الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة محمد خيضر – بسكرة –
كلية الآداب و اللغات
قسم الأدب واللغة العربية

التنـــاص في شـــعر ابن دراج القسطلي الأندلسي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي
تخصص: أدب مغربي وأندلسي

إعداد الطالب/
عبد الجبار خليفة

إشراف الأستاذ الدكتور/
بشير تاوريريت

أعضاء اللجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
01	امحمد بن لخضر فورار	أستـــاذ	بسكرة	رئيســا
02	بشير تاوريريت	أستـــاذ	بسكرة	مشرفا ومقررا
03	عبد الحميد عباسي	أستاذ محاضر "أ"	بسكرة	عضوا مناقشا
04	أحمد جاب الله	أستاذ محاضر "أ"	باتنة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:**1431هـ/1432هـ ـ 2010م/2011م**

فهرس
الموضوعات

فهرس الموضوعات

الصفحة

مقدمة : أ

عتبة البحث: 7

الفصل الأول:التناص المفهوم والتطور

التناص المفهوم والمصطلح 14

التناص في رؤى النقاد الغربيين 23

التناص في رؤى النقاد العرب القدماء 38

التناص في النقد العربي المعاصر 55

الفصل الثاني: التناص الديني

التناص مع القرآن الكريم 67

التناص مع الحديث النبوي الشريف 99

التناص مع السيرة (أحداثا وشخصيات) 104

التناص مع الفقه الإسلامي 110

الفصل الثالث: التناص التراثي

1. التناص التاريخي 115
2. التناص الشعري 133

الخاتمة 163

خلاصة البحث 165

قائمة المصادر والمراجع 168

مقدمة:

إن استرجاع التراث ظاهرة عرفها أدبنا العربي عبر عصوره المختلفة، فنزوع المرء إلى الماضي إحساس متأصل فيه بقدر حاجته لمعايشة الحاضر، و حساسية الشاعر المفرطة اتجاه الحياة تجعله أكثر الناس ارتدادا للماضي، الذي تختزله كلمة التراث، التراث الذي يعد من أهم المنابع التي يغترف منها الشاعر مواده و أدواته الفنية، وهذا عبر القراءات الواعية و الاستيعاب الجيد، و وفق آليات و تقنيات متنوعة تختلف من شاعر لآخر، ذلك أن النص الشعري ليس عالما منغلقا على ذاته بل له امتدادات عميقة داخل سياقاته الخارجية المحيطة به (الاجتماعية، التاريخية الثقافية...).

و لما كان الشاعر الأندلسي بحكم أصوله المشرقية من جهة و طبيعة بيئته الجديدة من ناحية أخرى أكثر تهيئا للدخول في علاقة تأثير و تأثر، الأمر الذي، دفعني إلى دراسة مثل هذه الظاهرة،أي ظاهرة (التناصintertextualité) عند وجه من الوجوه الشعرية الأندلسية البارزة بقوة في نصوصهم الشعرية أما الشاعر فهو(ابن دراج القسطلي) و أما العنوان الذي اخترته فهو (التناص في شعر ابن دراج القسطلي الأندلسي).

و قد جاء اختياري لهذا الموضوع تلبية لعدة أسباب نوجزها فيما يلي:

أ-اعتبار بعض الدارسين أن ما ورد في شعرنا القديم من إشارات تراثية كان محصورا في إطار صيغة(التعبير عن التراث)، بمعنى أن الشاعر العربي القديم لا يتعدى تعامله مع التراث في تسجيل عناصر و معطياته من دون أن تكون هناك خصوصية في التعامل مع هذا التراث .

ب- عزوف الطلبة الجامعيين عن التوجه إلى المتن الشعري الأندلسي لأسباب قد يكون أهمها عدم إطلاعهم على هذا المتن.

جـ- تلك الأحكام النقدية القائمة على القول بتبعية الشاعر الأندلسي للشاعر المشرقي، و جعله نموذجا مكررا له، و لعل مرجع ذلك لعدم انطلاق هذه الأخيرة من فكرة أن النص لا يولد من فراغ.

إنما هو تجميع لعدة نصوص ترسبت في النفس بفعل القراءة، ثم إنسابت على لسان الشاعر مشكلة نصا نهائيا ننسبه لقائله.

د-تركيز الدراسات السابقة على تناول الموضوعات التقليدية في مدونة شاعرنا ابن دراج القسطلي، و عدم بحثها في علاقة التأثر لديه وهذا على الأقل في حدود ما وقع بين أيدينا من دراسات حول الشاعر.

و نشير هنا إلى مقال الدكتور (عبد الرحمان عطية) حول (استلهام التراث في شعر ابن دراج القسطلي)، الذي برغم المجهودات المبذولة- فإنها لم تتجاوز تسجيل النصوص المتأثر بها في شعر شاعرنا.

هـ- اعتقادي أن مجال البحث في الأدب الأندلسي لا يزال بكرا، لغنى هذا التراث من جهة، كما أنه يعد وجها من وجوه تاريخ مغربنا العربي من جهة أخرى أيضا.

و- ذلك الحضور اللافت لنصوص التراث العربي الإسلامي في مدونة الشاعر إذ لا تكاد تخلو أية قصيدة من قصائده من إشارات قرآنية أو حديثية أو شعرية أو تاريخية.

كل هذه الأسباب مجتمعة، مع رغبتي في تناول موضوع يربطنا بشخصيتنا و بتراثنا المغربي عن طريق أحد الوجوه الإبداعية التي تبدو إلى حد ما غير معروفة لدى أوساط الطلابية. دفعتني إلى تقديم هذا البحث، يضاف إليها رغبتي في الكشف عن خصائص أحد المتون الشعرية الأندلسية.

و سيكون في اهتمام هذا البحث بيان أهمية ظاهرة التناص في عملية الإبداع،كما سيحرص على استكشاف مواطنها عند شاعرنا ابن دراج.

لقد كان على الباحث أن يجيب على أسئلة عديدة: ما هي الدواعي التي حدت بالشاعر إلى أن تتداخل نصوصه مع غيرها من النصوص القرآنية و التراثية بهذا الشكل اللافت؟ و ما هو الجانب الذي بدا مستأثرا باهتمامه أكثر؟ و ما هي الأهداف التي يرمي إليها هذا المنحى؟

و للإجابة على هذه الأسئلة، لم يتبع البحث منهجا معينا التزم به من البداية إلى النهاية. و إن كنا نرى أن طبيعة البحث تقتضي منهجا جماليا فنيا تحليليا، غير أن هذا لم يمنعني من تطعيم البحث ببعض الإجراءات اللسانية كالبنيوية و السيميائية.

أما عن مخطط بحثي هذا فإنه يقوم على ثلاثة فصول تتقدمها مقدمة و مدخل تنتهي بخاتمة، و قد جاء المدخل بمثابة العتبة التي منها نلج إلى دواخل البحث. إذا توقفنا فيه أمام ترجمة حياة الشاعر لأن من شأنها أن تساعد على التعرف على الشروط التاريخية و الذاتية التي جعلت تجربة هذا الشاعر متفردة.

ثم جاء الفصل الأول الذي خصصته للحديث عن التناص من حيث المفهوم و التطور، و هو ما استغرق الجانب النظري من البحث، الذي تم فيه رصد المفاهيم و الاصطلاحات التي وضعت له، ثم تتبع تطوره التاريخي و كيف أصل له النقاد السيميائيون من أمثال (باختين،كريستيفا،بارت،جينيت...) ثم قمت بربط هذا الاصطلاح بأصول الدرس البلاغي العربي القديم فيما كان يعرف في باب السرقات الأدبية بـ: (الاقتباس، التضمين، المعرضة.....) ثم و قفت عن بعض إسهامات النقاد العرب المعاصرين في هذا الميدان.

من أمثال (محمد مفتاح ، سعيد يقطين ،محمد بنيس،عبدالملك مرتاض، إبراهيم رماني...).

يلي هذا الفصل الثاني الذي اخترت أن يكون للتناص الديني عند ابن دراج، وقد بدأته بالتناص مع النص القرآني،ثم أتبعته بالتناص مع نص الحديث النبوي، يليه التناص مع السيرة أحداثا وشخصيات،ثم ختمته بالتناص مع الفقه الإسلامي، وبينت كيف كان النص الديني رافدا من أهم الروافد التي تضمن للنص الشعري الخلود وتزيد لغته رونقا وبهاء.

ثم ختمت بالفصل الثالث الذي تناولت فيه تداخل النص الشعري الدراجي مع التراث بقسميه:أما القسم الأول فخصصته للتناص مع التاريخ العربي والإسلامي ، أما القسم الثاني فتناولت فيه تداخل نصوص الشاعر مع النص الشعري القديم ،وكانت المعارضة فيه حاضرة بوضوح،ثم تناولت تأثر الشاعر ببعض أعلام الشعر العربي في عصوره المختلفة .

وأنهيت بحثي بخاتمة أجملت فيها بعض النتائج التي خلص إليها البحث .وقد أعتمد البحث على عدة مصادر ومراجع يمكن أن نصنفها كما يلي:

- ديوان الشاعر ابن دراج القسطلي ، تحقيق وتقديم وتعليق الدكتور محمود علي مكي.
- بحوث ومقالات تناولت موضوع التناص و مسته بشكل أو بأخر .
- مؤلفات نقدية عربية قديمة تناولت بعض المفاهيم المتعلقة بالتناص.

وإذا كان لكل بحث علمي صعوبات تعترض طريقه، وكان من الواجب الوقوف ولو على البعض منها ، فإني لست أذكر منها سوى :

صعوبة المادة الشعرية وغزارتها (174) قصيدة تتضمن (6050) بيتا،وبعد مسافتها الزمنية ، إذ أن كثيرا من المفاهيم والدلالات الشعرية التي أقامها الشاعر على أحداث وأمكنة وظواهر بيئية أندلسية اندثرت أو – قل– إن المؤرخين والنقاد لم يتناولوها بالشرح والتوضيح، وهذا ما عسر علي عملية استرسال القراءة والبحث، إذ كنت أرجع بين الفينة والأخرى للبحث والتنقيب عن معنى من المعاني الغامضة والمبهمة. إذ وقفت حقيقة على مقولة ابن شهيد الشهيرة في شاعرنا المعروف ب«بغيته للمعني ، وترديده وتلاعبه وتكريره ، وراحته بما يتعب الناس ،وسعة نفسه بما يضيق الأنفاس».

وفي الختام لا يسعني إلا أن أقدم بين يدي هذا البحث جميل شكري وخالص اعترافي لأستاذي المخلص الدكتور بشير تاوريريت على احتضانه هذا العمل ، ولأنه لم يبخل علي بنصائحه وتوجيهاته ،كما أتقدم بخالص شكري إلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد في انجاز هذا البحث .

عتبة البحث

على الرغم من أن الشاعر يبدأ تجربته الجمالية من الحواس المباشرة التي تأخذ من عناصر الواقع الملموس، إلا أن الشاعر لا يقف عند حدود هذه المعطيات الأولية، بل يتجاوزها إلى طاقاته ومخزوناته النفسية والثقافية والحضارية والتراثية في آن واحد، إننا أمام ظاهرة معقدة تسمى الشاعر، وأمام ظاهرة أكثر تعقيدا هي علاقاته ومكوناته وطاقاته، وكلها تصب في النص الشعري، كما تمثل هذه السياقات جميعا تراثا خاصا للشاعر[1].

وعلى هذا، فإن الدخول في عالم النص الشعري الدرّاجي لا يأتي قبل المرور ببواباته، مثلما لا نلج الدار إلا من أبوابها، لأن هذه البوابات من شأنها أن تقوم لدى القارئ بدور الوشاية والبوح وتضع بين يديه بعضا من مفاتيح النص الشعري، فتساعده في ضمان قراءة سليمة لذلك النص، وفي غيابها قد تعتري قراءة النص بعض الاضطراب والتشويش.

لذلك قد يكون من المهم لمقاربة ديوان ابن دراج القسطلي مقاربة تناصية أن نتوقف أمام ترجمة حياة الشاعر، لأن ذلك من شأنه أن يساعدنا ولو جزئيا على التعرف على بعض الشروط التاريخية والذاتية التي جعلت تجربة هذا الشاعر متفردة، هذا لما له من أهمية في تشكيل الخلفية النصية لأشعاره وقصائده وخروجها في الشكل الذي بدت لنا فيه.

فالتعرف على الشاعر من خلال حالته النفسية، وظروفه الاجتماعية، والبحث في الروافد التي شكلت شخصيته يأتي من الأهمية لقراءة نصوصه، ذلك "لأن العمل الأدبي يتحرك حركة ذاتية خاصة، وفي إطار عام هو إطار ثقافة صاحبه، ولذلك مهما قيل أن مادة العمل الأدبي توجد في تاريخ الشاعر، بل تنبع من العمل ذاته فإن بيئة النص تحمل كثيرا من ميول الفنان وانطباعاته، وتجاربه في الحياة "[2].

أ- حياة ابن دراج:

(1)- مدحت الجيار، الشاعر والتراث، دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 1995، ص 20.

(2)- محمد عصام الشمطي، الجمالية والواقعية في نقدنا العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، 1979، ص 213

يعرف بابن دراج، ويلقب بالقسطلي، ويسمى أحمد، ويكنى أبا عمر، واسمه الكامل أحمد بن محمد بن العاصي بن أحمد بن سليمان بن عيسى بن دراج[1].

أما أسرة ابن دراج – كما يشير لذلك محقق ديوانه– بشهادة كثيرٍ ممن ترجموا له أسرة نبيلة مرموقة الشأن، حتى أن بلده قسطلة كانت معروفة في كتب الجغرافيين والمؤرخين الأندلسيين باسم (قسطلة دراج) تداول جده الأعلى وبنوه على رياستها[2].

وقد كان بنو دراج ينتمون إلى قبيلة صنهاجة البربرية، ويرجع دخولهم الأندلس إلى بدايات الفتح مع طارق بن زياد (92هـ). وإن كان لا ترى في شعره إلى ما يشير إلى نسبه البربري، ولعل هذا يرجع إلى أن البربر من سكان شمال إفريقيا الذين دخلوا الأندلس مع الرعيل الأول من الفاتحين المسلمين لم يستقروا في هذه البلاد حتى اندمجوا وتأقلموا بسرعة مذهلة في المجتمع الأندلسي اندماجا كاملا.

ولد ابن دراج في (قسطلة دراج) في شهر محرم سنة 347هـ (مارس 958م)[3] أي في السنوات الأخيرة من خلافة عبد الرحمن الناصر الذي حكم بين سنتي (300–350هـ) وقضى فترة تعليمه في السنوات التي وافقت خلافة الحكم المستنصر (350–366هـ) وجانبا من خلافة ابنه هشام المؤيد.

ولم يتعرض من ترجموا له في القديم، لنشأته الأولى،كطفولته،وصباه وشيخوخته، ولكن محقق الديوان يذكر أنه تردد على مكاتب الشيوخ في جيان، في فترة مبكرة من حياته، وحفظ القرءان الكريم، وألم بمبادئ اللغة والنحو والأدب، والأخبار والأنساب، ولا يستبعد قيامه بعده رحلات إلى قرطبة – وهو في غضاضة الصبا– واطلاعه على جوها الأدبي والالتقاء بشعرائها[4].

ويرى أحمد هيكل، أنه نشأ نشأة أدبية، وتزود بثقافة لغوية وتاريخية، وأقبل بنوع خلص على شعر الجاهليين والإسلاميين، وفتن بالاتجاه المحافظ الجديد، ذلك الاتجاه الذي وصل

(1)– ابن تغري بردي، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، الموسوعة الشعرية(CD)،المجمع الثقافي، أبو ظبي ، الإمارات العربية المتحدة ، الإصدار 2 ، 2001.

(2)– محمود علي مكي، مقدمة ديوان ابن دراج القسطلي، المكتب الإسلامي، بيروت، ط2، 1389هـ، ص 12.

(3)– مقدمة الديوان، ص 23.

(4)–مقدمة الديوان، ص 26.

إلى قمته في القرن الرابع الهجري، حيث انتهت زعامته في المشرق إلى الشاعر أبي الطيب المتنبي، وفي الغرب إلى الشاعر ابن هانئ الأندلسي[1].

ولا شك أن شاعرنا، قد أفاد من بيئته، وطبيعة عصره، في تكوين فكره وثقافته، فمنطقة جيان التي تقع فيها بلدة الشاعر، كانت بيئة أدبية خصبة، أنجبت كثيرا من الشعراء قبل ابن دراج منهم يحي بن الحكم الغزال (156–250هـ)، الذي تألق قبل فترة الخلافة أيام عبد الرحمن الناصر.

وتعد فترة الخلافة (300–366) من أخطر الفترات في حياة ابن دراج، فهي فترة تكوين ثقافته، وتشكيل فنه وفكره، وكان لمولده ونشأته في تلك البيئة التي خبت ثمار أبي علي القالي، ورحلات الأندلسيين إلى المشرق العربي أثر عظيم في شعره، وتكوين ثقافته وفكره، ولا شك أن ابن دراج أفاد من معطيات عصره وبيئته المزدهرة بالأدب والتاريخ واللغة. وأنه اطلع على تلك الآثار العلمية والأدبية، الشرقية والأندلسية، وأعجب بالفحول من الشعراء أمثال: أبي نواس، وأبي تمام، والمتنبي وهضم من أشعارهم، وتمثلها في شعره[2].

ولما أحسّ شاعرنا في نفسه القدرة على الإبداع، والتمكن من فن الشاعرية تطلعت آماله إلى قرطبة عاصمة الأندلس بقصد الظفر بالقرب من المنصور بن أبي عامر الذي اشتهر بالعطف على الشعراء وتقريبهم منه، وكان ذلك سنة 382هـ. وبدأت مرحلة جديدة من حياته، وقد كان عندئذٍ في غضاضة الشباب إذا ما قيس بمن كان في بلاط المنصور من فحول الشعراء وخضارمتهم، ويكفيه أنه استطاع أن يلفت إليه أنظار الجميع، فأقبلوا يتساءلون: من أين نجم عليهم هذا الشاب الناشئ الذي أتى يزاحم جملة الشعراء الواقفين على باب المنصور؟ واستطالت ألسنة السوء: أتراه منتحلا لشعر غيره ملتبسا بغير ثوبه[3]؟

ولقد استطاع شاعرنا في ظل العامري أن يثبت مقدرته الشعرية وكفاءته الفنية بعد أن اجتاز عقبة اتهامه بالانتحال والسرقة، فظفر بالقرب من أبي عامر، ونعم برضاه، ومكث في بلاطه حتى وفاة المنصور سنة 392 "وشعر القسطلي في الدولة العامرية، يعتبر أروع ما

(1) أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط13، د ت، ص 303.

(2) المرجع نفسه ، ص 305.

(3)– مقدمة الديوان، ص31.

نظم وأحقه بالتقدير، ولاسيما ما توجه به من مديح إلى المنصور، والذي يقرأ شعر ابن دراج في القائد العامري لا يملك تفكيره من أن يثب إلى مدائح المتنبي لسيف الدولة، فهو مدح لا يقوم فقط على الطمع والرغبة... وإنما المصدر الأول فيه هو شعور قوي من الإعجاب بشخصية الممدوح..."[1]

وقد عاصر ابن دراج الفتنة القرطبية 399هـ، إذ كان قد تجاوز الخمسين عندما شبت، وتركت أثرا عظيما في نفسه وشعره، وحولته "إلى متسكع على الأبواب، هارب من أشباح الجوع، ينقل معه أولاده حيثما انتقل"[2]

وأخيرا استقر به المقام في بلاط التجيبين ملوك سرقسطة، وقد قدم على منذر بن يحي التجيبي، واستعاد في ظله عهده بالمنصور، وعاش في كنف يحي بن منذر كعهده مع والده، ليضطر بعدها إلى ترك جوار التجيبين، متوجها إلى خيران العامري، سنة 419هـ أين قضى عنده ما تبقى من أيامه.

وتنتهي بذلك حياة شاعرنا، بعدما تقلبت به الأمور، ما بين بؤس وقلق في بداية حياته، ثم نعيم واستقرار في ظل المنصور العامري، ثم عود إلى التغرب والتشرد، والشكوى في ظل الفتنة القرطبية، وقد جاء شعره مصورا لتلك المراحل التي مرّ بها خير تصوير.

ب- شخصية ابن دراج:

ويمكن تحديد العناصر التي ساهمت في تشكيل شخصية الشاعر ابن دراج القسطلي في عناصر نفسية وأخرى ثقافية.

لقد كانت أخلاق ابن دراج على كثير من الاستقامة والبعد عن التحرر الذي كان يتورط فيه كثير من معاصريه، فلا تجد في أخباره، ولا تلمس في شعره لهوا ولا مجونا ولا تحررا، بل

(1)- مقدمة الديوان، ص38.

(2)- إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة، دار الشروق، عمان، الأردن، ط2، ص 213.

على العكس من ذلك، إذ يؤكد شعره أنه كان على كثير من الجد والحساسية المسببين لشيء من الحزن والأسى.

على أن أبرز ملامح شخصية ابن دراج إحساسه العميق بالأسرة وتعلقه الشديد بالزوجة والأولاد، وهو ما يتضح بشكل ملفت للنظر، فقارئ شعره يطالع ألوانا مختلفة من الحديث عن الزوجة والأولاد والبنات في وداعهم ورحيلهم وحاجتهم وضياعهم، وثقل مسؤوليتهم، وشدة الإحساس بمطالبهم« وهذه ظاهرة لا يشاركه فيها شاعر عربي آخر، ولعل من أسباب ذلك تلك الظروف الخاصة التي أحاطت بابن دراج، من شدة حساسيته، إلى قسوة أيام الفتنة عليه، إلى كثرة هؤلاء الأولاد أخيرا... ولكثرة ذكر الأبناء والأهل... يمكن أن نطلق على هذا الشاعر الأندلسي "شاعر الأسرة" أو "شاعر الحب الأسري»[1].

ومن الملامح النفسية في شخصية ابن دراج شعوره الدائم بالحاجة إلى الأمن والرغبة أبدا بضرورة الاستقرار، وفزعه الشديد من التشتت والتشرد والغربة، ولم يكن هذا الإحساس وليد الفتنة، بل هو إحساس قائم لدى الشاعر، وتجدر الإشارة إلى أن تجربة الغربة والتشريد عند ابن دراج، كما تشير الباحثة فاطمة طحطح، ليست مجرد خيالات وتهويمات شعرية، كما نجد في الأشعار الحديثة،لكنها تجربة حقيقية عاشها الشاعر على مستوى الواقع و مستوى الشعر، بحيث تكاد التجربة الشعرية تطابق الحياة، فليس هناك انفصال كبير بين حياة الشاعر وشعره[2].

ومن الملامح الثقافية في شخصية ابن دراج ثقافته الإسلامية الواسعة التي يأتي القرءان الكريم من أشد عناصرها تأثيرا في شخصيته، فلا يخطئ الناظر في شعره أن يلحظ كثرة اقتباساته للتعبير القرآني، إضافة إلى توظيفه للحديث النبوي الشريف والفقه الإسلامي.

كما غذى الشاعر انتماءه الأندلسي وأصله المحفوظ باطلاعه الواسع على الثقافة العربية خاصة ما تعلق بالشعر واللغة من خلال معارضاته العديدة لجملة من الشعراء أمثال أبي

(1)– أحمد هيكل، دراسات أدبية، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1980، ص 259–290.

(2)– فاطمة طحطح، الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993، ص 86.

نواس والمتنبي... وتوظيفه لبعض الطرق والقواعد النحوية، هذا إلى جانب التاريخ، حيث يكثر من الإشارة والإحالة والتلميح إلى الشخصيات والحوادث التاريخية.

وهكذا تتكشف لنا شخصية شاعرنا ابن دراج القسطلي وشعره، من خلال ذلك النزوع القوي إلى الإفادة من مصادر الثقافة العربية والإسلامية التي شكلت بدورها الخلفية الثقافية والمادة العلمية التي أسهمت في صناعة النص الشعري الدراجي، فجاء نصه على ذلك كفضاء يتسع لجمع من النصوص ذات المنابع والمصادر المتنوعة. وقد ولد على هذا الانفتاح تداخلا نصيا بين تلك النصوص والنص الشعري الدراجي، وهو ما شجعنا على إثارة مفهوم التناص وتطبيقه على مدونة الشاعر.

لكن ما التناص؟ هذا ما سنحاول الإجابة عليه في الصفحات الموالية من الفصل الأول.

الفصل الأول

التناص قراءة في
مصطلح،المفهوم،النشأة و التطور

1: التناص المفهوم والمصطلح.
2: التناص في رؤى النقاد الغربيين.
3: التناص في رؤى النقاد العرب القدامى.
4: التناص في النقد العربي المعاصر.

1-التناص: المفهوم والمصطلح

يعد التناص من أهم المفاهيم النقدية التي اهتمّت بها الاتجاهات النقدية ما بعد البنيوية نظرا لفاعليته الإجرائية في نقد النصوص عن طريق تفكيكها وإعادة تركيبها، و للتناص تعاريف عدة.

1-1-المفهوم:

جاء التناص في المعاجم العربية من مادة نصص، ولا يكاد يتجاوز مفهومه من الناحية اللغوية المعاني التالية: الرفع والإظهار والإجهاد لاستخراج أقصى ما في الإمكان من القوة. والدلالة الواضحة الظاهرة من قول أو كلام،[1] ولفظ التناص الذي جاءت بنيته الاشتقاقية وصيغته الصرفية لتفيدا البعدين الأساسيين اللذين عليهما يتوفر، وهما التشارك والنص، إنما هو في الواقع البديل من "التداخل النصي" الذي يعود في التعليق الغربي إلى ستينات القرن الماضي، إذ يقوم – كما ترى – بديلا حاسما، فيه من الاكتناز الدلالي والتواؤم المقطعي ما يجعل الناظر يخال أنه الأصل وأن اللفظ الأجنبي المركب تركيبا ثنائيا فرع عليه. [2]

ويقابل لفظ التناص في اللغة الفرنسية (Intertextualité)، فالسابقة (Inter) تعيّن الحركة، والفتح، والتهوئة، والتبادل. أمل الجذر فمشتق من الفعل اللاتيني (Texere) الدال على النسيج والحياكة. [3] ويستفاد من معاني الجذر السابقة اعتبار التناص حركة النصوص وانفتاحها على بعضها البعض.

1-2-المصطلح:

(1)- انظر: ابن منظور، لسان العرب، تحقيق مجموعة من الأساتذة، دار المعارف، مصر، 1989، مادة (نصص)، ج16، ص442./ الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق ع الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، 1982، مادة (نصص)، ص459.

(2)- أحمد السماوي، التطريس في القصص، إبراهيم درغوثي نموذجا، مطبعة التسفير الفني، صفاقس، تونس، ط4، 2002، ص13.

(3)- المرجع نفسه، ص17، نقلا عن: Habib Salha, Poétique maghrébine et intertextualité, Tunis, 1992, p28.

لعله لا يمكننا الخوض في تعريف مصطلح "التناص" إلا على ضوء تعريف مصطلح آخر هو (النص) باعتباره البنية الاشتقاقية الأولى التي تشكل منها التناص.

وللنص تعاريف عدة بقدر ما هناك من المدارس والمذاهب، وقد تلخصت مجمل تعاريفه في كونه « وحدات لغوية، ذات وظيفة تواصلية دلالية،تحكمها مبادئ أدبية، تنتجها ذات فردية أو جماعية »[1] فهو يهدف إلى توصيل المعارف ونقل التجارب بطريقة إخبارية مباشرة أو أدبية غير مباشرة، وهو كدليل يستوعب (دالا) و (مدلولا)، يقوم على مبادئ الانسجام والتماسك التي تمنحه أدبيته، يتميز بانفتاحه وديناميته وتفاعله مع نصوص أخرى، تأتي ذات المبدع، وذات القارئ كواحد منها، إذ لكل مها نصها الخاص بها.

فالنص كموضوع لا ينسب إلى فلسفة أو علم إنه حقل منهجي، لا وجود له إلا داخل خطاب لغوي مكتوب، واللغة منظومة لا نهاية لها ولا مركز، والكلمة ليست مغلقة ولا مكتفية بذاتها بل هي مجموعة من الكلمات القابلة ليس فقط لاستعمالات عديدة بل للدخول أيضا مع مفردات أخرى في تركيبات عنقودية لا نهائية. [2] وهكذا يحقق النص من خلال انفتاحه وتعدده – عند نقاد الحداثة – تميزه عن رؤيته (كعمل) مغلق مستقل عند دعاة النقد الجديد « فيأتي الانتقال من العمل الأدبي إلى النص الأدبي، انتقال من رؤية القصيدة أو الرواية كعمل مغلق مجهز بمعان محددة، تكون مهمة الناقد أن يحل شفرتها، إلى رؤيتها كشيء متعدد لا يقبل الاختزال، كتفاعل لا ينتهي للدلالات التي لا يمكن أبدا تثبيتها في النهاية إلى مركز أو جوهر أو معنى واحد... وهكذا فإذا كان النص مقولة يكون التناص هو الإجراء الذي تفرضه هذه المقولة ».[3]

(1)– محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص24.

(2)– شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية الدراسات والنشر، بيروت، ط5، 2005، ص173.

(3)– محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا التداخل النصي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص24. نقلا عن: تيري إنجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، تر: أحمد حسان، هيئة قصور الثقافة، مصر، 1961، ص167/ ص168.

وإذا كان (التناص) قد انبثق من عمق البحث في النص عند نقاد الحداثة، فإن الإسهام الأكبر في تعريف النص يعود للناقدة جوليا كريستيفا[1] حيث ربطت مصطلح النص بمصطلح التناص من خلال تعريفها للنص كإنتاجية من حيث:

1- أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع، لذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية، لا عبر المقولات اللسانية.
2- أنّه ترحال للنصوص، وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى نصوص عديدة منقطعة من نصوص أخرى. [2]

فالنص لم يعد فضاءً مغلقا، إنما هو ساحة لتبادل النصوص (أي تناص) يقوم على إعادة توزيع اللغة هدما وبناءً، مما يحول دون رؤيته كمنتوج جاهز منته، إلى رؤيته كمجال إنتاج وتوالد مستمر.

ويتضح مفهوم التناص عند كريستيفا أكثر من خلال طرحها لمصطلح الإيدلوجيم (L'idéologème) التي يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها ماديا، على مختلف مستويات بناء كل نص، التي تمتد على طول مساره، مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية »[3] أي الطريقة التي يمكن بواسطتها للنص أن يعلن عن تلك النصوص التي يتضمنها، « إذ تحضر النصوص المرجعية في النص الأصلي من خلال ملفوظات دالة عليها، سواء كانت مصادر هذه النصوص المرجعية شفوية أو مكتوبة، ومن أجناس أخرى».[4]

وعلى هذا يتحدد مفهوم التناص عند كريستيفا على أنّه « تفاعل نصي يحدث داخل نص واحد ويسوغ تناول مختلف متتاليات ورموز بنية ما باعتبارها جملة تحولات لمتتاليات مأخوذة من نصوص أخرى... ومن أجل هذا يغدو مفهوم التناص علامة للطريقة التي بها يقرأ نص

(1)- انظر: رولان بارت، نظرية النص، بحث مترجم ضمن كتاب آفاق التناصية... المفهوم والمنظور، تر: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص37.

(2)- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، ط2، 1997، ص21.

(3)- جوليا كريستيفا، علم النص، ص22.

(4)- محمد وهابي، مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا، مجلة علامات في النقد، نادي جدة الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، مج14، ع54، ديسمبر 2004، ص 391.

ما التاريخ ويندمج فيه ».[1] وهكذا يأتي النص عندها كمجال تناصي « إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى ».[2]

ولئن كان مصطلح التناص قد ولد على يد جوليا كريستيفا، فإنها كانت تسترشد في أبحاثها حوله بالنقد السوسيونصي الذي وضع أساسه باختين، كم كانت في نفس الوقت واقعة تحت تأثير النظرية التحويلية في اللسانيات كما تبلورت على يد تشومسكي، ولذلك نظرت إلى النص الأدبي باعتباره أداة تحويل للنصوص السابقة أو المعاصرة، فدخول هذه النصوص إلى نص جديد ينتج عنه بالضرورة تحويل في دوالها ومدلولاتها».[3]

عموما يمكن تحديد عناصر التناصية المتفاعلة فيما بينها عند جوليا كريستيفا في (موضوع الكتابة، المتلقي، النص الخارجي) على محورين متقاطعين:

- محور تركيبي يتناص فيه (موضوع الكتابة والمتلقي).
- محور عمودي يتحاور فيه (النص مع نصوص أخرى). [4]

من هنا يبدو التناص عند كريستيفا حوارا بين النص وكاتبه، وما يحمله الكاتب من خبرات سابقة، كما أنه حوار بين النص ومتلقيه وما يملكه المتلقي من خبرات سابقة وترى كريستيفا أن ظاهرة التناص، لها جذور ممتدة في التاريخ الأدبي، وتمتد إلى النصوص الشعرية الحديثة، بل أصبحت قانونا جوهريا فيها « إذ هي نصوص، تتم صناعتها عبر الامتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء التداخل نصيا، وممكن التعبير عن ذلك بأنها ترابطات متناظرة (altrajonction) ذات طابع خطابي...». [5]

(1)– بيار مارك دوبيازي، نظرية التناص، تعريب مختار الحسني، ص9/2 www.awu.dam.org

(2)– عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة،المملكة العربية السعودية، ط1، 1985، ص27.

(3)– حميد لحميداني، التناص وإنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد، نادي جدة الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ج40، م10، يونيو 2001، ص69.

(4)– شكير فيلالة، الأسس التكوينية لمفهوم التناص، ص9/6.

(5)– جوليا كريستيفا، علم النص، ص79.

فالنص من وجهة نظر تناصية لا يولد من فراغ، إنما هو مدين في تخلقه إلى جمع من النصوص، التي هي بمثابة المرجعية أو القاعدة الخلفية التي ينطلق منها الأديب لصناعة نصوصه، « لأن الكاتب إنما يكتب من لغة استمدها من مخزون معجمي له وجود في أعماقه، وهو مخزون تكون من خلال نصوص متعاقبة على ذهنه»،[1] وبالطبع فإن المرجعية لا تنحصر فيما يعد تراثا، بل إنها غالبا تتجاوزه، لأن المرجعية في أي إبداع هي إعادة استخدام لمعارف ومدركات متراكمة اختزنتها ذاكرة المبدع، وأفادت من إمكاناتها في لحظة الإبداع. [2] فلا شيء كما يقول بول فاليري أدعى غلى أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى على آراء الآخرين « فما الليث إلا عدة خراف مهضومة» ،[3] ولذلك أصبح المبدع وبعده النص الأدبي « ليس انعكاسا لخارجه أو مرآة لقائله، وإنما فاعله المخزون التذكري لنصوص مختلفة هي التي تشكل حقل التناص، ومن ثم فالنص بلا حدود».[4]

ولئن كان مفهوم التناص قد حدده باحثون كثيرون مثل (كريستيفا، وأرييف، ولورانت جيني، وريفاتير) فإنه من الصعب الوقوف له على تعريف جامع نستأنس به دون غيره من التعريفات، ذلك أنه « اصطلاح يحمل معاني وثيقة الخصوصية تختلف بين ناقد وآخر، والمبدأ العام فيه أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى، مثلما أن الإشارات (signes) تشير غلى إشارات أخرى، وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة والفنان يكتب ويرسم، لا من الطبيعة، وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة إلى نص».[5]

فلا مجال إذن لرؤية النص كعمل معزول عن غيره من النصوص، فكل نص لا يحقق نصيته إلا من خلال رؤيته كتناص، أي « كنص يتسرب إلى داخل نص آخر، ليجسد المدلولات، سواء وعى الكاتب بذلك أو لم يع »[6]على حد تعبير عبدالله الغذامي فالتناص يعني رؤية النص كتجميع مشكل من عناصر غير متجانسة ذات علاقات تفاعلية متبادلة

(1)– رولان بارت، نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص21.

(2)– سعاد عبد الوهاب، مستويات المرجعية وتجليات التراث في الشعر الكويتي الحديث، مجلة حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، الحولية 23، الرسالة 198، 2003، ص11.

(3)– غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، 1981، ص17.

(4)– أحمد بن سليمان اللهيب، التناص، ص1.موقع www.bad.com

(5)– عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص321.

(6)– المرجع نفسه، ص 323 .

تغيب أمامها النصوص الأصول، حيث تتماهى العناصر النصية السابقة في النص الحاضر، أو كما يقول رولان بارت « النص ليس سطرا من الكلمات... ولكنه فضاء لأبعاد متعددة، تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع، دون أن يكون أي منها أصليا، فالنص: نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة ».[1]

فلا يتحدد مفهوم التناص بضم النصوص إلى جنب بعضها البعض، أو الإعلان على إثبات حضورها المجاني، ولا بإعادة الاستعمال لنصوص من الماضي، ولا البحث في أصل ونسب النصوص المستحضرة، وأنما هو العمل على إدخال هذه النصوص في شبكة من العلاقات لضمان التغير في هوية عناصرها الأولى، وإعطائها دلالات جديدة وهو ما يجعل من التناص كما يرى لورانت جيني « تحويلا وتذويبا لنصوص عديدة مكتشفة من طرف نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى ».[2]فالنص لا يعتمد أو يحاكي النصوص المضمنة، بل يعمل على تخطيها وتجاوزها، بخلق لغة جديدة من مجموع تلك النصوص، بما يضمن له الدوام والاستمرار، إن الذي يتوق لتخطي نفسه فهو ينقدها كما يقول غوته.

ويتحدد التناص عند ريفاتير داخل وعي القارئ من خلال معرفته للنصوص التي سبقت النص الحالي « إن التناص هو مجموع النصوص التي نجد بينها وبين النص الذي نحن بصدد قراءته قرابة، وهو مجموع النصوص التي نستحضرها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين ».[3]

إن النص الأدبي وفق مفهوم التناص يأتي كشبكة من الدلالات، والرموز المتناسخة، والمتضافرة بحيث تغدو القراءة تأويلا أو إنصاتا لما قيل من قبل، واستكناها لما وراء ما قيل فعلا. [4]

(1)– رولان بارت، نقد وحقيقة، ص21.

(2)– عمر أوكان، لذة النص أو مغادرة الكتابة عند بارت، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1996، ص30.

(3)– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي(النص والسياق)، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،المغرب ،ط2 ،2001 ، ص95، نقلا عن Impotique n°27 1976L Perrone.Moisé .

(4)– بشير بويجرة، تضافر الشعري والأسطوري، مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية، وآدابها، جامعة وهران، ع3، 1994، ص82.

وعلى ضوء هذا، يتسع مفهوم التناص عند "جاك دريدا" متمثلا في استخدام النص الحالي لكل كلمة سبق استخدامها في نص آخر سابق، إننا لا نتحدث عن اقتطاف وحدات دلالية أكبر من الكلمة، مثل الجملة النثرية أو بيت شعر، بل مجرد استخدام كلمات سبق استخدامها. [1] مما يعني لانهائية التناص عند دريدا، الذي يؤسس للانهائية النص ولانهائية القراءة، لكن هذا الأمر يتعدى كل احتمالات التصور، لأنه يقدم معادلة كما – يرى ليتش– تقوم على « مجموع الاقتطاف (التكرار) لكل كلمة مضروبا في عدد كلمات نص ما يساوي كمية التناص، وحيث أننا لا نستطيع تحديد تاريخ الاقتطاف فإن معادلتنا الزائفة عديمة الفائدة ».[2]

فالنص دائم الحاجة لغيره من النصوص، إنه تناص بطبعه، لضمان تعزيز موقعه وتأكيد حضوره، الحضور الفاعل الذي يؤسس له من خلال تلك الشبكات العلائقية التي يقيمها مع النصوص الوافدة، ومن هذا المعطى يعتبر التناص « وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه »،[3] لأنه إذا كان الأدب يتوارث عبر العصور بحيث يمرر من عصر إلى عصر، فان المبدع ليس هدفه التمرير، وإنا الإجابة عن تساؤلات عصره »[4] الأمر الذي يعني التناص « ليس عملية شكلية تتأسس على التواصل الشكلي بين النصوص، التي تتيح للقارئ فرصة معاينة النصوص معاينة قائمة على إثارة وعيه وإدراكه واستنفار معرفته وخبرته في النص الوافد، وما طرأ عليه من تحولات في تغيير دلالته عندما يدخل في نسج النص الجديد، ويصبح جزءا لا يتجزأ منه ».[5]

ومنه فإن القضية الأكثر حيوية وأهمية وخطورة في مسالة تفاعل النصوص هي أن النصوص لا تتفاعل بوصفها مجرد نصوص، لو كان كذلك لصح النظر إلى تفاعلها على أنها مجرد اقتباس أو تضمين أو تأثر بمصادر معينة يستطيع أن يحددها القارئ الخبير

(1)– عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، رقم 232، أبريل 1998، ص372.

(2)– المرجع نفسه، ص372، ص373.

(3)– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص121.

(4)– Ingeburg la chaussée, pourquoi l'intertextualité. www.siems-bublic.org. P1/2.

(5)– موسى ربابعة، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، ط1، 2000، ص7.

المطلع، ولكنها تتفاعل بوصفها ممارسات دلالية متماسكة، إنها تتحاور وتصطرع وتتزاوج وينفي بعضها البعض الآخر، أو باختصار عندما تتفاعل نصيا بوصفها أنظمة علاقات متماسكة، لكل منها دلالته الخاصة به، وهذه الأنظمة عندنا تتلاقى في النص الجديد، تسمهم متضافرة في نظام ترميزي جديد، يحمل على عاتقه عبء إنتاج المعنى أو الدلالة في هذا النص ».[1]

وهكذا يمكن اعتبار التناص على أنه « دراسة الخطاب بوصفه جزء من سياق إبداعي أشمل، ويبحث التناص عن مظاهر وشروط انضواء النص موضوع الدراسة في سياق العام وأشكال استفادته من النصوص السابقة عليه أو كيف استحالت في داخله عناصر وخصائص من تلك النصوص وما أنتجه النص الجديد من معنى أدبي نتيجة ذلك كله، وما كسبته التجربة الجمالية من ابتكار الشاعر أو الكاتب ».[2]

وقد حاول محمد مفتاح استخلاص مقومات التناص من مختلف التعاريف التي أوردها العديد من الباحثين وهي:

- فسيفساء من نصوص أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.
- ممتص لها يجعلها من عندياته وبتصديرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده.
- محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها.

مستخلصا أن التناص هو تعالق الدخول في علاقة نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة. [3]

وهكذا يبقى النص حصيلة ثقافية وحضارية لرحلة الأديب عبر إبداعاته بل عبر حياته كلها فإنتاج التناصات لا يتم إلا من خلال تقاطعاتها مع الذات التي يعاد عبر سيرورتها

(1)– حكمت النوايسة، التناص في شعر أبي تمام، الحق أبلغ نموذجا،مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع431، 2007، ص 97 نقلا عن عبد النبي اصطيف، التناص، مجلة الراية، مؤته، جامعة مؤته، ع2، 1993، ص55.

(2)– رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 1998، ص 338.

(3)– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص121.

إعادة إنتاج هذه التناصات وإعطاؤها دلالات جديدة نابعة من الوضع السوسيوثقافي لمؤلف النص. [1]

وتبقى تعريفات التناص على كثرتها وتشعبها أناه تدور حول جوهر التناص في النهاية، في كونه تأثر نص بنص، أو مبدع بآخر.

(1)عبد العاطي كيوان، التناص الأسطوري في شعر محمد إبراهيم أبو سنة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1، 2003، ص 10.

2- التناص في رؤى النقاد الغربيين

انبثق مفهوم التناص الذي اقترحته جوليا كريستيفا في الخطاب النقدي من عدة مصادر مثلت بالنسبة إليه المهاد النظري ليتبلور، وتختلف هذه المصادر منبتا مثلما تنبثق منهجا، ففكرة التداخل النصي تنبع من جمع متداخل من حركة الستينيات والسبعينيات الفكرية الأوربية الكبرى التي تتضمن الشكلية الروسية والألسنية البنيوية والتفكيكية وكذلك السيميوطيقا. [1]مما منحه تنوعا في المفهوم وحقق له تشعبا في التصور، حتى لكأن البحث فيه فتح فصده عن الانغلاق فرط الزحام على حد تعبير حسين الواد.

وقد ارتبطت سيادة مفهوم التناص بفكرة استقلال النص، إذ توقفت إحالة النص على التاريخ وخاصة على صاحبه بما له من نفسية ونوايا، مثلما يطل وهم النص المكتفي بذاته عند البنيويين بخلاف أنصار ما بعد البنيوية. فلم يعد النص شيئا مستقلا أو موحدا، بل مجموعة من العلاقات مع نصوص أخرى، إذ أن نسق لغته ونحوه ومفرداته يجر معه شظايا وأجزاء متنوعة – آثارا – من التاريخ حتى النص يشبه توزيع ثقافي لجيش الخلاص يضم مجموعة غير محدودة من الأفكار والمعتقدات والمصادر غير المتجانسة. [2] فدراسة أعظم الأدباء وخاصة الشعراء، لا يمكن أن تدور في فلكهم، لأن التحرك في هذه الدائرة لا يكفي في تحقق معرفة حقيقية، لأن معرفة الأول لابد أن ترتبط بمعرفة الآخر، فأكثر المبدعين أصالة من كان تكوينه من رواسب الأجيال السابقة، ومن ظواهر التيارات المعاصرة. [3]

فالشعر إبداع ضمن إطار الموروث، مداولة للتأسيس من نوع آخر، ينتجه الخيال ملتحما بالواقع، والذاتي مندمجا في الموضوعي، وينبغي لكل نهضة شعرية أن تقوم على ثقافة تمتد إلى الأصول، إلى قرون من النتاج الحضاري،[4] وهذا ما جسدته القصيدة المعاصرة، إذ أصبح الإنتاج الشعري المعاصر نشاطا ثقافيا وجماليا، بل لنقل شعر الثقافة المتضخمة التي تمتد بذاكرة المبدع إلى عشرات القرون، وقد كان تكثيف التجارب الشعرية هو الدافع إلى

---

(1)- حسن محمد حمّاد، تداخل النصوص في الرواية العربية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د ت)، (د ط)، ص19.

(2)-عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 366، ص367.

(3)- محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1995، ص140.

(4)- إبراهيم رماني، أسئلة الكتابة النقدية، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1992، ص30.

استخدام الشعراء المعاصرين تلك الثقافة، ومن ثم حاوروا الشعر والحكم والأمثال والأقوال المأثورة والتاريخ والرموز بشتى أنواعها إلى درجة العثور على العديد من تلك الثقافات في نص واحد تمتد عبر ذاكرة واسعة من الزمان [1].

إن الارتداد إلى الماضي، أو استحضاره، يأتي من أكثر الأمور فعالية في عملية الإنتاج الإبداعي، إذ ينطلق منه المبدع لامتلاك أدواته الفنية، ومعالجة قضايا عصره، وهو ديدن الشاعر المعاصر الذي راح يستزيد من عطاءات التراث والثقافة، جسدها ولوعه بتوظيف الموروث الأسطوري الديني «... بالإضافة إلى الأساطير التي يختزنها العقل الجماعي، فكثير مما حوته الكتب المقدسة يمثل نظاما للرمز الفني، ويقترح (فراي) نموذجا فضائيا... يوازي الزمان منذ بداية التكوين حتى نهاية العالم، وقد استعان جميع الشعراء الأوربيين بهذا التصور، سواء أكان ذلك بوعي منهم، أو بغير وعي، المهم أن الحضور الأسطوري كان شموليا في الخطاب الشعري الأوربي »[2] الأمر الذي استدعى وجود نظرية جديدة لتنظيم تلك الممارسات النصية التي تشتهي عولمة النص الشعري وانفتاحه على امتداد الثقافة والتاريخ والفلسفة...

والحقيقة أن إسهام ما بعد البنيوية ليس موجها نحو إيجاد علم النص، بنحو ما هو موجه نحو إيجاد تبرير فلسفي لمفهوم القراءة، مبني أساسا على تصور خاص للمثلث الإبداعي (المؤلف، النص، القارئ)، ينتقل فيه مركز الثقل في عملية الإبداع من المؤلف والنص، إلى القارئ الذي يبدأ ميلاد فاعليته بموت المؤلف [3].

فالكشف عن هذا التراكم المعرفي داخل الخطاب الشعري، أصبح منوطا بعهدة القارئ الذي أعلت الحداثة النقدية من سلطته النقدية، فأصبح هو من يقرر مصير النص، هذا القارئ الذي يفترض فيه أن يحطم ويكسر حدود النص، قارئ ينطلق من مؤشرات النص الأسلوبية للإجابة عن حيرة الانفعال والتأثر، يعيد تشكيل النص وهو واع بأنه واقع جمالي

(1)– إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، ص347.

(2)– تزفيتان تودروف، نقد النقد، ترجة سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص100.

(3)– حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص19.

وخيالي، وبناء له دلالته (البنيوية) ونظام رمزي إشاري (السميولوجيا)، يبدأ في التفاعل مع الواقعية (الاجتماعية) ليتشكل على نحو خيالي [1].

وهكذا فإن القارئ في مواجهته للنص الإبداعي، يواجه الثقافة والواقع الحضاري بكل أبعاده، كما يواجه في النص أسئلته الملحة التي يطرحها من حين لآخر على نحو ظاهرٍ أو خفي « فإذا كان القارئ يتكيف مع النص ويلج إلى عالمه أو يتوحد به، فإن النص يحث القارئ على النظر والتفكر ويدعوه إلى استنفار طاقاته وامتحان قدراته وجلاء موهبته»[2] لذلك أصبحت القراءة المعاصرة للنصوص الإبداعية فعلا من أفعال التأمل والاستبطان العميق للتجربة النصية، إنها أشبه بقراءة الفيلسوف للكون والحياة، إنها فعل خلاق يقرب الرمز من الرمز ويضم العلامة إلى العلامة، ويسير في دروب ملتوية جدا من الدلالات التي نصادفها حينا ونتوهمها حينا [3].

لقد كانت للدراسات اللسانية والبنيوية إضافة إلى الشكلانية الروسية، التي اهتمت بالبحث حول مفهوم النص والخطاب أهميتها الكبرى في التأسيس لنظرية التناص، إذ يؤرخ تودوروف لبدايات التناص مع حركة الشكلانيين الروس التي سعت إلى تأسيس علن أدبي مستقل هو علم البويطيقا، الذي يهتم باللغة الأدبية، فنجد شلوفسكي يقول: « إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الأدبية الفنية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها، وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في تواز وتقابل مع نموذج معين بل أن كل عمل فني يبدع على هذا النحو» [4].

فهذه المفاهيم وتلك الجهود كانت نقطة انطلاق لجماعة "تيل كيل" "Tel Quel" التي راحت تصوغ نظرية جديد للنص، وقد كانت كريستيفا من أبرز ممثليها عندما تساءلت عن خصوصية الموضوع أي النص التي طمحت كل الاتجاهات في احتوائه وتفسيره

(1)– إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص340.

(2)– سلمان كاصد، علم النص، دراسة بنيوية في الأدب القصصي (فؤاد التكرلي نموذجا)، دار الكندي، الأردن، (د،ط)، (د،ت)، ص251.

(3)– حسن الواد، القراء والكتابة، منشورات جامعة تونس، 1988، ص189، 190.

(4)– تودوروف تزفيتان، الشعرية، تر:شكرى المبحوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987، ص41.

لتضع للنص عدة تعاريف كان أهمها أنه ملتقى لمجموعة من النصوص المختلفة [1].

إن التناص بعد التجديد الذي لحق الفكر النقدي في السنوات الستين من هذا القرن أصبح من الأدوات النقدية الرئيسية في الدراسات الأدبية...و خلال ربع قرن آثار مفهوم التناص كثيرا من الجدل، ولم يفرض وجوده مؤخرا إلا بعد أن خضع لكثير من التنقيح والإصلاح على مستوى التجديد [2].

2-1- التناص عند ميخائيل باختين (الحوارية):

يكاد يجمع الدارسون على أن باختين هو أول من وضع مفهوم التناص، وإن كان طرحه في صيغة مفهوم الحوراية، الذي استعمله لوصف العلاقة القائمة بين الخطابات، للدلالة على تقاطع النصوص والملفوظات في النص الروائي الواحد، كما أنه استخدم مصطلحات أخرى تلتقي مع مفهوم الحوارية أو توضح بعض الظواهر التي تنضوي تحت الحوارية، منها مفهوم تعددية الأصوات ومفهوم تعددية اللغات [3].

ينطلق باختين من تحديد مفهوم الحوار في المجال الأدبي «... عندما يدخل فعلان لفظيان، تعبيران اثنان، متجاوران، في نوع خاص من العلاقات الدلالية، ندعوها نحن علاقة حوارية، والعلاقة الحوارية هي علاقة (دلالية) بين جميع الملفوظات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي[4] فكل ملفوظ أو تعبير حسب باختين مرهون بوجود لفظ آخر أو تعبير آخر، أي تقوم بينهما علاقة تقاطع، إذ لا يمكن النظر إلى اللفظ أو الكلمة عنده إلا على أنها « الوسط الحيوي دائما المتبدل دائما، والذي يحدث فيه التبادل الحواري» [5]، فليس هناك كلمة بريئة خالية من أي صوت آخر«... وستكف أن تكون كذلك عندما يسكنها المتكلم نيته ونبرته، وحينما يمتلكها ويدربها على مطمحه الدلالي والتعبيري، وإلى حدود اللحظة التي يتم فيها امتلاك الخطاب فإنه لا يكون موجودا داخل لغة محايدة ولا شخصية،

(1)- آمنة بلعلى، نظرية التناص عند جوليا كريستيفا، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع08، 1996، ص72.

(2)- بيار مارك دوبيازي، نظرية التناص، مرجع سابق، ص 9/1.

(3)- حميد لحميداني، التناص وإنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد، ص67.

(4)- Tzveton Todorov, Mikhail Bakhtine, Le principe dialogue, suivi de: écrits cercle de Bakhtine, edition du seuil, Paris, 1981, p95.

(5)- آفاق التناصية (المفهوم والمنظور)، ص 68.

لأن المتكلم لا يأخذ الكلام من قاموس، إنه موجود على شفاه أجنبية، وداخل سياقات غريبة، وفي خدمة نوايا أجنبية» [1].

كل ملفوظ حسب باختين لا يعتبر مجرد فعل للإبداع الفردي[2] كما أنه لا يكون قاموسيا ولا حياديا، بل هو نتاج سياق اجتماعي وموجه لأفق اجتماعي، مما يجعل من تناوله لا يكون بمعزل عن شبكة الملفوظات التي شكلته إذ «... لا يمكن أن يفلت من ملامسة آلاف الأسلاك الحوارية الحية المنسوجة من لدن الوعي الاجتماعي والإيديولوجي القائم حول موضوع هذا الملفوظ، ومن الإسهام بحيويته في الحوا الاجتماعي، وبالإضافة إلى ذلك، فإن الملفوظ المنسوج من ذلك الوعي المتصل بالموضوع هو بمثابة استمرار له، بمثابة رد في حوار بينهما، لا يتصدى للموضوع وكأنه جاء من حيث لا يدري» [3]. فلا وجود لملفوظ حسب باختين بدون أفق تناصي، ولا وجود لخطاب إلا وهو مخترق من قبل خطابات أخرى، ومن هنا تأتي امكانية الحوار.

إن الخطاب الأدبي الوحيد الذي يتمتع بالصوغ الحواري في نظر باختين هو الرواية كونها « مهيأة مسبقا ببنيتها الخاصة، لدمج عدد كبير من المكونات اللسانية والأسلوبية والثقافية المختلفة على شكل تعدد الأصوات Polyphonique، أن مجموع تبادل المواقع الممكن، وتواجه الاختلافات على شكل حواري، يجعل من هذا الشكل الأبي نموذجا تركيبيا يسمح بالتفكير في الأدبية بشكل مغاير « فالمؤلف مشارك في روايته، كلي الحضور فيها، ولكن بدون لغة خاصة مباشرة، فإن لغة الرواية نظام من اللغات التي تتضح معالمها بالمشاركة والتعاون أثناء الحوار» [4]. ففي الرواية – كما يرى باختين – يأخذ المؤلف لغة مشبعة بالنوايا والأصوات، لغة غي صافية حيث « لا يستبعد تلك الوجوه اللسانية وطرائق الكلام، وتلك الشخوص المضمرة التي تتراءى في شفافية، خلف كلمات لغة وأشكاله، وإنما يرتب جميع تلك الخطابات والأشكال على مسافات مختلفة من النواة الدلالية النهائية لعمله الأدبي، ولمركز نواياه الشخصية...» [5]. فلغة الناثر تزدحم بملفوظات الآخرين ونواياهم، التي يعيد

(1)– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر:محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1987، ص23.

(2)– أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، دار إفريقيا للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص48.

(3)– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص24.

(4)– بيارك مارك دوبيازي، ص4، 5.

(5)– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص59.

تشكيلها لينتج خطابا أدبيا لا يحمل صوته فحسب، بل يتسع ليحمل الأنماط المختلفة للخطابات الغيرية التي تتشارك وتتحاور مع بعضها البعض.

ورغم تأكيد باختين على التوجه الحواري داخل الخطاب الأدبي، إلا أنه يحصر الحوارية (التناص) في النثر دون الشعر، لأن الشاعر في خدمة لغة واحدة مكتفية بذاتها تعبر عن نية وحيدة هي نية الشاعر «... فكل من يدخل العمل الشعري عليه أن يغرق في مياه نهر"ليتي"، وأن ينسى حياته السابقة داخل سياقات الآخرين» [1].

فالشعر – كما يذهب باختين– ليس حواريا، وحتى وإن توفرت له الإمكانيات ليكون كذلك، فإنه لا يستغلها لأن ذلك يجعله ينجذب نحو الرواية. إلا أنه سرعان ما تراجع عن هذا التمييز بين جنس الرواية وجنس الشعر على أساس الحوارية متسائلا: أليس كل كاتب (حتى الشاعر الغنائي) "مؤلفا مسرحيا" من حيث أنه يوزع الخطابات على أصوات غريبة، من جملتها "صورة المؤلف"؟، بل ربما كان كل خطاب أحادي الصوت ساذجا وغير ملائم للخلق الأصيل، الصوت الخلاق بأصالة لا يقدر أبدا أن يكون في الخطاب إلا صوتا ثانيا[2].

لم يعد الشعر جنسا صافيا خاليا من أي تداخل مع أجناس أخرى، بل راح يستفيد من الإمكانات التي توفرها الرواية، « سنلاحظ كيف يعمل شعراء بمثل أساسية لوتريامون وباوند وإليوت على التناص داخل الشعر، كما أنه من المعروف أن الخطاب الشعري، لم يبق عند حدوده التقليدية، إذ سحبه لوتريامون في اتجاه الرواية وشعراء عديدون...» [3].

إن باختين وإن لم يستعمل كلمة التناص، فإنه استخدم عدة مصطلحات مثل الحوارية، والتداخل السوسيو–لفظي... التي كونت مفهوم التناص، حيث تناقلتها أقلام نقديةمن جماعة(Tel Quel)،خاصة كريستيفا التي أبدت وفاءً عظيما له[4].

---

(1)– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص23.

(2)– أسيمة درويش، نظرية التناص ، مسار التحولات (قراءة في شعر أدونيس)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992، ص57.

(3)– جهاد كاظم، أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة،يسبقها ما هو التناص؟ منشورات إفريقيا، الدار البيضاء، ط2، 1993، ص35.

(4)– انظر:مارك أنجينو،مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ضمن كتاب (في أصول الخطاب النقدي الجديد)، تر: أحمد المديني،عيون المقالات ،الدار البيضاء ،ط1989،2،ص77.

2-2-التناص عند رولان بارت (موت المؤلف):

في إطار الكشف عن حقائق التجربة الإبداعية قدم بارت على مدى رحلته النقدية، وحسب تغير اهتماماته مجموعة من الأفكار حول الكتابة، اللغة، المؤلف القارئ، وقد ارتبط مفهوم التناص لديه بتطور نظرته حول هذه المحاور.

وتأكيدا لقوله بالتناص يطرح بارت مقولته (موت المؤلف) ويبدو أن الصلة بينهما صلة حميمة إذ يقود القول بأحدهما إلى القول بالآخر، وكلاهما يرتبط بتصوره للكتابة التي « هي هدم لكل صوت، ولكل أصل، فالكتابة هي الحياد الذي تهرب فيه ذواتنا، الكتابة هي السواد والبياض الذي تتيه فيه كل هوية بدءا بهوية الجسد الذي يكتب» [1].

فمع إزاحة المؤلف عن دائرة النص، أمكن لهذا الأخير حرية الدخول في علاقات مع نصوص أخرى لذلك تأتي كلمة النص عند بارت « تعني نسيجا، ولكننا ما دمنا نعد هذا النسيج منتوجا وحجابا جاهزا يختبئ المعنى (الحقيقة) وراءه بطريقة حية، فإننا نشدد الآن داخل النسيج على الفكرة التوليدية القائلة: "إن النص يتكون ويصنع نفسه من خلال تشابك مستمر، وتنحل الذات في هذا النسيج مثل عنكبوت يذوب من تلقاء نفسه في الإفرازات البنائية لعكاشه » [2]، على أن كل ما في وسع هذه الذات (الكاتب) هو أن يزاوج بين الكتابات وأن يواجه بعضها ببعض، دون أن يستند إلى إحداها، فحتى لو أراد التعبير عن ذاته فإنه يجب أن يعلم على الأقل أن الشيء الباطني الذي يدعي ترجمته ليس هو ذاته سوى قاموس جاهز، لا يمكن للألفاظ أن تجد تفسيرها إلا عن طريق ألفاظ أخرى [3].

وبذلك فإن المؤلف المبدع الذي احتفت به مناهج نقدية سابقة لا يبقى له حضور، إن اللغة وحدها عندئذ هي التي تتكلم وليس المؤلف، فالنص لا يقول شيئا عن مبدعه ولا هو تعبير عنه أو انعكاس لشخصيته.

على أن هذه المقولة – كما يرى الغذامي– لا يجب أن تفهم على ظاهرها لأنها لا تعني إلغاء المؤلف وحذفه من دائرة الثقافة، إنما تهدف إلى تحرير النصوص من سلطة الطرف

(1)– رولان بارت، نقد وحقيقة، ص15.

(2)– رولان بارت، نظرية النص، بحث مترجم ضمن كتاب لآفاق التناصية، مرجع سابق، ص43.

(3)– رولان بارت، درس في السيميولوجيا، تر: عبد السلام عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1986، ص85.

الممثل في الأدب المهيمن:المؤلف، إنها تفتح النص على القارئ وتزيح المؤلف إلى أن يمتلئ النص بقارئه والقارئ بالنص [1].

إننا عندما ننسب النص إلى المؤلف – كما يذهب بارت– فإن هذا يعني أن نفرض عليه أن يتوقف، كما يعني أننا نفرض عليه وضع مدلول نهائيا وإغلاق الكتابة،[2]وإنما يأتيه الخلود والثراء والزخم بأن يظل فاعلا في قارئه محركا له، في الوقت الذي يتفاعل فيه هذا القارئ مع النص فيمنحه رؤاه في كل وقت وفي كل عصر[3] فكما يقول بارت « إنه لكي تسترد الكتابة مكانتها المستقبلية يجب قلب الأسطورة، فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة » [4].

هكذا إذن مع موت المؤلف وميلاد القارئ المنتج لا المستهلك عند بارت، تأتي إمكانية رؤية النص (التناص) « إن النص يعيد توزيع اللغة (وهو حقل توزيع هذه). إن تبادل نصوص أشلاء نصوص دارت أو تدور في فلك نص يعتبر مركزا، وفي النهاية تتحد معه، هو واحدة من سبل ذلك التفكك والانبناء، كل نص هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى، إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية، فكل نص ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة، وتعرض موزعة – في النص– قطع مدونات، صيغ، نماذج إيقاعية، ونبذ من الكلام الاجتماعي، لأن الكلام موجود قبل النص وحوله [5].

وزيادة منه لإيضاح مفهوم التناص، يربط بارت بين النص والتناص، فإذا كان النص يردد صدى الكتابات السابقة، فالتناص هو من يمنح لنظرية النص جانبها الاجتماعي، أي أنه لا يقطع النص الأدبي عن سياقه الاجتماعي المنبثق منه، وهو ما يجعل النص في وضع المنتج، وكذلك حين يقول: « التناصية قدر كل نص، مهما كان جنسه، لا تقتصر حتما على قضية المنبع أو التأثير، فالتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي يندر معرفة

(1)– رولان بارت، نقد وحقيقة، ص10.

(2)– رولان بارت، نظرية النص ، ضمن: آفاق التناصية، مرجع سابق، ص22.

(3)– عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، (د، ت)، (د،ط)، ص64.

(4)– رولان بارت، نقد وحقيقة، ص25.

(5)– رولان بارت، نظرية النص، ص42.

أصلها، استجلابات لاشعورية عفوية... ومتصور التناص هو الذي يعطي – أصوليا– نظرية النص جانبها الاجتماعي، فالكلام كله سالفه وحاضره يصب في النص، ولكن ليس وفق طريقة مندرجة معلومة، ولا بمحاكاة إرادية وإنما – وفق طرق متشعبة – تمنح النص وضع الإنتاجية، وليس إعادة الإنتاج » [1].

إن التناص عند بارت يدور بصورة صريحة على محورين، محور النص ذاته ومحور المتلقي، وانطلاقا من موت المؤلف ومولد النص في القراءة يؤكد بارت أن التناص يتحدد داخل وعي القارئ، ودون وعي ذلك المتلقي فالتناص شأنه شأن النص نفسه لا وجود له[2].

2-3-التناص عند جيرار جينيت (التعالي النصي):

عندما عرض جيرار جينيت لمقولة التناص لم يكن يخفى عليه ما قدمته كريستيفا وبارت من مفاهيم، خاصة ما تعلق بإلحاحهما وهما ينظران غلى التناص نظرة موسعة، على الطابع الدينامي والإنتاجية، فهو لم يكتف بالانخراط في المفهوم فقط بل وضعه في سياق أشمل عندما جعل همه النظر في الإنشائية، معتبرا أن السبل المؤدية إليها تحليل التناص، فجعل التناص جزءا من الظاهرة العامة ولعل هذا التمييز ليس الوحيد مما أدخله جينيت على المفهوم من تطوير، فإذا كان التناص عند كل من كريستيفا يتعلق دائما برواسب غالبا ما تكون لاواعية صعبة العزل، فإن جينيت، وهو إذ ربط النص بالمتناص، وجد نفسه مضطرا إلى أن يحدد عينيا موقع المتناص في النص، سواء تم ذلك بوعي من الذات المبدعة أو من دونه [3].

وقد انطلق جيرار جينيت في بناء تصوره للعلاقات النصية من تفكيك الثلاثية الأرسطية التي مفادها أن الأشكال الجمالية الغنائي والملحمي والدرامي قد تضم ثلاثتها جميع الأجناس الأدبية، فالغنائي يمثله الشعر الغنائي، والملحمي تمثله الفنون السردية، والدرامي يمثله المسرح [4].

(1)– رولان بارت، نظرية النص، ضمن آفاق التناصية، مرجع سابق، ص42، 43.

(2)– عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص370.

(3)– نقلا بتصرف عن أحمد السماوي، التطريس في القصص، مرجع سابق، ص21، 42.

(4)– جيرار جينيت، مدخل إلى النص الجامع، تر: عبد العزيز شبيل، المجلس للطباعة، 1999،ص7.

فيما يرى جينيت أن النصوص الأدبية تتولد وتحيا في ارتباطها مع جميع الأجناس الأساسية، وهذا بقدر ما يحدث فيها من علاقات نصية مختلفة تجعلها في الوقت نفسه متعالية على نصها الظاهر... ونحن إنما نحدد نوعية النص بما هو غالب فيه لا بمجموع مكوناته، والأبعاد المحيطة بكل نوع هو ما يسمى جامع النص [1].

فالشعرية حسب جينيت لا ترى النص في صورته الفردية، لأن هذا من مهمة النقد، وإنما موضوعها بصورة أوسع النص الجامع، ليتدارك في مؤلفه (طروس) أن موضوعها التعالي النصي الذي يحتوي هذا النص الجامع، والذي يعرفه بقوله: إنه كل ما يضع النص في علاقته ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى [2].

ويتضمن التعالي النصي خمسة أنماط من العلاقات التي يمكن أن يقيمها النص مع النصوص الأخرى:

- **التناصية: Intertextualité**

وهو المأخوذ من كريستيفا ويعرفه جينيت بطرقة حصرية، بأنه علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدة من النصوص بطريقة استحضارية وهي في الأغلب الحضور الفعلي لنص في آخر [3] سواء سواء بالشكل الأكثر وضوحا وحرفية (الاقتباس)، أو بالشكل الأقل

وضوحا وشرعية (السرقة)، أو بالشكل الأقل وضوحا والأقل حرفية (الإلماع).

- **الملحق النصي: Paratextualité**

يعني العلاقة التي يقيمها النص مع الكل الذي يشكله العمل الأدبي، ويشمل العنوان والعناوين الصغيرة المشتركة، المدخل، الملحق، التمهيد، المقدمة... ويقرب من هذه المؤشرات المسودات والمخططات المتنوعة والملخصات التي يبشر بها نص ما، ويطلق عليها "ما بعد النص [4].

(1)– حميد لحميداني، التناص وإنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد، ص102.

(2)– جيرار جينيت، طروس، الأدب على الأدب، ضمن آفاق التناصية، مرجع سابق، ص131، 132.

(3)– المرجع نفسه، ص 132.

(4)– جيرار جينيت، طروس، ص 135، 136.

- **الماورائية النصية: Métatextualité**

وهي العلاقة التي تسمى عادة بالشرح أو التعليق، الذي يجمع نصا ما بنص آخر يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة (يستدعيه) بل دون أن يسميه.[1]

- **الجامعية النصية: Architextualité**

وهي علاقة خرساء، ولا تظهر في أحسن حالاتها إلا عبر ملحق نصي مثبت: كما في شعر، محاولات، رواية الوردة... أو هو في الغالب مثبت جزئيا كما في التسميات: رواية، قصة، قصائد... التي ترافق العنوان على الغلاف كل ذلك ذو انتماء تصنيفي خالص.[2]

إن أبرز شكل تتضح فيه الجامعية النصية هو في تشرد إليه من علاقة للأثر بجنس أو بصنف قول ما، كان يذكر على غلاف الكتاب (رواية أو قصص...)، وقد وصف جينيت هذه العلاقة بالخرساء لأنها تعلن ولا تعلن، فهي بإعلانها عن جنس الأثر تقدم تحصيل حاصل، وبامتناعها عن الإعلان قد يجافي ما تختاره من عنوان فرعي حقيقة الأثر الداخلية، ولكن أهم ما تفعله هو أنها ترسم للمتقبّل أفق انتظار، ومن ثم تقبلا ما للأثر.[3]

- **الاتساعية النصية: Hépertextualité**

تعمّد جينيت تأخيرها عن النمط الرابع لأنها مدار كتابه كله عليها، وهي تعني كل علاقة توحد نصا B – يسميه نصا متسعا– بنص سابق A يسميه نصا منحسرا[4] والعلاقة بين النصين ليست علاقة تعليق بقدر ما هي علاقة تطعيم وزرع، وتقوم الاتساعية النصية على المحاكاة والتحويل في آن معا، ولذلك تسمي ناتالي بياغاي غروس العلاقة القائمة داخل الاتساعية النصية علاقة انشقاق[5].

(1)– جيرار جينيت، طروس، آفاق التناصيةن ص137.

(2)– المرجع نفسه، ص138.

(3)– أحمد السماوي، التطريس في القصص، ص51، 52.

(4)– جيرار جينيت، طروس، ص139.

(5)– أحمد السماوي، التطريس في القصص، ص47.

ويذهب جينيت إلى إعطاء الاتساعية بعدا عالميا على أساس من أنه ليس هناك عمل أدبي لا يستدعي بدرجة مختلفة وحسب القارئ بعض الأعمال الأخرى، وبذلك تكون الأعمال الأخرى كلها اتساعية نصية [1].

2-4- التناص عند ميخائيل ريفاتير: (التناص والقراءة)

إن جدوى مفهوم التناص لا يمكن إنكاره، فالبويطيقيون الذين كان اهتمامهم محصورا في الجانب اللساني للخطاب، قد أولوا قيمة قصوى للتناص عندما أصدروا سنة 1976، عددا خاصة من مجلة "بويطيقا" حول التناص، ثم وصل اهتمامهم إلى إقامة ندوة عالمية عن التناص في جامعة كولومبيا تحت رئاسة ميخائيل ريفاتير، وضمنت أعمالها في عدد من مجلة الأدب سنة 1981 [2].

لقد ارتبط مفهوم التناص في مرحلة من مراحل البحث فيه، على أنه مجرد تقاطع لنصوص وأساليب، ومن ثم توجه للبحث في مصادر النص الثقافية والوقوف على حدود النص المؤثر والمتأثر، ولم يكن يأخذ بعين الاعتبار الآثار المترتبة عن هذا التقاطع بين النصوص، سواء على مستوى دلالة النص الحاضن أو على مستوى دلالة النصوص المحضونة [3].

أما وقد تم تحديد التناص بصورة شاملة من طرف كريستيفا وبالعكس قام جينيت بذلك بصفة حصرية... فإن ما أصبح محل تساؤل، لم يعد التعرف على التناص، لكن الطريقة التي يمكن أو يجب أن يقرأ على أساسها، لأنه حينئذٍ تصبح القراءة هي التي تحدد التناص.[4]

ومن هنا توجه ريفاتير لمناقشة الخلط السائد بين التناص والمتناص، فالمتناص (interexte) هو مجموع النصوص التي يمكن تقريبها من النص الموجود تحت أعيننا، أو

(1)- جيرار جينيت، طروس، ص146.

(2)- المرجع نفسه ، ص 137 .

(3)- حميد لحميداني، التناص وإنتاجية المعنى، ص71.

(4)- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي،ص 95، نقلا عن: M/RIFFATERRE, L'intertexte inconnu: Littérature, n:41, 1981, p6

مجموع النصوص التي نجدها في ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين[1] أما التناص فيظهر كل شيء مختلف عن تقاطع النصوص، إنه يحدث قبل كل شيء بفعل القراءة، إنه « ظاهرة توجه قراءة النص وتهيمن عن الاقتضاء إلى تأويله أثناء هذه القراءة نفسها، إنه نقيض القراءة الخطية، كما أنه طريقة في إدراك النص تتحكم في إنتاج القدرة على التدليل، أما القراءة الخطية فلا تتحكم إلا في إنتاج المعنى، والتناص فوق ذلك كله طريقة للإدراك يمكن بواسطتها للقارئ أن يعلم بأن الكلمات داخل النتاج الأدبي لا تكون دالة باعتبار علاقتها المرجعية بعالم غير لفظي [يقصد عالم الواقع]، إنها على العكس تكون دالة باعتبار علاقتها المرجعية مع مركبات من التمثيلات تكون مندمجة منذ البداية وبشكل كلي داخل العالم اللغوي، هذه المركبات يمكن أن تكون عبارة عن نصوص معروفة أو أجزاء من نصوص تحيا في انفصال عن سياقها الأصلي السابق الذي نعرفه داخل سياق جديد تكون هي سابقة عليه».[2]

فالتناص كطريقة لإدراك العلاقات بين النصوص لا يتم وفق طريقة عمودية، أي علاقة النص مع الواقع، وإنما في علاقة أفقية، أي علاقة كلمات النص مع بعضها البعض وعلاقتها مع النصوص الأخرى، فالعملية التناصية يظطلع بها القارئ من خلال إدراكه «... للعلاقات التي توجد بين عمل أدبي وغيره من النصوص التي سبقته أو تلته، إن هذه الأعمال الأخرى، تكون العمل الأدبي، إن إدراك هذه العلاقات هو أحد المكونات الأساسية لأدبية العمل الأدبي».[3]

إن التفرقة التي جاء بها ريفاتير تفسر لنا العملية المزدوجة التي يقوم بها النص إذ « يقع الضغط فيه بين متناص بيّن متعيّن بوضوح ويكون حينئذ قابل للعزل، وحدس بمتناص ضمني يخفيه النص ويكتبه، وأن القارئ لا يعود إليه فقط أمر اكتشاف المتناص والتعرف عليه، بل تصبح كفاءته وذاكرته هما المقياسان الوحيدان اللتان تسمحان بتأكيد حضوره، ولعل هذا يشير إلى أن المتناص لا وجود له موضوعيا، وإنما هو رهين ذاتية القارئ، لذلك قسم ريفاتير التناص إلى تناص احتمالي (ALEATOIRE) وتناص إجباري (OBLIGATOIRE) الذي لا يمكن للقارئ ألا

(1)– نتالي بياغاي غروس، مقدمة التناص، ترجمة عبد الحميد بورايو، مخطوط، ص6.

(2) – حميد لحميداني، التناص وإنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد،/ ص72.

(3) – أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، ص 47، نقلا عن: M/RIFFATERRE: La trace de l'intexte, p4

يدركه، لأن التناص يترك في النص أثرا يتعذر امّحاؤه، ثابتة شكلية تلعب دور داع للقراءة، وتحكم فك رموز الرسالة في ما هو أدبي»[1] ولا تعني ذاتية القارئ تحريرا للكشف عن المتناص مطلقا بل تعني نوعا من الضغط يمارس عليه، وحتى وإن لم يتفطن القارئ لهذه الرواسب التي لا تمّحي فذلك يعود إلى إخفاق النص في الإعلان عنها.

ويميز ريفاتير بين نوعين من القراءة، قراءة استكشافية يتم فيها تفسير أولي لمعنى وتعتمد على كفاءة القارئ اللغوية التي تقوم على أساس من مرجعية اللغة، كما تعتمد على قدرة القارئ على إدراك التضارب بين الكلمات وتمييزه للصور البيانية والمجازية، واكتشافه أن كلمة أو عبارة لا تعني حرفيا وإنما تعني فقط عندما يقوم القارئ بتحويل دلالي،م أي عندما يقرأ تلك الكلمة أو العبارة بوصفها استعارة مثلا أو كناية[2] كما تقوم على معرفة القارئ بالأنساق الوصفية وبالموضوعات والأساطير مجتمعة وبنصوص أخرى قبل كل شيء. [3]

أما القراءة الثانية فهي قراءة استرجاعية حيث يحين الوقت لتفسير ثان، أي لقراءة تأويلية حقيقة يتفكر القارئ فيها ما قد انتهى من قراءته فيعدل من فهمه له في ضوء ما يقوم به الآن من تفسير. [4]

إن التناص وفق وجهة نظر ريفاتير تصنعه القراءة، فإذا كان غير مدرك، يصبح حبرا على ورق رغم أن تلقيه يعتبر ضرورة، وبالتالي فهو ليس ناتجا عن الكتابة.

وفي المجال الذي تطور فيه تفكير ريفاتير –حسب مارك أنجينو– نجد أنه توصل إلى إعطاء التناص قيم إجرائية متميزة عن المعنى القديم الذي يطرحه على مستوى المصادر، على أن هذا لا يمنع من القول بأن التناص أستخدم لخدمة أسلوبية لا تستطيع حذاقتها

(1) – نتالي بياغاي غروس، مقدمة في التناص، ص6،7.

(2) – فاتح حمبلي، التناص في شعر ابن هانئ الأندلسي، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2005/2004، ص27، نقلا عن: ريفاتير، سيموطيقا الشعر، ص217.

(3) – ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،عمان، الأردن، ط1،2005، ص33، نقلا عن: ريفاتير دلائلية الشعر، ص12.

(4)– فاتح حمبلي، التناص في شعر ابن هانئ الأندلسي، ص33، نقلا عن: ريفاتير، سيموطيقا الشعر، ص218.

وموسوعيتها إخفاء الطابع المحافظ والضيق نسبيا لحقل التطبيق[1] ولعل أنجينو يقصد أن ريفاتير يطلب قارئا موسوعيا ليفهم النص.

(1)– مارك أنجينو، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ضمن كتاب في أصول الخطاب النقدي الجديد،،ص109.

3- التناص في رؤى النقاد العرب القدامى:

3-1-الذاكرة الشعرية (النص الفحل):

لم تكن آلية تداخل النصوص وتعالقها غائبة عن وعي النقاد العرب القدامى، إذ تنبهوا إليها خاصة في الخطاب الشعري، من خلال طرحهم لعدة قضايا تتعلق ببناء النص وعلاقة اللفظ بالمعنى، والقديم بالمحدث، وهذا في إطار اهتماماتهم بالمعاني المتكررة بين الشعراء. وكان هدفهم من طرحها « التحقق من مدى أصالة هذا الشاعر أو ذاك في فكرة أو صورة أو تعبير معين، ومنها النظر في مدى توفيق الشاعر أو فشله في التحسين وبالإضافة إلى ما استمده من معاني سابقة».[1]

إن ظاهرة النصوص هي سمة جوهرية في الثقافة العربية حيث تشكل العوالم الثقافية في ذاكرة الإنسان العربي ممتزجة ومتداخلة في تشابك عجيب مذهل. [2] وفي المؤلفات النقدية العربية القديمة، ما يؤكد على أن البلاغيين كما النقاد والشعراء أحسوا بهذه الظاهرة الفنية، وبخاصة لدى الشعراء الذين عبروا بنصوص صريحة عن إدراكهم لضرورة تواصل الشاعر مع تراثه الشعري.

فحين يقول امرؤ القيس:

عُوجا على الطَّلَلِ المَحِيلِ لَعلَّنا نَبْكي الدِّيارَ كَما بَكَى ابنُ حَذَامِ[3]

فإنما يجد نفسه أمام تقليد لا يمكن له تجاوزه، إذ لا مناص من الوقوف على الأطلال والبكاء عليها في شعره كعادة الشاعر ابن حذام.

وحين يستفهم عنترة مستنكرا في مطلع معلقته بقوله :

هَلْ غَادَرَ الشُّعرَاءُ مِن مُتَرَدِّمِ أَمْ هَل عَرفتِ الدَّارَ بَعدَ تَوهُمِ[4]

(1) – عبد المنعم تليمة وعبد الحليم رضوان، النقد العربي، مداخل تاريخية حول اتجاهاته الأساسية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، (د ط)، 1985، ص229.

(2) – إيمان الشنيني، التناص (النشاة والمفهوم)، جدارية محمود درويش نموذجا، ص 14/2. www.afoug.com

(3) – امرؤ القيس، الديوان، تح:محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف، ط5، (د ت)، ص114.

(4) – معلقة عنترة، شرح المعلقات للزوزني، دار الآفاق، الجزائر، (د ط)، (د ت)،ص103.

فهو يؤكد على أن الشعراء لم يتركوا شيئا يصاغ فيه الشعر إلا وقد صاغوه خاصة تلك المعاني المتعلقة بالطلل التي استهلكها الشعراء قبله، وهذا ما يجسد فكرة النص الأول الذي تكوّن عبر عشرات السنين في العصر الجاهلي، وتناسلت منه كل النصوص، وهو النص النموذج الذي استوفى شروط الإجادة على صعيد اللغة والمعنى والتداول، فهناك إذن مواصفات شكلية نموذجية ينبغي على كل نص لاحق أن يستوفيها، حتى يكون له شرف القول، ولن يأتي له ذلك إلا بحسن الأخذ والاقتداء بالنص الفحل، غير أن أفضل السبق يبقى دائما للنص السابق على اللاحق».[1]

لذا نلمس لدى النقاد القدامى سعيا حثيثا للقبض على النص الأول/الفحل الذي تناسلت منه كل النصوص، فكان من الطبيعي أن يتفاخر العرب القدامى بمعرفة ذلك النص الأول ويتنافسون في الكشف عنه بطرقتي الحفظ والسماع. [2]

وعلى هذا النحو تمثل الإنتاجية الشعرية استعادة لمجموعة من النصوص القديمة في مضامينها وصورها وتراكيبها... في شكل خفي حينا وجلي في أحيان أخرى، بل إن قطاعا كبيرا من الإنتاج الشعري إنما يعد تحويرا لما سبقه، ذلك أن المبدع الحقيقي لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه، في مجالات الإبداع المختلفة. [3]

ومن هنا اجتهد النقاد القدامى في وضع قواعد لصناعة الشعر واحترافه، التي تتعلق ببناء ذاكرة المبدع، فالذاكرة كوعاء يملأ بقيم التراث المتعددة، ولن يتحقق ذلك إلا بكثرة المحفوظ وتنوعه، حتى يتشكل لدى المبدع رصيدا ثقافيا يسهم في صقل موهبته وشحذ قريحته، وتقوية ملكة الإبداع لديه، فشاعرية الشاعر لا تتحقق إلا بالامتلاء بالمحفوظ من القرآن الكريم والحديث النبوي، والإحاطة بأيام العرب وأنسابهم ومناقبهم والوقوف على مذاهب العرب الشعرية وتقاليدهم الأدبية. يقول ابن خلدون:« أعلم أن لعلم الشعر وإحكام صناعته شروطا أولها الحفظ من جنس شعر العرب حتى تنشأ ملكة ينسج على منوالها ويتخير المحفوظ من

(1) – سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص12.

(2) – مديحة عتيق، السرقات والتناص، مجلة النص والناص، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل، العددان 2 و3، 2005، ص150.

(3) – محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص141، 142.

الحر النقي، الكثير الأساليب... ومن كان خاليا من المحفوظ فنظمه قاصر رديء، ولا يعطيه الرونق، والحلاوة إلا كثرة المحفوظ ».[1]

فتكوين الذاكرة لدى الشاعر وضرورة تثقفه بالإطلاع على آثار السابقين تأتي من بين أهم اهتمامات نقادنا القدامى، كخطوة أولى لصناعة الشعر، لأن الكتابة لا تولد من فراغ، فالشاعر يكتب من مجموع قراءاته لإبداعات الآخرين، لأنه كلما كثر المحفوظ الشعري، كثرت المواد بين يدي الشاعر واتسعت أمامه ساحة الإبداع، ذلك أن « صانعي النصوص أنفسنهم ليسوا سوى نتاج ثقافي لسياقات الموروث الأدبي، وهم يكتبون من فيض هذا المخزون الثقافي في ذاكرتهم كأفراد، وفي ذاكرة اللاوعي الجمعي لمجتمعاتهم ». [2]

ولا يقف ابن خلدون عند حدود دعوته إلى تنمية وعي الشاعر الماضي، فالشاعر بعد امتلائه بالنصوص وانطباع ملكته بما حفظه يكون مطالبا بنسيان ما حفظه، وإلا سيكون ما حفظه عقبة في إيجاد هويته وشخصيته الشعرية، يقول:«... وربما يقال إن شرطه نسيان ذلك المحفوظ، لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها وقد تكيّفت النفس بها، انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة.»[3]

فترى أن ابن خلدون يصطنع – بوعي عجيب– مصطلح نسيان المحفوظ، وهو الذي يدعوه رولان بارت "تضمينات من غير تنصيص"، فنسيان النص يُفضي إلى كتابة نص أصيل من وجهة أخرى ، ونص جيد – إذا كان المحفوظ المنسي هو أيضا جيدا من جهة أخراة. [4] فالمبدع لا يستطيع التنصل من تراثه الأدبي، فهو ضمن تراثه مرتبط به، لكن هذا الارتباط ليس إعادة له، ولا بقاء ضمن حدوده، فالمخزون الثقافي للمبدع «لا يصح أن يكون، أكثر من أساس ثقافي يؤكد به التجاوز والتخطي لا الانسجام والخضوع »[5] فالشاعر الموهوب هو من يعمل باستمرار على تحليل المواد المخزونة وتركيبها على هيئة جديدة «

(1) – عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د ط، 2007، ص626.

(2) – عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص56.

(3) – ابن خلدون، المقدمة، ص 626.

(4) – عبد المالك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي، جدة، ج1، م1، ماي 1991، ص82.

(5) – أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص106.

فإن مؤلف الكلام هو كالبنّاء أو النسّاج، والصورة الذهنية المنطبقة كالقالب الذي يبني فيه أو النوال الذي ينسج عليه...».[1]

فالإبداع ليس تذكرا، وإنما هو حساسية خاصة للتعامل مع الذاكرة... فمعيشة الشاعر للماضي أو محاكاته للقالب القديم، لا يعني غير معيشة التاريخ برمته دون فصل لعناصره الفاعلة من غيرها، وهو وإن لم يركز على نشاطه النوعي، أعني زمانيته، أمات الماضي والحاضر معا.[2]

3-2- السرقات الشعرية:

أما وقد تنبه النقاد القدامى لظاهرة تداخل النصوص، فقد اهتموا بمعالجتها تحت مجموعة من المصطلحات التي تدقق في جزئيات الظاهرة، مثل الاقتباس، والتضمين والمعارضة والمناقضة... وتأتي هذه الأشكال كهوامش إضافية داخل قضية شمولية هي السرقات الشعرية، التي اختص بدراستها من له مواصفات محددة، فليس كل من تعرض لها أدركها، ولا كل من أدركها استوفاها واستكملها –على حد قول عبد العزيز الجرجاني.[3]

على أننا لا نسعى إلى عرض لتاريخ السرقات، بقدر ما نحاول أن نضع أيدينا على أهم المحطات التي تختزل المراحل الأخرى التي جاء عمل النقاد فيها كإشارات عابرة، أو محاولات جمع وترتيب لآراء السابقين من النقاد، وذلك بانتقائية وإيجار تنسجم وغيتنا في تلمس المناحي الإيجابية لقضية السرقات.

وتعتبر السرقة الشعرية المصطلح الأكثر حضورا في المصنفات النقدية العربية القديمة لرصد ظاهرة التأثير والتأثر في نتاج الشعراء، التي لا مناص من شروطها والإبداع خارج حدودها إذ لا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام، وفي معنى قريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في معنى بديع مخترع، إلا وكل من جاء من الشعراء من بعده، أو من معه، إذ هو لم يعد على لفظه، فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فإنه لا يدع أن

(1) – ابن خلدون، المقدمة، ص624.

(2) – أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص107.

(3) – محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص 158.

يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكا فيه، كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء فتختلف ألفاظهم وأعاريض أشعراهم، ولا يكون أحد منهم أحق بذلك المعنى من صاحبه».[1]

وهكذا تأتي استعادة نصوص السابقين عند الجاحظ كظاهرة أصيلة في عملية الإبداع، لا يدعي السلامة منها أحد، فمهما كانت موهبته أو نبوغه، فهي أمر ملازم بين كل سابق ولاحق، وتأخذ هذه النصوص مسارين اثنين بحسب طريقة استحضارها من قبل الشاعر، فمن أخذ معنى بلفظه عُد سارقا، أمل الاستعانة بمعاني الآخرين فهو عند الجاحظ مما لا يعاب لأن المعاني ملك مشاع بين المبدعين، يعرفها العربي والعجمي، والبدوي والقروي.

ولعل ظهور البحث في موضوع السرقة جاء كمحاولة من قبل النقاد لإثبات كفايتهم الشعرية، وحفظهم الجم للموروث، ومن ثم انصب اهتمامهم على تفكيك النصوص لإثبات السرقة عن هذا أو ذاك، فراحوا يفصلون في أنواعها وأقسامها وأبوابها، فكما يقول القاضي الجرجاني: « هذا باب لا ينهض به إلا الناقد البصير، والعالم المبرز، وليس كل من تعرض له أدركه، ولا كل من أدركه استوفاه، ولست تعد من جهابذة الكلام، ونقاد الشعر، حتى تميّز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علما برتبه ومنازله ».[2]

ويبدو أن القاضي الجرجاني غير مقتنع بالسرقة كما روجها من كان قبله من النقاد، لأن التراث في نظره ملك لم تصرف فيه بعد أن آل إليه، ولذلك فهو يتوسع في دفع تهمة السرق توسعا كبيرا، ويتسامح في الأخذ المرخص من المعاني التي سبق وأن طرقها الشعراء[3] وهذا في إطار تناوله لأشعار المحدثين الذين لو أنصفوا « لوجدوا يسيرهم أحق بالاستكثار، وصغيرهم أولى بالإكبار، لن أحدهم يقف محصورا بين لفظ قد ضيّق مجاله، وحذف أكثره، وقل عدده، وخطر معظمه، ومعان قد أخذ عفوها، وسبق إلى جيدها... فإن وافق بعض ما قيل، أو اجتاز منه بأبعد طرق قيل: سرق بيت فلان وأغار، على بيت فلان، ولعل هذا البيت لم يقرع قط سمعه، ولا مر بخلده ».[4]

(1) – الجاحظ، الحيوان، تح: يحي الشافي، منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط3، 1990، مج1، ج3، ص 468.

(2) – عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: أبو الفضل إبراهيم، دار الإحياء للكتب العربية، ط3، د ت، ص 214.

(3) – محمد عزام، النص الغائب، ص109.

(1) – عبد العزيز الجرجاني، الوساطة، ص 52.

ويميز صاحب (الوساطة) بين ثلاثة أنواع من المعاني:

المشترك: وهو من قبيل المعاني العامة التي يتداولها جميع الشعراء، فإدعاء السرقة بهذا خطل والتقليد أيسر من التجديد، والاتّباع أهون من الابتداع.

المبتذل: وهو ما كان من قبيل التعبيرات المسكوكة كتشبيه الجمل بالقصر المشيد، والأطلال بالكتاب.

المختص: وهو المبتكر من المعاني التي ابتدعها صاحبها وانفرد بها، وهو الذي تقع فيه السرقة وبه تجب المؤاخذة.

ونراه يبتعد عن استعمال المصطلحات القاسية في موضوع السرقة، مكتفيا برصد بعض المصطلحات التي تعرف في النقد المعاصر بتقنيات التناص، فالنصوص المستدعاة منها ما يتم إخفاؤه «بالنقل والقلب وتغيير المنهاج والترتيب... ومنها ما يتم بجبر ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد والتعريض والتصريح في أخرى، والاحتجاج، والتعليل، فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور ما لا يقصر معه عن اختزاله وإبداع مثله ».[1] وهكذا لا يأتي موقف الجرجاني مقتربا من النقاد الذين ينظرون إلى العصر أكثر مما ينظرون إلى الشعر، ويغلبون الانطباعية الذاتية على الدقة الموضوعية وهو يعد من القلة القليلة التي نظرت إلى الشعر ولم تنظر إلى الشارع، إذ لا يكاد تعريفه السابق يقترب من تعاريف التناص في العصر الحديث، فالمهارة في اكتشاف الصدام بين سياقين أو بنيتين إحداهما غائبة والأخرى حاضرة في تجليها ضمن شبكة جديدة من العلاقات هي فهم متقدم لطبيعة ما تنطوي عليه النصوص الإبداعية من نصوص سابقة.[2]

ويشير أبو هلال العسكري إلى أن المعاني العامة وإن كانت مما يمكن تداوله بين أصناف القائلين، فإن ذلك لا يعد مصوغا لنقلها الحرفي أو تقليدها الأعمى، لأن ذلك مما يوقع صاحبه في الأخذ المفضي للإدانة بالسرقة الموصوفة، لذلك تراه يوجب على الشعراء إذا أخذوا المعاني « أن يكسوها ألفاظا من عندهم ويبرزوها في معارض من تأليفهم،

(2) – المصدر نفسه ، ص214.

(3) – مصطفى السعدني، قراء في التناص الشعري،منشاة دار المعارف ،مطبعة الجلال ،الاسكندرية ، مصر ،2005 ص112.

ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفها، وجودة تركيبها، وكمال حليتها ومعرضها فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها...»[1] فالعبرة ليست بالمعنى بل بطريقة صياغته، وهكذا تأتي مقدرة الشعر على التجاوز والابتكار من خلال توظيفها لتقنيات كالزيادة في حسن التأليف وجودة التركيب وكمال الحلية، دليل أحقيّته بالمعنى، مما ينأى به عن دائرة السرقة، ويضعه في دائرة التناص، وهذا من قبيل الأخذ غير الظاهر عند الخطيب القزويني، فاللغة عند الشاعر لا تكون لغته إلا بعد أن يغسلها من آثار السابقين كما يقول هيدخر.

فالأخذ عند العسكري مشروع لكنه محكوم بقواعد، تشير إلى مستويات تعامل الشعراء مع المعاني «... وسمعت ما قيل، إن من أخذ معنى بلفظه كان سارقا، ومن أخذه ببعض لفظه كان له سالخا، ومن أخذه فكساه لفظا من عنده أجود من لفظه كان هو أولى به ممن تقدمه».[2] وهذا يكاد يقترب مع ما ذهبت إليه نظرية التناص في العصر الحديث إذ إن إنتاج الشعرية تتيح للمبدع أن يتكئ على خطابات غيرية سواء كان الاتكاء ظاهريا إلى درجة التنصيص، أو خفيا يحتاج إلى نوع من التأمل للوصول إليه، وسواء حافظ الخطاب الوافد على خصوصيته الأولى أو تخلص منها تخلصا محدودا أو كليا. [3]

وقد أدرك ابن رشيق ذلك حين تطرق إلى مضمون تداول المعاني وغايته، في نص يجمع بين الوضوح والطرافة حيث يقول: « إن اتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وتركه كل معنى سبق إليه جهل، ولكن المختار له عندي أوسط الحالات»،[4] فمن نهب كلام غيره جهارًا ليس داخلا في التناص الفني لانتفاء سمة الإبداع عنه، مثلما أن المبدع لا يكتب من فراغ، فولا أن القائل يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول، وإنما ينطلق الطفل بعد استماعه من الآخرين – كما يقول أبو هلال العسكري–، وعبارة "أوسط الحالات" تمثل الاتجاه المعتدل – عند ابن رشيق– الذي لا يتغافل عن إبداعات الآخرين، ولا يسطو عليها

(1) – أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط1، 1981، ص196.

(2) – أبو هلال العسكري، المصدر نفسه، ص197.

(3) – محمد عبد المطلب، تقابلات الحداثة في شعر السبعينات، الهيئة العامة لصور الثقافة، مصر، ط1، 1995، ص55.

(4) – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ج2،ص201.

بشحمها ولحمها، وإنما يتعامل مع الحالتين بقدم ما يعطى لعمله بعض الخصوصية. فكأنّ بالشاعر على الموروث على كفتي ميزان، إن رجحت كفة الموروث ضاع الشاعر، لأن الموروث قوي الحضور في الذاكرة، وإن تساوت الكفتان جاء النص سليما معافى، لكن لا طريف له... والحالة الثالثة هي رجحان كفة الشاعر، وهذا هو ميلاد النص المبدع،[1] الذي لا يلغي الماضي، أو يعمل على اجتراره، وإنما يعيد ابتكاره وإبداعه بطريقة تعكس التعبير عن صوته الخاص.

ويورد صاحب (العمدة) عددا من المصطلحات التي تدقق في جزئيات السرقة وهي «الاصطراف، الاجتلاب أو الاستلحاق، الانتحال، الادعاء، الإغارة، الغصب، المرادفة، الاهتدام، النظر والملاحظة، الإلمام، الاختلاس، الموازنة، العكس، الموارد الالتقاط والتلفيق أو الاجتذاب والتركيب، كشف المعنى...»[2] موضحا في كل مرة الفروق الدقيقة بين هذه الأصناف، وهو مذهب النقاد القدامى الذين اهتموا بقضية السرقة الشعرية، وتفننوا في ضبط أشكالها، وتحديد اصطلاحاتها، وهو ما طبع الدرس البلاغي القديم بالسمة التفكيكية وكثرة التقصي، والميل إلى التجزئة بعيدا عن كل غاية تنظيرية، أو بعد شمولي يؤطر الظاهرة النقدية، ويضعها في سياق فكري عام ومجرد. [3]

ويعترف عبد القاهر الجرجاني (ت 471)هـ بوجود المعاني الشائعة، ويعتبرها مادة الشاعر الأولى، إلا أن يرفض أن يحضرها الشاعر ثم يختار لها الألفاظ المناسبة والوزن المناسب، بل يرى أن عملية النظم يسبقها جهد فكري يتوخى الناظم من ورائه المعنى النحوي وترتيبه، فالمعنى النحوي، أو صورة المعنى، والعملية الشعرية في أثناء التكوين تنجز بتلازم بين المعنى ونظم الكلمات، لذلك رفض الجرجاني المعنى العام، لأن المعنى لا يتحقق إلا بالنظم ولذلك يرفض الإقرار بسرقة المعاني، ذالك أن ما يميز شاعرا من شاعر آخر هو المعنى النحوي. [4]

(1) – عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص328.

(2) – ابن رشيق، العمدة، ج2، ص2016، 223.

(3) – سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص18، 19.

(1) – محمد فورار، القصيدة العربية بين المفهوم والآلية، مجلة المخبر، منشورات قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 3، 2006، ص83.

ويحدد في باب اتحاد المبدعين في الأخذ والسرقة مستويين للتداخل النصي، المستوى الأول (الاتفاق في عموم الغرض) وهو ما لا يكون الاشتراك فيه داخلا في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة كوصف الممدوح بالشجاعة أو السخاء أو حسن الوجه والبهاء، أو وصف فرسه بالسرعة أو ما جرى هذا المجرى[1] فالطبيعة الإدراكية للناقد لا يمكنها وضع النصين على التوازي لملاحظة ما بينها من تداخل، إذ إنه من الممكن أن يتم ذلك بشكل شمولي في معظم النتاج الفني، أما النقد الذي لا يرتكز على حسن فني دقيق، ويختطف الملاحظات من هنا وهناك، فإنه يسرع بمقولة (الأخذ) في هذا المستوى جريًا وراء المشاركة المطلقة. [2]

أما المستوى الثاني فهو (الاتفاق في وجه الدلالة على الغرض) إلا أن من هذه الدلالة ما يدخل في المشترك العامي المستقر في العقول والعادات كالتشبيه بالأسد في الشجاعة وبالبحر في السخاء، وكل ما يندرج في هذا النوع لا يصح أن يدخل في باب السرقات لأن التفاوت لا يدخله، « فأما إذا ركب عليه معنى، ووصل به لطيفة، ودخل إليه من باب الكناية والتعريض، والرمز والتلويح فقد صار بما غيّر من طريقته... داخل في قبيل الخاص الذي يملك بالفكرة والتعمّل، ويتوصل إليه بالتدبر والتأمل».[3]

فالمعنى الخاص هو الذي يدخله البحث في السرقات كما يدخل المعنى العام حين يضاق إليه ما يجعله كالخاص، الذي لا يقع عليه المتكلم إلا بنظر وتدبر، ولا يصل إليه إلا بطلب واجتهاد، فهو ليس كسابقه الذي لا يحتاج معاناة أو محاولة ولا قياس ومباحثة، فهذا هو الذي يجوز أن يدعى فيه الاختصاص والسبق والتقدم والأولوية، وأن يجعل فيه سلف وخاف ومفيد ومستفيد، وأن يقضى بين القائلين فيه بالتفاضل والتباين، وأن أحدهما أكمل من الآخر، وأن الثاني زاد على الأول أو نقص، أي أن التداخل يكون مقرونا بمفارقة دلالية على نحو من الأنحاء. [4]

(2) – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، (د.ط)،(د.ت)، ص 293، 294.

(3) – محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص 168.

(4) – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 295.

(1) – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 295.

ويحدد عبد القاهر الجرجاني مستويين تكون من خلالهما السرقة، في صيغة تتعلق بالعبارة أو في المعنى الصريح، أو على المستوى السطحي، أو المستوى العميق، وهذا الأخير هو الذي شغل الجرجاني في نظرية النظم على وجه العموم، ثم مسألة (الأخذ) على وجه الخصوص، وبما أن المستوى العميق يتعلق بالمعاني، كانت المعاني عنده منقسمة إلى قسمين، كوسيلة تحليلية لتجلية التوازي الذي يسمح برصد التداخل. [1]

- **القسم العقلي:** وأبرز صوره ما يجري مجرى الأدلة التي تستنبطها العقلاء، والفوائد التي تثيرها الحكماء، ولذلك تجد الأكثر من هذا الجنس منتزعا من أحاديث النبي صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة رضي الله عنهم ومنقولا من آثار السلف الذين شأنهم الصدق، وقصدهم الحق، أو ترى له أصلا في الأمثال القديمة والحكم المأثورة عن القدماء. [2]

فالتداخل الدلالي على هذا يكون في المعنى الصريح المحض، الذي يشهد له العقل بالصحة، ويعطيه من نفسه أكرم نسبة، ويتفق أصحاب العقل على التعامل به، الذي كثيرا ما يدخل في دائرة الاقتباس، باعتبار أن النص الديني – في عمومه– لا يحلق إلا في فضاء عقلي، ومن هنا يكون امتصاص النص لشعري للنص الديني في هذا الإطار العقلي الذي يدخل في عموم الغرض أو المشترك العامي والظاهر الجلي عند الجرجاني.

-**القسم التخييلي:** وهو الذي لا يتعامل مع أحكام العقل التي تكون في (الصدق) و (الإثبات) و(النفي)، لذلك تعددت مذاهبه وكثرت مسالكه، فهو لا يحاط بأقسامه وأبوابه، ويجيء على طبقات، ويأتي على درجات، ويعتمد في إنتاج دلالته على الصنعة والحذق، وقد يقترب من القسم الأول إذا أعطى شبها من الحق، ورش رونقا من الصدق، باحتجاج يخيل، وقياس يصنع فيه ويعمل. [3]

وهكذا ربط عبد القاهر الجرجاني عملية الإبداع بنشاط الخيال، حيث يتحول المعنى من شائع مبتذل عند الشاعر المبدع إلى خاص مبتكر بفعل ملكة الخيال التي تتجلى في آثاره المادية كالتشبيه والاستعارة وباقي أدوات التصوير ووسائله، ومن هنا فالتخييل عند عبد

(2) – محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عن عبد القاهر الجرجاني، ص 169.

(3) – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 228.

(4) – المصدر نفسه، ص 231.

القاهر القوة الفاعلة في الخلق الشعري، لذلك فالقسم التخييلي عنده هو ما يحتمل معظم ظواهر التناص، نتيجة لأن تشكيلاته تأخذ خصوصية الارتباط بمبدعها شكلا ومضمونا.[1]

ومن هذا المنطلق ينكر عبد القاهر مقولة (الأخذ) التي تنصب على التعامل مع المعنى (العاري) ثم كسوته لفظا يعطي صاحبه أحقية امتلاكه، فالشعر بناء لغوي في الأساس وليس معنى عاريا ينسب لبعضنا دون بعضنا الآخر، وليست الألفاظ خدما للمعاني – كما كما ذكر كثير من أسلافنا– وحسب، ولا هي كسوة جوفاء، إنما اللفظ شكل المعنى، وتحققه الفعلي لن يكون إلا على مستوى الأداء[2] وعلى هذا فلا يختص المبدع بألفاظه، وإنما بطريقة تشكيله وصياغته لهذه المعاني أي بإخراجها في صورة جديدة غير التي كانت عليها، فلا يمكن أن يكون هناك معنى شعري يعادل معنى آخر، إلا إذا كان مقبوسا بكامله، لأن المعنى لا ينتقل إلينا إلا عبر دلالات تحملها ألفاظ محكومة بسياقات مخصوصة غير قابلة للعزل، ومن هذه الجهة تكون المبادرة بالحكم على خصوصية المعنى بيد المتلقي. [3]

هكذا فهم النقاد العرب عملية الإبداع الفني في الشعر، فهي لا تخلو من التداخل والتفاعل والحوار بين الإطار الثقافي العام والخاص للشاعر، و « إننا إن توسعنا في معاني التناص أدخلنا فيه المعارضة والمناقصة والتخسيس والتشطير وما إلى ذلك، ولكن اتكاء السرقات على بيت أو سطر يمنحها طابعا تبعيضيا ينأى بها عن التناص القائم على الكلية والتعالق غير التجزيئي».[4]

صحيح، أن السرقة ليست مرادفا تاما للتناص، لكن أشكالها الموظفة تعد ضمن الحالات التي يتضمنها هذا المصطلح الحديث، فهو أعم وهي أخص، وهو لغوي أدبي، وهي في بعضها لغوية، وهي حكم خارجي على بناء يتسم بالنشاط الخيالي، وهو صفة ملازمة لهذا

(1) – محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص 173.

(2) – مصطفى السعدني، في التناص الشعري، ص53.

(3) – أحمد علي محمد، الدلالة الشاردة وفضاء النص شعر المتنبي نموذجا، مجلة جامعة تشرين سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 24، العدد 1، 2005، ص 89.

(4) – مديحة عتيق، السرقات والتناص، مجلة النص والناص، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل، الجزائر، العددان 2، 3، 2005، ص159.

البناء الخيالي الذي يتزاوج فيه الحاضر مع الماضي، وهي تعتمد على المشابهة، أما هو فيعتمد أكثر على التضاد. [1]

وإذا عدنا إلى أهم المصطلحات النقدية والبلاغية التي عالج بها النقاد القدامى ظاهرة التداخلات النصية، نجدها من الكثرة، مما يدعو إلى استعراض بعضها تبعا لحاجة البحث، كالمعارضة والاقتباس والتضمين.

3-3- المعارضة:

والمعارضة في الشعر أن يقول شاعر قصيدة في موضوع ما من أي بحر وقافية فيأتي شاعر آخر فيعجب بهذه القصيدة بجانبها الفني وصياغتها الممتازة، فيقول من بحر الأولى وقافيتها، وفي موضوعها أو مع انحراف عنه يسير أو كثير، حريصا على أن يتعلق بالأول في درجته أو يفوقه فيها بدون أن يعرض لهجائه أو سبه، ودون أن يكون فخره صريحا علانية فيأتي بمعان أو صور بإزاء الأولى تبلغها في المجال الفني أو تسمو عليها بالعمق أو حسن التعليل، أو جمال التمثيل. [2]

فإذا كانت السرقة الأدبية تعديا على ملكية الآخر الأدبية، فالمعارضة ترتكز على غريزة المنافسة لإثبات الذات وتتضمن الرغبة في التحدي وإظهار التفوق، ولكنها رغم ذلك تميل إلى التقليد والمحاكاة، فيأتي اللاحق فينسج على منوال السابق.

وتأتي المعارضة تبعا للوعي الكامل بحقيقتها من قبل الشاعر المتأخر، أو اختفاء وعيه بها على نوعين.

المعارضة الصريحة ويقصد بها (أن توافق القصيدةُ المتأخرة القصيدةَ المتقدمة في وزنها وقافيتها، وأن يكون العرض منها واحدا أو متماثلا، بحيث تكون القصيدة المتأخرة صدى للقصيدة القديمة، بدافع الإعجاب... أما ماعدا ذلك من القصائد التي فقدت أحد العناصر المذكورة، فهي – في رأينا– معارضة ضمنية لا صريحة... والمعارضة الصريحة إما أم تكون معارضة كلية أي لكل القصيدة القديمة أو تكون معارضة جزئية، وهي ما اقتصر فيها

(1) – مصطفى السعدني، في التناص الشعري، ص 14.

(2) – أحمد الشايب، تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط3، 1998، ص7.

الشاعر على معارضة جزء من القصيدة القديمة، كاقتصاره على معارضة الغزل في قصيدة مدح قديمة أو العكس). [1]

فقيام النص الناسخ بمعارضة النص المصدر هي عملية تتم بوعي من النص الناسخ، مما يجعل العلاقة بينهما كما ترى نتالي بيجي غروس هي علاقة اشتقاق،[2] فهو ما يتطلب من النص اللاحق استيعاب وتمثل النص السابق بكل وعي منه لمعارضته وجعله يحرص أشد الحرص على الإبداع والتجاوز في السابق « بسبب ضيق دائرة الإبداع التي يتحرك فيها: فموضوعه هو موضوع الشاعر السابق، وشكل قصيدته هو شكل القصيدة السابقة، لهذا فالمعارضة الصريحة تقتضي من الشاعر المتأخر جهدا مضاعفا وموهبة شعرية عالية يستطيع بواسطتها الانفتاق من شباك النموذج الأصلي والاستقلال بشخصيته الفنية»،[3] وإن لم يحقق ذلك كان أقرب إلى المحاكاة منه إلى المعارضة، لأن الشاعر المعارض لا يقصد المعارضة لذاتها، وإنما هي رحلة موجهة نحو البحث عن أصالته الخاصة وشخصيته المتميزة، فهو حين يعارض، إنما يدخل مرحلة صراح مع أساليب الآخرين، لأن المعارضة كما باختين هي ضرب الأسلبة، ونقل عنه تودوروف قوله:« أن عنصرا مما نسميه رد فعل على الأسلوب الأدبي في السابق يوجد في كل أسلوب جديد. إنه يمثل كذلك سجالا داخليا وأسلبة مضادة مخفية إن صح التعبير لأسلوب الآخرين ».[4]

أما المعارضة الضمنية فهي أن تتفق « القصيدتان المتأخرة والمتقدمة في عناصر الشكل الخارجي وتختلفان في الموضوع العام... وإذا اختلفتا في الموضوع العام فلا بد من اتفاقهما في الوزن والقافية. وهذا النوع من المعارضات الشعرية غالبا ما يختفي منه وعي الشاعر للمعارضة وينطلق على سجته معتمدا على موروثه القديم متداخلا مع غيره من الشعراء السابقين ماتحا من نفس المنبع الذي متحوا منه».[5]

---

(1) – عمر عبد الواحد، دوائر التناص، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا ، مصر، ط1، 2003، ص ص 11، 12، نقلا عن عبد الرحمن إسماعيل، المعارضات الشعرية، ص 19.

(2) – انظر: أحمد السماوي، التطريس في القصص، ص48.

(3) – عمر عبد الواحد، دوائر التناص، ص 12، نقلا عن عبد الرحمن إسماعيل، المعارضات الشعرية، ص23.

(4) – تزفيتان تودوروف، الشعرية، ص 41.

(5) – إيمان الجمل، المعارضات في الشعر الأندلسي،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2007، ص55، نقلا عن عبد الرحمن إسماعيل، المعارضات الشعرية، ص19.

فمع غياب الوعي بحقيقة المعارضة لدى الشاعر، فإن قصيدته لا تعارض قصيدة بعينها. وإذا كان الأمر هكذا، فإنها تخرج كما يرى عمر عبد الواحد عن إطار المعارضات، وتتداح علاقة مثل هذه القصيدة بسابقتها في إطار العلاقة الواسعة بالتراث. فهي أقرب إلى أن تكون علاقة بتقاليد الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه وتراثه. [1]

3-4-الاقتباس:

وهو من المصطلحات البلاغية التي تمثل شكلا من أشكال التداخل النصي، ويعرفه الإمام فخر الدين الرازي بقوله: « هو أن تدرج كلمة من القرآن، أو آية منه في الكلام تزيينا لنظامه وتفخيما لشأنه »[2] وهو أن يضمن الكلام شيئا من القرآن والحديث ولا ينبه عليه للعلم به. [3]

ويأتي الاقتباس على ضربين:

1-ضرب لا ينتقل فيه اللفظ المقتبس عن معناه الأصلي إلى معنى آخر.
2-ضرب ينتقل فيه اللفظ المقتبس عن معناه الأصلي إلى معنى آخر. [4]

ولما كان المبدع في الضرب الأول لا يتجاوز في توظيفه للفظ المقتبس التصوير النقلي أو الحرفي له دون إضافة أو تعديل لمعناه الأصلي، فإنه في الضرب الثاني يخرجه عما وضع له بطريقة تتلاءم مع مقصده الإبلاغي والإبداعي.

وتبقى عملية الاستمداد من القرآن الكريم والحديث النبوي، أنها تتيح للمبدع أن يحدث انزياحا محدودا في خطابه، بهدف إضفاء لون من القداسة على جانب من صياغته، وهنا يجب أن يكون في الوعي عملية القصد النقلي، فإذا كانت الصياغة منتمية إلى هذين الجانبين المقدسين، فإن طبيعة الاستمداد يجب أن يتم فيها تخليص النص الغائب من هوامشه الأصلية، ليصبح جزءا أساسيا في البنية الحاضرة، أي أنه يتحرك داخل ثنائية

(1) – عمر عبد الواحد، دوار التناص، ص 12.

(2) – فخر الدين الرازي، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تح: بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، ط1، 1985، ص288.

(3) – موسى ربابعة، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، ص75.

(4) – انظر: أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2، د ت، ص415، 416.

(الحضور والغياب) على صعيد واحد: حضور التشكيل الصياغي، وغياب الهامش الواحي. (1)

ومن خلال هذا يتضح أن الاقتباس شكل من أشكال التناص ويمكن اعتماده في تحليل الخطاب الأدبي كمفهوم إجرائي يتم من خلاله رصد ظاهرة الاقتباس بأنماطه وتحديد ماهيته ووظيفته أو وظائفه في الخطاب اللاحق، مع الأخذ في الاعتبار أن التوظيف اللاحق للمنجز السابق ووضعه في سياق جديد يأخذ بعدا دلاليا جديدا، وذلك بحكم تواجده في بنية نصية جديدة. (2)

ومن الأشكال المتصلة بالتعالقات النصية التي أجاز النقاد القدامى للشعراء الاستعانة بها، ما تعلق بتلك الإحالات على القصص والتواريخ، حتى غدت سنة متبعة في شعرنا العربي القديم، بل لعلها أصبحت غرضا من أغراضه، « فمن عادة الشعراء القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة والأمم السابقة »(3) ويشير حازم القرطاجني إلى أهميتها في صناعة الشعر بقوله: « وملاحظات الشعراء الأقاصيص والأخبار المستطرفة في أشعارهم، ومناسباتهم بين تلك المعاني المتقدمة والمعاني المقاربة لزمان وجودهم و(الكائنة) فيها التي يبنون عليها أشعارهم مما يحسن في صناعة الشعر».(4)

وإذا كانت الإحالات التاريخية مما يحسن في صناعة النص الشعري، فإن الشاعر عند حازم القرطاجني بين خيارين في توظيف تلك الإحالات، إذ يرى محمد مفتاح أن شرط حازم الأول ينص على أن الشاعر إما أن يستقصي أجزاء الخبر المراد ضرب المثل به، ويذكرها مرتبة متتالية، وكأنه يصف مشهدا من مشاهد الطبيعة، الذي يقتضي من الناحية الفنية، ترتيب أوصافه، حيث يقدم لنا صورة لواقع مضى أما الخيار الثاني فأن لا يفصل الشاعر في ذكر الأحداث التاريخية، وإنما يحيل على ما اشتهر منها وما أثر لاستخلاص العبرة ولتجنيب المتلقي ما فعله السابقون من شرور والحث على المزيد من فعل الخيرات، فهو يقدم

(1) – محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص154.

(2) – نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة ، الجزائر ،ج2،ط1997،1، ص 120.

(3) – ابن رشيق، العمدة، ج1، ص150.

(4) – محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، مطبعة النجاح الجديدة، دار البلغة، المغرب، (د ط)، 1989، ص107، نقلا عن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تونس، 1966، ص189.

معالم دالة ذات مغزى، وهذا ما اعتمده كثير من الشعراء العرب في الإحالة على التاريخ مثل ابن دراج القسطلي وابن عبدون والرندي. [1]

3-5-التضمين:

وهو كما يعرفه الخطيب القزويني « أن يضمن الشعر شيئا من شعر الغير مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهورا عند البلغاء ».[2]

فالشاعر يسعى دوما إلى الاستعانة بشعر غيره، رغبة منه في تأكيد المعنى، وإذا كان حضور النص الغائب ليس له شهرة، فإن الأمر يقتضي إشارة تنبه عليه، وهكذا يشترط في التداخل بين النصين (القصدية) حتى لا يلتبس النص الغائب بالنص الحاضر، لذلك كان من الضروري أن يفصح الشاعر في ثنايا شعره عن قائل النص المضمن.

وإحاطة (التضمين) بكل هذه المواصفات مقصود بها التمييز بينها وبين دائرة (السرقات) التي أخذت الحظ الوافر في مؤلفاتهم، حيث لاحظوا في دائرة التضمين وحدة المرجع بين النصين المتداخلين، بمعنى أنه يتم ذلك بين نصين لمبدع واحد، دون أن يخرج الأمر عن نفس الدائرة. [3]

وتأتي الاستعانة بالنص الغائب على درجات – كما يشير إلى ذلك القزويني–، فقد تكون باقتطاع جزء من البيت، أو بيتا كاملا، أو أكثر من بيت « وربما سمي تضمين البيت فما زاد استعانة وتضمين المصراع فما دونه إيداعا وتارة رفوا ».[4]

ومهما يكن الأمر فإن التناص هو اكتشاف غربي، وإن كانت المصطلحات التي كانت لها علاقة بالتناص ليست منقطعة الجذور، إنما هي مألوفة في تراثنا النقدي العربي وإن اختلفت الدواعي والمقاصد. فلا نعدم ملامستهم لبعض من أوجه الظاهرة التناصية كما أقرتها الدراسات النقدية الغربية المعاصرة.

(1) – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 128، 129.

(2) – الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار إحياء العلوم، بيروت، ط1، 1988، ص384،383.

(3) – محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند القاهر الجرجاني، ص 155.

(4) – الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة ص 385، 386.

وهو ما يشجع على مراجعة الإرث الاصطلاحي الضخم الذي خلفوه، الذي تضمنته كتب البلاغة، وإعادة قراءته من جديد، بعد شذب ما علق من أحكام وشروط تنسجم والتصور المعرفي القديم. إثراءً للدرس النقدي العربي المعاصر، وبعثا للموروث بما يحقق صورة من الصور للتواصل مع الأجيال.

4- التناص في النقد العربي المعاصر:

مع اتساع مفهوم التناص، والاهتمام به في بيئته الغربية، حيث أصبح إحدى الوسائل الإجرائية التي يعتمدها الدارس في الحقلين السيميائي والتفكيكي. في تفكيك النص وتركيبه والتغلغل في أعماقه، والكشف عن جملة التفاعلات النصية التي أصبح النص الأدبي المعاصر حافلا بها، والبحث في أشكالها ودلالاتها. فإنه انتقل لاحقا إلى الأدب العربي مع جمع من الظواهر النقدية والأدبية في إطار الاحتكاك الثقافي. في وقت كانت الساحة العربية النقدية تتطلع إلى إيجاد مناهج ونظريات نقدية جديدة، وفي هذا الإطار احتفى النقاد والشعراء العرب بما أفرزته النهضة الأوربية والأمريكية من فلسفات ونظريات أدبية ونقدية، محتذين بأعلام شعراء الغرب ونقادهم، فاتجهوا إلى ترجمة بعض النظريات النقدية والكتابة فيها، فأثروا الساحة النقدية العربية بمؤلفات وبحوث مهمة، أخذ التناص فيها نصيبا وافرا، من الناحيتين النظرية والتطبيقية، فراحوا يفرّعونه في شكل أنواع وأقسام ومفاهيم اصطلاحية، ويحللون به النصوص الأدبية العربية القديمة منها والحديثة، حتى أصبح هذا المفهوم شائعا في الساحة الثقافية العربية قلما تخلو منه دراسة أدبية أو نقدية.

ومهما يكن من أمر فإن وجهة مبحثنا لا تسمح بالتتبع التفصيلي لكل ما ألفه أولئك النقاد، لذلك سوف نركز الحديث حول مفهوم التناص وتطبيقه لدى بعض الدارسين المعاصرين، من أمثال: محمد بنيس، محمد مفتاح، عبد الله الغذامي وسعيد يقطين، وعبد المالك مرتاض.

ولعله من الضروري قبل أن نتعرض لجهود هؤلاء النقاد الإشارة إلى ذلك التباين الحاصل فيما بينهم في استخدام مفهوم التناص وتطبيقه، الذي يرجع – كما يشير شكري عزيز الماضي– إلى تمايز المنهجية في كل تجربة، فمفتاح ينهل من اللسانيات والسيميائيات والغذامي من البنيوية والتفكيكية، ومنهم من يحاول تطويع المفهوم، ليصبح أداة محورية في منهجه الاجتماعي كسيد بحراوي. [1] هذا إضافة إلى اختلاف مواقف النقاد العرب من صلة التناص ببعض المفاهيم النقدية التي عرفها النقد العربي القديم.

(1) – شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص172.

على أن هذا التمايز في المداخل والتباين في المواقف، في أطروحات النقاد العرب المعاصرين، ما إلا صدى لما عرفته البيئة الأصلية للمصطلح، فالمشاريع النقدية الغربية المتعلقة بمبحث التناص كما يشير حسن محمد حماد، ما زالت غير متبلورة، فهي دائمة التحرك، وأصحابها أنفسهم مازالوا على قيد الحياة يطورون مناهجهم النقدية باستثناء (كريستيفا) النيي هجرت التناص بعد أن ولدته وتركت أمر تربيته للباحثين الآخرين. (1)

وما كان من المتعذر أن نأتي على جميع من اشتغلوا على مبحث التناص، فإن تجاربهم النقدية تأتي لتؤكد، ما لهذا المفهوم من انتشار، وثراء، في الساحة النقدية العربية.

4-1-التناص عند محمد بنيس:

وتعتبر دراسته الموسومة (بظاهرة الشعر المعاصر في المغرب)، من أولى الدراسات في ميدان المبحث التناصي، إذ اعتمد مفهوم التناص كأداة نقدية لقراءة المتن الشعري المغربي، ذاهبا إلى أن النص الشعري هو بنية لغوية متميزة ليست منفصلة عن العلاقات الخارجية بالنصوص الأخرى، وهذه النصوص الأخرى هي ما يسميها النص الغائب، فالنص – كما يرى – شبكة تلتقي فيها عدة نصوص، وهي نصوص لا تقف عند حد النص الشعري بالضرورة، لأنها حصيلة نصوص يصعب تحديدها، إذ يختلط فيها الحديث بالقديم، والعلمي بالأدبي واليومي بالخاص والذاتي بالموضوعي. (2)

و لما كان النص الحاضر ميدانا للتداخل مع النص الغائب، فإنه يعيد كتابته وقراءته من جديد على اعتبار أن النص الغائب ومجموعة النصوص المستترة التي يحتويها النص الحاضر، وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقق هذا النص وتشكل دلالته. (3)

والتداخل النصي – كما يرى محمد بنيس– يمس كل نص شعري أو نثري قديما كان أو حديثا، من خلال ترابطاته مع النصوص الغائبة، سواءً كانت نصوصا دينية أو ثقافية أو تاريخية أو أدبية أو غير أدبية « ومن ثم فإن النص، عندما يرتبط بالنصوص الأخرى، من

(1) – حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص ص 10، 11.

(2) – محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص251.

(3) – انظر: محمد بنيس، المرجع السابق، ص251 وما بعدها.

خلال ترابطاته اللغوية، يحقق لنفسه كتابة مغايرة حتما للنصوص الأخرى، فيدمجها في أصله، ويضغطها بين الصوائت والصوامت بطريقة لا تراها العين المجردة ».[1]

ونجده يستعمل في بحثه عن أشكال قراءة الشعراء للنص الغائب، ثلاث مستويات تتخذ صيغة قوانين تحدد طبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة للنص الغائب، لأن تعدد قوانين القراءة هو في أصله انعكاس لمستويات الوعي التي تتحكم في قراءة كل شاعر لنص من النصوص الغائبة. [2]وتتحدد هذه الآليات في (الاجترار) حيث يظل النص الغائب قائما كما هو، لا يستفاد منه إلا في بعض المظاهر الشكلية الخارجية، بينما يبدو النص الغائب في مستوى (الامتصاص) قابلا للحركة والتجدد، أما المستوى الأخير، فهو أعلى مستوى من قراءة النص الغائب، الذي لا مجال لتقديسه مع الحوار، إذ يخضع للنقد والقلب والتغيير.

وفي موضع آخر، يستبدل (محمد بنيس) بمصطلح التناص مصطلح التداخل النصي، لأنه في نظره يسهم في إنتاج شبكة العلائق التي نستطيع بها الانتقال من وحدة إلى أخرى أو من جهاز مفاهيمي إلى غيره بخلاف مصطلح التناص. [3]

وفي دراسته التالية (حداثة السؤال) قام برصد العلاقات النصية من خلال مفهوم "هجرة النص" الذي شطره إلى شطرين، فثمة (نص مهاجر)، ونص (مهاجَر إليه). وقد اعتبر بنيس هجرة النص شرطا رئيسيا لإعادة إنتاجه من جديد بحيث يبقى هذا النص المهاجر ممتدا في الزمان والمكان مع خضوعه لمتغيرات دائمة، هذه الفاعلية تتم للنص وتزداد وهجا من خلال القراءة، إذ إن النص الذي يفقد قارئه يتعرض إلى الإلغاء. و محمد بنيس في تقسيمه هذا متأثر بالناقد الفرنسي جيرار جينيت الذي وضع تصنيفات محددة أثنينا على ذكرها سلفا. [4]

4-2-التناص عند سعيد يقطين:

أما (سعيد يقطين) في كتاباته النقدية التي خص بها الرواية، فيؤثر استعمال مفهوم

(1)- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص252.

(2) – المرجع نفسه ، ص 253.

(3)– ليديا وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ص37، نقلا: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاته) ص 181.

(4) – جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص44 وما بعدها.

(التفاعل النصي) بدل التناص الذي أصبح نوعا من أنواع التفاعل النصي، مستثمرا في ذلك كله تنظيرات جيرار جينيت حول المتعاليات النصية، موضحا أن النص الأدبي « يتم إنتاجه ضمن بنية نصية كبرى، تتعدد فيها النصوص وتتقاطع، وتتداخل وتتعارض، وعلاقة النص بهذه البنية النصية الكبرى هي علاقة صراعية، أو لنقل جدلية تقوم على أساس التفاعل يأخذ طابع الهدم والبناء ».[1]

وقد عالج العلاقات النصية في ضوء مصطلحات تمثل أنواع ما يسميه "التفاعل النصي" وهي المناصة، والتناص، والميتانصية، وإذا كانت الناصة هي البنية النصية التي تشترك، وبنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين، فإن التناص يأخذ بعد التضمين، فيما تأخذ الميتانصية التي هي نوع من المناصة، تأخذ بعدا نقديا محضا في علاقة بنية نصية طارئة مع بنية نصية أصل.

بالإضافة لهذه العلاقات السابقة يحدد سعيد يقطين صنفين آخرين للتفاعل النصي هما:

1- التفاعل النصي الخاص: ويظهر من خلال علاقة نص مع نص محدد، وتبرز هذه العلاقة بينهما على صعيد الجنس والنوع والنمط معا، فالنص اللاحق "متعلق" والنص السابق "متعلق به" ولذلك أطلق على هذه الصنف مصطلح (التعلق النصي).
2- التفاعل النصي العام: ويبرز من قيام نص ما علاقات مع نصوص عديدة مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع وسمي بالعام لأنه لا ننظر إليه من حيث الجنس والنوع بل من جهات ومستويات متعددة. [2]

إن بين الصنفين في عموميتهما وخصوصيتهما – كما يشير سعيد يقطين- تداخلات عدة أساس التمييز هو جهة النظر التي نعرف من خلالها صنف التفاعل النصي وما يهدف إليه في الدراسة والتحليل.

ويعد يقطين من بين النقاد العرب المعاصرين الذين اهتموا بالبحث في العلاقات النصية عند العرب القدامى، من خلال تناوله لأسباب اهتمام العرب القدامى بعلاقات النصوص ببعضها البعض، وأشكال هذه العلاقات. هذا مع وقوفه على ما قدمه علماء صناعة الأدب

(1) – سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص33.

(2) – سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص15.

من أبواب يحددون فيها سر صناعته سواء ما كان منها على صعيد المادة والأداة أو على صعيد الزمن أو على صعيد طريقة الممارسة، ذاهبا إلى « أن كيفية توظيف النص السابق، وطريقة ممارسه في نص لاحق تجعلنا نعاين كون العرب القدامى كانوا ينظرون إلى الاقتباس والتضمين والاستشهاد نظرة إيجابية وضرورية»[1]. مشيرا إلى أن هذه المفاهيم هي من يشتمل عيها التعالق النصي،(1) داعيا إلى أن النقاد القدامى وإن اقتصروا على رصد الجزئيات في العلاقات النصية، فإنه ينبغي «... علينا أن نفكر في تأطير تصوراتهم واختزالها، بهدف تدقيقها والإقلال من التسميات والاصطلاحات، إن نظم مختلف الأبواب واختصار اللوائح الطويلة في إطارات محدودة ومعدودة من مستلزمات الدرس المجدد للأبحاث البلاغية والنقدية القديمة، لجعلها أكثر قربا من الاستعمال الجاري، وأكثر وضوحا على الصعيد النظري... ».(2)

4-3-التناص عند محمد مفتاح:

ينطلق محمد مفتاح حول تصوره للتناص، من أن دراسة التناص في الأدب الحديث أول الأمر قد انصبت في حقول "الأدب المقارن" و"المثاقفة" و"دراسة المصادر" و"السرقات" مما يقتضي تمييز كل مفهوم على حدا. محاولا إلقاء الضوء على بعض المفاهيم التي يشتمل عليها التناص، كالمعارضة، والمعارضة الساخرة، والسرقة، وبعد أن يقدم تعريفه لمثل هذه المصطلحات في الثقافة الغربية، يرى أنه مع أن هذه التعاريف مقتبسة من مجال الثقافة الغربية فإننا نجد ما يكاد يطابقها في الثقافة العربية. (3)

فخلاصة أشكال التناص لديه، هي على نوعين:

- المحاكاة الساخرة أو النقيضة.
- المحاكاة المقتدية أي المعارضة، ثم تراه يحترز من هذه الثنائية إذ يُقر بوجود مواقف وسطى بين المحاكاتين،(4) مشيرا إلى أشكال أخرى حين يتحدث عن آيات التناص فيذكر تحت عنوان "التمطيط" الجناس بالقلب والكلمة المحورية، والشرح والاستعارة

(1) – سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي ، ص30.

(2) – المرجع نفسه، ص 21.

(3) – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص121.

(4) – المرجع نفسه، ص 122، 123.

والتكرار والشكل الدرامي وأيقونية الكتابة، والقسم الثاني يسميه "الإيجاز" وهو عنده الإحاطة على التاريخ من خلال أحداث أو رموز أو نصوص. [1]

وفي موقف المتسائل عن التناص أيكون في الشكل أو في المضمون أو هما معا؟ يجيب أنه يكون في المضمون لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة أو غير مكتوبة... أو ينتقي منها صورة أو موقفا دراميا أو تعبيرا ذا قوة رمزية، ولكننا نعلم جميعا أنه لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المتحكم في المتناص والموجه له، وهو هادي المتلقي لتحديد النوع الأدبي ولإدراك التناص، وفهم العمل الأدبي تبعا لذلك. [2]

وفي مؤلفة دينامية النص. يتوسع محمد مفتاح في دراسة التناص تحت موضوع الحوارية في النص الشعري، وتناسب النص الشعري للإجابة عن تساؤلات تتعلق بالإجترار وإعادة الإنتاج في الثقافة العربية، في مجال السخرية والجدية، مجتهدا في تقديم بعض الآليات لوصف حوار النصوص وتأويله، من خلال البحث فيما أسماه "الحوار الخارجي" و"الحوار الداخلي"، مقرا أن عملية حوار النصوص ليست يسيرة لمعيد الإنتاج كما أنها ليت هينة لضابط آليتها ومؤولها. [3]

4-4-التناص عند عبد الله محمد الغذامي:

أما (عبد الله محمد الغذامي) فقد استعمل مصطلح (تداخل النصوص) و(النصوص المتداخلة) لدلالة على التناص نفسه، وهو يعده من إنتاج السيمياء (السيميولوجية) والتشريحية وفي معرض تناوله لمفهوم التناص، ينقل الغذامي من كريستيفا وبارت ليشير إلى عدد من التعريفات التي تتصل بتداخل النصوص والنصوص المتداخلة « فالنص المتداخل هو نص يتسرب إلى داخل نص آخر ليجسد المدلولات، سواء وعي الكاتب بذلك أو لم يع »،[4] وتداخل النصوص « هو عملية تحدث غالبا بشكل أقل وضوحا وأكثر تعقيدا في

(1) – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري ، ص ص 126، 127.

(2) – المرجع نفسه، ص ص 129، 130.

(3) – محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء، المغرب، ط3، 2006، ص 102.

(4) – عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص321.

تداخلها وهو ما تفسره طبيعة النص الذي يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن منسحبة من ثقافات متعددة ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاورة والتعارض والتنافس ».[1]

وعن دور التناص وأهميته على المستوى الذاتي، ويقول الغذامي: « مفهوم تداخل النصوص هو من المفهومات الأساسية في قراءة الأدب وتحليله، مما يعني أنني أتعامل مع النص على أنه بنية مفتوحة على الماضي مثلما أنه وجود حاضر يتحرك نحو المستقبل وهذا يغاير ويناهض فكرة البنية المغلقة الآنية ».[2]

وحين يختار للتطبيق أمثلة شعرية حديثة تنبئ بـ (المعارضة) كما هي لدى القدماء ومعظم الشعراء الإحيائيين، يستدرك ليوضح الاختلاف الحاصل في مفهوم التداخل وتطبيقه، عن مفهوم (المعارضة) وتطبيقه لدى القدماء، ليؤكد أن التناص يعد مفهوما قديما عرفه التراث النقدي العربي، وهذا حينما يرجع هذا الاصطلاح إلى مصطلح السرقة الأدبية الدال قديما على التأثير والتأثر، يقول: « وعالج أدباؤنا السابقون هذه الظاهرة في مباحث سموها (السرقة) وتلطف بعضهم وسماها (حسن المأخذ)، ولكن الإمام عبد القاهر الجرجاني... يطلق عليها (حسن المأخذ)، وهو بذلك يأخذ بمبدأ (الأثر) الذي هو نتيجة لتحرر الإشارة (الكلمة). وقدرتها على ابتكار مدلولات متنوعة قد يتلاقى بعضها فيثير في النفس ذكرى سوالفها. وهذا ما تدل عليه كلمة (الاحتذاء) التي تشير إلى أن الشاعر سلك بنصه مسارا يحذو فيه مسار إشارات سابقة عليه ».[3]

وهذا على خلاف مع ما نجده مع بعض النقاد الذين ينطلقون من موقع الرافض للعلاقة بين المعرفة النقدية العربية القديمة والتناص، من أمثال أنور المرتجى، الذي يرى أن النقد العربي وما يتصل به من مسألة السرقات كان يسعى « للبحث عن المبدع الأول، التوقيع الأصلي للنص الأدبي، صاحب الحقيقة الخالدة، وليس باعتبار النص الأدبي فسيفساء من نصوص تتجاور فيما بينها »[4] فمن غير الجائز إذن دمج أطروحة التناص مع مباحث النقد

(1) – عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير ، ص 321، 323.

(2) – المرجع نفسه، ص 324.

(3) – عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص217.

(4) – أنور المرتجى، سيميائية النص الأدبي، ص59.

العربي القديم لأن «...هدف القدماء كان يكتفي بتسمية النصوص التي تدخل في علاقة فيما بينها دن الاهتمام كما يفعل المبحث التناصي بالتأثير التحويلي الذي تمارسه النصوص فيما بينها».[1]

4-5- التناص عند عبد الملك مرتاض:

اهتم مرتاض في مقاله الموسوم (فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص)، بالبحث عن الأشكال القديمة في النقد العربي ذات الصلة بنظرية التناص، من خلال تناوله لحقيقة فكرة السرقات الأدبية وعلاقتها بالتناص. إذ يُقر بأن تراثنا حافل بنظريات، ومن غير المعقول أن نضرب صفحا عن الكشف عما قد يكون من أصول لنظرية نقدية غربية تبدو الآن في ثوب مبهرج بالعصرانية. [2]

وينعي مرتاض رؤية القدماء لفكرة السرقات الشعرية، لما علق بها من صور تهجينية واقتصار جهدهم على تشريح القصيدة لإثبات السرقة على الشاعر، مما أغرقهم في السطحية، ونأى بهم عن البحث في جماليات النص، لعل مباشرية الشعر العربي – كما يرى مرتاض– ووضوحه إلى حد السطحية في بعض الأطوار، من العوامل التي أغرت النقاد بالاشتغال بمثل هذه القضايا السطحية والعزوف عن تحليل النص وتشريحه بالتفكيك، ثم إعادة التركيب للانتهاء إلى النتائج المتوخاة من دراسة أي نص على عهدنا الراهن. [3]

ومحاولة منه لتقريب العلاقة بين مفهومي السرقة والتناص للقارئ، تأتي السرقة الشعرية على أنها اقتباس خفي لظاهر اللفظ أو جملة من الألفاظ، في سياق ما، وإعادة صياغتها في بيت واحد في الشعر غالبا، أما التناص فهو الوقوع في حال تجعل المبدع يقتبس أو يضمن ألفاظا كان قد التهمها في وقت سابق دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسلط عليه في مجاهل ذاكرته ومتاهات وعيه. [4]

ومع الاختلاف الحاصل بين المفهومين على مستوى المصطلح والمنهج، فلا يمنع من وجود تقارب بينهما، قد يصل إلى حد المطابقة في بعض الأوجه « إن التناص كما يبرهن

(1) – أنور المرتجى، سيميائية النص الأدبي، ص59.

(2) – عبد الملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، ص71.

(3) – المرجع نفسه ، ص73.

(4) – المرجع نفسه، ص86.

على ذلك اشتقاق المصطلح نفسه هو تبادل التأثير بين نص أدبي ما ونصوص أدبية أخرى، وهذه الفكرة كان الفكر العربي قد عرفها معمقة تحت شكل السرقات الأدبية ».[1]

وعلى ضوء هذا التقارب الحاصل بين المفهومين يدعو عبد الملك مرتاض إلى إعادة النظر في مفهوم السرقة وسواها من المسائل ذات العلاقة وذلك « لا يتأتّى إلا أن نسهم في إنتاج نظرية قائمة على التحاور والتطلع إلى إثراء حقول المعرفة الإنسانية... إن النقاد العرب لم يقروا صراحة باللفظ أمر هذه التناصية بالمفهوم العميق الذي قررته كريستيفا و رولان بارت وجريماس وسواهم من جهابذة السيميائية، بيد أن ذلك لا يمنع من البحث في الجذور النقدية العربية التي أومأت إلى هذا من قريب أو من بعيد ».[2]

4-6- التناص عند إبراهيم رماني:

أما (إبراهيم رماني) فقد اهتم بالبحث فيما أسماه بالنص الغائب الذي يمثل مجموع النصوص المستترة التي يحتويها النص الشعري في بنيته، وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقيق هذا النص وتشكل دلالته. [3]

ولأن الشعر المعاصر أصبح شعر الثقافة المتضخمة التي تمتد بذاكرة المبدع إلى عشرات القرون، إلى درجة العثور على العديد من الثقافات في النص الواحد، الشيء الذي طور من تقنية النص الغائب، وفي هذا السياق نجد إبراهيم رماني يذكر التضمين إذ « لم يعد النص الغائب اجترارا لنص آخر على النمط القديم (التضمين) وإن عثرنا على هذا الضرب في المتن الشعري الحديث، بل غدا توظيفا معقدا في أغلب الأحايين يولد تفاعلا خصبا بين النصوص أي تناص (Intertextualité) يثري مناخا مغايرا للأصل تتداخل فيه عناصر هذا النص الغائب وتتزامن في عمق الطبقات النصية ».[4]

فالتناص كما يرى رماني عملية تفاعل بين النصوص، حيث تتماهى العناصر النصية المستحضرة في النص الراهن الذي يعمل على حل نسيجها وتفكيك عناصرها وإعادة كتابتها من جديد وقد غير ملامحها وطمس آثارها الأولى، بما يعطي للنص الراهن فرادته وتميزه.

(1) – عبد الملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية، مجلة علامات، (م س)، ص91.

(2) – المرجع نفسه، ص 84.

(3) – إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص347.

(4) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

هذا والمستفاد من الدراسات العربية المعاصرة لتقنية التناص قد يمكن إيجازه في أن:

- التناص لا يكاد يخرج عن جدلية التأثير والتأثر بين النصوص، مهما تعددت تعاريفه عند أصحاب هذه الدراسات.
- تعدد مصطلحات التناص لاختلاف الترجمات وتعدد المدارس النقدية، وهو المتعدد الذي ألفناه في بيئته الأصلية.
- اتخاذ هذه الدراسات لمسارين اثنين يتمثل الأول في الاقتصار على معالجة المصطلح وتطبيقاته في صورته الحديثة دون العودة إلى النقد القديم، ويسعى الثاني إلى استلهام ملامح من النقد القديم في ضوء هذا الإنجاز الجديد ولعله بالإمكان إيجاد مساحة لعدم الانغلاق على ذواتنا من جهة أو نكرانها أو الانقطاع عنها، فمع عدم التجاهل لمجهودات الغرب، والعودة إلى التراث الغربي تأتي إمكانية استثمار تلك الجهود وتلك المفاهيم وبلورتها بما يساهم في « إيجاد موسوعة نقدية موثقة، تساعد على تضييق الخلاف بين النقّاد العرب حول ضبط المصطلحات وتحديد دلالاتها »[1] أو تأسيس نظرية متكاملة.
- التأكيد على أن التناص عملية تفاعل معقدة ليس من المتيسر حلها، لأنها غالبا ما تكون واضحة المعالم والحدود، « فهو لا يعد بشاطئ أمان يمكن الانتهاء إليه والرسو عنده، كما أنه ليس طريقا معبدة يمكن سلوكها في وضح النهار بعيدا عن المزالق والأخاديد والتضاريس الوعرة...». [2]
- القول بحتمية الظاهرة التناصية إذ لا فكاك من شروطها الزمانية والمكانية.

وخلاصة القول أن التناص بما أنه أداة نظرية لفهم طبيعة النص وتفاعله مع غيره من النصوص تبدأ بتحديد كيفية انتقال النصوص وأخذ بعضها من بعض، ثم معرفة الآليات التي يتم بها التحول من نص إلى آخر، وصولا إلى تبيّن صورة الشكل الذي تحول إليه النص السابق عندما انخرط في فضاء النص اللاحق. ولعل السمة الكبرى التي تميز نظرية التناص أن خصوصيتها لا تكمن في الكشف عن ظاهرة جديدة، لكن في اقتراح طريقة جديدة

(1) – حامد كساب عياط، المصطلح النقدي العربي الحديث، مجلة النص والناص، ص37.

(2) – محمد أديوان، مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، الأقلام العراقية، دار الجاحظ، بغداد، ع4، 1995، ص43.

في التفكير وفي معالجة أشكال التقاطعات الصريحة و الضمنية بين النصوص. كما أن التنازع المضاعف والمستمر بين تحديد التناص كصيرورة / أو كموضوع، ومقاربة التناص باعتباره ظاهرة كتابة / أو أثر ناتج عن القراءة، لا يطرح إمكانية حله ولا اقتراح قراءة توثيقية للتطبيقات التناصية، إن الأمر يتعلق مقابل ذلك ببيان إمكانياته المتعددة والثرية[1] فليس هناك حاجة لأن نضع قواعد وأشكال وأطر للفكر، لأن هذه التعددية القطبية هي التي يعيش من خلالها النص[2] فهذه المسائل المعلقة هي التي تعطي لنظرية التناص إمكانية تطويرها أكثر، ولعل هذا ما يعنيه مارك أنجينو بقوله: « إن كلمة التناص هي مجال نقد لم ينجز بعد »،[3] ويكفي الانتباه إلى أهم تلك الجهود العربية والغربية ليتضح مدى القدرة الإشعاعية التي أخذها مفهوم التناص في وجهيه النظري والتطبيقي.

ولئن كان المهتمين بالتناص قد أسسوا نظريتهم على النصوص المعاصرة القائمة على التشظي واللاتجانس والانحراف، لا يمنع أن يكون التناص السبيل الأنسب لتناول الكتابة العربية القديمة شعرا ونثرا، لأن المسألة كما يقول انجينو ليست معرفة ماذا نعني التناص؟ ولكن لأي شيء يصلح التناص، أو يستعمل[4] لذلك لا يأتي العرض النظري بمعزل عما نستخدمه من إجراءات لتبين مظاهر التناص في ديوان ابن دراج القسطلي.

(1) – نتالي بياغاي غروس، مقدمة في التناص، ص ص 21، 22.

(2) – Ingeburgm La chaussée, pourquoi l'intertextualité, p2/2

(3) – مارك أنجينو، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص112.

(4) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

1-التناص مع القرآن الكريم:

تمهيد:

القرآن الكريم كلام الله المعجز للخلق في أسلوبه ونظمه، وفي علومه وحكمه و في تأثير هدايته، فهو كتاب السماء إلى الأرض مستقرا ومستودعا[1] لا ترى شيئا من الألفاظ أفصح ولا أجزل ولا أعذب من ألفاظه، ولا ترى نظما أحسن تأليفا، ولا أشد تلازما وتشاكلا من نظمه، وأما المعاني فلا خفاء على ذي عقل أنها هي التي تشهد لها العقول بالتقدم في أبوابها، والترقي أعلى درجات الفضل في نعوتها وصفاتها.[2]

هذه البلاغة القرآنية وما تحمل من معاني الهداية هي التي أخذت بألباب العرب في بدء الإسلام فكانت أكبر حافز لهم للهداية وهي التي شهد الكتّاب والشعراء في كافة العصور بتفوقها واستحالة مجاراتها، بالإضافة إلى اشتماله على قضايا العقيدة والتشريع والأخلاق فهو يوجّه الناس إلى شؤون دينهم ودنياهم ويضرب لهم الأمثال ويسرد لهم من تاريخ الأمم ما يتعضون به، وكلما ازدادت صلة الإنسان بالقرآن الكريم قراءة واستيعابا ازداد تأثرا في سلوكه وفي تفكيره، وكان القرآن رافدا أساسيا من روافد ثقافته.

لقد كان القرآن ولا يزال مدادا لأقلام الشعراء، الذين هم حملة مشعل البيان، فاقتبسوا كلماته، واستلهموا آياته، وتمثلوا بنظمه واستوحَوا قصصه، واستضاؤوا بعبره، فهو دائما وأبدا منهل عبقٌ، ونبع صاف. يأتي توظيفه في الشعر تعزيزا لشاعريته، وداعما لاستمراره في ذاكرة الإنسان وحافظته.

إن توظيف النصوص الدينية – القرآن خاصة – في الشعر يعد من أنجع الوسائل لخاصية ذهنية في هذه النصوص التي تلتقي وطبيعة الشعر نفسه، وهي أنه مما ينزع الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على

(1)- مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 2005، ص25.

(2)- عفيف عبد الفتاح طبّارة، مع الأنبياء في القرآن الكريم، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 9، 1981، ص 25، 26.

الإمساك بنص إلا إذا كان دينيا أو شعريا، وهي لا تمسك به حرصا على ما يقوله فحسب، وإنما على طريق القول وشكل الكلام أيضا.[1]

وابن دراج القسطلي في صلة شعره بالقرآن الكريم، لم يكن بدعا بين معاصريه أو سابقيه من أبناء الأندلس، ويبدو أن هناك نزوع قوي لديه في توظيف النص القرآني بشكل ملك عليه شعوره وأحاسيسه، حتى صار ذلك جزء من طريقته الخاصة في الكتابة إذ يغطي النص القرآني مساحة واسعة في ديوانه ويشكل معلما بارزا في شعره. كما يعتبر مرجعا فكريا لتداخله مع النصوص الشعرية في علاقات تناصية كثيرة استقى منه الشاعر ما يقوي أو يعزز به المعاني التي يرغب في طرحها أو توكيدها ويدعمه في كثير من المناسبات العامة والخاصة.

وللشاعر في استحضاره للنصوص القرآنية أساليب متنوعة، وأشكال متعددة تتجلى في استخدام عدد كبير من التعابير القرآنية التي تتمثل أحيانا فيما شمل آية أو جزء منها، دون زيادة أو نقصان، أو ما جاء في ألفاظ متفرقة من آية أو من سورة تثبت طريقة أدائها انتماءها لتلك الآية أو تلك السورة، أو في ذكر أسماء سور قرآنية بعينها. وتأتي هذه التعابير في معظمها على شكل إشارات ترمز إلى قضايا وآراء وأحداث وقصص وشخصيات ورد ذكرها في القرآن الكريم. وفي معظم الأحيان لا تأتي هذه الإشارات القرآنية في شعر ابن دراج على أنها شواهد على ما يريد إثباته بل ترمز بها إلى معانٍ يحرص على توكيدها، ولهذا كان يبتعد بها عن أسلوب الاقتباس في علم البديع وذلك كي يحملها شحنات من الإيحاء أكثر فنية من العرض التقريري.

وتتفاوت طرائق توظيف ابن دراج القسطلي للنص القرآني في ديوانه وفق مستويات تناصية مختلفة تتراوح بين الاجترار للنص القرآني، أي أنه يستحضر الإشارات القرآنية في النص الشعري بوعي سكوني يقوم على استدعاء الذاكرة التراثية أقصد القرآنية. والامتصاص، أي الاعتماد على الاستمداد الإشاري والدلالي من آي القرآن الكريم والقيام بإعادة توزيعها في النص الحاضر.

(1)– صلاح فضل، إنتاج الدلالة، قراءة في الشعر والقصص والمسرح، الهيئة العامة لقصور الثقافة،مصر، 1993، ص 41.

وكيفما كان الأمر فإن المنهجية العلمية تدفعنا إلى تحديد الأساليب التي اعتمدها الشاعر في توظيفه للنص القرآني، ونستطيع أن نرصد منها الأساليب التالية:

1) الإشارة إلى قصص وأحداث قرآنية عبر استخدام تعابير قرآنية مجتزأة من آية وتوحي بالحدث الذي أشار إلية القرآن الكريم.
2) الإشارة إلى شخصيات جاء ذكرها في القرآن الكريم وأوردها ابن دراج في شعره مستفيدا من سماتها أو خصائصها أو أفعالها أو أقوالها.
3) استخدام أسماء سور وآيات مع التصرف في صياغتها.

1-1- الإشارة إلى قصص وأحداث قرآنية:

حين يعرض القرآن قصص الأنبياء وغيرهم تراه « يأخذ مواد القصص من أحداث التاريخ ووقائعه لكنه يعرضها عرضا أدبيا، ويسوقها سوقا عاطفيا يبين المعاني، ويؤيد الأغراض، ويؤثر بها التأثير الذي يجعل وقعها على الأنفس وقعا استهوائيا يستثير منها العاطفة والوجدان.[1]

وتأتي قصة نبي الله يوسف عليه السلام الوارد ذكرها في السورة الحاملة لاسمه في الصدارة من القصص والأحداث التي حواها القرآن، وذلك بالنظر إلى ما كانت قد أثارته وتثيره في نفوس الأدباء والشعراء والمتذوقين للغة العربية من مناخ في التذوق والمعالجة والتحليل.[2]

فحين يقول ابن دراج:

نُجومُ الصِّبَا، أَينَ تِلكَ النُجُومُ؟	نَسِيمُ الصِّبَا،أَينَ ذَاكَ النَّسِيمُ؟
كَواكِبُ تُصغِي إِلَيهَا السُّعُودُ	كَواعِبُ تَصبُو إِلَيهَا الحُلُومُ
و إِذ لا صَبَاحِي رَقِيبٌ عَتِيدٌ	ولاَ لَيلُ وصْلِي ظَلاَمُ بَهِيمُ
وكَيفَ وشَمسُ الضُّحَى لِي أَلِيفٌ	وأَنَّى وَبَدرُ الدَجَى لِي نَدِيمُ
و أَوجُهُ أَرضِي زُهرٌ تَرُوقُ	ومِلءُ سَمائِي نُجُومٌ رُجُومُ[3]

(1)- عفيف عبد الفتاح طباره، مع الأنبياء في القرآن الكريم، ص 25.

(2)- محمد أبو حمده، في التذوق الجمالي لسورة يوسف، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ت، ص 07.

(3)- الديوان، ص 227.

واضح أن التفاعل النصي يتمظهر من خلال الدوال اللفظية (النجوم، كواكب، الشمس، البدر) التي تشكل ضابطا تناصيا يحيل على قصة يوسف عليه السلام. فهذه الدوال منتزعة من آية البشرى في بداية السورة من قوله تعالى على لسان يوسف «إذْ قَالَ يُوسُفُ لأَبِيهِ يآبَتِ إِنِيّ رَأَيتُ أَحدَ عَشرَ كَوكَباً وَ الشَمسَ والقَمَرَ رَأيتُهمْ لِي سَاجِدِينَ »[1]. وقد روى المفسرون«أن يوسف عليه السلام، كان ابن اثنتي عشرة سنة، أي أنه كان صغيرا وقت رؤياه ».[2] وأوّلها يعقوب عليه السلام، بأن الشمس أمه، والقمر أبوه، والكواكب إخوته، وأنه ستنتقل به الأحوال إلى أن يصير حال يخضعون له ويسجدون، إكراما وإعظاما.[3]

إن توزع تلك الدوال في النص الشعري، قد جاءت منحدرة من قصة يوسف عليه السلام، والتي وإن كانت غير حاضرة أثناء لحظة الإبداع قصدا إلا أنها تكشف عن وجود تشابك أو تعالق بين النصين القرآني والشعري. فالمقطع الشعري – كما يبدو – يقوم أساسا على الاسترجاع (التذكر) الدال على الحركة إلى الماضي. كما يقوم النص القرآني على الرؤيا المتجهة في اتجاه الآت أو المستقبل. لذلك تحضر تلك العناصر الطبيعية في الخطاب الشعري كواسطة للذكرى، بما يستجيب لرؤية الشاعر في استرجاعه لذكريات الصبا وعهود الشباب، حيث الدعة والبِشر والأمان، ملغيا الحواجز الزمانية، مقربا إليه ذلك الماضي، تشاركه في جو طفولي كل الكائنات ليلها ونهارها نجومها وأقمارها وشموسها. كما كانت تلك الكواكب التي رآها يوسف عليه السلام في صباه رسولا يحمل إلى بشائر النبوة. فما غاب عن الشاعر وعيا، غدا منحلا في صباغ ريشته، وجاريا في أجزاء نصه الجديد[4] عن طريق امتصاصه لمضمون الآية القرآنية، حيث اتخذ الموقف الذاتي للشاعر فيها دوره من خلال تحويل مسارها لتأخذ مسارا جديدا يسير في الخط الذي يسير فيه الشاعر من خلال استرجاعه لبعض دوالها. لهذا جاء النص الغائب في شكل ومضات متخفية، لا تشير

(1)– سورة يوسف، الآية: 4.

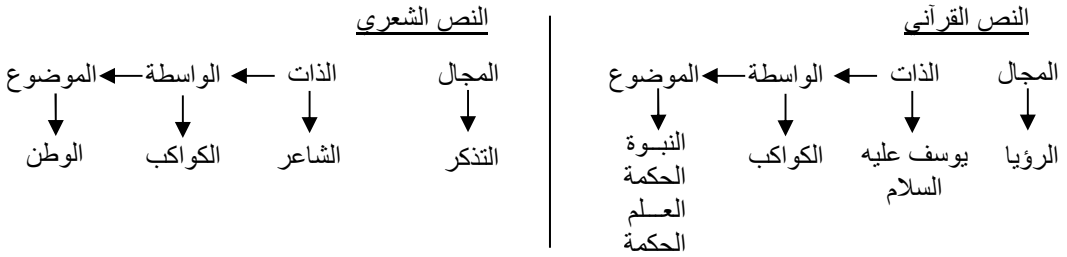
(2)– القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، ت: عبد الرزاق المهدي، دار الكتاب العربي، بيروت،ج4، 2004، ج 3، ص 101.

(3)– عبد الرحمان بن ناصر السعدي،تسيير القرآن الكريم المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط 1، 2005، ص400.

(4)– أحمد محمد قدور، اللسانيات وآفاق الدرس اللغوي، دار الفكر، دمشق، سورية، 2001، ص 128.

صراحة إلى الجزء المشتغل عليه، وهذا من طبيعة التداخل النصي الذي يحدث غالبا بشكل أقل وضوحا وأكثر تعقيدا في تداخلاته[1].

ويمكن توضيح هذا التفاعل النصي بالشكل التالي:



ويأتي في البيتين الأخيرين من المقطع الشعري تداخلا مع آخر جزء في الآية الكريمة من قوله: « رَأيتُهمْ لي سَاجِدِينَ ». فإذا كانت الكواكب والشمس والقمر تشترك في أداء فعل السجود الذي يشير إلى تواضع إخوة يوسف وأبويه وإكرامهم له، فإنها في النص الشعري تتخذ بعدا جديدا مغايرا للنص الأصلي حين يخلع عليها من نفسه وأحاسيسه، فتغير من صفاتها ووظائفها، أين تتحول الشمس إلى أليف يعاشره، والبدر إلى نديم يسامره، فيما تتحول الكواكب إلى حرّاس تسهر على أمنه وسلامته. وعلى اختلاف وظائفها فإنها تشترك عند الشاعر في أداء مهمة إسعاده وتأمينه. وهي المعاني التي يفتقدها في واقعه أو على الأقل ما يشعر بالحاجة إليه.

ونواصل مع الشاعر وتشربه لقصة يوسف في نفس القصيدة. يقول:

فَشَيطَانُ لَهوِي مُطَاعٌ مُطِيعٌ وَشَيطَانُ هَمِي طَرِيدٌ رَجِيمُ
غَرَارَةُ عَيشٍ أَرَاهَا الغُرُورُ بِأَنَّ الزَّمَانَ صَدِيقٌ حَمِيمُ[2]

فالتداخل النصي هنا يتمظهر في استيحاء الشاعر لقوله تعالى على لسان يعقوب: «قَالَ يَا بُنيَّ لاَ تَقصُصْ رءْياكَ عَلَى إِخوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيداً إِنَّ الشَّيطَانَ لِلانسَانِ عَدُّو مُّبِينٌ»[3] وهذا من خلال استعمال دالة (الشيطان) التي حضرت بالاسم لمرتين، وحضرت بصفة من صفات الشيطان التي عرفت (بالغرور) وذلك عن طريق امتصاص مضمون النص القرآني.

(1)– عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص 321.

(2)– الديوان، ص 228.

(3)– سورة يوسف، الآية 5.

فكما جاء الاتهام في الكيد في نص الآية موجها إلى الشيطان لأنه ظاهر العداوة لما فعل بآدم وحواء... فهو يحمل على الكيد والمكر وكل شر ليورط من يحمله، ويعقوب لا يأمن أن يحمل أولاده على مثله»[1] إلا أنه في الخطاب الشعري يتصور على أنه فاقد للأهلية والفاعلية على الكيد والعداوة للإنسان (الشاعر)، وهذا التصور يتصل بالشاعر في زمان ومكان معينين هما زمان الشباب في قرطبة السعيدة، أين يأتي الشيطان تابعا وسلبيا ومنقادا لرغبات الشاعر.

وهذا بالمقابل يحفز المتلقي على توقع ظهور (فاعل) بديل عن الشيطان، إنه الزمان الذي تكشّف للشاعر كعدو في ثياب صديق، فالاتهام عند الشاعر يأتي موجها للزمن لأنه الفاعل على التحول والتغيير في حياته من الحياة الدائمة السعيدة إلى عالم الغربة والتشرد والتطفل على موائد الحكام والأمراء في حواضر الأندلس.

وهكذا تأتي الآيات من قصة يوسف عليه السلام كمصدر إيحاء وخلق دلالات جديدة عند الشاعر تتناغم مع تصوراته وتجربته، بطريقة لاواعية تقف دون الكشف عن مصدر إلهامه، ولعله ما ساعد الشاعر على كتابة نصه على نحو ناطق بالإيحاءات والدلالات من دون المساس بجوهر النص الأصلي.

ومن قصائد الشاعر التي قالها في يحي بن منذر التجيبي نقرأ قوله مشيرا إلى منذر بن يحي حين ولي العهد:

اليَومَ نَادتْكَ السِيَادَةُ: هَيْتَ لَكْ فِي مُلْكِ مَنْ حَلاَّكَ بَهْجَةَ مَا مَلَكْ[2]

فالمتلقي يستوعب من القراءة الأولى ذلك التناص الشفاف من خلال توظيف الشاعر للتركيب القرآني (هيت لك) الذي نقرأه في أحد مشاهد قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز في تبجحها بشهوانيتها أين انكشف ضعف عزيمتها وكبريائها أمام يوسف عليه السلام. الذي تنبثق معالم شخصيته من مقومات ذاتية وبيئية، المتمثلة في كونه العبد الصالح الذي نشأ في بيت النبوة، والذي لا يغفل من حسن تمثيله لدينه أمام فتنة وشهوة

(1)– الزمخشري، اكتشاف حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الفكر، بيروت، ج2، ط 1، 1983، ص 303.

(2)– الديوان، ص 231.

امرأة. إلا أن الشاعر يمتص هذا المعنى أو الدلالة في الخطاب القرآني من خلال استرجاعه لبعض دواله، لينفي من خلاله تهالك ممدوحه وسعيه على طلب المسؤولية والسيادة. وترى كيف أتى بالفعل (نادت) بدلا من (قالت) في نص الآية الكريمة، بما يوحي أن الممدوح كان على مسافة غير بعيدة عنها لدلالة على ما يتصف به من مهارات ومحاسن هيأت له أن يكون محطا لنظرها وسببا في إغوائها.

ويبدو من هذا أن الشاعر لم يستعد النص الغائب بوعي سكوني، إذ كان موفقاً في توظيفه لخاصية الانزياح الدلالي للتناص، من خلال خلق دلالات جديدة منبثقة من روح النص الأصلي تستجيب لمقاصده دون نفي النص الأم.

إن إحساس ابن دراج بالمسؤولية اتجاه أفراد أسرته وتعاطفه معهم، مما لا تكاد تخلو منه أيّة قصيدة من قصائده، إذا يأتي عرض معاناتهم كأحد الأدوات التي يشتغل بها في مد حياته، حتى لكأن المدح قناع يزيحه الشاعر للكشف عن آلامه وآلام أبنائه الذي غالبا ما يذكره عددهم بعدد أنجم يوسف عليه السلام. فيقول:

أَخُو ظَمَاءٍ يَمُصُّ حَشَاهُ سَبْعٌ وَأَربَعَةٌ وَكُلُهُمُ ظِماءُ

كَأَنْجُمِ يُوسُفٍ عَدَدًا ولَكِنْ بِرُؤْيَا هَذِهِ بَرِحَ الخَفَاءُ

خُطُوبٌ خَاطَبَتْهُمْ من دَوَاهٍ يَمُوتُ الحَزْمُ فِيْهَا وَالدَّهَاءُ

وَكُلُهُمُ كَيُوسُفَ إِذْ فَدَاهُ مِنْ القَتْلِ التَّغَرُّبُ والجَلاَءُ

و إِنْ سِجْنٌ حَوَاهُ فَكَمْ حَوَاهُمْ سُجُونُ الفُلْكِ والقَفْرُ القَوَاءُ[1]

وإِنْ أَقْوَتْ مَغَانِي العِزِّ مِنهُمْ فَكَمْ عَمِرَتْ بِهِمْ بِيدٌ خَلاَءٌ[2]

فالمقطع الشعري يستدعي إلى فضائه أكثر من مشهد من مشاهد قصة يوسف عليه السلام من خلال الإشارة لعدد إخوة يوسف من خلال قوله تعالى: « إِذْ قَالَ يُوسُفُ لأَبِيهِ يأَبَتِ إِنِيّ رَأَيتُ أَحدَ عَشرَ كَوكَباً »[3] وكذا الإشارة إلى سجن يوسف عليه السلام من

(1)– القواء: الخلاء.

(2)– الديوان، ص 276، 277.

(3)– سورة يوسف، الآية: 4.

قوله تعالى: « ثُمَ بَدَا لهَم مِنْ بَعْدِ مَا رَأَوْا الآيَتِ ليَسْجُنَنَّهُ، حَتَّى حِيْنٍ~ وَدَخَلَ مَعَهُ السِجْنَ فَتَيَانِ ...». [1]

ويبدو جليا أن الشاعر لا يشتغل على النص القرآني عن طريق الاقتباس المباشر، وإنما عبر صدور إشارات وتلميحات إلى ذلك النص. لا لأجل الوقوف عند حدوده، بل للانطلاق منه لتشكيل أبعاد جديدة لنصه، تصنعها التجربة وتوجهها الرؤية الذاتية للشاعر. تكشف عن براعة الشاعر في جعل النص الغائب جزءا يلتحم مع نصه ويدخل في نسيجه، ولا يصبح كائنا غريبا عنه.

فأبناء الشاعر وإن كانوا كإخوة يوسف عددا، إلا أن كل واحد فيهم قد مرّ بنفس التجربة التي مرّ بها يوسف عليه السلام، مما يعني لدى الشاعر أن تجربة الغربة تتكرر بعدد الأبناء، لا بل إننا أمام أحد عشر يوسفا. فالشاعر لا يقدم لنا أعداد من خلال اشتغاله على قصة يوسف كما قد يتبادر للمتلقي في الوهلة الأولى فلا يعني أن يكون عدد أبنائه كعدد إخوة يوسف شيئا، إلا أن يكون النظر إليهم كتجارب قاسية ومريرة تتكرر دوما أمام عينَي والد منهك زاده الإحساس بثقل المسؤولية اتجاه أبنائه، وخاصة البنات منهم. ألمًا وحسرة.

والشاعر حين يشير إلى سجن يوسف، لا يريد إسقاط ذلك على تجربة أبنائه وإنما للمقارنة القائمة على أساس المضادة، فإذا كان يوسف عليه السلام قد حواه سجن العزيز في مصر، فإن أبناء الشاعر حوتهم كثير من سجون البر والبحر. إنها سجون الرحلة في غول القفار اليباب وأهوال البحار ذات العباب، على حد قول الشاعر. [2] إنه العذاب الدائم والمتجدد الذي يلاحق الشاعر وبنيه منذ الخروج من الوطن الأم.

فالشاعر كما ترى، لا يعيد القصة أو يكتفي بالإشارة إليها والوقوف عند حدودها وإنما يوظفها لإنتاج دلالات معاصرة. وهو ما يكشف عن اختياره الواعي لقصة يوسف فهو يستلهم ما من شأنه أن يثير القارئ ويجعله أكثر تفاعلا مع نصه، ذلك لما لقصة يوسف من أثر وجداني في وعي كل مسلم، فيكفي أن تذكر يوسف، حتى تتوارد على ذهن متلقّيك مشاهد وصور من تلك المحن والابتلاءات التي مرت عليه من محنة كيد الإخوة، ومحنة الجب

(1)– سورة يوسف، الآية: 36.

(2)– الديوان، القطعة (6) / ص 468.

والخوف والترويع فيه، ومحنة الرّق وهو ينتقل كالسلعة من يد لأخرى، ومحنة السجن، ومحنة المشاعر البشرية وهو يتلقى إخوته الذين كادوه. (1)

ثانيا: إنها تستجيب لحياة الشاعر وتجربته وما عاناه وما يعانيه من تشرد وتمزق كان سببه تقاتل الإخوة الأعداء وتناحرهم في الوطن الواحد على السلطة أيام الفتنة الكبيرة، التي أتت نارها على الأندلس قاطبة، فكان الشاعر وأسرته من بين ضحاياها.

ثالثا: إنها تساير موقف الشاعر في رفضه للواقع وتواكب أحلامه في التغيير لهذا الواقع الذي أسلمه إلى الغربة والتشرد وإلقاء ماء الوجه عند هذا وذاك.

إن المخزون الديني – ونقصد هنا القرآن الكريم – معين زاخر وغني بالدلالات الإنسانية والفنية، ويدخل القصص القرآني في هذا الإطار بالنظر إلى ما يضفيه على الصورة الشعرية من الحيوية والأصالة، لأن هذا القصص الخالد في ذاكرة الأمة العربية والإسلامية الذي مازال حيا محتفظا بحرارته. (2)

ومن القصص القرآنية التي أفاد منها ابن دراج في أكثر من موضع في ديوانه قصة موسى عليه السلام. هذه القصة التي حوت الكثير من مشاهد النفس البشرية من الخوف والرجاء، إضافة إلى ما فيها من دروس وعبر كعاقبة الكفر والظلم، وحرية الشعوب، والدعوة إلى الكفاح، ونجاة المؤمنين وانتصار الحق على الباطل...

ويقدم ابن دراج في مدحيته للوزير عيسى بن سعيد اليحصبي* ذاتا شاكية قيد رجاؤها وغلّ حظها أصابتها خطوب (شيبت مفرق الطفل) على حد قوله، أين نجده يستدعي أحد المشاهد من قصة موسى عليه السلام، في قوله:

وإِنَّ عَجِيبًا أَنَّ عِزَّكَ مَوئِلِي ... وأَكْظِمُ أَنْفَاسِي عَلَى غُصَصِ الذُّلِّ
وأَنِي مِن ظُلْمِي بِعَدلِكَ عَائِذُ ... وَكَمْ مَطْلَبٍ أَسْلَمْتَهُ فِي يَدَيْ عَدْلٌ

(1)– سيد قطب، في ظلال القرآن، دار الشروق، بيروت، ط7، 1978، ص 678.

(2)– محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 1، 1985، ص 585.

*المعروف بالقطاع، وزير عبد الملك المظفر بن المنصور.

وأَنِيَ فِي أَفْيَاءِ ظِلِّكَ أَشْتَكِي شَكِيّةَ مُوسَى إِذْ تَوَلَّى إِلَى الظِّلِّ[1]

وفي هذا إشارة إلى موسى عليه السلام وقد سأل من الله حاجته بعد أن تولى إلى ظل الشجرة في قوله تعالى: « ▫♦○❁❼♦🖃🗐 ☺🖂↙♑♦◉ 🖎🖂➔⚐ ○⚐ ✍♦▫○◑♦❼■🖫ᘓ ✂❼❋🖫◆❑♦✍ ❻◆✌🖎♦◑♦▫ ♏🖎ᘓ→◉🖎✂ ❼■🖫ᘓ◑ ✂❼❋🖫◆❑♦✍ ◎❼■🖫ᘓ◑ ❼ᘓ□❄ᘓ◑ 🖉🖎🖂☺ᘓ◉ 📖❐☼❽♦◉🗘❁ ✌🖎ᘓ◉ ❼ᘓ□❄ᘓ◑ ⌘🖂❷⬀❸◉▫◑♦➴❷❸ ».[2] ويعتبر هذا النص القرآني نموذجا لطريقة الطلب الناجح. فطلب الحاجة لا يتحقق إلا بشرطي السرية فيه والقرب من المطلوب منه، فلأن الشاعر ومن خلال هذا التداخل النصي يؤكد على أهمية هذه الطريقة حاضرا ومستقبلا أيضا، فإذا كان موسى لم يسأل حاجته من ربه إلا خاليا بعد أن انصرفت ابنتا شعيب، وتوليه إلى ظل الشجرة، حتى لا ينكشف أمر ملاحقته من قبل فرعون وجنوده، فإن شاعر القصر الأول لم يسأل حاجته من ممدوحه (الوزير) إلا إذا كان في ظل حكمه وسلطانه، خشية انكشاف أمره فيكون عرضة لألسنة الشامتين والخصوم من الشعراء، الذي كما نعرف لم يعد يلقون الترحيب والإقبال بعد أن تولى عبد الملك المظفر الحكم بعد وفاة والده المنصور، كما أن طلب الحاجة ممن أنت على قرب منه أأكد للاستجابة ممن أنت بعيد عنه.

ونبقى مع قصة موسى عليه السلام مع ابنتي شعيب. فابن دراج حين يتتبع سيرة ممدوحه المظفر بن أبي عامر، فإنه يرى فيه صورة القائد الذي اجتمعت في شخصه كل شروط القائد الناجح على الرغم من حداثة سنه وقلة تجربته.

يقول وقد تلقاه من غزاته مُمُقْصَرَ : [3]

غَزَوتَ فَأُعْطِيتَ نَصْرًا عَزِيزًا وصُلتَ فَوُفِّيتَ فَتحًا مُبِينَا
بِسَيفٍ ضَرَبْتَ بِهِ فِي الإِلَهِ فَأَعزَزْتَ مُلكًا وَدُنيا ودِينَا
و بَلْدَةِ شِرْكٍ تَيَمَمْتَـهَا فَغَادَرْتَهَا آيَةً لِلسَائِلِينَـا
وَدَائِـعُ مَجْدٍ تَقَلَّدْتَـهَا فَكُنتَ عَلَيـهَا القَوِيَّ الأَمِينَا[4]

(1)– الديوان، ص 39.

(2)– سورة القصص، الآية: 24.

(3)– اسم حصن من حصون برشلونة، كانت إليه أول غزوات عبد الملك المظفر بعد وفاة والده.

(4)– الديوان، ص 381.

فالنص الشعري ومن خلال البيت الأخير الذي جاء تتويجا لما قبله، يختصر فيه الشاعر ملامح ممدوحه القيادية، في تناص مع نص الآية القرآنية عبر اقتطاع التركيب اللغوي (القوي الأمينا) الذي جاء على لسان إحدى ابنتي شعيب في وصف موسى عليه السلام من قوله تعالى: « ﴿ ﴾ ». [1] ويلاحظ القارئ أن تناص ابن دراج مع هذه الآية القرآنية قد جاء للإفصاح عن رؤيته وتجسيدها، فإذا كانت ابنة شعيب تصف قوة موسى وأمانته، لأنه رفع الصخرة التي لا يطيق حملها إلا عشرة رجال، وإنه لما جاءت معه تقدمته وجعلها وراءه.[2] فإن الشاعر نقل هاتين الصفتين ومنحهما لممدوحه، لأنه حقق انتصارا في أول غزوة له بعد وفاة والده، ولأنه بقى ثابتا على خط والده في دك حصون المعاندين والمتربصين من المسيحيين في شمال الأندلس. ولذلك استطاع ابن دراج أن يقدم تصوره بالاعتماد على النص القرآني دون أن ينقل سياقه نقلا حرفيا.

ومن إحدى مطولاته في مدح منذر بن يحي التجيبي، يأتي ابن دراج بتلميحات وإشارات على القصص القرآني، أين نجده يتناص مع قصة موسى عليه السلام وهذا في تصويره لهزيمة ابن شنج، يقول:

مُنًى كَانَ فِيهَا لابنِ شَنْجٍ مَنِيَّةٌ	يُغَرغِرُ مِنهَا رَاهِقُ الرُوحِ كَاظِمُ
مَرَجتَ عَلَيهِ لُجَّ بَحرَينِ يَلْتَقِي	عَلَى نَفْسِهِ تَيَّارُهُ المُتَلاطِمُ
وَغَادَرتَهُ مَا بَيْنَ طَوْدَيْنِ أَطْبَقَا	حُتُوفًا تُصَادِي نَفْسَهُ وتُصَادِمُ[3]

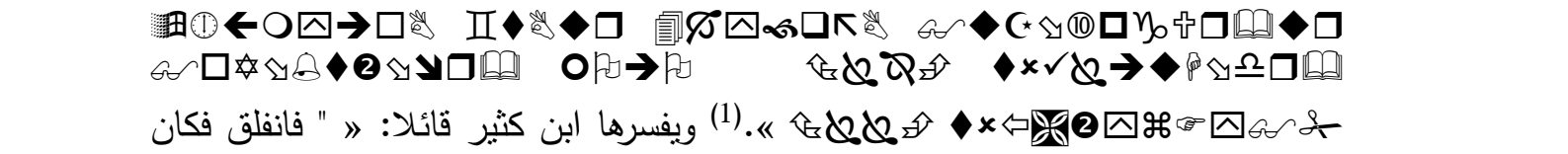
فالشاعر كما في البيت الأخير يشتغل على قوله تعالى من سورة الشعراء، ومن قصة موسى عليه السلام مع فرعون في الآية:« ﴿ ﴾

---

(1)– سورة القصص، الآية: 26.

(2)– ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت،ط1،2002،مج 3 / ص 2170.

(3)– الديوان، ص 135.



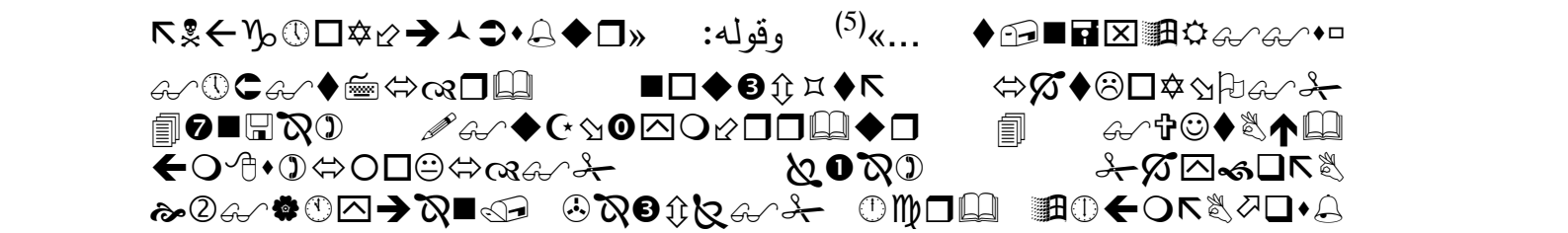
ويفسرها ابن كثير قائلا: « " فانفلق فكان كل فرق كالطود العظيم" أي كالجبل الكبير... "وأنجينا موسى ومن معه أجمعين ثم أغرقنا الآخرين" أي أنجينا موسى وبني إسرائيل ومن اتبعهم على دينهم فلم يهلك منهم أحد، وأغرق فرعون وجنوده ولم يبق رجلا منهم إلا هلك ».[2]

فالشاعر كما ترى لا يعيد النص القرآني من قصة موسى مع فرعون، بل يستعيره لتصوير هزيمة "شانجة ابن غرسية" ملك نبرة على يد ممدوحه. فحال شانجة وهو يلاقي حتفه بعدما أطبق عليه الجيش بميمنته وميسرته كحال فرعون وقد أطبق عليه البحر من الجانبين. وعلى الرغم من استعارة الشاعر لهذا المشهد القرآني إلا أنه لم يكن ليكشف لنا عن مصدر إلهامه. وهذا يشير إلى أن تصوره لمشهد الهزيمة هو ما دعاه إلى أن يعود إلى توظيف النص القرآني الذي يتناول هذا المشهد.

ومع تواصل انتصارات ممدوح الشاعر، يواصل هو الآخر في تصويرها وتصوير قوة ممدوحه وشدة بطشه بأعدائه، وكأنه مبعوث العناية الإلهية في تلك اللحظة[3] التي تؤيده بالنصر وتمده بالمعجزات، يقول من نفس القصيدة:

سَرَتْ مِن عَصَا مُوسَى إِلَيهِ قَرَابَةٌ فَطَبٌ بِفَلَقِ البَحرِ والصَّخْرِ عَالِمُ[4]

فالخطاب الشعري يشير بتكثيف إلى قصة عصا موسى في أكثر من آية كما في قوله تعالى: «

وقوله: «...»[5] 

---

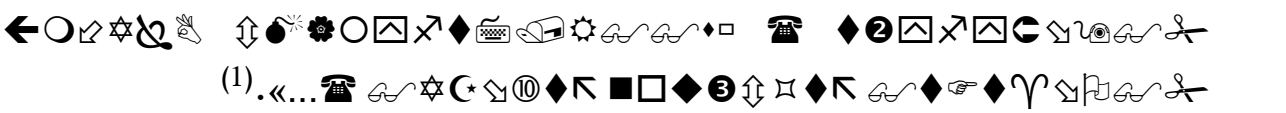
(1)– سورة الشعراء، الآيات: 63 إلى 66.

(2)– ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج 3/ ص 2108.

(3)– إحسان عباس، تاريخ الأدب الأندلسي، ص56.

(4)– الديوان، ص 137.

(5)– سورة الشعراء، الآية: 63.



فالشاعر لا يشير إلى قصة موسى وعصاه من قبيل الشاهد على ما يريد إثباته وإنما ليعتمد عليها في التعبير على ما يحرص على توكيده، لذلك تراه يبتعد عن أسلوب الاقتباس الحرفي. فممدوحه يستطيع أن ينجو بجيشه وأن يسير به في أهوال البحار والفيافي فيطوّعها وتكون نجاة له ومماتا وهلاكا لأعدائه، فالله مؤيده ومطوع له ما لا يؤتيه لغيره، كما لو أنه أوتي عصا موسى التي فلقت البحر وشقت الصخر. فاستحضار الشاعر للنص الغائب يخلق جوا نفسيا يوحي بقوة الممدوح وتأييد الله له، ولتأكيد هذه الدلالة عمد الشاعر إلى الجمع بين نصين قرآنيين من قصة موسى ومن موقعين مختلفين لاشتراكهما في الدلالة التي يحرص الشاعر على تأكيدها.

وقصة موسى عليه السلام كما يستلهمها ابن دراج في سياقات مدحياته فإنه يعتمد عليها في تصوير حال أفراد أسرته وما حل بهم من فقر وعوز.

يقول:

إِذَ اِزْدَحَمُوا فِي ضَنْكِ شِرْبِي تَمَثَّلُوا بِأَسبَاطِ مُوسَى حَولَ مُنفَجَرِ الصَّخرِ

وَلَو بِعَصَا مُوسَى أُفَجِرُ شُرْبَـهُمْ وَلَكِنْ بِذُلِ الفَقرِ فِي عِزةِ الوَفْرِ[2]

ويبدو أن الشاعر كان ينظر إلى تفسير الآية من قصة موسى في قوله تعالى:

(1)– سورة الأعراف، الآية: 160.

(2)– الديوان، ص 160.

(3)– سورة البقرة، الآية: 60.

سبط رجل، ويضرب موسى الحجر فينفجر منه اثنتا عشرة عينا فينتضح من كل عين على رجل، فيدعو ذلك الرجل سبطه إلى تلك العين. [1]

فالشاعر وعبر هذه الإشارة الخاطفة إلى قصة موسى عليه السلام مع أسباطه يتبين أنه لا يسعى إلى الإشارة لأجل الإشارة دون خدمة تقدمها لنصه، بل عمد إليها لأجل الاعتماد عليها في تصوير واقعه الراهن، واقع أبنائه الذين تجمعوا حوله رغبة في الحصول على ما يسدون به الرمق من حظه القليل من الكسب، كما تجمع كل سبط من أسباط موسى حول شربه.

ويلاحظ القارئ – كما في البيت الثاني – أن تناص ابن دراج مع هذه الآية قد حول سياق النص القرآني إلى سياق جديد، إذ استطاع أن يتخذ من قصة موسى وعصاه وأسباطه مرتكَزا يكشف من خلاله عن شدة إحساسه بالذل والعجز عن أداء مسؤولياته اتجاه أفراد أسرته في توفير لقمة العيش، فإذا كان موسى عليه السلام قد فجّر لقومه أعينا وأنهارا بضربة من عصاه، فإن الشاعر لا يمتلك هذه المعجزات لتغيير واقعه وواقع أبنائه، وهذه صورة لمعاناة مزدوجة، حيث تكون معاناته جزءا من معاناة أبنائه والعكس صحيح أيضا.

وهذه المعاناة التي نقرأها في كثير من مضامين شعر ابن دراج – والتي جاءت كجزء من قصائد الديوان وقطعه التي تأخذ معنى المدح – تتضمن نصا غائبا « وهو ما يسميه بيير ماشري بـ"البنية الغائبة" فالغياب موقف إيديولوجي إلى حد ما، هذا النص الغائب عند ابن دراج يتجلى في السخط على الأوضاع العامة ووضعيته كشاعر يتوقف رزقه على مدح هذا وذاك، ويتجلى أيضا في تلك الاضطرابات التي دفعته إلى إراقة ماء الوجه، وفي تصويره الفتنة يبرز سخطه – وإن لم يصرح – على المتنازعين على السلطة، وما أحدثوه من تغيير في اتجاه حياته ».[2]

وفي إحدى منذرياته يكشف ابن دراج عن لوحة من لوحات حياته المشرقة كالتي عهدها أيام شبابه، فتعلو لديه أصوات البهجة والحبور، وتخبو مشاعر الغربة وحياة التشرد

والرحلة. يقول:

(1)– ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج1، ص 209.

(2)– فاطمة طحطح، الغربة والحنين في الشعر الأندلسي، ص 149.

وَتَدَارَكَتْنِي ذِمَّةٌ مِن يَعرُبٍ مَطَرَت عَلَيَّ ثِمَارَ جَنَةِ مَأْرِبِ

فَهُنَاكَ أَنْصَلْتُ الأَسِنَةَ وَانْتَحَى سَيفِي بِهَا مَسْحًا بِسُوقِ رَكَائِبِي[1]

فالشاعر – كما ترى – لا يربط الحدث القصصي بشخصيته كما مرّ بنا في بعض النماذج السابقة، حيث أتى النص القرآني المشتغل عليه مكشوفا للعيان. ولعل هذا ينبئ عن وجود قراءة أخرى في التعامل مع النص القرآني لدى الشاعر.

ومن الجلي الواضح أن النص الشعري بما ينطوي عليه من دوال يدين لقصة سليمان عليه السلام مع خيله الواردة في قوله: « [illegible] ».[2]

وقد ورد في التفسير أن سليمان عليه السلام في حال مملكته وسلطانه، قد اشتغل بعرض الخيل عليه حتى فات وقت صلاة العصر، فقال: لا والله لا تشغليني عن عبادة ربي آخر ما عليك، ثم أمر بها فعُقرت بضرب أعناقها وعراقيبها بالسيوف. [3]

إن الشاعر لا يتحدث لنا "عن" قصة سليمان مع خيله، وإنما يتحدث لنا "بها" عن خيله، مما يعني تدخل ذاتية الشاعر في توجيه النص القرآني بما يتواءم مع موقفه ورؤيته، وذلك عبر نقل سياق الآيات من قصة سليمان إلى سياق جديد. فإذا كان سليمان عليه السلام عقر خيله لأنها شغلته عن أمر الدين، فإن الشاعر قد قطع سوقها لشلِّها عن الحركة، إيذانا وإعلانا بنهاية عهد الرحلة في ظل الممدوح، فقطع سوقها هو قطع لأهوال الرحلة وعذاباتها، هذه الرحلة الثابت الأساس في واقع تجربته الشعرية والشخصية، التي تتجدد دوما فتتجدد معها عذاباته، فمن استراحة مؤقتة إلى رحلة أخرى من جديد، يزيد من قسوتها ومرارتها إحساسه العميق بثقل المسؤولية اتجاه أسرته كثيرة العدد.

(1) الديوان، ص 140.

(2)– سورة ص، الآيات: 31، 32، 33.

(3)– ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج 4، ص

ولعل هذا يوضح لنا أن قراءة الشاعر للنص القرآني وتفاعله معه، في الوقت الذي يؤكد فيه ارتباطه الصميم بالتراث، توضح لنا كذلك نوعية هذه العلاقة وتميزها عن النظرة السكونية إلى النص القرآني وطريقة تفهمه والتفاعل معه، قراءة أقل ما يقال عنها أنها أكثر تدبرا وأصالة، ولعلها القراءة السليمة التي تجعل نصوص القرآن حية نابضة على الدوام في الضمائر لا مجرد كلمات وأصوات مقيدة الدلالة.

وتأتي إشارة ابن دراج إلى قصة سليمان مع خيله في موضع آخر من ديوانه، يقول:

وَسَيْفُكَ فِي الأَعنَاقِ والسُّوقِ مُقْتَدِ بِسَيْفِ "سُلَيْمَان" المُوَكَّلِ بِالمَسْحِ[1]

وقد جاءت الإشارة إلى القصة القرآنية لخدمة دلالية، تأكيدا من قبل الشاعر على شدة بطش ممدوحه بأعدائه والتنكيل بهم. وتلاحظ التقديم والتأخير في قوله (الأعناق والسوق) على خلاف منطوق الآية، ولعله لا يخضع للوزن الشعري قدر خضوعه لموضوع الشاعر، خاصة إذا عرفنا أن الجزء المقدم في الجملة هو الذي تقع عليه بؤرة الدلالة كما يقول البلاغيون. فإذا جاء تقديم ضرب السوق عن الأعناق في النص القرآني، لأن الجياد شغلت سليمان بصفونها « والصفون أن يقف على ثلاث... والصافن الذي يجمع بين يديه أو وصفها بالصفون ليجمع لها بين الوصفين المحمودين، جارية وواقفة، فوصفها في جريها بالجودة والسرعة، وفي وقوفها بالسكينة والطمأنينة، لأن ذلك من لوازم الصفون غالبا ».[2] فإن تقديم الأعناق عن السوق في النص الشعري جاء في سياق الحرب للدلالة على كثرة من طالهم القتل المحقّق.

ونتأمل هنا قوله في منذر بن يحي وقد زيد عليه في جنان كان بيده ليخرج عنها:

فَمَا رَاعَنَا غَيرُ قَولِ الخَبِيرِ يُذَكِّرُنَا أُسوَةَ المُؤتَسِينَا
بِآَدَمَ إِذ أَخْرَجَتـهُ الغُوَا ةُ مِن جَنَةِ الخُلْدِ مُسْتَظْهِرِينَا
بِبَغيِ حَسُودٍ لـه طَالِبُ كَمَا قَد لَقِينَا مِن الحَاسِدِينَا
فَهَا نَحْنُ أَقْعَدُ هَذَا الأَنَامِ بِمِيرَاثِهَا مِثْلَهَا عَنْ أَبِينَا
وَهَاتِيْكَ جَنَّتُنَا والّتِي حَبِـَانَا بِهَا سَيِّـِدُ الْمُنْعِمِينَا

(1)– الديوان، ص 238.

(2)– الزمخشري، الكشاف، ج 3 / ص 373.

وأَبيَنُ آيَاتِنَا أَنَّنَـا حَلَلنَا لَدَيْهِ المَكَانَ المَكِينَا
قِفُوا فَاسْمَعُوا هَدةَ الأَرْضِ رَجْلاً وَرَكْبَا إِلَى نُصْبِهَا يُوفِضُونَا
وَدَاعِي الزِيَادَةِ فِيهَا سَمِيـعُ مُصِيخٌ إِلى أَلسُنِ الزَائِدِينَا
يُجَمْجِمُ فِيهِم بِأَن قَدْ سَخِطتَ عَلَينَا وأَنَّا مِنَ المُبْعَدِينَا
لِيَجلُوَ أَسْتَارَكَ الخُضرَ عَنَّا ويَمْحُوَ آثَارَكَ الغُرَّ فِينَا[1]

ففي النص إشارة إلى قصة آدم عليه السلام وقد أخرجته الشياطين من الجنة هذه القصة التي جاءت في القرآن الكريم، وعرضت في سبع سور،[2] ولعل الآيات الأقرب إلى استغلال الشاعر من قوله تعالى: «[3].»

فالشاعر كما في البيتين الأول والثاني يستحضر العناوين العريضة لقصة آدم عليه السلام، بطريقة اجترارية في عملية بناء شبيهة بعملية (العقد)، إذ لا يكاد يتجاوز عمله تحويل الصياغة من المستوى النثري إلى المستوى الشعري وإضافة الجانب الإيقاعي فحسب. ولعل الشاعر قد تعمد ذلك لخلق جو نفسي يوحي بالاضطراب والقلق، وتهيئة لما سيأتي من أجواء مماثلة في الأبيات الموالية.

وقد استطاع الشاعر في ما دون الأبيات الأولى أن يحول مسار الآيات القرآنية ويخضعها لسياقه من أجل أن يكشف عن مساره وشعوره، فإذا كان آدم قد خرج من الجنة بفعل الغواية من الشيطان، فإن ابن دراج يرى في واقعه شيئا من قصة آدم عليه السلام.

(1)– الديوان، ص 197، 198.
(2)– البقرة، الأعراف، الحجر، الإسراء، الكهف، طه، ص.
(3)– سورة طه، الآيتان: 120، 121.

فالشاعر يتجاوز استحضار القصة القرآنية إلى توظيفها من خلال تحميلها دلالات معاصرة ترتبط برؤاه ومواقفه، فإذا كان آدم عليه السلام لم يحافظ على ميراث الجنة، فإن الشاعر كان أحفظ الأنام لجنة ممدوحه من كيد الكائدين المزايدين.

ومن النماذج التناصية مع القصة القرآنية قول الشاعر:

مَيْتُ الرَّغَائِبِ وَالمَسِيحُ مُوَرِّثِي إِحيَاءَ آثَارِي وَخُلْدَ مَنَاقِبِي[1]

ففي البيت الشعري إشارة لقصة عيسى عليه السلام وما أوتي من معجزات كإحيائه الموتى من قوله تعالى: « ».[2]

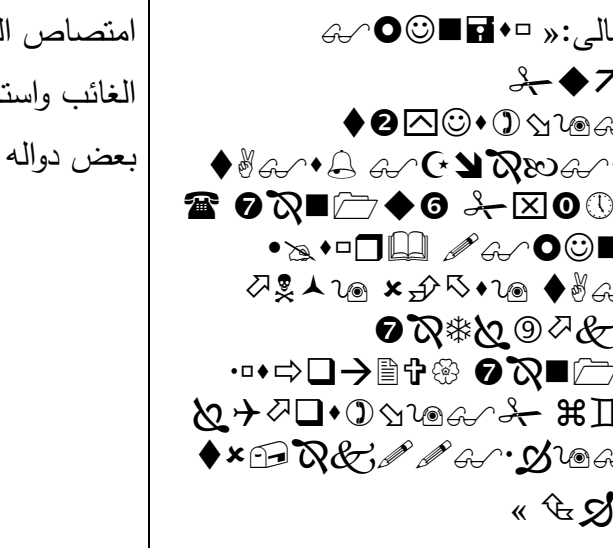
فالنص الشعري يقوم على الامتصاص للنص القرآني، فإذا كان عيسى عليه السلام قد أوتي القدرة من ربه على إحياء الموتى، فإن الشاعر قد أوتي هذا الفعل لإحياء آثاره الأدبية وتخليدها، هذه القدرة التي أورثها إياه المسيح عليه السلام بعد أن أصبح ميت الرغائب. فالنص الحاضر لم يستطع الإيفاء بهذه الدلالة لوحده دون الاستعانة بالنص القرآني الغائب الذي يتشابك معه لإنتاجها.

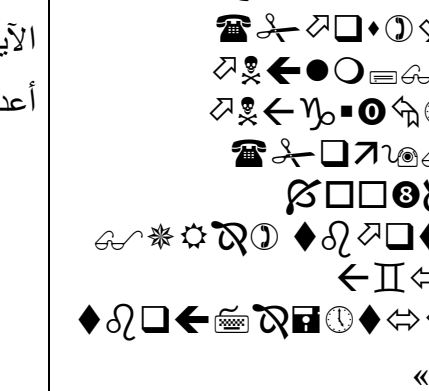
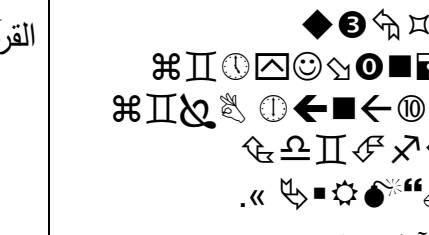
وهكذا تبدو علاقة ابن دراج بالقرآن وبقصصه خاصة علاقة استيعاب وإدراك المعنى الواجب إدراكه في المعاني الإنسانية والتاريخية يتمثلها أبعادا فكرية وروحية تعكس لنا وجوده بأزماته المختلفة وتطلعاته.

ونصل بعد هذه المرحلة من دراسة التناصات مع القصص القرآني في ديواني ابن دراج بشيء من الإيجاز والتركيز إلى الجدول التلخيصي الآتي:

(1)– الديوان، ص 139.

(2)– سورة آل عمران، الآية: 49.

النص المقروء	النص القرآني المشتغل عليه	طبيعة التداخل
ولئن سَلَوْتُ فَأَيُّ أُسْوَةِ وَاعِظٍ أَلْهَاهُ عَن قَمَرِ السَّمَاءِ أُفُولُهُ الديوان، ص 170.	قوله تعالى:«  سورة الأنعام، الآية: 77.	امتصاص النص الغائب واستحضار بعض دواله
و شَاهَدَ لَقمَ الحُوتِ يُونُسَ فَاقْتَدَى فَغَادٍ وَسَارٍ وِهُو لِلسَّفرِ لاَقِمُ الديوان، ص 137.	قوله تعالى: « سورة الصافات، الآيات:139إلى142.	استيعاب مضمون الآيات من قصة يونس وإسقاطه على ممدوحه
أَعُوذُ بِقَرعِ المَوجِ فِي جَنَبَاتِهَا إِلَيكَ بِنَا أَن يَقْرَعَ السِّنَّ نَادِمُ الديوان، ص 137.	قوله تعالى من قصة يونس: « سورة الصافات، الآية: 146.	امتصاص مضمون الآية بصرف الدلالة إلى الممدوح.
كَتَائِبُ لَو يُرمَى بِهَا الدَهْرُ قَبْلَنَا لزُلزِلَ ذُو القَرنَيْنِ مِنْهَا	سورة الكهف، الآيات: 94، 95، 96، 97.	الإحالة على القصة القرآنية.

وَسَدُّهُ الديوان، ص 72.		
فَمَدُوا حِبَالَهُمْ طَامِعِينَ وَأَلقُوا عِصِيَّهُمْ واثِقِينَا الديوان، ص 198.	قوله تعالى من قصة موسى مع سحرة فرعون:  سورة الشعراء، الآية: 44.	استيعاب مضمون الآية وإسقاطه على أعداء الممدوح.
وَيُجمَعُ شَملُ الوَصلِ مِن فُرقَةِ القِلى ويُرفَعُ بَنْدُ الوَصْلِ مِنْ مَصْرَعِ النِّكسِ كَجَمْعِ سُلَيمانَ النَبيَ بَصِهرِكُم ذَوي يَمَنٍ وَالشَامِ والجِنِّ والإنسِ الديوان، ص432	قوله تعالى في قصة سليمان:  سورة النمل، الآية: 17.	الإحالة على القصة القرآنية.

من خلال هذه القراءة لنماذج من توظيف ابن دراج للقصص القرآني، يتبين أن الشاعر عرف كيف يتناول تلك القصص في قالب شعري تناصي، يتجاوز طريقة الاقتباس، مبتعدا عن صيغة التعبير المباشر، إلى التعبير بها خالعا عليها من أحاسيسه ومشاعره ومن واقعه ألوانا خاصة. هذا مع اكتفائه أحيانا بالإحالة على القصة بطريقة مباشرة تفتقد إلى الذاتية في التوظيف أين يقف عند حدودها من دون تفاعل معها.

1-2- الإشارة إلى شخصيات ورد ذكرها في القرآن الكريم:

إلى جانب استلهام ابن دراج للقصص القرآني، نقف على نماذج من استدعائه لشخصيات تراثية مصدرها القرآن الكريم، والتي تعتبر كرافد من روافد النص الشعري التي تغنيه وتمده بدماء جديدة تسهم في إثراء دلالاته.

ولقد كان الشاعر على وعي بهذا نظرا إلى ما كان يتمتع به من ثقافة قرآنية، ومنه حفل ديوانه بإشارات إلى بعض من الشخصيات التي جاء ذكرها في القرآن الكريم، وقد أوردها في شعره مستفيدا من سماتها أو خصائصها أو أفعالها أو أقوالها في دعم السياق الذي يود تعزيزه وتوكيده، وقد ورد كثير من هذه الشخصيات عبر الأحداث والقصص التي أشرنا إليها آنفا.

ومن ذلك إشارته إلى داود عليه السلام. من قوله في وصف كتائب أحد ممدوحيه:

كَأَنَ فَضَاء الأَرضِ أُلبِسَ مِنهُمُ لَبُوسَا مِن المَالِ قُدِّرَ سَرْدُهُ[1]

وتسمع في البيت الشعري صدى قوله تعالى لنبيه داوود حين سأله أن يسبب له ما يستغني به عن بيت المال: «[illegible]».[2]

وقد روى أن داود أول من عمل من الخلق على صناعة هذا النوع من الدروع المسرودة أي المنسوجة من تداخل الحلق في بعضها البعض.

ويبدو أن الشاعر قد استعار من شخصية داود صناعته لتلك الدروع، للتأكيد على قوة ومهابة جيش ممدوحه، الذي اتخذ من الدروع البيضاء المسرودة بالحلق لباسا غطى به فضاء الأرض، وترى كيف تصرف الشاعر في منطوق الآية، التي جاءت بصيغة الأمر في (قَدِّرْ) إلى (قُدِّرَ) المبني للمجهول، لداعٍ معنوي يتمثل في تعظيم الفاعل (الممدوح) بعدم ذكر اسمه على الألسنة، ولداعٍ موسيقي يتمثل في طلب الوزن وتحقيق القافية.

ومن نونيته المشهورة في مدح خيران العامري* يؤمل الشاعر أبناءه بالعيش الكريم في ظل ممدوحه وطي صفحة الغربة والتشرد بعد خروجه من قرطبة.

قائلا:

---

(1)– الديوان، ص 72.

(2)– سورة سبأ، الآية 11.

* من جملة فتيان المنصور بن أبي عامر، ولما نشبت الفتنة كان من مؤيدي محمد بن هشام المهدي، استقل بالمرية في 405هـ وبقي عليها حتى توفي في 419هـ { الهامش، ص 73.

سَتَنسَوْنَ أَهوالَ العَذَابِ وَمَالِكًا إِذَا ضَمَكُمْ فِي جَنَّةِ الفَوزِ رِضْوَانُ[1]

وفي هذا إشارة (مالك) خازن الجحيم، الذي ورد اسمه في قوله تعالى على لسان أهل الجحيم بقولهم: « ☎✂⬀❒⏢⑩🖋◆☼◆❒ ③◆🕒☺🕒⏢🖷🖮→ ☎ ⏢🖮⑩🖅◆❻ 🖋◆☪⬂⑩■🖷◆↖ 🕭🕒◆⓿🖰 ☎ 🕭🖮◆🕯🖋✌ ☪☼🖷❋▤↗🖅 ☐🕒▤◆➔❑🖋ⓡ 🕭🕭 ».[2]

فاستحضار الشاعر لهذه الشخصية لم يكن للتذكير وإنّما للاستفادة من خصائصها في تصوير واقعه، فاسم (مالك) من الناحية اللغوية هو من يملك أن يتحكم ويسيطر ويسمى (مالكا) خازنا من خزن الشيء أي كتمه وسيطر عليه، وهي المعاني التي يود الشاعر تأكيدها عبر إيراده لهذه الشخصية، تأكيدا على شدة ما لاقاه مع أبنائه من شتى أشكال الحرمان منذ الأيام الأولى للفتنة القرطبية، ويحسن أن يشار أن اسم (مالك) يفيد معنا ثانيا يحيل على المجال السياسي، فكلمة (مالك) من (الملك) التي تجعل ذهن المتلقي يقفز إلى أولائك الأمراء الذين تملكوا أمر الأندلس وأشعلوا فيها نار الفتنة التي طالت الشاعر وأسرته. لذلك يدعو أبناءه إلى نسيان أهوال تلك الفتنة والقائمين عليها في ظل ممدوحه نيران العامري الذي يبدو أنه لم يكن من أولائك الذين ملكوا – هذا على الأقل في اللحظة الراهنة –.

ومن نفس القصيدة يستحضر الشاعر شخصيتي (فرعون) و (هامان) في معرض وصف بطولات ممدوحه وشدة فتكه بخصومه وأعدائه. يقول:

وأَنْسَيتَهُم حَملَ القَنَا فَسِلاحُهُم عَليكَ إِذَا لاَقَوْكَ ذُلٌّ وَ إِذْعَانُ

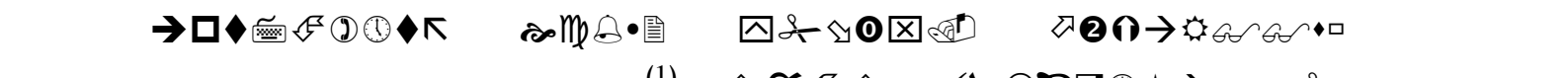
وأَنَّى لِفَلِّ القِبطِ فِي مِصرَ مَوئِلُ وَقَد غِيلَ فِرعَونُ وَأُهلِكَ هَامَانُ[3]

وفي هذا إشارة إلى مصير فرعون ومدبر رعيته ومشير دولته هامان، اللذان ذهبا إلى غير رجعة من قوله تعالى: «❒◆➔♎ ◆❸🖅⑩⏣▤◆☞⇔ᘓ🖋✂◆❒ ⓵🡐■🡐⑩❑↖☪↖♉◆❒ ⑥🗙 ⓷❷⬀❸◆⇔🗙🖋 ☎✂☑❑❻☪⬧🡐◆❒ 🕮☼❋♑←⬀☠ ☎✂⏢🖅⑩❑↖☪↖♉◆❒ ⓵🡐■🖅⑩❑↖☪↖♉◆❒ 🡐❍🕒◆☼⏣⓿🖅⌘❒🕯⬧▫ ☎ 🖋♎⚐◆⑩⏣⑩🖋✂ ❼🗙 ⬀☠←♑🕒◆☼⏣⓿◆⌛◆☪⬧▫

(1)– الديوان، ص 76.

(2)– سورة الزخرف، الآية 77.

(3)– الديوان، ص 77.

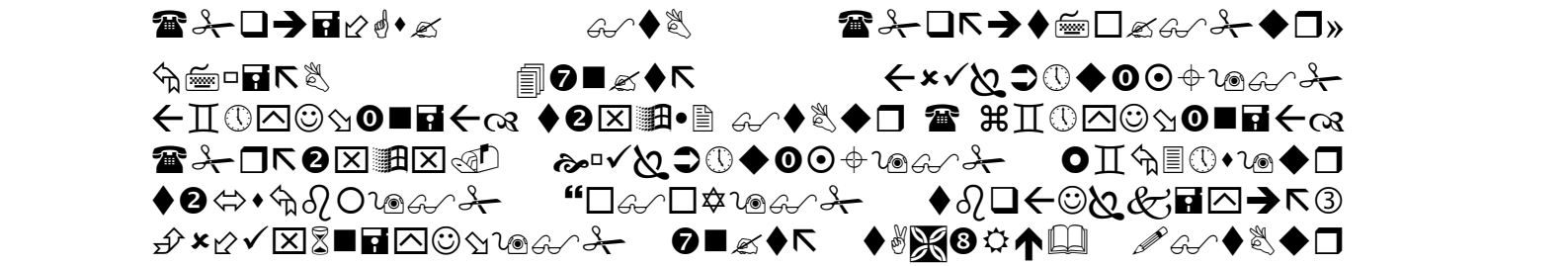


وتأتي هذه الإشارة لدى الشاعر للتأكيد على شدة بطش ممدوحه بأعدائه فقد أنساهم – لما حل بهم من هزيمة – المعاودة على محاربته ومجابهته، كما كان مصير فرعون ووزيره، نهاية لمعاودة بطشهما بأهل مصر من قبل.

ومن الشخصيات التي ورد ذكرها في القرآن الكريم والتي أشار إليها ابن دراج في شعره (هاروت) و(ماروت) في قوله:

ونُزهَى بِسحرٍ مِن أَحَادِيثَ بَينَنَا كأَنَّ أَسيرَيْ بَابِلِ نَفَثَاهَا[2]

فالأسيران هما هاروت وماروت اللذان كانا يعلّمان الناس السحر كما في قوله تعالى:



التفسير أن الملكين هاروت وماروت نزلا ببابل، فكانا يحكمان، حتى أمسيا عرجا، فإذا أصبحا هبطا، وكانا قد عصيا الله تعالى فباحا بالاسم الذي يرجعان به إلى السماء. فلما كان الليل أرادا أن يصعدا فلم يطيقا، فعرفا الهلكة فخُيّرا بين عذاب الدنيا وعذاب الآخرة، فاختارا عذاب الدنيا، فعلقا ببابل، وجعلا يكلمان الناس كلامهما وهو السحر.[4] وإليهما أشار الشاعر مستفيدا من عملهما في الدعم وا

فالشاعر كما ترى لا يستعيد الاحداث التي ارتبطت بذكر تلك الشخصيات القرانيه بهوامشها الأصلية، فهدفه يتعدى التعريف بها أو استعادتها إلى التوظيف، توظيف تلك

(1)– سورة القصص، الآية: 39،40.

(2)– الديوان، ص 9.

(3)– سورة البقرة، الآية: 102.

(4)– ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ص 264.

الشخصيات تبعا لما عرفت به من أفعال أو أقوال أو خصائص أو أعمال عبر إشارة خاطفة لها للتأكيد على ما يود تبليغه.

1-3-استخدام أسماء السور والقاموس القرآني وإدراج آيات والتصرف فيها:

أ) أسماء السور القرآنية:

لم يكن ابن دراج الذي عرف من سيرته وشعره شدة تأثره بالنص القرآني واستحضاره في شتى المواقف والمناسبات أن يقف عند حدود الاشتغال عند قصصه وشخصياته، بل تعدى ذلك إلى توظيفه لأسماء السور، فجاء على ذلك التناص مع أسماء الصور القرآنية في مواضع متفرقة من ديوانه، وذلك عبر الجمع بين ذكر أسماء السور وأحد موضوعاتها للرمز إلى المعاني التي يحرص على توكيدها. كما في قوله بين يدي أحد القضاة:

هُوَ الحَقُ الذِي جَاءتْكَ فِيهِ شُهُودُ العَدلِ مِن رَبِّ السَمَاءِ
فَهَل بِبَرَاءَةٍ وَالحَشرِ رَيْبٌ يُبَيِّنُ بِالنِّفَـارِ أوَالجَـلاءِ
وَإِن تَزْدَدْ فَثَانِيَةُ المَثَانِي وَإِن تَزدَدْ فَرَابِعَةُ النِسَاءِ[1]

فَالنص الشعري كما هو بيّن يتسع لعدة من أسماء السور القرآنية: براءة، الحشر، ثانية المثاني، النساء، والجامع بين هذه السور ما جاء فيها من أمر النفار والجلاء[2] فانتقاء الشاعر أسماء سور قرآنية بعينها لا يأتي من باب التعريف بها أو التعبير عنها بل يرتبط استدعاؤها بموقف معين يتصل بواقع تجربته الذي يؤطره إحساسه بالغربة، فأسماء هذه السور لا ينظر إليها كعناوين تفصل بين سورة وأخرى بين دفتي المصحف الشريف فقط، بل تحضر في نصه الشعري كشهود عدول على ما لحق به وأسرته من روع الرحلة ومرارة الغربة بعد رحيله القسري بفعل الفتنة القرطبية.

وفي موضع آخر من ديوانه نجد قوله:

لَهُم بَرَاءَةٌ والأَنْفَالُ إذ خَتُمتْ وَالنِصفُ قِسمُهُمُ مِن آلِ عِمرَانَا[3]

(1)- الديوان: ص 275.

(2)- انظر: سورة التوبة، الآية: 41، سورة الحشر، الآية:3، سورة الشعراء، الآية:225، سورة النساء، الآية:1.

(3)- الديوان، ص 110.

فالشاعر يستحضر عبر ذلك أسماء هذه السور براءة والأنفال وآل عمران[1] بعضا من مواقف الأنصار مع النبي صلى الله عليه وسلم، الذين آووه ونصروه وما نالوه على ذلك من رضا الله ورحمته، وهذا في إشارة إلى ممدوحه الذي ينتسب إليهم، والذي لم يتوانى في نصرة الدين والحق وإقامة العدل.

ب) التراكيب القرآنية:

إن حضور التراكيب القرآنية تمثل جانبا كبيرا في شعر ابن دراج مالتحمله من قدسية معينة في نفس المتلقي، وخاصة تلك التعابير مزدوجة التركيب ذات الخصوصية التي لم ترد في تركيبها الثنائي إلا خلال التعبير القرآني.

ومن قصيدته في رثاء عبد الملك المظفر بن المنصور نقرأ له قوله:

فَأَصْبَحَ المُلكُ لاَ رَيْثًا[2] وَلاَ خَلَلاً وأَصْبَحَ الدِّينُ لا أَمْتًا ولا عِوَجَا[3]

فالشاعر بلا شك يشتغل على قوله تعالى: «...❖✍❖❷◆❽▤ ▫♉❸✗□✍ ⬉♉□◆♊☯♔ □◆⬧♓ 🕮□✍✌☜ॐ✍ ⬀✍ℊ⬀⬂⬀ »[4] وقد جاء هذا في سياق وصف الأرض يوم القيامة، أين ينسف الله الجبال فتضمحل وتتلاشى ويسويها بالأرض حتى لا يحس الناظر لها انخفاضا ولا ارتفاعا، بينما استعار الشاعر هذا التركيب القرآني لوصف الدين بعد وفاة الأمير.

ويبدو أن الشاعر قد تصرف في ترتيب عناصر التركيب القرآني على خلاف منطوق الآية، وهذا لغاية قد لا تتجاوز طلب القافية.

وتجدر الإشارة –هنا– «أن القبول الحرفي للنص الغائب لا يعني الاجترار دائما... فقد يتعمد الشاعر إيراد النص حرفيا، إلا أن غرضه من ذلك قد لا يكون اجترار هذا النص بقدر

(1)– سورة التوبة، الآية: 26/25، سورة الأنفال، الآية: 75، سورة آل عمران، الآية: 69.

(2)– الريث: الضعف والعجز والتفرق.

(3)– الديوان، ص 387.

(4)– سورة طه، الآية: 107.

ما يكون رغبة منه في فتح مناخ نفسي وفكري ما، تلتقي فيه تجربته بالتجربة التي يمتلكها النص ».[1]

ومن الأمثلة على هذه الطريقة في تكرار النصوص الغائبة وحشدها. وصف الشاعر لمجلس ممدوحه مستوحيا كثيرا من تصوير القرآن الكريم لنعيم الجنة ومُتعها كما في قوله:

فَكسَا المَنَازِلَ مَطعَمًا ومَشَارِبًا وكَسَا الأَسِرَّةَ نَضرَةً و سُرُورَا
كُلاً كَسَوتَ دَرَانِكًا وَنَمارِقًا وَزَرَابِيًا وأَرَائِكًا و خُدُورَا
وتَتَابَعَت مِنكَ الجُنُودُ كَأَنَّمَا يَطَؤُون مِنهَا لؤُلؤًا مَنْثُـورَا
هَطِلاً بِمَاءِ الوَردِ سَحَّ كَأَنَمَا والى فَروَّضَ سُندسًا وَ حَرِيرَا
يَومٌ لَكَ اكْتُتِبَتْ شَهَادَاتُ النَّدَى بِالمِسكِ فِي صُحفِ الوُجُوهِ سُطُورَا
تَبدُو فَنقْرَأُ فِي بَيانِ خُطُوطِهَا جَدْوَى يَدَيكَ وسَعْيَكَ المَشْكُورَا[2]

وترى أن المقطع الشعري قد تزاحمت فيه عدة تراكيب مزدوجة تشكل بنية كلية تنتمي للنص القرآني مثل: (نضرة وسروا، نمارقا وزرابيا، لؤلؤا منثورا، سندسا وحريرا، سعيك المشكور) والتي نقرأها في قوله تعالى:«... ❐◆❸⇳➢♦☼ ⬀☠←♈๛⊙☽⬧๛◆❐ ☪□◆❸⇳➢♦☼ ⬀☠←♈๛⊙☽⬧๛◆❐ ↗🖻ᘓ❻🖋□▦⬧✝◆❐...» وقوله تعالى: «[3] ⬁⬂⬂🖈 ✂✡❻❐🡐❸←⬝◆❐ ✍♦🕓⊙☽⬧▫❑→▦⇔ ❐◆❻🖂ꕥ◆❐ ⬁⬂🖄🖈 ➴□⬧▫❑→▦⇔ ❺❼🖄🗁✂◆❻🖂ꕥ◆❐ ⬁⬂🖄🖈 ➴□⬧▫❑→▦⇔ ✍♦🕓⊙☽⬧๛ ←🖋❑↗➲♦③◆❐ ↘□❐⚐❑➔✞⬀⌨♦✍ ⬁⬂🖄🖈 ➴□⬧▫❑→▦⇔ ✍♦🕓⊙☽⬧๛ ✂⬧❶🖄☽ ♦ᘐ❐→🖋ᕅ✂⬧③❼🖒 ➴ᘐ🕓♦🖋✎🖉❐ ⬀☠🖉🖘⬀❸■🖬♦↖ ✂☪⬧↗๛⬃⬧↗๛ ⬀☠↙🖘♦☺⬀⌛⬑○🖂❍ ⬀☠↙🖘♦☺⬃③❐🕮◆❻ ✂☪⬧↗๛⬃⬧↗๛ ⬀☠↙🖘♦☺⬃⌛⬑○🖂❍ ✍□◆ᘐ🕭☒🖄◆❐...«، وقوله تعالى: «[5] ⬁⬂🖉🖈 ✂✡❻❑➔✞☪□✍ ☐♦ᘐ🕭☒🖄◆❐...«...❐◆❻❑↗▤⇳⌖□✍⚐↗▤↖⓿⬃➔🖂ᘓ «[6] ⬁⬂🖉🖈 ✂🕐❻❑↗▤⇳⌖□✍⚐↗▤↖⓿⬃➔🖂ᘓ

(1)– عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، ط 2، 2006، ص 93. نقلا عن عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، ص11.

(2)– الديوان، ص 223، 224.

(3)– سورة الإنسان، الآية: 11.

(4)– سورة الغاشية، الآيتان: 15، 16.

(5)– سورة الإنسان، الآية: 19.

(6)– سورة الإنسان، الآية: 22.

وقوله:«... [illegible] ».(1)

وواضح أن الشاعر كان يسترجع تلك التراكيب عن وعي بهدف خلق جو نفسي يوحي بابتهاج الروح وجلال المكان وسخاء المكرم، وهي الدلالات التي جاءت في سياقات الآيات القرآنية التي اقطع منها الشاعر تلك التراكيب المزدوجة.

ونقرأ للشاعر قوله في مدح منذر بن يحي حفيد منذر الأكبر:

وَسَمَا للإِسلامِ بِاسمِ أَبِيهِ   وانتَحَى بِاسمِ جَدِّهِ للأَعَادِي

فَهْو للِدينِ بِالحَيَاةِ بَشِيرٌ   وَهُوَ لِلشِّرِكِ مُنْذِرُ بِالبَوَادِ(2)

فالخطاب الشعري يشتغل على قوله تعالى: «[illegible] ».(3)

ويبدو أن النص الغائب المشتغل من خلال استحضار التعبير القرآني (نذير وبشير) قد خضع لبعض التغيير والتعديل، فكما جاء الفصل بين عنصريه، أتى الشاعر بتعديل في بنية أحدهما، كما غير في ترتيبهما.

فقدم البشارة على النذارة على خلاف منطوق النص القرآني، لأنها أنسب لمقام تهنئة الممدوح على توليه الحكم، كما جاءت مرتبطة بمعنى محدد وهو الإحياء الذي اشتقه من اسم والده يحي، كما تصرف في صيغة لفظة (نذير) إلى (منذر) للدلالة على أنه اسم على مسمّى، فهو لا يتوانى في إنذار عُداته بالهلاك والبوار.

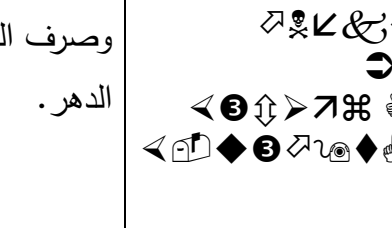
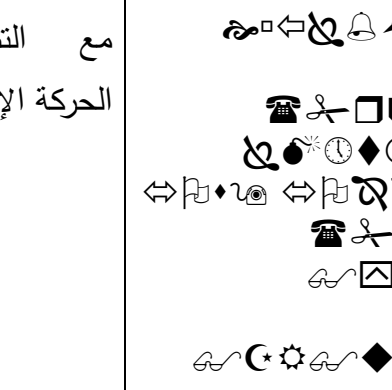
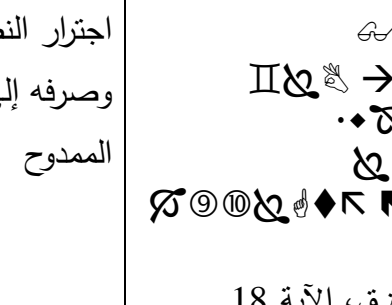
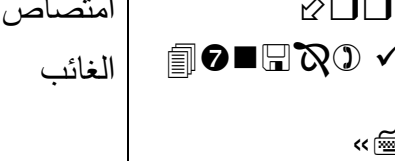
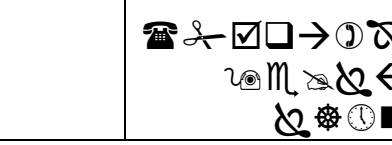
ورغم هذه الوثبة الفنية التي تحسب للشاعر إلا أنه لم يستطع التخلص من صمغ الاقتباس الجزئي.

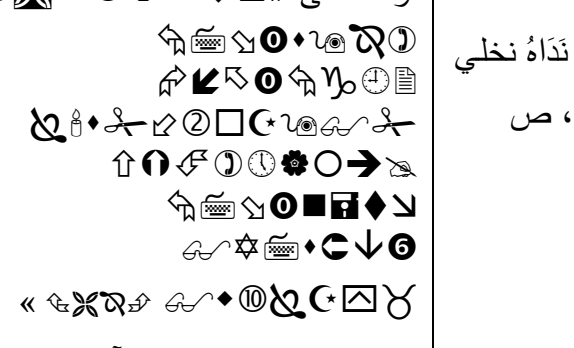
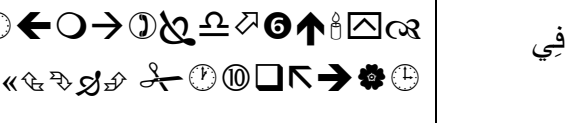
وسنقف على جدول تلخيصي لبعض من التراكيب القرآنية التي استحضرها ابن دراج في شعره وكيفية تعامله معها في نصه.

(1)– سورة الإنسان، الآية: 21.

(2)– الديوان، ص 210.

(3)– سورة هود، الآية: 2.

النص الحـاضر	النص المشتغل عليه	طبيعة التداخل
وأَصْبَحَ الَدهْرُ مِن كُسَاهُ فِي حُمرِ اِستَبرَقِ وَخُضرِ الديوان، ص 27.	قوله تعالى:«  سورة الإنسان، الآية: 21.	اجترار النص الغائب وصرف المعنى إلى الدهر.
وَهُمْ سَمِعُوا دَاعِيكَ لَمَّا دَعَوتَهُمْ وَهُم أَبْصَرُوا والنَّاسُ صُمٌّ وَعُمیَانُ الديوان، ص49.	قوله تعالى:«  سورة الفرقان، الآية: 73.	اجترار النص الغائب مع التصرف في الحركة الإعرابية.
ولاَ زَالَ سَيفُكَ فِي كُل أَرضِ عَلَى كُلِ غَاوٍ رَقِيبًا عَتِيدَا الديوان، ص227.	قوله تعالى:«  سورة ق، الآية 18.	اجترار النص الغائب وصرفه إلى سيف الممدوح
وَلاَزِلتَ لِلدِينِ طَوْدًا مُنِيفًا وظلاً ظَلِيلاً ورُكنًا شَدِيدَا الديوان، ص227.	قوله تعالى:«...  سورة هود، الآية 80. قوله تعالى:« 	امتصاص النص الغائب

	سورة المرسلات، الآيتان: 30،31	
وكَيْفَ دَنَتْ مِنْكَ الخُطُوبُ ومَا رَجَتْ بِسَاحَةِ مَن وَالاَكَ ظُلْمًا وَلاَهَضْمَا الديوان، ص392.	قوله تعالى:« » سورة طه، الآية: 112.	اجترار النص الغائب وصرفه إلى الممدوح.
فَأَمْطَرَتُ الوَرَى رُطَبًا جَنِيًا ومَا سُقِيت بِغَيرِ نَدَاهُ نخلي الديوان، ص 402.	قوله تعالى:«  » سورة مريم، الآية: 25.	اجترار النص الغائب والتوسع في الدلالة.
وَتُرهِقُهُم كُلَّ طَوْدٍ يَفَاعٍ يُمَثِّلُهُمْ رَهَقًا فِي صَعُودِ الديوان، ص 185.	قوله تعالى:«...  سورة المدثر، الآية: 17.	امتصاص النص الغائب.

وواضح أن تعامل الشاعر مع التعابير القرآنية مزدوجة التركيب، لا يكاد يتجاوز الاقتباس الحرفي في الغالب الأعم، وقد يعود ذلك إلى وقوفه عند حدود التأثر الذي أملته ظروف تشكل الملكة اللغوية والمعجم الشعري لديه.

وقد يدل تركه التعبير مكشوفا للقارئ على التعمد الذي نستشف من ورائه رغبته في إظهار سعة اطلاعه أمام القارئ، والكشف عن قدرة استيعاب نصه الشعري للتعبير القرآني، بما يمنح لنصه بعضا من قدسية الخطاب القرآني. ويبدو أن الشاعر من خلال استحضاره لتلك التعابير القرآنية قد كان واقعا تحت تأثيرها الموسيقي كما جاءت في النص القرآني

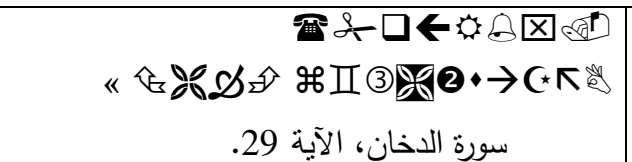
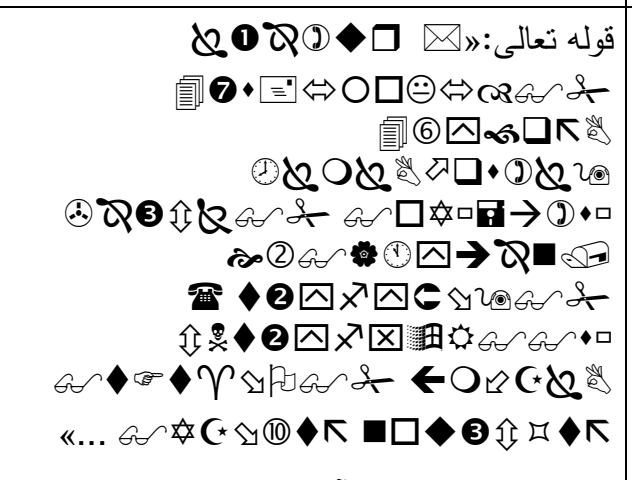
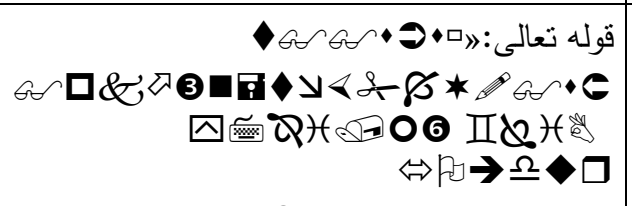
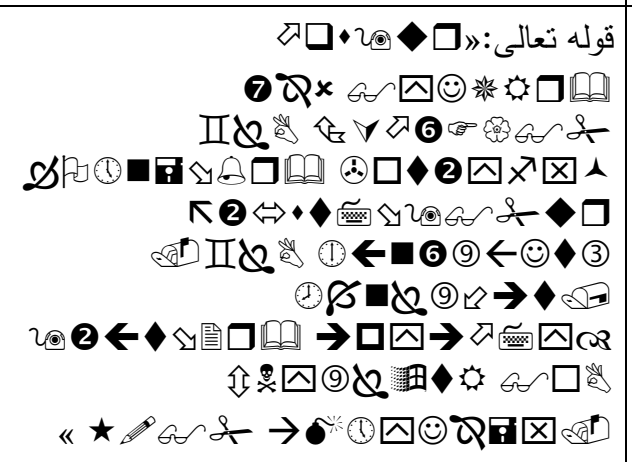
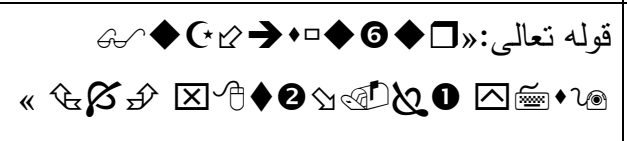
كفواصل تتوج نهاية كل آية، فإن الشاعر قد التزم بها غالبا في ضروب أبياته أو في نهايتها.

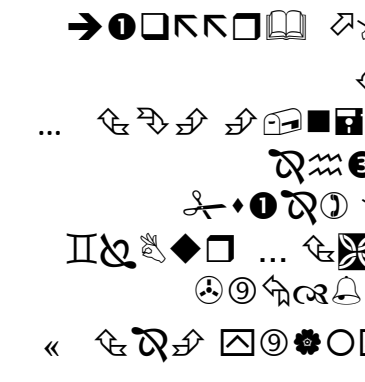
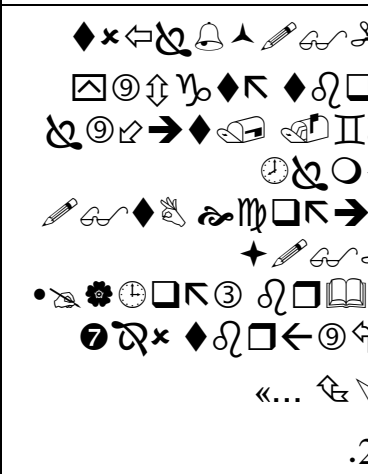
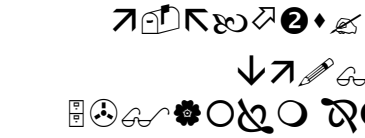
ج) الآيات المستحضرة المتصرف في صياغتها:

إن منهج ابن دراج في استدعاء آي القرآن الكريم، لا يأخذ في معظم الأحيان شكل الاقتباس الحرفي لها إلا ما ندر، إذ لا نعثر له من النصوص القرآنية التي أوردها دون زيادة أو نقصان إلا في موضع واحد من ديوانه. أما الآيات التي أدرجها في شعره وصرف في صياغتها تمظهرت في شكلين اثنين، فمنها من جاءت محافظة على خصوصيتها التعبيرية التي تشعر القارئ أنه يستمدها من القرآن دون أن يثير ذلك أي التباس في ذهنه.وقد انصرف فيها التداخل النصي إلى مستوى الاجترار لمضامينها، ومنها من أخضعها لعملية استبدال وإعادة إنتاج، يأخذ الموقف الذاتي له فيها حضوره من خلال تحويله لمساراتها لتأخذ مسارات جديدة تسير في الخط الذي يسير فيه الشاعر، عبر امتصاص معانيها واسترجاع بعض دوالها اللغوية.

ونقف الآن على بعض من تلك الآيات التي أدرجها الشاعر في هذا الجدول التلخيصي:

النص الحاضر	النص الغائب المشتغل عليه	طبيعة التداخل
فِي جَاهِلِيَةِ فِتْنَةٍ عُبِدَتْ لَهَا دُونَ الإِلَهِ مَضَلَّةُ الأَرْبَابِ تُسْتَقْسَمُ الأَزْلاَمُ فِي مُهَجَاتِنَا وَتُسِيلُ أَنْفُسَنَا عَلَى الأَنْصَابِ الديوان، ص152.	قوله تعالى:« سورة المائدة، الآية: 3.	امتصاص النص الغائب واسترجاع بعض دواله.
فَإِن أَقْوَتْ مَغَانِي العِزِ مِنْهُمْ فَكَمْ عَمِرَتْ بِهِمْ بِيْدُ خَلاَءُ	قوله تعالى:«	امتصاص مضمون الآية واسترجاع بعض

وَإِنْ ضَاقَتْ بِهِمْ أَرْضٌ فَأَرْضُ فَمَا بَكَتْ لِمِثْلِهِمُ السَمَاءُ الديوان، ص 277.	 سورة الدخان، الآية 29.	دوالها.
مَا كَانَ أَجْمَدَ قَبْلَ يَومِكَ بَحْرَهَا فَالآنَ فُجِّر بِالنَّدى جُلْمُودُهَا الديوان، ص 51.	قوله تعالى:«  سورة البقرة، الآية: 60.	امتصاص النص الغائب.
وَطَافَ عَلَيْهِمُ طُوافَانُ رَوعِ أَفَاضَ بِهِمْ إِلَى القَفْرِ الفَضَاءِ الديوان، ص 272.	قوله تعالى:«  سورة القلم، الآية: 19.	امتصاص الآية واسترجاع بعض دوالها.
وأَلْحَقَهُمْ بِلُجِ البَحْرِ سَيْلُ يَمُدُ مُدُودَهُ فَيْضُ الدِّمَاءِ وَكَم فَاضَتْ مِدَامِعُهُمْ فَمَدَّتْ عُبَابَ البَحْرِ بِالمَاءِ الرُّوَاءِ الديوان، ص 273.	قوله تعالى:«  سورة لقمان، الآية: 27.	استحضاره بعض دوال النص القرآني.
وَقَدْ بَدَأتَ بِبِرٍ فَأَتْبِعِ البِرَ بِرًّا وَزِد عَلَى البَاءِ رَفْعًا يَرْفَعْ لَكَ الله ذِكْرَا الديوان،	قوله تعالى:«  سورة الشرح، الآية: 4.	اجترار النص الغائب وصرفه إلى الممدوح

ص 294.		
وقَدْ وَجَدْتُ عِيَاذَ الله أَمَّنَنِي فِي ذِمَةِ المَنصُورِ مَا حَزَبَا مِنْ شَرِّ تَشْغِيبِ حُسَّادِي إِذا حَسَدُوا وشَرِّ غَاسِقِ أَيَامِي إِذا وَقبَا الديوان، ص310.	قوله تعالى:«  سورة الفلق، الآيات: 1، 3، 5.	امتصاص مضمون الآيات واسترجاع بعض دوالها
وَالأَرْضُ مُشْرِقَةُ بِنَورَيْ رَبِّهَا والفَجرُ مُنْبلِجٌ لِعَينِ المُهتَدِي الديوان، ص60.	قوله تعالى:« سورة الزمر، الآية: 69.	اجترار النص الغائب والتوسع في الدلالة
وفِي كُلِّ بَرٍّ وفِي كُلِّ بَحرٍ صِرَاطٌ إليكَ لَهَا مُستَقِيمُ الديوان، ص230.	قوله تعالى:« » سورة الفاتحة، الآية: 6.	امتصاص لدوال النص الغائب
يَا واصِلاً بِالنَّدَى مَا اللهُ واصِلُهُ وقَاطِعًا بِالظُّبَى مَا اللهُ قَاطعهُ الديوان، ص118.	قوله تعالى:«  سورة الرعد، الآية: 25.	امتصاص النص الغائب
فَاللهُ يَرزُقُنَا بَقَاءَكَ سَالِمًا رِزْقًا نُوفَّاهُ بِغَيْرِ حِسَابِ	قوله تعالى:« 	اجترار مضمون الآية مع صرف الدلالة إلى

الديوان، ص 155.	« ﴿ ﴾ سورة آل عمران، الآية: 27.	الممدوح

التعليق عن الجدول:

يعطينا الجدول على هذا النحو – بلا شك – صورة عامة عن بعض النصوص القرآنية التي اشتغل عليها الشاعر في ديوانه، إضافة إلى طرق وأشكال تعامل الشاعر مع آي القرآن الكريم المستحضرة في شعره.

- عدم التزام الشاعر بنقل آي القرآن الكريم كاملة الذي قد يعود إلى تدخل ذات الشاعر في توجيه ما يقتبسه لخدمة موقفه الذي يريد أن يعبر عنه، كما أن طبيعة الشعر العمودي ربما لا تحتمل استحضار الآية كاملة لأن الشاعر يكون فيها محكوما للوزن والقافية.
- تلمس المراوحة بين طريقة الامتصاص للنص القرآني ودواله، ما يعني تغلغل النص القرآني في نفس الشاعر وحضور ذاتيته في استحضاره لنصوصه، إلى جانب طريقة الاجترار أين ترد الآية في شعره خالية من أي وظيفة إيحائية، وربما لأنها جاءت عفو الخاطر، أو عن قصد للكشف عن سعة اطلاعه. هذا إلى جانب غياب طريقة الحوار، لأسباب قد تتعلق بعصر الشاعر ومدى تطور أساليب وتقنيات الكتابة الشعرية آنذاك، وإلى ما عرفناه عن وقوفه في محراب النص القرآني من سيرته وشعره الأمر الذي يجعل فكرة تحطيم المتعالي وتجاوز المقدس غائبة تماما عنده.
- إن الدلالة الغائبة في سياق النص الحاضر عبر تفاعله مع النص الغائب كما يبدو من خلال هذا الجدول تدور حول التشبث بخيط الحياة والأمل والاستقرار مقابل الشعور بالألم والإحساس بالغربة والعجز.

وهكذا، يمكن أن نكون قد رأينا كيف قرأ ابن دراج النص القرآني واستفاد منه في صناعة نصه الشعري، وهذا بطريقة تجعل المتلقي يدرك مدى إيمان وقناعة الشاعر بأهمية النص القرآني كقاعدة خلفية أولى لا غنى عنها للشاعر أو للنص الشعري على السواء تمده بالحياة رغم تقلب الزمان والمكان.

لقد كان القرآن الكريم رافدا مهما من الروافد الثقافية التي نهل منها شاهرنا ابن دراج القسطلي حيث استطاع من خلاله أن يستدعي القارئ لحضور حفل الولادة المميز لنصوصه عبر تفاعلها مع النص القرآني بقصصه وشخصياته وتراكيبه وآياته وبأسماء سوّره، وهكذا كدعامة أساسية قامت عليها التداخلات التناصية.

2- التناص مع الحديث النبوي الشريف:

لا شك أن الحديث النبوي الشريف يعد المصدر الثاني للأدب بعد القرآن الكريم، فالشعراء وسعوا معارفهم عن طريق حفظ الحديث وروايته والاستفادة من ألفاظه وتعبيراته ومعانيه، فهو مصدر إلهامهم يستمدون منه معانيهم، لما يتميز به من حسن التصوير، وجمال اللفظ وعذوبة المعنى ورِقّة التعبير، إنه صفحات ناصعة ولوحة من اللوحات البارعة لصورة كلامية رسمت بالبيان المبين، وجاءت على لسان محمد الأمين، زينها بيان ثري مزج الله وحده ألوانه.[1] أما لغته في لغة الواضع بالفطرة القوية المستحكمة، والمنصرف معها بالإحاطة

(1)- محمد علي الصابوني، من كنوز السنة (دراسات أدبية ولغوية في الحديث الشريف)، نشر وتوزيع مكتبة الرحاب، الجزائر، ط 2، 1986، ص 04.

والاستيعاب، وأما البيان، فبيان أفصح الناس نشأة، وأقواهم مذهبا، وأبلغهم من الذكاء والإلهام، أما الحكمة فتلك حكمة النبوة، وتبصير الوحي وتأديب الله. [1]

وابن دراج الذي كان يستظهر القرآن الكريم عن ظهر غيب، كما تبدى لنا من الأمثلة التي سقناها من شعره، والتي ورد فيها كثير من الإشارات القرآنية، كان على صلة بالأحاديث النبوية الشريفة، وقد وجد انعكاسا واضحا لذلك في شعره.

يقول ابن دراج من قصيدة له في مدح الحاجب المنصور:

والصُّحْفُ تَنْفَدُ والأَقلامُ عَاجِزَةٌ عَلى خَطِّ ما اجْتَثَّ من أَعْدِائِهِ ومَحَا[2]

فالنص الشعري يشتغل على الحديث النبوي من خلال استحضار بعض دواله في قوله صلى الله عليه وسلم إلى عبد الله بن عمر من حديث يقول في مطلعه:« احفظ الله يحفظك احفظ الله تجده اتجاهك » ونجد في آخر قوله:« رفعت الأقلام وجفت الصحف ».[3] وقد استطاع الشاعر استعارة هذا التعبير الحديثي ونقله إلى سياق جديد، سياق مدحه للمنصور بن أبي عامر، مع التصرف في ترتيب عناصر النص الحديثي وتغيير أفعاله. وربما تكون هناك أسباب دفعت الشاعر إلى التحوير في النص الحديثي، وأن هذه الأسباب ليس لها علاقة برؤية الشاعر أو موقفه ولكنها خاضعة لطبيعة الشعر. [4]

فالصحف لم تعُد متوفرة لكثرة ما خُط عليها من فضائل وبطولات الممدوح، كما الأقلام أيضا (أقلام الشاعر) لم تعد تمتلك القدرة على تقييد كل مناقبه وانتصاراته على أعدائه. وترى كيف أعقب تعبيري الأقلام والصحف بمتعلق من متعلقات الكتابة الذي هو المحو بقوله (ومحا) لتفسير عجز الأقلام ونفاذ الصحف وهو ما يكشف حسن إفادته من التعبير الحديثي، وتوظيفه وفقا لما تمليه عليه الحاجة أو اللحظة.

كما نجد الشاعر في موضع آخر من ديوانه يعتمد طريقة الاقتباس الجزئي للنص الحديثي. كما في قوله في مدح الحاجب المنصور:

(1)– مصطفى صادق الرافعي، إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، ص221.

(2)– الديوان، ص 341.

(3)– ناصر الدين الألباني، صحيح الجامع، دار المعارف، السعودية، ط 1، 1417، ص 130، رقم 7957.

(4)– موسى ربايعة، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، ص 82.

يا حَاجِبًا مُذْ بَرَاهُ خَالِقُهُ تَوَّجَهُ بِالعُلَى وَحَلاَّهُ
إِذا رَآهُ الزَّمَانُ مُبتَسِمًا فَقَدْ رَأَى كُلَّ مَا تَمَنَّاهُ
وَإِنْ رَآهُ الهِلاَلُ مطَّلِعًا يَقُولُ: رَبِّي وَرَبُّكَ اللهُ[1]

فالشاعر يشتغل على الحديث النبوي من دعاء الرسول صلى الله عليه وسلم عند رؤيته الهلال في قوله:« الله أكبر، اللّهم أهّله علينا بالأمن والإيمان، والسلامة والإسلام، والتوفيق لما تحب وترضى، ربنا وربك الله ».[2] وهذا عن طريق اقتباس جزئي من نص الحديث، محتفظا بصيغة النص المقتبس، مع محاولة التغيير في الأدوار، فإذا كان الدعاء يتعلق بالمؤمن عند رؤيته الهلال، كما يعلمنا النبي صلى الله عليه وسلّم، فإن الشاعر يتصرف في الدور وفق سياق جديد قصد تحميل النص الحديثي شحنة إيحائية تبعده عن العرض التقريري.

فإعادة النص الحديثي بشكله الجزئي، لم يكن اجترارا عفويا، مادام يكشف عن موقف الشاعر، فممدوحه المنصور مؤيد من الله تعالى بأن أجرى على يديه الأمن وحقّق السلام وصاحبه التوفيق في كل شؤونه.

وقد يأخذ التناص مع النص الحديثي في شعر ابن دراج شكل الإشارة كما في قوله مادحا المنصور بن أبي عامر:

مُنْتَقَى الآبَاءِ مِن ذِي يَمَنٍ مَاجِدِ الأَجْوَالِ فِي عُلْيَا مَعَدْ
مِنهُمُ الأَقْيَالُ وَالصَّيدُ الأُلَى طَرَفَ المُلْكِ لَهُمْ ثُمَّ تَلَدْ
وَهُمُ المَغْفُورُ فِي بَدرٍ لَهُمُ وَهُمُ الأَبرَارُ في يَومِ أُحُدْ[3]

فالبيت الأخير يتناص مع الحديث النبوي في أهل بدر من قوله صلى الله عليه وسلم: «... لعل الله اطلع على أهل بدر فقال اعملوا ما شئتم فقد غفرت لكم».[4] وهذا في إشارة إلى الأنصار من خلال موقف تاريخي تجسده نصرتهم للنبي صلى الله عليه وسلم يوم بدر.

(1)–الديوان، ص36.
(2)–ابن قيم الجوزية، الوابل الصيب من الكلم الطيب، ت: حامد أحمد الطاهر، دار الفجر للتراث، القاهرة، ص 157.
(3)–الديوان، ص313.
(4)– الحافظ زكي الدين عبد العظيم المنذري، مختصر صحيح مسلم، تح: محمد ناصر الدين الألباني، مطبعة قصر الكتاب، البليدة، الجزائر، حديث: 1720، ص455.

وهذا بغرض التأكيد على رابطة الانتصار لدين الله التي تجمع الممدوح بالأنصار، الذين هم من القحطانيين الذين ينتمي إليهم الممدوح.

ومن قبيل هذا التوظيف الذي يكتفي فيه الشاعر بالإحالة على الشخصية والحدث المرتبط بها التي وردت في النص الحديثي قصد الرمز إلى المعاني التي يحرص على توكيدها. قوله في المنصور أيضا:

وَنَمَتْكَ مِن أَمْلاَكِ يَعْرُبَ نَبْعَةٌ تَتلْوي الكَواكِبَ فِي ذُرَى أَدْوَاحِهَا
واسْتقْرضَ الرَحْمَنُ جَنَّةَ خُلدِهِ بِبَتَاتِ حَائِطِهِ أَبُو دَحدَاحِهَا[1]

ففي البيت الثاني إشارة إلى قصة أبي الدحداح الصحابي الأنصاري، حين خاصم يتيم صحابيا هو أبو لبابة في نخلة فبكى الغلام فقال النبي صلى الله عليه وسلم لأبي لبابة: أعطه إياها ولك به عذق في الجنة فأبى، فسمع ذلك أبو الدحداح فاشتراها من أبي لبابة بحديقة له، ثم قال للنبي صلى الله عليه وسلم: أيكون لي بها عذق في الجنة إن إعطيتها اليتيم؟ قال: نعم، فأعطاها اليتيم. [2] وأبو الدحداح قحطاني ومن هذه القصة استمد ابن دراج إشارته لمدح المنصور بمفخر من مفاخر فرعه القحطاني.

وقد يأخذ التداخل النصي الشعري مع الحديث النبوي عند ابن دراج شكل اقتطاع جزئي لتعابير حديثية مزدوجة التركيب، بطريقة تحسن فيها اندماج النص الغائب اندماجا كليا في سياق البيت الشعري. كما في قوله في مدح يحي بن منذر:

و تُرجَونَ لِلجُلَىّ فَنِعمَ المُجَلُّونَا وتُدْعَوْنَ لِلنُّعْمَى فَنِعْمَ المُجَيبُونَا
تُدَاوُونَ مِن رَيبِ الزَمَانِ فَتَشفَوْنَا وتَسْقُونَ من كَأسِ الحَيَاةِ فَتُرْوونَا
حُفَاةُ[3] المِحَزِّ فِي عِظَامِ عُدَاتِكُمْ ولَكِنْ عَلَى الإِسلاَمِ هَيْنُونَ لَيْنُونَا[4]

والضابط التناصي في هذه الأبيات يجسده تعبير (هينون لينون) المقتطع من قوله صلى الله عليه وسلم في وصف المؤمنين « المؤمنون هينون لينون، مثل الجمل الألف الذي إذا

(1)–الديوان، ص 324–325.

(2)–الحافظ زكي الدين المنذري، مختصر صحيح مسلم، حديث 485، ص131.

(3)– حفاة مشتق من الإحفاء، وهو المبالغة والإلحاح في القطع.

(4)–الديوان، ص202.

قيد انقاد، وإن سيق انساق، وإن أنخته على صخرة استناخ».[1] وقد جسد الشاعر عبر هذا التعبير القرآني المجتزأ من نص الحديث صورة آل ممدوحه الذين هم متسامحون ولينو الجانب مع المسلمين، مقابل غلظتهم وشدتهم مع من عاداهم.

كما نجد الشاعر يستوحي ظلال الحديث النبوي كما في قوله في يحي بن منذر:

قُدِ الخَيْلَ وَالخَيْرَ بَأْسًا وجُودًا وصِلْ أَبدَ الدَّهرِ عِيدًا فَعِيدَا
ودُونَكَ فَالبِس ثِيابَ البَقَاءِ فَأَخْلِقْ جَدِيدًا وَأَخْلِفْ جَديدًا[2]

فالتداخل النصي في هذا النموذج متولد من اشتغال الشاعر على الدعاء لمن لبس ثوبا جديدا من قوله صلى الله عليه وسلم: « تبلي، ويخلف الله تعالى»[3] ويلاحظ القارئ أن تناص ابن دراج مع الحديث النبوي قد حول سياق النص الحديثي إلى سياق جديد، فإذا كان الحديث النبوي يرتبط بدعائنا لمن لبس ثوبا جديدا وسؤالنا له دوام الستر، فإن ابن دراج اتخذ من هذا الحديث مرتكزا لدعوة ممدوحه إلى لبس ثياب البأس على من عاداه، ولبس ثياب الجود على من احتمى بحماه، لضمان خلود ذكره ودوام الثناء عليه.

والجلي أن حضور النص الحديثي في شعر ابن دراج قد كان من القلة، إذ لا تكاد تعثر في ديوانه إلا على تلك النصوص التي أتينا عليها، مقارنة بتوظيفه لأحداث السيرة والمغازي – كما سنعرف –

اعتماده أسلوب الإشارة إلى النصوص الغائبة وابتعاده عن أسلوب الاقتباس المعروف في علم البديع.

إن الحضور النصي الغائب جاء غالبا في سياق القصيدة المدحية الأمر الذي جعل توظيف الشاعر للنص الحديثي يخلو من الذاتية المتوهجة التي تقرب النثر من روح الشعر، فالشاعر لم يضف جديدا للنصوص الحديثية المشتغل عليها.

(1)– ناصر الدين الألباني، سلسلة الأحاديث الصحيحة، مكتبة المعارف، الرياض، ط 2، 2005، مج 2، ص 609.
(2)–الديوان، ص224.
(3)– سعيد بن علي القحطاني، حصن المسلم من أذكار الكتاب والسنة، دار الكلم الطيب، دمشق، سوريا، ط 2، 2003، ص 15.

3-التناص مع السيرة (أحداثا وشخصيات)

إلى جانب توظيف ابن دراج القسطلي للنص القرآني والحديث النبوي الشريف، فقد أفاد من تاريخ الإسلام بأحداثه وشخصياته ما يدعم به مواقفه وتصوراته، خاصة في ميدان الحرب التي هي من أخصب الميادين التي فيه رفع القسطلي لواء شعره حيث كانت حياة ممدوحيه جهادا متواصلا ضد ممالك إسبانيا المسيحية، مما أكسب هذه الحروب نزعة إسلامية، نظر إليها ابن دراج على أنها جهاد في سبيل الله.[1]

وقد اقتبس ابن دراج كثيرا من الحوادث التي جرت أيام الرسول صلى الله عليه وسلم وربط بينها وبين حوادث جرت في أيامه لدى ممدوحيه، فأحسن الربط بينها وأحسن توظيفها، ومن ذلك محاولته التماس العذر لمنذر التجيبي حين قرر العودة من إحدى غزواته على الرغم من أن دلائل النصر كانت بادية للعيان، في قوله:

يُقَعقِعَ رَعْدُ النَّصْرِ من جَنَبَاتِـهَا ويُومِضُ بَرقُ الفَتحِ بَيْنَ صُفُوفِهَا
وإِنْ عُجْتَ يَا مَنصُورُ مِنهَا فَأُسْوَةٌ بِرَدِّ جُنُودِ المُصْطَفَى عَن ثَقِيفِهَا
وإِن رُدَّ زَحْفُ الخَيلِ مِنكَ بِأَنَّـةٍ فَأَعْدَاؤُهَا رَهْنٌ بِكَرِّ زُحُوفِهَا[2]

فالشاعر –هنا– يوظف حدثا من أحداث السيرة النبوية، وقد ربط عودة ممدوحه منذر التجيبي من غارته التي كانت تحمل في طياتها علامات الفتح والنصر المؤزر، هذا على الرغم من أنه فوت على نفسه غنائم ذلك الفتح، بعودة النبي صلى الله عليه وسلم والمسلمين من الطائف لما طالت عليهم محاصرتها واستعصى عليهم حصنها الذي لجأت إليه هوزان وثقيف بعد هزيمتهم في حنين وسبي نسائهم وأبنائهم وغنم أموالهم، وفي عودته ووصوله الجعرانة جاءته وفود هوزان مسلمة بعد أن وزع ما غنمه منهم، فأعتق صلى الله عليه وسلم نساءهم وأبناءهم وأعاد إليهم ما غنمه منهم، وفوت بذلك الغنائم التي حصل عليها حربا وقد أحرز بعودته من الطائف نصرا وفتحا. [3]

(1)–حسني محمد حسن عازل، منصوريات ابن دراج،دراسة أسلوبية تحليلية ، مطبعة الحسين الاسلامية، القاهرة ، ط1، 1997، ص 103.

(2)–الديوان، ص 175.

(3)– صفي الدين المبار كفوري، الرحيق المختوم، بحث في السيرة النبوية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، المنصورة، مصر، 2003، ص 359،360.

وهذا الاستحضار من الشاعر لذلك الحدث السيري كمحاولة لالتماس العذر لممدوحه، يكشف عن مدى اطلاعه على الموروث الإسلامي من جهة، كما يكشف عن براعته في توظيف الحدث المناسب في الموضع المناسب من جهة أخرى.

ومن النماذج الشعرية الأخرى التي وظف فيها الشاعر حدثا آخر من سيرة النبي صلى الله عليه وسلم قوله في المنذر بن يحي لمّا عاد من غزوة له دون أن يصل فيها إلى غايته:

فَاسْعَدِ بِمَا اخْتَارَ الذِي فِي أَمِرِه خَيرُ القَضَاءِ وَأَيَمُنُ الأَحْكَامِ
ولَئِنْ وَنَى قَدَرٌ إلى أَجَلٍ فَلاَ عَدَمُ الصَّوابِ ولاَ نُبُوُّ حُسَام
ونَبِيُّنَا لَكَ أُسْوَةٌ فِي رَدِّهِ عَن أَرِض مَكَّةَ مُعْلِنَ الإِحْرَامِ
فَأَثَابَهُ الفَتْحَ القَرِيْبَ وَبَعدَهُ تَصْدِيقُ رُؤيَاهَ لأَوَلِ عَامِ[1]

فالشاعر يستحضر من أحداث السيرة النبوية حدث سيره صلى الله عليه وسلم وأصحابه من المسلمين إلى مكة في السنة السادسة من الهجرة لتأدية فريضة الحج وما كان من منع قريش إياهم من ذلك واتفاق الجانبين على أن ينصرف النبي صلى الله عليه وسلم ومن معه من عامهم هذا، فلا يدخل مكة، وإذا كان من العام المقبل دخلها المسلمون فأقاموا بها ثلاثا، وذلك في صلح الحديبية، ثم ما كان من فتح الله عليه مكة في العام التالي دون تمثال. [2]

وقد جاء استحضار الشاعر لهذا الحدث السيري على سبيل الربط بين أمر عودة ممدوحه من غزوته التي لم يحقق فيها غايته، وعودته صلى الله عليه وسلم من الحديبية التي كان من نتائجها النصر المؤزر في فتح مكة في العام التالي.

ومن قبيل هذا التوظيف لأحداث السيرة النبوية قول ابن دراج في المرتضي آخر ملوك بني مروان وقد عقدت مبايعته:

وبَيعَةُ رِضْوانٍ رَعى اللهُ حَقَّهَا لَمَن بِيعَةُ الرِّضْوانِ إِذْ غَابَ جَدُّهُ[3]

فالشاعر يشير بالاسم إلى حدث من أحداث سيرته صلى الله عليه وسلم وهو "بيعة الرضوان" التي جاء أن النبي صلى الله عليه وسلم عقدها يوم أن بلغه مقتل عثمان بن عفان

(1)– الديوان، ص 179.
(2)–انظر لتفصيل هذه الغزوة والصلح: المبار كفوري، الرحيق المختوم، ص 296 إلى 298.
(3)–الديوان، ص 69.

حين أرسله إلى قريش في صلح الحديبية. فدعا الناس إلى البيعة فكانت بيعة الرضوان تحت الشجرة [1] فالشاعر استلهم منها بيعة ممدوحه المرتضي حين اجتمع له خيران العامري ومنذر بن يحي التجيبي وقد رضيا بمبايعته على الخلافة كما رضي الله على المؤمنين حين مبايعتهم النبي صلى الله عليه وسلم.

وقد يشير ابن دراج إلى الحدثين من السيرة في البيت، كما في قوله حين ثار على المنذر بن يحي ثائر من أهله، ثم تمكن منه فلم يأمر بقتله، بل اكتفى بنفيه:

فَلَمْ أَرَ أَمْضَى مِنْكَ حُكْمَ ا تَحكَمتْ عَلى سَيْفِهِ يَومَ الحِفَاظِ مَكَارِمٌه
وَلاَ مِثْلَ حِلمٍ أَنتَ لِلغَيظِ لاَبِسٌ ولا مِثْلَ غَيْظٍ أَنْتَ بِالحلْمِ كَاظِمُهْ
فَأَوسِعَتَهُ حُكْمَ النَضِيرِ وَقَد حَكَى قُرَيْظَةَ مِنْـهُ غِلُّهُ وَجَرَائِمُـه[2]

فالتداخل النصي بين النص الحاضر والحدث السيري المشتغل عليه بيّن، حيث يشير الشاعر بتكثيف إلى حدثين عظيمين من سيرته صلى الله عليه وسلم هما حكمه على بني النضير[3] وحكمه على بني قريظة. [4] وقد أحسن الشاعر توظيفهما في التعبير عن موقف ممدوحه، فقد حكم المنذر في هذا الثائر بحكم الرسول صلى الله عليه وسلم في بني النضير وهو الإجلاء عن المدينة حين نقضوا عهدهم معه، في الوقت الذي كان هذا الثائر يستحق حكم بني قريظة فيه، وهو الموت لغدرهم الرسول صلى الله عليه وسلم يوم الخندق وذلك لأن جرائمه لا تقل عن جرائمهم.

وقد يأتي التداخل النصي في شعر ابن دراج مع أحداث السيرة عبر الإشارة إلى تلك الأحداث التي جاءت في كتب التاريخ والسيرة واقتطاع بعض التعابير ذات الخصوصية التي ارتبطت بهذه الأحداث كما في قوله:

ظُعُنُ سَرَيْنَ اللَّيلَ ضَربَةَ لازِمٍ وَسَرَى إِليهَا الهَمُّ ضَربَةَ لاَزِبِ
وعَقَدْنَ بِالأَبَدِ الأَبِيدِ و َ إِنْ نَأَى حِلْفَيْنِ: حِلفُ مُسَايِرٍ ومُعَاقِب

(1)–ابن هشام، السيرة النبوية، تح: مصطفى السقا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط 6، 2007، ج 3، ص 59.
(2)–الديوان، ص 167.
(3)– ابن هشام، السيرة النبوية، ص 164.
(4)– المصدر نفسه، ص 175.

مَا بَلَّ بَحرُ صُوفَةً وَتقَاذَفَتْ أَمْواجُه بِشَمَائِلٍ وجِنَائِبِ[1]

والضابط التناصي في هذه الأبيات يتجلى في البيتين الثاني والثالث من خلال قول الشاعر (حلفين) في إشارة إلى حلف المطيبين وحلف الأحلاف الذين أبرمهما على التوالي بنو عبد مناف مع من ناصرهم، وبنو عبد الدار مع من ناصرهم، إذ « عقد كل قوم عقد أمرهم حلفا مؤكدا على أن لا يتخاذلوا ولا يسلم بعضهم بعضا، ما بل بحر صوفة ».[2]

والشاعر لا يشير إلى الحدث بغرض الإخبار عنه، بل ليوظفه بقدر ما يكسب نصه بعض الخصوصية، فإذا كانت المحالفة كما في الحدث التاريخي قائمة بين أفراد أو قبائل فإنها في النص الشعري تأخذ طابعا شعوريا. أين نجد الشاعر يستغل هذا الحدث في تصوير ديمومة الرحلة وثباتها في حياته، هذه الرحلة التي حالفته مسايرة له بما يتفق مع رغبته لإيجاد موطن بديل يعوضه الوطن الأم قرطبة، وحلف معاقبة أو مخالفة لأنه ما رحل عن مدينته إلى مكرها. وتأكيدا على ثبات الرحلة في واقع حياته استعار تعبيرا يشير إلى الديمومة وهو "ما بل بحر صوفة" وهو تعبيرٌ له خصوصيته في الدلالة، اشتهر من خلال وروده في صيغة الحلف.

ونقرأ للشاعر في مدحه منذر بن يحي حين ولاّه والده القيادة قولَه:

صَدَقَتْ فَرَاسَتُهُ شَمَائِلَكَ التِي مِنْهُ فَأَغْمَدَ سَيْفُهُ وَاسْتَبدَلَكْ
وَأَخَذْتَ سَيْفَ النَّصْرِ مِنهُ بِحَقِهِ وحَمَلْتَ من أَعْبَائِهِ مَا حَمَّلَكْ[3]

فالخطاب الشعري يستدعي لفضائه نصا يرتبط بحدث من أحداث السيرة النبوية. حيث روي أن النبي صلى الله عليه وسلم قد جرد يوم بدر سيفا ونادى أصحابه:

"من يأخذ هذا السيف بحقه؟" وقد سأل، ما حقه؟ فقال: "أن تضرب به وجوه العدو حتى ينحني" فقال أبو دجانة أنا آخذه بحقه يا رسول الله فأعطاه إياه[4] وقد استعار الشاعر هذا التعبير السيري مع إجراء بعض التغيير في تشكيله الصياغي من الاستفهام إلى الإخبار عبر

(1)–الديوان، ص 138–139.
(2)– ابن هشام، السيرة النبوية، ص 138.
(3)– الديوان، ص 231.
(4)– صفي الرحمن المبار كفوري، الرحيق المختوم، ص 231.

استعمال الفعل الماضي (أخذت) لإفادة تحقق الأخذ ووقوعه سلفا، مع المجيء بالمضاف إليه (النصر) على خلاف منطوق التعبير قصد تعيين المضاف (سيف) بعينه للدلالة على قوة ممدوحه وقدرته على تحمل أعباء المسؤولية. وبهذا يكون الشاعر قد استطاع أن ينقل سياق النص السيري إلى سياق جديد يكشف عن إعجابه بشخصية ممدوحه الذي رغم حداثة سنه وقلة تجربته يتحمل أعباء القيادة ويحقق الانتصارات.

وإلى جانب توظيف الشاعر لأحداث من السيرة، فقد وظّف بعض التعابير التي ارتبطت بشخصيات احتلت لنفسها موقعا في التاريخ الإسلامي.

يقول ابن دراج يصف قساوة الرحلة على أبنائه الصغار:

وَفِي كُلِّ لَيلٍ تَغشَّى دُجَاهُ فَنَامَ وَلَكِنَّـهُ لاَ يُنِيمُ

كَأَنَا وَقَد سَدَّ بَابَيْهِ عَنَّا وَهَامَ بِنَا الذُّعرُ هَامٌ وَبُومُ

وَفِي كُلِّ بَحرٍ -كَمَا قِيلَ- خَلقٌ صَغِيرٌ يُهَاوِيهِ خَلقٌ عَظِيمُ[1]

فالشاعر كما في البيت الأخير يوظف مقطعا مقتطفا من كلام الصحابي الجليل عمر بن العاص حيث كتب إليه عمر بن الخطاب يسأله وقد أراد أن يغزو البحرَ جيشٌ من المسلمين، فكتب إليه عمر بن العاص يا أمير المؤمنين البحر خلق عظيم، يركبه خلق ضعيف، دود على عود بين غرق وبرق، قال عمر: لا يسألني الله عن أحد حملته فيه. [2]

وهذا الاستحضار من الشاعر للنص الغائب دون إخفاء لمصدره قد جاء لخلق جو نفسي يوحي بالقلق والاضطراب والخوف، الذي يجسده واقع الرحلة في حياته وحياة أبنائه الصغار، الذين طوحت بهم الغربة ورمت بهم في ربوع الأندلس بعيدا عن الوطن قرطبة.

والخليق بالتسجيل أن النص الغائب لم يأت بشكل استعراضي، فالخطاب الشعري وإن كان مدينا في تشكله للنص الغائب فقد استطاع الشاعر من خلاله الكشف عن رؤيته وموقفه، حيث يتوسع مدلول (البحر) ليشمل زمن الرحلة في خطورته، فالرحلة وقت الهجير

(1)- الديوان، ص 228.

(2)- ابن قتيبة الدينوري، عيون الأخبار، دار الكتاب الغربي، بيروت، لبنان، مج 1، ج 1، ص 105.

بحرارته اللافحة، وأثناء الليل بوحشته، تقترب من رؤيتها كأحد البحار أو كأحد المخلوقات العظيمة التي تبطش بمن دونه عظمة.

4 – التناص مع الفقه الإسلامي:

الفقه الإسلامي ناحية من النواحي الهامة التي انتظمتها رسالة الإسلام والتي تمثل الناحية العلمية من هذه الرسالة.« وهو العلم بأحكام الشريعة العملية المكتسبة من أدلتها التفصيلية ».[1] فهو أوسع أبواب المعرفة وأقربها صلة بحياة الناس، فهو الذي ينظم أمور دينهم وأمور دنياهم، وبخاصة في الأمور المنظمة لأمور العبادات كأحكام الصلاة، والأحوال الشخصية كأحكام الزواج والطلاق، والمعاملات كالبيع والعقود، وهذه المعرفة مستنبطة ومستمدة بالنظر والاجتهاد والبحث في نصوص القرآن والسنة النبوية وبقية المصادر.

وابن دراج الذي وصفه العلماء بسعة اطلاعه وكما عرفنا من سيرته وشعره كان على معرفة بأمور كثيرة في شؤون الفقه، خاصة ما تعلق بفقه الشعائر وفقه المناسك وفقه الأحوال الشخصية وفقه المعاملات وفقه القضاء، إذ نلمح ذلك في ثنايا أشعاره.

ويتبع ابن دراج في اشتغاله على قضايا الفقه الإسلامي أساليب متنوعة تتجلى في استخدام عدد كبير من المصطلحات والمفردات الفقهية، واستدعائه لبعض القواعد الفقهية المشهورة في كتب الفقه وتحميلها دلالات وإيحاءات جديدة تتناغم مع رؤاه ومواقفه، بشكل يجعل النص الشعري الدراجي قادرا على تحويل تلك المصطلحات والقواعد الفقهية إلى عناصر حية، بعد صهرها وتذويبها للكشف عن تجربته الخاصة.

يقول ابن دراج مهنئا المنذر بن يحي بالعيد:

ولُقيتَهُ عِيدَ فَأْلٍ بِوْعدٍ ... لَنْ صَرْكَ يَقْرُو[2] عِدَاكَ الوَعِيدَا
فَعَشْرُ لَيَالِيهِ فَضْلاً ونُسْكًا ... وعَشْر بَنَانِكَ عُرفًا وَجُودَا
ويَومُ مُنَى بِالمُنَى أَيُّ فَأْلٍ ... مُفِيدَ الرَغَائِبِ أو مُستَفِيدَا
وفِي اليَومِ مِن عَرَفَاتٍ عَرَفْنَا ... مِنَ اللهِ فِيمَا حَبَاكَ المَزِيدَا

(1)– محمد الزحيلي، تعريف عام بالعلوم الشرعية، دار الكوثر، الجزائر، د ط، د ث، ص 14.
(2)– يقرو: أي يتبع.

وذَكَّرَنَا مَنْحَرُ البُدْنِ مِنْكَ مَوَاقِفَ تَنْحَرُ فِيهَا الأُسُودَا
وتَكْسوُ سُيُوفَكَ فِيهَا الدِمَاءَ وتَوطِئ خَيْلَكَ فِيهَا الخُدُودَا
ورَمْيُ الجِمَارِ فَكَمْ قَدْ رَمَيْتَ عَن الدِينِ شَيْطَانً كُفْرٍ مَرِيدَا
مَعَالِمُ شَيَّدَهُنَّ الَخلِيلُ أَذَّنَ بِالحَجِّ فِيهَا مُشِيدَا
فَلَبَّاهُ مَن لَم يَكُن قَبلُ خَلْقًا وأُنْشِئ مِنْ بَعْدُ خَلقًا جَدِيدَا
رِجَالٌ أَجَابُوا أَذَانَ الخَلِيلِ فَجَابُوا إِلَيْهَا بِحَارًا وَبِيدَا
كَمَا عُمِّرتْ بِكَ سُبْلُ الجِهَادِ جُنُودًا تَقُلُّ بِهِنَّ الجُنُودَا[1]

فالنص الشعري تتوزع في فضائه كثير من مواقف ومناسك الأماكن التي ترتبط بفقه المناسك وبخاصة الحج مثل (يوم منى، عرفات، منحر البدن، رمي الجمار، التلبية...). فالشاعر استغل مناسبة العيد الذي يرتبط موسم الحج بقدومه فحمل على أميره تحيات تلك الديار التي تشهد مناسك الحج، ثم ربط بين مكارم ممدوحه ببعض المناسك، وأنهاها بالربط بين تلبية ممدوحه لنداء الجهاد، كما لبّى المسلمون نداء إبراهيم الخليل حين دعا الله سبحانه أن يجعل أفئدة الناس تهوي إلى بيت الله الحرام. فالشاعر – كما ترى – لم يقف عند المناسك في وجهها الفقهي بل اتخذها وسيلة ومرتكزا استطاع من خلالها الكشف عن فضائل ممدوحه وخصاله.

ومن فقه الشعائر ترى ابن دراج يردد كثيرا صيغة (حيّ على) المستمدة من الأذان والإقامة (حي على الصلاة حي على الفلاح). من ذلك قوله في ممدوحه:

ونَادَيْتَ فِي الإِسْلاَمِ حَيَّ عَلى الهُدَى فَيَالَكَ مِنْ ظَمْآنِ قَدْ حَانَ وِرْدُهُ[2]

وقد استطاع الشاعر عبر اقتطاعه لصيغة (حيّ على) من نص الأذان والإقامة تصوير شدة إقبال ممدوحه واندفاعه اتجاه الدين الإسلامي.

ومن فقه الأحوال الشخصية يستعير ابن دراج بعض التعابير الفقهية، وذلك في أبيات من قصيدته في مدح مبارك ومظفر العامريين أميري بلنسية، يقول:

مَكَارِمُ تَعتَامُ[1] الكِرَامَ فَلاَ تَبِتْ كَرِيمَةُ هَذَا الثَغرِ منهُنَ أَيِّمَا

(1)– الديوان، ص 226.
(2)– الديوان، ص 70.

فَشُدَّا لَهَا مِيثَاقَ مَهرِ مُؤَجَّلٍ وسُوقَا إِليهَا المَهْرَ مَهْرًا مُقَدَّمَا[2]

فالشاعر يستحضر في نصه مصطلحين فقهيين من المصطلحات المتعلقة بالزواج والتي تتصل بالمهر خاصة الذي هو شرط من شروط صحة الزواج عند الفقهاء، وهما (المهر المقدم) أو (المهر المؤجل).[3] وقد استغل ابن دراج هذين المصطلحين وجمع بينهما في مدح صاحبي بلنسية وقد دعيا لولاية طليطلة التي جاءت كنتيجة لركوبهما المخاطر وتحملهما الصعاب ماضيا وحاضرا. فإذا كان الزواج لا يصح دون تقديم مهر مقدم أو مؤجل في عرف النقاد، فإن نيل المراتب العليا والمطالب العظمى والبقاء فيها رهين بما يقدمه الكرام بين يديها من جهد وبذل في العاجل، وعلى قدر درجة تمسكهم وتعلقهم بها في الآجل وهنا يظهر أن الشاعر لا يستحضر المصطلحات الفقهية في صورتها الخامة بل يجعلها طيّعة ويتخذ منها مرتكزا للكشف من خلاله عن وجهة نظره.

ومن فقه المعاملات يكثر الشاعر من المصطلحات التي ترد في ميدان المال والتي يكثر ذكرها في أبواب البيع والأنفال من كتب الفقه، يقول في أحد ممدوحيه:

تِجَارَةُ غَزْوٍ نَقْدُهَا البِيْضُ والقَنَا قَضَاءَ حُقُوقٍ وَاقْتِضَاءً لآجَالِ
فَللّهِ كَم أَغْلَيْتَ مِنْ دَمِ مُسْلِمٍ وَأَرْخَصْتَ فِي أَعَدِائِهِ منَ دِم غَالِ
وأَسْلَمْتَ للإِسْلاَمِ فِيهَا بِضاَعَةً تَعُودُ بَأَضْعَافٍ وَتُوفِي بَأَمْثَالِ
وحَسْبُكَ فِنها بِابْنِ شَنْجٍ وَ جُنْدِهِ مِنَ السَبْيِ أَبْدَالاً وَأَيَّةُ أَبْدَالِ
مَلِيكًا وَمَا يَحْوِي شَرَيْتَ بِبَعْضِهِ وَأَرْبِحْ بِقِنْطَارٍ يُبَاعُ بِمثْقَالَ
فَمَا حَازَ غَازٍ مِثْلَهُ فَيْءَ مَغْنَمٍ وَلاَ نَالَ سَابٍ مِثْلَهَا سَبْيِ أَنْفَالِ
مَا بِعتَ رِقَّ المُلْكِ مِنْهُمْ نَسِيْئَةً ولاَ مَسْتَجِيزًا كَالِئَ الدَّيْنِ بِالكَالِي[4]
ولَكِنَّ نَقْدًا نَاجِزًا فِي رِقَابِهِم بِإِذعَانِ تَمْلِيْكٍ وَ إِذْعَانِ إذلالِ

وإِقْرَارِ مَن لاَ يَبتَغِي عَنْكَ مَوْئِلاً ولَيسَ لَهُ مِن دُونِ سَيْفِكَ مِن وَالِ[1]

(1)– تعتام من العتم، الإبطاء، وأصله في كلام العرب المكث والاحتباس، ولعله المقصود عند الشاعر.
(2)– الديوان، ص 443.
(3)– انظر: السيد سابق، فقه السنة، دار الفتح للإعلام العربي، القاهرة، ط 21، 1899، ج 3، ص 104.
(4)– الكالئ: من كلأ الدين، أي تأخر، والكالئ النسيئة والسلفة.

فالنص الشعري الدراجي يبدو أنه يشتغل على بعض من المصطلحات الفقهية المتعلقة بالبيع والأنفال، وذلك مثل (التجارة، النقد، الغلاء، الرخص، البضاعة، الشراء، الربح، الفيء، الأنفال، التمليك، النسيئة، الكالئ.)، لكن الشاعر لم يحتفظ بهذه المصطلحات بصورتها الفقهية وإنما حمل جميع الملامح المدحية، وذللها لخدمة ممدوحه يحي بن منذر، في براعة عرض، وكمثال نأخذ مصطلحي (النسيئة والكالئ)، فالنسيئة هي البيع بأجل، والكالئ المراد به بيع الدين بالدين، في الحديث نهى النبي صلى الله عليه وسلم عن بيع الكالئ بالكالئ[2] وهما من أنواع البيوع المحرّمة، ولقد وظّف الشاعر هذين المصطلحين لتبيان سرعة ومضاء حكم ممدوحه في رقاب أعدائه، فأحكامه حاضرة ناجزة، لا تقبل التريّث والتأجيل.

وقد كان لفقه القضاء حظه في شعر ابن دراج أيضا، الذي يتقن توظيف المقولات الفقهية وتذليلها في شعره، للدفاع عن وجهة نظره، يقول معاتبا عبد الملك المظفر بن الحاج بن المنصور:

لمَا صَبَوْتُ قَضَى عَلَيَّ بِظَنِّهِ فَأَجَازَ فِي خَصْمٍ شَهَادَةَ خَصْمِهِ[3]

ويبدو أن الشاعر يستحضر القاعدة الفقهية التي لا تجيز شهادة الخصم على خصمه المأخوذة من قوله صلى الله عليه وسلم: « لا تُقبل شهادة خصم على خصمه ».[4] وقد استطاع الشاعر من خلال استدعائه لهذه القاعدة الفقهية التأكيد على شدة الحيف الذي لحقه من عبد الملك المظفر

ونخلص مما تقدم، من تناولنا لفاعلية النص الديني في شعر ابن دراج القسطلي، أنها عكست درجة تأثّره وسِعة اطلاعه على هذا النص بمصادره المختلفة (القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف...). كما أن كتابته جاءت على مستويات تناصية متراوحة بين الاجترار أين تجد شاعرنا يعيد النص الغائب ويقف عند حدود أسواره، فيأتي بشكل سكوني خال من روع الإبداع، وبين أسلوب أو طريقة الامتصاص فتجده يكتب النص الديني الغائب وفق متطلبات تجربته ووعيه الفني بحقيقة ذلك النص، هذا الوعي الذي ينطلق إدراكه لما يستهلكه من

(1)– الديوان، ص 235.

(2)– الصادق الغرياني، مدونة الفقه المالكي وأدلته، مؤسسة الريان، بيروت، لبنان، ج 3، ص 398.

(3)– الديوان، ص 255.

(4)– السيد سابق، فقه السنة، ج 3 / ص 231.

نصوص إدراكا واعيا، ومن إقراره بأهمية هذا النص وقداسته، أما طريقة الحوار فقد كانت غائبة كلية، وفي كل الأحوال فإن القرآن لا يمكن محاورته لأنه يضل دوما نصا مقدسا متعاليا يتعلم منه الشاعر ويحلم به، فهو منتهى البلاغة ومستقبل الكتابة مهما كان نوعها.

ولقد كان توظيف ابن دراج القسطلي للنص الديني بهدف إغناء نصه الشعري من خلال منح مضمونه شيئا من قداسة الخطاب، والحاصل أن الشاعر كان يرى في النص الديني منبعا مُهمّا قادرا على أن يُكسب شعره خصوبة وثراءً، وذلك من خلال ما يحمله من طاقات إيحائية وإشارات تخدم غرض الشاعر. وهذا ما يرجع إلى طبيعة تكوينه وتنشئته الدينية.

الفصل الثالث

التناص التراثي

1: التناص التاريخي.

2: التناص الشعـري.

1- التناص التاريخي :

إن الشاعر أي شاعر لا يمكنه الفكاك من ماضيه الشخصي أو الجماعي ، إذ يجد نفسه في علاقة مع تراثه التاريخي بمجرد أن يبدأ في كتابة أول نص له ، ذلك أن التاريخ هو المعين الثر للتراث لدى كل أمم العالم ، فهو يمثل الخزان الضخم الذي يستوعب ماضي الأمة بكل ما يشمل عليه من مفاخر أو مثالب ، ومن عوامل الاعتزاز أو الإحباط ، يسجل حروبها وأحداثها وعلاقاتها مع غيرها وأساطيرها وأعمال رجالها وتراثها الشعبي والأدبي .

ومن هنا تأتي أهمية التاريخ بوصفه المصدر الأول لمن يبحث عن الماضي تنقيرا أو استلهاما ، وقد كان التاريخ رافدا أساسيا من روافد التراث في شعر ابن دراج الذي اشتمل على أشكال عدة من ذلك التراث ، ومعلوم أن الذاكرة الإنسانية لا يعلق بها من الماضي ، إلا تلك الأحداث البارزة التي حفرت في وعي الإنسان ، أو أسماء الشخصيات التي تركت بصماتها في حياة الأمم والشعوب ، وتلك الحكم والأمثال والأساطير . وهذه الألوان التراثية هي من أخذ منها شاعرنا بنصيب في شعره ، وهو ما ستحاول هذه الصفحات أن تسلط عليه الضوء .

1-1-الأحداث والشخصيات :

إن استدعاء الشاعر لنصوص تاريخية تمثل وقائع تاريخية ، أو شخصيات تاريخية ، يعد وجها من وجوه وعي الشاعر بالماضي وفهمه للحاضر ، واستشراقة للمستقبل ، وبالطبع فإن الشاعر يختار من الأحداث والشخصيات ، ما يوافق طبيعة الأفكار أو الهموم التي يريد نقلها إلى المتلقي ، ولذلك لا يقع على الشاعر عبء ما يقع على المؤرخ من التدقيق في الوقائع والتحلي بالموضوعية في عرضها ، فالشاعر ينقل من التاريخ ما يمكن أن يعبر به عن تجربته ، وموقفه النفسي وحسب .

إن استدعاء التاريخ واستثمار أحداثه ، ورموزه . يعطي الخطاب الشعري نوعا من الامتداد الزمني ، والامتداد الإنساني ، إذ عادة ما يتم استدعاء الحوادث والشخصيات التاريخية في إطار معالجة الجوانب السياسية والاجتماعية المعاصرة للشاعر .

فبالرجوع إلى ديوان ابن دراج القسطلي نجده غالبا ما يأتي بإشارات خاطفة إلى أحداث تاريخية في معرض مديحه ، أو زهوه بانتصارات ممدوحية ولعل أبرز الوقائع التاريخية حضورا في شعر شاعرنا هي إشاراته إلى حروب العرب وأيامها وأحداثها وذلك عن طريق الربط بين ما يختاره من تلك الحوادث بما يماثله من أحداث عصره .

يقول في إحدى مدائحه لعبد المالك بن الحاجب منصور :

لله فِي الإِشرَاكِ مِنْكَ وقَائِعٌ أَرْبَتْ عَلَى حَربِ الذَنَائِبِ مَشْهَدًا [1]

وفي هذا يشير الشاعر إلى أحد أيام العرب المشهورة هو الذنائب ، وهي أعظم واقعة كانت آخر أيام حرب البسوس ، ظفرت فيها بنو تغلب وقتلت بكرا مقتلة عظيمة . [2] في الإشارة إلى هذه الحادثة التاريخية على نحو ما جاء في نص الشاعر . يفسر لنا طريقته في الاشتغال على الوقائع التاريخية ، فهو لا يستعيد الماضي إلا بقدر خدمته للحاضر، فالماضي لا يأتي به مجانا ، لتسجيله أو للتعبير عنه .إنه لا يخلو من الانتقائية والتوجيه حين استعادته ، وفق ما يبدو من ربطه بين بعض معارك ممدوحة التي وقعت بين تغلب وبكر .

وإذا كان ابن دراج قد عمد إلى الربط بين حدثين حربيين على نحو ما عرفنا ، فإننا نجده يربط بين حدثين مختلفين كما في رثائه لام هشام المؤيد بالله : [3]

(1) - الديوان ، ص 384 .

(2) - ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، شرح وضبط أحمد أمين ، إبراهيم الأبياري ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ، مصر ، ط 1 ، 1948 ،ج5 ، ص 200 .

(3) - هي السيدة صبح زوجة الحكم المستنصر وأم ولده هشام المؤيد كانت بشكنسية الأصل .

فَلِلَّهِ مِنْ طَارِقٍ لِلَيَالِي رَمَاكِ بِيَومٍ كَيَومِ البَرَاءِ[1]

ولعل الشاعر يشير بقوله (يوم البراء) إلى يوم كلاب الثاني وهو الذي كان بين قبائل اليمن وأحلافها من قضاعة وتميم ، وكان رئيس كندة – من اليمنية – هو البراء بن قيس ابن الحارث ،وفيه حلت الهزيمة بالقبائل اليمنية . [2]

فتأتي الإشارة إلى هذه الحادثة لدى الشاعر من خلال التركيز على نتائجها لتأكيد على مدى الفاجعة التي حلت بموت السيدة صبح . فهي موازية لما حل باليمنيين بعد هزمتهم على يد قضاعة وتميم . فابن دراج من خلال إشارته إلى تلك الأحداث والوقائع التاريخية التي وقعت في الأزمنة السحيقة يؤكد على شدة تعلقه وارتباطه بتاريخ وتراث تلك الثقافة ، كما يؤكد أيضا على وعيه بأهمية ذلك الماضي الذي يسعى من خلاله تعميق الإحساس بالواقع أو للحظة راهنة ، فهو يستعين بوقائع التاريخ في صورة تصل الماضي بالحاضر للوصول بها إلى غايته في المدح أو الرثاء ...

وعلى نفس الطريقة في الإشارة إلى الوقائع التاريخية ، قول ابن دراج في خيران العامري يذكر موقفه من قبائل (زناتة) التي تألبت عليه يقول :

وَرَدَّ بِهَا يَومَ اللِقَاءِ زِنَاتَةً كَمَا اِنْقَلَبَتْ يَومَ الهَبَاءَةِ ذُبْيَانُ [3]

وهنا تأتي إشارة إلى يوم الهباءة أحد أيام داحس والغبراء ، الذي كان لعبس على ذبيان وقد اقتتلوا من بكرة حتى انتصف النهار وحجز الحر بينهم .[4]

فالشاعر استغل ما آل إليه حال قبيلة ذبيان حين انقلب حالها للتعبير عما لاقته قبائل زناته على يد ممدوحه من هزيمة .

(1)– الديوان،ص101.

(2) - ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، ج 5 ، ص 224 .

(3) - الديوان ، ص 77.

(4) - انظر . محمد أحمد جاد المولى ، أيام العرب ، المكتبة العصرية ، صيدا ، لبنان ، د ت ، ص 263 .

وقد ترى الشاعر في موضع آخر من ديوانه يجمع بين أحداث كبيرة من التاريخ القديم ، يكثفها ويربط بينها وبين أحداث أخرى عاصرها في وقته ، كقوله حين زوج المنذر بن يحي ابنه يحي :

ويُجمَعُ شَمْلُ الوَصْلِ مِن فُرْقَةِ القِلَى وَيُرفَعُ بَنْدُ الوَصْلِ مِن مَصْرَعِ النِّكْسِ
كَجَمْعِ سُلَيمَانَ النَّبِي بِصِهْرِكُمْ ذَوِي يَمَنٍ وَالشَّامِ وَ الجِنِّ والإنسِ
وتأْلِيفِ ذِي القَرنَيْنِ إِذْ هُدِيَتْ لَهُ كَرِيْمَةُ "دَارَا"دَعْوَةَ الرُّومِ وَالفُرْسِ[1]

فالشاعر يشير بتكثيف من خلال ما رأى من مصلحة عامة في هذا الزواج إذ تم من خلاله تأليف قلوب وجمع شمل وتبديد فرقة ففرح بذلك واستبشر ، وربطه بحوادث من الماضي السحيق ، ماضي العرب وماضي غيرهم ، وذلك حين تزوج النبي سليمان من بلقيس ملكة اليمن ، فتألفت بذلك وحدة قلوب ، ووحدة شمل ، ومثله ما جرى مع الإسكندر الأكبر حين تزوج ابنة دارا ملك الفرس بعد انتصاره عليه .[2]

ونقرا لابن دراج في بعض أماديحه للحاجب المنصور وأبنائه قوله:

تَلاَقَتْ عَلَيْهِ مِن تَمِيمٍ وَيَعْرُبٍ شُمُوسٌ تَلاَلاَ فِي العُلاَ وبُدُورُ
مِنَ الحِمْيَرِيِينَ الذَينَ أَكُفُّهُمْ سَحَائِبُ تَهْمِي بِالنَّدَى وبُحُورُ
ذَوُو دُوَلِ المُلْكِ الذِّي سَلَفَتْ بِهَا لَهُمْ أَعْصُرٌ مَوْصُولَةٌ ودُهُورُ
وَهُم نَصَرُوا حِزبَ النُّبُوَّةِ والهُدَى وَلَيسَ لَهَا فِي العَالَمِينَ نَصِيرُ
وَهُم صَدَّقُوا بِالوَحْي لَمَّا أَتَاهُمُ وَمَا النَّاسُ إِلاَّ عَانِدً وكَفُورُ[3]

فالشاعر من خلال إشادته بأصل ممدوحه اليمني وخؤولته التميمية ، يكثر من ذكر رجال اليمن و ساداتها ، ويقف مطولا عند الأنصار الذين هم بأوسهم وخزرجهم من القبائل اليمنية ، يشيد بموافقتهم في نصرة الإسلام وفي الدفاع عن النبي الله صلى عليه وسلم .

(1) – الديوان ، ص 432 .
(2) - انظر : الديوان ، ص 61 .
(3) - الديوان ، ص 253 .

فاستخدام العنصر التاريخي من قبل ابن دراج عبر الإيماء والتلميح ، مختزلا أحداثا ومواقفا وعبارات كثيرة ، ليقنع المتلقي ويضع الممدوح في ذهنه الموضع اللائق المحترم ، لأنه (الممدوح) قد جمع بين فضائل عدة قوت دعائم ملكه وأرست قواعد حكمه ، فمع عراقة أصله ، فهو جواد كريم ، وناصر للدين ، فلا غرابة إذا أن يكون هذا الفرع من ذلك الدوح .

ومن النماذج الشعرية التي جاءت طافحة بأصداء التاريخ ، والتي استعان فيها الشاعر بالغزوات والوقائع المشهورة في التاريخ الأمة الإسلامية ويضيف إليها مواقف من نصرة علي رضي الله عنه .

لَهُمْ مَدَى السَبْقِ فِي بَدْرٍ وفِي أُحُدِ وآلِ حَربٍ وَحَزْبَيْ قَيسِ عَيلاَنَا
وفِي تَبُوكَ وأَوطَاسٍ وَمصْطَلَقٍ وَمَنْ عَصَى اللهَ مِن أَبنَاءِ عَدنَانَا
ويَومَ صَفَّيْنِ لَم تَخذُلْ سُيُوفُكُمُ آلَ الرَّسُولِ بِهِ يَا آلَ هَمْدَانَا
فَلْيَهْنِكُم نَصرُ مَن أَهدَى الهُدَى لَكُمُ ونَصْرُ أَبْنَائِهِ مِنْ بَعدِهِ الآنَا
سَعْيَ الذِّينَ هُمُ آوَوْا وَهُمْ نَصَرُوا وَأَنْجَبُوا نَاصِرًا لِلِّدِينِ آوَانَا [1]

يضمن ابن دراج هنا أحداثا تاريخية مهمة نواتها الغزوات كغزوة بدر وأحد ، وتبوك ، وأوطاس ، ومصطلق ، إلى جانب الأحداث التي نواتها الوقائع كوقعة صفين ، وهو إجراء يبرز فيه دور التلميح كضرب من الإيجاز ، والاقتصاد في التعبير يؤتي به ، إلى حدث تاريخي مهم ، أو قصة مثيرة ، لتكشف الدلالة والأحداث قصد التأثير ، و إيصال الغرض بدقة [2] ،فالشاعر استعان بهذه الوحدات التي تظهر كنصوص لها رمزيتها وأصدائها الكامنة في الذاكرة الجماعية ، ليحرك من خلالها عواطف المتلقي ، ويهز مشاعره قصد إشراكه في تقبل الرسالة الشعرية التي هي هنا خطاب تداخلت فيه عدة نصوص .عبر ربط أحداث التاريخ ماضيها بحاضرها ، فالممدوح الذي ينصر الدين الآن ، هو من نسل أولئك القوم

(1) – الديوان ، ص 110 .

(2) - رابح بوحوش ، اللسانيات وتطبيقها على الخطاب الشعري ، دار العلوم ، عنابة، الجزائر ، ص 286 .

الـذين نصـروا الـدين حـين لـم يكـن لـه ناصـر فـي محطـات شـتى مـن تـاريخ الإسلام .

ونقـرأ للشـاعر قولـه فـي مـدح أميـر المـؤمنين المهـدي بـن عبـد الجبـار الأموي :

فِي كَفِهِ السَيفُ المُقَلَّدُ جَدُّه بِالمَرْجِ إِذْ تَبَّتْ يَدُ الضَّحَّاكِ[1]

ففي النص الشعري إحالة على واقعة تاريخية مشهورة ، وهي معركة مرج راهط ، التي انتصر فيها مروان بن الحكم على الضّحاك بن قيس ونجح في نقل الملك من الفرع السفياني في بني أمية إلى الفرع المرواني [2] فالشاعر كثف للمتلقي ما يمكن أن يقرأه في كتاب التاريخ بانتقائية وإيجاز ، مبرزا عناصر دون أخرى من تلك المصادر التاريخية . كمعالم ذات ظلال هائلة من الدلالات . حتى يثبت في ذهن متلقيه قوة ممدوحة وقدرته على تحقيق النصر ، لأنه استطاع أن يأخذ بثأره لأبيه ويعلن نفسه خليفة للمسلمين . وقد توجهنا انتقائية الشاعر عبر الإحالة التاريخية المحضة (الإيجاز) للوحدتين (المرج)و(الضحاك) إلى التساؤل عن الوظيفة التي يمكن أن تؤديها هذه الإحالة ؟ هل كانت قراءة الشاعر أو كتابته محايدة أم كانت تتحكم فيها وتسييرها علّة غائبة ؟

فبالوقوف على ما تفيده لفظة (المرج) من الناحية التاريخية – كما سبق وعرفنا – فإن معاني (المرج) الواردة في المعاجم تؤكد ما تواتر عن الواقعة من أخبار ، فالمرج هو الاختلاط والاضطراب ، ومنه الهرج والمرج ، ويقال إنما يسكن المرج لأهل الهرج ازدواجا للكلام ، والمرج بفتح الراء هو الفتنة المشكلة والفساد ، وبهذا فإننا نجد امتداد معنويا يطابق ما روي عن كلمة (المرج) لأن هناك صراعا مريرا سالت فيه الدماء وأزهقت فيه الأرواح .

وأما (الضحاك) فاسم علم يحيل على شخص معين ، ولفظ (الضحاك) نعت للرجل كثير الضحك ومثله الضحكة وهو مما يعاب على

(1) – الديوان ، ص 44.

(2) - انظر تعليق المحقق في الهامش ،ص 44 .

الرجل لأنه ينقص من هيبته ووقاره . وبهذا فإننا نجد امتدادا دلاليا يطابق ما روي عن (الضحاك) وعن أخبار هذه الشخصية التي هزمت في موقعة مرج راهط .

فاستعانة ابن دراج بالحادثة التاريخية هنا تتجه إلى التركيز على فكرة الأخذ بالثأر ، فهناك قاتل (مروان بن الحكم) ومقتول (الضحاك بن قيس) ، فكلاهما يستدعي الآخر بالمقاربة مما يعني اشتراكهما في صناعة هذا الهرج والمرج ،«إنها قصديه التعبير عن التطابق ، تطابق التاريخي والواقعي المتخيل والحقيقي ، ولا يعني التطابق هنا إلا عمق الصلة بين التاريخ والواقع ومن ذلك يتحقق الامتداد»[1] فهناك قاتل (محمد بن هشام) باعث الفتنة بالأندلس ، وموقد نارها الخامدة ، وشاهر سيفها المغمد ،[2] ومقتول (عبد الرحم شنجول) ، إنها صورة للتاريخ كواقع يحدد امتداده في واقع حي ومعاش .

وهكذا تظهر معركة (مرج راهط) كأحد أوجه الأخذ بالثأر التي أتت على بنيان البيت الأموي في المشرق ووجدت لها امتدادا في حاضر الأندلس ولعل الشطر الأول من البيت يعكس هذا المنطق ، إذ يعبر عن شدة الحزم والعزم على القتل والأخذ بالثأر عند ممدوحه .

فالبيت إذن تكثيف أحداث ورموز تهدف إلى العظة والاعتبار ، والنهي عن المفاسد مثل الصراع والاقتتال على السلطة .

ففي الكثير من الأحيان « يلجأ الشاعر إلى الموروث ليكون صورة رامزة للواقع ، فقد تكون معطيات التراث واستلهاماته التاريخية صورة للواقع المستوفر بهموم القضايا السياسية حيث يخبئ الشاعر في لوحة التراث

(1) – سعاد عبد الوهاب العبد الرحمان،مستويات المرجعية وتجلياتها التراثية في الشعر الكويتي الحديث، ص95.

(2) - ابن الأبار ، الحلة السيراء، الموسوعة الشعرية، CD.

لـــون فكـــره وخطـــوط رأيـــه ، فتصـــبح اللوحـــة التراثيـــة مزيجـــا لألـــوان يمتـــزج فيهـــا الماضي بالحاضر».[1]

1-2- أسماء الأعلام (القبائل الأشخاص الأماكن) :

لعلـــه مـــن الســـمات البـــارزة فـــي شـــعر ابـــن دراج ســـمة النضـــح الثقـــافي ، والتـــي نقصـــد بهـــا أن ثقافـــة الشـــاعر تتســـرب إلـــى شـــعره وتتضـــح عليـــه . بحيـــث يشـــف عنهـــا ويشـــير إليهـــا ويســـتمد منهـــا . وقـــد كـــان ابـــن دراج ذا ثقافـــة واســـعة وخاصـــة فـــي التـــاريخ . وقـــد تمثـــل نضـــح الثقافـــة التاريخيـــة فـــي شـــعره فـــي كثـــرة إيـــراد أســـماء القبائـــل والأشـــخاص والأمـــاكن والمواقـــع ذات الصـــلة بالتـــاريخ .[2] وقـــد كـــان يحســـن تضـــمين ذلـــك فـــي شـــعره فـــي المـــواطن التـــي يحتـــاج فيهـــا إلـــى دعم موقف من المواقف .

فكثيـــرا مـــا يـــورد بـــن دراج حشـــدا مـــن أســـماء القبائـــل وأحيانـــا يجمـــع هـــذه القبائل جمع تراكميا مكثفا كما في قوله في مدح المنذر بن يحي:

وسَاقَ إلْيكَ الُملْكُ مِيرَاثَ تُبَّعٍ بِمَا قَادَ مِنْ جَيْشٍ وَأتْبَعَ مِن جَمْعِ
وصَفْوَةُ طَيٍّ والسَّكُونِ وَمَذْحِجٍ وَكِنْدَةِ والأَنْصَارِ والأَزْدِ والنَّخْعِ[3]

وهـــي كلهـــا قبائـــل يمنيـــة ، يـــرتبط ذكرهـــا بممالـــك الـــيمن وملوكهـــا ، فأســـماء هـــذه القبائـــل وإن كانـــت علامـــات مميـــزة فارغـــة مـــن الوجهـــة المنطقيـــة فإنهـــا مـــن وجهـــة أخـــرى فيهـــا مـــن الإحالـــة بمـــا يرمـــز للقـــوة وســـعة الملـــك وتناســـل بعضـــه مـــن بعـــض ، فقبيلـــة (مـــذحج) منهـــا (طـــئ) و(النخـــع) ، و(كنـــدة) المعروفـــة بملوكهـــا جـــاءت منهـــا (الســـكون) ، و (الأزد) تجمـــع لنحـــو ســـبع وعشـــرين قبيلـــة منها الأنصار .

فالشـــاعر علـــى هـــذا النحـــو لا يقـــدم لنـــا معرضـــا بأســـماء القبائـــل اليمنيـــة لتعـــدادها أوالتعريـــف بهـــا ، بـــل تتجـــه اســـتعانته بهـــا لاســـتغلال مـــا عرفـــت بـــه ومـــا

(1) - رجاء عيد ، لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث) ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، مصر ، 1985 ، ص 217 .

(2) – أحمد هيكل ، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة ، ص 328 .

(3) – الديوان ، ص 216 .

نسج عنها من أخبار تجسد عظمة ممالكها وعراقتها ، قصد التأكيد على عظمة ملك ممدوحه وقوته وأصالته.

وأحيانا يسوق الشاعر الحديث عن القبائل بشيء من التفصيل ويربط بين كل قبيلة وما يناسبها من الصفات بتلاعب لفظي يستخدم فيه ألوان من جناس الاشتقاق ، فيشتق منها، ويجانس بينها ويحتلب معانيها ويخلط ذلك بالإيماء إلى سيرة أعلام من تلك القبائل كانت لهم مواقف مشهورة في التاريخ ، ومثال ذلك ما نقرأه من مدح المنذر بن يحي الذي يشيد برعايته له بعد أن تنكر له الدهر:

وَمُسَائِلٍ عَنِي الرِفَاقَ وَوُدُّهُ لَو تَنْبِذُ السَادَاتُ رَحْلِي بِالعَرَا
وبَقِيتُ فِي لُجَجِ الأَسَى مُتَضَلِلاَ وَعَدَلتُ عَنْ سُبُلِ الهُدَى مُتَحَيِّرَا
كَلاَ،وَقَد آنَستُ مِن (هُودٍ)هُدًى وَلَقِيتُ (يَعرُبَ)فِي القُيُولِ و (حِميرَا)
وأَصَبْتُ مِنْ (سَبَأٍ) مَوَرِّثَ مُلكِهِ يَسبِي المُلُوكَ ولاَ يَدُبُ لَهَا الضَّرَا[1]
فَكَأَنَمَا تَابَعتُ (تُبَّعَ) رَافِعًا أَعْلاَمَهُ مَلِكًا يَدِينُ لَهُ الوَرَى
و(الحَارِثُ الجَفنِي) مَمنُوعَ الحِمَى بِالخَيلِ والأَسَادِ مَبذُولَ القِرَى
وحَطَطتُ رَحْلِي بَينَ نَارَيْ (حَاتِمٍ) أَيَّامَ يَقرِي مُوسِرًا أَو مُعْسِرَا
وَلَقِيتُ (زَيدَ الخَيلِ) تَحتَ عَجَاجَةٍ يَكْسُو غَلاَئِلُهَا الجِيَادَ الضُّمَّرَا
وَعَقَدتُ فِي (يَمَنٍ) مَوَاثِقَ ذِمَّةٍ مَشدودَةِ الأَسبَابِ مُوثقَةِ العُرَى
وَأَتَيتُ (بَحْدَلَ) وَهُو يَرفَعُ مِنبَرًا لِلدِّينِ والدُّنْيَا وَيَخْفِضُ مِنْبَرَا
وخَطَطتُ بَينَ جِفَانِهَا وجُفُونِهَا حَرَمًا أَبَت حُرُماتُهُ أَن تُخفَرَا[2]

ونرى النسق نفسه في قصيدة أخرى في مدح المنذر نفسه .

فأَعرَبَ عَن إِقدَامِ (يَعرُبَ) وَاِحْتَبَى فَلَم يَنسَ مِن هُودٍ سَنَاءً وَ لاَ هَدْيَا
ومِن (حِميَرٍ) رَدَّ القَنَا أَحمَرَ الذُرَى ومِن (سَبَإٍ) قَادَت كَتَائِبُهُ السَّبيَا
ومَا نَامَ عَنهُ عِرقُ قَحطَانَ إِذ فَدَى عُرُوقَ الثَّرَى مِن غُلَّةِ القَحطِ بَالسُّقيَا[3]

(1) - الضراء : الاستخفاء ، يريد انه يهجم على أعدائه جهارا بقوته وشجاعته.
(2) – الديوان ، ص 106.
(3)– الديوان ،ص 143.

ولاَ أَسْكَنَتْ عَنهُ (السَّكُونُ) سِيَادَةً ولاَ رَضِيَتْ (طَيٌ) لِرَاحَتِهِ طَيَّا
ولاَ كَنَدَتْ أَسَيَافُهُ مُلكَ (كِندَةٍ) فَيَترُكَ فِي أَركَانِ عِزَّتِهَا وهْيَا
ولاَ أَقْعَدَتْهُ عَن إِجَابَةِ صَارِخٍ (تُجِيبُ) وَلَو حَبْوًا إِلَى الطَّعنِ أَو مَشيَا[1]

ويبدو أن الشاعر قد عرف كيف يستغل أسماء بعض القبائل العربية بما يوافق الأفكار والمبادئ التي يريد نقلها إلى المتلقي ، حين راح يجانس بينها ويشتق منها محتلبا منها المعاني والدلالات التي تبعث على الافتخار والاعتزاز وتخلق الراحة والانشراح ، بما تضمنته من قيم البطولة والشجاعة والجود والأصالة ، مدعما ذكرها بإيماءات إلى أسماء شخصيات تاريخية يرتبط ذكرها بالقيم والمبادئ السابقة من أمثال الحارث الجفني أحد ملوك الغساسنة ، وحاتم الطائي أشهر أجواد العرب ، وزيد الخيل الشاعر الفارس[2] وأما بحدل فهو بحدل بن أنيف الكلبي جد يزيد بن معاوية ، كانت له مواقف مشهورة في نصرة معاوية .[3] وهذا بهدف إبراز التطابق أو التقارب بين التاريخي والواقعي ، بشكل يتألق فيه الحاضر معلنا حضور روعة وجلال الماضي . هذا الحاضر الذي يجسده الممدوح بما حازه وجمعه من مآثر الماضي من القيم والمبادئ .

ويستطيع أن يكتشف القارئ لديوان ابن دراج ولعه الشديد في شعره باستحضار أسماء الرجال الذي يحسن معرفته ويحسن اختيارهم في شعره والذين يمثلون مناط الاعتزاز لدى من ينتسب إليهم . ففي مدح المنصور بن أبي عامر وابنه عبد الملك تراه يعدد صفوة من الرجال القحطانيين من ذوي المفاخر :

مَن ذَا يَعُدُّ كَقَحطَانِ المُلُوكِ أَبًا و(التُّبَّعِينَ) إِذَا مَا عُدِّدَ الشَّرَفُ؟
أَمْ مَن (كَعَمرٍو) وَ(عِمرَانٍ)و(ثَعلَبَةٍ) و(حَاتِمٍ) و(أَبِي ثَورٍ) لَهُ سَلَفُ؟
إِن يَهَبُوا يُجزِلُوا أو يَقْطَعُوا يَصِلُوا أو يَعْقِدُوا عَقدَ مَحرُومِ الوَفَاءِ يَفُوا

(1) – الديوان ، ص 144.
(2) – انظر ، ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، عالم الكتب ، بيروت ، ط 3 ، 1984 ، ص 39 ، ص55 .
(3) – ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، ج 4 ، ص 257 .

إن سَالَمُوا الأَرْضَ كَانُوا غَيْثَ أَمْحُلِهَا أَو – كَلَفُوهَا تَوَالِي خَيلِهِم– عَنُفُوا
لَم يَحمِلُوا عَيبَ ذِي قَالٍ يَعِيبُهُمُ فِي الجُودِ والبَأسِ إلاَّ أَنَّهُ سَرَفُ [1]

والشاعر هنا يشير إلى بعض أسماء من اشتهر من ملوك القحطانية وفرسانهم وأجوادهم من أمثال التبابعة ملوك حمير ، وعمرو بن مزيقاء أحد أجداد الغساسنة وولديه عمران وثعلبة العنقاء ، وعمرو بن معد كرب الفارس المشهور المكني بأبي ثور ، وحاتم الطائي . [2]وتأتي هذه الأسماء كنماذج رائعة بما اشتهرت من فضاءل ومكارم ، أوردها الشاعر حتى يرضي نزعة الفخار في ممدوحيه الذين يوجد في أسلافهما من أمثال هؤلاء الرجال .

وفي مدح المنصور وولديه يربط بين سالف عزهم وحاضرهم ويذكرهم بأمجاد الماضين من أسلافهم ، يقول :

فَمَا كَذبَتْ ظَنُونُكَ يَومَ جَاءَا إلى أَمدِ المَكَارِمِ سَابِقَيْنِ
ولاَ نُسِيَتْ عُهُودُ (الحَارِثَينِ) ولاَ ضَاعَت وصَايَا(المُنذِرَيْنِ)
ولاَ خَزِيَت مَآثِرُ (ذِي كَلاَعٍ) ولاَ أَخْوَتْ كَوَاعِبُ (ذِي رُعَيْنِ)
تُرَاثٌ حُزْتَ مَفْخَرَهُ نِزَاعًا إلى أَبنَاءِ عَمِّكَ فِي (حُنَينِ)[3]

فالشاعر استغل ما يمكن أن تؤديه هذه الأسماء من دلالات رمزية خاصة إذا اعتبرنا أن أسماء الإعلام بمثابة ألقاب وكنى تشعر بالمدح أو الذم ، وكان الاهتمام بها في « المباحث التناصية باعتبارها بنى نصية تقوم بالإحالة على مجموعة من الدلالات والوقائع والرموز المتراكمة في الذاكرة والثقافة والتاريخ »[4].

فإشارة الشاعر إلى مثل هذه الأسماء جاءت بطريقة يصل فيها بين الحاضر والماضي . هذا الماضي ينبعث ويتألق حتى يجد له امتدادا في

(1) - الديوان،ص 304 .
(2) – الديوان،الهامش ، ص 304 .
(3) – الديوان،الهامش ، ص 316 .
(4) – فاتح حنبلي، التناص في شعر ابن هانئ الأندلسي، ص 183 .

الحاضر. ذلك حتى يعبر من خلالها عن تلك المكارم التي تحلى بها ممدوحيه من ولدي المنصور عبد الملك وعبد الرحمن وهما اللذان كان يقومان معه بعبء كثير من المعارك ، فيأتي على ذلك بثنائيات من الأسماء : فـ (الحارثين) إشارة إلى بعض ملوك الغساسنة الذين كان عدد منهم يسمى بالحارث و (المنذرين) إشارة إلى بعض ملوك المناذرة الذين كان عدد منهم يسمى بالمنذر وهي أسماء ترمز إلى السلطة ، والاجتهاد في العمل وحسن التصرف ، ويرتبط ذكرها بما روي عن تقلدها للملك خالف عن سالف وتعهدها بحفظ ممالكها وسد ثغورها ويشير بعد ذلك إلى جدين تفرع عنهما حيان كبيران من أحياء اليمن : ذو كلاع وذو رعين .والإشارة إلى موقف الأنصار في حنين يوم فر المسلمون من حول الرسول صلى الله عليه وسلم وقد طلب من عمه العباس وكان جهير الصوت إن ينادي (يا معشر الأنصار) فهرعوا إليه سراعا[1] وتأتي هذه الإشارة كأداة يعبر من خلالها عن مدى تفاني ممدوحيه المنصور وولداه في نصرة الدين ورفع رايته .

وكما أحسن ابن دراج اختيار بعض الأسماء من أسلاف ممدوحيه ورصده لبعض مكارمهم ، فإن ذلك لم يأتي معزولا عن مقاصده وتوجهاته ، إذ استطاع أن يحمل هذه الأسماء وظيفة تضطلع بها في نصه ويسخرها في خدمته .

والأشخاص ذوو المفاخر كثيرون في تاريخ ممدوحي ابن دراج ، وذلك أن معظم ممدوحه كانوا قادة ورؤساء ، ينحدرون من أصول عربية لها أمجادها ولها رجالاتها من ذوي الماضي العريق ومن ذوي مكارم التي طال ذكرها في الأفاق فنقرا له قوله في المدح علي بن حمود أمير سبته:[2]

فَسُمِّيَ جَدُّكَ عَمرَو الكِرَامِ بِهَشْمِ الثَّرِيدِ زَمَانَ المُحُولِ

(1) – انظر، ابن جرير الطبري ، تاريخ الأمم والملوك ، دار سويدان ، بيروت ، د ت ، ج 3، ص75 .

(2) – هو علي بن حمود بن ميمون الإدريسي الحسني .

وشَيْبَةُ سَاقِي الحَجِيجِ الكَفِيلِ بِمَأْوِى الغِرِيبِ وَقُوْتَ الخَلِيلِ
وضَيَّفَ حتَّى وحُوشَ الفَلاَةِ وَأَهدَى القِرَى لِهِضَابِ الْوعُولِ [1]

وتطالعنا هنا نماذج لأسماء من أجداد ممدوحي الشاعر ، وقد استغل ما ارتبط بهذه الأسماء من ألقاب تتضمن معنى المدح تجسد ما اشتهرت به من مكارم وذلك بما يخدم حاجته عند ممدوحه .

ومنهم هاشم بن عبد مناف الجد الثاني للرسول صلى الله عليه وسلم وكان اسمه عمرا ، الملقب بهاشم لأنه كان يهشم الخبز ويثرده لإطعام الناس . ومنهم عبد المطلب ابن هاشم الجد الأول للرسول صلى الله عليه وسلم . الملقب ب

شيبة الحمد الذي كان يطعم الحجيج ويسقيهم في حياض من أدم من مكة ويحمل إليهم الماء من زمزم إلى عرفات [2] كما كان يرفع الطعام إلى رؤوس التلال ليطعم منها الوحش والطير.

وللكشف عن مدى تحمله للمسؤولية وقدر تضحيته اتجاه أبنائه يستثمر ابن دراج قصصا من الماضي ويستحضرها في نصوصه كمتناصات ليؤكد العلاقة التفاعلية بين الحاضر والماضي ، فيقول :

كُلُهُم نِمرِيٌّ وإنِّي لِكُلِ ذَلِكَ كَعبُ بنُ مَامَه[3]

فالنص الشعري يحيل على قصة كعب بن مامة الإيادي الذي آثر رفيقه النميري بمائة حين تاهوا في الصحراء حتى مات وحيّ رفيقه ، فضرب به المثل في الإيثار . [4] وهنا تتجاوب تضحية كعب بن مامة اتجاه رفيقه النميري مع تضحية ابن دراج مع أسرته ، ويتساوى الصوتان

(1) – الديوان ، ص 67.
(2) – صفي الرحمن المباركفوري ، الرحيق المختوم ، ص 56 .
(3) – الديوان ، ص 97 .
(4) – انظر : ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، ج1 ، ص 293 .

في التضحية ، تضحية فيها كثير من الحب والعطاء على الرغم من صعوبة المواقف وقساوة الظروف .

فالشاعر لا يتحدث لنا عن شخصية كعب بن مامه وموقفه مع صديقه بل حاول التعبير من خلالها ، فالشاعر هو كعب وكعب هو الشاعر كما في قوله (إني ... كعب بن مامه) ، وهذا دليل إحساس «أن صلته بها قد بلغت حد الاتحاد والاقتراح بها ... بحيث يصبح الشاعر والشخصية كيانا واحد ليس هو الشاعر وليس هو الشخصية ، وهو في – نفس الوقت – الشاعر والشخصية معا».[1]

إن استدعاء ابن دراج لكثير من الأسماء أو الشخصيات التاريخية في شعره ، لم يكن مباهاة على المتلقي ، أو مجرد إحالات مرجعية فحسب ، بل كان يوظفها غالبا . وإذا كان شعر ابن دراج حافلا بالأسماء التي كان يأتي بها في كثير من مواضع لإرضاء نزعة الفخار عند ممدوحيه عبر ما اشتهرت به من مكارم ، فإن صورة هذه المكارم كانت كثيرا ما تجسد حاجاته عند ممدوحه كالحاجة إلى الأمن والاستقرار والحاجة إلى العطاء . وكل هذا يعبر عما يتمتع به من مقدرة فنية ، وثقافة تراثية واسعة .

وقد جاء في شعر ابن دراج ذكر لكثير من الأماكن التراثية ، هذه الأماكن التي ليست لها قيمة تراثية في ذاتها ، ولكنها إذ اقترنت بأحداث أو بأشخاص أو بصفات مميزة قد يصبح لها شان وتكون لها خصوصية وتغدو من معطيات التراث . وعلى هذا يكون للمكان أثر فعال في النص الشعري إذ يبرز دلالات معينة من شأنها إثارة المتلقي وشده نحو هذا الأثر .

(1) – علي عشري زايد ، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر العربي القاهرة ، 1997 ، ص 262 .

فللمكان التاريخي أهميته إذ يكتسب في النص الشعري «حضورا فاعلا ، فهو من جانب يمنح النص بعدا شاملا بانفتاحه على التراث والتواصل مع الماضي ، ومن جانب آخر فإن الشاعر يمنح المكان التاريخي القدرة على التجدد والإفلات من أسر الزمن بالخروج من دائرة الماضي والحضور المتواصل عبر النص الشعري» . (1)

فابن دراج حين يستحضر الأماكن التراثية تراه دائما يربط بين المكان والمأثرة التي اتصلت به ، وبين الممدوح الذي يوظف تلك المأثرة لرفع شأنه ، وهذا على الرغم من ذهاب أحد الدارسين إلى أن اتخاذ ذكر ابن دراج لأمكنة لم يرها دليلا على الكذب والتقليد. والحق أن إيراد ابن دراج لهذه الأمكنة ، كإيراد كل شعراء العربية وغير العربية لأماكن ذات دلالات خاصة وارتباطها بذكريات معينة . (2)

ومن الأماكن التي يستحضرها ابن دراج في شعره الأماكن الدينية هذه الأماكن التي لها أصداؤها في الذاكرة الجماعية لما ارتبطت به من ذكريات إسلامية مرتبطة بقيم عزيزة في نفوس المسلمين ، كمكة والمدينة وما حولها وبدر وأحد وحنين منى وعرفات والصفا والمروة . فمن ذلك مدح الشاعر للقاسم بن حمود ولأخيه علي وهما كما ذكرنا علويان هاشميان.

فَلأَجْعَلَنَّ ثَنَاءَ مَا أَوْلَيْتُمَا زَادًا لِكُلِ مُكَوِّفٍ أَو مُنجِدِ(3)

حَتَّى يَسمَّعَ طِيبَ مَا أُثنِي بِهِ قَبرٌ بِطَيبَةَ أَو بِصَحْنِ المَسجِدِ(4)

فالشاعر يشير في مدحيته هذه إلى (طيبة) وهي المدينة المنورة التي من أسمائها طابة ويثرب والعذراء والدار . وقد جاء هذا عبر الإشارة إلى معلم من معالمها وهو قبر الرسول صلى الله عليه وسلم في ثراها ،

(1) – محمد عويد محمد ساير الطربولي ، المكان في شعر الأندلس من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة ، ط1 ، 2005 ، ص 236 .

(2) – انظر: أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، ص332 .

(3) – مكوف : القاصد لبلاد الكوفة ، منجد: القاصد لبلاد نجد .

(4) – الديوان، ص63 .

مستغلا المكان بالاسم الذي يتضمن معنى المدح ويجسد عمق العلاقة بالمتصل به حيث سماها (طيبة) بما سماها به صاحبها عليه الصلاة وأفضل التسليم الذي خصّها بالطيب لطيبها ، وهذا بما يشير إلى قرابة ممدوحيه من ساكنها سيد الخلق رفعا لشأنها ، لما أولياه وأسرته من رعاية واهتمام.

أين يمكن النظر إلى (طيبة) كاسم جامع لكل الأطايب طيب المكان وطيب المقيم فيه صلى الله عليه وسلم وطيب المنتسبين إليه (ممدوحا الشاعر) .

ويستحضر ابن دراج في موضع آخر من ديوانه مكانين هما بدر وأحد ، وهو ما نقرأه في معرض مدحه للمنذر بن يحي :

والنَّصرُ مِن سَعيِ أَعمَامٍ لَهُ فُطِرُوا لِنَصْرِ ذِي العَرشِ فِي بَدرٍ وِفي أُحدِهْ [1]

فالشاعر من خلال استحضاره لهذين المكانين إنما ينظر إليهما مقترنين بما جرى فيهما من أحداث وما اتصل بهما من أشخاص ، لينتقل الإسمان (بدر) و(أحد) – على ذلك – من دلالتهما على المكان الجغرافي إلى الدلالة على ما وقع فيها من الموقعتين الشهيرتين في تاريخ الإسلام بين المسلمين والمشركين ، وما كان فيهما للأنصار من الأوس والخزرج في نصرة دين الله ورسوله . وابن دراج يستغل خصوصيات المكانين هذه في خدمه ممدوحه منذر على النصر الذي حققه ضد أعدائه ، وذلك عبر ربط النصر الذي أحرزه الممدوح في بنبلونة [2] بما قام به أجداده الأنصار من نصرة الإسلام في موقعتي بدر وأحد .

كما يشير شاعرنا في مواطن أخرى إلى أماكن تراثية كانت لليمنيين في تاريخهم القديم كأسماء بعض مدنهم وقصورهم وسدودهم ، وهذا في إحدى مدائحها للمنذر بن يحي يقول :

وهِمَةُ لَك يَا مَنصُورُ مَا هَدَأَتْ حَتَّى رَأَتكَ لِعَينِ الدِينِ إنسَانَا

(1) – الديوان، ص.120.

(2) – بنبلونه panpalond هي عاصمة مملكة البشكنس أو مملكة نبرة navara .وهي الآن عاصمة بهذه المقاطعة من اسبانيا ، محقق الديوان ،ص 119 .

فَهدَّمتْ بِكَ بُنيَانَ العِدَى فِرقًا وَشَيَّدَت لَك فَوقَ النَجْمِ بُنيَانَا
يُنسِي بِنَاءَكُم صَنعَاءَ بَل إِرمًا ذَاتَ العِمَادِ وَسِندَادًا وغُمْدَانَا
والأَبلَقَ الفَرْدَ والأَبْرَاجَ مِن أَجَأٍ وَالسَّيْلَحِينَ وسَدًّا كَانَ مَا كَانَا [1]

فالشاعر هنا يضمن نصه حشدا من أسماء الأماكن التي شيدها العرب القدامى باليمن مشاركة للعجم في تقييد مآثرهم وتخليد ذكرهم [2]

ومنها المدن كصنعاء وإرم ذات العماد التي لقبت بها قبيلة عاد اليمنية ، ومنها القصور كقصر غمدان الذي أسسه يعرب بن قحطان في صنعاء والأبلق الفرد الذي بناه السموأل بن عادياء وقصر السيلحين الذي بناه الحارث الرائش أحد ملوك اليمن بين صنعاء ومأرب ، وقصر سنداد الذي كان بين الحيرة والأبلة . وكانت العرب تحج إليه ومنها السدود كسد مأرب ، أما أجأ فهو أحد جبلي طي وهما أجأ وسلمى وقد سميا برجل وامرأة فجرا فصلبا عليهما [3].

وابن دراج يستغل هذه الأمكنة التاريخية التي يرتبط ذكرها بكثير من الإيحاء والإثارة ، لأنها تحيل على مؤسسات مشهورة صارت مضرب الأمثال في العظمة والفخامة والمنعة والحصانة ، وعلى معالم نسج حولها الكثير من الخرافات والأساطير . لإقناع المتلقي بتقبل الصورة التي يرسمها لممدوحه ، والتي صنعتها بطولاته وانتصار به . وهذا عن طريق الربط بالمقارنة بين ما شيده المنذر من أمجاد محدثة ، وما شيده أجداده من مؤسسات في القديم .

إن اتكاء الشاعر على الأمكنة التاريخية في خطابه يوحي أن استحضارها لم يكن استحضارا سطحيا أو هامشيا أو عفويا يقف عند حدود الولع بتسجيل الأمكنة لتزيين الخطاب أو للمباهاة على المتلقي . بل جاء استحضاره للمكان بطريقة واعية ، وهو ما نلمسه من اختياره من

(1) - الديوان، ص112.
(2) - الجاحظ ، المحاسن والأضداد ، الموسوعة الشعرية cd .
(3) - انظر : المحفق ، الديوان ، ص 112 .

أمكنة دون أخرى ، هذه الأمكنة التي ترتبط في وعي المتلقي العربي المسلم بكثير من القيم والمعاني والدلالات ، ومن ثمة الانطلاق منها لتوظيفها في خطابه ، وهذا في سياق غذته دلالات المبالغة في المدح والوصف.

ويبدو الشاعر من خلال ما تقدم أنه كان على اطلاع واسع بالأحداث الكبيرة في تاريخ الأمة الإسلامية وأيام العرب والوقائع والغزوات والشخصيات والأمكنة ، التي عادة ما يستعين بها على صناعة وتشكيل نصه الجديد . ولم تكن كل تلك التلميحات والتضمينات التاريخية على اختلاف أنواعها وأشكالها مجرد مفردات أو كلمات تاريخية فوراء كل كلمة منها حشد من المعارف التي تم السعي إليها في سياق محدد لتؤدي وظيفة في النص الشعري ، وتوجيه مضمونها إلى غاية شغلت الشاعر تعبر عنه أو عن خصوصية موضوعه، أو الهدف الذي يرمي إليه.

2- التناص الشعري:

إن قراءات الشاعر و المطالعة في التراث الشعري هي التي تصقل موهبته ،وما يختزنه منه عبر هذه المطالعات يزيد في صقل هذه الموهبة ،ويساعد على تكوين رصيد له من أساليب التعبير ومن الأفكار والصور، يحتذيها و ينسج على منوالها أحيانا ويطورها ويطبعها

بطابعه الشخصي أحيانا أخرى ،ويرتبط ذلك إلى درجة كبيرة بقدرة الشاعر على التمثل بطاقاته في الإبداع.[1]

لذلك يعتبر استلهام الموروث الشعري ،قديمه ومحدثه ،ظاهرة واضحة في شعر الأندلسيين...يدل أحيانا على الرغبة في الاستفادة من هذا الموروث الذي يمثل عنصرا أساسيا في تكوينهم ،ويكون أحيانا أخرى تأثرا لا شعوريا بمحفوظهم الغزير ،و ما ترسب في نفوسهم من رواسب الموروث الشعري[2] هذا الموروث الذي له حضوره في نصوص شاعرنا، وهو ما نود الوقوف عليه من خلال تحليلنا نماذج شعرية له تميزها وتمثلها معارضاته لبعض الشعراء من أمثال المتنبي و أبي نواس، وكذلك تضميناته لشعر بعض الشعراء .

2-1- المعارضات الشعرية :

لعله لا يمكن بأي حال من الأحوال أن ننظر إلى الثقافة الأندلسية بمعزل على الثقافة المشرقية أو أن نقيم حدود فاصلة بين ثقافتين ، إذ ردوا سمت الحياة الثقافية منذ البدء بالاعتماد على المشرق والتقليد لأهله ،لأنه كان أرقى حضارة وأوسع ثقافة،وإليه يلتفت الأندلسيون في تجارتهم ليرونه منبع العلم والدين وموطن القداسة و الحج ،وقد تنمو روح المنافسة مع الزمن بين المشرق والمغرب ولكنها لن تستطيع أن تكفل استقلال الأندلس في شؤون الحضارة و الأدب...» [3].

ومهما يكن الأمر أنه لا يمكن إلغاء فكرة التأثير و التأثر بين الأدبين المشرقي والمغربي التي تجسدت عبر فن المعارضات الذي انخرط فيه شعراء الأندلس مع شعراء المشرق لإثبات البراعة والتفوق ، وعبر تلك الموازنات التي عقدها العديد من نقاد الأندلس بين شعراء الأندلس والمشرق حيث أكثروا من تشبيه كبار شعرائهم بأمثالهم من شعراء المشرق لما ظنوا في ذلك من إكبار لهم وإعلاء و تشريف أن ترتبط أسماؤهم بأسماء هؤلاء

(1)- عبد الرحمان عطية.استلهام التراث في شعر ابن دراج القسطلي،مجلة قاريونس العلمية،منشورات جامعة قاريونس بنغازي ،السنة الثانية،ع4،1989،ص148.

(2)- فورارا محمد بن لخضر ،الشعر الأندلسي في ظل الدولة العامرية ،دراسة موضوعية وفنية،منشورات جامعة محمد خيضر،2009،ص163.

(3) - إحسان عباس،تاريخ الأدب الأندلسي ،م س، ص35.

الفحول. ومن ذلك قول الثعالبي عن ابن دراج الذي يراه في منزلة المتنبي «كان بصقع الأندلس كالمتنبي بصقع الشام».[1]

وهناك من كان يضاهيه بالبحتري والمتنبي كالذي نقل علي بن أحمد في قوله «لو لم يكن لنا من فحول الشعراء إلا أحمد بن دراج لما تأخر عن شأو حبيب والمتنبي »[2]

وإنه لا تطالعك في ثنايا ديوان شاعرنا القسطلي من حين لآخر تلك الومضات التراثية التي تتقد بوضوح في نسيجه الشعري متمثلتا هذه المرة في معارضاته الشعرية لبعض الشعراء المشارقة الذين ذاع صيتهم في الساحة الفنية من أمثال المتنبي وابن نواس.

أ) بين ابن دراج والمتنبي :

لقد راح العديد من الشعراء والكتاب يستسلمون لسلطان المتنبي مقتنصين أفكاره ومعانيه وتراكيبه تارة ، ومعارضين إياه معارضتا تجسد إعجابهم ورغبتهم في تجاوزه تارة أخرى. كما هو الحال مع ابن دراج القسطلي ، حيث تشكل العلاقة بين قصيدة ابن دراج التي مطلعها :

لَعلَّ سَنَا البَرقِ الذِي أَنَا شَائِمُ يَهِيمُ مِنَ الدُنيَا بِمَن أَنَا هَائِمُ [3]

وقصيدة المتنبي التي مطلعها :

عَلَى قَدرِ أَهلِ العَزمِ تَأَتِي العَزَائِمُ وتَأَتِي عَلَى قَدرِ الكَرِامِ المَكَارِمُ [4]

ضربا من التعليق النصي ، ويرشح لهذه العلاقة اتفاق القصيدتين في الوزن الشعري فيهما من بحر الطويل وعلى روي الميم ، وكذلك اتفاقهما في العديد من كلمات القافية التي تعد أقوى الإشارات على إبراز المداخلة الشعرية بما تتمتع به من بناء صوتي محكم ، كما إن الروي إذا تظافر مع الوزن في تركيب القافية صوتا وإيقاعا دورا لا يقل أهمية في اجتلاب

(1)– صلاح الدين الصفدي ،الوافي بالوفيات ،الموسوعة الشعرية Cd.

(2) – ابن دحية الكلبي ، المطرب من أشعار أهل المغرب ، الموسوعة الشعرية Cd.

(3) – ابن دراج ، الديوان ، ص 130 .

(4) – المتنبي ، الديوان ، مراجعة وفهرسة يوسف الشيخ محمد البقاعي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 2005، ص206 .

القوافي المتداخلة بين النصوص وهنا تكون فرصة التداخل عالية جدا . وهذا الآن جدول يكشف عن القوافي المشتركة بين القصيدتين .

كلمة القافية	رقم بيت القسطلي	رقم بيت المتنبي
لائم	ب4	ب33
الزمازم	ب6	ب18(زمازم)
راغم	ب10	ب11
نائم	ب18	ب22
دائم	ب22	ب46
ظالم	ب28	ب15
غائم	ب35	ب7(الغمائم)
الأراقم	ب37	ب32
أراقم	ب41	ب32(الأراقم)
مطاعم	ب42	ب30(المطاعم)
الصلادم	ب43	ب31
الجماجم	ب44	ب8
دراهم	ب46	ب29(الدراهم)
المكارم	ب48	ب1
البهائم	ب54	ب34
دعائم	ب63	ب14
الخضارم	ب64	ب3
الصوارم	ب66	ب28
المتلاطم	ب70	ب9(متلاطم)
تصادم	ب71	ب21(يصادم)
القشاعم	ب65	ب5
عاصم	ب73	ب44
الجواجم	ب77	ب13
العظائم	ب81	ب02

الاعاجم	ب83	ب37(اعاجم)
تمائم	ب94	ب10
قوائم	ب97	ب16
قوادم	ب99	ب25(القوادم)
عالم	ب101	ب24
نادم	ب103	ب42
التمائم	ب106	ب10(تمائم)
ناظم	ب108	ب41
سالم	ب109	ب45
قادم	ب111	ب26

وهي نسبة تبدو عالية إذ عرفنا أن قوافي المتنبي تبلغ ستا وأربعين قافية فقط ، أورد منها ابن دراج في قصيدته حوالي اثنين وثلاثين قافية ، أي بما يتجاوز الثلاثين من قوافي المتنبي ، الأمر الذي يدل على إحاطة ابن دراج بقصيدة المتنبي وحضورها بقوة في ذهنه لحظة إبداعه لقصيدته .

وفضلا عن ذلك فان القصيدتين كما سنبين تتقاطعان في كثير من المواضع.

أولا: الفضاء النصي :

إن قصيدة المتنبي تتضمن موضوعا أساسي هو مدح سيف الدولة الحمداني وذكر بنائه لثغر الحدث ،مستهلا إياها بالحكمة التي تأتي في المقدمة لتلعب دور المنبه إلى الاتجاه العام الذي يتخير الشاعر السير فيه،كما أن ورودها في المقدمة دليل على أن الشاعر يبغي السير في منهج التحليل تمثل الحكمة فيه نقطة الانطلاق ويمثل الغرض المقصود نقطة الوصول. [1] فالمكارم والعزائم كما يرى المتنبي تأتي على أقدار فاعليها ويقاس مبلغها بمبلغهم ، كما أن الصغير منها يعظم في عين الصغير القدر العظيم يصغر في عين العظيم القدر ، وهنا تأتي الحكمة في مطلع القصيدة بمثابة النص الأول الذي تتناسل منه باقي موضوعات القصيدة فبناء ثغر الحدث من قبل سيف الدولة ومنازلته

(1) – فتح الله أحمد سليمان،الأسلوبية.مدخل نظري ودراسة تطبيقية،الدار الفنية للنشر والتوزيع القاهرة ،ص63،نقلا عن محمد الهادي الطرابلسي،خصائص الأسلوب في الشوقيات،ص336.

الدمستق دونها وغلبته ، كل هذا تجده يدور في فلك الحكمة المستهل بها أو بمعنى آخر هو تفصيل وشرح لهما وكان استهلال المتنبي قصيدته على هذا النحو حتى يبرز عظمة الحدث وأهميته بحيث لا يسبقه سابق ولا يتقدمه متقدم.

أما معارضة ابن دراج فإن موضوعها الرئيسي مدح منذر بن يحي التجيبي حين وصل بنت (ابن فردلند) إلى زوجها (ابن رأمند) . وقد سار فيها على عادة القدماء حيث بدأها بمطلع غزلي كانت الطبيعة فيه الحاضر البارز بألوانها المختلفة ومظاهرها المتعددة ثم تخلص من المقطع الأول جاعلا الوصل مع المحبوب مقطوعا بأحداث عظيمة دعته إلى لقاء الممدوح ثم انتقل إلى مدح المنذر وذكر آثاره التي شملت الأرض والجو ممتدحا إياه بطيب العرق والنسب والهمة والعزيمة التي جعلته يخوض كثيرا من المعارك وإكرام الناس والعفو عن المسيئين ، مشيرا إلى حرب منذر وشدته على (ابن شنج) وغلبته عليه ومدح جدوده .

ثم ينتقل دراج إلى قسم الذاتي أين تجده يوجب على نفسه نشر أمجاد ممدوحه ، ثم يذكر رحلته إليه دون أن يغفل ذكر أبناءه ، واصفا النياق (السفينة) وما عانته الراحلة من أجل الوصول إليه . مختتما القصيدة بالدعاء للممدوح على عادة القدماء . ولا يمكن هنا أن نتوقع بناءا على علاقة المعارضة على أن يكون هناك تطابقا تاما بين القصيدتين فكما يقول توتوروف «يوجد خطأ يتمثل في أن النص المعارض يمكن أن يستبدل النص المعارض وينسى أن العلاقة بين النصين ليست مجرد علاقة تكافؤ بل علاقة يعتريها تنوع عظيم ، لا سيما أن علينا أن لا نغفل اللعب مع النص الآخر بأية حال من الأحوال » [1] وسنحاول فيما سيأتي تبيين نقاط التقاطع بين القصيدتين :

ثانيا: التفاعل النصي:

ونقف الآن عند العلاقات النصية التي تربط بين النصوص من قصيدة ابن دراج وبأخرى من قصيدة المتنبي من خلال تناول العناصر الآتية :

1-المدح:

(1)- تودوروف تزفيتان ، الشعرية ، ص41 .

كان الموضوع الرئيسي الذي يشغل حيزا وافرا من قصيدة ابن دراج هو المدح كما قدمنا ،وهذا على تنوع مضامينه التي لها ما يقابلها في قصيدة المتنبي ومنها.

– انتصار ممدوح ابن دراج لم يكن الغرض منها إلا خدمة ورفعة الإسلام وليس لإحراز مكاسب شخصية ،وهو ما يتضمنه قوله:

و لاَ عَدِمَ الإشرَاكُ أَنَّكَ ظَافِرُ و لاَ عَدِمَ الإسلاَمُ أَنَّكَ سَالِمُ
و لاَ زَالَ للسَيفِ الحَنِيفِيّ قَائِمٌ و أَنتَ بِه فِي طَاعَةِ اللهِ قَائِمُ
جِهَادٌ عَلى الكُفَّارِ بِالنَّصرِ مُقدِمٌ وَوَجهٌ عَلى الإسلاَمِ بِالفَتحِ قَادمُ[1]

ويلاحظ أن ابن دراج يطيل في عمر المغني مستغلا أدوات اللغة من تكرار و جناس...على خلاف المتنبي الذي يعبر عن المعني نفسه بأقل جهد و بأقصر عبارة كما في قوله:

ولَستَ مَلِيكاً هَازِماً لِنَظيرِه وَلَكِنَّكَ التَّوحِيدُ لَلشِّركِ هَازِمُ [2]

– شجاعة الممدوح و اقتداره و غلبته على عدوه،الأمر الذي برع المتنبي في تصويره كما في قوله:

وَقَفتَ ومَا فِي المَوتِ شَكٌّ لِوَاقِفٍ كَأَنّكَ فِي جَفنِ الرَّدَى وَهُو نَائِمُ
تَمُرُ بِكَ الأَبطَالُ كَلمَى هَزِيمَةً وَوَجهُكَ وضَّاحٌ وثَغرُكَ بَاسِمُ
تَجَاوَزْتَ مِقدَارَ الشَجَاعَةِ و النُّهَى إلِى قولِ قَومِ أَنَتَ بِالغَيبِ عَالِمُ
نَثَرتَهُم فَوقَ الأُحَيْدِبِ نَثْرَةً كَما نُثِرَت فَوقَ العَرُوسِ الدَّرَاهِمُ
تَدوسُ بِكَ الخَيلُ الوُكُورَ عَلى الذُرَى وَقَد وكَثُرَت حَولَ الوُكُورِ المَطَاعِمُ[3]

و يلاحظ أن المتنبي يظهر ممدوحه بصورة البطل الأسطوري صاحب القوى الخارقة التي لا تقهر، تميزه الشجاعة والثقة بالنفس يتحكم في مصير أعدائه وهذا بطريقة فيها من الضلال والإيحاء . تجعل من القارئ شريكا وطرفا في صناعتها – الصورة –

(1)– ابن دراج، الديوان ،ص137.
(2) – المتنبي، الديوان،ص207.
(3) – المتنبي، الديوان،ص207.

أما ابن دراج فانه يظهر شجاعة ممدوحه وغلبته على أعدائه من خلال قوة جيشه بعدته وعتاده كما في قوله :

مُنًى كَانَ فِيهَا «لِابْنِ شَنْجٍ» مَنِيّةٌ يُغَرْغِرُ مِنْهَا رَاهِقُ الرُّوحِ كَاظِمُ
مَرجتَ عَلَيهِ لُجَّ بَحرَينِ يَلتَقِي عَلَى نَفْسِهِ تَيَارُهُ المُتَلاَطِمُ
وأَسْلَمَهُ الأَشْيَاعُ بوًّا بِقَفرَةٍ سَرَايَاكَ أَظآرٌ عَليهِ رَوائِمُ
فَليسَ لَه مِن نَاصِرِ الدِينِ نَاصرٌ وَليسَ لَه مِن عَاصِمِ المُلكِ عَاصِمُ[1]

وهنا تظهر– كما يبدو – ملامح شخصية كل شاعر من خلال تلك الصورة التي يقدمها للممدوحه بما يشبه الإسقاط .

أصالة النسب والشهرة والإعجاب على مستوى العرب والعجم . إذ يبدو أن ابن دراج قد أعجب بصورة المتنبي حين قال ممتدحا سيف الدولة جاعلا إياه مفخرة عدنان كلهم لا ربيعة وحدهم ، وزاد على ذلك لأن الفخرة لا يقصر على العرب إنما هو مدعاة لفخر الدنيا :

تَشرَّفَ عَدنَانُ بِهِ لاَ رَبِيعَةٌ وَتَفتَخِرُ الدُنياَ بِه لاَ العَواصِمُ[2]

وقد أخذ ابن دراج هذا المعنى وعبر عنه بطريقة أخرى كما في قوله :

تَجَلَّلهَا جَدَّاكَ: عَمرُو وَتُبَّعُ وأَعقَبهَا عَمَّاكَ : كَعبٌ وَحَاتِمُ
مَآثِرُ لَم يَسبِقْ إِلَيهِنَّ سَابِقٌ وَلاَ رَامهَا مِن قَبلِ سَعيكَ رَائِمُ
كَسَا العَرَبَ العَربَاءَ مِنهُنَّ مَفخَرٌ تُصَلِبُ مِنهُ لِلوجُوهِ الأَعَاجِمُ[3]

2. حضور الأنا :

ففي كل من القصيدتين تظهر شخصية ناظمها بكل وضوح كما هو الحال مع ابن دراج في قوله :

وَمَالِي لاَ أُبلِي بِذِكرِكَ فِي الوَرَى بَلاَءً تَهَادَاهُ القُرُونُ النَواجِمُ
وأُطلِعُهُ شَمسًا عَلَى كُلِّ أُمَّةٍ يُكَذِّبُ فِيهَا عَن سَنَا الشَّمسِ زَاعِمُ

(1) – الديوان ،ص135.
(2) – المتنبي ،الديوان، ص207.
(3) – الديوان ،ص136،135.

فَيحْسُدُنِي فِيكَ العِرَاقُ و شَامُهُ و إِيَّاكَ فِيَّ عَبدُ شَمِس و هَاشِمُ[1]

إذ تظهر شخصية شاعر من خلال حديثه عن نفسه بطريقة مباشرة من خلال ضمير ياء المتكلم الدال على الذاتية، وهذا بصورة الواثق بقيمة شعره ودوره الكبير في نشر فضائل ومآثر ممدوحه والإعلاء من شأنه .

كما تظهر شخصية المتنبي الذي اشتهر بالاعتداد بنفسه كما في قوله :

لَكَ الحَمدُ فِي الدُّرِّ الذِي لِيَ لَفظُهُ فَإِنكَ مُعطِيهِ وإِنِيَ نَاظِمُ
وإِنِي لَتَعدُو بِي عَطَايَاكَ فِي الوَرَى فَلاَ أَنا مَذْمُومٌ ولا أَنتَ نَادمُ[2]

وهكذا يبدو أن المتنبي يتقاسم نفس المكانة مع ممدوحه ولذلك تراه لا يجاهر بطلب العطاء وإنما يبعث بإشارات توحي بذلك ، كما هو الحال عند ابن دراج بطريقة تكاد تبين لكثرة ما ألح في وصف الرحلة والتذكير بأبنائه الذين ينتظرون عطايا الممدوح . يقول :

بُخِستُ إِذَن سَعيِي إِليكَ وَهِجرَتِي ومَا حَمَلَت مِنِّي إِليكَ المَنَاسِمُ
و بَينَ ضُلُوعِي بِضعَ عَشرَةَ مُهجَةً ظِمَاءٌ إِلَى جَدوى يَدَيْكَ حَوائِمُ [3]

3 .الصورة :

إذا كانت قصيدة ابن دراج قد اشتملت على أغراض متعدد لم يكن لها مكان في قصيدة المتنبي من وصف الطبيعة ، ووصف الرحلة إلى الممدوح والدعاء له إضافة إلى المقدمة الغزلية ، فإنه في هذه المقدمة الغزلية قد تأثر ببعض صور المتنبي عن الحرب التي وجدت لها امتداد من خلال نقلها إلى حديثة الطبيعة والغزل عند ابن دراج كما في قوله :

ومُعتَنِقٍ كاَلجَفنِ أَطبَقَ نَائِمًا على ضَمِّ إِنسَانَيْنِ وَالدَّهرُ نَائِمُ [4]

(1) – ابن دراج ،الديوان ، ص 136 .
(2)– المتنبي ،الديوان ، ص 207 .
(3) – ابن دراج ،الديوان ، ص 136 .
(4) – ابن دراج ،الديوان ، ص 132 .

ولنتخيل – هنا – مع الشاعر ذلك العناق الجميل بين الحبيبين في غفلة من الدهر الذي لو أفاق من نومه لفرق بينهما، وهذا في صورة توحي بكثير من الدفء والأمان ، فما أراده ابن دراج من صورة المتنبي هو الغفلة كما في قوله في وصف شجاعة سيف الدولة:

وقَفتَ وَمَا فِي المَوتِ شَكٌّ لِواقِفٍ كَأَنَّكَ فِي جَفنِ الرَّدَى وهُو نَائِمُ[1]

فلو أن الردى أفاق من نومه لأصاب سيف الدولة، وهي صورة تظهر مدى الخطر الذي يحيط بسيف الدولة.

ومن الصور الحربية عند المتنبي التي استهولت ابن دراج ونقلها إلى حديث الطبيعة هي صورة الجلبة و تداخل الأصوات وهذا و هذا في قوله:

وَمِيضٌ تَشُبُّ الرِّيحُ و الرَّعدُ نَارَهُ كَما شَبَّ نِيرَانَ المَجُوسِ الزَّمَازِمُ[2]

وتلك أن تنظر إلى قول المتنبي:

خَمِيسٌ بِشَرقِ الأَرضِ و الَغربِ زَحْفُهُ وَفِي أُذُنِ الجَوزَاءِ مِنهُ زَمَازِمُ[3]

فجعل ابن الدراج من تداخل أصوات الريح والرعد وسيلة لاشتغال ذكريات المحبوب كما تزيد تراتيل المجوس من نارهم اشتعالا، وهي بلا شك صورة مأخوذة من وصف المتنبي لساحة القتال بما فيها من الأصوات الشديدة المتداخلة.

وفي موضع آخر من المعارضة يقول ابن دراج:

بِعَقدِ بِنَاءٍ أَنتَ شُدْتَ بِنَاءَهُ وَلَيسَ لَهُ فِي الأَرضِ غَيرَكَ هَادِمُ
فِرَنْجَةُ أَعَلاَهُ وَقَشْتِلُّ أُسُّهُ وسَلْمُكَ أَرْكَانٌ لَهُ وَدعَائِمُ[4]

ويقول المتنبي:

وكَيفَ تُرَجَّي الرُّومُ و الرُّوسُ هَدمَهَا وذَا الطَّعنِ أَسَّاسُ لَها وَدَعِائِمُ[1]

(1) –المتنبي ،الديوان ، ص 207 .
(2) – ابن دراج ،الديوان ، ص 131 .
(3) – المتنبي ،الديوان ، ص 206 .
(4)– ابن دراج ، الديوان، ص134.

فالمضمون الأساسي أن هناك بناء قد شيد وله أركان ودعائم لا يقوى أحد على هدمها. بينما يختلف شكل وصورة هذا البناء عند الشاعرين ، فهو عند ابن دراج تلك المصاهرة التي عقدت بين أميري قشتالة وبرشلونة والتي كان المنذر أساسها ودعامتها، فليس هناك من يجرؤ على هدم ما بناه.

أما البناء عند المتنبي فيتعلق بتشييد قلعة الحدث التي كان سيف الدولة أساسها ودعامتها.

وحين يقول ابن دراج:

فَأنسَتكَ يَامَنصُورُ رَوضَ حَدائِقٍ ثُلاَعِبُ فِيهنَّ المُنَى وَتُنَادِمُ

يُضَاحِكُ فِي أَرضِ الزُمُرُدِ شَمسَهَا دَنَانِيرُ مِن ضَربِ الحَيا وَدَراهِمُ[2]

فإنك تجده مأخوذ من قول المتنبي :

نَثَرْتَهُم فَوقَ الأُحَيدِبِ نَثْرَةً كَمَا نُثِرَت فَوقَ العَرُوسِ الدَّراهِمُ [3]

فقد جعل ابن دراج من صورة الدراهم المنثورة على الأرض التي شبه بها المتنبي جثث الأعداء وهي ملقاة على جبل الأحيدب، بصورة جميلة خلابة وقد انعكست عليها أشعة الشمس فزادتها بريقا،وقد استغل ابن دراج هذه الصورة الحية و الغنية بالألوان والحركة حتى يظهر قوة عزيمة المنذر الذي لم تلهه تلك المناظر على ما فيها من جمال من ملاقاة أعدائه.

ومن الصور التي تضمنتها معرضة ابن دراج والتي يظهر فيها تأثره الواضح بصور المتنبي قوله وهو يصف النياق التي قطعت المسافات الطوال للوصول إلى الممدوح:

إذَا مَلأَ الهَولُ المُمِيتُ صُدُورَهَا تَحَرَّكَ من ذِكرَاكَ فِيهاَ تَمَائِمُ[4]

يتناص فيها مع تصوير المتنبي بقلعة الحدث بعد الحرب:

---

(1)– المتنبي ،الديوان ، ص 206.

(2)–ابن دراج ، الديوان ،ص133.

(3)– المتنبي ،الديوان،ص207.

(4)– ابن دراج ،الديوان ، ص136.

وَكاَنَ بِهَا مِثْلَ الجُنُونِ فَأصبَحَت ومِن جُثَثِ القَتلَى عَليهَا تَمَائِمُ[1]

إذا كان المتنبي قد جعل من جثث قتلى سيف الدولة من الروم والتي علقها على حيطان القلعة كما تعلق التمائم على المجنون فتسكن هياجة وتهدئ اضطرابه ،فإن ابن دراج وبطريقة فيها من البراعة الفنية والقدرة الخيالية،قد جعل من ذكر أيام الممدوح كالتمائم التي تهدئ نفوس الإبل وقد لاقت في رحلتها أهوال مميتة ملأت صدورها خوفا .

ثالثا :الخصائص الأسلوبية :

1- أساليب الإطالة والإطناب:

تشكل قصيدة ابن دراج الحالية – كما سبقت الإشارة- معارضة جزئية – بالمعنى التقليدي للمصطلح – لقصيدة المتنبي، إذا اختار ابن دراج قصيدة المتنبي ذات الموضوع الواحد المتعلق بمدح سيف الدولة الحمداني من حيث شجاعته و قوة جيشه و عراقة نسبه و أصله و غلبته على أعدائه و هذاما جاء في ست وأربعين بيتا .و قد توقف عندها ابن دراج في ما يقارب الثمانين بيتا، وعلى ذلك فمعارضة ابن دراج تأخذ شكل الإطالة و الإطناب، وقد اعتمد في إطالة معارضته على صور الإطناب المتعددة على النحو التالي:

أ) الإيضاح بعد الإبهام:

فإننا نجد معظم أبيات قصيدته، يرتبط بعضها ببعض بعلاقة التفصيل بعد الإجمال أو التوضيح أو التأكيد بما سبق ذكره، مما يشير إلى حدوث التكرار بين أبيات القصيدة. فيلاحظ أن قوله:

فَإنَ قَتِيلَ السَّيفِ لِلذيبِ مَطعَمٌ وإِنَّ قَتِيلَ العَفْو لِلمُلكِ خَادِمُ[2]

تكرار و تفصيل لمعنى البيت الذي قبله مباشرة و هو قوله:

عَلى أَنَّ بَعضَ العَفوِ قَتلٌ و مَغنَمٌ مَا رَدَّ رِبحَ المُلكِ فِي الحَربِ حَازِمُ[3]

ثم يأتي الشاعر لزيادة التوضيح و التأكيد بالبيتين التاليين:

فَيَا لِبُرُوقٍ لم يَزَلنَ صَواعِقًا عَلى الكُفرِ غَيثُ الأَمنِ مِنهُنَّ سَاجِمُ

(1)- المتنبي ،الديوان ،207.

(2)- ابن دراج ، الديوان ص 134 .

(3)- المصدر نفسه، الصفحة نفسها .

تُقطِعُ بِالأَمسِ الرِقَابَ و وُصِّلَت بِهَا اليَومَ أَرحَامٌ لَهُم و مَحَارِمُ[1]

فالشاعر فصل ما أجمله في البيت الأول ففي (بعض العفو قتل و مغنم) ذلك أن قتيل السيف مطعم للذئاب و أما قتيل العفو فإنه يغدو خادما للملك و داعما له، و كذلك هي سيوف الممدوح التي كانت بالأمس كالصواعق على الكفار وهي اليوم أمن و أمان لهم تجمع شملهم و توصل أرحامهم.

و ابن دراج في بيته المعنى بالإيضاح يتناص مع قول المتنبي من قصيدة أخرى من ديوانه:

و مَا قَتَلَ الأَحرَارَ كَالعَفوِ عَنهُمُ ومَن لَكَ بِالحُرِ الِذي يَحفَظُ اليَدَا [2]

ب) رد الأعجاز على الصدور:

و هو ضرب من التكرار اللفظي، و تشتمل قصيدة ابن دراج منه الأبيات التالية :

ب108:ولاَ نَظَمَ الأَعدَاءُ مَا أَنتَ نَاثِرٌ و لاَ نَثَرَ الأَعدَاءُ مَا أَنتَ نَاظِمُ

ب109: و لاَ نظَّمَت آفَاقَ الفَلا لِزَفَافِهَا خُيُولاً حَمتْ مَا قَلَّدَتهَا النَّواظِمُ

ب110: و لاَ خَتَمتَ عَنكَ اللَيَالِي سَرِيرَةً ولاَ فَضَّتِ الأَيامُ مَا أَنتَ خَاتِمُ

ج) التكرار بالترادف :

و من أمثلته في قصيدة ابن دراج:

أمص = أرشف ب 20، أمثالهن= أشباههن ب 33

معتنق= ضم ب 18، دنانير = دراهم ب 46

أركان= دعائم ب 63

د) التجنيس:

(1)– المصدر نفسه ،الصفحة نفسها .

(2) – المتنبي ،الديوان ص 61 .

و نقصد به تشابه الكلمات في تأليف حروفها و منه قول ابن دراج:

ب7 : حَميلٌ بِحَملِ الرَّاسِيَاتِ إلى الذِي تَحمِلُنِي عَنهُ القِلاَصُ الرَّواسِمُ
ب8 : و مَا أَنجَدَتْ فِيهِ النُجُودُ تَصبُّرِي ولاَ أَتهَمت وَجدِي عَليهِ التَهَائِمُ
ب15: و آذَنَ أَنفَاسِي و نَفسِي بِنَشرِهِ وَ رَيَّاهُ أَنفَاسُ الرِّيَاحِ النَّوَاسِمُ
ب27: و مَا صَرعَ القَتلَى كَعَينَيهِ صَارِعٌ ولاَ كَلَم الجَرحَى كَصُدْغَيهِ كَالِمُ
ب60: تُقَطِعُ بِالأَمسِ الرِقَابَ وَ وُصِّلَتْ بِهَا اليَومَ أَرحَامٌ لَهُم و مَحَارِمُ
ب61: غَدَتْ وِ هي أَعرَاسُ لَهُم و عَرَائِسٌ وَ بِالأَمسِ مَوتُ فِيهِمُ وَ مَآتِمُ
ب65: فَمَلَّكتَ تَاجَ المُلكِ تَاجَ مَلِيكِهِ لِتَاجَيهِمَا تَعنُو المُلوكُ الخَضَارِمُ

فمثل هذا التجنيس ليس مجرد صنعة سطحية. إن اللعب باللغة كما يقول مفتاح«هو جوهر العمل الأدبي الأصيل و الشعر منه خاصة».[1]

فمغزى التشاكل التركيبي هو الدلالة على التكرار و الدوران والإلحاح[2] وقد استغل ابن دراج هذه الخاصية لتعميق تجربته وتجليتها .

ولكن قصيدة المتنبي تعتمد على التضاد و المقابلة ،اعتمادا واسعا من أجل إبراز تفرد الممدوح أو من أجل استيفاء المدح ومن ذلك قوله:

ب2: وتَعظُمُ فِي عَينِ الصَّغِيرِ صِغَارُهَا وتَصغُرُ فِي عَينِ العَظِيمِ العَظَائِمُ

ب8: سَقَتهَا الغَمَامُ الغُرُ قَبْلَ نُزُولِهِ وَلَمَا دَنَا مِنهَا سَاقَتهَا الجَمَاجِمُ
ب15: كَانَ بِها مِثلَ الجُنُونِ فَأصبَحَت ومَن جُثَثِ القَتلَى عَليهَا تمَائِمُ
ب23: تَمُرُ بِكَ الأَبطَالُ كَلمَى هَزِيمَةً وَوَجهُكَ وَضَّاحٌ وثَغرُكَ بَاسِمُ
ب26: بِضَربٍ أَتى الهَامَاتِ وَالنَّصرُ غَائِبٌ وصَارَ إِلى اللَّبَّاتِ وَ النَصُر قَادِمُ

هـ) التوازي :

وقد اقتربت صياغة بعض الأبيات لدى ابن دراج من تحقيق التوازي بين شطري البيت و أوضحها قوله : (ب02،ب03) .

(1)– محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري ، ص41.
(2)– المرجع نفسه ،ص71.

أمَا فِي حَشَاهُ مِن جَوايَ مَخَايِلٌ أمَا فِي ذُرَاهُ مِن جُفُونِي مَياسِمُ
لَقد بَرِحَت مِنهُ ضُلُوعٌ خَوَافِقٌ وقَد صَرحَتْ مِنهُ دُموعٌ سَواحِمُ

إضافة إلى الأبيات (110،109،108،107،58،42،33،23) فلا شك أن هذا التوازي الحاصل بين الأسطر إضافة إلى ترجيع الأصوات وتكرارها والتزام الشاعر بنفس التركيب في أكثر من بيت يؤدي إلى خلق إيقاع موسيقي متميز كما يساعد «خل جو ملحمي هائل يقوم على الاستقصاء دون الإيحاء».[1]

كما يكشف التوالية وكثرته من جهة أخرى عن عاطفته ،وغلبة الفكر أحيانا كثيرة.

2 – المعجم اللغوي المشترك:

تأتي أهمية اللغة من حيث أنها المدخل الذي نلج من خلاله إلى عالم الشاعر الجمالي .ذلك أن العمل الإبداعي– أساسا – هو إعادة و تركيب للعوالم الداخلية والخارجية ، وتتجلى قدرات المبدع الفنان في هذه الإعادة ،وذلك التركيب من خلال اللغة ،هذا من نحو،ومن نحو آخر ،فإن اللغة تعنى بمدى استيعاب الشاعر للموروث التراثي وكيفية تعامله معه. [2]

ومن هنا فقد جاء تعامل شاعرنا ابن دراج مع التشكيل اللغوي لنص قصيدة المتنبي بغية تطعيم قصيدته بشبكة لغوية تؤكد – أولا – رسوخ ذلك التراث عنده من نحو ، وتزيد– ثانيا – في عملية التداخل والتفاعل بين النصيين من نحو آخر .

– البنى الانفرادية :

من خلال تتبعنا لمعجم الشعري في النص لابن دراج القسطلي تم رصد توزيع مجموعة من المونيمات والتي تم تصنيفها حسب الحقول الدلالية منها ما تعلق بالحرب كأجواء المعركة وأدوات القتال (القنا ، الصوارم ، بيض ، الهند ، السيف ، الخيل ، الأعداء ، القتل ، الهول ، الخطوب، المغانم ، الغنائم ، الهزائم) . و منها مفردات ذات طابع ديني (الإشراك، الكفر، الكفار، كافر، طاغوت، غاو، شيطان، الإسلام) و منها من تعلق

(1)– فتح الله أحمد سليمان،الأسلوبية،ص56.

(2) – محمد فيصل معامير ، التناص في شعر عيسى لحيلح ، رسالة ماجستير مرقونة بجامعة محمد خيضر بسكرة كلية الأدب قسم الأدب العربي ، السنة 2005/2004 ، ص108 .

بالطبيعة(البرق، الرعد، الوميض، الريح، النيران، الشمس، البدر،النجوم، الزمرد، الصبا، الرياض،الغصون، الورد، الكافور، المسك، الحمائم، الفلا، الفيافي، الأسود، الأرقم، النشور، السباع، البهائم، الغربان) و منها ما اتصل بالحب (الوصل، الهوى، الشوق، النوى، الغربة، السكر) ومنها أيضا ما تعلق بالصفات الخلقية (الرفعة، الجود، الندى، الحلم، البأس، البذل، المآثر، العفو، العزائم، المكارم، الكرائم).

إن الملاحظة التي لا يمكن تجاهلها و الواجبة التسجيل هي الحضور القوي و المكثف للألفاظ الدائرة في فلك الطبيعة التي تعد قيمة مركزية أو قسما مشتركا بين أقسام القصيدة كالغزل و المدح بتفريعاته (وصف المعارك، وصف الممدوح)، فمع توظيف ابن دراج لمجموعة من المفردات من قصيدة المتنبي إلا أنها تبدو شيئا يسيرا في قصيدة تفوق أبياتها المائة مما يعني أن كل لفظة لها قوة إشعاعية كبيرة بوصفها محمولا تاريخيا و تراثيا لا ينضب له معين.

ب) بين ابن دراج و أبي نواس :

لم يقف النص الدراجي عند معارضته لبعض نصوص المتنبي بل امتدت لتشمل أشهر قصائد أبي نواس خاصة تلك التي نظمها في مدح الخصيب ابن عبد الحميد صاحب خراج مصر وهي القصيدة التي أولها

أَجَارَةَ بَيتَيْنَا أَبوكِ غَيوُر ومَيسورُ مَا يُرجَى لَديكِ عَسِيرُ [1]

وجدير بالذكر أن المنصور بن أبي عامر كان يستبد به الإعجاب بهذه لقصيدة مما حمله أن يقترح معارضتها على ابن دراج كاختبار له قصد تثبيته في ديوان شعرائه ، فنظم قصيدته التي أولها :

دَعِي عَزَماتِ المُستَضَامِ تَسيرُ فَتُنجِدُ فِي غَورِ الَفلاَ وتَغورُ [2]

وقد بلغت هذه القصيدة شهرة هائلة في المشرق والمغرب حتى انه لا يكاد يخلو كتاب من كتب المنتخبات الأدبية من بعض أبياتها . [1]

(1)- أبو نواس، الديوان ، الطباعة الشعبية للجيش ، الجزائر ، 2007 ، ص 327 .

(2) – الديوان ، ص 249 .

وكلتاهما من بحر الطويل وعلى روى النون ، ونلاحظ أن قوافي القصيدة السابقة تحضر في القصيدة اللاحقة على النحو التالي :

كلمة القافية	1رقم بيت ابن دراج	رقم بيت أبي نواس
عسير	ب1	ب60
ستور	ب2	ب45
قدير	ب4	ب51
ضمير	ب5	ب63
يهور	ب8	ب17
تسير	ب10	ب37
أمير	ب13	ب22 (وزير)
تزور	ب14	ب31
يسير	ب17	ب37
أسير	ب19	ب02
خبير	ب20	ب64
قتير	ب21	ب11
قبور	ب22	ب27
تغور	ب24	ب03
صور	ب26	ب01
ينير	ب31	ب47
سرير	ب34	ب32
غيور	ب35	ب47
بدور	ب36	ب48
جدير	ب37	ب16
شكور	ب38	ب33
	ب39	ب29

(1) – مقدمة الديوان ، ص 38 .

	ب40	ب57

وتبدو هذه النسبة عالية إذا قيست بعدد قوافي أبي نواس التي تبلغ أربعين قافية ، أو بعدد قوافي ابن دراجي التي تبلغ خمسا وستين قافية ، مما يتوقع معه حضور لقصيدة أبي نواس خلال قصيدة ابن دراج .

فالقصيدتان تشتركان في الموضوع الرئيس فيهما وهو المدح ، كما يشتركان في الأغراض الفرعية . في حين تنفرد كل قصيدة منهما بخصوصية في تناول تلك الأغراض ، وهو ما نسعى إلى توضيحه في هذه العجالة . فقد ابتدأ أبو نواس قصيدته بمخاطبة جارته ذاكرا صعوبة التواصل والتزاور بينهما وتجهيز حالة استعدادا للسفر ووصف موقف الوداع ، ثم ينتقل إلى وصف الرحلة إلى الممدوح وصعوبتها ، مختتما قصيدته بمدح الخطيب

أما قصيدة ابن دراج فقد احتوت على الأقسام التالية :

- وصف موقف وداع زوجته وأولاده
- وصف الرحلة إلى الممدوح وذكر أهوالها ومشاقها .
- مدح المنصور بن أبي عامر
- التذكير بحال أولاده وطلب العطاء

وسنحاول الآن الكشف عن الكيفية التي امتدت بها قصيدة أبي نواس إلى قصيدة ابن دراج . وسنقف أولا عند موضوعة وصف موقف الوداع والانتقال منه إلى الرحلة :

موقف الوداع (وحسن التخلص) في القصيدتين :

يلاحظ ابتداء أن أبا نواس قد صور في قصيدته موقف الوداع خلال الأبيات(1-3)(10-13) ، لذلك ظهر الوداع كحقل دلالي رئيسي يتألف مجاله الدلالي من ألفاظ وتعبيرات : جارة بيتينا ، خلما ، زوجة ، تزاور ، وصل استعجلها بوادر (دموع) ، نقول ، قلت ، تسير ، عزيز علينا ....

وقد جعل من صعوبة التزاور والتواصل مع من يجاورهم مدعاة لطلبه للسفر ، كما في قوله مخاطبا جارته :

ب1 أجَارةَ بَيتينَا أَبوكِ غَيورُ ومَيسورُ مَا يَرجَى لَديكِ عَسيرُ
ب2 وإَن كُنتِ لاَ خِلْماً ولاَ أَنتِ زَوجةً فَلاَ بَرحتْ دُونِي عَليكِ سُتورُ
ب3 وجَاورتُ قَومًا لاَ تَزَاورَ بَينَهُم ولاَ وصْلَ إلاَ أَن يَكونَ نُشورُ (1)

وحتى يتسنى له الانتقال للحديث عن الممدوح بطريقة سلسة تجعل من أجزاء القصيدة موصولة ببعضها ببعض ، اعتمد على اصطناع موقف الوداع ، وقد اظهر في مودعته وهي تحاول ثنيه عن السفر ، وكيف استعجلتها الدموع . جاعلا مكن الرحلة أو السفر وسيلة للتنفيس عن أولئك الذين يحاولون منع مواصلتها معه .

وهذا ما تقرأه في الأبيات (10–11–12–13)

تَقُولُ التِي عَن بَيتِهَا خَفَ مَركَبِي : عَزِيزٌ عَلينَا أَن نَرَاكَ تَسِيرُ
أَمَا دُونَ مِصرَ لِلغنَى مُتَطَلَّبٌ ؟ بَلَى إِنَّ أَسبَابَ الغِنَى لَكَثيرُ
فَقلتُ لَها ، وَاستَعجَلتهاَ بَوادِرٌ جَرتْ ، فَجرَى فِي جَريهنَ عَبِيرُ:
ذَرينِي أُكثِّر حَاسِدِيكِ بِرحلَةٍ إِلى بَلدٍ فيهِ الخَصيبُ أَميرُ (2)

أما ابن دراج فقد صور موقف الوداع في ستة عشر بيتا (1–16) استعرض من خلالها ثلاث تجارب لثلاث شخصيات متباينة الاهتمام والتطلع ، شخصيات الشاعر (الأب) صاحب الهمة والعزيمة العارف بعواقب الكسالى والعاجزين ، والعالم بغدر الأيام ، الصبور الطامح لتحسين ظروف معيشته ، وشخصية الزوجة التي تحاول إقناع زوجها بالعدول عن السفر ، وشخصية الولد الرضيع الذي يعي ما يدور حوله ولكنه لا يقوى على الإفصاح عنه . كما في قوله :

دَعِ عَزَماتِ المُستضامِ تَسيرُ فَتنجِدُ فِي عَرضِ الفَلا وتَغورُ
لَعلَّ بمَا أَشجاكَ مِن لَوعةِ النَّوى يَعِزُ ذَليلُ أَو يَفكُ أَسيرُ
أَلم تَعلمي أَنّ الثَّواءَ هوَ التوى (3) وأَنّ بُيوتَ العَاجزين قُبورُ
تُخوِّفنِي طُولَ السِفارِ وَإنهُ لتقبيلِ كّفِ العامريّ سفيرُ

(1) – الديوان ، ص 327 .
(2) – الديوان ، ص 328 .
(3) – التوى : الهلاك .

دعينِي أرد ماءَ المفاوزِ آجنًا إلىَ حيثُ مَاءَ المكرماتِ نميرُ
وأختلِسُ الأَيامَ خِلسَةَ فاتكٍ إلى حَيث لِي من غدرهنَّ خَفيرُ
فإنّ خطيراتِ المهالكِ ضُمَّنٌ لِراكبهَا إنّ الجزاءّ خطيرُ
ولَمّا تدانَت للوداعِ وقد هفَا بصبرِي منهَا أَنَّةٌ وزفيرُ
تُناشدنِي عَهدَ المودَةِ والهوى وفي المهدِ مَبغُومِ [1] النَّداءِ صغيرُ
عَيِيٌّ بمرجوعِ الخِطابِ ولفظُهُ بموقعِ أهواءِ النُفوسِ خبيرُ
تبوَّأ ممنوعَ القلوبِ ومهّدت له أذرُعٌ محفُوفةٌ ونحورُ
فكلٌّ مفدَّاةِ التَّرائبِ مُرضِعٌ وكلٌّ محيّاةِ المحاسِنِ ظِيرُ [2]
عَصيتُ شَفيعَ النَفسِ فِيهِ وقَادنِي رَواحٌ لتَدْآبِ السُّرى وبكورُ
وطارَ جناحُ الشوقِ بي وهفتْ بها جوانحُ من ذُعرِ الفِراقِ تِطيرُ
لئِنْ ودَعَتْ مِنّي غَيُورًا فإنّني على عزمتِي من شجوها لغيورُ [3]

وكما هو واضح فقد جمع ابن دراج في هذه الأبيات بين وصف مشهد الوداع حسيا ونفسيا ، حيث الحديث من الزوج عن السفر وجدواه ، والإقناع من الزوجة بالبقاء وضرورته ، وحيث تئن الزوجة وتزفر ، ويزلزل صبر الزوج ويهفو ، وحيث الرضيع في مهده ، يتابع ما يحدث بنظراته الواعية ، ولكنه لا يبين ، حيث تشفع نفس الأب لهذا الوليد ، لكن العزيمة تغلب شفاعة النفس وينتهي الصراع بالفرقة القاسية ، التي يطير معها الزوج بجناح الشوق ، وتضطرب بسببها الزوجة، حتى لتوشك أن تطير من الفزع .

ب – موضوع الرحلة في القصيدتين :

وقد جاء اهتمام أبو نواس في وصف الرحلة إلى الممدوح منصبا أكثر ما يكون على ذكر الأماكن التي كانت في مسار القافلة ، فجاء على ذلك الضمير المهيمن هو ضمير الغيبة /النوق ، (رحلن، غمرن، ووافين، يؤممن ، أصبحن ، يرصخن ، قاسين) ، مشيرا إلى ما أصابها من مشاق في الطريق إلى الممدوح . وهو ما تضمنته الأبيات (25–35) .

(1) – بغم فلان صاحبه : لم يفصح له عن معنى ما يحدثه .
(2) – ظير : الظئر ، وهي العاطفة على ولد غيرها .
(3) – الديوان ، ص 249 ، 250 ، 251 .

أما ابن إدراج فإنه يبدو وصاف ماهر للرحلة مفصل للقول فيها ، راسم لما يكون خلالها من مشاهد ، شارح لما يعاني فيها من أهوال . وهو كعادته يمزج بين المشاهد الخارجية (الوصف الحسي) والانفعالات الداخلية (الوصف النفسي) يقول :

ولو شاهدَتْني واالصَّواخدُ [1] تلتظي ... عَليَّ ورقراقُ السّراب يمورُ
أسلِّطُ حرَّ الهاجراتِ إذا سطاَ ... على حُرِّ وجهي والأصيلُ هجيرُ
وأستنشقُ النكباءَ وهي بوارحٌ[2] ... وأستوطئُ الرمضاءَ وهي تفورُ
وللموتِ في عينِ الجبانِ تلوُّنٌ ... وللذُّعرِ في سمعِ الجريءِ صفيرُ
لبانَ لها أنِّي منَ الضّيم جازعٌ ... وإني على مضِّ الخطوبِ صبورُ
ولو بصُرت بي والسُّرى جُلُّ عزمتِي ... وجَرسِي لِجِنَّانِ [3]الفلاةِ سميرُ
وأعتسفُ المَوْمَاةِ في غسقِ الدُّجَى ... وللأُسدِ في غِيلِ الغِياضِ زئيرُ
وقد حوَّمتْ زُهرُ النُجومِ كأنّهَا ... كواعبُ في خُضرِ الحدائقِ حورُ
ودارتْ نجومُ القطبِ حتَّى كأنَّها ... كؤوسُ مهًا [4] والَى بهنَّ مديرُ
وقَد خيَّلتْ طُرقُ المجرةِ أنهَا ... على مِفرقِ الليلِ البهيمِ قتيُر [5]
وثَاقِبُ عزمي والظلامُ مروِّعٌ ... وقد غضَّ أجفانَ النجومِ فتورُ
لقد أيقنتْ أن المنَى طوعُ هِمتِي ... وإني بعطفِ العامرِي جدِيرُ [6]

فالشاعر هنا مهتم أكثر بالحديث عن مشاهد الطريق وأهواله التي يعانيها المسافر بالنهار ثم بالليل . وهو لا يغفل الوصف النفسي فيذكر مخاوف المسافر ،و إحساسه بالموت إحساسا يصوره في عينه ألوانا شتى ، كما يجسم الرعب وإستلاءه على المسافر في تلك الظروف ، بحيث يخدع حواسه فيسمع له صفيرا . والمسافر هنا ما هو إلا الشاعر لذلك نجد أن الضمير المهين هو ضمير المتكلم / الشاعر . بغرض لفت الانتباه المستمع إلى أمره واستمالة الممدوح وإمعانا في ذلك تراه يستغل عنصر الأبناء وذكرهم بالعدد يقول :

(1) – الصواخد : من صخدته الشمس أي أحرقته .
(2) – البوارح : الرياح الحارة في الصيف .
(3)– الجنان : جمع جن .
(4) – المها : البلور .
(5) – القتير : الشيب .
(6) – الديوان ، ص 251 – 252 .

وناداكَ يا ابنَ المنعمين ابنُ عشرةٍ وعبدٌ لنُعماكَ الجِسامِ شكورُ [1]

جـ – موضوع المدح في القصيدتين :

وأبو نواس – هنا اهتم بوصف ممدوحه بصفات لا تكاد تخرج عن الصفات المتعارف عليها في موضوع المدح عند الشعراء القدامى ومن ذلك الثناء على الممدوح (الخصيب) بالجود والكرم ، وتأمين الخائف ، التنكيل بالعدو . وهو ما تضمنته الأبيات (17 – 34 – 35 – 36 – 37) من قصيدته .

أما القسطلي فإلى جانب وصف ممدوحه بصفات مثل الجود والكرم والشجاعة ، فإنه بحكم قربه من العامري مدة من الزمن ، تمكن من خلالها الوقوف على جوانب من شخصية العامري كشف عنها في شعره ومنها الجانب الديني إذ أظهره بصورة القائد المسلم الذي يحمي الدين ، ويجاهد في سبيله ، يقول :

وأيُّ فتًى للدينِ والمُلكِ والنّدَى وتَصديقُ ظن الراغبين نزورُ
مجيرُ الهدَى والدين مِن كُلِ مُلحدٍ وليسَ عليهِ للضلالِ مُجيرُ [2]

ويشير من جهة أخرى أن هذه النزعة الدينية قد ورثها من آبائه وأجداده الأنصار يقول :

وهم نصروا حزبَ النّبوةِ والهُدى وليس لها في العالمين نصيرُ
وهُم صدّقُوا بالوحي لمّا أتاهُمُ وما الناس إلا عاند وكفورُ [3]

كما اهتم القسطلي بإظهار جانب الهيبة أو المهابة في شخص ممدوحه وهذا من خلال تصويره لحال القادمين إليه للسلام يقول :

ولما توافَوْا للسلامِ ورُفِّعَتْ عن الشمسِ في أُفقِ الشروقِ ستورُ
وقد قامَ من زُرقِ الأَسِنّة دونَها صفُوفٌ ومن بيضِ السيوفِ سطورُ
رأَوْا طاعةَ الرحمنِ كيف اعتزازُهَا وآياتِ صنعِ اللهِ كيف تُنيرُ
وكيف استوى بالبحرِ والبدر مجلسٌ وقام بعبءِ الراسياتِ سريرُ

(1) – الديوان ، ص 254 .
(2) – الديوان ، ص 252 .
(3) – الديوان ، ص 253 .

فساروا عجالا والقلوبُ خوافقٌ وأُدنوُا بِطاءً والنواظِرُ صُورُ
يقولون والإجلالُ يخرس ألسُنًا وحازت عيونٌ ملأها وصدورُ[1]

وابن دراج لا ينسى أن يذكر ممدوحه بحاله وحال أولاده جاعلا ذلك آخر ما يختتم به قصيدته ، حتى يكون ذلك آخر ما قد يقع في نفس المتلقي ويجعل منه مشاركا وجدانيا له ، الأمر الذي يجعل من خاتمة القصيدة موصولة بمقدمتها .

وناداكَ يا ابنَ المنعمين ابنُ عشرةٍ وعبدٌ لنعماكَ الجسامِ شكورُ
غني بجدوى راحتيكَ و إنّهُ إلى سببٍ يُدني رضاكَ فقيرُ
ومن دونِ ستري عفّتي وتجمّلِّي لريبِ وصرفِ للزمانِ يجورُ
وضاءلَ قدري في ذُراكَ عوائقٌ جرتْ لي برْحًا والقَضاءُ عسيرُ
فقُدنيِ لكشفِ الخَطبِ والخطبُ مُعضِلٌ وكِلْني لليثِ الغَابِ وهَو هَصورُ [2]
فقد تُخفضُ الأسماءُ وهي سواكنٌ ويعملُ في الفعل الصحيحِ ضميرُ [3]

ولعلنا نقف هنا عندما نقله صاحب «معاهد التنصيص على شواهد التلخيص» عن ابن فضل الله حول معارضة القسطلي بقصيدته هذه لقصيدة أبي نواس : « ومن وقف على هذه القصيدة وقصيدة أبي نواس عرف فضل قائلها على من تقدم ، وشهد له بأنه سبق وإن تأخر ، وجزم بأن الرجال معادن ، وإن لكل زمان محاسن ، وعلم أن الخواطر موارد لا تنزح ، وأن الأفكار مصابيح لا تنطفئ ، وأن الأفهام مراء لا تتنهي صورها ، وأن العقول سحائب لا ينفذ مطرها ، وعلم أن المعاني غير متناهية ، والفَضائل غير متوارية ، وإن أم الليالي لولود ، وإن الفضل في كل حين لمشهود ، وإن هذا الشاعر في قصيدته هذه التي عارض بها أبا نواس لم يدع له عارضا يستمطر ، ولا عارضة تذكر ... » .[4]

2.2 . التضمينات الشعرية :

(1) – الديوان ، ص 253 ، 254 .
(2)– – الديوان ، ص 254.
(3) – الديوان ، ص 254 .
(4) – عبد الرحيم العباسي ، معاهد التنصيص على شواهد التخليص ، الموسوعة الشعرية cd .

إن ابن دراج لم يقصر تضميناته على زمن دون آخر ، فقد ضمن من شعر الشعراء الجاهليين والأمويين والعباسيين ، وهذا ما يدل على سعة اطلاعه وكثرة محفوظه ، فهو يتابع الأوائل في التضمين إذ يضمن قصائده أشعارا وإعجاز وإشارات يستعيرها ، ويحلها محلها الموافق في شعره ، وقد منح ذلك شعره حياة وخصوبة وهذا شاهد على تفاعل النصوص وتداخلها .

أ) . مع امرئ القيس :

وردت في شعر ابن دراج إشارات مستمدة من شعر امرئ القيس منها قوله من قصيدة في مدح المنذر بن يحي يصف فيها رحيله هو وأسرته إليه :

نذرتْ لنا ألاَّ تُلاقي راحةً مما تلاقي أو تلاقي مُنذِرَا
وتقاسمتْ ألاَّ تُسيغ حياتَهَا دونَ ابنَ يحي أو (تموتَ فتُعذرَا)[1]

لم يلتزم ابن دراج التزاما حرفيا بما اعتمد فيه على امرئ القيس وإنما حور في الأبيات التي تشير إلى الرحلة عند امرئ القيس وأخضعها لتجربته الراهنة، ويبدو التحوير واضحا في إعادة قراءة أبيات امرئ القيس التي يقول فيها:

بكَى صَاحبِي لمَّا رأى الدربَ دونَه وأيقنَ أناً لاحقان بقيصرَا
فقلتُ لـه لا تبكي عينُك إنّما نحاول مَلْكًا أو نموتَ فنُعذرَا [2]

فالرحلة عند امرئ القيس هي رحلة هدفها الوصول إلى الملك الضائع بموت أبيه بينما الرحلة عند ابن دراج هي رحلة هدفها الوصول و ملاقاة منذر بن يحي ،وهذا ما يشير إلى أن التضمين لا يكون في كل حالاته مطابقا لرؤية الشاعر المضمّن، و إنما يعمد الشاعر إلى التحوير حتى ينسجم ما يضمن مع رؤيته و موقفه.

و هناك عدة إشارات مستمدة من شعري امرئ القيس نكتفي بالإشارة إليها ومنها جملة والليل مرخ سدوله من قول ابن دراج:

أشجُّ بها و اللَيلُ مرخٍ سدولَهُ سباريتْ[1] أرضٍ لاَيُراعُ قطاهَا [2]

(1) – الديوان ، ص 104 .
(2) – امرؤ القيس، الديوان ، ص 25 .

وهي مستمدة من بيت امرئ القيس المشهور:

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخَى سدولَهُ عليَّ بأنواعِ الهموم ليبتلِي[3]

ومثله أيضا تضمينه للشطر الثاني من قول امرئ القيس :

فأصبحتُ معشوقًا وأصبحَ بعلُهَا عليه القتامُ سيئَ الظنِ والبَالِ [4]

وذلك في قوله:

كما وصفَ الكِنديُ بَعلَ فَتاَتِهِ عَليهِ القَتام سيئَ الظَنِ والبَالِ [5]

ب) – مع البحتري:

ومن الشعراء الذين أعجب بهم القسطلي وتأثر بهم البحتري الذي كان له حظ وافر أيضا في تضمينات ابن دراج فحين تقرأ قوله:

علاَ،وتدانَي للعيونِ،كمَا عَلاَ مَحَلُّكَ واستَدنَيتَ بعدًا عن الكِبرِ [6]

تجده يشابه قول البحتري في وصف ممدوحه بقوله:

دَانٍ على أيدِي العُفاَةِ وشاسعٍ عن كلِّ ندٍّ في العُلاَ وضرِيبِ
كالبدرِ أفرطَ فِي العُلوِّ،وضوؤُهُللعُصبةِ السارِينَ جِدُّ قريبِ [7]

والملاحظ أن ابن دراج قد أدخل بعض التعديل على صورة البحتري الذي شبه ممدوحه بالبدر في بعده لمكانته وقربه بسبب تواضعه لطالبي معروفه،أما ابن راج فقد آثر قلب الصورة حيث شبه حال البدر في علوه في السماء دنوه في عيون الناظرين إليه ، بحال الممدوح في علو وارتفاع مقامه ، ودنوه من الخلق بسبب تواضعه وبعده عن الكبر.

---

(1) – سباريت : ارض سبريت لإنبات فيها .
(2) – الديوان ، ص 10.
(3) – امرؤ القيس ،الديوان ، ص 43 .
(4) – المصدر نفسه ، ص 32 .
(5) – الديوان ، ص 128 .
(6) – الديوان ، ص 156 .
(7) – البحتري،الديوان ، الطباعة الشعبية للجيش ، الجزائر ، 2007 ، ص 202 .

ويبدو أن ابن دراج كان شديد الإعجاب ببعض صور البحتري ومعانيه التي جاءت في قصيدته التي مدح بها المتوكل مهنئا إياه بعيد الفطر ووصف فيها صلاته في الناس صلاة العيد ثم استعراضه في الجيش ، وقد تسللت كثير من معاني هذه القصيدة في شعر القسطلي .

فحين تقرأ أقول ابن دراج في وصف جيش الحاجب المنصور :

والأرضُ من رهبةِ الأَبطَالِ مائدةٌ والجوُّ من رهَجِ الفُرسانِ مُزدحِمُ [1]

تجد ذلك مشابها لما جاء في قول البحتري في وصف جيش المنصور :

والأرضُ خاشعةٌ تميدُ بثقلهَا والجوُّ معتكرُ الجوانبِ أغبرُ [2]

إلا أن بنية الجملة في النص الدراجي تجدها تختلف عنها في نص البحتري ، وهذا من خلال الفصل بين المتلازمين المبتدأ (الأرض) والخبر (مائدة) بشبه جملة (من رهبة الأبطال)في صدر البيت ، وفي عجز البيت بين المبتدأ (الجو) والخبر (مزدحم) بشبه الجملة (من رهج الفرسان) وفي هذا لفت لانتباه المتلقي وإثارة لاهتمامه وتوجيهه إلى المعنى الذي يطلبه الشاعر ، وهو هنا إظهار قوة جيش الممدوح وعظمته كسبب في ميدان الأرض وازدحام الجو .

وإذا قرأت لابن دراج قوله في وصف أحد قادة الإسبان وقد خضع لحاجب المنصور وجعل أمره بيده :

وهذَا عظيمُ الشّركِ قد جاءَ خاضِعًا وألقى بكفيهِ إليكَ محكِّمَا
ولم يستطِع نحو الحياةِ تأخُّرًا بفوْتٍ ولا نَحو النجاةِ تقدُّما [3]

وجدت المعنى الوارد في البيت الثاني مستمد من قول البحتري في مدح الفتح بن خاقان حين تعرض له الأسد فصرعه بعد أن سد عليه السبل فلم ينفعه الكر ، كما لم ينجه الفر:

فأحجمَ لمّا لم يجد فيكَ مطمعًا وأقدمَ لمّا لم يجد عنكَ مهربَا

(1) – الديوان ، ص 343 .
(2) – الديوان ، ص 24 .
(3) – الديوان ، ص 336 .

فلم يُغنهِ أن كرَّ نحوكَ مقبِلاً ولم يُنجِهِ أن حَادَ عنكَ مَنكِبَا [1]

ويلاحظ القارئ كيف وجد ابن دراج ضالته في صورة الأسد حين لقي مصرعه حين سدت عليه السبل ، فنقلها وألبسها القائد الاسباني الذي لم يلجأ إلى الخضوع للممدوح إلا بعد أن سدت عليه السبل وهذا على سبيل المماثلة أو المشابهة بين الموقفين. بحيث يظل النص القديم فاعلا ومؤثرا في النص الجديد، كما أن النص الجديد يكتسب طاقات جديدة من تلك الطاقات التي حملها النص القديم، وهوما يعني أن النص القديم هو نموذج قابل للتمدد.[2]

ومن تضمينات ابن دراج التي تقوم على استعارة صدور الأبيات نقرأ قوله من قصيدة في مدح المنذر بن يحي ووصف سعيه إلى المصلى :

حتّى انتهيتَ إلى المصلَّى لابسًا نورَ الهُدى يبدو عليكَ ويظهَرُ [3]

فالتزام ابن دراج بالنقل الحرفي للشطر الأول من بيت البحتري لم يمنعه من وضع لمسته عليه في الشطر الثاني ، فإذا كانت المهابة عند ممدوح البحتري صنعها نور الهدى البادي عليه ، فإنها عند ممدوح القسطلي صنعتها أخلاقه ومنزلته كملك .

ج) – مع شعراء آخرين :

ومن صور تفاعل النص الدراجي مع النص القديم ، استفادة ابن دراج من معاني وصيغ عدة شعراء ، خاصة من أولئك الذين اكتفى باقتباس إشارة أو إشارتين من كل واحدة منهم ، وهي إشارات تبدو واضحة لمن يطالعها لأول وهلة .

ولقد كان شعر أبي تمام كعامة الشعر القديم والمحدث من المحفوظ الذي تجري ألفاظه على السنة الشعراء ... في الأندلس وكانوا لا يستطيعون التخلص من تأثيره حينما يكتبون أو يشعرون . ومن هنا نجدهم يقعون على معان وصور وصيغ سبق إليها أبو تمام. [4]

فالقارئ حين يسمع قول ابن دراج في أحد ممدوحيه :

(1) – الديوان ، ص 98 .

(2)– موسى ربابعة ، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث ، ص 88 .

(3) – الديوان ، ص 98 .

(4)– محمد بن شريفة،أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة ،دار الغرب الإسلامي، بيروت،ط1، 1986، ص87.

بفتحِ تفتَّح منه الأمانِي إلى كلِّ حاضرِ أرضٍ وبادِ
وكم عُدتَ منه بفتحِ الفتوحِ كما عاد لي منكَ عهدُ العِهَادِ[1]

يتبادر إلى ذهنه مباشرة قول أبي تمام في مدح المعتصم حين فتح عمورية :

فتحُ الفتُوحِ تعالَى أن يحيطَ به نَظمٌ من الشعرِ أو نثرٌ من الخُطبِ
فتحٌ تفتَّحُ أبوابُ السماءِ له وتبرزُ الأرضُ في أثوابِهَا القُشُبِ[2]

فالتناص مع نص أبي تمام يبدو انه قد جاء بصورة عفوية وفي طبقة قريبة من السطح ، وهذا من خلال لمحة خاطفة باستخدام تراكيب مثل (فتح تفتح) (فتح الفتوح) التي تكون قد علقت بذهن القسطلي من محفوظه الشعري من قصيدة أبي تمام في فتح «عمورية»، وإذا جاء الاستعمال مثل هذين التركيبين عند أبي تمام لإظهار عظم حدث فتح عمورية ، فان ابن درج فقد طلب المعنى نفسه وزاد عنه انتقال اثر هذا الفتح إلى كل بدوي وحضري ومنه الشاعر .

ومن قصيدة أبي تمام نفسها ، ومن وصفه للنار التي التهمت المدينة :

غادرتَ فيهم بيهمَ الليلِ وهْوَ ضحَى يشلُّه وسْطُهَا صبُحٌ من اللَّهبِ
ضوءٌ من النارِ والظلماءِ عاكفةٌ وظَلَمَةٌ مِن دُخانٍ في ضحًى شَحِبِ [3]

تدرك أن ابن دراج كان يستحضر هذه الصورة في ذهنه حين قال في وصف احد معارك الحاجب المنصور :

ضاءتْ كواكبهُ والتَجَّ عِثْيَرَهُ[4] فَالليلُ منهُ ضياءٌ والضحَى سُدفُ [5]

مع الاختلاف في العنصرين المشكلين لحدود رسم الصورة إذ هما عند الطائي النار والدخان ، وهما عند القسطلي السيوف وغبار المعركة ، ما سمح للنص الحاضر بإستعاب النص الغائب وجعله جزءا من لبناته مندمجا معه ورافدا له .

(1) – الديوان ، ص 424 ، 425 .
(2)–أبو تمام ، الديوان ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، 1981 ، ص 24 .
(3) – المصدر نفسه ، ص 26 .
(4) – العثير : هو غبار الحرب .
(5) – الديوان ، ص 306 ، السدف : جمع سدف وهي الظلمة .

وحين تسمع لابن دراج قوله وهو يصف الجيش الذي يقوده ممدوحه :

لجِبًا من الحِلَقِ المُضَاعَفِ نَسجُهُ أَشِبًا من الأَسلِ المثَقفِ غِيلُهُ [1]

يتبادر إلى ذهنك قول النابغة في وصف الدروع والسيوف :

تقدُّ السّلوقيِّ المضاعفَ نسجهُ ويوقِدنَ بِالصُّفَّاحِ نار الحُبَاحِبِ [2]

والضابط التناصي هو التركيب (المضاعف نسجه) الذي استعمله الذبياني كصفة للدروع دلالة على صلابتها وحسن نسجها ، أما ابن دراج فهو يستعير صفة النسج المضاعف للدروع في وصف الجيش للدلالة على كثرة وقوة عدده وعتاده . من خلال تلك الأصوات التي يحدثها .

ومن هنا يمكن القول أن استضافة شعر ابن دراج لشعر العديد من الشعراء واستفادته من صورهم ومعانيهم وصيغهم ، قد منح شعره حياة وخصوبة وكان شاهدا على تفاعل النصوص وتداخلها ، كما أنه لم يكن شيئا زائدا ، أو مجرد اختبار لمقدرته في تجريب ما يحفظ وإدخاله في شعره ، بل إن القسطلي كان يعي النص الذي يضمنه ولذلك جاءت تضميناته منسجمة في سياقها .

(1) – المصدر نفسه ، ص 172 .

(2) – ديوان النابغة الذبياني ، شرح عباس عبد الساتر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1984 ، ص 84 .

الخـاتمة

الخاتمة:

ليست الخاتمة إيذانا بنهاية البحث ، ولكنها النقطة التي نشعر عندها أنه قد آن الأوان لأن نقف عند أهم الاستنتاجات التي خرجنا بها من البحث ، في شقيه النظري والتطبيقي .

كانت البداية بالفصل الأول المعنى بالكشف عن التناص ، المفهوم والتطور والذي مهدنا له بمدخل تعرفنا من خلاله على حياة الشاعر ابن دراج وأهميتها في ضمان قراءة سليمة لنصوصه ، ذلك أن بيئة النص تحمل كثيرا من ميول الفنان وانطباعاته ، وتجاربه في الحياة .

ثم مضينا فبحثنا في مفهوم التناص وخلصنا إلى أنه من المفاهيم المحدثة في الكتابات النقدية المعاصرة ، وبأنه قد استوي على يد الباحثة الناقدة البلغارية الأصل الفرنسية الجنسية جوليا كريستيفا ، كما خلص البحث إلى أن مفهوم التناص كان مقصورا – أولا – على تعداد الأصوات ، ليغدو دالا على تضافر المعاني بين النصوص ، وأخيرا إلى أنه اتجاه جديد في النظر إلى النص وآليات تكونه .

ولدى تناولنا للتناص في رؤى النقاد الغربيين بدءا بـ (ميخائيل باختين) مرورا بـ (رولان بارت) و (جيرار جينيت) وصولا إلى (ميخائيل ريفاتير) خلصنا إلى أنه ممارسة لغوية ودلالية لا مفر منه لأي شاعر في كل زمان ومكان ، وهو مجموعة من العلاقات القائمة بين نص أدبي ونصوص أخرى نتلمسها من خلال وجود مجموعة من القرائن اللسانية والمعنوية داخل نص ما .

وعند تناولنا للتناص عند الدارسين العرب تعرضنا إلى مناقشة مواقف المعاصرين منهم ، في محاولاتهم لإثبات أو نفي علاقة التناص كمصطلح أجنبي ، بمباحث النقد العربي القديم ، بالخصوص موضوع السرقات الشعرية ، وفي هذا الصدد لاحظ البحث أن مفهوم التناص يقترب كثيرا من مباحث الإرث البلاغي العربي القديم .

وفي الفصل الثاني المخصص لمعالجة موضوع التناص الديني ،(القرآن ، الحديث النبوي ، السيرة ، الفقه) ، تم رصد أن النص الديني قد شكل حضوره في النصوص الشعرية الدراجية معلما بارزا ، فابن دراج تشبع بالثقافة الدينية ، ومن ثم استلهم معانيها وألفاظها بصورة واضحة ، والملاحظ أن استدعاء الشاعر للنص الديني كان فيه تارة متساوقا مع سياقاته وأحيانا أخرى مفارقا لها حسب ما يمليه عليه موقفه النفسي وتجربته الشعرية .

وفي الفصل الثالث بين البحث أن النص الشعري الدراجي كما كان واقعا تحت تأثير التاريخ العربي الإسلامي – بأحداثه وشخصياته التي استغلها في إضاءة بعض المواقف – فإنه وقع تحت تأثير الكثير من النصوص الشعرية التي سبقته في الزمن ، خاصة نصوص الشعر الجاهلي باعتباره النص الفحل الذي ظل يمتح منه الشعراء على مر العصور . والشعر العباسي على اختلاف وكثرة أعلامه – سواء على طريق المعارضة أو عن طريق التضمين أين برزت قدرة ابن دراج في توظيف النصوص الأخرى في نصه توظيفا إيحائيا وليس توظيفا جامدا لا حياة فيه ومنها أيضا من لم يتعد حدود المحاكاة . الأمر الذي لا ينفي عن الشاعر خصوصيته الفنية المتميزة .

المصـــادر والمـــراجع

1)– المصـــادر:

القرآن الكريم ، برواية ورش عن نافع .

- **الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)** : الحيوان ، تحقيق : يحي الشامي ، منشورات دار مكتبة الهلال ، بيروت ، لبنان ، ط 1991،4 .
- **ابن جرير الطبري** : تاريخ الأمم والملوك ، دار سويدان ، بيروت ، دت .
- **ابن خلدون (أبو زيد ع الرحمن بن محمد)** : المقدمة ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، 2007 .
- **الخطيب القزويني** : الإيضاح في علوم البلاغة ، دار الإيحاء العلوم ، بيروت ، ط1 ، 1982 .
- **ابن رشيق (أبو علي الحسن القيرواني الأزدي)** : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق : محي الدين ع الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط5 ،1981 .
- **الزوزني (أبو عبد الله الحسين بن أحمد)**: شرح المعلقات، دار الأفاق، الجزائر .
- **الزمخشري (أبو قاسم بار الله محمد بن عمر)** :

• الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ، دار الفكر ، بيروت، ج2، ط1، 1983.

• أساس البلاغة ، تحقيق ، ع الرحيم محمود ، دار المعرفة ، بيروت ، 1982 .

- **ابن عبد ربه:** العقد الفريد، شرح وضبط :أحمد أمين و إبراهيم الأبياري،مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة ، مصر ،ط1948،1 ،ج5 .
- **العسكري (أبو هلال)** : الصناعتين ، تحقيق : مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1981 .
- **علي بن عبد العزيز الجرجاني القاضي** : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق : أبو الفضل إبراهيم ، دار الإحياء للكتب العربية ، ط3 ، (دت).
- **ابن قتيبة** : الشعر و الشعراء ، عالم الكتب ، بيروت ، ط3 ،1948 .
- **ابن قتيبة الدينوري** : عيون الأخبار ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان .

- **القرطبي** : الجامع لأحكام القرآن ، تحقيق : ع الرزاق المهدي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ج3 ، 2004 .
- **ابن القيم الجوزية** : الوابل الصيب من الكلم الطيب ، تحقيق : حامد أحمد الطاهر ، دار الفجر للتراث ، القاهرة .
- **ابن كثير (أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير)** : تفسير القرآن العظيم ، دار ابن حزم للطباعة والنشر التوزيع ، بيروت ، ط1 ، 2002 .
- **ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)** : لسان العرب ، تحقيق : مجموعة من الأساتذة ، دار المعارف ، مصر ، 1989 .
- **ابن هشام** : السيرة النبوية ، تحقيق : مصطفى السقا ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ط6، 2007 .

2)- الدواوين الشعرية:

- **البحتري:** الديوان، المطبعة الشعبية للجيش ، الجزائر،2007.
- **أبو تمام:** الديوان ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981.
- **ابن دراج القسطلي (أبو عمر)** : الديوان ، تحقيق : محمود علي مكي ، المكتب الإسلامي ، ط2 ، 1389 هـ .
- **المتنبي** : الديوان ، مراجعة وفهرسة ، يوسف الشيخ محمد البقاعي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 2005 .
- **امرؤ القيس** : الديوان ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ،1984.
- **أبو نواس** : الديوان ، المطبعة الشعبية للجيش ،الجزائر ،2007 .
- **النابغة الذبياني:** الديوان، شرح عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1984.

03)- المراجع العربيـة :

- **أحمد سليمان فتح الله** : الأسلوبية ، مدخل نظري و دراسة تطبيقية ، الدار الفنية للنشروالتوزيع ، القاهرة .
- **أوكان عمر** : لذة النص ومغامرة الكتابة عند بارت، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء ، 1996 .

- **أدونيس (علي أحمد سعيد)** : مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1979.
- **الألباني نصر الدين** :
  - صحيح الجامع ،دار المعارف ، السعودية ، ط1 ، 1417 هـ
  - سلسلة الأحاديث الصحيحة ، مكتبة المعارف ، الرياض ، ط2 ، 2005 .

بوحوش رابح:اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري ، دار العلوم ،عنابة ،الجزائر .

- **بنيس محمد** : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مقاربة بنيوية تكوينية ، دار العودة بيروت ، ط1 ، 1979 .
- **تليمة عبد المنعم** : النقد العربي ، مداخل تاريخية حول اتجاهاته الأساسية، دار الثقافة للنشر و التوزيع، 1985.
- **جاد المولى محمد أحمد** : أيام العرب ،المكتبة العصرية ،صيدا ، لبنان .
- **الجيار مدحت:** الشاعر و التراث، دراسة في علاقة الشاعر العربي بالتراث، دار الوفاء، الإسكندرية، 1995.
- **الجزار محمد فكري:** العنوان و سيميوطيقا التداخل النصي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1998 .
- **الجمل إيمان:** المعارضات في الشعر الأندلسي، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية،ط 1،2007.
- **حمودة عبدالعزيز:** المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك،سلسلة عالم المعرفة، الكويت،رقم 232، أفريل 1998.
- **حماد حسن محمد:** تداخل النصوص في الرواية العربية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (دط)،(دت).
- **حسن محمد عبد الناصر:** نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، (دت).
- **أبو حمدة محمد علي:** في التذوق الجمالي لسورة يوسف، دار الهدى، عين مليلة ، الجزائر.
- **درويش أسيمة:** مسار التحولات(قراءة في شعر أدونيس)، دار الآداب،بيروت،ط1، 1992.

- **ربابعة موسى:** التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية ، الأردن، ط1، 2000.
- **رماني إبراهيم:**
  - الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1991.
  - أسئلة الكتابة النقدية، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر،1992.
- **الرافعي مصطفى صادق:** أعجاز القرآن و البلاغة النبوية، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان،2005.
- **الزحلي محمد:** تعريف عام بالعلوم الشرعية ، دار الكوارث ،الجزائر.
- **السد نور الدين:**الأسلوبية وتحليل الخطاب،دراسة في النقد العربي الحديث ،(تحليل الخطاب الشعري والسردي)،دارهومة للطباعة والنشروالتوزيع،الجزائر،ج2 ،ط1 ،1997
- **السماوي محمد:** التطريس في القصص، إبراهيم درغوثي نموذجا ، مطبعة التسقير الفني ، صفاقس، تونس، ط4 ،2002 .
- **السعيد عبد الرحمان بن ناصر:** تسيير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان، المختار للنشر و التوزيع ،القاهرة، مصر، ط1، 2005 .
- **السابق سيد:** فقه السنة ، دار الفتح للإعلام العربي ، القاهرة ، ط21 ، 1999.
- **السعدني مصطفى:** في التناص الشعري ، منشأة دار المعارف،مطبعة الجلال،الإسكندرية، مصر، 2005 .
- **بن شريفة محمد :** أبو تمام وأبو الطيب في أدب المغاربة ،دار الغرب الإسلامي ،بيروت،ط1 ،1986 .
- **الشمطي محمد عاصم :** الجمالية و الواقعية في النقد العربي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، لبنان،1979.
- **الشايب أحمد:** تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية،القاهرة،ط3، 1998.
- **الصباغ رمضان:** في النقد الشعري العربي المعاصر(دراسة جمالية)،دار الوفاء ،الإسكندرية،ط3، 1998.

- **الصابوني محمد علي** : من كنوز السنة ، دراسات أدبية ولغوية في الحديث الشريف،نشر وتوزيع مكتبة الرحاب،الجزائر، ط2، 1986.
- **طبارة عفيف عبد الفتاح:** مع الأنبياء في القرآن الكريم، دار العلم للملايين ،بيروت ،لبنان، ط9، 1981.
- **طحطح فاطمة:** الغربة والحنين في الشعر الأندلسي ،مطبعة النجاح الجديدة ، الغرب ، ط2 ، 1993.
- **عباس إحسان** : تاريخ الأدب الأندلسي،عصر سيادة قرطبة، دار الشروق ،عمان، الأردن،ط2.
- **عزام محمد:** النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي،منشورات إتحاد الكتاب العربي، دمشق،2001.
- **عزيز ماضي شكري** : في نظرية الأدب ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت،ط5، 2005.
- **عبد المطلب محمد:**
  - قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ،الشركة المصرية العالمية للبشر، لونجمات، القاهرة ،ط1 ،1995.
  - تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات، الهيئة العامة لقصور الثقافة،مصر، ط1، 1995.
- **عبد الواحد عمر:** دوائر التناص، دار الهدى للنشر و التوزيع، المنيا، مصر، ط1،2003.
- **عشري زايد علي** :استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحديث ، دار الفكر العربي ، القاهرة ،1997 .
- **عيد رجاء** : لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث) ، منشاة المعارف ،الإسكندرية ، مصر ،1985 .
- **الغذامي عبد الله محمد** : الخطيئة و التفكير، من البنيوية و التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية:ط1، 1985.
- **الغرياني الصادق:** مدونة الفقه المالكي و أدلته، مؤسسة الريان، بيروت، لبنان،(دت).

- **فضل صلاح:** إنتاج الدلالة، قراءة في الشعر و القصص و المسرح، هيئة قصور الثقافة،1993.
- **فورار امحمد بن لخضر** :الشعر الأندلسي في ظل الدولة العامرية ، دراسة موضوعية وفنية ،منشورات جامعة محمد خيضر ، بسكرة ،2009 .
- **قدور أحمد محمد:** اللسانيات و آفاق الدرس اللغوي، دار الفكر، دمشق، سورية،2001.
- **قطب سيد** : في ظلال القرآن ، دار الشروق ، بيروت ، ط7 ، 1978 .
- **القحطاني سعيد بن علي:** حصن المسلم بن أذكار الكتاب و السنة، دار الكلم الطيب،دمش، سورية،ط2، 2003.
- **كيوان عبد العاطي:** التناص الأسطوري في شعر إبراهيم أبو سنة، مكتبة النهضة المصرية، ط2003،1 .
- **كاصد سليمان:** علم النص، دراسة بنيوية في الأدب القصصي، فؤاد التكرلي نموذجا، دار الكندي، الأردن.
- **كاظم جهاد:** أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي و ارتجالية الترجمة، يسبقها ما هو التناص؟، منشورات إفريقيا، الدار البيضاء،1993.
- **محمد حسن عازل حسني** : منصوريات ابن دراج ،منصوريات ابن دراج،دراسة تحليلية أسلوبية،مطبعة الحسين الإسلامية،القاهرة،ط1، 1997.
- **محمد ساير الطربولي محمد عويد** :المكان في الشعر الأندلسي ،من عصر المرابطين حتى نهاية الحكم العربي ، مكتبة الثقافة الدينية ،القاهرة ،ط1 ،2005 .
- **مفتاح محمد:**
  - تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1992،3.
  - في سيمياء الشعر القديم، مطبعة النجاح الجديدة، دار البلغة، المغرب،1989 .
  - دينامية النص (تنظير و إنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2006،3.
- **المرتجي أنور:** سيميائية النص الأدبي، دار إفريقيا للنشر، الدار البيضاء، ط1987،1.

- **مباركي جمال:** التناص و جماليته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر،2003.
- **المنذري زكي الدين عبد العظيم:** مختصر مسلم، تحقيق:محمد ناصر الدين الألباني مطبعة قصر الكتاب البليدة، الجزائر(دت).
- **المباركفوري صفي الدين:** الرحيق المختوم، بحث في السيرة النبوية، دار الوفاء، للطباعة و النشر و التوزيع، المنصورة، مصر،2003.
- **ناصر محمد:** الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان،ط1985،1.
- **هيكل أحمد:**
  - الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، دار المعارف، القاهرة، ط13،(دت).
  - دراسات أدبية، دار المعارف، القاهرة،ط1980،1.
- **هلال غنيمي:** الأدب المقارن، دار العودة، بيروت،1981.
- **هيمة عبد الحميد:** علامات في الإبداع الجزائري، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، ط2، 2006.
- **الهاشمي أحمد:** جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، دار إحياء التراث العربي بيروت،ط2 .
- **الواد حسين:** القراءة و الكتابة، منشورات جامعة تونس،1988.
- **وعد الله ليديا:** التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع عمان الأردن، ط2005،1.
- **يقطين سعيد:**
  - الرواية و التراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث) المركز الثقافي العربي،بيروت،ط1، 1992 .
  - انفتاح النص الروائي: (النص و السياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

4)- المراجع الأجنبية المترجمة:

- **تزفيتان تودوروف:**

•نقد النقد، ترجمة: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد،1986.

•الشعرية،ترجمة: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،1987.

- أفاق التناصية، المفهوم و المنظور،ترجمة: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية للكتاب،1988.

- **تزفيتان تودوروف وأخرون:** في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ترجمة :أحمد المديني ،عيون المقالات ، الدار البيضاء ،المغرب ،ط2، 1989 .

- **جيرا جينيت:** مدخل إلى النص الجامع، ترجمت :عبد العزيز شبيل ، المجلس الأعلى للثقافة، 1999.

- **جوليا كريستيفا :** علم النص ،ترجمة:فريد الزاهي،دار توبقال ،المغرب ،ط2، 1997.

- **رولان بارت :**

• درس في السيميولوجيا ،ترجمة:عبد السلام عبد العالي،دار توبقال،الدار البيضاء، ط1، 1986.

•نقد وحقيقة، ترجمة : منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، الدار البيضاء ، المغرب،ط1، 1994.

- **ميخائيل باختين:** الخطاب الروائي،ترجمة: محمد برادة،دار الفكر للدراسات والنشر،القاهرة،ط1، 1987.

5) - الكتب الأجنبية:

- TZVETON TODOROV,MIKHAIL BAKHTINE le principe dialougue suivi de : Ecrits cercle de BAKHTINE,edition du seuil ,paris,1981.

6) - الدوريات(المجلات):

- **مجلة الأقلام العراقية** : دار الجاحظ ، بغداد ، العدد : 6 .5 .4 ، 1995 .

- **مجلة تجليات الحداثة** : معهد اللغة العربية وآدابها ، جامعة الجزائر ، ع08 ، 1996 .

- **مجلة حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية** : جامعة الكويت ، الحولية 23 ، الرسالة 198، 2003 .
- **مجلة علامات في النقد** : نادي جدة الثقافي ، جدة ، ج1/ع1/،1991.
- **مجلة قار يونس العلمية** :منشورات جامعة قار يونس، بنغازي ، ليبيا ، السنة الثانية ،ع4 ،1989 .
- **مجلة الموقف الأدبي** : اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ع431 ، 2007 .
- **مجلة المخبر** : منشورات قسم الأدب العربي ، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، الجزائر ، ع3 ، 2006 .
- **مجلة النص والناص** : قسم اللغة والأدب العربي ، جامعة جيجل ، العددان 2 و3 ،2005 /4 و 5 ، 2005 .

7)- المخطوطات :

- **فاتح حمبلي** : التناص في شعر ابن هانئ الأندلسي ، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة العقيد الحاج لخضر ، باتنة ، 2004 – 2005 .
- **محمد فيصل معامير** : التناص في شعر عيسى لحيلح ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير ، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية ، قسم الأدب العربي ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، 2004 – 2005 .
- **نتالي بياغاي غروس** : مقدمة التناص ، ترجمة : عبد الحميد بورايو (مخطوط) .

8)- المواقع الالكترونية :

1)www.awukorg .dam
2)Ingeburg lachoussée , pour quoi l'intertextualité , www.siems-bublic.org .
3)www.afoug.com .
4)www.mountada.com .
5)www.bad.com .

- الموسوعة الشعرية(CD)،المجمع الثقافي، أبو ظبي ، الإمارات العربية المتحدة ، الإصدار 2 ، 2001.

خلاصة البحث :

يأتي هذا البحث كمحاولة للدخول إلى عالم المناهج النقدية المعاصرة ، عبر أحد بواباتها أو اصطلاحاتها التي شاعت في ستينيات القرن الماضي ، إنه مصطلح (التناص) من حيث مفهومه وتطوره عند أعلام النقد الغربي المعاصر ، ومدى إسهام النقد العربي في هذا المجال قديما وحديثا .

ثم هو محاولة لقراءة نصوص الشاعر الأندلسي ابن دراج القسطلي الشعرية من منظور هذا الإجراء النقدي(التناص)، وكيف كانت تجلياته انطلاقا من النص الديني (قرآن، حديث، فقه) ،باعتبارهم مرتكزا فكريا وفنيا أساسيا للشاعر،ثم من النص التراثي من خلال توظيف التاريخ العربي الإسلامي بحوادثه و شخصياته التاريخية بطريقة تجعل من الماضي متدخلا مع الحاضر وأيضا من خلال استضافة نصوص الشعر العربي القديم،واستنطاق دلالات هذه التدخلات النصية.بما هي رؤية فكرية وفنية عبر من خلالها الشاعر عما يعمل في نفسه.

Search Summary :

This research is an attempt to enter the world of contemporary critical approaches , through one of its gates or terms which was widely used in the sixties of the last century .

*It is a term (**intertextuality**) in terms of concept and development at the scientists of contemporary western critics , and the contribution of the Arab critics in this field anciently and recently .*

*And it is an attempt to read the texts of the ANDALUSIAN poet **IBN DERRAJ ALKSTALI** from the perspective of this critical deed (**intertextuality**), and how its clarifications was the basis of the religious text (**quran** , **hadith** and **fiqh**)considering them as a major intellectual and artistical pillars to the poet .*

And from the cultural heritage text through the use of Arab Islamic history with its events and personalities by a way which makes the past intervenes with present .

And also through the hosting of the texts of ancient Arab poetry, and extracting the amplications of these textual interactions – it is the intellectual and artistic vision through which the poet expresses what is inside him .