الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى

كلية الآداب واللـغات قسم اللغة والأدب العربي

موضوع المذكرة

التناص والرمز في شعر محمد عبد الباري

ديوان "مرثية النار الأولى"– أنموذجا–

مـذكرة مكملة لمتطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد عربي معاصر

إعداد الطالب: إشراف الأستاذ:

– بوفحتة أحمد بوشمال محمد الطاهر

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ: حشاني عباس..... رئيسـا

الأستاذ: بوشمال محمد الطاهر ..... مشرفا ومقررا

الأستاذ: مسعودان عبد المالك.....عضـوا مناقشا

السّنة الجامعية:

2017–2018 م/ 1438–1439 هـ

شكر وتقدير:

قال الله عز وجل : «رب أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت علي »
(سورة النمل الآية 19)

ردا للفضل لأهل الفضل، وعرفانا بالجميل أتوجه بالشكر لكل من ساعدني

وشجعني وأرشدني إلى الطريق الصحيح في سير هذا البحث

وأتوجه بشكري لأستاذي المشرف الأستاذ الدكتور غانم نذير

الذي أعطاني من فكره ووقته ، حتى خرج هذا البحث إلى هذه الصورة

فله مني خالص الشكر و صادق الدعاء بموفور الصحة والعافية والعطاء الدائم.

وأتوجه بشكري إلى الأستاذ الدكتور بودربان عز الدين

الذي لم يبخل علي باقتراحاته وتوجيهاته القيمة.

مقدّمة

مقدمة:

﴿الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي أَنزَلَ عَلَىٰ عَبْدِهِ الْكِتَابَ وَلَمْ يَجْعَل لَّهُ عِوَجًا (1)ۜ﴾[1]، ﴿الرَّحْمَٰنُ (1) عَلَّمَ الْقُرْآنَ (2) خَلَقَ الْإِنسَانَ (3) عَلَّمَهُ الْبَيَانَ (4)﴾[2]، والصلاة والسلام على نبيه الأميّ الذي أوتيَ جوامع الكلِمِ وأصفى ذائقة نالها بشر فقال: «إنَّ مِنَ البيانِ سِحْراً ، وإنَّ مِنَ العِلْمِ جَهْلاً ، وإنَّ مِنَ الشِّعرِ حِكَماً».

وبعد:

إنّ الشّعر كان ولازال أجمل وسيلة عبّر بها الإنسان عن نفسه ومحيطه منذ القديم، حتى أصبح وثيقة يُعرف بها تاريخ الأمم وثقافاتهم وأوضاعهم، ويخزّن بين كلماته طاقات تعبيرية متنوّعة تنوّع المشاعر والعواطف، وقد عمَد الشّعراء إلى اختلاق الصور المناسبة لتكون مرآة لقلبه ولغيره، من هنا كانت الصورة الشعرية التي تحوي في طيّاتها الكثير من التركيبات اللغوية والفنية التي تساهم في بناء القصيدة، وتجعل منها مجموعة من التفاعلات التي تنقل رؤية الشاعر إلى غيره، والتناص والرمز أداتان من أدوات الصورة الشعرية، من خلالها تتوسع روح القصيدة وتتمدد في سياق تُحيل إليه نوعية التناص أو شكل الرمز الموظف فيها، ومن هنا فقد أصبح النص الشعري يخزّن في طروحاته الكثير من الثقافة ويخفي بين سطوره الكثيرة من الأسرار لا تنجلي إلّا لصاحب البصيرة الأدبية الثاقبة، والمرجعية المتنوعة الواسعة.

ومنه فقد ارتأينا أن نصبّ مجهودنا في البحث حول هذين القضيتين الأدبيتين، لأن الشعر لا يكاد يخلو من توظيفهما بأي شكل من الأشكال، وبأي مستوىً من المستويات، فكان بحثنا موسوما بعنوان: «التناص والرمز في شعر محمد عبد الباري، ديوان "مرثية النار الأولى" أنموذجا».

[1] _ سورة الكهف: الآية 01

[2] _ سورة الرحمان: الآيات 4/3/2/1

إشكالية البحث:

إنّ الإشكالية التي يطرحها البحث تتمثل في تسليط الضوء على التناص والرمز في الشعر من القديم إلى الحديث، عند العرب وعند الغرب، وعن مدى تجلّيهما في ديوان "مرثية النار الأولى" للشاعر "محمد عبد الباري"، ووظيفتهما في إنتاج الصورة الشعرية.

ومنه _ورغبة منّا في توسيع بحثنا هذا_ فقد أثرنا مجموعة من التساؤلات التي تحيط به، منها:

_ ما المقصود بالتناص، وهل كانت له جذور في الشعر الأدبي العربي القديم؟

_ ما هي الحالات التي كان عليها التناص في الشعر القديم، وما هي مسمياته؟

_ كيف تعامل العرب المحدثين مع ظهور التناص في النظريات النقدية الغربية الحديثة؟

_ ما هي أهم أشكال التناص وأنواعه؟

_ ما هو الرمز وكيف كان حضوره في الشعر القديم؟

_ هل كان الغربيون السباقون إلى الرمز؟

_ ما هي أنواع الرمز ؟

سرد الخطة:

وللإجابة عن هذه التساؤلات وضعنا خطة قصد تتبع مسار بحثنا، وتوالد أفكاره وتشعبها، فكانت في فصلين ومقدمة وخاتمة .

جعلنا الفصل الأول نظريا بعنوان: «التناص والرمز في الشعر» ، حاولنا من خلاله أن نعطيَ العناصر التي اخترناها حقّها من التعريف والشرح والتمثيل، أما الفصل الثاني فكان تطبيقيا بعنوان: «دراسة تطبيقية في ديوان "مرثية النار الأولى" للشاعر "محمد عبد الباري» ، توّجنا فيه كل ما سبق من تنظير، مستخرجين فيه ما توصلنا إليه من توظيف الشاعر للتناص والرمز، شارحين معقّبين عليه.

منهج الدراسة:

إنّ نوعية هذه الدراسات جعلتنا نتبع المنهج الوصفي في أغلب مراحل البحث، لكن بعض المراحل التي تتبعنا فيها مسار التناص والرمز من القديم إلى الحديث جعلتنا نركن إلى المنهج التاريخي أحيانا، وفي تطبيقنا إلى المنهج التحليلي.

أهمية الدراسة:

_ هذه الدراسة خدمة متواضعة للشعر العربي.

_ هذه الدراسة تسلط الضوء على ديوان شعري مليء بفنيات الكتابة الشعرية، وعلى شاعر ذي قلم غزير الثقافة بمختلف مشاربها.

أسباب اختيار الموضوع:

أ_ أسباب ذاتية:

_الميل إلى الدراسات النقدية.

_ تنمية ذائقة الحكم على النصوص الشعرية، والتفاعل معها، واكتشاف ما وراءها.

_تقارب الرؤى الأدبية وتقاطعها مع الشاعر.

_جعل هذه الدراسة فاتحة لدراسات في دواوين شعرية أخرى.

ب_ موضوعية:

_ أهمية التناص والرمز في الأدب عموما وفي الشعر خصوصا.

_ غزارة الصورة الشعرية وتنوعها في ديوان "مرثية النار الأولى".

_ انعدام الدراسات الأكاديمية التي سلطت الضوء على الديوان.

أهداف الدراسة:

لابدّ لكل بحث أو دراسة من هدف يسعى إليه، فإننا من خلال بحثنا هذا هدفنا إلى :

_ تبسيط المفاهيم المتعلقة بالرمز والتناص، وتتبع جدورهما في الشعر العربي القديم.

_ إبراز أهمية التناص والرمز في الكتابة الشعرية.

_ الإشارة إلى أنواع التناصات والرموز في الشعر.

_ استخراج التناصات والرموز التي وظفها الشاعر في ديوانه وشرحها.

_الدّراسات السابقة:

إنه من البيّن أن التناص والرمز من القضايا الأدبية المطروقة تنظيريا بشدة من الدارسين من مختلف المستويات، ولو أنّ الدراسة شملت كل عنصر منفردا، نذكر:

_ التناص في شعر محمد بلقاسم خمار. رمضان مسعودي، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجيستير.

_ جماليات التناص في شعر محمد جربوعة. مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر.

_ الرمز التاريخي ودلالته في شعر عز الدين ميهوبي. السحمدي بركاتي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير.

_ الرمز في شعر كمال سقني ديوان "عزف على أوتار الشجا" أنموذجا. بن مسعود فدية، مذكرة لاستكمال شهاد الماستر.

_ ذكر المصادر والمراجع:

وفي سعينا إلى جمع المادة المعرفية التي من خلالها ندعم عناصر هذا البحث، كان لزاما علينا الاستعانة بمجموعة من المصادر والمراجع التي اختلفت وتفاوتت من حيث استفادتنا منها، وتنوعت بين القديم والحديث تمثلت في :

_محمد عبد الباري: ديوان مرثية النار الأولى.

_ ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده.

_ محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي.

_ جوليا كرستيفا: علم النص.

_ طه حسين: في الأدب الجاهلي.

_الصعوبات والعراقيل:

في مسار بحثنا هذا وكأي بحث علمي لابد أن تكون هناك صعوبات، لعل أهمها في بحثنا: تشعب المادة المعرفية واتساعها، وصعوبة اختيار العناصر المكونة له، إضافة إلى التداخل بين التناص والرمز في الكثير من المواضع وصعوبة التمييز بينهما.

لكن هذه الصعوبات زادتنا عزما واجتهادا من أجل الخروج بعمل يرضي طموحنا ولا يخيب ظن من توسم فينا خيرا.

وفي الأخير نخلص إلى شكرا كل من ساعدنا في إتمام هذا البحث وإخراجه على صورته الأخيرة، ونخص بالذكر الأستاذ "محمد الطاهر بوشمال" شاكرين له أن كان سندا معينا لنا ومقوما لاعوجاجنا أثناء مسار البحث.

هذا، ولا ينتهي كل عمل إلا برفع أكف الدعاء إلى الله تعالى، راجين منه التوفيق والسداد لنا ولكل السائرين بدرب العلم.

فاللهم اجعلنا من الذين أنرت دربهم بنور الإيمان والعلم، وفتحت لهم ببركته باب كل خير، وصلّ اللهم وسلم على نبيك محمد وعلى آل محمد.

الفصل الأول: التناص والرمز في الشعر

المبحث الأول: التناص في الشعر

المبحث الثاني: الرمز في الشعر

1_ ماهية التناص:

إن تراكم الكتابة الإبداعية منذ القدم أدى إلى استحداث أساليب وآليات مختلفة تساهم في تطوير النصوص وإثرائها، ولعل من أبرز هذه الآليات نجد التناص، والذي دارت مفاهيمه حول دائرة الاستفادة من نصوص سابقة من أجل إثراء نص جديد.

أ– لغة:

لم يرد مصطلح التناص إلا في "لسان العرب" وكانت بمعنى الاتصال: «**يقال هذه الفلاة تناص أرض كذا وتواصيها، أي يتصل بها**» [1]

أما بقية المعاجم والقواميس فلم يرد فيها مصطلح التناص، مثل القاموس المحيط، وتاج العروس، واكتفت بذكر معاني النص.

ب– اصطلاحا:

لقد عرف مصطلح التناص تسميات مختلفة منذ القدم لكنه مازال محافظا على مدلوله القديم والذي يعنى في عامته تفاعل النصوص مع بعضها البعض.

"إن التناص في النقد العربي الحديث هو ترجمة لمصطلح الفرنسي «intertext» حيث تعني كلمة «inter»

في الفرنسية: التبادل، بينما كلمة :«text» النص وأصلها مشتق من الفعل اللاتيني «textere» وهو متعد ويعني "نسج" وبذلک يصبح معني «intertext» التبادل الفني وقد ترجم الي العربية: بالتناص الديني يعني: تعالق النصوص بعضها ببعض"[2] وإن كان ظهور التناص بهذه التسمية حديثا، إلا أنه كان حاضرا في الدراسات النقدية القديمة باصطلاحات مختلفة يؤدي خلالها نفس الوظيفة الأدبية مثل: السرقات والمعارضات والنقائض والتضمين والاقتباس...

---

[1]– أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1988، ج6، ص 4442.

[2]– حسين ميرزائي: التناص الأدبي؛ ومفهومه في النقد العربي الحديث، منبر حر للثقافة والفكر والأدب، الأربعاء 30 أيار (مايو) 2017

2_ التناص في النقد العربي القديم:

إنّ تداخل الحقول الأدبية والنقدية في الساحة العربية، من خلال النقل والترجمات للنظريات الغربية بمختلف توجهاتها يجعل الدارس العربي يبحث عن أصل كل فكرة جديدة في دراسات العرب القدامى، وينقب في جذورها وإرهاصاتها ولو كانت بمسميات ومنطلقات مختلفة، من بين هذه النظريات والأفكار نجد التناص، والذي استعمل من طرف مختلف الشعراء وتم الإشارة إليه من طرف مختلف الدارسين تحت مسميات مختلفة نُعدّدُ منها أشهر التسميات فيما يلي:

أ_ السرقات الشعرية:

لقد اهتم النقاد القدامى بقضية السرقات الشعرية واشتغلوا عليها انشغالا كبيرا، يقول الناقد "محمد زكي العشماوي" تأكيد لهذا الاهتمام: «**ولعلنا لا نعلو في القول إذا قلنا بأن ميدان السرقات كان يمثل في تلك الحقبة لبّ الدراسة النقدية، فقد كانت السرقات الشعرية هي الباب الذي تنقد منه أغلب القضايا المتصلة بالنقد**» [1]

يقول "ابن رشيق" في السرقات الشعرية إنها: «**باب متسع جدا لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعي السلامة فيها**» [2]

«أما ابن رشيق فيقرر أن بيتي عمرو ذي الطوق:

صددت الكأس عنا أم عمرو وكان الكأس مجراها اليمينا

وما شر الثلاثة أم عمرو بصاحبك الذي لا تصبحينا[3]

وقد أخذها عمر بن كلثوم فهما في قصيدته بنفس اللفظ والمعنى فقال:

«**صددت الكأس عنا أم عمرو وكان الكأس مجراها اليمينا**

وما شر الثلاثة أم عمرو بصاحبك الذي لا تصبحينا» [4]

---

[1]- محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1994، ص 345

[2]- ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، الطبعة الأولى، 1225هـ/1907م، ص1076

[3]- المرجع نفسه، ص1075

[4]- الزوزني، أبو عبد الله بن الحسين بن أحمد بن تحسين: شرح المعلقات العشر، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان،دط، ص 201.

«ويقول ابن رشيق أيضا إن بيت امرئ القيس في وصف الجبل:

كأن ثبيرا في عرانين وبله كبيرُ أناسٍ في بجاد مزمَّلِ

قد أخذه طرفة فنقله إلى صفة عقاب، فقال:

وعجراءَ دقّت بالجناح كأنها مع الصبح شيخ في بجادٍ مُقَنَّعِ

كما نقله النابغة في صفة النسور فقال:

تراهُنَّ خلف القوم خزرا عيونها جلوس شيوخ في مسوك الأرانبِ» [1]

إن هذه النماذج من الأبيات الشعرية ما هي إلا قلة قليلة من أمثلة السرقات التي انتشرت في العصر الجاهلي، «ويمكن أن نردها إلى ثلاث أنواع:

الأول: سرقات الشعراء المشهورين من شعراء القبائل المغمورين كسرقة زهير من قراد، والنابغة من وهب بن الحارث» [2]

ويرد هذا النوع من السرقات إلى أن أغلبية العرب لم يسمعوا بالشعراء المغمورين على عكس زهير والنابغة وغيره من الذين ذاع صيتهم بين القبائل، ما جعل من سرقة أشعار المغمورين سهلا.

النوع الثاني من هذه السرقات: «**سرقات الشعراء من امرئ القيس وقد كان في نظر النقاد أول من افتتح القول في كذا وكذا من أساليب الشعر**» [3]

هذا النوع مردّه إلى أسبقية امرئ القيس على باقي الشعراء إلى أساليب عديدة من الكتابة الشعرية، فيقال أنه أول من بكى الديار والأطلال، وأول من بكى واستبكى، وتشبب وغزل، ومن هنا كان لابد أن يُحتذى من البقية وأن يكون أكثر شاعر سرقت أشعاره في الجاهلية.

---

[1]- محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي، مكتبة الأنجيلو المصرية، القاهرة، دط، 1958، ص 30.

[2]- المرجع نفسه، ص10

[3]- المرجع نفسه، ص 10

والنوع الثالث من السرقات الشعرية في الجاهلية: «**سرقات ترجع أسبابها إلى اختلاف رواية اشعر والاخفاق في الوصل إلى القائل الحقيقي، أو أن الشاعر ينتحل شعر غيره انتحالا، ويسمي بعض النقاد هذا النوع من السرقات (اجتلابا) وهي السرقات الفاضحة التي يتميز بها العصر الجاهلي والتي تخلو من أي تحوير فني**» [1]

وهذا ما تحدث عنه طه حسين في كتابه "في الشعر الجاهلي" وفصل فيه تفصيلا أثار جدلا أدبيا واسعا، لكنه فتح عيون الدارسين على عدة نقاط مهمة تخص الشعر الجاهلي، وذلك ما سنتناوله لاحقا.

ب_ الانتحال:

لا يمكن تتبع مسار السرقات الشعرية في العصر الجاهل دون المرور بقضية من أهم القضايا في ذلك العصر وهي الانتحال.

وتعريف الانتحال المتداول من مختلف الدارسين هو أن ينسب شاعر ما أو راوٍ شعرا مزيفا إلى شاعر آخر قديم ليس هذا الشعر له.

ويؤكد شوقي أن الشعر الجاهلي دخل فيه انتحال كبير يقول: «**واضح مما قدمنا أن الشعر الجاهلي دخل فيه انتحال كبير، وقد أشار إلى ذلك القدماء مراراً وتكراراً، وحاولوا أن ينفوا عليه الزيفِ وما وضعه الوضّاع متخذين إلى ذلك مقاييس كثيرة، وبلغ من حصرهم في هذا الباب أن أهمل ثقاتهم كل ما روى عن المتهمين أمثال حماد وخلف**» [2]

ويعد "ابن سلام الجمحي" أول من أثار قضية الانتحال في الشعر الجاهلي في كتابه "طبقات فحول الشعراء" يقول: «**كمَا راجت العرب رواية الشعر وذكر أيامها ومآثرها استقل بعض العشائر شعر شعرائهم وما ذهب من ذكر وقائعهم، وكان قوم قلّت وقائعهم وأشعارهم وأرادوا أن يلحقوا بمن له الواقع والأشعار، فقالوا على لسان شعرائهم، ثم كانت الرواة بعد فزادوا في الأشعار**» [3]

[1]- محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي، ص 10

[2]- شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط11، ص 164.

[3]- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، 1422هـ/ 2001م، ص 39.

كما أفاض "طه حسين" في هذا الموضوع في كتابه "في الشعر الجاهلي" وبعده كتابه "في الأدب الجاهلي" الذي يعد طبعة منقحة من كتابه الأول الذي أحدث ضجة كبيرة في الأدب العربي أنداك، وقد خلص إلى نتيجة يصف بها الأدب الجاهلي بقوله: «**إن الكثرة المطلقة مما نسميه أدبا جاهليا ليست من الجاهلية في شيء، وإنما هي منتحلة بعد ظهور الإسلام، فهي لإسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين، وأكاد أشك في أن ما بقي من الأدب الجاهلي الصحيح قليل جدا لا تمثل شيئا ولا يدل على شيء ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلي**» [1]

وقد اعتمد "طه حسين" في كتابه هذا منهج الشك الديكارتي ما جعله يشكك في كل شيء وصلنا من الأدب الجاهلي بصورة مطلقة، وإن كان شكه مبالغا فيه، إلا أنه أنار للدارسين كثيرا من الأفكار وفتح الباب نحو تغيير بعض المفاهيم التي كانت لا تطرق إلى زمن قريب.

هذا وقد ربط "طه حسين" الانتحال بأسباب نذكر منها:

ـ السياسة وانتحال الشعر: تحدث "طه حسين" في هذا السبب عن ارتباط السياسة بالدين وعن علاقة النبي صلى الله عليه وسلم بأصحابه وعلاقته بكفار قريش ليصل بعدها إلى كثرة الهجاء بين قريش والأنصار، ثم يضرب "طه حسين" مثالا عن الأسباب السياسية في انتحال الشعر: «**ولست بحاجة إلى أن أقص عليك هذه القصة الأخرى التي تمثل لنا عمرو بن العاص وقد ضاق ذرعا بالأنصار حتى كره اسمهم هذا، وطلب إلى معاوية أن يهجوه، واضطر النعمان بن بشير وهو الأنصاري الوحيد الذي شايع بني أمية، إلى أن يقول:**

يا سعد لا تجب الدعاء فما لنا نسب نجيب به سوى الأنصار

نسب تخيره الإله لقومنا أثقل به نسبا على الكفار

إن الذين ثَووا ببدر منْكُمُ يوم القليب همُ وقود الشاعر» [2]

فيبدوا أن الأمور السياسية جعلت من لفظة الأنصار تسبب ضيقا لعمرو بن العاص حسب طه حسين ما أدى إلى تغييرها في مواضع عدة على سبيل الانتحال.

---

[1]- طه حسين: في الأدب الجاهلي، دار المعارف، ط4، ص 64.

[2]- المرجع نفسه، ص 123.

ـ الدين وانتحال الشعر: جعل طه حسين الدين من أهم أسباب انتحال الشعر وأكثرها تأثير، يقول: «**ولم تكن العواطف والمنافع أقل من العواطف والمنافع السياسية أثرا في تكلف الشعر وانتحاله وإضافته إلى الجاهليين، لا نقول في العصور المتأخرة وحدها، بل فيها وفي العصر الأموي أيضا، وربما ارتقى عصر الانتحال المتأثر بالدين إلى أيام الخلفاء الراشدين أيضا**» [1]

ويبرر طه حسين هذا الانتحال لإثبات نسب النبي صلى الله عليه وسلم لإثبات صحة نبوته وهذه من المآخذ التي تؤخذ على أراء طه حسين في هذا الكتاب.

ولم تقتصر قضية الانتحال الإنس بل وصلت إلى الجن، ويواصل طه حسين حديثه فيقول: «**ولنعد إلى ما نحن فيه، فقد أظهرناك على نحو من انتحال الشعر على الجن والإنس باسم الدين، والغرض من هذا الانتحال هو ـفيما ترجع ـ إنما هو إرضاء حاجات العامة الذين يريدون المعجزة**» [2]

ويضرب لنا طه حسين أمثالا ثم يأتي بأسبابها فيما يخص تأثير الدين في الانتحال:

«**وهو الذي يلجأ إليه القصاص لتفسير ما يجدونه مكتوبا في القرآن من أخبار الأمم القديمة البائدة كعادٍ وثمود ومن إليهم، فالرواة يضيفون إليهم شعرا كثيرا، وقد كفانا ابن سلام نقده وتحليله حين جدّ في طبقات فحول الشعراء في إثبات أن هذا الشعر وما يشبهه مما يضاف إلى تبّع وحمير موضوع منتحل تبعه ابن إسحاق ومن إليه من أصحاب القصص**» [3]

رغم أن القرآن لم يكن بحاجة إلى إثبات، لأن دلائله إعجاز، إلا أن بعض الرواة نسبوا بعض الشعر ليفسروا ما يجدونه مكتوبا من أخبار أقوام سابقة، ولا يكتفون بل ينسبونه إلى هذه الأقوام، وأضافوا الشعر إلى آدم عليه السلام أيضا.

ـ القصص وانتحال الشعر: القصص فن من الفنون في الأدب العربي، تطور في العصور القديمة بوتيرة مختلفة، «**وهذا الفن الأدبي تناول الحياة العربية والإسلامية كلها من ناحية خيالية لم يقدرها الذين درسوا تاريخ**

[1]- طه حسين: في الأدب الجاهلي، ص 136.
[2]- المرجع نفسه، ص 139.
[3]- المرجع نفسه، ص 143.

الآداب العربية قدرها، لا أكاد أستثني منهم إلا الأستاذ مصطفى صادق الرافعي، فهو قد فطن كما يمكن أن يكون من تأثير القصص في انتحال الشعر وإضافته إلى القدماء» [1]

لم تكن القصص تكتمل إلا بالشعر، وهنا تبدو أسباب الانتحال الشعري في القصص «**وأنت تعلم أن القصص العربي لا قيمة له ولا خطر في نفس سامعيه إذا لم يزنه الشعر من حين إلى حين، ويكفي أن ننظر في ألف ليلة وليلة وفي قصة عنترة وما يشابهها، فترى أن هذه القصص لا تستطيع أن تستغني عن الشعر**»[2]

والهدف من القصص هو الإقناع إذن، وكي تثبت حدثا ما أو مكانه أسلافهم فكان لابد من الاستشهاد بأبيات منتحلة ونسبتها إلى من يخدم قصته «**وإذن، فقد كان القصاص أيام بني أمية وبني العباس في حاجة إلى مقادير لأحد لها من الشعر، يزينون بها قصصهم ويدعمون بها مواقفهم المختلفة فيه. وهم قد وجدوا من هذا الشعر ما كانوا يشتهون وفوق ما كانوا يشتهون**» [3]

يبدو أن العذر الذي جاء به طه حسين مقنع جدا، لأننا نعلم أن العصبية للقبيلة والسلف ظلت ملازمة للعرب حتى بعد الجاهلية، فليس من الغريب على القصاص أن يأتوا بشعر قليل أو كثير، ليكون دعامة لهم ولمواقفهم، أو ربما كان ابتغاءً للترفع بما تحمله تلك الأبيات من معانٍ أو إعلاءٍ من شأن قبيلة قد ينسب إليها المرء.

إن هذه المواقف جعلت من كثير من الشعراء يتصنعون أشعارهم ويتاجرون بها لخدمة قضية ما أو الرفع من شأن قبيلة ذكرت في قصة ما.

وقد انخدع الكثير من الدارسين بسبب هذه الأشعار التي وضعت في غير موضعها، «**ولعل من أوضح الأمثلة لانخداع "ابن سلام" عن هذا الشعر المنتحل هذه الطائفة التي رواها على أنها أقدم ما قالته العرب من الشعر الصحيح، والتي يضاف بعضها إلى "حذيمة الأبرش"، وبعضها إلى "زهير بن جناب"، (...) وكل هذا الشعر إذا نظرت فيه سخيف سقيم ظائر التكلف بيّن الصنعة، واضح جدا أن راويا من الرواة أو قاصا**

[1]- طه حسين: في الأدب الجاهلي، ص 159.
[2]- المرجع نفسه، ص 163.
[3]- المرجع نفسه ، ص 163.

من القصاص تكلفه ليفسر مثلا من الأمثال أو أسطورة من الأساطير أو لفظا غريبا أو ليلذ القارئ أو السامع لا غير» [1]

الفرق إذن بين الشعر الحقيقي والشعر المنتحلِ ابتغاءَ قضاءِ حاجةٍ ما عند الراوي أو القاص هو الجودة، والمنتحل يجد معناه ضعيف وتركيبه متكلف، ويضرب لنا طه حسين مثالا فيقول: «**ولنضرب لذلك مثلا هذين البيتين اللذين يضافان إلى أعصر بن سعد بن قيس عيلان، هما:**

قالت عميرة ما لرأسك بعدما نفد الزمان أتى بلون منكرِ

أعميرُ إن أباك شيّب رأسه كرّ الليالي واختلاف الأعصر» [2]

هذه الأبيات التي نسبت إلى "أعصر" والذي قال الرواة أنه عاش في زمن النبي موسى بن عمران، أي قبل المسيح وقبل الإسلام بعشرة قرون.

ثم يأتي طه حسين بحجة أن هذه الأبيات لم تكتب في ذلك الوقت؛ «**أفتظن أن هذين البيتين اللذين قرأتهما آنفا يمكن أن يكونا قد قيلا قبل الإسلام بألف سنة ! ونحن لا نعرف اللغة العربية قبل الإسلام بثلاثة قرون أو أربعة قرون، ونحن نجد مشقة غير قليلة في فهم الشعر العربي الصحيح الذي قبل أيام أو بعد النبي، ولا نجد شيئا من العسر في فهم هذا الكلام الذي إن صح رأي ابن سلام فقد قيل قبل النبي بأكثر من عشرة قرون**»[3]

إن اللغة كانت حجة دامغة في نحل هذه الأبيات لغير صاحبها، خدمة لرأي ما، فاللغة متغيرة من عصر لآخر ومدة ألف سنة مدة كافية لتغير كبير في اللغة، لذلك كان من غير المنطقي أن تكون الأبيات بهذه اللغة البسيطة من عهد نبيّ الله موسى عليه السلام.

[1]- طه حسين: المرجع السابق، ص 168.
[2]- المرجع نفسه، ص 168.
[3]- المرجع نفسه، ص 169.

وينتقل بنا طه حسين إلى مثال آخر من انتحال الرواة للشعر ليخدموا قصصهم؛ «**وهناك لون من ألوان القصص كان الناس يتحدثون به ويميلون إليه ميلا شديدا ويروون فيها الأكاذيب والأعاجيب وهو أخبار المعمرين الذين مدت لهم الحياة إلى أبعد مما ألف الناس، وقد رويت حول هؤلاء المعمرين أخبار وأشعار قبلها العلماء الثقات في القرن الثالث للهجرة كـ"أبي حاتم السجستاني"، و"ابن سلام" نفسه**»[1]

ويأتينا بمثال عن أحد هؤلاء المعمرين عمروا طويلا إلى درجة كرهوا الحياة، وهذا ما جعلهم يكتبون شعرا للتعبير عن حالهم، ويتحدث عن رواية "ابن سلام" فيقول: «**وهو يروي لنا في كتاب الطبقات هذا الشعر المتكلف السخيف الذي يضاف إلى أحد المعمرين وهو "المستوغر بن ربيعة بن كعب بن سعد" الذي بقي بقاء طويلا حتى قال:**

ولقد سئمت من الحياة وطولها وازددت من عدد السنين مئينا

مائة أتيت من بعدها مئتان لي وازددت من عدد الشهور سنينا

هل ما بقى إلا كما قد فاتنا يومٌ بكرّ وليلة تحدونا» [2]

إن الملاحظ لهذه الأبيات من غير أصحاب الذائقة الشعرية الراقية، سيتأكدون لا محالة أنها مجرد رصف لكلمات على بحو الكامل، كما أن الأبيات رديئة جدا يرجع أنها كتبت من طرف قاص أو راوٍ لا يتقن فن الشعر بتاتا، مما جعلها خالية من الرصانة والمعنى الدقيق.

وقد تكرر هذا الموقف في الكثير من المناسبات والقصص، وتغيرت أسماء الشعر واختلفت، لكن بقي الشعر ضعيفا سخيفا موضوعا.

ـ الشعبوية وانتحال الشعر: الشعبوية من الحركات التي بدأت إرهاصاتها في العصر الأموي، لكنها ظهرت للعيان في العصر العباسي، وهي حركةٌ ممن يرون أنه لا فضل للعرب على غيرهم من العجم، وقد تصل إلى حد تفضيل العجم على العرب والانتقاص منهم، يقول "عبد الله سلوم السامرائي": «**ومن متابعة نشاط الحركة الشعورية وقف على أن أهدافها تتركز في ثلاثة أمور أساسية متداخلة، هي تشويه مبادئ الإسلام وهدمها من الداخل**

[1]- طه حسين: في الأدب الجاهلي، ص 171.

[2]- المرجع نفسه، ص 171.

بكل الأساليب، ومحاولة الأمة العربية والعمل على إزالة سلطانها وتشويهْ حضارتا من أجل إعادة السلطة وإحياء الحضارة الإيرانية» [1]

إن الشعورية إذن تسعى لخدمة مصالح ضد العرب والمسلمين وذلك من قلب بلادهم وسنرى ما هي الوسائل التي استعملتها في ذلك من خلال انتحال الشعر، يتحدث عنها "طه حسين" فيقول: «**الشعبوية ما رأيك فيهم وفيما يمكن أن يكونوا لهم من الأثر القوي في انتحال الشعر والأخبار وإضافتا إلى الجاهليين، أما نحن فنعتقد أن هؤلاء الشعبوية قد انتحلوا أخبار وأشعار كثيرة وأضافوها إلى الجاهليين والإسلاميين. ولم يقف الأمر عند انتحال الأخبار والأشعار، بل هم قد اضطروا خصومهم ومناظريهم إلى الانتحال والإسراف فيه**»[2]

ويأتي طه حسين بعديد الأمثلة الشعرية التي تعصب رواتها لشخصيات غير عربية وزادوا فيها ما يرضي توجهاتهم ويعظم من يريدون أن يعظَّم، وهذا ما جعل الشعبوية سببا كبير الانتحال آنذاك، ومن بين هذه الأشعار ما قيل في مدح "سيف بن ذي يزن": «**وقد زاد ابن قتيبة في أوله هذه الأبيات، وهي أبلغ في الدلالة على ما نريد أن ندل عليه، وهي:**

لن يطلب الوتر أمثال بن ذي يزنٍ لحجّ في البحر للأعداد أحوالا

أتى هرقل وقد شالت نعامته فلم يجد عنده القول الذي قالا

ثم انتحى نحو كسرى بعد تاسعة من السنين لقد أبعدت إيغالا

حتى أتى بني الأحرار يحملهم إنك عمرى لقد أسرعتِ قلقالا» [3]

يعلق طه حسين على هذه الأبيات ويعطي أسباب تقديم أمة على أخرى وفق مبدأ التعصب الشعوبي «**فانظر إليه كيف قدم الفرس على الروم في أول الشعر وعلى العرب في سائره ! ولو أن العرب غلبوا الروم بعد الإسلام وأزالوا سلطانهم كما أزالوا سلطان الفرس وأخضعوهم لمثل ما اخضعوا له الفرس، لكان للروم**

[1]- عبد الله سلوم السامرائي: الشعبوية، المكتبة الوطنية، بغداد، دط، 1984، ص 07.

[2]- طه حسين: في الأدب الجاهلي، ص 174.

[3]- المرجع نفسه، ص 180.

مع العرب شأن يشبه شأن الفرس معهم، ولكن العرب لم يقوضوا سلطان الروم وإنما اقتطعوا طائفة من أقاليمهم وظلت دولتهم قائمة» [1]

ثم شك طه حسين في صحة بعض الأبيات؛ «**ومن الخير أن نروي أبياتا قالها "إسماعيل بن يسار" في الفخر بالفرس، فسترى بينها وبين الشعر الذي يضاف إلى "أبي الصلت" ما يحمل على شيء من الشك والريبة، قال:**

إني وجدتك ما عودي بذي خور عند الحفاظ ولا حوضي بمهدوم

أصلي كريم ومجدي لا يقاس به ولي لسان قوم بتاج السيف مسموم

أحمي به مجد أقوام ذوي حسب من كل قوم بتاج الملك معموم» [2]

وفي هذه الأبيات ذكر لما كر الفرس وما كان لهم من سلطان ومجد وتعظيم، وكذلك العرب كانوا ينحلون الشعر لتعظيم شأنهم ضد الفرس.

ج_ النقائض:

من التعاريف المتداولة للنقيضة نجد: «**النقيضة قصيدة يرد بها على قصيدة لخصم له فينتقض إلى نفسه هو، وتكون النقيضة على بحر الخصم وعلى رويها**» [3]

ومن هذا التعريف نستنتج أن أهم ما تقوم عليه النقيضة هو تحويل الفخر إلى الهجاء والالتزام بالبحر والقافية من طرف الشاعر الثاني أثناء يرده على الأول.

«**والنقيضة في الأغلب تدور حول محورين أساسيين: الأول فخر وهجاء قبلي، والثاني فحش في القول يتناول أعراض الأمهات والزوجات والأخوات ونساء القبيلة بوجه عام، فيه قدر غير قليل من الطرافة**

[1]- طه حسين: في الأدب الجاهلي، ص 180.

[2]- المرجع نفسه، ص181

[3]- عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي" الأدب القديم من مطلع الجاهلية إلى سقوط الدولة الأموية"، ج1، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، أفريل 1981م، ص 361.

والفكاهة والسخرية اللاذعة، والناظر في أمر هذه الصور الفاحشة يدرك أن المتناقضين ومن يتلقون شعرهم لم يكونوا يأخذون شعرهم مأخذ الجدِّ، وإلا لكان اقل قليلة كافيا لإراقة الدماء» [1]

وإن الملاحظ في النقائض خلطها بين الهجاء الشديد والفحش بنساء القبائل وأعراضهن، إضافة إلى الطرافة والهزل، وهذان الأمران هما نقيضان لبعضهما تماما وهذا ما يميز النقيضة عن بقية القصائد.

ولقد اعتمد المتناقضون على طرق لمواجهة بعضهم نذكر أهمها: [2]

1- القلب: يقول الشاعر هاجيا فيرد عليه الثاني قالبا عليه معانيه ذاتها مدعيا أنها من صفات الأول ورهطه.

2- المقابلة والموازاة: وهي أن يضع الثاني من المفاخر أو المثالب ضروبا تقابل ما وضع الأول وتكون مناظرة لها.

3- التوجيه: وذلك أن تحدث الحادثة ويتناولها الشاعران وكل يفسرها تفسيرا يؤيد موقفه في الفخر والهجاء.

4- التكذيب أو تنازع المآثر: وذلك أن كل شاعر يدعي لنفسه أو لقومه مأثرة بعينها ويدفع عنها زميله.

5- وقد يسلم الشاعر الآخر معنى فينصرف عنه دون نقض طائعا أو مكرها، إذ لا يستطيع الخوض فيه لداع عصبي أو سياسي أو ديني أو نحوهما.

_ نشأة النقائض وأسبابها:

إذا تحدثنا عن النقائض، فإننا لا ريب نبدأ بنقائض العصر الأموي التي بلغت شهرتها الآفاق، ونالت أسبقية الدراسة والتحليل. لكن الحقيقة في نشأة هذا الفن الشعري فكان بين الصحاري والقفار، فلم تكد تستقم أوزانه وتقرر بين الشعراء حتى صارت أداة لهذا الجدل الشعري الذي تتحدد موسيقاه وموضوعاته.

وقد طغت النقائض الأمويين على غيرها من الحقب الزمنية ويبرر "أحمد الشايب" ذلك بقوله: «**إذا سمع الناس كلمة النقائض تتبادر إلى أذانهم، أول الأمر، هذه القصائد الطوال التي تناشدها جرير والفرزدق أيام**

[1]- عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (د. ط)، 1407هـ، 1987م، ص 352.
[2]- أحمد الشايب: تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، ط2، 1954م، ص 27.

بني أمية، وقد يذكرون معها ما تناشد جرير والأخطل كذلك (...) كأن هذا الفن الشعري حديث النشأة لم يعرفه الشعر العربي إلا في منتصف القرن الأول» [1]

ثم يدحض أحمد الشايب هذه الفكرة، وأن النقائض كانت قبل عصر بني أمية: «**أما الحق التاريخي فيرجع بنشأة النقائض إلى طفولة هذا الشعر العربي (...) وكانت المناقضة فيما أرى، ظاهرة نفسية طبيعية، نشأت حتما عن ملكة الشعر وموهبته التي تزكو في نفوس الشاعرين (...) وإذا بالتالي يلتزم موسيقى الأول، ويرد عليه معانيه بنفس الألحان والأوزان، فينتقض عليه قوله ويصير نظيره، وتصبح كل قصيدة نقيضة الأخرى، أي مخالفة لها**»[2]

_ نقائض جرير والأخطل:

إن معارك النقائض بين جرير والأخطل تعود إلى الحكم الذي حكم به الأخطل في حضرة بشر بن مروان بقوله أن الفرزدق ينحت من صخر وجرير يغرق من بحر، فلم يرض بذلك جرير وقال الأخطل بعدها:

إني قضِيت قضاء غير ذي جنف لما سمعت ولما جاءني الخبرُ

أنّ الفرزدق قد شالت نعامته وعضه حيّة من قومه ذكرُ[3]

ثم قدم "الأخطل" الكوفة على "بشر بن مروان" فبعث إليه "محمد بن عمير بن عطار" (وكان صهر الفرزدق) بدارهم وحملان وكسوة وخمر، ويقال إن الذي بعث إليه بهذا شبة بن "عقال المجاشعي"، وقال "للأخطل": فضل شاعرنا عليه وسبه، فقال الأخطل:

اخسأ إليك كليب إن مجاشعا وأبا الفوارس تَنَهشلا أخوانِ

قوم إذا خطرت عليك قرومهم جعلوك بين كلاكل وجوانِ

وإذا وضعت أباك في ميزانهم رجحوا وشال أبوك في الميزان

فقال جرير:

---

[1]- أحمد الشايب: تاريخ النقائض في الشعر العربي، ص 01.

[2]- المرجع نفسه، ص 01-02.

[3]- شوقي ضيف: التطور والجديد في العصر الأموي، دار المعارف، ط8، ص 168.

يا ذا العباية إن بِشرا قد قضى أن لا تجوز حكومة النشوانِ

فدعوا الحكومة لستم من أهلها إن الحكومة في بني شيبان[1]

وقد يصل الشاعران إلى الهجاء ومحاولة السّخرية وإضحاك الآخرين، وإسقاط قبيلة الشاعر الآخر وما يلبسها من عار بعد ذلك، ومن ذلك يقول الأخطل في إحدى نقائضه:

قوم إذا استنبح الأضياف كلبهُمُ قالوا لأمهِمُ بولي على النار[2]

في هذا البيت لم يكتف الأخطل بوصف كليب باللوم والدناءة بين الناس، بل جعل نارهم ضئيلة تطفئها الكمية القليلة من الماء، وفي هذا سخرية بالغة استحدثها جرير والأخطل والفرزدق.

_ نقائض جرير والفرزدق:

إن نقائض جرير والفرزدق تسبق نقائض جرير والأخطل من حيث الزمن، كما تتأخر عنها، هذا لأن النقائض بينهما استمرت نحو خمسة وأربعون عاما، بينما استمرت نقائض الأخطل وجرير نحو عشرين عاما فحسب، وهذا الدهر الطويل لنقائض جرير والفرزدق جعلها الأكثر عددا والأشهر.

وإذا تتبعنا نشأة نقائض جرير والفرزدق نجدها ترجع إلى خصومة نشبت بين جرير وشاعر يسمى غسانا من سليط أحمد غصون بني يربوع، ودخل بينهما شاعر من مجاشع قوم الفرزدق يسمى البعيت فتفوّق عليه جرير، ففزع بنو مجاشع إلى شاعرهم الكبير الفرزدق، وكان قد قيد نفسه لحفظ القرآن، واعتزم أن يهجر الشعر، فجاءه نسوة بني مجاشع واستشرنه للاشتراك في الخصومة والرد على جرير، ومازلت به حتى فك وثاقه وزحف إلى المعركة، وظل عالقا بها حتى آخر لحظة من حياته.[3]

ومن أشهر قصائد النقائض تلك التي بدأها جرير برثاء زوجته، ووصف المطر ومديح أم حزرة، ويبدأ البيت الرابع والعشرون فيها بهجاء الفرزدق فيقول: [4]

---

[1]- شوقي ضيف: التطور والجديد في العصر الأموي، ص 168.

[2]- المرجع نفسه، ص 174.

[3]- ينظر: أبو عبيدة البصري: كتاب النقائض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1419هـ/1998م، ص40

[4]- ديوان جرير، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، (د. ط)، 1406هـ/1986م، ص 154.

لولا الحياء لهاد لهاجني استعبار في اللحد، حيث تمكن المحفار

فجزاك ربك في عشرك نظرةً وسقى صداك مجلجل مدرارُ

إلى أن يصل إلى هجاء الفرزدق فيقول: [1]

أفأم حزرة يا فرزدق عبتمُ غضِب المليك عليكم القهار

كانت إذا هجرَ الحليل فراشها خزن الحديث وعفت الأسرار

ليست كأمك إذ يعض تقرطها قين بقارعة المعرّ مثارٌ

قتلت أباك بنو فقيمٍ عنوة إذ جرّ ليس على أبيك إزارُ

عقروا رواحله، فليس بقتله قتل وليس بعقرهن عقارُ

إن جرير في هذه القصيدة وصل فيها إلى إظهار فضائل أم حزرة وأنها تحفظ السر، ثم ينقلب على الفرزدق ويعيره بأمه، ثم أبيه الذي قتل كما لم يقتل أحد قبله.

ونضرب الآن مجموعة من الأبيات التي تناقض بها الفرزدق وجرير في مختلف المواقف، وهذا جرير يسخر من الفرزدق الذي يدّعي الحلال والعفة فيقول: [2]

تحنُّ بزوراء المدينة ناقتي حنين عجول تتبعي البوّ رائِم

ثم قال جرير في نقضها عليه: [3]

أتيت حدود الله مذ أنت يافعٌ وشبت فما ينهاك شيب اللّهازم

هو الرجس يا أهل المدينة فاحذروا مداخل رجس بالخبيثات عالم

لقد كان إخراج الفرزدق عنكم طهورا لما بين المصلى وواقِم

---

[1]–ديوان جرير، ص 156.

[2]– ديوان الفرزدق: شرحه وضبطه وقدم له الأستاذ علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1407هـ_1987م، ص 610

[3]– جرير؛ ديوان جرير: تح: نعمان محمد طه أمين، دار المعارف، القاهرة، ط3، ج3، ص 1001.

3_التناص في الشعر المعاصر:

كان لابد على أي دارس لقضية من قضايا النقد، مهما كان نوعها، أن يقوم بتتبع تاريخي لإرهاصاتها وجذورها واستعمالاتها قديما، وهذا ما قمنا به من خلال عناصرنا السابقة والتي أبرزنا فيها الأوجه المختلفة للتناص عند العرب، أو القضايا التي تتقاطع مع هذا المصطلح، والتي أهمها السرقات الشعرية والانتحال والنقائض.

والتناص كفكرة نقدية واضحة المعالم ظهرت عند الغرب وقد أثار اهتماما كبيرا في الأوساط النقدية آنذاك.

أ_التناص عند الغرب:

_ **ظهور المصطلح**: تعد فكرة التناص (Intertesctuaualite) من الأفكار المركزية للنظرية الأدبية المعاصرة، حيث تعود جذورها إلى الناقد الروسي ميخائيل باختين، كما تعتبر جهود الباحثة البلغارية جوليا كريستيفا رائدة في هذا المجال لاستعمالها مصطلح التناص عام 1966، من خلال استفادتها من جهود باختين، وقد قدمت جوليا كريستيفا مفهوما لهذه الفكرة في مقابل لها بعنوان "الكلمة والحوار والرواية".

أما باختين فإن اشتغاله على التناص كان من خلال استفادته مما أنتج الكاتبان الروسيان تولستوي وديستويفسكي حيث أصدر عام 1929 كتابه "شعرية ديستويفسكي" حيث أوضح أن رواياته قد تقاطعت مع روايات تولستوي، حيث خرج لنا باختين بمصطلح الحوارية والتداخل دون أن يذكر مصطلح التناص، لتأتي بعده جوليا كريستيفا لتلتقط الفكرة وتعطيها اسما جديدا وهو التناص.

وفي سنة 1975 بدأ مفهوم التناص يأخذ صبغة جديدة مع الناقد رولان بارت، وفي سنة 1976 خصصت مجلة (Poétique) عددا كاملا لمفهوم التناص، كما ساهم ميكائيل ريفاتير بعدة أعمال تناولت مفهوم التناص منها: «**إنتاجية النص**»، «**والتعالق النصي**»،«**أثر التناص**»[1]

وبما أنه من المؤكد أن الغرب هم السباقون في علمنة النقد والأدب، وخاصة فكرة التناص، فلابدّ أن نعود إليهم وإلى آراء نقادهم في مسألة التناص.

[1]_ ينظر: عبد المجيد عبد الحميد: التباسات التناص في الممارسة النقدية، مقال في مجلة الاتحاد (إلكترونية)، الخميس 02 فبراير 2012

ـ **التناص عند جوليا كريستيفا:** إن ظهور مصطلح التناص يعود الفضل فيه إلى الباحثة البلغارية جوليا كريستيفا التي استطاعت أن تكشف هذا المصطلح وتعطيه انطلاقة قوية في الدراسات الأدبية، حيث أنها كتبت مقالة عنوانها "الكلمة والحوار والرواية" في باريس عام 1966، حيث أشارت كريستيفا للمصطلح معبرة بلفظة (Intertesctualite).

وترى كريستيفا أنّ النصّ"مبنيعلىطبقاتوتتكونطبيعتهاالتركيبيةمنالنصوصالمتزامنةلهوالسابقةعليه"[1]،وبعد فترة من الركود عادت لتأليف كتاب بعنوان "ثورة اللغة الشعرية" عام 1974 تطرقت فيه إلى التناص وأرجعته إلى عنوانين:

الأول "عبر النصوص "والثاني"التصحيفة"، حيث أخذت هذه التسمية عن"دي سوسير"، تقول في هذا الأمر: «**وقد استطعنا من خلال مصطلح التصحيف الذي استعمله سوسير بناء خاصية جوهرية لاشتغال اللغة الشعرية عيَّنَّاها باسم التصحيفة أي امتصاص نصوص معينة**» [2]

والواضح أنّ التناص عند جوليا كريستيفا يكون بامتصاص نص من نص آخر بعض الأفكار أو الجمل أو التركيبات وحتى الإديولوجيا، ومن هنا يمكن القول أن النص الثاني تناصَّ مع النص الأول تناصّا معينا.

كما حددت كريستيفاالتناص أنه «**ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع ملفوظات عديدة مقتطعة من النصوص أخرى**» [3]،إذن؛ إنه لا نص حسبها يخلو من توظيف ما سبق، وأن النص فضاء لا يخلو من تداخل ملفوظات وأفكار سابقة يستخدمها الكاتب قصدا أو عن غير قصد.

وتقول أيضا أن النصوص الشعرية الحداثية هي: «**نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الوقت عبر إعادة هدم للنصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا**» [4]

إن النصوص الشعرية الحداثية حسب كريستيفا تكون بهدم النصوص الأخرى من أجل بناء نص جديد يتكئ بدرجة مختلفة على ما سبق مع روح جديدة ونفس حداثي.

---

[1]- حسين خمري، (إنتاج معرفة بالنص)، مقال في مجلة دراسات عربية، ع11-12، السنة 23 أيلول-تشرين أول 1987، بيروت، ص115

[2]- جوليا كرستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص 78.

[3]- المرجع نفسه، ص 21.

[4]- المرجع نفسه، ص 78.

وبما أن التداخل النصي يختلف من نص إلى آخر، فقد ميزت جوليا كريستيفا بينها كما يلي:

1- النفي الكلي: قد يكون المقطع الدخيل منفيا كليا، ومعنى النص المرجعي مقلوبا.

2- النفي المتوازي: حيث يظل المعنى المنطقي للمعنيين الشعريين هو نفسه، إلا أن هذا لا يمنع من أن يمنح الاقتباس للنص الجديد معنى جديدا.

3- النفي الجزئي: حيث يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيا. [1]

إذن طرق التناص ونسبته تختلف، ولكن حسب كريستيفا فإن التناص لا يقلل من قيمة النص الثاني ويجعل معناه رجعيا إلى النص الأول، بل إنّ النص الذي يمتص من نصوص أخرى قابل للإبداع وتحديد المعاني وتحويرها بفنية تكسبها إبهاراً جدليا مختلفا عن صيغتها الأولى، وأن استخدامها في وضع مختلف ما يجعل التناص جمالية من جماليات الأدوات المستعملة في العملية الإبداعية الحديثة.

وتضع كريستيفا ثلاثة قوانين لعملية التناص: الاجترار والامتصاص والحوار، بحيث تختلف عملية التناص بينها، فالاجترار يعني النقل بوعي وتمجيد للشكل السابق، والامتصاص هو الاستفادة من النص السابق بطريقة فنية وبشكل حركي وتحولي عن صورته الأولى لإنتاج صورة جديدة، أما الحوار فترى كريستيفا أنه تغير تام للصورة الأولى بل ونفي قداسته في العمليات السابقة.

والمتتبع لأعمال جوليا كريستيفا يدرك أن هذه النافذة استطاعت أن تشق طريقا في النقد الجديد، من خلال نزعتها وتورثها على البنيوية، من خلال اهتمامها باللغة والتركيز على انزياحاتها المتعددة واستعمالاتها الباهرة.

_ التناص عند رولان بارت:

رولان بارت يعتبر أستاذ جوليا كريستيفا، وهو من النقاد السيميائيين وقد تناول التناص كمفهوم وليس كمصطلح، وذلك في مقال له بعنوان "موت المؤلف"، وقد نال هذا المقال شهرة كبيرة وبردود أفعال الساحة النقدية، حيث أشار إلى أن النص مكون من عناصر نصية سابقة، وهو نسيج من الاستشهادات والاقتباسات والاستدعاءات.

[1]- جوليا كريستيفا: علم النص، ص 79.

وفكرة موت المؤلف عند بارت هي تدمير الفكرة الأصل الذي يمكن أن يرتد إليه النص، ومن ثم تدمير لفكرة المركز، ووفق هذا فالكاتب يشكل مدلولا متعاليا يقف وراء العمل، يعيش ويفكر من أجله، وعلاقته به كعلاقة الأب بابنه، إنّ موت المؤلف أو الكاتب هو علامة التمرد على سلطة الأبوة وتدميرها، وبذلك يدخل النص إلى عالم التناص، فكل نص بحسب بارت هو متناص.

والنص عند بارت كما يقول نور الدين السد: «**نتاج تفاعل نصوص لا حصر لها مخزونة في ذهن المبدع**» [1]

إذن المبدع يعيد بناء النصوص المهدمة في مخزونه الذهني لينتج لنا نصا جديدا.

ويعرفه أيضا بأنه عبارة عن: «**نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء، من اللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله**» [2]

إذن؛ فالتناص يمكن أن يكون مع لغات وثقافات سابقة أو معاصرة تجد لها مكانا في النص بوعي فني يساهم في إثراء المعنى وخدمة الفكرة.

وعلى العموم فقد اهتم بارت بالنص والتناص من خلال مجموعة من التصورات تعالج بالخصوص الكتابة والقراءة، وتجعل التناص إجراء وتقنية بل وخلفية في هذه الأفكار إلا أن مقارباته تفتقر إلى مناقشة المشاكل الإجرائية التي تواجه النقاد.

ب_التناص عند العرب:

جاء الاستخدام النقدي لنظرية التناص في النقد العربي الحديث متأخرا ما يقارب نصف قرن على ظهوره في النقد الغربي، وكان من الطبيعي أن يحمل انتقاله إلى الممارسة النقدية العربية الإشكاليات التي كان يعاني منها على المستوى النظري والمفهومي على وجه الخصوص، كما كان من الطبيعي أن يقابل هذا المفهوم كغيره من المفاهيم النقدية بتباين واضح في الموقف منه، كما كان الحال في الثقافة التي ظهر فيها هذا المفهوم. ونظرا لكون الدراسة هنا تتناول استخداماته في الممارسة النقدية، وحمولته الدلالية المعبرة عن استيعاب هؤلاء النقاد للمفهوم، فإننا لن نتعرض لتلك المواقف والذرائع التي استندت إليها في تحديد موقفها من ذلك سلبا أو إيجابا وسنكتفي

[1]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997م، ص 79.
[2]- رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، ط2، 1982م، ص 21.

بعرض المصطلحات التي استخدمت في ترجمته، مع الإشارة في البداية إلى أن هذا المفهوم لم يكن بعيدا عن الاستخدام النقدي قديما.

ويطرح صبري حافظ العديد من القضايا التي تطرحها «**علاقة النصوص بعضها بالبعض الآخر من جهة، وعلاقتها بالعالم وبالمؤلف الذي يكتبها من جهة أخرى، كما يطرح موضوع العناصر الداخلة في عملية تلقينا لأي نص وفهمنا له، وهو موضوع يشير بالتالي إلى أغلوطة استقلالية النص الأدبي الذي تبناها بعض المدارس النقدية، والتي انطوت بدورها على تصوير إمكانية أن يصبح النص عالما متكاملا في ذاته، معلقا عليها في الوقت نفسه وهي إمكانية معدومة إذا ما أدخلنا المجال التناص في الاعتبار، وإذا ما اعتبرناه مجالا حواريا في الوقت نفسه**» [1]

إن هذا الطرح يجعل مفهوم النص يتجاوز علاقات التناص التي تتشكل على أساسها النصوص الجديدة، بغض النظر عن درجات وأشكال التناص، أو العلاقة بين العالم والمؤلف الذي يكتب النص في إطار الرؤية التي يقدمها العمل الأدبي إلى الذات واللغة والعالم في هذا النص، وهو هنا يحاول الرد على أصحاب النظرية البنيوية التي تعتبر النص بنية مغلقة على ذاتها ومكتفيا بذاته، ويشملالتناص عند الدكتور حافظ كل «**الممارسات المتراكمة وغير المعروفة، والأنظمة الإشارية والشفرات الأدبية والمواصفات التي فقدت أصولها، وغير ذلك من العناصر التي تساهم في إرهاف حد العملية الإشارية التي لا تجعل قراءة النص ممكنة، ولكنها تؤدي إلى بلورة أفقه الدلالي والرمزي أيضا**» [2]

وللنص وظيفة أخرى، فهو لا يكتفي بالأخذ من نصوص سابقة عليه، وهي منح النصوص القديمة تفسيرات جديدة، وهذا يذكرنا بمفهوم الإنتاجية الذي تشترط كريستيفا تحقيقه في النص الجديد، من جهته يؤكد الدكتور أحمد الزعبي في كتابه "التناص نظريا وتطبيقا" أن «**موضوع التناص ليس جديدا تماما في الدراسات النقدية المعاصرة، وان جذوره تعود في الدراسات الشرقية والغربية إلى تسميات ومصطلحات أخرى، كالاقتباس والتضمين والاستشهاد والقرينة والمجاز والمعنى وما شابه ذلك في النقد العربي القديم، فهي مصطلحات أو مسائل ضمن مفهوم التناص في صورته الحديثة**» [3]

---

[1]- صبري حافظ: (أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية وقراءات تطبيقية)، دار شرقيات، القاهرة، 1996م، ص 12.

[2]- المرجع نفسه، ص 13.

[3]- أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان_ الأردن، الطبعة الثانية، 1420هـ/ 2000م ، ص 19.

لكنه يشير إلى مسألة هامة تتمثل في التفاوت الحاصل في رسم حدود المصطلح تحديد موضوعاتهن ولعل هذه الإشكالية المنهجية تتجاوز مفهوم التناص إلى غيره من النظريات النقدية التي تنشأ داخل كل نظرية من تلك النظريات.

والحقيقة أن هناك العديد من النقاد العرب المعاصرين الذين تناولوا التناص بالدراسة نظريا وتطبيقا. ويعتبر الدكتور محمد مفتاح أكثرهم عملا على تطوير وإغناء هذا المفهوم في كتابه "المفاهيم معالم" والذي حدد فيه ست درجات للتناص، مخالفا بذلك كريستيفا وجنييه اللذين قدما ثلاث درجات له، وبعد ذلك عرف التناص «**باعتباره نصوصا جديدة تنفي مضامين النصوص القديمة، وتؤسس مضامين جديدة خاصة بها، يستخلصها مؤول بقراءة إبداعية مستكشفة وغير قائمة على استقراء أو استنباط**» [1]

والدرجات الست التي يحددها هي: [2]

1- التطابق: ويحقق في النصوص المستنسخة.

2- التفاعل: فأي نص هو نتيجة تفاعل مع نصوص أخرى، تنتمي إلى آفاق ثقافية مختلفة، تكون درجات وجودها بحسب نوع النص المنقول إليه، وأهداف الكاتب ومقاصده.

3- التداخل: ويقصد به تداخل النصوص المتعددة، بعضها في بعض في فضاء نصي عام. وهذا التداخل أو الدخول أو المداخلة، لم يحقق الامتزاج أو التفاعل بينها، وهي تظل دخيلة تحتل حيزا من النص المركزي. وإن كان شبيهل إلى نفسه. وهذا التشارك يوجد صلات مشتركة معينة بينها.

4- التحاذي: وهو المجاورة أو الموازاة في فضاء محافظة كل نص على هويته وبنيته ووظيفته.

5- التباعد: وهو التحاذي الشكلي والمعنوي والفضائي، وقد يتحول إلى تباعد شكلي ومعنوي وفضائي.

6- التقاضي: ويقوم على التفاعل بين النصوص الدينية والنصوص الفاجرة السخيفة على سبيل المثال.

كما يؤكد "بشير القمري" على القيمة النظرية النقدية للمصطلح من خلال الموقع الذي يحتله في«**مجالِ الشعرية في نقطة التحليل البنيوي للنصوص والاعمال الأدبية، باعتبارها نظاما مغلقا لا يحيل إلا على**

[1]- محمد مفتاح: المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1999م، ص 41.
[2]- المرجع نفسه، ص 47.

نفسه، مع نظام الإحالة أو المرجع باعتبار ما هو خارج النص: ولهذا فقد أصبح هذا المفهوم مرتكزاً من مرتكزات المقاربات الشعرية للنصوص الأدبية» [1]

ولعل هذا التداخل بين مفهوم التناص والمفاهيم النظرية النقدية الأخرى كالسيميائية والتفكيك والشعرية التي يتحول فيها هذا المفهوم إلى منطلق في مقارباتها للنصوص الأدبية، يكشف عن الأهمية التي يخطب بها نظريا وإجرائيا، وعن مدى فاعليته الإجرائية إذ عده البعض مفهوما تفكيكيا استنادا إلى مفهوم النص الحاضر الذي يستدعي النص أو النصوص الغائبة، ومرتكزا للنظرية الشعرية، إضافة إلى جعله أساسا للنقد السيميائي، كما يدل من جهة أخرى على عدم وضوح الحدود التي تميز هذا المفهوم وآلياته. لاسيما على مستوى التلقي والتأويل.

إذن يمكن القول أن موضوعات التناص كما تتنوع آلياته ودرجاته وأشكاله، لأن التناص لا يحدث مع النصوص الأخرى التي تنتمي إلى ثقافة محددة، بل هو يتحقق مع النصوص المتزامنة معه، أو السابقة عليه والتي تنتمي إلى ثقافات مختلفة، وهو إما أن يكون ظاهرة أو شعوريا كما هو الحال في الاقتباس، الاستشهاد، التضمين والتناص الواعي، أو يكون غير ظاهر وغير واع حيث جرى امتصاص تلك النصوص وتذويبها في النص الجديد، بحيث أصبح من التعذر اكتشافها في كثير من الحالات، ولعل الإشكالية التي يواجهها الباحث تكمن تعددية الترجمات المقدمة لمصطلح التناص، وهي إشكالية موجودة في الثقافة التي ولد فيها هذا المصطلح أصلا، وقد قابل تعدد التعريفات التي قدمت للتناص أو النصية وازدادت إشكالية المصطلح والتداخل في حمولته الدلالية، وضبط معناه وحدود اشتغاله عند نقله إلى الثقافة العربية، استخدم البعض مصطلح التناص والتناصية في ارتأى البعض استخدام مصطلح النص الغائب والتفاعل النصي، ونظرا لشوع مصطلح التناص في الكتابة النقدية واستقراره في التداول النقدي.

_ التناص عند محمد مفتاح:

محمد مفتاح من النقاد العرب المحدثين الذين تعمقوا في دراسة التناص كظاهرة نقدية لأنها شغلت حيزاً كبيرا من التساؤل حول كيفية اشتغاله في النصوص الأدبية بصفة عامة والشعرية بصفة خاصة، لذا فإن مفهوم هذا المصطلح لديه ما هو إلا استخلاص لمختلف التعاريف التي تطرق إليها النقاد الغربيين والتي ذكرناها فيما سبق مع جوليا كريستيفا وجيرار جينيه ورولان بارت، لكن هذا لا يمنع من تلخيصا على النحو التالي:

[1]- بشير القمري: مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 60- 61، 1989م، ص 168.

«– فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيها بتقنيات مختلفة.

– ممتص لها يجعلها منسجمة مع فضاء بناء ومع مقاصده.

– محول لها بشرحها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها أو يهدف تعضيدها» [1]

ولكن هذه الإشارات إلى تعريفات النقاد الآخرين لا تعني أن محمد مفتاح ليس لديه مفهوما خاصا به للتناص، فقد عرفه على أنه «**ظاهرة لغوية تستعصي على الضبط والتقنين يعتمد في تمييز ثقافة المتلقي وسعة معرفته، وقدرته على الترجيح**» [2]

ويمكننا أن نستنتج من خلال هذا أن التناص عنده ظاهرة يصعب ضبطها، لكن ما يجدر الإشارة إليه هو الشق الثاني من التعريف، والذي تحدث فيه عن ثقافة المتلقي، حيث يجب أنتكون خلفياته المرجعية واسعة جدا، كي يحيل مباشرة إلى النص الأصلي.

وقد أشار في تعريفه إلى نوعين من التناص هما: التناص الضروري والتناص الاختياري، وأشار إلى:

«– المحاكاة الساخرة (النقيضة): التي يحاول الكثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها.

– المحاكاة المقتضية (المعارضة): التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها الركيزة الأساسية للتناص»[3]

ويرد محمد مفتاح التناص إلى ثقافة المجتمع، فهناك ثقافة محافظة لأسلافها، ولأن ثقافتهم لم تتعرض إلى أي قطيعة تاريخية بين السلف والخلق. ولأنهم يرونها بمنظار التقديس والاحترام، وإن كانت ثقافة مجتمع ما تعرضت إلى قطيعة تاريخية، فغالبا ما يعاد النظر إلى التراث وفق مناهج نقدية ،«**وما قلناه في الثقافة –بصفة عامة– نقول على مستوى الأدباء والشعراء فمنهم المتبع المقتدي المسالم، ومنهم المشاكس المعتدي... على أن هذه الثنائية أو الثلاثية ليست إلا مجرد نمذجة نظرية يعتمد رد النصوص إلى إحداها**» [4]وإعادة بنائها وتنظيمها، مع لإظهار بعض الأمور وإخفائها وفق مقصدية المتلقي والمنتج.

---

[1]– محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري– استراتيجية التناص–، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 1992، ص 120.

[2]– المرجع نفسه، ص 122.

[3]– المرجع نفسه، ص 123.

[4]– يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسونية، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، د ط، الجزائر، 2002، ص 195.

_ التناص عند عبد الملك مرتاض:

عبد الملك مرتاض من أهم النقاد العرب الذين اشتغلوا بدراسة مختلف الظواهر الأدبية والشعرية، يقول عنه يوسف وغليسي أنه من النقاد الذين امتازوا «**بغزارة الكمية والروح الموسوعية إذ تتوزع على أقاليم ثقافية شتى، كالرواية والقصة والشعر والنقد**» [1]

وقد عرّف مرتاض ظاهرة التناص بأنه «**الوقوع في حال تجعل دون وعي صريح بهذا الأخذ المتسلط عليه من مجاهل ذاكرته ومتاهات وعيه**» [2]

إذن؛ التناص عند مرتاض لا يختلف عن تعريفات النقاد الآخرين فهي عملية اجترار وامتصاص لنصوص سابقة، لهذا فإن التناصية عنده «**شرط لقيام كل نص سابق يحاوره، ويقيم معه علاقة، فالمبدع لا يستطيع أن يبدع نصا هكذا دون إسناده إلى مؤثرات خارجية تفرضها البيئة الاجتماعية وكذا الأحوال الاقتصادية والسياسية، وفي الأخير يعتمد على ما استقر في وعيه، وما حفظته ذاكرته من نصوص سابقة ومن مخزن ثقافي**»[3]

والعلاقة النصية عند مرتاض تتخذ شكلين؛ إما تكون مباشرة مفهومة أو غير مفهومة، ومعظم تلك العلاقات التناصية هي من النوع الثاني، واعتبر المصطلحات التالية: التناص والسرقات الأدبية والمعارضة والاقتباس عبارة عن شكل واحد من أشكال العلاقات التناصية ولكن بتسميات متعددة، والتناص عنده في أبسط صورة هو «**تحاور طائفة من النصوص وتضافرها لإنشاء نص جديد على نقاضها**» [4]

فالتناص هو عبارة عن تحاور بين نص ونص أو نصوص أخرى، وهو عملية تفاعل تجمع بين النص السابق والنص الحاضر مع إضفاء قيمة له، وإيهاب المعلومات التي تمكننا من فهم أي نص نحن بصدد التعامل معه «**والتي أرسلتها نصوص سابقة وبتعامل كل نص بطريقتها يحاورها يصدر عليها، يدحضها، يعدلها ويقلبها**»[5]

---

[1]- يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسونية ، ص 195.

[2]- عبد الملك مرتاض: في نظرية النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 201، كانون الثاني، 1988، ص 55.

[3]- المرجع نفسه ، ص 55.

[4]- عبد الملك مرتاض: الكتابة أم حوار النصوص؟ مجلة لموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب. ع330، تشرين الأول، دمشق، 1998. ص91

[5]- المرجع نفسه ، ص 92.

ويؤكد عبد الملك مرتاض أن التناص ليس سرقة، وإنما هي قراءة جديدة، وكتابة ثانية ليس لها نفس المعنى الأول لهذا نجده يقسم النص إلى مستويات عديدة يردها المؤلف دون وعي منه وفق الموضوع الذي طرحه، ويردها إلى ما يسمى بالأنا وهي التي «**تتقرب مع النص في الواقع مجموعة متعددة من النصوص الأخرى، ذات شفرات لا نهائية**» [1]

إذن كل نص له شيفرات متعددة يمكن أن تتداخل مع شيفرات نص أخر، سواء بوعي او عن غير وعي، وذلك من أجل اختلاف نمط جديد من الجمال لم يكن في نصوص أسبق من النص الجديد.

_ التناص عند محمد بنّيس:

محمد بنيس من النقاد العرب المحدثين الذين جعلوا التناص محور الدراسة، على أن يكون النص الغائب هو البديل أو المرادف لمصطلح التناص، فالنص الشعري حسب رأيه ما هو إلا شبكة تتداخل فيه نصوص عدة، فالنص عنده: «**عبارة عن مستويات معقدة من العلائق اللغوية الداخلية والخارجية، التي تتحكم جميعها في نسيج ترابطه وبنيته على نموذج يختص به دون غيره**» [2] ومنه فإن النص عبارة عن شبكة من النصوص ، شعرية كانت أم نثرية، ومنه فإنه يقول أن النص الشعري: «**مهما كانت صلة القرابة بينه وبين النصوص اللغوية الأخرى من شعرية ونثرية، وفي اللحظة التاريخية التي كتب فيها أو في الفترات التاريخية السابقة له، فهو كنموذج يختص به دون غيره**» [3]

والتداخل بين النصوص في كثير من الأحيان يصعب تحديده، يقول في هذا الموضوع: «**يختلط فيها الحديث بالقديم، العلمي بالأدبي اليومي بالخاص، الذاتي بالموضوعي**» [4]

إذن التناص عند محمد بنّيس متداخل جدا ويصعب الإمساك بأطرافه في الكثير من الأحيان.

---

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية النص الأدبي، ص 55.

[2]- محمد بنيس: ظاهرة الشعر العربي في المغرب، دار العودة، ط1، بيروت، 1997، ص 25.

[3]- المرجع نفسه، ص 25.

[4]- محمد بنيس: ظاهرة الشعر العربي في المغرب، ص 25.

4_أشكال التناص:

أ_ التناص المباشر: أو ما يطلق عليه تناص التجلي، وهي عملية إعادة إنتاج النص، حيث يتجلى النص وتناسله من جراء استقطاب عدد كبير من النصوص السابقة والمزامنة في عملية تمازج نصوص وأفكار وجمل ويمكن أن نلحق به ما ورد عن نقاد العرب القدماء في قضايا النقد القديم (السرقة، الانتحال، النقائض).

– السرقة: قال عنها الدكتور محمد مفتاح أنها النقل والاقتراض والمحاكاة مع إخفاء المسروق. [1]

ومن بين ذلك قول حسان بن ثابت الذي يقول: [2]

لا أسرق الشعراء ما نطقوا بل لا يوافق شعرهم شعري

فحسان بن ثابت في هذا البيت معتز بشعره وتملكه الألفاظ والمعاني، لذلك ينفي عن نفسه موافقة شعره لأشعار غيره.

وكذلك فعل طرفة بن العبد، ونفى عن نفسه السرقة بصراحة فقال: [3]

ولا أغير على الأشعار أسرقها عنها غنيت وشر الناس من سرقَا

ويؤكد طرفة بدوره أنه لا يسرقها لأنه غنيّ عنها وأن شر الناس من يسرق.

– الاقتباس: القبس النار، الشعلة من النار، والاقتباس يعني الأخذ منها، ومنه قوله تعالى: ﴿**إِذْ رَأَىٰ نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى**﴾[4]

ويعد الجاحظ أول من أشار إلى مفهوم الاقتباس حينما قال: «**إن الناس يستحسنون أن يكون في الخطب آيٌ من القرآن، فإن ذلك يورث الكلام الحسن والبهاء والوقار**» [5]

والاقتباس حسب الجاحظ مختص بالنثر وهو خلاف التضمين.

---

[1]– ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ص 121.

[2]– حسان بن ثابت: الديوان، تحقيق وليد عرفات، دار صادر، بيروت، د ط، ص 53.

[3]– طرفة ابن العبد: الديوان، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2003م، ص 65.

[4]–سورة طه : الآية 10

[5]– ينظر: الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق درويش جودي، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، 2008م، ص 80..

والاقتباس الخاص بالشعراء هو حينما يعمد الشاعر إلى أخذ جزء من بيت أو أكثر من قصيدة ليضعه في قصيدته مع الإشارة إلى صاحب هذه الأبيات إن لم تكن مشهورة، أما إذا كانت مشهورة فلا باس إن لم يصرح بحسن نية منه.

ويكون الاقتباس على نوعين:

الأول: لا يخرج به المقتبس عن معناه، ومنه قول الشافعي:[1]

أنلني بالذي استقرضت خطّاً وأشهد معشرا قد شاهَدوهُ

فإن الله خلاَقُ البرايا عَنَتْ لجلال هيبته الوجوهُ

يقول إذا تداينتم بدينٍ إلى أجل مسمّى فاكتبوه

فالشافعي في هذه الأبيات اقتبس آية من القرآن الكريم ووظفها توظيفا مباشرا لم يخرج هم معناها، في قوله تعالى:﴿**يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا تَدَايَنْتُمْ بِدَيْنٍ إِلَىٰ أَجَلٍ مُسَمًّى فَاكْتُبُوهُ**﴾[2]

الثاني: وهو ما يخرج به المقتبس عن معناهُ، ومنه قول الشاعر: [3]

لئن أخطأت في مدحك ما أخطأت في منعي

لقد أنزلت حاجاتي بوادٍ غير ذي زرعٍ

فالشطر الثاني من البيت الثاني عبارة عن الرجل الذي لا يرجى نفعه، أما المعنى الأصلي الذي خرج عنه الشاعر فهو الآية الكريمة: ﴿ **رَبَّنَا إِنِّي أَسْكَنْتُ مِنْ ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِنْدَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ رَبَّنَا لِيُقِيمُوا الصَّلَاةَ فَاجْعَلْ أَفْئِدَةً مِنَ النَّاسِ تَهْوِي إِلَيْهِمْ وَارْزُقْهُمْ مِنَ الثَّمَرَاتِ لَعَلَّهُمْ يَشْكُرُونَ**﴾ [4]

وقول الشاعر «**بوادٍ غير ذي زرع**» اقتباس من القرآن الكريم، وقد وردت في القرآن بمعنى مكة المكرمة إذ لا ماء ولا نبات، وقد نقله الشاعر عن هذا المعنى الحقيقي إلى معنى مجازي وهو لا نفع فيه.

---

[1]- الشافعي: الديوان، دار المعرفة، بيروت، ط3، 2005، ص25

[2]- سورة البقرة: الآية 282.

[3]- ابن الرومي: الديوان، بتحقيق عبد القادر المازني، ص 265.

[4]- سورة إبراهيم: الآية 37.

ب_ التناص غير المباشر:

وهذا التناص يمكننا أن نطلق عليه أيضا التناص اللاشعوري أو تناص الخفاء، وذلك أن يكون المؤلف غير واع بحضور النص أو النصوص الأخرى في النص الذي يكتبه، ويحتاج هذا التناص إلى ثقافة واسعة عند الباحث، وإلى معرفة واطلاع، ويندرج هذا النوع من التناص كل من التلميح والرمز والإيماء والإشارة، وهو عملية شعورية يقوم بها الأديب باستنتاجات مع النص المتداخل معه وإبراز أفكار معينة يوحي بها ويرمز إليها في نصه الجديد، وتعتمد هذه الأنماط على فهم المتلقي وتحليله النص.

وتحدث محمد عزام على هذا النوع من التناص عنوان التناص الخارجي، ويعرفه قائلا: «**بأنه حوار بين نص ونصوص أخرى متعددة المصادر والمستويات وعملية استشفاف التناص الخارجي ليست بالسهلة، وخاصة إذا كان النص مبنيا بصفة حاذقة ولكنها مهما تسترت واختفت فلا تخفى على القارئ المطلع الذي بإمكانه إعادتها إلى مصادرها**» [1]

ويعتبر هذا النوع من التناص صعبا على القارئ البسيط، والتقاط هذا النوع من بين ثنايا النص يجب أن يكون القارئ متمرسا وذا ثقافة واسعة حتى يستطيع الوصول إلى المصادر التي تناص معها الكاتب.

وقد أشارت إلى هذا النوع أيضا نهلة الأحمد إليه، قالت: «**وليس بالضرورة أن يأتي الخارجي تناصا حرفيا، مثل التناص الداخلي بل يمارس عليه تحريف وتشويش أو خرق وبآليات مختلفة**» [2]

وللتناص غير المباشر آليات مختلفة، نذكر منها:

_التلميح: "وهو أن يشير المتكلم في أثناء كلامه ومعاطف شعره أو خطبة إلى مثل سائر أو شعر نادر أو قصة فيلمحها فيوردها لتكون علامة في كلامه، وكشامة في نظامه"[3]

[1]- ينظر: محمد عزام، النص الغائب،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001 ص 32.

[2]- نهلة الأحمد: التفاعل النصي، مجلة كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، السعودية، عدد 104، 2002م، ص 284.

[3]-ينظر: القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، شرح: محمد خفاجي، منشورات دار الكتاب، ط3، ص 338.

ومن ذلك قول أبي تمام: [1]

فوالله ما أدري أ أحلامُ نائم ألمت بنا أم كان في الركب يوشع

ففي هذا البيت أشار أبو تمام إلى قصة يوشع بن نون فتى سيدنا موسى عليه السلام.

ـالرمز: جعله ابن رشيق في كتابه العمدة ضمن باب الإشارة قال: «**والإشارة من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز، والحاذق الماهر، وهي في كل نوع من أنواع الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح يعرف مجملا، ومعناه بعيد من ظاهر لفظة**» [2]

وإن لجوء الشاعر إلى الرمز ليس هدفه إجهاد القارئ، وإنما دفعه إلى إعمال فكرة لاستنباط المعاني المراد توصيلها، ويلجأ الشاعر إلى الرمز في حال عدم تمكنه من إبلاغ مراده صراحة كخوفه من حاكم أو سلطان، وقد لجأ الأدباء القدامى إلى توصيل انتقاداتهم للسلطان أو لأولياء الأمور عن طريق الحكاية على لسان الحيوان، وذلك لإيصال مرادهم للناس.

والرمز ينقسم إلى ثلاثة أصناف:

1- الرمز الشخصي: وهو الذي يبتدعه الشاعر، وتبقى معرفته لدى الشاعر فقط، ومعرفته لدى القارئ ظنيّة على التخمين والثقافة المتخصصة.

2- الرمز السياقي: وهو الذي يمكن فهمه من خلال السياق.

3- الرمز التقليدي: وهو الرمز الأسطوري، الديني، التاريخي والشعبي. [3]

---

[1]- ينظر: بهاء الدين السبكي: عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت، ط1، 1423هـ _2003م، ص 436.

[2]-ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ص 304.

[3]-ينظر:عبد القادر أبو شريفة ـ حسين لافي قزف: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان، الأردن، الطبعة الرابعة، 2008م/1428هـ، ص 65.

5_ أنواع التناص:

أ_ التناص الديني:

التناص الديني والإقتباس من القرآن الكريم يعد الأكثر شيوعا في قصائد الشعراء، حيث عمدوا إلى القرآن الكريم لتوصيل دلالاتهم إلى القارئ وتكثيفها، وجعلها أكثر إقناعاً.

واللجوء إلى القرآن الكريم أو الكتب السماوية الأخرى يفجر لدى الشاعر طاقات دلالية وإبداعية جديدة، ويفتح أمامه رؤى شعرية، وهذا النوع من التناص ليس مجرد اقتباس للنص القرآني من أجل تزيين النص بهبل إن هدف الشاعر أو استيعابه وتطويعه.

وقد شكل التراث الديني مرجعية واسعة للشعراء المعاصرين لأن فيه ما يدفع انفعالات المبدع وتجاربه، والتأثير، والمعطيات الدينية «**تشبع الإنسان وترضي رغبته في المعرفة، بما قدمت من تصورات لنشأة الكون، وتفسير سحري لظواهره المتنوعة**» [1]

وعلاقة الشعر بالدين أصيلة جدا، منذ أن شجع الرسول صلى الله عليه وسلم حسان بن ثابت وباقي الشعراء ليرد على كفار قريش، بدت علامات القرآن واضحة في الشعر منذ ذلك الحين «**والموروث الديني على تنوع دلالاته واختلاف مصادره بشكل مصدرا إلهاميا ومصدرا دلاليا لكثير من المعاني والمضامين التي استوحاها الشاعر المعاصر، وحاول النقاد من خلالها لتصوير معاناته والتعبير عن قضايا وموقفه، وتعميق تجاربه**» [2]

ومن مظاهر التناص القرآني نجد عبد الرحمن بارود مذكراً اليهود بعقبى الفساد، ويضرب لهم مثلا بقارون وبقوم عادٍ فيقول:[3]

(إن قارون كان من قوم موسى) أفلا تذكرون عقبى الفساد

خسفة جلجلت به في طباق الـ أرض فريا تفريه حتى المعاد

---

[1]- عاطف نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1987م، ص 35.

[2]- حسن البنداري: التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، العدد 2، المجلد 11، 2009م، ص 247.

[3]- عبد الرحمن بارود: الأعمال الشعرية الكاملة، مؤسسة فلسطين للثقافة، دمشق، ط1، 2010، ص130

ما حفظت الدرس يا أخت عادٍ أين عاد وأين ذاك العماد

استمد الشاعر هذا المعنى من قوله تعالى: ﴿**إِنَّ قَارُونَ كَانَ مِن قَوْمِ مُوسَىٰ فَبَغَىٰ عَلَيْهِمْ ۖ وَآتَيْنَاهُ مِنَ الْكُنُوزِ مَا إِنَّ مَفَاتِحَهُ لَتَنُوءُ بِالْعُصْبَةِ أُولِي الْقُوَّةِ إِذْ قَالَ لَهُ قَوْمُهُ لَا تَفْرَحْ ۖ إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْفَرِحِينَ**﴾[1].

ومن قوله تعالى:﴿**أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ ۖ إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ**﴾.[2]

ويقول الشاعر نزرا قباني: [3]

ما بيننا وبينكم لا ينتهي بعام

لا ينتهي بخمسة، أو عشرة، ولا بألف عام

طويلة معارك التحرير كالصيام

باقون في شفاه من نحبهم

باقون في مخارج الكلام

موعدنا حين يجيء المغيب

مودعنا القادم في تل أبيب

و"نصر من الله وفتح فريب"

إذن؛ الشاعر هنا اقتبس مباشرة قوله تعالى:﴿**وَأُخْرَىٰ تُحِبُّونَهَا ۖ نَصْرٌ مِنَ اللَّهِ وَفَتْحٌ قَرِيبٌ ۗ وَبَشِّرِ الْمُؤْمِنِينَ**﴾.[4]

---

[1]- سورة القصص، الآية 76

[2]- سورة الفجر، الآية 7/6

[3]- نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1993م، ص 345

[4]-سورة الصف، الآية 13

ب_ التناص التاريخي:

إن الرصيد المعرفي للشاعر الحقيقي لابد أن يكون عامرا بمختلف الثقافات والأفكار، والمادة التاريخية جزء مهم من هذا الرصيد، حيث يمنحه ثراء دلاليا، ومعرفيا من أجل استغلال معطياته للتعبير عن قضاياه وهمومه، خاصة القضايا التي تتصل اتصالا وثيقا بين الشاعر وبيئته وجنسه وقوميته في إضفاء قيم تاريخية وحضارية على نتاجه الأدبي، ومنه فإن هذه الأحداث التاريخية المستحضرة تصبح أكثر حضورا في وجدان المتلقي، بما تحمله من قيم معرفية وروحية وجمالية.

ويمكن أن نقول بأنّ «**التناص التاريخي تداخل نصوص تاريخية مختارة قديمة أو حديثة مع النص الفني بحيث تكون منسجمة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في عمله**» [1]

ويعد لجوء الشاعر إلى التاريخ خطوة فنية يريد من خلالها أن يرفع من قيمة تفاعل النص مع القارئ لأن التاريخ «**يتيح تمازجا ويخلق تداخلا بين الحركة الزمانية حيث ينسكبُ الماضي بكل أثاره وتحفيزاته وأحداثه على الحاضر بكل ما له من طزاجة اللحظة الحاضرة، فيما يشبه تراكبا تاريخيا يومهُ الحاضر فيه إلى الماضي، وكأن الحاضر التي تعادلها في الموقف في الموقف اللحظة الغائرة في سراديب الماضي**» [2]

والشاعر المعاصر لا يستحضر المواقف التاريخية من أجل سيرها في النص فقط بل يختار منها مواقف مشعة مضيئة تنبض بالحيوية، فيعيد صياغتها لتتناغم مع التاريخ ويمزجه بالواقع، وفق واقع معرفي جديد يجمع بين الماضي والحاضر ويستشرق آفاق المستقبل.

ومن الأمثلة التي تناص فيها الشعر مع التاريخ نجد الشاعرة فدوى طوقان في قصيدتها "آهات أمام شباك التصاريح"، حيث وظفت المرأة الهاشمية التي اعتدى عليها في عمورية أثناء خلافة المعتصم بالله العباسي، فنراها تطلق صرخاتها أمام شباك التصاريح على جسر النبي مما لاقته من ذل وجور، ونراها في الوقت ذاته تستحضر هند بنت عتبة آكلة الأكباد، وذلك رغبة منها في الثأر والانتقام فتقول:[3]

---

[1]–حسن البنداري: التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص 295

[2]– رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، ص201

[3]–فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة،دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان_ الأردن، الطبعة الأولى، 1993م، ص529

وقفتي بالجسر أستجدي العبور

آه، أستجدي العبور

... يقطر المر، دمي سم ونار

عرب، فوضى، كلاب

آه، وامعتصماه

آه يا ثار العشيرة

...صخرة قلبي وكبريت وفوارة نار

ألف "هند" تحت جلدي

جوع حقدي.

التناص الأدبي:

إن التناص الأدبي يحتاج من القارئ أن يكون مطلعا على ما سبق من الشعر والأدب حتى يتمكن من استخلاصه بين النصوص، وهذا النوع يكثف الدلالة والمعنى الذي يطرحه الشاعر في قصائده، والاستعانة ببيت شعر قديم أو حكمة أو مثل عربي يجعل العبارات ذات معانٍ فياضة تزخر بالدلالات وتفتح أكثر من طريق للتأويل التحليل، «**فالأدب هو خلاصة التجربة الشعورية والفكرية والحياتية لأي أمة، تتناقله الأجيال جيلا بعد جيل، مستفيدة من مضامينه، ومستلهمة شكله من أجل مواصلة الإنتاج على غزارة وتطويره، فالموروث الأدبي على اختلاف مستوياته له حضور الفعال في القصيدة المعاصرة، لقربه من الذات المبدعة، والتصاقه بوجدانها، ومعايشته ظروفها، لقد وجد الشاعر المعاصر كثيرا من ملامحه في التراث الأدبي فاستغل ذلك من أجل التعبير عنها بصورة فنية**» [1]

[1]-حسن البنداري: التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص271

وغالبا ما تكون هذه النصوص المستدعاة واضحة في النص الجديد، ممتماهية معه، وقد «**يعيد الشاعر إنتاجها دونما جهد شعري ليبديها داخل نصوصه ويضفي عليها شكلا آخر يزيدها حسية وبهاء**»[1]

ومن بين التناصات الأدبية نجد المثل الشهير "جزاء سنمار" في إحدى قصائد الشاعر عبد الرحمن بارود الذي يقول:[2]

لا تقرب الناس بها جلجلت روح سنمار التي أزهقوا

ونجد الشاعر سميح القاسم قد تناص مع أبيات المتنبي التي يهجو بها كافورا الإخشيدي، فيقول:[3]

عائد عائد

وبأية حال يعود إلى حالنا العيد؟

مرتبكا مرة جامحا مرة

ذاكرا كاسيا

إنما يقبل العيد في موعد

مستعيدا ثياب احتفالاته

داعيا أمه

للطعام المعد في غده

يقبل العيد في موعده

بنجوم من الكعك، فتثيرها نجمة نجمة.

[1]- علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشرق، عمان، ط1، 1997، ص131

[2]-عبد الرحمن بارود: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 173

[3]-سميح القاسم: سأخرج من صورتي ذات يوم، دار الأسوار، عكا، ط1، 2000م، ص65

وهذا المقطع يتضمن معنى بيت المتنبي وأسلوبه الذي يقول فيه:[1]

عيدٌ بأيةِ حال عدت يا عيد بما مضى أم بأمرٍ فيه تجديدُ

ج_ التناص الأسطوري:

يعتمد الشاعر في نصوصه على استلهام الأساطير بما يتوافق وجوه النفسي، حيث يوظفها ويتماهى معها، وذلك لإغناء التجربة الشعرية، «**فالأسطورة تعبر عن هموم الشاعر وواقعه تعبيرا عميقا وتساعده على التجسيد، وتعيد إلى الشعر فطرته الأولى**» [2]، والأسطورة تدخل النص الشعري في حالة من التوسع الدلالي والإشاري، «**وتهب القصيدة البعد الما ورائي والبعد الوجودي الفعلي، والإيحائية اللامتناهية، وتمكين الشاعر من استعادة حالة البكارة الأولى في صلته بالحياة والكون**» [3]

والأسطورة لها معانٍ كثيرة يصعب معها تحديد دلالتها تحديدا دقيقا، فمنهم من يعد الأسطورة نوعا من الوهم الصبياني، ومنهم من يراها جزء من الشعائر الدينية، فهي القسم المنطوق من الشعائر أو القصة التي تمثلها الشعائر، ومنهم من يراها تسجيلا لأحداث تاريخية وقعت حقا في الماضي السحيق ومنهم من يراها جزء لا ينفصل عن الطقوس عن البدائيين وهي التي منحت الإنسان تبرير الاستعادة أي طقس قديم مبل، وينظر إليها التحليل النفسي على أنها تعبير رمزي عند مشاعر مجتمع ما وعن رغباته المكبوتة في اللاوعي الجمعي، مثلها في ذلك الحلم بالنسبة للفرد. [4]

ولابد للشاعر أن يكون ذا ثقافة وسعة تمكنه من توظيف الأسطورة توظيفا مفيدا «**فالأسطورة لها أبعاد دلالية على النص، لأن القصيدة تزداد تألقا إذا نجح الشاعر في استثمر دلالاتها، وتوظيف مخزونها المعنوي بحيث تتحول طاقتها الإيحائية إلى مدلول اصطلاحي أول ينتقل منه الشاعر إلى دلالات ثانية مرتبطة بتجربته الحاضرة**»[5]

---

[1]- أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص506

[2]- حسن البنداري: التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص 281.

[3]- إيليا حاوي: في النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1986، ص 77.

[4]- حسن البنداري: التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص 282.

[5]- المرجع نفسه، ص 282.

وهناك العديد من الأساطير المستعملة في الشعر العربي من بينها العنقاء، الفنينيق، زرقاء اليمامة، السندباد....

وقد وظف الشاعر عبد الرحمن بارود أسطورة العنقاء التي تدفن نفسها إذا خارت وضعفت ليبين ما فعله اليهود بجنين المدينة الباسلة فيقول: [1]

هي جنين وانقضي عنك التراب الأحمرا

من الرماد فانهضي للنجد أقوى جوهرا

ومن بين الشعراء الذين أكثروا في توظيف الأسطورة نجد محمود درويش، الذي استدعى طائر العنقاء في قصيدة بيروت حيث يقول: [2]

هل تعرف القتلى جميعا

والذين سيولدون/ وسيولدون/: تحت الشجر/ وسيولدون

تحت المطر/ وسيولدون/ من

الشظايا يولدون/ من المرايا/ يولدون/ من الزوايا

سيولدون من الهزائم/ يولدون/ من الخواتم/ يولدون

من البراعم/ سيولدون/ من البداية/ يولدون

من الحكاية/ يولدون/ بلا نهاية/ وسيولدون ويكبرون

ويقتلون/ ويولدون، ويولدون.

وقد وظف محمود درويش أسطورة طائر الفينيق الذي ينبعث من رماده بعد الاحتراق في تأكيد دلالة مواجهة الاحتلال التي يقوم بها الشعب الفلسطيني، وكأن الموت والقتل الذي يتعرضون لا يزيدهم إلا تكاثرا وتوالدا بشكل أسطوري.

---

[1]- عبد الرحمن بارود: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 321.

[2]- حسن البنداري: التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص 232.

المبحث الثاني: الرمز في الشعر العربي

1_ ماهية الرمز:

_ تعريفه:

لغة: جاء في لسان العرب أن «**الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس والرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، والرمز كل ما أشرت إليه مما ينان لفظ بأي شيء أشرت إليه بيدٍ أو بعين**» [1]

وقد جاء مصطلح الرمز في معاجم مختلفة نذكر منها معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة أن الرّمز:

«**مصطلح متعدد السمات، غير مستقر، حيث يستحيل رسم كل مفرقا معناه.**

علامة تحيل على الموضوع وتسجله طبقا لقانون ما.

والرمز وسيط تجريدي للإشارة إلى عالم الأشياء» [2]

وجاء أيضا في المعجم الأدبي أن الرمز «**كل إشارة أو علامة محسوسة تذكر بشيء غير حاضر من ذلك العلم رمز الوطن الكلب رمز الوفاء، الحمامة البيضاء رمز للمسيحية الأرز رمز لبنان....**» [3]

وقد ورد مصطلح الرمز في القرآن الكريم في سورة آل عمران، يقول تعالى: ﴿**قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً ۖ قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا ۗ وَاذْكُرْ رَبَّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالْإِبْكَارِ**﴾ [4]

كل هذه التعريفات اللغوية للرمز تجتمع حول إشاريته سواء بالعينين أو الشفتين أو بحركات مختلفة بغية إيصال إشارة ما إلى الطرف الآخر.

اصطلاحا: تعددت تعريفات الرمز واختلفت من باحث إلى آخر لكنها كلها تدور في حين متقارب، فقد جاء في معجم المصطلحات الأدبية أنه «**شيء يعتبر ممثلا لشيء آخر، وبعبارة أكثر تخصيصا، فإن الرمز كلمة أو**

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، ج6، دار صادر، ص 222- 223.

[2]- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص 101- 102.

[3]- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العالم الإسلامي، بيروت، ط2، 1973، ص 183.

[4]- سورة آل عمران، الآية 41.

عبارة، أو تعبير آخر يمتلك مركبا من المعاني المترابطة، وبهذا المعنى ينظر إلى الرمز باعتباره يمتلك قيما تختلف عن قيم أي شيء يرمز إليه كائن ما مكان، وبذلك يكون العلم وهو قطعة من القماش يرمز إلى الأمة والصليب يرمز إلى المسيحية، والصليب المحقون يرمز إلى النازية... كما استخدم الكثير من الشعراء الوردة البيضاء رمزا للصبا والجمال» [1]

إذن الرمز حسب إبراهيم فتحي يتجاوز الإشارة والهمس ويتجاوز الإنسان إلى أشياء أخرى تؤدي وظيفة إشارية في مختلف المجالات كالعلم والصليب والنجمة والهلال والألوان وغيرها.

وللرمز وظيفة حسب جبور عبد النور إذ يقول: «**اعتبر المحللون النفسيون أن وظيفة الرمز هي إيصال بعض المفاهيم إلى الوجدان بأسلوب خاص لاستحالة إيصالها بالأسلوب المباشر المألوف أما يونغ فقد خالف هذه النظرية وأنكر أن يكون تمويها للفكرة واعتبره الوسيلة الوحيدة المتوفرة للإنسان في التعبير عن واقع انفعالي شديد التعقيد**» [2]

الرمز إذن هو صورة أخرى من صور التعبير وطريقة مختلفة لإيصال فكرة كبيرة بإشارة صغيرة، وهو إيصال صورة متشبعة بطريقة مختصرة تسهل عملية التواصل وتسرعه.

وإذا تناولنا الرمز في الحقل الأدبي فإننا نجد أنّ «**الإشارة بكلمة تدل على محسوس أو غير محسوس، إلى معنى غير محدد بدقة، ومختلف حسب خيال الأديب، وقد يتفاوت القراء في فهمه وإدراك مداه بمقدار ثقافتهم ورهافة حسهم، فيتبين بعضهم جانبا منه، وآخرون جانبا ثانيا، أو قد يبرز للعيان فيهتدي إليه المثقف بيسر، من ذلك: أن الشاعر يرمز الموت بتهافت أوراق الشجر في الخريف، ويرمز إلى الإحساس بالقلق والكآبة بقطرات المطر المتساقطة على زجاج نافذة في رتابة مضنية**» [3]

فالرمز الأدبي غرضه الإشارة إلى معنى غير محدد بدقة، وفق تقنية جمالية تساهم في اختلاف الجمال والربط بين الرّمز والمعنى، وبين النص ومرجعية القارئ الثقافية.

---

[1]- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1998، ص 171.

[2]- جبور عبد النور: المعجم الادبي، ص 123- 124.

[3]- المرجع نفسه، ص 124.

2_الرمز في الشعر العربي:

أ_ قديما:

يعتبر الرمز واحد من الإشكاليات التي اختلف فيها الكثير من الدارسين للشعر العربي القديم، وتساءل الكثير منهم؛ هل كان الشاعر الجاهلي مدركا لماهيته، وموظفا له بطريقة فنية واعية، وهل الإمكانيات العقلية للشاعر القديم تسمح له بالغوص في عمق هذه التجربة المعقدة، إضافة إلى قلة التجربة للإنسان العربي القديم وقلة جمعه للمدارك العقلية، وعلى النقيض من ذلك يرى البعض أن الرمز كان له أثرا كبيرا في الشعر القديم بصفة عامة والشعر الجاهلي بصفة خاصة، لأن لغة الكهان حسبهم كانت تعتمد على الغموض والإغراب وغيرها، ومناداة الشاعر الجاهلي للدار رمزا للمحبوب، ومنهم من رمز إلى الأعداء بالذئب، وإلى الفلاة بالناقة الحمراء، «**ولعل أبيات الشاعر الذي وقع أسيرا بأيدي قبيلة (بني تميم) وقد بعث بأبيات إلى قومه يحذرهم من الغزو وينصحهم أن يرحلوا عن الصحراء، ويركبوا الجبل، حيث يقول:**

خلّوا عن الناقة الحراء أرحلكم والبازلَ الأصهبَ المعقولَ فاصطنعوا

إن الذئاب قد اخضرت براثنها والناسُ كلهمُ بكرٌ إذا شبعوا

إنّ الشاعر أراد بـ(الناقة الحمراء) الدهناء؛ أي الفلاة وبالجمل الأصهب الصمان؛ أي الجبل، وبالذئاب الأعداء»[1]

ويمكن القول بأن الرمز تطور في العصر العباسي، وأصبح أكثر حضورا وتوظيفا عند الشعراء؛ «**حيث نجد أن (بشار بن برد) يكسر القواعد اللغوية المعروفة من خلال ولوجه إلى عالم (تراسل الحواس)، الذي يعني أن كافة الحواس تولد وقعا نفسيا موحدا، كما في قوله:**

ولها مضحك كثغر الأقاحي وحديث كالوشي وشي البرود

فرمت بي خلف الستور لأفواه المنايا من بين حمر وسود

أيها الساقيان صبّا شرابي واسقياني من ريق صفاء رودِ»[2]

[1]- جلال عبد الله خلف: الرمز في الشعر العربي، مجلة ديالي، العدد الثاني والخمسون، 2011، ص08

[2]- المرجع نفسه، ص08

وفي الشعر الأندلسي برز "ابن خفاجة" من خلال توظيفه رمز الجبل، «**دون أن نجد عنده ذكر للجبل بهذا الاسم. الجبل مكان للضياع، الجبل ارتفاع وحاجز ونهاية، وقد عمد الأدب الرمزي إلى استعمال الجبل لواحد من هذه المعاني (...) ينقلب الوصف المادي إلى تشخيص يمكن الشاعر من المحاورة والبحث عن سر البقاء والتحول. إن الشيخ الوقور صورة أثيرة عند العربي يجد فيها الوقار والحكمة، وكأنه ناسك يتأمل الفلاة يفكر في عواقب الدنيا:**

وقور على ظهر الفلاة كأنه طوال الليالي مطرق في العواقب»[1]

وتستمر الصورة الحسية الرمزية عند الشاعر، فيجعل من الغيمة عمامة يعتمّ بها الشيخ الوقور، وسكون الليل لحظة سكينة عنده للتأمل في الكون.

ب_ حديثا:

لم يظهر الرمز في الشعر العربي الحديث إلا في فترة متأخرة، تقول "أمية حمدان": «**إن الرمزية في الشعر الحديث لم تنتشر وتتم إلا بعد عام 1936 حيث أخذ الشعراء اللبنانيون يخرجون عن المألوف في الشعر العربي من حيث المبنى والمعنى**»[2]

وكانت الكثير من المذاهب الأدبية التي سادت الجو الأدبي في تلك الفترة وراء ظهور الرمزية في الشعر العربي؛ «**ولا شك أن هذه الرمزية الجديدة قد رضعت دون أدنى شك من ثدي الرومنسية التي غدتها التراجم الحديثة عن الآداب الأوروبية بالإضافة إلى نزعة الألم والحنين عند الشاعر العربي، ولا ننسى أن هذه الرمزية الجديدة في القصيدة الحديثة قد تأثرت ببعض الشعراء الكلاسيكيين كشوقي والجواهري والشبيبي والأخطل الصغير**»[3]

إذن: يمكن القول بأن حركة الترجمة عن الآداب الأوروبية كان لها دور رئيسي وفعال في انتقال الرمزية إلى الشعر العربي الحديث.

---

[1]- جلال عبد الله خلف: الرمز في الشعر العربي، 09

[2]- أمية حمدان: الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – الجمهورية العراقية، 1981م، ص 32

[3]- جلال عبد الله خلف: الرمز في الشعر العربي، ص10

وظهر العديد من الشعراء الذي وظفوا الرمز في قصائدهم في تلك الفترة، ومن بينهم (يوسف غصوب) «**الذي اعتمد الرمز لتوليد صوره الشعرية، إيمانا منه بأن الألوان والعطور والأصوات متداخلة فنراه يقول:**

ومن الأشعة في غدائرها

نغم على قسماتها استولى

عبق يضوع وروعة تجلى»[1]

ويقول الشاعر "محمود حسن اسماعيل":

«رفرفت في دمي ورفت على الرو ح وذابت بحيرة النسيان

عندها قد نسيت دائي وحسي وزماني وهيأتي ومكاني

ونسيت النسيان حتى كأني هجسة في خواطر الأكفان

ما حضوري يا بحيرتي زورق الرو ح وغيبتي عن ضجة الأكوان»[2]

في هذه الأبيات ترميز للعديد من المشاعر، التي تجتاح خاطر الشاعر حتى لا يكاد القارئ يمسك بأطراف معانيها التي أراد إيصالها، مثل: الأكفان، زورق الروح، الأكوان.

3_ الرمز في الشعر الغربي:

تعد الرمزية من بين المدارس الأدبية التي احتلت حيزا كبيرا في الساحة الأدبية الأوروبية، وذلك على مدى زمن طويل قارب القرن، حيث ظهرت في النصف الأخير من القرن التاسع عشر بصورة واعية، وكان المنطلق الفعلي لها من الصلوات والمزامير والطقوس الدينية ما جعلها تتسم بالغموض والغرابة أكثر، وكان هذا بغرض إضفاء القدسية عليها، يقول "إيليا حاوي": «**إن الشاعر الرمزي هو صوفي كبير قاتل وعيه وقتله، وانبرى إلى ما دونه وما إليه، وصفت فيه الحقيقة وراقت حتى أنها كمياه الغدير نائية ودانية**»[3]

---

[1]- أمية حمدان: الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – الجمهورية العراقية، دط،1981م.

[2]- المرجع نفسه، ص12

[3]- ينظر: إيليا حاوي: الرمزية والسيريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1983، ص18

ومنه نستنتج أن الشاعر الرمزي يبعد عن عقلنة المعاني وتصويرها بصورة نمطية مألوفة، بل يجعلها مخفية وراء تركيبات مختلفة، «**وقد اتخذت الرمزية وجهة مخالفة للرومنسية التي لم تفلح في التعبير عن تحرير الانفعال بكليّته وشموليته، وظلت تمهد للانفعال في سبيل العقلية، وظل الوضوح شبه النثري طاغيا عليها مما دفع ببعض الأدباء إلى اتخاذ مناهج مغايرة تدعو إلى الانعتاق من المادية والنفاذ ببصيرة ثاقبة غلى كنه الأشياء لا الوقوف عند ظواهرها**»[1]

وقد ظهر عديد الشعراء الذين التزموا بهذا المذهب الشعري فب كتاباتهم منهم «**جيته (1832/1749) الذي أقبل طوال حياته على الأديان المختلفة التي وصل إلى علمه شيء منها، معجبا بما فيها كلها من طهارة وسمو وكمال، متغنيا برموزها وطقوسها وتهاليلها وتصوراتها، وكان خياله الشعري خصبا في ابتكار الرموز الدينية أو صوغها من جديد... وكان يقصد بالرمز إلى الرمز نفسه لا إلى شيء وراءه وقد رفع (جيته) من قدر الذاتية، وأثنى على أولئك الذين يتلهمون تجاربهم الخاصة لأنها تقربهم من الرمزية** »[2]

وبين بين قصائده التي تشع بالروحية والدينية قصيدة: "الحنين السعيد"، يقول:

«لا تتحدث بهذا الحديث لغير الحكماء

فالعامة سرعان ما تتلقاه منك بالاستهزاء

إني أريد أن أمجد الحي

الذي يتحرق شوقا إلى لهيب الموت

في قشعريرة ليالي الحب

يغزوك شعور غامض غريب

حتى تضيء بالشمعة الوديعة

حينئذ لا تظل غارقا

[1]- جلال عبد الله خلف: الرمز في الشعر الغربي، مجلة كلية الآداب، العدد 97، ص 01

[2]- المرجع نفسه، ص 04

في ظلام الظليلة

بل تمزق فؤادك نزعة جديدة

نحو اتحاد أعلى وامتزاج سامٍ»[1]

وشاعر آخر سار في نفس الطريق الرمزي وهو "وليم بلاك" الذي وجد لنفسه ديانة خاصة غامضة حيث كان ينظر إلى الطبيعة بوصفها رمزا روحيا ينبعث منه الجن والشياطين والملائكة، يقول في هذا المعنى:

«ها هي ذي القبة الزرقاء ناشرة

أجنحتها فوقنا

وهذه الأزهار والحقول بالجن ملأى

وهناك صغار الشياطين يقاتل بعضها بعضا

والله نفسه يبدو لي من خلال الزمن»[2]

ويعتبر "إدغار ألن بو" من أهم شعراء المذهب الرمزي، يقول في قصيدته "أغنية إلى العلم":

«أيها العلم يا بن العصور القديمة

إنك تفسد كل أمر بعينيك المفترستين الممعنتين في التحديق

وكيف يهواك ويهيم بك الشاعر

وكيف تراه يحسبك غافلا

أولم تنتزع مني حلم الصيف

---

[1]- جلال عبد الله خلف : الرمزية والسيريالية في الشعر الغربي والعربي، ص05

[2]- المرجع نفسه، ص 05

بين أشجار النخيل الهندي»[1]

قد تكون هذه التجربة رومنسية في مطلقها، إلا أن المعاناة العامة التي تصدر عنها هي في أساس النظرية الرمزية التي تجد في الحقيقة العقلية التي تحتقر الواقع على أنه برقع يغشي الروح.

وأشهر شاعر رمزي أوروبي هو "رامبو"، الذي استطاع من خلال شعره أن يحول كل مظاهر الطبيعة إلى رموز يتغنى بها في شعره ليعبر بها عن حالاته النفسية المتقلبة، يقول في قصيدته "موسم في الجحيم":

«لقد طرد الربيع الشاحب في حزن

الشتاء فصل الفن الهادئ، الشتاء الضاحي

وفي جسمي الذي يسقط عليه الدم القاتم

يتمطى العجز في تثاؤب طويل

وأحفر برأسي قبرا لحلمي

وأعض الأرض الساخنة التي تنبت النرجس

وأغوص منتظرا أن ينهض عني الملل»[2]

وهناك أيضا الكثير من الشعراء المشهورين الذين وظفوا الرمز في أشعارهم، من بينهم "بودلير" وديوانه "أزاهر الشر" و"فيرلين" الذي كان مشبعا بروح "بودلير" وغيرهما.

[1]- جلال عبد الله خلف: : الرمزية والسيريالية في الشعر الغربي والعربي، ص06

[2]- المرجع نفسه، ص06

4_ أنواع الرمز:

إن أغلب الشعراء يستخدمون رموزا متوارثة في التراث الإنساني الواسع، بحيث تحمل دلالات معينة، يستخدمها الشاعر ويمنحها طاقة جديدة وحياة أخرى داخل نصه الشعري، والشاعر يتوارى خلف هذه الرموز من أجل التعبير عن أفكاره وعن وجهات نظره المختلفة، ومواقفه الخاصة تجاه قضية معينة.

كما يمكن للشاعر أن يأتي برموز جديدة خاصة، أي دون أن يسبقه أحد إليها، ليعبر عن حالة أو تجربة أو شعور، وفي الكثير الأحيان يكثف هذه الرموز بعض الغموض وقد تتحول إلى طلاسم، وعلى النقيض من ذلك قد يقع الشاعر في ورطة أدبية وهو التفسير الذي يلجأ إليه بعض الشعراء قصد التخفيف من حدة الغموض، فيشرحون رموزهم في قصائدهم وبالتالي تموت جاذبية النصوص وتصبح دون أسرار تجذب القارئ لاكتناهها.

ولهذه الرموز عدة أنواع نذكر منها:

أ_ الرمز الأسطوري:

يعد الرمز الأسطوري من أكثر الرموز استعمالا في الأدب عامة، هذا النوع يقتبسه الشاعر من أكثر من حضارة واحدة فبعضها من الحضارة اليونانية والأخرى من الحضارة الإسلامية أو الحضارة البابلية، ومختلف الحضارات القديمة.

والأسطورة هي كل ما ليس واقعي، ولا يصدقه العقل البشري إلا أن الناس يتقبلونه بطريقة جمالية، ويلتقون حوله، وبما أنها منفتحة على عالم الخيال الواسع، فقد منحت الأدب إمكانات ليس لها حدود للإبداع، فهي «**منجز روحي إنساني، تمكنت الإنسانية عن طريقة من خلق عقول شاعرية خيالية وموهوبة، سليمة، لم يفسدها تيار الفحص العلمي والمنطقي ولا العقلية التحليلية**» [1]

وتوظيف الرمز الأسطوري في الشعر يهدف من خلاله الشاعر إلى تحريك الخيال واستفزازه والغوص في الشعور وتحفيزه للتفاعل مع الفكرة المطروحة، فاستغل الشعراء طاقاتهم في التعبير، بحيث ألفوا قصائد عن طريق هذه الرموز الأسطورية، وجعلوها محورا لإبداعهم ولإيصال أفكارهم بطريقة أكثر جمالية وأكثر استفزازية للقارئ،

[1]- علي عبد الرضا، الأسطورة في شعر السياب، ط2، دار رائد أعربي، بيروت، لبنان، 1984، ص 14.

وقد أفادت هذه الطريقة التجربة الشعرية بالجودة وكثافة الإيحاء، وجعلت التعبير بعيدا عن السطحية واللغة المباشرة، ومنه القارئ لابد أن يجتهد لمعرفة وكشف معاني القصيدة.

ويعتبر النقاد أن العلاقة بين الشعر والأسطورة علاقة وطيدة وذلك لما فيها من خصائص مشتركة كالغموض والسحرية وغيرهما، كما أن الأسطورة يمكن لأي شاعر أن يستخدمها وفق توجهه، ويعبر عنها بطريقته الخاصة ليبعث فيها روحها جديدة حسب واقعه وتجربته ومجتمعه الذي يكتب له، فاستخدام الشاعر لنفس الأسطورة يمكن أن تكون لها دلالات متنوعة، واشتراك الشعراء في نفس الأسطورة لا يعني تشابه أشعارهم تماما، فلكل شاعر روحه وتوظيفه.

وقد تنوعت استعمالات الأسطورة في الشعر واختلف ظهورها فيه وتمايز، فهناك من الشعراء من يتعامل معها تعاملا سطحيا، وذلك يعود ربما لعدم فهمهم للمغزى الذي تحتويه هذه الأسطورة، كما نجد من الشعراء من يتعامل معها تعاملا جوهريا من خلال الاطلاع عليها وفهم محتواها والمغزى الذي تحمله والنتيجة المراد التوصل إليها، ومن خلال استخدام قدراته اللغوية والشعرية وبعد كل هذا يأتي القارئ، ويشترط عليه أن يكون ملمّا بهذه الأسطورة وواعيا بها ليتحقق بذلك البعد الإيحائي والرمزي، وإلا ستصبح مادة استعملها الشاعر دون أن يحقق بها شيئا.

وإذا قلنا أن الأسطورة هي كل ما ليس واقعي وما ليس معقول، ومن المعروف أن الدين الإسلامي يدعو إلى التعقل والتفكير العقلاني، إضافة إلى أن التقدم العلمي والتكنولوجي جاء بالصحيح المنطقي، ونفى جميع تلك الأساطير لكن هذا لا ينفي أن لها جانبا قيّما، لأنها تعطي الواقع حياة أخرى، وتعمق الإحساس به، كما أنها تشكل جزء مهما من التراث الشعبي وعيا وثقافة، كما أن لها وظائف تربوية وتوعوية واجتماعية، لهذا يفضل الشعراء استعمالها بمختلف أنواعها ومشاربها، ولعل أبرز الأساطير المستخدمة هي السندباد، العنقاء، زرقاء اليمامة، أوديب، نرسيس... إلى آخر الاستخدامات عند مختلف الشعراء.

ويعتبر السياب من أكثر الشعراء استعمالا للرمز الأسطوري، وذلك في قصائد متعددة، وبصور متعددة، نذكر منها: [1]

[1]- شيماء شار جابر: الأسطورة والرمز في شعر بدر شاكر السياب، مجلة ديالي، العدد السادس والأربعون، 2010، ص 34.

عشتار على ساق الشجرة

صلبوا دقوا مسمارا

في بيت الميلاد – الرحم

عشتار بحفصة مستترة

تدعى لتسويق الأمطار

تموز تجسد مسمارا

من حفصة يخرج والشجرة.

فالسياب جعل من عشتار الأسطورة رمزا لحفصة بعد صلبها فداء وتضحية، والمفارقة حين يتجسد تموز مسمار يخرج من حفصة والشجرة.

وفي نص آخر استغل السياب اسطورة "غيميد" وهو راع يوناني وقع في حبّ "نيروس" كبير آلهة الإغريق، يقول: [1]

أيها الصقر المنقض من أولمب في صمت المساء

رافعا روحي لأطباق المساء

رافعا روحي غيميد جريحا

صالبا عيني تموزا، مسيحيا

أيها الصقر الإلهي ترفق

آن روحي تتمزق

إنها عادت هشيما يوم أمسيت ريحا

[1]- شيماء شار جابر: الأسطورة والرمز في شعر بدر شاكر السياب، ص 37.

هذه الصور الأسطورية تشكل جزء من تضحيته ومعاناته من أجل الآخرين، فالنسر الذي يرفع "غيميد" ليحط قرب الآلهة يرفع السياب عاليا ويسقطه جريحا، في صورة للحب المقترن بالعذاب.

وقد استغل السياب أسطورة السندباد، وشبه نفسه به، كما "السندباد" صاحب الرحلات السبع، فقد صب معناته واقتحامه فيقول عن نفسه:[1]

... مثل سندباد يسير حول بيضة الرخ ولا يكاد

ويخاطب زوجته المنتظرة

وجلست تنتظرين عودة السندباد من السفار.

في صورة من عدم الاستقرار وطول الرحيل، ومثل ذلك بتصوير الزوجة التي تنتظر عودة السندباد الذي طال غيابه.

ب_ الرمز الديني:

إن الرموز الدينية يتم اقتباسها من الديانات السماوية والكتب الثلاثة (القرآن، الإنجيل، التوراة)، وكذلك من سيرة الأنبياء والرسل والصالحين، وقد وجد الشعراء من هذه الديانات والشخصيات مجالا ثقافيا واسعا يستلهمون منها رموزهم الفنية، فاعتبروا التراث الديني مصدرا مقنعا وكاملا لأخذ رموزهم، إضافة إلى أنْ توجه الشاعر وديانته تلعب دورا كبيرا في اختياره للرمز ليضمنه في كتاباته

فالدين ينعكس تماما على الأديب، فهو يعبر عن هذا الكيان عن طريق اللغة، وهذه اللغة التي تميزها مسحة دينية تختلف عن اللغة العادية، فهي تصوير المواقف تصويرا رمزيا أكثر مما تعبر عنه بالطريقة الكلامية المباشرة، فالكثير من الحقائق يجدها الإنسان في النصوص الدينية، أو يقوم بذكر حادثة وقعت وذكرت في الكتب السماوية كقصة أهل الكهف وليلة الإسراء والمعراج التي ذكرت في القرآن الكريم، ويعطي لها أبعاد ليسقطها على الواقع المعاش.

(1)– شيماء شار جابر، الأسطورة والرمز في شعر بدر شاكر السياب، ص42

ويلجأ الشعراء إلى الرموز الدينية لأنهم ينظرون إلى الدين نظرة واعية باعتباره مؤشرا قويا على وجدان الفرد والجماعة، ولعل توظيفهم لمختلف هذه الرموز مكنهم من توسيع ثقافتهم التعبيرية والإبحار في ثقافتهم الدينية، ومنه نجد أن العلاقة بين الدين والشعر علاقة وطيدة.

فالرمز إذن؛ «**يلتبس من المظاهر الخارجية بمقدار الأسباب العميقة الخفية التي ابتعثته وقد تكون الأسباب التي استدعته ثقافية أو فلسفية أو فنية أو جغرافية أو تكنولوجية، ولكنها تظل قاصرة قليلة الأهمية، وبمقابل ذلك فإن القصد من تشكل هذه المعاني المكثفة، والهدف الإنساني الذي يرتكز عليه كلاهما من مفهوم واسع وحده ملخص لا يمكن توضيحه**» [1]

ومنه فإننا نستنتج أن دوافع استخدام الرمز تكون مختلفة، حيث تكون ثقافة الشاعر وانتمائه الديني مهمة في اختيار الرمز المستخدم في شعره.

والرموز الدينية الإسلامية تكون عبر شخصيات مذكورة في القرآن، أو مواقف لحالة معينة، كما أن كل ديانة تنفرد برموزها الخاصة، فنجد الديانة المسيحية تتلخص في مريم العذراء والمسيح الذي هو رمز التكفير عن أخطاء البشر، فمثلا رمز المسيح يتطلب معرفة خاصة بالمصدر المسيحي، والاطلاع على تجربته وأقواله ومعجزاته، وغير ذلك من أجل ربطها بدواعي استحضار الرموز وتوظيفه.

وفي الديانة الإسلامية هناك العديد من الرموز مثل أيوب ويعقوب اللذين يدلان على المعاناة والصبر، إضافة إلى ليلة الإسراء والمعراج، وقصة موسى وفرعون، وقصة يوسف مع زليخة وغيرها .

واستعان الشعراء من أجل اختلاق مجال للتعبير عن أشياء غير عادية ذلك لأنها «**هيأت للإدراك الحسّي بالأساس ما يمكنها أن تحققه في مجال التعبير التجريدي، فليس إلا جهدا ضئيلا يبذله العقل ليتخطى عالم الحسية، والإنسان متى ما طمح إلى الكشف عن الكليات والمغيبات بلغته أرضية تعيينية، ومن هنا أيضا تظل وسيلته لتجاوز بعض قصوره أن يصطنع الشعراء وأن يركب موج الانزياح الخطير**» [2]

[1]- مالك شبل: معجم الرموز الإسلامية، ترجمة وتحقيق: أنطوان الهاشم، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، دط، 2002، ص 04

[2]- علي عشتري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2006، ص 225 .226

توظيف الرموز الدينية في الشعر عامة تعطي للنص دلالات قيمة تحيله على موروث ثقافي وحضاري زاخر، والشاعر يجد فيه وسيلة قيمة في التبليغ، فلا حرج على الشاعر في تقمص إحدى الشخصيات الدينية من أجل التعبير عن حالاتهم النفسية، وتجاربهم الشعرية، ومن هنا فإن الشاعر يضرب عصفورين بحجر واحد معناه أن يصيب موقفين يرمز واحد، الأول هو حالته الشعورية المراد تبليغها للقارئ، والثاني استدعاء شخصية تراثية وتسليط الضوء عليها بطريقة شعرية، وكثيرا ما يشبّه الشعراء «**فترة المعاناة التي يعيشها الشاعر قبل ميلاد قصيدة، بفترة الغيبوبة التي كانت تنتاب الرسول أثناء الوحي**»[1]

ونضرب الآن بعض الأمثلة التي استخدم فيها الشعراء الرمز الديني، وضمنوه في أشعارهم:

يقول الشاعر مسلم رباح: [2]

أنا هو الحزن في أقسى ملامحه عانيت ضعف الذي عاناه يعقوب

قالوا شقيت بهذا الحبّ قلت لهم إن الشقاء على العشاق مكتوب

في هذه الأبيات استدعى الشاعر رمزا دينيا مشهورا وهو نبي الله يعقوب، هذا الرمز يحيل بنا إلى كل مشاعر العذاب والحزن والانتظار، وقد تلبسه الشاعر ليصور لنا حالة العاشق الذي يشقى بعشقه وانتظاره بصورة شعرية فائقة.

ويقول في قصيدته: "الوطن العذاب"[3]

أو كلما أطفأت جوعا جاءَني رجل يقول "الجوع صار شهيا"

أو كلما أن الجياع بليلهم أبصرت خلف أنينهم زكريا

إن استدعاء الشاعر لرمز زكريا في هذه القصيدة الوطنية إنما يدل على بحث الشاعر عن كفيل للجوع الذي أصاب القوم، جوع حسي أو مادي، يبحث عن من يشبع جوع القلوب قبل البطون، واستدعاء زكريا لدلالة الرمز، لأن دلالة الرمز في النص الأصلي —هو القرآن الكريم– دلالة عطاءٍ وتكفلٍ بالضعيف، ودليل ذلك

[1]– علي عشتري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 120.

[2]– مسلم رباح: ممتلئا بغيابها، دار النساء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2018، ص 59.

[3]– المرجع نفسه، ص 45.

قوله تعالى في سورة آل عمران:﴿**فَتَقَبَّلَهَا رَبُّهَا بِقَبُولٍ حَسَنٍ وَأَنْبَتَهَا نَبَاتًا حَسَنًا وَكَفَّلَهَا زَكَرِيَّا ۖ كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا الْمِحْرَابَ وَجَدَ عِنْدَهَا رِزْقًا ۖ قَالَ يَا مَرْيَمُ أَنَّىٰ لَكِ هَٰذَا ۖ قَالَتْ هُوَ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ ۖ إِنَّ اللَّهَ يَرْزُقُ مَنْ يَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ**﴾.[1]

ومع مثال آخر للشاعر في قصيدة "دمعة على خد الوطن":[2]

قومي إلى الوطن الجميل بشيرة فلقد أجاد بوصفه الشعراء

يا يوسف الأحزان مالك ضاحك والدمع في عين الورى لألاءُ

إن رمز يوسف من أشهر الرموز عند الشعراء، وأكثرها استعمالا، خاصة واقعة امرأة العزيز الشهيرة، ويرمز قد القميص، لكن الشاعر في هذه الأبيات استعمله بصورة عير مباشرة، حينما صوره ضاحكا، عكس بقية الناس بما يتناسب مع الجو العام للقصيدة، ما جعله يخرج لنا بهذا التضاد بين الصورة الحقيقية ليوسف، وبين المعنى الذي أوصله الشاعر.

ج_ الرمز التاريخي:

إن أكثر الرّموز فعالية في الشعر، هي تلك الغنية بالاستدعاءات الحضارية والمليئة بالكنوز الدلالية التي تفتح على كل القراءات وعلى مختلف القراء، إضافة إلى اكتنازها لبعض المواقف التاريخية والتراث القديم، وكل هذا يبعث فيه الشاعر روحا جديدة حسب ما يريد الوصول إليه في نصه، فـ«**الأحداث التاريخية والشخصيات ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها جانب دلالتها والشمولية الباقية، والقابلة للتجدّد –على امتداد التاريخ– في صيغ وأشكال أخرى**» [3]، ويتجلى هذا من خلال استدعاء الشخصيات والأحداث ليستخدمها الشاعر في تدعيم أفكاره ومنحها جمالية أخرى، وبمجرد ذكر ذلك الحدث

أو تلك الشخصية يتبادر إلى ذهن المتلقي المغزى المراد إيصاله من خلالها، لكن هناك شرط أساسي كي تنجح العملية، وهو أن يكون المتلقي ملمّا بهذه الأحداث والشخصيات، وأن يكون على دراية بطريقة توظيفها حتى يتمكن من فك شيفرات النص.

---

[1]– سورة آل عمرا، الآية 37.

[2]– مسلم رباح، ممتلئا بغيابها، ص 21.

[3]– علي عشتري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 120.

وتوظيف الرمز التاريخي في النصوص الشعرية يضم الرموز الدينية أيضا والتراثية والسير الشعبية، إضافة إلى أسماء الشخصيات الدينية التي كان لها أثرا بارزا في تاريخ البشرية، على سبيل المثال شخصية سيدنا يوسف عليه السلام، وهذا مثال على التداخل بين الرمز الديني والرمز التاريخي.

ولاشك أن الرموز التاريخية لها مجالات عديدة لأنها تتضمن الرموز السياسية والاجتماعية والحضارية والتراثية وغيرها، ومن هذه الرموز نجد التراث الذي يمتاز بتنوعه وتشعبه، والذي يشكل مخيال الأجيال المتعاقبة، فيستدعيها الشاعر ليعبر بها عما يدور في ذهنه من أفكار ووجهات نظر، مثل رمز جحا، لنجة، الغولة... وغيرها، هذه الشخصيات التي كان لها ظهورا فنيا في مختلف الحكايا الشعبية التي ترويها لنا جدّاتنا، كان من أجل المتعة، ولكن توظيفها في الشعر يختلف تماما ويصبح توظيفا نفعيا، حيث يستعمل الشاعر هذه الشخصيات كرمز من أجل الكشف عن الحقائق التي لا يمكن للشاعر أن يبوح بها مباشرة نظرا لعدة معطيات، فالشاعر يجد في هذه الرموز متنفسا ومخرجا من واقعه الراهن، فعند استخدامها في شعره تكون هناك «**صلة سابقة من نوع ما بين المتلقي والرمز التراثي، بأن لا يكون هناك غريب عنه غربة الذكريات والمعاني المرتبطة به**» [1]

وقد وظف الشعراء العديد من الرموز التاريخية، واستعملوها وفق تصورات مختلفة، نذكر بعضها منها:

قول الشاعر فواز اللعبون في قصيدة "تباشير حالكة":[2]

وهم غـارقون بأوهامه وكلـهمُ شاخصٌ مكبرُ

ففي الحب يدعون يا قيسهُ ويدعون في الكرب: يا عنترُ

ويقول معروف عبد المجيد في قصيدة "حفائر .. في وادي الملوك": [3]

يا وردة ... نبتت على كفي

يا "زينبا" هبطت على قلبي الممزق

والحرق

---

[1]- محمد أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط3، 1984، ص 40.

[2]- فواز اللعبون: تهاويم الساعة الواحدة، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 2015، ص 08.

[3]- معروف عبد المجيد: يكاد زيتها يضيء، مركز الأبحاث العقائدية، العراق، د ط، 1431هـ، ص 15.

في "الطفوف"

من السماءْ.

في هذا المقطع يوظف الشاعر رمزا بكثرة في العقيدة الشعبية ألا وهو الحسين، إضافة إلى الواقعة التاريخية "كربلاء" وربطها بالوردة التي نبتت على كفه يدل على عمق الجذور كعمق للجرح الذي خلفه مقتل الحسين في كربلاء، إن هذا الانزياح بالرمزين وظفه الشاعر بما يسكب في نفس القارئ مجموعة من العواطف الحزينة، ويذكره بواحدة من أحزن الوقائع التاريخية للمسلمين، وأصبحت عيدا للحزن عند الشيعة، يحتفلون به كل عام.

ويقول في نفس القصيدة: [1]

أنا كنت نهر النيل فاضَ

وأغرق الفرعون

والكفر المؤله... والتعالي

وأنا ابن من نسب الزمان إلى أرومتهم

فإن عقَّ الزمان فلا أبالي !

الشاعر هنا قام باستدعاء شخصية تاريخية وهو فرعون، ونهر النيل كذلك، وهما رمزان لفترة خاصة، حيث أشار الشاعر إلى الغرق والكفر والتعالي، وهذه هي صفات فرعون موسى، وتوظيف هذين الرمزين كان لأجل أن يبرر الشاعر مقدرته في مواجهة مختلف المواقف والتغلب على أصعبها.

ويقول مسلم رباح في قصيدة "عودة ابن الملوح":[2]

قالوا بأني قتيل الحب في زمني و"ابن الملوح" جنبي يحتسي ألمَهْ

قالوا وقد صَدقوا، لكنهم جهَلوا أني ذهبت إلى ... كي أستعير فمَهْ

[1]- معروف عبد المجيد، يكاد زيتها يضيء، مركز الأبحاث العقائدية، ص 18.

[2]- مسلم رباح، ممتلئا بغيابها، ص 70.

في هذين البيتين استدعى الشاعر رمزا تاريخيا مشهورا في الوسط الشعري، وهو قيس بن الملوح، المعروف بشعره الحزين، وعنائه في الحبّ، وحالة الحزن هاته كانت مشتركة بين الشاعرين، وكي يختصر مسلم تصوير حزنه في الحبّ قام بهذا الاستدعاء التاريخي، ليؤكد معنى الحالة الشعورية أولا، وليبعث فيه حياة شعرية ثانيا.

د_ الرمز الصوفي:

تعتبر الكتابة الصوفية تجربة الشاعر من أجل الوصول إلى المطلق، وقد سعى الصوفية للدلالة على معانيهم الروحية وعوالمهم النورانية الخاصة إلى استعمال الوصف والغزل الحِسّيين، إضافة إلى الخمرة الحسية، كما أن لغتهم تستهدف تحولات رمزية في شعرها، والرمز بدوره يعد انزياحا وتحولا دلاليا أيضا.

واستخدام الرمز الصوفي والأسطوري هما شكلان من أشكال التوجه نحو العمق والبحث عن اتساع المعنى على رأي أدونيس، والعودة إلى الكتابة الصوفية

وقد كان حرص الصوفية على إبقاء الأسرار بينهم لا يتعداهم إلى من ليس منهم، والتعبير عنها بأسلوب غامض يختلف عن غيرهم، وذلك ما أدى إلى عدم فهم العامة لمقاصدهم، بسبب علوها عن مداركهم وبعدها عن أذواقهم، فألصقت بهم شبهة الكفر، ونسبت إليهم أمور ترافعوا عنها «**ويعتقدون أن من حاول الكشف عنها لغير أهلها أو أعطى تلك الحكم الإلهية لمن لا يستحقها فإنه قد أفشى السرّ الإلهي، وخان الرسالة الصوفية، وهذا يؤدي بصاحبه إلى الهلاك واستحقاق القتل**» [1]

وتتجلى أشكال الرمز الصوفي في نمطين رئيسيين هما:

- الحب الصوفي أو ما يتعلق به من أشكال الغزل الحسي.

- الخمريات وما يصاحبها من سكر وشطح وبوح، إضافة إلى أشكال أخرى كالسفر والغربة.

ونستعرض الآن بعض أشهر نماذج الشعر الذي استعملت الرمز الصوفي ولعل أشهر من استعملها ابن الفارض إذ يقول: [2]

[1]- توفيق عمر: دراسات في الزهد والتصوف، دار صادر، بروت، لبنان، د ط، 1999، ص 99- 100.

[2]- ابن الفارض عمر بن علي: ديوان ابن الفارض، تحقيق درويش لجويدي، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، 2008، ص 191.

شربنا على ذكر الحبيب مدامة سكرنا بها قبل أن يخلق الكرمُ

لها البدر كأس والشموس يديرها هلال وكم يبدو إذ مزجت نجمُ

ولولا شذاها ما اهتديت لحانها ولولا سناها ما تصورها الوهمُ

من هذه الأبيات نجد أن الفارض تأثر بشعر الخمرة، فالخمريات الصوفية استلهمت صورها وأساليبها من شعر الخمرة ولم تأخذ مجونه وإباحيته، فنشوة الحب عند الصوفية يسمونها سكرا وهو يشبه في آثار السكر الحسي، واتجه الشعراء الصوفيون إلى الاقتباس من خمريات أبي نواس الذي اشتهر بها في العصر العباسي، وبذلك أصبح للخمر مكانة عند الصوفية.

ومن أشهر شعراء التصوف نجد رابعة العدوية المشهورة برمز الحب الإلهي، وأشهر أبياتها: [1]

أحبك حبّين حب الهوى وحبّا لأنك أهلٌ لذاك

فأما الذي هو حب الهوى فشغلي بذكرك عمن سواك

وأما الذي أنت أهل له فكشفك لي الحجب حتى أراك

فلا الحمد في ذا ولا ذاك لي ولكن لك الحمد في ذا وذاك

وتقول في قصيدة أخرى: [2]

كأسي وخمري والنديم ثلاثة وأنا المشنوقة في المحبة رابعة

كأس المسرة والنديم يديرها ساقي المدام على المدى متتابعه

فإذا نظرت فلا أرى إلا له وإذا حضرت فلا أرى إلا معه

يا عاذلي ! إني أحب جماله تالله ما أذني لعذلك سامعه

[1]- عبد المنعم الحفني: رابعة العدوية إمامة العاشقين والمحزونين، دار الرشاد، القاهرة، ط1، 1411هـ _ 1991م، ص21

[2]- المرجع نفسه، ص 34.

وفي هذه الأبيات تكرر رمز الخمر عند رابعة والنديم حتى تدخل في جوّ من الوجد، بحيث لا ترى أحدا سواه ولا تسمع لعاذل، لأنها تحبّ جماله.

ويقول أبو مدين التلمساني، وهو الشيخ الحكيم، العابد الزاهد في ميميته الخمرية: [1]

أدرها لنا صرفًا ودمع مزجها عنا فنحن أناس لا نرى المزج مذكنّا

وعنّ لنا فالوقت طابَ بِاسمها لأنا إليها قد رحلنا بها عنّا

عرفنا بها كل الوجود ولم نزل إلى أن بها كل المعارف أنكرنا

لها كل روح تعرف العهد عهدها وفي كل قلب جاهل للسوى معنى

نصحتك لا تقصد سوى باب حانها فمن وجد الأعلى فلا يطلب الأدنى

الشاعر أبو مدين يستخدم رمز الخمرة الحسية ويصاب بالسُّكر الوجداني، وأنه بهذه الخمرة عرف الكثير من الأمور ووصل إلى الكثير من المدارك الحسية.

4_ سمات الرّمز:

للرمز سمات مختلفة يمكن أن نلخصها فيما يلي:

1- الإيحائية: وتعني أن للرمز الفني دلالات متعددة، لا يجوز أن تكون له دلالة واحدة فحسب، فالإيحاء هو إيحاء مكثف وكثير بموضوعه يؤدي وظيفة يعجز عنها التأويل. [2]

2- الانفعالية: والقصد منها أن الرمز هو حامل انفعال لا حامل فكرة، وهو بذلك يختلف عن الرموز الدينية والمنطقية والعلمية التي هي أفكار، إن هذه السمة تأتي من طبيعة التجربة.

3- الحسية: إن التحويل الذي يتم في الرمز لا يكون بتجريد الأشياء من حسيتها، بل ينقلها من مستواها الحسي إلى آخر، غير أنه لابد من الإشارة إلى أن الحسية في الرمز لا تتنافى والإيحائية المعنوية فيه. [3]

---

[1]- أبو القسم القشري: الرسالة القشرية، تح: خليل منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2005، ص 71.

[2]- سعد الدين كليب: وعي الحداثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 1997، ص 96.

[3]- المرجع نفسه، ص 70.

4- التخيل: ويعني أن الرمز نتاج المجاز لإنتاج الحقيقة، وهذا المجاز محكوم بطبيعة الأثر الجمالي الذي تخلقه الظواهر والأشياء في الذات المبدعة، بمعنى أن التخيل لا ينبغي أن يكون سائبا في الرمز من الكينونة الواقعية، وهذا ما يدل على أن الانفعالات المطلقة من الكينونة الواقعية لن يؤدي إلا إلى تخيل مجاني رخيص ومحدد القيمة.

5- السياقية: وتعني أن الرمز ليس له أهمية خارج السياق الفني. [1]

6- غير المباشرة في التعبير: ويعني الدوران حول الموضوع وعدم تسميته

7- الإبهام: وهو أن لا يكون الرمز واضحا منكشف المعنى من القراءة الأولى.

8-الاتساع: اتساع المعنى وتعدد إيحاءاته، بما يخدم أفكار النص، وما يتيح تلك الحوارية بين الشاعر والقارئ. [2]

[1]- سعد الدين كليب: وعي الحداثة، ص 80.

[2]- محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، قراءات في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، د ط، 2009، ص 41- 41.

الفصل الثاني:

دراسة تطبيقية في ديوان "مرثية النار الأولى"

1_ التعريف بالشاعر "محمد عبد الباري" :

محمد عبد الباري ، شاعر سوداني معاصر ولد في الرياض بالمملكة العربية السعودية ، وتلقى بها دراسته حتى الثانوي ، إلى أن حصل على الباكالوريوس من جامعة الأمير سلطان بالرياض ، بعدها انتقل محمد إلى المملكة الهاشمية الأردنية أين درس الماجيستير هناك وحصل عليه .

محمد الشاعر الذي ابتكر لغة شعرية تخصه وحده ، امتلك ناصية الأدب والبلاغة والفلسفة فشكل منهما لوحات نابضة بالحياة والجمال ، يميل في شعره إلى التأمل والصوفية والتساؤل ، والغوص نحو عمق الفكرة والمعنى ، مما جعله يخرج بقصائد تجمع بين لذة الجمال وهواجس الجدل والتساؤل .

هذا التفرد الشعري جعل من الشاعر ظاهرة تلفت أنظار متذوقي الشعر العميق ، فتناقلته الصالونات الشعرية والمنتديات الأدبية في شتى عواصم العالم العربي، فكان نجما ساطعا في سمائها .

ويمكن القول أن جائزة الشارقة للإبداع العربي كانت بوابة سطوع نجم الشاعر محمد عبد الباري ، وخروجها إلى العالم ، بعد أن حصل عليها بديوانه "مرثية النار الأولى"_والذي هو موضوع دراستنا_ وكان ذلك عام 2012.

ثم أصدر ديوانه الثاني "كأنك لم" بتاريخ 20 فبراير 2014 ، هذا الديوان أيضا تمكن من حصد جائزة شعرية كبيرة وهي جائزة السنوسي لعام 2016 ، وله ديوان آخر بعنوان "الأهلة" قام بإصداره عام 2016 .

ومن أشهر مقولاته : "أحلم أن يقول لي أحد أنك ابتكرت قشعريرة جديدة" .

وقد شغل الشاعر النقاد كما شغل القراء ، قال عنه الناقد سعد الرفاعي ؛ ووحده المبدع الحقيقي الذي يقبض على جمر القصيدة قبل أن يحترق الورق بحروفها، ووحده المبدع الحقيقي الذي يحتفل بجذوة النار قبل خمودها، ووحده محمد عبد الباري الذي قدم لنا (مرثية النار الأولى) عبر مجموعة شعرية حصدت المركز الأول في جائزة الشارقة للشعر، ينطلق محمد في قصيدته من مخزون قرائي متسع ورؤية فلسفية عميقة للأشياء، ومن معاناة شعورية تؤنس وحشتها تلك الموسيقى الباذخة التي تنساب رقراقة لتتسلل إلى أعماق الأعماق. يشكل اللون هاجسا قويا للنص وحضورا جليا في تفاصيل الغناء مصحوبا بالإحساس العميق بالغربة التي تبحث لها عن وطن.

2_ التعريف بديوان "مرثية النار الأولى" :

"مرثية النار الأولى" أول ديوان للشاعر السوداني محمد عبد الباري، خرج إلى النور ونال شهرة واسعة جدا بسبب نيله جائزة الشارقة للإبداع العربي عام 2012، المخصصة لأول مجموعة شعرية للشباب في الوطن العربي.

هذه المجموعة الشعرية التي جمع قصائدها متنقلا بين السعودية والأردن والسودان، جاءت في كتاب متوسط الحجم من 140 صفحة، من منشورات الموسوعة العالمية للأدب العربي، تنوعت فيها القصائد بين العمودي والتفعيلة، واختلفت فيها المشارب والأفكار، وتعددت الحالات الشعرية، وقد عمد الشاعر إلى تضمين العديد من الأقوال والحكم من مختلف الكتاب والفلاسفة من أجل تصدير القصائد، وشملت المجموعة الشعرية 27 قصيدة اختارها الشاعر من بين الكثير من القصائد ليشكل بها نواة تجربته الشعرية.

وتعد قصيدة "ما لم تقله زرقاء اليمامة" من أشهر قصائد هذا الديوان لما نالته من ثناء القراء وتداول المنصات و المنتديات الأدبية ، ولما تحمله من تنبؤات جاءت في قالب شعري باذخ بالمعاني و الأفكار .

وقد تميز الشاعر في هذه المجموعة بإهداء خاص جدا إذ يقول :

«إلى السيف والوردة:

بدونكما لم أكن قادرا على سرقة الومضة

والعطر من كل شيء

إلى النجمة التي لم تنتظرني ..

وقررت الرحيل فجأة الرحيل شمالا:

الآن فقط ..بوسعي أن ألعب معك لعبة شطرنج

أخيرة : كش ملك !

إلى قطع الروح المتناثرة بين المحيط و الخليج :

لن نتوقف عن تقاسم الشاي والكتب...

والزمن الرديء !

آخر النفق :

سنخرج ...سنخرج...سنخرج ! »[1]

هذا وقد نال الديوان شهرة واسعة في الوطن العربي ، وتم الاحتفال به في العديد من المهرجانات والندوات والجلسات الأدبية .

3_ دراسة التناص و الرمز في ديوان "مرثية النار الأولى"

إن دراسة التناص والرمز في أي مصنف أدبي يتطلب من الدارس مرجعية أدبية وفكرية واسعة ،تمكنه من الربط بين النص الجديد و النص القديم ، واستخراج طريقة استفادة النص الجديد وهدف الكاتب منه ، والشاعر محمد عبد الباري استعمل لغة رمزية مليئة بالاستدعاء والإيحاء والجدل ، وانطلاقا من هذه الكثافة الشعرية كانت دراستنا للديوان قصيدة قصيدة ، بيتا بيتا ، وأينما وجدنا مظاهر التناص أو الرمز وقفنا عليها بالإظهار والشرح والتحليل ، ومشيرين إلى ما استطعنا الوصول إليه من مقصدية الشاعر أو تأويلنا و فهمنا للنصوص .

*** قصيدة ما لم تقله زرقاء اليمامة :**

إن هذه القصيدة من أكثر نصوص الشاعر إدهاشا ورؤية عميقة للواقع ، بعين وجودية فلسفية ، عامرة بالرمز والاستحضار والاستدعاء، وقد بدأها باقتباس قول "بيرون" : «**إنهم ينظرون إلى ما أنظر ولكنهم لا يرون ما أرى**»[2]، في إشارة منه إلى أن الأشياء ليست كما نراها دائما، وأن القليلين من يمكنهم رؤية ما وراءها.

يقول في مطلعها : [3]

شيء

يطل الآن من هذي الذرى

---

[1]- محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، منشورات الموسوعة العالمية للأدب ، الشارقة ، دط ، 2012، ص 5.

[2]- المرجع نفسه، ص 9

[3]- المرجع نفسه، ص9

أحتاج دمع الأنبياء

لكي أرى

إن احتياج الشاعر لدمع الأنبياء من أجل الرؤية يرمز به إلى عدم اتضاح الرؤية ، وعتمة الوضع في هذا العالم المليء بالسواد ، دمع الأنبياء رمز الصبر و التحمل و البصيرة ، و الذي لا يمكن للإنسان أن يتقن السير في هذا الدرب دون ذلك، ويرد هذا النوع من الرموز إلى الرمز الديني.

ويقول:[1]

في الموسم الآتي ... سيأكل آدمٌ

تفّاحتين

وذنبه لن يغفرا

يواصل الشاعر استشرافه وتنبؤه للموسم الآتي، ويوظف في هذا البيت نبي الله آدم، وحادثة أكله من الشجرة، التي أصبح الشعراء يلمحون أنه أكل تفاحة فأصبحت سارية في قصائدهم، في هذا البيت تناص ديني من القرآن الكريم و إن كان غير مباشر، فإنه يشير إلى قوله تعالى : ﴿**وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَٰذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ**﴾[2]

لكن أبونا آدم وأمنا حواء أكلا من تلك الشجرة بعد أن أزلها الشيطان وبين الله تعالى ذلك في قوله: ﴿**فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ ۖ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ ۖ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَىٰ حِينٍ** ﴾[3]

ثم يوظف الشاعر هذه الواقعة بطريقة فريدة من نوعها، حيث يستدعي شخصية سيدنا آدم ويفترض أنه سيأكل تفاحتين، وأنّ ذنبه هذه المرة لن يغفر، لأن البشرية ارتكبت العديد من الأخطاء، لدرجة أنها لم تعد قابلة للغفران، وقد مزج الشاعر في هذا البيت بين الرمز الديني والتناص القرآني.

---

[1] – محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص 10

[2] – سورة البقرة : الآية 35

[3] – سورة البقرة: الآية 36

ثم يقول:[1]

وسيعبر الطوفان من

أوطاننا

من يقنع الطوفان أن لا يعبرا؟ !

يمر بنا الشاعر إلى توظيف واقعة من وقائع الأمم السابقة وهي أمة سيدنا نوح عليه السلام، والتي سلط الله عليها الطوفان، بما كذبوا نبيهم وعاثوا فسادا في الأرض، يقول سبحانه وتعالى في سورة العنكبوت:﴿**وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوْمِهِ فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمْسِينَ عَامًا فَأَخَذَهُمُ الطُّوفَانُ وَهُمْ ظَالِمُونَ**﴾[2]

وتوظيف الشاعر للطوفان تأكيد منه على أن هذه الأمة إذا واصلت السير في هذا الطريق المظلم، وكررت الأخطاء التي وقعت فيها الأمم السابقة، دون الاتعاظ بالعقاب الذي كانت عرضة له، وقد استند الشاعر في هذا البيت إلى رمز ديني وتناص قرآني مشترك .

ويستدعي الشاعر شخصية تاريخية في قوله:[3]

فوضى... وتنبأ كل من مرت بهم

سيعود سيف القرمطي ليثأرا

هذه الشخصية هو مؤسّس مذهب القرامطة حمدان بن الأشعث الملقّب بقرمط، فئة ظهرت في العصر العباسي، وكانوا يضمرون الكره للخلافة وللمسلمين، ويقال أنهم أرادوا التعدي على الكعبة الشريفة، وقد قام القرمطي بهدم البصرة بالعراق وأحرق جامعها، وقد وظف الشاعر سيفه لأنه كان يبطش به بطشا عظيما، وأن هذا السيف سيعود ليبطش بالجميع حين تعود هذه الفوضى وهذا الشتات الذي يشبه تشتت الدولة العباسية التي لم تستطع الوقوف في وجهه حينما كان يقطع طريق رعاياه ويسبي نساءهم ويقتل رجالهم ويستولي على أموالهم،

[1] – محمد عبد الباري: المرجع السابق ، ص 11

[2] – سورة العنكبوت، الآية 14

[3] – محمد عبد الباري : المرجع السابق، ص 11

هذا الرمز التاريخي الذي استعمله الشاعر، غرضه أن يشير إلى أن الفوضى تجلب أشخاصا دون بصيرة يهتكون كل ما يجدون أمامهم .

ثم يقول في بيت آخر:[1]

سيرى القبيلة وهي تصلب عبدها

ف"الأزد" ما زالت تخاف "الشنفرى"

من الرموز التاريخية المعروفة في الأدب العربي نجد الشنفرى، صاحب لامية العرب الذي اشتهر مع الشعراء الصعاليك الذين كانوا يغيرون على القبائل، وهذا ما جعله سببا من أسباب رهبة حتى قبيلته الأزد، لأنه لم يكن يؤتمن، ووظفه الشاعر في هذه القصيدة تأكيدا منه أن الغدر قد يكون من الأقربين والخوف قد يصنعه القريب وليس البعيد فقط.

ثم ينتقل بنا الشاعر إلى رمز تاريخي يوناني، و هو قيصر، بقوله :[2]

سيرى المؤذن والإمام

كلاهما

سيقولُ "إنا لاحقان بقيصرا"

في إشارة منه إلى فساد كل الأنظمة، ليس السياسية والاجتماعية والثقافية، بل الدينية أيضا، والتحاق المؤذن والإمام بقيصر دليل على ذلك حسب رؤيته في النص .

ثم يعود الشاعر إلى توظيف الرمز الديني فيقول:[3]

ناديت : يا يعقوب

تلك نبوءتي

---

[1] – محمد عبد الباري : المرجع السابق، ص 12

[2] – المرجع نفسه، ص 12

[3] – المرجع نفسه، ص 13

الغيمة الحبلى هنا لن تمطرا

وارتباط الرمز الديني "يعقوب" الذي هو نبي من أنبياء الله وأب لنبي هو سيدنا يوسف هو ارتباط وثيق، و قد ربط بينه وبين الغيمة التي لا تمطر في إشارة مباشرة إلى القحط الذي أصاب مصر في زمنه، ومناداة الشاعر ليعقوب فيها ما يشبه فقدان الأمل الذي أصابه.

وفي البيت الذي يقول فيه:[1]

لا تبتأس*

فالبئر يوم واحد

وغدا تؤمرك الرياح على القرى

يستدعي الشاعر واقعة نبي الله يوسف عليه السلام مع إخوته، في إشارة منه إلى قوله تعالى: ﴿**فَلَمَّا ذَهَبُوا بِهِ وَأَجْمَعُوا أَن يَجْعَلُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ ۚ وَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ لَتُنَبِّئَنَّهُم بِأَمْرِهِمْ هَٰذَا وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ**﴾ [2]

إن غرض الشاعر من هذه الصورة الشعرية المليئة بالمعاني المقتبسة من واقعة نبي الله يوسف عليه السلام؛ هو زرع روح الأمل رغم ضيق المخارج، ويضرب لنا مثلا رائعا بيوسف الذي انتقل من الجب إلى أن يصبح على خزائن الأرض بعدها، موظفا في ذلك تناصا دينيا مباشرا.

وفي قوله:[3]

اخلع سوادك

في المدينة نسوة

قطعن أيديهن ..عنك تصبرا

---

[1] – محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص13

* تبتئس

[2] – سورة يوسف، الآية 15

[3] – محمد عبد الباري ، المرجع السابق ، ص 13

اقتباس مباشر لقصة يوسف عليه السلام مع النسوة، في قوله تعالى: ﴿**وَقَالَ الْمَلِكُ ائْتُونِي بِهِ ۖ فَلَمَّا جَاءَهُ الرَّسُولُ قَالَ ارْجِعْ إِلَىٰ رَبِّكَ فَاسْأَلْهُ مَا بَالُ النِّسْوَةِ اللَّاتِي قَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ ۚ إِنَّ رَبِّي بِكَيْدِهِنَّ عَلِيمٌ** ﴾[1]

في هذا البيت يلعب الشاعر دور المخاطَب الذي يرتدي السواد، أو فلنقل يرتدي تشاؤمه الذي سببه الواقع، إنه الآن مأمور بخلع هذا السواد بسبب ما ينتظره، وقد رمز إليه بالنسوة اللواتي قطعن أيدهن حينما رأين جمال سيدنا يوسف عليه السلام؛ ﴿**فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَٰذَا بَشَرًا إِنْ هَٰذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ**﴾[2]، والرابط المشترك بين الشاعر و يوسف عليه السلام هو الجمال في أنقى تجلياته، والمفتونون بذلك الجمال قد يكونون جسر عبور إلى الحرية الروحية عند الشاعر.

ثم يقول:[3]

واكشف لأخوتك الطريق

ليدخلوا

من ألف باب إن أرادوا خيبرا

هنا يقتبس الشاعر بذكاء كبير وصية يعقوب لأبنائه حينما عادوا إلى مصر بعدما أصابهم القحط والجوع؛ ﴿**وَقَالَ يَا بَنِيَّ لَا تَدْخُلُوا مِن بَابٍ وَاحِدٍ وَادْخُلُوا مِنْ أَبْوَابٍ مُّتَفَرِّقَةٍ ۖ وَمَا أُغْنِي عَنكُم مِّنَ اللَّهِ مِن شَيْءٍ ۖ إِنِ الْحُكْمُ إِلَّا لِلَّهِ ۖ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ ۖ وَعَلَيْهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُتَوَكِّلُونَ**﴾ [4] ، ويربط الشاعر هذا الدخول بمدينة خيبر المعروفة أنها واحة واسعة ذات تربة خصبة معطاءة وذات عيون ومياه غزيرة وتربتها تربة جيدة للغاية تصلح لزراعة الحبوب والفواكه على اختلاف أنواعها، كما أنها تعتبر من أكبر واحات النخيل في جزيرة العرب ويكفي لصحة هذا القول أن المسلمين أحصوا من النخيل الموجود بـ"النطاه" فقط (وهو أحد أودية خيبر الكبيرة) فوجدوا بها أربعين ألف نخلة.

---

[1] – سورة يوسف، الآية 50

[2] – سورة يوسف ، الآية 31

[3] – محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص 14

[4] – سورة يوسف، الآية 67

ويستشرف بعد الشاعر الزمن الآتي فيقول:[1]

ستجيء سبع مرة

فلتخزنوا

من حكمة الوجع المصابر سكّرا

وهذا يحيلنا مباشرة إلى تخطيط يوسف عليها السلام لمواجهة السبع الشداد، في قوله تعالى:﴿ **قَالَ تَزْرَعُونَ سَبْعَ سِنِينَ دَأَبًا فَمَا حَصَدتُّمْ فَذَرُوهُ فِي سُنبُلِهِ إِلَّا قَلِيلًا مِّمَّا تَأْكُلُونَ (47) ثُمَّ يَأْتِي مِن بَعْدِ ذَٰلِكَ سَبْعٌ شِدَادٌ يَأْكُلْنَ مَا قَدَّمْتُمْ لَهُنَّ إِلَّا قَلِيلًا مِّمَّا تُحْصِنُونَ**﴾[2]، وما أشبه الأمس باليوم حسب رؤية الشاعر البعيدة، هو بانتظار سبع شداد من نوع آخر، و يطالب كل إنسان بتخزين الصبر، كما خزن أهل مصر الحنطة من أجل مواجهة المرحلة الصعبة التي ستواجههم.

ثم يقول:[3]

سبع عجاف

فاضبطوا أنفاسكم

من بعدها التاريخ يصبح أخضرا

والسبع العجاف في القرآن الكريم هي البقرات التي رآها الملك ؛ ﴿**وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ ۖ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِن كُنتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ**﴾[4]، ولكنه يأمل أن تصير الأمور جيدة بعد هذا الصبر، و أن الحياة ستصير خضراء، كما صار أهل مصر يعيشون في رغد و هناء نتيجة صبرهم على الشدة التي مرت عليهم، وحكمتهم في مواجهة مصاعبها.

---

[1] – محمد عبد الباري ، المرجع السابق، ص 14

[2] – سورة يوسف، الآية 48/47

[3] – محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص 14

[4] – سورة يوسف، الآية 43

ثم يقول:[1]

هي قافلة البشير

تلوح لي

مدوا خيام القلب

واشتعلوا قرى

وقافلة البشير رمز كل خلاص و سعادة، و هي خلاص سيدنا يعقوب من العمى، وذلك ما يشير إليه الشاعر في البيت الموالي و هو الأخير في القصيدة بقوله:[2]

أشتم رائحة القميصِ

وطالما

هطل القميص على العيون وبشرا

وهنا تناص قرآني واضح، يحيل بنا إلى قوله تعالى: ﴿ **فَلَمَّا أَن جَاءَ الْبَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَىٰ وَجْهِهِ فَارْتَدَّ بَصِيرًا ۖ قَالَ أَلَمْ أَقُل لَّكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لَا تَعْلَمُونَ**﴾[3]، في إشارة من الشاعر إلى تمسكه بأسباب النجاة جميعها رغم تعدد أسباب الفوضى و الهلاك، وقد ختم الشاعر بهذا الأمل الجميل كي يضيء العتمة التي امتلأت بها القصيدة، وكي يبين أن لكل ظلمة نور، و أن لكل شدة فرج، في قالب شعري امتزجت فيه اللغة العميقة بالرموز التاريخية والدينية، و بالاقتباس من قصص القرآن الكريم بطريقة فنية واعية.

وفي قصيدة "عابرة"، بدأ الشاعر باقتباس صدر بيت شعري للشاعر محمود درويش الذي يقول:[4]

«مرّ القطار سريعا...كنت أنتظر»

---

[1] - محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص 15

[2] - المرجع نفسه، ص15

[3] - سورة يوسف، الآية 96

[4] - محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص17

وهذا التناص الأدبي تمهيد منه للقارئ أن القصيدة يتكون مليئة بالشوق والوجدان، و انتظار شخص ما سيعود، وهذا ما يشير إليه القطار، وقد أفصح الشاعر مباشرة بقوله:[1]

لسيدة من شمال الشمال

يقول لها القلب ما لا يقال

واصفا السيدة التي ينظرها أنها من شمال الشمال، وليس من الشمال فقط، وأنه قلبه المليء بالشوق يقول لها كل شيء، حتى مالا يقال.

وفي قصيدة "حمص" يستعمل الشاعر تناصا دينيا، من سفر التكوين ــ الإصحاح الرابع ؛ (**وقال الرب: ماذا فعلت؟.. صوت دم أخيك صارخ إليّ من الأرض**) [2]

ويعود الشاعر ليحيلنا إلى هذا المعنى بنصه القصير الذي قول فيه:[3]

قمرا قمرا

أوفد حمص أبناءها للسماء

كلما دمهم فاح في سدرة المنتهى

قال جبريل: مرحى!

وأجهش بالفرحة الأنبياء

إن منطلق الشاعر في هذا المقطع مستلهم من منطلق ديني كما هو في أحد الكتب المقدسة وهو سفر التكوين، لم يجد الشاعر حرجا في الاستناد إليه بطريقة تخدم المعنى، و تقوي الفكرة التي يدافع عنها، وهي كثرة الموت في حمص، والتي أدل عليها بكثرة الدماء، ويحسبهم شهداء عند الله لأن جبريل يسعد بهم وأنبياء الله يفرحون حينما يصعد أبناء حمص إلى السماء.

---

[1]- محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص17

[2]- المرجع نفسه، ص17

[3]- المرجع نفسه، ص17

وفي قصيدة "مرثية القادمين من الموت" يبدأها أيضا باقتباس مقولة لـ إيميل سيوران، الذي يقول: «**الصيرورة احتمال بلا خاتمة**»[1]، حيث يوغل الشاعر في النظر نحو عمق الرؤية الشعرية، في محالة منه للخروج بفكرة من ضباب الوجدان.

يقول في القصيدة:[2]

نحن في النرد احتمال سابع

نحن في الهامش

من كل كتاب

وقد تناصّ في هذا البيت مع قول محمود درويش:

أَنا لاعب النَرْدِ ،

أَربح حيناً وأَخسر حيناً

أَنا مثلكمْ

أَو أَقلُّ قليلاً...

والمدهش في تركيب الشاعر محمد عبد الباري هو اختراعه احتمالا سابعا للنرد، والاحتمال السابع غير موجود، و يقصد به أنهم غير موجودين أصلا، وإن كانوا مجرد احتمال !

ثم يقول:[3]

وردة في صدر "أيوب" بكت

مقطع من آخر "الأرض اليباب"

---

[1]- محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص23.

[2]- المرجع نفسه، ص23

[3]- المرجع نفسه، ص 23

ويستند هنا على رمز ديني مشهور وهو رمز نبي الله أيوب، الذي ابتلاه الله فصبر على البلاء، والوردة التي تبكي في صدره ما هي دمعة متعبة في الأرض التي لا زرع فيها، ولكن الصبر يؤتي الفرج كما حصل مع النبي أيوب إذا قال:﴿ **وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرُّ وَأَنتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ**﴾ [1]

ثم يستدعي قصة صلب نبي الله عيسى عليه السلام بطريقة غير مباشرة فيقول:[2]

كم صلبنا في الروايات

وما

في الروايات دموع واغتراب

وقصة الصلب ذكرت في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿**وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَٰكِن شُبِّهَ لَهُمْ ۚ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِّنْهُ ۚ مَا لَهُم بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ ۚ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا**﴾ [3]، وهنا يشتكي الشاعر أنهم تعرضوا لأذى كبير ولكن لم تدمع عيونهم و لم يغتربوا، بل قاوموا .

وإلى قصيدة أخرى في الديوان بعنوان :"الرحيل في عيون الإسكندرية"، بدأها كالعادة باقتباس قول "النفري" : «**أوقفني في البحر فرأيت المراكب تغرق والألواح تسلم**»[4]، وهذا القول تمهيد من الشاعر كي يخرج لنا لوحة متنوعة الألوان عن الإسكندرية، هذه المدينة المصرية الساحلية، والبحر والمركب والألواح من أهم مناظرها.

يقول فيها:[5]

أن تقفز فوق حجاب الوقت

لتسأل عن قبر (الإسكندر) أقرب صاحب تكسي

---

[1]- سورة الأنبياء، الآية 83

[2] - محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص24

[3]- سورة النساء، الآية 157

[4] - محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص29

[5]- المرجع نفسه، ص29

يوظف الشاعر هنا رمزا تاريخيا وهو الإسكندر الأكبر الشخصية الإغريقية الذي كان كانت مصر حلما يراوده بسبب موقعها وسط العالم القديم كمركز فكري في نشر الحضارة اليونانية، وأيضا كممر تجاري مهم بين أوروبا وآسيا، الشاعر قام بتوظيفه ليعيد لنا أمجاد الإسكندرية الذي أنشأها آنذاك لتكون عاصمة لمصر.

ثم يقوم الشاعر بتوظيف رمز تاريخي آخر من رموز الإسكندرية وهي "هيباتيا" فيقول:[1]

وتشرب غرفتك المرة في غرفة (هيباتيا)

وهي تعيد صياغة تعريف الموت

وتشرح سفر المطلق

للمطلق

والمعروف أن هيباتيا السكندرية فيلسوفة يونانية ولدت بالإسكندرية ، وهذا التمازج الذي يصنعه الشاعر بين البحر و التاريخ يجعل من المكان قصيدة معتقة بالرموز.

ويواصل الشاعر توظيف الشخصيات التاريخية التي مرت على الإسكندرية:[2]

أن تقطع تذكرة للملأ الأعلى

كي تجلس بجوار (أبي العباس المرسي)

وتقول له:

هل كنت الواحد في الواحد؟

هذا الرمز الذي وظفه الشاعر هو أبو العباس المرسي وهو عالم دين صوفي ولد بالأندلس، وقد مات بالإسكندرية وتم بناء مسجد باسمه هناك ومازال ضريحه حتى الآن به.

[1] – محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى ، ص30

[2] – المرجع نفسه، ص30

أمام تاريخ هذه المدينة وأمام بحرها، وقف الشاعر محاورا ومجالسا لأهم الشخصيات والرموز التي صنعت مجد هذه المدينة الساحلية ليرسم لنا لوحة شعرية مميزة.

وفي قصيدة "التماس أخير"، يقتبس في تصديرها قول الشاعر السوداني "محمد الفيتوري" الذي يقول: «**وأنا أحتضن الراية من منفى لمنفى أنهم إن قتلوني مرة...أولد في عينيك ألفا**»[1]

والواضح من المطلع أن القصيدة غزلية مليئة الوجدان والحزن، يقول فيها:[2]

خذيني لعينك

أخلع حزني

أنا القادم الآن من كربلاء

يوظف الشاعر في هذا البيت رمزا دينيا وتاريخيا مشهورا جدا، وهي مدينة عراقية شهدت واقعة كربلاء التي تشير مباشرة إلى الدم والحزن والكرب، حدثت فيها وفاة الحسين بن علي في واقعة الطفّ ، و تعتبر من أهم مقدسات الشيعة وتحتوي على ضريحه، والشاعر استعمل هذا الرمز ليظهر لحبيبته مدى الحزن الذي سيخلعه من أجل عينيها.

ثم يقول:[3]

خذيني

لأعرف سر المرايا

وكيف نوافير روما تضاء

مستعملا رمزا تاريخيا وهو روما، هذه المدينة التي بلغت أوج الحضارة، و التي فتحت للعالم القديم أبواب التطور واكتشاف سبل الحياة الجديدة.

---

[1] – محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص33

[2] – المرجع نفسه، ص33

[3] – المرجع نفسه، ص33

والقصيدة الموالية في الديوان بعنوان :"زهرتان لحارس البرق"، بدأ ها العادة باقتباس مقولة شائعة في أوساط قبيلة الآفاريين في داغستان التي مفادها: «**لقد خلق الشاعر قبل خلق العالم بمائة عام**»[1]، والواضح من هذا التصدير أنه سيتحدث عن شاعر ما، والمقولة دون أدنى شك ترفع من مقام الشاعر حتى وإن كانت مجرد خرافة.

يستعمل الشاعر في هذه القصيدة رمز الخرافة الذي يمثل اللامعقول واللامحدود عند الشاعر، يقول:[2]

وتمنح ظل الخرافة صوتا

كأنك...

لا شيء يكفي "كأنك"

هذا التركيب المعقد بين ظل الخرافة والصوت الذي يمنحها، يخرج لنا بصورة شعرية تكاد تكون غير عقلانية، وهذه صفة الخرافة في الأصل.

ثم يعود الشاعر إلى استعمال التناص الديني ولو بطريقة غير مباشرة فيقول:[3]

لك الله

حين اصطفاك احمرارا

وأهداك للجرح أقسم أنّك...

والواضح أن الكثير من الآيات في القرآن الكريم تدل على هذا المعنى بطريقة غير مباشرة، نذكر منها قوله تعالى: ﴿ **إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَىٰ آدَمَ وَنُوحًا وَآلَ إِبْرَاهِيمَ وَآلَ عِمْرَانَ عَلَى الْعَالَمِينَ**﴾ [4]

في آية أخرى: ﴿ **وَإِذْ قَالَتِ الْمَلَائِكَةُ يَا مَرْيَمُ إِنَّ اللَّهَ اصْطَفَاكِ وَطَهَّرَكِ وَاصْطَفَاكِ عَلَىٰ نِسَاءِ الْعَالَمِينَ**﴾ [5]

---

[1] – محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص36

[2]– المرجع نفسه، ص36

[3]– المرجع نفسه، ص36

[4] – سورة آل عمران، الآية33

[5]– سورة آل عمران، الآية 42

وفي هذا دلالة على المكانة الرفيعة والاختيار دون الغير من الناس، واصطفاء الله لهذا الشاعر الذي في القصيدة جعله يمنحه هدية للجرح، في تصوير عكسي للمعهود.

وفي قصيدة "الغناء على مقام الشام" استند الشاعر على مقولة لـ "فيشته" مفادها: «**الأنا تصنع نفسها حين تقاوم**»[1]، وذلك في إشارة منه إلى مقامة الشام لكل الخائنين والغادرين من أجل أن تصنع ذاتها الثورية.

يبدأها الشاعر بقوله:[2]

يا شام

أنت الجرح والنوار

والدمع والفيروز والأقدار

مستعملا رمزا وهو الفيروز الذي يدل على المكانة الرفيعة والثمن الغالي، في إشارة منه إلى أن الشام غالية عنده، وأنها تمثل كل الجرح والدمع والأقدار.

ثم يقول:[3]

مرحى لأندلسين

قد عادا معا:

دمك المهيب وأهلك الأحرار

الأندلس؛ ذلك الرمز التاريخي المليء بالمعاني والوقائع الخالدة، استعملها الشاعر للدلالة على دم الشام وأهلها وجعل منهما أندلسين اثنتين، لما يحملان من خزان مشاعر وصورة بديعة للإنسان الذي يصنع الحياة.

ويعود الشاعر إلى التناص القرآني مجددا في البيت:[4]

---

[1]- محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص41

[2]- المرجع نفسه، ص 41

[3]- المرجع نفسه، ص 41

[4]- محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص42

هزي بجدع الموت

فالموت انحنى

لك يوم ثار المارد الجبار

هذه الصورة الشعرية من أكثر الصور التي تداولها الشعراء في أبياتهم، وهذا اقتباس قوله تعالى:" ﴿**وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا**﴾[1]، ويريد الشاعر أن يبين لنا أن الشام لا تخشى الموت، بل إن الموت ينحني لها ولصمودها.

ثم يقول:[2]

وسيعشب الفتح القريب

وينتهي

طقس البكاء

وتسقط الأسوار

في هذا البيت تناص ديني مع قوله تعالى: ﴿**وَأُخْرَىٰ تُحِبُّونَهَا ۖ نَصْرٌ مِّنَ اللَّهِ وَفَتْحٌ قَرِيبٌ ۗ وَبَشِّرِ الْمُؤْمِنِينَ**﴾ [3]، والشاعر يجعل من هذا من هذا الفتح عشبا سينبت بعد القحط الذي أصاب الشام، والدي جعلها جرداء قاحلة.

وفي قصيدة "سفر إلى العراق" يقتبس قول "محمد الثبيتي" الذي يقول: «**الرياح مواتية للسفر.. والمدى غربة ومطر**»[4]

يعود في مطلع القصيدة إلى استعمال رمز الحسين الديني التاريخي، فيقول:[5]

المسافة بين العراق وبيني

---

[1] سورة مريم ، الآية 25

[2] – محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص44

[3] – سورة الصف، الآية 13

[4] – محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص47

[5]– المرجع نفسه، ص47

مسيرة جرحين _لم يبردا_

من جراح الحسين

وجراح الحسين كثيرة يوم قتل، كذلك العراق الذي طعن من كل جانب ومزقت جهاته ودمرت معالمه، والشبه بين العراق والحسين كبير ، كما أن الحسين مات بالعراق، وها قد جمع بينهما الشاعر ليعبر عن حزن وألم عميق يحتويه كلما ذكر العراق، وهذا الهم يتشارك فيه كل المسلمين وكل الشعراء، وليس الشيعة فحسب.

وقصيدة "سوناتا" الذي يصدر لها بقول "رسول حمزاتوف": «**القلب نفسه تستهدفه الرصاصة والوردة**»[1]

يقول فيها:[2]

يا أنت كيف نفثت بابل كلها

في ضحكة

وأعدت لي ما فاتا

إن بابل من الرموز التاريخية التي ضمنها الشعراء وتغنوا بجمالها، ولم يجد الشاعر أجمل منها ليصف ضحكة المحبوب، المليئة بالورد والجمال.

وفي قصيدة: "بريد عاجل إلى أبي ذر الغفاري" اقتبس قول "محمد إقبال" «**قلت: يا رب إن العالم لا يعجبني...فقال لي: اهدمه وابن أفضل منه**»[3]

يقول فيها :[4]

أعرني عصاك

---

[1] – محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص49

[2] – المرجع نفسه، ص51

[3] – المرجع نفسه، ص63

[4] – المرجع نفسه، ص 66

فللبحر وجهي

وفرعون خلفي يزجي الوعيدا

في هذا البيت تناص ديني مباشر مع واقعة سيدنا موسى مع فرعون، وذلك من قوله تعالى:

﴿فَلَمَّا تَرَاءَى الْجَمْعَانِ قَالَ أَصْحَابُ مُوسَىٰ إِنَّا لَمُدْرَكُونَ (61) قَالَ كَلَّا ۖ إِنَّ مَعِيَ رَبِّي سَيَهْدِينِ (62) فَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ أَنِ اضْرِب بِّعَصَاكَ الْبَحْرَ ۖ فَانفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ﴾ [1]

فالشاعر هنا يطلب من أبي ذرّ أن يعيره ما رمز إليه بالعصا، وهي أداة النجاة في هذا العصر، كما كانت أداة نجاة لموسى، وللشاعر بحره وفرعونه كما لموسى بحره وفرعونه، لكنهما يختلفان في الشكل، باختلاف العصر والشخص، وفي البيت مقابلة شعرية عميقة وظفها الشاعر بتركيب بليغ.

ويقول بعدها:[2]

أعرني عصاك

لأخرج ممن

يحب الحسين ويرجو يزيدا

إن الشاعر يريد تلك العصا المعنوية ليهرب من الذين يتناقضون في أفكارهم ومشاعرهم وآرائهم الدينية، وقد عبر عن ذلك بتناصٍ تاريخي مستندا على الحسين مرة أخرى ، ولكن قابله بيزيد بن معاوية وما بين الشخصين من وقيعة الفتنة التاريخية، وهذا النوع من التنافر موجود بكثرة في محيط الشاعر، سواء دينيا أو فكريا وإيديولوجيا.

وفي قصيدة "خاتمة لفاتحة الطريق" يقتبس قول أبي العلاء المعري:[3]

«إذا سارتْكَ شهْب الليل قالت:

أعان الله أبعدنا مرادا»

---

[1] – سورة الشعراء، الآية 63

[2] – محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص66

[3] – المرجع نفسه، ص73

يقول فيها:[1]

شكرا لبوابة في القلب

تدخلني

غار السؤال

لألقى ما النبي لقي

في هذا البيت توظيف رائع لقصة الرسول صلى الله عليه وسلم في الغار، الذي انطلقت منه مسيرة النبوة، وفيه ابتدأت رحلة الوحي، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿**إِلَّا تَنصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللَّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُوا ثَانِيَ اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لَا تَحْزَنْ إِنَّ اللَّهَ مَعَنَا ۖ فَأَنزَلَ اللَّهُ سَكِينَتَهُ عَلَيْهِ وَأَيَّدَهُ بِجُنُودٍ لَّمْ تَرَوْهَا وَجَعَلَ كَلِمَةَ الَّذِينَ كَفَرُوا السُّفْلَىٰ ۗ وَكَلِمَةُ اللَّهِ هِيَ الْعُلْيَا ۗ وَاللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ**﴾ [2] ، والمفارقة أن الغار الذي يدخله الذي يدخله الشاعر هو غار القلب، لتنطلق رحلة الوحي الشعري والوجودي داخله، والمعروف أن الكثيرين يشبهون حالة الالهام بحالة الوحي، وبالتالي تكون حالة الشاعر كحالة النبي مع الفرق في الحالة .

ثم يقول:[3]

(متى وكيف وهل)

هذي التي نزلت

عليّ

لو نزلت بالطور لم يطقِ

وفي هذا البيت تناص قرآني مع قوله تعالى: ﴿**لَوْ أَنزَلْنَا هَٰذَا الْقُرْآنَ عَلَىٰ جَبَلٍ لَّرَأَيْتَهُ خَاشِعًا مُّتَصَدِّعًا مِّنْ خَشْيَةِ اللَّهِ ۚ وَتِلْكَ الْأَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ**﴾[4]، والشاعر في بيته خصص الجبل بجل

---

[1] - محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص73

[2]- سورة التوبة، الآية 40

[3]- محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص74

[4]- سورة الحشر، الآية 21

بالطور الذي ذكر كثيرا في القرآن الكريم، والجبل في الآية السابقة يتصدع من خشية الله حين يتنزل عليه القرآن، ويقابله الشاعر بتلك التي نزلت عليه نزلة شديدة لدرجة أن الطور بشدته لن يطيقها .

ويستمر الشاعر بتكثيف أبياته استنادا إلى مرجعيته القرآنية :[1]

أمضي وصوت من الأعراف

يجلدني

كابدْ

وفتّش عن الأسرار

وائْتلقِ

والأعراف ذكروا في قوله تعالى: ﴿**وَبَيْنَهُمَا حِجَابٌ ۚ وَعَلَى الْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّا بِسِيمَاهُمْ ۚ وَنَادَوْا أَصْحَابَ الْجَنَّةِ أَن سَلَامٌ عَلَيْكُمْ ۚ لَمْ يَدْخُلُوهَا وَهُمْ يَطْمَعُونَ**﴾ [2]، والصوت الذي يأتيك من الأعراف مصدره رجال خطلوا عملا بعمل، كذلك الذين يجلدون الشاعر بصوتهم الذي تتعدد مدلولاته من المكابدة إلى التفتيش إلى الائتلاق، في تركيبة لا تليق إلا بالشاعر .

ثم يجمع الشاعر بين رمز الدرويش وبين تناص مع قصة أهل الكهف فيقول:[3]

أمضي ومبخرة الدرويش تنبئني

أني إذا جزت باب الكهف لم أفقِ

الرمز الأول الذي استعمله الشاعر هو الدرويش، و المعروف أن الدراويشُ مجانين الله يديرون وجوههم عن دنيا الخلائق تظهر في وجوههم الفرحة وربما انطوت قلوبهم على كثير من الأحزان. يمارسون الحياة عبر مذاقات لا تُدرك وفلسفة لا يبلغها أهل الأوراق والدفاتر، ثم يربط بينه وبين الكهف والإفاقة، في استدعاء ديني لقصة أهل

[1]– محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص75

[2] – سورة الأعراف، الآية 46

[3]– محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص75

الكهف المذكورة في القرآن الكريم بقوله تعالى: ﴿**أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا**﴾[1]

وفي البيت:[2]

يقول لي عمنا العطار :

حكمتنا

من "منطق الطير"

لا من منطق الورق

والذين علموا منطق الطير هم قوم سليمان، ويتجلى ذلك في قوله تعالى: ﴿**وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ ۖ وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنطِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِن كُلِّ شَيْءٍ ۖ إِنَّ هَٰذَا لَهُوَ الْفَضْلُ الْمُبِينُ**﴾ [3]، ومنطق الطير علم كبير وحكمة غزيرة فتح الله بها الكثير على سليمان وقومه، كذلك يقصد بها الشاعر أن لهم حكمة في الحياة مختلفة عن حكمة الآخرين، كما يقول له عمه العطار.

ويعود الشاعر لاستعمال الرمز الديني والمتمثل في ليلة المعراج، التي استند عليها الكثير من الشعراء في وصف حالاتهم الوجدانية وارتقائها إلى درجات علا، يقول:[4]

لقبة الغيب معراجان

يا بن أخي:

أن تشرب السر

أن تنأى عن النسقِ

---

[1]- سورة الكهف، الآية 09

[2]- محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص77

[3]- سورة النمل، الآية 16

[4]- محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص77

لم يكتف الشاعر بمعراج واحد كي يبلغ قبة الغيب، بل لابد عليه بمعراجين شرطهما شرب السر وكتمه، والنأي عن النسق المعتاد واختراع سبيل جديد مختلف عن سبيل الآخرين.

ويستعين بعدها برمز تاريخي أدبي وهو عمر الخيام، ذلك الفيلسوف الفلكي الشاعر، صاحب رباعيات الخيام، فيقول:[1]

يقول لي عمر الخيام في ثقة

بغير خمرتك السوداء لا تثقِ

ثم الحلاج، فيقول:[2]

تقول لي جبة الحلاج:

يا ولدي

رأى المحب جلال الله

حين شقي

والحلّاج من أكثر الشعراء تصوفا في الشعر، معظم اشعاره تتحدث عن علاقته مع الله وتقربه إليه، ولعل أشهر ما قال الحلاج:

«رأيتُ ربّي

بعين قلبي

فقلت من أنت

قالَ أنت»

[1]- محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص77

[2]- المرجع نفسه، ص 78

الحلاج الذي يقول للشاعر أن الطريق إلى رؤية الله تمر عبر الشقاء، وهذا مكتوب على العابدين والزاهدين والشعراء أيضا.

ويعود الشاعر إلى استحضاره قصص من القرآن الكريم، ومن ذلك قصة هدهد سيدنا سليمان، وحادثته مع قوم سبأ، فيقول:[1]

يقول لي هدهد

قد عاد من سبأٍ

من لم يذق وحشة الأسفار

لم يذقِ

هذا البيت يحيلنا إلى قوله تعالى: ﴿**فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِن سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ**﴾ [2]

ويشير إلى الهدهد الذي انتقل من مملكته إلى مملكة سبأ، فوجدها وقومها يسجدون لغير الله، وجاء سليمان بالخير، ولولا أنه لم يسافر ما رأى اليقين وما بلغ سليمان بذلك، كذلك الشاعر الذي يرى في وحشة السفر سبيلا ليذوق رؤى جديدة، ويرى عوالم أخرى.

وفي قصيدة "الخارجي" الذي يهديها إلى "أمل دنقل" يقول:[3]

في النيل ما يكفي

لآخر زورقين

وفيك ما يكفي

ليكتشف الصعاليك الطريق

---

[1]- محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص78

[2]- سورة النمل ، الآية 22

[3]- محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص79

استحضر الشاعر رمزا تاريخيا هو النيل مرة أخرى، والشاعر ابنه، والمقابلة بين النيل وبين أمل دنقل كانت من أجل الاتساع، فالنيل فيه ما يكفي لزورقين آخرين ، كما يكفي أمل دنقل ليكون كشافا لطريق الصعاليك، والصعاليك أيضا رمز تاريخي، فيه ما فيه من التناقضات بين الحياة والموت، بين تعدد الأساليب من أجل البقاء.

ويعود الشاعر إلى رمز المسيح المصلوب فيقول:[1]

هـ "أنت ذا باق على الرايات مصلوبا مباحا"

وقد أشرنا في قصيدة سابقة إلى رمزية صلب المسيح، ثم يعود إلى رمز الطوفان مرة أخرى:[2]

وتنفخ في انكسار الماء

ما بين الأزقة

كي تؤذن باسم طوفان الخراب

ويضمن الشاعر بعدها قول أمل دنقل في قصيدته المشهورة لا تصالح :[3]

يا ايها المجدول من نخل الجنوب

ومن بنادقة الجوارح

إني رأيتك في الصعيد المر

تخفق سمرة وتخيط من برق العمائم (لا تصالح)

ثم يختم القصيدة كما بدأها بمز النيل والصعاليك كقطرة أولى.

---

[1]- محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص80

[2]- المرجع نفسه ، ص80

[3]- محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص80

وفي قصيدة "شتائية إلى امرأة لن تعود" يقتبس قول "بابلو نيرودا" الذي مفاده: «**كم هو قصير الحب...كم هو طويل النسيان**»[1]

في مطلع القصيدة يتناصّ الشاعر مع قول الشاعر عنترة بن شداد:[2]

«**ولقد ذكرتك والرماح نواهل**

مني وبيض الهند تقطر من دمي

فوددت تقبيل السيوف لأنها

لمعت كبارق ثغرك المتبسمِ»

فيقول:[3]

ولقد ذكرتك

والشتاء يضمني

والشال في كتفيّ يرقد كالملاكْ

ولكل شاعر حالته التي ذكر فيها محبوبته، فالأول في حرب حقيقية والثاني في حرب وجدانية مثلها بالشتاء الذي يطول عادة على الشعراء، ولكن معناهما واحد، وهو ذكر الحبيب ولو في حال عصية ضيقة

وفي قصيدة "توقيعات على جدار الثورة" يضمن قول "بودلير" : «**تكرس الثورة الخرافة من خلال التضحية**»[4]، في إشارة إلى أن الجميع يعلمك ويشعك كي تموت من أجل الوطن، ولكن لا أحد يعلمك أن تحيا من أجله ، في تكريس دائم لثقافة الموت .

---

[1]- محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص 85

[2]- حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي، دار اليوسف للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، دط، ص179

[3]- محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى،85

[4] - المرجع نفسه، ص93

يقول:[1]

كفرتْ (بعجل السامريّ)

ورتّلَتْ (سفر التكوين)

والسامري والعجل من الرموز الدينية، ذكر في القرآن الكريم بقوله تعالى: ﴿**قَالُوا مَا أَخْلَفْنَا مَوْعِدَكَ بِمَلْكِنَا وَلَٰكِنَّا حُمِّلْنَا أَوْزَارًا مِّن زِينَةِ الْقَوْمِ فَقَذَفْنَاهَا فَكَذَٰلِكَ أَلْقَى السَّامِرِيُّ (87) فَأَخْرَجَ لَهُمْ عِجْلًا جَسَدًا لَّهُ خُوَارٌ فَقَالُوا هَٰذَا إِلَٰهُكُمْ وَإِلَٰهُ مُوسَىٰ فَنَسِيَ**﴾ [2]

إن الأمة التي يتحدث عنها الشاعر لم تؤمن بعجل السامري كما آمن به قوم موسى، بل كفرت به، ورتلت (سفر التكوين) الذي هو أول أسفار التوراة الذي تنزل على قوم موسى، في إشارة إلى ثباتها على الحق، واصطبارها أمام الباطل.

ويعود الشاعر إلى توظيف الرمز الأسطوري التاريخي وهو "سيزيف" أحد أشهر الشخصيات الإغريقية، يقول:[3]

كنا نفصل يأسنا

شوقا لفرحتنا اليتيمة

(سيزيف ملّ)

ونحن ندفع وهم صخرتنا العميقة

وأسطورة سيزيف والصخرة مشهورة في الفلسفة الوجودية، التي كان يدفعها نحو الجبل، ثم تتدحرج إلى الأسفل، ويعيد الأمر ويكرره حتى ينجح من أجل إطفاء غضب الآلهة، هذه الصخرة مازال الشاعر يدفع وهمها، وهي حال مكررة في ما يراه ويعيشه واقعه.

---

[1]- محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص 94

[2] - سورة طه، الآية 88/87

[3]- محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص94

ثم يعود إلى التناص الديني :[1]

فالماء في التنور فارْ

ومشهد الطوفان عادْ

يستحضر الشاعر في هذا البيت قوله تعالى: ﴿**حَتَّىٰ إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِن كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَن سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ ۚ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلَّا قَلِيلٌ**﴾[2]

والطوفان رمز ديني أيضا تم توظيفه في قصيدة سابقة، وتم شرحه أيضا، والمراد منه إشارة إلى التحولات التي وصل إليها الوطن، ثم يوظف الرمز الأسطوري، فيقول:[3]

و(طائر الفينيق) رفّ من الرماد.

وطائر الفينيق هو كائن أسطوري كان له صدى واسع في التراث الشعبي القديم لدى الكثير من الشعوب الممتدة جغرافياً حول العالم كالمصريين والفينيقيين والإغريق والفرس والرومان والصينيين، وهذا الطائر يعبر عن التجدد والحياة بحيث يعود من الموت بعد الاحتراق، هذا ما يريده الشاعر بعد الموت والدفن لابد أن يكون البعث من جديد، لتحيا الآمال وتتحقق الأماني.

ويستعمل الرمز التاريخي "خيبر" مرة أخرى، ولكن بتوظيف آخر:[4]

هذي الحصون (الخيبرية)

سوف يسقطها الهتاف

إن خيبر كانت معروفة بحصونها المنيعة التي تحميها، والشاعر يستدعيها ليدل على الحصون التي حالت دون التحرر، لكن وجد طريقة لإسقاطها ألا وهي الهتاف، مدللا بذلك أن هذه الحصون نفسية إيديولوجية لا غير.

---

[1]- محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص 98

[2]- سورة هود، الآية 40

[3] – محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص 98

[4]- المرجع نفسه، ص 99

قصيدة "نافذة لقمر أسمر" بدأها بقول "أفلوطين" : «**يجب عليّ أن أحجب عن نفسي النور الخارجي لكي أحيا وحدي في النور الباطني**»[1]

ويريد الشاعر من خلاله أن يمنح لنفسه وقتا أطول واهتماما أكبر بها وبخباياها وأسرارها العميقة، وهذا دأب الشعراء والفلاسفة والمفكرين.

يقول:[2]

أنا حمأُ البداية

يوم هامتْ

بسمرة (آدمٍ) حور الجنان

وآدم رمز ديني وظفه الشاعر مرة أخرى، وأضاف إليه حور الجنان التي هامت به حسب الشاعر في البداية، ويوظف الشاعر صفة السمرة ليحقها بالأنا، كما قال : أنا حمأ البداية، في إشارة إلى انزياح المعنى عن آدم ليلتصق به.

ثم يوظف رمزا تاريخيا وهو "أنجشة" ذلك الصحابي الجليل الذي كان عبدا أسودا، عرف بمحاذاته للرسول صلى الله عليه وسلم، وعرف بصوته الشجي حتى قال فيه صلى الله عليه وسلم يَا أَنْجَشَةُ، رُوَيْدَكَ، رِفْقًا بِالقَوَارِيرِ، وقد ربط الشاعر بين الصبايا وبين صوت "أنشجة" لما يثير فيهن صوته من وجد وتصبب، كذلك يتصف الشاعر من خلال قوله.

ثم يقول:[3]

أنا هذي المآذن حين تبكي

ولون بلالَ

[1]- محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص103

[2]- المرجع نفسه، ص 103

[3]- المرجع نفسه، ص 103

يولد في (الأذانِ)

والرمز هنا رمز ديني أيضا وهو سيدنا بلال رضي الله عنه، مؤذن النبي صلى الله عليه وسلم، الذي كان عبدا أسودا، فأعزه الله بالإسلام، وكان أول مؤذن يعلن صوت الحق ويدعو إلى الصلاة.

ويستمر الشاعر في توظيف الرموز التاريخية فيقول:[1]

أنا الغزل الذبيح

فكم (سُحيمٍ)

يبيت على وسادات الغواني

وسحيم عبد من عبيد بني الحسحاس، كان يتشبب بنساء العشيرة والوصال معهن وصالا جسديا ومعنويا، وذلك بهدف الانتقام من ساداتها، وكان وانتقام القبيلة من عبدها الخارج عليها في أعز ما تملك من إرثها (العرض المتمثل بالنساء) بقتله حرقاً بالنار.

إلى أن يصل الشاعر إلى رمز تاريخي ليس ببعيد وهو الزعيم الإفريقي "نلسون مانديلا"، ذلك الرجل الأسمر الذي حارب التفرقة بين البيض والسود في جنوب إفريقيا، وأصبح أول رئيس أسمر للبلاد، يقول:[2]

أنا شجر النضال بكل أرضٍ

ففي جنبيّ (مانديلا) يعاني

والملاحظ في هذه الرموز التي استعملها الشاعر أنها تتشارك معه في لون البشرة، وتتشارك معه أيضا في لون القلب والمعاناة من أجل الوصول إلى هدف معين .

وفي قصيدة "صلصال الكلام" بدأها بالشطر الثاني من بيت المتنبي :[3]

«أنا السابق الهادي إلى ما أقوله إذ القول قبل القائلين مقولُ»

---

[1]- محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص105

[2] - المرجع نفسه، ص106

[3]- أبو الطيب المتنبي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1403هـ،1983م، دط، ص360

يقول:[1]

لا الظل ظلي

ولا الإيحاء إيحائي

متى عروجي إلى ذاتي

وإسرائي

في البيت توظيف لرمزين دينيين في التراث الإسلامي، وهما الإسراء والمعراج، وذلك في قوله تعالى: **﴿سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا ۚ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ﴾**[2]

والفرق أن الرسول صلى الله عليه وسلم أسرى من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى، ومن الأرض إلى السماء، أما الشاعر فيتساءل عن موعد يعرج ويسري إلى ذاته، في إشارة منه إلى اتساعها وامتلائها بالأسرار، حيث شبهها بالكون الواسع الذي يحوي الكثير من المشاعر والوجدان.

ثم يقتبس من معلقة الشاعر عنترة بن شداد التي مطلعها:[3]

«هل غادر الشعراء من متردّمِ أم هل عرفتِ الدار بعد توهمِ»

فيقول:[4]

"هل غادر الشعراء..." اليوم

تصلبني

على سديمين من يأسٍ وإعياءِ

---

[1]- محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص107

[2]- سورة الإسراء، الآية 01

[3]- عنترة بن شداد: الديوان ، اعتنى به وشرحه حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، دط، ص 11

[4] - محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص107

إن الشاعر يقر من خلال هذا أنه مصاب باليأس والإعياء من الشعر، وكيف لا والشاعر **عنترة** من قبل أكثر من أربعة عشر قرنا قال "**هل غادر الشعراء من متردم**"، وأنه لم يبق ما يكتب في الشعر بعدما سبق إليه الجميع، فما بالك بشاعرنا محمد وبقية شعراء العصر الحالي، كيف سيكون مآلهم وكتاباتهم وأفكارهم؟.

وفي قصيدة "**سبع سنابل إلى غياث مطر**" اقتبس قول "**سعدي الشيرازي**" كتقديم لها: «**كن كشجرة الصندل تعطر الفأس التي تقطعها**»[1]

يقول:[2]

باسمك

أطمس ذاكرة الأسماء

وألغي أهرام الكلمات

لتندلع الدهشة في القاموس

ويزدهر الشهداء

في هذا المقطع وظف الشاعر رمزا تاريخيا وحضاريا وهو الأهرامات، في إشارة منه إلى أن الكلمة عظيمة كعظمة الأهرام، لكنه سيلغيها كي يصنع دهشة أخرى تليق بمصر، ولا تبقيها حبيسة الكلمات خاضعة لجبروتها.

وفي مقطع آخر:[3]

أتلمّس في وجهك وجهي

فتطير

أبابيل الجرح النبوي

---

[1]- المرجع نفسه ، ص111

[2]- محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص111

[3]- المرجع نفسه، ص113

شيء ما

ينهمر في عينيك

يوظف الشاعر رمزا دينيا في هذا المقطع وهو الطير الأبابيل، الذي ذكر في سورة الفيل: ﴿**أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ (1) أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ (2) وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْرًا أَبَابِيلَ (3) تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ (4) فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَّأْكُولٍ**﴾ [1]

والطير الأبابيل رمز القضاء على الشر قضاء تاما، لكن حينما يتلمس الشاعر وجهه في وجه مصر تطير هذه الأبابيل، لتفتح المجال نحو لحظات عيش طيبة آمنة هنية في هذا البلد المليء بخطى الأنبياء وجراحهم.

ويبدأ قصيدته "هُمْ" بقول "أبي مدين الغوث": «**من قال (التمر) ولم يجد حلاوته في فمه فما قال (التمر)** »[2]

يقول في القصيدة:[3]

تعالَ إلى الألواح

نلمس سرهم

فقد تكشف الألواح ما ليس يكشف

والألواح رمز ديني يشير إلى توراة موسى، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿**وَكَتَبْنَا لَهُ فِي الْأَلْوَاحِ مِن كُلِّ شَيْءٍ مَّوْعِظَةً وَتَفْصِيلًا لِّكُلِّ شَيْءٍ فَخُذْهَا بِقُوَّةٍ وَأْمُرْ قَوْمَكَ يَأْخُذُوا بِأَحْسَنِهَا ۚ سَأُرِيكُمْ دَارَ الْفَاسِقِينَ**﴾ [4]

وألواح موسى فيها من كل شيء كما قال الله تعالى، وألواح الشاعر قد تكشف له ما ليس يكشف من بعد أن يلمس سرهم.

---

[1]- سورة الفيل: الآيات، 5/4/3/2/1

[2] – محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص123

[3]- المرجع نفسه، ص123

[4]- سورة الأعراف، الآية 145

ثم يقول:[1]

يقول لنا الراوي: الغناء مفخخ

يحذرنا الراوي: الدراويش أسرفوا

يوظف الشاعر مرة أخرى رمز الدرويش الصوفي، ولكن هذه المرة بصفة غريبة عنه وهي الإسراف الذي يحذره الراوي منه، ,إذا أسرف الدرويش المعروف بالتقشف عن زهد وإيمان فلا عجب أن يصير الغناء مفخخا، ويصير كل شيء معكوس في زمن القصيدة.

ويواصل الشاعر استعمال الرمز الصوفي:[2]

هي الشطحة الأولى

مجاز ولعنة

هي الحضرة الأولى

صراط وموقف

والشطحة من عادات الصوفية التي يختلون بها، فترتفع أرواحهم إلى الله حسبهم، وهي مشهورة جدا ، كذلك الحضرة الأولى من حالات الصوفية، وكما قال الشاعر فهي صراط ومواقف، لا يبلغها الجميع.

ثم يقول:[3]

رأوا سدرة العرفان في السجن

مثلما

رأى سدرة العرفان في السجن يوسف

---

[1]- محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص124

[2]- المرجع نفسه، ص125

[3]- المرجع نفسه، ص126

وظف الشاعر في هذا البيت الرمز الديني يوسف عليه السلام، وموقفه في السجن والذي ذكر في سورة يوسف مرات عديدة، نذكر منها قوله تعالى: ﴿**قَالَ رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِي إِلَيْهِ ۖ وَإِلَّا تَصْرِفْ عَنِّي كَيْدَهُنَّ أَصْبُ إِلَيْهِنَّ وَأَكُن مِّنَ الْجَاهِلِينَ**﴾ [1]، وقوله: ﴿**ثُمَّ بَدَا لَهُم مِّن بَعْدِ مَا رَأَوُا الْآيَاتِ لَيَسْجُنُنَّهُ حَتَّىٰ حِينٍ**﴾[2]، والسجن كان بوابة عبوره إلى نوع آخر من الحياة والعزة، إذ من بعده لقى الرفان وأصبح على خزائن الأرض، كذلك يصف الشاعر أولئك الذين سماهم "همْ" وكيف كانت مسيرتهم إلى سدرة العرفان مليئة بالصعاب ومكابدة المشاق.

ويعود الشاعر إلى توظيف الرمز التاريخي، وهذه المرة مدينة فارسية كانت منبع العلماء والمتفقهين في الدين، وهي "نيسابور" :[3]

وذاقوا بنيسابور ألف قيامة

وحين نجوا بعد الحساب تصوفوا

ويختم الشاعر هذه المجموعة الشعرية بقصيدة نبوية عنونها بـ: "الدخول إلى البردة"، والتي بدأها بقول لـ "ولي الله عبد القدوس الجنجوهي"، مفاده: «**صعد محمد النبي العربي إلى السماء ثم رجع إلى الأرض. قسما بربي لو بلغت هذا المقام لما عدت أبدا**»[4].

يقول فيها:[5]

مرْ "حنين الجدعِ"

أن يبكي معي

ليعزي المستهام المستهاما

---

[1]- سورة يوسف، الآية 33

[2]- سورة يوسف، الآية 35

[3]- محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص 126

[4]- المرجع نفسه، ص132

[5]- المرجع نفسه، ص132

يتناص الشاعر مع واقعة النبي صلّى الله عليه وسلم حينما كان يخطب إلى جذع فلما اتخذ المنبر ذهب إلى المنبر فحن الجذع فأتاه فاحتضنه فسكن فقال لو لم أحتضنه لحن إلى يوم القيامة

وإنّ الشاعر محتاج لحنين يشبه حنين الجدع إلى النبي صلّى الله عليه وسلم، كي يعزيه في مصاب شوقه إلى النبي، لأنهما يشبهان بعضهما في هذه الصفة.

ثم يقول:[1]

وانتدبني "للبقيع" المشتهى

نجمةٌ

تحرس أسرار الخزامى

يوظف في هذا البيت رمزا دينا تاريخيا، وهو البقيع، ي المقبرة الرئيسة لأهل المدينة المنورة منذ عهد النبي محمد صلى الله عليه وسلم، ومن أقرب الأماكن التاريخية إلى مبنى المسجد النبوي حالياً، وقد دفن فيها الكثير من الصحابة رضوان الله عليهم.

ثم يعود مرة أخرى إلى رمز الدراويش:[2]

أتمنى ــوالدراويش معيــ

نظرة منك

لأصطاد الكلاما

والمعروف أن الدراويش لديهم نظرة صوفية لكل أمور الدين، ولهم نظرتهم الخاصة إلى النبي صلى الله عليه والسلام، والشاعر بمعيتهم يتمنى نظرة منه، كي يصطاد رفقتهم كلاما ليس كباقي الكلام، كلام يشبهه هو والدراويش فقط.

[1]- محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص 134

[2]- المرجع نفسه، ص135

ويستدعي الشاعر بعدها غزوتين من غزوات النبي صلّى الله عليه وسلم، فيقول:[1]

علّني في "أحدٍ"

أصبح درعاً

بين جنبيك

وفي "بدر" حساما

والمعروف أن "عتبة بن أبي وقاص" رمى رسول الله صلى الله عليه وسلم يومئذ ، فكسر رباعيته اليمنى السفلى ، وجرح شفته السفلى، وذلك في غزوة أحد، والشاعر يتمنى لو كان درعا بين جنبيه يستعين به على ضربات الكفار.

ولم يكتف الشاعر بذلك، وتمنى لو كان حساما في غزوة أخرى هي غزوة بدر التي ذكرت في قوله تعالى: **﴿وَلَقَدْ نَصَرَكُمُ اللَّهُ بِبَدْرٍ وَأَنتُمْ أَذِلَّةٌ ۖ فَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ﴾** [2]

ويشير أيضا إلى الخندق الذي حفره المؤمنون حصارا للمشركين في غزوة الاحزاب التي سميت بالخندق فيقول:[3]

علّني أعصف في الريح التي

طوتِ "الخندق"

تجتث الخياما

وقد ذكر الله أمر هذه الريح فقال: **﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اذْكُرُوا نِعْمَةَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ جَاءَتْكُمْ جُنُودٌ فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحًا وَجُنُودًا لَّمْ تَرَوْهَا ۚ وَكَانَ اللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرًا﴾** [4]

---

[1]- محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص 136

[2]- سورة آل عمران، الآية123

[3]- محمد عبد الباري، المرجع السابق، ص 137

[4]- سورة الأحزاب، الآية 09

كذلك يود الشاعر لو كان في هذه الريح التي تعصف وتضعف قوة الكفر، ليكون سندا للمؤمنين، وسببا آخر يضاف إلى قوتهم ولو مجازا.

ثم يشير بعدها إلى غزوة تبوك أيضا، وكلها رموز دينية تاريخية، فيقول:[1]

علّني أعصر روحي مطرا

في "تبوك"

لتغطيكَ غماما

وهذه الغزوة آخر غزوة شارك فيها النبي صلى الله عليه وسلم، وقول الشاعر : أعصر روحي مطرا ، لأن الجو فيها كان حارا جدا، وشح الماء والطعام على المسلمين حتى أكلوا أوراق الشجر وفتحوا بطون البعير ليشربوا الماء منها، لكن الله نصرهم على الروم بعدها دون قتال.

ويواصل الشاعر توظيف الرموز الدينية التي مرّ بها النبي صلى الله عليه وسلم أثناء رسالته، ومن أهم هذه المحطات؛ غار حراء، فيقول:[2]

لم ينم.. شكي ولا سفسطتي

أعطني "غار حراء"

كي ينامَا

غار حراء كان قاتلا لكل شك، ومثبتا لكل يقين سماويّ، منه انطلقت الرسالة الربانية بعدما اختلى فيه النبي صلى الله عليه وسلم، لذلك يتمنى الشاعر لو يكون به كي ينام شكه وسفسطته، وكل تساؤلاته الوجدانية لما فيه من بركة من الله وتأييد.

ويختم القصيدة بقوله:[3]

---

[1]- محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، ص 137

[2] - المرجع نفسه، ص 137

[3]- المرجع نفسه، ص140

ثم أهداك

براقا أبيضا

لتصلي بالمحبين إماما

وظف رمز البراق في هذا البيت، وهو رمز ديني شهير بين الشعراء يدل على السرعة الشديدة في الوصول من مكان إلى مكان، والبراق دابة حملت الرسول محمد من مكة في تهامة إلى المسجد الأقصى في بيت المقدس ليلة الإسراء والمعراج.

وقد وظف الشاعر رموزا دينية وتاريخية في النص لتليق بمقام النبي صلّى عليه وسلم، وليعيدنا إلى أهم المحطات التي مرّ بها أثناء الدعوة الإسلامية، وهذه الوظيفة الأسمى للرمز في الشعر العربي.

ومن خلال دراستنا المتواضعة لهذا الديوان وجدنا أن الشاعر "محمد عبد الباري" تمكن من توظيف التناص والرمز في ديوانه "مرثية النار الأولى" توظيفاً عميقاً استعان من خلاله بمرجعيته الثقافية والدينية الواسعة، وقد اجتمعت الكثافة الشعرية بالفكرة العميقة في نصوصه.

الخاتمة

الخاتمة:

أخيرا... وبعد مسيرة أدبية معرفية كانت بدايتها فضول وآخرها ذهول، وصلنا إلى ختام بحثنا هذا، وليس ختام البحث في الموضوع الذي كلما أغلقتَ نافذة من نوافذه، شرّعتَ بابا من أبوابه الواسعة.

لكن واحتكاما لطبيعة كل عمل، و أنّ لكل بداية نهاية، فإنه كان لابد علينا أن نضع نقطة الختام موقنين أننا _رغم اجتهادنا_ ما أصبنا إلا قليلا من هذا البحر الواسع المليء بالحلل والكنوز التي تنتظر من يغوص إليها، بداية بقضية التناص والرمز في الشعر، ونهاية بتجربة شعرية متفردة للشاعر السوداني "محمد عبد الباري" الذي سطرها في مجموعته الأولى الموسومة بعنوان: "مرثية النار الأولى"، وما بينهما من ترابط أدبي أنيق، وهذه سنة البحث.

وإننا _إذ سنسرد ما توصلنا إليه من خلال دراستنا_ لا نجزم أننا ألممنا بكل ما كان يجب الإلمام به، لماذا؟..، لأنّ (التناص والرمز في الشعر) قضيتان متجذرتان ممتدتان متشعبتان من بداية الدراسات القديمة إلى دراساتنا المعاصرة، دون أن تصل إلى طرف اليقين الذي يشفي غليل كل باحث في هذا الميدان.

ومنه فإننا _وبعد أن ملأنا رَحل هذه الدراسة مما استعطنا الوصول إليه من مادة معرفية_ قد خلصنا إلى جملة من النتائج، أهمها:

_ التناصّ في أغلب تعريفاته يشير إلى استفادة نص لاحق من نص سابق بصور متباينة، وبآليات تختلف من كاتب إلى آخر.

_ التناص _وكغيره من القضايا التي ظهرت في الأدب الحديث_ له جذور في النقد العربي القديم، ولكن بتسميات مختلفة، منها: السرقات الشعرية، الانتحال، النقائض، المعارضات... وغيرها.

_ استعمال التناص في الشعر القديم كان بصورة أقل وعيا وإدراكا على سبيل التخاطر والتوارد ولم يكن لأسباب فنية.

_ التناص عند العرب المحدثين كغيره من القضايا الأدبية المختلفة تم تناقله من الدراسات الغربية، ثم البحث عن جذوره وتسمياته المختلفة في الموروث الأدبي العربي القديم.

_الرمز في مجمع تعريفاتها يشير إلى علامة محسوسة تدل على شيء غير حاضر.

ـ الرمز يشترك مع التناص في النقد العربي القديم، و النقد الغربي وأيضا النقد العربي المعاصر من حيث الجذور والتنظير الممنهج ثم إعادة التأصيل من طرف النقاد العرب.

ـ أغلب الدارسين يؤكدون وجود الرمز في الموروث الأدبي القديم واستعماله من طرف الشعراء .

ـ التناص والرمز يتشاركان العديد من الصفات من بينها استحضار ما هو غائب، وتوظيف معارف قبلية.

ـ محمد عبد الباري من بين فئة قليلة من الشعراء المعاصرين الذين يكتبون برؤية تجمع بين القديم والحديث.

ـ ديوان مرثية النار الأولى مادة أدبية مملوءة بكنوز تفيد القارئ المتذوق، وتزيد من ثقافته لما تحمله من حوارية وتثاقف واستحضار لمختلف الأحداث والشخصيات والأفكار في مختلف القصائد.

هذه أهم النتائج التي استطعنا الوصول إليها ، موقنين أن الذي خلفناه ليس بالقليل، ولكن ما حجتنا في مقابل هذا التقصير إلا قلة علمنا وصعوبة الإلمام بقضيتين من أهم قضايا الشعر من القدم، وفي الأخير نشعر بوافر الفخر وكثير الرضا، أن لم ندّخر جهدا في سطر صفحات هذا البحث المتواضع على أمل أن يكون ذا فائدة على من يطلع عليه.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم: رواية حفص

أ_ المصادر:

1_ محمد عبد الباري : مرثية النار الأولى، منشورات الموسوعة العالمية للأدب ، الشارقة ، دط ، 2012م

ب_ المراجع

1_ إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، دط، 1998م

2_ ابن الفارض عمر بن علي: ديوان ابن الفارض، تحقيق درويش لجويدي، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، 2008م

3_ ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر ونقده، الطبعة الأولى، 1225هـ_1907م

4_ ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 1422هـ/ 2001م

5_ أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، دار صادر، بيروت، دط، 1988،

6_ أبو الطيب المتنبي: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دط،1403 هـ،1983م

7_ أبو القسم القشري: الرسالة القشرية، تح: خليل منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2005م

7_ أبو عبيدة البصري: كتاب النقائض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1419هـ/1998م

9_ أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان_ الأردن، الطبعة الثانية، 1420هـ_ 2000م

10_ أحمد الشايب: تاريخ النقائض في الشعر العربي، مكتبة النهضة المصرية، ط2، 1954م

11_ أمية حمدان: الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – الجمهورية العراقية، دط، 1981م

12_ إيليا حاوي: الرمزية والسيريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1983م

13_ إيليا حاوي: في النقد الأدبي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1986م

14_ بهاء الدين السبكي: عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا _ بيروت، ط1، 1423هـ _2003م

15_ توفيق عمر: دراسات في الزهد والتصوف، دار صادر، بروت، لبنان، د ط، 1999م

16_ الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق درويش جودي، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، 2008م

17_ جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العالم الإسلامي، بيروت، ط2، 1973م

18_ جرير؛ ديوان جرير: تح: نعمان محمد طه أمين، دار المعارف، القاهرة، ط3، ج3

19_ جوليا كرستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

20_ حسان بن ثابت: الديوان، تحقيق وليد عرفات، دار صادر، بيروت، دط.

21_ حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي، دار اليوسف للطباعة والنشر والتوزيع، بيرون، لبنان، دط.

22_ ديوان الفرزدق: شرحه وضبطه وقدم له الأستاذ علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1407هـ_1987م.

23_ ديوان جرير، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، (د. ط)، 1406هـ/1986م

24_ رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط.

25_ رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، ط2، 1982م.

26_ سعد الدين كليب: وعي الحداثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 1997م.

27_ سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م.

28_ سميح القاسم: سأخرج من صورتي ذات يوم، دار الأسوار، عكا، ط1، 2000م.

29_ شوقي ضيف: التطور والجديد في العصر الأموي، دار المعارف، ط8.

30_ شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط11.

31_ صبري حافظ: أفق الخطاب النقدي (دراسات نظرية وقراءات تطبيقية)، دار شرقيات، القاهرة، دط، 1996م.

32_ طرفة ابن العبد: الديوان، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2003م.

33_ طه حسين: في الأدب الجاهلي، دار المعارف، ط4.

34_ عاطف نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1987م.

35_ عبد الرحمن بارود: الأعمال الشعرية الكاملة، مؤسسة فلسطين للثقافة، دمشق، ط1، 2010م.

36_ عبد القادر أبو شريفة _ حسين لافي قزف: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان، الأردن، الطبعة الرابعة، 2008م/1428هـ.

37_ عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، دط، 1407هـ، 1987م.

38_ عبد الله سلوم السامرائي: الشعبوية، المكتبة الوطنية، بغداد، دط، 1984م.

39_ عبد المنعم الحفني: رابعة العدوية إمامة العاشقين والمحزونين، دار الرشاد، القاهرة، ط1، 1411هـ _ 1991م.

40_ عزيز شكري ماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد، منشورات المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1997م.

41_ علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشرق، عمان، ط1، 1997م.

42_ علي عبد الرضا، الأسطورة في شعر السياب، ط2، دار رائد أعربي، بيروت، لبنان، 1984م.

43_ علي عشتري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، 2006م.

44_ عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي" الأدب القديم من مطلع الجاهلية إلى سقوط الدولة الأموية"، ج1، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، أفريل 1981م.

45_ عنترة بن شداد: الديوان ، اعتنى به وشرحه حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، دط.

46_ فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان_ الأردن، الطبعة الأولى، 1993م.

47_ القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، شرح: محمد خفاجي، منشورات دار الكتاب، ط3.

48_ مالك شبل: معجم الرموز الإسلامية، ترجمة وتحقيق: أنطوان الهاشم، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، دط، 2002م.

49_ محمد أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط3، 1984م.

50_ محمد بنيس: ظاهرة الشعر العربي في المغرب، دار العودة، ط1، بيروت، 1997م.

51_ محمد عزام: النص الغائب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001م.

52_ محمد كعوان: التأويل وخطاب الرمز، قراءات في الخطاب الشعري الصوفي المعاصر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، دط، 2009م.

53_ محمد مصطفى هدارة: مشكلة السرقات في النقد العربي، مكتبة الأنجيلو المصرية، القاهرة، دط، 1958م.

54_ محمد مفتاح: المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1999م.

55_ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص-، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 1992م.

56_ مسلم رباح: ممتلئا بغيابها، دار النساء للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2018م.

57_ معروف عبد المجيد: يكاد زيتها يضيء، مركز الأبحاث العقائدية، العراق، د ط، 1431هـ.

58_ نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، 1993م.

59_ نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 1997م.

60_ يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسونية، إصدارات رابطة إبداع الثقافة، د ط، الجزائر، 2002م.

ج_ المجلات والدوريات:

1_ بشير القمري: مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 60- 61، 1989م.

2_ جلال عبد الله خلف: الرمز في الشعر العربي، مجلة ديالي، العدد الثاني والخمسون، 2011م.

3_ جلال عبد الله خلف: الرمز في الشعر الغربي، مجلة كلية الآداب، العدد 97.

4_ حسن البنداري: التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر بغزة، سلسلة العلوم الإنسانية، العدد 2، المجلد 11، 2009م.

5_ حسين خمري، (إنتاج معرفة بالنص)، مقال في مجلة دراسات عربية، ع11-12، بيروت، 23 أيلول-تشرين أول 1987م.

6_ شيماء شار جابر: الأسطورة والرمز في شعر بدر شاكر السياب، مجلة ديالي، العدد السادس والأربعون، 2010م.

7_ عبد الملك مرتاض: الكتابة أم حوار النصوص؟ مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب. ع330، تشرين الأول، دمشق، 1998م.

9_ نهلة الأحمد: التفاعل النصي، مجلة كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، السعودية، عدد 104، 2002م.

د_ المواقع الإلكترونية:

1_ حسين ميرزائي: التناص الأدبي؛ ومفهومه في النقد العربي الحديث، منبر حر للثقافة والفكر والأدب، الأربعاء 30 أيار (مايو) 2017م.

الفهرس

الموضوع	الصفحة
شكر	
مقدمة	أ
الفصل الأول: التناص والرمز في الشعر	01
المبحث الأول: التناص	01
1_ ماهية التناص	01
أ- لغة	01
ب-اصطلاحا	01
2_ التناص في الشعر العربي القديم	02
أ_ السرقات الشعرية	02
ب_ الانتحال	04
ج_ النقائض	11
3_التناص في الشعر المعاصر	16
أ_ التناص عند الغرب	16
_ ظهور المصطلح	16
_ التناص عند جوليا كريستيفا	17
_ التناص عند رولان بارت	18
ب_ التناص عند العرب	19
_ التناص عند محمد مفتاح	23
_ التناص عند عبد الملك مرتاض	24
_ التناص عند محمد بنيس	25
4_ أشكال التناص	26
أ_ التناص المباشر	26
ب_ التناص غير المباشر	28
5_ أنواع التناص	30
أ_ التناص الديني	30
ب_ التناص التاريخي	32
ج_ التناص الأسطوري	35

المبحث الثاني: الرمز في الشعر	38
1_ماهية الرمز	38
_ تعريفه	37
أ_ لغة	37
ب_ اصطلاحا	37
2_ الرمز في الشعر العربي	39
أ_الرمز قديما	39
ب_الرمز حديثا	40
3_ الرمز في الشعر الغربي	41
4_ أنواع الرمز	45
أ_الرمز الأسطوري	45
ب_الرمز الديني	48
ج_الرمز التاريخي	51
د_الرمز الصوفي	54
5_سمات الرمز	56
الفصل الثاني: دراسة تطبيقية في ديوان "مرثية النار الأولى"	59
1_ التعريف بالشاعر "محمد عبد الباري"	59
2_ التعريف بديوان "مرثية النار الأولى"	60
3_ دراسة التناص و الرمز في ديوان "مرثية النار الأولى"	61
الخاتمة	100
قائمة المصادر والمراجع	104
الفهرس	107