوّر الحياة الإنسانية في ماضيها وحاضرها ومستقبلها فاستمال النفس البشرية وتسلّل إلى قلب المبدع لما أحدثه من ثورة فنية على معظم التعابير التي ابتدعها العرب شعرا ونثرا، فهو"نموذج جديد في الكتابة لم يستطع الشعراء النظم على نهجه"[2]، فحاولوا مجاراته ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا، كما أن الحضور المكثف للنص القرآني في أعمال الشعراء يعود بالدرجة الأولى لثراء ألفاظه وقوة تراكيبه وحمولته الدلالية الكثيفة، فما كان من الشعراء إلا أن وظفوه في أشعارهم ليوطن فيها صيغا قرآنية مكثفة حاملة لمعان بديعة.

وقد استعمل الشاعر بوعلام بوعامر النص القرآني لثرائه اللفظي والمعنوي، فوجد فيه ما يغنيه عن التفصيل والإطناب "فهو مادة راسخة في الذاكرة الجماعية لعامة المسلمين بكل ما يحويه من قصص وعبر، ناهيك عن الاقتصاد اللفظي والغنى الأسلوبي اللذين يتميز بهما

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص388.

[2] جمال مباركي ، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص167.

الخطاب القرآني"[1]، والشاعر في توظيفه للنص المقدس يبحث عن أنسجة لغوية جديدة لم يعرفها الشعراء قبله، كما أن مشكلة التعبير هي التي تحمل الشاعر المبدع على التفتيش عن عبارات جديدة ولغة مبتكرة غير مستهلكة تستطيع أن تنقل أكبر قدر ممكن من أحاسيس الشعراء إلى القراء، كما أن اللغة غير المألوفة " تدفع الشعراء إلى خلق رموز جديدة وبعث أساطير قديمة واقتحام أرض مجهولة واستعارة لغة دينية وآيات قرآنية وتضمين معاني الوحي بلغة تحاكيه وصياغة تؤاخيه وإن لم تبلغ شأوه"[2]، والاقتباس من القرآن الكريم يكون على وجهين:

- الأول اقتباس كلي أو جزئي لآية مع زيادة أو نقصان كلمة.
- أما الوجه الثاني فهو اقتباس المعنى فقط وتضمين إشارة تدل على النص القرآني.

جاء في قصيدة "إهداء خاص إلى المتنبي" قول الشاعر[3]:

وَقَدْ مَدَحَ اللهُ الكِرَامَ وَعَابَ مَنْ ** تَرَدَّتْ بِهِ أَخْلَاقُهُ أَوْ عَقَائِدُه

فَقَالَ "كَزَرْعٍ" مُخْرِجٍ شَطْأَهُ فَاسْتَوَى ** لِيُعْجِبَ زُرَاعًا فَكَيْفَ حَصَائِدُه؟

وَقَالَ عُتُلٍّ لِلْوَلِيدِ مُشَهِّرًا ** بِهِ وَزَنِيمٍ شَكَّكَ النَّاسَ وَالِـــدُه

وقد اقتبس الشاعر بوعلام بوعامر عبارة "كزرع مخرج شطأه" من قوله تعالى: ﴿ مُّحَمَّدٌ رَّسُولُ ٱللَّهِ ۚ وَٱلَّذِينَ مَعَهُۥٓ أَشِدَّآءُ عَلَى ٱلْكُفَّارِ رُحَمَآءُ بَيْنَهُمْ ۖ تَرَىٰهُمْ رُكَّعًا سُجَّدًا يَبْتَغُونَ فَضْلًا مِّنَ ٱللَّهِ وَرِضْوَٰنًا ۖ سِيمَاهُمْ فِى وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ ٱلسُّجُودِ ۚ ذَٰلِكَ مَثَلُهُمْ فِى ٱلتَّوْرَىٰةِ ۚ وَمَثَلُهُمْ فِى ٱلْإِنجِيلِ كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْـَٔهُۥ فَـَٔازَرَهُۥ فَٱسْتَغْلَظَ فَٱسْتَوَىٰ عَلَىٰ سُوقِهِۦ يُعْجِبُ ٱلزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ ٱلْكُفَّارَ ۗ وَعَدَ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَعَمِلُوا۟ ٱلصَّٰلِحَٰتِ مِنْهُم مَّغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيمًۢا ﴿٢٩﴾ ﴾[4]

---

[1] حصة عبد الله سعيد البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجا، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط1، 2009.ص41.

[2] المرجع نفسه، ص40.

[3] بوعلام بوعامر، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي" مرجع سابق، ص9.

[4] القرآن الكريم، الآية 29 من سورة الفتح.

الآية من سورة الفتح نزلت في المدح والثناء على صحابة النبي ﷺ، إذ شبههم بالزرع الذي ينبت شيئا فشيئا ويتكاثر فقد أيدوه ونصروه"[1]، وقد نزل القرآن ممجدا لهم ورافعا مكانتهم ومبرزا قيمتهم فهؤلاء لهم السبق ولهم الفضل والكمال الذي لا يلحقهم فيه أحد من هذه الأمة، وقد أبرز القرآن حظوتهم ومكانتهم من خلال التشبيه التمثيلي، ليعدد لنا الخصال الحميدة، والأخلاق الرفيعة، فهذا النوع من التشبيه يعتبر من أقوى أنواع التشبيهات، وقد استثمر الشاعر بوعلام بوعامر المعنى العام للآية الكريمة، التي أسرته بروعة تراكيبها، وانسجام ألفاظها، وعذوبة إيقاعها، واضعا إياها في السياق نفسه وهو سياق المدح، فذكّر بمناقب شاعره المتنبي فذكر خصاله وعدد حسناته فاستعار الآية في مقام المدح والثناء فأبرز هذا التناص الثراء الإسلامي من جهة وأدى من ناحية أخرى قيمة جمالية تعبيرية وكثافة دلالية موحية بأقل لفظ ومعنى.

وتواصل اهتمام الشاعر بوعلام بوعامر بالنص القرآني فقد نهل منه مرة أخرى وفي سياق مناقض للأول وهو سياق الذم فيقول[2] :

وَقَالَ عُتُلٍّ لِلْوَلِيدِ مُشَهِّرًا */* بِهِ وَزَنِيمٍ شَكَّكَ النَّاسَ وَالِـــدُه

فعبارة "عتل للوليد" من قوله تعالى:﴿ عُتُلِّۭ بَعۡدَ ذَٰلِكَ زَنِيمٍ ﴿١٣﴾ ﴾[3] فالآية من سورة القلم وقد نزلت في حق أحد كفرة قريش وصناديدها وأحد أعلم الناس بلغة العرب، والتناص هنا في سياق القدح والذم في حق الوليد بن المغيرة، والآية هنا تذكير للمتنبي بحق المدح فيمن يرى فيه نقصا وعيبا، ذلك أن الله سبحانه وتعالى قد مدح من يستحق المدح وذم أهل الكفر وذوي الأخلاق الخسيسة والصفات الذميمة، فالشاعر باستخدام التناص الديني يبرز التجربة التي تضاهي ما جاء في القرآن الكريم، ولعل الجمع بين المتناقضين (المدح والقدح كما ورد في سياق الآية) يبرز مدى براعة الشاعر في مجاراة النسيج القرآني والنظم على منواله.

---

[1] ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، دار ابن حزم، ط1، 2000، ص1741.

[2] بوعلام بوعامر ، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي" مرجع سابق، ص9.

[3] القرآن الكريم، الآية 13 من سورة القلم.

يواصل الشاعر تغذيته لشعره وتناص مع القرآن الكريم في قصيدته "فراق" فاستحضر الخطاب القرآني و ذلك في قوله[1]:

فَهَلْ أَمِنْتَ رَيْبَ الزَّمَانِ وَرُبَّمَا */* يَكُونُ لَهُ جَمْعٌ إِذَا جُمِعَ الحَشْرُ

فقوله:"جمع الحشر" إقرار بما جاء في شريعتنا بوجود يوم الحشر الذي تُجمع فيه الخلائق وتبلغ فيه القلوب الحناجر، وتعتصر القلوب من هول ما ترى، قال تعالى:﴿ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَآيَةً لِّمَنْ خَافَ عَذَابَ ٱلْآخِرَةِۚ ذَٰلِكَ يَوْمٌ مَّجْمُوعٌ لَّهُ ٱلنَّاسُ وَذَٰلِكَ يَوْمٌ مَّشْهُودٌ ﴿١٠٣﴾ ﴾[2]، وقد استعمله الشاعر ليدلل على الموقف المشابه بينه وبين حبيبه والصعاب التي تواجه لقاءهما، فلقاؤه بها يوم ليس كسائر الأيام ومناسبة عظيمة أشبه ما تكون باليوم الموعود الذي تجمع فيه الخلائق.

إن استعمال الشاعر لهذه الآية يبرز مدى حرّ البين وألم الفراق بينه وبين حبيبه، ويكشف الحالة الشعورية التي تتملك الشاعر والتي أبرزها من خلال استدعاء النص القرآني.

وفي سياق الهجاء والذم جاءت قصيدة الشاعر بوعلام بوعامر بعنوان"رافع القبعة للصهاينة" وهي هجاء مقذع في حق من سولت له نفسه التشفي في إخواننا من غزة، إذ نوع الشاعر أساليب قصيدته مع استعمال حقل معجمي يتناسب والموضوع الذي طرقه، فقضية غزة خاصة وفلسطين عامة تنزف من فؤاد كل مخلص وتتّقد جذوتها في قلب كل جزائري، فما كان من شاعرنا إلا ما يرد به على من تطاول على فلسطين، فغزة جزء من كل، وقد شحذ الشاعر قريحته وفاض قلمه ألما، فنسج العبارة تلو العبارة، ورمى بلسانه كل سليط وخائن، ومما زاد من عمق المعنى و قوته، استدعاء الشاعر للنص القرآني فأورد في نصه[3]:

مُسْتَأْسِدُونَ فَإِنْ لُقُوا وَاسْتَأْسَوا */* أَبْدَوا كَعِجْلِ السَّامِرِيّ خُوَارَا

---

(1) بوعلام بوعامر ،المرجع السابق، ص15.

(2) القرآن الكريم، الآية 103 من سورة هود.

(3) بوعلام بوعامر ، المرجع السابق، ص31.

وهو من قوله تعالى: ﴿ فَأَخْرَجَ لَهُمْ عِجْلًا جَسَدًا لَّهُۥ خُوَارٌ فَقَالُوا۟ هَٰذَآ إِلَٰهُكُمْ وَإِلَٰهُ مُوسَىٰ فَنَسِىَ ﴿٨٨﴾ ﴾[1] وهذه القصة في القرآن معروفة للسامري، وهو رمز الخيانة والادعاء والكذب "حيث صنع عجلا من ذهب لبني إسرائيل ليعبدوه"[2] وقد استثمر الشاعر مدلول الآية ليقدح في هؤلاء الذين استأسدوا في سعة أمرهم، لكنهم في مواقف الحقيقة لا فائدة ولا قيمة لهم كخوار عجل السامري، فاستجلاب الآية رسم لنا صورة هؤلاء وحقيقتهم الكاملة، فالشاعر "كلما أراد التعبير عن قدسية شيء ما أو عظمته في نفسه قارنه بالقرآن، إحساسا منه أن القرآن يمثل في نفسه لا نهاية بعده"[3].

وفي سياق المدح يعود شاعرنا إلى مرابعه مادحا ومتغنيا بفضائل الشعانبة ذوو الخصال الحميدة والأخلاق الفاضلة والكرم الوافر، إذ أبرز مكانتهم من خلال قصيدته "عناوين فضل" التي امتدح فيها أهل المنطقة من خلال تصوير فني امتزجت فيه شاعرية الشاعر مع جمال المنطقة لتشكل في مخيلتنا صورة بديعة مشكلة من تلك المعاني المنسابة من رحيق الدلالات والألفاظ البديعة المنتقاة من بيئة الشاعر فوقع اللفظ على المعنى الموقع الحسن، ومما زاد من عمق تلك العبارات الموحية لجوء الشاعر للتناص الخفي مع القرآن الكريم فقال[4]:

عَادَةُ الماءِ عِنْدَهُ مِثْلَ عَيْنِ الدِّ ** يلِ صَافٍ سَائِغٌ سَلْسَالُ

فالشاعر بوعلام بوعامر تناص هنا بشكل خفي مع قوله تعالى: ﴿ وَمَا يَسْتَوِى ٱلْبَحْرَانِ هَٰذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ سَآئِغٌ شَرَابُهُۥ وَهَٰذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ ۖ وَمِن كُلٍّ تَأْكُلُونَ لَحْمًا طَرِيًّا وَتَسْتَخْرِجُونَ حِلْيَةً تَلْبَسُونَهَا ۖ وَتَرَى ٱلْفُلْكَ فِيهِ مَوَاخِرَ لِتَبْتَغُوا۟ مِن فَضْلِهِۦ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ ﴿١٢﴾ ﴾[5]، فالماء العذب السائغ أجود أنواع الماء، وماء البئر الذي حفره روابح مسعود أشبه ما يكون بالماء الوارد في الآية الكريمة، فماؤه عذب تستلذه الألسنة ويروي ظمأ

---

(1) القرآن الكريم، الآية 88 من سورة طه.

(2) ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، مرجع سابق، ص 1223.

(3) مُحَمَّد ناصر، الشعر الجزائري المعاصر، اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975، مرجع سابق، ص107.

(4) بوعلام بوعامر ، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي" مرجع سابق، ص38.

(5) القرآن الكريم، من الآية 12 من سورة فاطر.

العطاش، وقد وجد الشاعر في التعبير القرآني ما يناسب فكرته ويحقق غايته " فقد حقق التناص الديني هنا انسجاما أو وظيفة فكرية تتعلق بالموضوع المطروح أو الرؤية التي يقدمها المؤلف في السياق"[1] الشعري.

يواصل الشاعر مدح الشعانبة وإعلاء رايتهم وإظهار شيمهم وإبراز محاسن أخلاقهم وذكر المناقب وحط المثالب عنهم، وقد أشار الشاعر إشارة واضحة للآية الكريمة ﴿ فِي بُيُوتٍ أَذِنَ ٱللَّهُ أَن تُرۡفَعَ وَيُذۡكَرَ فِيهَا ٱسۡمُهُۥ يُسَبِّحُ لَهُۥ فِيهَا بِٱلۡغُدُوِّ وَٱلۡأٓصَالِ ٣٦ ﴾[2] فقال[3]:

سَبَّحَتْ فِيهُم المَوَاقِيتُ لِلَّـــــهِ وَهَامَ الغُدُوُّ وَالآصَالُ

فالآية نزلت في حق " المساجد وهي أحب البقاع إلى الله وقد أمر سبحانه وتعالى بتطهيرها من الدنس واللغو والأفعال والأقوال التي لا تليق فيها "[4].

وقد وظف الشاعر الآية في سياق المدح والثناء على من أمّوا الحمى وحرصوا على الرعية وشغلهم أمر الشعانبة، فاختزل النص القرآني كلام الشاعر وأبرز مكانة هؤلاء الرجال "فغدا النص القرآني أحد مكونات النص الشعري وجزءا لا يتجزأ منه تركيبيا ودلاليا"[5] فأضفى هذا الاستدعاء قيمة جمالية، إذ جسد المكانة التي يحظى بها هؤلاء الذين حُمّلوا أمانة عظيمة فصانوها وحفظوها.

يستحضر الشاعر مرة أخرى النص القرآني في خطاباته الشعرية لما يحتويه من بلاغة في تراكيبه ودلالاته وحسن نظمه حيث يقول الشاعر[6]:

رَفَعُوهَا مُؤَوِّبِينَ فَقَالَ اللَّـــــــــــــهُ يَا طَيْرُ أَوِّبِي وَالجِبَال

---

(1) أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000، ص45.

(2) القرآن الكريم، الآية 36 من سورة النور.

(3) بوعلام بوعامر، المرجع الاسابق، ص40.

(4) ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، مرجع سابق، ص1336.

(5) حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 77.

(6) بوعلام بوعامر ، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي" مرجع سابق، ص40.

والبيت تناص مع قوله تعالى: ﴿ وَلَقَدْ ءَاتَيْنَا دَاوُۥدَ مِنَّا فَضْلًا ۖ يَٰجِبَالُ أَوِّبِى مَعَهُۥ وَٱلطَّيْرَ ۖ وَأَلَنَّا لَهُ ٱلْحَدِيدَ ﴿١٠﴾ ﴾[1]، وقد استعمل الشاعر الآية ممتصا معناها ومتكئا على مبناها مع تغيير في ترتيب كلماتها "والمعنى العام للآية: التسبيح مع داوود عليه السلام"[2]، والقصد منه الخضوع لداود ولحكمه الذي آتاه الله، واستعمل الشاعر المدلول العام للآية ليبين توفيق الله لهؤلاء أن آتاهم الحكم طوعا ووفقهم إليه، فخضع لهم الناس وباركوا حكمهم، ووافقوهم في مسعاهم.

في قصيدة أساريس {أوساريس } وباريس التي نظمها الشاعر بوعلام بوعامر بمناسبة هلاك مجرم الحرب الضابط الفرنسي {أوساريس}{1918-2013} والذي اعترف بتعذيب مجاهدين جزائريين وقتلهم متبجحا، وقد رمى الشاعر هذا الخسيس اللئيم بوابل من الشتائم وهجاه وأقذع وأراه منزلته في الآخرة:

إِلَى لَظًى فَاصْلَهَا وَاحْسَأْ أَسَارِيسُ ** فِيهَا عَذَابٌ أَلِيمٌ مُطْبِقٌ بِيس

إذ عايره وفضح خبثه مع الجزائريين خاصة، فقد بالغ في تعذيبهم وإلحاق الأذى بهم واستدعى الشاعر – قصد إحكام بناء نصه – الخطاب القرآني المفعم بقوة المعنى وجزالة العبارة يقول بوعلام بوعامر[3]:

لَمْ يَعْبُدُوا اللهَ يَوْمًا فِي حَيَاتِهِم ** وَلَا المسِيحَ الذي قَالُوا لَهُ: "الفِيس"

وهو تناص خفي مع قوله تعالى:﴿ وَقَالَتِ ٱلْيَهُودُ عُزَيْرٌ ٱبْنُ ٱللَّهِ ۖ وَقَالَتِ ٱلنَّصَٰرَى ٱلْمَسِيحُ ٱبْنُ ٱللَّهِ ۖ ذَٰلِكَ قَوْلُهُم بِأَفْوَٰهِهِمْ ۖ يُضَٰهِـُٔونَ قَوْلَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ مِن قَبْلُ ۚ قَٰتَلَهُمُ ٱللَّهُ ۚ أَنَّىٰ يُؤْفَكُونَ ﴿٣٠﴾ ﴾[4]، و"الآية دليل شرك النصارى الذين ادعوا أن المسيح عيسى ابن مريم هو ابن الله فقد ضلوا عن الحق وهو

---

(1) القرآن الكريم، الآية 10 سورة سبأ.

(2) ينظر: ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، مرجع سابق، ص1553.

(3) بوعلام بوعامر ، المرجع السابق، ص42.

(4) القرآن الكريم، الآية 30 سورة التوبة.

ظاهر"[1] من خلال هذا الافتراء، وقد استغل الشاعر المعنى العام للآية بعادتهم بالشرك بالله منذ القدم فهذا ديدنهم من زمن عيسى عليه السلام، وزادت الآية من توكيد المعنى الذي أراده الشاعر واختزلت عنه الإطناب والتفصيل، وقد فجر هذا النوع من التناص طاقات دلالية وإبداعية جديدة لدى الشاعر، وهذا دليل استيعاب وتطويع للنص القرآني وجعله مسهما فعالا في شعرية الخطاب الشعري.

لم يغب النص الخالد والمعجزة الأبدية عن الشاعر في أغلب قصائده، فهو النص الذي يزيد من شعرية الخطاب ويهبه تكثيفا دلاليا ورمزية خاصة، ما يزيد من تعلق القراء به، ومازال الشاعر يقتنص الآي القرآني ويستعمله بالمعنى الذي يتناسب وأفكاره، إذ أورد في قصيدته "أرجوزة الثورة" النص القرآني وزين به خطابه وأحكم بناءه وقوى به معانيه يقول بوعلام بوعامر[2]:

عَلَى شَفَا مِنْ كُلِّ جُرُفٍ هَارٍ ** يَخْطُو الأُلَى سَعَوا مِنَ الكبار

والنص مستلهم من قوله تعالى: ﴿ أَفَمَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُۥ عَلَىٰ تَقْوَىٰ مِنَ ٱللَّهِ وَرِضْوَٰنٍ خَيْرٌ أَم مَّنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُۥ عَلَىٰ شَفَا جُرُفٍ هَارٍ فَٱنْهَارَ بِهِۦ فِى نَارِ جَهَنَّمَ ۗ وَٱللَّهُ لَا يَهْدِى ٱلْقَوْمَ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿١٠٩﴾ ﴾[3]. والآية في "حق المنافقين الذين بنوا مسجدا ضرار فكان بنيانهم هذا على شفا جرف هار"[4]، ومآله إلى زوال حتمي، واستدعى الشاعر النص القرآني ليبين حال الأمة وما آلت إليه والمصير الذي ينتظرها، فكان النص الديني خير معبر عن هذه الحال وما يكون إليه المآل.

ويقتنص الشاعر من آي القرآن ما يخدم نصه ويستدعي في أرجوزته النص القرآني إذ يقول[5]:

لَكِنْ عَسَى الرَّحْمَنُ أَنْ يُوَارِي ** سَوْءَاتِنَا بِنَاشِئِ الصِّغَار

---

(1) ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، مرجع سابق، ص874

(2) بوعلام بوعامر ، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي" مرجع سابق، ص45.

(3) القرآن الكريم، الآية 109من سورة التوبة

(4) ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، مرجع سابق، ص 910.

(5) بوعلام بوعامر، المرجع السابق، ص46.

والتناص الوارد من قوله تعالى:﴿ يَٰبَنِيٓ ءَادَمَ قَدۡ أَنزَلۡنَا عَلَيۡكُمۡ لِبَاسٗا يُوَٰرِي سَوۡءَٰتِكُمۡ وَرِيشٗاۖ وَلِبَاسُ ٱلتَّقۡوَىٰ ذَٰلِكَ خَيۡرٞۚ ذَٰلِكَ مِنۡ ءَايَٰتِ ٱللَّهِ لَعَلَّهُمۡ يَذَّكَّرُونَ ٢٦ ﴾[1]. والآية خطاب الله تعالى لعباده على نعمه التي أنعمها عليهم إذ ألبسهم ما يستر عوراتهم كما ألبسهم لباس التقوى بفعل الخير واجتناب النواهي، وهذا امتنان من الله تعالى على خلقه بهذه النعم، وقد استدعى الشاعر الآية الكريمة في باب الرجاء، حيث يرجو من الله تعالى أن يرد علينا ستره بسبب هذه الأمة التي مزقت لباس الحياء ووُئدت فيها الفضائل ورغبت في ثقافة غربية مستوردة كشفت غطاء الستر عن شبابنا خاصة، وكان لتوظيف القرآن سمة جمالية وإثراء دلالي وقوة في التركيب الشعري ووضوحا في الفكرة التي أرادها الشاعر.

يبدو الشاعر – من خلال نصوصه – متأثرا بالنص القرآني وملما بأسراره البلاغية وعارفا بصوره الجمالية، لذلك كان تضمينه للنص الخالد موفقا ومنسجما مع ما يريده من أفكار، وفي قصيدته "الطفولة المضطهدة" التي تحدث فيها إجمالا عن معاناة الطفل، ولعل بيته القائل فيه[2]:

فَحَتَّى مَتَى تُؤْذَى الطُّفُولَةُ جَهْرَةً ** ويُخْنَى عَلَيْهَا رَأْيَ عَيْنٍ ويُعتَدَى

لخص مضمون القصيدة وأبان عن عمق القضية في نفس الشاعر، فكان ملتزما وشاعريا وأبان عن قدرة تعبيرية حافلة بالأحاسيس، فوظف معجم الطفولة واستعمل حقلا دلاليا استمال من خلاله القارئ، فأوجز العبارة وعمّق المعنى بأسلوب بلاغي بديع، فكان للخطاب القرآني حضوره في هذا النص من خلال استعمال رمزية الشخصيات القرآنية (فرعون – موسى)

وامتاح من آي القرآن قوله تعالى:﴿ وَقَالَ فِرۡعَوۡنُ ذَرُونِيٓ أَقۡتُلۡ مُوسَىٰ وَلۡيَدۡعُ رَبَّهُۥٓۖ إِنِّيٓ أَخَافُ أَن يُبَدِّلَ دِينَكُمۡ أَوۡ أَن يُظۡهِرَ فِي ٱلۡأَرۡضِ ٱلۡفَسَادَ ٢٦ ﴾[3]، واستدعى الشاعر – من خلال الآية الكريمة – شخصية فرعون رمز الكبر والجبروت، وعلامة الطغيان والقسوة، وهذه الصفات قد أُسقطت على قاتلي الأطفال الذين لا رحمة في قلوبهم ولا شفقة فما أشبههم بفرعون، أما شخصية موسى التي ترمز للسلم والمداراة وهي أشبه ما تكون بحال الأطفال الذين

---

[1] القرآن الكريم، الآية 26 من سورة الأعراف.

[2] بوعلام بوعامر، المرجع السابق، ص52.

[3] القرآن الكريم، الآية 26 من سورة غافر.

قُتلوا بغير ذنب وقد وُفق الشاعر في استعمال رمزية الآية ما أنتج شعرية برزت من خلال البيت المذكور وبدائع جمالية من التصوير الفني والأسلوب الفذ.

ويواصل الشاعر ترصيع بناء أبياته الشعرية بآي القرآن ويطعم نصه تباعا به، إذ فرضت حضورها وهيمنت على النص الشعري بدلالتها المشرقة، يقول الشاعر[1]:

تَوَخَّى لِجُبْنٍ فِيهِ طِفْلًا وَطِفْلَةً */* فَدَلَّاهُمَا – وَالطِّفْلُ يُغْرَى – تَوَدُّدَا

وهذا تعالق مع النص القرآني، وهو قوله تعالى: ﴿ فَدَلَّىٰهُمَا بِغُرُورٍ ۚ فَلَمَّا ذَاقَا ٱلشَّجَرَةَ بَدَتۡ لَهُمَا سَوۡءَٰتُهُمَا وَطَفِقَا يَخۡصِفَانِ عَلَيۡهِمَا مِن وَرَقِ ٱلۡجَنَّةِۖ وَنَادَىٰهُمَا رَبُّهُمَآ أَلَمۡ أَنۡهَكُمَا عَن تِلۡكُمَا ٱلشَّجَرَةِ وَأَقُل لَّكُمَآ إِنَّ ٱلشَّيۡطَٰنَ لَكُمَا عَدُوّٞ مُّبِينٞ ٢٢ ﴾[2] والآية بيان لما حدث لآدم وزوجه وهما في الجنة حينما أغراهما إبليس بالأكل من الشجرة المحرمة، ومازال يراودهما حتى انصاعا له وعصيا الله، فالغواية والإيقاع بنفوس الأطفال البريئة هو من عمل الشيطان، فشبه الشاعر الموقع بالأطفال بأنه من جنس الأبالسة والشياطين، وكان لاستعمال النص القرآني موضعه الصائب في هذا المقام، فصور لنا نظرة الشاعر لمثل هؤلاء ذوو الشخصية الضحلة والنفس الأمارة بالسوء، فكان التصوير الفني – من خلال القرآن الكريم – في غاية الوضوح وأبان عن شاعرية الشاعر وحسن نظمه وإجادته اللغة التصويرية.

يستمر الشاعر في تمثل الخطاب القرآني وهذا في سياق حديثه عن الطفولة وبعدما لام أصحاب القرارات والأحكام الوضعية وذكّرهم بالحكم الشرعي الوارد في القرآن يقول الشاعر[3]:

فَعِيشُوا حَيَاةً وَالقِصَاصُ حَيَاتَكُم */* وَإِلَّا وَدَاعًا يَا أَمَانًا تَبَدَّدَا

وهذا الحكم مستنبط من قوله تعالى:﴿ وَلَكُمۡ فِي ٱلۡقِصَاصِ حَيَوٰةٞ يَٰٓأُوْلِي ٱلۡأَلۡبَٰبِ لَعَلَّكُمۡ تَتَّقُونَ ١٧٩ ﴾[4] فقد "جعل الله القصاص حياة وهو قتل القاتل، وفي هذا حِكَم عظيمة،

---

[1] بوعلام بوعامر، المرجع السابق، ص53.

[2] القرآن الكريم، من الآية 22 من سور الأعراف.

[3] بوعلام بوعامر، المرجع السابق، ص54.

[4] القرآن الكريم، من الآية 179 من سورة البقرة.

وهي بقاء المهج وصونها، وفي الكتب المتقدمة جاءت العبارة "القتل أنفى للقتل" فكانت الآية أوجز وأبلغ وأفصح "[1]، واستدعى الشاعر النص القرآني لبلاغته وقوة نظمه حتى يذكّر أصحاب القرارات الوضعية بالحكم القرآني وما نزل من الحق، فهو أعدل الأحكام وأقواها كما أن فيه من الأحكام الربانية ما يجعل الحياة مستمرة .

يواصل الشاعر استجلاب الخطاب القرآني وتوظيفه في خدمة نصه، ففي قصيدته "نباح وزقاح" التي هجا فيها المغنين بالليل ونعتهم بأسوأ النعوت، فقد قذفهم وبالغ في شتمهم وحط من قيمتهم فحتى النجوم التي زينت السماء قد تجهمت والرياح قد ركدت، يقول الشاعر بوعلام بوعامر معبرا عن سخط الطبيعة ورفضها للخنى والمجون[2]:

وَتُطْمَسُ أَنْوَارُ النُّجُومِ تَجَهُّمًا ** وَتَرْكُدُ فِي الجَوِّ الرِّيَاحُ اللَّوَاقِحُ

وهذا من الآية الكريمة:﴿ وَأَرْسَلْنَا ٱلرِّيَٰحَ لَوَٰقِحَ فَأَنزَلْنَا مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَأَسْقَيْنَٰكُمُوهُ وَمَآ أَنتُمْ لَهُۥ بِخَٰزِنِينَ ﴿٢٢﴾ ﴾[3]. فالأصل في الرياح اللواقح أن تكون مرسلة لينزل القطر من السماء، فتتزين الأرض ويعم الخير، إلا أن الشاعر استعمل المعنى المضاد للآية، فلفظ رواكد دلالة على انحباس رياح الخير فكأن الشاعر يلمح إلى أن معاصي هؤلاء المغنين قد حبست عنا المطر، وتجهمت بسببهم نجوم السماء، فاكفهرت وآلت إلى حالة غير معهودة .

الشاعر بوعلام بوعامر مهتم بقضايا أمته ومنشغل بأمور الدين ولعل الفِرَق التي ظهرت في زماننا هذا بمختلف توجهاتها وظهور روبيضات تدّعي الفهم الصحيح للدين، أيقظ في الشاعر الهمة وشحذ قريحته فاستل قلمه ونظم قصيدته "يصلي الجمعة"وهي قصيدة هادفة لمن بدل الشرائع واحتج بالذرائع وهو لا يملك من الإسلام إلا اسمه، فرد الشاعر على هؤلاء المتفيقهين باسم الدين، ولأن القصيدة ومن خلال عنوانها ومعناها العام ترتكز على الدين وتدافع عنه فكان لا بد من حضور الرمزية الدينية كالشخصيات مثلا (عمر ﷺ) وذلك في قوله[4]:

---

[1] ينظر ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، مرجع سابق، ص 234.

[2] بوعلام بوعامر، المرجع السابق، ص59.

[3] القرآن الكريم، الآية 22من سورة الحجر.

[4] بوعلام بوعامر، المرجع السابق، ص62.

فَلَوْ رَآهُ عُمَرُ ** أَرْضَاهُ اللهُ أَوْجَعَه

كما كان حضور الخطاب القرآني للاستشهاد خاصة ودحض البدع، وهو ما وفق فيه شاعرنا إذ يقول[1]:

مِثْلَ ضَرِيعٍ لَيْسَ ذَا ** مَسْمَنَةٍ أَوْ مَشْبَعَة

والبيت ممثل في قول الله تعالى: ﴿ لَّيْسَ لَهُمْ طَعَامٌ إِلَّا مِن ضَرِيعٍ ۝٦ لَّا يُسْمِنُ وَلَا يُغْنِي مِن جُوعٍ ۝٧ ﴾[2]. إن حضور الخطاب القرآني بالذات له ميزته الخاصة، فالرد على مزاعم المفترين في الدين أقوى ما يكون حينما نجد فيه قول الله، فالشاعر في سياق مخاطبة تارك الصلاة فلو مات فجيفته –كما شبه الشاعر– تعافه السباع ثم شبهها بحال أهل النار فطعامهم لا يسمن ولا يغني من جوع فحال تارك الصلاة في الدنيا، كحال أهل النار في الآخرة.

إن شعرية التشبيه لدى الشاعر–من خلال الآية الكريمة–قد أوضحت مكانة المتهاون في شرائع الله كما أنه تأكيد بما ذهب إليه الشاعر من قناعات.

يكمل الشاعر ما بدأ به من زجر لتارك الصلاة ويقول[3]:

أَبْصِرْ بِهِ يَوْمًا يُـــــلَا ** قِي فِيهِ حَقًّا مَرْجِعَه

تَذْهَلُ عَمَّـــا أَرْضَعَتْ ** لِهَوْل فِيهِ المرْضِعَـه

وقد امتاح الشاعر قول الله تعالى في وصف هول يوم القيامة والمظاهر المزلزلة للنفوس، قال تعالى:﴿ يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّآ أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى ٱلنَّاسَ سُكَٰرَىٰ وَمَا هُم بِسُكَٰرَىٰ وَلَٰكِنَّ عَذَابَ ٱللَّهِ شَدِيدٌ ۝٢ ﴾[4] والآية بيان لحال الناس يوم القيامة "فتنشغل المرضعة لهول ما ترى عن أحب الناس إليها والتي هي أشفق الناس عليه، تدهش عنه في حال إرضاعها له"[5]، فمناسبة الآية في

---

[1] بوعلام بوعامر، المرجع نفسه، ص62.

[2] القرآن الكريم، الآيتان 6–7 من سورة الغاشية.

[3] بوعلام بوعامر ، المرجع السابق، ص63.

[4] القرآن الكريم، الآية 2 سورة الحج.

[5] ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، مرجع سابق، ص 1261.

موضع التذكير بعظم يوم القيامة وما ينتظر هؤلاء من ظواهر تفزعهم فيعظون أناملهم ندما وحسرة.

في قصيدته التي يحتفي بها بفضل المعلم تحت عنوان "يوم المعلم" يقرّ الشاعر بوعلام بوعامر بفضل المعلم ومنزلته العظيمة وأنه منارة تزيح ظلم الجهل، وقد أبدع الشاعر في الوصف فامتزجت في قصيدته بدائع المعاني مطعمة بالنص القرآني ما زاد النص حلاوة وحسنا وقد أورد الشاعر في قوله[1] :

وَسَبِيلٌ قَوِيمَةٌ مُنْتَهَاهَا */* جَنَّةٌ عَرْضُهَا الثَّرَى وَالسَّمَاء

والتعالق باد مع الخطاب القرآني، وهو قوله تعالى:﴿ وَسَارِعُوٓاْ إِلَىٰ مَغۡفِرَةٖ مِّن رَّبِّكُمۡ وَجَنَّةٍ عَرۡضُهَا ٱلسَّمَٰوَٰتُ وَٱلۡأَرۡضُ أُعِدَّتۡ لِلۡمُتَّقِينَ ١٣٣ ﴾[2]، ففي الآية بيان لما أعده الله للمتقين بين نعيم مقيم وخير عميم، وهو المقصد نفسه الذي من أجله استعمل الشاعر الآية الكريمة، فالمعلم يرسم لمتعلميه سبيل الرشد، ختامها خير جزيل وعلم غزير ومكانة عزيزة يتبوأها في أهله وقومه فخيرات الجنة أسقطها الشاعر على فضل المعلم لإبراز عظمته ومكانته.

ثم يقول الشاعر[3]:

رُبَّ جِيلٍ تَعَهَّدُوهُ كَزَرْعٍ */* مُخْرِجٍ شَطْأَهُ زَهَاهُ النَّمَاء

وحضور النص القرآني هنا من قوله تعالى: ﴿ وَمَثَلُهُمۡ فِي ٱلۡإِنجِيلِ كَزَرۡعٍ أَخۡرَجَ شَطۡـَٔهُۥ فَـَٔازَرَهُۥ فَٱسۡتَغۡلَظَ فَٱسۡتَوَىٰ عَلَىٰ سُوقِهِۦ يُعۡجِبُ ٱلزُّرَّاعَ لِيَغِيظَ بِهِمُ ٱلۡكُفَّارَۗ وَعَدَ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ مِنۡهُم مَّغۡفِرَةٗ وَأَجۡرًا عَظِيمَۢا ٢٩ ﴾[4]، فالمعلم حريص على تربية النشإ والعناية به حتى ينبت كالزرع فيزهو وينضج ويحصد فينفع.

يواصل الشاعر توظيف النص القرآني في قصائده، ومن ذاك قصيدته في "جوار الله" التي رثى فيها الشيخ العلامة مُحَمَّد سعيد رمضان البوطي رحمه الله، قصيدة نسجت من قلب جريح

---

[1] بوعلام بوعامر ، المرجع السابق، ص66.

[2] القرآن الكريم، الآية 133 من سورة آل عمران.

[3] بوعلام بوعامر ، المرجع السابق، ص67.

[4] القرآن الكريم، الآية 29 سورة الفتح.

باكٍ، وعواطف حبلى بالمحبة والوفاء، وخيال شاعري أخّاذ، فالشاعر بكى واستبكى لفقيد الأمة الإسلامية، وما زاد من حرقة الألم في نفس الشاعر، أولئك الشامتون الحاقدون على الشيخ يقول فيهم[1]:

أَقْفَرَتْ بَعْدَكَ المَنَابِرُ بَلْ غَصَّـــــــــتْ بِكِبْرٍ وَفِتْنَةٍ وَتَبَاه

جَزَعَتْ كُلُّهَا لِفَقْدِ حَلِيـــمٍ ** وَحَكِيـــمِ المَنَابِرِ أَوَّاه

مَا عَلَيْهَا أَنْ تَبْكِي الخَاشِعَ البَكَّـــاءَ والنَّاسُ شَامِتٌ أَوْ سَاه

وَيْلَهُمْ مَالَهُم وإِنَّ مِنَ الصَّخْـــرِ لمَا قَدْ يَنْشَقُّ عَنْ أَمْـــوَاه

هؤلاء الحاقدون الشامتون الناعقون وشدة تهجمهم على الشيخ استدعت الشاعر لاستحضار قول الله تعالى:﴿ ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُم مِّنۢ بَعْدِ ذَٰلِكَ فَهِيَ كَٱلْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً ۚ وَإِنَّ مِنَ ٱلْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ ٱلْأَنْهَٰرُ ۚ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَّقَّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ ٱلْمَآءُ ۚ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ ٱللَّهِ ۗ وَمَا ٱللَّهُ بِغَٰفِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ ﴿٧٤﴾ ﴾[2].

وقد كان الاستحضار هنا مع الآية خفيا، إذ رسم في مخيلة القارئ ذاك العداء الشديد للشيخ البوطي رحمه الله، وشبهه بالحجارة، فهي برغم صلابتها ومتانتها، قد يخرج من ثناياها الماء إلا أن القلوب الحاقدة على الشيخ أشد عداوة وقسوة من هذا الصخر فلم يخرج منها خيرا ولم ترحم الشيخ حتى بعد وفاته، فوقع التشبيه في هذا الموضع وقعا حسنا، فطابق واقع هؤلاء ما ذُكر في الآية الكريمة، فالصخر مضرب الأمثال لمن قسا قلبه، واشتد حقده، وتسلط لسانه، وقد اقتنص شاعرنا المعنى المناسب، وأبان عن زخم ديني وفير، واهتمامه بمعاني القرآن الكريم.

يواصل الشاعر بوعلام بوعامر تناصاته مع القرآن تصريحا وتلميحا، ليجعل من نصه مكانا تستوطن فيه آي القرآن الكريم، فحيثما كان النص القرآني، زاد من صدق الحديث ومتعة النظم، وقوة المعنى يقول[3]:

---

(1) بوعلام بوعامر، المرجع السابق، ص78.

(2) القرآن الكريم، الآية 74 من سورة البقرة.

(3) بوعلام بوعامر ، المرجع السابق، ص79.

بَصَقَتْهُم كَبَصْقَةِ السُّلِّ أَمْرِيكَـــــــــا وَعَرَبٌ خَرُّوا لَهَا للجِبَاه.

والآية المستدعاة هنا هي قوله تعالى:﴿ أُوْلَٰٓئِكَ ٱلَّذِينَ أَنۡعَمَ ٱللَّهُ عَلَيۡهِم مِّنَ ٱلنَّبِيِّـۧنَ مِن ذُرِّيَّةِ ءَادَمَ وَمِمَّنۡ حَمَلۡنَا مَعَ نُوحٖ وَمِن ذُرِّيَّةِ إِبۡرَٰهِيمَ وَإِسۡرَٰٓءِيلَ وَمِمَّنۡ هَدَيۡنَا وَٱجۡتَبَيۡنَآۚ إِذَا تُتۡلَىٰ عَلَيۡهِمۡ ءَايَٰتُ ٱلرَّحۡمَٰنِ خَرُّواْ سُجَّدٗا وَبُكِيّٗا ۩ ﴿٥٨﴾ ﴾[1]، والآية تعظيم لله تعالى "فإذا سمعوا كلا الله المتضمن حججه وبراهينه، سجدوا لربهم خضوعا واستكانة وحمدا وشكرا على ما هم فيه من النعم"[2]، فالركوع لله رفعة وعزة، أما الشاعر فأراد بالمعنى المقتبس ذل العرب وخوفهم من أمريكا، وقد خدمت الآية المعنى الذي أراده الشاعر، فخضعت العرب وذلت واستكانت وماتت نخوتها وخبت جذوة الشجاعة فيها.

وفي قصيدته بعنوان "دم البوطي" يتحدث فيها عن مكانة البوطي وحظوته، ويقدح في المتشدقين الذين أرادوا النيل منه، وقد أبان الشاعر عن مكانة الممدوح بقوله[3]:

لَوْ ضُمِّنَت شُهُبًا مَا ضُمِّنَت كَلِمًا */* لَسَعَّرَتْ أَبْحُرًا نَارًا وَشُطْآنَا

وقول الشاعر تلميح لقوله تعالى:﴿ وَإِذَا ٱلۡبِحَارُ سُجِّرَتۡ ﴿٦﴾ ﴾[4]، والبيت في باب المدح والمفاخرة بالشيخ وعلو كعبه وسعة علمه وعمق ثقافته الدينية، إذ يؤكد الشاعر من خلال عقد المقارنة بين الشهب والكلمات التي ينصح بها الشيخ ويبعث بها العلم، أنها لو كانت شهبا مشتعلة لأوقدت أبحرا، والتعبير المستعمل هنا – وهو تعبير مجازي- هو أحد الآليات التي استعملها الشاعر بغية توضيح فضل الشيخ ومكانته وبيان رسالته السامية التي كان ينشرها بين جموع الناس، وبهذا أصبح النص الشعري حاملا لأبعاد جمالية إيحائية.

---

(1) القرآن الكريم، الآية 58 من سورة مريم.

(2) ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، مرجع سابق، ص 1193.

(3) بوعلام بوعامر، مرجع سابق، ص81.

(4) القرآن الكريم، الآية 6 من سورة التكوير.

نوّع الشاعر مصادر بناء نصوصه وملم شتات النصوص السابقة وكان آخذا من كل شيء بطرف، فتنوعت المنابع التي استقها منها نصوصه من مثل وشخصيات...

3- التناص مع مصادر أخرى:

أظهر الشاعر من خلال ديوانه"رحيل في ركاب المتنبي" تعلقه بالنص الشعري بالدرجة الأولى، إذ كان حضور النص الشعري مكثفا في قصائده، ما جعل نصوصه لوحة فسيفسائية ذات تركيب متنوع، فقامت هذه النصوص على رواسب نصوص سابقة لها، ما جعلها ممتدة في أعماق الماضي، لتكون – مع مرور الزمن عليها- مشكلة لنصوص لاحقة، ولم يكتف الشاعر بمحاورة النص الشعري فقط، بل استحضر الأمثال القديمة التي جرت على ألسنة الناس، والتي أدت وظيفتها الدلالية في صورة موجزة، كما كان لاستدعاء الشخصيات الدينية والأدبية في النص الشعري رمزيته الخاصة، فقد أدت وظيفة جمالية وبعدا إيحائيا وتكثيفا دلاليا بلغ به الشاعر مراده.

ومما ورد في نصوص الشاعر من تناصات غير الشعرية نجد:

1- التناص مع المثل:

إن حضور المثل في شعر الشعراء ممتد عبر العصور، لما فيه من أبعاد دلالية وصور إيحائية، فالمثل يلجأ إليه الشعراء قصد تقوية بناء النص الشعري، وكذا وصول مقصد الشاعر في أوجز صورة.

والمثل أصل"مشتق من التماثل بين الشيئين في الكلام كقولهم: كما تدين تدان، وهو من قولك: هذا مثْل الشيء ومَثَله، كما تقول: شِبْهه وشَبَهه، ثم جُعل كل حكمة سائرة مثلا"[1].

وهو في أبسط صورة:"قول قصير مشبع بالذكاء والحكمة، ولسنا نبالغ إذا قلنا أن كل مثل يصلح أن يكون موضوعا لعمل أدبي كبير إذا استطاع الكاتب أن يتخذ من المثل بداية

[1] أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1988، ص11.

لعمله فيعيش تجربة المثل ويعبر عنها تعبيرا تحليليا دقيقا"[1]، فالمثل ذاك الزخم من التجارب التي عاشها الشخص ثم ترجمها في أوجز صورة.

وهو"لون أدبي معبّر طريف المنحى، عظيم الفائدة يلخصّ تجربة إنسانية ترد على ألسنة الناس، وقد مكّن ذيوعه وانتشاره من احتلال موقع جليل في نفس قائله وسامعه، وصار له مكان الصدارة من حيث الأهمية والتأثيرية بين سائر فنون القول"[2]، فالمثل ذو فوائد جليلة يلخص مجموع التجارب التي عاشها قائله، ليمررها للسامع قصد الاستفادة.

واستعماله في غالب الأحيان يكون لتعزيز فكرة الشاعر وتقويتها، كما عدها العارفون من أبرز المعايير ذات البعد الإيحائي المكتنز بالمعاني والدلالات، وهو خلاصة تجربة "لتصوير معاناة الناس وأفراحهم من خلال الواقع الذي يعايشون أو للتعبير عن آمالهم في المستقبل الذي يحلمون"[3].

واستدراج المثل من الشاعر هو إضفاء بُعد إيحائي وتكثيف للمعنى المراد، واستحضار هذا القول المأثور والحي في الذاكرة الشعبية، كان له دوره من حيث عملية البناء وكذا توكيد المعاني الجديدة في النص المبدَع.

والشاعر دلّ أن الإنسان بطبعه ميال إلى أصله الأول، فمهما تظاهر الناس بحسن السلوك وفضائل الأخلاق والقيم الحسنة، فماهم إلا حرباء قد وافق لونها لون فرائسها لتنقض عليها، فأصل الخداع ثابت فيهم قد ورثوه عن أسلافهم وتفكيرهم سمج ممتد لأجدادهم، فلا خير لمن نافق وأظهر المودة وبطن الخيانة وصدق الشاعر بوعلام بوعامر بوصفهم في قوله[4]:

الله يفضحهم ويوهي كيدهم */* والناس ينتبذونهم إصغارا

---

[1] إبراهيم نبيلة، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ص144.

[2] وائل عبد الله مفلح، توظيف التراث في شعر صفي الدين الحلي، ص244.

[3] سميح عاطف الدين، الأمثال والمثل والتمثّل والمثلات في القرآن الكريم، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 2000، ص12.

[4] بوعلام بوعامر ، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي" مرجع سابق، ص32.

واستحضار الأمثال أو التراث بصفة عامة يعد "شكلا من أشكال الهروب من الحاضر ومشكلاته"[1]، فالضغوط التي تفرض نفسها على الشاعر ومحيطه تحتم عليه استنهاض ذاكرته والغوص في ماضيه محاولا إحياءه من جديد.

وظف الشاعر بوعلام بوعامر مثلا مشهورا جاريا على ألسنة الناس ويتردد كثيرا في مواقف الإساءة بعد الإحسان، ونكران الجميل، يقول الشاعر في قصيدته "يوم العلم"

لَا يُوَفَّى التَّبْجِيلَ لَكِنْ يُوَفَّى */* كَسِنِمَّارَ حِينَ تَمَّ البِنَاء

فالمثل الوارد هنا "جزاء سمار" وهو مثل معروف في الغدر بصاحب الفضل، والخيانة بعد الإحسان، وقد ورد في كتاب الأمثال لأبي عبد بن السلام "فيما يحكيه العلماء أن سنمار كان بنّاءً مجيدا وهو من الروم، فبنى الخورنق الذي بظهر الكوفة للنعمان بن امرئ القيس، فلما نظر إليه النعمان كره أن يعمل مثله لغيره، فألقاه من أعلى الخورنق فخر ميتا"[2].

فالمثل –إذن– يطلق في الغدر بمن كان له فضل عليك ونكران لصنيعه، وهذا حال المعلم اليوم، فعبر الشاعر عن إقصائه ونسيان فضله، ومحو أثره على أمته، والأكثر من هذا بل اتهامه بالتقصير، فهو كحال سنمار، فرغم جهده المضني، لاقى سوءا ومصرعا، وما أشبه حال المعلم بذاك، فرغم محوه طلاسم الجهل عن الأجيال وإنارته دروب الظلام، إلا أنه فاقد للاعتراف بكل فضل.

إن استعمال الشاعر للمثل قد جسد جملة من الدلالات والمعاني العميقة المحصورة في ألفاظ قليلة، وقد وُفق شاعرنا في اختيار المثل لأنه الأكثر شهرة وانتشارا بين الناس، فلا يكلف المتلقي نفسه عناء البحث عن المعنى المقصود، وغاية الشاعر من هذه الإيحاءات المعبرة، والصور الموحية، رسم لوحة كاملة الأركان لما يعانيه مربي الأجيال في زمانه هذا، وكان الهدف من إيراد المثل هنا هو تبيان المفارقة بين سنمار والمعلم، فكلاهما مخلص في عمله، حريص على تأدية

---

[1] فخري صالح ،الرواية العربية الجديدة ،منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، ناشرون، لبنان، 2009 ص 177.

[2] الأمثال أبو عبيد بن سلام –تح: عبد المجيد قطاش، دار المؤمون للتراث، دمشق، ط1، 1980، ص273.

واجبه، متميز في صنيعه، لكنهما لاقيا مصيرا متشابها، وكانا وذاقا مرارة الحنظل، فالأول قُتل حقيقة والثاني قُتل مجازا، إذ خبا ذكره وانطفأت جذوته، وأصبح عرضة للتنكيت والضحك بين الناس، وقد أدرك شاعرنا كغيره من المبدعين "أن الأمثال تتصرف في أكثر وجوه الكلام وتدخل في جل أساليب القول أخرجوها في أقواها من الألفاظ، ليخف استعمالها، ويسهل تداولها، فهي من أجلّ الكلام وأنبله، وأشرفه وأفضله، لقلّة ألفاظها وكثرة معانيها، ويسير مؤونتها على المتكلم...ومن عجائبها –أنها مع إيجازها– تعمل عمل الإطناب ولها روعة إذا برزت في أثناء الخطاب، والحفظ مُوكّل ما راع من اللفظ وندر من المعنى"[1]، فاستعمال المثل هنا غرضه التشبيه المستمد من بيئتنا العربية القديمة لإحداث موازنة مع الواقع المعيش.

2- التناص مع الشخصيات:

إن كل ما يتعلق بالتراث القديم يمثل عاملا فنيا يستمد منه الشاعر مادة الخام، ولعل الدافع الذي ألزم الشاعر رجوعه للموروث القديم والنهل منه وتوظيفه "هو إحساسه بمدى غنى التراث وثرائه بالإمكانات الفنية وبالمعطيات والنماذج التي تستطيع أن تمنح القصيدة طاقات تعبيرية لا حدود لها...ذلك لأن المعطيات التراثية تكسب لونا خاصا من القداسة في نفوس الأمة ونوعا من اللصوق بوجدانها، لما للتراث من حضور دائم في وجدان الأمة"[2].

فكان على الشاعر المعاصر ربط حاضره بماضيه من خلال إحياء التراث ومحاورته وإعادة بعثه بروح جديدة تتوافق ورؤياه الخاصة، ما أسهم في إثراء القصيدة المعاصرة وجمالها، فكان لزاما على القارئ الغوص في عمق تلك الإبداعات ومحاولة الكشف عن أسرارها الدقيقة، وتعلق الشاعر المعاصر بتراثه جعله يستمد منه شخصيات عظيمة سواء كانت دينية أو أدبية، فاستدعاؤها في شعره كان تلخيصها لتجارب عاشتها هذه الشخصيات مجسدة في واقعه المعيش

---

[1] أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، مرجع سابق، ص10.

[2] علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر –دار الفكر العربي ،القاهرة ،مصر،1997 ص16

"فقد لجأ شعراء الحداثة إلى شخصيات ونماذج تاريخية وأسطورية يستلهمون مواقفها وأحداث حياتها ويسقطون عليها تجاربهم المعاصرة وخبراتهم الحياتية المعقدة عبر حوار وتفاعل بناء"[1].

فالرجوع إلى التراث القديم واستجلاب الشخصيات التراثية كان دافعه الأساس الربط بين تجارب الحاضر والماضي وليس الغرض منه التذكير بمثالب أو مناقب تلك الشخصيات، فالمبدع "لم يعد همه أن ينقل إلينا نقلا فوتوغرافيا ملامح هذه الشخصية كما هي في مصادرها التراثية، وإنما أصبح معنيا بتعصير هذه الشخصية —إن صح التعبير–بمعنى أن يجعلها شخصية تراثية معاصرة في نفس الوقت، وذلك بأن تختار من بين ملامح الشخصية التي يتناولها ما يتناسب وتجربته المعاصرة ثم يسقط أبعاد تجربته على هذه الملامح التي اختارها"[2].

فالاختيار —إذن–لا يكون عبثا وإنما هو اختيار مدروس لتلاؤم التجربة التي يخوضها الشاعر مع تجربة الشخصية المستدعاة.

ومن الشخصيات المعصرنة التي لاقت رواجا كبيرا وأثرها واسعا عند نقادنا نجد:

✓ **المتنبي (915–965م):**

إن استدعاء الشاعر بوعلام بوعامر للشاعر المتنبي في مواضع مختلفة من أبياته تدل على تأثره الواضع بهذه الشخصية الفذة التي نسجت من الشعر جميله، ومن الحكمة أروعها، ومن دلائل الإعجاب الشديد أن عنوان ديوانه يحمل اسم المتنبي، فرحل شاعرنا في ركابه ونسج أشعارا على منواله، وما يؤكد هذا التعلق أكثر أن الشاعر بوعلام بوعامر قد أفرد قصيدة عصماء يمدح فيها المتنبي ويثني عليه ويجعل منه كوكبا منيرا ومجاراته أمر عسير.

واستدعاء الشاعر للمتنبي في قصيدته قد أعان المتلقي على فهم شخصية المبدع ومن ثم محاولة تأويل النص الشعري وسبر أغواره وكشف الدر الكامن فيه، فهذه الشخصية متخمة

---

(1) مُحَمَّد علي كندي، مقال بعنوان: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، على الموقع الإلكتروني: https://www.neelwafurat.com/itempage.aspx?id=lbb107793-67950&search=books يوم: 2021/10/10

(2) علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص60.

بالتجارب ومتمردة على المألوف وحاملة في طياتها دلالات الفخر والاعتزاز بالنفس وعلامة فارقة في النرجسية، يقول عن نفسه[1]:

أَنَا الذي نَظَرَ الأَعْمَى إِلَى أَدَبِي */* وَأَسْمَعَتْ كَلِمَاتِي مَنْ بِهِ صَمَمُ

والشاعر بوعلام بوعامر استثمر في شخصية المتنبي ليعبر عن واقع يشبه واقعه ومعاناة شبيهة بتلك التي عاشها ممدوحه، فنقل شخصيته لحاضرنا قصد توطين الحقائق في نفس المتلقي، ومن الأبيات التي ورد اسمه فيها، قصيدته التي عنونها "قصيدة إهداء خاص إلى المتنبي" والمتأمل في عنوانها –وهو أول عتبة نلج من خلالها لعمق النص- نلحظ ذكر شخصية المتنبي فيها، ما يدل على التعلق الشديد والإعجاب الكامل من بوعلام بوعامر، يقول[2]:

هُوَ المُتَنَبِي رَائِضُ الشِّعْرِ وَاحِدُه */* وَصَقْرُ القَوَافِي فِي الجَوَاءِ مَصَايِدُه

أَسِقِّي زَرَازِيرَ القَوَافِي إِذَا سَمَا */* وَحَلِّقْ فِيهَا أَوْ فَأَنْتَ طَرَائِدُه

فَتَى الشِّعْرِ حَلَّتْ فِي ذُرَاكَ فُحُولَه */* وَصَيقله حَنَّتْ إِلَيْكَ حَدَائِدُه

والأبيات في مدح الشاعر والرد على خصومه الذين انتقصوا موهبته، والقصيدة كلها في المدح والثناء، حيث ألبس شاعرُنا المتنبي عباءة التميز التي لا يضاهيه فيها أحد، ومن الأبيات التي يطرب لها شاعرنا طربا بيته القائل فيه:

وَأَحْلَى الهَوَى مَا شَكَّ فِي الوَصْلِ رَبُّهُ */* وَفِي الهَجْرِ مَعْنًى مُعْجِزٌ أَنْتَ رَائِدُه

وهذا المدح والإطراء الذي أولاه الشاعر للمتنبي، وهذه الدعامة التي تغنى بها تجاهه تنم عن احترام وإعجاب شديدين، فبين بوعلام بوعامر سبب هذا الميل الشديد حين قال:"أن المتنبي أحد أكبر المجاهدين المرابطين على ثغور العربية يذُّب عنها ويطعن في نحور الشعوبيين، لذلك أعداء العروبة القدامى والمحدثين في عصرنا هذا وما أكثرهم اليوم"[3].

---

[1] المتنبي، الديوان، مرجع سابق، ص332.

[2] بوعلام بوعامر ، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي" مرجع سابق، ص7.

[3] المرجع نفسه، تهميش الكتاب ص8.

والمتنبي صاحب الروائع والذوائع هو "من أعجب الشخصيات التي عرفها تاريخ الأدب العربي، لأنها شخصية كثيرة الحسنات وكثيرة السيئات، كثيرة حسنات العبقرية والشمم، وكثيرة سيئات الأخلاق المستعصية القاسية التي لا ترى غير طريق الكبرياء منطقا للآمال والأعمال وهي في عنفوانها الجارف وعنجهيتها الصارخة بغيضة بقدر ما هي محببة وهي في حياتها ومماتها حديث الدنيا وشغل الناس"[1]. وقد استحضر الشاعر الشيم الفاضلة والأخلاق الكريمة التي كان المتنبي حاملا لها.

ومن منابع الجمال والتميز في الأبيات السابقة صدارة الضمير "هو" المتبوع بلفظ المتنبي وهي إحالة بعدية كان غرضها تأكيد المعنى وتقويته، والتأكيد يُؤتى به في مواضع الريب والشك، وهنا الشاعر استفتح القصيدة بالتأكيد لتكون تقريرا شاملا لكل الأبيات، وقد كان هذا التأكيد على وجه التقدير والإعجاب والاحتفاء، واستحضار الشخصيات الأدبية "يجعل النص ذا قيمة توثيقية يكتسب بحضورها دليلا محكما، وبرهانا مفحما على كبرياء الأمة التليد، وحاضرها المجيد أو حالات انكسارها الحضاري، ومدى انعكاسه على الواقع المعاصر أو بمعنى آخر يستلهم الشاعر أوجه التشابه بين الماضي وواقع العصر وظروفه إن سلبا أو إيجابا وهو في هذا يطلق العنان لخياله لكي يكشف عن صدى صوت الجماعة وصدى نفسه"[2].

فالاستدعاء هو محاولة إسقاط واقع الشاعر على واقع الشخصية المستدعاة ما يكسب النص الشعري تكثيفا دلاليا وعمقا في المعنى.

- ✓ **حاتم الطائي (ت.و605م):**

الشاعر بوعلام بوعامر في قصيدته "إسلام وعروبة وشعوبية" استدعى عديد الشخصيات التاريخية الشهيرة، وكانت عونا للمتلقي على فهم مقاصد الشاعر، يقول[3]:

---

[1] حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص786.

[2] نمر موسى، مقال بعنوان: " توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر العربي الفلسطيني المعاصر " مجلة عالم الفكر، العدد2، ص117.

[3] بوعلام بوعامر ، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي"، ص36.

وَلَنَا جُودُ حَاتِمَ وَالإِيَـا ** دِي وَفِيهِمْ للجَاحِظِ البُخَلَاءُ

ويقول في موضع آخر[1]:

وقِرَى نَارِ حَاتِمَ قَبَسٌ مِنْ ** نَارِهِ إِنْ خَبَا فَفِيهَا اشْتِعَالُ

فحاتم هو مضرب الأمثال في الجود والكرم، فقد عُرف بسخائه وكرم ضيافته، وقد جرى ذكره على لسان كل عربي منذ سالف العصور، فكان كلما ذُكر الكرم، ذُكر حاتم، وكلما ذُكر حاتم ذُكر الكرم، فهو نبع العطاء الذي لاينضب، والمورد السمح الذي لا يغضب، فتهافت الشعراء إلى تداول اسمه في شعرهم، يقول أحمد شوقي[2]:

حَيْثُ الْتَفَتَّ تَرَى الطَّرِيقَ كَأَنَّهَا ** سَاحَاتُ حَاتِمَ غِبَّ نِيرَانَ القِرَى

ويقول أحمد محرم[3]:

أنا ابنةُ مَن كانَ في قومِهِ ** عَقيدَ السَّخاءِ حَليفَ الكَرَمْ

وما بِكَ في حاتمٍ رِيبةٌ ** بَلَى إِنَّهُ لَلجَوَادُ العَلَمْ

يَفُكُّ العُنَاةَ ويُعْطِي العُفَاةَ ** وَيَكْسُو العُراةَ ويَحْمِي الحُرَمْ

ويُفْشِي السَّلامَ وَيَرْعَى الذِّمَامَ ** ويَقْرِي الضُّيوفَ وَيَشْفِي القَرَمْ

وورد لسانه على ذكر البحتري القائل:

كَمْ فِيهِمْ مِنْ حَاتِمٍ فِي النَّدَى ** يُبَرُّ أَفْضَالًا عَلَى حَاتِمِ

فحاتم شعلة في الكرم والعطاء والندى، لطالما تفاخر الشعراء بأفضاله على مر العصور، وكان استدعاء شاعرنا لهذه الشخصية تلخيصا لجملة من الدلالات، إذ يصل المتلقي إلى المعنى الذي يريده الشاعر من خلال استجلاب الشخصية، وقد استعمل الشاعر في مستهل البيت نون الجماعة لنسب العرب قاطبة لجود حاتم وكرمه، فتقديم الخبر (شبه الجملة) غايته التخصيص

---

[1] بوعلام بوعامر، المرجع نفسه، ص39.

(2) أحمد شوقي، الديوان، المجلد2، ج4، دار العودة، بيروت، 1988، متفرقات في السياسة والتاريخ والاجتماع، ص46.

[3] أحمد محرم، الأبيات على الموقع الإلكتروني: https://www.aldiwan.net/poem43588.html يوم: 2021/10/01

وإبراز الصفة الواردة في المبتدأ، وهذا من الجماليات التي وظفها شاعرنا بغية إبراز الصفة المتعلقة بممدوحه.

✓ **قس بن ساعدة الإيادي (ت.و600م):**

كما استدعى الشاعر أيضا شخصية "قس بن ساعدة الإيادي" الخطيب المشهور والشاعر الفذ، المعروف بخطبته الشهيرة التي ذكّر فيها الناس بأحوال العباد ومصائرهم.

واستدعاؤه هنا كان للاستدلال على بلاغة العرب وبيانهم، فهم موغلون في الفصاحة والبلاغة والبيان وكلهم قس الإيادي، وأجدادنا في الأزمنة الغابرة والعصور القديمة معروفون كلهم بحسن النظم وذلاقة اللسان، فمعلقاتهم مازالت عالقة في أذهان المتذوقين للشعر ومقولاتهم مازالت تلهج بها ألسنة الناس.

✓ **الجاحظ (776–868م):**

كما ورد اسم الجاحظ في هذا البيت، فاستحضره الشاعر ليستدل به على مكانة العرب وحظوتهم التي بلغوها، فالجاحظ الأديب والناقد صاحب الكتاب النفيس "البيان والتبيين" حجة العربي في الأسلوب السهل الراقي واللفظ البديع والنظم الحسن الذي يكاد يتفرد به عن كافة الناس، فكان اجتلابه وتوظيفه في المتن برهان ساطع على امتداد الحضارة العربية بلغتها في أعماق الماضي البعيد.

ومن جماليات استحضار هذه الشخصيات أنها "في ضوئها يُقرأ النص ويفهم"[1]، فالإحالة إلى شخصية ما، هو "عبارة عن علاقة في نص يحيل إلى مجتمع أو تاريخ أو ثقافة أو حضارة بكاملها، يلخصها الشاعر ويسكبها على مربع من الورق، فهو قد يذكر أحداثا أو نماذج بشرية"[2]، فالرجوع إلى التراث يسهم في بناء النص وله رمزية خاصة تختصر على الشاعر التفصيل والشرح.

✓ **الخنساء (ت.و645م):**

---

[1] جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص323.

[2] المرجع نفسه، ص324.

الشاعر بوعلام بوعامر متوهج القريحة، مضاء العزيمة، وشاعر متمكن من أدوات الشعر، خاصة إذا ما تعلق الأمر بغرض المدح، ففي قصيدته "عناوين فضل" التي أثنى فيها على أهل مدينته الشعانبة وأعلى مقامهم ورفع رايتهم، استدرج الشاعر شخصية تاريخية تراثية عظيمة وشاعرة نظمت الدر من الأقوال، فخلدها شعرها وسرى بين الناس ذكرها،فهي أم الشهداء المعروفة بالصبر في فواجع الأقدار ونوائب الدهر، إنها الشاعرة الخنساء المتفردة بين نساء زمانها، وقد ذكرها شاعرنا في قصيدته ليرسم للقارئ صورة الشبه بين ممدوحته وبين الخنساء، فاختصر طول الطريق إلى الفهم، وعمّق الدلالة، ووسع المعاني، وذكر الشاعرة العربية الأصيلة يتمخض عنه تلك الأفكار الحُبلى التي تشد الأذهان وترسم في مخيلة القارئ صورة المرأة القوية الشاعرة التي لم تهزمها صروف الدهر ولا محن الزمان، يقول بوعلام بوعامر[1]:

مَنْ مُطِيقٌ مُطَاقَ أُخْتَ ابْنِ عِمْرَا */* نَ وَقَدْ هَانَ عِنْدَهَا الإِتْكَالُ

لَا جَفَاءَ وَإِنَّمَا يُرْخِصُ الأَنْفُـــــــــــسَ أَنْ يُصْدُقَ الفِدَى وَالقِتَالُ

أَخْصَبَ الأَرْضَ مِنْ دِمَاءٍ بَنِيهَا */* غَدَقٌ طَبَّقَ الثَّرَى هَطَّالُ

حَمَلَتْ "قَادِسِيَّةُ" أَرْضَ مَتْلِيـــــــلِي وَأَيَامُهَا شِدَادٌ ثِقَالُ

لَوْ أُقِيمَتْ لِحَمْلِها دُوَلٌ نَـا */* ءَتْ وَمَنْ فِيهَا مِنْ أناسيَّ زَالُوا

غَيْرَ خَنْسَاءَ حُرَّةٍ مِنْ سُليم */* وسُليم لَنَا كَذَاك مَـآلُ

فاستحضار الخنساء في هذه القصيدة أعطى بعدا جماليا وتكثيفا دلاليا، فبدا التشبيه واضحا وجليا، فخنساء الشعانبة المجاهدة "حدة بن عمران" أشبه ما تكون بالخنساء الشاعرة التي ارتبط ذكرها بالحزن والوجع في تراثنا الزاخر، ولعل الشاعر استثمر هنا التشابه الواقع بين المجاهدة حدة والشاعرة الخنساء، فهما عاشتا نفس الظروف القاهرة التي أودت بفلذات كبديهما، وحضور الخنساء رسم صورة لتلك المجاهدة التي شابهت شاعرة الرثاء.

[1] بوعلام بوعامر ، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي" مرجع سابق، ص 39.

وقد استهل الشاعر أبياته باستفهام "مَنْ" بغرض التحدي وبيان رفعة المستفهم عنه، إذ أوضح الشاعر من خلال أبياته مكانة الشهيدة في نفسه خاصة، فهي المرأة التي جرى دماء أبنائها أودية، ففقدت ثلاثة من ثمرة فوائدها.

✓ **عمر بن الخطاب (585-644م):**

للصحابة حضورهم في شعر بوعلام بوعامر، ففي قصيدة "يصلي الجمعة" أورد الشاعر شخصية عمر بن الخطاب ﷺ، وهي شخصية ذات صدى في التاريخ الإسلامي، ومعروف عنها غيرتها على الدين وتعلقها الشديد بمبادئ وأخلاق الإسلام، فعمر ذلك العلم الذي اشتهر بين العرب والعجم يقول الشاعر عن الجاهل في أمر دينه والمستهزئ بالصلاة[1]:

يَأْتِي عَلَيْهِ العَصْرُ وَهْوُ جِيـــــفَةٌ مُسْتَنْقَعَة

حُقَّ لِمَــنْ رَآهُ *\/* أَنْ يَرْكُلَهُ وَيَصْفَعَه

فَلَوْ رَآهُ عُمَــرُ *\/* أَرْضَاهُ اللهُ أَوْجَعَه

بِدِرَّةٍ وَرُبَّمَـــا *\/* بِنَعْلِهِ ورَكَّــعَــه

يَا تَارِكَ الصَلَاةِ لَوْ *\/* مُتَّ بِأَرْضٍ مُسْبِعَه

لَمَا اشْتَهَتْ ضِبَاعُهَا *\/* جِيفَتَكَ المِمَزَّعَة

فاستحضار شخصية الصحابي الجليل وخليفة المسلمين عمر بن الخطاب ﷺ كان لأحد أمرين:

- أما الأول بُعد الشقة بين الناس والدين من خلال ذكر هذه الشخصية.
- ثانيا لتشدد عمر في دين الله، فقد حقق استحضار هذه الشخصية غاية الشاعر وهي التذكير بما آل إليه حال الناس من بعد عن دين الله.

✓ **عثمان بن عفان (ت.و656م):**

نال عثمان ﷺ حظوة كبرى عند شاعرنا، فعثمان رمز العفة والهيبة وعلامة الطهر

[1] بوعلام بوعامر، مرجع سابق، ص62.

وصفاء الروح، يقول بوعلام بوعامر في مرثيته للشيخ العلامة مُحَمَّد سعيد رمضان البوطي[1]:

فَاضَ فِي مَسْجِدٍ وَبَيْنَ يَدَيْهِ النُّـــورُ يَجْلُوهُ مُعْصِمًا بالله

والمصَلُّونَ حَوْلَهُ فِي أَنَاةٍ */* مُسْتَزِيدُو تَدَبُّرٍ وَاكْتِنَاه

دَمُكَ الزَّكيُّ الطَّاهِرُ عَلَى المِصْحَفِ يَعْلُو مِدَادَهُ وَيُبَاهِي

فالشاعر هنا يصف لحظة وفاة الشيخ وكيف غُدر به، واستجلاب عثمان ﷺ في هذا الموضع كان لوجود علاقة التشابه بين المشهدين، إذ فاضت روحهما الطاهرتان بالغدر والخديعة، فالشيخ البوطي –طيب الله ثراه– في استشهاده قد جسد في الأذهان تلك الواقعة المؤلمة في تاريخ المسلمين التي أودت بحياة خليفتهم، بل حتى دم الشهيدين ساح على المصحف الكريم.

ولعل من جماليات التشبيه في هذا المقام وقوع حادثة المشبه (البوطي) نفسها واقعة المشبه به (عثمان ﷺ)، فأدى التناص في هذا الموضع دوره المنوط به وربط علاقة وطيدة بين الحادثتين.

✓ **سيبويه (760–796م):**

يحتفي الشاعر بالسِّفر النفيس "تاريخ الجزائر الثقافي" للشيخ "أبو القاسم سعد الله"رحمه الله، يقول فيه الشاعر[2]:

حُيِّيتَ هَذَا السِّفْرَ للأَنْظَارِ */* كَالشَّمْسِ بَعْدَ تَبَلُّجِ الأَسْحَارِ

بل ويرى فيه معجزة الدهر، فلو أنه في الجاهلية لكان بجانب معلقات الشعر الشهيرة إذ يقول[3]:

لَوْ أَنَّهُ فِي الجَاهِلِيَّةِ لانْتَهَى */* في البَيْتِ فَوْقَ مُعَلَّقِ الأَشْعَار

---

[1] بوعلام بوعامر، المرجع السابق، ص78.

[2] المرجع نفسه، ص71.

[3] المرجع نفسه ص71.

وقد جعل الشاعر بوعلام بوعامر مقاما رفيعا ومكانا عليا للشيخ أبو القاسم سعد الله إذ رآه إمام ثقافة ومؤسسا فعليا للحقائق التاريخية يقول[1]:

النَحْوُ حَبَّرَ سِيبَوْيه إِمَامَه ** للنَّاسِ فيهِ دَقَائِقُ الأَفْكَار

وَنَهَجْتَ أَنْتَ لَنَا إِمَامَ ثَقَافَةٍ ** رَيَّا تَقَلَّبَ فِي مَدَى الأَطْوَار

أَنْصَفْتَ تَارِيخَ الثَّقَافَةِ جَاهِدًا ** وَرَفَعْتَ مِنهُ عَوَالِيَ الأَقْدَار

ولقد استدعى الشاعر في قطعته الشعرية إمام النحو "عمرو بن عثمان بن قنبر" المعروف بسيبويه وعُرف كتابه بقرآن النحو لاشتماله على أصول النحو والقواعد، فجمع فيه ما كان من كلام العرب وأسس القواعد فبلغ الكتاب مبلغا عظيما من الأهمية عند الناس، فذاع ذكره على الألسن، وذكره إلى جانب أبي القاسم رفع من قيمة الشيخ وجعله له مقاما عظيما كمقام سيبويه في النحو فأبرز قيمته أن وضعه إماما في اختصاصه وشعلة تستنير بها الأمة الجزائرية لتخرجها من غياهب الجهل وظلمات الاستعمار.

وكان لحضور سيبويه في نص الشاعر بوعلام بوعامر عرض لتلك المفارقة بينه وبين شيخ المؤرخين، فكلاهما خدم الأمة بطريقته وأخلص في ذلك.

[1] بوعلام بوعامر، المرجع السابق، ص72.

نتائج واستخلاصات:

- يُعتبر الشاعر بوعلام بوعامر أحد شعراء المعاصرة المتميزين بمتنهم الشعري المميز، إذ وظّف التناص كغيره من الشعراء بطريق عدة تعتمد على المحاورة أحيانا والتلميح والاجترار الصامت أحيانا أخرى.
- الشاعر بوعلام بوعامر أصولي متمسك بعمود الشعر القديم، إذ توحي ألفاظه المستعملة على رباط وثيق وصلة متينة بين الشاعر وتراثه.
- الدارس لقصائد الشاعر بوعلام بوعامر في ديوانه: "رحيل في ركاب المتنبي" يلحظ الصلة القوية التي تربطه بالشاعر المتنبي، إذ امتاح الكثير من صوره ومعانيه مع المحافظة على أسلوبه الخاص وبصمته الفرادية، فالبداية من العنوان "رحيل في ركاب المتنبي" الذي ذكر فيه صاحب اللطائف الشعرية والصوت الذائع، وفي تتبعنا لقصائد الديوان نجد أثر المتنبي حاضرا، إذ ذُكر في عديد الأبيات، كما نجد قالبه الفني حاضرا فتعددت القصائد التي انبنت على نهج المتنبي.
- في خضم هذه الدراسة تم كشف العلائق النصية الواردة في المتن للشاعر بوعلام بوعامر، فاستحضر النصوص الغائبة (أدبية، دينية، تاريخية...) وحاورها وبنى على أنقاضها نصوصه الجديدة.
- النصوص التي استدعاها الشاعر على اختلاف مشاربها واختلاف أنواعها كانت عاملا مهما في تشكيل نصه وإضفاء أبعاد دلالية وجمالية وتحقيق كثافة وجدانية، ما يحفز ذاكرة المتلقي على معرفة النصوص الغائبة في النصوص الحاضرة.

الفصل الثالث:

شعرية التناص في

ديوان"حبو على أعتاب

مملكة الشعر" للشاعر:

عبد الرحمن بن سانية

تمظهرات التناص وملامح الشعرية في قصائد الشاعر:

أولا: التناص الأدبي.

ثانيا: التناص مع الشخصيات وآي القرآن.

- التناص مع الشخصيات.
- التناص مع آي القرآن.

تمظهرات التناص وملامح الشعرية في قصائد الشاعر:

ديوان "حَبْو على أعتابِ مملكةِ الشعر"، أو إنْ شئتَ فسَمِّه مجموعةً شعرية، للشاعر "عبد الرحمن بن سانية"، أغلبُ قصائده عموديةٌ منظومةٌ على بحور الخليل، ما عَدَا ثلاثَة نصوص على النَّمط الحداثيّ فيما يُسمَّى الشعرَ الحُرَّ.

المجموعة أو الديوان يضمُّ سبعا وأربعين قصيدة، بينها الثلاث الحداثية التي نوَّهْنا عنها آنفا، غير أنّ هذا الديوان افتُتِح بقصيدة من السحر لا من الشعر ازدانَ بها كالفاتحة، فأغْنَتْ المؤلِّفَ عن مقدِّمةٍ لديوانه، والقصيدةُ بريشةِ الشّاعر السّاحر (أ.د. مُحَمَّد تاج الدين الطيبي) طيّبِ الذّكر والشّذى والعبير.

ولعل ما يشد انتباه القارئ حين تناول الديوان تلك العنونة الساحرة الحاملة في طياتها ألقا وهاجا يكشف علاقة وطيدة وصلة متينة تربط الشاعر بالإبداع عامة والشعر خاصة، فشاعرنا دخل مملكة الشعر من أوسع الأبواب، واستندنا في رأينا هذا لما ورد على لسانه من درر لوامع تقرع الأسماع، وقصائد بديعة بلغت حد الإمتاع، فتنوعت الأقاويل وتعددت الأغراض فاستمالت القارئ وبعثت فيه حب الاطلاع وعادت به المقطوعات الشعرية لزمن الشعر الخالص، الذي يُذهب العقول ويؤجج المشاعر، ويرسم لوحات للماضي الجميل الذي كان عليه سلف الأمة.

1- التناص الأدبي:

القصيدة الأولى "الشعر أعظم هارب"

افتتح الشاعر عبد الرحمن بن سانية ديوانه بقصيدته المعنونة " الشعر أعظم هارب" وهي قصيدة رسمت ملامح الشاعر المتيم بمحبوبه (القصيدة) ومطلع القصيدة[1]:

قَدَر القصيدة أن تظل عصية ** تنأى ليعذب خلفها الإبحارُ

ستَظلُّ مثلَ غَزَالةٍ فَتَّانـــةٍ ** تَعْدُو، وتَعْدُو خَلْفَها الأنظارُ

[1] عبد الرحمن بن سانية، "حبو على أعتاب مملكة الشعر"، دار صبحي للطباعة والنشر، متليلي، غرداية، الجزائر، ط1، 2012، ص5.

وفي البيت الثاني من القصيدة أبدعَ الشاعر في وصف الغزالة إذْ تَعدُو، فتكادُ الأنظارُ لا تُدرِكُها فهي تَعدُو خلفَها، ومَن أقدرُ من شاعرٍ بيئتُه الصحراءُ على وصف عَدْوِ الغِزْلان.

فأمّا قولُه: (غَزَالة فَتَّانة) فقد قال الملكُ الأمجد الأيوبيّ وهو شاعرٌ من ملوك الدولة الأيوبية، (عائلة صلاح الدين الأيوبيّ) ،كان صاحبَ بعلبك وأخرجه منها الملكُ الأشرفُ الأيوبيّ فسكن دمشق، وهو أحد أشعر بني أيوب، يقول[1]:

وكِناسُ كلِّ غَزَالةٍ فَتَّانَةٍ *** تَرْنُو إليْكَ بناظرٍ بَتَّارِ

وقد تعالق الشاعران نصيا في غرض الوصف بعد لهيب الشوق، وتجلت قدرة الشاعر اللاحق على اجتلاب جزء من بيت الشاعر السابق ويضفي عليه لمسة بيانية آسرة، ومن جماليات بناء بيت الشاعر عبد الرحمن بن سانية أن جعل المشبه به (الغزال) عاديا في البراري تتحراه عين الرائي في شوق وحنين، فأعلى مراتب الألم أن ترى بعينك فراق المحبوب وتَواريه، وهذا ما جسده شاعرنا، وهو بخلاف الشاعر الملك الأمجد الذي جعل من غزاله ثابتا في مأواه (كناسه) ناظرا إليه، فرسم الشاعر اللاحق صورة غير التي رسمها الشاعر الأول بالرغم من سبقه إلى وصف الغزال، وهذا من بدائع لغتنا، إذ لا تفاضل بين سابق ولاحق في وصف الشيء ذاته إلا بما أجاد فيه أحدهما عن الآخر، وما ذكرناه عن الشاعرين حجة ناصعة وبرهان ساطع، إذ رسم الشاعران صورة للموصوف ذاته، ولكن سبق اللاحق السابق في دقة الوصف وجماليته، وهنا تكمن شعرية التناص.

يواصل الشاعر عبد الرحمن بن سانية استدراج النص العربي القديم في قصيدته إذ يقول:[2]

هي نفثةٌ سحريّةٌ من عاشقٍ */* طعمُ الجنونِ مذاقُهُ المختارُ

والتناص الوارد في قوله "نفثة سحرية" هي تعبير شائع في الشعر العربي على مختلف عصوره، خذ مثلا من الشعر القديم: قولَ جرير[3]:

---

[1] الملك الأمجد، الديوان، دراسة وتحقيق: ناظم رشيد، مطبعة وزارة الأوقاف والشؤون الدينية،1982، ص228.

[2] عبد الرحمن بن سانية، "حبو على أعتاب مملكة الشعر" مرجع سابق، ص5.

[3] جرير، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1986، ص212.

طَوَى حَزَناً في القَلبِ حتّى كَأَنَّما *** بِهِ نَفْثُ سِحْرٍ أَوْ أَشَدُّ مِنَ السِّحْرِ

ومن ذلك أيضا قول مهيار الديلمي[1]:

هي نفثة السحر التي أرخت الســـــــادات مثلُك لي الأرسانا

ولعل ما يستوقف القارئ الحصيف قول الشاعر:"طعمُ الجنونِ" فهو تعبيرٌ مثيرٌ، وقلة من الشعراء قد أوردته، وقد أحياه شاعرنا ليكون بمثابة ابتكار لندرة استعماله، إذ نجح شاعرنا في إعادة الروح لهذا التعبير الأثري من أدبنا العربي وله الفضلُ سواءَ كان المبتكر أو المحيِي، فكان هذا التعبير المجازيٌّ قبس إبداع رصع الشاعر به أبياته خاصة وأنه استعمله في موضعه الأنسب.

أما أول من ابتدع هذا الأثر البليغ في تاريخ أدبنا الحافل بهكذا عبارات فهو ابن وكيع الضَّبِّيّ التّنيسيّ ، إذْ يقول[2]:

خلعتُ في حبِّه عِذارِي */* وطابَ لي العيشُ باشْتِهارِي

وذُقْتُ طَعْمَ الجنونِ فيه */* فكان أحْلَى مِن العُقــارِ

فلفظ "طعم الجنون" –على قلة استعماله– يمثل بنية جمالية وصورة مجازية تسترعي اهتمام المتلقي، فالقول تركيب إضافي أبدع فيه الشاعران، والصورة هنا عبارة عن تشبيه في غاية البراعة أُحّر فيه المشبه (الجنون) عن المشبه به(طعم) ليضفي على النص شعرية خاصة ويرسم في ذهن المتلقي صورة أقرب لما أراده الشاعران.

يواصل الشاعر عبد الرحمن بن سانية توظيف الموروث الأدبي القديم، ففي القصيدة نفسها يقول:[3]

هي هذه الشمسُ التي دفقتْ حُــلًى */* فوق الزهور وهذه الأشجارُ

والبيت متناص فيه مع الشاعر الورغي القائل:

صاغَتْ مِنَ الَّليلِ أطْرَافاً لِهَيْكَلِها */* ومِنْ حُلَى الشَّمْسِ حَلْياً حِينَ تَحْتَجِبُ

---

[1] مهيار الديلمي، الديوان، ج4، مرجع سابق، ص56.

[2] ابن وكيع الضبّي التنيسي، الديوان، دار مصر للطباعة، ص61.

[3] عبد الرحمن بن سانية، "حبو على أعتاب مملكة الشعر" مرجع سابق، ص5.

فلفظ "حلى الشمس" تعبير مجازي اختاره الشاعر وأعاد صياغته بما يناسب مقصده، فالشاعر بن سانية في موضع التشبيه لقصيدته العصماء، ولعل التشبيه هنا كان مقربا للمعنى ومبرزا للمكانة التي تحتلها القصيدة في نفس الشاعر، فالشمس ترسل أشعتها الذهبية التي تبثها فوق السطيحة والقصيدة تبث كلماتها التي تقرع الأسماع وتستلذها الأنفس وتبتهج بها المهج.

يواصل الشاعر تعالقه من النصوص الشعرية وامتياحه منها إذ يقول[1]:

هيَ هذهِ الأنسامُ تَعبَقُ بُكْرةً ** بين الحقولِ وهذه الأنهار

والتعالق هنا جلي لا يخفى على القارئ الفطن، إذ يتقاطع مع السَّرِيُّ الرَّفّاء، وهو شاعرٌ أديبٌ من الموصل، مدح سيف الدولة بحلب، وأقام عنده مدّة، ووفاته ببغداد، قال[2]:

فإذَا تَرَقْرَقَ فِي الصَّحيفةِ ماؤُهُ ** عَبِقَ النَّسيمُ فذاكَ ماءُ شَبابِي

والمعنى الذائع والقول الشائع يتلقفه الشعراء أينما حلوا وارتحلوا، بل ويكون مصدر تباه لمن يحسن توظيفه ويبلغ به مبلغا لا يبلغه غيره، وهذا ما تبناه شاعرنا نظما وشعورا، وها هو ابن الرومي الشاعر المعروف يقول[3]:

وماءٍ جلت عن حرّ صفحته القذى ** من الريح معطارُ الأصائل والبكر

به عبق مما تسحّب فوقه ** نسيم الصبا تجري على النور والزهر

فلفظا "النسيم" و"العبق" متداولان وشائعان وهما لفظان حاملان لمعنى الجمال واللطف في كل ما تداولناه من أبيات شعرية، ولم يحد الشاعر عن هذا القول الأنيق والمعنى البليغ، وهو في أبياته المتناص فيها مع غيره والواصف فيها لقصيدته، قد حرص على تكرار الضمير "هي" المتبوع بلفظ الإشارة "هذه" للتأكيد على المشار إليه، فقد رسم قصيدته غزالة فتانة تعدو خلفها الأنظار كما سبق ذكره.

البيت السادس يقول بن سانية[1]:

---

(1) عبد الرحمن بن سانية، المرجع السابق، ص5.

(2) السَّرِيُّ الرَّفّاء، الديوان، تقديم وشرح: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، ط1، 1996، ص70.

(3) ابن الرومي، الديوان، ج2، مرجع سابق، ص54.

هي نَغمةُ الغِرِّيدِ سافَرَتِ الرُّؤَى ** فيها فراحَتْ تُورِقُ الأفكارُ

هذه تعبيرات حَداثية نأى عنها القدماء، غير أنّنا نجدُها مبثوثةً في شعر المحْدَثين المعاصرين ومن هؤلاء:

أبو القاسم الشابي[2]:

كالبلبل الغريد ما ** بين الزهور الذاوية

وقوله أيضا في قصيدة بعنوان: صلوات في هيكل الحب[3]:

وانتشت روحي الكئيبة بالحب ** وغنت كالبلبل الغريد

ومثال ذلك أيضا قول خليل مطران[4]:

حدّث عن البلبل الغريد مختلفا **** بين الأفانين من تطريبه النغم

وقوله أيضا:

فالطائر الغريد في روضها **** أسكته حَيْنا تناهي الطرب

فالشاعر بن سانية استقطب العبارة الشائعة " نغمة الغريد" ووظفها في قصيدته توظيفا حسنا قرب للقارئ من خلال محاسن تلك القصيدة الغزال الفاتنة التي أخذت لبه وسلبت عقله.

يمتلك الشاعر براعة في تمثل النصوص السابقة وإعادة إحيائها، ففي بيته القائل فيه[5]:

هي بَسْمةُ الطِّفْلِ البَريئةُ أشْرَقَتْ **** فتَلألأتْ في كونِه أنْوارُ

قد حاور الشاعر التونسي الكبير الشابي في إحدى روائعه القائل فيها:[6]

وأَلَذَّ مِنْ سِحْرِ الصِّبَا ** في بَسْمَةِ الطِّفْلِ الغَرِيْرْ

والبيت من قصيدته الشهيرة[1]:

---

(1) عبد الرحمن بن سانية، "حبو على أعتاب مملكة الشعر" مرجع سابق، ص5.

(2) الشابي، الديوان، دراسة وتقديم: عزالدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، 1997، ص103.

(3) المرجع السابق، ص 305.

(4) خليل مطران، ديوان الخليل، مطبعة دار الهلال، القاهرة، ط3، 1949، ص268.

(5) عبد الرحمن بن سانية، "حبو على أعتاب مملكة الشعر" مرجع سابق، ص5.

(6) الشابي، المرجع السابق، ص 361.

كمْ مِنْ عُهودٍ عَذْبةٍ ** في عَدْوَةِ الوادِي النَّضيرْ

حاور الشاعر بن سانية هنا بيت الشابي وأعاد صياغته بأسلوب بديع، فبسمة الطفل البريئة العفوية غير المتكلفة، قد تغنى عديد الشعراء بها، وبسمة الطفل أصدق تعبير أمكن للشاعر اللاحق توظيفه ليدلل به على براءة تلك القصيدة وحسنها وجمالها.

من الأبيات التي تحاور فيها شاعرنا مع غيره قوله[2]:

لكنّها مثلَ النَّسيمِ تُحِسُّهُ ** يَسْرِي وروحُكَ خلفَهُ تَنْهارُ

لعل المتأمل في بيت الشاعر هنا يلحظ دقة الوصف وقوة التشبيه، فتلك القصيدة أشبه ما تكون بنسمة تريح النفس وتروّح عنها، وعبارة النسيم تطلق عند جل الشعراء على معنى الراحة واللطافة وغيرها من جميل المعاني، كما أنّ النسيمَ فيه من استردادِ الرُّوحِ والرّاحةِ والعافيةِ ما فيه.

قال الشيخ الإمام عليّ بن عبد الله الهرويُّ صاحبُ كتاب: "مفتاح البلاغة"نقلا عن كتاب: "الإيضاح في علوم البلاغة" للقزويني ..."فإنّ شأنَ النّفسِ مع الألفاظِ الموصوفةِ بتلك الصِّفاتِ كشأنِها مع العسلِ الذي يَلَذُّ طَعْمُهُ فتَهَشُّ النّفسُ له ويَميلُ الطَّبْعُ عليه ويُحِبُّ وُرودَهُ عليه، أو كشأنِها مع الماءِ الذي يَسوغُ في الحَلْقِ، ومع النَّسيمِ الذي يَسْرِي في البَدَنِ فيَتَخَلَّلُ المِسالكَ اللّطيفةَ منه فيُفِيدانِ النَّفسَ نَشاطاً ورُوحاً"[3]. فلفظ النسيم ذو دلالة عميقة عند فطاحلة الشعر وأرباب البيان يستجلبونه لما فيه من بثّ للراحة والطمأنينة في النفوس.

يستمر الشاعر في استحضار النصوص الراقية التي تخمرت في ذهنه، فأعاد إبداعها بأسلوبه المتميز، يقول[4]:

لا الكَفُّ تملكُ حَبْسَهُ في قَبْضةٍ ** لا القلبُ عن نَسَماتِهِ صَبَّارُ

رسم الشاعر صورة معبرة، إذ جعل النسيم مُنْيَةَ القلب لا يستطيعُ عليه صبراً.

---

(1) الشابي، المرجع السابق، ص361.

(2) عبد الرحمن بن سانية، مرجع سابق، ص5.

(3) الإيضاح في علوم البلاغة" للقزويني، مرجع سابق، ص192-193.

(4) عبد الرحمن بن سانية، المرجع السابق، ص5.

ومن التَّنَاصِّ في هذا البيت قولُ أبي صَخرٍ الهُذَلِيّ[1]:

إذا قلتُ هذا حِينَ أَسْلُو يَهِيجُنِي */* نَسيمُ الصَّبَا مِنْ حيثُ يَطَّلِعُ الفَجْرُ

هَجَرْتُكِ حتَّى قِيلَ: لا يَعرِفُ الهوَى */* وزُرْتُكِ حتَّى قِيلَ: ليس لهُ صَبْرُ

وإِنِّي لَتَعْـــرُونِي لِذِكْـراكِ هِـزَّةٌ */* كما انتفضَ العصفـــورُ بَلَّلَهُ القَـطْـرُ

وقال الصّاحب بن عباد[2]:

يا نَسيـمَ الرِّيـحِ مِنْ بَلَدِي */* خَبِّـــرِي بِاللهِ كيفَ هُـمُ

ليس لِي صبرٌ ولا جَلَدٌ */* ليتَ شِعْرِي كيف صَبْرُهُمُ

فالشاعر بن سانية قد تناص مع عديد الشعراء وبثّ في بيته من عبق التراث وشذا الأصالة، وحمّل بيته أرقى المعاني وأجودها، وبطريقة بديعة صور للقارئ كيفية تسلل تلك القصيدة عنه، فكأنها نسيم لا تقوى الأيادي على حبسه ولا القلب عنه صبار.

ويختتم الشاعر قصيدته ببيتين مضمنا آخرهما عنوانها ومقرا في أولهما باشتراك الناس في الأحاسيس والشعور، فما الشعر إلا تلك الخلجات والأحاسيس التي تتملك المبدع فيترجمها نثرا أو شعرا، والبيتان يقول فيهما الشاعر[3]:

النّاسُ في الإحساسِ كلٌّ شاعرٌ */* لكنْ إذَا رامُوا الحِكايةَ حارُوا

ويَظَلُّ هذا الشِّعرُ أعذَبَ هاربٍ */* ودُنَى الورَى شُعراؤها الأخيارُ

والمبدع عبد الرحمن بن سانية قد أطلق حكما في ثوب الحكمة لما لاقاه في تجاربه وحياته الإبداعية، وهو في هذا لم يكن في طليعة هذا القول الأنيق بأن الشعر مولد عن الأحاسيس وترجمة لما تشعر به النفوس، بل قد تقاطع في أحكامه مع شعراء سابقين قد أطلقوا الأحكام نفسها ومن هؤلاء:

---

[1] أبو صَخرٍ الهُذَلِيّ، على الموقع الإلكتروني: https://poetsgate.com/poem.php?pm=81782 يوم: 2021/10/01

[2] علي بن ظافر الأزدي، بدائع البدائه، تح: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص106.

[3] عبد الرحمن بن سانية، "حبو على أعتاب مملكة الشعر" مرجع سابق، ص5.

قُصَيبٌ الأصغرُ ؛ مَوْلَى المهديّ، وكُنيتُه أبو الحَجْناء، (الأغاني جزء 23) يقول[1]:

ما رأيْنا مِنْ جُودِ فَضْلِ بْنِ يَحْيَى *** تَرَكَ النّاسَ كلَّهمْ شُعَراءَا

وكان الشاعرُ العبّاسيُّ أبو العتاهية لِتَمَكُّنِه من الطَّبع يقول: "النّاسُ يتكلَّمون الشِّعرَ وهم لا يعلمون، ولو أحسنوا تأليفَه لكانوا شعراءَ كلَّهم"[2]

وقال الحيص بيص (سعد بن مُحَمَّد التميمي) ، وهو شاعر بغدادي[3]:

تَساوَى بنِي الأشْعارِ نَظْماً وإنَّما */* تَفاوُتُهُمْ في الفَضْلِ والصِّيتِ والقَدْرِ

وما شُعَـراءُ النّـاسِ إلَّا مَعـادِنٌ */* وما كلُّ أرضٍ مَعْدِنُ الذَّهَـبِ التِّبْرِ

فالأبيات كلها وإن اختلفت مبانيها وأساليبها إلا أنها تشترك في المعنى الذي تبناه الشاعر بن سانية، إذ وافق طرح القدماء فيما يخص الشعر، فهو ترجمة حقيقة للبواعث الداخلية التي تحوط قلب الشاعر وتشد أحاسيسه.

القصيدة الثانية "أقصيدتي رحماك"

قصيدة الشاعر في ديوانه عنون لها الشاعر عبد الرحمن بن سانية "أقصيدتي رحماك" والعنوان مفتاح لفهم المضمون العام، وبوابة نلج من خلالها النص لسبر أغواره، وكشف مكنوناته، فالعنوان مصدّر بنداء، والنداء كما هو معروف يرتبط بذوي العقول والإفهام، فهنا الشاعر يخاطب قصيدته –مخالفا الأصل– ويترجاها بالعودة بعد الهجر وبالرجوع بعد النأي.

والقصيدة في بعض أبياتها قد تناص فيها الشاعر مع عديد الشعراء، فتخمرت تلك الأقوال الشعرية التراثية في ذهنه، ثم أعاد استنهاضها ومحاورتها وإخراجها في أجمل مبنى وأجود معنى.

---

[1] أبو فرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، تح: علي السباعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ج23، ص20.

[2] ابن حمدون، التذكرة الحمدونية، تح: إحسان عباس– بكر عباس، دار صادر بيروت، المجلد9، ط1، 1996، ص231.

[3] الحيص بيص (سعد بن مُحَمَّد التميمي) الديوان، تحقيق وشرح وتقديم: مكي السيد جاسم– شاكر هادي شكر، دار الحرية للطباعة، بغداد، دط، 1975، ج3، ص135.

يقول في مطلع قصيدته[1]:

حتّى متَى يَزْدادُ ليلُكَ طُولَا */* يُفْنِي الحبيبَ تَرَقُّباً وذُهولا

فقوله: (حتّى متَى) مطلعٌ غزيرُ الوُرودِ في الشِّعر العربيّ على مختلف عصوره، فهذا ابن المعتز يقول[2]:

تقول لي والدموع واكفة */* في خدها بالدماء تمتزجُ

حَتّى مَتى نَلتَقي عَلى حَذَرٍ */* أَمَا لَنا مِن عَذابِنا فَرَجُ

شاعر الزهد والحكمة أبو العتاهية[3]:

حتَّى متَى أَنتَ بالآمال مشتبك */* إذا انقضى أمل أمّلتَ آمالا

الشاعر ابن الرومي القائل في قصيدته[4]:

حان كلام المعاتب الخرس */* في ردّ تلك المعاهد الدُّرّس

يا أيها السيد المجرّد لي */* سيْفَ جفاء، ولستُ ذا تُرّس

حتى متى نحن من إساءتنا */* وعتْبنا في وقائع حُمُس

العباس بن الأحنف في قصيدته القائل فيها[5]:

ما أسمج الناس في عيني وأقبحهم */* إذا نظرت فلم أبصرك في الناس

حتى متى كبدي حرّى معطّشة */* ولا يلين لشيء قلبك القاسي؟

وقوله أيضا[6]:

حتَّى متَى أَنا مَكْروبٌ بِذِكْرِكُمُ */* أُمْسِي وأُصْبِحُ صَبّاً هائِماً دَنِفَا

فهذا المذكور قليل من كثير، إذ كانت عبارة (حتى متى) كثيرة التوارد في شعر الأقدمين

---

(1) عبد الرحمن بن سانية، "حبو على أعتاب مملكة الشعر" مرجع سابق، ص6.

(2) ابن المعتز، الديوان، دار صادر، بيروت، ص130.

(3) أبو العتاهية، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، 1986، ص343.

(4) ابن الرومي، الديوان، ج2، مرجع سابق، ص221.

(5) العباس بن الأحنف، الديوان، شرح وتحقيق: عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، 1954، ص157.

(6) المرجع نفسه، ص181.

تناقلها آخرهم عن أولهم، والعبارة –كما وردت عند قدماء العرب– نجدها مبثوثة في كتب المتأخرين.

وعبارة (حتى متى) لون بلاغي بديع تداوله الشعراء للكشف عن الشوق والهيام ومدى تمكن الهوى من قلب المحب، وشاعرنا عبد الرحمن بن سانية قد استدرج اللفظ واستعمله في المعنى الموضوع له أصلا، فأبدى تودده ولطفه لقصيدته، حتى تمكن الحب من قلبه فعجل بالبوح والاعتراف، فوافق الشاعر المعاني التي طرقها سابقوه وذكرها في سياقها المعتاد.

وأمّا قولُه: (يَزْدادُ ليلُكَ طُولًا) الدال على مُعاناة السَّهَرِ ومكابدة الأحزان طِيلةَ الليلِ فأكثرُ مِنْ أنْ يُحْصَى، فقد ذكر الشّعراء ذلك وتَفَنَّنوا في التَّعبير عنه وأبدعوا أيَّمَا إبداع خاصة في باب الغزل، والمعنى العام للعبارة قد تناص فيه الشاعر مع عديد الشعراء قديمهم وحديثهم ومن أمثلة ذلك قول امْرُؤُ القَيْس[1]:

ولَيلٍ كَمَوْجِ البَحرِ أَرْخَى سُدولَهُ ** عَلَيَّ بِأَنْواعِ الهُمومِ لِيَبْتَلِي

فَقُلتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ ** وأَرْدَفَ أَعْجازاً وناءَ بِكَلْكَلِ

أَلَا أَيُّها اللَيلُ الطَويلُ أَلَا انْجَلِي **** بِصُبْحٍ ومَا الإِصْباحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ

فَيَا لَكَ مِنْ لَيلٍ كَأَنَّ نُجومَهُ **** بِكُلِّ مُغَارِ الفَتْلِ شُدَّتْ بِيَذبُلِ

فالشاهد هنا قول امرئ القيس: (ألا أيها الليل الطويل) فانتظار الفرج بعد معاناة السهر قد أذهبه طول الليل.

وهذا النواسي يشكو حزنه فيقول[2]:

أَلَا هَلْ على اللَّيلِ الطَّويلِ مُعِينُ ** إِذَا بَعُدَتْ دارٌ وشَطَّ قَرِينُ

تَطاوَلَ هذا اللَّيلُ حتَّى كأَنَّما ** على نَجْمِهِ أَلَّا يَعودَ يَمِينُ

ونجد من الشواهد كذلك عَرْقلةُ الكَلْبيّ[3]:

---

(1) امرؤ القيس، الديوان، تح: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة دار المعارف، القاهرة، ط5، دت، ص8.

(2) أبو نُوَاس على الموقع الإلكتوني: https://poems.adabworld.com/?p=46820 يوم: 2021/10/01

(3) عَرْقلةُ الكَلْبيّ،(حسان بن نمير)، الديوان، تحقيق: أحمد الخبزي، دار صادر، بيروت، 1991، ص71.

وصال ما إليه من وصول ** وسمع ما يصيخ إلى عذول

لقد أخفيت داء الحب حتى ** خفيت عن الرقيب من النحول

وكيف يصح هذا الجسم يوما ** وآفته من الجفن العليل

ولَيلٍ مِثلِ يَومِ العَرْضِ طُولاً ** ومَنْ عَوْنِي على اللَّيلِ الطَّويلِ

والشاهد هنا في البيت الأخير، إذ رسم صورة الليل الطويل مشبَّها بيوم العرض.

ابن المعتزّ القائل[1]:

أَطَلَّت وَعَذَّبَتْني يَا عَذُولُ ** بُلِيتُ فَدَعْني حَدِيثِي يَطُولُ

هَوَايَ هَوًى بَاطِنٌ ظَاهِرٌ ** قَدِيمٌ حَدِيثٌ لَطيفٌ جَليلُ

فَمَا بالُ ذَا اللَّيلِ لا يَنْقَضِي ** كذَا لَيلُ كُلِّ مُحِبٍّ طَويلُ

فعبارة (طول الليل) أو ما حمل معناها وافرة الاستعمال عند شعراء كثر، إذ يتمنى الشاعر زوال الليل وانقضائه لعل الهموم تزول وتُرفع الأحزان عن القلب، والشاعر بن سانية قد وظف العبارة وأجاد التوظيف، فتساءل الكاتب عن مدى استمرارية الليل وظلمته التي قوضت على

الشاعر نومه وراحته، فكان المعنى العام للبيت موافقا لآلام الشاعر وحالته الشعورية المهزومة.

يواصل الشاعر ربط جسور الإبداع مع الماضي إذ يقول[2]:

يا أيُّها الشَّمسُ البعيدةُ هلْ تُرَى *** تُهْدينَ طَيْفًا في الظَّلامِ جَميلَا

في البيت نداء الشاعر بن سانية للشمس بصيغة المذكر ومعلوم أن الشمس مؤنث معنوي، فعبارة "أيُّها الشمسُ" تذكيرُ الشَّمسِ وهي مؤنَّثةٌ، ويكونُ الشّاعرُ قد قرأ فيما سبقَ بعضَ الأشعار التي مدحَ فيها الشُّعراءُ ممدوحيهم فشَبَّهوهم بالشَّمس ومِنْ ثَمَّ ذكَّروا الشَّمسَ وهم يَعنونَ ويَقصِدون بها الممدوح، فسار على دربهم وجاراهم في أقوالهم، مِنْ ذلك قولُ ابنِ قَلاقِس:

وكَمْ خَدَعَتْنا مِنْ ملوكٍ يَسُرُّها ** لو انَّكَ تَرْضَى أنَّها لكَ أَعْبُدُ

---

[1] ابن المعتزّ، الديوان، مرجع سابق، ص372.

[2] عبد الرحمن بن سانية، "حبو على أعتاب مملكة الشعر" مرجع سابق، ص6.

فيَا أيُّها البحرُ الذي مِنْ هِباتِهِ */* أُعَدِّدُ فيما أنْتَقِي وأعَــدِّدُ

طَوَانِي بسُحْبِ المَوْجِ تحتَ سَمائِهِ */* على أنَّني يا أيُّها الشَّمسُ فَرْقَدُ

فذكَّرَ ابنُ قَلاقس الشَّمسَ وهي مؤنَّثةٌ لأنّه يُخاطبُ ملكاً يمدحه فشبَّهه بالشَّمس.

كما نستأنس بقول البوصيريّ[1]:

ثَناؤُكَ مِنْ رَوْضِ الخَمائِلِ أَعْطَرُ */* ووَجْهُكَ مِنْ شَمْسِ الأَصائِلِ أَنْوَرُ

فيا لَكَ شَمْساً تَمْلأُ الأرضَ رَحْمَةً */* ويَمْلَأُهَا شَـوْقـاً لهُ حِيـنَ يُذْكَـرُ

فيا أَيُّها الشَّمسُ الذي في صفاتِهِ */* عُقُولُ الوَرَى مِنْ دَهْشَةٍ تَتَحَيَّرُ

فشبَّهَ ممدوحَه بالشّمس، ومِنْ ثَمَّ خاطبه مُذَكِّراً للشمس...وتَبقَى الشَّمسُ مؤنَّثةً في لغتنا العربية، حتى يتبناها الشعراء في إبداعاتهم- كما فعل الشاعر عبد الرحمن بن سانية- قصد إعلاء ورفع مقام ممدوحيهم وجعلهم في أعلى الرتب.

رسم الشاعر لوحات فنية ولمسات سحرية تأسر القارئ، فنوّع بين الإمتاع والإقناع بما جادت به قريحته، ضف إلى ذلك عنصر الابتداع والخلق الأدبي، فتميزت معانيه بما سبقه بها غيره وزاد عليها، فبلغ مقام الرفعة عند قارئيه، فكان حاضر الشاعرية، راقي الأساليب، بليغ المعاني...ومن جملة ما قاله:[2]

طالَ التَّرَقُّبُ، والجَوانحُ هَدَّها */* أَمَلٌ يَزيدُ مع البِعادِ نُحولا

تناص شاعرنا مع أحد جهابذة الفن الأدبي وقمقام صداح بالشعر، أَبو تَمّام حبيب بن أوس الطائي، رأسُ شعراءِ المثلّث العبّاسيّ (والآخران هما البُحتُريُّ والمتنبّي) يقول في إحدى قصائده[3]:

لَمْ يَبْقَ في صَدرِ راحِي حاجَةٍ أَمَلٌ */* إلّا وقَد ذابَ سُقْماً ذلكَ الأَمَلُ

---

[1] البوصيريّ، الديوان، تح: مُحَمَّد سيد كيلاني، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط1، 1955، ص110.

[2] عبد الرحمن بن سانية، "حبو على أعتاب مملكة الشعر" مرجع سابق، ص6.

[3] أبو تمام، الديوان، شرح: الخطيب التبريزي، تح: مُحَمَّد عبده عزام، ج3، مطبعة دار المعارف، القاهرة، ط4، 2009، ص53.

ما قد سبق ذكره من شاعرية عبد الرحمن بن سانية وأنه يزيد على المعاني التي طرقها غيره من أرباب البيان، وأسياد البلاغة يمكن التطرق إليه كما يأتي:

قال ابنُ سانية: (طال التَّرَقُّبُ، والجوانحُ هَدَّها ** أَمَلٌ يزيدُ مع البِعادِ نُحولا)

وقال أبو تمام: (لَمْ يَبْقَ فِي صَدرِ راجِي حاجَةٍ أَمَلٌ ** إِلّا وقَد ذابَ سُقْماً ذلكَ الأَمَلُ)

فوصف شاعرُنا الأملَ بالنُّحول، ووصفه أبو تَمّام بالذّائب سُقْماً، وزاد شاعرُنا على أبي تمام بوصفِ الأملِ بأنّه (هَدَّ الجوانحَ) بمعنى: رَضَّها وحَطَّمَها، وهذا الوصفُ والتعبيرُ إبداعٌ جديدٌ لابن سانية، إذ زاد على المعنى ما جاء به سابقوه في لفظ الأمل.

ومن الشعراء الذين تناولوا نفس المعنى وكانوا قاب قوسين أو أدنى من مطابقة تعبير شاعرنا ولكن دون تَساوٍ في درجة الإبداع، قول محمود الساعاتي وهو شاعر مصري إذ يقول[1]:

يا مَنْ لَهُ شِيَمٌ في الطُّولِ تُطْمِعُنِي ** طالَ التَّرَقُّبُ في يَأْسٍ وفي أَمَلِ

فقوله: (في يَأْسٍ وفي أَمَلِ) تعبيرٌ آخرُ عن المعنى نفسه ولكن بدرجة أقلَّ من البلاغة، فلم يبلغ ما ناله الشاعر بن سانية من حظوة في المعنى السالف الذكر.

وكذلك قولُ أبي عبد الله أحمد بن مُحَمَّد بن عليّ ابن الخيّاط التَّغلبيّ شاعر كاتب دمشقيّ[2]:

أما رَقَّ الزَّمانُ عَلى عَلِيلٍ ** يَصِحُّ بِبُرْئِهِ الأَمَلُ الْعَلِيلُ

فقوله: (الأَمَلُ الْعَلِيلُ) تعبيرٌ آخرُ عن المعنى نفسه ولم يبلغ درجة البلاغة عند شاعرنا...

وأمّا الذي بلغ ذُروةَ البلاغة وغاية البيان قول أبي إسماعيل مؤيِّد الدِّين الحسين بن علي الطُّغْرائي الأصبهاني، وأشهرُ شعره (لاميةُ العجم) وأشهرُ بيت منها –وهو متداول على ألسنة الناس– يقول فيه[1]:

---

[1] محمود الساعاتي، البيت على الموقع الإلكتروني:
https://www.arabehome.com/poetry/%D9%8A%D8%A7-%D9%85%D9%86-%D9%84%D9%87-%D8%B4%D9%8A%D9%85-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%B7%D9%88%D9%84-%D8%AA%D8%B7%D9%85%D8%B9%D9%86%D9%8A يوم:2021/10/01

[2] مُحَمَّد بن عليّ ابن الخيّاط التَّغلبيّ، الديوان، المطبعة العلوية، ط1، 1343هـ، ص182.

أُعَلِّلُ النَّفسَ بالآمالِ أرقُبُها */* ما أَضْيَقَ العَيْشَ لولا فُسْحةُ الأَمَلِ

لَمْ أَرْتَضِ العَيْشَ والأَيَّامُ مُقْبِلَةٌ */* فَكَيْفَ أَرْضَى وَقَدْ وَلَّتْ عَلَى عَجَلِ

فالبيت الأول قد بلغ ذروة الشهرة وشاع حكمة على ألسنة الناس.

ومن التعبيرات البليغة قولُ القاضي أبي القاسم عليّ بن مُحَمَّد التنوخيّ، قاضٍ معتزليّ، أديب وشاعر، أقام ببغداد، جالس الوزيرَ المهلّبيّ، وزار سيف الدولة الحَمْدانيّ ومدحه، يقول في قصيدته[2]:

وفِتْيَةٍ مِنْ حِمْيَرٍ خُمْرِ الظُّبَا */* بِيضِ العَطايَا حِينَ يَسْوَدُّ الأَمَلْ

شُموسِ مَجْدٍ في سَماواتِ عُلاً */* وأُسْدِ مَوْتٍ بينَ غاباتِ الأَسَلْ

وقولُ مُطران خليل مُطران: شاعر لبناني معاصر، أقام بمصر، كان ثالث الشعراء بعد شوقي وحافظ إبراهيم، ولُقِّبَ بشاعر القُطرين "لبنان ومصر"، يقول[3]:

أَنَا الأَلَمُ السَّاجِي لِبُعْدِ مَزافِرِي */* أَنا الأَمَلُ الدَّاجِي ولَمْ يَخْبُ نِبْرَاسِي

أنا الأسد الباكي أنا جبل الأسى */* أنا الرمس يمشي داميا فوق أرماسي

فمما ذكرناه آنفا كان غيضا من فيض بما أجاد به شعراء تراثنا وشعراؤنا المعاصرون لنبين مواطن البلاغة والبيان عند شاعرنا بن سانية وكذا مواضع الإحسان التي أجاد فيها وأبان عن شاعريته الفذة وعبقريته الرائدة.

برزت قدرة الشاعر عبد الرحمن بن سانية على توظيف التراث وتجديده بحلة جديدة بقوله في ختام قصيدته[4]:

أقصيدتِي عودي فديْتُكِ إنَّني */* من غيرِ رَوْحِكِ لا أعيشُ طويلا

---

(1) أبي إسماعيلَ مؤيّدِ الدّين الحسينُ بنِ عليّ الطُّغْرائيّ،(صاحب لامية العجم) الديوان، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، ط1، 1300هـ، ص55.

(2) المورد، مجلة تراثية فصلية، إصدار: وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، الجمهورية العراقية، المجلد: 13، العدد1، 1984، ص67.

(3) مطران خليل مطران، ديوان الخليل، دار المعارف، مصر، ج2، 1948، ص19.

(4) عبد الرحمن بن سانية، "حبو على أعتاب مملكة الشعر" مرجع سابق، ص7.

قوله: (أقصيدتِي – رَوْحِكِ) تذكّرُنا برَوْحِ الشّعر وقد جاء في بعض شعر السابقين ذكر للفظ "الرَّوْح" وهو لفظ يطلق على من اختص بالرحمة والعاطفة، والشاعر عبر عنها في باب المجاز، إذ نسب اللفظ للقصيدة.

والشاعر عبد الرحمن بن سانية في قصيدته "أقصيدتي رحماك" قد نفث الروح الإنسانية فجعلها حية تستجيب لمطالبه وتحقق مآربه، فخاطبها بلغة التودد ونبرة الحنو للتقرب إليها وكسب مواثيقها.

القصيدة الثالثة بعنوان "سفر إلى ديار امرئ القيس"

عاد الشاعر فيها إلى تراثنا الزاخر، ورحل بقارئيه نحو بيئة قيس المعروفة ببدائع لغتها، وقصائدها الطوال، ومعلقاتها الساحرة، والعنوان كقراءة أولية هروب للشاعر من بيئته الضحلة التي غُيّب فيها دور الشاعر، فتمثل نفسه في عصر غير عصره وبيئة غير بيئته ليُذيق القارئ من سحر الشعر الأصيل ويعود به إلى ربوع تلك الديار والدمن ليتذوق الأقوال الآسرة التي سلبت عقول الناس، ولفظ السفر يحمل في طياته معاني المشقة والإرهاق وسوء الحال فاختار لنفسه رجوعا نحو ماضيه السحيق لعله يكون متنفسا له...يقول في مطلع قصيدة[1]:

قَالَتْ وَقَدْ رَمَقَتْ بمُقلةِ حائرٍ ** والدَّمْعُ سَافَرَ بالخُدُودِ النُّحَّلِ

لجأ الشاعر عبد الرحمن بن سانية إلى استحضار الشعر القديم قصد إثراء تجربته الشعرية، فالذاكرة

الإنسانية مع كل محاولة إبداع تعمد إلى محاورة النصوص العتيقة التي تخمرت فيها، وعبارة "رمقت

بمقلة" أو ما قارب معناها تكررت عند عديد الشعراء عبر مختلف العقب الزمنية، ومن أمثلة ذلك:

[1] عبد الرحمن بن سانية، المرجع السابق، ص8.

النابغة الذبيانيّ (جاهلي)[1]:

نَظَرَتْ بِمُقلَةِ شادِنٍ مُتَرَبِّبٍ ** أَحْوَى أَحَمِّ المقلَتَيْنِ مُقَلَّدِ

العباس بن الأحنف (عباسي)[2]:

نَظَرَتْ إِلَيكَ بِمُقلَةٍ محزونَةٍ ** نَظَرَ الصَّحيحِ إِلى المريضِ المدْنَفِ

فلنحظ تكرر لفظ "مقلة" المقرون بلفظ النظر عند الشعراء السابقين، أما الشاعر اللاحق فاستعمل لفظ "الرمق" وهنا تتجلى شاعرية المبدع، إذ استعمل لفظا دالا على إدامة النظر، فوافق المعنى ما أراده شاعرنا في خطابه لقصيدته التي بث فيها الروح واصطحبها في سفره، وعمد الشاعر في بيته إلى استعمال المجاز في قوله: "والدمع سافر" فاستعمل الاستعارة المكنية لتوطين الفكرة في نفوس القراء من جهة، ومن جهة أخرى إحداث تكثيف دلالي وزخم فني راق تستصيغه العقول.

يستدرج الشاعر النص العربي القديم ويبني عليه بدائع أقواله، يقول عبد الرحمن بن سانية[3]:

انْظُرْ لعلَّكَ أنْ تَرَى مُتَرَحِّلاً ** يَهْديكَ أو تُؤوِيكَ خَيْمةُ رُحَّلِ

تناص الشاعر في قوله: "لعلك أن ترى مترحلا" مع أحد جهابذة الشعر وأرباب البلاغة، إبراهيمُ بنُ هَرْمة، وهو شاعر مشهور من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية، اتّفق ابن الأعرابيّ والأصمعيّ: "على أنّ الشِّعر خُتِمَ بابن هَرْمة"[4]، يقول[5]:

انْظُرْ لَعَلَّكَ أَنْ تَرَى بِسُوَيْقَةٍ ** أو بالقُرَيَّةِ دونَ مَفْضَى عاقِلِ

---

[1] النابغة الذبيانيّ، الديوان، شرح وتقديم: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 1996، ص106.

[2] العباس بن الأحنف، الديوان، شرح وتحقيق: عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1954، ص187.

[3] عبد الرحمن بن سانية، "حبو على أعتاب مملكة الشعر" مرجع سابق، ص8.

[4] ينظر: ابن شاكر الكتبي، فوات الوفيات، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، المجلد1، ص35.

[5] إبراهيمُ بنُ هَرْمة، الديوان، تحقيق: مُحَمَّد جبار المعيبد، مكتبة الأندلس، بغداد، 1969، ص196-197.

أَظْعانَ سَوْدَةَ كالإِشاءِ غَوَادِياً */* يَسْلُكْنَ بَينَ أَبارِقٍ وخَمائِلِ

ويكاد يَنطقُ بمعناه قولُ أبي الحسين عليّ بن مُحَمَّد الحمّانيّ العَلَوِيّ، شاعرٌ من شعراء الدولة العباسية، وكان مقيماً بالكوفة[1]:

وَلَقَدْ نَظَرْتُ إِلَى الفِراقِ فَلَمْ أَجِدْ */* للمَوْتِ لَوْ فُقِدَ الفِراقُ سَبِيلَا

إنَّ المِصائبَ لو تُصَوَّرُ ما عَدَتْ */* مُتَرَحِّلاً بِالْبَيْنِ أو مَرْحولا

يا ساعةَ البَيْنِ انْبَرِي فكأنَّما */* وُصِلَتْ بساعاتِ القِيامةِ طُولا

وصاحب الهوى تتفرق به السبل إلا أن يرى من يهديه لسبيل الرشد، وهذه عادة المتيمين قديما حين يشتد عليه ألم البيْن، فلا أرض تسعه ولا طريق يحويه فيصبح هائما على وجهه، والشاعر أحيا هذه العادة القديمة المستوحاة من شعرائنا القدماء ووظفها في بيته، والمدقق في بيت الشاعر بن سانية يلحظ توافقا في استعمال بعض الألفاظ المستوحاة من البيئة القيسية، فخذ مثلا لفظ "خيمة" المجتلب من تلك البيئة ليؤكد من خلاله معايشته لجمال الحقبة القديمة بكل تفاصيلها ثم قال شاعرُنا:

أَتُرَى امْرَأَ القَيْسِ الذي ناشَدْتُهُ */* لازالَ بعدُ عنِ الدُّنا لم يَرْحَلِ

عاد الشاعر للبيئة العربية الأصيلة واستجلب الدر المكنون من القول، وهو هنا كأنّما يَتَمَثَّلُ خُطَى امرئِ القيس بن حُجر الكنديّ الشاعر الجاهليّ المشهور في حَنينِه إلى المنزل بقوله:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبيبٍ ومَنْزِلِ */* بِسِقْطِ اللِّوَى بينَ الدَّخولِ فَحَوْمَلِ

ولا يَغيب عنِ البال أنَّ قصيدة شاعرنا – التي تخيَّلَها صاحبتَه – هي التي تقولُ ذلك، ناعيةً عليه اغترابَه ونزوعَه إلى الأسفار وترك الأحِبَّة ومُفارقة الديار، ثم يأتي جوابُه هو بَدْءًا من البيت السادس الموالي أدناه إذ يقولُ:

فأجبْتُها والدَّمعُ يَنْحَتُ مُهْجَتِي: */* كُتِبَ النَّوَى أقصيدتِي فتَجَمَّلِي

---

[1] أبي الحسين عليّ بن مُحَمَّد الحمّانيّ العَلَوِيّ، الأبيات على الموقع الإلكتروني:
https://poetsgate.com/poem.php?pm=93539 يوم: 2021/10/01

فالشاعر هنا في حوار مع قصيدته فاستدعى (على لسان قصيدته) شخصية امرئ القيس صاحب المعلقة الشهيرة، وحامل لواء الغزل، المشهور ببكائياته على الأطلال، وقد كان ردّه مناسبا لما عهدناه في شعر الأولين وهو البكاء والفراق على الأحبة، فتركت قصيدته الحبيبة جرحا غائرا لا يندمل، وفؤادا مهموما كسيرا لا حظ في شفائه.

والشاعر في قوله: "الدمع ينحت مهجتي" قد تناص مع عديد الشعراء أمثال عمر بن أبي ربيعة المخزوميّ شاعرٌ قُرَشِيٌّ، القائل في غرض الغَزل –وهو أرقُّ شعراء عصره–:

فَأَجَبْتُها والدَّمعُ مِنِّي مُسْبِلٌ */* سَكْبٌ ودَمْعِي دائِمُ السَّكْبِ

وقال أبو سعدٍ عليٌّ بن مُحَمَّد بن خلفٍ الهمذانيُّ (من شعراء يتيمة الدهر للثعالبي)[1]:

فأَجَبْتُها والدَّمعُ يَمْحُو كلَّ ما */* نَشَرَتْهُ كَفِّي مِنْ سُطورِ كِتابي

وقول شاعرنا: (يَنْحَتُ مُهْجَتِي) تعبير حَداثيّ غير مستعمل عند شعراء الحداثة (فيما بحثنا فيه من دواوين لشعراء محدثين) فعُدّ شاعرنا مبتكرا وسَبّاقا إليه، هذا عن (نَحْتِ المهْجة)، أمّا (نَحْتُ القلبِ أو الجسد أو بَرْيُه) فكثيرٌ جداً في قديم شعرنا وحديثِه، مثالُ ذلك قول مهيار الديلمي: شاعر مشهور، فارسي الأصل من أهل بغداد ، جمع بين فصاحة العرب ومعاني العجم، في أسلوبه قوة وفي معانيه ابتكار، وكان مجوسياً وأسلم على يد أستاذه في الشعر الشّريفِ الرَّضِي[2].

وأَنْحَتُ بالتَّقاضِي مِنْكِ صَخْرًا */* وداءُ المطْلِ يَنْحَتُ مِنْ عِظامِي

وقول حيدر الحلّيّ[3]:

فكمْ يَنْحَتُ الهَمُّ أحْشاءَنا */* وكمْ تَسْتَطِيلُ يَدُ الجائرِ

---

[1] أبو منصور الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، شرح وتحقيق: مفيد مُحَمَّد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ج5،(ينظر في هذا الجزء لأبي سعدٍ عليٌّ بن مُحَمَّد بن خلفٍ الهمذانيُّ)، ص148.

[2] مهيار الديلمي، الديوان، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1925،ج3، ص358.

[3] حيدر الحلّيّ، الديوان، تصحيح وتعليق: علي الخاقاني، ج1، مطبعة الحيدرية، النجف، 1950، ص75.

وأمّا استخدامُه (النَّوَى) و(البَيْن) فهي من معاني الفراق والغُربة، وآثرَها حبّاً في مأثور لغتنا البديعة عن الاستعمالات المبتذلة، وهذا إحياء للتراث وبعث وتجديد لألفاظِ اللغة الحيّة الجميلة وإنْ تجنَّبها بعض المحْدَثين لغير سبب.

يواصل الشاعر رحلته في بيئة العرب القديمة وينتقي أجود العبارات وأرقها إذ يقول[1]:

تلكَ المنازلُ لم تَعُدْ تَشْتاقُنا */* لم يَبْقَ فيها بعضُ وَصْفِ المنزِلِ

عَكَسَ شاعرُنا المشاعرَ المنبثقة من الإنسان تِجاهَ أحبِّ الأماكن إليه، فأعار المنازلَ مشاعرَ جَيَّاشةً تشتاقُ لساكنِها الإنسان، وهي بحقِّ الْتِفاتةٌ رائعةٌ من شاعرنا، إذ إنّ المنازلَ بغير وجودِ ساكنِها خَرابٌ وأطلالٌ ودِمَنٌ ورُسوم.

فأمّا شوقُ المنازل إلى أصحابها فهو كلفظ (ينحت مهجتي) إذ سبق شاعرنا –فيما بدا لنا– شعراء كثر إن لم نقل هو أسبقهم لهذا التعبير الإبداعيّ، غير أنّهم استفاضُوا في ذكرِ شوقِهم إلى المنازل بما لا مزيد عليه، فحتى أرباب الشعر ورواد البيان لم يجعلوا لديارهم أحاسيس ومشاعر حية كما ذكر شاعرنا، ومن ذلك قولُ مُحَمَّد بن إبراهيم ابن فضيلة المعافِريّ من ألْمِريّة بالأندلس:

فأصْبَحْتُ مَشْغوفاً بذِكْرِ مَنازِلٍ */* أَلِفْتُ فَوَا شَوْقِي لِتلكَ المنازِلِ

وقول الآخر[2]:

إذَا دَنَتِ المنازلُ زادَ شَوْقِي */* ولاسِيَمَا إذَا دَنَتِ الخِيامُ

فلمح العين دون الحيّ شهر */* ورجع الطرف دون السير عام

فالنماذج المذكورة – على قلتها– تبيّن مدى براعة الشاعر عبد الرحمن بن سانية في رسم صورة حية لتلك المنازل التي اشتاقته واشتاقها.

يصف الشاعر حال القصيدة المعاصرة وما لبسته من عباءة الزيف فيقول[3]:

---

[1] عبد الرحمن بن سانية، "حبو على أعتاب مملكة الشعر"، ص8.

[2] أبو منصور الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ج1، مرجع سابق، ص35.

[3] عبد الرحمن بن سانية، المرجع السابق، ص8.

قد ألْبَسوها مُوضةً خَدَّاعةً ** سَلَبَتْ بَراءةَ لَوْنِها المتأصِّلِ

صاغ شاعرنا المعنى بلغة شعرية مغرية، فقد عدل في بعض أبيات قصيدته إلى لغة التقرير والمباشرة وأخرجه بتعبير مألوف خاصّة في لغة المعاصرين من الصُّحُفيّين والإعلاميين، ولعل هذه اللغة المعتمدة لها دلالتها، إذ رأى الشاعر أن الأجدى في بيته هذا أن يكون تصريحا دون تلميح لتفهمه عامة الناس، وقد حلّقَ في مثل هذا المعنى الشاعرُ مُحَمَّد طاهر الجبلاوي (شاعر وأديب مصري معاصر) له ديوان (ملتقى العبرات)- مطبوع سنة 1925م ، فقال يصفُ ما أنزلتْه الحضارةُ المعاصرة بالفتياتِ وما لَقِنَه من زيفِها المتبّذِّلِ[1]:

أنتِ، ما أنتِ بَيْنَنا غيرُ رَوْضٍ ** نَتَرَجَّى بهِ النَّسيمَ العَليلا

تشتكين العناء والأسر لكن ** يتحامى لسانك التدليلا

آهِ...كَمْ يَظْلِمِ الفتـاةَ أُنـاسٌ ** يَتَنـاسَـوْنَ حَقَّـها المبْـذولا

ألْبَسوها ما لا تُحِبُّ احْتِكاماً ** وأَرَوْها مَنْ لا تُريدُ حَليلا

أنا لا أعْرِفُ الحَضارةَ إلَّا ** حيثُ تُلْقِيْنَ قَيْدَكِ المرْذولا

أنا لا أعْرِفُ الحَضارةَ إلَّا ** حين تُمْسِين للنفوسِ دليلَا

فَانْهَضِي للنُّهَى فَلَيْسَ عَجِيبًا ** أَنْ تَصُونِي النُّهَى وتُحْيِي العُقُولَا

وطبيعيّ أنَّه يتحدَّث عن الفتاة حقيقةً لا رمزًا، كما يفعلُ شاعرُنا الذي يحاورُ القصيدة ويصفُ ما لَحِقَها من عَسْفٍ وزَيْفٍ وجُورٍ، فالقصيدة في زماننا لها حرمتها التي ينبغي أن تكون لها، ولعل من جماليات التعبير في هذه البيت أن جسّد صورة للقصيدة وجعل لها حظوة في قلوب مريديها فكانت اللغة التصويرية المعتمدة على التشبيه باذخة الجمال كاملة الأركان مستوفية المعنى وأقرب ما تكون للمتلقي.

يقول بن سانية الشاعر:[2]

---

[1] مُحَمَّد طاهر الجبلاوي، ملتقى العبرات، مطبعة الشعراني، الخليج المصري، دط، 1925، مختارات من الصفحات: 14-15-16.

[2] عبد الرحمن بن سانية، "حبو على أعتاب مملكة الشعر" مرجع سابق، ص8.

حتى البلابلَ لم أعُدْ في صوتِها ** ألْقَى جميلَ غِناءِ ذاكَ البُلبُلِ

لطالما تغنَّى الشعراءُ بحُسْنِ غِناءِ البلابل فمن ذلك قولُ عرقلة الكلبيُّ أبو النَّدَى حسّن بن نُمَيْر[1]:

قُومِي اسْمَعِي يا هذِهِ وتَأَمَّلِي ** رَقْصَ الغُصونِ على غِناءِ البُلْبُلِ

وقال أحمد شوقي[2]:

البلبل الغرد الذي حرّك الربى ** وشجى الغصون وحرّك الأوراق

فلطالما كان البلبل الغريد أحد منافذ الأمل التي يطل منها الشعراء للهروب إليها، ولعل الطبيعة بما تحويه من عناصر حية كانت أو جامدة تُعدّ ملاذا للشاعر حين توصد في وجهه الأبواب، وهذا شاعرنا يسير على نهج المدرسة المهجرية التي تتغنى بالأمل لتمحو الألم.

وعلى نهج أحد الأبيات السابقة يواصل الشاعر رصف أبياته إذ يقول[3]:

في عَصْرِ خارطةِ القَريضِ يُشَادُ مِنْ ** أنْقاضِ مُلْكِكِ مُلْكُ شِعرٍ أهْزَلِ

يُذّكِّرُنا مطلعُ هذا البيت بقول نِزَار قبّاني:

في عَصْرِ زيتِ الكاز يَطلبُ شاعرٌ ** ثوباً وتَرْفُلُ بالحَرِيرِ قِحابُ

فالشاعر عبد الرحمن قد امتزج بوحه ببوح الشاعر نزار قباني وتعالقا معنويا في البيتين ومن جماليات التعبير الواردة في بيت الشاعر اللاحق استعماله للغة مهذبة بعيدة عن ألفاظ السباب والشتم بعكس نزار الذي لوّن بيته بلفظ مستقبح تنفر منه الآذان، ولا تستسيغه الأنفس.

الليل آية من آيات الله في خلقه، جسده عديد الشعراء في إبداعاتهم ودلالته العامة في جل القصائد مبنية على معان منها: الشوق والحنين والألم والهموم والأحزان...وقد ورد ذكره على لسان شاعرنا إذ يقول[4]:

سنظلُّ نرقُبُ في الفيافي جنَّةً ** والليلُ يُسلِمُنا لِليلٍ أطْوَلِ

---

(1) عرقلة الكلبيُّ أبو النَّدَى حسّن بن نُمَيْر، الديوان، تحقيق: أحمد الجندي، مطبعة دار صادر، بيروت، 1992، ص80.

(2) أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، مرجع سابق، ص80.

(3) عبد الرحمن بن سانية، المرجع السابق، ص9.

(4) المرجع السابق، ص9.

الشاعر هنا ينتظر جنّةً –كما يقول – ويطول انتظارُه من ليلٍ إلى ليلٍ حتى صار دهرُهُ كلُّه ليلا طويلا.

وأما قولُه: (والليلُ يُسلِمُنا لِليلٍ أطْوَلِ) فإنَّ الشعراءَ قبلَه استفاضُوا في وصف طول الليل وأتَوْا فيه بالعجائب بَدْءًا من أقدمِهم وهو امرؤ القيس إذْ يقول[1]:

ولَيلٍ كمَوْجِ البحر أرْخَى سُدولَهُ ** عليَّ بأنواعِ الهُمومِ لِيَبْتَلِي

فقلتُ له لَمّا تَمَطَّى بصَلْبِهِ ** وَأَردَفَ أَعجازاً وَناءَ بِكَلكَلِ

أَلَا أَيُّها اللَيلُ الطَّويلُ أَلَا انْجَلِي ** بِصُبْحٍ ومَا الإِصْباحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ

فَيَا لَكَ مِنْ لَيلٍ كَأَنَّ نُجومَهُ ** بِكُلِّ مُغَارِ الفَتْلِ شُدَّتْ بِيَذْبُلِ

كَأَنَّ الثُرَيّا عُلِّقَتْ في مَصامِها ** بِأَمْراسِ كِتّانٍ إِلى صُمِّ جَنْدَلِ

لقد أبدعَ امرؤ القيس أيّما إبداع، فشبّه الليل بموج البحر ثم بستار كثيف أسدلَ ستارتَه، ثم جسَّده شخصاً عاقلا فخاطبه مُخاطبة العاقل، ثم عايَرَه قائلاً: (يا لكَ مِن ليلٍ...) كأنّ نُجومَهُ رُبِطَتْ بجبل يَذْبُل بحبالٍ مفتولةٍ فَتْلاً شديداً، ثم خَصَّ مجموعةَ نُجومِ الثُّرَيّا بأنَّها لبُطْءِ سَيْرِها كأنّما عُلِّقَتْ بحجارةٍ صلبةٍ ثقيلةٍ بواسطة حبالٍ من الكِتَّان قويّة، بحيث يتوقّفُ الليلُ فلا يتحرَّكُ إلى آخرِ الدهر.

وقال ابن الرومي[2]:

ضُوعِفَ اللَيْلُ في الكَثافةِ والطُّـــــو ** لِ عليهِ بِمُرْجَحِنٍّ رُكامِ

وقال حُنْدُج بن حندج[3]:

في ليلِ صُولٍ تَنَاهَى العَرْضُ والطُّولُ ** كأنَّما ليلُهُ بِالليلِ مَوْصولُ

لا فارق الصبحُ كفي إنْ طفرت به ** وإنْ بدتْ غُرّة منه وتحجيل

لساهر طال في صول تململُه ** كأنه حية بالسوط مقتول

---

[1] امرؤ القيس، الديوان، مرجع سابق، ص18-19.

[2] ابن الرومي، الديوان، شرح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ج3، ط3، 2002،، ص334.

[3] مُحَمَّد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، دارالجيل، بيروت، ط1، 1991، الجزء الثاني، القسم الرابع، باب السير والنعاس، (حنْدُج بن حندج)، ص1828-1829.

وقال بشّار[1]:

خَليلَيَّ ما بالُ الدُّجَى لا تَزَحْزَحُ ** وما لِعَمودِ الصُّبْحِ لا يَتَوَضَّحُ

أَضَلَّ النَّهارُ المسْتَنِيرُ طَرِيقَهُ ** أمِ الدَّهـرُ ليـلٌ كلُّهُ ليس يَبْـرَحُ

وطالَ عليَّ الليلُ حتَّى كأنَّه ** بِلَيْلَيْـنِ مَوْصولٌ فمَا يَتَزَحْـزَحُ

ولبعض الشعراء في طول الليل[2]:

ما لِنُجومِ الليلِ لا تَغْرُبُ ** كأنَّها مِنْ خَلْفِها تُجْذَبُ

رَوَاكِداً ما غارَ في غَرْبِها ** ولَا بَدَا مِنْ شَرْقِها كوكبُ

وقال عليُّ بن العبّاس ابن الرُّومي[3]:

رُبَّ ليلٍ كأنَّهُ الدَّهرُ طُولاً ** قد تَنَاهَى فليسَ فيهِ مَزيدُ

ذِي نُجومٍ كأنَّهُنَّ نُجومُ الشَّيْـ ـيبِ ليسَتْ تَزولُ لكنْ تَزيدُ

وقال العبّاسُ بن الأحنف[4]:

ما عليها لو أنها أذنت لي ** في كتاب فقد نهتني مرارا

حاذرت أن ترق لي فهي لا تز ** داد إلا تباعدا وفرار

أيُّها الرَّاقدونَ حَوْلِي أَعِينو ** نِي على الليلِ حِسْبةً واِئْتِجارَا

حَدِّثونِي عنِ النَّهارِ حديثاً ** أوْ صِفوهُ، فقد نَسِيتُ النَّهارَا

وقال سُوَيْدٌ بنُ أبي كاهل اليَشْكُرِيّ:

وإذَا ما قلتُ: ليلٌ قد مَضَى ** عَطَفَ الأوَّلُ مِنْهُ فرَجَعْ

يَسْحَبُ الليلُ نُجوماً ظُلَّعاً ** فتَوَالِيها بَطِيئـاتُ التَّبَـعْ

ويُزَجِّيـها على إبْطائـها ** مُغْرَبُ اللَّوْنِ إذَا الليلُ انْقَشَعْ

وقال ابن شُهَيْد الأندلسيّ:

---

(1) بشار بن برد، الديوان، مرجع سابق، ص77.

(2) شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، تح: د.مفيد قميحة، ج1، ص131.

(3) ابن الرومي، الديوان،ج1، مرجع سابق، ص444.

(4) العباس بن الأحنف، الديوان، مرجع سابق، ص233.

وبِتْنا نُراعِي الليلَ لم يَطْوِ بُرْدَهُ */* ولم يَجْنِ شَيْبُ الصُّبْحِ في نَزْعِهِ وَخْطَا

تَراهُ كَمَلْكِ الزِّنْجِ مِنْ فَرْطِ كِبْرِهِ */* إذَا رامَ مَشْيًا في تَبَخْتُرِهِ أَبْطَا

مُطِلًّا على الآفاقِ أَنْجُمُ تاجِهِ */* وقد عَلَّقَ الجَوْزاءَ في أُذْنِهِ قُرْطَا

وقال خالد الكاتب:

رَقَدْتَ ولم تَرْثَ لِلسَّاهِرِ */* وليلُ المحِبِّ بِلا آخِرِ

ولم تَدْرِ بعدَ ذَهَابِ الرُّقَا */* دِ ما صَنَعَ الدَّمْعُ في ناظِرِي

وقال الوليد بن يزيد الأُمَوِيّ[1]:

لا أسألُ اللهَ تَغْيِيراً لِمَا فَعَلَتْ */* نامَتْ وقد أَسْهَرَتْ عَيْنَيَّ عَيْناها

فالليلُ أَطْوَلُ شيءٍ حِينَ أَفْقِدُها */* والليلُ أَقْصَرُ شيءٍ حِينَ أَلْقاها

وأبدعَ أحدُ الشعراء في اختصار المعنى فقال:

ليلُ الهَوَى سَنَةٌ في الهَجْرِ مُدَّتُهُ */* لكنَّهُ سِنَةٌ في الوَصْلِ مِنْ قِصَرِ

وأبدعَ الآخرُ في قوله:

ليلِي وليلَى سَوَاءٌ في اخْتِلافِهِما */* قد صَيَّرانِي جَميعاً في الهَوَى مَثَلا

يَجودُ بالطُّولِ ليلِي كُلَّما بَخِلَتْ */* بِالطُّولِ ليلَى، وإنْ جادَتْ بِهِ بَخِلا

وقال ابنُ الزَّيَّات:

وقالوا: دَعْ مُراقبةَ الثُّرَيَّا */* ونَمْ فالليلُ مُسْوَدُّ الجَناحِ

فقلتُ: وهلْ أفاقَ القلبُ حتَّى */* أُفَرِّقَ بَيْنَ ليلِي والصَّباحِ؟

فالشاعر عبد الرحمن بن سانية لم يتخلف عن الركب وسار على نهج الأقدمين ورسم صورة الليل الطويل رمز الشقاء والمعاناة وعلامة الحزن والألم.

ولا زال أثر الديار سمة بارزة في شعر شعرائنا المعاصرين إذ يقول بن سانية[2]:

ورُبوعَ "فاطمةٍ" نُعيدُ زمانَها */* مَهْلاً أفاطمُ ، ارْجِعِي لا تَرْحَلي

---

[1] أبو عبيد البكري، سمط اللآلئ في شرح أمالي القالي، دار الكتب العلمية، ج1، ص312.

[2] عبد الرحمن بن سانية، "حبو على أعتاب مملكة الشعر" مرجع سابق، ص9.

فاطمة لامرئِ القيس كما هو معلوم في تراثنا، وكان امرؤ القيس يُشبِّبُ بها في شعره ، وهي فاطمةُ بنتُ العُبَيْدِ بينِ ثَعلبةَ بنِ عامرٍ العُذْريّة . وهي التي يقولُ فيها امرؤ القيس مُتناصّاً مع شاعرنا[1]:

أفاطِمَ، مَهْلاً، بَعْضَ هذا التَّدَلُّلِ ** وإنْ كُنْتِ قد أَزْمَعْتِ صَرْمِيَ فاجْمِلِي

أَغَـرَّكِ مِنّي أنّ حُبَّـكِ قاتِلِي ** وأنَّكِ مَهْمَا تَأْمُـري القَلـبَ يَفعَـلِ

فإنْ تَـكُ قَدْ سَـاءَتْـكِ مِنّي خَلِيقَةٌ ** فَسُلّي ثِيابِي مِنْ ثِيابِكِ تَنْسُلِ

وما ذَرَفَتْ عَيْنـاكِ إلَّا لِتَضْرِبِي ** بِسَهْمَيْـكِ في أَعْشَارِ قَلبٍ مُقَتَّلِ

والشاعر اللاحق في خطابه لفاطمة قد عجّل بالمطلوب في قوله: "مهلا" ثم ذكر فاطمة عكس امرئ القيس، الذي ذكر المحبوب ثم المرغوب فسبّق فاطمة ثم طلب وصلها، والنظم على هذا النحو له معانيه فظاهرة التقديم والتأخير معروفة في أدبنا بأنها إيراد للمعنى على الوجه المرغوب فيه، وللشاعرين غاية في كل ما أورداه وشعرية فائقة الجمال والدلالة.

القصيدة السابعة: "حكايةُ الماردة" ومطلعُها:

جاءتْ إليَّ أوانَ الليلِ ماردةٌ ** قد حدَّثوها بأنِّي كنتُ إنساناَ

وفيها نكتشف أنّ الشّاعر ابن سانية مسكون بـ(ماردة) تُراوِده (عن الشعر) وفي كلِّ ما مَر معنا من قصائده نجدهُ مسكوناً بهواجس الشعرِ وهمومِ القصيدِ، فلا تخلو أشعارُهُ – مهما تنوعت – من هذه الهواجسِ التي يُكرّرها – تارة بإضافة إبداعيّة وتارات يرسمُها بالملامحِ نفسِها – وفي هذه القصيدة استبدلَ ريشتَه وأسلوبَه، فخرجَ علينا في صفةِ مَنْ قد عافَ القصيدَ ومَلَّ مِن الشعر وانعزلَ في خَلْوته وحيدا يتأمَّل كالفيلسوف في رِواقه، وإذا بجِنّيةِ الشعرِ أو (ماردتِهِ) – كما سَمّاها– تقطعُ عليه هَدْأتَهُ وانعزالَه، وتهجُمُ عليه في وحدتِه، لتُذاكرَه الشعرَ وفنونَه وهُمومَه، فيُجيبُها:

فقلتُ: أيَّةُ لَعْناتٍ تُلاحِقُني ** مِنْ عهدِ بابلَ قد جاءتْ بكِ الآنا

[1] امرؤ القيس، الديوان، مرجع سابق، ص12-13.

وما هذه الماردةُ إلّا قصيدتَه التي استعصَتْ وَهْناً من الليلِ، فلمّا اسْتيْأسَ مِنْ لِقائها، إذا هيَ تَقْدِمُ عليه تَتهادَى في مِشْيَتِها، وتَتمايَلُ وتهتزُّ كأنَّها جانٌّ، فأمكَنَتْهُ من نفسِها، وهانت وخضعت، كما قال شاعرٌ آخرُ في الموضوعِ نفسِه[1]:

جاءَتْ تُقادُ مُطيعةً فكأنَّما ** في كلِّ قافيةٍ لَدَيَّ زِمامُ

وفي وصفِ فرحةِ الشعراءِ بتمكُّنِهم من ترويض القصيدة بعد جموحها، ومُطاوعَتِها بعد امتِناعِها، نسجَ الشعراءُ كثيراً مِن المِطارف، وأبدعوا العديد من الطّرائف، منها قولُ أبي القاسم عليُّ بن محمّدٍ القاضي التَّنوخيُّ من البصرة في وصف قصيدة تَمَنَّعَتْ مُدَّة ثمَّ لانَتْ، واستعْصَتْ بُرْهة ثمَّ هانَتْ[2]:

وقصيدةٍ ألْفاظُها ** في النَّظْمِ كالدُّرِّ النَثِير

جاءَتْ إلَيَّ كأنَّها الـ ** ـتَّوفيقُ في كلِّ الأمور

فكأنَّها أمَلٌ تَحَقَّـ ** ـقَ بعدَ يأسٍ في الصُّدور

بِأَرَقَّ مِنْ شَكْوَى وأحْـ ** ـسنَ مِنْ حياةٍ في سُرور

وكأنَّما هِيَ مِنْ وِصَا ** لٍ أوْ شَبَابٍ أوْ نُشور

أوْ كالشِّفاءِ لِمُدْنَفٍ ** أوْ كالأَمَانِ لِمُسْتَجير

مِنْ كلِّ معنًى كالسَّلا ** مةِ أوْ كتَيْسيرِ العَسير

لَفْظٌ كأَسْرِ مُعانِدٍ ** أوْ مِثْلِ إطْلاقِ الأَسير

ففرحة الشعراء بتمكنهم من قصائدهم لا تضاهيها فرحة، أو هي كما وصف الشاعر تيسير بعد العسير وفرج بعد شدة.

ونعودُ إلى بيتِ شاعرِنا عبد الرحمن بن سانية القائل فيه[3]:

جاءتْ إليَّ أوانَ الليلِ ماردةٌ ** قد حدَّثوها بأنِّي كنتُ إنساناَ

---

(1) الشيخ قطب الدين موسى اليونيني، ذيل مرآة الزمان، مطبعة: مجلس دائرة المعارف، الهند، ط1، 1954، ص426.

(2) ابن حمدون، التذكرة الحمدونية، المجلد الخامس، باب الصفات النعوت، مرجع سابق، ص407.

(3) عبد الرحمن بن سانية، "حبو على أعتاب مملكة الشعر" مرجع سابق، ص18.

فإنَّ هذا البيتَ متعالق نصيا مع قولِ بشّار بن بُرْد[1]:

يا لَيتَني كُنتُ نُفّاحاً مُفَلَّجَةً */* أَوْ كُنتُ مِنْ قُضُبِ الرَّيْحانِ رَيْحاناَ

حتَّى إِذَا وَجَدَتْ رِيحِي فأَعْجَبَها */* ونَحنُ في خَلْوَةٍ مُثِّلْتُ إِنساناَ

إلى أنْ يقول (بعد ثمانيةِ أبياتٍ):

باتَتَ تُناوِلُنِي فاهَا فأَلْثُمُهُ */* جِنِّيَّةٌ زُوِّجَتْ في النَّوْمِ إِنساناَ

إلَّا أنَّ جِنِّيَّةَ بشّارٍ كانتْ (حُلُماً) ، أو أتَتْه في النَّومِ فتزوَّجَتْ به، وهنا تناصّ الشاعران في المعنى العام للقصيدتين.

في البيت الثاني من قصيدته يبدع الشاعر أيما إبداع إذ يقول[2]:

وأنَّنِي مُذْ أتانِي الشِّعرُ قد سُجِرَتْ */* كلُّ الخَلايَا بجسمِي اليومَ بُرْكانا

يُناصُّهُ قولُ أبي عليٍّ مَسْكَوَيْه الخازنِ: مِن شعراء اليتيمة للثعالبيّ[3]:

إذَا اضْطَجَعْتُ أتانِي الشِّعرُ يَقْدَحُ لِي */* مِنْ نارِهِ وأتانِي الليلُ بالفَحَمِ

وَصَائِغُ الشِّعْرِ لَا يَرْضَى سَبِيكَتَهُ */* حَتَّى يُفَرِّغَهَا فِي قَالَبِ الحِكَمِ

فأوقدَ نارَه مُقْتَدِحا بالشِّعرِ واستغنَى عن الحطبِ بلونِ الليلِ الحالكِ، فاستمَدَّ منه الفَحم، وهذا قولٌ بديعٌ ما فيه شكّ، غيرَ أنَّ شاعرَنا ابن سانية اتَّقدَتْ كلُّ خَلايا جسمهِ – وهي بالملايين – فإذا هي قد تجاوزت أن تكون نارًا كنارِ أبي عليٍّ مَسْكَوَيْه، واستحالتْ بُرْكانا، فإذا كانتْ كلُّ خلاياهُ بُركانا واحدا فقد أبدع، وإذا كانت كلُّ خَلِيَّةٍ بركاناً بمفردها فقد تجاوزَ حدَّ الإبداعِ.

البيت الرّابع لابن سانية قولُه[4]:

فقلتُ: أيَّةُ لَعْناتٍ تُلاحِقُنِي */* مِنْ عَهْدِ بَابِلَ قَدْ جَاءَتْ بِكِ الآنا

قولُه: (عهدِ بابِلَ) : إشارةً إلى اشتِهارِ بابلَ قديماً بالسِّحرِ، وإلى ذلك أشارَ التَّنزيلُ الحكيمُ في أمرِ هاروتَ وماروت، وسِحرِ بابلَ وسَحَرَتِها مِنَ الجِنِّ الذين مِنْهم هذه (الماردةُ) صاحبةُ شاعرِنا

(1) بشّارٍ بن بُرْد، الديوان، ج4، مرجع سابق، ص 195-196.

(2) عبد الرحمن بن سانية، المرجع السابق، ص18.

(3) أبو منصور الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ج5، مرجع سابق، ص118.

(4) عبد الرحمن بن سانية، "حبو على أعتاب مملكة الشعر" مرجع سابق، ص18.

ومُلْهِمَتَه، وهي عنده كاللعنة الموغلة في القِدم، من عهد بابل وهي تُلاحقُهُ إلى أنْ ظَفَرَتْ به الآنَ خاليا منعزِلا في بَهْمة الليل، وكثير من الشعراء مَن ذكر بابِل وسِحرها وهم كُثُر، نَجْتَزِئُ منهم بقول مِهْيارٍ الدَّيْلَمِي القائل[1]:

مِنْ سِحْرِ بابِلَ نَفْثُ عُقْدَتِها ** سارٍ وبابِلُ مَنْبِتُ السِّحْرِ

وبقولِ السَّرِيّ الرَّفَاء الذي جمعَ بين السِّحرِ والخَمرِ المنسوبَيْنِ إلى بابِلَ[2]:

فَرُحْنَا وفي أجسامِنا سِحْرُ بابِلٍ ** يَدِبُّ وفي أيْمانِنَا خَمْرُ بابِلِ

فسحر بابل وخمرتها قد ذُكر على لسان عديد الشعراء في عصور مختلفة، وشارعنا أصل موطن هذه الماردة التي قوضت عليه نومه وشغلت باله.

القصيدة الثامنة:

القصيدة تحيا وتُبثّ فيها الروح وتستجمع أناقتها بعد ذبولها وموتها، وهذا ما رسمه شاعرنا حين عاد ليستجلب قصيدة عصماء ونفخ فيها روح الشعر وبث فيها الحياة، إذ شعت بالمفردات الأصيلة والتراكيب البديعة، وقد استحضر شاعرنا قصيدة من أجود قصائد التراث فراح يداعب حروفها وكلماتها ويستلهم أسلوبها ويستشعر موسيقاها فأوجد قصيدة تتدفق حسنا وبهاء وتفيض شاعرية وجمالا يقول فيها[3]:

قالت وعيني من الإشفاق دامعة ** وقْتَ الفراق أتبكي الآن يا رجل

فقلت خلفك يا طاغست فالتفتي ** قد حمّلوها وسارت بالدجى الإبل

فرقرقت دمعة حرّى وقد وقفت ** ترنو إلي ودمع العين ينهمل

قالت وحافلتي تبدو لها جملا ** في الحزن: لا حملت رجلاك يا جمل

عنكم سأبقى مع الأيام سائلة ** يا ليت شعري لطول البين ما فعلوا

فقلت: حسبك إن البعد ذا قدر ** ويَعْذُب الشوق دوما حين نرتحل

---

[1] مهيار الديلمي، الديوان، ج1، مرجع سابق، ص374.

[2] أبو منصور الثعالبي، يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ج5، مرجع سابق، ص65.

[3] عبد الرحمن بن سانية، "حبو على أعتاب مملكة الشعر" مرجع سابق، ص58.

والمتمعن في القصيدة يلمح مدى التقارب بينها وبين قصيدة الشاعر ماني الموسوس القائل فيها[1]:

لما أناخوا قُبَيل الصبحِ عيسهُمُ ** وثوّروها فثارتْ بالهوى الإبِلُ

و أبرزتْ من خلال السّجفِ ناظرَها ** ترنو إليّ و دمعُ العينِ ينهملُ

و ودّعتْ بِبَنانٍ خِلتُهُ عَنَماً، ** فقلتُ: لا حمَلتْ رجلاكَ يا جمَلُ

ويلي من البين ما ذا حلّ بي وبها ** من نازحِ الوجد حلَّ البينُ فارتحلوا

يا حادي العيس عَرّجْ كي أودِّعها ** يا حادي العيسِ في ترحالك الأجلُ

إني على العهدِ لم أنقض مودتهم ** يا ليتَ شعري بطول العهدِ ما فعلوا ؟

والقصيدتان من نبع الشعر الأصيل، قيلت الأولى في العصور القديمة أما الثانية وهي لشاعرنا بن سانية فقيلت في فترتنا المعاصرة.

عالجت القصيدتان موضوعا مشتركا، إذ وقف الشاعران على عتبات الفقد والوجع ونسجا أبياتا تتضوع حسرة وألما، وقد صور الشاعر حالته المفجوعة وهو على استعداد لفراق المحبوب (طاغست) ولعل الدمع أصدق تعبير عن حرّ الفراق وألم البُعد، والمبدع في حالة تحاور مع المحبوب (قلت/قالت) وهذه الهمسات المتبادلة والدموع المسكوبة المنهمرة تُنبي بقرب الرحيل وترك الديار.

الشاعر بن سانية في تناصاته الوافرة بالقصيدة السابقة أبدى براعة في التوظيف وحسن اختيار اللفظ والمعنى الذي يتناسب وعصره هذا، فقد أزاح الجمل وأبدله بالحافلة ليضع بصمته المميزة على إبداعه، أما المفارقة الأخرى التي فاضت بها القصيدة شاعرية وحسنا، هو تبادل الأدوار مع الشاعر السابق، إذ كانت المخاطِب في قصيدة السابقة هو الشاعر المفجوع (فقلت: لا حملت رجلاك يا جمل) أما القصيدة اللاحقة فشاعرنا هو المرغوب وهو المخاطَب (فقالت: لا حملت رجلاك يا رجل)

---

[1] مُحَمَّد بن القاسم المصري، شعر ماني الموسوس وأخباره، جمع وتحقيق: عادل العامل، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988، ص85.

2- التناص مع الشخصيات وآي القرآن.

1-1- التناص مع الشخصيات:

يعتبر التراث من أغنى المنابع التي يداوم الشعراء على الرجوع إليها والاغتراف منها والتزود بذخائرها، فهم على دراية بما يمثله الموروث القديم من قيمة فنية، كما أنه يعمل على إعطاء صبغة الأصالة للأعمال الإبداعية لما له من أهمية في عملية تشكيل وبناء القصيدة الحديثة.

والمصادر التراثية - بأنواعها المختلفة- الأدبية، الدينية، والأسطورية استمالت الشاعر الحديث والمعاصر فوظفها في إبداعاته، ورسم صورة حية وموحية ومعبرة عن ماضي أجداده، وكان للشخصيات القديمة (الأدبية، الدينية، التاريخية...) أثرها في القصائد الحديثة، إذ رغب شعراء الحداثة في توظيفها لما تمثله من تجارب مماثلة تحاكي حياة الشاعر المعاصر، وعبد الرحمان بن سانية من الشعراء الذين عُنُوا باستحضار الشخصيات في قصائدهم، فهو على صلة وثيقة وعلاقة وطيدة بتراثه العريق فراح "يدعم رؤاه الشعرية باستدعاء شخصية ما، يجد بينها وبين موضوعه وشيجة قد لا يفطن إليها هو ذاته، بمعنى أن ذاك الاستدعاء قد يكون غير واع من المبدع، فهو لا يُعد عملية منظمة لإدخال تلك الشخصية في نصه، ولكنه يستحضرها عند التقائها بفكرة نصه فيضمنه إياها داعما رؤاه النصية برؤى غيرية تقتصد التفصيل والإطناب في عرض الموضوع لينوب عنه الرمز والإشارة عبر التناص"[1].

والشخصيات التي استجلبها الشاعر عبد الرحمان بن سانية متعددة ومتنوعة، منها ما اختص بالحكمة، ومنها ما اختص بالغزل، ومنها ما اختص بالبطولات، وسنحاول استعراض هذه الشخصيات مع محاولة معرفة آليات الاستدعاء وكيفية محاورتها لخدمة النص الشعري.

[1] ينظر: حصة البادي، التناص في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص107.

وبرغم اللغة التصويرية التي اعتمدها الشاعر إلا أنه ظل مرتبطا بتراثه القديم من خلال استدراجه واستعماله في دلالات جديدة موحية، ولعل الشخصيات إحدى سمات التراث التي استعملها بن سانية بكثرة، وأولى هذه الشخصيات:

✓ **امرؤ القيس (501-544م):**

استدعاه في قصيدة عَنْون لها باسمه "سفر إلى ديار امرئ القيس" والقصيدة ارتحل فيها الشاعر إلى البيئة القيسية، ورسم معالم الأصالة لتي كانت عليها وتغلغل في جزئياتها متغزلا بقصيدته العصماء، يقول عبد الرحمان بن سانية[1]:

أترى امرأ القيس الذي ناشدته */* لازال بعد عن الدنا لم يرحل

وشخصية امرؤ القيس بن حُجُر حاملة لرمزيات عديدة ومعان جمة، فهو رمز التمرد و"وجه اللاهي اللامبالي، ووجه الضائع الشريد، ووجه النادب المفجوع، ووجه المتور الساعي وراء الثأر، ووجه اليائس المهزوم"[2]، كما أنه رمز لأبوة الشعر الجاهلي، الذي امتلك أدواته واستوى عنده، فأجاد فيه بصورة لم يسبقه فيها أحد، وشخصية الملك الضليل من أكثر الشخصيات تأثيرا في نفوس شعراء الحداثة، سواء تعلق الأمر بشعره أو حتى برمزيته، لذلك يُعدّ من بين الأكثر حضورا وورودا عند شعراء الحداثة.

وكان استدعاؤه من الشاعر بن سانية استئناسا به في وقت بات فيه الشعر سلعة كاسدة وموردا ضحلا لا فائدة له ولا معنى، كما كان لاستحضاره دور مهم في إبراز مكانته وحظوته في نفس الشاعر، الذي كان شريدا لا صاحب له ولا خليل فما وجد إلا صاحب المعلقة الذي مثل مرآة تجسد حالة بن سانية القائل[3]:

خَلَّفْتَ دَارَكَ وَاصْطَحَبْتَ مَوَاجِعًا */* يَا تَعْسَ حَظِّكَ فِي الزَّمَانِ المِمْحَلِ

---

[1] عبد الرحمان بن سانية، "حبو على أعتاب مملكة الشعر" مرجع سابق، ص8

[2] الكركي خالد، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، 1989، ص44.

[3] عبد الرحمان بن سانية، المرجع السابق، ص8.

ونستعرض الآن بعض الشخصيات التي استحضرها الشاعر بن سانية وكان لها الأثر البليغ في تشكيل نصه وإحداث دلالات نوعية ومعان فريدة.

✓ **المتنبي (915-965م):**

الشاعر في قصيدته العصماء "اعتذار النعمان" والمنظمة بمناسبة زيارة وفد وزراء الإسكان العرب، قد رسم فيها صورة الشاعر الملمّ السامق، إذ داعب الحروف فأبدع إحدى أروع القصائد وقد برز حضور التراث من خلال استدعاء شخصية أدبية مميزة، شخصية المتنبي رائض الشعر وواحده كما وصفه الشاعر بوعلام بوعامر يقول الشاعر عبد الرحمان بن سانية[1]:

قَدْ حَارَ شِعْرِي وَتَاهَ اللَّفْظُ مِنْ طَرَبِي ** كَأَنَّمَا القَلبُ وَالأَبْصَارُ قَدْ سُحِرُوا

وَمَا تَعَوَّدَ شِعْرِي الصَمْتَ إِنْ عَرَبٌ ** قَالُوا وَلَا عَرَفَ الإِحْجَامَ إِنْ نَفَرُوا

وَلَا أَرَى المُتَنَبِّي يَوْمَ عَلَّمَنِي ** أَنَّ يُلِمُّ بِيَ الإِدْبَارُ والخَوَرُ

والشاعر هنا في أبياته في مقام التعبير عن الحيرة والذهول اللذان أصاباه، فالوفود كثيرة ولسانها عربي مبين، تعرف حَسَن الشعر ورديئه فينبغي له رسم لوحات شعرية تستهوي ضيوفه، وتكون محل إعجاب وقبول، ولكنه من هول ما رأى قد حار وتاه، وهو الذي لم يعجزه القول قبل هذا ولا أثنى عزيمته شيء، فاستدعى شخصية المتنبي، معلمه وأعلم أهل الشعر في زمانه وأدرى الناس بسحر الشعر وجماله، فكان استحضاره في مقام الفخر، فقد رسم صورا شعرية بديعة ولوحات فنية خالدة، فشاعرنا سار على نهج المتنبي القائل[2]:

أَنَا الذِي نَظَرَ الأَعْمَى إِلَى أَدَبِي*/*وَأَسْمَعَتْ كَلِمَاتِي مَنِ بِهِ صَمَمُ

فالشاعر المعاصر "قد يجد أن البعد الذي يناسب تجربته من أبعاد الشخصية التراثية، صفة من صفاتها فيستعير هذه الصفة"[3]، والظاهر أن الذي تعلمه الشاعر بن سانية من معلمه

---

[1] عبد الرحمن بن سانية، المرجع السابق، ص40.

[2] المتنبي، الديوان، مرجع سابق، ص332.

[3] علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص194.

المتنبي هو المدح والإطراء، فقد عُرف عن شاعر الحكمة وَلَعه بسيف الدولة ومدحه إياه، وهي التجربة نفسها التي عاشها شاعرنا، إذ وفدت إليه الجموع فاستل قلمه ونظم الدر فيهم.

من الدلائل على مكانة المتنبي السامقة عند عبد الرحمان ب سانية، هو معاودة استحضاره في قصيدة عنون لها بـ"آذار والأشواق الشاتية" يقول فيها[1]:

وَدَعْ دِفْءَ بُرْدَيْكَ يُنْجِبُ أَمَانًا ** وَيُوقظُ مَآثِرَكَ المَاضِيَـه

وَلَمْلِمْ بِكَفَّيْكَ مُدُنًا تَرَامَتْ** وَجُز أَعْصُرَ الدَّهْرِ فِي ثَانِيَـه

وَنَادِ: اسْرُج الخَيْلَ مُعْتَصِمَاهُ** وَيَا مُتَنَبِّي اسْرُج القَافِيَـه

واستحضار المتنبي هذا للدلالة على تمكنه من الشعر، فهو من أرباب البيان الذين بلغوا غاية الشهرة في قول الشعر وإحكام أبياته وقوافيه.

✓ قيس بن الملوح (645-688م):

الشاعر بن سانية عبد الرحمان يستهويه التراث كثيرا ويستميله الغزل أكثر، ولعل شخصيات "قيس وليلى" التراثيتين ذات العبق الفواح، والأثر البالغ عند الغزليين لها وقع كبير على نفسية شاعرنا، فقد ذكرهما في أيما موقع من ديوانه، وفي قصيدته "ما باله " التي رسم فيها ملامح العشق والتغزل بالمحبوب، جاء على ذكر التراث من خلال شخصية قيس وليلى إذ يقول[2]:

كَمْ قَالَ قَبْلكَ إِنِّي عَاشِقٌ كَذِبًا ** واليَوْمَ رَدَّدَهَا لَكِنَّهُ صَدَقَا

مُزَيّفُ الحُسْنِ عطر لَا يُنَاسِبُه ** وعطر حُسْنِكَ كَانَ الشِّيحُ والحَبَقَا

"تِيهَرْتُ" يَا رَوْعَةَ العَيْنِ التي التَفَتَتْ ** بِهَا الحِسَانُ فَكُنْتِ الهَدْبَ والحَدَقَا

مَا كُنْتُ أَعْذُرُ قَيْسًا فِي الجُنُونِ عَلَى ** "لَيْلَى" وأَعْذُرُه يَوْمِي وَلَوْ شَنَفَا

رسم الشاعر صورة العاشق الولهان لمحبوبه، وكم كان قد لام قيسا على حبه الجارف لليلى لكنه اليوم –وبعد مُرّ الهوى– قد عذره، إذ يمثل قيس رمزا للعشق وعلامة على الحب

---

[1] عبد الرحمان بن سانية، المرجع السابق، ص78.

[2] المرجع نفسه، ص45.

والولع بالمحبوب، وهو يمثل أيضا جانبا للمعاناة التي يتكبدها الشاعر من ألم الجوى ولوعة الفراق، ومن بدائع وجماليات هذا الاستدعاء استعمال التلميح دون التصريح لعلم المتلقي شخصية قيس وليلى وقد أبان الشاعر من خلال هذا التوظيف عن صدق حبه ووفائه لمدينة تيهرت.

✓ **قارون (–):**

في قصيدته "طال الشتاء" تحدث الشاعر عن عديد القضايا التي طالت الأمة العربية فهذه الأدواء والعلل باتت هاجسا رمى بأمتنا نحو الحضيض وجثت في قاع لا مفر منه فتفرقت أمتنا العربية ولحقها الشتات وتردت مكانتها بعد عز وجاه يقول الشاعر[1]:

مَا حِيلَتِي وهُمُومُ العُرْبِ تَلْفَحُنِي*/* فِي كُلِّ زَفْرَةِ أَنْفَاسٍ مَآسِيهَا

هَذِي فِلَسْطِينُ مَا انْفَكَتْ تُدَنِّسُهَا*/* كَفُّ اليَهُودِ وَلَا مَنْ قَامَ يَحْمِيهَا

كُلُّ الشُّعُوبِ يُرَاعَى اليَوْم جَانِبُهَا */* إِلَّا العُرُوبَةَ لَا عَبْدَ يُرَاعِيهَا

مُلْكٌ مُشَاعٌ مَتَى مَا شِئْتَ تَسْكُنُهَا */* بِرَغْمِ حَارِسِهَا بَلْ رَغْمَ أَهْلِيهَا

ثم يتحدث عن الثقافة وحالها في أمتنا إذ يقول:

حَتَى الثَّقَافَةُ مِثْلَ الأَكْلِ نَجْلُبُهَا */* فَلَا يُفِيدُ قَصِيدٌ بَاتَ يَرْثِيهَا

ثم يقول:

هَزَّتْ مَوَازِينَنَا واحْتَلَّ سُلّمِنَا */* فَبَيْنَنَا هَابِطُ الأَخْلَاقِ عَالِيهَا

ثم يتحدث عن المعلم ومكانته في أمتنا إذ أضحى بين الناس أضحوكة تتناقلها ألسنة السفهاء يقول:

والنَّاسُ فِي متعِ الأَهْوَاءِ هَازلَةٌ */* تَرَى المعَلِّمَ أَحْلَى نُكْتَةً فِيهَا

ويتحدث كذلك على مكانة الرجال في أمته التي احتكمت في خياراتها على المال لا على العلم فتصدر سفهاء الأمة الأغنياء كل مجلس وأخّروا من لا مال له فيقول[2]:

---

[1] عبد الرحمان بن سانية، المرجع السابق، ص26.

[2] المرجع نفسه، ص26-27.

للأَثْرِيَاءِ وَلَوْ حَمْقَى صَدَارَتَنَا ** وللفَقِيرِ وَلَوْ قَدْ شَعَّ تَالِيهَا

كَأَنَّ عِزّتّنا بِكْرٌ إِذَا خُطِبَتْ ** قُلْنَا لِقَارُونَ هَلْ زَوْجٌ يُواتِيهَا

وقد استدعى الشاعر في معرض حديثه عن مكانة الرجال قارون، علامة الكبر والتجبر ورمز البذخ والعسف، وقارون من الرموز المنبوذة الذكر، إذ خلّف ذكرى السوء على مرّ العصور وقد أورده الشاعر ليبين به تكرار قصة هذا البطل المهزوم في زماننا، فاحتكم الناس قديما لقارون في كل شؤونهم وهذا حال ذوي المال في زماننا، إذ يتصدون المجالس ولا صوت يعلو صوتهم ويؤخذ برأيهم ولو باعد الصدق وجانب الحق.

إن استدعاء شخصية قارون من شاعرنا قد أحال أولا إلى شخصية فاسدة الأخلاق مسلوبة الشيم كما أدت دورا مركزيا في مبنى النص الشعري ومعناه، إذ جسدت من خلال الإشارة إليها حال أهل زماننا الذين عاودوا إحياء ميراث الجاهلية فجعلوا قارون رمزا لهم، فهذا الاستدعاء ظاهره عزّ وجاه، وباطنه شقاء وتعاسة.

✓ جرير (653-728م):

يظهر اهتمام الشاعر بالتراث وتعلقه به وولعه بالأصيل من الشعر، وفي قصيدته "مع الماردة مرة أخرى" سافر الشاعر بحلمه إلى البيئة العربية القديمة ذاكر مميزاتها ومولعا بصفاء العيش فيها، إذ لا شيء يكدر عليه سعادته، فإذا بماردة دون إذن مسبق تقض حلمه وتنغص عليه نشوته، وقد أورد الشاعر شخصية جرير والنعمان وكذا قبيلة عبس وتدمر ليرحل بالقارئ إلى تراثنا العربي الزاخر إذ يقول[1]:

أُسَافِرُ فِي الخَيَالِ مَدًى بَعِيدًا** وَأَمْرَحُ فِي طُلُولِ الغَابِرِينَا

فَتَنْتَصِبُ القَبَائِلُ قَائِمَاتٍ** تَضُجُّ بِهَا حَيَاةُ الأَوّلِينَا

فَهَا عَبْسٌ وَتَدْمَرُ هَا جَرِيرُ ** وَهَا النُّعْمَانُ ثَمَّتَ يُبْعَثُونَا

هُنَالِكَ حَيْثُ لَا بَشَر أَرَاهُ ** يُكَدّرُنِي بِهِم المحَدّثِينَا

[1] عبد الرحمان بن سانية، المرجع السابق، ص 59.

وقد استحضر الشاعر في قصيدته قبائل وشخصيات تراثية للترميز على جمال تلك البيئة العتيقة التي تستميل الشاعر وتستهويه، وكان استدعاء شخصيتي جرير والنعمان للاستدلال بعبق الحياة في تلك الفترة، فجرير سمة القول الجميل والشعر الجزيل، والنعمان يرمز لحياة الملوك التي عاشت حياة الرفاهية في القصور والبنايات البديعة، ومن اللطائف المستقاة من قول شاعرنا أن اختيار شخصية بعينها هو رفع لشأنها ومدحها، كما يعد هذا الاختيار رفعا لمكانة المادح كما الممدوح، فهاتان الشخصيتان وغيرها من الشخصيات الموظفة تعد إحدى أدوات استجلاب الإبداع والاستعانة بها للدخول إلى عوالم إبداعية والحصول على معان جديدة.

1-2- التناص مع آي القرآن:

يُعد التناص مع القرآن الكريم سمة بارزة في إبداعات المحدثين، وهم في هذا ساروا على نهج الأولين تحت ما يعرف باسم الاقتباس، إذ أصبح النص القرآني أداة فاعلة في إنتاجات المبدعين وتشكيل نصوصهم الإبداعية.

ورثاء المدن –الذي بث فيه الشاعر نصوص دينية- ليس وليد العصر ولا غرضا حديث النشأة، إنما هو من عهد القدماء فكان الشوق يُشد إلى الأطلال وديار الحبيب، فهي قبلة العشاق ومنبع الحنين وذخيرة للنفوس تستمد منها جميل الذكريات، فكانت المقدمات الطللية آية الحسن وعلامة الجودة في بدايات شعر القدماء، ثم توارث هذه المعاني الحسان وتطورت لتصبح المدن في حد ذاتها موطن المدح والثناء والشاعر عبد الرحمان بن سانية نهج درب المادحين وغنى في أيما قصيدة بجمال المدن الجزائرية (تلمسان، البليدة،سكيكدة....) وفي إحدى روائعه المعنونة ب "تلمسان" رسم الشاعر صورة حية وعبر بلغة تصويرية آسرة عن جمال هذه المدينة الأثرية، والتغني بجمالها يتطلب من الشاعر شحذ قريحته واستلال يراعه ونفخ الروح في ألفاظه، وقد كانت ألفاظ القرآن الكريم ومعانيه عونا للشاعر على رسم لوحات إبداعية خالدة، فأضفت صبغة جمالية على إبداعه فيقول[1]:

بِأَيِّ سِحْرٍ يُخلي القَلْب أَوْطَانَا*/* فِيهَا تَرَبَّى لِكَيْ يَأْتِي تِلِمْسَانَا

[1] عبد الرحمان بن سانية، المرجع السابق، ص 31.

يَا جَنَّةَ الحُسْنِ هَلْ هَارُوتُ مُنْبَعِثٌ *\/* مِنْ أَرْضِ بَابِلَ يُدْنِي مِنْك مَمْشَانَا

أَنْهَارُهَا قَبْلَ أَنْ نَلْقَاك تَائِهَة *\/* واليَوْمَ نَحْوَكِ قَدْ حَوَّلَتْ مَجْرَانَا

كَمْ سَاقَ حُسْنُكِ مِنْ قَلْبٍ إِلَيْكِ وكَمْ*\/* أَقْفَرَتْ ويحكِ يا حسناء أوطانا

ثم يقول[1]:

مَاذَا_تِلِمْسَانُ_ أَحْكِي بَعْدَ مَا تَرَكَتْ *\/* زَوَارِقُ اللَّفْظِ نَحْوَ التِّيهِ مَعْنَانَا

فالشاهد قول الشاعر:

يَا جَنَّةَ الحُسْنِ هَلْ هَارُوتُ مُنْبَعِثٌ *\/* مِنْ أَرْضِ بَابِلَ يُدْنِي مِنْك مَمْشَانَا

فالشاعر أحال موجزا إلى النص القرآني، فلمح لقوله تعالى: ﴿ **وَٱتَّبَعُواْ مَا تَتْلُواْ ٱلشَّيَٰطِينُ عَلَىٰ مُلْكِ سُلَيْمَٰنَ ۖ وَمَا كَفَرَ سُلَيْمَٰنُ وَلَٰكِنَّ ٱلشَّيَٰطِينَ كَفَرُواْ يُعَلِّمُونَ ٱلنَّاسَ ٱلسِّحْرَ وَمَآ أُنزِلَ عَلَى ٱلْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَٰرُوتَ وَمَٰرُوتَ ۚ** ﴾[2]

فالشاعر رسم صورة للقارئ عن جمال تلمسان حينما ذكر بابل أرض الحضارة وأرض الجمال وأرض الأسرار التي ذكرت في القرآن، فما تلمسان إلا قبس جمال من تلك المدينة العجيبة، "وأرض بابل هي أرض السحر كان فيها رجلان اسم أحدهما هاروت واسم الآخر ماروت"[3] قد علما الناس السحر بهذه الأرض، ومن الجماليات التي تمكن استنباطها من هذا الاستحضار أن شاعرنا بعد محاورته للنص القرآني وتوظيفه في نصه، قد استعمل لفظتين الأولى هاروت رمز السحر وقد قصد بهذا التوظيف الصفة المعروفة عن هذه الشخصية وهي السحر، والسحر هذا سحر الجمال لا السحر الوارد في الآية، ووظف كذلك أرض بابل المعروفة بسحر طبيعتها وجمالها الأخّاذ فكان لسحرها انعكاس على تلمسان فكانت هذه الأخيرة قطعة جمال من تلك.

---

[1] عبد الرحمن بن سانية، المرجع نفسه، ص31.

[2] القرآن الكريم، الآية 102 سورة البقرة.

[3] تفسير ابن كثير، مرجع سابق، ص170.

يواصل الشاعر استثمار النص القرآني ويوظفه في إبداعاته، فاستدعى الخطاب القرآني لما له من بلاغة وفصاحة أعجزت كل المتحادقين وأبهر بيانه وأسلوبه كل الدارسين، فتوظيف الأثر القرآني يثري النص بإيحاءات جمالية كما أنه يسهم في بلورة الفكرة في نفس المتلقي والشاعر في قصيدته "كـانت"، قد رسم صورة حية عن المدينة التي اجتاحتها الفيضانات وحاصرتها أودية الموت، والشاعر في هذا قد جارى نازك الملائكة الشاعرة العراقية المعروفة صاحبة رائعتة "النهر العاشق" التي وصفت فيضان نهر الدجلة وإغراقه بغداد تقول:[1]

أَيْنَ نَعْدُو وَهُوَ قَدْ لَفَّ يَدَيْه

حَوْلَ أَكْتَافِ المِدِينَة

إِنَّهُ يَعْمَلُ في بُطْءٍ وَحَزْمٍ وسَكِينَة

سَاكِبًا مِنْ شَفَتَيْه قُبُلًا طِينِيَّةً غَطَّتْ مَرَاعِينَا الحَرْبِيَّة

رسمت الشاعرة صورة لنهر الدجلة حين أحاط المدينة بسيله وحاصرها وجثم على أركانها فأغرقها، والشاعر عبد الرحمان بن سانية يتمثل في لحظة ما المدينة المشرقة بالأمل حتى فاجأها الليل إذ يقول[2]:

كَانَتْ...

وعُيُونُ الطِّفْلِ فِيهَا مُشْرِقَاتٌ بِالأَمَل

ضَاحِكَاتٌ للغَدِ الآتِي مَبَانِيهَا الحِسَان

وَوِشَاحُ السَّعْدِ مَرْخِّي

عَلَى تِلْكَ الجِنَان

****

وَأَتَاهَا..

آهٍ أَتَى...

---

[1] نازك الملائكة، الديوان، مرجع سابق، ص 32.

[2] عبد الرحمان بن سانية، "حبو على أعتاب مملكة الشعر" مرجع سابق، ص 32.

بالدُّجَى...سَيْلُ العَرِمِ

زَاحِفًا غَضْبَانَ رَجْرَاجَ الخُطَى

أَرْجَفَ البُنْيَان...أَهْوَى ...

زَرَعَ الرُّعْبَ وأَوْدَى..وَاحْتَدَم

لَمْ يُفِق إِصْبَاحُهَا... إِلَاّ عَلَى

نَابِ الأَمَل

والشاعر في قوله:"سيل العرم" قد تناص مع قوله تعالى: ﴿ لَقَدْ كَانَ لِسَبَإٍ فِي مَسْكَنِهِمْ ءَايَةٌۖ جَنَّتَانِ عَن يَمِينٍ وَشِمَالٍۖ كُلُواْ مِن رِّزْقِ رَبِّكُمْ وَٱشْكُرُواْ لَهُۥۚ بَلْدَةٌ طَيِّبَةٌ وَرَبٌّ غَفُورٌ ﴿١٥﴾ ﴾[1].

ومع التدقيق والتمحيص في الآيتان الكريمتان وما كتبه الشاعر نجدهما متوافقان من حيث تجسيد الصور، إذ وصف القرآن سبأ وهم قبيلة سميت باسم جد لهم، فأكرمهم الله من فضله ومنّ عليهم بالخيرات ورزقهم من الطيبات عن يمينهم وعن شمالهم، ولكنهم كفروا بأنعم الله فأذاقهم الله من عذابه، إذ أرسل عليهم سيل العرم وهو "الماء الغزير" الذي أتى على جناتهم وتركهم في حسرة وندم والشاعر قد رسم صورة شبيهة لما جاء في القرآن من حيث الوصف، فرسم صورة البلدة المطمئنة ذات المباني الحسان أطفالها ينعمون ....ينتظرون إشراقة أيام جميلة، تلك الجنان عمها الأمن وارتسمت في أرجائها معالم السكينة ولكن أتاها بالليل الحالك أمر من الله لا مفر منه، سيل العرم هائجا غضبان مضطربا فهدّ البنيان وزرع الرعب بين الناس وبث الفزع في القلوب.

لقد جارا الشاعر التصوير القرآني بصورة عامة (طمأنينة يتلوها فزع وختامها حطام) وقد أدت الآيتان المستحضرتان دورا مهما في بناء النص، ومن ثم تحقيق الدلالة المطلوبة وإضفاء

[1] القرآن الكريم، الآية 15 سورة سبأ.

شعرية على الإبداع، فاستنطاق مفردات الخطاب القرآني وتوظيفها في سياق النص الشعري يبرز مهارة الشاعر وتشبعه بالثقافة الدينية.

تعج قصائد الشاعر بالعبارات الجميلة والمعاني البديعة، فألبسها عبد الرحمان بن سانية القول المليح واللفظ الفصيح والأسلوب المميز، ومما أضفى بعدا جماليا على هذه القصائد استدراج النص القرآني وبث معان جديدة فيه، ففي قصيدته الخالدة "اكتبي ما يرضيك" التي عبر من خلالها عن جمال مدينة روسيكادا وطبيعتها الخلابة وأهلها الأكارم يقول الشاعر[1]:

لَيْتَ الأَسَابِيعَ جُمُعًا فِي سُكَيْكِدَة ** وَلَيْتَ فِيهَا مَقَامِي غَيْرُ مُنْصَرِمِ

نَسَى الصِّحَابُ بِهَا زَوْجَاتِهِم وَمَضَوْا** يُفَكِّرُونَ بِنَقْضِ العَهْدِ والذِّمَم

يُفْتُونَ أَنْفُسَهُم : قَدْ قَالَ خَالِقُنَا** مَثْنَى وَثُلَاث وَحَسْبُ الذِّكْرِ مِنْ حِكَم

وقد وظف الشاعر قول الله تعالى: ﴿ وَإِنْ خِفْتُمْ أَلَّا تُقْسِطُوا۟ فِى ٱلْيَتَٰمَىٰ فَٱنكِحُوا۟ مَا طَابَ لَكُم مِّنَ ٱلنِّسَآءِ مَثْنَىٰ وَثُلَٰثَ وَرُبَٰعَ ۖ فَإِنْ خِفْتُمْ أَلَّا تَعْدِلُوا۟ فَوَٰحِدَةً أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَٰنُكُمْ ۚ ذَٰلِكَ أَدْنَىٰٓ أَلَّا تَعُولُوا۟ ﴿٣﴾ ﴾[2].

والمعنى من الآية صريح إذ أباح الله للرجل أن ينكح من النساء مثنى وثلاث ورباع والمقام هذا مقام امتنان وإباحة.

والشاعر المولع بسحر سكيكدة وجمال نسائها وكرم أهلها قد بدا منه وأصحابه التنكر لأهلهم فقد أذهبت هذه المدينة وأهلها لبّهم وأنستهم أقاربهم وأغرتهم عن أزواجهم حتى أفتنوا بجواز التعدد وحجتهم في ذلك قوية فهو قول ربنا.

إن الآية نزلت في سياق الإعجاب الذي يتيح كل وارد وشارد، ودلت على انهيار الشاعر بما رأى من سحر في الطبيعة وكرم موفور وأهل أكارم، فكان للآية أثر بالغ في رسم دلالة عميقة أرادها الشاعر.

---

[1] عبد الرحمان بن سانية، مرجع سابق، ص47.

[2] القرآن الكريم، الآية 3 سورة النساء.

يواصل الشاعر امتياح الأسلوب القرآني ويتحدث في قصيدة "المثقف والزمن الضائع" عن حال المثقفين والثقافة وكيف ساد الجمود وتحجرت العقول وبلدت، يقول الشاعر[1]:

أَهْلُ الثَّقَافَةِ الأُلَى ** أَعْمَارُهُم وقُود

بِهَا يُضِيئُونَ الدُّنَى ** وَأَهْلُهَا رُقُود

هُمْ غُرَبَاءُ بَيْنَنَا ** كَقَوْمٍ مِنْ ثَمُود

أَرْوَاحُهُم رَجْعِيّة ** وَذَوْقُهُم عَتِيد

أَوَّاهُ يَا زَمَانَنَا ** يَا مُزْدَرِي الأُسُود

مَا كُلُّ مِنّا مِخْلَبٌ ** بَلْ سَادَتْ القُرُود

وقد استدعى الشاعر لفظ "ثمود" من القرآن الكريم للاستدلال على الأمم القديمة البائدة ومن ذلك قوله تعالى: ﴿ كَأَن لَّمْ يَغْنَوْاْ فِيهَآ أَلَآ إِنَّ ثَمُودَاْ كَفَرُواْ رَبَّهُمْ أَلَا بُعْدًا لِّثَمُودَ ﴿٦٨﴾ ﴾[2].

واستعمل الشاعر التشبيه قصد التوضيح، وهي إحدى آليات الشرح والتمطيط والتفصيل والبسط في القول، فشبه أهل الثقافة بأنهم غرباء كقوم ثمود البائد وجودهم وذكرهم، ولفظ ثمود قد نفخ فيه الشاعر معنى جديدا، لم يستعمل للدلالة على القوم وإنما استعمل للدلالة على أنهم عرب بائدة غابرة قد توارى ذكرها بين الناس وهذا حال المثقف فهم أحياء في ثوب أموات لا يسمع لهم ذكر ولا مكانة لهم في مجتمع أسقط الثقافة والمثقف من درج الحياة.

وفي القصيدة نفسها يرصد الشاعر حقيقة أخرى إذ يقول:

وَإِنْ بَدَتْ قَصِيدَةٌ ** لِتُسْعِدَ الوُجُود

فَإِنَّمَا قَدْ شَهِدُوا ** جَنَازَةَ الفَقِيد

والشِّعْرُ ذَا جَهَنَّمُ ** لَهِيبُهَا شَدِيد

تَقُولُ دَوْمًا هَلْ أَخِي ** لَدَيْكَ مِنْ مَزِيد

---

[1] عبد الرحمان بن سانية، "حبو على أعتاب مملكة الشعر" مرجع سابق، ص 54.

[2] القرآن الكريم، الآية 68 سورة هود.

فالشاعر يتحدث عن حقيقة مرة وهي علاقة الناس بالشعر، فأصبح لا معنى له بعدما كان قديما سلعة الذواقين، به يتفاخرون وإليه ينتسبون وبه يعلو مقامهم، ولكنه اليوم سلعة كاسدة لا يستسيغها إنسان وليس له شأن، والشاعر –وبغية الإيضاح– قد استدعى قول الله تعالى: ﴿ يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ ٱمْتَلَأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِن مَّزِيدٍ ﴿٣٠﴾ ﴾[1].

استعمل الشاعر التشبيه البليغ (الشعر جهنم) لقوة بلاغته وتقويته للمعنى وتجسيده للصور وتقريبها لذهن المتلقي.

إن هذا الأسلوب المستعمل من الشاعر –وهو أسلوب المشابهة والمجاراة بالمعنى– هو في حقيقته أسلوب حصيف مستعمل من عهد الأوائل، فأبرز الشاعر مهارته في توظيف النص القرآني ونفخه بالمعاني الجميلة.

الشاعر عبد الرحمان بن سانية ومن خلال تشبع بعض قصائد ديوانه ملم بما يحيط به من أحداث وتحركه الحوادث الإنسانية وتهزه صروف الدهر والملمات، ففي قصيدته "لبنان" قد جسّد روح التضامن ومبدأ الأخوة حين أغار عليها اليهود الغاصب محاولا تدميرها يقول الشاعر:[2]

لُبْنَانُ يَا أَمَلًا يَشِيعُ ضِيَاؤُه **واليَأْسُ عَسْعَسَ لَيْلُهُ وتَطَاوَلَا

يَا صَوْتَنَا المَكْبُوتَ مَدَّ لَهُ القَضَا ** في القَهْرِ حُنْجُرَة فَكَانَ زَلَازِلَا

في كُلِّ نَفْسٍ حُرَّةٍ زُغْرُودَةٌ ** لَك يَا أَبِيًّا حِينَ وَلَّوا نَازِلَا

تَهْوِي المَنَازِلُ فِي ثَرَاكَ لِتَشْتَرِي ** لَك فِي النُّفُوسِ مِنَ الفَخَارِ مَنَازِلَا

رسم الشاعر صورة لبنان الجريح واستعان في هذا بالخطاب القرآني، ففي البيت الأول استحضر الشاعر قول المولى عز وجل: ﴿ وَٱلَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ ﴿١٧﴾ ﴾[3]

والقصد من الآية حلول الظلام وإقباله، واستدعاء الآية في هذا المقام جسد حالة اليأس الطويل الشبيه بالليل المذكور في القرآن فحالة لبنان أشبه بالليل الذي لا ينتهي واليأس

---

[1] القرآن الكريم، الآية 30 سورة ق.

[2] عبد الرحمان بن سانية، "حبو على أعتاب مملكة الشعر" مرجع سابق، ص 70.

[3] القرآن الكريم، الآية 17 سورة التكوير.

المعسعس الذي لا ينقضي، ولعل صورة الشاعر وتعبيره كان بليغا، إذ جسد اليأس في صورة الاستمرار والثبات من خلال التعبير بالجملة الاسمية (اليأس عسعس) لما استعمل التشبيه (اليأس/الليل) بغية إيصال صوته للقارئ والتعبير عن تعاطفه مع الشعب الشقيق.

يواصل الشاعر إبداعاته ويؤكد وعيه القومي وانتماءه العربي ونخوته الأصيلة ويستلّ من عمق المعاناة ريشته ويكتب على لحن الألم قصيدته المعنونة: "وعد الله لا يتأخر" المفتتحة بالقسم الدال على اليقين بأن وعد الله حق وإن نصر غزة آت لا محالة وأن اليهود الغاصب ستمزقه أسود فلسطين ويضيع أشلاء على أرض النبوة والطهارة يقول عبد الرحمان بن سانية[1]:

وَاللهِ مَهْمَا قَتَّلُوا وَتَجَبَّرُوا ** وَتَبَجَّحُوا أَوْ أَرْعَبُوا أَوْ دَمَّرُوا

وَتَكَاثَفَ الغَرْبُ الحَقُودُ بِصَمْتِه ** مَعَهُم وَزَغْرَدَ جَمْعُهُ واسْتَبْشَرُوا

والعَالَمُ العَرَبِيّ يَنْظُرُ وَاجِمًا ** لَكَأَنَّهُ يَا حَسْرَتِي لَا يَشْعُر

سَتَظَلُّ رَايَةُ دِينِنَا خَفَّاقَةً ** وَتَظَلُّ بِالإِسْلَامِ غَزَّةُ تُذْكَر

وَسَيُدْحَرُ الكُفَّارُ عَنْ جَنَبَاتِهَا ** قَسَمًا فَوَعْدُ اللهِ لِا يَتَأَخَّر

ثم يقول:

سَتَفِيضُ كَالطُّوفَانِ لَيْسَ يَرُدُّهَا ** حُكَّامُ ذُلٍّ بِالقَضِيَّةِ تَاجَرُوا

ثم بقوله:

وَمَلَائِكُ الرَّحْمَانِ فِي مَلَكُوتِه ** تَشْتَاقُ بَدْرًا هَاهُنَا يَتَكَرَّر

فَاسْتَبْشِرِي يَا غَزَّةَ الإِسْلَامِ مَا ** عُسْرٌ دَجَى إِلَّا وَيُسْرٌ مُسْفِر

يتغنى الشاعر في شعره التحرري هذا بالقضية الفلسطينية، وقد سبقه إلى ذلك كثير من الشعراء، ومن هؤلاء (نزار قباني، محمود درويش، مفدي زكرياء...) وغيرهم كثير، فهي قضية عروبة وإسلام وجب مشاركتهم أمالهم وآلامهم، وقد استثمر الشاعر النص القرآني ووظفه في ثلاث مواضع من قصيدته، كلها أسهمت في بناء وحدات النص وتماسكه وأضفت عليه شعرية

[1] عبد الرحمان بن سانية، "حبو على أعتاب مملكة الشعر"، ص 76.

خاصة، إذ أكد استحضار الآيات في هذه المواضع بوعد الله في قضية نصرة فلسطين، فالموضع الأول قوله:

وَسَيُدْحَرُ الكُفَّارُ عَنْ جَنَبَاتِهَا ** قَسَمًا فَوَعْدُ الهِس لِا يَتَأَخَّر

فالنص القرآني الوارد من قوله تعالى﴿ فَٱصۡبِرۡ إِنَّ وَعۡدَ ٱللَّهِ حَقّٞۖ وَلَا يَسۡتَخِفَّنَّكَ ٱلَّذِينَ لَا يُوقِنُونَ ﴿٦٠﴾ ﴾[1]

والآية الكريمة نسجت لونا جماليا يستميل القارئ، فجاء ذكرها بعد القسم في أول أبيات القصيدة، فالشاعر بداية –كما سبق ذكره– تحدث بلغة اليقين، ويقينه هذا مستمد من شريعتنا الغراء وأن ما جاءت به شريعتنا صادق لا يقبل المراء، فأدت الآية دورها مسهمة في تكثيف الدلالة وتقوية المعنى.

والموضع الثاني للذكر الحكيم قول الشاعر:[2]

سَتَفِيضُ كَالطُّوفَانِ لَيْسَ يَرُدُّهَا ** حُكَّامُ ذُلٍّ بِالقَضِيَّة تَاجَرُوا

إذ تعالق الشاعر نصيا مع الخطاب القرآني من خلال ذكر لفظ الطوفان وهو إشارة واضحة إلى الطوفان الذي وعد نوح به قومه قال تعالى:﴿ وَلَقَدۡ أَرۡسَلۡنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوۡمِهِۦ فَلَبِثَ فِيهِمۡ أَلۡفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمۡسِينَ عَامٗا فَأَخَذَهُمُ ٱلطُّوفَانُ وَهُمۡ ظَٰلِمُونَ ﴿١٤﴾ ﴾[3]

فلمح الشاعر إلى الآية من خلال لفظ الطوفان دون ذكرها، وقد أوردها في سياق التشبيه، إذ شبه الغضب بالطوفان وما أشبه حالة نوح بحالة فلسطين إذ العدو متربص، والإجحاف مرّ، والظلم واقع، فانتقم الله لنوح عليه السلام من خلال الطوفان، وكذا فلسطين ستحررها غضبة كطوفان نوح لا مرد لها وغالب.

أما الموضع الآخر من التناص القرآني فهو قول الشاعر:[4]

فَاسْتَبْشِرِي يَا غَزَّةَ الإِسْلَامِ مَا ** عُسْرٌ دَجَى إِلَّا وَيُسْرٌ مُسْفِر

---

[1] القرآن الكريم، الآية 60 سورة الروم.

[2] عبد الرحمان بن سانية، "حبو على أعتاب مملكة الشعر" مرجع سابق، ص 76.

[3] القرآن الكريم، الآية 14، سورة العنكبوت.

[4] عبد الرحمان بن سانية، المرجع السابق، ص76.

والتعاليق النصي الوارد هنا قوله الله تعالى: ﴿ فَإِنَّ مَعَ ٱلۡعُسۡرِ يُسۡرًا ۝٥ إِنَّ مَعَ ٱلۡعُسۡرِ يُسۡرًا ۝٦ ﴾[1]

فالبشرى من الله لمن ضاقت به السبل واشتدت عليه المصائب وأحاطت به الملمات فإن الفرج آت لا محالة، فمهما اشتدت ظلمة الليل إلا ويطلع فجر يمحو الله به دجى الظلم، والشاعر عبر بأسلوب الأمر الذي كان غرضه الرجاء مؤمنا بقضية فلسطين وغزة وأن النصر آت وأن اليهود الغاصب مهما طال بقاءه سيأتي يوم دماره وزواله، وقد أدت الأبيات الغاية التي أرادها الشاعر وجسدت المعنى المطلوب.

نتائج واستخلاصات:

- الشاعر عبد الرحمان بن سانية أحد شعراء الحداثة المتميزين بلغة عصرية تصويرية باذخة الجمال وحمولة ثقافية في غاية العمق.

- استعمل الشاعر كغيره من شعراء عصره عنصر التناص والذي بدا متميز الحضور في غالب الأبيات التي تطرقنا إليها، إذ وظفه بطريقة توحي بامتصاص الأثر الأدبي القديم بطريقة مائزة ورسم لوحات شعرية تتدفق شعرية وجمالا.

- لجأ الشاعر لاستعمال الرمز للتعبير عن قضايا واقعه في قصائد عدة، واجتث تلك الرموز من بيئته الصحراوية الخالصة...الجمل، الغزال، الزربية...

- مما تدارسناه من إبداعات الشاعر أن قصائده قوية الحبك، متينة السبك، فاقت معانيها مبانيها، ربطت حاضر الأمة بماضيها.

- أحال الشاعر عبد الرحمان بن سانية المتلقي على الموروث الأدبي،فيكون بذلك قد ساهم في إبقاء ذلك التراث حيا وممتدا عبر الحقب الزمنية، ببعثه في صور جديدة تلائم العصر مع استخدامه بأطر فنية متنوعة.

[1] القرآن الكريم، الآية 5، سورة الشرح.

الخاتمـــــــة

وختاما لبحثنا هذا والموسوم بـ:"تشكيل النص الشعري في ديوان: رحيل في ركاب المتنبي "لـ": بوعلام بوعامر" وديوان "حبو على أعتاب مملكة الشعر"لـ": عبد الرحمن بن سانية" دراسة أسلوبية في شعرية التناص وآلياته." فإنه يمكننا التأكيد على أن عملية الإبداع تتطلب من الشاعر استحضار النصوص المنصهرة في حافظته ومحاورتها وإعادة بنائها بأسلوب خاص، فعملية استدعاء النصوص الغائبة وتوظيفها بحسب ما تقتضيه الضرورة هو ما نطلق عليه اليوم مصطلح "التناص".

ونذكر أنه لم يكن من السهل الخروج بنتائج جامعة لهذه المباحث التي تناولتها في أطروحتي والتي تلم بكل ما تم معالجته، لذا سأكتفي بالأهم مما بدا لي واضحا وما استطعت إدراكه من خلال هذه الدراسة التي تختص بالأبعاد الجمالية والجوانب الشعرية لظاهرة التناص.

– فقد حاولت في بدايات هذا البحث الاقتراب من ظاهرة التناص والغوص فيها، ومحاولة والإلمام بها في الدراسات النقدية الغربية والعربية المعاصرة ومن ثم تتبعها في التراث النقدي العربي.

– للتناص –كمفهوم– جذور وأصول عميقة في تراثنا النقدي العربي، وقد أعاد النقاد المعاصرون صياغته من جديد، إذ اجتهدوا في تعريفاتهم وآرائهم واستخلاصاتهم، والتي رغم تضاربها في بعض الأحيان، إلا أنها تُجمع كلها على أن النص الأدبي يعسر فهمه إلا من خلال الكشف عن تقاطعاته مع نصوص أخرى تكون معينا على فك شفراته وتحليل وحداته المكونة له.

– إن مصطلح "التناص" كأداة إجرائية نقدية، حديث النشأة إذ اكتنفه الغموض والتبس أمره على النقاد في بواكير ظهوره، وبعد الممارسات البناءة اتضح وتم كشف الستر عنه في حقل الدراسات النقدية، والفضل والسبق يعودان للناقدة الفرنسية ذات الأصل البلغاري (جوليا كريستينا).

– التناص كمفهوم حديث يهتم بالجوانب الشعرية والجمالية في العمل الأدبي دون الخوض في

مسألة السابق واللاحق، بل إن الفضل للاحق إذا ما صرف النظر إليه بحسن توظيف التراث وإصابة المعنى المراد، فلا فضل لأول على آخر إلا في الإجادة.

– إن كل نص بالضرورة هو وليد نصوص سابقة، فالنص لم ينشأ من العدم وبهذا يكون النص منفتحا على غيره من النصوص السابقة، هذا الانفتاح سيولد بالضرورة آفاقا جمالية تجعل من التناص قيمة جمالية تفتح مجالا واسعا أمام القارئ ليستمع بلذة النص.

– أحال الشاعران عبد الرحمان بن سانية وبوعلام بوعامر المتلقي على الموروث الأدبي،فيكونان بذلك قد ساهما في إبقاء ذلك التراث حيا وممتدا عبر الحقب الزمنية، ببعثه في صور جديدة تلائم العصر مع استخدامه بأطر فنية متنوعة.

– المتمعن في ديوان "رحيل في ركاب المتنبي" للشاعر بوعلام بوعامر يلحظ الصلة القوية التي تربطه بالشاعر المتنبي، إذ امتاح الكثير صوره ومعانيه مع المحافظة على أسلوبه الخاص وبصمته الفرادية، فالبداية من العنوان "رحيل في ركاب المتنبي" الذي ذكر فيه صاحب اللطائف الشعرية والصوت الذائع، وفي تتبعنا لقصائد الديوان نجد أثر المتنبي حاضرا، إذ ذُكر في عديد الأبيات، كما نجد قالبه الفني حاضرا فتعددت القصائد التي انبنت على نهج المتنبي، وعلى سبيل المثال: قصيدة"إلى شامت بالشيخ البوطي" التي افتتحها بقوله :

يَا عَالِمًا ضَحِكَتْ مِنْ عِلْمِهِ الأُمَمُ */* لَا يَشْمُت المَوْتَ إِلَّا مَنْ بِهِ سَقَمُ

فأسلوب المتنبي حاضر في شعر بوعلام بوعامر، إذ اقتفى الشاعر أثره، وتتبع طريقة نظمه، ونسج على منواله.

– الشاعران بالتجائهما لاستحضار النصوص الأخرى السابقة عليهما والمتزامنة معهما إنما يفعلان ذلك ليكشفا للقارئ عن أرضية ثقافية تدعوه إلى سعة الاطلاع، لكي يحرك نصه من حيز الأحادي المغلق إلى حيز المتعدد المتفتح، ومن ثم فالتناص في شعرهما ليس مجرد نظم عابر لا أهمية له، وإنما له جماليات عدة ونصيب كبير من الشعرية تظهر عند تلاقح النصوص بعضها البعض ومن ذلك اقتناص أبيات شعرية قديمة أو أجزاء منها، ما رسّم على القصائد الحديثة

معنى الأصالة في زمن الحداثة، وكذا استدعاء الشخصيات الإسلامية والتاريخية التي أضفت دلالة عميقة.

- تبين لنا من خلال بحثنا هذا ظاهرة انفتاح نصوص الشاعرين على الثقافة العربية القديمة، واستخدام الموروث كأداة من أدوات التشكيل الفني، ولم يتأتّ هذا إلا بعد اطلاع الشاعرين على قصائد الأولين كأبي الطيب المتنبي، امرئ القيس، بشار بن برد، أبي نواس...وغيرهم من فطاحلة الشعر وأرباب البيان.

- إن نصوص الشاعرين تزخر بالرموز الشعرية والثقافية، التي أدت دورا مهما في عملية الإبداع وقد استمد المبدعين رموز بيئتهما: الغزال، الزربية، الجمل...كما أن استحضار الشخصيات الأدبية والدينية (المتنبي- أبو نواس، امرؤ القيس- عمر ﷺ- مُحَمَّد ﷺ...)كانت لها أبعاد دلالية أضفت شحنة إبداعية على المتن الشعري.

- يتضح – من خلال النصوص الشعرية للشاعرين- الغنى الدلالي والتركيبي والإيقاعي، والتجربة الممزوجة بالألم والحرقة أحيانا من خلال المآسي التي يكابدها المجتمع، وبالتفاؤل أحايين أخرى من خلال النظرة التفاؤلية والاستشرافية، ومحاولة جبر أخلاق المجتمعات التي توغلت في ضلال الغرب وارتشفت من سمومهم وتشبعت من عطانتهم.

- الشاعر عبد الرحمان بن سانية أحد شعراء الحداثة المتميزين بلغة عصرية تصويرية باذخة الجمال وحمولة ثقافية في غاية العمق.

- لجأ الشاعر عبد الرحمان بن سانية لاستعمال الرمز للتعبير عن قضايا واقعه في قصائد عدة، واجتث تلك الرموز من بيئته الصحراوية الخالصة...الجمل، الغزال، الزربية...

قائمـــــــــــة

المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص.

قائمة المصادر

1.بوعلام بوعامر، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي" دار صبحي للطباعة والنشر، غرداية، ط1 2015.

2.عبد الرحمن بن سانية "حبو على أعتاب مملكة الشعر" دار صبحي للطباعة والنشر، متليلي غرداية، الجزائر، ط1، 2012.

قائمة المراجع

1.إبراهيمُ بنُ هَرْمة، الديوان، تحقيق: مُحَّد جبار المعيبد، مكتبة الأندلس، بغداد،1969.

2.إبراهيم طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، الناشر: كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة مصر.

3.إبراهيم نبيلة، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر.

4.ابن حمدون، التذكرة الحمدونية، تح: إحسان عباس- بكر عباس، دار صادر بيروت، المجلد9، ط1، 1996.

5.ابن خفاجة، الديوان، تحقيق: د.السيد مصطفى غازي، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر 1960.

6.ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق مُحَّد شاكر، دار المدني، جدة.

7.ابن شاكر الكتبي، فوات الوفيات، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، المجلد1.

8.ابن كثير، تفسير القرآن الكريم، دار ابن حزم، ط1، 2000.

9.ابن منظور لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، تحقيق: عبد الله على الكبير وآخرين.

10. ابن وكيع الضبّي التنيسي، الديوان، دار مصر للطباعة.

11. أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري المعاصر، دار الرائد للكتاب، الجزائر ط5، 2007.

12. أبو الوليد ابن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر ومعه جوامع الشعر للفارابي تحقيق وتعليق: مُحَمَّد سليم سالم، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1971.

13. أبو تمام، الديوان، شرح: الخطيب التبريزي، تحقيق: مُحَمَّد عبده عزام، ج3، مطبعة دار المعارف، القاهرة، ط4، 2009.

14. أبو عبيد البكري، سمط اللآلئ في شرح أمالي القالي، دار الكتب العلمية، ج1.

15. أبو فرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، تحقيق: علي السباعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ج23.

16. أبو منصور الثعالبي،الديوان، دراسة وتحقيق: محمود عبد الله الجادر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1990.

17. أبو نصر الفارابي، كتاب الحروف، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق، لبنان، ط2، 1990.

18. أبو هلال العسكري، جمهرة الأمثال، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1988.

19. أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق: علي مُحَمَّد البجاوي، مُحَمَّد أبو الفضل، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1952.

20. إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر-دار الشروق-عمان، بيروت، ط1، 1996.

21. أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2 2000.

22. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، تدقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ط1، 1999.

23. سيد أحمد شوقي، الشوقيات، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر، 2012.

24. أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2004.

25. علي أحمد سعيد (أدونيس) الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.

26. أرسطو طاليس:فن الشعر:ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1973.

27. آفاق التناصية، المفهوم والمنظور، مجموعة من المؤلفين، تعريب وتقديم: مُحَّد خير البقاعي جداول للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

28. الأمالي، أبو علي القالي.

29. إميل بديع يعقوب المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

30. بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان سوريا، ط1، 2008.

31. تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة:شكري المبخوت- رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.

32. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر الإسكندرية، ط1، 1998.

33. جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، دار هومة.

34. جوليا كريستيفا، علم النص ، تر:فريد الزاهي، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب 1991.

35. جون كوهين، النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2004.

36. حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: مُحَّد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط2، 1981.

37. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط1، 1994.

38. حسين خمري، نظرية النص الأدبي، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

39. حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1986.

40. حصة عبد الله سعيد البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، البرغوثي نموذجا، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط1، 2009.

41. حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتوزيع ط1، 2011.

42. الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني البيان والبديع، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 2003.

43. خليل الموسى ،الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر ، مطبعة الجمهورية ، دمشق ،ط1 1991.

44. خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب 2000.

45. خليل موسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.

46. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998.

47. رولان بارت: نظرية النص، ترجمة: منجي الشملي وعبد الله صولة، حوليات جامعة تونس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية،27 العدد، 1988.

48. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر:مُحَمَّد الولي، مبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

49. السريحي، سعد مصلح، شعر أبي تمام بين النقد القديم ورؤية النقد الجديد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1983.

50. سويلم مختار بن موسى، ذكريات من النضال والمقاومة للمجاهد أحمد مهاية، دار صبحي للطباعة والنشر، غرداية، ط1، 2019.

51. سليمان بن سمعون، التحليل الأسلوبي للخطاب في النقد العربي الحديث، إجراءاته ومستوياته، دار صبحي للطباعة والنشر، غرداية، ط1، 2014.

52. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2001.

53. سميح عاطف الدين، الأمثال والمثل والتمثّل والمثلات في القرآن الكريم، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 2000.

54. سهير القلماوي، فن الأدب –المحاكاة– دار الثقافة، القاهرة.

55. صالح خرفي، سلسلة في الأدب الجزائري الحديث3، حمود رمضان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

56. طه حسين، حافظ، شوقي، دار مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1933.

57. عبد الجليل مرتاض، التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، 2011.

58. عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012.

59. عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2007.

60. عبد القادر فيدوح الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار الوصال وهران، الجزائر، ط1، 1994.

61. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق: مُحَمَّد محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة ط5، 2004.

62. عبد الله التطاوي، المعارضات الشعرية (أنماط وتجارب)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، 1998.

63. عبد الله الغذامي، الخطية والتكفير الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998.

64. عبد الله زكرياء الأنصاري، فهد العسكر، حياته وشعره، شركة الربيعان للنشر والتوزيع الكويت، ط5، 1997.

65. عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط2، 2010.

66. عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط3، 2015.

67. عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3.

68. على الفارس، كتاب الشعر أو شرح الأبيات المشكلة الإعراب الأدبي، تحقيق وشرح الدكتور مُحَمَّد محمود الطناجي .

69. علي بن ظافر الأزدي، بدائع البدائه، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطاء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

70. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر –دار الفكر العربي، القاهرة، مصر،1997 .

71. فخري صالح، الرواية العربية الجديدة ،منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2009.

72. القاضي عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم،علي مُحَمَّد البجاوي، مطبعة عيسى الباني الحلبي.

73. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان.

74. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

75. مجدي وهمة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

76. مُحَمَّد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005.

77. مُحَمَّد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، دارالجيل، بيروت، ط1، 1991.

78. مُحَمَّد خطابي، لسانيات النص(مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان، ط1.

79. مُحَمَّد درايسة، مفاهيم في الشعرية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010.

80. مُحَمَّد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان ناشرون، ط1 1995.

81. مُحَمَّد عزام – تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية – دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق،2003.

82. مُحَمَّد عزام النص الغائب ، تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

83. مُحَمَّد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر الجزائري المعاصر.

84. مُحَمَّد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

85. مُحَمَّد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي – دراسة تحليلة مقارنة، مطبعة لجنة البيان العربي.

86. مُحَمَّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992.

87. محمود فخري، سفينة الشعراء، علم العروض-علم القوافي-الأوزان المحدثة-شعر التفعيلة مكتبة دار الفلاح، ط4، 1990.

88. مرشد الزبيدي، اتجاهات النقد الشعر العربي في العراق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999.

89. مشري بن الخليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، وزارة الثقافة، الجزائر 2007.

90. مصطفى السعدني، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، دار المعارف القاهرة نقلا عن: جمال مباركي ، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر.

91. مصطفى السعدني، التغريب في الشعر العربي المعاصر، بين التجريب والمغامرة.

92. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004.

93. المورد، مجلة تراثية فصلية، إصدار: وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الشؤون الثقافية والنشر الجمهورية العراقية، المجلد: 13، العدد1، 1984.

94. مولاي علي بوخاتم، مصطلحات، النقد العربي السيميائي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005.

95. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب،بيروت 1962، نقلا عن مُحَمَّد ناصر الشعر الجزائري المعاصر اتجاهاته وخصائصه الفنية.

96. نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي، التناصية النظرية و المنهج، إصدار الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2010.

97. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري، دار هومة، الجزائر، ط1، 2010، ج2.

98. الواحدي، شرح الواحدي على ديوان المتنبي، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

99. وائل عبد الله مفلح، توظيف التراث في شعر صفي الدين الحلي.

100. يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، أبو منصور الثعالبي، شرح وتحقيق: مفيد مُحَمَّد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1983، ج5.

101. تراسل الحواس في شعر االعميان في العصر العباسي، بشارين برد نموذجا، الطالبة غادة خلدون أبو رمان – مذكرة ماجستير 2016(جامعة جرش)

102. يوسف اسكندر، الأصول والمقالات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008.

103. يوسف أوغليسي، الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري قسنطينة، 2007.

المقالات

1.حجاب عبد اللطيف، مقال بعنوان: تقنية توظيف التراث الديني في شعر مفدي زكريا، مجلة: دراسات في الشعرية الجزائرية، إصدار مجموعة من الأساتذة إحياء ليوم العلم، 16أفريل 2006م.

2.صبري حافظ، التناص وإشارات العمل الأدبي ، مجلة عيون المقالات ، ع2، المغرب، 1986.

3.عبد الملك مرتاض،مقال بعنوان: الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث، 1920-1954، دار ابن خلدون للطباعة والنشر والتوزيع.

4.نمر موسى، مقال بعنوان: " توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر العربي الفلسطيني المعاصر " مجلة عالم الفكر، العدد2.

5.عبد الملك مرتاض، مفهوم الشعريات في الفكر النقدي العربي، مجلة بونة للبحوث والدراسات، عدد 7-8-2007.

6.حسن البنداري وآخرون، التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر، غزة المجلد11، العدد2، 2009.

7. البشير الإبراهيمي، البصائر العدد 36 (1949/07/11)، نقلا عن مُحَّد ناصر، الشعر الجزائري المعاصر اتجاهاته وخصائصه الفنية.

المواقع الإلكترونية:

1.مقال: الأدب والنقد، نظرية التناصية والنقد الجديد، بتاريخ:2010، الرابط:

https://moc-tar.skyrock.com/2977254845-posted-on-2011-02-14.html

2. محمود الساعاتي، البيت على الموقع الإلكتروني:

https://www.arabehome.com/poetry/%D9%8A%D8%A7-%D9%85%D9%86-%D9%84%D9%87-%D8%B4%D9%8A%D9%85-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%B7%D9%88%D9%84-%D8%AA%D8%B7%D9%85%D8%B9%D9%86%D9%8A

3.مُحَمَّد الحائري النجفي، الأبيات على الموقع الإلكتروني:

https://poetsgate.com/poem.php?pm=126188

4. بدوي الجبل، الأبيات على الموقع الآتي:

https://poetsgate.com/poem.php?pm=15626

5.أحمد محرم، الأبيات على الموقع الإلكتروني:

https://www.aldiwan.net/poem43588.html

6.أبي الحسين عليّ بن مُحَمَّد الحمّانيّ العَلَوِيّ، الأبيات على الموقع الإلكتروني:

https://poetsgate.com/poem.php?pm=93539

7. أبو صَخرٍ الهُذَلِيّ، على الموقع الإلكتروني:

https://poetsgate.com/poem.php?pm=81782

الدواوين:

1.ابن الرومي، الديوان، شرح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ج3، ط3 2002.

2.ابن المعتز، الديوان، دار صادر، بيروت.

3.ابن الوردي، الديوان، تحقيق: د.عبد الحميد هنداوي، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1 2006.

4.أبو الحسن علي بن مُحَمَّد التهامي، الديوان، تحقيق: د.مُحَمَّد بن عبد الرحمن الربيع، مكتبة المعارف، الرياض، السعودية، ط1، 1982.

5.أبو العتاهية، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، 1986.

6.أبو الفتح البستي، الديوان، تحقيق: درية الخطيب، لطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، سوريا،1989.

7.أبو القاسم الشابي، الديوان، دار العودة، بيروت،1997.

8.أبو نواس الحسن بن هاني، الديوان، تحقيق وضبط: أحمد عبد المجيد الغزالي، مكتبة لسان العرب، مصر،1953.

9.أبي إسماعيلَ مؤيّدِ الدِّين الحسينُ بنِ عليٍّ الطُّغْرائيّ، الديوان، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، ط1، 1300هـ.

10. امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: مُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة دار المعارف، القاهرة، ط5.

11. الأمير الصنعاني، الديوان، مطبعة المدني.

12. إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، الديوان الثالث "الجداول"، جمع وتقديم: عبد الكريم الأشتر، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط1، 2008.

13. البوصيريّ، الديوان، تحقيق: مُحَمَّد سيد كيلاني،مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط1، 1955.

14. بشار بن برد، الديوان، تحقيق وشرح: مُحَمَّد الطاهر بن عاشور، إصدار وزارة الثقافة، الجزائر ج1،2007.

15. جرير، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1986.

16. حافظ إبراهيم، الديوان، ضبط وترتيب: أحمد أمين – وآخرين – الهيئة المصرية العامة للكتاب ط3،1987م.

17. الحلاج، الديوان، جمع: المستشرق الفرنسي لويس ماسينيون.

18. حيدر الحَلّيّ، الديوان، تصحيح وتعليق: علي الخاقاني، ج1، مطبعة الحيدرية، النجف، 1950.

19. الحيص بيص (سعد بن مُحَمَّد التميمي) الديوان، تحقيق وشرح وتقديم: مكي السيد جاسم شاكر هادي شكر، دار الحرية للطباعة، بغداد،ج3، 1975.

20. خليل مطران، ديوان الخليل، مطبعة دار الهلال، القاهرة، ط3، 1949.

21. الخنساء، الديوان، شرح: حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004.

22. الساعاتي، الديوان، جمع: مصطفى رشيد بك، مطبعة المعارف، مصر،1911.

23. السَّرِيُّ الرَّفّاء، الديوان، تقديم وشرح: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، ط1، 1996.

24. الشابي، الديوان، دراسة وتقديم: عزالدين إسماعيل، دار العودة، بيروت،1997.

25. شريف الرضي، الديوان، شرح وتعليق: محمود مصطفى حلاوي، دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1، 1999، ج2.

26. العباس بن الأحنف، الديوان، شرح وتحقيق: عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية القاهرة، 1954.

27. العباس بن مرداس السلمي، الديوان، جمع وتحقيق: يحي الجبوري، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، دار الجمهورية، بغداد،1968.

28. عرقلة الكلبيُّ أبو النَّدَى حسّن بن نُمَيْر، الديوان، تحقيق: أحمد الجندي، مطبعة دار صادر بيروت،1992.

29. عنترة بن شداد، الديوان، مطبعة الآداب، بيروت، لبنان، 1893.

30. كعب ابن زهير، الديوان، تحقيق وشرح وقدم له: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت.

31. المتنبي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983.

32. مُحَمَّد بن عليّ ابن الخيّاط التَّغلبيّ، الديوان، المطبعة العلوية، ط1، 1343هـ

33. مُحَمَّد طاهر الجبلاوي، ملتقى العبرات، مطبعة الشعراني، الخليج المصري، 1925.

34. محمود سامي البارودي، الديوان، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، مصر 2012.

35. مطران خليل مطران، ديوان الخليل، دار المعارف، مصر، ج2، 1948.

36. الملك الأمجد، الديوان، دراسة وتحقيق: ناظم رشيد، مطبعة وزارة الأوقاف والشؤون الدينية 1982.

37. مهيار الديلمي، الديوان، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، 1925،ج3.

38. النابغة الذبيانيّ، الديوان، شرح وتقديم: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط3، 1996.

الملحق

سـيرة ذاتـيـة وعلمية للشاعر بوعلام بوعامر

بيانات:

الاسم: بوعلام

اللقب: بوعامر

تاريخ الميلاد ومكانه : 11- 01 – 1970 بغارداية الجمهورية الجزائرية.

الجنسية: جزائري.

المهنة : أستاذ جامعي.

الرتبة أستاذ التعليم العالي (بروفيسور).

الحالة المدنية: متزوج وأب لأربعة أطفال.

مكان العمل : جامعة غارداية – الجزائر.

البريد العادي: B.P. 846 CTR Ghardaïa 47000

البريد الإلكتروني : boualem47@googlemail.com

المسار الدراسي:

المرحلة	المؤسسة	البلد	الدولة
التعليم الابتدائي	ابتدائية بوحميدة مُحَّد	ثنية المخزن- غارداية	الجزائر
التعليم المتوسط	المتوسطة المختلطة ببني يزجن	غارداية	"
التعليم الثانوي	ثانوية مفدي زكرياء ببني يزجن	غارداية	"
التعليم الجامعي(	قسم اللغة والأدب العربي-	الجزائر العاصمة	"

التدرج)	الجامعة المركزية		

1. الشهادات:

الشهادة	التخصص/الشعبة	السنة	المؤسسة – البلد	البلد
شهادة التعليم الابتدائي	/	1981	ابتدائية بوحميدة مُحَّد–غارداية	الجزائر
شهادة التعليم المتوسط	/	1985	متوسطة بني يزجن المختلطة–غارداية	"
شهادة البكالوريا	شعبة الآداب	1989	ثانوية مفدي زكرياء–غارداية	"
شهادة الليسانس	الشعبة اللغوية	1993	قسم اللغة العربية وآدابها–ج. المركزية	"
شهادة الماجستير	الأدب العربي ونقده	2004	قسم اللغة العربية وآدابها–جامعة ورقلة	"
شهادة دكتوراه علوم	اللغة العربية وآدابها – فرع: النقد العربي القديم	2013	قسم اللغة العربية وآدابها–ج.الحاج لخضر باتنة	"
شهادة التأهيل الجامعي	النقد العربي القديم	2015	قسم اللغة العربية وآدابها جامعة عمار ثليجي بالأغواط	"
أستاذ التعليم العالي بروفيسور	النقد العربي القديم	2019	اللجنة الجامعية الوطنية	"

تأليفات

1. "رحيل في ركاب المتنبي" ديوان شعر، الطبعة الأولى: 1436 هـ/2015 م، عن دار صبحي للطباعة والنشر، متليلي الشعانبة، غارداية.
2. " في النقد العربي القديم محاضرات ونصوص". الطبعة الأولى سنة: 1435هـ/1914 م. عن دار صبحي للطباعة والنشر، متليلي الشعانبة ، غارداية. الطبعة الثانية 1439 هـ / 2018 م. الطبعة الثانية مزيدة ومنقحة 1439 هـ /2018 م.
3. "المطلع في القصيدة العباسية دراسة بلاغية وأسلوبية مقارنة بالدرس السيميائي للعنوان". الطبعة الأولى 1439 هـ / 2017 م.
4. "الأدب في العصر العباسي إحالات وتحولات"، الطبعة الأولى: 1441 هـ / 2019 م، دار الضحى، الجلفة، الجزائر.

مشروعات تأليف:

1. مسارات ومنعطفات مجموع مقالات في الأدب والنقد.
2. في النحو العربي: الأصول والمدارس.
3. في النحو العربي: دعاوى التجديد رؤى وملاحظات.
4. تطبيقات نحوية في تراكيب من القرآن الكريم والحديث الشريف.

ورقة تعريفية بالشاعر عبد الرحمان بن سانية

الاسم: عبد الرحمان

اللقب: بن سانية

الجنسية: جزائري.

المهنة : أستاذ جامعي.

الرتبة أستاذ التعليم العالي (بروفيسور).

الأستاذ عبد الرحمان بن سانية، من مواليد 16 فبراير عام1977 بحي السواني بلدية متليلي الشعانبة، ولاية غارداية (الجزائر). تلقى تعليمه الابتدائي بالمدرسة الابتدائية الشهيد الشريف بكار بمتليلي للفترة من 1982 إلى 1987، ثم تعليمه المتوسط بإكمالية الحديقة– متليلي من 1988 إلى 1990، وفي هذا الطور ختم القرآن الكريم على العرف الجاري بالمدينة من مزاولة تعلم القرآن في الكتاتيب جنبا إلى جنب مع التعليم الأكاديمي، ثم التعليم الثانوي بثانوية الشهيد الحاج علال بن بيتور – متليلي، حيث حصل على شهادة البكالوريا في تخصص العلوم الدقيقة سنة 1994.

واصل تعليمه الجامعي في مرحلة الليسانس بالجزائر العاصمة في المدرسة الوطنية للإدارة متخرجا منها عام 1998 في تخصص الإدارة العامة. وبعد عدة سنوات من العمل في الإدارة بالولاية مسقط رأسه قرر مواصلة دراساته العليا حيث نجح في مسابقة الماجستير في تخصص اقتصاد التنمية بجامعة أبي بكر بلقايد في تلمسان سنة 2005، متحصلا على شهادة الماجستير عام 2007.

التحق أستاذا بجامعة قاصدي مرباح بورقلة في كلية العلوم الاقتصادية في نفس السنة، وبعد سنتين من العمل بها انتقل للعمل في جامعة غرداية ابتداء من الموسم الجامعي 2010/2009 إلى الآن.

حصل على شهادة الدكتوراه في تخصص اقتصاد التنمية في مارس 2013، ثم شهادة التأهيل الجامعي في جوان 2014، شغل وظيفة نائب مدير الجامعة للتنمية والاستشراف والتوجيه منذ سنة 2013 إلى نهاية2020، وعمل عضوا بالعديد من الهيئات العلمية بالجامعة والكلية والقسم، وهو يشغل حاليا منصب أستاذ التعليم العالي بقسم العلوم الاقتصادية بكلية العلوم الاقتصادية والتجارية وعلوم التسيير بجامعة غرداية، ورئيس لجنة الآداب والأخلاقيات الجامعية بها.

إضافة إلى نشاطه العلمي والبيداغوجي كأستاذ باحث، فإن المجال الأدبي يعتبر المجال الأول الذي يستهويه (خارج مجال التخصص العلمي الأكاديمي)، حيث يرجع ولوعه بحفظ الشعر إلى مرحلة الابتدائي، وقد بدأ قرض الشعر العمودي في مرحلة الثانوي، بتكوين عصامي في بحور الشعر وعروضه، وفي أغراض شتى، مع ميل للشعر القديم وشعر المتنبي خصوصا.

شارك في مرحلة الجامعة وما بعدها في العديد من التظاهرات الأدبية الوطنية والدولية (ملتقى مُحَمَّد العيد آل الخليفة بكوينين الوادي، الصالون الوطني الأول للشعراء الشباب بتيارت، الربيع الأدبي بالأغواط، الشاطئ الشعري بسكيكدة، مهرجان مفدي زكريا الدولي، الأسابيع الثقافية لولاية غرداية بقالمة وسطيف وسوق أهراس والبليدة وتيارت...الخ) وله مجموعة شعرية مطبوعة بعنوان : "حبو على أعتاب مملكة الشعر" كانت موضوع دراسة في مذكرات ماستر بكلية الآداب واللغات بجامعة غرداية وكذا جامعة الجلفة، وموضوع أطروحة دكتوراه تناولت تحليلها الأسلوبي نوقشت سنة 2018، بالإضافة إلى " الأرجوزة الشعانبية" التي طبعت مؤخرا في 2020، كما أن له مجموعة من القصائد التي لم يتم طبعها بعد.

الفهـــرس

الفهـــــرس

مقدمـــــــــة .....أ

تمهيد: تشكيل النص الشعري الجزائري الحديث والمعاصر: من المقومات الشعرية إلى السمات الفنية

توطئـــــة

اتجاهات الشعر الجزائري الحديث والمعاصر:

أولا: الاتجاه التقليدي في الشعر الجزائري 13

ثانيا: الاتجاه الوجداني في الشعر الجزائري 16

ثالثا: حركة الشعر الحر في الجزائر 21

الفصل الأول: التناص بين التأصيل العربي والتحصيل الغربي.

تمهيـــــــــد

مفهوم التناص: – لغـــــة.....**29**

– اصطلاحا.....30

المبحث الأول: في مفهوم التناص والتأصيل له.

المطلب الأول: التناص عند الغرب.....30

المطلب الثاني: التناص عند العرب المحدثين.....36

المطلب الثالث: مراحل تطور مفهوم التناص عند الغرب.....42

المبحث الثاني: التأصيل لمفهوم التناص في التراث العربي القديم.

المطلب الأول: التناص في الثقافة العربية القديمة.....49

المطلب الثاني: أنواع التناص.....58

المطلب الثالث: في مفهوم الشعرية وعلاقتها بالتناص.....64

الفصل الثاني: شعرية التناص في ديوان"رحيل في ركاب المتنبي"

توطئـــــــــة

شعرية التناص في قصائد الديوان:

المبحث الأول: التناص الأدبي في ديوان رحيل في ركاب المتنبي.....86

المبحث الثاني: التناص مع القرآن الكريم.....120

المبحث الثالث: التناص مع مصادر أخرى.....135

- التناص مع المثل.....135
- التناص مع الشخصيات.....138

الفصل الثالث: شعرية التناص في ديوان"حبو على أعتاب مملكة الشعر"

تمظهرات التناص وملامح الشعرية في قصائد الشاعر:

المبحث الأول: التناص الأدبي.....151

المبحث الثاني: التناص مع القرآن الكريم ومع الشخصيات.....180

- التناص مع الشخصيات.....180
- التناص مع آي القرآن.....186

خاتمـــــــــــــــة.....197

قائمة المصادر والمراجع 201

الملحـــــــــــــــق: 214

فهرس الأطروحـــــــة: 220