الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أحمد دراية أدرار

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

# شعرية التناص عند الشعراء الجزائريين التواتيين المعاصرين
# عبد القادر أعبيد أنموذجا

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه علوم في اللغة والأدب العربي

تخصص: النقد الأدبي الحديث والمعاصر في الجزائر


إعداد الطالب:

مولاي أمحمد بن عمر

إشراف:

أ. د/ إدريس بن خويا


أعضاء لجنة المناقشة:

| الاسم والقب | الرتبة | الجامعة | الصفة |
|---|---|---|---|
| أ.د/ سعاد شابي | أستاذة التعليم العالي | ج. أدرار | رئيسا |
| أ.د/ إدريس بن خويا | أستاذ التعليم العالي | ج. أدرار | مشرفا ومقررا |
| د/ محمد بن عبو | أستاذ محاضر "أ" | ج. أدرار | عضوا |
| أ.د/ حسين زعطوط | أستاذ التعليم العالي | ج. ورقلة | عضوا |
| د/ عبد القادر بقادر | أستاذ محاضر "أ" | ج. ورقلة | عضوا |
| د/ عبد الله عماري | أستاذ محاضر "أ" | ج. تمنراست | عضوا |

السنة الجامعية: 1441/1440هـ -2020/2019م

بسم الله الرحمن الرحيم

# الاهداء

إلى

- والديّ الكريمين اللذين غمراني بحبهما ودعمهما عبر مراحل دراستي
- رفيقة دربي زوجتي العزيزة وأبنائي، خالد، يوسف، لالة أمال
- اشقائي وشقيقاتي الذين قاسموني عطف الوالدين
- عائلتي الكبيرة، كل باسمه
- أساتذتي الذين كان الفضل في تعليمي وتوجيهي
- كل الزملاء والزميلات والأصدقاء الذين تعرفت بهم خلال مشواري الدراسي

إلى كل هؤلاء أهدي ثمرة عملي وجهدي

# شكر وعرفان

" من لا يشكر الناس لا يشكر الله"

أتقدم بأسمى معاني الشكر والعرفان لشخص الأستاذ الدكتور بن خويا ادريس الذي تفضل عليّ أولا بقبوله الإشراف على هذه الأطروحة، وثانيا على مرافقته لي طيلة فترات البحث التي كان فيها نعم الصاحب والناصح والمرشد والمعين

كما أتقدم بالشكر من خلاله لكل أساتذتي طوال مشواري الدراسي وأخص بالذكر الأستاذ الدكتور بن منوفي محمد والدكتور حينوني رمضان والدكتور رقاني محمد والدكتور عماري عبد الله والدكتور بكادي محمد على نصائحهم وارشاداتهم

والشكر موصول عبد القادر أعبيد (صاحب الديوان) الذي لم يبخل عليّ بوقته وبآرائه وملاحظاته وكذا الأستاذ عكرامي أحمد الذي كان لي نعم الناصح وكذا الشكر والتقدير للأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة على ما أنفقوا من وقتهم وما بذلوا من جهدهم في قراءة هذه المذكرة واثرائها وتصويب هفواتها.

نقدر لكل هؤلاء الجهود التي قدموها لنا خلال انجاز هذه المذكرة

# مقـــدمة

**مقدمة**

تكاد تجمع الدراسات النقدية المعاصرة وتتفق على أن نجاح الفنان وتفرده في عمله الفني والأدبي بوجه خاص يرجع بالدرجة الأولى لقدرته على الامتياح من عديد النصوص والبنى الفنية واللغوية التي يستقيها من اطلاعه على تراث أمته ومن إلمامه بالتراث الفكري الإنساني بوجه عام، ولذا فالأديب والشاعر المعاصر في حاجة متجددة ومستمرة لاستيعاب أكبر قدر من الموروث الإنساني والإلمام بثقافات الشعوب وأنماط تفكيرها ورؤيتها للعالم، ليطور بها تجربته ويوسع أفق نظرته للأشياء ويعمق رؤيته الفنية.

إن هذا الاستدعاء والحضور للموروثات الإنسانية والمخزونات الثقافية في النص الأدبي هو ما اصطلح عليه في النقد المعاصر بمصطلح "التناص"، وهو من المصطلحات النقدية المعاصرة التي تلقفها نقادنا– مع تباين في الترجمة والتوظيف– من النقد الغربي الذي عرف هذا المصطلح مع ميخائيل باختين، وجوليا كريستيفا، وجيرار جينيت...

فالتناص جاء ليؤكد أن النص الأدبي لا يخلق من عدم، بل هو عصارة وبؤرة تتجمع فيها مختلف بقايا النصوص الناجمة عن قراءات الكاتب السابقة وامتياحه من ثقافات متعددة ومختلفة زمانا ومكانا، حيث يعمل الكاتب بطريقة واعية أو لا واعية على إذابتها وخلطها ليشكل منها وفق آليات وطرق مختلفة نصوصا أدبية جديدة، تحمل همومه ومشاغله وتطلعاته ورؤيته الفنية، وتحوي أيضا إيماءات خفية على النصوص المذابة الغائبة بحيث تدفع القارئ وتحفزه على البحث عنها ورصدها. ولذلك فمهمة القارئ الأولى أصبحت تتمحور حول تفكيك هذه البنية النصية الجديدة واستخراج مكوناتها بغية معرفة الطريقة التي نمت وتشكلت بها هذه النصوص.

والشاعر الجزائري المعاصر سارع كغيره من الشعراء المعاصرين إلى الاستفادة من هذه التقنية، والاغتراف من التراث العربي والانفتاح على التراث الإنساني والإفادة منه وتوظيف كل ذلك في نصوصه

-بقصد أو بغير قصد – فجاءت نصوصه زاخرة وغنية بمضامين وأفكار وتراكيب ...مختلفة تتنوع وتتعدد بتعدد مصادرها ومنابعها.

فالقارئ للشعر الجزائري المعاصر أصبح في حاجة ماسة إلى أن يلم بتقنية التناص إذا ما أرد تفكيك هذه النصوص والحفر فيها من أجل الكشف عن مصادرها المختلفة وعن الثقافات المتنوعة التي تشكلت منها، والوقوف عند توجهات وميولات الشعراء الجزائريين ومعرفة مشاربهم الثقافية والسياسية والفكرية. وضمن هذا الإطار يأتي هذا البحث لمحاولة الكشف عن هذا التعالق والتشابك النصي بأشكاله وألوانه المختلفة وبدلالاته وطريقة توظيفه في الشعر الجزائري التواتي المعاصر وبالأخص عند عبد القادر أعبيد حيث اخترته ليكون أنموذجا لطغيان ظاهرة التناص وتوفرها بكثافة في شعره، إضافة لتنوع واختلاف المصادر والثقافات التي تشكلت منها نصوصه الشعرية، وهو ما يوفر للباحث نماذج غنية ومختلفة تساعده في تتبع وكشف آليات التناص وهي تشتغل ضمن هذه النصوص. لذا عنونت بحثي ب"شعرية التناص عند الشعراء الجزائريين التواتين المعاصرين -عبد القادر أعبيد أنموذجا-

إن اختياري لظاهرة التناص لمقاربة شعر -عبد القادر أعبيد- راجع لعدة أسباب منها:

أسباب عامة متعلقة بعدم وجود أية دراسة شاملة ومتخصصة غاصت في أعماق أشعار هذا الأخير، وكشفت عما تحويه من تعالق وتشابك مع النصوص التراثية المختلفة، وبينت قدرته الفنية وبراعته الإبداعية في الاستفادة من التراث وتوظيفه للتعبير جماليا عن رؤيته الشعرية وحالته الوجدانية ومدى توافق ذلك ومواقفه الفكرية، هذا إلى جانب قلة الدراسات الفنية المتخصصة التي قصرت موضوعها على الظواهر الفنية التركيبية التي يزخر بها نتاج الشعراء الجزائريين خصوصا شعراء منطقة توات مقارنة بإخوانهم من الشعراء في البلدان العربية الأخرى، وهو ما جعل عديد الشعراء والدواوين الشعرية الجزائرية ترزح تحت طائلة النسيان والإهمال، لأنها لم تجد بعد باحثا أو ناقدا ينفض عنها الغبار ويقدمها للقارئ العربي عامة ويعرفه بخصالها، ولذا رأيت أنه من الواجب علينا كباحثين جزائريين أن نقدم ونقارب هذا الشعر من جوانبه التركيبية الفنية ونبرز خصائصه الأسلوبية ومقومات جمالياته.

وأسباب خاصة ذات صلة باختياري لديوان "رجل من أرض الحلاج" لأحمد دليل ومقاربة ظاهرة التمرد من خلاله –في رسالة الماجستير– أين وقفت على مدى تعلق الشاعر بتراثه العربي والإسلامي خاصة، ومدى وعيه واطلاعه على التراث الإنساني، وهو ميزة يشترك فيها مع شعراء المنطقة خاصة – توات– مع اختلاف في الرؤى والطريقة والتجارب، فكان ذلك حافزا ودافعا من أجل الوقوف في دراسة أشمل عند الخصائص الجمالية والمميزات الأسلوبية لشعراء من منطقة توات، حيث وقع اختياري على عبد القادر أعبيد ليكون أنموذجا لدراستي هذه، كونه من بين أكثر شعراء المنطقة دواوينا — ثلاثة دواوين شعرية– وتنويعا بين الأساليب وانفتاحا على مختلف الثقافات والموارد خصوصا الشعبية التي تعكس خصوصيات المنطقة الاجتماعية والثقافية والطبيعية ...، أضف إلى ذلك عدم وجود دراسات منجزة في المراحل الجامعية المتقدمة — ماجستير، دكتوراه– اتخذت شعر عبد القادر أعبيد أو أحد دواوينه موضوعا لها.

ولأن التناص –حسب بعض النقاد– يعد أداة ناجعة لاستنطاق النصوص والغوص في أغوارها العميقة وكشف دلالاتها وتفاعلاتها المختلفة، فقد وقع اختياري عليه من أجل مقاربة شعر عبد القادر أعبيد والوقوف عند نواحيه الفنية والجمالية ورؤيته الشعرية، ومعرفة موارده الفكرية والثقافية التي استقى منها مادته ونصوصه.

إن هذه الدراسة سعت للإجابة على جملة من التساؤلات وهي:

ما مدى استفادة الشاعر من التراث العربي والإنساني؟ وكيف استفاد منه؟ وماذا استفاد منه؟ هل نجح الشاعر في توظيف ذلك في نصوصه؟ كيف تشابكت وتعالقت النصوص السابقة مع نصوصه؟ وكيف نما وتشكل التناص داخلها؟ وكيف يتحرك ويتفاعل معها؟ وماذا أضاف هذا التوظيف لشعره؟ وما الذي يميز نصوصه عن غيرها؟ وما فائدة هذا التناص وأبعاده الفنية والجمالية؟

ولكي تكون دراستي ملمة بجوانب الظاهرة محل الدراسة في الديوان، ارتأيت الاعتماد على منهجية أعتقد أنها تفي بالغرض المرجو من البحث، وتساعد على كشف أغواره، مستعينا في ذلك ببعض آليات

المنـهج السيميائي والتـاريخي والأسـلوبي، ومعتمـدا التحليـل كـأداة، ذلـك لأن دراسـة النصـوص الشـعرية دراسة تناصيه تتطلب الاستعانة ببعض آليات المناهج السياقية والنسقية معا بحسب بعض الأراء النقدية.

وقد اخترت في دراستي هذه تقسيما يلم شتات الموضوع كما يبدو لي، قوامه مدخل وثلاثة فصول وهو كالآتي:

المدخل: وعنونته " قراءة في مفردات العنوان" وجاء مقسما إلى أربعة عناصر، استعرضت في أولها مفهـوم التنـاص في النقـد الغـربي ووقفـت عنـد جـذوره وبداياتـه، ثم أعقبـت ذلـك بمفهـوم التنـاص في الدراسـات النقديـة العربيـة، وفيـه أشـرت إلى جهـود النقـاد والبلاغيـين العـرب في هـذا المجـال والـتي عـدّها البعض بمثابة إرهاصات أولية وطّأت لظهور المصطلح في النقد الغربي.

وفي الثاني: تطرقت لمفهوم الشعرية، من خلال تتبع مفهومها في الدراسات النقدية الغربية القديمة والحديثة، ثم بسط مفهومها في النقد العربي قديمه وحديثه.

أما الثالث: فقد حاولت فيه أن أوضح سر العلاقة التي تجمع بين الشعرية والتناص، على اعتبار أن الشعرية هي الأثر الجمالي الناتج عن عملية تداخل النصوص وتفاعلها مع بعضها.

وفي الرابع: قدمت تعريفا موجزا بالشاعر عبد القادر أعبيد وأهم أعماله، متبوعا بقراءة تعريفية موجزة في دواوينه الثلاث محل الدراسة.

وبما أن طبيعة هذه الدراسة تستلزم التركيز والاهتمام أكثر بالجانب التطبيقي، فقد جاءت الثلاثة فصول المتبقية كلها تطبيقية وهي كالآتي:

الفصل الأول: وجاء تحت عنوان " مصادر التناص في شعر عبد القادر أعبيد" وفيه فصلت القول في المصادر المختلفة والمتعددة التي تفاعل الشاعر مع بعض نصوصها وأحداثها وشخصياتها، سواء ما تعلق منها بالمصادر الدينية (القرآن الكريم) أو الأدبية (التراث الادبي الفصيح وغير الفصيح) أو

التاريخية، ونظرا لمحاولتنا تتبع أهم المصادر التراثية المختلفة التي تفاعل معها الشاعر في دواوينه الثلاثة فقد طال هذا الفصل مقارنة ببقية الفصول.

أما الفصل الثاني فقد عنونته " تقنيات التناص في شعر عبد القادر أعبيد" وقد تحدثت فيه عن تلك التقنيات والآليات التناصية التي استعان بها الشاعر من أجل إثراء تجربته ومزجها بنسغ من التجارب والنصوص التراثية، حيث قسمتها إلى: التناص الموافق، التناص المضاد، التناص الكامل، التناص المجزوء.

أما الفصل الثالث فهو بعنوان " شعرية التناص في شعر عبد القادر أعبيد" وبما أن هذا الفصل هو عصب الدراسة ومحورها وهدفها المنشود، فقد آثرنا فيه الوقوف والتفصيل في أهم النواحي الفنية والجمالية الناجمة عن تداخل وتمازج النصوص في شعر عبد القادر أعبيد.

وقد جاءت خاتمة البحث استعراضا لأهم النتائج والنقاط المتوصل إليها في فصول الدراسة.

وقد تطلب البحث الاستعانة بجملة من المراجع تباينت واختلفت باختلاف أزمنتها وتباين اتجاهاتها منها " التناص في الشعر العربي الحديث- البرغوثي نموذجا" لحصة البادي، "قضايا الشعرية" لرومان جاكبسون، "النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر اللغة العليا " لجون كوين، "الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية" لمحمد ناصر، "شعرية التناص في شعر الجواهري" للطيب بو ترعة، "التناص وتوليد الدلالة في النقد المغاربي المعاصر" لعز الدين حجاوي، وغيرها من المراجع التي كانت بمثابة المورد الذي استقيت منه مادة بحثي.

وبما أن الصعاب والمشاكل هي جزء من كل بحث وعنصر من عناصر كل كشف جديد فقد واجهتني بعض الصعاب المتعلقة بكثرة التنقل والتنقيب عن بعض الموارد النقدية والأدبية النادرة والتي تناولت ظاهرة التناص في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر، أضف إلى ذلك تلك الصعوبات المتعلقة بطبيعة الظاهرة محل الدراسة —التناص- التي تتطلب من الباحث إلماما كبيرا وثقافة واسعة، ولقد كان لتوجيهات ونصائح المشرف الأستاذ الدكتور بن خويا إدريس الذي كان نعم الناصح والمرشد والمعين، وفي إرشادات ودعم الدكاترة رقاني محمد، بن منوفي محمد، عماري عبد الله، الفضل الأكبر في كشف ما

خفي عني وتقريب ما بعد من مادة البحث فلهم الشكر الجزيل والعرفان الجميل على ما تفضلوا به علي، والشكر موصول كذلك لأعضاء لجنة المناقشة الموقرة لتحملهم مشقة قراءة وتمحيص وتصويب هفوات وعثرات هذا البحث.

وأخيرا قد لا يكون عملي هذا متميزا وكاملا لكن حسبي أنني حاولت – بمعونة الله وتوفيقه– كشف شيء يسير من جوانب هذا الموضوع الواسع والمتشعب وهو ما أثمر هذه القراءة المتواضعة لجانب من المدونة الشعرية محل الدراسة، وهي مدونة غنية بمادتها الجمالية ثرية بأساليبها وتعدد مواضيعها، مما يجعلها تقبل قراءات وتأويلات متعددة.

والله الموفق والمعين.

# مدخل: قراءة في مفردات العنوان

1- مفـــــــــــهوم التناص

2- مفـــــــــــهوم الشعرية

3- شـــــــــــعرية التناص

4- نبذة موجزة عن الشـــــاعر

بما أن موضوع دراستي " شعرية التناص عند الشعراء الجزائريين التواتين المعاصرين – عبد القادر أعبيد أنموذجا" ؛ فقد كان من المهم أن استهل هذه الدراسة بمدخل؛ أحاول فيه تأمل معنى (التناص) ومعنى (الشعرية) ، محاولا الاقتصار والوقوف عند الشائع والمتداول –بين الفلاسفة والمفكرين والنقاد الذين تناولوا هذين المصطلحين– من المعاني والمفاهيم الخاصة بهما، وهذا نظرا لكثرة التعاريف وتعدد الأراء وتشعبها واختلافها؛ بسبب تداخل هذين المصطلحين مع مصطلحات أخرى، مما يصعب الأمر على الباحث المبتدئ وهو بصدد استكناه معناهما.

## i • مفهوم التناص:

قبل التطرق لمفهوم التناص كمصطلح نقدي حديث وتتبع جذوره وخلفياته في الثقافتين الغربية والعربية، سنحاول أن نشير لدلالته اللغوية.

### أ– التناص لغة:

التناص مصدر للفعل تناص، وهو على وزن تفاعل التي تفيد معنى المشاركة، حيث جاء في الرائد قوله " تَنَاصَّ تَناصّا (ن ص ص) القوم: ازدحموا. تَناصَى تَناصِيا. (ن ص و) القوم: أخذ بعضهم بشعر بعضهم الآخر في الخصومة. 2– تِ الأغصان أو نحوها: تقابلت واتصلت"[1]، وفي ذلك دلالة على معنى المشاركة والتشابك والاتصال، وهذه الدلالة اللغوية تقترب كثيرا من دلالة التناص الاصطلاحية التي تعني تداخل النصوص وتشاركها واتصالها ببعضها.

[1] جبران مسعود، معجم الرائد، مادة (ت ن ا ص)، ط1، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، 2003، ص 280

## التناص في الدراسات الغربية الحديثة

إن المتتبع لمسار تطور الدراسات النقدية الغربية في القرنيين التاسع عشر والعشرين يلاحظ أنها تمحورت حول ثلاثة عناصر أساسية، حيث ركزت اهتمامها في مرحلتها الأولى على المؤلف (الكاتب) وجعلته محور بحثها ودراستها، وبالغت في ذلك لدرجة أنها ربطت تحليل النص بحياة المؤلف، حيث راحت تبحث في النصوص عن انعكاسات وخيوط هذه الحياة، لكن سرعان ما فقدت هذه الرؤية بريقها ووصلت لمرحلة الجمود والتلاشي لصالح الأفكار البنيوية الداعية لضرورة عزل النص وإبعاده عن كل السياقات الخارجية واعتباره "بنية مغلقة على نفسها مكتفية بذاتها لا تحيل على أية مرجعية أخرى خارج النص"[1]، لكن هذه النظرة المقدسة للنص والمغالية في الاهتمام به كبنية مغلقة، سرعان ما وصلت هي الأخرى إلى مرحلة العقم والجمود، وفقدت لمعانها وبريقها لصالح رؤية جديدة تجعل من العنصر الثالث من عناصر الأدب ( الناقد أو القارئ) محورا لاهتمامها وموضوعا لأبحاثها، فالنص في نظر السميولوجيين والتفكيكيين " مفتوح على غيره من النصوص ومتداخل فيها، وكل نص أدبي هو حالة انبثاق عما سبقه من نصوص تماثله في جنسه الأدبي، فثمة نسب أو قرابة لازمة مع –النص– وسواه من أفراد النوع ومع المدخور الثقافي والاجتماعي الذي يمثله النص أو يدخل معه في علاقة تفاعل وامتصاص"[2] ، فهذه النظرية تأتي في حقيقتها كرد فعل على النظرية البنيوية التي تجعل من العمل الأدبي عملا منغلقا على ذاته منقطعا عن كل ما يحيط به من سياقات ذات أهمية في تحليل العمل الأدبي وإدراكه، فالنص الأدبي –حسب هذه النظرة– مفتوح على غيره من النصوص متداخل ومتفاعل مع مختلف السياقات المحيطة به، وفي ذلك إشارة مبكرة لميلاد ما اصطلح عليه في ما بعد بالتناص.

---

1 الطيب بوترعة، شعرية التناص في شعر الجواهري، أطروحة دكتورة علوم (غير منشورة)، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، الجزائر، 2016-2017 ص 01 .

2 حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث– البرغوثي نموذجا– ط 1، دار كنوز المعرفة، الأردن، 2009، ص 19

فالتناص إذا كمفهوم ظهر أولا من خلال جهود السميولوجيين—بالأخص ميخائيل باختين- الذي أخرج مفهوم التناص للوجود تحت مسمى " الحوارية" -في كتابه "شعرية دوستويفسكي" والتي أطلقها على تعريف " العلاقة الجوهرية التي تربط أي تعبير بتعبيرات أخرى فكل خطاب - في رأيه يعود إلى فاعلين، ومن ثم إلى حوار محتمل فمهما كان موضوع الكلام فانه قد قيل بصورة أو بأخرى، ومن المستحيل تجنب الالتقاء بالخطاب الذي تعلق سابقا بالموضوع"[1]، إن النظرية الحوارية التي قال بها باختين قد اتخذت من الرواية حقلا لها، لما فيها من تعدد الأصوات واختلاف الشخصيات وكثرة النصوص التي تحويها وتنوعها، فالرواية في حقيقتها حوار بين أصوات متعددة، وهي تضم في طياتها نصوص مختلفة أدبية وغير أدبية، ومن هنا يذهب باختين إلى أن الثقافة هي كل ما اختزن في ذاكرة الإنسان من أقوال وخطابات، يمكن للمتحدث أن يستعملها في خطاباته، وهذا يعني أننا أمام خطاب مزدوج أصلي عائد إلى المتحدث وغير أصلي مصدره الخطابات المخزنة في الذاكرة ، فكل خطاب من هذا المنطلق يقيم حوارات مع خطابات أخرى سواء كانت سابقة له أو معاصرة[2]،وعليه فانه فلا وجود لمعاني أو مواضيع جديدة غير مطروقة، ومهما حاول الإنسان جهده التحدث في موضوع مبتكر غير مطروق، فليس في وسعه أن يكون آدم آخر على حد تعبير باختين، لأن الصفاء والجدة والخلو من الاقتباسات هي ميزة خطابات آدم وحده، وكل الخطابات التي جاءت بعدها لا تخلو من الاقتباسات.

إن مفهوم الحوارية هذا -الذي قال به باختين- يقترب كثيرا أو يلتقي مع مصطلح التناص الذي سوف يظهر للوجود فيما بعد على يد تلميذته جوليا كريستيفا التي أخذت فكرة أستاذها وشكلت منها هذا المصطلح وذلك ما ظهر من خلال "كتابها أبحاث في علم الدلالة لسنة 1969 ثم قامت بتوضيحه أكثر في المقدمة التي كتبتها عن نظرية الرواية عند فيدور

---

1 مرجع نفسه، ص20

2 ينظر: عز الدين حجاوي، التناص وتوليد الدلالة في النقد المغاربي المعاصر، رسالة ماجستير (غير منشورة) جامعة أبي بكر بلقايد - تلمسان- الجزائر، 2010-2011، ص 33

دوستويفسكي، ثم وظفته بعد ذلك في أطروحتها الموسومة " نص الرواية" التي نشرتها 1970 ليصبح فيما بعد مفهوما من مفاهيم ما بعد البنيوية"[1]، ثم توالت الأبحاث والدراسات ذات الصلة بهذا المفهوم ، رغم أن بعض النقاد والدارسين استخدم مصطلحات أخرى للدلالة على ذات المفهوم ،فهو تخارج نصي لدى يوري لوتمان، وتحويل أو تمثيل عند لوران جيني ، وتعالي نصي عند جيرار جينت .في المقابل نجد أن هناك من استخدم المصطلح بعينه مثل تودوروف في " المعجم الموسوعي لعلوم اللغة" وميكائيل ريفاتير في كتابه " أثر التناص" 1979.

والتناص عند كريستيفا تعني به " أن كل نص هو عبارة لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، كل نص هو تشرب وتحويل نصوص أخرى "[2]، إن عملية إبداع النصوص حسب كريستيفا لا يكون إلا من خلال عملية امتصاص ومزج لنصوص سابقة ومعاصرة للنص، بوعي أو بغير وعي، وهذا لا يعني أبدا غياب اللمسة الذاتية وانعدام العنصر الإبداعي في النص المشكل. وبالتالي فهي مع فكرة أن النص الأدبي نص مفتوح على غيره من النصوص، داخل معها في علاقة تشابك وتشارك... والتناص عندها لا يقتصر على النص الأدبي، بل يشمل النصوص بمختلف أنواعها، وهي ترى أن "التناص هو التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص أخرى مختلفة" [3]، كما تذهب أوسع من ذلك في تعريفها للتناص، فلا وجود عندها لنص خارج حدود التناص، ولا غنى لأحدهما عن الآخر فهما وجهان لعملة واحدة " فالنص جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بالربط بين كلام تواصلي يهدف الى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه."[4].. معنى ذلك أن النص عبارة عن إنتاجية وأن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (هدم من أجل البناء)، وبذلك تكون

---

1 عز الدين حجاوي، التناص وتوليد الدلالة في النقد المغاربي المعاصر، ص 4

2 عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1998، ص 326.

3 نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي –التناصية النظرية والمنهج– ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2010، ص 115.

4 المرجع نفسه، ص 71.

كريستيفا قد وجهت الدراسات التناصية إلى الاهتمام بالكيفية التي بموجبها يتم توظيف التناص في النص، لذا نجدها تميز بين ثلاثة أنماط من التناص نوجزها في:

1-النفي الكلي: وفيه يتم نفي الجزء الدخيل بطريقة كلية، حيث يقوم الناص بقلب معنى النص الغائب (المرجعي) مستخدما عملية التضاد والتناقض.

2-النفي الموازي: وفيه يتم الإبقاء على المعنى المنطقي للمقطعين، أي أن معنى النص الغائب يكون موازيا للنص الحاضر.

3-النفي الجزئي: وفيه يتم نفي جزء واحد من النص الغائب (المرجعي) ويحتفظ الجزء الآخر بمعانيه.[1]

ويعد رولان بارت من بين النقاد الذين أسهموا في تطوير مصطلح التناص وكشف خباياه، فهو يرى " أن كل نص هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات والأصداء، وهذه لغات ثقافية قديمة وحديثة... وكل نص (الذي هو تناص مع نص أخر) ينتمي إلى التناص، وهذا يجب ألا يختلط مع أصول النص، فالبحث عن مصادر النص أو مصادر تأثره هي محاولة لتحقيق أسطورة بنوة النص"[2] ، فنسب النص يتحقق بالتنقيب في شبكة النصوص المتداخلة في النص أو في المصادر التي تأثر بها، وليس في البحث في حياة كاتبه وإسقاط معاني النص عليها، لأنه لا معنى لهذه الحياة في تحليل النص، وهو ما عبر عنه بقوله" فإذا كان النص امتداد بفعل تركيب وانتظام (...) فليس في النص إذن ما يدعو إلى احترامه في حيواته، إذ أنه يمكن أن يهشم (...) يمكن للنص أن يقرأ من غير أن يضمنه أب، فقيام التناص يلغي التراث ويقضي عليه، لا يعني هذا أن

1 ينظر: جوليا كريسطيفا، **علم النص**، تر: فريد الزاهي، مر: عبد الجليل ناظم، ط2، دار بوتقال للنشر، المغرب، 1997، ص 78

2 أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن 2000، ص 12.

المؤلف لا يمكن أن يعود للظهور -في النص- في نصه، لكنه لو عاد فإنما في صورة مدعو"[1]، مما يعني أنه ليس هناك أديب ينطلق في نصه من العدم ، بل ينطلق من نصوص وخطابات سابقة، يقوم بالمزاوجة بينها دون الاعتماد على نص محدد. فالتناص حسبه " قدر كل نص مهما كان نوعه وجنسه، ذلك أنه لا يوجد نص ينسج أساليبه من ذاته خارج النص اللامتناه"[2]، وفي ذلك تأكيد على أن العملية الإبداعية للنص الأدبي لا تكون إلا من خلال تفاعل وتحاور نصوص قديمة ومعاصرة مع بعضها البعض، فينتج عن ذلك نصا جديدا ممزوجا بنصوص قديمة.

وفي الحق فإن مصطلح التناص بلغ مرحلة من النضج خلال الحقبة الزمنية 1979- 1982 التي تميزت بكثرة الإصدارات والدراسات حول هذا المصطلح خاصة مع كتابات ميشال ريفاتير الغنية، إنتاجية النص 1979 – التعالق النصي 1979 – أثر التناص 1979 – سيميائية الشعر 1982.

إن ريفاتير يعطي لمصطلح التناص في كتابه "إنتاجية النص" بعدا تأويليا ، ويجعله آلية من آليات القراءة الأدبية، حيث يعرفه بأنه " الآلية الخالصة للقراءة الأدبية ، إذ هي وحدها فقط التي تنتج الدلالة في الوقت الذي لا تستطيع فيه القراءة السطرية المشتركة بين جميع النصوص الأدبية كانت أو غير أدبية أن تنتج غير المعنى"[3]،ذلك أن عملية إنتاج الدلالة لا يكون إلا من خلال ملاحظة القارئ للعلاقات بين عمل أدبي وأعمال أخرى سبقته أو تعاصره ، فمصطلح التناص عنده يشي بوجود علاقة بين نص أصلي ونصوص أخرى، تكون قد مارست تأثيرا على النص الأصلي عبر الزمن.

---

1 رولان بارط، **درس السيميولوجيا**، تر: عبد السلام بنعبد العالي، ط3، دار بوتقال للنشر، المغرب، 1993، ص 64.

2الطيب بوترعة، شعرية التناص في شعر الجواهري، ص 11.

3حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص21.

ويميز ريفاتير بين مصطلح التناص وتقاطع النصوص، حيث يذهب إلى أن التناص "ظاهرة تتمخض عنها أنتاج المعاني بينما تقاطع النصوص هو مجرد تقريب من النصوص إلى نص معين، وهي دراسة تأملية تدخل في مضمار النقد التاريخي الذي يهتم بدارسة تاريخ المؤثرات الأدبية والبحث عن منابعها" [1]، أي البحث في مصادر النصوص الأدبية المعاصرة لمعرفة كيف تكونت هذه النصوص. خلاف آلية التناص التي نوظفها لقراءة وتحليل هذه النصوص.

ومن بين النقاد الغربيين الذين كان لهم الفضل في تجلية مصطلح التناص وإبرازه من خلال دراساتهم الرائدة في هذا المجال، نجد الناقد الفرنسي جيرار جينيت الذي قصر مصطلح التناص على الحضور الفعلي لنص أو عدة نصوص في نص أخر، وهذا الحضور والتعالق من شأنه أن يجعل النص في حالة التباس وغياب، حيث يقول " النص عبارة عن نسيج من الملصقات والتطعيمات إنه لعبة منفتحة ومغلقة في الوقت ذاته، ولهذا السبب فمن المحال أن نكشف النسب الوحيد والأولي للنص، وذلك أنه ليس للنص أب واحد، أو أصل واحد، بل مجموعة من الأصول والانساب"[2] وهذا ما يجعل من عملية التمييز والتفريق بين النص الأصلي والنصوص الأخرى المتعالقة معه صعبة، وجينت يشير في كتابه "أطراس"- 1982- أن الكاتب لا يستطيع إلا أن يكتب على أثار النصوص القديمة، وذلك كمن يكتب على طرس ويقصد به " رق صحيفة من جلد يمحى ويكتب عليه نص آخر جديد على آثار كتابة قديمة لا يستطيع النص الجديد إخفاءها بصفة كاملة بل تظل قابلة لتبنيها وقراءتها تحته"[3] والمقصود هنا مجموعة نصوص تظهر على الطرس دفعة واحدة رغم صدورها من فضاءات مختلفة من الذاكرة، كما يستخدم جينت مصطلح المتعاليات النصية، وهو "أنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص

---

1عز الدين حجاوي، التناص وتوليد الدلالة في النقد المغاربي المعاصر، ص 06.

2وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث -رؤية إسلامية- ط02، دار الفكر، دمشق، 2009، ص 225.

3حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث ، ص22.

أخرى" [1]، وقد حدد خمسة أنواع من المتعاليات النصية مرتبة ترتيبا تصاعديا من التجريد إلى التضمين إلى الإجمال [2] وهي:

1-التناص: بالمفهوم الذي صاغته جوليا كريستيفا مع ضرورة أن يكون محصورا في حضور نص أو نصوص في نص أخر حضورا فعليا، وهو بهذا يجعل من مصطلح المتعاليات النصية أوسع وأشمل من مصطلح التناص لأنه أحد أنواعها.

2- المناص (التوازي النصي): ويقصد به تلك العلاقة الناشئة بين النص ومحيطه المباشر، وقد عرفه جينت بأنه " ما يصنع به النص من نفسه كتابا، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه وعموما على الجمهور أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي أو عتبات بصرية أو لغوية"[3] كالعنوان الفرعي- العنوان الداخلي – التصدير- التنبيه ...، "وتكمن أهمية المناص في كونه عاملا أساسيا في إنتاج المعنى الذي لا يمكن إنتاجه بعيدا عن ما يحيط بالنص من نصوص، وتحصل إزاء هذه الآلية مسايرة للمعنى المنتج على مستوى النص الأصلي – النص المتن-. فالمناص إحالة عليه، وهو في نفس الوقت يحمل في طياته المعنى لأنه مكون نصي، وليس حامل مكونات نصية أخرى، فالأسباب التي قيلت فيها قصيدة معينة، أو ذكر من تغنى بجزء منها ونسبتها إلى قائلها، كلها تفاصيل محيطة بالنص الشعري والإلمام بها يجعلها هاجسا مصاحبا لميلاد هذا الأخير".[4] وهو بهذا يختلف عن التناص الذي هو إحالة لنص سابق أو معاصر للنص الأصلي، وهو يكشف لنا عن النصوص الموجودة خلف النص الأصلي، أي ينطلق من الحاضر للوصول للغائب أو الخفي

---

1الطيب بوترعة، شعرية التناص في شعر الجواهري ، ص07.

2انظر: حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث ، ص 22

3لعموري زاوي، في تلقي المصطلح النقدي الاجرائي، الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح، ص 23

4عز الدين حجاوي، التناص وتوليد الدلالة في النقد المغاربي المعاصر، ص 13

عكس المناص الذي يساهم في توضيح المعنى الأصلي من خلال الانطلاق من النص الشارح للوصول للنص الأصلي.

3- الميتانص(النصية الواصفة أو الشارحة): ويقصد به علاقة التفسير التي تربط نصا بآخر إذ يتحدث عنه من غير أن يتلفظ به بالضرورة. ، وقد عرفه سمير حجازي في معجمه اللغوي بأنه "مصطلح يستخدمه الناقد للإشارة إلى الآثار الأدبية التي تمثل المرجع الجوهري لفهم وتفسير أثر أو نص ما، فهي -الآثار الأدبية- تتضمن نمط من الأفكار والمعاني الثقافية والمعرفية واللغوية في فترة تاريخية محددة"[1]، وهو يعني أن هناك بعض النصوص الأدبية التي لا يمكن فهمها وتفسيرها إلا بالرجوع لأثر أو آثار أدبية معينة، تكون مرجعا له وسببا في فك شفراته، وهو بهذا المعنى يختلف عن التناص الذي وإن دل على وجود نص أصلي يخفي في طياته نص أو نصوص أخرى، لكن فهم النص الأصلي لا يتوقف عند النصوص الغائبة أو المتعالقة فيه، لأنه واضح يكفي القارئ الاطلاع عليه لاكتمال المعنى عنده، من غير حاجة للعودة إلى النصوص الخفية من أجل اكتماله، وفي حال اطلاعه على النصوص المخفية، فذلك دلالة على سعة اطلاعه وقدرته على الربط بين النصوص، ويمكننا هنا إدراك التداخل الموجود بين متعاليات جيرار جينت النصية لدرجة يصعب إيجاد حد فاصل بين الواحدة والأخرى.

4-النصية المتفرعة أو النصية اللاحقة: يوحي المصطلح الأخير للذهن أن هناك نص أو نصوص سابقة عن النص الأصلي أو معاصرة له، لكنه بالنظر للدراسات الأدبية المقاربة نجده "يدل على وجود علاقة بين نصين مختلفين أو أكثر أحدهما لاحق والآخر سابق، وهذه الوضعية يتم من خلالها ظهور علاقة يمكن وصفها بأنها علاقة تحويل بسيط تتضمنها معارضة تكسب النص اللاحق القدر على منح النص السابق معاني أخرى غير معناه الأصلي"[2]، أو هو العلاقة

1سمير حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط01، دار الافاق العربية، القاهرة، 2001، ص 90

2عز الدين حجاوي، التناص وتوليد الدلالة في النقد المغاربي المعاصر، ص07.

التي من خلالها يمكن لنص ما أن ينبثق من نص سابق عليه بوساطة التحويل البسيط أو المحاكاة[1]. وعليه فالنص اللاحق الذي يتم إنتاجه بعد نص أو نصوص سابقة له، هو الذي يساهم في كتابتها بطريقة جديدة تساعد على إعطائها معان أخرى مختلفة عن معناها الأول. ومن خلال هذا الطرح نجد أنفسنا أمام ظاهرة التناص التي تعني وجود تفاعل وتداخل بين النصوص، أحدهما غائب يتم استحضاره في النص الحاضر بغرض التعبير عن الظاهرة بطريقة فنية من خلال إعطاء أبعادا أخرى غير التي كانت تحملها في النص الغائب.

5-النصية الجامعة: وهي علاقة بكماء ضمنية أو مختصرة لها طابع تصنيفي لنص ما في طبقته النوعية [2].

إن كثرة وتعدد التعريفات التي قدمها الباحثون لمفهوم التناص، يشي بتعدد مرجعياتهم واختلاف وجهات نظرهم، وهو ما ساهم في بلورة وتطوير نظرية التناص والبلوغ بها لمرحلة النضج.

من خلال ما سبق يمكننا القول إن هذه النظرية انطلاقا من منشئها الغربي، أحدثت ثورة نقدية كبيرة، ووسعت النظرة إلى النص، وجعلته جزءا من شبكة توصل القديم بالحاضر، كما أن تلاقح النصوص وتفاعلها مع بعضها البعض من أجل إنتاج نص جديد – حسب التناص- يوحي بإلغاء الفرادة والتمييز -في المجتمع الأوربي خاصة- والتأسيس لمفاهيم التشارك والتظافر لتطوير الوعي الإنساني.

---

1حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 23.

2المرجع والصفحة نفسهما

## التناص في الدراسات النقدية العربية:

إن التناص بالمفهوم الغربي الذي يعني انفتاح النص على غيره من النصوص وتفاعله وتداخله معها، نجد له إرهاصات وملامح في نقدنا القديم منذ وقت مبكر، وهذا ما ظهر جليا تحت ما أسموه "السرقات الأدبية، والتي كان هدفها " الوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبية المنسوبة إلى أصحابها ومقدار ما حوت من الجدة والابتكار، أو مبلغ ما يدين به أصحابها لسابقيهم من المبرزين من الأدباء من التقليد والإتباع"[1]، فالنقاد والشعراء العرب تنبهوا منذ الجاهلية لضرورة تواصل الشاعر مع تراثه الشعري والاستفادة منه، وهو ما نلمسه جليا في عديد الأقوال الدالة على الاعتراف بالتداخل النصي، حيث يقول عنترة بن شداد في مطلع معلقته:

هل غَادرَ الشّعراء من متردمٍ  أم هل عرفتَ الدّار بعد توهمِ[2]

ويؤكد هذه الحقيقة أكثر قول كعب بن زهير بن أبي سلمى:

ما أدرَانا نقولُ إلّا رجيعاً  أو معاداً من قولنا مكروراً[3]

ولا يبتعد كثيرا قول الإمام علي -كرم الله وجهه- عن ما سبق "لولا أنّ الكلامَ يعاد لنفدَ"[4] ، فالتناص عند نقادنا القدامى مرتبط بالسرقات الشعرية " فالشاعر مهما كانت موهبته أو نبوغه الشعري فإنه يحمل نفحات من نصوص غيره، ومن هذه النفحات ما هو واضح وجلي ومنها ما

1 بدوي طبانة، السرقات الأدبية – دراسة في ابتكار الاعمال الأدبية وتقليدها- نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ، ص03.

2 عنترة بن شداد، ديوان عنترة، تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي،1964، ص 88

3 كعب بن زهير، ديوان كعب بن زهير، تح: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997، ص 26

4 مصطفى صادق الرافعي، ديوان الرافعي، شرح: محمد كامل الرافعي، ج2، مطبعة الجامعة الإسكندرية، مصر، 1312 هـ، ص 07.

يتطلب براعة الناقد وحصافته في الكشف عنها"[1]، ولكن بالرغم من تطرق النقاد العرب لموضوع التفاعل والتداخل بين النصوص، منذ وقت مبكر جدا من تاريخهم، واستمر بحثهم ودراستهم لهذا الموضوع زمنا طويلا، إلا أن جهودهم هاته اتسمت بالسطحية ولم ترق لمستوى البحث المنهجي الدقيق، وهذا راجع إلى طغيان الطابع الأخلاقي على نظرتهم لهذه الظاهرة التي تميزت بالكثير من الشك والريبة، وذلك لأن " اغلب النقد العربي القديم يدخل التداخلات النصية في دائرة السرقات الأدبية، هذا ما يجعل تحديد التنوعات خاضعا لمفاهيم مثل السرقة والغضب والإغارة والاختلاس"[2] ، ولعل مفهوم السرقات الأدبية لم يتطور ويرق لمرتبة المصطلح النقدي بأبعاده العلمية إلا في العصر العباسي، الذي عرف ثورة في مختلف المجالات الثقافية والمعرفية بفضل الانفتاح وحركات الترجمة .... ، حيث قادت مجموعة من الشعراء حركة تجديدية تمردية على مقومات وتقاليد القصيدة العربية، وهو ما أدى إلى ظهور نقاشات وصراعات وخصومات أدبية ونقدية بين المنتصرين للتجديد والمتمسكين بالقديم .

ويعد أبو تمام أحد الشعراء الذين قادوا ثورة التجديد والتمرد من خلال مذهبه الشعري الجديد في البديع، حيث أدى ذلك إلى ظهور ما عرف بالخصومة بين الطائيين، التي انتصر فيها أنصار المدرسة الجديدة لمذهب أبي تمام، بينما حاول خصومه من أنصار المدرسة التقليدية تتبع عوراته وإشهار سقاطاته، فلم يجدوا أفضل من سلاح " السرقات الشعرية" لإشهاره في وجه هؤلاء الشعراء المجددين المتمردين.

لكن ذلك لم يمنع المذهب الجديد من الظهور والاشتهار، بفضل تطور الوعي الجمالي في العصر العباسي، وهي حقيقة أقر بها ابن المعتز عند تعرضه لسبب تأليفه كتاب طبقات الشعراء،

---

1الطيب بوترعة، شعرية التناص في شعر الجواهري، ص 13.

2سعيد الوكيل، تحليل النص السردي – معارج ابن عربي نموذجا- الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1998، ص 94.

حيث يقول " هذا شيء قد كثرت رواية الناس له فملوه، وقد قيل: لكل جديد لذة. والذي يستعمل في زماننا إنما هو أشعار المحدثين وأخبارهم"[1].

ولا يختلف ما تعرض له المتنبي عن سابقه، فقد عانى هو الآخر من محاولة بعض النقاد الذين لم يستسيغوا تعاليه ومبالغته في افتخاره بنفسه، فلم يجدوا بدا من إشهار سلاح السرقات لكبح جموحه الشعري، وتحطيم كبريائه وتعاليه، فالعميدي مثلا ألف كتابا في سرقات المتنبي يقول فيه " ولولا أنه كان يجحد من تقدمه من الشعراء وينكر حتى أسماءهم في محافل الرؤساء، ويزعم أنه لا يعرف الطائيين (أبا تمام والبحتري) وهو على ديوانهما يغير، ولا يسمع بابن الرومي وهو من بعض أشعاره يمير، ويسبهم ونظراءهم إذا قيل في أشعارهم إبداع، ويعيبهم متى ما أنشد لهم مصراع ..." [2]، غير أن النقاد القدامى في توظيفهم لهذا المصطلح ومعالجتهم لهذه القضية لم يكونوا في مستوى واحد، ولا نظرتهم لها كانت متساوية، فقد اختلفت بين التهجين والاستحسان، وبين الرفض والقبول، فابن الأثير مثلا نجده يقول أحيانا " ... وهذا من أدق السرقات مذهبا وأحسنها صورة ..."[3] واحيانا أخرى " ... وليس في السرقات الشعرية أقبح من هذه السرقة ..."[4]، وهو ما يعني أن هذه القضية حسبه تخضع لبراعة الشاعر وقدرته على الامتياح من النصوص السابقة وحسن توظيفه لها.

---

1ابن المعتز، طبقات الشعراء، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، ط 03، دار المعارف المصرية ، 1976، ص 87.

2 مصطفى السعدني، التناص الشعري –قراءة أخرى لقضية السرقات– دار المعارف الإسكندرية، مصر، 1991، ص 18.

3ابن الاثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ج2، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ص 374

4ابن الاثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، مرجع سابق، ص 376.

ومن هؤلاء النقاد من كانوا أكثر اعتدالا وإنصافا للشعراء في تعامله مع هذه القضية، فرفعوا عن الشعراء التهم وجنبوهم السرقة، وذلك بالتعبير عن هذا التفاعل والتداخل بين النصوص بمصطلحات أكثر قبولا، كتوارد الخواطر، الاحتذاء، المعارضة، التناص .... وهؤلاء من أمثال عبد القاهر الجرجاني، أبو هلال العسكري، علي بن عبد العزيز الجرجاني، هذا الأخير يرى أن المعاني المشركة بين الناس ليست من السرقات ، حيث يقول " ... ومتى انصفت علمت أن أهل عصرنا ثم العصر الذي بعدنا أقرب فيه إلى المعذرة وأبعد عن المذمة لأن من تقدمنا قد استغرق المعاني وسبق إليها وأتى على معظمها... ومتى أجهد أحدنا نفسه وأعمل فكره وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنه غريبا مبتدعا ونظم بيت يحسبه فردا مخترعا، ثم تصفح عنه الدواوين لم يخطئه أن يجده بعينه أو يجد له مثلا يغض من حسنه، ولهذا السبب أخطر على نفسي ولا أرى لغيري بت الحكم على شاعر بالسرقة"[1]، وفي ذلك تأكيد على أنه لا وجود لنص مبتكر جديد ولا لمعنى لطيف غير مطروق، فالشعراء الأوائل قد طرقوا مختلف المعاني وقالوا في كل المواضيع، وأن ما يبدو لنا أحيانا من معاني أو نصوص فريدا ومبتكرا، لا يعدو في الحقيقة أن يكون مكررا ومطروقا بشكل أو بآخر في دواوين السابقين ، مما يعني أن التناص هو قدر كل نص مهما كان نوعه وجنسه .

مما سبق يمكننا القول إن النقاد العرب القدامى لم يعرفوا التناص كمصطلح لكنهم عرفوه كمفهوم نقدي، منذ وقت مبكر تحت مسمى السرقات، وأشبعوه نقاشا وبحثا من جوانب متعددة، ولو أن نظرتهم له صبغت بصبغة أخلاقية في الكثير من الأحيان، وامتازت بالسطحية والاقتصار على حصر مواطن السرقة والتداخل أثناء تحليلهم للنصوص، دون التطرق لمواطن الجمال الفني في ذلك، وهو ما أكده عبد الملك مرتاض بقوله " ولعل مباشرية الشعر العربي ووضوحه حد السطحية في بعض الأطوار، من العوامل التي أغرت النقاد بالاشتغال بمثل هذه

1 علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل اراهيم ، علي محمد البجاوي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 2006، ص 185.

القضايا السطحية والعزوف عن تحليل النص وتشريحه بالتفكيك، ثم إعادة التركيب للانتهاء إلى النتائج المتوخاة من دراسة أي نص على عهدنا الراهن"[1].

أما عند نقادنا المحدثين فقد حاول بعضهم ربط مصطلح التناص الحداثي بمصطلحات قديمة على غرار الاقتباس والتضمين والمعارضة ... وذلك بغرض التواصل الفكري بين القديم والحديث، كما فعل عبد الملك مرتاض في دراسته لفكرة السرقات وعلاقتها بنظرية التناص، حيث يتساءل عن " ما الأسس الجمالية، وأيضا التناصية، التي كانت فكرة السرقات الشعرية، عند النقاد العرب القدامى، تقوم عليها، وهي التي يمكن أن ترقى إلى مستوى النظرية النقدية في جانبها الشكلي على الأقل؟ وهل هي معادل اصطلاحي لما يطلق عليه النقاد الجدد الغربيون "Intertextualité, Intertextuality، أي التناص"؟ أو أن مفهوم السرقات الأدبية يختلف بعض الاختلاف، أو كله عن مفهوم التناص الغربي؟"[2]. ولا يختلف عبد الله التطاوي كثيرا في معالجته لمصطلح التناص ورد جذوره للمنجز النقدي العربي القديم، ففي بحثه " المعارضات الشعرية أنماط وتجارب" يربط بين المعارضات الشعرية باعتبارها شكلا نشأ في أحضان الشعر العمودي ، والتناص كشكل نضج مع شعر التفعيلة، حيث يقول " فإن شئنا طرح الظاهرة – يعني المعارضات– من منظور عصري باعتبار معاصرة الشاعر الجديد وجديد شعره من واقع اقتحامه مدرسة شعر التفعيلة بما لها من مقومات تجديدية تتعلق بأوزانها وتغاير قوافيها وطبائع صورها، فربما كانت (التناصية) كمصطلح نقدي معاصر أقرب إلى كشف جوانب هذا النمط في موقفه من الموروث، مما يجعله قريبا إلى الأذهان باعتبار هذا التجاوز الشكلي عما كنا نلتزمه في حديث (المعارضات) وإن كان الأمر يظل مقبولا لأنه لم يصل– بحال– إلى درجة المغايرة بين جنسين أدبيين"[3].

---

1 الطيب بوترعة، شعرية التناص في شعر الجواهري، ص 21.

2عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ط03، دار هومة، الجزائر، 2007، ص 188.

3 عبد الله التطاوي، المعارضات الشعرية – أنماط وتجارب– دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص 191.

ومن جانبه محمد مفتاح يؤكد هذا الطرح في كتابه "تحليل الخطاب الشعري –استراتيجية التناص– وذلك بمحاولته تسليط الضوء على جوانب مهمة في علاقة مصطلح التناص الحداثي بمصطلحات عربية مثل المعارضة والسرقة، حيث يقول بعد أن عرف هذه المصطلحات في الثقافة الغربية" مع أن هذه التعاريف المكتسبة من مجال الثقافة الغربية فإننا نجد ما يكاد يطابقها في الثقافة العربية ففيها المعارضة، المناقضة، السرقة"[1]، بحيث يحاول مفتاح تعريف هذه المصطلحات الثلاثة في الثقافة العربية بما يكاد يتوافق مع تعريفه لها في الثقافة الأجنبية، ليؤكد على التداخل والتلاقح الثقافي بين هذه المفاهيم في البيئتين العربية والغربية[2].كما يقف مفتاح عند قضية مهمة لها علاقة بموضوع التناص وهي قضية إعادة الإنتاج في النص الأدبي بجانبيها السلبي والإيجابي، فالجانب الأول متعلق بتوهم البعض بأن التناص محصور في مدى امتصاص الشاعر لنصوص سابقة لمجرد محاورتها وتجاوزها، أما الثاني فهو الذي يتعدى ذلك إلى محاولة الوقوف عند النواحي الجمالية المتعلقة بعملية خلق المعنى وإنتاج الدلالة. حيث عبر عن ذلك بالقول " إن الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيدا لإنتاج سابق في حدود الحرية، سواء كان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره، ومؤدى هذا أنه من المبتذل بعد هذا أن يقال إن الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها ويتجاوزها، فنصوصه يفسر بعضها بعضا وتضمن الانسجام فيما بينها، أو تعكس تناقضا لديه إذا غير رأيه، ولذلك فإن الدراسة العلمية تفترض تدقيقا تاريخيا لمعرفة سابق النصوص من لاحقها كما يقتضي أن يوازن بينها لرصد صيرورتها وسيرورتها جميعها، وأن يتجنب الاكتفاء بنص واحد واعتباره كيانا منغلقا على نفسه"[3] .

---

1محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص 121.

2 ينظر: المرجع نفسه، ص 121.

3. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري ، ص 124، 125.

إن من خلال ما سبق ذكره من أراء بعض النقاد العرب المحدثين يمكننا القول إن التناص كمصطلح نقدي ارتبط ظهوره ونضجه بالمنجز النقدي الغربي في العصر الحديث، نجد له ما يعادله نسبيا عند نقادنا القدامى مما يمكن اعتباره بمثابة الإرهاصات النقدية الأولية لهذا المصطلح،

وأن الدراسات الغربية الحديثة لها فضل السبق في وضع المصطلح ومواصلة ضبط المفهوم للوصول به لمرحلة النضج، وإبرازه كآلية نقدية فعالة في تحليل النصوص وتفكيكها ثم إعادة إنتاجها، وهذا الذي استفاد منه نقادنا في العصر الحديث بحيث وظفوه للتعامل مع المنتج الأدبي العربي.

## ii. مفهوم الشعرية :

لعل البحث عن في الأصل اللغوي للفظ المصطلح المقصود بالدراسة يساهم في تقريب وتوضيح الدلالة الأصلية للفظ قبل انتقاله واكتسابه دلالة جديدة في المجال الذي انتقل إليه فيما بعد. ولذا سنحاول بداية تتبع معنى الشعرية في المعاجم العربية.

1-الشعرية لغة: يعود الأصل اللغوي هذا المصطلح إلى الجذر الثلاثي "شعر" الذي يدل العلم والفطنة والثبات، فقد جاء في معجم المحيط قوله " -شَعَرَ وشَعُرَ به شِعْراً وشَعْراً وشَعْرَةً ، مُثَلَّثَةً ، وشِعْرَى وشُعْرَى وشُعُوراً وشُعُورَةً ومَشْعوراً ومَشْعورَةً ومَشْعوراءَ : عَلِمَ به، وفَطِنَ له، وعَقَلَه.ـ "[1]، وهي المعاني نفسها التي يذكرها صاحب معجم الرائد حيث يقول" شَعُرَ – يَشعُرُ : شِعرا وشَعرا وشَعرى وشُعرى وشِعرى وشُعرة وشَعرة وشِعرة وشُعُورا وشُعُورة ومَشعُورا ومَشعُورة ومَشعُوراء 1-به: أحسّ به . 2 – به: علم به. 3-: للأمر: فطن له.... شِعرٌ. ج أشعار. 1- مص. شَعَرَ شَعُر 2-كلام موزون مقفّى قائم على العاطفة والخيال والنغم والجرس والعقل تنساب في البيت أو القصيدة في تجانس إيقاعيّ عذب"[2]. من خلال هذه ما سبق

[1] الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة (ش ع ر)، تح: نعيم العرقسوسي، ط08، مؤسسة الرسالة، 2005، ص 416

2 جبران مسعود، معجم الرائد، مادة (ش ع ر)، ص 525.

يمكننا القول أن هناك خيطا رفيعا يربط بين الشعرية كمصطلح وجذره اللغوي، ذلك أن الشعرية تعني علم الأدب أو نظرية نقدية وعلمية ومعرفية تبحث في بنيات الأعمال الأدبية وخصائصها الجمالية ومقوماتها الفنية، والشعر جزء من هذه الأعمال.

## الشعرية في الدراسات النقدية القديمة

### الدراسات الغربية

إن مصطلح الشعرية من بين المصطلحات النقدية المطاطية التي يصعب إيجاد تعريف له موحد وشامل، ذلك أنها " من أشكل المصطلحات وأكثرها زئبقية وأشدها اعتياصا بل انغلق مفهومها وضاق بما كانت معه مجالا رحبا تدافعت فيه الدراسات والبحوث "[1]. فتعدد مفاهيم هذا المصطلح واختلافها راجع إلى تقلبه على أرضيات مدارس نقدية ذات خلفيات فكرية متباينة طبعته بطابعها،

فأرسطو يعرف الفن في كتابه –فن الشعر– بأنه محاكاة عن طريق وسائل ثلاث قد تجتمع وقد تتفرق، وهي الإيقاع، والانسجام، واللغة، حيث يقول بعد أن يذكر بعض الفنون كالرقص والغناء والرسم ...." ،كذلك الحال في الفنون السالفة الذكر، كلها تحقق المحاكاة بواسطة الإيقاع واللغة والانسجام مجتمعة معا أو تفاريق (متفرقة) .... أما الفن الذي يحاكي بواسطة اللغة وحدها، نثرا أو شعرا"[2]، فالشعر إذا في نظره محاكاة بواسطة اللغة ، والمحاكاة لا تعني عنده تصوير الواقع تصويرا فوتوغرافيا يهتم فيه الشاعر بالتفاصيل والأجزاء الصغيرة ، بقدر ما هو تقديم رؤية فنية وجمالية، لأن " من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة يسمى عادة شاعر رغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وانباذوقليس إلا في الوزن، ولهذا يخلق بنا أن نسمي أحدهما (هوميروس) شاعر والآخر طبيعيا أولى منه شاعر"[3]، وهذا ما يعني أن الإيقاع رغم أهميته في العمل الشعري

---

1 يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط1، الدار العربية للعلوم، 2008، ص 270

2 ارسطو طاليس، **فن الشعر**، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصري، ص 04

3 ارسطو طاليس، **فن الشعر** ، ص 05.

لكنه غير كاف وحده لإثبات الشعرية للعمل الأدبي، لأن الفرق بين الشاعر والناظم يكمن في أن مهمة الأول – في رايه– رواية ما يمكن أن يقع أي استشراف المستقبل والتنبؤ به عكس مهمة الثاني التي قد تقتصر على رواية ونقل الواقع والأحداث نقلا أمينا ومفصلا بعيدا عن الخيال.

## الدراسات العربية

إن الدارس للمنجز النقدي العربي القديم يلاحظ وجود عدة مسميات قريبة في مفهومها من الشعرية، كعمود الشعر عند المرزوقي، ونظرية النظم عند الجرجاني، الصناعة والتخييل للقرطاجني...، لكننا لا نعثر في أي من كتبهم على توظيف لمصطلح الشعرية بمعناها الحديث الدال على علم الأدب، بل " ترددت عندهم ألفاظ من قبيل، شاعرية، شعر شاعر، والقول الشعري، والقول غير الشعري والأقاويل الشعرية، ثم ولج المصطلح في الدراسات الحديثة كعلم موضوعه الشعر، أو علم الأدب."[1]. فالنقاد العرب القدامى انطلقوا في إدراكهم لمعنى الشعرية من تعريفهم للشعر بأنه " قول موزون مقفى يدل على معنى"[2] فأساس الشعر عندهم اللفظ والوزن والقافية والمعنى. واتضح معنى الشعرية أكثر مع نظرية "عمود الشعر" التي حاول فيها المرزوقي وضع أسس ومبادئ يقوم عليها الإبداع الأدبي، ويتجلى من خلالها الجمال الفني للقصيدة، وهي تقوم على "شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف –ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات– والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما"[3]، فهذه المبادئ بمثابة

---

1مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيميائوي– الإشكالية والأصول والامتداد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 63.

2 قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 64.

3 أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لإبي تمام، تعليق: غريد الشيخ، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، ص 10.

الخطوط الحمراء التي لا يجوز للشاعر الخروج عنها، إذا أراد بلوغ درجة الكمال الفني والجمالي في قصيدته. ومن خرج عنها كان خارجا على طريقة العرب ومخالفا لنهجهم، وهذا ما تجلى بوضوح في ذلك الصراع الذي احتدم بين أنصار الطائيين، فقد كان أبو تمام " شديد التكلف صاحب صنعة ويستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم ، لما فيه من الاستعارات البعيدة المعاني المولدة"[1]، وعلى خلافه البحتري فهو "أعرابي الشعر، مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام"[2]، ولعل هذا الصراع بين أنصار المدرستين النقدتين وما نتج عنه من حركية نقدية، كانت سببا في تطور النقد وظهور أراء ونظريات نقدية مختلفة على غرار " نظرية النظم " التي أظهر عبد القاهر الجرجاني من خلالها معارضته لنظرية عمود الشعر، وذلك بجعله جمالية النص قائمة على معيار النظم بوصفه ليس إلا "توخي معاني النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه فيما بين معاني الكلم"[3]، فالألفاظ المفردة لا قيمة لها خارج التركيب والنظم ، ألا ترى انك لو نظرت إلى "الكلمة قبل دخولها في التأليف، وقبل أن تصير إلى الصورة التي بها يكون الكلم أخبارا ، وأمرا، ونهيا واستخبارا، وتعجبا، وتؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى إفادتها إلا بضم كلمة إلى كلمة وبناء لفظة على لفظة – هل يتصور أن يكون بين اللفظتين تفاضل في الدلالة حتى تكون هذه أدل على معناها الذي وضعت له من صاحبتها على ماهي موسومة به حتى يقال أن (رجلا) أدل على معناه من (فرس) على ما سمي به"[4]، وفي ذلك رد على سابقيه الذين اهتموا باللفظة المفردة ووصفوها ووضعوا شروطا لفصاحتها، وميزوا بين ألفاظ الشعر والنثر،

---

1 الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق: احمد صقر، ط4، دار المعارف، ص 5

2 الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، المرجع السابق، ص 04.

3 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني القاهرة، ص 525.

4 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني القاهرة، ص 44.

فقد جعلوا " للشعراء ألفاظ معروفة وأمثلة معروفة لا ينبغي للشاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها، كما أن الكتاب اصطلحوا على ألفاظ بأعيانها سموها الكتابية، لا يتجاوزونها إلى سواها"[1].

ومن بين النقاد العرب القدامى الذين تعرضوا لمفهوم الشعرية، حازم القرطاجني الذي تطرق الى اختلاف الشعر العربي عن الشعر اليوناني مما يؤدي بالضرورة إلى اختلاف قوانينهما وتباين خصائصهما، حيث يقول " ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال، والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظا ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفي إحكام مبانيها واقتراناتها ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم، وحسن مآخذهم، ومنازعهم، وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة كيف شاءوا لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية"[2] فإذا كان أرسطو قد استنبط قوانين ومبادئ الشعرية في عصره من خلال تركيزه على الملحمة والتراجيديا ، فإن حازم القرطاحني صب اهتمامه على الصناعة الشعرية وجعلها محور دراساته وكتاباته.

وقد اقترب حازم" من مفهوم الشعرية عندما لمح إلى إمكانية اشتمال النثر على عناصر الشعرية لتوافر عنصري التخييل والمحاكاة فيه، ولكي يكون خليقا بهذه التسمية عليه أن يثير إغرابا ويحدث تعجيبا عند السامع"[3]، والشعرية عنده تقوم على التخييل والتأليف والخطاب الشعري يتأسس على إحصاء الموجودات والنظر في شؤون التأليف بينها على نحو ما ، وذلك من خلال حسن النظر في تراث الفحول ، وما انتهوا إليه من ضروب الصناعة "فلم يوجد فيهم على طول

---

[1] ابن رشيق القيراوني، العمدة – في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده– تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، ط 5، دار الجيل، سوريا، 1981 ص 128.

2حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الادباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986، ص 69

3خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر – أبحاث في علم اللغة والادب الجزائري، الجزائر، ع 09، 2013، ص 366.

هـذه المـدة مـن نحـا نحـو الفحـول ولا ذهـب مـذهبهم في تأصـيل مبـادئ الكـلام وإحكـام وضـعه وانتقـاء مـواده الـتي يجـب نحتـه منهـا فخرجـوا بـذلك مـن مهيـع الشـعراء، ودخلـوا في محـض الـتكلم"[1] ولأنـه مـن عمـل الخيـال فـلا قيمـة لصـدقه في نقـل الواقـع كمـا هـو ، فقـد آمـن حـازم بـان " الـراي الصـحيح في الشـعر أن مقدماتـه تكـون صـادقة وتكـون كاذبـة، ولـيس يعـد شـعرا حيـث هـو صـدق ولا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيل"[2] .

إن مـن خـلال مـا سـبق يمكننـا القـول أن جهـود النقـاد العـرب في مجـال إنضـاج مفهـوم الشـعرية وترقيتـه واضـح وجلـي، ورغـم أن هـذه الجهـود والدراسـات لم تصـل لدرجـة وضـع نظريـة متكاملـة حـول مفهـوم الشـعرية ولكنهـا كانـت بمثابـة الأسـاس والمرجـع الـذي بـنى عليـه النقـاد المحـدثون دراساتهم التنظيرية والتطبيقية، للوصول إلى استنباط قواعد الشعرية.

## ب–الشعرية في الدراسات النقدية الحديثة

### أ. الدراسات الغربية

إن فضـل تحديـد مصـطلح الشـعرية وبلـورة مفهومـه يعـود للشـكلانيين الـروس الـذين هـدفوا مـن خـلال تركيـزهم في دراسـاتهم علـى مصـطلح الشـعرية " إلى تجـاوز مختلـف التصـورات القديمـة لـلأدب والـتي لم تهـتم بأدبيـة الأدب، بـل اهتمـت بـبعض الظـواهر فيـه، ولـذلك حـدد الشـكلانيون مفهـوم الشـعرية باعتبارهـا النظريـة العامـة للخطابـات الأدبيـة وبهـا يـتم التوصـل إلى الخصـائص النوعيـة لـلأدب أو مـا يجعـل مـن العمـل خطابـا أدبيـا"[3]، ومـن أجـل ذلـك ركـزوا علـى اللسـانيات باعتبارهـا حقـلا للبحـوث اللغويـة في الأدب، ولكثـرة صـلات القـربى بينهـا وبـين الشـعرية، حيـث يـرى رومـان

---

1 حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الادباء ، ص 10.

2 المصدر نفسه، ص 63.

3مديحة خالد، شعرية القصيدة المعاصرة عند محمود درويش – جدارية أنموذجا– رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة أكلي محند اولحاج البويرة، الجزائر، 2012-2013، ص 43.

جاكبسون " أن الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية مثل ما يهتم الرسام بالبنيات الرسمية وبما أن اللسانيات هي العلم المهتم بالبنيات اللسانية فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات[1]، فجاكسون أثناء تطرقه لمفهوم الشعرية، لم يفصل بينها وبين الدرس اللساني بل اعتبرها "ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[2]وقد جاء تركيزه على الوظيفة الشعرية في إطار تطرقه للوظائف اللغوية، حيث جعل لذلك نموذجا تواصليا يتكون من ستة عناصر أساسية تجعل من الخطاب تاما، فالخطاب يأتي من (مرسل) يرسل (رسالة) إلى (مرسل إليه)، وهذه العناصر الثلاث تحتاج إلى ثلاثة عناصر وهي:

1-الشفرة: وهي الخصوصية الأسلوبية لنص الرسالة ولابد لهذه الشفرة من أن تكون متفارقة بين المرسل والمرسل إليه.

2-السياق: وهو المرجع الذي يحال إليه المتلقي كي يتمكن من إدراك مادة القول ويكون لفظيا

3-وسيلة اتصال: حسية أو نفسية للربط بين الباعث والمتلقي لتمكنها من الدخول والبقاء في الاتصال[3]، ولأجل توضيح هذه العناصر يضع هذه الخطاطة:

سياق (مرجعية)

1 رومان جاكبسون، **قضايا الشعرية**، تر: محمد الولي، مبارك حنون، ط1، دار بوتقال للنشر، 1988، ص 24.

2 المرجع نفسه، ص 35.

3خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم ، ص 369.

مرسل رسالة مرسل اليه

(شعرية)

اتصال

(انتباهية)

سنن

(ميتالسانية)[1]

ورغم اتفاق هذه الوظائف الناجمة عن عناصر التواصل اللغوي في تبليغ الرسالة لكنها لا تجتمع في تأدية وظيفة واحدة، بل لكل وظيفته " وإن كانت البنية الوظيفية تتصل دائما بالوظيفة المهيمنة فثمة الوظيفة الانفعالية المتمركزة على موقف المرسل تجاه ما يتحدث عنه واتجاه انفعالاته، والوظيفة الميتالسانية (الشرح) إذا كان الخطاب مركزا على السنن"[2]، كما يركز جاكبسون في منظومته اللسانية على الرسالة باعتبارها ليست "كما يعتقد البعض هي المعنى، ولكنها الشكل اللفظي وعناصر الحديث الأخرى مجتمعة"[3] ، ومن هذا الاهتمام على الرسالة يجري تركيزه على الوظيفة الشعرية التي يتضح مفهومها عنده بالرجوع " إلى الفرق الدائر بين حلقتي موسكو وبراغ بين نمطين من اللغة هما: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، الأمر الذي نجم عنه التفريق بين وظيفتين :

[1] سعد مردف، شعرية الخطاب الجمالي والايديولوجي في ديوان عبد الله البردوني، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2015/2014، ص 22.

2المرجع والصفحة نفسهما.

3 عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة – من البنيوية إلى التفكيك، عن سلسلة عالم المعرفة، اصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، 1998، ص 237.

أحدهما إبلاغيه تتجه نحو المدلول والثانية جمالية تتجه نحو الدال في ذاته"[1] ، فقيمة اللغة الشعرية تتجلى في وظيفتها الجمالية أما قيمة اللغة المعيارية ففي وظيفتها التواصلية.

ومما سبق يمكن القول إن شعرية جاكبسون تشكل مفهومها من خلال نظرية التماثل، وفي النموذج التواصلي لعناصر الاتصال وحضور الوظائف اللغوية لكي تكتمل العملية التواصلية، يضاف إليها عنصر الوظيفة الشعرية التي تسعى لتحقيق أدبية الأدب.

ومن بين النقاد الذين ارتبط اسمهم بمصطلح الشعرية في النقد الحديث نظير جهودهم ودراساتهم المتعددة في طريق إبراز مفهوم هذا المصطلح والتنظير والتأصيل له، نجد-تزفيطان تودوروف– الذي لا نكاد نجد مؤلفا له يخلو من توظيف مصطلح الشعرية على غرار كتابه "الشعرية" ، الذي لخص فيه خلاصة آرائه حول الشعرية من خلال تحديد مفهومها وعلاقتها بالعلوم الأخرى ومدى فاعليتها في تحديد خصائص النص الأدبي .... حيث انطلق من أرسطو باعتباره الأساس والمرجع الأول إذ يقول " إن مؤلف أرسطو في الشعرية الذي تقادم بنحو ألف وخمسمائة سنة، هو أول كتاب خصص بكامله لنظرية الأدب، .... فهي تشبه إنسان خرج من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب"[2]. في تلميح واضح منه إلى أن شعرية أرسطو ولدت ناضجة، وهو يؤكد في كتابه على أن العمل الأدبي هو موضوع الشعرية ، ذلك أنه محور المعرفة ومجال أرحب للاستنطاق، أو ما سماه تأويلا حيث رأى أن التأويل "يتحدد بالمعنى الذي يحمله عليه هنا بمرماه، وهو تسمية معنى النص المعالج، ويحدد له المرمى منذ الوهلة الأولى مثله الأعلى، وهو جعل النص يتكلم بنفسه، وبعبارة أخرى إنه الوفاء للموضوع، أي للآخر، وبالتالي إمحاء الذات"[3]، فشعريته جاءت لتضع حدا فاصلا "للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل

1سعد مردف، شعرية الخطاب الجمالي والايديولوجي في ديوان عبد الله البردوني، ص 23.

2تزفيطان طودوروف، **الشعرية**، تر: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 1990، ص 12.

3تزفيطان طودوروف، **الشعرية** ، ص 20.

الدراسات الأدبية وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية لا تسعى لتسمية المعنى بل لمعرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع ... تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب "مجردة" وباطنية في الآن نفسه"[1]، فهذا النزوع في التحليل نحو التجريد والعلمية لا يبعده عن الأدبية بمقتضى ما يطلب من نتائج لا تقوم على البرهنة والافتراضات "فليس مهمة الشعرية أذن الوصف أو التفسير الصائب للأعمال الأدبية الماضية، ولكن مهمتها دراسة الشروط التي جعلت وجود هذه المؤلفات ممكنا، وبعبارة أخرى: ليس موضوع الشعرية الأعمال الأدبية بل الخطاب الأدبي"[2]، هذا ما يعني أن شعريته بنيوية تركز على جوهر النص وما يميزه بعيدا عن كل السياقات الخارجية المحيطة به،

وليس الشعرية عنده مقتصرة على الشعر وحده بل مفهومها مرتبط بالأدبية وبكل ممارسة يمكن أن تشكل خطابا أدبيا، سواء كان شعرا أم نثرا ، فكلمة الشعرية ترتبط " بالأدب كله سواء أكان منظوما أم لا بل قد تكاد تكون متعلقة بأعمال نثرية بها من خصائص الشعر ما يجعلها مادة للمقاربة بما تشتمل عليه من الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي بمحاذاته وباتجاه اللا معنى وفقا لنبوءة تودوروف أو تحليلاته"[3].

وثمة ناقد أخر هو جون كوين الذي عرف الشعرية بأنها " علم موضوعه الشعرية "[4]، وبهذا التعريف يكون كوين خطا خطوة رئيسية في دراسته للشعرية من خلال محاولته الكشف عن السمات والخصائص التي تعطي للنص فرادته وتميزه، كالقافية والوزن والاستعارة .... وهذا ما

---

1تزفيطان طودوروف، **الشعرية** ، ص 23.

2تزفيطان تودوروف، **الأدب والدلالة**، تر، محمد نديم خشفة، ط1، مركز الانماء الحضاري، سورية، 1996، ص 06.

3 سعد مردف، شعرية الخطاب الجمالي والايديولوجي في ديوان عبد الله البردوني، ص 26.

4فتحي خليفي، الشعرية الغربية الحديثة واشكالية الموضوع، الدار التونسية للكتاب، 2012، ص 101.

أشار إليه بقوله إن الشعرية هي " ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري"[1]، ولذلك نجده يركز على لغة الشعر، لأن طريقة التعبير أهم من المضمون " فليس المهم في دراسة الشعر ما يقوله، بل الكيفية التي تتشكل عن طريقها الرسالة الشعرية"[2] ، واللغة الشعرية القائمة على التجاوز والانزياح هي الأساس لتحديد الشعرية، لأن الانزياح يمس جميع مكونات القصيدة، مما يجعلها تخرج عن القاعدة، وهذا ما يظهر جليا في اللغة الشعرية التي تعطي النص صفة الشاعرية وتجعل لغته منزاحة، وهو ما يميزها على لغة النثر، ولذلك فهي " تتحول إلى ظاهرة يمكن قياسها وتقديمها على أنها متوسط التردد لمجموعة من التجاوزات التي تحملها اللغة الشعرية بالقياس إلى لغة النثر[3]، وبهذا فجون كوين يقترح أن تكون اللغة هي أساس التمييز والتفريق بين الشعر والنثر، لأن لغة الأول تتميز بانزياحها وتمردها وخروجها على المعاني القاموسية المألوفة، وهو ما يحقق لها صفة الشاعرية ويجعلها لغة الفن دون غيرها، أما الثانية فهي لغة طبيعية متقيدة بالمعاني القاموسية.

ويقف كوين عند الاستعارة مطولا، باعتبارها عنصرا مهما في خلق وحدات وأشكال تعبيرية غير مألوفة، لذا فالفنانون الكبار هم وحدهم من يمتلكون القدرة على توظيفها، ولذلك فهو يرى أن ما يبتدعه الشاعر " عندما يخلق استعارة مبتكرة إنما هو الوحدات وليس العلاقة وهو يجسد في شكل قديم جوهرا جديدا"[4]، ومن هنا يمكننا فهم نقد كوين للبلاغة التقليدية التي كانت تصف الصور من غير محاولة بحث عن العنصر المشترك بينها، أي أنها " تبحث فقط في تعريف، وتصنيف، وتركيب الألوان المختلفة للمجازات .... وهي لم تبحث عن البناء المشترك

1 جون كوين، **النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا**، تر: أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، مصر، 2000، ص 36.

2 يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة- الأصول والمقولات- ذار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ص 123.

3 جون كوين، **النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا** ، ص 36.

4 المرجع نفسه ، ص 67.

للصور المختلفة"[1]، إن العنصر المشترك بين جميع الصور هو الانزياح، وقد جعل منه كوين أساسا لتحقيق الشعرية.

وعليه يمكننا القول إن نظرية الانزياح التي جاء بها كوين تعتبر من بين أدق المفاهيم للشعرية البنيوية، فبها يمكننا التجديد في البلاغة التقليدية، وذلك لأن الانزياح يعتبر " انتهاكا للقواعد اللسانية الأسلوبية ليضفي عليه طابع القصدية التي تنزاح بها الأعمال انزياحا جذريا، يوطئ لمعايير جديدة"[2]

## ii. الدراسات العربية

ينطلق النقاد العرب المحدثون في نظريتهم الشعرية من موقف الغربيين، وهذا رغم إدراكهم أن " الشعرية متغيرات لا يستقر عندها، وبالتالي تعترض سبيله، ولذلك يحاول ما استطاع إيجاد مخرج لهذا الإشكال ويسير على خطاه الكاتب الشرقي حديثا يترجم ما يكتبه في قضية تلتقي في العنوان ولكنها تختلف مضمونا رغم حداثتها المعاصرة وهذه القضية هي الشعرية"[3] ،

ويعد كمال أبو ديب من بين النقاد الأكثر اهتماما بالشعرية من خلال كتابه " في الشعرية" مستفيدا من مرجعيته البنيوية في تحديده لمفهومها، حيث يرى أن الشعرية تقوم على العلائقية التي يمكن تحقيقها باجتماع مختلف مكونات النص وانسجامها مع بعضها في حالة من التواؤم والتوافق، ولذلك فالعلائقية هي " تجسّد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها

1 جون كوين، **النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا** ، ص 70، 71.

2 سعد مردف، شعرية الخطاب الجمالي والايديولوجي في ديوان عبد الله البردوني ، ص 29.

3 عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 09.

السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها" [1]، لذا فان شعريته تهدف إلى خلق علاقات بين مختلف مكونات النص وهي مفتوحة ولا تتحقق على مستوى واحد ولا يمكن حصرها في عنصر أو اثنين وإنما "ينظر إلى العلاقات بين مكونات النص على المستويات كافة"[2]ولعل هذا المفهوم للعلائقية يقودنا لنظرية النظم التي نادى بها الجرجاني منذ أمد بعيد، لما أكد على أنه لا قيمة للفظة المفردة بعيدة عن التركيب ولا للنص بعيدا عن سياقه. وهو ما يدل على اطلاع أبي ديب عليها إضافة إلى بعض المفاهيم الغربية حول الشعرية وتوظيف كل ذلك من أجل صياغة نظريته.

وأبو ديب يعتبر الشعرية وظيفة من وظائف الفجوة مسافة التوتر، إذ يرى" أنها إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، لا بأنها موحدة الهوية بها أو الوظيفة الوحيدة لها بيد أن ما يميز الشعر هو أن هذه الفجوة تجد تجسيدها الطاغي فيه، في بنية النص اللغوية بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية"[3]. فالفجوة هي التي تخلق شعرية العمل الأدبي من خلال خلخلة لغته وتراكيبه ... والخروج بها عن المألوف ، وهذا لأن " هذه الوظيفة تتعلق بإحداث فجوة تركيبية أو دلالية تخلخل بنية القول الشعري وتحولها من بنية عادية متجانسة إلى بنية توقعات"[4]،إن مفهوم الفجوة الذي طرحه أبو ديب يلتقي ويتقاطع مع مفهوم الانزياح لدى كوين، في كون المفهومين يقومان على التمرد والخروج عن المألوف، ويختلفان في أن كوين عد الانزياح علامة فارقة بين لغة الشعر ولغة النثر ، خلاف أبي ديب الذي لم يرجح كفة الشعر على النثر بل لا يرى تعارضا بينهما أصلا، وهو ما أكده بقوله أنها – الفجوة- "مفهوم لا تقتصر فاعليتها على الشعر بل أنه

---

1 ماجد عبد الله القيسي، مستويات اللغة السردية في الرواية العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، 2014، ص 49.

2 حسن ناظم، مفاهيم الشعرية – دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم- ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص 123

3 عبد العزيز غوردو، فينومينولوجيا المكان – ما لم يرد عند باشلار- ط1، مطبوعات الهلال، السعودية، ص 19.

4 يوسف حامد جابر، بنيوية كمال أبو ديب -عرض ومناقشة لدراسات الناقد البنيوية- مج 25، ع04، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، ص 289.

الأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، بيد أنه خصيصة مميزة أو شرط ضروري للتجربة الفنية أو بشكل أدق للمعاينة أو الرؤيا الشعرية بوصفها شيئا متمايزا عن- وقد يكون نقيضا ل- التجربة أو الرؤيا العادية اليومية"[1]، ولعل السبب وراء عدم مفاضلته بين الشكلين النثري والشعري يعود لطبيعة الشعرية العربية التي ترى أن لكل جنس خصائصه التي تميزه ، لذا ليس من السهل إقامة هذه الموازنة وترجيح إحدى الكفتين ، "فالشعرية العربية تفتح فضاء بكرا قابلا للاكتناه والمعاينة من المرجعيات والإبدالات النصية من الشفوية إلى الكتابة"[2].

ومن هنا نخلص إلى أن شعرية أبي ديب شعرية منفتحة جمعت عديد الآراء، تقوم على مبدأ الفجوة مسافة التوتر، وتهدف إلى دراسة النص باعتباره بنية كلية مشكلة من مختلف العلاقات بين عناصره، لان " الفجوة مسافة التوتر لا تنشأ من وجود المادة اللغوية معزولة بل من وجودها العلائقي أي من شبكة العلاقات القائمة بين المادة اللغوية وبين بنية النص الذي تتحرك فيه وتتفاعل معه"[3]، فشعرية النص تتحقق من خلال الفجوة التي ليست صفة فارقة بين الشعر والنثر بل بين الشعر وللاشعر .

وقد تناول أدونيس الشعرية بالدراسة من خلال كتابه " الشعرية العربية " حيث قامت دراسته للشعر العربي على مناحي اللغة الشعرية فيه، انطلاقا من العصر الجاهلي إلى عصرنا الحالي. من خلال قراءة دقيقة وفاحصة طافت بالشعر العربي عبر أزمنته المختلفة، توصل من خلالها إلى تقسيم المقومات التي تقوم عليها الشعرية العربية إلى ثلاث: شفوي، مكاني، فكري.

---

1 مديحة خالد، شعرية القصيدة المعاصرة عند محمود درويش ، ص 63.

2 مشري خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، دار الثقافة، الجزائر، 2007، ص 33.

3 مديحة خالد، شعرية القصيدة المعاصرة عند محمود درويش ، ص 71.

فالمقوم الأول – الشفوي- يرتبط بالشعر الجاهلي باعتبار أنه لم يدون في عصره في كتاب أو غيره، وانتقل الى العصر الذي بعده عن طريق المشافهة وهو ما عبر عنه بالقول أنه –الشعر الجاهلي- " نشأ شفويا ضمن ثقافة صوتية سماعية، وإلى أنه من جهة ثانية لم يصل إلينا محفوظا في كتاب جاهلي بل وصل مدونا في الذاكرة عبر الرواية"[1]، وهو ما يفسر اهتمام الشاعر الجاهلي بالسامع، كونه محور هذه العملية واهتمامه بتجويد شعره وتحسين قراءته الإنشادية، للفت الانتباه وجذب الجمهور وإدخالهم في صلب الموضوع من خلال مقاسمتهم همومهم وطموحاتهم، والتعبير عن انتصارات وانكسارات القبيلة، فهو لسانهم الناطق بتجاربهم وصوتهم الناقل لخبراتهم، وقد غدت هذه الشفوية هي المؤسس للشعر عند العرب في العصور اللاحقة بل وموجهة لمقاييس الإنتاج ولمعايير الذوق الفني ف " على خصائص الشفوية الشعرية تأسس في العصور اللاحقة النقد الشعري العربي في معظمه، وتأسست النظرة إلى الشعرية العربية نفسها، وتولدت عن ذلك معايير وقواعد لا تزال مهيمنة ليس على الكتابة الشعرية وحدها، وإنما على المقاربة الذوقية والفكرية والمعرفية المتصلة بالشعر وقضاياه"[2]، إن معايير الشعرية الشفوية – حسب أدونيس- لا تنطبق على الشعرية الكتابية لأنها تحد من انطلاقتها وتقلل من إبداعيتها، لذا دعا إلى كتابة جديدة ، والتمرد على الكتابة الشعرية التقليدية ، ولا يقتصر هذا التمرد والثورة على الشكل الشعري فقط أو المحتوى بل يتجاوزه إلى تغيير النظرة والرؤية الشعرية، " ومعنى هذه الثورة الشعرية أن المسألة في "تجديد" الشعر ليست في تغيير "شكله" وحسب أو بتغيير "محتواه" وحسب ، إنما أيضا وقبل ذلك في تغيير معناه بالذات، وبالتالي في تغيير النظرة إليه وطريقة فهمه"[3].

أما المقوم الثاني للشعرية العربية فهو الفضاء القرآني الذي فتح أفقا جديدة لهذه الشعرية عبر بنيته الكتابية، فالقرآن " لم يكن (...) رؤية أو قراءة جديدة للإنسان والعالم وحسب، وإنما

---

1ادونيس، الشعرية العربية – محاضرات ألقيت في الكوليج دو فراس- ط2، دار الاداب، بيروت، 1989، ص 05.

2 أدونيس، الشعرية العربية ، ص 13.

3ادونيس ، فاتحة لنهايات القرن- بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة- ط1، دار العودة، بيروت، 1980، ص 280.

كان أيضا كتابة جديدة، وكما أنه يمثل قطيعة مع الجاهلية على مستوى المعرفة، فانه يمثل أيضا قطيعة معها على مستوى الشكل التعبيري"[1]، فقد أصبح للشعر العربي نمطا وشكلا جديدا للخطاب، يختلف عن النموذج الجاهلي الذي كان سائدا ، وهو ما فتح المجال واسعا أمام الشعرية العربية لابتكار آليات وإبداع تقنيات جمالية جديدة للنص الشعري، وذلك من خلال الانتقال من الشفوية التي تتميز بالثبات والجمود إلى الكتابية المليئة بالإبداع والابتكار والخيال والغموض ... وهو ما تنادي به الشعرية الحديثة.

أما المقوم الثالث فهو الشعرية والحداثة، فهو يرى أن الحداثة تمثل الخروج عن السائد والمألوف في مختلف المجالات، والتمرد على القديم وتجاوزه، وهذا لا يعني القطيعة معه والانفصال والتسلخ منه، ولا تعني الانبهار في الحديث والذوبان فيه، فهو يقول أننا " لا نرفض الشعر القديم من حيث هو شعر، بل نرفض أن نبدع من ضمن أطره الفنية والثقافية التي صدر عنها"[2] . فالانفتاح الذي عرفته الأمة العربية على الثقافات الأجنبية والاستقاء والامتزاج معها، ساهم في ثراء الشعرية العربية شكلا ومضمونا ، كما ساهم في حركية النقد وتطوره، ف " انفتاح الثقافة العربية على الثقافات الأخرى في مجال الأدب والمنطق والفلسفة، هو ما أسهم في تطور الرؤية النقدية الشعرية، وتغذيتها بأفكار ومبادئ فلسفة يونانية، وهو ما دفع إلى تحول الإبداع الشعري، وخروجه شيئا فشيئا عن النموذج الشفوي الجاهلي شكلا ومحتوى"[3]، فالحداثة من هذا المنطلق كانت عاملا مهما في تجدد وتطور الشعرية العربية، بفضل مساهمتها في انفتاح الثقافة العربية على الثقافات الأخرى، وما نتج عنه من حركية شملت كل المجالات ، لكن هذا الانفتاح على الثقافات

1أدونيس، الشعرية العربية، ص 35.

2 مديحة خالد، شعرية القصيدة المعاصرة عند محمود درويش ، ص 84.

3سراتة البشير، الشعرية الاختلاف النظرياتي والبعد المفهوماتي، مجلة جذور، ع 33، النادي الادبي الثقافي، السعودية، 2012، ص 109.

الأخرى لا يعني –حسبه– الانبهار بها لدرجة الذوبان فيها وبالتالي القطيعة والانفصال عن الموروث القديم، فهذا فهم خاطئ للحداثة، فالحداثة في الحقيقة تحوّل وتجاوز مع الربط والعودة للماضي ، أي فهم الماضي والانطلاق منه نحو الحديث .

## iii. شعرية التناص :

إن التناص كمفهوم نقدي يراد به عملية تعالق النصوص وتقاطعها وإقامة الحوار فيما بينها يعد من أقدم الآليات النقدية في تقييم النصوص وإبراز جماليتها وشعريتها، فالآداب القديمة وإن كانت لم تتوصل إلى التناص بمفهومه الحالي لكنها أدركت علاقة نصوص الشاعر وتداخلها مع نصوص سابقة ومعاصرة، فالشعر عند أرسطو محاكاة للواقع بطريقة فنية جمالية، وهي بمعنى أوسع "حضور لمفردات الواقع المختلفة في أجواء النص الحاضر"[1].

أما في الأدب العربي القديم فقد كان الحكم على جودة الشعر من رداءته، مرهونا بمدى تقيد الشاعر وسيره على نهج القدامى في الصور والأسلوب والموسيقى، كما مر بنا مع نظرية عمود الشعر للمرزوقي، وقد ازددت الصلة وتوطدت في العصر الحديث مع ظهور نظرية التناص، حيث ربط بعض الباحثين بين التناص والشعرية كرومان جاكبسون الذي أعتبره من الشعرية كونها – في نظره– تعني "كل ما يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا"[2].فالتناص من هذا المنطلق يعتبر عنصرا أساسيا في تحقيق شعرية النص من خلال تمرده وخروجه عن المألوف والسائد في لغته، وهو ما يجعل منه نصا متعدد القيمة والتأثير حسب تعبير تودوروف، الذي يذهب إلى القول أن " الخطاب الذي لا يستحضر أساليب في القول سابقة، خطابا أحادي القيمة .... أما الخطاب الذي يقوم بهذا الاستحضار بشكل صريح نسبيا فنسميه خطابا متعدد القيمة"[3] . فتعدد القيمة

---

1أحمد عباس كامل الازرقي، التناص معيارا نقديا – شعر أحمد مطر أنموذجا– رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة ذي قار، 2010، ص 42.

2ينظر رومان جاكبسون، **قضايا الشعرية** ، ص 24.

3تزفيطان طودوروف، الشعرية، ص 40.

يؤدي إلى تعدد القراءات التي من شأنها أن تحقق الإنتاجية وتجعله ينفتح على "شفرات النص الجديد وعلى الثقافات العالمية القديمة والحديثة وعلى الأجناس الأدبية والفنون كلها"[1]، والنص الذي يخلو من الظواهر التناصية هو نص عقيم وبلا ظل بتعبير رولان بارت[2] ، وهذا ما يعني أن التناص عنصرا من العناصر الفنية التي تبحث عنها الشعرية في النص، حسب تعبير ريفاتير الذي يرى أن الكلمة "لا يمكن أن تكون شعرية إلا إذا كانت تحيلنا إلى أسرة كلمات أخرى موجودة سلفا"[3]. والإحالة قائمة على مبدأ الإزاحة التي هي أساس الشعرية –كما مر بنا عند كوين – فالنص لا ينشأ من العدم بل هو في حقيقته قائم على انصهار وذوبان مجموعة من الأصوات والإحالات والنصوص السابقة ...، فخصوصية الشاعر تكمن في أنه يستمد مادته من مخزونه الثقافي الذي كونه عبر أزمنة مختلفة، فيقوم بعملية سحب للغة من فضاءاتها الأولى نحو فضائه الخاص، وبذلك يحقق الجمالية لنصه ، وهو ما يعني أن هناك علاقة مباشرة بين التناص كونه يجعل النص حاضنا لنصوص متعددة والشعرية باعتبارها الناتج الجمالي لتظافر تلك النصوص في نسيج واحد .

وضمن هذا الاتجاه من البحث نحاول مقاربة نصوص أعبيد عبد القادر واستنطاقها وكشف تعالقها وتقاطعها مع نصوص سابقة، والوقوف عند النواحي الجمالية الناتجة عن هذا التعالق.

---

1 أحمد عباس كامل الازرقي، التناص معيارا نقديا، ص 44

2 أحمد عدنان حمدي، التناص وتداخل النصوص المفهوم والمنهج –دراسة في شعر المتنبي– ط1، دار المأمون للنشر والتوزيع، الأردن، 2012، ص 23.

3عبد الحميد هيمة، سيميوطيقا التداخل النصي، أعمال الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الادبي، جامعة بسكرة، 2012، ص 346.

## iv. نبذة موجزة عن الشاعر

هو عبد القادر أعبيد ابن أحمد، وأمّه خديجة فتحي، من مواليد 16/05/ 1974 بأولف ولاية أدرار[1] ، التحق في بداية تعليمَه بالكتّاب حيث درس على يد المشايخ: سيدي دحمان بختي وأخيه سيدي مبارك رحمهما الله، والطالب محمد الخنوسي، ثم انتقل إلى التعليم النظامي بعد ذلك حيث أكمل دراسة المرحلة الثانوية (1988 – 1991) بمتقنة الشهيد حكومي العيد بأدرار. وهو الآن موظف بدار الثقافة لولاية أدرار.

### أ- الميول الأدبية وكتابة الشعر:

عرف عن عبد القادر أعبيد انه كان مولعا منذ الصّغر بممارسة النشاط المسرحي وحب القراءة والمطالعة وإنشاد الأشعار، وقد كان لقراءته واطلاعه على كتب التراث الشعري كشرح المعلقات للزوزني .... وحاولته المتكررة تقليد فحول الشعر – قديمه وحديثه، والمشاركة في المساجلات الشعرية بالقول والمنقول، الاثر الكبير في صقل موهبته وتطور علاقته بالشعر وموسيقاه وقرضه وعروضه، دون أن نسيان ما استفاده من والديه وجيرانه من الحكم والأمثال والأشعار الشعبية. ثم رافقَ ذلك كله بالمجالسة والبحث، حتى اشتد عضده وبرزت موهبته.

### ب- النَّشاط الثّقافي.

شارك عبد القادر أعبيد وترأس عدة جمعيات ثقافية ومحلية، كما ترأس كذلك عديد النوادي الثقافية منها :

- نادي الإبداع الأدبي بدار الثقافة أدرار 2009 ،
- المكتب الولائي للرابطة الوطنية للأدب الشعبي بأدرار
- عضو مؤسس بالجمعية الوطنية للأدب الشعبي 2013
- عضو اتحاد الكتاب الجزائريين

1 عبد القادر اعبيد واخرون، صهوات الكلام، مرجع سابق، ص 40

يضاف الى هذا عديد المشاركات في الملتقيات والحصص التلفزيونية وفي تقديم واعداد حصص ثقافية باذاعة أدرار الجهوية، ومشاركته في كتابة سيناريو بعض الاوبريت منها "مسارد السلام" عن سيرة المصطفى (ص).[1]

## ت- المطبوعات والدراسات

*- صدرت له مجموعة شعرية بعنوان: "رياحولينا" في الشعر الفصيح صادرة عن دار الغرب- وهران (2004).

*- صدرت له مجموعة شعرية بعنوان:" روح تتمرأى... قلب يتشرق" عن دار فيسيرا – العاصمة (2014).

*- صدرت له المجموعة الشعرية المشتركة مع آخرين" صهوات الكلام" عن دار الكتاب العربي- العاصمة (2015 ) .

*- تحت الطبع المجموعة الشعرية" كهيئة الطير.. عن دار الكلمة للنشر – العاصم

1 عبد القادر أعبيد ، روح تتمرأى ..... قلب يتشرق، غلاف الكتاب

# الفصل الأول

## مصادر التناص في شعر عبد القادر أعبيد

1- التناص القرآني

2- التناص الأدبي

3- التناص التاريخي

إن قيمة الأعمال الأدبية والفنية تكمن في المصادر والموارد التي تستلهم منها أو تتكئ عليها أو توظفها توظيفا فنيا وجماليا، فإذا ما كانت هذه المصادر حية وغنية، ساهم ذلك في غنى وثراء العمل الفني المتكئ عليها وقربه من درجة الخلود الفني، ومتى كانت هذه المصادر غير ذلك، أدت إلى ابتعاده –العمل الفني- عن الإبداع والخلود، ولذا فقد كثرت الدعوات في العصر الحديث الداعية إلى ضرورة العودة إلى التراث والاستقاء من مواده الحية باعتباره يزخر بالتجارب والمواقف والمواضيع الثرة التي تنبض بالحياة، بدء بالموروث الديني وكذا التاريخي والأدبي، على اعتبار أن عملية الخلق الفني والإبداع الأدبي تكون من خلال تواصل هذا التراث مع الواقع المعيش بما فيه من قيم ومبادئ ، بغرض خلق نوع من الانسجام والترابط الفكري بين أبناء الأمة قديما وحديثا، وهو ما من شأنه أن يعطي للأعمال الإبداعية هويتها وخصوصيتها الفنية والجمالية التي تميزها عن غيرها من إبداعات الأمم الأخرى.

إن الحديث عن مصادر التراث في الأعمال الإبداعية بصفة عامة يقودنا إلى ذلك الاختلاف بين النقاد الناتج عن تعدد وجهات نظرهم بخصوص أنواع المصادر التراثية، فمنهم من يجعل هذه المصادر كلها تحت بند التراث، ومنهم من يفرق بينها فيجعل المصادر الدينية والتاريخية مثلا تحت بند التراث، ويسمي للأسطورة بندا خاصا بها، لما فيها من أفكار تتعارض مع الدين في عديد المواضع، وهي كلها اجتهادات لها ما يبررها باعتبار التداخل الشديد بين هذه التقسيمات، لأن الأسطورة هي جزء من التاريخ ومن التراث. لما فيها من أحداث وأفكار ... موغلة في القدم. ولذا فقد اقتصرت هنا على ثلاث مصادر تراثية، وظفها الشاعر بكثرة في شعره وهي:

## 1-المصادر القرآنية:

إن طبيعة التجربة الوجودية للأمة العربية في عصرنا وخصوصية اللغة القرآنية الثرية ذات الحضور والتأثير القوي في المتلقي العربي، كان لهما الأثر المباشر في عودة الشعراء لهذا التراث الديني والاستفادة منه في إثراء نصوصهم وشحنها بدلالات وألفاظ وصور حية، ذلك لأنهم يبحثون في التراث عن " لغة غير مستهلكة تستطيع أن تنقل أكبر قدر من المعاناة والإحساس

وهي تدفع الشعراء إلى خلق رموز جديدة وبعث أساطير قديمة واقتحام أرض مجهولة واستعارة لغة دينية وآيات قرآنية وتضمين معاني الوحي بلغة تحاكيه وتواكبه وإن لم تبلغ شأوه"[1].

فالقرآن يأتي في المرتبة الأولى من بين المصادر التراثية التي استند عليها الشعراء العرب المعاصرون ، فهو ملئ بالصيغ الجديدة والمعاني الحية المبتكرة ذات الأثر البالغ في النفوس والقلوب، لقداسته وصدق تجارب شخصياته حسب معتقدات أصحابها " فمن بين الاستخدامات التراثية نجد أن توظيف النصوص الدينية في الشعر يعد من أنجح الوسائل، وذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص تلتقي مع طبيعة البشر نفسهم، وهي أنها مما ينزع الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره كما أسلفنا، فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينيا أو شعريا. وهي لا تمسك به حرصا على ما يقوله فحسب، وإنما على طريقة القول وشكل الكلام أيضا، من هنا يصبح توظيف التراث الديني في الشعر –خاصة ما يتصل منه بالصيغ– تعزيزا قويا لشاعريته، ودعما لاستمراره في حافظة الإنسان"[2]، وعليه فثراء النصوص القرآنية بعديد الدلالات الحية المتجددة، وسهولة حفظ نصوصه وسرعة تذكرها، يضاف إليها تلك الصياغات المبتكرة هي كلها خواص فنية أغرت الشاعر العربي ، وجعلته يدخل في علاقات تناصية مع هذه النصوص بهدف تحقيق شعرية نصوصه، لدرجة انه يصعب العثور على نص شعري حداثي يخلو من توظيفه وامتصاصه لبعض النصوص القرآنية على نحو من الأنحاء ، حيث يصل هذا الامتصاص أحيانا "درجة الذوبان حتى لا نكاد نفصل فيه بين الخطاب الحاضر والخطاب الغائب نتيجة لكثافة الاستدعاء من ناحية وامتزاجه بنسيج الخطاب الشعري من ناحية أخرى وهو امتزاج يكاد يتخلص نهائيا من السياق القرآني"[3].

---

1حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث ، ص 40

2 صلاح فضل، انتاج الدلالة الأدبية، ط1، مؤسسة مختار للنشر، القاهرة، ص 59

3 حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث ، ص 40

ويعد عنصر التصوير الفني في القرآن من بين أبرز العناصر التي تنافس الشعراء المعاصرون في توظيفها لأنه " الأداة المفضلة في أسلوب القرآن فهو يعبر بالصورة المحسنة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها، فيمنحها الحياة الشاخصة أو الحركة المتجددة فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد ،وإذا النموذج الإنساني شاخص حي، وإذا الطبيعة البشرية مجسمة مرئية، فأما الحوادث والمشاهد والقصص والمناظر، فيردها شاخصة حاضرة فيها الحياة"[1].

من هنا يأتي تفاعل عبد القادر أعبيد مع النص القرآني واستلهامه في عديد قصائده، للاتكاء عليه في إثراء تجربته الشعرية وتيسير عملية التواصل والتأثير في المتلقي بأقل مجهود دونما شرح أو تفصيل، لكون النص القرآني "مادة راسخة في الذاكرة الجماعية لعامة المسلمين بكل ما يحويه من قصص وعبر، ناهيك عن الاقتصاد اللفظي والغنى الأسلوبي الذين يتميز بهما الخطاب القرآني"[2]، فعبد القادر أعبيد يتخذ من هذه النصوص القرآنية منطلقا لمضامين نصوصه، فينسج منها قالبا لغويا يأخذ جماليته من اللغة القرآنية الثرة، ولذا فظاهرة التناص القرآني في شعره تأرجحت بين ثلاثة مستويات:

### أ- التناص القرآني الإشاري:

وفيه يلجأ الشاعر إلى عدم توظيف النص القرآني توظيفا ظاهريا مباشرة في شعره، بل يلمح ويشير إليه من خلال توظيف إحدى ألفاظه، بحيث يجعل المتلقي يشعر بحضور النص الغائب وغيابه في الآن ذاته، " وكل ذلك يؤدي إلى تكثيف التجربة الشعرية وإيجاز التعبير، حين يميل

1 سيد قطب، التصوير الفني في القرءان الكريم، ط 17، دار الشروق، القاهرة، 2004، ص 36.

2 حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث ، ص 41.

الشاعر بلغته صوب آفاق التحليق بواسطة الإشارة القرآنية والإيماء بها فتكسب النص الشعري غناه وكثافته التعبيرية، وتعطيه تطابقا بين وظيفة الإشارة وسياق المعنى"[1].

ففي قصيدة " شمس الجنوب" يستخدم الشاعر كلمة " زبد" التي ورد ذكرها في القرآن الكريم في قوله تعالى ﴿ أَنزَلَ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مَآءً فَسَالَتۡ أَوۡدِيَةُۢ بِقَدَرِهَا فَٱحۡتَمَلَ ٱلسَّيۡلُ زَبَدٗا رَّابِيٗاۚ وَمِمَّا تُوقِدُونَ عَلَيۡهِ فِي ٱلنَّارِ ٱبۡتِغَآءَ حِلۡيَةٍ أَوۡ مَتَٰعٖ زَبَدٞ مِّثۡلُهُۥۚ كَذَٰلِكَ يَضۡرِبُ ٱللَّهُ ٱلۡحَقَّ وَٱلۡبَٰطِلَۚ فَأَمَّا ٱلزَّبَدُ فَيَذۡهَبُ جُفَآءٗۖ وَأَمَّا مَا يَنفَعُ ٱلنَّاسَ فَيَمۡكُثُ فِي ٱلۡأَرۡضِۚ كَذَٰلِكَ يَضۡرِبُ ٱللَّهُ ٱلۡأَمۡثَالَۚ﴾2، فقد شبه سبحانه " الكفر بالزبد الذي يعلو الماء ، فإنه يضمحل ويعلق بجنبات الأودية ، وتدفعه الرياح ، فكذلك الكفر تمحق آثاره"[3]، فالزبد في الآية هو ما يطفو على سطح الماء بعد نزول الأمطار وجريان الوديان، وهو كذلك ما تقذفه أمواج البحر للشاطئ من فقاعات الماء، وهو في طفوه وجريانه فوق الماء " نافش، راب، منتفخ، والماء من تحته سارب ساكن هادئ، لكنه هو الماء الذي يحمل الخير والحياة، ... فالباطل يطفو ويعلو وينتفخ ويبدو رابيا ولكنه يعد زبدا وخبثا ما يلبث أن يذهب جفاء مطروحا لا حقيقة له ولا تماسك فيه، والحق يظل هدئا ساكنا، وربما يحسبه بعضهم قد انزوى أو غار أو مات ولكنه هو الباقي في الأرض كالماء المحيي"[4] ، فالآية تصور حقيقة الصراع بين الباطل والحق فتشبه الباطل بالزبد الذي وإن بدا مرتفعا وطافيا ومنتصرا على الحق الذي هو ماء المطر، لكن سرعان ما يذهب انتفاخه وطفوه عندما ترمي به أمواج المياه إلى حواف الوادي، فيتلاشى ويزول، وفي ذلك تصوير بليغ لحقيقة أن الباطل مهزوم وأن الحق منتصر أبدا وإن بدا للحظات غير ذلك، حيث يعبر الشاعر عن ذلك بقوله:

---

1 حياة مستاري، جماليات التناص في شعر مصطفى الغماري، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة باتنة 1، 2015-2016، ص 88.

2 سورة الرعد، الآية 19.

3 القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي، ط1، مج 12، مؤسسة الرسالة، 2006، ص

4 سيد قطب، في ظلال القرءان، مج04، ج 13، ط32، دار الشروق، 2003، ص 2054.

قُمْنَا إلى صِدْقِكَ المعْهُـــــودُ نَشْهدُهُ  لمّا ارْتَدَى العَصرُ وجْهَ الكاذبِ الأشرِ

قُمْنَا ومن ضَاحِكِ الأحْـــدَاقِ عُدّتُنا  شَتّانَ بَين اجْـــتِرَاحِ النّصرِ والنّظرِ

أنتْمُ هُناكَ ...وأحْوَاضُ ال "هُـــنا" زَبَدٌ  يَرْتَادُهُ زَبَـــدٌ والـــــنّاسُ في خَدرِ[1]

ففـي " حـرب تمـوز 2006" بـين حـزب الله اللبنـاني وجـيش المحتـل الصـهيوني، أيـن حقـق اللبنـانيون انتصـارا بـاهرا في الميـدان، وأرغمـوا الجـيش الصـهيوني علـى الانسـحاب مـن جنـوبهم، وهـو يجـر معـه أذيـال الهزيمـة والخيبـة. فـألهم هـذا الانتصـار قريحـة العديـد مـن الشـعراء وأثـار حماسـتهم ومـن بينهم عبـد القـادر أعبيـد الـذي راح يصـور في أبياتـه بعـض مشـاهد هـذه الحـرب، فلـم يجـد أفضـل مـن القـرآن للاسـتعانة بـه في مثـل هـذه المواقـف الحماسـية، فاسـتلهم منـه لفظـة " زبـد" ليحيـل القـارئ مـن خلالهـا علـى معـاني الآيـة السـالفة الـذكر، والـتي تجسـد ذلـك الصـراع بـين الحـق والباطـل ، وتؤكـد أن الباطـل مهـزوم وإن بـدا أنصـاره كثـر، والحـق منتصـر وإن بـدا أنصـاره قلـة، فهنـاك في لبنـان حيـث الأبطـال الـذين أعـادوا للأذهـان بانتصـارهم انتصـارات الأجـداد وأبطـال الفتوحـات الإسـلامية، أمـا هنـا في عصـرنا ومجتمعنـا العـربي الـذي تفـوح منـه رائحـة التخـاذل النتنـة والانغمـاس في الملـذات والملاهـي لحـد التخـدير، فهـو في بطلانـه ونصـرته للظلـم كالزبـد، فـرغم كثـرة العـدد والمـدد، لكنهـا كثـرة بلا فائدة سرعان ما ينكشف زيفها ويزول بريقها.

وهكـذا يكـون الشـاعر قـد اسـتطاع تصـوير تجربتـه بطريقـة فنيـة جماليـة مـن خـلال امتصـاص معـنى الآيـة القرآنيـة والـدخول معهـا في حـوار وتفاعـل، بتوظيفـه لكلمـة "زبـد" الـتي فتحـت بـؤرة دلاليـة متدفقـة المعـاني، تتوافـق مـع تجربـة الشـاعر الشـعرية والشـعورية، فحققـت بـذلك للقصـيدة الخصـوبة والإنتاجيـة، " وهنـا تتبـدى الوظيفـة الأساسـية والجماليـة للتنـاص القـرآني في الشـعر في تأسـيس لغـة

1 عبد القادر أعبيد ، روح تتمرأى ...قلب يتشرق، دار فيسيرا، الجزائر، ص 12

جديدة طافحة بحيوية دافقة ومشحونة بطاقات عظيمة تكسب النص الشعري رونقا جماليا وثراء فنيا وصدقا قويا"[1].

أما في قصيدة " يا غزة " يلفت انتباهنا ورود كلمة "كالنخل الباسق" في قوله :

لِثَراكِ الطّاهِرِ أعْتَرِفُ ولفَجْرٍ أَوْشَكَ يَنكَشِفُ

لِلسّحرِ الطّالِعِ مِن مُهَجٍ أَسَدُ اليَرموكِ لهَا سَلَفُ

لِلمدِّ الأخْضَرِ قَـــامَ بِنَا فِي المجدِ الأوْلِ يَنعَطِفُ

كَالنـّخْلِ البَاسقِ همتُهُ عَن كُلّ الهِمّةِ تَختَلفُ[2]

فكلمة " النخل الباسق " تقودنا إلى الآية القرآنية في قوله تعالى: ﴿ **وَالنَّخْلَ بَاسِقَاتٍ لَهَا طَلْعٌ نَضِيدٌ** ﴾[3]، يقال " بسق النخل بسوقا إذا طال"[4] فالباسقات من النخل، هو نوع خاص من النخيل يتميز بطول ساقه حتى يتجاوز الثلاثين مترا في الارتفاع، مما يعطيها قدرة كبيرة على تحمل الحرارة الشديدة ، والرياح العاتية من خلال بعث جذورها في الأرض بعيدا، وهو ما يمكنها كذلك من تلبية حاجتها من الماء ومختلف الأملاح والأسمدة، مما يجعلها تنتج أنواعا مختلفة من الثمار، فالشاعر هنا استلهم مدلول الآية وتصرف في معانيها بطريقة حوارية حاذقة تستجيب لحاجته ولسياقه من دون أن يمس بقدسية الآية، فهو هنا يشير إلى تلك الهمة العالية-المحاكية للنخيل الطوال في علوها-، التي يمتلكها سكان غزة البواسل الذين وقفوا وحدهم في وجه المحتل

---

1 حياة مستاري، جماليات التناص في شعر مصطفى الغماري ، ص 96.

2 عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، ص 51.

3 سورة ق، الآية 10

4 القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، مج 19، ص 433

الظالم، متطلعين نحو نصر مأزر يعيدون به كتابة تاريخنا المجيد الذي غطت فيه الهزائم المتتالية والانتكاسات المتوالية .كل جميل ومحت كل لامع ، فانتصارهم هذا شبيه بانتصار المسلمين في معركة اليرموك، فتوظيف الشاعر لهذه اللفظة-التي تمتلئ بمعاني الشموخ والأصالة والصمود والتحدي -في قصيدته أعطاها خاصية الكثافة والإيجاز ودقة التعبير وجمالية التصوير، " لأن التناص الإشاري يتميز بقدرة كبيرة على التكثيف والإيجاز مع الدقة في التعبير حيث تثير المفردة المستحضرة وجدان المتلقي ومشاعره وتنقله إلى أجواء النص المستحضر بسرعة فائقة وبأقل قدر ممكن من الكلمات"[1].

أما في قصيدة " الشهد الرضاب في رثاء شيخ الشباب" والتي يقول فيها:

ستَمتدُ حَياً لدَى كُلّ قَلبٍ كَمَا عَاشَ "يُوليو" شَهِيراً بخَمسِ

وفِي جَنّة اللهِ نَلقَاك تَسمُو وفِي أنْعُمِ اللهِ تُضحِي وتُمسي [2]

فلفظة "الجنة " مأخوذ من القرآن الكريم، حيث أن هناك العديد من الآيات القرآنية التي تحدثت عن الجنة، وما أعد الله فيها من نعيم لعباده الصالحين المتقين، ومن هذه الآيات قوله تعالى ﴿ **إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ عِنْدَ رَبِّهِمْ جَنَّاتِ النَّعِيمِ** ﴾[3] وهي تتحدث عن حال أهل طاعة الله وتقواه في الآخرة أين يدخلهم الله عز وجل الجنة التي" ليس فيها إلا التنعم الخالص"[4] ، والشاعر في أبياته يحافظ على معنى الآية مع بعض التحوير والتغيير في تركيبها ، ويوظفها للدلالة على مصير هذا " الشهيد البطل" وتقلبه في نعم الجنة، و الشاعر يلجأ إلى توظيف الآية بشكل أشبه ما يكون بالمباشر، لكن ذلك لم يقلل من جمالية هذا التوظيف ل" أن القبول الحرفي للنص الغائب

---

1حياة مستاري، جماليات التناص في شعر مصطفى الغماري ، ص 89.

2عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ...قلب يتشرق، ص 56

3 سورة القلم، الآية 34

4 القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، مج 21، ص 172.

لا يعني الاجترار دائما ... فقد يتعمد الشاعر إيراد النص حرفيا إلا أن غرضه من ذلك لا يكون اجترار هذا النص بقدر ما يكون رغبة منه في فتح مناخ نفسي وفكري ما، تلتقي فيه تجربته بالتجربة التي يمتلكها النص"[1]،

ومن الكلمات القرآنية التي وظفها الشاعر في ديوانه، تصادفنا كلمة " جنة المأوى" التي جاءت في عنوان إحدى قصائده "جنة المأوى والتيه"[2]وهذه الكلمة تتناص مع قوله تعالى ﴿**عِنْدَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَىٰ**﴾[3]، وقد قيل أن –جنة المأوى–سميت كذلك لأنها " الجنة التي يصير إليها أرواح الشهداء ؛ قاله ابن عباس . وهي عن يمين العرش. وقيل : هي الجنة التي آوى إليها آدم عليه الصلاة والسلام إلى أن أخرج منها وهي في السماء السابعة . وقيل : إن أرواح المؤمنين كلهم في جنة المأوى . وإنما قيل لها : جنة المأوى لأنها تأوي إليها أرواح المؤمنين وهي تحت العرش فيتنعمون بنعيمها ويتنسمون بطيب ريحها"[4]، وبما أن صفة الجنة معروفة لدى القارئ العربي، فإن الشاعر وجد في هذه اللفظة الثراء الدلالي والكثافة المعنوية للتعبير عن تجربته الشعورية، حيث لجأ إلى توظيف هذه اللفظة مع تغيير طفيف بعطف لفظة التيه عليها، وهي لفظة تحمل دلالة الإعجاب والحيرة، بحيث تجعل الناظر متسمرا في مكانه مندهشا من شدة جمال المحبوبة " الجزائر"، بلد الشهداء والفاتحين ...، و بلد الغابات الخلابة والجبال الشاهقة والمناظر المدهشة .... لذلك لم يجد الشاعر أفضل من هذه اللفظة القرآنية ذات الوقع الخاص في وجدان المتلقي العربي لحمل أفكاره والتعبير عنها بطريقة فنية.

---

1عبد الجبار خليفة، التناص في شعر ابن دراج القسطلي الأندلسي، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2010-2011، ص 92.ض

2عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ...قلب يتشرق، ص 74

3 سورة النجم، الآية 15.

4 القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، مج 20، ص 28.

إن هذا النوع من الاقتباس الإشاري المعتمد على توظيف بعض الألفاظ التي انفرد بها القرآن الكريم، يرد بكثرة في أشعار عبد القادر أعبيد، وهو غالبا يلجأ إليه لأجل استثارة ذاكرة المتلقي بطريقة سهلة وسلسة، كما أنه يساهم في جعل النص الشعري مألوفا لدى المتلقي، ويعطيه دلالات ومعان جديدة ومبتكرة انطلاقا من ألفاظ مألوفة، فيساهم ذلك كله في تحقيق شعرية النص وخصوصيته.

**ب- التناص القرآني الاقتباسي:**

ونقصد به تضمين الشاعر نصه بعض الصيغ والتراكيب القرآنية بشكل مباشر أو بشكل جزئي من خلال إجراء بعض التغيير أو التحوير في ألفاظ هذه التراكيب عند الحاجة، ثم يقوم بعملية دمجها ومزجها في نسيج قصيدته من أجل " تحفيز المتلقي وإضفاء الحيوية والقيمة والتفاعلية على التجربة الشعرية وإكساب المعنى عمقا وتحفيزا وتفاعلا خلاقا ما يجعله أكثر حضورا وفاعلية في النفوس"[1].

ولذا سأحاول هنا الوقوف عند بعض التراكيب والصيغ القرآنية الواردة في مدونة الشاعر من خلال عملية استبطان بعض القصائد بغرض العثور على الإيحاءات الدالة على النصوص القرآنية، ومن ذلك قوله في قصيدة " جنة المأوى والتيه" السالفة الذكر:

قَوافِلُ الحُسنِ كَم أَلِفَتْ بِسَاحِلهَا ... ما اسْتَـــــفردَ اللهُ فِي إنْشَائِهِ وحَبَا

حَتَى لاَ أَخْشَى وَهَذَا الكُونُ يُغْبِطُهَا ... شَرَّ الحَسُـــــودِ وشَرَّ اللّيْلِ إنْ وَقَبَا

رَقيتُهَا بالّــذي أدَرِي وكُنْتُ لهَا ... حِرزاً إذَا العَدلُ في وَزنِ الهَوى اضْطَرَبَا[2]

1 حياة مستاري، جماليات التناص في شعر مصطفى الغماري ، 105

2عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ...قلب يتشرق، ص 74

فجملة " شر الحسود وشر الليل إن وقبا" تشير إلى الآية القرآنية ﴿ **وَمِنْ شَرِّ غَاسِقٍ إِذَا وَقَبَ وَمِنْ شَرِّ النَّفَّاثَاتِ فِي الْعُقَدِ وَمِنْ شَرِّ حَاسِدٍ إِذَا حَسَدَ** ﴾[1]، والآية من سورة الفلق، وهي مع سورة الناس تسمى ب"المعوذتين" لأن الله عز وجل أرشدنا فيهما للاستعاذة من كل الشرور بالالتجاء إليه، كما أنهما تستخدمان للرقية من السحر والعين ...

ولأن الحاسد يرى آثار نعمة الله على عبده فيتمنى زوالها ويسعى في ذلك ، أما الليل فإنه يقبل بظلامه الدامس المخيف فيكون سترا وغطاء لكل ذي شر متربص، ولذا جاء الحث في السورة على الاستعاذة منهما كذلك، فالشاعر في أبياته يتناص مع الآيتين عن طريق الاقتباس الجزئي، فهو يحافظ على دلالات الآيات، ولكنه يضطر إلى أن يغير في البنية اللفظية قليلا لأجل مراعاة الوزن والسياق، من دون إخلال بقدسية الآيات، فموصوفته " الجزائر" –بما أودعه الله فيها من صفات الجمال والحسن والبهاء، وهو ما قد يكون سببا في كثرة حسادها وإيغار صدور أعدائها، فيسعون للكيد لها والنيل منه، مستغلين ظلمة الليل وسترته، ولهذا فإن الشاعر قد رقاها واستعاذها بالله من شرورهم وكيدهم.

وتتواصل التناصات الاقتباسية من القرآن الكريم ففي قصيدة "شمس الجنوب " تصادفنا عبارة (إذا جاء نصر الله) في قوله:

اللهُ أَكْبَرُ ' ذَي صَهيُون صَاغِرَةً ... عوّضْتَ قُومَكَ عَن عُمرٍ مِن الصِّغرِ

دَارتْ عَلَيهَا ومَا كَانتْ تَدُورُ فَمِن ... نَحى عَن العَرَبِ مَا نَحيتُ مِن عَفرِ

فاِهنأ بِنصرٍ على لُبنانِ شامِتِهُ ... يا حُسْنهُ الآن مِن لُبنانِ في نَظَري

واِهنَأ " إذاً جَاءَ نَصرُ اللهِ " يَكلأُهُ ... في مُقِلّةِ المَوْتِ جيْشٌ دائِمُ السّهرِ[2]

---

1 سورة الفلق، الآية 05

2عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ...قلب يتشرق، ص 16

وهذه العبارة تتقاطع مع مطلع سورة الفتح "**إِذَا جَاءَ نَصْرُ اللَّهِ وَالْفَتْحُ**" [1]،وهي السورة التي نزلت ،لتخبر الرسول صلى الله عليه وسلم وتبشره بالنصر على أعدائه وبفتح مكة ،ودخول الناس في الإسلام من كل الأجناس والأقطاب، فكانت هذه البشارة أذانا من الله عز وجل بقرب تمام الدين واكتماله وظهوره على الكفر والشرك، والشاعر هنا يستلهم هذا النص القرآني ويوظفه لفظيا من دون تحوير أو تغيير، اعترافا منه بسلطته دلاليا وفكريا وجماليا، فهو قادر على نقل تجربته وتوصيل معناه للقارئ والتأثير فيه، لما له من قداسة عنده، لذا فهو يأخذ هذا النص القرآني بما يكتنزه من حمولة دلالية في وجدان المتلقي، وما يتميز به من خصوبة وقدرة على التجدد وتوليد المعاني، ليسقطه على تجربته فينتج منه دلالة جديدة وهي هنا " حسن نصر الله" – الأمين العام لحزب الله– الذي ارتبط اسمه بالنصر، الذي تحقق لحزب الله اللبناني على جيش الصهاينة في حرب "تموز 2006"، لذا فإن نصر الله – اسم العلم –ارتبط بنصر الله – الصفة – فأصبحا وجهين لعملة واحدة، إذا ذكر أحدهما استدعى ذكره الآخر في الذاكرة،

وفي قصيدة "جنة المأوى والتيه" يقول:

ألقِيْتَ لِلحُسنِ في محرابِها سَلَمي وقُسّم القَلب في عِشْقِي لهَا نِسَبا

وقمتُ أنشر في الدّنيا صحائفُهُ أقولُ للنّاس هاؤمُوا اقرؤُوا العجبَا[2]

فعبارة (هاموا اقرؤوا العجبا)ترشدنا إلى قوله تعالى ﴿ **فَأَمَّا مَنْ أُوتِيَ كِتَابَهُ بِيَمِينِهِ فَيَقُولُ هَاؤُمُ اقْرَءُوا كِتَابِيَهْ**﴾[3]، فهذه الآية تخبرنا عن سعادة المؤمن يوم القيامة عندما يؤتى كتابه بيمينه فيتصفحه فيجد أن كل سيئاته قد استبدلها الله حسنات، فيفرح لذلك كثيرا فيقول لكل من لقيه

1سورة الفتح، الآية 1

2عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ...قلب يتشرق ، ص 74

3سورة الحاقة، الآية 19.

خذ اقرأ كتابي، " لأن اليمين عند العرب من دلائل الفرح ، والشمال من دلائل الغم"[1] والشاعر هنا يقوم بعملية اقتباس للآية وامتصاص لدلالتها، مع تحوير في تركيبها بتغيير لفظة (الكتاب) بلفظة (العجبا)، حيث عبر في أبياته عن شدة إعجابه بجمال وحسن موصوفته، لدرجة أنه دعا الناس لمشاركته هذا الإعجاب من خلال قراءة ما كتبه في ذلك.

وهو بهذا التفاعل مع النص القرآني أضفى على نصه حلة تضمينية للمقدس، انطلاقا من "الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة وتحول لا ينفيان الأصل بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد"[2].

ويواصل الشاعر استدعاءاته للنص القرآني ففي قصيدة " ألا خالصة" يقول:

أرَى النّاسَ لو شئْتُ انْصَافَهُم وقُوفاً عَلى جُملةٍ رَاقصةْ

يُكِرّونَهَا مَلأ أيّامِـــــهمُ وأبْصَارُهُم في العَمَى شَاخِصةْ[3]

فالشطر الثاني من البيت الثاني (أبصارهم في العمى شاخصة) يتناص مع قوله تعالى ﴿**وَاقْتَرَبَ الْوَعْدُ الْحَقُّ فَإِذَا هِيَ شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ الَّذِينَ كَفَرُوا يَا وَيْلَنَا قَدْ كُنَّا فِي غَفْلَةٍ مِنْ هَذَا بَلْ كُنَّا ظَالِمِينَ**﴾[4]. حيث وصف سبحانه حالة الكافرين، الذين أخذهم الذهول والخوف من شدة ما شاهدوا من أهوال يوم القيامة لدرجة أن أبصارهم بقيت تنظر ثابتة من دون حراك، " أي أبصار الذين كفروا شاخصة من هذا اليوم ؛ أي من هوله لا تكاد تطرف"[5]، والشاعر يدخل في حوار وتفاعل مع الآية فيطوع دلالتها لكي تنسجم مع نصه، بحيث تصبح أبصار

---

1 القرطبي: الجامع لأحكام القرآن، مج 21، ص 205

2مشري بن خليفة، الشعرية العربية – مرجعياتها وابدالاتها النصية- ط01، دار الحامد للنشر، 2011، ص 113

3 عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ...قلب يتشرق، ص 49

4سورة الأنبياء، الآية 97

5 الطبري، الجامع لأحكام القرآن، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي، مج 14، ط1، دار هجر، القاهرة، 2001، ص 290

بعض الناس –من محبي الفن الهابط– شاخصة عند سماع ما يثير غرائزهم ويحرك شهواتهم. وبذا تكون الآية قد تقاطعت مع القصيدة في شخوص أبصار بعض الناس، وافترقا في كون شخوص أبصار الكفار لشدة الفزع والخوف، أما شخوص أبصار أنصار الفن الهابط فلشدة الإعجاب والتعلق بهذا الفن، مما يعني أن التناص هنا جاء لإثراء النص عن طريق مخالفته من دون المساس بقدسيته "فقد استطاع الشاعر أن ينقل ألفاظ القرآن نقلا مقلوبا معكوسا واستثماره لخدمة موقفه الشعري، مع التأكيد على عدم المساس بقدسية النص القرآني، والتقليل من علوه ومهابته، وإنما التعامل معه بوعي فكري ونفسي، وبصياغة فنية دون أن ينفي أحدهما الآخر"[1].

أما في قصيدة " ادغاغ" فيقول:

تُحبّكَ هَذي المدِينةُ ....

يومَ اصْطفَتكَ بخمرَتِها...

" لذةٌ للشّارِبين "[2].

فعبارة " لذة للشاربين" مأخوذة من قوله تعالى " **مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ ۖ فِيهَا أَنْهَارٌ مِنْ مَاءٍ غَيْرِ آسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِنْ لَبَنٍ لَمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِنْ خَمْرٍ لَذَّةٍ لِلشَّارِبِينَ وَأَنْهَارٌ مِنْ عَسَلٍ مُصَفًّى ۖ وَلَهُمْ فِيهَا مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ وَمَغْفِرَةٌ مِنْ رَبِّهِمْ ۖ كَمَنْ هُوَ خَالِدٌ فِي النَّارِ وَسُقُوا مَاءً حَمِيمًا فَقَطَّعَ أَمْعَاءَهُمْ** "[3]. وهي آية يذكر فيها سبحانه بعض صفات الجنة التي أعدها لعباده المتقين، من اشتمالها على أنهار من مختلف المشروبات الحلوة الطعم، فهناك أنهار من ماء عذب صاف، وأنهار من لبن لم يتغير طعمه ومذاقه، " أي لم يحمض بطول المقام كما تتغير ألبان الدنيا إلى الحموضة... وأنهار من خمر لذة للشاربين أي لم تدنسها الأرجل ولم

1 حياة مستاري، جماليات التناص في شعر مصطفى الغماري ، ص 107.

2عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ...قلب يتشرق، ص 88

3 سورة محمد، الآية 15

ترنقها الأيدي كخمر الدنيا ، فهي لذيذة الطعم طيبة الشرب لا يتكرهها الشاربون . يقال : شراب لذ ولذيذ بمعنى . واستلذه عده لذيذا . وأنهار من عسل مصفى العسل ما يسيل من لعاب النحل . مصفى أي : من الشمع والقذى ، خلقه الله كذلك لم يطبخ على نار ولا دنسه النحل"[1]

فالشاعر يستلهم هذه المعاني ويسقطها على تجربته، محاولا توظيف ذلك للتعبير عن مستحداثات عصره، فصفة خمر أهل الجنة التي يتلذذ الشارب بشربها تلتقي عنده بصفة مشروب الشاي المقدم من طرف أهل هذه البلدة، وبهذا يكون الشاعر قد استطاع الاستفادة من تلك الحمولة الفكرية والوجدانية والتعبيرية للآية، ونقلها لنصه، فتكتسب لغته بذلك صفة التكاثف والانسجام والقدرة على التأثير في المتلقي.

أما في قصيدته " وغدا نعود " والتي يقول فيها:

فَأنَا أُحبّكِ لن تُسَفّهَ غَايتي مَهما لَدِيكَ تَعدّدَ الخُطّابُ

لا لنْ يَغيضَ الماءُ من حُلُمي ولا أمَلي يَشيخُ ورَبُّنا الوهّابُ[2]

فنجده يستلهم قوله تعالى ﴿ **رَبَّنَا لَا تُزِغْ قُلُوبَنَا بَعْدَ إِذْ هَدَيْتَنَا وَهَبْ لَنَا مِنْ لَدُنْكَ رَحْمَةً ۚ إِنَّكَ أَنْتَ الْوَهَّابُ**﴾[3]، وهي آية يصف فيها سبحانه حال أهل العلم الراسخ، ممن يلجؤون إليه بالدعاء والتضرع، كي يصرف عنهم ما ابتلي به أهل الفتن والزيغ من الضلال والخروج عن طريق الحق، وأن يشملهم برحمته ويهبهم ثباتا ويقينا وتمسكا بطريق الحق، قال بن كيسان "سألوا ألا يزيغوا فيزيغ الله قلوبهم ؛ نحو فلما زاغوا أزاغ الله قلوبهم . .؛ أي ثبتنا على

1 الطبري، الجامع لأحكام القرآن، مج 19، ص 260

2 عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ...قلب يتشرق، ص 71

3 سورة آل عمران، الآية 8

هدايتك إذ هديتنا وألا نزيغ فنستحق أن تزيغ قلوبنا"[1]، والشاعر يتقاطع مع هذه المعاني في نصه لما سأل الله أن يهبه ثباتا وتمسكا بحبه، وأن يحفظ هذا الحب ويبقيه قويا من دون فتور أو ضعف، وهذا ما ساهم في تقوية معاني القصيدة، وتماسكها.

ويقول في قصيدة " حموديا" :

مرّتْ كَأحْلامِ الكَرَى الأَيّامُ والمرَكِبُ اللّاهي بِنَا عَوّامُ

حَتَى إذَا انفرَطَتْ وفُكّ عِقَالُها قُمنَا وفِي أعْنَاقِهَا الآثامُ

وإذَا نَذيرُ الشّيبِ يَنفخُ بوقَهُ فتَجَاوبتْ بهزالِها الأجسَامُ[2]

فعبارة (ينفخ بوقه) تقودنا إلى الآيات التي ذكر فيها سبحانه أهوال القيامة ومنها قوله تعالى ﴿ **وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَصَعِقَ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَمَنْ فِي الْأَرْضِ إِلَّا مَنْ شَاءَ اللَّهُ ۖ ثُمَّ نُفِخَ فِيهِ أُخْرَىٰ فَإِذَا هُمْ قِيَامٌ يَنْظُرُونَ**﴾[3] فالآية تصف صعقتي موت الخلق وبعثهم يوم القيامة، فالنفخة الأولى يموت منها كل الخلق إلا من شاء الله، أما الثانية فيبعثون على أثرها للحساب، فهما " نفختان ، يموت الخلق في الأولى منهما ويحيون في الثانية "[4]، والشاعر يمتص هذه المعاني ويوظفها في قصيدته مع الكثير من التحوير والتغيير، فالناس في هذه الحياة الدنيا أغلبهم منغمس في أهوائها وغافل عن حقيقة الموت والحساب، ولا يستيقظ من غفلته إلا بعد أن يعلو الشيب رأسه ويضعف جسده ويهزل من شدة الأمراض والأسقام التي لا يقوى على مقاومتها، وفي ذلك إشارة له بقرب أجله ورحيله، فيكون ذلك بمثابة صوت البوق الذي يوقظه على حقيقة هذه الدنيا الفانية ، وحقيقة الذنوب الكثيرة التي أثقل ظهره بها من شدة غفلته، وبهذا يكون الشاعر

1 القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، مجلد 05، ص 30

2عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ...قلب يتشرق، مرجع سابق ص 21

3 سورة الزمر، الآية 68

4 القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، مج 18، ص 310.

في تناصه مع الآية قد أعطى لغته القدرة على إنتاج المعاني الجديدة والتعبير عن المضامين المستحدثة بجمالية.

### ج- التناص مع الشخصيات القرآنية:

تعد القصص القرآنية -لما تتميز به من خصائص أسلوبية وجمالية وتعبيرية- رافدا مهما في عملية الإبداع الفني، ذلك أنها تمنح النصوص المتفاعلة والمتقاطعة معها قوة وجدانية وطاقة دلالية، من شأنها تحفيز ذاكرة المتلقي فيقوم بطريقة لا واعية باستحضار القصة القرآنية (الغائبة)، داخل النص الشعري (الحاضر) لينتج دلالة نصية جديدة.

والشاعر لما يعمد إلى توظيف القصة القرآنية في شعره، فإنه لا يبغي بذلك عملية إعادة سرد أحداثها، بل يحاول استثمار "إمكاناتها الإيحائية المضادة للتقرير المباشر للأفكار والعواطف"[1]، فيكشف بذلك عن ألوان من الانفعالات الجمالية والنفسية، من خلال التقنيات والآليات المختلفة التي يتم بواسطتها استدعاء شخصيات القصة القرآنية،

وعبد القادر آعبيد وظف القصة القرآنية في العديد من قصائده من خلال استحضاره لبعض الشخصيات التي كانت محورا لقصص القرآن الكريم حيث اكتسبت كل شخصية معاني رمزية ودلالية تبعا للسياق الذي ذكرت فيه، وهو ما دفع الشاعر لانتقاء منها ما يتماشى والتعبير عن تجربته وواقعه، فكانت هذه الشخصيات بمثابة نقطة الارتكاز للانطلاق نحو عوالم قدسية ساهمت في ثراء نصه الشعري وتماسكه.

وقد اختلفت أنواع الشخصيات التي وظفها الشاعر في شعره، فمنها "أمثلة لشخصيات تمثل جانب القدرة الإيجابية كأيوب عليه السلام في صبره، ويوسف عليه السلام في صبره وعفته وتسامحه، وأمثلة أخرى لشخصيات تمثل الجانب السلبي كقارون في اغتراره بالمال والجاه، وفرعون

1 حسن مطلب المجالي، أثر القصة القرآنية في الشعر العربي الحديث، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، الجامعة الأردنية، 2009، ص 35

في تعاليه وغروره وإصراره على الكفر"[1].فمن الأمثلة التي تمثل الجانب الإيجابي نجد توظيفه لقصة رسول الله –محمد– صلى الله عليه وسلم في قصيدته " شمس الجنوب" إذ يقول:

يَا سيّدَ الصِّدقِ... هَل بالقُومِ مِن عَمَهٍ؟ لم يَنصُرُوكَ وقَدّوا النّصرَ من دُبُرِ

فارتدّ شَاهدُ من عَـــــاديتَ يخْبرُهُم أنّ الضّـــــــــغَائِن رغَم الزّورِ لم تزرِ

ها ... صَارَ وجْهُـــكَ رَمزُ النّصْرِ عَلّقَه مِثلَ التّمـــــــــائِم كلّ البدوِ والحضَرِ[2]

فالمتأمل في البيت الأول يجد أن الشاعر هنا يستدعي قصة الرسول صلى الله عليه وسلم وهو في الغار مع صاحبه ورفيق دربه في الهجرة أبي بكر الصديق، وفرسان قريش يقفون أمام الغار لا يمنعهم من الظفر بمطلبهم إلا أن ينظروا داخله ويتفحصوه، فصرفهم الله عنه ونصره عليهم، فقال سبحانه ﴿ إِلَّا تَنصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ ٱللَّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ ثَانِيَ ٱثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي ٱلْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَٰحِبِهِۦ لَا تَحْزَنْ إِنَّ ٱللَّهَ مَعَنَاۖ فَأَنزَلَ ٱللَّهُ سَكِينَتَهُۥ عَلَيْهِ وَأَيَّدَهُۥ بِجُنُودٍ لَّمْ تَرَوْهَا وَجَعَلَ كَلِمَةَ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ ٱلسُّفْلَىٰۗ وَكَلِمَةُ ٱللَّهِ هِيَ ٱلْعُلْيَاۗ وَٱللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ ﴾[3] ففي الآية " إعلامٌ من الله أصحابَ رسوله صلى الله عليه وسلم أنّه المتوكّل بنصر رسوله على أعداء دينه وإظهاره عليهم دونهم، أعانوه أو لم يعينوه، وتذكيرٌ منه لهم فعلَ ذلك به، وهو من العدد في قلة، والعدوُّ في كثرة، فكيف به وهو من العدد في كثرة، والعدو في قلة؟"[4]، والشاعر يمتص معاني الآية ثم يقوم بتحويرها وصياغتها وفق قالب ومدلول جديد، ليعبر بها عن تقاعس وتخاذل بعض المسلمين عن مد يد العون والمساعدة لنصرة إخوانهم الصامدين في وجه الجيش الصهيوني في جنوب لبنان، بل ربما وصل بهم الأمر لحد محاولة تشويه النصر الذي تحقق للبنانيين على العدو والتقليل من عظمته .... من خلال وسائل إعلامهم، ولذا جاء رده

---

1فضل حسن عباس، قصص القرآن الكريم، ط 03، دار النفائس، الأردن، 2010، ص 44- 45.

2 عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ...قلب يتشرق، ص 14

3 سورة التوبة، الآية 40

4 الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، مج 11، ص 463.

عليهم من خلال التناص مع الآية ليعود بذهن القارئ إلى ذلك النصر العظيم الذي حققه الله لنبيه وهو في قلة عدة وعدد، فيسقط ذلك على المعطى الجديد فينتج منه دلالة جديد، تساهم في ثراء النص وتجلية أفكار وصبغها بصبغة دينية قدسية.

ومن الشخصيات الدينية التي استدعاها الشاعر في قصائده، شخصية عيسى ابن مريم عليه السلام، حيث يقول في قصيدة " الزلزال" :

متفرّداً ... في رسْمِ مَرقَاهُ أغتَدَى سَمحاً يُوطِئ شَاطئَ الابجادِ

ويُعِيدُ للمُـــوتَى انْتباهَةَ حسّهِم مِثلُ المسيحِ بأولِ الميلادِ[1]

فالشاعر إذ يستدعي عيسى في نصه فإنه يشير إلى بعض ما حباه الله به من معجزات، منها القدرة على إحياء الموتى، يقول سبحانه وتعالى على لسان سيدنا عيسى ﴿وَيُعَلِّمُهُ ٱلْكِتَٰبَ وَٱلْحِكْمَةَ وَٱلتَّوْرِىٰةَ وَٱلإِنجِيلَ وَرَسُولاً إِلَىٰ بَنِىٓ إِسْرَآءِيلَ أَنِّى قَدْ جِئْتُكُم بِـَٔايَةٍ مِّن رَّبِّكُمْ ۖ إِنِّىٓ أَخْلُقُ لَكُم مِّنَ ٱلطِّينِ كَهَيْـَٔةِ ٱلطَّيْرِ فَأَنفُخُ فِيهِ فَيَكُونُ طَيْراً بِإِذْنِ ٱللَّهِ ۖ وَأُبْرِئُ ٱلأَكْمَهَ وَٱلأَبْرَصَ وَأُحْىِ ٱلْمَوْتَىٰ بِإِذْنِ ٱللَّهِ ۖ وَأُنَبِّئُكُم بِمَا تَأْكُلُونَ وَمَا تَدَّخِرُونَ فِى بُيُوتِكُمْ ۚ إِنَّ فِى ذَٰلِكَ لَأَيَةً لَّكُمْ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ﴾[2]، فالشاعر يستلهم هذه القصة ويأخذ منها الجزء المتعلق بإحياء عيسى عليه السلام للموتى فيقوم بتغييره بما يتوافق مع السياق الشعري، فإذا كان السياق القرآني يدل على أن المقصود بالموتى هم الذين غيبهم الموت عن عالمنا أي ضد الحياة ، فإن الشاعر يحمل هذا اللفظ دلالات أخرى بحيث يصبح يدل على السكون والسلبية و والانهزام والياس والركود ، والغفلة، فيصبح المعنى أن ممدوحه " الطاهر وطار" قد امتلك قدرة على تنبيه الغافلين الذين غيبتهم غفلتهم عما يدور حولهم من أحداث، فهم في ذلك لا يختلفون عن الموتى في كون كل منهم غائب عن عالمنا إما ماديا وبدنيا أو معنويا وفكريا، كما أن المقدرة على إعادة الحياة لكلا الفئتين تتشابه، وهو بهذا التفاعل يكون قد اشتغل على

1عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ...قلب يتشرق، ص 46

2 سورة آل عمران، الآية 49

النص الغائب " وما يتضمنه من علاقات غنية مكتنزة بالعطاء لها بكارة الخلق الأول"[1]، حيث قام بتأويله وإدخاله في نسيجه الشعري ليحقق له شعريته.

كما وظف الشاعر قصة " مريم العذراء" في شعره في عدة قصائد منها قصيدة "الصحيفة" التي يقول فيها:

ذاتُ صَباحٍ ...

قرأتُ في صَحيفَتِي المعْهُودَة

قرأتُ عن قِديسَةْ

قَد سَافَرتْ ودُون عَودةْ

انْتَبذَتْ مِن أهْلِها ...

أرْخَتْ خُيُوطَ حُزنها ...

عَلى المدِينَةِ الوَدُودَة

واسْتَنجَدَتْ كُلّ الخُطَى

تلك الخُطَى عَزفتْ عَلى آثارِهاَ

أنْشُوجَة

مَطلَعُها: " قِدِيسةٌ مَفقُودة"[2]

فتأثر الشاعر واضح وجلي بقصة السيدة " مريم العذراء" التي قصها علينا القرآن في أكثر من موضع، خصوصا في جزئها المتعلق باعتزالها قومها وانفرادها في مكان بعيد، ورجوعها برفقة

1 حياة مستاري، جماليات التناص في شعر مصطفى الغماري ، 108.

2عبد القادر آعبيد، رياحولينا، – شعر– دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 21.

ابنها، واتهامات قومها لها ورميها بالفاحشة.... وهو ما ورد في قوله تعالى ﴿وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَاناً شَرْقِيّاً (15) فَاتَّخَذَتْ مِن دُونِهِمْ حِجَاباً فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَراً سَوِيّاً (16) قَالَتْ إِنِّي أَعُوذُ بِالرَّحْمَنِ مِنكَ إِن كُنتَ تَقِيّاً (17) قَالَ إِنَّمَا أَنَا رَسُولُ رَبِّكِ لِأَهَبَ لَكِ غُلَاماً زَكِيّاً (18) قَالَتْ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلَامٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ وَلَمْ أَكُ بَغِيّاً (19) قَالَ كَذَلِكِ قَالَ رَبُّكِ هُوَ عَلَيَّ هَيِّنٌ وَلِنَجْعَلَهُ آيَةً لِّلنَّاسِ وَرَحْمَةً مِّنَّا وَكَانَ أَمْراً مَّقْضِيّاً (20) ۞فَحَمَلَتْهُ فَانتَبَذَتْ بِهِ مَكَاناً قَصِيّاً (21) فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنتُ نِسْياً مَّنسِيّاً (22) فَنَادِيهَا مِن تَحْتِهَا أَلَّا تَحْزَنِي قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيّاً (23) وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَباً جَنِيّاً (24) فَكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْناً فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ الْبَشَرِ أَحَداً فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَنِ صَوْماً فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنسِيّاً (25) فَأَتَتْ بِهِ قَوْمَهَا تَحْمِلُهُ قَالُوا يَا مَرْيَمُ لَقَدْ جِئْتِ شَيْئاً فَرِيّاً (26) يَا أُخْتَ هَارُونَ مَا كَانَ أَبُوكِ امْرَأَ سَوْءٍ وَمَا كَانَتْ أُمُّكِ بَغِيّاً﴾[1]. فالشاعر يتخذ من قصة السيدة مريم معادلا موضوعيا ينفذ من خلاله إلى قصته التي يروي لنا فيها قصة فتاة" قديسة مفقودة" ارتكبت ذنبا، فأغلقت في وجهها كل أبواب التوبة، وفقدت بذلك الناصر والمعين وظلت وحيدة شريدة غريبة، تتقاذفها الطرقات، وتلوك سمعتها الأفواه، وتطاردها الأعين الحاقدة بنظرات حانقة... فلا حزنها وبكاؤها، ولا توسلاتها وصلاتها، خفف من تحامل المجتمع وقساوته عليها.

إن قساوة مجتمعنا –تتمثل هنا – في المبالغة في ردة الفعل وازدواجية المعايير في التعامل مع الخطأ بحسب جنس ومكانة مرتكبه، ففي الوقت الذي يتساهل ويتغافل فيه عن بعض أخطاء الذكور، يتشدد ويضاعف العقوبة إذا جاء الخطأ من الأنثى الضعيفة التي لا ناصر لها، فهذا الوضع هو ما دفع الشاعر للوقوف مع هذه الفتاة البريئة –في نظره– والثورة على هذا المجتمع الذي لا يرحم الضعيف ولا يغفر للأنثى ذنبها مهما كان صغيرا، لذلك فقد أعلن عن مقاطعته لهذه الصحيفة، التي شهرت بهذه الفتاة المسكينة، حيث يقول في آخر القصيدة:

---

1سورة مريم، الآية 15– 27.

قَاطَعتُها صَحيفَتي

رَميتُها في المزبَلة

أرْسلَتُها للمَقْصَلة

فَلَم تَعُد تَهَمني ...

أخْبَارُهَا المفَصّلة[1]

إن الشاعر وهو يحاول استعطاف القارئ ودغدغة مشاعره للوقوف مع هذه الفتاة المسكينة، لم يجد أفضل من قصة مريم العذراء الغنية بالدلالات والمكتنزة بمعاني القداسة والطهر والنقاء والمختزنة في وجدان وذاكرة كل مسلم، ليستند عليها في إيصال رسالته، حيث عمد إلى تفكيك وحداتها وإعادة تركيبها بما يتوافق ورؤيته الشعرية، فالفتاة التي ذكر الشاعر قصتها، هي في الحقيقة رمز لجزء من معاناة الأنثى في -المجتمعات الذكورية- حيث يكفيها أن ترتكب ذنبا ولو صغيرا أو يتهمها أحد ولو زورا بالفاحشة، لكي تتحول —في نظرهم- من ملك إلى شيطان، ومن قديسة إلى فاجرة كافرة، الكل يأنفها ويسبها ويلوك شرفها، لا فرصة أمامها للتوبة، ولا أمل عندها في الرجوع عن خطئها وتصحيحه-وكأنهم ملائكة لا يخطئون ولا يذنبون- ولذا فلجوء الشاعر إلى التناص مع قصة مريم قد ساهم في ثراء المعنى وخصوبته، وسهل له الوصول لوجدان القارئ والتأثير في مشاعره، من خلال محاولة خلخة أفكار القارئ العربي وحلحلة بعض عاداته ومعتقداته السلبية التي تشيطن كل الأخطاء الأنثوية.

ولا يزال الشاعر متعايشا مع الشخصيات القرآنية ففي قصيدة " أناحيب ملاح" يقول:

كَأنّي الآنَ مَلاَحٌ  إلى الألوَاحِ يَعتَذرُ

عَلى المرسَى سَفِينَتُه  ولَكنْ مَا بِها دُسرُ[1]

1عبد القادر آعبيد، رياحولينا ، ص 23.

فالشاعر هنا يستدعي قصة نوح عليه السلام مع قومه حيث يقول سبحانه وتعالى ﴿كَذَّبَتْ قَبْلَهُمْ قَوْمُ نُوحٍ فَكَذَّبُواْ عَبْدَنَا وَقَالُواْ مَجْنُونٌ وَازْدُجِرَ ۝ (9) ۝فَدَعَا رَبَّهُۥٓ أَنِّي مَغْلُوبٌ فَانتَصِرْ ۝ (10) فَفَتَحْنَآ أَبْوَٰبَ ٱلسَّمَآءِ بِمَآءٍ مُّنْهَمِرٍ ۝ (11) وَفَجَّرْنَا ٱلَارْضَ عُيُونًا فَٱلْتَقَى ٱلْمَآءُ عَلَىٰٓ أَمْرٍ قَدْ قُدِرَ ۝ (12) وَحَمَلْنَٰهُ عَلَىٰ ذَاتِ أَلْوَٰحٍ وَدُسُرٍ ۝﴾[2]، أي " دعا عليهم حينئذ نوح وقال ربي ﴿أني مغلوب﴾ أي غلبوني بتمردهم ،.... فاجبنا دعاءه، وأمرنا باتخاذ السفينة، وفتحنا أبواب السماء على سفينة ذات ألواح ودُسُر"[3] فنوح عليه السلام ظل قرونا عديدة يدعو قومه للتوحيد ويحذرهم عاقبة كفرهم وصدهم وجحودهم فلم تزدهم دعواته إلا إنكارا وإعراضا، حيث تحمل في ذلك ألوانا من الأذى والتكذيب، فجاءه أمر الله بأن يصنع سفينة، فكان ذلك مدعاة أكثر لسخريتهم واستهزائهم كلما مروا به وهو عاكف على صنعها، وقد بقي صابرا على اذاهم وسخريتهم، إلى أن جاء وعد الله وغاصت الأرض بماء الطوفان، وركب نوح عليه السلام ومن معه من المؤمنين بدعوته في السفينة، التي كانت في القصة القرآنية سببا ماديا للنجاة.

تشرب الشاعر معاني القصة واستحضر أحداثها ثم حاول تضمينها في نصه الشعري، لينتج لنا دلالات جديدة مبتكرة، فالطوفان في نصه هو ملذات ومغريات الدنيا التي يغرق الإنسان فيها فتنسيه الغاية السامية التي خلقه الله من أجلها وهي عبادته، أما السفينة فتتحول في نصه إلى رمز لكل وسيلة أو سبب مادي أو معنوي يكون سبيلا لخلاص الإنسان وعدم غرقه في بحور الملذات، أما الألواح والدسر ... فهي رمز لكل عمل خير، صغيرا كان أم كبيرا، يقدمه الإنسان ليكون له عتقا من الهلاك ومن النار. أما نوح وأصحابه فهم رمز لكل مسلم لم تغره ملذات الدنيا فأخذ بأسباب النجاة وقدم الأعمال الصالحة علها تكون له سفينة يركبها للنجاة،

---

47 عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ...قلب يتشرق، ص 30

2 سورة القمر، الآية 09- 13.

3 القرطبي، الجامع لاحكام القرآن، مج 20، ص 80- 81

وبذلك يكون الشاعر من خلال تناصه وتفاعله مع قصة سيدنا نوح عليه السلام قد أضفى على نصه معاني الخصوبة والتجدد والالتحام، إضافة إلى كون هذه المعاني مألوفة لدى القارئ، مما يسهل له أفاق التفاعل والتعاطي معها.

وقد اتخذ الشاعر من قصة نبي الله سليمان عليه السلام مع النملة معادلا موضوعيا، يعبر من خلاله عن تجربته، ويكشف عن موقفه الشعري، ففي قصيدة " قالت نملة ...." يقول:

يَا أيُّهَا النّملُ أخْرُجُوا

إنّ الّذين اسْتَأسَدُوا في أمْسِكُم ...

بَأمرِ " صَقرٍ أشْقَرٍ"

ولا عَجِيبَ: اسْتَنعَجُوا

باتَتْ لَكُم شَوارِعَ لَطَالما ...

هُم أمْسَكُوا زِمَامَها بِأمنِهم ... وسَيّجُوا.

هَيا أخْرُجُوا ...بَاسمِ الوَفاءِ للشّهِيدِ.

أو بَاسمِ رَفضٍ للوَلاء للواءِ والعَقيد

أو بَاسمِ رَفضٍ للغَلاءِ في الكَساءِ والسّميد ...[1]

فقد استحضر في أبياته قصة تلك النملة البطلة مع سيدنا سليمان عليه السلام والتي ورد ذكرها في قوله تعالى ﴿ **حَتَّىٰٓ إِذَآ أَتَوۡاْ عَلَىٰ وَادِ ٱلنَّمۡلِ قَالَتۡ نَمۡلَةٞ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّمۡلُ ٱدۡخُلُواْ مَسَٰكِنَكُمۡ لَا يَحۡطِمَنَّكُمۡ سُلَيۡمَٰنُ وَجُنُودُهُۥ وَهُمۡ لَا يَشۡعُرُونَ** ﴾[2]، والمقصود " لا

1 عبد القادر آعبيد وآخرون، صهوات الكلام، ، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2015، ص 47

2سورة النمل، الآية 18

يكسرنكم ويقتلنكم سليمان وجنوده (وَهُمْ لا يَشْعُرُونَ ) يقول: وهم لا يعلمون أنهم يحطمونكم"[1]، فقد حذرت هذه النملة الشجاعة بني قومها من جنود سليمان القادمين باتجاههم حتى لا يدوسونهم بأقدامهم على غير دراية منهم، وهي بهذا العمل البطولي تكون قد نصحت لقومها وكانت سببا في نجاتهم من هلاك مؤكد، مقدمة بذلك المصلحة العامة على مصلحتها الشخصية، فقد كان يمكن أن تقتل وهي تنبه قومها وتحذرهم في حين كان يمكنها الفرار بجلدها والنجاة بنفسها، كما أنها لم تبال بكونها وحيدة ولم يقعدها ذلك عن تبليغ رسالتها والقيام بمسؤوليتها اتجاه مجتمعها.

والشاعر إذ يتناص مع القصة ويتخذ منها معادلا موضوعيا للتعبير عن تجربته بطريقة موضوعية فنية، فإنه لم يكرر سرد أحداث القصة، بل امتصها وأعاد كتابة أحداثها في نصه وفق ما يتساوق وتجربته الشعرية، فالنملة تتحول إلى رمز وقناع يتقنع به الشاعر لبعث رسالته المتمثلة في تنبيه قومه ومجتمعه وتوجيههم لمواجهة ما يهدد كيانهم ومقوماتهم وكرامتهم، أما جنود سليمان فإنهم في النص يرمزون للفئة الظالمة المتسلطة التي وظفت مختلف وسائل القوة لإخضاع الشعب لإرادتها، بترهيبه وتخويفه وتجويعه حتى لا يطالب بحقوقه، أما مضمون الرسالة فهو الخروج إلى الشوارع والتظاهر والانتفاض ضد مختلف المظاهر السلبية والمطالبة بالحقوق، وفضح المفسدين، وعدم الانسياق والتفطن لكل المحاولات الرامية الى إفشال هذه الانتفاضة، وذلك باستخدام مختلف وسائل الإلهاء والتشتيت والتخدير لإبقاء المجتمع غارقا في سباته وغفلته.

إن تحوير الشاعر لأحداث القصة عن طريق تجاوزها ومخالفتها ساهم في تكثيف لغته وثرائها وعمقها، كل ذلك بلغة قريبة التناول تثير ذاكرة المتلقي وتحركها، فيتفاعل وينسجم معها.

1 الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، مج 18، ص 28

إن قصة النبي سليمان عليه السلام التي ذكرت في القرآن في أكثر من موضع فيها العديد من الجوانب التي تصلح معادلا موضوعيا أو قناعا للتعبير عن أحداث وتجارب حداثية مختلفة، ففي قصيدة " جنة المأوى والتيه" يقول:

آنَسْتُ في السّلْمِ يَا قَومِي سَلامَتَها وجَاءَنِي البِشْرُ مِن أنْسَامِهِ وهَبَا

فَجيئتكُم مِنهُ بالبُشْرَى أُهَدهِدُهَا طِـفلاً بَهياَ من الأهْلين مُرتقِبَا

وإن يَكُن شالتِ الأمواَجُ من زبدٍ حبُّ الجزائر في أعماقها رسبا[1]

فإشارة الشاعر لقصة سليمان عليه السلام مع الهدهد جلية في البيت الثاني، وهذه القصة قد ورد ذكرها في قوله تعالى ﴿ وَتَفَقَّدَ ٱلطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَآ أَرَى ٱلْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ ٱلْغَآئِبِينَ (20) لَأُعَذِّبَنَّهُۥ عَذَابًا شَدِيدًا أَوْ لَأَاْذْبَحَنَّهُۥٓ أَوْ لَيَأْتِيَنِّي بِسُلْطَٰنٍ مُّبِينٍ (21) فَمَكُثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِۦ وَجِئْتُكَ مِن سَبَإٍۭ بِنَبَإٍ يَقِينٍ﴾[2]، فالآية تتحدث عن تفقد النبي سليمان لجنوده من الطير، وتفطنه لغياب الهدهد، فتوعده بالعقاب الشديد أو الذبح إن هو لم يقدم تبريرا وحجة بينة لغيابه، لذلك اقسم بقوله " (لأعَذِّبَنَّهُ عَذَابًا شَدِيدًا ) وكان تعذيبه الطير فيما ذُكر عنه إذا عذبها أن ينتف ريشها."[3] وقد جرى حوار طريف وشيق بين النبي سليمان وهدهده، الذي أخبر بقصة سبأ، وانتهت القصة بتأكد النبي سليمان من صحة الخبر، وإسلام ملكة سبأ.

فالشاعر بتوظيفه لهذه القصة في نصه، لا يريد سرد أحداثها، وتفاصيل أجزائها، بقدر ما يرمي إلى رمزية طائر الهدهد في القصة، فهو رمز للقدرة على استقاء الأخبار البعيدة ونقل البشارات الحميدة، فهو يرى ما لا نرى، ويستطيع تتبع وتقصي الأخبار التي لا يمكننا إدراكها،

---

1عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ...قلب يتشرق، ص 81

2 سورة النمل، الآية 20،21،22

3 الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، مج 18، ص 22

لذا فقد امتزج هذا الطائر مع الشاعر في القصيدة، وهو ما جعل هذا الأخير قادرا على التحليق عاليا من أجل أن يدرك لطائف الأخبار ويتتبع دقائقها ويطلع على ما خفي عنا، وهي قدرة مكنته بأن يتنبأ بقرب ميلاد فجر جديد طالما انتظرته الجزائر.

إن تناص الشاعر مع هذه القصة القرآنية واستثماره لإمكاناتها الفنية والتعبيرية المختلفة ساهم في تحقيق غايات " نفسية وجمالية تهدف إلى شد انتباه القارئ أو السامع وإثارته وإضفاء صور إيحائية إضافية على الموضوع، تعبر عن مواطن جمالية خفية في النص لا يدركها إلا المختص ... وهذه الوظيفة الانفعالية التي تثيرها الشعرية بانزياحها عن المألوف تحدث ما يسمى عند (رولان بارت) بازم النص"[1].

ونبي الله موسى عليه السلام كان حاضرا هو الآخر في شعر عبد القادر آعبيد من خلال قصيدة " آنسته.." التي يقول فيها:

جنَحَتُ للحّبِّ والأغيَارِ مَا جَنَحُوا ... آنسْتُ نَاري ... وفي كَفّ الدُّجَى جمَحُوا

مَالتْ تَشَاءُك يَا دُنيْا الظّلالِ رؤى ... طَرحْتُـــهَا وهُم فَيها السّرى طَرحُوا[2]

فهو يتناص مع قصة نبي الله موسى عليه السلام التي ورد ذكرها في قوله تعالى﴿فَلَمَّا قَضَىٰ مُوسَى ٱلۡأَجَلَ وَسَارَ بِأَهۡلِهِۦٓ ءَانَسَ مِن جَانِبِ ٱلطُّورِ نَارٗاۖ قَالَ لِأَهۡلِهِ ٱمۡكُثُوٓاْ إِنِّيٓ ءَانَسۡتُ نَارٗا لَّعَلِّيٓ ءَاتِيكُم مِّنۡهَا بِخَبَرٍ أَوۡ جَذۡوَةٖ مِّنَ ٱلنَّارِ لَعَلَّكُمۡ تَصۡطَلُونَۖ﴾[3]، فلآية تتحدث عن خروج موسى من مدين رفقة أهله قاصدا مصر، فتاه في الصحراء وضل الطريق ذات ليلة مظلمة، وبينما هو في حيرة ، إذ أبصر نارا في مكان بعيد، فقال موسى "

1 أحمد العياضي، تجليات المقدس الديني في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة العلوم الاجتماعية، ع 19، جامعة سطيف، ديسمبر 2014، ص 352

2عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ...قلب يتشرق، ص 28

3 سورة القصص، الآية 29

لأهله: تَمَهَّلُوا وانتظروا: إنّي أبصرت نارا( لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا ) يعني من النار ( بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِنَ النَّارِ ) يقول: أو آتيكم بقطعة غليظة من الحطب فيها النار"[1]، فقصد مكان النار عله يجد بجانبها مرشدا، أو يأتي بشعلة منها لتدفئة أهله، فلما وصل إلى مكان النار، نزل عليه الوحي إيذانا ببدء رسالته.

لقد اتخذ الشاعر من النار رمزا للتعبير عن معالم طريق الهداية والنجاة، فهي طريق تبصرها من بعيد حتى في أحلك الظروف لأنها طريق مضيئة، فإذا كانت النار سببا في إرشاد موسى وفي تكليف الله له بالرسالة، فهي كذلك عند الشاعر معلم يرشد الضال إلى الطريق ويقوده إلى الله. وبذلك يكون الشاعر من خلال تناصه وتفاعله مع هذه القصة قد رمى إلى تحقيق تكثيف الدلالة وعمق المعنى، وخصوبته.

ومن القصص القرآنية الجميلة قصة نبي الله يوسف التي قصها الله علينا في سورة كاملة – يوسف– وهو ما سهل عملية الإحاطة بها والاطلاع على تفاصيلها، فالقارئ لا يجد كثير عناء من أجل ربط الأسباب بالنتائج والخلاصات، كما يستطيع بسهولة التفاعل مع أحداثها المكثفة والمتوالية، وهي أسباب دفعت شعراء الحداثة إلى التسابق في توظيف هذه القصة في أشعارهم، بعدما وجدوا في أحداثها وشخصياتها رموزا ورؤى تفجر نصوصهم.

وعبد القادر آعبيد يوظف هذه القصة في قصيدته " جنة المأوى والتيه" حيث يقول:

أهْدِيتُهَا الحُبَّ مَكْتُـــــوباً بِلا لُغَة  إلاّ الّتي حَرفُهَا في عِشْقِها اغْتَرَبَ

وقَفْتُ أقْـــــرأُ مَيمُـــــونَ طَلَعَتهَا  حظُّ السّنِين فَصَارتْ لوَحَتي حَبَبَا

شَرِبتْ كَأسَ الهَوى صَافٍ فَكَيفَ إذاً  لا استَـعيضُ بِها عَن شُربِيَ العِنَبَا

لاَ هِيتَ قَالتْ... ولَا هَيا ..ولاَ تركتْ  من غَير شُوقٍ إلى أحضَانِهَا عَصَبَا

1 الطبري ، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، مج 18، 239

هَا ... ربّةُ الحُسْنِ... هَلْ يَبقَى لفَاتِنَةٍ  من بَعَد سَاحرَتِي تَبغِي الهَوى أرَبا[1]

إن القارئ للأبيات يستطيع التوصل إلى ذلك التناص الشفاف الذي يظهر بتوظيف الشاعر للتركيب ( لا هيت) والذي يحيلنا على قصة النبي يوسف عليه السلام مع مربيته امرأة العزيز زليخة، وقد ذكر القرآن ذلك في قوله تعالى ﴿ وَرَٰوَدَتْهُ ٱلَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِۦ وَغَلَّقَتِ ٱلْأَبْوَٰبَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ ۚ قَالَ مَعَاذَ ٱللَّهِ ۖ إِنَّهُۥ رَبِّيٓ أَحْسَنَ مَثْوَايَ ۖ إِنَّهُۥ لَا يُفْلِحُ ٱلظَّٰلِمُونَ ۝ ﴾[2]، بمعنى " وغلقت المرأة أبواب البيوت عليها وعلى يوسف، لما أرادت منه وراودته عليه ، بابًا بعد باب"[3] فالقصة تسرد لنا مراودة زليخة ليوسف وتبجحها بشهوانيتها، وهو ما كشف ضعف عزيمتها وكبريائها، عكس يوسف الذي بدا في صورة الرجل الصالح، الذي يحسن تمثيل دينه ويتمسك به أمام إغراء وفتنة وشهوة امرأة ذات جمال وسلطة.

والشاعر يمتص هذا المعنى والدلالة في القصة القرآنية ويتفاعل معها ، ليعبر من خلالها عن تجربته المتمثلة في حبه وتعلقه بمحبوبته الفائقة الجمال وتغنيه بها، في محاولة للتقرب منها ومراودتها، لكنها ترفض وتصد في عنفوان وشدة، وهو ما يعني ان الشاعر تفاعل وتقاطع مع القصة القرآنية عن طرق مجاوزتها ومخالفتها، وهو ما أدى إلى أنتاج دلالات معاصرة، وكذا التأثير في المتلقي وتحريك مشاعره، ودفعه إلى تذكر واستحضار أحداث القصة القرآنية من خلال الإشارة لأحد اجزائها، " فيكفي أن يذكر يوسف حتى تتوارد على ذهن متلقيك مشاهد وصور من تلك المحن والابتلاءات التي مرت عليه من محنة كيد الإخوة ومحنة الحب والخوف والترويع فيه، ومحنة الرق

1 عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ...قلب يتشرق، ص 77

2 سورة يوسف، الآية 23

3 الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، مج 13، ص 70

وهو ينتقل كالسلعة من يد لأخرى ومحنة السجن ومحنة المشاعر البشرية وهو يتلقى إخوته الذين كادوا له"[1]،

كما تحضر قصة نبي الله صالح عليه السلام مع قومه ثمود في شعر عبد القادر آعبيد من خلال قصيدة " شمس الجنوب" التي يقول فيها:

قمنا إلى صدقك المعهود نشهده لما ارتدى العصر وجه الكاذب الأشر[2]

ففي البيت وردت كلمة " الكاذب الأشر" وفيها تناص وتداخل مع قصة النبي صالح التي ورد ذكرها في قوله تعالى﴿ كَذَّبَتْ ثَمُودُ بِالنُّذُرِ (23) فَقَالُوٓاْ أَبَشَراً مِّنَّا وَٰحِداً نَّتَّبِعُهُۥٓ إِنَّآ إِذاً لَّفِي ضَلَٰلٍ وَسُعُرٍ (24) أَلْقِيَ ٱلذِّكْرُ عَلَيْهِ مِنۢ بَيْنِنَا بَلْ هُوَ كَذَّابٌ أَشِرٌ﴾[3]، يعنون بالأشر " المِرِح ذا التجبر والكبرياء، والمِرِح من النشاط"[4]. فالآية إذا تتحدث عن تكذيب ثمود للنبي صالح عليه السلام، وتكبرهم على دعوته، فرغم كل العهود التي قطعوها على أنفسهم، وكل الآيات والمعجزات الدالة على صدق رسالة النبي صالح، إلا أنهم ظلوا مصرين على تكبرهم وتعنتهم وإنكارهم لرسالته، عاثين في الأرض فسادا، وقد وصل بهم الأمر إلى وصفهم صالح عليه السلام بالكذاب .

والشاعر يستلهم هذه القصة ويسقطها على واقعه، فإذا صالح صاحب الدعوة والرسالة الصادقة متجسد في ممدوحه الذي عرف عنه صدقه وإخلاصه، وإذا ثمود رمز الفساد والسقوط متجلي في عصرنا ومجتمعنا الذي قدم المفسدين ونصر الظالمين والكذابين، في المقابل خذل الأبطال المصلحين وكذب المخلصين الصادقين وشوه صورتهم. وبذا يكون الشاعر قد امتص مدلول القصة وتفاعل معها واستثمر ذلك في إنتاج مضامين حداثية جديدة.

---

1عبد الجبار خليفة، التناص في شعر ابن دراج القسطلي الاندلسي، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2010-2011، ص 75.

2 عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ...قلب يتشرق، ص 12

3سورة القمر، الآية 23-25

4 الطبري، جامع البيان عن تفسير آي القرآن، مج 22، ص 140.

كما تصافنا الإشارة إلى قصة عاد في قصيدة " جنة المأوى والتيه" كذلك في قوله:

أَلقَتْ لِلحُسنِ إعْرَاضاً اذ اختلَجَتْ  من غَيرِ عَينِيكِ سِيماهُ وقَد شَحِبَا

قُومِي نُعَاودِ رَسْـــم الحُسنِ من "ارمٍ"  كَي تَصـــطَفيكَ الدّنَا أمّاً لَه وأباً

كَي يَعْلَم النّاسُ في بَدوٍ وحَـــــاضِرةٍ  المبصِـــــرُون وفي ألْبَابِهِم رِيبا[1]

فقد ذكر الشاعر لفظة " إرم" التي جاء ذكرها في قوله تعالى ﴿ اَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ (6) اِرَمَ ذَاتِ اِلْعِمَادِ (7) اِلَتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي اِلْبِلَادِ﴾ [2]، فإرم التي تشير لها الآية هي مدينة بناها الطاغية شداد بن عاد الذي تكبر وتجبر وكذب رسالة النبي هود عليه السلام، بل بلغ تكبره أن عزم على أن يبني جنة فوق الأرض يستغني بها عن جنة السماء -التي وعد الله بها عباده المؤمنين- فكتب إلى عماله وولاته في مملكته، فجمعوا له أمثال الجبال من الذهب والفضة والجواهر، فبنى بها مدينته، وأمر أن يفصص حيطانها بجواهر الدر والياقوت والزبرجد، وجعل فيها غرف فوق غرف، وأجرى لها نهرا من أربعين فرسخا تحت الأرض، وأجرى من النهر سواقي وأصلى حوافها بالذهب، وجعل حصاها الذهب الأحمر وغرس على الحواف أشجار من الذهب ثمارها الياقوت والجواهر، وبعد اكتمالها قصدها في جنده ، فأهلكه الله بالصيحة قبل دخوله إليها،[3]

فالشاعر يستلهم هذه القصة بما تكتنزه من دلالات ومعاني، ويمزجها بشعره، فإذا جنته – الجزائر- قد لبست كل معاني الجمال وظهرت في أحسن وأبهى حلة-فهي وحيدة زمانها- تحاكي في ذلك بهاء وجمال مدينة "ارم"، وهو بهذا الاستدعاء والتناص الامتصاصي يكون قد استفاد من

1 عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ...قلب يتشرق، ص 80

2 سورة الفجر، الآية 06-08

3انظر: عبد القادر بن عبد الله العيدروس، النور السافر عن أخبار القرن العاشر، تح: أحمد حالو وآخرون، ط01، دار صادر، بيروت، 2001، ص 115.

كل الطاقات الجمالية والفنية التي يتمتع بها النص الغائب ونقلها إلى نصه، مما جعله يتسم بالخصوبة والاستمرارية.

ومن القصص التي ذكرها القرآن لرجال صالحين وتناص معها الشاعر في شعره قصة "طالوت" حيث يقول في قصيدة " آنسته..." :

والقَائلُونَ بِنَصرٍ مِنكَ أكْثَرُهُم  كَجُنْدِ طَالُوتَ في نَهْرِ الخَطَأ سَبَحُوا

يَا ربِّ نَاري لَا سَمْعِي ولا بَصَري  دَلّا عَليكَ ولَكِـــن دَلّتْ النّعَمُ[1]

فالشاعر يشير إلى قوله تعالى ﴿فَلَمَّا فَصَلَ طَالُوتُ بِالْجُنُودِ قَالَ إِنَّ اللَّهَ مُبْتَلِيكُم بِنَهَرٍ فَمَن شَرِبَ مِنْهُ فَلَيْسَ مِنِّي وَمَن لَّمْ يَطْعَمْهُ فَإِنَّهُ مِنِّي إِلَّا مَنِ اغْتَرَفَ غُرْفَةً بِيَدِهِ فَشَرِبُوا مِنْهُ إِلَّا قَلِيلاً مِّنْهُمْ فَلَمَّا جَاوَزَهُ هُوَ وَالَّذِينَ آمَنُوا مَعَهُ قَالُوا لَا طَاقَةَ لَنَا الْيَوْمَ بِجَالُوتَ وَجُنُودِهِ قَالَ الَّذِينَ يَظُنُّونَ أَنَّهُم مُّلَاقُوا اللَّهِ كَم مِّن فِئَةٍ قَلِيلَةٍ غَلَبَتْ فِئَةً كَثِيرَةً بِإِذْنِ اللَّهِ وَاللَّهُ مَعَ الصَّابِرِينَ﴾[2]، " فالآية تسرد قصة النهر الذي ابتلي به جند طالوت لمعرفة صادقهم وصابرهم من غيره ، فقد أخبر طالوت جنوده بعدما شكو له قلة الماء " أن الله مبتليهم بنهر، ثم أعلمهم أن الابتلاء الذي أخبرهم عن الله به من ذلك النهر، هو أن من شرب من مائه فليس هو منه= يعني بذلك: أنه ليس من أهل ولايته وطاعته، ولا من المؤمنين بالله وبلقائه"[3] ، فكان أن شرب منه أغلب بني إسرائيل إلا فئة قليلة من المؤمنين الذين التزموا بأوامر طالوت وثبتوا معه، فنصرهم الله على عدوهم جالوت رغم كثرة عدته وعتاده.

1عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ...قلب يتشرق، ص 29

2سورة البقرة، الآية 247.

3 الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، مج ، ص 485.

والشاعر يتشرب هذه المعاني ثم يستعيرها للتعبير عن حالة بعض المسلمين ضعاف الإيمان الذين وإن أقروا بألسنتهم باعتقادهم بنصرة الله لأهل دينه، إلا أنهم انغمسوا في شهواتهم ولم يأخذوا بأسباب النصر والنجاة،

مما سبق يمكننا القول إن عبد القادر آعبيد متأثر بالنص القرآني متشبع بمعانيه، وقد انعكس ذلك في شعره بحيث لا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من التناص القرآني، وهذا ما منح قصائده الثراء والخصوبة والتجدد، وأضفى على تجربته ورؤيته الفنية الشمولية والأصالة والتجذر وأكسبه شعره رونقا وجمالا في الأسلوب، وتناسقا وانسجاما في التراكيب.

## 2- التناص الأدبي

### أ- التناص مع التراث الأدبي الفصيح

إن استفادة الشاعر العربي الحديث من التراث الأدبي والتفاعل معه، كان سببا مباشرا في تميز تجربته الشعرية وتفردها وتجميلها وإكسابها ثراء فكريا وعمقا دلاليا ساهم في نضجها وخصوبتها، ذلك أن التراث الأدبي أقرب وألصق بالشاعر من المصادر التراثية الأخرى، وهذا راجع لسهولة تطويعه، ولقدرته على استيعاب مختلف التجارب الشعرية المعاصرة، " لأن تجارب الشعراء على اختلاف مذاهبهم متقاربة حيث أنها تقوم بالدور التنويري ذاته، وعليه فقد تتضمن القصيدة تناصات أدبية متنوعة في أجزائها المختلفة تعبر عن المقروء الثقافي في ذاكرة الشاعر من خلال لغته وصوره وأسلوبه"[1]، ولذا فإن هذا التراث الشعري أصبح قدر كل التجارب الشعرية الناجحة والشاعر الناجح هو الذي يحسن التفاوض والتفاعل معه، وينتقي منه ويختار بذكاء ما يوائم تجربته ويثري نصه، ولذا " عليه أن يفهم التراث وأن يعيه حتى يتغلغل في نفسه، بحيث

1خميس محمد حسن جبريل، التناص في شعر يوسف الخطيب -دراسة وصفية تحليلية- رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة الازهر، غزة، 2015، ص 65.

يصبح جزء من تكوينه، يستطيع بعده أن يصل إلى أسلوبه الخاص، والشاعر من هذا المستوى يتجاوز التراث عادة فيضيف إليه جديدا ولا يأوي إلى ظله، بل يخرج إلى باحة التجربة الواسعة"[1].

والشاعر عبد القادر آعبيد كان مدركا لكل ذلك، ولذا فانه عكف على هذا الثروة الأدبية الثرة، يغرف منها ويستقي من مادتها ما يثري تجربته الشعرية ويضفي عليها سمة الأصالة والعمق، ولذا فقد اختار من هذا التراث الخصب المتجدد من كل عصر، ونثره في قصائده، حيث يقول في قصيدة (قالت نملة):

أنَا "لَقِيطُ " عَصرِكُم...

كَقُطنَةٍ بَريئةٍ... قَد هَالَهُ أنْ تُحلَجُوا

"قُومُوا عَلى أمْشَاطكُم"... وفَكّرُوا واسْتَنتِجُوا

مَتَى دَعَا قَوْمَ الهُدى – وفِي شَدِيدِ ضَنكِكُم-

شَيطَانُهُم ... فَأفرجُوا؟[2]

والتناص هنا واضح وجلي –وقد أشار إليه الشاعر في الهامش– مع رائعة لقيط بن يعمر في تحذير قومه حيث يقول:

قُومُوا قيَاماً عَلى أمشَاطِ أرجُلِكُم ثُمّ افزِعُوا قَد يَنَالُ الأمنَ مَن فزَعَ[3]

وهي أبيات مشهورة يحذر قومه فيها بما عزم عليه كسرى وبيّت من غزوهم، وينصحهم بالتأهب والاستعداد وأخذ الحيطة والحذر، ولعل تشابه الموقف في التجربتين هو ما أغرى عبد القادر آعبيد للاستعانة

---

1جاسم محمد أحمد العبيدي، التناص الادبي والديني في شعر وليد الصراف، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة الشرق الأوسط، 2016، ص 33.

2 عبد القادر آعبيد وآخرون، صهوات الكلام، ص 49

3ديوان لقيط بن يعمر، تح: عبد المعيد خان، دار الأمانة، بيروت، 1971، ص 55

بتجربة لقيط، لما لها من ثقل في وجدان المتلقي العربي، واتخاذها معادلا موضوعيا يعبر به عن تجربته بعيدا عن الذاتية والغنائية والمباشرة، فحوّر قليلا في النص الغائب وطوعه لاحتواء تجربته والتعبير عنها جماليا فنيا.

كما نلمس تناص عبد القادر آعبيد مع الشعراء الفحول الجاهليين في عدة مواطن، حيث يقول في قصيدة "شمس الجنوب":

دون اليقين وفوق الشك تلبسنا  كمبتلي البحر أمواج من الصور[1]

فالشاعر هنا يتناص مع أبيات امرؤ القيس التي وصف فيها الليل بقوله:

ولَيلٍ كَموجِ البَـــحرِ أرْخَى سُدولَهُ *** عَليّ بأنْـــوَاعِ الهُمُومِ لِيَبتَلِي

فَقُلتُ لهُ لمّـا تَمَطـّى بِصُلْبِه *** وأرْدَفَ أعْـــجازًا وَنَاء بِكَلْكَلِ

ألَا أيّهَا اللّيلُ الطّويلُ ألَا انجَلِي *** بِصُبْحٍ ومَا الإصْبَاحُ مِنكَ بأمثلِ

فَيَا لَك مِن لَيلٍ كأنّ نُجُـــــومَهُ *** بكُلّ مُغار الفَتلِ شُدّتْ بيَذْبُلِ

كأن الثريّا علّـــقت في مَصَامِهَا *** بأمراسِ كّـــتّانٍ إلى صَمّ جندَلِ[2]

فهذه الأبيات من عيون الشعر العربي الذي قيل في وصف الليل ذي الهموم والأحزان، وقد ظلت على مر العصور محل إعجاب وإشادة من طرف الدارسين والقراء، وبينهم عبد القادر آعبيد الذي وصل إعجابه بالبيت الأول حد التفاعل والاستلهام ، فادخله في أبياته وطوعه لاحتواء تجربته ، كي يعبر من خلاله عن مضامين جديدة، فهو وإن التقى مع امرئ القيس في الشعور بالقلق والخوف والرهبة والوحشة من ظلام الليل الذي يشبه أموج البحر كون أن راكبها قد يواجه من الأهوال والمصاعب ما يؤدي إلى هلاكه أو ضياعه، فإن عبد القادر آعبيد يخالف سابقه في كون ليله معنوي، إنه ليل الشك وعدم اليقين، فكثرة الأخبار والصور التي نشاهدها هنا وهناك عن الحرب الدائرة رحاها بين اللبنانين وجيش المحتل الصهيوني،

---

1عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، ص 12

2ديوان امرؤ القيس، تح: مصطفى عبد الشافي، ط 05، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004، ص 117.

تزيد من حيرة المشاهد ومن شكوكه، فهو لا يكاد يسمع خبرا أو يشاهد صورة هنا إلا وسمع أو شاهد عكسها أو نقيضها هناك، فيتشتت ذهنه ويتيه وسط شكوكه، وهو ينقب عن الحقيقة واليقين، ويدخل في صراع ونزاع مستمر مع عواطفه، مما يزيد من همومه وأحزانه، وبهذا يكون الشاعر قد تناص وتفاعل مع نص امرئ القيس من خلال الحوار والتجاوز وهو أعلى دراجات التناص،

وتفاعل عبد القادر آعبيد مع معلقة امرئ القيس يتعدى هذه القصيدة إلى غيرها، إذ يقول في قصيدة "صنعاء":

هَا ... قَد اتَيتُكَ ظَامئاً وحَشَاشَتي ذَابَتْ ... واعْتَقْتُ الهوَى فَتَحَرّر

وَهَنا عَـــــقَرتُ مَطِيتي وتَرَكْــتُهَا طرَباً فقَـــد بَلَغَ المسَافِرُ عَبْقَرا

ألقَيتُ مَنـــــــــسأةَ الرّحِيلِ بأرضِهِ وغَرَسْتُ نَخلَ العِشقِ فيه فَاتمَرا[1]

فهذه الأبيات تذكرنا بالمقدمة الغزلية الطريفة التي يسرد فيها امرؤ القيس قصة عقره ناقته لمجموعة من العذارى فيهم ابنة عمه (فاطمة، عنيزة) التي عشقها حيث يقول:

وَيَومَ عَقَرتُ للعَذَارى مَطِيتي فَيا عَجَباً من كورِها المتَحَمَّلِ[2]

فهو يصف يوم من أيامه الجميلة التي وجد فيها مجموعة من البنات العذارى من قــومه فيهم حبيبته عند الغدير (دارة جلجل)، فوصلهم وعقر لهم ناقته فأكلن من لحمها واستمتعن، وهو ما يوحي بأن الشاعر كان يبحث عن اللهو والمرح والاستمتاع بمسامرة ومجالسة الحبيب، وكان يتحمل في سبـــيل هذه الجلسات مشاق السفر والرحلة، لذلك وجدناه حالما عثر على مبتغاه بادر إلى عقر ناقته التي كانت تـــحمله وهو في قمة سعادته وفرحه بذلك، فانتهاء الرحلة مرهون بالظفر بغايته، وهو المعنى الذي أخـــذه عبد القادر آعبيد وأعاد صياغته في قصيدته وفق المعطى الجديد الذي أراد التعبير عنه، وهو أنه قــام بعقر ناقته وتركها وهو في

1عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، ص 09

2ديوان امرؤ القيس، مرجع سابق، ص 111.

قمة الفرح والسرور بذلك، فقد بلغ غايته ووصل إلى مقصوده وهو وادي عبقر الشـــهير الذي قيل أن شعراء الجن تسكنه من زمن بعيد، ومن أراد النبوغ في الشعر فليقصد هذا الوادي، ولذا فـــــهو يرمز بوادي عبقر للنبوغ والتفوق في الشعر. فرحلة امرئ القيس رحلة مادية غايتها الظفر بمطلب مـــــادي وهو إشباع غريزته بمجالسة ومغازلة النساء، وان كان ذلك بالنسبة له دافعا وحافزا لقول الشعر والإجادة فيه، فوصف مثل هذه المجالس كان من الثوابت التي تقوم عليها القصيدة العربية القديمة، أما رحـــــلة عبد القادر آعبيد فهي رحلة معنوية ترمي البحث والتجول بين أطلال الماضي وأوراق التاريخ ، لاستلهام حوادثه الطريفة. وهو بهذا الطرح يكون قد رمى إلى ثراء المعنى وخصوبة الدلالة وحسن التفاعل وربط الماضي بالحاضر بواسطة التناص.

إن تناص الشاعر مع الشعراء الفحول في العصر الجاهلي لا يقتصر على امرئ القيس بل يمتد لغيره كعمرو بن كلثوم التغلبي مثلا الذي يتناص معه في قصيدته (نجوى الجهاد) حيث يقول فيها:

دَعَا الشّعبُ رَبي لنُصرٍ مُبينٍ فَنـــــــادَاهُ رَبي نِدَاء خَفَيا

أيَا مُسلِمِين أنَا عِندَ وَعْدِي وَنَصْرِي مَنَحتُه شَعْباً تَقَيّا

حَنِينَا رُؤُوسَ الجَبَـــابِرة كُرهَا لنَصرٍ بعـــزمٍ مَضَينا مَضَيا[1]

فالشاعر هنا في موضع فخر واعتزاز بما حققته الثورة النوفمبرية من نصر باهر على العدو، فقد أشاد بتضحيات أبطالها وشجاعتهم، التي حسمت المعركة لصالحهم رغم قلة عدتهم وعتادهم، وجعلت أقوى جيوش العالم تنهزم أمامهم وتنحني لشجاعتهم، وللتعبير عن هذا المعنى الأخير وجدناه يستند على رائعة عمرو بن كلثوم التغلبي، حيث يستلهم منها قوله:

إذا بَلَغَ الْفِطَامَ لَنا صَبِيٌّ تَخِرُّ لَهُ الْجَبابِرُ ساجِدِينا[2]

1عبد القادر آعبيد، رياحولينا، ص 40.

2عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم، تحقيق .: اميل بديع يعقوب، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1991، ص 91.

فالشاعر تشبع بمعاني هذه القصيدة التراثية، وارتوى ثم انتقى منها ما يصلح للتعبير عن موضوعه وصاغه وفق رؤيته الشعرية ومعطاه الحداثي، حيث عمد إلى إذابة النص الغائب داخل النص الحاضر حتى لا تكاد تشعر به، وهذا ما ساهم في نقل طاقات وإمكانات النص الغائب التعبيرية والدلالية والأسلوبية، إلى النص الحاضر، فازداد بذلك ثراء واتساعا وخصوبة.

إن تفاعل الشاعر مع معلقة عمرو بن كلثوم لم يقتصر على هذه القصيدة بل تعداها إلى قصيدة (ردي الرجع) التي يقول فيها:

آلا هُبي بِصَحبِك حَين أمْسي وَصُوني العُمرَ من لُغَةِ الفَنَاء[1]

فكلمة (آلا هبي ...) تذكرنا بمطلع رائعة عمرو بن كلثوم التي جاء فيها:

أَلا هُبِّي بصَحْنِكِ فَاصْبَحينا وَلا تُبْقِي خُمورَ الأَندَرِينا[2]

فعمرو بن كلثوم يبدأ معلقته بمقدمة غزلية خمرية، يدعو من خلالها ساقية الخمر أن تسقيه الصبوح بقدحها العظيم الذي تجمع فيه كل خمر القرى، وقد أخذ عبد القادر آعبيد هذا المعنى وتصرف فيه بما يتواءم وبيئته الإسلامية، حيث أبقى على لفظة ( آلا هبي ) التي تشير إلى مطلع المعلقة وغير في بقية التراكيب بما ينسجم ومعطاه الذي أرد من خلاله دعوة حبيبته إلى الإقبال مساء رفقة رفيقاتها من أجل الاستئناس بحديثهن الرقيق واللطيف والمليء بالحياة، فإذا كان شرب خمر الصباح من يد ساقيته الجميلة كفيل بعودة النشاط والحيوية وبلوغ درجة النشوة لدى عمرو بن كلثوم، فإن الاستئناس بحديث الحبيبة الرقيق بصحبة رفيقاتها كفيل بعودة النشاط والحيوية لعبد القادر آعبيد، وبهذا التناص والتقاطع بين النصين يكون النص الحاضر قد استفاد من إمكانات وقدرات النص الغائب الجمالية والفنية.

---

1عبد القادر آعبيد، رياحولينا، ص 47.

2 عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم ، ص 64.

والنابغة الذبياني هو الآخر كان له حضورا في شعر عبد القادر آعبيد، من خلال قصيدته (شمس الجنوب) التي يقول:

هَا... صِرتَ شَمساً من الأعْرَاسِ مَطلَعُهَا  أرضَ الجَنوبِ تَآخى بِاسمِ القَدَرِ[1]

فالبيت يتقاطع مع قول النابغة الذبياني في إحدى أبيات اعتذارياته المشهورة:

فإنّكَ شَمسٌ والمـــــلوكُ كَواكبُ  إذَا طَـــلَعت لم يَبدُ مِنهُنّ كَوكَبُ[2]

فالنابغة يصف ممدوحه بأنه مثل الشمس في علوها وعظمتها وقوة ضوئها وإشراقها الذي يغطي على كل ضوء، وهو المعنى الذي تشربه الشاعر عبد القادر آعبيد، ثم حاول التعبير من خلاله عن مدلوله الجديد، وهو أن عظمة انتصار اللبنانيين –بزعامة "حسن نصر الله"– على الجيش الصهيوني قد غطى على كل إخفاق وهزيمة، وما مظاهر الفرح والاحتفال التي انطلقت من جنوب لبنان وعمت مختلف البقاع الإسلامية إلا دليل على ذلك، فكان بحق هذا النصر كشمس طلعت من جنوب لبنان، فغطى نورها ظلام الهزائم والخيبات... التي ظلت الأمة الإسلامية تتخبط فيه لسنوات، وعليه فالشاعر وإن وافق النابغة في صفة الشمس التي يشمل ضوؤها ويغطي ما عداه، إلا أنه يخالفه في الموصوف (الممدوح) فهو مادي (شخص) عند النابغة ومعنوي (النصر) عند عبد القادر آعبيد، وبهذا فإن التناص في البيت لم يكن الغرض منه مجرد إعادة واجترار لمعنى سابق، بل رمى إلى إحياء النص الغائب وتجديده من خلال إنتاج دلالات جديدة، لذا وجدنا عبد القادر آعبيد في كل مرة ينتقي من هذه النصوص التراثية الذائع والمشهور المرتبط بوجدان الناس، لكي يضمن وصول رؤيته الفنية عبر قنوات مضمونة الذيوع بين القراء، ولان هذا النوع من التناص يبنى " على قانوني المشابهة والحكمية بمعنى مشابهة الأبيات المضمنة من حيث المعاني المراد توصيلها في النص الشعري، أما الحكمية فالمقصود بها اتسام بعض الأبيات المضمنة بالطابع الحكمي الذي يجعلها منفتحة وممتدة زمنيا ومن ثم صلاحيتها لكل توظيف فني جديد، حيث العمل على شحن المتناص بطاقة

---

1ا عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق ، ص 13

2ديوان النابغة الذبياني، شرح: عباس عبد الستار، ط 03، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996، ص 28.

هائلة من الدلالات والإيحاءات وعندئذ يصبح موضع التناص من القصيدة هو المولد للمعاني التي تنزاح منه باتجاه باقي الأجزاء"[1].

كما يستلهم عبد القادر آعبيد تجربة الشاعر المخضرم كعب بن زهير في قصيدته الخالدة (البردة) التي مدح بها الرسول –صلى الله عليه وسلم– فكساه بردته كدليل على إقراره وإعجابه بها، فاشتهرت بذلك القصيدة وأصبحت من عيون الشعر العربي، ونالت الكثير من الإعجاب والتقدير على مر العصور، ولا أدل –على قيمتها ومكانتها –من تهافت الشعراء وتسابقهم للتناص معها وتضمين نصوصهم بعض أجزائها.

يقول في قصيدة " عادت سعاد":

بَعْض الهوَى سَائِق في خُلْدِهِ عَدَمَا وَبَعضُهُ صَارَ فَوقَ الخُلدِ والعَدَمَ

عَادَتْ سُعـادٌ.. وقَد أنسِيتُ فِتنتَهَا لما افْتَتَنتُ بِنـــورٍ حَاطَ بالظُلَم

عَادَتْ ولَكِن في قَلْبٍ لعَـــاشِقِها حُباً لعِصمَتِه يَسمُو عَلى العِصَمِ

حُبٌ تَنَبّه من جَـــورِ السّنِين عَلى زَورِ الكَذُوبِ وبيَعِ العِرضِ والذّمَم

نَالوُا وَمَا نَالَ مَـــا نَالوُا –بمرتَهَنِي حُباً سِـــــــوَى نيَلُ أفّاكٍ بمُتّهم

يَا سَيّدي هَاجَت الأشوَاقُ أنتَ لها ومن لهَا غَيرُكُم يا واحَة الكَرَم[2]

إن الشاعر وهو في موقف مدح للرسول صلى الله عليه وسلم وتوسل شفاعته، لم يجد أفضل من قصيدة (البردة) يتكأ عليها ويتفاعل مع دلالاتها وتراكيبها بما يلبي مطلبه الفني، فجاءت قصيدته محاكية لقصيدة (البردة) ومتداخلة معها دلاليا وتركيبيا في العديد من المواضع، ولعل عنوانها (عادت سعاد) وكذا بحرها الشعري (البسيط) ومقدمتها الغزلية، أكبر دليل على هذا التداخل، غير أن من الملاحظ عند عبد القادر آعبيد في تفاعله وتناصه مع (البردة) لم يعمد إلى اجترار معانيها وتكرار تراكيبها، بل عمد إلى تناص

1الجابري متقدم، جماليات التناص في شعر امل دنقل، دكتوراه (غير منشورة)، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2007-2008، ص 343.

2عبد القادر آعبيد وآخرون، صهوات الكلام، ص 42.

المخالفة والتضاد في الكثير من المواطن، فسعاد كعب قد بانت وغابت لغير رجعة ولذا فهو حزين، وحيد، مهموم، منكسر لغيابها، مما يوحي بمكانتها في قلبه والفراغ الذي خلفته برحيلها، أما سعاد عبد القادر آعبيد فقد عادت بعد غياب ووصلت بعد انقطاع ، لكنها عودة لم تعد تعني شيئا للشاعر لأن قلبه وجد في حبه —ص– (الحب الصادق الخالد) أفضل معوض عن حبها ( الزائف الزائل)، فقد ملأ قلبه حتى لم يعد فيه مكانا لغيره، وغلب على مشاعره حتى لم تعد تتحرك إلا لذكره، وهذا ما يدل على أن الشاعر هنا لم يقف عند حد إعادة سرد المواقف الشعورية السابقة في قصيدة (البردة)، بل تجاوز ذلك إلى ما هو أبعد من السرد، حيث قام بفك وحدات ودلالات القصيدة التراثية ثم أعاد تركيبها وصياغتها بما يتناغم وتجربته منتقيا منها الأصلح والأنسب " لأن تعامل الشاعر مع حساسية المواقف السابقة يتم عبر تقنيات الفرز الجدلي للوقائع والاختيار والتحوير والتسوية المعتمد، عندئذ لا تنتقي الواقعة الشعورية السابقة كما هي، أي تتحول الواقعة التاريخية بعد استخدامها كل هذه التقنيات إلى واقعة شعرية لأن هذا التحول والفرز الجدلي هما ما يميز الشعر عن التاريخ، ودرجات الهضم والامتصاص هي التي تحدد سيطرة الشاعر على حساسية التاريخ"[1].

وقد يلجأ الشاعر أحيانا إلى إن يشير ويومض إلى قصيدة شعرية أو شاعر مشهور عن طريق استلهام إحدى ألفاظه أو تراكيبه وهذا ما نلمسه في قصيدة " القربان 2" التي يقول فيها:

سَأقُولُ لِلعُمُرِ المسَافرِ نَحونَا وَطَني – بِهِ مَاءُ الهَوَاء أحيَاناً

وَطَنٌ لَهُ ... كَتَب الجَلاَل كِتَابَهُ وقَضَى لَهُ من سِرّهِ ... إعلَانَا

مُتَألقَاً مِثلُ الصّلاَةِ .... ومُشْرقَاً مِثْلُ الحَقِيقَةِ ... كَالنّدَى رَيَانَا

وَطَنٌ إليهِ تَعَـددَت سُبُل الهَوَى فَجَعلتُ فيه قَصـــائدي قُربَانا [2]

فلفظة (ماء الهوى) تحيلنا إلى إحدى روائع الفرزدق التي يقول في مطلعها:

---

1جاسم محمد أحمد العبيدي، التناص الأدبي والديني في شعر وليد الصراف، ماجستير (غير منشورة)، جامعة الشرق الأوسط، 2016، ص 48- 49.

2عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، ص 8

لَقَدْ هَاجَ من عَيْنِيّ ماءً على الهوَى  خَيَالٌ أتَاني آخِرَ اللّيْلِ زَائِرُهْ

كما أن ذا الرمة يستخدم هذه اللفظة في قصيدته التي يقول فيها:

أدَاراً بِحزوى هَيجَت للعَين عبرةً ... فمَاءُ الهوَى يرفُضُ أو يَتَرقرَقُ

والفرزدق وذو الرمة يستخدمان هذه اللفظة في التعبير عن الدموع التي يذرفها الإنسان عندما تهيج به الذكرى إلى الماضي فيتذكر من تعلقها قلبه، وملكت عليه وجدانه في يوم ما، فيشتد شوقه للقائها ويزداد حنينه لرؤيتها، ولا يجد من وسيلة إلا دموعه التي يجود بها لعل ماءها يطفئ شيئا من حرارة عاطفته المتقدة. والشاعر إذ يستلهم هذه المعاني فانه يطوعها ويتخذ منها معادلا موضوعيا للتعبير عن تجربة جديدة، وهي حب الوطن والتعلق به، فيكون بذلك قد نقل هذه اللفظة من معناها القديم حيث ارتبطت بالغزل والنسيب ووصف معاناة الشاعر وألمه وشقائه جراء ابتعاد أو هجران الحبيبة أو العشيقة(المرأة) له، ليصبح هنا مرتبطا بالتعبير عن التعلق بحبيب وحب أشمل وأعم وهو حب الوطن، وبهذا التوظيف يكون الشاعر قد أعطى لنصه الكثافة والخصوبة الدلالية، والعمق المعنوي، وضمن لها التواصل الفكري.

والشاعر لا ينتقي الأبيات والنصوص المتميزة والمشهورة في عصورها والتي اكتسبت صفة الديمومة والاستمرارية نظير ارتباط والتصاقها بوجدان القارئ العربي فحسب، بل ينتقي كذلك الشعراء والأدباء المميزين في عصورهم، الذين صنعوا تاريخ المجد بمواقفهم الشجاعة وأشعارهم الجريئة، ففي قصيدة " ألا خالصة" يقول:

أرىَ النّاسَ لُو شِئْتُ إنصَافَهُم  وقُـــــوفَا عَلى جُملةٍ راقِصَة

يُكِرّونَهَا مِلأ أيّامِـــــــــــهِم  وأبْصَارُهُم في العَمَى شَاخِصَة

"لَقَد ضَاعَ شِعرِي عَلى بَابكُم  كَمَا ضَاعَ دُرٌ عَلى خَالِصَة"

.....

فَدهْري غَدا الشّعرُ في بَابهِ حَـــمَاما بَريئا أتى قَانِصه[1]

إن القارئ يستطيع أن يدرك من عنوان القصيدة أنها تتناص وتتقاطع مع ذلك البيت الطريف الذي قاله أبو نواس في جارية لهارون الرشيد اسمها "خالصة" كان قد تعلقها الرشيد وشغف بها لملاحتها وخفة روحها حتى غدا لا يفارقها صباح مساء، فدخل عليه ذات مرة أبو نواس وألقى بين يديه شعرا غير أن الرشيد لم يعره اهتماما وظل منشغلا بمداعبة حسناه " خالصة" وهو ما أو غر صدر أبي نواس وقرر أن ينتقم من الجارية فكتب على أحد أبواب القصر هذا البيت:

لَقَدْ ضَاعَ شِعْرِي عَلَى بَابِكُمْ ... كَمَا ضَاعَ عقد عَلَى خَالِصَهْ

فوصل الخبر للرشيد فاشتد غضبه وزاد غيظه، وطلب مثول أبي نواس أمامه، لكن هذا الأخير وقبل أن يدخل على الرشيد مر على الموضع الذي كتب فيه البيت واستبدل (عين) ضاع (همزة) فأصبحت ضاء، ولما دخل على الرشيد وسأله عن سبب هجائه أنكر ذلك وقال إنما مدحتك يا مولاي، وأخذه لمكان كتابة البيت، فأعجب الرشيد من دهاء ونباهة أبي نواس وأجازه على ذلك، حتى قيل إنه شعر اقتلعت عيناه فأبصر[2]، وأصبح البيت مضرب المثل في الشيء الثمين النادر الذي يوضع في غير موضعه فيفقد قيمته ويذهب بريقه.

لقد وجد عبد القادر آعبيد في هذه الحادثة وفي البيت ما يلبي حاجته ويثري تجربته، من دون حاجة منه لتحوير أو تغيير، لأن البيت مصاغ في قالب حكمي يجعله صالحا لكل زمان، ولذا ضمنه في قصيدته التي أراد من خلالها التعبير عن شدة امتعاضه من انصراف الناس في عصره للاحتفاء بكل جملة أو أغنية أو قصيدة تصلح للرقص والغناء بغض النظر عن معانيها الهابطة والتافهة، ويبذلون في سبيل ذلك الأموال الكثيرة، وفي المقابل ينصرفون عن كل شعر راق وجميل في معانيه وأفكاره، وهو ما يجعل الكثير من الشعراء والكتاب المتألقين يشعرون أن شعرهم وكتاباتهم قد ضاعت في زمن لا يحفظ للفن الراقي ولا للكتابة

1عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، مرجع سابق، ص 49

2ينظر: سالم شمس الدين، أبو نواس في نوادره وبعض قصائده، ط 01، المكتبة العصرية، بيروت، 2010، ص 24- 26.

المبدعة قيمة ولا يعرف لها مكانة، ولذا فان الشاعر قد أحسن الاختيار بتضمينه هذا البيت ، بحيث حقق لنصه الكثافة الدلالية والسهولة التركيبية وفوق ذلك الاستمرارية والتواصل مع التراث، وضمن تفاعل المتلقي مع نصه لما للنص الغائب من التصاق بوجدانه.

ومن القصائد الشعرية الرائعة التي ارتبطت في عصرها بأحداث فاصلة فخلدتها، قصيدة فتح عمورية للشاعر العباسي أبي تمام والتي يقول في مطلعها:

السَّيْفُ أَصْدَقُ إِنْبَاءً مِنَ الكُتُبِ  في حدهِ الحدُّ بينَ الجدِّ واللَّعبِ[1]

والقصيدة مرتبطة بصرخة المرأة العربية التي وقعت في الأسر فاستغاثت بالمعتصم، الذي لبى نداءها وسمع استغاثتها، فغزا قصر عمورية المنيع، وفتحه وقتل عددا كبيرا من جيوش الروم، وخلص المرأة العربية مع بقية الأسرى العرب من الأسر، فخلد أبو تمام ذلك في بائيته الشهيرة، وقد نالت القصيدة احتفاء وإشادة كبيرة على مر العصور من طرف النقاد والشعراء،

والشاعر هنا إذ يقف في موقف مشابه لذلك الموقف الذي وقفه أبو تمام في عمورية، ويشاهد انتصارا لجيش حزب الله اللبناني على جيوش المحتل الصهيوني، – في زمن مثخن بالجراح والهزائم، حيث غابت فيه انتصارات العرب على جميع الأصعدة لا يقل — في نظره– في قيمته وعظمته عن انتصار المعتصم في عمورية، فتتحرك مشاعره فلا يجد أفضل من رائعة أبي تمام ليتكئ عليها، ويستلهم منها ما يعبر به عن هذا المعطى الجديد، وهذا ما نلمسه في قصيده " شمس الجنوب" التي يقول فيها:

فارفع بيارق من تبر الصمود لها  متن يفرق نشر المسك في المدر

نشر حبا المجد كي يحظى بنفحته  والأرض عادت به موصولة المطر

ها نحن منك اذ انسلت مشاعرنا  نحو الحشود على رجل من الحذر

نتلو من الســـــفر سفـر الحق آيتنا  رغم الحدود لثمنا وجنة الظفر

1الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، تقديم، راجي الأسمر، ج 01، ط 02، دار الكتاب العربي، بيروت، 1994، ص 32.

.....

عذنا بنصرك من جـــيل هزائمه كادت تحنظل طعم البشر للبشر

فاسكب رضابك إن الأرض ظامئة وافتـــح كتابك واقرأ اخر السير[1]

إن المتفحص لمعاني وتراكيب القصيدة وكذا وبحرها الشعري، يدرك أنها تتناص وتتفاعل وتشترك مع قصيدة أبي تمام السالفة الذكر في العديد من المواطن، ذلك أنهما يعبران عن نفس المعاني والمواقف، وهو ما يؤكد أن عبد القادر آعبيد قد تشرب وارتوى من معاني القصيدة التراثية (النص الغائب) ومزجها بتجربته وصاغ كل ذلك في قالب شعري يحتوي ويمزج فيه روح العصر بنفحات الماضي، فيغدو المعنى متجددا مستمرا كتجدد النصر واستمراره، ويربط فيه الماضي بالحاضر ليتطلع من خلاله للمستقبل المشرق، فيحقق لتجربته صفة الانسجام والتماسك والخصوبة والقدرة على ملامسة مشاعر المتلقي وتحريك مشاعره،

والبحتري هو الآخر كان لشعره نصيبا من تفاعل الشاعر وتقاطعه خصوصا (سينيته) المشهورة في وصف إيوان كسرى، والتي تعد من روائع ما جادت به قرائح شعراء العرب في وصف العمران والمدن، حيث يقول في مطلعها:

صُنْتُ نَفسي عَمَّا يُدَنِسُ نَفْسي وتَرَفَّعْتُ عن جَدا كل جِبْسِ[2]

ويظهر تأثر عبد القادر آعبيد بهذه القصيدة في قصيدته " الشهد الرضاب في رثاء شيخ الشباب" والتي يقول فيها:

أ ارثيك يا شيـــخ أم أرثي نفسي من طول آهي تبلد حسي؟

أيكفيني فيك اقتضاب القوافي وارسال دمعي أيجدي وحبسي؟

أ يطـــفي لظى الحزن في جانبي عويل الثكالى على غير رمس؟[1]

---

1عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، ص 12

2 البحتري، ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، مج 02، ط 03، دار المعارف، مصر، ص 1152.

فمسحة الحزن والضيق والانكسار الغالبة، والألفاظ الرقيقة المهموسة، مع تكرار حرف السين برنته ونغمته الحزينة هي سمات تتقاطع فيها القصيدتان على مستوى الشكل، وهذا قد يرجع إلى تشابه المواقف الشعورية للشاعرين، فالبحتري شعر بالضيق والقلق بعد وفاة الخليفة المتوكل الذي كان يكرمه ويقربه، فزار المدائن ووقف هناك على بقايا أيوان كسرى، فأطلق لخياله العنان ينتقل بين الصور وبقايا القصور يستحضر الماضي ويأخذه الشوق إليه، فصور كل ذلك في قصيدته الرائعة التي أراد أن يواسي بها نفسه ويخفف عنها بعض ما أصابها، أما عبد القادر آعبيد فيستحضر ذكرى وفاة العلامة (محمد شيبي) فتضيق نفسه ويستبد به الحزن، فتجود قريحته بهذه الأبيات، وهو في هذا الموقف يجد في سينية البحتري أفضل معين -يستلهم منه ويقتبس من نفحاته-، فعمد إلى تفكيك وحدات النص الغائب ثم قوم بإعادة تركيبها من جديد، بما يخدم ويتماشى مع هذا المعطى المستحدث.

وقد حضر المتنبي هو الآخر في شعر عبد القادر آعبيد، من خلال قصيدته (فيوض المهد) والتي يقول فيها:

وَما المَوتُ إِلّا زَائرٌ مُتـــــــعودٌ  أن يستبيحَ إذا يمرُّ دمَ الظِّلالِ [2]

-فهذا البيت لا يحتاج إلى كثير تفكير ليدرك القارئ تشابهه وتشابكه مع أحد أبيات المتنبي من قصيدته التي قالها في رثاء ابن سيف الدولة -أبو الهيجاء- حيث يقول في وصف الموت:

وَما المَوتُ إِلّا سارِقٍ دَقَّ شَخصُهُ  يَصولُ بِلا كَفٍّ وَيَسعى بِلا رِجلِ [3]

فالموت في نظر المتنبي مثل السارق الذي لا يُرى لدقة حجمه، يصول ويجول ويسرق منا أحبابنا وأصدقاءنا من دون أن تكون له أرجل أو يد. أما عند عبد القادر آعبيد فهو مثل الزائر -غير المرغوب فيه- الذي يعرف معالم المكان محل الزيارة بدقة لأنه كثير التردد عليه، وهو في كل زيارة يستبيح بعض الأرواح،

---

1عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، ص 54

2عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، مرجع سابق، ص 36.

3علي بن أحمد الواحدي، شرح ديوان المتنبي، طبعة برلين، 1861. ص 411

فالبيتان وإن اختلافا في بعض جزئيات المعنى لكنهما يتفقان ويتقطعان في خطوطه العريضة، مما يؤكد علاقة التقاطع والتشابك الموجود بين النصين، وهذا ما يؤدي إلى تحقيق شعرية النص الحاضر، ل" أن التفاعل الخلاق بين الشعراء المعاصرين والأدباء القدماء والأجانب أنشأ علاقة حلولية متبادلة بين الماضي والحاضر، لا يحضر فيها الماضي باعتباره مصدرا من مصادر الاحتذاء والتقليد والتكرار، بل باعتباره مصدرا للابتكار والتجديد والدهشة، حيث تعاد صياغة النص الشعري الموروث وفق رؤيا جديدة معاصرة وتفتح له آفاقا واسعة من التأويل والكشف، ليجد المتلقي نفسه أمام نص قديم جديد، يكتنز بأبعاد دلالية شمولية وإنسانية في الوقت نفسه"[1].

إن التناص وتداخل النصوص لا يقتصر على عصر دون سواه ولا على شاعر دون آخر، بل قد نجد في القصيدة الواحدة أو الديوان الشعري الواحد ومضات وإشارات وخيوط ووحدات دلالية مستلهمة من نصوص في عصور متعددة، كما هو الحال عند عبد القادر آعبيد الذي لم يقتصر في تناصه وتفاعله على القديم من النصوص والأدباء بل امتد ليشمل مختلف العصور الأدبية، حتى تلك النصوص والشعراء المعاصرين له أمثال أحمد شوقي، السياب، نزار قباني، محمود درويش وغيرهم.

ففي قصيدة (اللحن الأخير) يقول:

قال: (قم للمعلم ..... فلقد كاد المعلم ....)

قلت: ما كاد ...

هو بالفعل والكليم ...

وابن مريم.

وهو مشكاة الوطن.[2]

فالشاعر هنا يتناص ويتقاطع مع بيت أحمد شوقي الذي يقول فيه:

---

1جاسم محمد أحمد العبيدي، التناص الأدبي والديني في شعر وليد الصراف ، 34.

2عبد القادر آعبيد، رياحولينا، ص 79.

قم للمعلم وفه التبجيلا  كاد المعلم أن يكون رسولا[1]

إن مكانة المعلم عالية ومرتبته رفيعة ورسالته مقدسة، تضاهي رسالة الأنبياء وتتقاطع معها في توجيه الناس وإرشادهم وتعليمهم، لذلك فإن المجتمعات التي تحترم المعلم وترفع من مكانته، ترتقي سلم التطور والازدهار والعكس، وعبد القادر آعبيد يشير لهذا البيت في قصيدته بإيراد كلمتي المطلع في الشطرين مع إشارة لبقية الأجزاء المحذوفة بنقاط الحذف، تاركا المجال للقارئ لكي يملأ الفراغ بما يراه مناسبا، وهذا ما يجعل القارئ مشاركا وفاعلا في إنتاج دلالة النص، وهو ما يضفي صفة التجدد والخصوبة والاتساع على المعاني، وبالتالي يكون الشاعر قد أحسن استثمار وتوظيف طاقات النص الغائب في نصه محققا له بذلك شعريته.

أما في قصيدة (وغدا نعود) فيلجأ الشاعر إلى استدعاء شخصية السياب حيث يقول:

وإليك شعري فاجعليه تمائما  وازينيه فيبهت السلاب

أنا ما ركبت الشعر مطمعة ولا  فيه ادعيت بأنني السياب[2]

فالشاعر هنا يستدعي شخص السياب الشاعر، لما له من وزن في الساحة الشعرية العربية المعاصرة باعتباره أحد ورواد قصيدة التفعيلة، الذين تميزوا بخصوبة الإنتاج الشعري. فالشاعر إذ يتخذ من السياب رمزا للخصوبة والتفرد والتفوق الشعري، فلكي يعبر من خلاله عن عشقه للشعر وتعلقه به وضلوعه فيه، رغم أنه لم يصل بعد لمرتبة سابقه وأستاذه الشعرية، وهو ما يدل على سير الشاعر على خطى أستاذه ومواصلة رسالته في التفرد والإبداع، فاسم السياب الرمز بما يحمله من حمولة معنوية وفكرية ووجدانية، قد أضفى على النص خصوبة وثراء وكثافة دلالية ووجدانية.

---

1أحمد شوقي، الشوقيات، مؤسسة هنداوى، مصر 2012، ص 245.

2عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، ص 70

كما نلمس تأثر الشاعر بنزار قباني والاغتراف من نبعه الشعري الفياض، ففي قصيدة (حموديا) يقول:

لاَ هنَـــــدِباءُ ولاَ ظِباءُ... ولَا لفَا فةُ زعترٍ جَفلَ الرّبيعُ المشتَهى

خَمْسُون عَامَاً والعَويلُ عَلى العَوِيـــــــــــــلِ.... يَدُقُّ بَابَا في أقَاصِي المُنتَهَى

خَمَسُون عَاما في زَمَانِ السّهوِ ذِكـــــــــــــرُكِ والزّمانُ عَن الجَرِيمَةِ مَا سَهَى [1]

فلفظة خمسون عاما التي تكررت في الأبيات تذكرنا بنزار قباني الذي كثيرا ما كرر هذه اللفظة في قصائده ومنها قصيدة "متى يعلنون وفاة العرب" التي يقول فيها:

أنا منذ خمسينَ عاما، أراقبُ حال العربْ.

وهم يرعدونَ، ولا يمُطرونْ...

.....

أنا منذ خمسينَ عاما أحاول رسم بلاد.

تسمى مجازا بلاد العرب. [2]

ويكرر اللفظة عينها في قصيدة " خمسون عاماً في مديح النساء" حيث يقول:

أنا ما توزَّطتُ يوماً

بمدحِ ذكورِ القبيلةْ.....

ولستُ أدينُ لهم بالولاءْ

1 عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، ص 19

2دليلة بركان، نزار قباني شاعر العصر، المكتبة العصرية، الرويبة، ص 252، 253.

ولكنَّني شاعرٌ

قد تَفَرَّغَ خمسينَ عاماً

لمدحِ النساءْ![1]

فرغم التداخل والتفاعل الواضح بين النصين الحاضر والغائب إلا أن هناك فروقا في المدلول المرتبط بها، فنزار يستخدمها تارة في الغزل ليدل بها على عمره الشعري الطويل الذي قصره على التغزل بالنساء فقط، ويستخدمها تارة ثانية في شعره السياسي ليؤكد من خلالها على بقائه طوال هذه المدة الزمنية يراقب حال المجتمعات العربية دون أن يرى بوادر للنهضة. أما عبد القادر آعبيد فهو يوظفها للدلالة على حجم المعاناة والألم وكذا النسيان واللامبالاة التي يعانيها سكان رقان (حموديا) طوال كل هذه المدة من جراء الفعل الإجرامي المتمثل في التجارب النووية للمستعمر الفرنسي، فهذه اللفظة كانت بمثابة الومضة الإشهارية التي وظفها عبد القادر آعبيد في نصه بغية تحقيق التواصل الفكري والوجداني مع المتلقي، وكذا الثراء الدلالي والشعوري.

ومن الشعراء الرواد في العصر الحديث الذين تناص معهم عبد القادر آعبيد نجد شاعر المقاومة الفلسطينية محمود درويش في قصيدته (القربان) التي يقول فيها:

هيّا.. تقدّمْ أنتَ وَحْدَكَ،

أنتَ وَحدَكَ

حولكَ الكُهّانُ ينتظرون أمرَ اللهِ،

فاصعَدْ

أيُّها القربانُ نحو المذبحِ الحجري، يا كبشَ

1نزار قباني، خمسون عاما في مديح النساء، ط1، 2008، منشورات نزار قباني، بيروت، ص 16.

الفداء فدائنا واصعَدْ قويّا.[1]

وهذا العنوان نفسه نجده عند عبد القادر آعبيد في قصيدته (القربان 2) التي يقول فيها:

وَطَنٌ له... كَتَبَ الجَلالُ كِتابَهُ وقَضَى لهُ مِن سِرّهِ .... إعْلانا

مُتألِقاً مثل الصّلاةِ.... ومُشْرقاً مِثل الحَقِيقةِ ... كالنّدى ريانا

وَطَنٌ إليهِ تَعَدّدت سُبلُ الهَوى فجَعَلتُ فيهِ قَصَائِدي قُربانا[2]

فالقربان هو ما كان يقدمه الإنسان للتقرب من القوى التي كان يعتقد أنها تتدخل في حياته، وذلك خوفا من شرها أو حبا وطمعا في عطائها، لكن الشاعر محمود درويش يعطي لهذه اللفظة مدلولا آخر جديدا حيث يعبر من خلالها عن تلك القرابين الثمينة الغالية التي قدمها الفلسطينيون– السلطة والمجتمع– في سبيل نيل حريتهم واستقلالهم، والمتمثلة في خيرة شبابها ورجالها ونسائها الذين ضحوا بحياتهم وأرواحهم، في سبيل وطنهم. وهو المعنى الذي تشربه عبد القادر آعبيد وأعاد صياغته في قالب يتماشى وتجربته الشعرية الجديدة، التي تتحول بموجبها قصائد الشاعر إلى قربان يقدمه كعربون محبة ووفاء وتعلق بوطنه.

ومن الشعراء الجزائريين الذين تفاعل الشاعر مع قصائدهم شاعر الثورة الجزائرية مفدي زكريا، الذي تناص معه في قصيدته (نجوى الجهاد) يقول:

في سَبْعِ سنين مِن الجَمْرِ كُنّا نجُاهِدُ خَصْما عَنِيداً عَتِيا

أبَيْنا خِلَالـــــــها أن نَسْتَكِين وحُبّنا وَطَنِنا كَان نَقِيا

في وجْهِ العَدَوّ البَغِيضِ صَرخْنَا وَشَعْبُنا بالدّمِ كَانَ سَخِيّا

شَبَابٌ شُيُوخٌ نِسَـــــــاءٌ خَرجْنَا وكُلُّنا بِالعَهْدِ كَانَ وَفِيّا

---

1أحمد أشقر، التورتيات في شعر محمود درويش – من المقاومة إلى التسوية– ط1، قدمس للنشر، سوريا، 2005، ص 67.

2 عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، ص 8

هَزَزنا البِلادَ لـــــوقْعِ السِّلاَح  وأسْمَعَ صَوْتُنا مَن كَانَ حَيا[1]

إن قارئ الأبيات يشعر أنه أمام إحدى روائع مفدي زكريا في الثورة الجزائرية، خصوصا منها قصيدة "الذبيح الصاعد" التي أشاد في بدايتها بشجاعة وعظمة أحد رموز الثورة وهو " أحمد زبانة"، ثم راح بعد ذلك يفتخر بعزيمة وبطولة الشعب الجزائري الذي لبى نداء الثورة عن بكرة أبيه، حيث يقول:

وجيوشٍ، مضت، يد الله تُزْجيها،  وتَحمي لواءَها المعقودا
من كهولٍ، يقودها الموت للنصر  ، فتفتكُّ نصرها الموعودا
وشبابٍ، مثل النسورِ، تَرامى  لا يـــبالي بروحه، أن يجودا
وشيوخٍ، محنَّكين، كـــــرا  مُلِّئت حكمةً ورأياً ســديدا
وصبايا مخدَّراتٍ تبـــــــا  كاللَّبوءات تســـتفز الجنودا
شاركتْ في الجهاد آدمَ حوا هُ  ومـــــدّت معاصما وزنودا[2]

فواضح أن عبد القادر آعبيد تشبع بأجواء ومعاني وأساليب هذه القصيدة، ثم صاغها وفق متطلبات رؤيته وتجربته، مستفيدا من إمكانات وقدرات النص الغائب التعبيرية والأسلوبية وتحويلها إلى نصه عن طريق امتصاص معانيه. يقول الشاعر في آخر القصيدة:

وكل ينادي أنا بن الجزائر  وشعب أبي مسلما عربيا[3]

وهذا البيت بالذات يذكرنا برائعة عبد الحميد بن باديس التي يرد فيها على فرنسا التي ادعت أن الجزائر فرنسية وحاولت جاهدة تجسيد ذلك، حيث يقول فيه:

شَعْبُ الجَزَائرِ مُسلمٌ  وإلى العُرُوبةِ ينتسب[4]

---

1عبد القادر آعبيد، رياحولينا، 39- 40.

2مفدي زكريا، ديوان اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2007، ص 17.

3عبد القادر آعبيد، رياحولينا، ص 40

4 لريك حورية، لغة الشعر الجزائري المعاصر –مقاربة تداولية 2000 إلى 2010- دكتوراه (غير منشورة)، جامعة الجيلالي اليابس، الجزائر، 2014-2015، ص 56.

فواضح أن الشاعرين يتقاسمان ويتشاركان في مدلول واحد وهو عروبة الجزائر وإسلاميتها، مما يدل على أن عبد القادر آعبيد قد وجد في النص الغائب ما يفي بحاجته ويعبر عن تجربته بكل جمالية لذا فقد اكتفى بتغيير بسيط على مستوى التركيب، من دون أن يؤثر ذلك في المعنى.

إن تفاعل عبد القادر آعبيد مع التراث الأدبي لم يقف عند الشعري منه فحسب بل امتد للنثر هو الأخر، بحيث نجد له قبسات وومضات هنا وهناك لنصوص نثرية اشتهرت في عصرها لعل أشهرها ما نجده في قصيدة (الزلزال) التي يقول فيها:

مُتَفَرّدٌ ... في رَسْمِ مَرقاهُ اغْتَدَى سَمْحاً يَوطئ شَاطئ الأمجادِ

ويُعِيدُ للمُـــــوتى انْتِبَاهة حِسّهِم مِثْلُ المسِيحِ بأوّل الميلادِ

ها قَد أتَيتُ فأوقِدوا الأضواء مِن وهْجِي المعَمّد في نَهَارِ الضّادِ

عادَ الـــــوَلِي إلى المقام كأنّما مـــــــلال دارِ شَقَاوةٍ ونكَادِ

.....

مَن قال يا "وطّارُ" أنّك ميتٌ ها قد سَلكْتَ تعدّد الأبعادِ[1]

فالشاعر يرثي الطاهر وطار في هذه القصيدة، من خلال التذكير بأعماله الخالدة وكتاباته الحية، التي عرفت بجرأتها وتحليلها للواقع وخلخلتها لبعض العادات والتقاليد الجامدة مثلما يتجلى ذلك في روايته الشهيرة (الزلزال)، التي أرخ فيها فنيا للجزائر في حقبة ما بعد الاستقلال، وما عرفته من فوضى وصراعات فكرية وإيديولوجية، وقد جسد ذلك من خلال الشخصية البطلة (أبو الأرواح)، والشاعر يتقاطع مع النص الغائب (رواية الزلزال) في العنوان الذي أقتبسه ووظفه كـــما هو دون تحوير أو تغيير، كما يظهر جليا

1عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، ص 46

استيعاب وتشرب الشاعر لأفكار وروئ الطاهر وطار في الزلزال، ومحاولة صبها في نصه لتظهر عليه تلك المسحة السودوية الرمادية لصورة الجزائر التي لمسناها في النص الغائب، في عملية إحياء وبعث للزلزال ومؤلفه، فالطاهر وطار لم يمت، وزلزال الفوضى والانقسام والصراع الذي عصف بالجزائر لم ينته، فالنص الحاضر يمد جذوره في النص الغائب، ليستمد منه عناصر القوة والحياة.

ان استضافة الشاعر في شعر لعديد الشعراء المبدعين والكتاب المتألقين من عصور مختلفة، وتفاعله واستفادته من تجربتهم الفنية قد أضفى على شعره خصوبة تتجددا واستمرارية، ومنح تجربته الأصالة والتجذر والعمق، وسهل لقصائده التواصل مع القراء وفتح لها أبواب الشهرة والانتشار.

ب-**التناص التراثي الشعبي**:

يدل التراث الشعبي على كل المرجعيات الثقافية والمعرفية من أدب وتاريخ وأسطورة ومعتقدات فهو يمثل الذاكرة الجماعية الشعبية في حياة أمة من الأمم، ذلك أنه " جزء من الثقافة الجماعية المستقرة في وعي الجماعة أو لا وعيها ويشكل نمط سلوكها وطباعها ومعتقداتها"[1] ولذا فهو يمتاز– إضافة لكونه مصدرا مهما وغنيا بالأساطير، القصص، الأحاجي، الشخصيات، ... التي يمكننا أن نتخذ منها رموزا وقوالب نصب فيها تجاربنا- بقربه من الناس مما يسهل عملية التواصل معهم ويساهم في إيقاظ مشـــــاعرهم، كما أنه يطبع العمل الفني بطابع محلي إقليمي يضفي عليه عمقا أكثر. ذلك "ان للتراث الشـعبي ميزة مهمة لأنه قريب حي، وحين يلجأ إليه الشاعر لا يحس أنه مثقل بما في الماضي من خلافات ومشكلات... والجـاذبية في التراث الشعبي تكمن في أنه يمثل جسرا ممتدا بين الشاعر والناس حوله، فهو بذلك يؤدي دور المـسرحية -إلى حد ما – في إيقاظ الشعور القومي وإبقائه حيا"[2]. وعليه فبالتراث الشعبي نستطيع معرفة درجة أصالة الأمة ومدى رقيها.

---

1إبراهيم نمر موسى، صوت التراث والهوية -دراسة في أشكال التناص الشعبي في شعر توفيق زياد- مج 24، ع 1+2، مجلة جامعة دمشق، 2008، ص 104.

2 إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص 118.

والشاعر عبد القادر آعبيد مدرك لأهمية التراث الشعبي ودوره باعتباره النافذة التي يمكن أن نطل من خلالها على نوعية الثقافة السائدة في المجتمع وأصولها وتفاعلها مع غيرها ... بل وتأثيرها المباشر في بناء الشخصية -إيجابا وسلبا- لذا فقد استلهمه وتفاعل معه وهو ما لمسناه في عدد من قصائده، منها قصيدة "داني داني" التي يقول فيها:

"دَانِي دَانِي"

يا تراثَ الحِسْن...

يا أحدَثَ طَبْعَةٍ..

غَلَبتْ صَبْرَ جنَاني.

قَدْ رَسَبَتْ...

هَذِهِ كُلّ الحِكَايَةِ[1]

فالمطّلع على الأغاني التواتية سيدرك أن الشاعر هنا يلجأ إلى التناص والتفاعل مع التراث الشعبي من خلال مزج نصه بنوع من الأغاني الشعبية المعروفة في المنطقة باسم الشلالي، وهذا النوع من الأغاني يردد في حفلات الأعراس والفرح- ويسمى في منطقة توات بالطبل- ، وسمي الشلالي نسبة لقصر الشلالة بولاية البيض ينسب إليه مبدعه الأول... [2]، أما "داني داني" التي كررها الشاعر في بداية كل مقطع من قصيدته، والتي تشبه إلى حد ما اللازمة الشعرية أو القفل الصفري في الموشح، أو القطعة – باللهجة المحلية- وهو كثيرا ما يأتي بلفظه المكرر في مطلع الأغاني الشعبية المدحية والغزلية، وهو يشبه -من حيث وجوده في مطلع هذه الأغاني- تلك اللازمة التي تبدأ بها عديد الحكايات الشعبية الخرافية –كان يا مكان – والشاعر

1عبد القادر آعبيد وآخرون، صهوات الكلام، ص 50

2 ينظر: سرقمة عاشور، الرقصات والأغاني الشعبية بمنطقة توات، دار الغرب للنشر والتوزيع ، 2004 ، ص 39، وكذا، الشلالي، موقع ويكيبيديا: https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%B4%D9%84%D8%A7%D9%84%D9%8A بتاريخ 2019/10/01.

هنا إذ يستعين بهذا اللفظ ويكرره في مطلع كل مقطع، فليؤكد على التفاعل والتداخل بين النصين الحاضر والغائب، مستغلا ما في النص الغائب من إمكانات غنائية وموسيقية ووجدانية، وهو هنا لا يقتصر في تفاعله على توظيف هذه اللازمة في نصه بل يتعداها إلى استغلال مختلف الإمكانات والمقومات التي تميز هذا النوع من الغناء، كاستخدام اللغة العامية وعيا منه بقيمتها الجمالية، لأنها الأقدر على التعبير فنيا عن بعض المضامين والموضوعات المتعلقة بيوميات الإنسان المعاصر، التي قد تقف الفصحى –بفخامة لفظها وقوة عبارتها وحسن سبك تراكيبها– عاجزة عن التعبير الجمالي عنها، ذلك ان الجمالية تتغير من عصر إلى عصر، وهو ما عبر عنه عبد المعطي حجازي بقوله "لقد ثرنا على اللغة الشعرية التقليدية لأنها تحولت إلى عملة ممسوخة زائفة لا تحمل أي معنى، وحين نادينا بالعودة إلى لغة الحياة اليومية، لم يكن قصدنا أن ننظم بلغة أكثر شيوعا أو قربا من عامة الناس كما يخيل للبعض، وإنما كان القصد أن نقلب مستويات اللغة كما يفعل الفلاح بمحراثه حين يقلب التربة قبل البذار، وفي اللغة خروج وخروج، هناك خروج المضطر العاجز قليل الحيلة، وهذا هو الخطأ والركاكة، وهناك خروج المتمكن الموهوب المتصرف، وهذا هو الخلق والإضافة"[1].

وعبد القادر آعبيد أدرك أنه أمام تجربة شعرية تستمد مادتها من اليومي للإنسان العادي لذا فإن العامية في هكذا تجارب ومواقف أجدر من غيرها وأقدر على نقل التجربة والتعبير عنها جماليا، لذلك يواصل استعانته بها في بقية نصه فيقول:

فَامْنَحِينِي...

كَرَماً بعْضَ الثّوانِي.

واسْحَبِي الأسْئِلةَ الصّعْبَة مِنْك.

قَبل أنْ أفْقِد صَمّام اتّزاني.

---

1رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر –دراسة جمالية– ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية مصر، 2002، ص148

لستُ تلميذا غَبيا... أو كَسُولا

فأنا احفَظُ غَيباً...

كلّ أوصَافِ الحِسَان.

غير أنّ الحسنَ فيك...

فاقَ كلّ الحسنِ في .... هَذا الزمان[1]

وتستمر القصيدة على هذا النحو إلى النهاية دون نسيان اللازمة " داني داني" التي كان يرددها من حين لآخر في إشارة منه لنهاية مقطع وبداية آخر، وهو بهذا يكون قد اتكأ على هذا النوع من الأغاني الشعبية وأفرغ ما فيها من عناصر جمالية وصب ذلك كله في نصه، بحيث يتماهى ويذوب النصان –الحاضر والغائب– في بعضهما حتى لا نكاد نفصل أو نفرق بين أجزائهما، فتنتقل بذلك إمكانات النص الغائب وقيمته التعبيرية والغنائية والوجدانية ... إلى النص الحاضر.

والشاعر في سبيل إثراء تجربته وجعلها قريبة من المتلقي وقادرة على إثارة مشاعره بسهولة، يلجأ إلى الاستعانة بمختلف الفنون الشعبية كالعادات والتقاليد، ففي قصيدة " أدغاغ" يقول:

تلفتْ تَرَاني باباً ...

يُسلّمُ داخِلَه ... ويقرأ ذكرا ....

على الصالحين.[2]

فالأبيات تتحدث عن بعض العادات المعروفة في منطقة توات التي يتميز أهلها بحب الضيف وإكرامه، وكثرة الذكر، والتعلق بالأولياء – الصالحين– والتوسل بهم، فأبواب المنازل المفتوحة، وعبارات

1 عبد القادر آعبيد وآخرون، صهوات الكلام، ص 50

2 عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، ص 86

السلام والأمان والترحيب المنبعثة من الداخل لكل غريب يسأل أو يسترشد أو يمر من أمام الباب، وصوت التسبيح والذكر والتوسل بالأولياء يطرق سمعك في كل مكان، ويواصل الشاعر في سرده للعادات والتقاليد التواتية فيقول:

فَدونَك مَسراكَ في ساحةِ الحَالمِين.

هُنا مَرّ بالنّاسِ:

صَمتٌ وجَهرٌ...

عِشْقٌ وفِكْرٌ...

رقْصٌ وطُهر...

وعمرٌ تَوزّعَهُ الشّايُ...

مِلأ انسكابٍ على مُعجزاتٍ...

ذَرّتها البَساطةُ في الجَالسين.[1]

مظهر أخر من مظاهر توات – أدرار- حيث مجالس العلم والفكر، وحيث العشق والرقص الصوفي، وحيث البساطة وجلسات الشاي، وغيرها من العادات التي تميز هذه المدينة وساكنيها، والشاعر لا يورد هذه العادات في نصه من أجل السرد، بل يوظفها فنيا لخدمة تجربته، بغية الوصول إلى وجدان القارئ والتأثير فيه، وهو ما يبرر كذلك استعانته باللغة العامية فهي الأقدر على نقل هذه التجربة، لأنها لغة الإنسان العادي الذي أصبحت يومياته محل اهتمام الشعرية في عصرنا الحالي الذي " هو عصر الإنسان العادي وليس عصر الملوك والأبطال الذين يخرجون على الطبيعة ويصنعون أشياء خارقة وغير عادية، وهذه

1 عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، مرجع سابق، ص 88،89

حقيقة تنطبق علينا وعلى غيرنا من سكان هذا العالم، وفي الماضي بالطبع كان من العسر أن تكون حياة الرجل العادي مادة للشعر، فالحياة العادية كان معناها في معظم الأحوال، الحياة التي لا شعر فيها"[1]،

فعادة الرقص والشطح من العادات الأصيلة في هذا المجتمع، ترتبط بالطريقة الصوفية التي يعد الرقص – الشطحات الصوفية- أحد مظاهرها، إضافة إلى ارتباطه بالأفراح والاحتفالات، حيث أغاني الشلالي التي عادة ما تكون مصحوبة بالرقص، وهو الشيء الذي استغله الشاعر، فراح يستدعي عادة الرقص ويوظفها في عديد المواطن، يقول في قصيدة "كتاب في منطق النور":

عَرِيَانُ أرقصُ والهَوى قُرباني  مُتَسوّرا عِشقي الذي أفْنانِي

.....

مَا زالتُ أعرضُ في الصّباحِ نبوءَتي  مَشفوعَةٌ بالشّطحِ وبالهَذيان[2]

فالرقص والشطح الصوفي مرتبط بحالة وجدانية يبغي من خلالها الإنسان الصوفي تخليص الجسد مما علق به من براثن وأوساخ الدنيا التي تقيد النفس وتسجنها داخل الجسد، ف" الرقص الصوفي هو محاولة حماية الجسد وتحصينه وتطهيره من كل ما هو مادي يغلق على النفس"[3]، وبالتالي الوصول من خلاله إلى حالة الانعتاق والذوبان والتوحد مع الذات الإلهية وهو غاية مقصدهم، وقد وصف أحمد التيجاني -أحد شيوخ التصوف في الجزائر- ذلك بقوله " اعلم أن أولياء الجن دورانهم حول الفعل وسر الفعل ونور الفعل، والروحانيون دورانهم حول الاسم وسر الاسم ونور الاسم، والملائكة دورانهم حول الصفات وسر الصفات ونور الصفات، وأولياء الادميين دورانهم حول الذات وسر الذات ونور الذات، قد علم كل أناس مشربهم، والآدمي أول مرتبة يطلع عليها في الكشف مرتبة الجن ثم يترقى إلى الرابعة لا أحرمنا الله منها ...

---

1 رمضان الصباغ في نقد الشعر العربي المعاصر -دراسة جمالية- ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية مصر، 2002.، ص 146.

2عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، مرجع سابق، ص 43-45

3أياد محمد حسين، عامر محمد حسين، الرقص الصوفي ورمزية الحركات الراقصة " المولوية أنموذجا"، مج4، ع03، مجلة الدراسات الإنسانية، جامعة الكوفة، ص 76 .

والسلام"[1]. والشاعر إذ يستخدم الرقص الصوفي لما يحمله من دلالات وحمولة فكرية فإنه يرمي من خلاله الوصول إلى مرحلة الانعتاق والكشف الشعري، حيث لا حقيقة تعلو فوق حقيقة وجوده سبحانه، وهو ما عبر عنه في قوله في قصيدة "أنسته":

وقُلتُ يا ناسُ ها صمتٌ وهينَمَةٌ ما لم أقصّ الّذي عنهُ الأُلى شَطَحُوا

.....

يا رَبَّ ناريَ لا سمـــــعي ولا بصرِي دلاَّ عليك ولكن دلّتِ المنحُ[2]

فالشاعر إذ يستلهم رمزية الرقص عند الصوفيين ويصبها في تجربته، فلكي يعبر من خلالها عن حالة الانعتاق والوصول بالشعر إلى عالم الصفاء حيث تتجلى الحقيقة المطلقة.

ومن العادات المنتشرة في المجتمع التواتي والتي وظفها الشاعر جماليا للتعبير عن تجربته، عادة الرقية وتعليق التمائم والأحجبة، وهي عادة قديمة مرتبطة بالجانب العقائدي للإنسان، حيث كان يلجأ إليها كوسيلة لدفع العين وإبعاد الأرواح الشريرة وإبطال السحر، وقد عبر عن ذلك صالح بن حمادي بقوله هي "إبقاء أذى الأرواح الشريرة، فهي حسب رأينا كلمات وعلامات من قبيل جوازات السفر والمرور، كان الفرد من الأفراد البشر يستظهر بها –قديما أيام سفره وترحاله– ليتعرف الآخرون بنفسه وبالقوم الذين ينتمي إليهم"[3] ، فهي إذن تلعب دور المعرف والحافظ للإنسان من الأرواح الشريرة البشرية وغيرها، لكن مع مجيء الإسلام أبطل كثيرا من هذه المعتقدات وهذب ووجه بعضها الأخر، حيث حث على قراءة القرآن للتعوذ والوقاية من شر الحسد والسحر والجن..

يقول عبد القادر آعبيد في قصيدته " رقى من شعر":

---

1 أياد محمد حسين، عامر محمد حسين، الرقص الصوفي ورمزية الحركات الراقصة " المولوية أنموذجا"، ص 77

44 عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، مرجع سابق، ص 28، 29.

3أسامة عزت أبو سلطان ومحمد مصطفى كلاب، استدعاء الفولكلور في الشعر الفلسطيني المعاصر –المعتقدات الشعبية أنموذجا– مج 24، ع 01، مجلة جامعة الأقصى، يناير 2017، ص 68

الرقية الأولى:

يا صَوتنَا المخضرّ في تلك الرّبى، قَاوِم...

قَاوِم بِصَومِكَ يوم يبتلعُ الهجين المرجان.

قَاوِمْ بلَحْنِكَ دَافِئا..

قرّ الغُثَاء وتَعْتَعَاتِ الصّولجَان.

اصْنَع جمَيلك يَلتَقِفُ ما يأفِكُون...

دَعني أصيحُ:

هنا تظاهرَ ساحرُ ... فردٌ ولم يَظْفر بِثان.[1]

أن تناص الشاعر مع عادة الرقية وتوظيفه لها في نصه جلي من خلال إيراد ذلك الدعاء المأثور "بسم الله أرقيك من كل شيء يؤذيك" بعد العنوان مباشرة، بما يوهم أن المرقي سيتعين بالرقية الشرعية المنصوص عليها شرعا بواسطة القرآن فقط، وفي ذلك إشارة إلى بعض الطفيليين تجار الرقية في مجتمعنا من الذين استغلوا جهل العامة وضعف إيمانهم وتمكن العادة من معتقدهم، فراحوا يتاجرون بالرقية ويستخدمون الشعوذة والسحر في ذلك، موهمين الضحية من خلال ترديدهم لبعض الأقوال المأثورة والآيات القرآنية، بأن عملهم هذا هو رقية شرعية، وهو المعطى الذي دخل معه الشاعر في تفاعل وحوار واتخذه كمعادل موضوعي ينفذ منه إلى مراده المتمثل في كشف زيف وإظهار بطلان مثل هذه العادات، حيث يقول في أخر الرقية الأولى:

فإنّ في زمنِ القَصِيد...

إذ أَسْتَفَزّكَ من أراضِيهِ المطيرةِ مَنْبَتان.

1 عبد القادر آعبيد وآخرون، صهوات الكلام، ص 53

والآكِلُون رأوا بَعِيرك...واشْتَهُوه...

فلا تُنِخ... لا تُنِخ.

فالشّعْرُ أرحب من غَيَاباتِ الزّمان[1]

فحقيقة هؤلاء المتطفلين على الرقية، الذين أعماهم الطمع فيما في أيدي الآخرين، فوجدوا في احتراف الرقية الوسيلة التي تمكنهم من ذلك فركبوها، لذا يأتي حث الشاعر على عدم الامتثال لمطلبهم، لأنه ليس إلا حيلة للاستيلاء على ممتلكات الآخرين.

كما أن الرقية عندهم ليس فقط لدفع الشرور بل أيضا لجلب الخير والبركة، وهو ما دفع بالناس البسطاء إلى التسابق على هذا النوع من الرقية، فمن لم يطلب دفع شر، طلب جلب خير ومنفعة شخصية، يقول الشاعر:

**الرقية الثانية:**

في دفترِ الآلاء ألمِحُ طائرا يَنْجُوا بِبَحْرِ الوَجْد والأشعَار

ويحوِّل الأشياءَ، عَادةَ ساحرٍ مَلكَ القُلُوبَ بيقظة الأسحارِ

"داعٍ" إلى مددِ الجياع لعلَّهُ بالبُوحِ يُقنِع آخرَ الكفّار

لذُراهُ يَرفعُ قاصديهِ ودونه تَرَكُوا القِفارَ وخَانِق الأَسوَارِ

ويُبدِّلُ الظّلمَاءَ في قَسَماتِهِم فَجرا ويُدْفِعُ قَانِطَ الأفكارِ[2]

فالشعر وسيلة للرقية والشاعر راق متمكن يستطيع دفع الشرور كما يجلب الخير ويحقق الأمنيات ويبدل ظلمات الليل فجرا...، فالشاعر استلهم معاني النص الغائب وتشبع بأفكاره، ثم قام بتحليلها

1عبد القادر آعبيد وآخرون، صهوات الكلام، ص 53

2عبد القادر آعبيد وآخرون، صهوات الكلام ، ص 53

وتفكيكها ثم أعاد نسجها وتركيبها بحسب تجربته الشعورية، فهو يدخل مع النص الغائب في تفاعل معارض يكشف من خلاله بعض الزيف الذي مسه بفعل المتطفلين، كما يضفي على الرقية بعضا من المعاني والمدلولات الجديدة متمثلة في الرقي والارتقاء الوجداني والفني والفكري إلى حيث صفاء الذهن وجلاء الفكر وحيث لا قنوط ولا ظلام ...، فيكون بذلك قد حقق لمعانيه الخصوبة والتجدد ولأفكاره الانسجام والترابط ولألفاظه السهولة والألفة.

كما نجد توظيف الشاعر لهذه العادة كذلك في قصيدة " من غريب إلى غريب آت" التي يقول في إهدائها "إلى ولدي مالك، تعويذة على مدرج الانعتاق"، ويقول فيها:

أَلفنَا هذه اللّعبة.

ألِفنَا دُورةَ الأيّامِ فوقَ الذّنبِ والتوبة.

هُم الغرباء: حطّ السّحرُ...

واجتَازتْ معانيهم حُدودَ "الشّوافِ"

مُذ باسُو فَمَ الرّهبة[1]

فالشاعر بتناصه وتفاعله مع النص الغائب يتحول إلى "شواف" يقرأ المستقبل، ويخبر ولده بما يخبئ له قدره، فالغربة ليست قرينة المجد وليس كل من اغترب نجح، بل هناك الكثير ممن تجرع مرارتها وذاق قساوتها وعاد يجر أذيال الهزيمة والفشل وراءه، فكلنا في الدنيا غرباء لكننا لسنا كلنا أدرك الحقيقة وأبصر الطريق. وبذا يكون الشاعر قد استطاع مزج العادات وتوظيفها جماليا في نصه للتعبير عن المضامين والتجارب الجديدة، مستفيدا في ذلك من التصاق العادات بوجدان الناس وبما تحمله من دلالات فكرية وتعبيرية. يمكنها أن تضفي على تجربته ونصه معاني التجدد والاستمرارية والتفاعل.

1عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، مرجع سابق، ص 23

ومن العادات المرتبطة بالخرافة والأسطورة هو رش الأرز على العريس عند زفافه تفاؤلا – في الشام – وهو معتقد قديم يعود إلى الكنعانيين الذين استخدموا الأرز في بناء معبد (بعل) ليواجه أعداءه فكانوا يبحثون عن طريقة تقيهم سقوط الصواعق على الأرض فكان الأرز الذي استخدم في بناء المعبد كفيلا بجذب هذه الصاعقة نحوه ليمارس بعدها دوره إلها للمطر والخير[1].

وقد استخدم عبد القادر آعبيد الأرز للدلالة على النصر والتفاؤل بالمستقبل يقول في قصيدة "شمس الجنوب":

والأرزُ عَانَقَ وجهَ الشّمسِ يخْبِرها  عَن زُارع الفَجرِ في تلٍّ ومنحدرِ[2]

فالشاعر وهو بصدد التعبير عن مظاهر الفرح والاحتفال بالنصر المحقق من طرف حزب الله اللبناني على الجيش الإسرائيلي وتفاؤله بغد قريب مشرق للبنان، فلم يجد أفضل من رمز الأرز الذي أرتبط في الذاكرة الشعبية هنالك في الشام بالتفاؤل والفرح، فوظفه للتعبير عن هذا المعطى الجديد، وهو ما أضفى على معانيه سمة العمق والخصوبة والكثافة، وأعطاها القدرة على إثارة مشاعر المتلقي والتأثير فيه.

ولمظاهر التشاؤم والتطير حضور هي الأخرى في قصائده، حيث يقول في قصيدة " فيوض المهد" :

يا رمَلُ استَفْتِيكَ كَمْ رَجماً قَطَع  تَ مِن المدَى لِتُقِيمَ في البَلَدِ الحَلَالِ

غِرْبَانُ هَدي الأرضِ أعصِمُها عَلى  منقارِهِ مَاء .... فَهَـــــل فِي المِاءِ فَالُ[3]

فالغراب وغيره من الحيوانات –ذات اللون الأسود – يرتبط في الوجدان الشعبي العربي بالتشاؤم والغربة والبين، ونعيقه ينذر بالموت، ف " مثل الغراب مثل البومة لا يقف الأمر على شكل الغراب أو لونه وإنما يمتد إلى صوته، والاعتقاد بان نعيق الغراب إنما هو نذير بالموت اعتقاد

---

1 ينظر: أسامة عزت أبو سلطان ومحمد مصطفى كلاب، مرجع سابق، ص 64.

2 عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، ص 13

3 عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، مرجع سابق ، ص 39

شائع في كل أرجاء أوروبا وفي أنحاء مختلفة من إفريقيا وآسيا"[1]. ولعل الأمر عند الشاعر يتعدى إلى الماء الذي يشرب منه الغراب فيتسرب له الشؤم ويكون خرابا ووبالا بل تغلب عليه الرمزية المكتسبة (الشؤم والموت) على الرمزية الأصلية للماء (التفاؤل والحياة)، وبذلك ينقلب إلى الضد، ويتغلب السواد على النور والموت على الحياة، وهو ما ساهم في ظهور تلك المسحة السودوية الحزينة على الأبيات، فتفاعل الشاعر إذا مع هذا المعتقد كان بتجديده وإثرائه بمدلولات أخرى، واستغلال طاقاته الإيحائية والدلالية والوجدانية في نقل تجربته.

يبدو مما سبق أن عبد القادر آعبيد على اطلاع واسع على التراث الشعبي لمنطقة توات بمختلف ألوانه وأشكاله، بحيث حاول استثمار طاقاته والاستفادة من إمكاناته الغنائية والإيحائية والتعبيرية في إثراء تجربته الشعرية وجعلها قريبة من القارئ تلامس وجدانه وتحرك مشاعره، فيكون بذلك الشاعر قد نجح في التعبير عن رؤيته الشعرية بجمالية وبأقل مجهود.

1أسامة عزت أبو سلطان ومحمد مصطفى كلاب، مرجع سابق، ص 63

### 3- التناص التاريخي:

يعتبر التاريخ مصدرا تراثيا هاما للشاعر العربي يقطف من واحاته وبساتينه قيما ومبادئ ونماذج، يوظفها في شعره ليرسم من خلالها آلام وأحزان وتطلعات مجتمعه ، وفق رؤية حداثية معاصرة، تربط الحاضر بالماضي لتتطلع منه للمستقبل، لذلك -فالتاريخ -يعد " منبعا ثريا من منابع الإلهام الشعري الذي يعكس الشاعر من خلال الارتداد إليه روح العصر ويعيد بناء الماضي وفق رؤية إنسانية معاصرة –تكشف عن هموم الإنسان ومعاناته وطموحاته وأحلامه- وهذا يعني أن الماضي يعيش في الحاضر ويرتبط معه بعلاقة جدلية تعتمد على التأثير والتأثر"[1]، فالشخصيات والأحداث المهمة في التاريخ لا تموت بل تتجدد باستمرار، وإلمام الشاعر بها وتوظيفها في شعره من شأنه أن يضفي عليه طابع الخصوبة و الأصالة والتجذر والشمولية، لأن هذه الشخصيات والأحداث "ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فان لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية والقابلة للتجدد – على امتداد التاريخ- في صيغ وأشكال أخرى، فدلالة البطولة في قائد معين، و دلالة النصر في كسب معركة معينة، تظل بعد انتهاء الوجود الواقعي لذلك القائد أو تلك المعركة باقية، وصالحة لأن تتكرر من خلال مواقف جديدة وأحداث جديدة ....وبالطبع فإن الشاعر يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي"[2].

وهذا ما حدا بالشاعر العربي المعاصر إلى العودة إلى التاريخ الإنساني عامة والعربي الإسلامي خاصة، يقتبس من أحداثه يوظف من ووقائعه ويستلهم من وشخصياته ما يمكنه من التعبير الجمالي عن واقعه المتأزم والمتردي، ذلك أن اقتباسه وتوظيفه للأحداث التاريخية المختلفة " يجعل النص ذا قيمة توثيقية يكتسب بحضورها دليلا محكما وبرهانا مفعما على كبرياء الأمة التليد

---

1إبراهيم نمر موسى، توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة عالم الفكر، مج 33، ع 02، أكتوبر- ديسمبر 2004، ص 117.

2علي عشيري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص 120.

وحاضرها المجيد، أو حالات انكسارها الحضاري ومدى انعكاسه على الواقع المعاصر وبمعنى آخر، يستلهم الشاعر أوجه التشابه بين أحداث الماضي، ووقائع العصر وظروفه إن سلبا أو إيجابا، وهو في هذا كله يطلق العنان لخياله لكي يكشف عن صدى صوت الجماعة وصدى نفسه في إطار الحقيقة التاريخية العامة التي يبحث عنها أو الموضوعات التاريخية الكبرى التي تشكل حضورا بارزا في تاريخ الأمة دون الغوص في جزئيات صغيرة"[1].

وفي ظل الأحداث المتأزمة التي يعيشها المجتمع العربي، وتشديد رقابة السلطة على المبدعين والأدباء المتمردين الرافضين والثائرين على الوضع، لم يجد هؤلاء من وسيلة أفضل من العودة للتراث للاغتراف من مياهه العذبة من خلال استدعاء أحداثه وشخصياته، ليتخذوا منها رموزا وأقنعة ينفذون من خلالها لتشخيص واقعهم والتعبير عن ملابسات عصرهم، "فالشاعر في العالم العربي وفي ظل الظروف السياسية والاجتماعية السائدة مطالب بدورين، دور فني أن يكون شاعرا، ودور وطني أن يكون موظفا لخدمة القضية الوطنية وخدمة التقدم ليس عن طريق الشعارات السياسية ... إنما عن طريق كشف تراث هذه الأمة وإيقاظ إحساسها بالانتماء وتعميق أواصر الوحدة بين أقطارها"[2] .

وتختلف طريقة استلهام أحداث التاريخ وتوظيفها من شاعر لآخر تبعا لرؤية الشاعر، وطبيعة تجربته، " فقد تعددت شخصياتهم وتعددت طرائقهم في استحضار الشخصيات التاريخية ما بين حضور موفق يتلاءم مع السياق الدلالي، وحضور مفاجئ لا مبرر لوجوده ولا يستدعيه السياق، حيث يتم استدعاؤه من الذاكرة دون أن يختمر لدى الشاعر تلك الكيفية التي يستطيع بها عقد زواج شرعي بين السياق والرمز، وبالمقابل تظهر بوادر الرمز قبل حضوره في السياق لدى بعض الشعراء مما يؤكد أن السياق الشعري إنما يستمد قوته وتدفقه ونكهته من هذا الرمز، وحتى

---

1 إبراهيم نمر موسى، توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر ، ص 117.

2الجابري متقدم، جماليات التناص في شعر امل دنقل ، ص 52

وهو لا يزال غير معلن عنه فيكون حضوره بعد ذلك تأكيدا لهذه الدلالات، وتعميقا لها في الوقت نفسه"[1] .

والشاعر عبد القادر آعبيد كان واعيا ومدركا لأثر وأهمية هذا البعد التاريخي في تجربته الشعرية، لذا راح يغرف من أحداثه ووقائعه وشخصياته، ما يتلاءم وطبيعة تجربته، فجاء توظيفه لعناصر هذا التراث مختلفا ومتنوعا بين قديم وحديث، وبين وقائع وشخصيات، وعليه سنحاول هنا بداية الوقوف عند الشخصيات التاريخية المستدعاة من طرف الشاعر والتي اتخذها رموزا أو أقنعة يعبر بها فنيا عن واقعه.

## أ- توظيف الشخصيات التاريخية:

لقد استضاف الشاعر في قصائده عدة شخصيات تراثية، حاول عبرها بث رسالته والتعبير عن واقعه من خلال تذكير الأجيال الحاضرة بعظمة تاريخهم وتفاهة حاضرهم تارة، أو يأتي استدعاؤها بغية الاستشهاد والتأكيد أو الإشادة بها وبأعمالها والعكس، ويكون هذا الاستدعاء بالاسم تارة وبالصفة ثانية وبالأقوال ثالثة، ويمكننا تقسيم هذه الشخصيات التاريخية إلى قسمين:

- **شخصيات تاريخية إيجابية:**

وهم يمثلون الأغلبية بالنسبة للشخصيات التاريخية التي ضمها شعره، من أمثال امرئ القيس، النابغة الذبياني، أبي نواس، أبي تمام، المتنبي، زرياب، أسد اليرموك، صلاح الدين الأيوبي، ابن باديس، الطاهر وطار، حسن نصر الله .....وغيرها، من الشخصيات التي كانت لها أسبقية وتفوق في ميدان من ميادين الحياة في عصرها، وبما أن أغلب هذه الشخصيات لها صبغة أدبية

1إبراهيم موسى نمر، توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر ، ص 121.

تاريخية فقد سبق لنا أن وقفنا عند بعضها في التراث الأدبي، لذا سنكتفي هنا بالوقوف عند الشخصيات التي لم نوردها سابقا، يقول الشاعر في قصيدة " صنعاء":

هَا ... قَد عُدتُ كَالأسلافِ أدْفِنُ غُربَتِي  في رَاحَتِيك.... وشِئتُ أنْ أتَطَهّرا

زَوَادةُ الآمـــــــالِ منكِ مَـــــلأتُها  فازدَانَ وَادي الأمـــــــنياتِ وأزهَرا

فَقَصـــــــدتُ " ذي يَزَن" أراوِدُ خيلَهُ  كيمَا "تُجَـــــــــزئرَ" بعضها و"تُمِصِّرا"

أتيتُ أعهدُ بالبـَــــــــــيانِ لأهلِه  فهنا البيانُ... أحَبَّ ان يَتَعنصَرَا[1]

فالشاعر يوظف في أبياته شخصية تاريخية وهي "سيف بن ذي يزن" وهو أحد ملوك اليمن من الحميرين ، يعود له الفضل في طرد الأحباش من اليمن بعد أن حكموها لمدة طويلة، وتولى حكم اليمن ووحدها[2]، فأصبح رمز ا للفروسية والبطولة والتغيير وارتبطت به عدة حكايات شعبية جعلت منه بطلا أسطوريا ذا قدرات خارقة، وبهذا فاستدعاء الشاعر لهذه الشخصية التاريخية الثائرة البطلة، هو استدعاء من حن إلى ماض التوحد والقوة والبطولة، واستاء من حاضر الفرقة والذل والخنوع، فليس لحاضرنا إلا " ذي يزن" يظهر من جديد بأرض اليمن ليعيد للعرب مجدهم ووحدتهم، فعودة الشاعر إذا للتاريخ كانت من أجل الاستعانة بتجاربه الناجحة للتغلب على فشل الحاضر والانطلاق منه نحو المستقبل.

ومن الشخصيات التاريخية التي وظفها الشاعر هي أسد اليرموك حيث يقول في قصيدة " يا غزة"

لثَراكِ الطّاهرِ اعترفُ  ولفجرٍ أوشكَ ينكشِفُ

للسّحرِ الطّالعِ من مُهج  أسدَ اليرموكِ لهَا سلفُ

---

1عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، مرجع سابق، ص 11

2 ينظر: شوقي عبد الحكيم، سيرة الملوك التباعنة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012، ص 189-194

للمدِّ الأخضَرِ قامَ بنِاَ  في المجدِ الأوَّلِ يَنعَطِفُ[1]

في الأبيات يتغنى الشاعر ببطولات أهل غزة الصامدة، وصبرهم وتحملهم وتحديهم، فرغم قلتهم وشدة الحصار المفروض عليهم من مختلف الجهات والأصعدة، إلا أنها –غزة- بقيت صامدة شامخة وعصية على العدو الصهيوني، الذي فشلت مختلف محاولاته العسكرية والاقتصادية والسياسية ... للنيل من وحدة سكانها ومن التفافهم ونصرتهم للمقاومة، حيث ضربت بذلك –للعالم- المثل في قوة الصبر وشدة التحمل والتمسك والشراسة في الدفاع الارض، وهذا يستدعي في ذهن الشاعر مشهد اليرموك تلك المعركة الفاصلة في التاريخ الإسلامي، التي كتب المسلمون بانتصارهم الباهر فيها على الروم، بداية سقوط إمبراطورية الروم العظيمة التي ظلت شامخة عقودا من الزمن.

فرغم قلة عدد جيش المسلمين مقارنة بجيش الروم، إلا أن ثبات المسلمين يومئذ وشجاعتهم وتفانيهم في نصرة دينهم والزود عنه، كانت العلامة الفارقة التي رجحت كفة الإسلام، وجعلت الروم يدركون بعدها أن لا مقام لهم بعد الآن في الشام، إذا فعودة الشاعر إلى التاريخ وانتقائه معركة اليرموك بما تحمله من دلالات في وجدان الإنسان العربي، كان الغرض منه ربط انتصارات الحاضر بالماضي، فاستئساد أهل غزة وشجاعتهم وبسالتهم في مواجهة الجيش الصهيوني المحتل، ما هو إلا امتداد واستمرار لشجاعة أجدادهم يوم اليرموك، فما أشد التقاطع بين الحادثتين، وكأن التاريخ يعيد نفسه ومعركة اليرموك تتجدد لكن بتغير المسميات والأماكن، وبذا يكون الشاعر قد استطاع ربط الحاضر بالماضي لاستشراف المستقبل المشرق، حيث تندحر فيه جيوش الشرك والضلال ويفر اليهود نحو الغرب الذي خرجوا منه وتعلو راية الإسلام عاليا في فلسطين.

1شوقي عبد الحكيم، سيرة الملوك التباعنة ، ص 51

كما نجد كذلك استدعاء الشاعر -بالصفة لا بالاسم- لشخصية تاريخية أخرى في إحدى قصائده هي شخصية مسيلمة، حيث يقول في قصيدة (وغدا نعود):

مَا أمّنَا "شِيخٌ" نَلوذُ بلحـــيَتِهِ  إلا تَبـــــــــينَ أنّه " الكَذّابُ"

فَهُنا مدافـــنُ عِلمِنَا وفُنُونِنا  وهُـــناك قَامَ لوحينا "الجُستَاب"[1]

فصفة " الكذاب" مرتبطة في وجدان الإنسان العربي المسلم بمسيلمة الكذاب، وقد قيل في المثل " أكذب من مسيلمة" [2] ، فقد ادعى النبوة في آخر حياة الرسول صلى الله عليه وسلم، وحاول تشتيت صفوف المسلمين وإضعافهم من خلال الخروج على جماعتهم ومحاربتهم والتآمر عليهم مع سجاح، وقد قتله وحشي بن حرب في معركة اليمامة التي قادها خالد بن الوليد، والشاعر يتفاعل ويتناص في نصه مع هذه الشخصية التاريخية السلبية لما تكتنزه من مقومات تعبيرية وفنية وفكرية، تتوافق مع تجربته وتستطيع التعبير عن معطاه الحداثي بجمالية، فصورة المتطفلين على الإمامة الدينية والمدعين للمشيخة الذين شوهوا صورة الدين وعاثوا فيه فسادا، مستغلين رمزية الإمام وصورته المقدسة في أذهان الناس، وما أكثرهم في مجتمعنا -حسب الشاعر- يقولون ما لا يفعلون ويفتون بما لا يعرفون، وليس لهم من الدين غير طول لحاهم ومظهرهم، فهم — بفتاويهم المضللة- سبب الفتن والانشقاقات والتفرقة... التي أصبحت السمة المشركة بين مختلف الشعوب العربية، لذلك وجد الشاعر في حادثة مسيلمة الكذاب أفضل معبر عن تجربته فأسقطها عليها، فالشاعر إذاً يعمد إلى تفتيت وتفكيك وحدات الشخصية الغائبة ثم يقوم بتركيبها بما يتوافق وتجربته، فتغدو الشخصية التاريخية —مسيلمة- فاعلة في الحاضر، تتحرك وتنتقل من مكان لآخر وتمارس عاداتها وطقوسها المتمثلة في خداع الناس واستغفالهم.

---

1عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، مرجع سابق، ص 68.

2علي بن محمد الروحي، بلغة الظرفاء في تاريخ الخلفاء، تحقيق: حسن محمد حسن إسماعيل، مكتبة ناشرون، بيروت، ص 79

وفي نفس القصيدة الأخيرة الذكر نعثر على شخصية تاريخية أخرى وظفها الشاعر وهي شخصية (زرياب) حيث يقول:

لاَ لن تُرَوض في الهَواء فرَسي ولا شَكي يُعَشش والهُدى اسطِرلاب

حتى وإنْ نَعقَ الغُرابُ وقيل لي هذا الذي جَرحَ الصّدى زَرياب[1]

فزرياب هذا هو تلميذ إسحاق الموصلي النجيب، عرف بحسه المرهف وصوته العذب – لذلك لقب بزرياب وهو اسم طائر عذب الصوت، انتقل إلى الأندلس ونال الحظوة والمكانة عند خلفائها، ووجد المناخ الملائم لإظهار موهبته في الموسيقى والغناء، حيث ساهم في تطويرها[2]، والشاعر يوظف هذه الشخصية في شعره ليعبر من خلالها عن المفارقة العكسية بين صوت زرياب الحسن العذب المؤنس الذي يبعث الحياة وينشر الطمأنينة والحب في سامعه، وصوت الغراب الموحش الذي يثير الخوف والهلع وينشر الموت والشؤم في سامعه، فالشاعر متمسك بحبه ثابت على هواه الجامح، فهو مستحيل يتغير عنه أو يداخله شك فيه كاستحالة أن يتحول نعيق الغراب الموحش إلى صوت زرياب العذب لبعد ما بينهما، فزرياب يرمز إلى التفاؤل والإخلاص والوفاء والحب والإبداع وعذوبة الصوت والشاعر يستلهمه في نصه للتعبير عن ذلك، أما صوت الغراب فهو يرمز إلى كل أولئك الذين ينعقون بحب الوطن والإخلاص له، ولكنهم في الحقيقة هم سبب دماره وخرابه، لأنهم مثل الغراب لا يعيشون إلا في الخراب ولا يتغذون إلا على الجيفة.

شخصية صلاح الدين الأيوبي حضرت هي الأخرى في شعر عبد القادر آعبيد من خلال قصيدته (المستهودون) التي يقول فيها:

سوفَ نعُودُ

أن نَدّعي ... ونَدّعي

---

1عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، مرجع سابق، ص 69

2 ينظر: مهيمن إبراهيم الجزراوي، زرياب منجزاته وأبرز مبتكراته الموسيقية، مجلة الأكاديمي، جامعة بغداد، ع 62، 2012، ص 129-131.

فنَ الصّمودِ

خُذُوا صلاحَ الدّين

خُذُوا جَلالَ الدّين

خُذُوا جَمالَ الدّين

خُذُوا جَميعَ مَا للدّين ... مِن جُنُودٍ

لا ضَيرَ أن يَعُودَ بعضُ ...

قُومنا إلى الخِيام.[1]

لقد ارتبط صلاح الدين في وجدان الإنسان العربي المسلم بالقدس، كون أن بطل معركة حطين التاريخية قد استطاع أن يقضي على عوامل الفرقة والتشتت بين مختلف الأقطار العربية والتي كانت سببا في ضعف العرب وهزمتهم، وبالتالي فقد استطاع توحيد الجيوش العربية تحت راية واحدة، وهو ما مكنه من استرداد بيت المقدس من إيدي المغتصبين، بحيث دحر الجيوش الصلبية وأرغمها على تسليم المدينة.

لذا فالشاعر يستدعي شخصية صلاح الدين في قصيدته لرمزيتها وارتباطها في الوجدان العربي بقضية "القدس" وكذا لأنها -بما تكتنز من دلالات وإيحاءات وصور فنية صالحة للتعبير عن القضايا المعاصرة- تعتبر مصدرا ثريا من مصادر الإبداع والإلهام، لذا فقد أصبحت هذه الشخصية بمثابة جواز سفر القصيدة للاشتهار والانتشار، بحيث يكفي الشاعر أن يوردها في قصيدته حتى يظفر بتفاعل المتلقي العربي وتعاطفه، ويضمن التعبير الجمالي عن تجربته.

ومن الشخصيات التاريخية الرمز في العصر الحديث شخصية حسن نصر الله حيث وظفها الشاعر في قصيدته " شمس الجنوب" والتي يقول فيها:

1 عبد القادر آعبيد، رياحولينا، ص 57

يا آيةَ العصرِ مُذْ بَانتْ عَلامتَها ... طَمّت مآتمُ " أهلَ البأسِ والجُدُرِ"

اللهُ أكْبرُ ... ذي صهيونُ صَاغرةٌ ... عَوّضتَ قومكَ عن عمرٍ من الصّغَر

دَارتْ عَليهَا وكَانتْ تَدُورُ فمن ... نَجّى عن العُربِ ما نَجّيتَ من عَفَرِ

فاهنَأ بنصرٍ على لبنانَ شَامتُهُ ... يا حسنَهُ الآن في لبنانَ في نظرِي

واهنَأ " إذا جَاء نصرُ اللهِ" يكلأُهُ ... في مقلَةِ الموت جيشٌ دائمُ السّهَرِ[1]

فحسن نصر الله – الأمين العام لحزب الله اللبناني- تحول-حسب الشاعر- إلى رمز للنصر والتفاؤل والحق والصدق في وجدان الإنسان العربي -في عصرنا الحالي- فيكفي ظهوره في الشاشة حتى يكون ذلك فأل خير وبشرى بالنصر على العدو الصهيوني، هذا الأخير الذي أصبحت جنوده صاغرة ذليلة أمام ضربات وانتصارات جيش حزب الله اللبناني، ولأن الانتصارات قد غابت عن المجتمع العربي من قرون وافتقد أفراده كل معاني التفاؤل والأمل في حياتهم وحضرت أضدادها، فقد لاح لهم فيما يفعله حزب الله في جنوب لبنان بصيص أمل بغد مشرق فراحوا يتمسكون به ويلتفون حوله.

- **شخصيات تاريخية سلبية:**

وهي تمثل الوجه المظلم تاريخيا سواء بسبب ظلمها واستبدادها أو بسبب انحلالها وفسادها، أو لأنها مدت يد العون للمفسدين والمستبدين، ووجود هذه الشخصيات السلبية قليل في شعر عبد القادر آعبيد مقارنة بالشخصيات الإيجابية، ومن هذه الشخصيات السلبية شخصية الأحزاب، التي وظفها الشاعر في قصيدة " وغدا نعود" والتي يقول فيها:

فالشّعرُ فيه أيَا حَبيبةَ عُدّتي ... والشّعرُ يوم تَصَوّفي المِحَراب

الشّعر مَأذَنتي التي أدعُو بها ... لِلّنصر يوم تشاءُنا الاحزابُ[1]

1عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، ص 16

والأحزاب لفظ يطلق على تجمع مجموعة من قبائل قريش وحلفائها وعزمهم على القضاء على الدعوة الإسلامية من خلال محاصرة المدينة المنورة، لكن الله كتب نصره للمسلمين في هذه الغزوة ورد عنهم كيد المشركين بأن بعث عليهم ريحا باردة شديدة، مزقت خيامهم وشتت جمعهم، وتعرف هذه الحادثة كذلك بغزوة الخندق[2]، والشاعر إذ يرى توحد واجتماع أعداء الوطن وسعيهم الحثيث لإخضاعه وإضعافه بنهب ثرواته، فتبحر به ذاكراته نحو غزوة الأحزاب التي اجتمعت فيها قبائل الشرك لاستئصال الإسلام، فرد الله كيدهم بدعاء وتضرع نبيه صلى الله عليه وسلم، فيتخذ من هذه الحادثة التاريخية رمزا للتعبير عن موقفه وتجربته، فيكون بذلك قد ضمن تفاعل القارئ العربي مع نصه، من خلال استلهام الشخصيات والأحداث التاريخية المرتبطة بوجدان القارئ، وربطها بتجربته الحداثية، مما يضفي على هذه الأخيرة العراقة والتجدد.

وفي نفس القصيدة يلجأ الشاعر إلى استدعاء شخصية تراثية أخرى هي التتار حيث يقول:

بَائيَّةٌ وَالـــــباءُ خَيرُ حَواملي  والبابُ يوم تُوَصّدُ الأبواب

وبها إليك اتيت أخطب ود من  مثـــــلي تحن بحبها الأعضاب

وبها إليك نأيت مِن سَدمي ومِن  عَود " التتار" يَأزّهم جلاب[3]

فالتتار: هي كلمة أطلقها العرب على مجموعة من القبائل المغولية التي اجتاحت الشرق العربي وبلدانا إسلامية أخرى في القرنيين 12-13م، حيث عاثوا فيها فسادا وتخريبا وقتلا[4]،

---

1 عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، مرجع سابق، ص 71

2ينظر: علي محمد الصلابي، غزوات الرسول صلى الله عليه وسلم -دروس وعبر وفوائد، ط1، مؤسسة اقرأ، مصر، 2007، ص 206.

3عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، ص 66

4ينظر: راغب السرجاني، قصة التتار من البداية إلى عين جالوت، ط1، مؤسسة اقرأ، مصر، 2006، ص 16، 17.

فالشاعر وهو يرى مظاهر الفساد والخراب والفوضى والقتل...من جهة، والذل والخنوع والاستسلام ...من جهة أخرى، التي رسمت صورة سوداوية ليوميات الإنسان العربي في مختلف البلدان العربية، فاستدعى ذلك في ذهنه صورة التتار التي ارتبطت في ذهن ووجدان الإنسان العربي بالفساد والخراب والقتل، فلم يجد أفضل من هذا الرمز التاريخي لحمل تجربته ونقل موقفه الشعري، فالتتار عادوا في عصرنا من جديد ينشرون مظاهر الفساد والخراب والقتل في الطرقات والشوارع ويبثون مظاهر الفوضى في كل الأماكن، مستغلين ضعفنا وهواننا وغفلتنا، فالتتار إذا خرجت عن مدلولها التاريخي المرتبطة بفترة مظلمة من التاريخ الإسلامي، وأصبحت رمزا للتعبير عن كل الفترات والحالات التي تتلاقى مع الحالة الأولى، وبهكذا توظيف يكون الشاعر قد استطاع أن يجعل من أحداث التاريخ وشخصياته خير معبر عن مستجدات عصرنا وخير مستلهم نستفيد منه الدروس والعبر والمواقف الحية التي تعيننا على مواجهة قضايانا المستعصية.

ومن الشخصيات التاريخية السلبية الحديثة التي استدعاها الشاعر في شعره شخصية ديغول حيث يقول في قصيدة " حموديا":

يا جَنّةً جُمعتْ لها آياتُ فتـــــــــــــكٍ... جمعُ مَن رقَصُوا على حبل الدَّها

ذَرِّيةٌ تأتي عـــــــلى ذُرِّيةِ النّـــــــــــــاسين فيكِ جذورهم .. قرنُ السُّهى

أميرةُ الأحلامِ ...كُنتِ، فمَن بأحـــــــــــــــلامِ الأمِـــــــــيرَةِ قَدّ ظَهراً إذ لهَى

ديغولُ "نبأني بربكَ كيفَ خَـــــــــــــــالفَت الضميرَ؟... ولستَ أوَّلَ من قَهَا

حَار الدليلُ فَقُـــــــل لمِن عقدُوا لَكُم عَلَمَ الحضارةِ مَا دهاكُم ما دَهَى؟[1]

يقف الشاعر في الذكرى الخمسين للتجارب النووية الفرنسية في منطقة " حموديا" برقان، فيرى مظاهر الدمار والخراب والتصحر والتلوث... التي حولت ربيع حموديا الخضراء والجميلة، إلى

1عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، ، ص 19- 20

أرض خراب قاحلة ملوثة لا حياة فيها ولا حركة، وسط تجاهل وصمت ونسيان، فيتساءل عن حقيقة ما جرى، وكيف تحولت هذه الأرض من جنة مليئة بالحياة والجمال، إلى مقبرة دفنت فيها كل مظاهر الحياة، فليس هناك من يجيبه أفضل من الذين كانوا سببا في هذا الدمار وعلى رأسهم – ديغول- فيستدعيه لمحاكمته ومساءلته عن حجم الخراب والدمار الذي تسبب فيه، فشخصيات التاريخ إذاً وأحداثه قد تكون سببا في تعاسة وشقاوة حاضرنا -حسب الشاعر- وهنا يصبح مطلب إحضار هذه الشخصيات في واقعنا ومحاكمتها على أفعالها أمرا أكثر من ضروري، لأن استشراف المستقبل لا يكون إلا من خلال العودة والاستفادة من تجارب الماضي.

ب- **توظيف المدن والآثار التاريخية:** وتنقسم هذه المدن والآثار التاريخية إلى قسمين:

- **مدن ارتبطت بأحداث إيجابية:**

أين يسود العدل والمساواة وتحقيق الانتصار على الأعداء، وعادة يلجأ إليها الشاعر من أجل عقد نوع من المقارنة بين ماض مشرق وحاضر مظلم، وقد وظفها الشاعر بكثرة في شعره، ومن أمثلتها صنعاء، وادي عبقر، حيمر، التي وظفها في قصيدته " صنعاء" التي يقول فيها:

صنعاءُ ... عادَ الفَجرُ منك يَلُوحُ لي  فتَلَقَفيني عَاشِقاً وَمُبَشّرا

وتَحَدَّثِي في العَـــــاشِقِين بلَكْنَتِي  فأنَا هَوىً قد آنَ أن أتفَجّرَا

واستَقبِلِـــــــــــــيني شُعلةً أزليّة  قَد كَان حبّأهَا الزّمانُ ووفّرَا

ها ... قد أتَيتُك ظامئاً وحشاشتي  ذابت... وأعتقت الهوى فتحررا

وهنا عـــــــقرت مطيتي وتركتُهَا  طرِباً فقد بَلغَ المسافرُ "عَبقَرا"[1]

1 عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، مرجع سابق، ص 9

فمدينة صنعاء تعد من أقدم المدن العربية، فقد قيل أن من أسسها هو سام بن نوح عليه السلام، ومذ ذاك التاريخ والمدينة صامدة تتحدى صروف الزمن وتقلبات الأيام، وقد كانت شاهدة على مختلف الحضارات التي عرفتها الإنسانية، وكانت موطنا لبعضها[1]، وبهذا فالشاعر لما يستدعي صنعاء في شعره فهو إنما يستدعي مدينة لا تموت وتاريخا لا يندثر، وهو عندما يختار هذه المدينة لكي تكون موطنا لبزوغ فجر جديد على الدول العربية، فاختياره عائد لتاريخها العريق المشرق عراقة الحضارات الكثيرة التي شهدتها، كما أنها موطن وادي عبقر الذي ترتبط العبقرية الإبداعية والأدبية به في وجدان الإنسان العربي، فالشاعر او الفنان يستطيع "أن يقدم لنا جوهر الحقيقة بإلمامه الواسع بالموروث الثقافي ويحرك فينا معاني الوقائع التاريخية والخيالية التي ينتقي منها ما يراه مناسبا، بحيث يستجيب لروح العصر "[2]، ولذلك فهو باستدعائه لصنعاء فكأنما يريد أن يثير نوع من المفارقة في ذهن القارئ بين ماضي اليمن الثري بالأحداث المشرقة والحضارات الفاعلة وبين حاضرها حيث لا تزال تقاوم رغم مظاهر التفرقة والفتن والحروب التي تشهدها، لينفذ من خلال ذلك نحو المستقبل المشرق الذي ستبزغ أولى خيوطه من صنعاء، هذه الرؤية والقناعة التي استقاها الشاعر من خلال تجوله بين صفحات تاريخ صنعاء المضيء، حيث قصد هناك " سيف بن ذي يزن" وفي ذلك يقول :

يا أختَ نفسكِ في الهَوى إنّي الذِي ... رغمَ الحدُودِ أصرّ أن يَتَحَميرا

قَالــوا سكتَّ .. وقلتَ في صَلواتِها ... ما لم تُبِحكَ عيــونُهَا... لِمْ يا ترَى

لِمَ لا ... ومِن صَنعاءَ شهدُ مَرَاضعِي ... ودَمِي مِن الجدّ الذِي فتلَ العرَى

ها... قَد عُدْتُ كالأسلافِ أدْفِنُ غُرْبتي ... في راحتيكِ... وشئتُ أنْ أتطَهَر

زَوَّادَةُ الآمـــــالِ منكِ مَلأْتُها ... فازدَانَ وادي الأُمنـــــياتِ وأزهَرا

---

1ينظر: عبد الله عبد السلام الحداد، صنعاء تاريخها ومنازلها الاثرية، ط1، دار الآفاق العربية، مصر، 1999، ص 10

2عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي –دراسة– دار صفاء، عمان، ص 118.

فقصدتُ "ذِي يَزَن" أرَاوِّد خيلَهُ كيمَا "تُجَزئَرَ" بعضـــها و"تُمَصِّرا"

وأردُّ خارطَة الظّـــلامِ... فدُونَهَا حُدِيَ الصَّباحُ قوافلاً ولحا السُّرَى[1]

فصنعاء كانت موطن أمن وسلام لجميع العرب، يقصدها منهم كل حائر وتائه وغريب، فيجد فيها الطمأنينة والراحة، وأكثر من هذا فهو يشعر بأنه ينتمي إليها ويرتبط بتاريخها الحي المليء بالأحداث والشخصيات الشاهدة على تقلب الحضارات البشرية وتغيرها، والشاعر إذ يستدعي سيف بن ذي يزن وقبيلته حمير في قصيدته، فلأنه-سيف- استطاع تخليص اليمن من سيطرة الأحباش التي امتدت طويلا وتوحيد قبائل اليمن مرة أخرى تحت رايته، وبموته زالت أخر ممالك حمير والعرب قبل الإسلام، فاستدعاء " سيف بن ذي يزن" يمثل نوع من الهروب من واقع مرير مليء بالهزائم، ف "النفس الإنسانية وهي تعاني حالة التمزق إزاء قمع الاحتلال، تهرع إلى حماية ذاتها، فتتحصن داخل كيانها التاريخي ضد محاولات إلغائها من طرف الاخرين"[2]، فالتاريخ بأحداثه ووقائعه وشخصياته هو بمثابة الكهف الحصين أو القلعة المنيعة التي يهرع إليها الإنسان كلما شعر بخطر يهدد كيانه أو وجوده،

من المدن التاريخية القديمة التي وظفها الشاعر في شعره مدينة "ارم" حيث يقول في قصيدة "جنة المأوى والتيه":

قُومي نُعاوِدُ رسمَ الحُسنِ من "إرَمٍ" كي تَصطَفِيكِ الدنا أمّاً له وأَبَا

كي يعلمَ النـــّاسُ في بدوٍ وحاضرةٍ المبصرُون وفي ألبَابِهِم رِيبَا

أنّ التي عَقَّتِ الدنيا مـــــحاسنُهَا تيهاً لتركبَ ظهراً منهُ ما ركَبَا[3]

---

1عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، ص 11

2ابتسام موسى عبد الكريم أبو شرار، التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، ماجستير (غير منشورة) جامعة الخليل، 1007، ص 203.

3عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، ص 80

فالشاعر وهو في موقف تغن بجمال وحسن الجزائر، يستدعي ذلك عنده مدينة "رم" التي بناها شداد بن عاد، لتكون حنته فوق الأرض، لكن الله عز وجل أهلكه بالصيحة قبل دخولها عقابا له على كفره وضلاله، ولم يعرف لهذه المدينة – التي قيل أنها آية في الجمال والبهاء- أثر ولا خبر حتى الآن[1]، لكن مدينة "ارم" الجميلة عادت من التاريخ لتحل في الحاضر تحت مسمى الجزائر، وبهذا يكون الشاعر قد استلهم التاريخ، ليستفيد من تجاربه وشخصياته وأماكنه في التعبير عن معطيات الحاضر، لأن الكاتب " لا يستطيع أن ينسلخ من عصره وهو يعيد تمثل التاريخ، سيسقط عليه –واعيا أو غير واع- همومه ورؤيته وخبرته، دون ان يكون التاريخ هو الذي يعيد نفسه، بل ان مشاعرنا وأحلامنا وخبراتنا بمذاق الوجود هي التي تشكل فهمنا للماضي والحاضر معا"[2]،

وفي قصيدة " وغدا نعود" يطوف الشاعر بعديد المدن التاريخية العربية شرقا وغربا وشمالا وجنوبا، حيث يقول:

ونَأيتُ من كُفرِ "الجَزيرةِ" بالّذي ... وَعَدتُه "تدمر" وانتَفى الإعجَابُ

وتَنصلتْ " أرضُ الكِنانةِ" مِثلها ... مِمّا نَشَاءُ وَهَـــــــزَّها الإرهَابُ

"تيهرت" أيضاً بَيَّتتْ غير الذي ... وَعَـــــــدتْ بنَيك: بأنّها العرَّابُ

مَاتَتْ ضَـــمَائرُ كُلّنَا أتراهُ في ... قَتلِ المَـــــــواتِ لِفاعِل أحوابُ

"نجد" وقَد برَّت يَمينَ إمَامها ... قصعاً تكاثر حـــــــــولها النُّهابُ

والحالُ مثل الحالِ في "بلخ" وفي ... "حلب" "وفــاس" ومثلُهَا الألقابُ

1 ينظر: عبد السلام صحراوي، الرحلة إلى " إرم ذات العماد" (المدينة المحجوبة)، مجلة العلوم الإنسانية، م أ، ع 32، جامعة أم البواقي، ديسمبر 2009، ص 155- 167.

2صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراء، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1997، ص 167.

ما أمَّنا "شيـــــــــخُ" نلُوذُ بلحيه  إلا تَبَين أنَّه "الكَـــــــــــــــذّابُ"[1]

إن الشاعر يشعر بالأسى والحزن، وهو يرى الواقع السودوي المأسوي الذي رسمته مظاهر الفوضى والخراب والفتن التي أصبحت السمة المشتركة بين معظم الدول العربية من المشرق إلى المغرب، فيستنجد بتاريخ وماضي هذه البلدان المشرق حيث كانت أراضيها مسرحا للعديد من الحضارات والمالك قديما وحديثا، أهمها الحضارة الإسلامية التي استطاعت أن تلم شتات العرب وتجمعهم تحت راية ومسمى وخلافة واحدة، يناصر ويوالي فيها العرب المسلمون بعضهم بعضا أينما وجدوا في هذه البلاد الواسعة، بعيدا عن الحدود التفريقية الضيقة التي رسمها المستعمر، والتي كانت سببا في تفريق وتشتيت العرب، وتحول ولائهم للدولة السياسية بدل الأمة، فلا الجزيرة العربية حافظت على عهدها في مناصرتها لتدمر السورية، ولا أهل الكنانة ولا اهل تيهرت وفوا بوعودهم في مناصرة إخوانهم واشقائهم بمختلف البلدان العربية التي تعاني ويلات الحروب والفتن، لأن لا حقيقة تعلو فوق حقيقة الفتنة والفرقة والفوضى في هذه البلدان، فتناص الشاعر مع ماضي هذه البلدان غرضه بث الشعور بالمفارقة بين ماضي موحد مشرق، وحاضر مشتت مظلم يعيث فيه الإرهاب فسادا وخرابا من بلخ العراقية إلى فاس المغربية، " فوجداننا المعاصر مشحون بميراث ماضيه، وأعتقد أن الأديب الذي يفقد اتصاله بماضي أمته، عاجز عن التعبير عن وجودها الحي"[2]

إن إحلال الماضي في الحاضر من خلال استدعاء أماكن ومدن تاريخية مرتبطة بوجدان المتلقي العربي، هو محاولة رسم واستشراف ملامح غد مشرق، تعود فيه هذه الدول لسابق عهدها من الوحدة ومناصرة بعضها البعض، فالماضي المشترك يقتضي مستقبلا مشتركا بعيدا عن براثن الفتن والتشتت.

---

1عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، ص 67، 68.

2عائشة بنت عبد الرحمن بنت الشاطئ، قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1970، ص 159.

إن احتلال فلسطين والقدس وتخاذل العرب عن نصرتها، وسعي بعض العرب – المستهودون– للتنازل عنها، وإفشال كل محاولة لاستردادها، هو ما دفع الشاعر إلى إعلان سخطه وإشهار سلاح سخريته من هؤلاء المحسوبين على العرب، رغم أنهم في حقيقة أمرهم أكثر حرصا على مصالح وأطماع اليهود من اليهود أنفسهم، حيث يقول:

يَا بَيتنا الأَبيضَ...

دُمتَ أبيضاً على الدّوامِ

وَدُمتَ رمزا للسّلامِ

مَن قال إن القُدسَ...

هي دارُ السّلامِ

.....

إشْهَدْ بأنَّا أبرياء.....

مِن حُلمِ شَعبِ الرّافدين

وَحُلمِ كُلّ الرّافضين

مِن يثربَ... ويعرب...

ومِن نهُود.

ومِن رعاةِ الأرز...

ومِن أرضِ الجنوب...

والجولانِ ... حضرموت

والنّجُود

ومِن مَضِيقِ طارق

وشَرّ كُلّ طارق

يَدعُوا إلى حَربِ اليَهود[1]

فاستدعاء الشاعر في أبياته لعديد البلدان العربية التاريخية (بلاد الرافدين، يثرب، الجولان، أرض الجنوب، حضرموت، مضيق طارق...) التي كانت تمثل كل منها حاضرة وعاصمة من عواصم المسلمين أيام عزهم ومجدهم، وهذا خلاف ما أصبحت تمثل اليوم من صور التشتت والتشرذم، لذلك يأتي تعريض الشاعر وسخريته من بعض الحكام والقادة العرب المستهودين الذين تبرأوا من تاريخهم ومن إرث أجدادهم ومن حلم شعوبهم في استرجاع المقدس، وسارعوا في خنوع لتقديم الولاء لإسرائيل.

ويواصل الشاعر استضافته واستدعائه للأحداث والبلدان التاريخية من أجل محاكمة الواقع لكشف أسباب سودويته وتعاستنا فيه، من خلال عقد مقارنة بينه وبين الماضي، ففي قصيدة " وهران" يقول:

وهرانُ يا صفةَ الثّغرِ الشّهِي...

أغريتِ كُلّ العَابرِين فَقَبلُوكِ.

وَمَلكتِ بالغَنَجِ البَرِئ....

العَاشِقِين فَرَاوذُوك

وَغَدوتِ أغنيةَ الرّبيع ....

لَدَى الحداة...

1عد القادر آعبيد، رياحولينا، ص 61، 62.

فَلَحّنوكِ وأنشَدُوك.[1]

في الأبيات إشارة الشاعر لمدينة وهران الباهية التي كانت منذ القديم محط أطماع واهتمام مختلف الحضارات التي مرت بالمنطقة من بربر وعرب وأتراك عثمانيين وأسبان وفرنسيين...،[2] فكل من مر بها أو أبصرها –حسب الشاعر– قد أحبها وتعلق قلبه بها، فتنافس وتسابق في كسب ودها، وألف أجمل الأغاني في التغزل بجمالها وحسنها، وبذل جهده في مراودتها والظفر بها، فلم يجد معينا له أفضل من البحر، الذي كان أول واش وخائن لوهران، حسب الشاعر الذي يقول:

البَحرُ أوَّل مَن وَشَى

فَتَقاطَرَت...

سُحُبُ المُلُوك

كَم مِن رَحَى دَارتْ هنا...

كَم "نافرين" وكَم "تبوك".

واليومَ هَذا البَحرُ....

عَاودَهُ الحَنين إلى الوِشَايةِ...

مِن جديد[3]

فالشاعر يستدعي في أبياته معركتين حاسمتين في التراث العربي الإسلامي هما تبوك ونافرين، فالأولى منهما كانت سببا في عزة الإسلام وانتشاره، من خلال الانتصار العظيم الذي

1عبد القادر آعبيد وآخرون، صهوات الكلام، ص 45

2ينظر: علي بوتشيشة، مدينة وهران من خلال كتابات الجغرافيين والرحالة المؤرخين، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، ع 19، جامعة حسيبة بن بوعلي، جانفي 2018، ص 111- 113.

3 عبد القادر آعبيد وآخرون، صهوات الكلام ، ص 45

تحقق للمسلمين من دون حرب، وهو ما أرهب أعدائهم أكثر وفتح الباب للفتوحات الإسلامية، أما الثانية فكانت سببا في اندحار الإسلام وتراجعه من خلال تلك الهزيمة النكراء التي مني بها العثمانيون ومن يناصرهم من جيوش عربية، وبالتالي فتحت الباب أمام استعمار هذه البلدان العربية من طرف البلدان الاستعمارية، وهو لما يستدعي هاتين المعركتين ويربطهما بوهران، فلأنه يرمي إلى التعبير من خلالهما عن كم المعارك والحروب الكثيرة التي كان هذا البلد التاريخي مصرحا لها، فكم من تبوك انطلقت شرارتها من وهران وكانت شاهدة على عز وانتصار الجزائر والعرب، وكم من نافرين دارت أحداثها في سواحل وهران، وكانت سببا في انهزام واحتلال الجزائر، فتنقل الشاعر واستلهامه لمجموعة من الأحداث التراثية هدفه انتقاء العناصر الحية في الماضي، ومحاولة بعثها في الحاضر والانطلاق منها نحو المستقبل، "فالماضي هو الأب الشرعي للحاضر وإنسان اليوم بفكره وخبراته، هو ثمرة تجارب وأفكار الإنسان منذ بدأ يسعى على سطح هذا الكوكب، فالماضي يعيش في الحاضر بشكل مستمر... وإذا كان الإنسان في حاضره يخضع جزئيا لماضيه، فإن تفسير ظواهر الحاضر ومشكلاته يفرض علينا أن نبحث عن جذورها في الماضي، ... يجد الفن لنفسه الوحي والإلهام في أحداث التاريخ، هذا الاستيحاء التاريخي في الفن سمة عامة في الفنون الإنسانية"[1]، لذلك فان عودته لماضي وهران كشف له أن أغلب الحملات الاستعمارية والحروب التي سقطت فيها هذه المنطقة كانت من جهة البحر، وان هناك أطماع استعمارية في المستقبل لاستغلال خيرات هذا البلد عن طريق البحر، فالبحر –حسب الشاعر– كان ولا يزال سبب تعاستنا وشقائنا حيث يقول:

إن خَشِيت...

فلَن يملّ مُرَاوِدوكِ.

1قاسم عبده قاسم، الشعر والتاريخ، مجلة فصول في النقد الأدبي، مج 03، ع02، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983، ص 235، 236.

وهرانُ. مَرّتْ ألفُ عَامٍ

وأنْتِ صَدرُ العُمُر...

وأنتِ صَدرُ السّحر...

والبَحرُ ما ملَّ الغَزَل.

يَحتَالُ في صِفةِ النُّسُوكِ.

فَتَنازلِي وَوَشْوِشِي بالحبِّ...مُوجَ البَحرِ.

فنَحنُ في زَمَن القُلُوبِ. مُخَلِّدُوك[1]

لقد نجح الشاعر من خلال استلهامه لأحداث الماضي، في ربط الحاضر بالماضي، من أجل استشرف المستقبل، وهو ما أعطى لتجربته العمق والخصوبة والثراء المعنوي، وجعل القارئ متفاعل ومشارك في إنتاج دلالات جديدة.

ت- **مدن ارتبطت بأحداث سلبية**

وإذا كان الشاعر في عديد قصائده استدعى أماكن وإحداث ماضية تمثل نقاط مشرقة وحية في تراثنا العربي، فهناك في المقابل محطات تراثية كانت سببا لتعاسة الدول العربية عامة والجزائر خاصة، ومنها الحقبة الاستعمارية الفرنسية، فقد شهدت هذه الحقبة عديد الأحداث والوقائع المأسوية التي كانت الجزائر بمختلف مناطقها مسرحا لها، ولعل من بين أسوء وأبشع هذه الأحداث والجرائم الاستعمارية، التجارب النووية بمنطقة -حموديا- رقان، حيث اتخذت منها فرنسا حقلا لإجراء تجاربها النووية، وفي ذلك يقول الشاعر في قصيدة " حموديا":

"رَكَّان" والأرضُ الحَلِيقَةُ شَاهِـــــــــــــــدانِ. تَحَلَّلا أملاً تعَطّر وازدهى

1عبد القادر آعبيد وآخرون، صهوات الكلام ، ص 46

وَمَشَى عَلَى جمَرِ الحَريقِ تَصَعُّدا نحو العُلَا ... مُتَكلِّفاً مَشيَ المها

مُتَحَدِّثاً لُغَةَ البَقَاءِ ورَافِداً كتفَ الحَضَارةِ، حَادِياً مُتَمَهمِها

بَرحَى لَكُم، هَا... لِلحقيقةِ تُرجُمَـــــــــــانِ... بَحرُ حُزنٍ في حَنَاجرنا رَهَا

الأرضُ يا "بَاريس" تصرخُ فَاسمعِيـــــــــــهَا، إنَّ فرطَ الزَّهوِ يذهبُ بالزُّهَا[1]

إن الشاعر يستدعي في أبياته ماضي "رقان" و"باريس" ، فالأولى لأن أرضها كانت مسرحا لأبشع التجارب النووية التي شهدتها المعمورة، حيث قضت على كل مقومات الحياة في المنطقة وحولتها من أرض خصب خضراء عامرة بالحياة إلى أرض قاحلة تقضي سموم القنابل الذرية المنبعثة منها على مظاهر الحياة فيها، أما الثانية فلأنها تمثل العاصمة السياسية لفرنسا، التي كانت وراء هذه التجارب، إن هذا الاستدعاء أشبه بمحاكمة تاريخية لباريس التي تتبجح اليوم بدعمها للحريات ووقوفها مع حقوق الإنسان، وهي بالأمس القريب بنت مجدها وعزها من نهب وإفقار وإذلال شعوب بأكملها، وما رقان التي ستظل وصمة عار في جبين فرنسا الأسود إلا منطقة من مئات المناطق التي سرقت فرنسا منها مستقبلها الزاهر، إن هذا النوع من الاستدعاء " يكشف عن تهافت الحاضر وسقوطه بالاستغراق في الماضي الذي مهما كانت حدة معاناة رموزه التاريخية والأسطورية، فانه يظل حجة على الحاضر ومبعثا لتغييره الجذري"[2]، إذن هي عودة للتاريخ لكشف المستور وفضح الحقائق، والانطلاق منه نحو المستقبل،

يواصل الشاعر استدعاءه للبلدان والأماكن التراثية، وهذه المرة يستدعي غزة في قصيدة حملت اسمها حيث يقول:

لكرامةِ شعبٍ مُمتحنٍ بِطِلابِ العزِّ له شَغَف

1عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، ص 20

2علاء عبد المنعم، التناص التاريخي في شعر ابي همام، مجلة عالم الفكر، مج 44، 2015، ص 131

لشوارعَ قالتْ قِصَّتَها تُسقينا الصَّبرَ فَنَرتشِف

يَا غـــــزةُ إنيِّ مُعترَف إنِّي مِن فِيضِك أغتَرِفُ

يا أعظمُ جُــرحٍ أحمِلُهُ سيعودُ الفجرُ ونأتلف[1]

مـن المحطـات والنقـاط المشـرقة في عصـرنا هـو صـمود غـزة وتحـديها للمحتـل الصـهيوني والـذي رغـم تشـديده الحصـار علـى غـزة ، ورغـم ترسـانة الأسـلحة المختلفـة الـتي اسـتعان بهـا... لأضـعافها وإجبارهـا علـى الاستسـلام إلا أنهـا ظلـت صـامدة واقفـة في ثبـات شمـوخ متحديـة بصـبرها جـبروت الطغـاة، وهـو مـا حـدا بالشـعراء علـى غـرار الشـاعر إلى التغـني ببطولتهـا واعتبارهـا رمـزا للصـمود والتحـدي، أن اسـتدعاء الشـاعر لغـزة وربـط انتصـاراتها وصـمودها بانتصـارات المسـلمين في اليرمـوك وغيرهـا، غرضـه محاولـة استشـراف المسـتقبل المشـرق الـذي سيشـرق مـن هـذه الأرض وان طـال الانتظـار، لأن "التنـاص التـاريخي يقـوم علـى اسـتدعاء الماضـي في حركـة الحاضـر وصـولا بـه إلى المسـتقبل، ويقـوم بـذلك علـى شـبكة مـن العلاقـات والمـداخلات المعقـدة بتفكـك الـزمن مـن أجـل إعادة ترتيبه، وبتعمق المكان من أجل إعادة ابتكاره"[2]

وغـير بعيـد عـن بسـالة وشـجاعة سـكان غـزة وصـمودهم في وجـه المحتـل الصـهيوني، يسـتدعي الشـاعر مكـان أخـر لـه ارتبـاط وثيـق بالقضـية نفسـها، وهـي منطقـة جنـوب لبنـان الأبيـة، حيـث يقـول في قصيدة " شمس الجنوب" :

جَاءتكَ تَخْفِقُ والـــــــــبُشرى مُعجّلة حَبلى بنصركَ من ماضٍ ومنُتَظرِ

ها ... صِرتَ شمساً مِن الأعراسِ مَطلعُها أرضُ الجنوبِ تآخى بَاسِمَ القدر

هَدّ اليقينُ الـــــــــــذي ربيّتَ ساعدَهُ وَهْمَ اللئامِ ... وأبكى مقـلةَ البطرِ

163 عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، ص 51

2ابتسام موسى عبد الكريم أبو شرار، ص 196

عُدنا نفُاخِر عينَ الفـــــــــــخرِ في ثقةٍ ونلبسُ الحـــــلمَ غضا حلةَ الشّجَرِ

والأرزُ عانقَ وجـــــــــــه الشمسِ يخُبرُها عن زارعِ الفَـــجرِ في تلٍّ ومنحدرِ[1]

لقد ضرب لنا جنوب لبنان مثالا حيا في التلاحم والتكاتف والصمود ودعم المقاومة الباسلة، كل ذلك كان سببا في خروج جيش الصهاينة جارا أذيال الهزيمة والخيبة وراءه، والشاعر يرى في هذا الانتصار تكرارا وبعثا لانتصارات الإسلام في الماضي، فهو لا يقل شأنا وعظمة على أي من انتصارات المسلمين التي خلدها التاريخ، بل هي حلقة من حلقات سلسلة الانتصارات الإسلامية، إن عظمة هذا النصر تكمن في أنه جاء في زمن الانتكاسات والهزائم العربية على مختلف الأصعدة، إن استدعاء الشاعر لجنوب لبنان في نصه، وربطه بالماضي السعيد غرضه إثارة حماس المتلقي "فمثل هذه الشخصيات مشحونة بمعنى مسبق يذكر تحقيقه خارجة عن النص، أو بمعرفة غير متصلة مباشرة به، فالأسماء المكانية تنشط ثقافته الجغرافية، والأسماء التاريخية توقظ مخزون معارفه عن الماضي على اختلاف مجالات ... ولذا فان الكاتب اذ يستخدم اسما من هذه الأنواع يحاول ما استطاع أن يحترم رصيد القارئ الثقافي"[2].

إن عبد القادر آعبيد على دراية بالأحداث الكبيرة التي عرفها العرب عبر تاريخهم الطويل، من وقائع وغزوات وحروب وشخصيات وأمكنة، ذات الأبعاد المتعددة والدلالات المكتنزة والإيحاءات والإشارات الغنية، فكان يختار الحي الثري من هذه الأحداث والشخصيات، ويعيد صياغتها وتحويرها بما يتوافق مع تجربته، فأكسب ذلك شعره خصوبة وغنى، وسهل له سبل الوصول لوجدان القارئ ومشاعره.

---

1عبد القادر آعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، ص 13

2 علاء عبد المنعم، التناص التاريخي في شعر ابي همام ، ص 127.

# الفصل الثـــــاني

## تقنيات التناص في شعر عبد القادر أعبيد

### 1- التناص الشكلي

أ- التناص الكامل

ب-التناص المجزوء

### 2- التناص المضموني

أ- التناص الموافق

ب-التناص المضاد

إن النص الأدبي في ظل نظرية التناص هو نص متجدد مفتوح على غيره من النصوص، داخل معها في علاقة تفاعل وحوار وتشابك، وهو في تفاعله مع النصوص السابقة يمنحها أبعادا وتفسيرات جديدة أو يخرجها في قوالب مبتكرة. وذلك من خلال مجموعة من التقنيات والآليات التناصية التي يستعين بها الأديب من أجل إثراء تجربته ومزجها بنسغ من المأثورات أو النصوص التراثية السابقة، لتصبح جزء أساسيا من تجربته الشعرية.

وقد قسم لوران جيني العلاقة بين النص الأدبي والنصوص الأصلية المتفاعل والمتشابك معها إلى " ثلاثة أنماط أو وجوه فبإزاء البنى الأصلية أي البنى المتوازنة التي تؤلف ما يشبه نقاط انطلاق للأعمال الفردية وتنطوي على الموروث الجمعي المتقاسم في الحضارات والإبداع يدخل الأثر الأدبي إما في علاقة تحقيق أو انجاز (تحقيق مضمون معين كان يشكل في تلك البنيات وعدا) وعلاقة تحويل (تحويل معنى قائم أو شكل متوفر والذهاب بهما إلى حد أبعد) وعلاقة خرق يتقدم فيها الكاتب إلى معنى أو شكل قائمين ومحاطين بهالة من القدسية والا مساس فيقبلهما أو يعرض ما هو ضدهما أو يكشف عن فراغهما"[1]، فتعدد التقنيات الموظفة للتناص، لا يعني بالضرورة أن المبدع واع بهذه الأنماط والتقسيمات وأنه وضعها في ذهنه لحظة الإبداع، بل هي كثيرا ما تأتي في لحظة لا وعي ومن غير قصد أثناء محاولة المبدع صياغة رؤيته وتقويتها بما يدعمها.

إن الدارس لشعر عبد القادر أعبيد يلاحظ توظيفه لعدة تقنيات تناصية استعان بها من أجل إثراء تجربته الشعرية من خلال عملية التفاعل مع عديد الثقافات والنصوص التراثية، التي اندمجت وانصهرت داخل نصوصه بطريقة فنية يصعب معها التمييز بين النصين.

ولذا سنحاول هنا النظر في طريقة وأسلوب استعانة عبد القادر أعبيد بالتراث وتوظيفه في شعره، من خلال كشف الآليات والتقنيات الفنية لهذا التوظيف، وكيفية استفادته وانتفاعه من هذا التراث الثري -على اختلاف مصادره،- بمختلف التجارب والغني بمختلف الصور

1 حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 151

والأساليب الفنية، وهذا ما عبر عنه علي عشيري بقوله " بمعنى استخدام معطياته استخداما فنيا إيحائيا وتوظيفها رمزيا لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية لشاعر، بحيث يسقط الشاعر على معطيات التراث ملامح معاناته الخاصة، فتصبح هذه المعطيات معطيات تراثية معاصرة... وبهذا تغدو عناصر التراث خيوطا أصيلة من نسيج الرؤية الشعرية المعاصرة، وليست شيئا مقحما عليها أو مفروضا عليها من الخارج"[1]. وهذا التوظيف يتطلب من الشاعر قدرة فنية خاصة وتمكن ومعرفة كبيرة بآليات وتقنيات التناص، حتى لا يكون تفاعله مع هذه النصوص التراثية مجرد تفاعل سطحي، أو مجرد حشد لنصوص تراثية في شعره، من دون أن يكون لهذا الحشد إضافة فنية أو جمالية، بل ربما أدى ذلك إلى تهلهل أشعاره واضطرابها، فالصعوبة تكمن في " مدى قدرة الشاعر وهو يضمن شعره أشعار سواه على أن يجعل ذلك البيت المضمن جزءا من بنية قصيدته ومدى تمكنه كذلك من إيصال الدلالة إلى المتلقي الذي يفترض فيه الشاعر إحاطته بما ضمنه من أبيات سواه"[2]

أما بخصوص التقنيات والآليات التي يستعين بها الشاعر بغية التفاعل مع النصوص التراثية وإذابتها في شعره، فهي متعددة ومختلفة في نظر النقاد، فهناك من يذهب إلى أن " دور المبدع في عملية التوظيف التراثي إنما تنحصر في خلق حادثة معاصرة موازية في بعض تفصيلاتها للحادثة القديمة، وتخلق هذه الموازنة انطباقا بين ظل الحادثة القديمة وظل الحادثة الجديدة وتكون شخصية البطل الجديد مطابقة في مضمونها وحركتها للبطل القديم"3، غير أن تطور مفهوم التناص واتساع دائرته جعل من هذا القائم على المطابقة بين الحادثتين قاصرا، ولذا فقد رأى محمد مفتاح تقسيم تقنيات التناص إلى محاكاة ساخرة (النقيضة)، محاكاة مقتدية

[1] علي عشيري زايد، توظيف التراث في شعرنا العربي المعاصر، مجلة فصول، ع1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980، ص 203.

2 حاتم عبد الحميد المبحوح، التناص في ديوان لأجلك غزة، ماجستير (غير منشورة)، الجامعة الاسلامية غزة، 2010، ص 274

3 حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث ، ص 151.

(المعارضة)1. وهذا التقسيم هو الأخر لم يتلق قبولا كبيرا لدى النقاد العرب "لاسيما بعد تقبل فكرة معارضة السابق (بمعنى مخالفته وتوظيفه المضاد فكما أن العلاقة السيماتيكية (دال – مرجع) تمتص داخل العلاقة التركيبية (دال- دال) على مستوى السياق اللغوي فكذلك الحال بالنسبة للتوظيف التراثي للشخصيات، حيث تمتص مرجعيتها التاريخية داخل علاقاتها الوظيفية الجديدة في النص الحداثي وتكتسب دلالات متعددة قد تبتعد بها عن مرجعها التاريخي بل تناقضه"2

ومن هنا فقد ارتأيت تقسيم تقنيات التناص في شعر أعبيد إلى أربعة أقسام وهي: التناص الشكلي (الكامل، المجزوء) والتناص المضموني (الموافق، المضاد)، وهي التقنيات التي تجلت من خلالها ملامح تفاعل الشاعر مع النصوص التراثية وتوظيفه لها في شعره.

ويمكن أن نشير هنا إلى أن هذا التقسيم هو لغرض تسهيل الوقوف عند هذه الظاهرة في المدونة الشعرية محل الدراسة وحصرها، ذلك أن التداخل بين هذه الأقسام جلي وظاهر كون أن العلاقة بين الأقسام علاقة تبادلية، ذات صلة بطريقة تصرف الشاعر مع المادة التراثية وتوظيفها في شعره وكذا موقفه منها.

1-**التناص الشكلي**: ويمكننا تقسيمه إلى:

أ- **تناص كلي**

وهو من أيسر الأنواع وأبسطها، حيث يقوم فيه الشاعر باقتطاع بيت أو أكثر من النص التراثي وإدخاله في شعره من دون تغيير ، بغرض إثرائه وتوسيع أبعاد تجربته، ويلجأ الشاعر إلى هذا النوع من التوظيف " عندما يدرك أن قوة النص الشعري تفوق نصه متفردا، فيلجأ لهذا

1 ينظر: حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث ، ص 151

2 المرجع والصفحة نفسهما

الأسلوب تحقيقا للقوة في نصه"1. وهذا ما يعني أن هذا النوع من التوظيف يكاد يكون مقصورا على النصوص التراثية الشعرية -بحيث يندر استعماله مع النصوص النثرية-وذلك لسهولة تضمينها أو تضمين أجزاء كبيرة منها في القصيدة دون الحاجة لإجراء تغيير عليها كما هو الحال مع النصوص النثرية.

وأمثلة هذا الشكل من التناص قليلة في شعر عبد القادر أعبيد، وربما يرجع ذلك لمعرفة الشاعر وإدراكه بأن هذا الشكل ليس له قيمة فنية كبيرة مقارنة مع الأشكال الأخرى، ومن ذلك قوله في قصيدة "اللحن الأخير":

(بِلادِي وأن .....

وأهلِي وأن....)

قَالَ: أستاذِي الكريم.

فَحَفظْتُ البيتَ عنه وأضفتُ....

لو رَمُوني في الجَحِيم.

فأنا عبدُ الوطن.2

فالواضح أن الشاعر هنا يتكئ علي بيت تراثي مشهور يقول فيه صاحبه:

بلادي وان جارت علي عزيزة  وأهلي وان ضنوا علي كرام*

1 ينظر: حمدي منصور، احمد رحاحلة، توظيف الشعر الجاهلي في جوانب من الشعر الفلسطيني، مجلة جامعة النجاح للأبحاث ، ع1 مج22، الجامعة الأردنية، 2008، ص 99

2 عبد القادر اعبيد، رياحولينا، ص 78-78

- يقال البيت للشريف قتادة أبو عزيز (527-617هـ)(1134-1221م) ، ينظر : فؤاد صالح السَّيِّد، معجم السياسيين المثقفين في التاريخ العربي والإسلامي، ط01، مكتبة حسن العصرية، لبنان، 2011، ص 572.

إن الإنسان مجبول على حب الأهل والتعلق بالوطن، فقد يتحمل الإنسان الشدائد العظام ويصبر على السجن والآلام ... لكنه قد لا يتحمل الابتعاد عن وطنه للحظة، ولا يصبر على فراق أهله هنيهة، وهذا ما قصده الشاعر في بيته، فشدة تعلقه وحبه لبلده ولأهله وشدة وفائه لهم، تجعله يتحمل منهم مختلف أنواع التضييق والظلم ، ويصبر على كل ألوان العذاب والقهر، إن هذا البيت – بسبب جمال أسلوبه وبراعة تركيبه وبساطة ألفاظه- أصبح نشيدا وغناء يتغنى به كل من أراد التعبير عن شدة الحب والتعلق بالأهل والوطن، رغم شدة الظلم والتجاهل التي يلاقيها منهم.

إن الشاعر عبد القادر أعبيد وهو في قمة غضبه وحزنه وانكساره يرسم لنا صورة سوداوية قاتمة لجزائر العشرية السوداء، فالأمنيات ماتت والصبر نفذ والأمن غاب، وقوت الضعفاء نهب ....، أنها صور المأساة الجزائرية، والتي نقلت إلينا بعض معاناة المواطن الجزائري وآلامه، وهي معاناة دفع ثمنها الضعفاء والبسطاء والمخلصين من أبناء هذا الوطن الغالي، من مالهم ودماءهم وأعراضهم ....، ورغم كل هذه السوداوية والقتامة ظل هؤلاء المخلصون متمسكين بهذا الوطن يتنفسون حبه ، وهو المعنى الذي أراد الشاعر الإفصاح عنه، فلم يجد أفضل من بيت التراثي السابق لنقل مشاعره والتعبير عن صدق عواطفه. لذا وظفه في قصيدته توظيفا فنيا يجعل المتلقي يساهم ويشارك في بناء المعنى من دون أن يشعر بذلك، وذلك من خلال توظيف تقنية الصمت أو الفراغ ، حيث استعان بأول كلمتين من كل شطر متبوعتين بنقاط تشير للجزء المحذوف (بلادي وان ..... وقومي وان .....)، تاركا بذلك الفرصة للقارئ لإتمام البيت وبالتالي الدخول معه بطريقة سلسة في جو القصيدة.

فالقصيدة على سوداويتها وقتامة الصورة التي رسمتها عن جزائر العشرية السوداء، يلوح منها بصيص أمل وشعاع ضوء خافت يحاول مغالبة الظلام، تلك هي صورة المعلم المخلص الذي ظل رغم الشدائد والمآسي يصارع ويحاول بعث الأمل في نفوس أجيال المستقبل، من خلال تلقينهم القيم الإسلامية الصحيحة وتربيتهم التربية السليمة، فلا عجب إذاً أن يستحضر

الشاعر وهو في شدة تخبطه ويأسه صوت أستاذه الذي ظلت أقواله وتوجيهاته بمثابة الشعاع المضيء المنبعث وسط أفكار ومشاعر اليأس التي سيطرت على الشاعر. حيث يقول:

قال (قُمْ لِلمُعَلّم ....

فلقد كَادَ المعَلِّم ...)

قُلْتُ مَا كَادَ...

فهو بِالفِعْلِ والكَلِيم ...

وابن مَرَيم.

وهو مِشكَاةُ الوَطَن.[1]

إن إخلاص الأستاذ وصدقه في تعليم النشء وتزويدهم وتعريفهم بتجارب السابقين من أجل الاستفادة منها في تجاوز عقبات الزمن، هو ما جعل الشاعر وهو في قمة غضبه واضطرابه يردد ما علمه ولقنه إياه الأستاذ من أقوال وتجارب، تضيء له سواد يومه، وتكشف له خبايا زمانه. لذا فقد استحق هذا الأستاذ التكريم والإشادة، وليس هناك أحسن ولا أجمل من بيت أحمد شوقي في وصف المعلم والإشادة برسالته، حيث يقول:

قُمْ لِلمُعَلِّم وفِّهِ التَبجِيلَا  كَادَ المعَلِّم أن يَكوُن رَسُولا[2]

فبساطة المفردات وسهولة التراكيب وسلاسة جمال المعنى في هذا البيت ، هو ما جعل الآذان تتلقفه، والألسنة تتغنى به وترددده في كل مناسبة يكون فيها المعلم محل إشادة أو تكريم. وبما أن الشاعر في موطن إشادة وثناء على هذا المعلم الذي يؤدي رسالته في تنوير عقول الناس

[1] عبد القادر اعبيد، رياحولينا، ص 79

2 احمد شوقي، ديوان شوقي، تو: احمد محمد الحوفي، ج1، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ص 497.

حتى في أصعب وأحلك الظروف، فلم يجد أفضل من هذا البيت لنقل تجربته، فضمنه قصيدته، على منوال ما فعل مع بيت الشريف قتادة أبو عزيز من قبل، وذلك بأخذ الكلمتين الأوليتين من كل شطر ووضع نقاط حذف بعدهما في إشارة للجزء المحذوف ووضع كل ذلك بين عارضتين للدلالة على أن البيت ليس من كلامه. محاولا بذلك إثارة ذاكرة القارئ وعواطفه، وجعله مشاركا له ومتفاعلا معه في إنتاج المعنى من خلال تقنية الفراغ.

ويواصل حواره الداخلي مع أستاذه حيث يقول:

قَال أستاذي الكريم:

(النَّاسُ سَواسية....)

قُلتُ:

شَينٌ ... بَعْده ما يَسْطِرُون.

نحنُ بالفِعلِ سَوَاء...

مَاكِرُون.

هَاهُنا جَارتْ بِلَادي ...

وَقَعَدْنَا لِلمُعَلّم ....

وَقَرِينَاهُ المنُون

كُلُّنَا حَقًّا سَوَاء ...

حينما اغْتَلنا الوطن.1

1 عبد القادر اعبيد، رياحولينا، ص 79

مرة أخرى يلجأ الشاعر لتضمين أثر تراثي مشهور وهو حديث المصطفى –ص– الذي يقول فيه "الناس سواسية كأسنان المشط..."1، وهو الحديث الذي يؤسس فيه –ص– لمبدأ إسلامي مهم وهو تساوي الناس وعدم تفاضلهم إلا بالتقوى والعمل الصالح الذي يقدمونه. ولأن الشاعر كان في موطن للتعبير عن مسؤولية الكل ومشاركتهم –بفعلهم أو تآمرهم أو سكوتهم ...– فيما عصف بالوطن من فتن وخصومات ومعارك أدت لخرابه واغتيال خيرة أبنائه المخلصين، فقد وجد في هذا الحديث المشهور المكتنز بالدلالات والإيحاءات، ما يمكنه من نقل أفكاره، ويضمن له تفاعل المتلقي مع مشاعره، فوظفه بنفس الأسلوب السابق.

أما في قصيدة " ألا خالصة" فيطالعنا فيها صوت أبي نواس ونلمس أسلوبه وتراكيبه، حيث يقول فيها:

أرىَ النّاسَ لُو شِئْتُ إنصَافَهُم وقُـــــوفَا عَلى جُملةٍ راقِصَة

يُكرّونَهَا مِلأ أيّامِـــــــــــهِم وأبْصَارُهُم في العَمَى شَاخِصَة

"لَقَد ضَاعَ شِعرِي عَلى بَابكُم كَمَا ضَاعَ دُرٌ عَلى خَالِصَة"2

إن الشاعر هنا في موضع ذم وهجاء لذوي الأذواق الساقطة من أنصار الفن الهابط الراقص – حسبه– الذين صرفوا أموالهم وأنفقوا وقتهم في الاستمتاع بكل خليع رديء من الفنون، أما الفن الراقي بمشاعره وبأساليبه وعباراته فقد ظل طي الكتب في رفوف المكتبات وأدراج الخزائن، لذا فإن أصدق وأفضل وصف وتصوير لحال هذا الزمن وأهله، صورة العقد الثمين على عنق الجارية القبيحة، حسب تعبير ووصف أبي نواس، ولعل سهولة البيت وشهرته وجمال أسلوبه ودقة وصفه هو ما أغرى الشاعر بتوظيفه كاملا من دون تغيير أو نقصان، فالبيت قد

1محمد جابر فياض العلواني، الأمثال في الحديث النبوي الشريف، ط1، سلسلة الرسائل الجامعية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، 1993، ص515

2 عبد القادر أعبيد، روح تتمرأى... قلب يتشرق، ص 49

ارتقى إلى مرتبة الحكمة الصالحة لكل زمان، كما أن الشاعر أحسن توظيفه وإدخاله في شعره حتى لكأنه جزء منه.

**ب- التناص الجزئي**

وفيه يعمد الشاعر إلى اقتطاع جزء (تركيب، شطر، بيت ...) من نص تراثي يتوافق وينسجم مع سياق تجربته، ويوظفه في شعره، وذلك بإجراء تغيير طفيف عليه، وتجدر الإشارة هنا إلى أنه هناك من يدمج هذا اللون من التوظيف مع التناص الكلي نظرا للتشابه بينهما في الإجراء، لكن هذا التشابه يقابله تباين وتباعد في الجانب الفني، ذلك أن الشاعر في التناص الكلي يلجأ إلى إدخال وزرع النص التراثي كما هو من دون تغيير، بغية التقنع خلفه أو خلف مؤلفه للتعبير به عن تجربته، أما في الجزئي فتبدو إرادة الشاعر وشخصيته جلية من خلال التصرف في النص التراثي الموظف تغييرا وتحويلا وحذفا، بحسب ما تقتضيه تجربته ورؤيته الفنية، ولذا ارتأيت الفصل بين هذين اللونين.

والتناص الجزئي ورد بكثرة في شعر عبد القادر أعبيد مقارنة بالكلي، كون هذا النوع من التناص يتيح للكاتب مساحة وحرية اكبر للتصرف والإبداع، فهو ليس مضطرا لإعادة النص الغائب كما هو، أو حتى موافقته، بل يتصرف الكاتب فيه حذفا وإضافة وتغييرا بحسب ما تقتضيه تجربته، ومن أمثلته ما ورد في قصيدة " عيون" :

عُيُونُ التي بالهَوى تَوّهَتني  أعَارَتْ لهذا المِدى كُلّ حُسْنِ

عُيُونٌ بها خَمْرَةٌ مُشْتَهَاةٌ  وإن لم تَبِتْ لَيْلَةٌ جَوف دَنِ

بها أسْكَرتِني فَمَا عُدْتُ أدْرِي  ويَا وَيْحَ وِيحي بما أسْكَرَتني

فآذَنتُها بالهَوى دُون صَبرٍ  ولَكِنّها بالنـّـــــــوَى آذَنَتني

فَلِيتَ الذِي كَان مِنّي إليها  غَداةَ اللقاء كَانَ مِنهَا وَمِنّي

عُيُونُ التي لم أَلْتَـــــــــــقِيهَا بقتلي وبَعْثِي لهَا أَلْفُ فَنِ

فَيَا ربِّ هَذِي وَهَاتِيكَ مَن لِي مُعِينُ الفُؤَادِ عَلَى بِنْتُ جَنّ1

إن القارئ للأبيات يشعر وكأنه أمام أبيات لمجنون ليلى أو جميل بثينة أو ابن زيدون وغيرهم من شعراء الغزل العفيف الرقيق، وليس ذلك راجع لموضوع القصيدة ومضمونها فحسب، بل لنوعية التعابير والصور والألفاظ الشبيهة بألفاظ الغزل العفيف في عصره الذهبي.ف(العيون ، الخمرة، السكر، الهوى، اللقاء، البين، النوى....) هي ألفاظ مشتركة ومتفق عليها بين مختلف شعراء الغزل على اختلاف عصورهم وتباين توجهاتهم ومدارسهم، فتفاعل الشاعر وإعجابه بعديد الأبيات الغزلية التراثية المشهورة والتداخل معها وإذابتها في شعره واضح وجلي، ومن ذلك تداخله مع مطلع رائعة الشاعر الجاهلي الحارث بن حلزة التي يقول فيها:

آذَنَتْنَا بِبَينِهَا أَسْمَاءُ رُبَّ ثاوٍ يُمَلُّ مِنـــــهُ الثَّوَاءُ

آذَنَتنا بِبَينِها ثُمَّ وَلَّت لَيتَ شِعري مَتى يَكونُ اللِقاءُ 2

يستحضر الحارث بن حلزة بألم واسى في أبياته لحظة عزم حبيبته على فراقه والرحيل –غير مبالية بحبه وتعلقه بها– فيصف ساعة الوداع والفراق، أين رحلت وتركته أسير شوقه ولهفته للقائها من جديد، وهو المعنى الذي أخذه عبد القادر أعبيد وتصرف فيه حسب مقتضى تجربته التي تلتقي مع تجربة سابقه في رحيل الحبيب وابتعاده، وتفترقان في أن فراق الحارث مع صاحبته كان بعد مدة من لقائهما وإقامتهما معا، عكس عبد القادر أعبيد الذي ما كاد يبوح لحبيبته بحبه وتعلقه بها وعدم صبره على فراقها حتى سارعت لإعلامه عزمها على الرحيل والفراق، وهو ما جعله يتمنى لو انه لم يلتقها ولم يقع أسير عيونها،

1 عبد القادر اعبيد، رياحولينا، ص 11

2الحارث بن حلزة، ديوان الحارث بن حلزة، تح: اميل بديع يعقوب، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1991، ص 19

إن هذه العيون التي فتنت الشاعر وسلبته عقله وجعلته أسير هواها، هي نفسها العيون التي فتنت جريرا قبله وصرعته، فراح يقول في وصفها بيتين من الشعر ظلا يرددهما الناس على مر العصور، وعدهما بعض النقاد من أجمل ما قيل في شعر الغزل، حيث يقول:

العُيـــونَ التي في طَرْفِها حَوَرٌ، قتلننـــــــــــا ثمَّ لمْ يحيينَ قتلانا

يَصرَعنَ ذا اللُّبّ حتى لا حَرَاكَ بهِ، و هنَّ أضعفُ خلقْ اللهِ إنسان 1

وهو المعنى الذي تشربه الشاعر وتفاعل معه ثم حوره وأدخله في أبياته بما ينسجم مع تجربته، فإذا كانا كلا الشاعرين قد عبرا عن أثر عيون المرأة وسحرها الذي يأخذان به الألباب، بل ويصرعان به الرجل حد الموت، فإنهما يفترقان في كون أن عيون صاحبة جرير تصرع العاشق فتقتله فقط، بينما عيون صاحبة أعبيد اشد فتكا وسحرا من سالفتها، فهي تقتل وتحيي بطرق متعددة ومختلفة، بحيث يصبح معها عذاب العاشق مضاعف ومتجدد.

إن عيون الحبيبة ونظراتها تفعلان في نفس الشاعر فعل الخمر بشاربها، فتسلبه عقله ووعيه في لحظة لذة من دون أن يشعر بذلك، وهي صورة قديمة إلفها شعراء الغزل وأكثروا من توظيفها في شعرهم، ومن ذلك قولظك أبو الفتح محمد بن الحسين:

هيهات خامرني خمر العُيُون كما ... تُخامر الخمر عقل الشَّارب الثَّمِل

إنَّ العيون نَفَثْن السّحر في عُقَدِي ... سحراً يُوَهِّنُ كيدَ الفاتك البطل

في البيض والسود لي يا عاذلي شُغُل ... بيض الوجوه وسود الأعيُن النُّجُل 2

ولا تختلف قصيدة " عد كالربيع" عن سابقتها في جوها النفسي والشاعري وفي تراكيبها وأسلوبها الذي يتكئ على قصائد الشعراء في العصرين العباسي والأموي خصوصا، حيث يلجأ الشاعر إلى تضمين عديد الأبيات المشهورة في هذه قصيدته، حيث يقول :

1 جرير، ديوان جرير، دار بيروت للطباعة، بيروت، 1986، ص 492.

2ابن القطاع الصقلي، الدرة الخطيرة في شعراء الجزيرة ،ج 1 ، ص 30.

رَحْمَاك أنِّي قَد بُلِيتُ وانْكَوَى مِنِّي الفُؤَادُ والعُـــيُونُ والحَشَى

وَسَال مِنِّي الدَّمعُ غَمرَاً وارْتَوَى مِن مَدْمَعِي كُلّ النَّدامَى بالهَوَى

وَلسْتُ جَهلا بالذِي قَد حَلَّ بِي فَجُد بِوَصلٍ يا حَبِيباً قَد جَفَا 1

إن البيتين الأولين يعودان بذهن القارئ ويذكرانه بشاعر رقيق يلقب ببليل الغرام الحاجري* صاحب الغزل اللطيف واللفظ الرقيق، حيث يقول في قصيدة " ما للدموع تسيل":

ما لِلدموعِ تسيلُ سيلَ الوادي أَحَدى بِرَكبِ العامِرِيَّةِ حاد؟

نِعمَ اِستغَلّوا ظاعِنينَ وخَلَّفوا ناراً لها في القَلبِ قدَحُ زِنادِ2

ويقول في قصيدة أخرى بعنوان " جسد ناحل وقلب جريح" :

جَسَدٌ ناحِـــلٌ وَقَلبٌ جَريحٌ وَدُموعٌ عَلى الخدود تسيحُ

وَحَبيبٌ مُـــــرُّ التَجَنّي وَلَكِن كُلّ ما يَفعَلُ المَليحُ مَليحُ3

فبليل الغرم يفصح في قصيدتيه عن مشاعره المتأججة وعواطفه المتوقدة، وحزنه وألمه الشديد الذي أضنى جسمه وأضعفه، ودموعه الغزيرة التي سالت مثل مياه النهر حزنا على فراق الحبيب، وهو المعنى الذي أعجب به عبد القادر أعبيد، فعبر عنه في أبياته، فصور الابتلاء بالحب والاكتواء بنيران مشاعره، وتدفق الدموع وسيلانها لتغمر ما حولها، وهزل جسم الحبيب وسقمه

1عبد القادر اعبيد، رياحولينا، ص 13

2حسام الدين عيسى الحاجري، ديوان بلبل الغرام الكاشف عن لثام الانسجام ، تح: خالد الخير، عاطف كنعان، كلية الآداب، جامعة البترا الخاصة، عمان، ص 53

3 حسام الدين عيسى الحاجري، ديوان بلبل الغرام الكاشف عن لثام الانسجام، ص 53.

- بلبل الغرام الحاجري هو حسام الدين عيسى بن سنجر بن بهرام الحاجري (582- 632هـ) ، ينظر حسام الدين عيسى الحاجري، ديوان بلبل الغرام الكاشف عن لثام الانسجام، ص 07.

بسبب طول حزنه وكمده واشتياقه للحبيب.... هي صور تكاد تكون نمطية في مختلف أشعار الغزل، حيث يبدو أن عبد القادر أعبيد كان ملما ومتشبعا ومعجبا بشعر الغزل القديم، وهو ما تجلى في تلك التناصات والتفاعلات العديدة مع رواد هذا اللون الشعري الرقيق التي نتلمسها في القصيدة الواحدة، فهو ينتقي الأجزاء المتجددة الحية (الأبيات) – من نصوص تراثية متنوعة ومختلفة– التي تتوافق مع جوه النفسي وتنسجم مع رؤيته الشعرية التي يريد نقلها للقارئ، والقصيدة التي بين أيدينا أكبر شاهد على هذا التعدد والتنوع في اختيار نصوص تراثية متعددة والتفاعل معها في القصيدة الواحدة، فبعدما وقفنا عند صوت بلبل الغرام الحاجري في البيتين الأولين، ها هو صوت رابعة العدوية يطل علينا في البيت الثالث، من خلال رائعتها "راحتي يا إخوتي في خلوتي" التي تقول فيها:

يَا طَبِيبَ القَلبِ يَا كُلّ المنَى .... جُدْ بوصلٍ منك يَشْفي مُهْجَتي[1]

فهذا البيت تبث فيه رابعة شكواها، وقلة حيلتها وعدم صبرها على الابتعاد عن معشوقها ولو للحظة، فراحتها وسعادتها في خلوتها وفي مناجات الحبيب، فهو طبيب قلبها ودواء سقمها وشقائها، لذا فهي دائمة التلطف والرجاء في دعائه، بأن يشملها برحمته ورضوانه، وهو المعنى الذي تناص معه الشاعر في قصيدته، من خلال تضمين الشطر الثاني من بيت رابعة مع تعديل طفيف عليه، فرضه الوزن وكذا طبيعة التجربة. فإذا كانت رابعة ترجو الوصال من المعشوق الإلهي، الذي دائما أبوابه مفتوحة لعباده وحبال وصاله ممدودة إليهم في كل وقت وحين، –لذا فإن راحة الإنسان في التمسك والتعلق بحبال الوصل هذه– فان أعبيد يتوسل الوصال من حبيب قطع حبال الوصل بعد علاقة جفاء بينهما –ولا غرابة في التقاء ألفاظ وصور... التجربتين، فلطالما كان الغزل الصوفي يمتح من قاموس الغزل مع اختلاف في الرموز ومدلول الألفاظ–.

---

1بشير يموت، شاعرات العرب في الجاهلية و الإسلام، ط1، المكتبة الأهلية ، بيروت، 1934م، ص 152.

يقول الشاعر في بقية الأبيات:

زَعَمَـتُ إذْ كَتَـــمْتُ أنـّي مَالِك  زِمَـــامَ قَلْبِي مَالِكٌ لَه الدّوى

لَكِنّ زَعْـــــــمِي خَـــانَنِي وَهَا أنَا  مُتَيَـــمُ وَمِـثْلُ عِشــقِي لَمْ يُرَ

كَتَمْتُهُ فَلَم يُفِـــــــــدنِي كَتْـــمهُ  وبعـــضُ عَـارِ المرءِ كَتْمُهُ الهَوَى

فالحب يا ذا اللب لم يخـــــلق له  سجـــن ولا رقيا تفـيد عن أتى

وَلَا يُداوي جُـــــــــرحَهُ غَير الذِي  كَانَ البَلَاءُ والوِصَـــالُ واللّقَا

صِلنِي حَبِيبِي واسْتَجِبْ دَعْوَى الهَوَى  واصْفَحْ وسَامِحْ وارْفَعَن عَنّي الجَوَى

وَعُدْ إلىّ عَودَ طِـــــــــير حِينَمَا  يَأتِي الرّبِيعُ بَاسِماً يـَغدو الرّبى1

يواصل الشاعر في هذه الأبيات بث شكواه من حرقة البعد والفراق تارة، ومن نفاذ صبره وفشل حيلته في إخفاء ولهه وتعلقه وشوقه تارة ثانية، ومحاولته مراودة الحبيب والتوسل له من أجل تجديد الوصال والصفح ونسيان الماضي تارة ثالثة ...، مستندا على نصوص من التراث الغزلي في رسم هذه المشاعر-تحويرا وتفاعلا وامتصاصا- ومن ذلك قول عرقلة الكلبي:

كتمَ الهوى فوشت عليه دموعهُ  من حرِّ جمرٍ تحتويه ضلوعهُ

صبٌّ تشاغل بالربيع وزهره  قومٌ، وفي وجه الحبيب ربيعُهُ2

فألفاظ (الربيع، الكتم، الدموع، الحر، الضلوع، الحبيب ...) ، وصور المحاولات الفاشلة لكتم الحب وستر الشوق للحبيب، والتظاهر بعكس ذلك، هي قاسم مشترك بين القصيدتين،

1عبد القادر اعبيد، رياحولينا، ص 13

2 محمد بن شاكر الكتبي، فوات الوفيات والدليل عليها، تح: إحسان عباس، مج 01، دار صادر، بيروت، ص 314.

وهو ما يوضح تأثر وإعجاب آعبيد بسابقه وتفاعله مع أبياته والاستعانة بها في التعبير عن حالته العاطفية ورؤيته الفنية، مادام أن التجربة متشابهة بين الشاعرين.

كما نجد صدى صوت لسان الدين بن الخطيب مسموعا هو الآخر في الأبيات السابقة خصوصا قوله في قصيدة " وسواسُ حليكِ أم هم الرقباءُ":

أشكوكِ أم أشكو إليك صبابَتي  أنتِ الدواءُ ومنك كان الداءُ

مالجَّ داءٌ أو تفاقمَ مُعضلٌ  إلا وفي يُمنى يديهِ شفاءُ1

فابن الخطيب يشكو في أبياته ألم الصبابة والشوق إلى من كان سببا فيه، فهو الداء والدواء، ولذا تكررت في أبياته كلمات (أشكو، الداء، الدواء، الشفاء، ....). وهو عين ما لامسنا عند آعبيد في أبياته السابقة، خصوصا البيت الخامس الذي يكاد يكون نسخا لقول بن الخطيب، لولا التغيير الطفيف الذي قام به على مستوى الشكل، مما يؤكد التأثر بين الشاعرين وأن المتأخر امتص واستلهم من المتقدم ثم حور ذلك وادخله في قالبه الشعري من دون أن يجري كثير تغيير على المعنى، في إشارة منه إلى انه معجب ومقتنع بحسن تعبير ابن الخطيب.

أما قصيدة " طور على قومي"التي يقول فيها:

آه ... إلَامَ نَسْتَكِينُ ...

آه يَا جُرْحَ المسْلِمِين.

مِن أينَ لي دَمعٍ بِهِ ...

أبْكِيكَ يا قُدْسُ الحَزِين ...

مِن أينَ لي صباً يَكُون

1لسان الدين بن الخطيب، ديوان لسان الدين بن الخطيب، تح: محمد مفتاح، مج 01، ط 01، دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1989، ص 93

سِيفاً به أغْزُو السّنين

لا عُذْرَ لي ولَا لَكُم ...

فِي عَوْنِنَا لِلغَاصِبين.1

وهي القصيدة التي فضح فيها تخاذل حكام العرب وتهاونهم في نصرة القضية الفلسطينية، وهاجم هرولتهم وتفانيهم في محاولة إرضاء أمريكا – الراعية لإسرائيل- من خلال تأييدهم المطلق لكل مبادرات السلام المسمومة التي تطلقها هذه الأخيرة، بغرض قبر القضية الفلسطينية، وتضييق الخناق على المقاومة ودفعها للاستسلام، كما أعاب على الشعوب العربية انغماسها في الأهواء وانشغالها بألعاب الترفيه والتسلية عن قضيتهم الأولى فلسطين التي هي في أشد الحاجة من أي وقت مضى لتضامن هذه الشعوب ونصرتهم، ورغم أن هناك مئات القصائد التي عبر فيها أصاحبها -قديما وحديثا- عن هذا الموضوع، إلا أن الشاعر يبدو هنا متأثرا ومتفاعلا مع قصيدة نزار قباني " المهرولون" التي يقول فيها:

سقطت آخرُ جدرانِ الحياءْ

وفرِحنا، ورقَصنا

وتبارَكنا بتوقيع سلامِ الجُبَناءْ

لم يعُد يُرعبنا شيءٌ

ولا يُخْجِلُنا شيءٌ

فقد يَبِسَتْ فينا عُرُوق الكبرياءْ....2

1عبد القادر اعبيد، رياحولينا، ص 15.

2 دليلة بركان، نزار قباني شاعر القرن، المكتبة العصرية، الرويبة، ص 262.

وهي قصيدة رائعة وطويلة هاجم فيها نزار دون هوادة التخاذل العربي، وكشف المؤامرات التي كانت تحاك في الجلسات السرية لقبر القضية الفلسطينية، وقد ردد فيها نزار بعض الألفاظ بكثرة مثل (أمريكا، سلام، فرحنا، مهرولين، الخمسين، الجبن، أطماع، عشق ...) وهي نفسها الألفاظ التي كررها آعبيد في أبياته، حيث يقول:

يَا عَرَبُ لاَ عُذرَ لنا

في صَمتِنا رَغَم الأنِين

في عِشْقِنا للقَاتِلِين ...

في كُونِنَا مُهَروِلِين

اسْلُوهُم ... مَدرِيدهم ...

.....

واشِنطُن يَشُدّنا لهَا الحَنِين

خَمْسُونَ عَامَاً يا قُدسُ ...1

فتأثر آعبيد بقصيدة " المهرولون" واضح وجلي، وذلك من خلال استعانته ببعض صورها وتعابيرها ومحاولة إدخالها وتوظيفها في قصيدته، وان كان الامتياح الأكبر هو في الجانب المعنوي وفي المشاعر والعواطف، لكن تكرار بعض التعابير والكلمات في القصيدة من دون تغيير جعلنا ندرج هذا النوع ضمن التناص الجزئي.

ومن القصائد التي يظهر فيها تفاعل الشاعر مع نصوص غيره من الشعراء المعاصرين والقدامى، قصيدة " نجوى لجهاد" التي يقول فيها:

في وجْهِ العَدَوّ البَغِيضِ صَرخْنَا وَشَعْبُنا بالدّمِ كَانَ سَخِيّا

1 عبد القادر اعبيد، رياحولينا، ص 16.

شَبَابٌ شُيُوخٌ نِسَـــــــاءٌ خَرجْنَا وكُلُّنا بِالعَهْدِ كَانَ وَفِيّا

هَزَزنا البِلادَ لـــــوقْعِ السِّلاَح وأسْمَعَ صَوْتُنا مَن كَانَ حَيا1

فالقصيدة تذكرنا بروائع مفدي ذكريا الحماسية الثورية في وصف الثورة الجزائرية والإشادة بشجاعة أبطالها وبعظمة انتصاراتهم وفي التفاف الشعب حولهم، وبالخصوص قصيدته " الذبيح الصاعد" التي يقول فيها:

وجيوشٍ، مضت، يد الله تُزْجيـــــها وتَحمي لواءَها المعقودا

من كهولٍ، يقودها الموت للنـــــصر، فتفتكُّ نصرها الموعودا

وشبابٍ، مـــــــثل النسورِ، تَرامى لا يبالي بروحه، أن يجودا

وشيوخٍ، محـــــــــــــنَّكين، كرام مُلِّئت حكمةً ورأياً سديدا

وصبايا مخـــــــــــدَّراتٍ تبارى كاللَّبوءات، تستفز الجنودا2

فمفدي زكريا يشيد بانضمام والتفاف الشعب الجزائري من كل الأطياف – رجال ونساء، وشيوخ وأطفال وكهول- كل لبى نداء الثورة وسارع لحمايتها ونصرتها كل من موقعه وبما يقدر عليه، وهو نفس المعنى الذي وجدناه عند آعبيد، مع اختلاف في بعض الجزئيات الصغيرة، هذا بالإضافة إلى أن التأثر بين القصيدتين لا يقتصر على هذا المعنى المشار له بل يشمل كل معاني القصيدة تقريبا.

إن تفاعل عبد القادر آعبيد مع النصوص الأدبية -في هذه القصيدة- لم يقتصر على مفدي زكريا بل امتد لغيره من الشعراء ومن ذلك تفاعله مع بيت مشهور أصبح مضرب المثل لعمرو بن معد يكرب ، يقول فيه:

---

1 المرجع نفسه، ص 39

2 مفدي زكرياء، اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية الجزائر، 2007، ص 29.

لَقَد أسْمَعْتَ لَو نَادِيتَ حَيّا***ولَكِن لَا حَيَاةَ لِمَن تُنَادِي1

فالبيت يضرب مثلا للذي يحاول جاهدا تنبيه وتوعية غافل غير مبال بما يجري حوله، فتذهب دعواته ونداءاته –الناصح- هباء. فأعبيد يأخذ الشطر الأول من البيت ثم يحوره بما ينسجم وتجربته التي يريد التعبير عنها، فدعوات ونداءات الثورة قد وجدت الأذان المصغية والقلوب الواعية التي تعيها وتتبناها.

يقول عبد القادر آعبيد في موطن آخر من القصيدة:

فُلُولُ العَدَوّ دَحَرنَاها حَتّى وَعُوا أنّ شَعْبِي عَتِيداً أبَيّا

فَلَم تُثْنِنَا عَنْ لِقَاهُمْ حُشُوداً وَلَمْ يُغْنِهُم أنّ فَيهِم غَنِياً

دَعَا الشّعبُ رَبّي لنَصْرٍ مُبِينٍ فَنَادَاهُ رَبّي نِـــــــدَاءً خَفِيا

حَنِينَا رُؤُوسَ الجَبَابرة كُرْهاً لِنَصْرٍ بِعَـــــزْمٍ مَضِينا مَضِيا

فِي خمَسَ ليوليو تَعَالى الهِتَافُ لتَحْـــــيا الجَزائر ثُمّ لنَحيَا2

أن هذه القصيدة في تداخلها وتفاعلها مع نصوص مختلفة أشبه بالفسيفساء – حسب تعبير جوليا كريستفا- فقد تنوعت وتعددت فيها الأصوات من عصور مختلفة، ففيها نداء ودعاء زكريا الخافت لربه بأن يرزقه الذرية الصالحة، فجاءه الرد السماوي سريعا ومجيبا لدعائه، قال سبحانه واصفا ذلك﴿ إِذْ نَادِيٰ رَبَّهُۥ نِدَآءً خَفِيّاً (2) قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ ٱلْعَظْمُ مِنِّي وَٱشْتَعَلَ ٱلرَّأْسُ شَيْباً وَلَمَ اَكُنْ بِدُعَآئِكَ رَبِّ شَقِيّاً (3) وَإِنِّي خِفْتُ ٱلْمَوَٰلِيَ مِنْ

1 عمرو بن معدي كرب الزبيدي، شعر عمرو بن معدي كرب الزبيدي، جمع: مطاع الطرابيشي، ط2، دار الفكر للطباعة، دمشق، 1985، ص 113.

2 عبد القادر اعبيد، رياحولينا، ص 40

وَّرَآءِے وَكَانَتِ إِمْرَأَتِے عَاقِراً فَهَبْ لِے مِن لَّدُنكَ وَلِيّاً ﴾1، كما أن في القصيدة كذلك صوت تعالي وتعاظم عمرو بن كلثوم بقومه في معلقته الشهيرة التي يقول فيها:

إِذَا بَلَغَ الفِطَامَ لَنَا صَبِيٌّ تَخِرُّ لَهُ الجَبَابِرُ سَاجِدِيْنَا 2

وفيها الدعوات والنداءات التحررية التوعوية الثورية لأبي القاسم الشابي التي كان يبثها عبر قصائده الثورية الكثيرة ومنها قوله:

اذا الشّعْبُ يَوْمَاً أَرَادَ الْحَيَاةَ فَلا بُدَّ أنْ يَسْتَجِيبَ القَدَر 3

فاستجابة القدر للدعاء مرهونة بإرادة الشعب وعزمه على أن يحيا حياة العز والكرامة وأن يتحدى كل العوائق والقلاقل التي تحاول إعاقة مسيرة حياته واستمراريته، وهو عين ما حدث مع الشعب الجزائري حسب آعبيد الذي كان صادقا في دعائه لله بأن ينصره على عدوه، كصدق تضرع زكريا والتجائه لله لما ضاقت عليه السبل، فجاءت استجابة القدر سريعة وتحقق النصر المبين وتحول الحلم إلى حقيقة، وهكذا إذن استطاع الشاعر بجمالية أن يربط بين كل هذه النصوص التراثية وأن يذيبها ويصهرها داخل نسيجه الشعري، ليخرج لنا هذه القطعة الفنية الغنية بالدلالات والايحاءات .

وفي قصيدة " ردي الرجع" يعود الشاعر لمعلقة عمرو بن كلثوم التغلبي ليتفاعل مع مطلعها حيث يقول :

تَحدّي رَسمنا المِسجُون فِيْنَا لِيَأتِي الصّيفُ في زَمَن الشّتَاء

آلا هُبِي بِصَحْبِك حَيْنَ أمْسِي وَصُونِي العُمرَ مِن لُغَةِ الفَنَاء1

---

1 سورة مريم، الاية 3- 5

2 عمرو بن كلثوم ، ديوان عمرو بن كلثوم، تح: اميل بديع يعقوب، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1991، ص 91

3ابو القاسم الشابي، ديوان ابي القاسم الشابي، شر: احمد حسن بسج، ط4، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005، ص 70.

فالحبيبة كالشمس – في ظهورها وغيابها، وقربها وبِعدها- في نظر الشاعر تملك خاصية تغيير الزمن والوقت فإذا كانت الشمس بشروقها وغروبها يتقلب الليل والنهار، وبقربها وبعدها تتغير الفصول، فكذلك هذه الحبيبة التي دعاها لزيارته في المساء، والشاعر يجد في معلقة عمرو بن كلثوم ما يعينه في نقل تجربته ووصف مشاعره، فاستعار منها بعض التركيب والصور، حيث يستلهم مطلع هذه المعلقة التي يقول فيها عمرو:

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِيْنَا  وَلاَ تُبْقِي خُمُوْرَ الأَنْدَرِيْنَا 2

فهو يعمد إلى عبارة (آلا هبي بصحنك) فيدخلها في نسيج قصيدته مع قلب النون في (صحنك) باء لتصبح (بصحبك)، ليوافق طبيعة التجربة، فعمرو بن كلثوم يتوق إلى ما في صحن صاحبته التي يرى فيها مجرد ساقية، أما آعبيد فهو يتوق إلى صاحبته مع رفيقاتها التي يراها كالشمس تملك خاصية تحويل ليل حزنه ووحشته وغربته إلى نهار من السعادة والأنس والقرب، ولذا فهو من خلال توظيفه لهذا النص التراثي يدخل معه في حوار وتجاوز، يفضي إلى ثراء تجربته وتأصيلها وتوليد معاني مبتكرة جديدة.

ولو انتقلنا لقصيدة " هل جادك الغيث" التي يقول فيها

أبَا الحسن هَل هَدَك الشُّوقُ مِثلي  وهَل جَادَك الغَيثُ والعِشقُ جَزل

وَهَل لي بِلُقياَك يَا نُورَ عِيني  نَصِيباً فَنَهناَ وَيَلتَمَّ شَمل 3

فالقصيدة من عنوانها تذكرنا برائعة (الموشح)للسان الدين بن الخطيب التي يقول فيها:

---

1 عبد القادر اعبيد، رياحولينا، ص 47

2عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم، ص 64

3عبد القادر اعبيد، رياحولينا، ص 64.

جادك الغيث إذا الغيث همـــــى يا زمان الوصل بالأَندلسِ
لـم يكن وصْلُك إلاّ حُلُمًا في الكرى أَو خُلسة المختَلِسِ1

فابن الخطيب يدعو بالسقيا والمطر لتلك الأيام السعيدة التي جمعته مع أحبته في الأندلس على عادة الشعراء القدامى في دعائهم لأرض الحبيب بالماء، وهذه العبارة الدعائية يستلهمها الشاعر ويوظفها في أبياته من دون تغيير، بل ويجعلها عنوانا لقصيدته للدلالة على إعجابه وتعلقه بالنص التراثي المصدر

وصور استدعاء عبد القادر آعبيد للنص التراثي متعددة في مختلف دواوينه ومنها ما نجده في قصيدة "القربان2" التي يقول فيها:

وَطَنِي سَأُنشِدُكَ الـــهَوَى ألحَانا وأفِيـــــضُ فيك بَلاَغَةً وَبَيانا
فاسلُكْ إذاً سُبَـــلَ الغَرَامِ مَوَاطِئ واقعُدْ على عَرْشِ الهَوَى سُلطَانا
فإذَا استَويتَ ونِلتَ آخِرَ سَدرةٍ وَمَلكتَ في أعْلَى الفُـــؤادِ جِنانا
دَعْنِي أعِيدُك قِصَّـــــــةً أزَليةً قرُئتْ عَلى سَمْـــع الوجُودِ زَمَانا2

إن تعلق عبد القادر أعبيد بوطنه جعله يغني له أجمل الأغاني وينشده أروع الأناشيد الناطقة بشدة عشقه وتعلقه به، وهو المعنى الذي يتقاطع ويشترك فيه مع عديد الشعراء –قديما وحديثا– الذين اعتصر فؤادهم حب الوطن، ونبضت صدورهم بعشقه، فجادت قرائحهم بأعذب الكلمات ونطقت ألسنتهم ارق العبارات، وخطت أناملهم أجمل أشعار الحب والهيام بالوطن، ومن ذلك قول مفدي زكريا:

إن الجزائرَ قطعةٌ قدسيّةٌ في الكـــــون.. لحّنها الرصاصُ ووقّعا!

1 لسان الدين بن الخطيب، ديوان لسان الدين بن الخطيب، ج2، ص 792.

2عبد القادر أعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، ص 7

وقصـــيدةٌ أزليّة، أبياتُها حمراءُ.. كان لها (نفمبرُ) مطلعا[1]

فجزائر مفدي زكريا فريدة زمانها ووحيدة عصرها، فهي قصيدة أزلية قديمة، كلماتها شديدة وشجية، وألحانها قوية صاعقة، وأبياتها حمراء ومطلعها نوفمبر، إن القارئ لأبيات أعبيد السابقة لا يحتاج كثير تأمل ليدرك تداخلها وتفاعلها مع أبيات مفدي زكريا، فالنصان التراثي والحداثي وان افترقا في بعض جزئيات المعنى تبعا لطبيعة التجربة المعبرة عنها، فإنهما يتفقان في المضمون العام الذي يشيدان فيه بالجزائر ويرفعانها لدرجة القداسة والأزلية.

2- **التناص المضموني**: وهو يجسد موقف الشاعر من مادة التناص وينقسم إلى:

أ- **التناص الموافق**:

وسماه بعضهم "تناص التآلف" وهو يعني أن " يشترك النصان الحاضر(موضع الدرس) والغائب(المتحاور معه) في الكثير من الخصائص الذاتية"[2]، وفيه نحاول كشف ورصد مختلف الجوانب التي يشترك ويتقاطع فيها النص المركزي والنص الغائب، ذلك أن الشاعر عندما ينتقي من التراث شخصية أو حادثة تاريخية لتوظيفها في نصه، فهو يبحث فيها عن العناصر الحية التي تصلح للتعبير عن تجربته المعاصر.

إن هذا النوع من التوظيف للشخصية أو الحادثة التاريخية، ليس سهلا كما يبدو للبعض، بل يحتاج إلى دراية ومعرفة وقدرة فنية تمكن الشاعر من التوفيق بين التاريخي والشعري، فالشاعر المعاصر لما يقوم باستدعاء الشخصية التراثية أو الحادثة التاريخية ويوظفها " داخل بنية القصيدة الحديثة محاولا التوفيق بينها وبين واقعه المعاصر الذي يريد التعبير عنه، فانه في حقيقة الأمر يحاول التوفيق بين نوعين من الخطاب هما الخطاب التاريخي والخطاب الشعري"[3]، لذلك فهو أمام

---

[1] مفدي زكريا، اللهب المقدس ص 51.

2سعد الوكيل. تحليل للنص السردي "معارج ابن عربي نموذجا"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 100.

3حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث ، ص 153

مشكلة ومعضلة كبيرة إذا ما أراد التفاعل مع هذه النصوص والحوادث التاريخية، وقد عبر عن ذلك مكليش بقوله " إذا وجدت جدارا قديما كان فيه عون لك، فان الشاعر لا يصادف مثل هذا العون حيث يجد نفسه أمام معضلة فنية إذ يحاول التوفيق بين الشعر بوصفه نموذجا استبداليا رمزيا مدهشا يعبر بالسوي، وبين التاريخ بوصفه نموذجا سياقيا تراكميا متزامنا"1، وهذا النوع من التوظيف يدخل تحت مسمى التحويل القيمي " الذي يمارس أساسا على الشخصيات المستدعاة، وعليه يتم عرضها من جانب القيم المنسوبة إليها، فتكون بذلك تابعة للنص الحاضر فحركتها الدرامية تكون تابعة لعصره تتحرك فيه بحرية رغم استقدامه من التاريخ غير أنها تفرض حضورها في النطاق المحدد لها فتكون حرة في عالم رسم مساره الشاعر فالنص الحاضر يعيد بدور أقوى مما منحه لها التراث"2.

من الشخصيات التراثية التي وظفها الشاعر عبد القادر أعبيد في شعره، شخصية ابن خفاجة الأندلسي، الذي عرف بالوصف حتى فاق أقرانه فيه، ولعل من روائع قصائده تلك التي وصف فيها الطبيعة الأندلسية الخلابة، والتي تلتقي في كثير من مظاهر جمالها مع الطبيعة البدوية الصحراوية، حيث الرمال الذهبية النقية والجبال العظيمة الشامخة والمساحة الشاسعة الخضراء وفوق ذلك الهواء النقي الصافي... ، وقد وصف عبد القادر أعبيد هذه المظاهر في قصيدة " فيوض المهد" التي يقول فيها:

الرّسمُ بَادِيةٌ وَصمتٌ واعتِزالٌ  لَكِنّ بي فِـــــــــتنَاً وحَرباً وَاقتِتَال

صَمْتٌ وَلِي فُوضَاهُ تَسْكُنُ رَاهِبِي ال  أعْمَى الأصَم فَلا أدِيلُ وَلا أُدَال

صَمتٌ وَلِي أَدنَاهُ غِمدٌ لِيتَهُ  لما انتَصَرتُ بِهِ عَلى صُوتِي استَقَال

1المرجع نفسه، ص 154

2الطيب بوترعة، شعرية التناص في شعر الجواهري، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) جامعة وهران 1، 2016-2017 ، ص 125

أنَا مُثخَنُ الصّهَواتِ أتعَبَني التَّطر فُ والجُنُونُ والانتِصَافُ والاعتِدالُ1

القصيدة مقسمة إلى ثلاث مقاطع مرقمة، يبدأها بوصف بعض ملامح المكان الذي التجأ إليه هروبا وفرار ا من ضجيج المدينة وفوضى العصر وصراع واقتتال الناس على بقايا الحياة الفانية، فالمكان بادية صحراوية تمتاز بسكونها وهدوئها، بحيث يجد كل قانط –من نغص الحياة وضجيجها– في تنوع أشجار هذه الطبيعة، وعظمة جبالها ونقاء هوائها وجمال رمالها... ما يذهب قنطه ويخفف ضيقه، ويجد عشاق التأمل والتفكير والبحث عن خبايا الكون، في طبيعتها الهادئة المنسجمة والمتنوعة، ما يحفز أفكارهم ويبعث خيالهم، حيث يقول الشاعر في آخر المقطع الأول:

سَندُ الحَقِيقةِ ظَاهرُ المعنَى ولَـــــكِن كُلّنَا عَميٌ إذَا انفَرَطَ العِقَال

الرّسمُ بَاديةٌ فَدَعْ صَمتُ المكَا نِ يُريكَ وَجَه اللهِ في هَذا الجَمالَ

حَبَتِ العَنَايةِ كُل صَامِتَةٍ إذَا أصغِي اللّبيبُ بِمَا يُقَال وَلَا يُقَال

وَمَا الموتُ إلّا زَائرٌ مُتَعوّدٌ أنْ يَســـــــتَبِيحَ إذَا يَمرّ دَم الظِّلَال2

إن هذا الصمت البدوي يخفي وراءه عديد الحقائق والأسرار المتعلقة بحقيقة الوجود، وهي حقائق لا تحتاج لكثير تأمل وتفكير حسب الشاعر، بل هي ظاهرة لذوي العقول المبصرة، ناطقة بجمال الخالق وحسن تدبيره في الكون، ومن هذه الحقائق حقيقة فهم ما تقوله وتخبئه الجمادات الصامتة، وكذا حقيقة الموت والفناء الذي هو قدر على كل من له ظل، يقول في المقطع الثاني من القصيدة:

صَدَّقتُ أسئِلتِي

1عبد القادر أعبيد، روح تتمرى ... قلب يتشرق، ص 34

2 عبد القادر أعبيد، روح تتمرى ... قلب يتشرق، ص 36

وَرَحتُ أدِيرُ أخيلَتِي...

بِما شَاءَ المدَى هَل مِن هُدَى؟

حَدّقتُ في الجَبَلِ الأصَمّ ...

وَرَحتُ أفحِصُ عَارضيه...

السّمعُ بالبَصَرِ اقتدى... لكِنْ

سدى...؟

.....

فَمَا اعتَدِيتُ ومَا اعتَدى

والسّر لي انكشَفَتْ رُؤاه ... فَلَا

سُؤال...1

لقد سبح الشاعر مع خياله في سماء الصمت والسكون، وراح يبحث عن أجوبة لاستلته الكثيرة، وينقب عن حقائق وأسرار يبدد بها سواد شكوكه وحيرته المتجددة، وبعد طول سهر وصبر وتأمل انكشفت له الأسرار واتضحت له إجابة السؤال.

ان صورة محاورة الشاعر للجبل الأصم الصامت وإصغائه لحديثه وإفصاح الجبل له عن الأسرار التي يخفيها والحقائق التي يخبؤها، هي صورة تذكرنا بقصيدة ابن خفاجة الرائعة التي يصف فيها الجبل ويحاوره ، حيث يقول فيها:

وَأَرعَنَ طَمّاحِ الذُؤابَـــةِ باذِخٍ  يُطاوِلُ أَعنانَ السَماءِ بِغارِبِ

يَسُدُّ مَهَبَّ الريـــــحِ عَن كُلِّ وُجهَةٍ  وَيَرحَمُ لَيلاً شُهبَهُ بِالمَناكِبِ

1 عبد القادر أعبيد، روح تتمرى ... قلب يتشرق، مرجع سابق، ص 38

وَقورٌ عَلى ظَهرِ الفَـــلاةِ كَأَنّهُ  طِوالَ اللَيالي مُفَكِّرٌ في العَواقِبِ

يَلوثُ عَلَيهِ الغَيمُ سودَ عَمائِمٍ ل  ـَها مِـــن وَميضِ البَرقِ حُمرُ ذَوائِبِ

أَصَختُ إِلَيهِ وَهوَ أَخرَسُ صامِتٌ  فَحَدَّثَني لَيلُ السُرى بِالعَجائِبِ

وَقالَ أَلا كَم كُنتُ مَلـــجَأَ قاتِلٍ  وَمَوطِـــــــنَ أَوّاهٍ تَبَتَّلَ تائِبِ

وَكَم مَرَّ بي مِن مُدلِجٍ وَمـــــــــؤَوِّبٍ وَقالٍ بِظِلّي مِن مَطِيٍّ وَراكِبِ

فَما كانَ إِلّا أَن طَوَتهُم يَدُ الرَدى  وَطارَت بِهِم ريحُ النَوى وَالنَوائِبِ

فَما خَفقُ أَيكي غَيرَ رَجفَـةِ أَضلُعٍ  وَلا نَوحُ وُرقي غَيرَ صَرخَةِ نادِبِ

.....

فَرُحماكَ يا مَولايَ دِعوَةَ ضارِعٍ  يَمُدُّ إِلى نُعماكَ راحَةَ راغِبِ

فَأَسمَعَني مِن وَعظِهِ كُلَّ عِبرَةٍ  يُتَرجِمُها عَنهُ لِسانُ التَجارِبِ [1]

لقد اتخذ ابن خفاجة من الجبل معادلا موضوعيا يعبر من خلاله عن مجموعة من مشاعر القلق والخوف والأمل والتمسك بالحياة، فكان الجبل أفضل صاحب يلجأ إليه الشاعر من اجل إن يبوح له بمشاعره وعواطفه، فيجد فيه تسلية وتخفيفا لقلقه ومواساة له في حزنه وخوفه من حتمية الموت، ذلك إن هذا الجبل في عظمته وشموخه بقي ثابتا لا يتزحزح رغم ما مر به من الأهوال وما أصابه وحل به من العواصف، فما أكثر الأشخاص الذين مروا بهذا الجبل بين مقيم وراحل، كلهم تخطفتهم الموت، وبقي هو وحيدا شاهدا على أفعالهم ومصائرهم.

إن تفاعل عبد القادر أعبيد مع قصيدة ابن خفاجة يتجلى بشكل أوضح في المقطع الثالث من قصيدته "فيوض المهد" التي يقول فيها:

1 ابن خفاجة، ديوان ابن خفاجة، تقد: عمر فاروق الطباع، دار القلم للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ص 48

يَا أيُّها الجَبَلُ الجَـلِيلُ تَغَمّدَتـــــكَ أصَائلٌ شَتّى فأدركَهَا الدّلاَل

وأقَمْتَ لم تَحفلْ بما تُبدي القَسَاوةُ في جوارِكَ مِن عَقِيمِ الارتِجَال

الوَقْتُ مَشْدُوهٌ إليك يحتد في شطط عليه يصيح فيه فم الزوال[1]

يخص الشاعر في بداية مقطعه الجبل بوصفه، فيصف عظمته وشدة ثباته وانغراسه بعيد في أعماق الأرض، وهو ما يشعره بالغرور والعجب، مما يجعله لا يأبه بتقلبات الليالي ولا بتغيرات الأحوال، فلا قساوة الطبيعة وصعوبتها تخيفه، ولا كثرة الأهوال وتعاقب النوائب يقلقه.

فالنصان التراثي والحداثي يلتقيان هنا في وصف الجبل ومحاورته، حيث ذكر كلاهما عظمته وشموخه وشدة ثباته وانغراسه عميقا في الأرض، وانفرد ابن خفاجة أكثر وبرع فيما أضفاه على موصوفه الجبل من صفات شخصية (وقور، يفكر، سود عمائم ...) جعلت منه شيخا كبيرا طاعنا في السن خبيرا بأسرار الحياة عارفا بخباياه، شاهدا على تقلبات الدهور والأيام.

أما أعبيد فبعد أن عرض لوصف الجبل انتقل إلى محاولة الكشف عن بعض الحقائق الكونية من خلال الحوار والسؤال فيقول:

يا رمل استفتيك ... كم رحما قطع ت من المدى لتقيم في البلد الحلال

غربان هذي الأرض أعصمها على منقاره ماء ... فهـــــل في الماء فال

هل لي بحذوك من أب يمشي على الأبجـــاد أو أم تعشـــقها النضال

1عبد القادر اعبيد، روح تتمرى ... قلب يتشرق، ص 39

هي ذي تزم عطور خصلتها فتسـ عد بالرواء... من طيبها طيات شال

انأ من هنا أنا من هنا... فالعطر لي لي شهقة شربت من الغيم النوال

لي بسطة كالطلح أشبه سـحنه للمسك خلفه على الواد غزال[1]

فـإذا كـان ابـن خفاجـة ألقـى أسـئلته وحيرتـه للجبـل، ثم أصـخى لـه السـمع، ليخـبره عـن مختلـف الأسـرار والخفايـا الـتي كـان شـاهدا عليهـا، فـان عبـد القـادر أعبيـد راح يتسـاءل عـن حقيقـة هـذه الأرض وسـر جمالهـا وتميـز وانسـجام عناصـرها بحيـث أن كـل مـا فيهـا يـوحي بالهـدوء والسـكينة مـن جهـة وبالأمـل والحيـاة والجمـال مـن ناحيـة أخـرى، فصـورة الرمـال الكثيفـة الـتي تغطـي مسـاحات شاسـعة والـتي جـاءت مـن أمـاكن بعيـدة ومختلفـة والتقـت واسـتقرت في هـذا المكـان... ، والغربـان ذات السـواد والـتي تحمـل في منقارهـا قطـرات ميـاه لتـوحي بالأمـل والتجـدد والحيـاة...، كـل هـذه الحـيرة والتأمـل والبحـث قادتـه لحقيقـة واحـدة ، انـه ابـن هـذه الأرض، فصـفاته مـن صـفاتها لا فـرق بينه وبينها. يقول في بقية الأبيات:

أنَا مِن هُنَا لَا فَرقَ بَينَ بَسَاطَتِي وَالأرضِ... مَا جَدوى اشتِغَالي بِالجِدَال

حَدَانِ بين الرُّوحِ والأعلى... اعْتِرا ضُ النّفثِ بالأهواءِ أو طَلَبُ المحَال

حَرفَانِ لو صَدقا... هُمَا دِبَاجَةُ ال كُوْنِ التي دَحَر الهُدَاةُ بها الضّلَال

وأرَاهُمَا حفَرا عَلَى مَدّ البَصَر حَتّى استَحَلّا مُهجَتِي... فاضَ ابتهَال

اللهُ يَا ... فَردٌ، لَديكَ الشِّركُ حَال

اللهُ يَا ... صَمَدٌ عَليكَ الاتِكَال

اللهُ يَا ... عَدلُ لَديكَ الظّلمُ زَال

[1] المرجع نفسه، ص 39

اللهُ يا ... أحَدٌ أحَدٌ ... أحَدٌ أحَدٌ  أحَدٌ أحَدٌ ، وبها عَن الدّنيا اشتغَال

قُل لِلقَبِيلةِ يَا رَسُولٌ ... أضَعتَني  فَوَجَدتنِي مِدَادَا بفِيضِ المهْدِ سَال

وَكسرتَنِي فَجَبَرتني ... ومَحَوتَنِي  فَكَتَبتني رسَماً عَن التّأويلِ عَال

يَا أيُّها الجَبَلُ الجَلِيلُ ... أعِدْ عَليّ  قَرَاءةَ المحَيا، هُنَا أضَعُ الرّحال1

لقد خلص الشاعر بعد هذا التأمل العميق والتفكير الطويل إلى حقيقة ثابتة وراسخة في هذه الحياة رسوخ جبال هذه الأرض وتجذرها، ألا وهي حقيقة الله الخالق المبدع الذي منه واليه الملتجأ والمفر، لا باق سواه ولا معبود غيره ، هو سر الوجود، إنها الحقيقة التي أدركها الشاعر فأغنته عن كل الحقائق، وقصرته عن كل الأسئلة، فكل ما في الوجود ناطق باسمه، متحدث بصفته، لذلك فلا اشتغال إلا به ولا رحلة إلا إليه.

ومن نماذج التناص الموافق في شعر عبد القادر أعبيد ما نجده في قصيدة "ألا خالصة" التي يقول فيها:

أرىَ النّاسَ لُو شِئْتُ إنصَافَهُم  وقُـــوفًا عَلى جُملةٍ راقِصَة

يُكرّرونَهَا مِلأ أيّامِـــــــــهِم  وأبْصَارُهُم في العَمَى شَاخِصَة

"لَقَد ضَاعَ شِعرِي عَلى بَابكُم  كَمَا ضَاعَ دُرٌ عَلى خَالِصَة"

.....

فَدهْري غَدا الشّــعرُ في بَابِهِ  حَـــمَاما بَريئا أتى قَانِصه

زَمَانٌ بخَالِـــــــــص سُوءَاتِهِ  فَيَا مَن رَأَى سُوءَةً عَاقِصه

وأمّارُهَـــــــــا مَلِكُ مَأمُورُهُ  عَلى أمْرِهَا نَفْسُهُ نَاكِصَه

1 عبد القادر أعبيد، روح تتمرى ... قلب يتشرق، مرجع سابق، ص 42

تَضَرّعُ في خَـــاطِري جـــــوَقةٌ  صَدَاها ألاَ حَبَّذا خَالِصَه[1]

فعنـوان القصـيدة "ألا خالصـة" يـوحي بتلـك الصـلة والرابطـة الفنيـة بـين النصـين الحاضـر والغائـب، فهـو يسـتدعي في ذهننـا ذلـك البيـت الجميـل الـذي قالـه أبـو نـواس في جاريـة الخليفـة العباسـي، ردا علـى تجاهـل هـذا الأخـير لمـدح الشـاعر لـه وانشـغاله بمداعبـة الجاريـة، وهـو البيـت الـذي أعجب به أعبيد وضمه إلى قصيدته من دون تغيير.

ان اسـتدعاء أبي نـواس في القصـيدة مـن خـلال شـعره جـاء ليؤكـد علـى اسـتمرار وتواصـل معانـاة الأب في زمـن الأبنـاء، فصـورة انشـغال النـاس بالتافـه الـرخيص مـن الفـن والأدب، عـن الجيـد الحسـن، –الـتي اكتـوى بنارهـا أبـو نـواس في عصـره– لازالـت متواصـلة في عصـرنا المعاصـر، لـذلك جـاء حضور ابي نواس حاسما

إن المطلـع علـى مدونـة عبـد القـادر أعبيـد الشـعرية يلمـس فيهـا عديـد النمـاذج مـن التنـاص الموافـق ومـن هـذه النمـاذج، مـا نجـده في قصـيدة " الشـهد الرضـاب في رثـاء شـيخ الشـباب" الـتي يقـول فيها:

أأرثِيكَ يَا شَيخُ أم أرثِي نَفْسِي  وَمِن طُـــــولِ آهي تَبَلّد حِسّي؟

أ يَكفِينِي فَيْكَ اقتِضَابُ القَوَافِي  وارسَـــــــالُ دَمْعِي أيجُدِي وَحَبْسِي؟

أ يُطْفِي لَظَى الحُـــــــــزنِ في جَانبِي  عَوِيلُ الثَّكَالى عَلى غير رَمسِ؟

وَفيمَا عَزَائِي وَكُـــــــلِّي كَلَام  وَفَقدِي شَبَابِك قَدْ فَاقَ حَدْسِي؟[2]

لعـل أول مـا يلفـت انتبـاه القـارئ ويثـير ذاكرتـه، – وهـو يـردد هـذه الأبيـات ويتغـنى بهـا– هـي تلـك الـنفس الجريحـة والنغمـة الموسـيقية الحزينـة وذلـك الصـوت المبحـوح المنكسـر المنبعـث مـن داخـل

1 المرجع نفسه ، ص 50

2عبد القادر أعبيد، روح تتمرى ... قلب يتشرق، مرجع سابق، ص 54

أعماق الشاعر، والذي تجسد في تكراره لبعض الحروف بشكل ملفت (الياء، الالف)، إضافة إلى ورود وسيطرة ألفاظ الحزن والانكسار مثل ( أرثي نفسي، آهي، دمعي، الحزن، عويل الثكالى...)، وفوق ذلك اختياره لحرف الصفير السين المكسور.

إن هذه الأبيات لا تحتاج كثير تأمل من القارئ ليدرك شدة التداخل والتفاعل بينها وبين أبيات البحتري في وصف إيوان كسرى والتي يقول فيها:

صُنْتُ نَفْسِي عَمّا يُدَنّس نفسي، وَتَرَفّعتُ عن جَدا كلّ جِبْسِ

وَتَماسَكْتُ حَينُ زَعزَعني الدّهْ ـــــرُ التماساً منهُ لتَعسِي، وَنُكسي

بُلَغٌ منْ صُبابَةِ العَيشِ عندِي، طَفّفَتْها الأيّامُ تَطفيفَ بَخْسِ [1]

إن أول ملمح لتناص وتداخل النصين الحداثي والتراثي هو تلك المسحة من الحزن التي تطغى عليهما مجسدة في شيوع ألفاظ الحزن والانكسار، وكذا تكرار حروف معينة والتقاطع في كلمات القافية والروي، فكلا الشاعرين يبكي فراق عزيز، ويشكي حالة ضعف وغربة وانكسار، فإذا كان البحتري ضاق صدره بعد وفاة الخليفة العباسي المتوكل الذي كان يكرمه ويقربه، فاختار الانزواء بعيدا عن المدينة وضجيجها، فوقف على بقايا ديار ملوك الفرس، فتذكر سطوتهم وملكهم ومعاركم، – بحيث أصبحوا بعد كل تلك العظمة في خبر النسيان والزوال– فوجد في ذلك نوع من السلوى لنفسه. فان عبد القادر أعبيد ضاقت نفسه هو الأخر من جراء فقدانه لصديق عزيز إبان العشرية السوداء، فبكاه دما وشعرا مستحضرا في ذلك تجربة البحتري لتكون له عونا ومددا في تجربته، فيقتبس منها بعض ما يعينه دون ان يذوب فيها، لان التناص الموافق " لا

1البحتري، ديوان البحتري، تح: حسن كامل الصيرفي، مج2، ط 3، دار المعارف، القاهرة، ص 1152-1153.

يعني بالضرورة استحضار ذات الخطاب بذات السياق وهي لا تنفي حرية الشاعر في التصرف في مادة التناص وهذه الحركة المحكومة بالتغيير عن النص السابق هي الاصل في التناص"1

ومن التناص الموافق كذلك قصيدة "قالت نملة" التي يقول فيها:

أنا لَقِيطُ عَصْرِكُم...

كَقُطنَةٍ بَرِيئَةٍ.... قَدْ هَالَهُ أنْ تحَلَجُوا

" قُومُوا عَلى أمشَاطِكُم" ... وَفَكِّرُوا واستَنْتِجُوا.

مَتَى دَعَا قُومُ الهُدى – وَفِي شَدِيدِ ضَنْكِهِم-

شَيطَانَهم... فأفرَجُوا؟.2

يتقنع الشاعر بقناع لقيط بن يعمر الأيادي الذي رأى تشتت قومه وانشغالهم عن الإعداد لخصمهم الذي اعد العدة لحربهم، فراح يعظ أهله وعشيرته في قصيدة مشهورة يقول فيها :

بَلْ أَيُّهَا الرَّاكِبُ الْمُزْجِي عَلَى عَجَلٍ نَحْوَ الْجَزِيرَةِ مُرْتَادًا وَمُنْتَجِعَا

أَبْلِغْ إِيَادًا وَخَلِّلْ فِي سَرَاتِهِمُ إِنِّي أَرَى الرَّأْيَ إِنْ لَمْ أُعْصَ قَدْ نَصَعَا

يَا لَهْفَ نَفْسِيَ أَنْ كَانَتْ أُمُورُكُمُ شَتَّى وَأُحْكِمَ أَمْرُ النَّاسِ فَاجْتَمَعَا

.....

مَا لِي أَرَاكُمْ نِيَامًا فِي بُلَهْنِيَةٍ وَقَدْ تَرَوْنَ شِهَابَ الْحَرْبِ قَدْ سَطَعَا

فَاشْفُوا غَلِيلِي بِرَأْيٍ مِنْكُمُ حَسَنٍ يُضْحِي فُؤَادِي لَهُ رَيَّانَ قَدْ نَقَعَا

1حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث ، ص 156

2عبد القادر اعبيد واخرون، صهوات الكلام ، ص 49

وَلاَ تَكُونُوا كَمَنْ قَدْ بَاتَ مُكْتَنِعًا إِذَا يُقَالُ لَهُ افْرُجْ غَمَّةً كَنَعَا

قُومُوا قِيَامًا عَلَى أَمْشَاطِ أَرْجُلِكُمْ ثُمَّ افْزَعُوا قَدْ يَنَالُ الْأَمْرَ مَنْ فَزِعَا

صُونُوا خُيُولَكُمُ وَاجْلُوا سُيُوفَكُمُ وَجَدِّدُوا لِلْقِسِيِّ النَّبْلَ وَالشِّرَعَا1

لقد صل مسامع لقيط بن يعمر ما يخطط له كسرى من غزو لقومه فتثبت من الخبر، واستيقنه، ثم بعث لقومه يخبر بعزم كسرى ويحذرهم عواقب الغفلة والتشتت وينصحهم بلم شملهم والإعداد الجيد للدفاع عن أعراضهم وقبيلتهم، كل ذلك في قصيدة رائعة مليئة بالحكم والأمثال والنصائح والتوجيهات، وقد ظلت هذه القصيدة مع غيرها من روائع الشعر الجاهلي محط إعجاب وتقدير لدى النقاد والشعراء قديما وحديثا، ولا أدل على ذلك من شهادة عبد الملك مرتاض الذي يقول "إن كل من يبحث في أمر الشعر الجاهلي قد يصاب بالحيرة والذهول، وهو يقرأ، هده الأشعار الراقية التي ظلت على مدى أكثر من أربعة عشر قرنا: نموذجا يحتذى ومثالا يقتدى، وكيف ورثنا القصيدة العربية ببنيتها الطللية المعروفة، وبإيقاعاتها المسكوكة، وبتقاليدها الجمالية المرسومة: من حاد عنها لا يكون شاعرا، ومن حاكاها عد من الشعراء"2 ، وقد ظهر تأثر وإعجاب الشعراء بها من خلال تضمين العديد منهم لبعض أبياتها والتفاعل مع مضامينها في قصائدهم. ومن ذلك ما نلمسه في قصيدة عبد القادر أعبيد الذي وقف على بعض ما يعيشه مجتمعه الجزائري من تشتت وتصارع وتنافس على المناصب، وعرف المؤامرات الدنيئة التي تحاك خيوطها في الخفاء من أجل النيل من هوية أهله وتفتيت لحمة قومه، وزرع مشاعر الخوف والجبن في نفوسهم ... ففرنسا بعد أن فشلت -أثناء احتلالها العسكري في الجزائر- في فرنسة الجزائر ومن سياساتها المتوالية لمسخ الهوية الجزائرية والقضاء على مقوماتنا العربية الإسلامية، ها هي تحاول الآن من خلال العيون والخونة الذين غرستهم في الجزائر ومكنتهم من المناصب من أجل إعادة بعث مشروعها التوسعي، وهو ما أشار له عبد القادر أعبيد في تقديم

1لفيط بن يعمر، ديوان لقيط بن يعمر، تح: عبد المعيد خان، دار الأمانة، بيروت لبنان، 1971، ص 38-54.

2عبد الكريم حسين رعدان، البعد الأسلوبي والبلاغي في عينية لقيط بن يعمر الأيادي-دراسة نقدية- مجلة جامعة الناصر، ع7، جامعة الناصر، اليمن، يناير- يونيو 2016، ص122.

قصيدته، حيث أورد قول عبد الحميد بن باديس " لو أن فرنسا قالت لي: قل لا إله إلا الله ما قلتها"1، في إشارة تحذيرية منه لعدم الوثوق في فرنسا وأذنابها في الجزائر فلا يأتي منها إلا المكائد والخداع والمكر وان لبست ثوب الناصح،

وهذا ما جعل الشاعر يرتدي ثوب الناصح الحكيم العارف بموطن الداء والدواء، لذا راح يقلب بين صفحات تاريخ أمته العربي الإسلامي ليستمد منه النصرة والعون، فلم يجد في تجارب أمته موقفا أفضل من موقف لقيط بن يعمر الأيادي في نصرة قومه، فاستحضره في قصيدته وتقنع خلفه وتكلم بلسانه. وفي ذلك إشارة وتأكيد على عروبة الجزائر وامتداد جذورها بعيدا في أعماق امتنا العربية الإسلامية، حيث يقول في قصيدته:

يَا أيّها النّملُ العَظِيمُ ...

يَا أيُّها النَّملُ الفَهِيمُ ...

أخَافُ أنْ تُسْتدرَجُوا

أخَافُ أنْ عَزَّتْ خُيُولٌ ... لِلعِدَا أنْ تُسْرَجُوا

فِي لُعبَةٍ خَاسِرَةٍ ... أخَافُ أنْ تُدْمجَوُا

سَتَحتَسُونَ نحَبَكُم في نخَبِكُم ...

وَعوضَ أن تُتَوّجُوا...

سَيَمتطيكُم بِالهَنَا...

" سَام الصغير"... إلى دُنَا أوهَامِهِ...

وأنْتُم ...

عَلى دُنَا أحْلَامِكُم – إذْ ذَاكَ- لَنْ تُعَرِّجُوا.1

1عبد القادر أعبيد وآخرون، صهوات الكلام، ص 47

أن التداخل بين معاني وألفاظ القصيدتين جليا، فعبد القادر أعبيد استلهم عديد معاني وألفاظ قصيدة لقيط وادخلها في قصيدته من دون أن يخل ذلك بالمعنى أو أن يؤثر على خصوصية القصيدة، فكلاهما نبه قومه إلى خطورة ما هم فيه من تشتت وضلال وانشغال بتوافه الأشياء عما يحاك لهم من أمور جدية ليس لها إلا الفطنة والتكاتف والاستعداد الجدي.

فإذا كانت معركة لقيط بن يعمر الأب هي معركة ميدانية يحسمها الاستعداد المادي والنفسي للحرب والاستماتة في الدفاع البدني عن حدود القبيلة وأملاكها، فان معركة لقيط بن يعمر الابن أصعب واعقد، ذلك لأنها ليست معركة عسكرية ميدانية فحسب، بل هي معركة فكرية ثقافية، هدفها إنتاج جيل ممسوخ مخلوع عن كل مقومات شخصيته الأصيلة، سهل الانقياد وراء كل ثقافة أو فكرة تلقى إليه. فكأن لكل زمان لقيطه، ولقيط زماننا هو عبد القادر أعبيد.

كما تلتقي القصيدتان التراثية والحديثة في التضحية التي قدمها كل من الأب والابن، في سبيل تنبيه وتحذير قومه، فقد خاطر الأب بحياته – حين أرسل قصيدته التحذيرية لقومه- إذ هو كاتب كسرى وموضع إسراره- وكذلك فعل الابن، فهو موظف في الدولة تحت إمرة العديد ممن رأى فيهم مظاهر الخيانة والدفاع من مصالح فرنسا، وإذا كان الأب قد أعلن وصرح بانتمائه القبلي، وهو انتماء وصلة دفعته لبذل النصح لقومه خوفا على ضياع ارث أجداده وزوال بيضة قبيلته، حيث يقول:

يا قَوْمِ إِنَّ لَكُمْ مِنْ إِرْثِ أَوَّلِكُمْ عِزًّا قَدْ أَشْفَقْتُ أَنْ يُودَى فَيَنْقَطِعَا

مَاذَا يَرُدُّ عَلَيْكُمْ عِزُّ أَوَّلِكُمْ إِنْ ضَاعَ آخِرُهُ أَوْ ذَلَّ واتَّضَعَا

وَلاَ يَغُرَّنَّكُمْ دُنْيَا وَلَا طَمَعٌ لَنْ تَنْعَشُوا بِزِمَاعٍ ذَلِكَ الطَّمَعَا

يَا قَوْمِ بَيْضَتُكُمْ لاَ تُفْجَعُنَّ بِهَا إِنِّي أَخَافُ عَلَيْهَا الْأَزْلَمَ الْجَذِعَا

1 عبد القادر أعبيد، روح تتمرى ... قلب يتشرق، مرجع سابق، ص 49

يَا قَوْمِ لاَ تَأْمَنُوا إِنْ كُنْتُمُ غُيُرًا عَلَى نِسَائِكُمُ كِسْرَى وَمَا جَمَعَا1

فإن الابن هو الآخر أشار إلى انتمائه وجذوره العربية الإسلامية والتي يسعى العدو لاجتثاثها، حيث يقول في مطلع قصيدته:

يَا أيُّها النَّملُ اخرُجُوا

إنّ الذِين استَأسَدُوا في أمسِكُم...

بِأمرِ "صَقْرٍ أشْقَرٍ"...

ولاَ عَجِيبَ: اسْتَنعَجُوا.

بَاتتْ لَكُم شَوَارِعٌ لَطَالمِا....

هُمْ أمْسَكُوا زِمَامَهَا بأمْنِهِم ... وَسَيَّجُوا

هَيَا أخْرُجُوا ... بِاسمِ الوَفَاءِ للشَّهِيد.

أو بِاسمِ رَفْضٍ للولاءِ للواءِ والعَقِيد2

ينادي الشاعر الابن قومه -على غرار فعل الأب- ويدعوهم للخروج وفاء لرسالة الشهداء ومواصلة لكفاحهم ونضالهم من أجل تحرير الجزائر، والوقوف في وجه كل المحاولات الشيطانية الاستعمارية التي يقودها أعوان فرنسا بهدف إذلال الجزائر وجعلها مسلوبة الإرادة تابعة لفرنسا، لأجل ذلك خاطب قومه بأسلوب قرآني " يا أيها النمل" في إشارة إلي تلك الرسالة التحذيرية التي وجهتها النملة لبني قومها، وهذا بغرض إثارة عاطفة القارئ المسلم المعتز بدينه وبكتابه القران، وهو رد على من يريد التفريق بين هذا الشعب ودينه ولغته.

1لقيط بن يعمر، ديوان لقيط بن يعمر، ص 46-47.

2عبد القادر أعبيد وآخرون، صهوات الكلام، ص 47

ب- **التناص المضاد:**

وهو يعني أن يفترق النصان الحاضر والغائب في بعض الخصائص والمستويات، رغم ما قد نلمس من تفاعل وتداخل بينهما، لان التناص يكون " بالحوار أو القلب أو التناص العكسي، وهو الصيغة الأكثر شيوعا في التناص ... لما فيه من عمل للتضاد يذهب عكس الخطابات الأصلية المستدخلة في علاقات تناصية"1 وهو نفس ما أكده هارولد بلوم " الذي يرى أن الكاتب يكتب نصه تحت تأثير (الهوس) الذي يمارسه النص السابق كعقدة أوديبية تدفع المبدع إلى السير على منوال النص الأول أو التمرد عليه"2، ففي هذا النوع من النص يخرج النص الحاضر عن مسار النص الغائب، فهو يتخذ لنفسه مسارا مخالفا قائما على علاقات جديدة بين البنى اللغوية والدلالية للنص الغائب، حيث يرى رولان بارت " إن الطلائعية لا تكون سوى شكل الثقافة القديمة وقد تقدم وانعتق، فاليوم يخرج من الأمس، ولذلك اليوم الخارج من الأمس أكثر من طريقة للخروج، فإما أن يخرج مطابقا للأمس الخارج منه، أو إما أن يتخذ لنفسه خروجا آخر حيث التضاد والمخالفة موجودان"3

والتناص المضاد موجود بكثرة في ديوان عبد القادر أعبيد، حيث عمد إلى إدخال العديد من المقاطع والأبيات التراثية في شعره بعدما حور وغير في دلالتها وغير في معانيها أو تراكيبها، ومن ذلك ما نلمسه في قصيدة " عادت سعاد" التي يقول فيها:

بَعضُ الهَوَى سَائِقٌ في خُلْدِهِ عَدَما  وَبَعْضُهُ صَارَ فَوقَ الخُلْدِ والعَدَم

عَادَتْ سُعَادٌ... وقد أُنْسِيتُ فِتَنَتها  لما افتَتَنْتُ بِنُورٍ حَاطَ بِالظُّلم

1احمد ناهم، التناص في شعر الرواد –دراسة- ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004، ص 56.

2حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث، ص 159.

3 " المرجع والصفحة نفسهما

عَادَتْ وَلَكِن فِي قَلْبٍ لعَاشِقِها  حُبّاً لعَصْمَتِهِ، يَسْمُو عَلَى العِصَم

حُبٌّ تَنَبَّه مِن جَوْرِ السِّنين عَلَى  زَورِ الكَذُوبِ وَبَيعِ العِرضِ والذِّمَمِ

نَالُوا... وَمَا نَالَ مَا نَالُوا – بِمِرْهَفِي  حُبّا سِـــــــوَى نَيْلِ أفَّاكٍ بِمِتَّهم

يَا سَيّدي هَاجَتْ الأشواقُ أنتَ لها  ومِن لها غَيرُكُم يَا وَاحَةَ الكَرم1

تستدعي القصيدة من عنوانها في ذهن القارئ رائعة كعب بن زهير في مدح الرسول ص المسماة "البردة"، فعبد القادر أعبيد عمد من البداية إلى معارضة هذه القصيدة التراثية، وتتبع معانيها، حيث راح يوافقها ويثبتها حينا ويخالفها وينقضها حينا آخر، فكعب بن زهير يبدأ قصيدته بمقدمة طللية على سنة معاصريه حيث يقول:

بانَت سُعادُ فَقَلبي اليَومَ مَتبولُ  مُتَيَّمٌ إِثرَها لَم يُفدَ مَكبولُ

وَما سُعادُ غَداةَ البَينِ إِذ رَحَلوا  إِلّا أَغَنُّ غَضيضُ الطَرفِ مَكحولُ

يا وَيحَها خُلَّةً لَو أَنَّها صَدَقَت  ما وَعَدَت أَو لَو أَنَّ النُصحَ مَقبولُ

لَكِنَّها خُلَّةٌ قَد سيطَ مِن دَمِها  فَجعٌ وَوَلعٌ وَإِخلافٌ وَتَبديلُ

أَمسَت سُعادُ بِأَرضٍ لا يُبَلِّغُها  إِلّا العِتاقُ النَجيباتُ المَراسيلُ 2

تلتقي القصيدتان التراثية والمعاصرة في البداية الغزلية، وفي سعاد الحبيبة، فكلاهما القصيدة بوصف معاناة وألام الفراق والبعد، وهي المعاناة التي زادت بإخلاف الحبيب لوعوده، وبكذبه المتكرر، لكن عبد القادر أعبيد لم يبق نفسه حبيس معاني هذه القصيدة التراثية، بل لجأ في أحيانا كثيرة للخروج عليها ونقض معانيها بما يتلاءم وحالته النفسية، فإذا كانت سعاد كعب قد سافرت وغادرت بعيدا لغير رجعة، وهذا الذي جعله يجتهد في طلبها فوجد حبيبا أخر أفضل

1 عبد القادر أعبيد وآخرون، صهوات الكلام، ص 42

2 كعب بن زهير، ديوان كعب بن زهير، تح: علي فاعور، دعر الكتب العلمية، بيروت لبنان، 1997، ص 60-61.

وأسمي وأطهر، فتعلق قلب به. فان سعاد أعبيد قد رجعت بعد هجر وعادت بعد سفر وانقطاع لكن عودتها ووجودها أصبح في نظر أعبيد ذا أهمية وقيمة، فقد أنساه طول الهجر وكثرة الكذب والإخلاف بالوعود هواها، واستبدل ذلك بحب آخر صادق وطاهر.

وكأن قصيدة أعبيد مكملة لقصيدة كعب، وكأن قصة الحب هذه بدأت قديما لتستمر حتى العصر الحديث، فسعاد التي رحلت في عصر كعب لوجهة غير معروفة، قد عادت في حياة أعبيد، ولا زال الحب الصادق الذي نبض به قلب زهير للرسول ص ثابتا ومستمرا مع أعبيد، فما سعاد في حقيقتها إلا رمز للحياة السابقة الجاهلية بالنسبة لكعب وقد طلقها لغير رجعه نحو الإسلام، وهي كذلك عند أعبيد رمز لجاهلية القرن العشرين، حيث تشتد الفتن ويصعب معها المحافظة والتعلق بالإسلام.

كما أن القصيدتين تلتقيان في الجانب الموسيقي من خلال بحر البسيط والروي الميم، وهو ملمح أخر للتشابك والتداخل بين النصين التراثي والحداثي، لكن أعبيد وجدناه في كثير من الأحيان يخرج من فضاء هذا النص التراثي إلى فضاءات نصوص تراثية أخرى، خصوصا منها قصيدة البردة للبوصيري والتي يقول فيها:

محمدٌ سيدُ الكـــــــونينِ والثقَلَيْنِ  والفريقين مِن عُربٍ ومِن عَجَمِ

نَبِيُّنَا الآمِرُ النَّـــــــاهِي فلا أَحَدٌ  أبَرُّ في قَـــــولٍ لا منه ولا نَعَمِ

هُو الحبيبُ الذي تُرجَـــى شفاعَتُهُ  لكُلِّ هَوْلٍ مِن الأهوالِ مُقتَحَمِ

دَعَا الى اللهِ فالمستَمسِـــــكُون بِهِ  مُستَمسِكُونَ بِحبلٍ غيرِ مُنفَصِمِ

فاقَ النَّبيينَ في خـــــلْقٍ وفي خُلُقٍ  ولم يُدَانُوهُ في عِـــــــلمٍ ولا كَرَمِ

وانسُبْ الى ذاتِهِ ما شئتَ مِن شَرَفٍ  وانسُب الى قَدْرِهِ ما شئتَ مِن عِظَمِ

فإنَّ فَضلَ رســـــولِ اللهِ ليـــس له  حَدٌّ فَيُعـــــــرِبَ عنهُ نـاطِقٌ بِفَمِ1

إن هـذه المعـاني وغيرهـا في وصـف أخـلاق وصـفات الرسـول ص، الـتي اسـتحق بفضـلها أن يكون حبيب الرحمن وسيد البشر والمخلوقات كلها، نجد مثلها بكثرة في قصيدة أعبيد ومن ذلك:

يَا سَيّدي مَا أنَا والنَّاسُ قَاطِبَةٌ؟  لَولَاكَ يَا مَذهَـــــبَاً في الحُسْنِ لم يَقُم

لَكِنّه قَامَ فَـــــــــــردَاً في جَلالَتِه  مُستَوحِدَاً، أوحَدا في الذَّات والشِّيَم

لم يَعرِف النَّاسُ مِن شَكْلٍ لآيَتِه  ولم يَرُوا مِـــــــــــثلَهُ مثلاً ولم يَرُوم

لَا حُسْن في حُسنهِ لو أنّ قَاصِدهُ  أعمَى لأبصَـــــــــرَ والأكْوَانُ في قِتِم

لاَ لن أُشَبّه بِالأسْمَاء مُعـــــــــجِزَة  يَا فَائِقَ الخَلْقِ مَن يَدنوكَ في العِظَم2

فمعـاني حسـن خلـق الرسـول ص وجمـال صـفاته وتفوقـه وسمـوه وتسـيده علـى كـل البشـر، هـي معـان مشـتركة بـين القصـيدتين، فعبـد القـادر أعبيـد عمـد الى تفكيـك الوحـدات اللغويـة والتركيبيـة لقصـيدة الـبردة للبوصـيري، ثم أعـاد صـياغتها وتركيبهـا وفـق تراكيـب جديـدة، تتماشـى وتجربتـه وتحفـظ لـه خصوصـية نصـه، لأنـه " أيـا كـان شـكل التقنيـة الـتي يـتم مـن خلالهـا إدخـال الـنص السـابق في الـنص الحـديث فانـه يظـل رهنـا للوظيفـة التملكيـة للمبـدع وتمثـل كريسـتيفا –للوظيفـة التملكيـة– بهـذه الجملة (أقر بما تقوله أو ارفضه لكنني امتلكه ويستحوذ علي في آن واحد"3،

ومن التناص المعارض ما نجده في قصيدة " اناحيب ملاح" التي يقول فيها :

كَأنّنِي الآنَ مَلّاحٌ  إلى الألوَاحِ يَعْتَذِر

---

1بوشلالق حكيمة، بردة للبوصيري–دراسة اسلوبية– مذكرة ماجستير (غير منشورة) جامعة المسيلة، 2010/2009، ص 112.

2عبد القادر اعبيد واخرون، صهوات الكلام ، ص 42

3حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث ، ص 159

عَلى المِرْسَى سَفِينَتُهُ ولكِن مَا بِها دُسُرُ

لهَاثُ الوَهْمِ ضَلَّلهُ إلى أنْ خـــانَهُ العُمُر

فَكَم غَنَّتْ لَهُ الدُّنيا وَرَاقتْ عَينَهُ الصُّور1

ترسو سفينة عبد القادر أعبيد على شاطئ البحر أخيرا وقد تفككت أضلاعها بسبب طول الرحلة وكثرة الأهوال والمصاعب التي واجهت الشاعر في رحلته ما بين رياح هوجاء وأمواج متلاطمة تسوق السفينة وتأخذها ذات اليمين وذات الشمال، والشاعر مستمتع بالرحلة وبمصارعة الأمواج ومغالبة الرياح، حب الرحلة والتنقل هوسه، والبحث عن المجهول غايته، والأحلام والأوهام مطيته، بحيث أدرك أخيرا أن مغامراته ورحلته كانت كمن يطارد السراب،

إن هذه القصيدة تستدعي في ذهننا قصيدة رائعة للشاعر محمود طه بعنوان " الملاح التائه" يقول فيها:

أيّها الملاحُ قمْ واطوِ الشّراع لم نطوي لجّة اللّـــيل سراعا

جدّف الآن بنـــا في هينة وجهة الشّاطئ سيرا واتّباعا

فغدا يا صـــاحبي تأخذنا موجة الأيّام قذفا واندفاعا

عبثًا تقفو خطا الماضي الذي خلتُ أنّ البحر واراه ابتلاعا

لم يكنْ غير أويقات هوى وقفت عن دورة الدّهر انقطاعا

فتمهّل تسعـــد الرّوح بما وهمت أو تطرب النّفس سماعا

1عبد القادر أعبيد، روح تتمرى... قلب يتشرق، ص 30

ودعِ اللّيلة تمـــــــــضي إنّها  لم تكن أوّل ما ولّى وضاعا1

لقد لقب محمود طه ب" الملاح التائه" نسبة لهذه القصيدة التي اعتبرها بعض النقاد ترجمة صادقة لحياته، وتصويرا لمغامراته، فقد عرف عنه تعلقه بالبحر وحبه للمغامرة وعشقه للسفر نحو المجهول، وفوق ذلك فهو من رواد المدرسة الرومانسية التي يعشق أصحابها المثالية فيركبون لها أمواج الأحلام، ويفرون للطبيعة، ويفضلون الليل للسفر نحو المجهول والتيه.... هروبا "من حياة الواقع الخشن التي يمثلها النهار الى حياة الحلم والمثال التي يمثلها الليل"2. فالشاعر في الأبيات ينادي على الملاح بالتمهل والإبطاء في السير، فقد قارب القارب من الرسو ولازال الليل لم يطو ستائره بعد، والنفس لازالت تهفو للمتعة وتحلم بالسعادة، فسيأتي النهار سريعا وتتقاذفنا أمواج الحياة فيه.

إن المتأمل في أبيات القصيدتين يدرك ذلك التداخل والتشابه بين التجربتين، فكلاهما ينتخب صورة الملاح أو البحار العاشق للرحلة وركوب الأمواج، الباحث عن المجهول، الذي أوشكت رحلته على الوصول، وقد يبدو منطقيا تشبيه طه محمود نفسه بالملاح وتصوير بحثه الدائم في الحياة عن المثالية برحلة ملاح يعشق مداعبة أمواج البحار ليلا بحثا عن السعادة والمتعة التي فقدها في يومياته العادية المملة، كون محمود طه ابن الساحل والبحر، فان هذا الوصف لا يبدو كذلك بالنسبة لعبد القادر أعبيد كونه ابن الصحراء، مما يوحي أن هذا الأخير قد أعجب بتجربة سابقة فراح يقتبس منها وينتقى ما رآه مناسبا للتعبير عن تجربته، لذلك بدت معاني القصيدتين متطابقتين إلا في بعض الجزئيات البسيطة التي أفرزتها خصوصية تجربة كل شاعر.

---

1 علي محمود طه، ديوان علي محمود طه، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012، ص 29.

2لؤي شهاب محمد، اثر شعر علي محمود طه في شعر نازك الملائكة–دراسة تحليلية– مجلة اداب المستنصرية، ع 48، الجامعة المستنصرية، بغداد، 2008، ص 5

ثم يمضي عبد القادر أعبيد في وصف بعض ما أدركه من خلال رحلته الطويلة، فقد كانت رحلة في عالم الشك والتيه قادته أخيرا إلى الحقيقة ورمت به في دنيا الحزن والندم حيث يقول:

وَصَارَ اليَوم وِيحَ أبِي  بَأمرِ الحُـــــزنِ يَأتَمِر

أنَا المَلّاحُ يَا لِيلاَ  يَ كان اللَّاعِبُ الخَــطر

يُعِيدُ صِنَاعَةَ الأشياءِ  ... بِالأحـــــلَامِ يَتزر

يُقِـــــلّ الرِّيحَ والاطيَا  رَ فيه الكُونُ يَنشَطِر

وَكَانَ السَّاهِرُ المجنُونُ.... لا نـــُومٌ ولَا خَـــدَر

تَعَال الآن يَا زَمَــنا  تَجَلَّتْ دُونَهُ العِـــــبَر

وَقُد للفَارِسِ المهْزُومِ  مَا جَـــادَت بِهِ الذّكَر

ليرقَى في جُمُوح اللّيــــلِ... أفراساً... هي الفكر

وإن لَامَتكَ مِن عَينِي  هِ لأَئِمـــــــــةٌ لهَا أثر

رَمَاداً صَارَتْ الأهوَاء  ذَاتاً هَـــــدّهَا الخور[1]

عاد الملاح أخيرا من رحلته وعادت الأحزان إليه تضايقه والهموم تقض مضجعه، فكل تلك المتعة والسعادة التي كان يجدها في الرحلة وفي مغالبة أمواج المجهول، وكل ذلك الأنس والفرح الذي كان سمة لحياته ورحلته في البحر قد اختفى وغاب ولم يبـــق منه غير الذكريات،

1عبد القادر أعبيد، روح تتمرى... قلب يتشرق، ص 32

لقد أدرك أخيرا أن رحلته كانت عبثا وضلالا وبحثا عن الوهم والسراب، وهذا الذي أحزنه، فسعادة التقلب بين أمواج مغريات الدنيا والغوص في طلب ملذاتها وشهواته هي سعادة أنية تزول بانتهاء اللذة، فالذي يطلب الراحة والسعادة في الحياة كمن يطلب السراب، هي الحقيقة التي أدركها الشاعر أخيرا وورثته ندما وحزنا على عمر انقضى وجهد بذل من غير جدوى.

ومحمود طه هو الأخر تتسلط عليه مشاعر الأسى والحزن والضيق، بعدما قارب قاربه بلوغ الشاطئ، حيث يقول:

سوف يبدو الفجـــــــر في آثاره ثمّ يمضـــي في دواليك تباعا

هـــــذه الأرض انتشت ممّا بها فغَفتْ تحـــلمُ بالخلد خداعا

قد طواها اللّيل حتَّى أوشكتْ من عميق الصّمت فيه أن تراعا

إنه الصّمت الـــــــذي في طيّهِ أسفرَ المجهـــولُ والمستور ذاعا

سمعتْ فيه هتاف المنتـــــــــهى من وراء الغيب يقريها الوداعا

أيّها الأحياء غنّـــــــــوا و اطربوا وانهبوا من غفلات الدّهر ساعا

آه ما أروعـــــــــــــها من ليلةٍ فاض في أرجائها السّحر وشاعا

نفخَ الحبّ بها مـــــــــن روحهِ ورمى عن سرّها الخافي القناعا

أيّها الهاجر عزّ الملتـــــــــقى وأذبت القلب صـــــدّا وامتناعا

أدرك التـــــائه في بـــحر الهـــو قبل أن يقـــــــــتلَهُ الموجُ صراعا

وارعَ في الدّنيا طـــــريدًا شاردًا عنه ضاقتْ رقعة الأرض اتّســـاعا

ضلّ في اللّيــل سراه، ومضى  لا يرى في أفـــــــقٍ منهُ شعاعا

يجتـــــوي اللافـــــح من حرقتِهِ  وعــذاب يشـــعل الرّوح التياعا

والأسى الخـــــالد من ماض عفا  والهوى الثـــائر في قلب تداعى

فاجعل البـــــــحر أمانا حولهُ  واملأِ السّـــــهل سلاما واليفاعا

وامســـــــــــــحِ الآن على آلامِهِ  بِيَدِ الرّفــق التي تمحو الدّماعا

وقُدِ الفُـــــــــــلكَ إلى برّ الرّضى  وانشر الحبّ على الفُلكِ شراعا1

لقد عاد الشاعر من رحلة الأحلام التي قادته إلى عوالم مجهولة وكشفت له خبايا مكنونة وورثته سعادة ومتعة ظل يبحث عنها طويلا في دنيا مغامراته ورحلاته وأحلامه، لكنها سعادة سرعان ما بدأت في التبدد والاندثار مع ظهور أولى علامات الفجر لتحل محلها مشاعر الحزن والألم والأسى والضيق، لذلك فهو يجد في بحر الحب الهائج الأمواج بديلا عن البحر، فينادي على الحبيب الهاجر بان يدركه قبل أن تفتك به أمواج الهوى، وتقضي عليه الوحدة والتيه والضلال.

إن الشاعر قد تعب من كثرة الترحال والسفر والبحث عن السعادة والحب، لذا فهو يتمنى عودة الحبيب الهاجر ليعيش في سلام وامن ويودع الألم والحزن.

وعلى الرغم من التشابه بين التجربتين الشعريتين مثلما سبق واشرنا، إلا أننا نلاحظ أن تجربة محمود طه كانت بحثا عن الحب والسلام المفقود والحياة المثالية بعيدا عن ضوضاء ومنغصات الواقع، أما أعبيد فرحلته كانت بحثا عن السعادة الأبدية والحقيقة المطلقة التي أدركها

1علي محمود طه، ديوان علي محمود طه ، ص 29-30.

بعد عودته للواقع، لذلك وجدناه يقتبس حادثة سفينة نوح عليه السلام ويوظفها في بداية قصيدته، لان كلا السفينتين كانت تبحثان عن مكان امن للرسو فإذا كانت سفينة نوح هي رمز لانتصار النبوة والإيمان ونجاة أهله في مقابل انهزام وهلاك أهل الشرك، فان سفينة أعبيد هي رمز للبحث عن الحقيقة الإيمانية وسط أمواج من الجهل والضلال والشرك، وهو ما يوحي بان أعبيد قد لجا إلى تحوير وتغيير بعض معاني القصيدة التراثية بما يتلاءم ومعطاه الجديد، لان الشاعر ليس ملزما البتة أن " يعيد معاني الشعراء الآخرين أو ان يجتر تراكيبهم بل عليه أن يحدث في تلك المعاني والأبنية إضافاته الخاصة ليجعل منها جزءا من رؤياه الشخصية إزاء الكون والشعر والحياة وعنصرا من عناصر نبرته وأسلوبه"[1]

من نماذج تناص التضاد كذلك قصيدة " القربان" التي يقول فيها:

تُهمَتِي الشِّعْر ولَكِن

لَسْتُ شَاعِر

أنَا في الشِّعرِ مَلَاذِي

فِيهِ بَثِّي لِلخَوَاطِر

هَو صُوْتِي وَخِطَابِي

تَرجُمَانِي لِلَمشَاعِر

أنَا لَولَا هَوَاكِ

كُنْتُ بَالشِّعرِ...

1 ناصر جابر، التناص القراني في الشعر العماني الحديث، مجلة النجاح للأبحاث، مج 21 (4)، جامعة النجاح للأبحاث، فلسطين، 2007، ص 1081.

وبِالشُّعَرَاءِ...

وَسَبِيل الشِّعرِ كَافِر

أنَا لوَلَا هَوَاكِ

كُنْتُ أتْلَفْتُ الدَّفَاتِر

ولأنِّي اليَوْمَ رَهْن لِلمَشَاعِر

ولأنِّي الآنَ صِبٌّ

مِن غَرَام الجَمِّ سَاكِر

صَارَتْ الشِّعر حَيَاتِي

فَخُذِيها يَا جَزَائِر[1]

يبدأ الشاعر أبياته برفضه الاتهام بالشعر والاتصاف به، لأنه كافر بالشعر والشعراء، ولولا حبه لوطنه وشدة تعلقه به دفعه لقول الشعر والنبوغ فيه ما عشق الشعر، فالشعر ترجمان مشاعره وحامل عواطفه،

يعتمد الشاعر الأربعة أبيات الأخيرة كاللازمة يكررها في نهاية كل مقطع من مقاطع قصيدته السبعة عدا المقطع الأخير، وهذه اللازمة التكرارية تذكرنا برائعة مفدي زكريا المسماة "إلياذة الجزائر" التي اعتمد في أخر مقاطعها لازمة موحدة، حيث يقول:

فَيَا أيُّهَا النَّاسُ هَذِي بِلاَدِي * * * وَمَعبـــــــدُ حُبي وحُلْمُ فُؤادي
وإيمـــــانُ قَلــبِي و خَالصُ دِيني * * * و مَبنــاهُ في مِلّتي واعتقَادي
بِلَادي أحِــبُّكِ فَـــوقَ الظُّنونِ *** و أشْــدُو بِحبكِ في كُلّ نادي

1عبد القادر اعبيد، رياحولينا، ص 41

عَشِقْتُ لأجلِكِ كُلّ جَمِيلٍ * * * و هِمتُ بِحبّكِ في كـــــلِّ وَادي
ومَن هَامَ فيك أحَبّ الجَمَـال ***و إنْ لاَمَهُ الغِشم قال : بلادي!
لأجْلِ بِلادِي عَصَرتُ النُّجوم **و أتْرَعتُ كأسِي وصُغتُ الشَّوَادي
وأَرسَلتُ شِعرِي يسوق الخُطَى * * * بِساحِ الفِدَا يَوْمَ نَادَى المُنادي
وأوقَــفتُ رَكبَ الزَّمانِ طَويلاً * * * أُسَائِلهُ : عَـــــن ثَمودٍ وعَاد
وعَن قَصَّةِ المجدِ مِن عَهْدِ نُوْحٍ * * * وهَـــــل إرمٍ هَي ذَاتُ العِمَاد ؟
فأقْسَم هَذا الزّمَـــــان يَمِينا * * * وقَالَ : الجَـــــزائر.. دُونَ عِنَاد!

شَغَلنا الوَرَى ومَلأنَا الدُّنَا
بشـــــــــعرٍ نرتلُهُ كالصّلاةِ
تَسَابيحُهُ مِن حَنايَا الجزائر1

إن لازمة مفدي زكريا تتضمن إشادة وفخر بشعره الذي شغل الناس وملأت نغمات ترديده الأفاق، بل صار مثل الوِرد الذي يردده بعض الناس عقب كل صلاة، والفضل في ذلك كله يعود للجزائر فهي روح هذا الشعر وهي معناه ونبضه، وهو المعنى الذي يتقاطع معه أعبيد في لازمة قصيدته التي يذهب فيها إلى أن حب الجزائر أوصله للصبابة والسكر، ولذلك أصبح الشعر كل حياته يتقرب به ويتودد للجزائر، وقد لا يقتصر التفاعل بين النصيين على اللازمة بل يتعداها إلى التداخل في الكثير من المعاني والعبارات، خصوصا أن كلاهما يتضمن إشادة بجمال الجزائر الأخاذ وحسنها الفريد، فهي في نظر كلا الشاعرين منبع الجمال والحب التي يقصر الشعر الجيد عن وصفها.

ولم يبق الشاعر تفاعله وتناصه في قصيدته هذه حبيس الإليـاذة، بل نجد انه تفاعل مع قصائد شعرية أخرى، ومن ذلك قصيدة –إفادة في محكمة الشعر– لنزار قباني التي يقول فيها:

1 مفدي زكريا، الياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1987، ص 37.

زعموا أنني طعنتُ بلادي وأنا الحبُّ كـــلُّهُ والوفاءُ

أيريدونَ أن أمُصَّ نزيفي؟ لا جـــــدارٌ أنا ولا ببغاءُ!

أنا حريَّتي... فإن سرقوها تسقطِ الأرضُ كلُّها والسماءُ

ما احترفتُ النِّفاقَ يوماً وشعري ما اشتراهُ الملوكُ والأمراءُ

كلُّ حرفٍ كتبتهُ كانَ سيفاً عـــــربيّاً يشعُّ منهُا لضياءُ

وقليلٌ مـــن الـــــكلامِ نقيٌّ وكثيرٌ مـــــــن الكلامِ بغاءُ

كم أُعـــاني مما كتـــبتُ عذاباً ويعاني في شـــــرقنا الشرفاءُ

وجـــعُ الحرفِ رائعٌ.. أوَ تشـــكو للبســـــــــاتينِ وردةٌ حمراءُ؟

أنا ما جئتُ كي أكونَ خطيباً فبلادي أضاعَها الخُطباءُ1

يقيم نزار قباني محاكمة شعرية يحاكم فيها كل من اتهمه زورا بالنفاق والخيانة وموالاة الأعداء والتكسب والتسكع بالشعر أمام أبواب الأمراء ...، فيقدم شهادته التاريخية التي يثبت فيها براءته من كل المزاعم والتهم المنسوبة إليه، وفوق ذلك يؤكد حبه الصادق وتعلقه الكبير ووفائه لوطنه ودفاعه المستميت في سبيل تحريره، وسلاحه في ذلك كله شعره الذي كان شديدا على الأعداء، حادا في ذبح الخونة والمتاجرين بالوطن.

فالشعر في نظر نزار قباني سلاح عربي أصيل نتزين به ونتجمل في السلم والأمن، ونقاتل به في الحرب، وهي النظرة نفسها التي لمسناها عند أعبيد في أبياته السابقة، فكلاهما اتخذ من الشعر وسيلة للتعبير عن مشاعره وشدة تعلقه بوطنه، وهو ما يؤكد تداخل وتفاعل النصين مع بعضهما وان المتأخر منهما تأثر بالمتقدم.

1 نزار قباني، الاعمال السياسية الكاملة، ج3، منشورات نزار قباني، بيروت لبنان، ص 407-412.

فرغم تأثر أعبيد الواضح بأبيات نزار قباني إلا أن الشاعر عرف كيف يمتص معاني سابقه ويذيبها في شعره عن طريق الحوار والتجاوز وهو أعلى درجات التناص، لأنه بالإضافة إلى الجوانب الجمالية التي يضفيها على النص الحديث، فهو يبرز شخصية صاحبه وقدرته العالية في التعامل مع النصوص التراثية.

# الفصل الثالث

## شعرية التناص في شعر عبد القادر أعبيد

1- اللغة الشعرية

2- الصورة الشعرية

3- التداخل الاجناسي

4- السخرية

5- العتبات النصية

لقد ساهم وعي وإدراك الأدباء المعاصرين لقيمة وأهمية الخلفيات المعرفية والثقافية، في تخصيب وتزويد نصوصهم بلغة حية جديدة غير مألوفة، غنية بمختلف الإشارات والإيحاءات المعرفية والتراثية الموحية ذات الأثر الفني والجمالي في نفس القارئ، فراحوا يتنافسون ويتسابقون في الاستفادة والتفاعل مع مختلف هذه النصوص التراثية بغية إثراء تجاربهم بقدراتها الفنية وإمكاناتها التعبيرية، فالتناص " ليس مجرد لعبة لغوية مجانية وإنما له جماليات عدة ينهض بها في مجال النصوص الأدبية"[1] ومن هذه الجماليات

## 1- اللغة الشعرية:

إن أية دراسة يبتغي بها صاحبها الوقوف عند المقومات الجمالية والخصائص الفنية لنص شعري ما، لا بد له من أن يتطرق لدراسة اللغة الشعرية لأهميتها ودورها باعتبارها الشعر ذاته فهي مادته ووعاؤه وأول ما يدرس فيه، وهذا ما قصدته "يمنى العيد" بقولها "أرى أن الكلام عن الشعر هو في وجه هام من وجوهه كلام عن اللغة، ولم يعد بإمكاننا اليوم أن نعالج المسألة الشعرية بمعزل عن المسألة اللغوية"، فالشعر هو "اللغة كما تتبدى في أقصى طاقاتها الدلالية والصوتية والإيقاعية، وفي رهانها على غنى المعنى، ورونق اللفظ، التي تجعل من النص الشعري في شكله النهائي، بناء رمزيا، دلاليا، مأهولا بالموضوعي، ومطليا بغشاء لفظي محايث للمعنى، كما تعيد تسمية الأشياء، وفق الاتساع والدينامية التي تنتجها الوظيفة العلامية للمفردة سواء بما تختزنه من طاقة التوصيل، أو بقدرتها على الإيحاء"[2].

---

[1] قرنوط حسين، جماليات التناص ودلالاته –الرواية المغاربية انموذجا- مجلة المداد، مج 01، ع 08، جامعة زيان عاشور، الجلفة، ديسمبر 2016، ص 194.

[2] زهيرة بولفوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، دكتوراه (غير منشورة)، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009-2010، ص307.

فاللغة إذاً هي لب العملية الإبداعية الشعرية، وقلبها النابض بالحياة والحركة، فهي سبيل النص الشعري إلى التجدد والانفتاح على عوالم إبداعية جديدة وغير مسبوقة، لأنها هي من تصنع الشعر، وبها تعرف قيمة القصيدة، ومن خلالها نميز بين الشعراء. ذلك "أن وراء كل قصيدة عظيمة لغة، فاللغة الباردة الخاملة لا تصنع شعرا، وإنما تصنعه اللغة المتحركة المليئة بالمنعطفات والتموجات الإبداعية ولعل من أبرز ما يميز شعراء الحداثة العربية المعاصرة هو إدراكهم لقيمة اللغة وأهميتها للقصيدة ومكانتها فيها، ثم لهذا الجانب التفاعلي بين الشعر واللغة"[1]

وهذا ما جعل منظرو الحداثة ونقادها يصرفون اهتمامهم للغة على حساب الشكل، ويقولون بضرورة التمرد على اللغة المعيارية الواصفة، وتجاوز قواعدها التقليدية الثابتة، إلى خلق لغة شعرية جديدة يعيد من خلالها الشاعر تشكيل العالم وتسمية أشيائه بمسميات جديدة، "فالشاعر يستميز بإنشاء لغة جديدة موازية للغة المعجمية التي يعرفها الناس، أي أن لغته تنهض على الانحراف وانتهاك النظام الدلالي والتركيبي العام"[2]. وهذا ما يعني أن ساس هذه اللغة الجديدة هو الخروج عن مألوف الاستعمال للغة وكذا "الابتعاد عن الاستعمال النفعي بأن تفرغ كلماتها من دلالاتها القديمة وتحقن بأخرى جديدة فليس المعنى المعجمي للكلمة هو معناها الوحيد، وإنما لكل كلمة معان شتى"[3].

[1] نادية بوزراع، الحداثة في الشعرية العربية المعاصرة –بين الشعراء والنقاد– ماجستير (غير منشورة) جامعة الحاج لخضر باتنة، 2007-2008، ص 117.

[2] عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات –متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، ط1، دار القدس العربي، الجزائر، 2009، ص 168

[3] نادية بوزراع، الحداثة في الشعرية العربية المعاصرة ، ص117.

فالعلاقة إذاً بين اللغة المعيارية القديمة وبين اللغة الشعرية الجديدة هي علاقة إيجابية قائمة على تحطيم القوانين والأطر القديمة للغة، والتمرد عليها وخلق قوالب وأطر جديدة، لأن " تمرد الشعر على اللغة يعني نقل هذه اللغة من طور التحجر والجمود إلى طور المطاوعة والتطور ورفض أن تظل طاقاتها الهائلة مأسورة في قوالب ومعطلة عن ابتداع قوالب جديدة"[1]. فالتمرد على اللغة لا يتم إلا بواسطتها، وهذا ما يدفع السلبية عن هذا التمرد، ويجعل منه تمرد إيجابي لا يسعى إلى هدم اللغة وتحطيم القواعد التقليدية فحسب، بل هدفه الأول هو تفجير طاقات هذه اللغة وتوسيع أفقها، وإثراء مفرداتها من خلال شحنها بدلالات ومعان جديدة، مما ينقل هذه اللغة من موقف الضعف والعجز عن مواجهة تحديات الواقع ومستجدات الحياة ومتطلباتها، إلى موقف تكون فيه هذه اللغة طيعة وقادرة على احتواء نبض الحياة وعلى مسايرة تغيرات المرحلة والتعبير عنها بكل فنية وجمالية، لأن محاولة الكشف عن مستجدات الحياة الجديدة والتعبير عن معطيات الواقع المستحدثة يستلزم بالضرورة خلق لغة جديدة قادرة على الإلمام والتعبير عن هذا الواقع، "فليس من المعقول في شيء بل ربما كان من غير المنطقي أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة ، لقد أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها، وان التجربة الجديدة ليست إلا لغة جديدة أو منهجا جديدا في التعامل مع اللغة"[2].

وهذا ما يعني أن لكل زمان لغته وجماليته، فلغة القدامى غير لغتنا وجمالياتهم غير جمالياتنا، وهمومهم ورغباتهم وحوائجهم تختلف عنها عندنا، فما كان من ألفاظ وتعابير عندهم حسنا ومستساغا ومعبرا بصدق عن جمالية ورائقة ذلك العصر، أصبح عندنا غير

[1] محمد أحمد العزب، ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر، رسالة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة الأزهر، مصر ، ص 120.

[2] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2006، ص 355

مستساغ ومستوحش في أغلبه، ولغتهم التي عبروا بها بكل جمالية وفنية عن حياتهم وتجاربهم، أصبحت قاصرة وعاجزة عن مسايرة تغيرات ومستجدات عصرنا، "فليس الموافق لروح هذا العصر أن لا ننشد الشعر إلا بلغة امرئ القيس، ولا بد للشعر وللغة قبل الشعر من تقمصهما روح العصر وسيرهما مع الزمان وتطورهما بأطواره، وليست اللغة سوى واسطة نعرب بها عن أفكارنا، ونترجم عن حياتنا، ونعبر عن حاجاتنا، ولا ريب أن أفكارنا وحياتنا وحاجاتنا اليوم غيرها في زمن امرئ القيس، فكيف نتقيد بلغه وهي قاصرة عن هذه الأفكار وهذه الحياة وهذه الحاجات؟ فيجب أن ننتفض من هذا الجمود، وان ننهض باللغة إلى مستوى تكون فيه صالحة لأفكارنا منطبقة على حياتنا العصرية، كافية لحاجاتنا اليومية وإلا فعلى اللغة السلام"[1].

فما اللغة إلا وسيلة وواسطة أوجدها الإنسان للتعبير عن حاجاته، ولذا فهي تتجدد وتتغير بتجدد وتغير هذه الحاجات، فاللغة الشعرية الجديدة تحكمها مقومات وخصائص جمالية وفنية غير تلك المقومات التي كانت تحفل بها اللغة الشعرية القديمة، فلم تعد هذه اللغة تحفل بفخامة اللفظة ولا بجزالتها وقوة جرسها ولا بتجانس وتناسق مفرداتها وتراكيبها كشرط لتحقق الجمالية والفنية للقصيدة، بل ربما وجدناها تحفل بنقيض ذلك، لأن "جماليات اللغة الحديثة قد تقع في الطرف الآخر القصي من جماليات الأداء الكلاسيكي في لغة الشعر وقوته السحرية، فالقصيدة الحديثة قد لا تشق جمالها من الفخامة أو التجانس، بل تستمده ربما من حقل أخر حيث يكون التنافر، والا تناسق ولا تكامل والا نمو والقبح والانقطاع عناصر حية في جمالية جديدة لا عهد للشعر بها"[2]. وكما أن اللغة الشعرية تختلف من عصر لآخر فهي كذلك تختلف من شاعر لشاعر ومن مكان

[1] محمد أحمد العزب، ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر ، ص 126

[2] نادية بوزراع ، الحداثة في الشعرية العربية المعاصرة ، ص119.

لمكان... فلكل شاعر لغته ومعجمه الشعري الذي ينماز به وينفرد عن بقية الشعراء، من حيث الألفاظ والتراكيب ومن حيث الخصائص والعلاقات التي تحكمها.

أ- **المعجم الشعري:**

وهو " مجموعة من المفاهيم تبنى على علائق لسانية مشتركة ويمكن لها أن تكون بنية من بنى النظم اللساني كحقل الألوان، حقل مفهوم الزمان، حقل مفهوم الكلام وغيرها"[1]. والمعجم الشعري كما أشرنا من قبل يختلف من شاعر إلى أخر بل ربما يختلف عند الشاعر الواحد من ديوان لديوان ومن مرحلة لأخرى، فهو يمثل الخصائص الفنية للإبداع التي ينفرد بها شاعر عن أخر أو عصر عن أخر.

إن دراسة المعجم الشعري لشاعر ما تمكننا من الوقوف عند مختلف مقومات ومكونات الخطاب الشعري، وتحديد دلالته وإيحاءاته وسماته، كما يمكننا من الغوص في أعماق اللغة لنكشف عن مخزوناتها، ف"للمعجم قدرة كبيرة على تحديد البنيات الدلالية الأساسية في النص ... ودراسة المعجم تتيح الكشف عن الحقول الدلالية وتحديدها داخل النص كمفتاح لتحديد البنيات الأساسية لها"[2].

والمعجم الشعري عند عبد القادر أعبيد يتميز بواقعيته وأصالته بحيث جاء ناطقا بمختلف الظروف السياسية والاجتماعية والفكرية والاقتصادية التي عاشتها الجزائر خاصة والدول العربية عامة، فقد تنوعت مفرداته اللغوية بحسب طبيعة التجربة المعبر عنها، ففي قصيدة " شمس الجنوب" تشيع الألفاظ الإسلامية العريقة، حيث يقول:

فَاسكَبْ رِضَابَكَ إنّ الأرضَ ظَامِئَةً  وافْتَحْ كِتَابكَ واقْرَأ أخرَ السِّيَرِ

[1] سيدي محمد منور، المعجم الشعري عند الأخضر السائحي -دراسة معجمية دلالية- ماجستير (غير منشورة) جامعة أبي بكر بن قايد تلمسان، 2013-2014، ص 80.

[2] عمر محمد الطالب، عزف على وتر النص الشعري -دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص60.

لِلصّائِمينَ عَـــن المسْعَى لرحمَةٍ  والرّاكبين سَـــلامَ الجُبنِ والخَور

يَا عَاهِلَ العِزّ... أنتَ اليَوْمَ قَابِلة  رَدَّتْ على النّصرِ وَجهَ المشْرِقِ النّضر

يَا "دَام نَصركَ" لم تَحــمِل أمَانَتَنا  إلاّ لأنّكَ نَبْتُ الـــــوَحي والسَّوَر

سَيفُ الدُّعَاءِ وقِربَانُ الدِّماءِ مَعَاً  والمؤْمِـــــــنُونَ بما أمَنتَ مِن فِكَر

سَوقُ الشّهَادَةِ بالأرحَامِ عَامِرَةٌ  بالمرضِعَاتِ حَـــــليبَ الصَّبرِ والعِبَرِ[1]

فالأبيات جاءت مليئة بالألفاظ الإسلامية والكلمات القرآنية مثل (الصوم، الكتاب، الوحي، السور، الدعاء، المؤمنون، الشهادة، القربان.....) وهي ألفاظ ساهمت في إشاعة الروح الإسلامية على القصيدة، فالشاعر كان في موضع إشادة بالنصر الذي حققه المسلمون في جنوب لبنان على اليهود، ومن اجل الرفع من معنويات جنود الإسلام البواسل وتقديس منجزهم وانتصارهم نجد الشاعر يرفع نصرهم ويخرجه من الصبغة المحلية الضيقة إلى الصبغة الإسلامية، من خلال التوظيف التناصي الإشاري لعديد الآيات القرآنية، وهي ألفاظ ساهمت في تجذر وعمق تجربته الشعرية.

وبالإضافة إلى الألفاظ الإسلامية، نجد ألفاظ من المعجم الشعري القديم تشيع هي الأخرى في قصائد عبد القادر أعبيد ومن ذلك قوله في قصيدة "عيون":

عُيُونٌ بها خَمْرَةٌ مُشْتَهَاةٌ  وإن لم تَبِتْ لَيْلَةٌ جَوف دَنِ

بها أسْكَرتِني فَمَا عُدْتُ أدْرِي  ويَا وَيْحَ وِيحي بما أسْكَرَتِني

فآذَنتُها بالهَوى دُون صَبرٍ  ولَكِنّها بالنـّـــــــوَى آذَنَتني

عُيُونُ التي لم أُلْتَـــــــــقِيهَا  بقتلي وبَعْثِي لهَا أُلْفُ فَنِ[2]

[1] عبد القادر اعبيد، روح تتمرى ... قلب يتشرق، ص 14-15.

[2] عبد القادر اعبيد، رياحولينا، ص 11

فالأبيات مليئة بالإشارات التناصية لنصوص تراثية قديمة كمعلقة " الحارث بن حلزة" ونونية جرير التي طلعها (بَانَ الخَليطُ، وَلَوْ طُوِّعْتُ ما بَنَا)، وقصيدة بليل الغرام الحاجري التي مطلعها (جسد ناحل وقلب جريح).... وهي ألفاظ وكلمات تدل على تلك الخلفية المعرفية التراثية لعبد القادر أعبيد والتي ساهمت في ثراء معجمه الشعري واصالته.

ب- **اللغة اليومية:**

إن الحديث على جمالية اللغة الشعرية الحديثة يجرنا بالضرورة للحديث عن اتجاه الشعراء المعاصرين صوب لغة التخاطب اليومي، واخذ من ألفاظها وتعابيرها ما يثرون به لغتهم الشعرية، إدراكا منهم بأن مقياس شعرية اللغة وجماليتها لم يعد يقتصر على فخامة اللفظة وفصاحتها وقوتها وحسن تماسك العبارة وانسجامها –المقياس التقليدي للجمالية- الذي تجاوزه الزمن، بل ربما نجد الشاعر المعاصر يتلمس الجمالية والشعرية في أضداد هذه الأشياء، أي في توظيف لغة التخاطب اليومي، وفي هذا الصدد يقول أحمد عبد المعطي حجازي "لقد ثرنا على اللغة الشعرية التقليدية لأنها تحولت إلى عملة ممسوخة زائفة لا تحمل أي معنى، وحين نادينا بالعودة إلى لغة الحياة اليومية، لم يكن قصدنا أن ننظم بلغة أكثر شيوعا أو قربا من عامة الناس كما يخيل للبعض، وإنما كان القصد أن نقلب مستويات اللغة كما يفعل الفلاح بمحراثه حين يقلب التربة قبل البذار، وفي اللغة خروج وخروج، هناك خروج المضطر العاجز قليل الحيلة، وهذا هو الخطأ والركاكة، وهناك خروج المتمكن الموهوب المتصرف، وهذا هو الخلق والإضافة"[1].

إن لجوء الشعراء إلى توظيف لغة التخاطب اليومي جاء بعدما أعلنت اللغة التقليدية إفلاسها وعجزها عن الإلمام ببعض المضامين والموضوعات التي تعالج قضايا ومشكلات الإنسان المعاصر، وكذا عجزها عن التعبير عن بعض المفاهيم الشعبية التي لا تسعها إلا لغة التخاطب اليومي، كما أن مبرر استخدام اللغة التقليدية المتمثل في نقل حياة الطبقة

[1] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر –دراسة جمالية– ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية مصر، 2002، ص148

الارستقراطية في المجتمع ونقل تجارب أفرادها ومغامراتهم الخارقة، قد انتفى بانتقال الشعر وتحوله للتعبير عن يوميات الإنسان العادي البسيط، ونقل تجاربه وانفعالاته وأحلامه، لأن عصرنا الحالي "هو عصر الإنسان العادي وليس عصر الملوك والأبطال الذين يخرجون على الطبيعة ويصنعون أشياء خارقة وغير عادية، وهذه حقيقة تنطبق علينا وعلى غيرنا من سكان هذا العالم، وفي الماضي بالطبع كان من العسر أن تكون حياة الرجل العادي مادة للشعر، فالحياة العادية كان معناها في معظم الأحوال، الحياة التي لا شعر فيها"[1].

والشاعر عبد القادر أعبيد قد أدرك هذه الحقيقة ووعى هذه القيمة الفنية فراح يتفاعل مع عديد النصوص والأغاني المحلية، ويقتبس ويوظف في قصائد بعض ألفاظها وكلماتها توظيفا فنيا جماليا، ومن ذلك ما نلمسه في قصيد ة " ادغاغ" التي يقول فيها :

وعمرٌ تَوَزّعَهُ الشّايُ...

مِلأ انسكابٍ على مُعجزاتٍ...

ذَرَتها البَساطةُ في الجَالسين.

تَأمّلْ تَرانِي أدُوزِنُ رُوحِي...

وَافتَرصُ اللّحنَ يَهبِطُ أرسَالَ...

مِن عَلّيين

أحِبُّ المدِينة

تُحِبُّ المدِينة؟

يُنَعْنِعُكَ الحُبُّ؟

لُوحُ المحَبةِ عِندَ "الجِيلَاني"....

[1] المرجع نفسه، ص 146

فَاجْعَلْ قُصَاراكَ جَمْعَ الوَصَايا...مِن الحَاضِرِين.

لأنّكَ إنْ مَا خَرَجتَ فِراغَا...

سَتَسقُطُ في ضِفّة الغَافلين[1]

هـذه الأبيـات تحـوي عديـد كلمـات وألفـاظ اللغـة اليوميـة البسـيطة "الدارجـة" مثـل (ادوزن، ينعنـع، لـوح المحبـة، الجـيلاني، فراغـا....) وهـي ألفـاظ وتعـابير وظفهـا الشـاعر اسـتجابة لمعطـى تجربتـه الـتي يعـبر فيهـا عـن معطـى تراثـي محلـي شـديد الصـلة بـبعض الصـفات والعـادات الـتي ينفـرد بهـا المجتمـع الادراري التـواتي، مـن جلسـات ذكـر مصـحوبة بمشـروب الشـاي.....، فكانـت هـذه الألفـاظ اليوميـة هـي الأقـدر فنيـا علـى التعبـير عـن هـذه التجربـة لمـا تكتنـزه مـن معان خاصة.

وقـد يتجـاوز عبـد القـادر أعبيـد توظيـف اللفظـة العاميـة المفـردة في القصـيدة إلى توظيـف عبـارات وتراكيـب عاميـة ، بـل والتنـاص مـع أغـاني شـعبية ومـن ذلـك مـا جـاء في قصـيدة "داني داني" والتي يقول فيها:

دَاني دَاني

يَا تُراثَ الحُسنِ ...

يَا أحدَثَ طَبعة...

غَلبتْ صَبرَ جَناني[2]

[1] عبد القادر اعبيد، روح تتمرای ... قلب يتشرق، ص 90

[2] عبد القادر واخرون، صهوات الكلام، ص 50

فمطلع القصيدة ولازمتها التي تقوم عليها مأخوذة من أغنية الشلالي المحلية التراثية، إضافة إلى طغيان البساطة على مختلف ألفاظ القصيدة، فالشاعر هنا في موضع تناص وتداخل مع أغنية شعبية محلية مشهورة، ولذا وجدناه يكثر من توظيف مثل هذه التراكيب العامية البسيطة بغرض إيهام القارئ وتحريك مشاعره وهو ما يضمن مشاركته وتفاعله مع القصيدة. كل ذلك يعكس لنا قدرة الشاعر وبراعته وتمكنه من تطويع لغة شعره بحسب مقتضيات تجربة، وهو من أهم ملامح الجمالية، التي نادت بضرورة التعبير عن المعطيات الجديدة بلغة جديدة غير اللغة والقوالب التقليدية التي أصبحت في كثير من الأحيان عاجزة لا تقوى على مواكبة المستجدات العصرية والتعبير الفني عنها.

- **لغة التمرد والرفض:**

يمتلئ القاموس الشعري لعبد القادر أعبيد بلغة وألفاظ التمرد والرفض، ومن ذلك ما نجده في قصيدة "كتاب في منطق النور" التي يقول فيها:

عَرَيَانُ أرقصُ والهَوى قُرباني  مُتَسوّرا عِشقي الذي أفْنانِي

مِن خِلقَتِي لا شَيءَ يَعرُجُ عَائداً  إلّا صَلاتكَ في سَريرِ دُخّاني

يَا أنتَ عِنـــدَكَ مِن قَدِيم مَوَدّتي  مَا تَعرِفِين فَكَفِكِفِي أشْجَاني

الكَشْفُ مَا كَتَبَتْ يَمِينكِ فَاكْتُبِي  رَقماً يَغِيبُ عَن الرؤى أنْسَاني

.....

سُؤالُ هَذا العُمرِ كَيْفَ أضَعْتُها  وأرقْتُ في الّسكر البَعيدِ دَناني

مَازِلتُ بـــين مفَـــــازةٍ ومَفَازةٍ  أصغي لصَـــمتِي عَلّنِي ألقَاني[1]

[1] عبد القادر اعبيد، روح تتمراى ... قلب يتشرق، ص 44

تكثر في القصيدة ألفاظ الحب والعشق مثل (ارقص، الهوى، عشقي، أفناني، صلاتك، مودتي، الكشف، الرؤى، السكر، أدناني، صمتي، القاني)، وهي ألفاظ خرجت عن معانيها الأصلية، فالشاعر عمد على إقامة علاقات لغوية جديدة، أعطت ألفاظه مدلولات جديدة.

يقول في قصيدة" الصحيفة":

قَاطَعتُها صَحيفَتي

رَميتُها في المزبَلة

أرْسلَتُها للمَقْصَلة

فَلَم تَعُد تَهَمني ...

أخْبَارُهَا المفَصّلة

هَجَرتُهَا...

بَين الرُّفُوفِ المقفَلة

كَفّرتُهَا....

دَعَوتُهَا لِلرَّسكَلَة

كِي لَا أرَى في رَفِّهَا

أثَارَ تَلْكَ الفَاضِلَة[1]

نلاحظ طغيان ألفاظ التمرد والرفض على الأبيات مثل (قاطعتها، رميتها، أرسلتها، لم تعد، هجرتها.....) وهي ألفاظ تحمل الكثير من دلالات رفض الواقع المليء بالمتناقضات ومظاهر الظلم، فازدواجية المعايير القيمية لدى اغلب أفراد المجتمع في التعاطي والحكم على

[1] عبد القادر اعبيد، رياحولينا، ص 23

سلوك الأفراد هي ما دفع الشاعر للثورة على الوضع والانتفاض عليه والدعوة لمحاربة ودفن مثل هذه السلوكيات بدفن أدواتها.

## 2- الصورة الشعرية:

تعتبر الصورة عنصرا بارزا من عناصر اللغة الشعرية، ومقياسا للشاعرية "ودليلا على نضج الوعي الفني لدى الشعراء"[1]، فهي بمثابة العلامة الفارقة بين لغة الشعر ولغة النثر، وهي وسيلة الشاعر لتحريك مشاعر المتلقي والتأثير فيه، وأداته لخلق عالمه الخاص وتشكيل أفكاره وخواطره في شكل محسوس، فهي "أسلوب يجعل الفكرة تبرز بكيفية أكثر حساسية وأكثر شاعرية تمنح الشيء الموصوف أو المتكلم عنه أشكالا وملامح مستعارة من أشياء أخرى، تكون مع الشيء الموصوف علاقات التشابه والتقارب من أي وجه من الوجوه"[2] وهذا ما يعني أنها تقوم على تقريب المتباعدين بطريقة انزاحية تحمل الكثير من المتعة والجمال الفني، والشاعر الناجح هو من يحسن استخدام الصور البديعة الخصبة المبتكرة والعكس، بحيث "يجب علينا أن نتهيأ دائما للحكم على الشاعر بقوة المجاز في شعره وأصالتها"[3]. والصورة البديعة لا تذل ولا تنقاد إلا لشاعر ذي خيال خصب خلاق، يستطيع من خلاله تحويل واقعه المادي المحسوس إلى واقع شعري، حيث "يقوم الخيال بالدور الأساسي في تشكيل الصورة الشعرية وصياغتها، فهو يلتقط عناصرها من الواقع المادي الحسي، وهو الذي يعيد التآلف بين هذه العناصر والمكونات لتصبح صورة للعالم الشعري الخاص بالشاعر بكل ما فيه من مكونات شعورية ونفسية وفكرية"[4].

---

[1] عبد القادر طالب، جماليات التناص في الشعر العربي المعاصر، قراءة في شعر عبد الله البردوني، اطروحة دكتوراه (غير منشورة) جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، 2016/2015 ص 162.

[2] جغدام الحاج، جمالية الصورة في شعر مفدي زكريا الوطني المقاوم- قصيدة الذبيح الصاعد انموذجا- مجلة الممارسات اللغوية، ع 13، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2012، ص 136.

[3] سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد للنشر، العراق، 1982 ص20

[4] علي العشيري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، مكتبة ابن سينا، مصر، ص74.

لقد أدرك النقاد قيمة الخيال فجعلوه عماد الصورة الشعرية، التي لا يمكن فهمها إلا بفهم حدود الخيال الذي أنتجها، فالصورة " نتاج لفاعلية الخيال وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم او نسخه وإنما تعني إعادة التشكيل واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر والجمع بين العناصر المتضادة او المتباعدة في وحدة، وإذا فهمنا هذه الحقيقة جيدا أدركنا أن المحتوى الحسي للصورة ليس من قبل النسخ للمدركات السابقة، وإنما هو إعادة تشكيل لها بطريقة فريدة في تركيبها إلى درجة تجعل الصورة قادرة على تجميع الإحساسات المتباينة وتمزجها وتؤلف بينها علاقات لا توجد خارج حدود الصورة"[1]

ولقد ظهرت تقسيمات وأنواع عديدة للصور، فهي بحسب نوعها وتكوينها: بلاغية، رمزية، أسطورية، صوفية...، وهي بحسب هيئتها وتركيبها: بسيطة، مركبة، كلية، جزئية...، وسنركز هنا على الصور البلاغية والصور الرمزية التراثية، لحضورهما البارز في الديوان ولأنهما –خصوصا الصور الرمزية– يمثلان علامة فنية وجمالية فارقة جسدت لنا بصدق رؤية الشاعر الفنية للعالم والوجود وصورت لنا موقفه المتمرد والرافض، من خلال اختياره لرموز معينة.

## أ– الصور البيانية:

إن الصورة البيانية باعتبارها لونا من ألوان الصورة الشعرية –المرتكزة على اللغة– كانت محط اهتمام وعناية الشاعر المعاصر الذي راح ويغربل ويبحث في النصوص التراثية عن تلك الصور الإبداعية الحية التي تستطيع مواكبة مستجدات عصره وتجربته، ونتيجة لذلك فقد سقطت من غربال عديد الصور البيانية التقليدية البراقة في زمانها والتي أدهشت في وقت ما البلاغيين وحازت إعجاب النقاد فراحوا يكيلون لها الكثير من المدح والثناء، لأنها فقدت لمعانها وبداعتها في عصرنا، ولم تعد قادرة على تحريك مشاعر المتلقي، ولا إثارة إعجاب الناقد، بل ربما عدها بعض النقاد عنصر نشاز وضعف في القصيدة، ولا أدل على

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص 309.

ذلك من هذه الصورة القديمة (علية بعيدة مهوى القرط) التي طالما تغنى بها البلاغيون وأشادوا ببداعتها وامتدحها النقاد القدامى وعدوها من فلتات البلاغة، فقد علق عليها عبد المالك مرتاض بقوله: "إن ألفاظ هذا النص لا تحمل شيئا من الرقة، ولا تكاد توحي بأية شاعرية وثلاثتها خالية من الماء الشعري... ولكنك حين تذكر القرط وهو لفظ من حيث منطقه ليس جميلا ولا ينبغي له أن يكون من الألفاظ الشاعرية... وإذن فهذه الصورة هنا لا تعدو أن تكون تجسيدا للذوق البدوي الذي لا يخلو من جفاء واخشيشان ومثل ذلك لا يكاد يثير في نفوسنا إي إحساس باللذة والفنية يذكر"[1].

وفي هذا التعليق أكبر دليل على تغير الذائقة الفنية العربية، فما كان من الصور قديما جميلا، لأنه يعكس ويصور حياة الإنسان العربي القديم وبيئته البدوية البسيطة، أصبح الآن ممجوجا وقبيحا، لأنه لم يعد قادرا على مسايرة وتصوير البيئة والحياة العصرية المعقدة، ولذا راح الشعراء يتنافسون في التمرد والخروج عن تلك الصور النمطية، ويبتكرون صورا جديدة

قادرة على التعبير بكل فنية وجمالية عن مستجدات عصرهم وبيئتهم، "إن الصور البلاغية الحديثة تتأبى المألوف وتتوخى القرابة وتنشد إلى خلق العلائق الجديدة بعيدا عن حصر الصورة بعلاقة المشابهة ومجاوزتها إلى غيرها مما بلوره العصر من قيم ذوقية وثقافية وحالات نفسية وشعورية...الخ واستنادها إلى الانزياح والاتساع والأفق المفتوح، مما أباحه العصر ذاته، وارتكازها على أساليب بنائية جديدة وجنوحها نحو الاستعارة والمجاز"[2]. فالانزياح والاتساع وتنويع الأساليب البنائية للصورة هي المطالب التي ترتكز عليها الصورة في الشعر المعاصر

[1] كمال فنيش، البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر –مرحلة التحولات 1988.200– ماجستير (غير منشورة)، جامعة منتوري قسنطينة، 2009-2010، ص67

[2] بشرى مصطفى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، 1994، ص 123

والشاعر الجزائري مثل غيره من الشعراء المعاصرين ثار على نمطية الصورة البيانية التقليدية، وخلق لنفسه صور جديدة ومبتكرة تمتلئ بالحركة والحياة، قادرة على حمل تجربته ونقل أحاسيسه ومشاعره بما يتماشى وطبيعة بيئته وعصره، و عبد القادر أعبيد أحد هؤلاء الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين حاولوا إبداع صور جديدة حية، مستفيدا من مختلف الأساليب الفنية البنائية في ذلك، لذا سنحاول هنا الوقوف عند بعض الصور البيانية – خاصة الاستعارة باعتبارها تحوز حصة الأسد في الديوان من حيث التوظيف– وكشف النواحي الفنية والجمالية فيها. يقول في قصيدة " أنسته":

جَنَحتُ لِلحُبِّ وَالأغْيَارِ مَا جَنَحُوا  أنَسْتُ نَارِي... وَفِي كَفِّ الدُّجَى جَمَحُوا

مَالَتْ تشَـــاءُك يَا دُنيا الظّلالِ رؤى  طَرحتها وهُـــــم فيها السّرى طَرَحُوا

أعتَقْتُ مِلك يَمِينَ الشِّــعرِ مُعْتَقدَاً  أنِّي سَيُقدَحُ لِي مَا لَيْسَ يَنْـــــقَدِحُوا

وَقُلتُ يَا نَاسُ ها ... صَمتٌ وهِيمَنَةٌ  مَا لم أقُصّ الذِي عَنْهُ الألى شَطَـــحُوا

وَعُدْتُ انفُضُ مِن وَصفِ الشُّهودِ يَدِي  فَمَشـــــرُوبُ النُّورِ ازرَاهُ بِهِ القَدَح[1]

تضمنت الأبيات السابقة عديد الصور البيانية ذات الصلة الوثيقة بالتجربة الشعرية والجو النفسي الذي أراد الشاعر نقله وتصويره لنا، فالحب تحول إلى كهف ومأوى نجاة يلجأ إليه كل من اكتوى بنار التيه وذاق مرارة الضياع في صحراء الشك وظلمات الوهم، فاستأنس بنار الحب الموقدة في صدره، وقد استعان لذلك بمجموعة من الصور البيانية من استعارة (جنحت للحب، أنست ناري، كف الدجى، أعتقت ملك،....) والتشبيه –من باب إضافة المشبه للمشبه به– (مشروب النور...) والكناية عن صفة الشك والريب (دنيا الظلال...) وهي صور لو أخذت منفردة بمعزل عن السياق لا تكاد تقدم لنا شيئا كثيرا، فقيمتها في اجتماعها وتكاتفها، بحيث تكشف لنا عن حالة الشاعر الذي استكان أخيرا

[1] عبد القادر اعبيد، روح تتمراى ... قلب يتشرق، ص 28

واستأنس من متاهات الشك والضياع بنور نار الحب والعشق الإلهي، "فإذا انفصلت الصورة الجزئية عن مجموعة الصور الأخرى المكونة للقصيدة فقدت دورها الحيوي في الصورة العامة، أما إذا هي تساندت مع مجموعة الصور الأخرى أكسبها هذا التفاعل الحيوية والخصب"[1]. يقول في بقية الأبيات:

يَا مُطْلِقاً تحتَ أقْدَامِ الغُزَاةِ مَدى  حَتّى إذَا اشْتَدّ فيهم كِبرُهُم نَزَحُوا

وَمِرسِلاً في مَغَاراتِ القُلُوبِ لغى  لَكِن وَصفَ الهُدى في بُوحِهَا شَبَحُ

والقَائلُون بنَصرٍ مِنْكَ أكْثَرُهُم  كَجُندِ طَالُوتَ في نَهْرِ الخَطَأ سَبَحُوا

يَا ربِّ نَارِي لَا سَمعِي ولاَ بَصَرِي  دَلّا عَلِيكَ ولَكِن دَلَّتِ المِنَحُ[2]

يواصل الشاعر وصف حالته النفسية وبوحه الشعري المبني على النظام التصويري الاستعاري والقائم على تشخيص ومشاعر الطمأنينة والراحة النفسية التي بلغها بعدما استأنس أخيرا بحقيقة وجود الله، فكل الدلائل والظواهر الكونية تنطق بهذه الحقيقة وتقود إليها، لكن اغلب البشر كجند طالوت سبحوا في انهار الخطأ وتاهوا في صحراء الشك، فغابت عنهم هذه الحقائق. وقد ساعدت الصور البيانية التي وظفها الشاعر في كشف وتصوير حالته وصفا دقيقا، فصورة الغزاة يتيهون ويتشتتون، والقلوب التي لها القدرة على فهم والتحدث بلغات كثيرة، .... هي كلها دلائل على وجوده وقدرته المطلقة، والملاحظ إن هذه الصور أغلبها قديمة استقاها الشاعر من اطلاعه وإلمامه بنصوص القدامى لكنه استطاع تطويعها بما يتماشى ويتوافق مع بيئته الصحراوية وتجربته الشعرية.

يقول الشاعر في قصيدة " حموديا":

---

[1] بشرى مصطفى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص126.

[2] عبد القادر اعبيد، روح تتمرى ... قلب يتشرق، ص 29

لاَ هنَـــــدِباءُ ولاَ ظِباءُ... ولَا لفَا  فةُ زعترٍ جَفلَ الرّبيعُ المشتَهى

خَمْسُون عَامَاً والعَويلُ عَلى العَوِيـلِ.... يَدُقُّ بَابًا في أقَاصِي المنُتهَى

خمَسُون عَاما في زَمَانِ السّهوِ ذِكـــــرُك والزّمانُ عَن الجَرِيمَةِ مَا سَهَى

يَا أرضُ مَالكِ، مَن أقَالَكِ مِن جَمَـــــالٍ ليس يُدْرِك ... أو تحُاوَلُهُ النُّهى

يَا جَنةً جُمِعتْ لها آياتُ فَتـــــــكٍ... جَمَعُ مَن رَقَصُوا على حَبلِ الدّها

ذُرّيةٌ تَأتِي عَلى ذُرّيةٍ النـّــــــــــ اسِين فَيك جُذُورُهُم ... قَرْنَ السّهى

أمِيرةُ الأحْـــــلَامِ... كنت فَمَن  بِاحـتِلامِ الأميرة قدّ ظهراً إذ لهى[1]

يقف الشاعر على منطقة "حموديا" فيرى صور الخراب والدمار التي لحقها بفعل جرائم الاستعمار، فتتنازعه مشاعر الغضب والحزن، فيرسم لنا لوحة فنية "لحموديا" سوداء وحزينة، حشد فيها عديد الصور الاستعارية، فالربيع جفل، والعويل يدق الباب، والزمان لا يسهى، والجمال يقال... وهي صور ساهمت كل منها في نقل جزئية من الصورة الكلية، فرغم ما يبدو بينها منفردة من تباعد "ولكن الشاعر استطاع بخياله الناقد أن يقرب بينهما، وأن يكشف علاقاتها الكامنة التي تتجاوز الحواس"[2].وهنا تتجلى جمالية هذه الصور.

ب- **الرمـــز:**

الرمز هو " محاولة تقديم حقيقة مجردة أو شعور أو فكرة غير مدركة بالحواس في هيئة صور أو أشكال محسوسة"[3]. أي أنه " عبارة عن إشارة حسية مجازية لشيء لا يقع تحت الحواس " مما يعني أنه "يستلزم مستويين: مستوى الأشياء الحسية أو الصور الحسية التي

[1] عبد القادر اعبيد، روح تتمراى ... قلب يتشرق ، ص 19

[2] علي العشيري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص70.

[3] المرجع نفسه، ص 104

تؤخذ قالبا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، وحين يندمج المستويان نحصل على الرمز"[1]، وعليه فالقالب (الصور الحسية) والمضمون أو المرموز (الحالات المعنوية) لا يمكن الاستغناء بأحدهما عن الآخر لأن كلا منهما يذوب ويفنى في الآخر لكي يتشكل الرمز.

إن من يطالع مدونة الشاعر عبد القادر أعبيد يلاحظ بشكل جلي أن الشاعر قد وجد في التراث الأرض الخصبة المعطاء والمورد العذب السخي، فأقبل عليه يغرف من ينابيعه ويستفيد من وسائله وأدواته ويتخذ من شخصياته ووقائعه ومعطياته رموزا، يتناص معها ويثري بها عمله الفني ويوسع من خلالها أفق رؤيته ويحقق لتجربته الشمولية والأصالة والكلية. ولذا فقد جاءت رموزه متعددة ومتنوعة من حيث مصادرها التراثية (ديني، أدبي، صوفي، شعبي)، ومتقاربة من حيث ما تحمله من دلالات وإيحاءات تتفق مع رؤية الشاعر الفنية ومن أبرزها:

- **الرمز الأدبي:**

التراث الأدبي العربي غني بالكثير من المعطيات والوقائع والشخصيات التي يمكنها تقديم الإضافة للشاعر، وتزويده بما يتوافق مع رؤيته وموقفه إن هو أحسن استنطاق ومحاورة هذا التراث، وشعرنا العربي المعاصر مليء بالرموز الأدبية المستمدة من هذا التراث على غرار (المتنبي، امرؤ القيس، الشعراء المجانين، أبو نواس، ...).

وعبد القادر أعبيد ينتقي من هذه الشخصيات والوقائع ما يراه متوافقا مع المعطى الحداثي المعبر عنه، فعند إشادته مثلا بعظمة بطولات وانتصارات الشعب الجزائري، يختار لذلك شخصية عمرو بن كلثوم التغلبي -رمز العزة والفخر والإباء العربي الأصيل- ليتقنع خلفها ويعبر من خلالها عن عزة وإباء الشعب الجزائري ورفضه للظلم، يقول في قصيدة "نجوى الجهاد" :

[1] المرجع نفسه، ص 105

دَعَا الشّعبُ رَبي لنُصرٍ مُبينٍ فَنـــــادَاهُ رَبي نِدَاء خَفَيا

أيَا مُسلِمِين أنَا عِندَ وَعْدِي وَنَصْرِي مَنَحتُه شَعْباً تَقَيّا

حَنِينَا رُؤُوسَ الجَبَـــابِرة كُرهَا لنَصرٍ بعـــزمٍ مَضَينا مَضَيا[1]

فالشاعر يشيد في هذه الأبيات بعظمة النصر الذي حققه الشعب الجزائري، في موقف اتّحدت فيه الإرادة الإلهية مع الإرادة الشعبية الصادقة، فكان النصر لجند الله والهزيمة والإذلال لأعداء الله والإسلام، فالشعب يدعوا ربه في صدق وإخلاص، والله يستجيب ويلبي نداء عباده المخلصين، ولكي يرفع من شأن هذا الانتصار، ويزيد في قداسته لجأ الشاعر إلى إعطائه صبغة إسلامية فهو ليس انتصار جيش على جيش بل هو انتصار للإسلام على الشرك، انه حلقة من حلقات الصراع بين الحق والباطل.

وقد لجا الشاعر في أبياته لامتصاص بعض الآيات القرآنية والتناص الإشاري معها ومنها قوله تعالى "يَا أَيُّهَا الذين آمنوا إن تَنصروا الله ينصركم ويثبت أقدامكم"[2] وقوله أيضا "الَّذِينَ أُخْرِجُوا مِنْ دِيَارِهِمْ بِغَيْرِ حَقٍّ إِلَّا أَنْ يَقُولُوا رَبُّنَا اللَّهُ وَلَوْلَا دَفْعُ اللَّهِ النَّاسَ بَعْضَهُم بِبَعْضٍ لَهُدِّمَتْ صَوَامِعُ وَبِيَعٌ وَصَلَوَاتٌ وَمَسَاجِدُ يُذْكَرُ فِيهَا اسْمُ اللَّهِ كَثِيرًا وَلَيَنْصُرَنَّ اللَّه مَنْ يَنْصُرُهُ، إِنَّ اللَّه لَقَوِيٌّ عَزِيزٌ"[3] وقوله أيضا " وَقَالَ رَبُّكُمُ ادْعُونِي أَسْتَجِبْ لَكُمْ"[4] ، وهي آيات تدعوا المسلمين لطلب النصرة والعون من الله عز وجل في جميع الملمات التي تحل بهم، وهو عين ما فعله الشعب الجزائري، وفي ذلك رسالة لفرنسا التي أرادت سلخ هذا الشعب عن هويته ودينه، إن إرادة الله فوق إرادتهم، ومادام الشعب الجزائري متمسكا بدينه منتصرا له فان الله لن يخذله أبدا.

---

[1] عبد القادر اعبيد، رياحولينا، ص40

[2] سورة محمد، الاية 7

[3] سورة الحج، الاية 40

[4] سورة غافر، الاية 60

وفي سبيل إثبات عزة وكرامة الشعب الجزائري ورفضه للضيم، يلجأ الشاعر للتفاعل والتداخل مع قول عمرو بن كلثوم في معلقته :

إذا بَلَغَ الْفِطَامَ لَنا صَبِيٌّ تَخِرُّ لَهُ الْجَبابِرُ ساجِدِينا [1]

إن الجزائر عربية الهوى والروح حسب الشاعر، فالقيم العربية الأصيلة من كرم وعزة ومروءة وشجاعة.... هي قيم رضعها الجزائري من ثدي العروبة، لذلك فاستدعاء الشاعر وتناصه هنا مع بيت عمرو بن كلثوم دون غيره لم يكن عشوائيا بل كان المقصود منه الرد على المشروع التغريبي الفرنسي للجزائر.

فالتناص هنا قد حقق للقصيدة معني التجذر والأصالة والاستمرارية، استمرارية وتجدد القيم العربية الأصيلة في مجتمعنا المعاصر، إضافة إلى إعطاء معانيه قوة الحجة والتأثير في القارئ العربي الذي لا يزال يحن إلى ماضيه، ماض الانتصارات والبطولات والقيم النبيلة.

وفي سبيل تصوير حالة التخبط والتيه والشك التي يعيشها بعض أفراد مجتمعنا والتي تجعل رؤيتهم للأمور ضبابية، يلجأ الشاعر إلى استلهام شخصية الملك الضليل – امرؤ القيس- ، حيث يقول في قصيدة "شمس الجنوب" :

قُمْنَا ومن ضَاحِكِ الأحْـــدَاقِ عُدّتُنا شَتّانَ بَين اجْـــتِرَاحِ النّصرِ والنّظرِ

أنتُمُ هُناكَ ...وأحْوَاضُ ال "هُـــنا" زَبَدٌ يَرْتَادُهُ زَبَـــدٌ والـــــنّاسُ في خَدرِ

دونَ اليَقِـــــــــــين وفَوقَ الشّكِّ تَلبسنا كَمُبتَلى البَحْرِ أمْوَاجُ مِن الصّوَرِ [2]

فالأبيات ترسم لنا لوحة فنية رائعة عن حالة التخبط واللا تمييز التي يعاني منها اغلب أفراد مجتمعنا العربي، ففي الوقت الذي يتطلب منا الحسم وعدم التردد في نصرة جنود الله في جنوب لبنان في حربهم مع الصهاينة المغتصبين – حسب الشاعر-، لازال هناك الكثير

[1] عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم، ص 91

[2] عبد القادر اعبيد، روح تتمراى ... قلب يتشرق، ص 12

منشغل بملذات الفانية، مشكك في حقيقة هذه الانتصارات، متردد في حسم نصرته لها. فليس هناك أفضل من عبر عن حالة التخبط والشك هذه أفضل من امرئ القيس الذي يقول:

وَلِيلٍ كَمُوجِ البَحْرِ أرْخَى سُدُولَهُ عَليّ بأنواعِ الهُمُومِ لِيَبتَلِي[1]

فاختيار عبد القادر أعبيد لشخصية امرئ القيس والتفاعل معها في هذه الأبيات، يعود لبعض ما ميز هذه الشخصية التي ذاقت مرارة التيه والضلال والاغتراب، وهي المعاني التي قصدها الشاعر في أبياته، فاستغناء وتفريط امرئ القيس في ملك أبيه لصالح الرحلة والتنقل من مكان لآخر طلبا لثار أبيه القتيل، --الذي أعماه وشغله عما سواه،- فاهلك نفسه ومن معه، هي صورة تنطبق على حالنا وانصرافنا وطلبنا للملذات وتتبعنا للأهواء والشهوات — التي أعمت إبصارنا- والتفريط في قيمنا ومقدساتنا التي سدنا بفضلها يوما.

- **الرمز الديني:**

المعطى الديني ممثلا في القصص والنصوص القرآنية كانت كذلك مصدرا ومنبعا متدفقا حاول الشاعر الاستقاء منه والاستفادة من معطياته ونصوصه المحملة بالدلالات والإيحاءات والإشارات المتعددة، لإثراء تجربته الشعرية، فقد اتخذ عبد القادر أعبيد من قصة سيدنا يوسف عليه السلام في جزئها المتعلق بكيد إخوته معادلا موضوعيا لخدمة موقفه و لفضح تشتت وتفرق الدول العربية بل والكيد لبعضها البعض، يقول في قصيدة "حديث الوطن":

أنَا مَنْ كُنْتُ في أمس...

وَطَنُ الأحْرَار

[1] امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ضبط: مصطفى عبد الشافي، ط 5، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2005، ص 117.

وكَانَ الكُلُّ يُهدِيني...

دُرَرُ الأشْعَار

وَبِحُلِو القُولِ يُمطِرُني...

لِيلَا نَهَار

اليَوم الكُلُّ يُسَاوِمُني...

فِي شَرَفِي

.....

مَن كَانَ يُقَبِلُني شُوْقَاً

اليَوْمَ يُقَبِلُنِي طَمَعَا

وَبَرِيقَ الخَائِنِ يَفْضَحُهُ

فِي الحَيْنِ وَيَبدُو لِلأنظَار

خَصَامِ الإخوَةِ مَزّقَني

وَفِرَار الوَاعِي مِن وَلدي[1]

في الأبيات يبوح ويكشف الوطن للشاعر عمن كان سببا في تعاسته وخرابه ودماره، فبعدما كان بالأمس مهابا عزيزا، يتودد الكل – الدول العربية- حبه ويخشى غضبه....، يتقربون إليه بحسن أشعارهم ، ويطلبون مودته بمليح كلامهم، لكنهم عند أول فرصة سنحت انقلبوا عليه، وطمعوا فيه واظهروا عداوتهم وبغضهم له بل وتسارعوا للكيد والنيل منه، وهو ما استدعى في ذاكرة الشاعر قصة يوسف مع إخوته –الذين اظهروا حبهم له

[1] عبد القادر اعبيد، رياحولينا، ص 17

أمام أبيهم لكن ما إن انفردوا به حتى كادوا له- حيث تفاعل معها وحاول إسقاطها على واقعه حيث تحول إخوة وأصدقاء الجزائر بالأمس -بعد أن سنحت لهم الفرصة- إلى اشد أعدائها، يكيدون لها ليل نهار ولا يتوانون في محاولة إذلالها ومراودتها على العيش الكريم، يقول في بقية الأبيات:

والبَعْضُ اليَوْمَ...

يُرَاوِدُنِي عَلَى الأَحْشَاء

يَلُوثُ نَبعي

يَحْسُدُنِي ذَرَاتِ هَوَاء

وَيَخْنِقُ عَمْدَا فِي رَوضِي...

كُلّ الأزهار[1]

إنها صورة سوداوية تلك التي حاول الشاعر رسمها عن العشرية السوداء، فبعدما خرجت الجزائر -بعد الاستقلال- مهابة الجانب مسموعة الرأي، محبوبة ومحترمة من شقيقاتها، هاهي اليوم -حسب الشاعر- تصارع الأهوال والمصاعب بفعل كيد الأشقاء قبل الأعداء، وهو ما اظهر هذه الدول على حقيقتها.

فيوسف رمز للجزائر التي حباها الله بمختلف صفات الحسن والبهاء، وإخوته رمز لبعض الدول العربية الشقيقة التي أعماها حسدها للجزائر فراحت تكيد لها وتتآمر عليها،

ومن الرموز الدينية الكثيرة التي وظفها عبد القادر أعبيد في مدونته الشعرية رمز الهدهد حيث يقول في قصيدة "جنة المأوى والتيه" :

آنَسْتُ فِي السِّلمِ يَا قُومِي سَلَامَتها  وَجَاءَنِي البِشْرِ مِن أَنْسَامِهِ وَهَبَا

[1] عبد القادر اعبيد، رياحولينا ، ص 18

فَجِئتُكُم مِنْهُ بِالبُشْرَى أَهَدْهِدُهَا  طِـــــــفلاً بَهِياً مِن الأَهْلِينَ مُرْتَقِبا

وإنْ تَكُنْ شَالتْ الأَمْوَاجِ مِن زَبُد  حُبُّ الجَزائر فِي أَعْمَاقِهَا رَسَب[1]

بعدما أشاد الشاعر في قصيدته بجمال الجزائر وحسنها الفريد، فهي- في نظره -جنة الله في الدنيا، ها هو يبشرها بمولود بهي الطلعة حسن المنظر مشرق الوجه اسمه السلم، فالعشرية السوداء التي ذاقت الجزائر مرارتها كانت كموج البحر الذي يرمي بعيدا عنه كل شيء نافش غير ذي قيمة، فكذلك أمواج العشرية السوداء أظهرت كل شيء على حقيقته، فكل فاسد منافق قد رمته بعيدا ولم يبق بالجزائر إلا الوطني المخلص الذي ينبض قلبه حبا وعشقا لها.

فالشاعر يتخذ من الهدهد رمزا للذي يأتي بالأخبار السارة التي لا نعرفها، فما استبشاره بفجر جزائر جديد إلا دليل على ذلك.

### 3- التداخل الاجناسي

ونعني به ذلك التمازج والتفاعل والتداخل بين مختلف الأجناس الأدبية، كون أن مفهوم النص في الدراسات النقدية الحديثة أصبح يتجاوز حدود الأجناس الشعرية والفنية والأدبية، فهو – حسبها- ليس صافيا منغلقا على نفسه ، بل هو فضاء مفتوح على مختلف الأجناس، فهو " مفتوح على الشعر الدرامي والملحمي وهو مفتوح على النثر، يستفيد ويتلاقح من التراث بأشكاله جميعها، ويتوالد النص من بنيات نصوص أخرى في جدلية تتراوح بين هدم وبناء وتعارض وتداخل وتوافق وتخالف، إلى أن يتم تشكيل بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة"[2]، وهذا ما يسمى بالتناص البنائي " أو الاجناسي الذي أشار

[1] عبد القادر اعبيد، روح تتمرى ... قلب يتشرق، ص 81

[2] بوعيشة بوعمارة، التناص الاجناسي في القصيدة المعاصرة، مجلة العاصمة، مج 8، جامعة كيرالا، الهند، 2016، ص 93.

إليه جيرار جينيت ضمن ما يسمى التعالق النصي، وبين ماهيته بكونه "علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها، وهي في هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديداتها ... المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل"[1].

ورغم المكانة المميزة التي حظي بها الشعر منذ القديم، إلا أن ذلك لم يمنع امتزاجه وتداخله مع مختلف الأجناس، فهو لم يعد الآن " جنسا نقيا نقاء مطلقا يمتنع على الأجناس الأخرى اختراقه والتغلغل ضمن حدوده الخاصة به"[2]. وخير مثال على هذا التمازج والتداخل هو تداخل الشعر بالسرد الذي عرف منذ عهد بعيد " حتى قبل أن تنتشر الدراسات المعاصرة، ويصبح السرد من أهم موضوعات النقد واهتماماته، ولعل من المفيد أن يكون هذا الاهتمام بالحكي والقصة سببا للالتفات إلى القيمة السردية في الشعر، فلقد تفاوت النظر إلى الشعر على انه بعيد عن مواضعات السرد وتقنياته ... غير أن الشعر في بعض نصوصه المنتقاة التي استعملت الرموز المكانية والتاريخية والأسطورية، يقترب من الحكي وفي بعض القصائد الطويلة لشعراء محدثين اعتنى بالميزة السردية في نسج القصيدة"[3]

فالقصيدة الحديثة تخلصت من العادات والتقاليد الشعرية القديمة، إلى التحليق في فضاء الفنون المختلفة "تستعير منها أدواتها وتكتيكاتها الفنية ما يساعد على تجسيد الرؤية الشعرية بما فيها من تركيب وتعقيد ... كالسينما والتصوير والموسيقى"[4]، ونتيجة لهذا التداخل والتمازج بين الأجناس، ظهرت مصطلحات عديدة مثل القصيدة القصصية، القصيدة الدرامية، القصة الشعرية ... وهذا ما سمح بترحيل المصطلحات والأساليب الخاصة بفن ما

[1] جيرار جينيت، **مدخل لجامع النص**، تر: عبد الرحمن ايوب، دار الشؤون الثقافية العامة، دار توبقال للنشر، 1990، ص 91.

[2] عبد القادر طالب، جماليات التناص في الشعر العربي المعاصر، ص 200

[3] المرجع والصفحة نفسهما

[4] بوعيشة بوعمارة، ، التناص الاجناسي في القصيدة المعاصرة ، ص 94

نحو فن أخر، ولعل هذا ما قصده عبد العزيز المقالح بقوله " هكذا يبدو الأمر الآن في نهاية القرن، الشعر ينسى نوعه، والقصة تنسى نوعها، والمسرح ينسى نوعه..."[1] ، لكن هذا التداخل بين الأجناس لا يعني بالضرورة ذهاب وذوبان الحدود كلية بينهما " فمهما أوغلت القصيدة في مناطق السرد وبالغت في الحراثة في أرضه الخاصة تظل فنا شعريا قبل كل شيء والعكس صحيح إلى حدود بعيدة ... أي أن كلا منهما الشعر والسرد يظل منتميا لجنسه ومجسدا لخصائصه المهيمنة رغم اقتراضه من الجنس الأخر ما يعزز قدرته على الأداء"[2] .

وعبد القادر أعبيد من الشعراء المعاصرين الذين حاولوا من خلال تجربتهم الشعرية تجسيد تلك الرؤية الفنية في بنائه الشعرية القائمة على مزج أو التداخل بين الشعر وفنون السرد، وهذا ما نحاول تجليته والوقوف عند نماذج منه هنا.

## أ- البناء القصصي:

لقد فطن الشعراء المعاصرون لأهمية القصة ودورها في إثراء تجربتهم الشعرية، لذلك راحوا يتنافسون في " بناء الوحدات السردية بطريقة شعرية، يتجاوز مستوى الحكاية، ليقيم تفاعلا ديناميكيا عبر بناء المنظور بحدقة الشاعر لا القصاص وهي حدقة سريعة في تحديد البؤرة وتكثيف الرؤية، إضافة المعنى على الحديث"[3]، ويرجع اهتمام الشاعر المعاصر بفن السرد إلى طبيعة هذا الأخير كجنس أدبي متميز عن بقية الأجناس بأطره الفنية التي جعلته الأقدر "على استيعاب الحياة الإنسانية بأحداثها الأليمة والمفرحة وبتطلعاتها إلى تصوير حياة الإنسان في أدق تصرفاته وارق أحاسيسه"[4]، وهذا بالإضافة إلى أن تجسيد عنصر

---

[1] المرجع والصفحة نفسهما

[2] عبد القادر طالب، جماليات التناص في الشعر العربي المعاصر، ص 201

[3] صلاح فضل، اساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الآداب، بيروت لبنان، 1995، ص 92.

[4] شريبط احمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 11

السرد في الأشكال الشعرية " يمنع الأفكار والأحاسيس فيها من أن تكون أفكارا وأحاسيس مجردة وهو بذلك يفتح المجال واسعا أمام الحركة الدرامية في النص الشعري لقيام التفكير الدرامي على خاصية التجسيد أساسا "[1]، فالسرد يسهم في رسم إطار عام يساعد فيه الحوار والشخصيات في أحداث الرؤية، وهو ما يجعل القصيدة تميل باتجاه القصة ويتداخل أسلوب الخطاب الروائي: العرض- السرد في القصة الحديثة " فحكي الأحداث وحكي الأحوال يتداخلان ويتقاطعان بحيث لا يمكن الحديث عن نص الراوي "ونص الشخصيات" أو السرد والعرض"[2]، وهكذا تتحول القصيدة إلى ما يشبه القصة القصيرة، كونها اقرب الأشكال الأدبية للقصيدة من الناحية الفنية، وبما أن القصة موجودة في كل أشكال التعبير الشعري والنثري، فأنها تتواجد في صور مختلفة في بناء القصيدة.

وقد وظف عبد القادر أعبيد البناء القصصي واستفاد من تقنيات وفنيات السرد في عديد قصائد مدونته الشعرية ومن ذلك قصيدة " الصحيفة" التي تمثلت طابع " القصة التقليدية التي غادرها فن القصة منذ زمن لكنها في الوقت نفسه محاولة للتوظيف الواعي أو غير الواعي للقصة القصيرة في النص الشعري"[3] ، وقد قسم الشاعر قصيدته/ قصته إلى خمسة مشاهد، رسم في أولها صورة فتاة بريئة (قديسة) غادرت مدينتها لغير رجعة:

ذاتُ صَباحٍ ...

قرأتُ في صَحيفَتِي المعْهُودَة

قرأتُ عن قِدِّيسَةْ

قَد سَافَرتْ ودُون عَودةْ

انْتَبذَتْ مِن أهْلِها ...

[1] بوعيشة بوعمارة، ، التناص الاجناسي في القصيدة المعاصرة ، ص 94

[2] المرجع والصفحة نفسهما

[3] عبد القادر طالب، جماليات التناص في الشعر العربي المعاصر، ص 203

أرْخَتْ خُيُوطَ حُزنِها ...

عَلى المدِينَةِ الوَدُودَة

واسْتَنجَدَتْ كُلّ الخُطَى[1]

تتمظهر هذه القصيدة من بدايتها في شكل قصة فنية، حيث لجأ الشاعر لتوظيف السرد القصصي، مستلهما أسلوب القصة التقليدية في افتتاحيتها (ذات صباح...)، وهي جملة حدد من خلالها الإطار الزماني الذي جرت فيه أحداث القصة، لينتقل بعدها مباشرة لسرد الأحداث التي جاءت متسارعة بفعل توالي الأفعال وتعاقبها، مما خلق نوعا من الصراع بين شخصيات القصة، كل ذلك ساهم في بناء القصيدة في شكل حكائي.

بعدها يحيلنا عبد القادر أعبيد إلى المشهد الثاني من (القصيدة/ القصة) حيث يواصل رسم ملامح هذه الفتاة البريئة التي اقترفت ذنبا لم يغفره لها المجتمع، يقول:

قِدِّيسةٌ قَد أذنَبَتْ...

وَشَوَشَتْ الأفوَاه

ألْفُ سُؤَالٍ حَائِرٍ عَلَى الشِّفَاه

وألْفُ خَطّ قَدْ طَوتْ

كُلُّ الجِبَاه وَفَاحَ من ...

تَنُّورِهَا عَرَقُ الطَّهَارَةِ

وَأزْلَفَتْ صَوَبَ الفَتَاة...[2]

[1] عبد القادر اعبيد، رياحولينا، ص 21

[2] عبد القادر اعبيد، رياحولينا، ص 21

فالشاعر بعدما رسم في المشهد الأول صورة عامة لهذه القديسة التعيسة الحزينة التي نفاها المجتمع ورفضها الأهل والأحباب، ها هو في المشهد الثاني يفصل في سبب رفض المجتمع ومعاقبته لهذه القديسة، حيث تبدأ هنا حدة التوتر والتأزم في الأحداث بداية بالتساؤلات الإنكارية المليئة بالدهشة والسخط التي وجهها أفراد المجتمع للفتاة، لتواصل الأحداث تأزمها في المشهد الثالث الذي يقول فيه:

تَوَسّلتْ قِدِّيسَتِي

صَلَّتْ بِعُمْق

انْتَظَرَتْ مَصِيرَها...

مِن دُوْنِ نُطْق

تُرْمَى إلَيْهَا نَظْرَة...

مَلآى بِحَنَق

مِن كُلّ رَهْطٍ سَائِر

تُرْمَى بِحُكْمٍ جَائِرٍ...

مِن فَوْق فوق[1]

تتوالى الأحداث بسرعة ويزداد الصراع ويشتد لتتحول معه أسئلة الناس واستنكارهم لفعل الفتاة لما يشبه المحاكمة اليومية، فرغم إنها ظلت تتوسل وتدعو الله وتخلص صلاتها له، لكن ذلك لم يمنع عنها نظرات الناس الخانقة، التي ازدادت خنقا مع توالي الأيام، وفي

[1] المرجع نفسه، ص 22

خضم هذا التوتر التصاعدي للأحداث، يحاول الشاعر التخفيف من حدة السرد والتقليل من وهج توتر الأحداث، في المشهد الرابع حيث يقول:

كأنَّني بِالقُوْمِ قَدْ غَدُو مَلَائِكَة

وَالطُّهرُ فِي أيْدِيهِمْ ...

مَمَاسِكَة

اسْتَرْسَلُوا...

فِي لَعْنِهَا...

فِي سَبِّهَا ... وَوَصْفِهَا بِالمشْرِكَة

تِلْكَ الفَتَاة المنْهَكة[1]

يخفف الشاعر من حدة السرد والحركة بوقفة قصيرة يلتقط عنها القارئ أنفاسه، ويستغل ذلك الشاعر لمهاجمة هؤلاء الناس الذين حاولوا النيل من الفتاة، ليعود بعدها إلى السرد مرة أخرى، فتتوالى الأحداث وتتسارع لتصل لمرحلة التأزم، وهي المرحلة التى تحول فيها الخنق على الفتاة من النظرات الخانقة إلى السب والشتم والتكفير، لينتقل بعدها الشاعر إلى المشهد الأخير الذي يقول فيه:

قَاطَعتُها صَحيفَتي

رَميتُها في المزبَلة

أرْسلَتُها للمَقْصَلة

فَلَم تَعُد تَهمني ...

أخْبَارُهَا المفَصّلة هاجرتها...

[1] عبد القادر اعبيد، رياحولينا، ص 22

بينَ الرُّفُوفِ المقْفَلَة

كَفّرْتُها...

دَعُوتُها لِلرّسكَلَة

كِي لا أرَى في رَقِّهَا

أثَارَ تِلكَ الفَاضِلة

مَن أذْنَبَتْ

واسْتَنْجَدَتْ كُلّ الخُطَى

تِلْكَ الخُطَى عَزَفَتْ عَلَى أثَارِهَا

أنْشُوجَة

مَطْلَعُهَا "قِدِّيسةٌ مَفْقُودَة"[1]

بعدما وصلت الأحداث إلى مرحلة التأزم يأتي الحل في عزم الشاعر على مقاطعة الصحيفة وتمزيقها ورميها بسبب تشهيرها بالفتاة البريئة ومساهمتها في النفخ في نار الخنق والكره في المجتمع.

من خلال ما سبق يمكننا القول أن قدرة الشاعر على الجمع والمزج بين الشعري والعرض السردي مكنته من نقل القصيدة/ القصة " من فضاء إلى فضاء ومن دلالة إلى دلالة، ف"القصيدة ليست مجرد حقيقة أدبية ولكنها حقيقة اجتماعية أيضا أي أن القصيدة تنتج في سياق يتضمن حياة المؤلف والمتلقي وعلاقات مختلف العوامل الاجتماعية

[1] عبد القادر اعبيد، رياحولينا، ص 23

والتاريخية والسياسية التي تمثل الخلفية"[1] التي تحيل على فضاء القصيدة وتسهم في الإمساك بخيوطها.

ب- **النزعة الدرامية:**

إن الدراما "تعني في بساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله، والتفكير الدرامي هو ذلك الكون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، بل يأخذ دائما في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن"[2]. والدراما من التقنيات الجمالية التي حرص الشعراء المعاصرون كثيرا على توظيفها لإضفاء نوع من المتعة والمرح والحركة والحيوية على قصائدهم، ولتجسيد تلك التغيرات والصراعات التي أصبح يعيشها الشاعر المعاصر في حياته، وللابتعاد عن الرتابة السردية، وللتعبير عما يختلج في صدورهم –الشعراء– بأسلوب فني موضوعي جميل، بعيدا عن الغنائية والذاتية، "ومن أبرز سمات التفكير الدرامي أنه تفكير موضوعي إلى حد بعيد، حتى عندما يكون المعبر عنه موقفا أو شعورا ذاتيا صرفا، ففي إطار التفكير الدرامي يدرك الإنسان أن ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذوات الأخرى وعن العالم الموضوعي بعامة، وإنما هي دائما ومهما كان استقلالها، ليست إلا ذاتا مستمدة من ذوات، تعيش في عالم موضوعي تتفاعل فيه مع ذوات أخرى"[3].

والشاعر عبد القادر عمد إلى إضافة هذه اللمسة الجمالية الدرامية، على عديد قصائد مدونته الشعرية، لينقل من خلالها قضايا مجتمعه وعصره، ويجسد صراع الإنسان الدائم

---

[1] ديفيد بشبندر، نظرية الادب المعاصر وقراءة الشعر، تر: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص 121.

[2] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2006، ص 279

[3] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975، مرجع سابق، ص280

والمتجدد في الحياة "فالإنسان والصراع وتناقضات الحياة هي العناصر الأساسية لكل قصيدة لها هذا الطابع الدرامي"[1].

يقول عبد القادر أعبيد في قصيدة " اللحن الأخير":

ذَاتُ مَرَّةٍ ...

وأنَا أحْمِلُ حُزْنِي...

وأنَا أَلْعَنُ صِدْقِي...

وَيَقِينِي والزَّمَن.

ذَاتُ مَرَّةٍ ...

وأنَا اثْكِلُ عُمْرِي...

وأنَا أسبِقُ ظِلِّي...

بَينَ أشْبَاحِ الفِتَن.

قُلْتُهَا: عَفْواً فَإنِّي...

لَنْ أغَنّى يَا وَطَن.

أيّ لحَنٍ سَأُغَنّي...

وَمَلَايين الصّوَاعِق...

فَلَقَتْ رَأسِ الوَطَن.

أيُّ لَحنٍ سَأغَنّي...

[1] محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية ، ص 284

وَمَلايين المِلاعِق...

أَكَلَتْ قَوْتَ الوَطن...[1]

القصيدة من عنوانها" اللحن الأخير" توحي بتلك النظرة السوداوية التي حاول الشاعر نقلها إلينا عن الوطن إبان العشرية السوداء، حيث تحولت إشراقة الوطن ووضاءته إلى خمود وعتمة، ومظاهر الفرح والسرور إلى حزن وألم، والأمن والسلام إلى أشباح فتن تجوب الشوارع وتنشر فيها مظاهر الفوضى والبؤس والقتل والخراب، لقد ابتلي الوطن بملايين الصواعق وملايين الملاعق التي قسمت رأسه وسرقت قوته، وتركت المواطن البسيط يصارع بؤسه وينازع فقره، هي إذاً صورة مليئة بالحركة والدراما التشاؤمية نتيجة الصراع بين المواطن البسيط الذي يصارع من أجل لقمة يومه وبين أشباح وفرق الخراب والدمار التي تأتي على كل حي وجميل في هذا الوطن. يقول في بقية الأبيات

لَن أغَنّي...

وَبِحَلقِي...

وَدَمِي اليَوْمَ مَرَارة.

لَن أغَنّي...

وَجِرَاحِي...

رَقَصَتْ خَلفَ السِّتَارة:

ذَبَحُوا اليَوْم فَلَان...وَدُفِن؟

هَتَكُوا عِرْضَ فُلَانة...

وَفُلَان... رَفَضُوا اليوم حِوَارَه.

[1] عبد القادر اعبيد، رياحولينا، ص 73

وابنُهُ البِكْرُ سُجِن.

كُلُّنا باسْمِ الحَضَارة...

يَلْبِس الرّاي الخَشِن.

وَهُنَا خَلْفَ الإدَارة...

رَكَضَ الشَّعبُ المرِن.

لَن أغَنّي يا وَطَني[1]

يشعر الشاعر بمرارة ما يعانيه الوطن، لذلك فهو في صراع وحيرة بين التغني بالوطن او الرثاء لحاله، فمظاهر القتل وانتهاك الأعراض وسجن الأبرياء، ورفض الحوار مع الأخر.... هي صور حية من تلك المعاناة اليومية المتكررة ، وقد جاء تكرار رفض الشاعر الغناء للوطن- في أبياته- ليؤكد على تضامنه ووقوفه بجانب المواطن البسيط الذي تحمل وحده مغارم الحرب المفروضة على هذا الوطن. يقول في بقية الأبيات:

(قَسَماً بالنّازِلاتِ.... ..... حُجّةٌ في الكَائِنَات)

وَكَثِير مِن جَمِيلِ الأغْنِيَات.

والذّرَى فِي كُلِّ فَنٍ

لَوَنَتْ لي ذِكْرَيَاتي

هَكَذَا كَانَ الوَطَن.

هَكَذا كانَ... وأضْحَى...

[1] عبد القادر اعبيد، رياحولينا، ص 73.

في الرّزايَا مُخْتَزن.

وَطَن: (فيزا)

وَطَن: (تشيبا)

وَطَنٌ: سبٌ ولعنٌ ...

بين (أشْرَافِ) الوَطَن)

لن أغَّنى يَا وَطَن[1]

يواصل الشاعر رسم معالم تلك الصورة السوداوية للجزائر في العشرية السوداء، أين تم القضاء على كل مظاهر الحسن في الوطن، فلم تبق إلا ذكريات ذلك الزمن الجميل، يوم كان الوطن عزيزا وغاليا ويوم فداه أبناؤه بالنفس والنفيس، أما اليوم فقد اختزلت صورته في بعض النوازل التي نزلت به، فجعلت نهاره ليلا حالكا طويلا، حتى لم نعد نسمع إلا عن تلك الظواهر والسلوكات السلبية التي مزقت وحدته وعصفت بمقوماته.

إن عبد القادر أعبيد من اجل أن ينقل لنا صورة الأمس المشرق، يستلهم ويتفاعل مع النشيد الوطني، -رمز الكرامة والعزة والإباء-لكي يوحي بان تلك الأغاني الجميلة المخلدة لبطولات وانتصارات الوطن قيلت يوم كان الوطن مشرقا ، أما وقد حل الظلام مكان الإشراق والخراب والهدم مكان البناء فلا أغان مشيدة بالوطن

فالتناص هنا جاء بغرض إثارة ذاكرة المتلقي وغيرته على وطنه ودفعة للذود عنه ومحاربة كل المظاهر السلبية التي تشوه صورة الوطن.

أما في قصيدة " طور على قومي" فيقول :

آه ... إلَامَ نَسْتَكِينُ ...

[1] عبد القادر اعبيد، رياحولينا، ص 76

آه يَا جُرْحَ المسْلِمِين.

مِن أينَ لي دَمعٍ بِهِ ...

أبْكِيكَ يا قُدْسُ الحَزِين ...

مِن أينَ لي صباً يَكُون

سِيفاً به أغْزُو السّنين

لا عُذْرَ لي ولَا لَكُم ...

فِي عَوْنِنَا لِلغَاصِبين.

يَا عَرَبُ لاَ عُذرَ لنا

في صَمتِنا رَغَم الأنِين

في عِشْقِنا للقَاتِلِين ...

في كُونِنَا مُهَرولِين

اسْلُوهُم ... مَدرِيدهم ...

واشِنطُن يَشُدّنا لهَا الحَنِين.[1]

يبدي الشاعر حزنه الشديد على ما يحدث في فلسطين، فالدموع جفت والصبر نفذ ... أنها صورة أخرى سوداء -ينقلها لنا الشاعر- لتعاستنا وشقائنا وقهرنا، فصور الخراب والدمار والقهر الذي أصاب الفلسطينيين تملأ صفحات الأخبار، وأخبار عجزنا وتقاعسنا عن مد العون لهم على كل لسان، وفوق ذلك أننا نصفق وندعم القاتل ونتنافس في الهرولة نحو الجلاد .

[1] عبد القادر اعبيد، رياحولينا، ص 15

يقول في بقية الأبيات:

خَمْسُونَ عَاماً يَا قُدسُ...

يَا جُرحُ الثّكَالَى والثّائِرِين

خَمسُونَ... نَسْقِي عُروقَنا...

نُحذلَاناً وَلَين

تَصنَعُنا أطْمَاعُنا...

تَصنَعُنا أحْلَامُنا...

وَنَصْنَعُ الجُبْنَ الطَّرِيَ لَذَةً للآكِلِين

اسلُوهُم... مَدْرِيدُهم...

واشِنْطُن يَشُدُّنَا لَهَا الحَنِين.[1]

يواصل عبد القادر أعبيد- وهو في عنفوان غضبه وثورته-، نقده اللاذع لواقع الذل والخوار الذي صنعناه بأيدينا، ورعيناه بمؤامراتنا وخداعنا لبعضنا البعض، وتمسحنا بأرجل أعدائنا وتقديم القرابين طلبا لرضاهم، فلا شيء في الأفق يوحي بفجر جديد، ما دمنا قد استكنا لضعفنا ورضينا بهواننا، وأنى يأتي التغيير والثورة والكل مرتاح ومطمئن للوضع - الجلاد والضحية معا.-إن هذه الصورة التي حاول الشاعر رسمها لواقعنا العربي المبوء تتداخل وتشترك مع عديد الصور التي رسمها شعراء الحداثة العربية لهذا الواقع بحيث تتقاسم جميعها وتتفق على سوداوية هذا الواقع وضرورة الثورة والتمرد عليه، من ذلك قصيدة نزار قباني " المهرولون" التي يقول فيها:

[1] عبد القادر اعبيد، رياحولينا ، ص 16

سَقَطتْ.. للمرةِ الخَمِسينِ عُذريّتنا ..

دُونَ أنْ نهتزَّ.. أو نَصرُخَ ..

أو يُرعِبُنا مَرأى الدِّماءْ ..

وَدَخلنَا في زَمَانِ الهَرولهْ ..

وَوَقَفنَا بالطّوابيرِ، كأغنَامٍ أمامَ المِقْصَلهْ

وَرَكَضْنا.. وَلَهِثنا

وَتَسَابَقْنَا لِتَقبِيلِ حِذَاءِ القَتلهْ ..

جوَّعوا أطفَالَنا خَمسِينَ عاماً

ورمَوا في آخرِ الصومِ إلينا بصلهْ ...[1]

يبدو أن عبد القادر أعبيد متأثرا بهذه القصيدة بالذات كثيرا ، وهو ما ظهر جليا في تداخل أفكار القصيدتين وتقاطعهما في الصور والأساليب والألفاظ، حيث رسم كلاهما صورة كاريكاتورية عن ذلك الصراع العربي الإسرائيلي الأمريكي، الذي حسمه الطرف الأخير لصالحه من خلال مبالغته في إذلال وإخضاع الطرف العربي المهزوم.

لقد استطاع الشاعر من خلال هذه التقنية الفنية أن ينقل للقارئ صورة درامية مثيرة عن صراع الإنسان المتواصل وكفاحه المستميت في هذه الحياة، وعن الصراعات والمعارك التي يعيشها المواطن في هذا الوطن المأزوم، وقد اعتمد على الحوار في بعض الأحيان لتقديم تجربته بطريقة جمالية، ولتصوير ذلك الصراع الذي تعددت أوجهه وتشابكت، فهو يصارع (الجهل، والقهر، والظلم، والفقر...) ويصارع كذلك حبه وتعلقه بوطنه الذي تخلى عنه ورفضه عندما كان في أشد الحاجة إليه، ووسيلته في ذلك نفسه المتمردة والثائرة والتي ترفض الخضوع ولا تعترف بالاستسلام.

[1] دليلة بركان، نزار قباني شاعر القرن ، ص 262.

4- **السخرية:**

تعدّ السخرية من أرقى الفنون ومن أشدها صعوبة؛ لأنها تحتاج إلى قدر كبير من الذكاء والمكر وغيرها من المعطيات؛ ولهذا أتخذ منها الأدباء والشعراء والمفكرون على مر العصور أداة لإعلان رفضهم وتمردهم على الأوضاع الراهنة السياسية والاجتماعية والفكرية...، وسلاحا لمهاجمة ومحاربة الظلم والاستبداد والخرافات والجهل والنفاق والتخلف... وغيرها من الآفات والصفات السلبية الاجتماعية والسياسية والفكرية ومحاولة الكشف عن أسبابها.

**تعريفها:** لغة : جاء في قاموس المحيط، سخر منه وبه كفرح، سَخْرا وسَخَرا وسُخْرة ومسْخر وسُخْرا وسُخُرا: هزئ[1]. وهو نفس المعنى تقريبا نجده متداولا في مختلف المعاجم اللغوية.

**اصطلاحا:**

هي" فن من الفنون الفكاهية وأسلوب من أساليب التعبير عن الواقع الإنساني والاجتماعي والسياسي بعين هازلة، لا تخلو من النقد فيعبر بها الشخص على عكس ما يقصده في حالة تهكم واستهزاء".[2] ولذا فهي من أصعب الأساليب الفنية ؛ لأنها تتطلب قدرة كبيرة على التلاعب والتصرف في أحجام الأشياء تصغيرا وتكبيرا ، تطويلا وتقزيما، وهذا بغرض نقد الأوضاع والظواهر السلبية التي تقف سدا منيعا في وجه التطور والتجدد في الحياة؛ كل ذلك في جو من الفكاهة والإمتاع والضحك، فهي " محاولة لطيفة مهذبة، الغرض منها تطهير الحياة والمجتمع من الظواهر السلبية التي تجانب التطور وتناهض الحركة

[1] الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ض. ت: يوسف الشيخ محمد البقاعي، (س خ ر)، دار الفكر، بيروت لبنان،2010، ص 364.

[2] محمد صالح العسكري، أعظم بيكدلي، سخرية الماغوط في العصفور الأحدب، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، عدد 8، جامعة سمنان، إيران، 2012، ص53.

نحو المستقبل، فإذا ما وقعت على إحدى هذه الظواهر كالبلادة أو الخمول أو الغفلة، أو كل ما يهدد الحياة بالتوقف أو البطء أو كل ما تحس أن فيه إعراضا عن الحياة أو عجزا عن التلاؤم معها، أخذت نفسها ضده وجمعت أسلحتها لتنقض عليه إذا لم يكن بد من أن تكون قاسية معه"[1]، والسخرية من هذا المنطلق عمل إيجابي بناء؛ لأنها تمكن الأديب والشاعر من النيل من مختلف مظاهر الخمول وتقاليد الجمود في المجتمع ومهاجمتها ونقدها حتى وهي معشعشة في أحضان السلطة وتحت رعايتها وحمايتها، وذلك من خلال كشفها وإخراجها في صور ذميمة ومضحكة لتحقيرها وتقزيمها، ومن ثم إسقاطها من عالم المثل، "إن الأدب يتعقب هذه الظواهر التي تعيش تحت الحماية ويوجه إليها أسلحته التي عرف بخبرته وطول معاناته أنها أجدى وأفعل من المقاومة وليس هناك أحيانا أحد من سلاح السخرية، إنها السلاح الرهيب الفتاك الذي يصل إلى هدفه. السلاح الذي يخاطب الناس والعقول ويكشف الحقائق، وإن أبقاها مغلفة بغلاف جديد، شفاف لا يخفي ما بداخله"[2].

فالسخرية إذاً من أقوى وأفتك الأسلحة، ومن أكثر الأساليب الفنية والجمالية فعالية؛ يوظفها الأديب والشاعر المتمرد للنيل من خصمه والتعبير عن رأيه بكل حرية، ومهاجمة الأوضاع والنقائص والعيوب ونواحي الجمود في المجتمع؛ والدعوة للتمرد والثورة والاحتجاج عليها؛ بطريقة فنية غاية في الذكاء والمكر والخفاء، من دون رفع لافتات أو شعارات أو هتافات عدائية؛ ولكن عن طريق فضحها والتشهير بها وبأسبابها وتحريض الناس بطريقة غير مباشرة للثورة عليها، والشاعر الساخر حين يتخذ من هذه النقائص والعيوب مادة وموضوعا لسخريته؛ فإنه يعبر عن ذلك بطرق وأساليب فنية كثيرة ، تتنوع وتتعدد وتتجدد

[1] حامد عبده الهوال، السخرية في أدب المازني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1982، ص 30.

[2] حامد عبده الهوال، السخرية في أدب المازني ، ص 34-35.

بحسب طبيعة البيئة والدوافع والأهداف ...، يقول نعمان محمد أمين طه عن الفنان الساخر أنه " يستخدم وسائل وأساليب متعددة في سخره تتداخل كل منها بحيث لا يمكن إحصاؤها أو عدها وهي معرضة دائما لابتكار العقول المبتكرة بحيث لا يمكن للبلاغي حصرها في إصلاحات ضيقة ، فمثلها كحروف الهجاء في أية لغة من اللغات يمكن للإنسان اشتقاق آلاف من الألفاظ منها. والتعبير بها عن آلاف الأحاسيس، فتكون طيعة في يده يستخدمها كيف يشاء"[1].

وعبد القادر أعبيد قد اتخذ -كغيره من الشعراء -من السخرية سلاحا لمهاجمة وخلخلة العديد من العادات والتقاليد والقيم السلبية – سياسية، اجتماعية، دينية، فكرية-وإعلان تمرده وثورته عليها، وقد جاءت سخريته – رغم جانب الاستخفاف والتهكم الواضح فيها- من النوع الجدي غير المشبع بالضحك والابتسام؛ الذي يخف فيها جانب المرح والتفكه؛ لأنها –السخرية- نابعة من أعماق نفسه المتألمة، ولذا ف " قد نجد أحيانا سخرية غير مشبعة بجو الضحك وجانب المرح فيها خفيف هادئ، ونستطيع أن نستشف منها أن الكاتب لا يعمد إلى النكتة ولا يريد الإضحاك، وأنه في نفس الوقت ربما يعاني إحساسا بالمرارة لم يتوقف به عند حافة الحزن والألم، ولكنه ثار عليه، وتعالى على السكينة تحت ضغطه، وأخذ يصوغه في ثوب جديد، قد يكون رمزيا وقد يكون صريحا، يحمل كل مظاهر الاستخفاف والتعالي الساخر الذي يعني الانتصار على الأحداث، أو تخطي الحواجز التي قد عجز عن تخطيها الآخرون"[2].إن قلة المرح والإضحاك في سخريته، لا يقلل أو ينتقص منها؛ طالما أن غايته وهدفه من سخريته هو مواجهة نواحي الجمود والخمول والفساد في المجتمع وانتقادها والتمرد عليها وتطهير الحياة منها، بطرق وأساليب فنية متنوعة منها:

**أ- التعريض:**

[1] ناصر بوحجام، دراسات عن الأدب الجزائري الحديث، 35، ط1، جمعية التراث، القرارة الجزائر، 2011 ص 29-30.

[2] حامد عبده الهوال، السخرية في أدب المازني ، ص 20.

هو اللعب بالمعاني والتعبير عنها بطريقة غير مباشرة، والتعريض يراد به "الكلام الذي لا يقصد به المتكلم معناه، وإنما يقصد معنى آخر وليس بين المعنيين تلازم ...."[1]. ولذا فالتعريض يمكن الأديب أو الشاعر –وبطريقة فنية غاية في الجمال والذكاء والخفاء – من النيل من خصمه، أو توجيه سهام نقده اللاذع لمختلف العادات والتقاليد والقيم السلبية التي يراها عقبة في طريق التجدد والتقدم، فيعبث بها ويسلبها جماليتها، وينفس بذلك عن نفسه ويمتع مستمعه". وفي التعريض ينال الأديب الساخر من المسخور منه، ويعبث بخصمه بطريقة خفية ذكية مؤلمة في الوقت نفسه؛ وبذلك يوفر التعريض الجمالية في التعبير، والطرافة في القول. ومن ثم يبعث المتعة في نفس القائل ونفس المستمع، والمطلع على القول المعرض"[2].

وعبد القادر أعبيد لجأ إلى هذا الأسلوب في مواطن مختلفة من مدونته الشعرية، حيث أظهر من خلاله تمرده واحتجاجه على العديد من الأمور المنافية للعقل والمجافية للفطرة السليمة، والتي سببت له ألما وحزنا شديدا؛ حيث لم يجد بُدا من السخرية منها والتعريض بها يقول في قصيدة " المستهودون":

شُكْرَاً لَكُم بَنِي يَهُود

شُكْرَاً لَكُم

أمْرَكْتُم هَامَاتنا

نَفَخْتُم في رَحِمِنا

نَقْضَ العُهُودِ

فَقَهَرنا لبعْضِنا

[1] المرجع نفسه ، ص 44.

[2] ناصر بوحجام ، دراسات عن الأدب الجزائري الحديث ، 35.

وَغَشّينا في بِيعِنَا

في حُبّكُم لنا شُهُود

السّلم ...شَلَم[1]

يسخر الشاعر من الواقع العربي المأزوم بسبب تسابق العرب ومسارعتهم لإرضاء إسرائيل وحلفائها وتقديم عهود ومواثيق الولاء والعبودية، ومبالغتهم في استعطاف وطلب ود أمريكا واستعدادهم للتخلي عن قيمهم وعاداتهم لقاء ذلك، معرضا في الوقت نفسه بالمحتل الصهيوني الذي لا عهد له ولا ميثاق، الخيانة دينه والغدر شعاره والغش صفته، يقول في بقية الأبيات:

مِن حَقّكُم أنْ تُرْضِعُوا ...

أبْنَاءَكُم حِقْد عَلى تَارِيخِنَا

لَكِن بحَقّ رَبِّكُم ...

لَا تحَرِمُوا رعاتنا....

مما بَذلْتُم مِن جُهُود

في فَنّ تَدْرِيب الجُنود

لِقَمعِ بَعضِ قُومِنا...

فَهُم أسَاسُ المشكِلة

لَو أنّهُم

قَالُوا سَمِعنَا أو أطَعْنَا

[1] عبد القادر اعبيد، رياحولينا، ص 53

أو كَمَا يَحلُو لَكُم

بِعنَاكُم القُدْسَ بِحفنَةِ نُقُود

بِعْنَاكُم إمَامَها

بِعنَاكُم رُهْبَانَها

نَسِيئةٍ... أو بِالوعُودِ

وَالرّاهِبَاتُ في قُصُورِنا

تَغدُو البَتُولَ بيننا...

أمّةٌ وَلُود

نَرجُوكُم...

لَا تَحرِمُوا مُلُوكَنا...

مِن حَقّ أنْ يُوَقّعُوا صَكَ السّلام[1]

يواصل الشاعر تهكمه وسخريته من الواقع العربي المأزوم، معرضا بسياسات بعض الدول العربية التي سارعت للتصالح والتطبيع في العلاقات مع العدو الصهيوني المحتل، من خلال تقديم التنازلات وتقاسم المعلومات والمشاركة العسكرية في إخضاع وإذلال أقوامهم الرافضين للتطبيع، واستعدادهم لبيع قضية المسلمين الأولى المقدس بثمن بخس وتقديم أبنائه قرابين حسن ولاء، حتى يحظوا بتوقيع اتفاق سلام مؤمل مع إسرائيل يحفظون به ملكهم،

ولكي يثبت الشاعر أن العرب قد نُزعت منهم غدة الرفض والتمرد، يلجا إلى التداخل والتفاعل مع قوله تعالى في وصف تعنت اليهود وكفرهم وخروجهم عن أمر الله ﴿ مِّنَ ٱلَّذِينَ هَادُواْ يُحَرِّفُونَ ٱلْكَلِمَ عَن مَّوَاضِعِهِۦ وَيَقُولُونَ سَمِعْنَا وَعَصَيْنَا وَٱسْمَعْ غَيْرَ مُسْمَعٍ

[1] عبد القادر اعبيد، رياحولينا، ص 55

وَرَٰعِنَا لَيًّا بِأَلْسِنَتِهِمْ وَطَعْنًا فِي ٱلدِّينِ ۖ وَلَوْ أَنَّهُمْ قَالُوا۟ سَمِعْنَا وَأَطَعْنَا وَٱسْمَعْ وَٱنظُرْنَا لَكَانَ خَيْرًا لَّهُمْ وَأَقْوَمَ وَلَٰكِن لَّعَنَهُمُ ٱللَّهُ بِكُفْرِهِمْ فَلَا يُؤْمِنُونَ إِلَّا قَلِيلًا ۖ ﴾[1]، فإذا كان اليهود بشهادته عز وجل قد عرفوا الحق وأنكروه وسمعوا نداء الرب وعصوه، فالعرب قد عرفوا بطلان ما يدعيه اليهود وأدركوا كذب ما يصفون، لكنهم رغم ذلك أطاعوهم ووالوهم، وفي ذلك قمة التعريض والسخرية من حالة الذل والخنوع التي وصل إليها العربي.

فالشاعر لجا إلى التناص مع هذه الآية إمعانا في وصف وتصوير ذل وحقارة الواقع العربي، ومبالغة في السخرية من بعض السياسات والعادات السلبية التي كانت سببا في حقارتنا، وفي الوقت ذاته إثارة مشاعر وسخط القارئ العربي ودعوته للتمرد والثورة على واقعه، والانتفاض لكرامته المهانة. يقول في بقية الأبيات:

مَرحَى لَكُم ...

فَدِينُنا يَدْعُو لإفرَادِ الإلَه...

بِالسّجُود

وأنْتُم أبْنَاءُه.

مِن حَقّكُم عَلَى الوَرَى

لَرُبّمَا بَعْضَ السّجُود

والدّين لا يَمنعُنا...

مِن وَصلِكم

وان يَكُن؟

[1] سورة النساء، الاية 45

فَالدّين أضْحَى عِندَنا

مِلحٌ وَيُود

نُذِيبُ بَعضٌ ببعضِهِ

في الماء... أو في العِطْرِ

أو عِرقِ العِنَب....

المسَجَى بالورود[1]

يتابع الشاعر رسم معالم صورته الشعرية الساخرة –من الواقع العربي– المليئة بالغضب والثورة على العجز والاستكانة العربية، بحيث يلجأ الى التفاعل مع عديد الآيات القرآنية التي أعاد صياغة معانيها بما يتماشى مع رؤيته الشعرية، ومن ذلك قوله تعالى ﴿ وَمِنَ اٰيَٰتِهِ اِنْلَيْلُ وَالنَّهَارُ وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُۜ لَا تَسْجُدُواْ لِلشَّمْسِ وَلَا لِلْقَمَرِ وَاسْجُدُواْ لِلهِ اِنْلذِے خَلَقَهُنَّ إِن كُنتُمْ إِيَّاهُ تَعْبُدُونَۜ ﴾[2]، وقوله أيضا ﴿ وَقَالَتِ اِنْلْيَهُودُ وَالنَّصٰرٰيۜ نَحْنُ أَبْنَٰٓؤُاْ اُنْللَّهِ وَأَحِبَّٰٓؤُهُۥۜ قُلْ فَلِمَ يُعَذِّبُكُم بِذُنُوبِكُمۜ بَلَ اَنتُم بَشَرٞ مِّمَّنْ خَلَقَۜ يَغْفِرُ لِمَنْ يَشَآَءُ وَيُعَذِّبُ مَنْ يَشَآَءُۜ وَلِلهِ مُلْكُ اُنْلسَّمٰوٰتِ وَالَارْضِ وَمَا بَيْنَهُمَاۜ وَإِلَيْهِ اِنْلْمَصِيرُۜ ﴾[3] ، وقوله أيضا ﴿ لَّا يَنْهٰيكُمُ اُنْللَّهُ عَنِ اِنْلذِينَ لَمْ يُقَٰتِلُوكُمْ فِے اِنْلدِّينِ وَلَمْ يُخْرِجُوكُم مِّن دِيٰرِكُمْ أَن تَبَرُّوهُمْ وَتُقْسِطُوٓاْ إِلَيْهِمْۜ إِنَّ اَنْللَّهَ يُحِبُّ اُنْلْمُقْسِطِينَۜ ﴾[4].

[1] عبد القادر اعبيد، رياحولينا، ص57

[2] سورة فصلت، الاية 36.

[3] سورة المائدة، الاية 20.

[4] سورة الممتحنة، الاية 8

إن تناص الشاعر وتفاعله مع هذه الآيات عن طريق إعادة صياغة معانيها ومعارضتها جاء بغرض إثبات حقيقة هواننا في ذهن القارئ وكذا المبالغة في السخرية والتهكم بهذا الواقع المبوء الذي ارتضيناه لأنفسنا، والتعريض بمحاولتنا تبرير أخطائنا وذلنا عن طريق تحريف معاني الآيات وتأويلها وتطويعها لما يرضي رغبات أعدائنا،

إن الشاعر وهو ينتقد الاستسلام العربي المشين، ويعرض بتفاهة سياسة الخنوع والتذلل التي تبناها بعض حكام العرب مقابل قضيتهم الأولى القدس الشريف، وجدناه يعمد إلى إذابة معاني عديد الآيات والأحاديث النبوية ومعارضتها في أبياته بغرض تصوير فداحة الأفعال التي ارتكبناها في حق ديننا ونبينا وقضيتنا، فليس هناك دافع محفز للمسلم أفضل من القرءان والمحافظة على الإسلام، لذلك يأتي هذا التناص لكي يحفز الذاكرة العربية الإسلامية ويدفعها للتذكر ولرفض كل الأقوال المدجنة التي تحاول تدجين الإنسان العربي.

**ب- أسلوب المفارقة:**

وهي من الأساليب التي يلجأ إليها الكاتب للسخرية والتهكم بصفات أو تصرفات أو أشياء غير عادية أو غير معقولة، وذلك من خلال التلاعب الذكي بدلالات الألفاظ وإعطائها معان جديدة وغير متوقعة، لذا فهي تعني أحد الاثنين:" إما أن يعبر عن معناه بلغة توحي بما يناقض هذا المعنى أو يخالفه ولاسيما أن يتظاهر المرء بتبني وجهة نظر الأخر إذ يستخدم لهجة تدل على المدح ولكن يقصد السخرية والتهكم، وإما هي حدوث حدث أو ظرف مرغوب فيه ، ولكن في وقت غير مناسب البتة كما لوان في حدوثه في ذلك الوقت سخرية من فكرة ملاءمة الأشياء، وأما هي استعمال اللغة بطريقة تحمل معنا باطنا موجها لجمهور خاص مميز، ومعنا آخر ظاهر موجها للأشخاص المخاطبين أو المعنيين بالقول"[1]

[1] مشتوب سامية، السخرية وتجلياتها الدلالية في القصة الجزائرية المعاصرة، ماجستير (غير منشورة)، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، 2011/04/04، ص 81-82.

ففي قصيدة " الصحيفة" يتناول قضية بعض العادات والتقاليد الجامدة التي تكرس التفرقة وأفضلية الذكر على الأنثى، يقول في بعض أبياتها:

ذاتُ صَباحٍ ...

قرأتُ في صَحيفَتِي المعْهُودَة

قرأتُ عن قِديسَةْ

قَد سَافَرتْ ودُون عَودةْ

انْتَبذَتْ مِن أهْلِها ...

أرْخَتْ خُيُوطَ حُزنها ...

عَلى المدِينَةِ الودُودَة

واسْتَنجَدَتْ كُلّ الخُطَى

تلك الخُطَى عَزفتْ عَلى آثارِهاَ

أنْشُوجَة

مَطلَعُها: " قِدِيسةٌ مَفقُودة"[1]

يعالج الشاعر في أبياته احد التقاليد السلبية في مجتمعنا، والتي كثيرا ما كانت سببا في تفتيت البيوت وتفريق الأحباب، وغربة الأفراد وعزلتهم، وذلك يعود لازدواجية المعايير الأخلاقية والقيمية في الحكم على الفعل او الخطأ، فقد يكون الخطأ مغتفرا ومقبولا من الذكر، لكنه في خانة الكبائر والأخطاء التي لا تغتفر من الأنثى، وما صورة هذه القديسة التي حاول الشاعر نقل معاناتها وعذابها عبر أبياته إلا دليل على ذلك.

[1] عبد القادر اعبيد، رياحولينا، ص21

ولكي يجلب الشاعر انتباه المتلقي ويثير ذاكرته ويدفعه للتعاطف معه في الرأي، لجا إلي التفاعل والتناص مع القران في قوله تعالى في قصة السيدة مريم البتول ﴿ وَاذْكُرْ فِي اِلْكِتَٰبِ مَرْيَمَ إِذِ اِنتَبَذَتْ مِنَ اَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا ﴾[1]، فإسقاط بعض صفات مريم – رمز الطهر والنقاء في الذاكرة الإسلامية– على هذه الفتاة، كان بغرض دفع المتلقي لعدم الحكم المسبق على فعلها، يقول في بقية الأبيات:

كَأنّني بالقُومِ قَدْ غَدُو مَلَائِكة

والطُّهرُ في أيدِيهِم...

مَمَاسِكة

اسْتَرسَلُوا...

في لَعْنِها...

في سَبّها... وَوَصفِهَا بالمشْرِكة

تِلْكَ الفَتَاة المُنْهَكَة

واسْتَنجَدَتْ كُلّ الخُطَى

تِلْكَ الخُطَى عَرَفَتْ عَلَى أثَارِهَا

أنْشُوجَة

مَطْلَعُهَا "قِدِّيسةٌ مَفْقُودَة"

قَاطَعْتُها صَحِيفَتي

[1] سورة مريم، الاية 15

رَميتُها في المزْبَلة ...[1]

ينتقد الشاعر ويسخر من سلوك بعض أفراد المجتمع الذين راحوا يقسمون الطهر ويخيطونه بحسب هواهم، ويلعنون ويسبون كل من ارتكب خطا بغض النظر عن الظروف، وكأنهم ملائكة لا يخطئون، مستفيدا -في وصفه ونقده لهذا السلوك- من قصة السيدة مريم مع قومها الذين طعنوا في كرامتها وغمزوا في طهارتها قبل ان يثبت لهم الله عكس ذلك، لذلك يأتي رد الشاعر بمقاطعة الصحيفة ورميها بسب تشجيعها للظلم وللسلوك السلبي، وتعمدها الكذب والتشهير بالمخلصين الصادقين بغرض تشويههم ومحاربة القدوة.

فالتناص هنا جاء بغرض تأكيد الرأي وتثبيته في الذهن، والسخرية من بعض الظواهر السلبية، وإثارة المتلقي ودفعه لإنتاج المعنى والتفاعل الايجابي مع التجربة، ومحاربة أشكال هذه الظواهر المنتشرة في المجتمع.

## 5- العتبات النصية:

أبدت الدراسات النقدية الحديثة اهتماما بالغا بدراسة النصوص الموازية او ما يعرف بالعتبات -حسب تعبير جيرار جينيت- وأبرزت دورها ووظيفتها في إرشاد المتلقي وتوجيهه، وهو الاهتمام الذي جاء "ضمن سياق نظري وتحليلي عام يعتني بإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصية النص وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية"[2]، وقد عرف جيرار جينيت العتبات بأنها "كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرائه او بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة،

[1] عبد القادر اعبيد، رياحولينا، ص 22

[2] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص "البنية والدلالة"، ط01، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص 07.

نقصد به هنا تلك العتبة بتعبير (بورخيس) البهو الذي يسمح لكل منا دخوله او الرجوع منه"[1] ، فالعتبات إذن هي ذلك النص الموازي والمحيط بالنص الأصلي، أي أنها " ملحقات وعناصر تحيط بالنص سواء من الداخل أم الخارج، وهي تتحدث مباشرة او غير مباشرة عن النص، اذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة وتبعد عنه التباساته وما أشكل على القارئ، تشكل العناصر الموازية في الحقيقة نصوصا مستقلة"[2].

فالعتبات إذا هي رسائل مشفرة مكتنزة بالعلامات الدالة والإشارات الموحية برؤية الشاعر، والمسننة بشفرات لغوية يجتهد القارئ في فكها وتؤوليها، فهي حسب تعبير كلود دوشية "منطقة غامضة ومبهمة يصعب تحديدها يندمج فيها نسقان من الأنظمة: النظام الاجتماعي من خلال مظهره الاشهاري والأنظمة المنتجة او المنظمة للمعنى"[3]، بحيث يتبادلها المرسل والمرسل إليه فيحققان التواصل المعرفي والثقافي بينهما.

في ضوء ما سبق أصبح لازما على المتلقي الدخول إلى النص من عتباته، من خلال مساءلتها والتعمق في أغوارها من اجل كشف بنياتها ودلالتها ووظيفتها، لان تلك " العناصر الموجودة على حدود النص داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء ان يشتغل وينتج دلاليته"[4]، ذلك لان الشكل مهما كان نوعه

---

[1] جيرار جينيت، عتبات ج. جينيت من النص الى المناص، تر: عبد الحق بلعابد، ط 01، الدار الع بية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص 44.

[2] جميل حمداوي، لماذا النص الموازي، مجلة الكرمل، ع 88-89، فلسطين، 2006، ص 220.

[3] سعيد الايوبي، عتبات النص في ديوان "ادم الذي..." للشاعرة حبيبة الصوفي، مجلة علامات في النقد، ع 19، النادي الادبي، جدة 2003، ص 46.

[4] جميل حمداوي، لماذا النص الموازي ، ص 219

يحمل دلالات معينة، قصدها المبدع في نصه او لا، لذا ينبغي الاهتمام بهذه الإشارات والدلالات الشكلية عند مقاربة النص او قراءته.

**أ- عناوين القصائد:**

للعنوان في الدراسات النقدية المعاصرة مكانته الراقية والمميزة في الأعمال الإبداعية الأدبية، خصوصا مع التطور الكبير الذي عرفته الساحة النقدية بظهور عدة مدارس ونظريات نقدية مختلفة، كالبنيوية والسميائية والأسلوبية ... حيث أصبح ينظر للعنوان نظرة مختلفة باعتباره أول ما يبدو ويظهر لنا من النص، فهو يمثل عتبة ذات قيمة وبعد جمالي ووظيفي، نطرق من خلالها أبواب العمل الأدبي، بل ولا يعرف العمل الأدبي إلا به فهو سمته وعلامة شهرته التي تفرقه عن غيره، فقد أصبح " العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه ويدل به عليه، يحمل وسم كتابه وفي الوقت نفسه يسمه، العنوان– بإيجاز يناسب البداية– علامة ليست من الكتاب جعلت لتدل عليه"[1]. وهذا يعني أنه أضحى بمثابة المفتاح السحري الذي نلج من خلاله عالم النص، فنجس نبضاته ونقف عند تضاريسه التركيبية، إنه نص مواز ومضغوط لنص آخر ممدد وموسع له، تقوم علاقتهما على التفاعل والجدال، "ومن ثم فالعنوان هو النص والعلاقة بينهما علاقة تفاعلية جدلية، وهو كذلك بؤرة النص التي يتمحور حولها. وما النص إلا تكملة للعنوان وتمطيط له عبر التوسع فيه وتقليبه في صيغ مختلفة"[2]. إن الإيجاز والاقتصاد اللغوي في عناوين القصائد الشعرية خصوصا؛ يقابله الاتساع والتعدد الدلالي وتكثيف المعنى، وهو ما يشير إلى أن العنوان في الدراسات النقدية والجمالية أصبح عتبة وحلقة مهمة لها جماليتها وشعريتها، فالعنوان في الشعر الحديث لم يعد مرشدا نتعداه إلى غيره، بل "لقد أصبح حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الاستراتيجي النصي. وأصبح بالإمكان أن نتحدث عن شعرية للعنوان كحديثنا عن شعرية للنصوص المعروضة بعد

[1] مسكين حسينة، شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، دكتوراه، جامعة السانيا وهران، الجزائر، 2014/2013، ص 32-33.

[2] رحماني علي، سيميائية العنوان في روايات محمد جبريل، محاضرات الملتقى الخامس السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 15-2008/11/17، ص 278

العنوان"[1]. ولذا فقد حفظ الشاعر المعاصر للعنوان هذه المكانة، فراح يصرف له من الاهتمام والعناية لتنقيحه وتحسينه قدر ما يصرفه للعمل الأدبي في حد ذاته، وهذا تلبية لرغبات القارئ الذي كثيرا ما تجذبه العناوين المثيرة، بل كثيرا ما يكون العنوان سببا في شهرة العمل الأدبي وشيوعه والحكم جماليا عليه، و" لما كان العنوان إنما يقدم للقارئ اللمحة الأولى عن المؤلف، ولما كان هذا الإحساس الفطري الذي قد يستحسنه الفكر أو العين وقد يستهجنانه، هو الذي يخلق انطباعا شبه دائم، فإن من واجب المؤلف والمطبعي أن يوحدا جهودهما تحسبا لذلك، فعلى الأول أن يقدم عن فحوى كتابه فكرة أقرب ما تكون إلى الشمول مع الحرص على إثارة فضول القارئ بما يلتزمه في تحرير العنوان من البساطة والإيجاز، أما الثاني فيجب أن يضع أمام عيني (القارئ) الخبير بالكتب مظهرا منتظما ممتع التنوع لا رتابة فيه وذلك بحسن تنضيد الحروف وبراعة ترتيب السطور ..."[2] .

وبما أن العنوان " جزء لا يتجزأ من النص وله حكمه من حيث النصية والإنتاجية الدلالية فانه بالضرورة معني بأشكال التناص وآلياته سواء مع عناوين او حتى مع نصوص بل انه يحوي بين طياته وظيفة تناصية إذا كان يحيل على نص خارجي يتناسل معه ويتلاقح شكلا وفكرا وهكذا يمكن ان يشغل العنوان علامة مزدوجة حيث انه في هذه الحالة يحتوي النص الذي يتوجه وفي نفس الوقت يحيل على نص أخر"[3]

والشاعر عبد القادر أعبيد من الشعراء الذين أولوا عناية كبيرة لعناوينهم، فلم تأت عناوينه اعتباطية وعشوائية؛ بل جاءت مكتنزة بالدلالة، مثيرة لفضول القارئ، معبرة جماليا عن رؤيته الفنية، وعن موقفه الشعري الناطق بالتزامه وتعلقه بوطنه وبارتباطه بقضايا أمته، بحيث انعكس ذلك في شعره فجاء متفاعلا مع مختلف القضايا والانشغالات، كما جاءت عناوينه الشعرية متناصة ومتفاعلة مع عديد النصوص الحداثية والتراثية التي تقاطعت في الالتزام بمعالجة القضايا

[1] عبد الناصر حسن، سيموطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة القاهرة، مصر،2002، ص10.

[2] مسكين حسينة ، شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 37.

[3] عبد القادر طالب، جماليات التناص في الشعر العربي المعاصر، ص 235

الوطنية والعربية والإسلامية بغض النظر عن طريقة المعالجة، ولذا نلمس في مدونته عديد العناوين التي تحيل وتشير إلى نصوص أخرى غائبة ومنها قصيدة "عادت سعاد" التي تتناص وتتداخل مع قصيدة البردة لكعب بن زهير التي مطلعها " بانت سعاد"، ورغم إن عبد القادر أعبيد قد حاول إن يحور في عنوانه ويغير بما يتوافق ومعطاه الحداثي إلا انه بقي محافظا على نفس الصيغة التركيبية النحوية (فعل ماض+ فاعل) وعلى نفس الفاعل (سعاد)، كما إن بنية عتبة العنوان جاءت " ذات سياق خبري وذات دلالة ابلاغية بنائية"[1] ، تخلق فضاء ذاكراتنا، بحيث تحيل الإشارة في بنائها الدلالي السيميائي إلى فعالية (العودة) إلى الماضي، حيث يقول في بداية القصيدة:

عادت سعاد... وقد أنسيت فتنتها  لما افتتنت بنور حاط بالظلم

عادت ولكن في قلب لعاشقها  حبا لعصمته يسمو على العصم

حب تنبه من جور السنين على  زور الكذوب وبيع العرض والذمم

نالوا..... وما نال ما نالوا –بمرتهني  حبا سوى نيل افاك بمتهم[2]

لقد جاءت أبيات القصيدة ودلالتها لتؤكد على هذه الإشارة (رجعة سعاد) لحياة الشاعر بعدما رحلت عنه وتركته أسير حبها، لكنها عودة مصحوبة بالفشل والخيبة، فمن كانت تظن انه سيبقى مسحورا بحبها قد تنبه وعرف أن حبها كذب وزر وخداع، فاستبدله بحب أسمى وأنقى من حبها.

يحيلنا عنوان القصيدة (عادت سعاد) إذن إلى مساءلة ومواجهة ضمنية بين زمنين وشاعرين ودلالتين مختلفتين، زمن كعب بن زهير (صدر الإسلام) الذي عاصر الرسول –ص- ورأى صدقة وعرف صفاته، لكنه لم يلتحق به إلا بعدما انتشر الإسلام وضاقت عليه الأرض–وهو

[1] المرجع والصفحة نفسهما

[2] عبد القادر اعبيد واخرون، صهيل الكلام، ص 42

زمن لا وجود له إلا في ثنايا الذاكرة-، وزمن عبد القادر أعبيد ( المعاصر) الذي لم يعرف الرسول-ص- الا من خلال ما جاء في القران وفي الأثر، لكن رغم ذلك فقد كان حبه أقوى واصدق وشوقه أعمق من سابقه، لان تعلق الأول بالرسول جاء بعدما أدبرت وضاقت عليه الدنيا، أما الثاني فقد تعلق بالرسول —ص- والدنيا في أوج إقبالها عليه. فكانت سعاد برحيلها وعودتها هي الفيصل بين الحبين،

أما العنوان " قالت نملة...." فهو عنوان أخر شبيه بسابقه في تداخله وتفاعله مع نص تراثي (القران)، غير أن عبد القادر أعبيد حافظ هنا على بنية وتركيبة النص الغائب ولم يغير فيه، بل ترك المجال للقارئ للاجتهاد والتذكر وإتمام المعنى من خلال النقاط الدالة على الفراغ الذي تركه عمدا، حيث أورد (الفعل + الفاعل ) وحذف المفعول به وترك نقاط تدل على المحذوف، وهو ما يثير من حفيظة القارئ ويدفعه للدهشة والحيرة والتساؤل عن فحوى القول ومضمون الرسالة، ولمن...؟ وهذا الذي يزيد من جمالية وفنية هذا العنوان، لان "عتبة العنوان عامة تنهض بوظيفة تعينية وأخرى وصفية وثالثة إيحائية ورابعة اغرائية"[1] . فالعنوان هنا قد أدى وظيفتين: وظيفة اغرائية تقوم على إعطاء القارئ فكرة ولمحة عن مضمون المتن الشعري، ووظيفة إيحائية توحي بالدلالة التي تحملها الوحدة المعجمية (نملة) كرمز إشاري مكتنز بالدلالات، تحسمها الدلالة الفاعلة في نص الشاعر (قالت نملة...) ، يقول في القصيدة:

يَا أيُّهَا النّملُ أخْرُجُوا

إنّ الّذين اسْتَأسَدُوا في أمْسِكُم ...

بَأمرِ " صَقرٍ أشْقَرٍ"

ولا عَجِيبَ: اسْتَنعَجُوا

[1] عبد القادر طالب، جماليات التناص في الشعر العربي المعاصر، ص 235

يَا أيّها النّملُ العَظِيمُ ...

يَا أيُّها النَّملُ الفَهِيمُ ...

أخَافُ أنْ تُسْتدرَجُوا ؟[1]

إن ربط الشاعر القول بالنملة والمقول بالنمل دون غيره، يشكل دالا سيمولوجيا يقوم على علاقة العنوان وتداخله مع النص الغائب، فذكر النملة إشارة تراثية لتلك النملة الشجاعة التي آثرت أن تضحي بنفسها وتحذر قومها من الهلاك الذي كاد يحل بهم، إنها رمز للإنسان المفكر الواعي والأديب الملتزم الذي يتنبه للإخطار المستقبلية ويضحي من اجل تنبيه قومه وتحذيرهم منها غير آبه بما قد يلقى في سبيل إيصال رسالته.

وبعدما ترك الشاعر الفرصة والفراغ للقارئ لكي يتخيل ويستحضر الرسالة ومضمون القول، ها هو يحسمها في بداية القصيدة ويعلن عن فحوى الرسالة (يا أيها النمل اخرجوا) الذي لم يكن سوى دعوة للخروج للشوارع والتمرد والثورة، وهو ما يتناقض مع الرسالة التراثية التي دعت إلى الدخول للمساكن وعدم البقاء في الشوارع قال تعالى: ﴿حَتَّىٰٓ إِذَآ أَتَوۡاْ عَلَىٰ وَادِ ٱلنَّمۡلِ قَالَتۡ نَمۡلَةٞ يَٰٓأَيُّهَا ٱلنَّمۡلُ ٱدۡخُلُواْ مَسَٰكِنَكُمۡ لَا يَحۡطِمَنَّكُمۡ سُلَيۡمَٰنُ وَجُنُودُهُۥ وَهُمۡ لَا يَشۡعُرُونَ﴾[2]، فدعوة النملة بني قومها للدخول في النص القرآني الغائب، وللخروج في النص الحداثي المعاصر مرتبط كلاهما بمصلحة قومها، وهنا تكمن جمالية التناص.

إن الشاعر يرمي من خلال قصيدته التأكيد على تعلقه الشديد بوطنه، وغيرته على أبناء جلدته، وهي غيرة دفعته إلى تنبيههم وتحذيرهم وكشف المؤامرات التي تحاك لهم في

[1] عبد القادر اعبيد واخرون، صهيل الكلام، ص 48

[2] سورة النمل، الاية 18

الخفاء.....وعلى الرغم مما قد يجلبه له تحذيره هذا من شقاء، إلا أننا وجدناه في عديد قصائد مدونته يعلن صراحة حبه لوطنه وانتماءه لامته ويكشف كل الدساس المحاكة.

من الشخصيات التراثية التي استدعاها عبد القادر أعبيد في عناوين فصائده، شخصية أبي نواس من خلال توظيف بيته المشهور -في التعريض بالخليفة العباسي وهجاء جاريته - خالصة- في قصيدته " ألا خالصة".

فالعنوان جاء جملة فعلية- الأداة تنبيه + مفعول به- محذوفة الفعل والفاعل للاختصار، وهو يشي في بنيته الظاهرية السطحية بتفضيل الشاعر لخالصة وتقديمه لها، حيث يقول أعبيد:

أرى النّاسَ لُو شِئْتُ إنصَافَهُم وقُـــــوفًا عَلى جُملةٍ راقِصَة

يُكرّرونَهَا مِلأ أيّامِـــــــــهِم وأبْصَارُهُم في العَمَى شَاخِصَة

"لَقَد ضَاعَ شِعرِي عَلى بَابكُم كَمَا ضَاعَ دُرٌ عَـــــلى خَالِصَة"

.....

تَضَرّع في خَاطِـــــــــري جَوقَةٌ صَدَاها: الا حَـــــبّذا خَالِصَة[1]

أما في بنيته الباطنية فيوحي أن هناك صراعا بين زمنين وشاعرين: زمن أبي نواس – العصر العباسي الأول-حيث كان الشعر في أوج تطوره وازدهاره والناس يتذوقون ويعرفون الشعر الجيد ويكرمون صاحبه، والشاعر كان ذا صوت مسموع ومطاع الكل يهاب لسانه ويقدر كلامه، وزمن عبد القادر أعبيد– العصر الحديث- حيث تسارع الناس وتسابقوا نحو الغناء والفن الهابط –حسب الشاعر- وفقدوا ذوقهم الفني، فلم يفرقوا بين قبيح وحسن، بل ربما فضلوا القبيح.

[1] عبد القادر اعبيد، روح تتمرى ... قلب يتشرق، ص 49

فاستدعاء الشاعر لأبي نواس اذاّ ليكون شاهدا على حال الشعر والأدب الراقي في عصرنا، ولذا جاء هذا العنوان بصيغة التوبيخ الإنكاري، ليؤكد على صدمة أبي نواس وإنكاره لحالنا وتوبيخه لذوقنا، فإذا كانت حادثة واحدة قد أثارت حفيظته في الماضي وأججت نار غضبه وثورته وهو في حضرة الخليفة، فكيف به الآن وقد انصرف اغلب الناس للتوافه والركيك المبتذل من القول وتركوا الشعر الراقي الحسن.

من العناوين المثيرة المكتنزة بالدلالات التراثية نجد " الزلزال" وهو عنوان يحيلنا مباشرة ويتطابق مع رائعة الطاهر وطار "الزلزال"، التي حاول فيها نقل واستشراف جزائر ما بعد الاستقلال، حيث اشتد الصراع بين الماضي والحاضر بين أنصار التقليد وأنصار التجديد، صراع وتناقض جعل الكاتب بيدي تخوفه وقلقه من تباعد واتساع الهوة بين المعلن عنه وما ينجز في ارض الواقع ، موجها في الوقت ذاته سهام نقده لبعض المظاهر السالبة لتحولات المجتمع الجديد لجزائر ما بعد الاستقلال.

فعبد القادر أعبيد إذ يستدعي رواية الزلزال في عنوان قصيدته فانه في الحقيقة يستدعي صاحبها تكريما وتشريفا له وطمأنة واستكمالا لمشروع بدأه في رسم معالم الجزائر الجديدة وفي مهاجمة وانتقاد كل ما يعيق تجسيد هذا المشروع في أرض الواقع، يقول عبد القادر أعبيد في قصيدته:

عَادَ الوَالِيُّ إلى المقَام كَأنّما  مـــــــلّالُ دَارِ شَقَاوَةٍ وَنَكَاد

هُم أنزَلُوهُ مَنَازلَ الأطهَارِ في  تِلكَ الحَيَاة بِســـــــدّةِ الرّهَاد

وَهُنا استفَاقَ عَلَى الفَرَاغِ صَبَاحُنا  بَلَدٌ تآلَفَ في لبَاسِ حِدَاد

وَتَحَكّم الـــــزّلزَالُ في صَهَواتِنا  يرثُ الوِهَادَ وَشَامخ الاطوَاد

مَن قَالَ يا "وَطّار" انّكَ مَيّتٌ  هَا قَدْ سَلَكْتَ تَعَدّد الأبْعَاد

تِلكَ الغِشَاوَاتِ الصّغِيرَةِ دُوننا  حَجَبَتْكَ يا سَفَـــــرا مِن الأوْرَاد

يَا سَاكِنَاً مَنفَى الكِتَابَةِ طَائِعَا  دَعْنِي أفِيضُ هَوَى عَلَى الأشْهَاد

وأقُولُ فِي وَضَحِ الحَقِيـــــقَةِ أنّني  حَادَ اليـــــــــك قُوافِلُ الورّاد

سَأَقولُ يا "عَـــمّاه" انّكَ رَائِح  فينـــــــا عَلَى قَدَمِ الوَفَاء وَغَاد

مَاذَا إذا للمُوتِ غَير صَحِيفةٍ  نَثَرتْ حُروفَ النّعي وَسَط سواد[1]

إن العنوان جاء جملة اسمية محذوفة المبتدأ اختصارا ومبالغة، أما الخبر فجاء اسما مفردا معرفا "ال" ، وهو يشير في بنيته الظاهرية إلى ظاهرة طبيعية تحدث اهتزازت ارتجاجية على سطح الأرض، فتؤدي إلى تشقق وانهيار بعض عناصرها الصلبة والجامدة، أما من حيث **البنية** العميقة فيشير إلى شيء أخر، فبعد تقدير المبتدأ المحذوف لتصبح الجملة " هذا هو الزلزال" او "انه الزلزال" ، بحيث يأتي اسم الإشارة (هذا) او الضمير (هو) ليشير لزلزال محدد ومعروف، انه زلزال صراع الأفكار والمشاريع، زلزال الأدب الصادق الراقي الذي يحدث حلحلة لبعض التقاليد الجامدة، وتشققا في مشروع أنصار الجامد من القديم،

إن تركيب العنوان بهذا الشكل خادع وصادم لأن الشاعر خرق فيه قانون اللغة بابتعاده عن المباشرة والتقرير ولجوئه إلى الإيحاء والتلميح والغموض الجمالي، وذلك من خلال إلباس المعنوي المجرد ثوب المجسد المحسوس باستخدام الاستعارة ، حيث أن " بنية الاستعارة القائمة على التجسيد في هذه العناوين أسهمت في تغيير طبيعة هذه المعطيات المتعلقة بدوال العنوان من طابعها المجرد إلى طابع حسي، وجعلتها تشع بدلالات موحية تعبر عن فاعلية التخييل الذي ولد الشعور بالغرابة والمفارقة وذلك بإحداث خرق منهجي لقانون اللغة عن طريق

1عبد القادر اعبيد، روح تتمرى ... قلب يتشرق، ص 47

الابتعاد عن التقرير والوضوح والميل إلى الإيحاء والغموض ولو على حساب منطقية التركيب من أجل تحقيق الإثارة والدهشة التي تشد انتباه القارئ وهو يعبر من العنوان إلى النص"[1].

إن الشاعر من خلال تناصه في عنوانه مع نص تراثي غائب، جاء بغرض رثاء صاحب النص وإحياء وبعث مشروعه باعتباره مشروعا حضاريا ورؤية استشرافية لجزائر المستقبل، ولذا حافظ الشاعر على صيغة وتركيب النص التراثي من دون تغيير لأنه رأى انه قادر على حمل تجربته ونقل رؤيته الشعرية بكل فنية.

من العناوين التناصية المكتنزة بالدلالات التراثية والأدبية " القربان"، وهو عنوان يثير تركيبه الكثير من التساؤلات والحيرة لدى القارئ حول المقصود بالقربان ولمن؟ وما الغاية؟ . إضافة إلى تناصه وتفاعله مع عديد القصائد لشعراء كبار أمثال محمود درويش، ادونيس، عبد الوهاب البياتي وغيرهم،

فعنوان القصيدة جاء كسابقة جملة اسمية محذوفة المبتدأ اختصارا، يشير ظاهر عنوانها إلى أغلى ما يمكن أن يقدمه الإنسان المؤمن لربه بغية رضاه والتقرب منه،[2] وهو من الطقوس الدينية التي عرفها الإنسان منذ القديم ، أما في دلالته العميقة فهو يرمز لكل غال عزيز يقدم طلبا لرضا او دفعا لسخط قوة او شخص مادي او معنوي، -كالوطن او الإسلام...- والعنوان هنا بعد تقدير المبتدأ المحذوف يصبح كالآتي: (هذا هو القربان) بتضمين الإشارة إلى قصيدته، فيكون المعنى انه يجعل شعره وقصائده عربون محبة لوطنه وقربانا يتودد من خلالها حب وطنه. حيث يقول في قصيدة (القربان1):

أنَا مَا خُضتُ بُحُوري....

[1] مسكين حسينة، شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 152-153.

2ينظر احمد اشقر، التوراتيات في شعر محمود درويش من المقاومة الى التسوية، ط01، قدمس للنشر والتوزيع، سوريا، 2805، ص 72

وَغَرَامِي لعَرُوضٍ وَقَصِيدة.....

أنَا ما فَرَّ زَمَاني....

فَنَصَّبْتُ الشِّعَرَ فَخّا

كِي أصِيْدَه

مِثلُ طَائِر

أنَا ما جِئْتُ إلى الشِّعرِ

كِي أغْدُو عَمِيدَه

أنَا ما صُغْتُ قَرِيضِي

كِي أرَانِي ضِمنَ رُكنٍ

أو عَمُودٍ في جَرِيدَة

لِيَقُولُوا هَو شَاعِر

أنَا بِوَحي بِهَوَاكِ

بِسِوَى الشّعرِ مُحَال

أنْ أجِيدَه

ولأنّ الحُبَّ فِيكِ

بَعْض أبْوَابِ العَقِيدَة

ولأنّي آلانَ صِبٌّ

مِن غَرَامِي الجَمّ سَاكِر

صَارت الشّعر حَيَاتي

فَخُذِيها يَا جَزَائر[1]

ويقول في قصيدة " القربان2" :

وَطَنِي سَأُنشِدُكَ الـــهَوَى ألحَانا وأفِيـــــضُ فيك بَلاَغَةً وَبَيَانا

فاسلُكْ إذاً سُبَـــلَ الغَرَامِ مَوَاطِئ واقعُدْ على عَرْشِ الهَوَى سُلطَانا

.....

وَطَنٌ إليهِ تَعَـددَت سُبُل الهَوَى فَجَعلتُ فيه قَصـــائدي قُربَانا [2]

فالملاحظ إذا أن العنوان " القربان" قد اختاره لقصيدتين في ديوانين مختلفين، مما يعني إننا أمام تداخل وتناص داخلي، إضافة إلى الخارجي –الذي سبقت الإشارة إليه– فالشاعر بعدما اختار لإحدى قصائد ديوانه الأول هذا العنوان، عاد فوضعه لأول قصائد ديوانه الثاني، من دون أن يغير في العنوان او يضيف إليه –عدا الرقم (2) للتمييز–، وبالعودة لأبيات القصيدة الأولى يتضح أن الشاعر يؤكد على أن فضل تعلمه الشعر وإجادته يعود لتعلقه وحبه لوطنه، فالشعر حسبه مجرد قالب صب فيه مشاعر حبه لوطنه، أما في القصيدة الثانية فيصرح انه اختار طريق الشعر للبوح بحب الوطن، فالقصائد ما هي إلا قرابين وفاء ومحبة للوطن.

إن التداخل بين عنوان القصيدتين ومعانيهما ظاهر وجلي، فكأن القصيدة الثانية جاءت متممة ومؤكدة لمعاني القصيدة الأولى، هذا من الناحية المعنوية أما من الناحية الشكلية فجاءت القصيدة الأولى وفق قالب قصيدة التفعيلة – الحداثية– أما الثانية فوفق قالب

[1] عبد القادر اعبيد، رياحولينا، ، ص 43

[2] عبد القادر اعبيد، روح تتمرى ... قلب يتشرق، ص8

- شاعر تشيلي اسمه الحقيقي "نيفتالي ريّيس باسوالتو"(1904-1973) .... جعل شعره وسيلة للدعوة للحرية والديمقراطية ولمحاربة الاستغلال والظلم وصوتا مسموعا ينطق بمعاناة والالام المقهورين، ينظر: بابلو نيرودا: عشرون قصيدة حب واغنية يائسة، تر: مروان حداد، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2010، ص 5-8.

القصيدة التقليدية العمودية، وذلك إشارة بان حب وطنه ليس حبا جديدا بل حب متأصل مستمر ومتجدد، وأنه –حب الوطن- ألهمه التعبير عنه بمختلف القوالب والصيغ.

أما التناص على المستوى الخارجي فالعنوان يتماهى ويتداخل مع نصوص أدبية مشهورة مثل القربان لعبد الوهاب البياتي التي أهداها للشاعر الشيلي القتيل بابلو نيرودا*، حيث عبر فيها عن تعاطفه ومساندته له في معركته ضد الظلم والاستغلال،

عنوان تناصي أخر مثير "هل جادك الغيث"، وهو عنوان يستفز ذاكرة المتلقي ويثيرها لتذكر إحدى روائع الموشح الأندلسي للسان الدين بن الخطيب، والذي يقول في مطلعه:

جادك الغيث إذا الغيث همـــى يا زمان الوصل بالأَندلسِ

لم يكن وصْلُك إلاّ حُلُمًا في الكرى أَو خُلسة المختَلِسِ [1]

فعبد القادر أعبيد يعمد إلى مطلع هذا الموشح ويتخذه عنوانا لقصيدته، مع تغيير طفيف على المستوى التركيبي والأسلوبي من خلال إضافة أداة الاستفهام "هل" في صدر العنوان، بحيث يصبح عبارة عن جملة فعلية استفهامية، تبعث الكثير من التساؤل والحيرة والشك في نفس القارئ، وتدفعه دفعا نحو النص لاكتشاف الإجابة، فلا يعثر إلا على قلب معذب ومتألم من الفراق، ينبض بالحب والشوق، يعيش على أمل العودة واللقاء، حيث يقول:

أبَا الحسن هَل هَدَك الشُّوقُ مِثلي وهَل جَادَك الغَيثُ والعِشقُ جَزل

وَهَل لي بِلُقـــــياَك يَا نـُورَ عِيني نَصِـــيباً فَنَهناَ وَيَلتـَــمَّ شَمل [2]

[1] لسان الدين بن الخطيب، ديوان لسان الدين بن الخطيب، ج2، ص 792.

[2] عبد القادر اعبيد، رياحولينا، ص 64

إن استدعاء عبد القادر أعبيد للسان الدين بن الخطيب في عنوان قصيدته هو في حقيقته بعث لتجربة ابن الخطيب وتجديد واستمرار لآلامه وعذاباته في العصر الحديث، فحب الشاعر ومعاناته من الهجر قديم متجدد، لذلك فالتناص قد ساهم في تجذر المعنى وتكثيفه وتجدده،

" اللحن الأخير" عنوان أخر تناصي مثير ومكتنز الدلالة، يتداخل مع عديد العناوين الحداثية خصوصا منها ديوان فدوى طوقان " اللحن الأخير" الذي هو اسم لأحدى قصائده كذلك، تقول فيها الشاعرة:

مَا الّذي يمَلِكُ أنْ يَفْعَلَه

خافقٌ يَنْبُضُ بالشّعرِ وللشّعرِ عليه

سَطْوة السيّد والمولَى الأمِير!

يَا حَياءَ العمرِ، يا هَذَا الخَجُولْ

إنّ هَذَا قدَرُ العُمرِ وَهذَا

آخرُ الإيقاعِ في اللّحنِ الأخيرْ

إنه اللحنُ الأخيرْ[1]

إن هذه القصيدة جاءت تعبيرا وخلاصة لتجربة حب عاشتها الشاعرة في عمر متقدم مع رجل أحبها وأحبته، وهي بهذا المعنى تتداخل في بعض جزئيات معانيها مع تجربة عبد القادر أعبيد في قصيدته "اللحن الأخير" التي جاءت تعبيرا وخلاصة لتعلقه بوطنه وتألمه لحاله وحلمه وأمنيته بفجر جديد تعود فيه شمس الوطن إلى الإشراق، وتغيب فيه كل مظاهر الخراب والدمار والسواد الذي غطى الوطن يقول في أخر القصيدة:

---

1فدوى طوقان، مجلة ندوة الالكترونية، رابط –https://www.arabicnadwah.com/arabpoets/lahn fadwah.htm بتاريخ 2019/10/04

وَطَنِي زَادِي الأخِير...

حُلُم فَيْكَ وَفِينا.

وَطَنِي لحَنِي الأخِير....

ظَلّ بِالصّدّر دَفِينا...

بَين ذَرَات الشّجَن.

وَطَنِي...

صَلَبُوا الفَجَر...

وَلَكِن صَلَبُوا الفَجَر الشّبِيه

وَطَنِي...

غُصْنُك أخضَر....

وَيَرُونه...

مَيّتٌ لا رُوحَ فَيهِ.

ليَسَ بِالعيِش قُمنَ.

وَطَنِي...

لِيلُكَ أبْتَر...

وَيرُونَه...

سَرمَدا عَقّ الزَمن.

وَطَنِي....

زَمَنِي اللّعَنَة لَكِن....

وَطَنِي كُفرِي مُؤمِن

فَانتَظِرنَني يا وَطَن[1]

فالعنوان جاء في شكل جملة اسمية مكونة من (مبتدأ محذوف+ خبر+ نعت)، فالمبتدأ في هذا التركيب معروف لدى القارئ مقدر ب(هذا او هو) لذا فإن حذفه للاختصار والإيجاز هو مطلب جمالي في العنوان، أما الخبر (اللحن)فقد ورد معرف ب (ال) موصوف بكلمة (الأخير)، وبالتالي فالعنوان على هذا النحو يحمل الكثير من الدلالات ويثير الكثير من التساؤلات والفضول لدى القارئ، ف (الأخير) هي صفة لما يسبقها من محاولات ... ، مما يوحي بأن هناك محاولات وتجارب سابقة توشك إن تنتهي، و(اللحن) يشير هنا مجازا إلى المحاولات، فنقول مثلا في خطابنا الشائع "أخيرا وليس أخرا" ، وهو تعبير يحوي نوع من أنواع المماطلة والتلكؤ في إنهاء الكلام، من حيث هو إشارة إلى قرب النهاية ووعد بان أخر كلمة لم تقل بعد، مما يعني أن الحوار مازال مستمرا .

ومن هذا المنطلق يمكننا وصف عنوان القصيدة " اللحن الأخير" بأنها حركة إيقاع متصل نابض بالألم والفقد،[2] كما يمدنا تزيل القصيدة في ترتيبها في الديوان الأول بمدلول أخر كونها خلاصة لتصفية حساب مع عشرية زمنية سوداء عصفت بكل جميل مشرق في الجزائر، وهو الوقت ذاته إيذانا بعصر جديد.

## ب- المقدمات او الاستهلال:

[1] عبد القادر اعبيد، رياحولينا ، ص 81

[2] ينظر فدوى طوقان ورسالة اللحن الأخير ، مركز المعلوات الفلسطيني وفاء، رابط:
http://info.wafa.ps/ar_page.aspx?id=4043 بتاريخ 2019/10/04

هو احد العناصر البنائية والعتبات القرائية، التي ينبغي للقارئ التفطن لها والوقوف عندها أثناء عملية القراءة، كونها تفتح مغاليق القراءة النصية، وتساهم في توجيه الفعل القرائي وتمكينه من التعاطي الواعي مع رؤية المبدع وتمثلاته، وهو ما يعني أنها ليست ذلك " النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة بل إنها العتبة Seuil التي تحملنا الى فضاء المتن، الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بها، إنها نص محمل ومشحون، إنها وعاء معرفي وإيديولوجي تخترق رؤية المؤلف وموقفه من إشكالات عصره، مرآة المؤلف ذاته"[1]، لذلك تعتبر من أهم الوسائل التعبيرية التي تساعد الكاتب في تيسير مقروئية النص الذي " لا يمكن اختراقه قرائيا ما لم يلتمس الفاعل القرائي حدود العتبات وتسلسل الوحدات ويفك شفيرة السر البنيوي المشيد لجسده"[2]،

فالمقدمة إذاً بنية إشارية دالة تحمل بين طياتها الكثير من الدلالات التي يخفيها النص، فهي عنصر بارز في تشكيل دلالة النص وإثراء معناه كونها " أول الخيوط الناظمة للقصيدة قالبا ومضمونا ذلك مع الإقرار باستواء العناصر البنائية للقصيدة، في تحقيق الأثر المنشود الذي يتوخاه الشاعر إذ يتمايز كل عنصر منها ولا يمكن أن ينفرد أو يستقل بما يتيح له الاستئثار ببناء النص الشعري بمعزل عما سواه من العناصر الأخرى"[3]، وهو ما يعني أنها العتبة المفتاحية الأولى التي يلتقي عندها القارئ وتهيئه للدخول للنص، وتوجهه لصياغة النص وفك شفراته وإشاراته ف" إن استجاب القارئ لدواعي التجربة الجمالية وسمح للإشارات بالتحرك الحر في خياله فان النص –هنا– سينجح في إحداث نفسه في نفس القارئ أي تأسيس الأثر"[4] ، فيكشف النص بذلك عما كان مخفيا ومخبأ ويشي بإستراتيجية الكتابة، لذلك يمكننا اعتبار

---

1عبد الرزاق بلال، مدخل الى عتبات النص – دراسة في مقدمة النقد القديم، مطابع افريقيا، الدار البيضاء، 2000، ص 53.

2عبد القادر طالب، جماليات التناص في الشعر العربي المعاصر، ص 239

3 ياسمين فايزة الدرديسي، العتبات النصية في شعر ابراهيم نصر الله–دراسة سيميائية– رسالة ماجستير، جامعة الازهر غزة، 2015، ص89.

4عبد الله الغذامي، تشريح النص، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص 19.

المقدمة عتبة شارحة تساعد في تحديد هوية النص وتزود القارئ بمعلومات عن السياق او سبب كتابة النص.

والملاحظ في مدونة عبد القادر أعبيد الشعرية انه أهمل التقديم في ديوانه الأول "رياحولينا" فلا نكاد نعثر فيه على تقديم او استهلال لأي من قصائده ما عدا الاستهلال الذي أورده في تصديرة الديوان والذي يقول فيه " زمني يوم نبوءة ... بوح، ولهم باقي العمر"، وربما هذا راجع إلى إدراكه لعدم حاجة هذه القصائد لاستهلال وتوجيه فاغلبها امتاز بالبساطة والوضوح، لكنه عاد في ديوانه الثاني " روح تتمرأى... قلب يتشرق" وكذا ديوانه الثالث –الجماعي- " صهوات الكلام" إلى العناية بالتقديم لعديد القصائد رغبة منه في توجيه الفعل القرائي ومد القارئ بمفاتيح تسهل عليه عملية الولوج للنص واكتشاف أغواره، وقد صحب ذلك اتجاه الشاعر نحو الترميز والغموض أحيانا.

ومن نماذج هذه العتبة تلك المقدمة التي استهل بها قصيدته " يقين" من ديوانه الثاني (روح تتمرأى... قلب يتشرق)، والتي يورد فيها بيت كعب بن زهير الذي يقول فيه:

كل ابن أنثى وان طالت سلامته  يوما على آلة حدباء محمول[1]

وهو فعل استباق توجيهي يهدف من ورائه الشاعر لتوجيه الفعل القرائي وتأكيده، وعتبة أولى تضع القارئ في جو القصيدة، ذلك أن البيت يجسد الصراع الدائم والمتجدد بين الموت والحياة، البقاء والفناء، فالموت هو المحطة الأخيرة التي يتوقف عندها قطار حياة كل مولود، يقول عبد القادر أعبيد في أبياته:

يَا فِتنَةَ الأمَلِ الكَذُوب...

تَزَحزَحِي عَن مُهْجَتِي.

1عبد القادر اعبيد، روح تتمرأى ... قلب يتشرق، ص 33

وَدَعي اليَقِين يَقُولُ لِي:

كَادَ الفَنَاء يَزورُنِي ... كالسّابقين.

لَا تَرفَعِي عَزمي الى...

سُبُلِ الحَياة...

تِلكَ التّي تَتَأبّطين.

هَذَا أبِي في لحَدِهِ.

بَسِماً ويَرفَعُ أصبُعِيهِ:

النّصرُ للموتِ الأمِين.[1]

فالإنسان مجبول على حب البقاء والتعلق بالآمال الكبيرة ورسم الأحلام البعيدة التي كثيرا ما تصطدم بقطار الموت الذي يبعثر هذه الأحلام ويقطع حبال الأماني والآمال، إنها حقيقة الحياة التي أدركها الشاعر واقتنع بها واستسلم لها، فلا بقاء لحي ولا نجاة لمخلوق من الموت، فالنصر لها دائما في النهاية، لذلك يردد قول أبيه " النصر للموت الأمين"

إن المقدمة هنا جاءت بغرض " توجيه استراتيجيات الاستقبال لدى المتلقي وتحدد له مسارات التلقي"[2] ، من خلال البوح بالمعنى العام الذي تتحرك فيه أفكار وإشارات النص، كما إنها ساهمت في تجذر المعنى وتقويته وخصوبته،

ومن المقدمات الأدبية التراثية التي لجا فيها عبد القادر أعبيد لإيراد مقاطع من نصوص تراثية للتقديم لقصائده، تلك المقدمة التي صدّر بها قصيدته "قالت نملة" في ديوانه الأخير "صهوات الكلام" والتي يورد فيها مقولة للإمام عبد الحميد بن باديس " لو فرنسا قالت لي:

[1] المرجع والصفحة نفسهما.

2روفية بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، رسالة ماجستير (غير منشورة) جامعة منتوري، قسنطينة، 2016-2017، ص 62

قل لا اله إلا الله ما قلتها"[1]، وهي مقدمة تهدف إلى توجيه الفعل القرائي ووضع القارئ في جو النص.

فابن باديس إمام الوعي ورائد النهضة الجزائرية الحديثة، الذي افشل –بجهوده وحنكته– كل محاولات المستعمر لفرنسة الجزائر والقضاء على مقومات شخصيتها، عبر عديد السياسات التي انتهجتها والدسائس والمؤامرات التي حاكتها، حيث فشلت آنذاك فرنسا فشلا ذريعا بفضل تمسك المجتمع الجزائري بثوابته واستماتته في الدفاع عن مقوماته، ولان فرنسا لم ولن تستسلم فقد واصلت دسائسها وسياستها لهدم حصن القيم ومنظومة الأخلاق الأصيلة في المجتمع الجزائري حتى بعد الاستقلال، من خلال محاولات بعض الخونة الذين جندتهم لهذا الغرض ومكنتهم من المناصب السيادية، حيث يقول الشاعر في بعض الأبيات :

يَا أيُّهَا النّملُ أخْرُجُوا

إنّ الّذين اسْتَأسَدُوا في أمْسِكُم ...

بَأمرِ " صَقرٍ أشْقَرٍ"

ولا عَجِيبَ: اسْتَنعَجُوا

باتَتْ لَكُم شَوارِعَ لَطَالما ...

هُم أمْسَكُوا زِمَامَها بِأمنِهم ... وسَيّجُوا.

هَيا أخْرُجُوا ...بَاسمِ الوَفاءِ للشّهِيدِ.

أو بَاسمِ رَفضٍ للوَلاء للواءِ والعَقيد

أو بَاسمِ رَفضٍ للغَلاءِ في الكَساءِ والسّميد....

أو غَيرِهَا تَحَجّجُوا.

1عبد القادر اعبيد واخرون، صهوات الكلام، ص 47.

تَجَمهَرُوا...[1]

يدعو الشاعر شعبه من خلال أبياته للخروج للشارع احتجاجا على الأوضاع والسياسات التهجينية، ووفاء لدماء وتضحيات الشهداء الذين بذلوا الغالي والنفيس في سبيل المحافظة على كرامة هذا الوطن وصون مقدساته ومقوماته، ولم ينس وهو يدعوهم للثورة أن يقدم لهم جملة من النصائح والإرشادات التي من شأنها أن تساهم في نجاح ثورتهم فيقول:

لَكِنّني أنْصَحُكُم...

لَا يُحَطّمَنكُم غُرُورُ مَدحِهِ لِفِعلِكُم...

إيّاكُم... في غَزلِهِ وَنَسجِهِ أنْ تُنسِجُوا.

إنّ الّذين أزّكُم كِي تركَبُوا ظُهُورَهُم...

مِن صَفّه تَخَرّجُوا

صُبحاً، وَحَين أدلِجُوا...

حَجُّوا جمَيعَاً بيته...[2]

لقد نبه عبد القادر أعبيد للدسائس والمكائد التي يحيكها أبناء فرنسا للجزائر، وحذر من السذاجة في التعامل مع مكرهم وخبثهم، فهم تلامذة فرنسا النجباء وجنودها الأوفياء الذين تعول عليهم لتحقيق ما لم يستطع تحقيقه تواجدها العسكري في الجزائر، فإذا عرفنا ذلك تعاملنا معهم –أبناء فرنسا–بحذر شديد وبنباهة كبيرة، فهم كالثعالب الماكرة التي قد ترتدي رداء الناصح الأمين لتوقع ضحيتها، وهذا هو خلاصة قول عبد الحميد بن باديس،

1 عبد القادر اعبيد واخرون، صهوات الكلام، ص 47.

2عبد القادر اعبيد واخرون، صهوات الكلام، ص 48.

فهذه المقدمة تكاد " أن تكون شرحا لروح النص واستباقا له في صياغة معناه العام وفضحا لشرارته الكامنة" [1]، من خلال رسم معالم الطريق التي ينبغي على القارئ ان يسلكها في محاولته لتفكيك شفرات النص وكشف أغواره البعيدة، كما أن استدعاء شخصية عبد الحميد بن باديس من خلال المقدمة والتقنع خلف أقوالها، ساهم في تأكيد وتأصيل معاني النص وإثرائها، واستفزاز عواطف القارئ ودفعه للتفاعل وإنتاج المعنى.

من نماذج هذا النوع من التقديم كذلك ما نلمسه في تقديمه لقصيدة " رقى من الشعر" حيث يصدر القصيدة بالدعاء المأثور في الرقية الشرعية " بسم الله أرقيك من كل شيء يؤذيك"[2]، وهو تقديم لا يختلف في هدفه عما سبق، كونه جاء لتوجيه القارئ وإرشاده وتزويده ببعض المفاتيح والإشارات التي يستطيع من خلالها فك طلاسم النص وإضاءة كهوفه المظلمة، ذلك ان عنوان القصيدة " رقى من الشعر" عنوان خادع قد يدفع المتلقي نحو متاهات الغموض والإبهام وهو ينتقل منه نحو الأبيات، ولم يكتف عبد القادر أعبيد بتصدير قصيدته بهذا الدعاء وحده بل راح يصدر لكل مقطع من مقاطعها الثلاث بالجمل الآتية: (الرقية الأولى، الرقية الثانية، الرقية الثالثة)، حيث يقول:

الرّقيَةُ الأولَى

يَا صُوتَنا المخْضَر في تلكَ الرُّبَى، قَاوِم...

قَاوِم بِصُومِكَ يَوْمَ يَبْتَلِعُ الهَجِين المهرَجَان.

قَاوِم بِلحنِكَ دَافِئا...

قَرّ الغَثَاء وتَعْتَعَات الصُّولجَان.

اصْنَع جَمِيلَك يَلْتَقِفُ مَا يَأفِكُون...

---

1عبد القادر طالب، جماليات التناص في الشعر العربي المعاصر ، ص 241.

2عبد القادر اعبيد واخرون، صهوات الكلام، ص 53

دَعنِي أصَيحُ:

-هُنَا تَظَاهَر سَاحِرٌ ... فَرِدٌ؟؟ وَلم يَظْفَرْ بِثَان[1]

فالأبيات جاءت غارقة في الرمز والغموض، محتملة لتأويلات وقراءات قد تتضارب أحيانا وتبتعد عن الغرض الذي قصده الشاعر، ولذا وجدنا إصراره على رسم الإطار العام الذي تدور في فلكه أفكار النص من خلال التقديم الذي فتح مغالق القصيدة، وسهل للقارئ اصطياد دلالاتها والوقوف عند الرؤية الشعرية التي حملتها

فالتقديم هنا إضافة إلى مهمة الشرح والتوجيه القرائي الذي أداه في النص، ساهم كذلك في استفزاز المتلقي وإيهامه بالرقية الشرعية، لكنه يصدم مع بداية النص بعكس ما توهم، وفي ذلك محاولة لحلحلة بعض قناعاته.

إن المتتبع لعتبة التناصية في صدر قصائد عبد القادر أعبيد يلمس أنماط أخرى للتقديم مرتبط بالمناسبة أو الظروف التي دفعت الشاعر لكتابة القصيدة، وهو ما يمكن تسميتها بالمقدمات المناسباتية، وهذا النوع قليل جدا في مدونته و من نماذجه، ما أورده عبد القادر أعبيد في تصدير قصيدته " الشهد الرضاب في رثاء شيخ الشباب" حيث يقول "يمر الآن ما ناهز الإحدى عشر سنة ونصف السنة على كتابة هذه المرثية دون أن أتمكن من تغيير كلمة واحدة فيها، واشعر بوازع كلما هممت بذلك، هي ذكرى وفاة عزيز (الإمام الشاعر محمد شيبي) أكله جحيم المحنة الجزائرية ذات قنبلة في سوق مدينة الأربعاء ضواحي العاصمة يوم الجمعة 05 جويلية 2002، هي ذي كما خطت يومها (12 جويلية 2002)"[2].

[1] عبد القادر اعبيد واخرون، صهوات الكلام، ص 53.

[2] عبد القادر اعبيد، روح تتمرى ... قلب يتشرق، ص 54،

إن الملاحظ هنا في هذا التقديم انه جاء مفصلا في سبب كتابة القصيدة وغرضها وتاريخ كتابتها، كما يشي بمذهب الشاعر في تنقيح وتهذيب ومراجعة قصائده قبل إخراجها للعلن والقراءة، فهي مقدمة مناسباتية حزينة ترسم للقارئ حدود المعنى وتضعه على عتبة الأبيات.

وخلاصة القول في المقدمات التي صدر بها عبد القادر أعبيد قصائده، جاءت كلها تهدف إلى تحقيق غاية واحدة أساسية حددها جيرار جينت في كتابه –عتبات– بقوله " ضمان قراءة جيدة للنص هذه الصيغة التبسيطية اعقد كثيرا مما قد تبدو عليه لأنها قابلة للتحلل لفعلين اثنين يكيف الأول منهما الثاني دون أن يضمنه كأي شرط ضروري وليس كافيا الأول: ضمان قراءة والثاني تامين ان تكون القراءة جيدة"[1]

**الحواشي والهوامش**

الحواشي من العتبات النصية التي أصبحت تلعب دورا بارزا باعتبارها احد مفاتيح مقاربة القصيدة المعاصرة، كونها تساهم في تخفيف حدة الضغط وتقليل حالة التوتر والقلق التي تعتري القارئ أحيانا عند محاولة تلقي النص ومقاربته، فهي عتبة لا تقل أهميتها عن عتبة الاستهلال او العنوان او الإهداء ...، وهي كل" ملفوظ لغوي أو سيميائي قد يكون كلمة او عبارة أو جملة او مقطعا او فقرة او نصا او علامة او رقما او إيقونا فليس للهامش حجم نصي محدد ويتحدد بكونه مرجعا جزئيا مرتبطا بالنص بشكل من الأشكال"[2] ومن وظائفها التفسير والشرح او التعليق او الإخبار عن مرجعها[3] ، ولذلك كانت من أهم النصوص الموازية للنص المركزي، وتتخذ الهوامش في العادة من نهاية النص وحاشيته السفلى موقعا خاصا بها و" تلحق بالنص الإبداعي بصفة عامة في أسفل الصفحة تهميشا وتذييلا وإلحاقا لإضاءة المتن المركزي وتفسيره من جميع جوانبه اللغوية والدلالية والتاريخية والمعرفية والاصطلاحية ومن جهة أخرى

[1] عبد القادر طالب، جماليات التناص في الشعر العربي المعاصر ، ص 241

2 ياسمين فايز الدرديسي، العتبات النصية في شعر ابراهيم نصر الله ، ص 141.

3 جيرار جينيت، **عتبات ج. جينيت من النص الى المناص**، ص 131.

تشكل الهوامش نصا موازيا مستقلا بذاته على الرغم من موقعه في هامش المتن"[1]، وعليه فهذه العتبة من العتبات النصية التي قد تحضر وقد تغيب، فهي عكس عتبة العنوان واسم المؤلف، التي دائمة تكون حاضرة على جنبات النص.

ولهذا وجدنا عبد القادر أعبيد استحضر هذه العتبة أحيانا في بعض القصائد ولم يهتم بها في أحايين كثيرة، وقد جاءت تمظهرات الهامش في شعره أما شرحا لمفردات او تعريفا بأمكنة أو تفصيلا لمناسبة قصيدة او تبيانا لأسماء ومسميات، او تأريخا لقصيدة، أو إضاءة لناحية من نواحي النص، وهناك أمثلة وشواهد مختلفة للتدليل على ذلك سنقتصر هنا عند بعضها.

من أمثلة عتبة الهامش الشارحة للمفردات ما يطالعنا به في عنوان قصيدة " أناحيب ملاح" حيث يحيلنا إلى الهامش لكي يشرح كلمة اناحيب بأنها "كلمة منحوتة من كلمتي أناشيد وأنحيب"[2]. بما أن العنوان هو العتبة الأولى التي نلج منها للنص، لذلك فغموضه وعدم اتضاح معناه قد يؤدي إلى عدم اتضاح بعض جوانب النص أو قد يسبب قلقا وتوترا للقارئ عند أول عتبات النص مما قد يصرفه عنه، لذا رأى الشاعر انه من الضروري تقديم شرحا مبسطا لكلمة العنوان من شانه أن يقلل من حدة توتر المتلقي.

أما تعريف الهامش بالأماكن من قرى ومدن فمن أمثلتها ما نجده في قصيدة " ادغاغ" من محاولته شرح أصل الكلمة في قوله " من نفل القول: أن أشير إلى وهم الرأي الزاعم بان ادرار اسم ينزاح لفظا ومعنى عن (اذرار) التي تعني الجبل في بعض اللهجات الامازيغية، وإنما هي في الأصل (ادغاغ) بمعنى الصخر الأسود، وليست عربية، وقد اخذ المحتلون الفرنسيون هذا الاسم وحرف بعد ذلك إلى ادرار"[3] فالهامش هنا جنب القارئ عناء البحث عن المكان، وسهل له

---

1ياسمين فايز الدرديسي، العتبات النصية في شعر ابراهيم نصر الله ، ص 141

2عبد القادر اعبيد، روح تتمرى ... قلب يتشرق، ص 30

3نفس المرجع نفسه، ص 85

عملية مقاربة معاني النص والولوج لأعماقه. فالعنوان ما هو إلا نص مختصر ومضغوط مواز للنص المركزي، وكل غموض أو إبهام في العنوان قد ينعكس سلبا على التعاطي مع النص وإقبال المتلقي عليه.

الأسماء هي الأخرى أخذت نصيبها من عتبة الهامش ومن ذلك ما نلمسه من تهميش لكلمة (تبيين) في تقديمه لقصيدة " الزلزال" حيث أورد في الهامش قوله " التبيين مجلة تصدرها جمعية الجاحظية التي ترأسها الكاتب الطاهر وطار من نشأتها إلى وفاته"[1]، كما نجد نموذج أخر لهذا اللون من الهامش في قصيدة " ابنتك الروح ... يا ماء تقرأك الحنين، حيث يقدم للقصيدة بقوله " مالك في نبوءات أبي" ثم يحيلنا للهامش لشرح مدلول مالك فيقول : " ابن الشاعر" ، فهذا النوع من التهميش غرضه التوضيح والشرح .

وفي التفصيل وذكر مناسبة القصيدة التي قد يلجأ الشاعر لإثباتها في الهامش، ما نجده في قصيدة "عادت سعاد" التي همش لها بقوله "فازت هذه القصيدة بالمرتبة الثامنة في مسابقة جريدة الشروق الأسبوعي "حسان بن ثابت" في مدح الرسول ص، نشرت في الجريدة بتاريخ 21 جويلية 2008"[2]، فالملاحظ ان الشاعر قدم معلومات عن مناسبة القصيدة وتاريخ نشرها، وهي المعلومات التي قد تكون مفتاحا للقارئ للدخول للقصيدة.

ولعل من أكثر أنواع هذه العتبة تكرارا في مدونته والتي نكاد نتلمسها في اغلب قصائده وهو عتبة الهامش التاريخي، الذي عادة ما يورده الكاتب في أخر القصيدة لإثبات تاريخ كتابتها (الزمن والمكان)، ومن أمثلة ذلك قصيدة " اللحن الأخير" التي همش لها ب " أولف 2001/052/28، وقصيدة " من غريب إلى غريب آت" التي أورد في عجزها " ديسمبر

1عبد القادر اعبيد، روح تتمرى ... قلب يتشرق ، ص 46

2عبد القادر اعبيد واخرون، صهوات الكلام، ص 42

2010"، وقصيدة "وهران" التي ذكرها في ذيلها "عين الترك: مارس 1995"، والتساؤل الذي يطرح نفسه هو لم عمد الشاعر إلى التهميش التاريخي في معظم قصائده وتخلى عنه في بعضها؟ ثم لما أصر على ذكر أماكن معينة في تهميشه لبعض القصائد دون البقية؟.

من خلال ما سبق يمكننا القول إن عتبة الهامش لها أهمية كبيرة لما تحويه من خطاب نصي وإحالة مرجعية ودلالة قوية على متن النص، فهي مفتاح مهم للولوج الى داخل النص وفك شفراته وإضاءة مغاراته، كما أنها دليل على وعي المبدع وحسن ربطه بين عتبات نصه بحيث تبدو متآزرة منسجمة تكمل بعضها البعض وتحقق الأهداف المرسومة لها، وهي إضافة لما سبق " مظهر من مظاهر التجريب والحداثة يهدف الى خلق نص مجاور يتفاعل مع المتن النصي حوارا وتناصا وتخييلا وتجسيدا للمعرفة الخلفية التي ينطلق منها الكاتب لإشراك القارئ في تفكيك النص وتركيبه من خلال فهم شفرة النص الثقافية والمرجعية والفنية"[1]، وبهذا يتعلق الهامش بالمتن، وتكون للقارئ الحرية في قراءته والاستفادة منه من عدمها.

[1] ياسمين فايز الدرديسي، العتبات النصية في شعر ابراهيم نصر الله ، ص 149.

# خـــاتمة

**خـــاتمة**

بعـد هـذه المسـيرة الشـاقة والمصـاحبة الطويلـة لمدونـة عبـد القـادر أعبيـد الشـعرية والتقلـب والتنقـل بـين ثنايـا تجربتـه الشـعرية، بحثـا عـن تجليـات ظـاهرة التنـاص في شـعره، وكشـفا لنواحيـه الجماليـة ومقوماتـه الفنيـة، نخلـص في النهايـة إلى سـرد أهـم النتـائج المتوصـل إليها عبر فصول هذه الدراسة وهي كالآتي:

- تعـود جـذور مصـطلح التنـاص حسـبما ذكـرت عديـد المصـادر إلى اجتهـادات وأبحـاث ميخائيـل بـاختين (Mikhail Bakhtin)حـول الخطـاب الروائـي وعلاقتـه بالحواريـة الـتي قصـد بهـا التقـاطع بـين النصـوص في الـنص الروائـي الواحـد، وهـو المعـني الـذي تلقفتـه الكاتبـة البلغاريـة جوليـا كريسـتفيا (Julia Kristeva) فحاولتـه تـأطيره منهجيـا، فكـان مـيلاد مصـطلح التنـاص النقـدي نتيجـة لـذلك، وبظهـور مصـطلح التنـاص القـائم علـى مفهـوم انفتـاح الـنص الأدبي وتجـدده وتداخلـه مـع نصـوص أخـرى. بـدأت المفـاهيم البنيويـة القائلـة بانغلاق النص واستقلاليته في التلاشي والتلاقي
- الشـعرية مـن بـين المصـطلحات النقديـة المطاطيـة الزئبقيـة الـتي يصـعب إيجـاد تعريـف لهـا موحـد وشـامل، وسـبب ذلـك يعـود إلى تقلـب مصـطلح الشـعرية علـى أرضـيات مـدارس نقديـة ذات خلفيات فكرية متباينة طبعته بطابعها.

- بالعودة للدرس البلاغي العربي القديم، تنكشف لنا أسبقية البلاغيين والنقاد العرب في الكشف عن العديد من الظواهر والمفاهيم النقدية التي أصبحت الآن تشكل عصب الدرس النقدي الحديث على غرار مصطلحي الشعرية والتناص.
- هناك علاقة مباشرة بين مصطلحي التناص والشعرية، كون أن التناص يجعل من النص حاضنا ومركزا تتقاطع فيه مجموعة نصوص، والشعرية هي الناتج والأثر الجمالي لعملية التقاطع هذه .
- النص الشعري عند عبد القادر أعبيد نص مكتنز الدلالة زاخر بالإيحاءات والدلالات المختلفة، نتيجة تداخله وامتياحه من مصادر ثقافية متنوعة، يأتي في مقدمتها النص القرآني الغني بالصيغ والأساليب الجديدة ، المليء بالمعاني والدلالات الحية المبتكرة ذات الأثر البالغ في النفوس والقلوب، حيث تفاعل معه الشاعر ووظفه وفق آليات التناص المختلفة
- النصوص التراثية والشخصيات والأحداث التاريخية كانت محل اهتمام وحظوة لدى عبد القادر أعبيد، حيث راح يمتاح وينتقي منها الحي المتجدد، ويوظفه في شعره امتصاصا تارة، ومحاورة تارة ثانية، واجترارا تارة ثالثة، وهو ما ساهم في إضفاء طابع الأصالة والتجذر والتجدد على تجربته الشعرية .
- جاء تمظهر النص الغائب في شعر عبد القادر أعبيد في أشكال وطرق متعددة، منها التناص الموافق والتناص المضاد والتناص الكلي والتناص الجزئي، – وهي التقسيمات التي

اعتمدتها من اجل تسهيل الدراسة كون أن التداخل والتشابك بين هذه الأشكال واضح- ولعل الشاعر قد فطن إلى القيمة الجمالية المتفاوتة بين الأنواع والأشكال المذكورة سلفا، لذا كان استخدامه لها متفاوتا -في القلة والكثرة - بحسب قيمتها الفنية.

- استفادة الشاعر وتوظيفه للنصوص التراثية في شعره كان لدواعي فنية جمالية، لذا جاء توظيفه بعيدا عن العشوائية والتكديس المخل، مراعيا للتناسب والانسجام، منتقيا من النصوص والشخصيات التاريخية أكثرها حيوية واكتنازا بالدلالات والإشارات، وأشدها التصاقا بوجدان القارئ العربي، وأقدرها على إثارة مشاعره وتفاعله.
- لقد استطاع أعبيد نقل مشاعره ورؤيته الشعرية للقارئ بطرق فنية وأساليب شعرية جمالية، استفاد فيها من تجارب السابقين ومن صورهم وأساليبهم ورموزهم...، حيث حوّر كل ذلك بما تواءم ورؤيته الفنية ويتوافق وتجربته الشعرية.
- أدرك الشاعر أهمية مختلف التقنيات اللغوية ووسائل التصوير الفنية والأدوات التقنية كالدراما والسرد والحوار والرمز في إثراء النصوص الشعرية وتزويدها بطرق إبداعية وأساليب فنية مختلفة، فلم يغفل عن توظيفها في شعره، لذا جاءت لغته حداثية مواكبة للعصر متسمة بالخلق والإبداع والابتكار.
- لم يقتصر الشاعر في تناصه وتفاعله مع التراث الأدبي والفني على جانب المضامين والدلالات بل امتد إلى الجانب الشكلي، حيث جاءت قصائده - على غرار القصيدة الحديثة- متسمة ببعض الخصائص النثرية، التي جعلتها تتداخل في شكلها مع القصة

والمسرحية ... وغيرها من الأجناس الأخرى بما ينسجم وطبيعتها دون ان تذوب فيها، وهو ما أفادها بإمكانات فنية وأساليب تعبيرية جديدة

- لم يهمل الشاعر الجوانب الشكلية الأخرى كالعتبات والحواشي والمقدمات، بل أولاها أهمية كبيرة، تتماشى والقيمة الفنية التي تضيفها على النص باعتبار الدور الريادي الذي أصبحت تؤديه في توجيه القارئ وإرشاده، وتذليل بعض الصعوبات التي قد تؤدي إلى عسر القراءة أو الغموض
- لقد أمتاز معجم الشاعر الشعري بأنه جاء ناطقا بتفاعله مع الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية... التي يعيشها الإنسان العربي عامة، والجزائري خاصة، لذا كثرت مفردات (التحدي، الحرب، الحب...) كما أنه امتاز بلغته البسيطة القريبة من لغة التخاطب اليومي، بل ربما وجدنا الشاعر أحيانا يوظف لغة التخاطب اليومي (العامية)، ويرى أنها الأقدر على حمل تجربته والتعبير جماليا وفنيا عن ذائقة عصره، لأن مقياس الجمالية لم يعد مقصورا على المقياس القديم الذي قوامه فخامة اللفظة وقوتها وحسن تماسك العبارة ... بل ربما التمس الشاعر المعاصر الجمالية في أضداد هذه الأشياء.
- تفاعل الشاعر مع تراثه التواتي الشعبي وتوظيفه لبعض عناصره في قصائده أسهم في التعريف بهذا التراث وبعثه وإحيائه، كما أعطى قصائده طابعا محليا أصيلا سهل عليها عملية التواصل مع القارئ وتحريك مشاعره، كما مكنها من الاستفادة من تقنيات وفنيات هذا التراث الشعبي.

وفي الختام –وبعدما حاولت جهدي الوصول إلى ما وفقني الله إليه– لا يمكنني الزعم أن ما توصلت إليه من نتائج كانت كافية للجزم بأن البحث في هذا الموضوع قد ألم بجميع جوانبه وأجاب عن كل الإشكالات والأسئلة المثارة حول هذه المدونة الشعرية التي –في الحقيقة– مازالت لم تستوف نصيبها من البحث والدراسة وخصوصا وأن قصائدها تمتاز بجمال لغتها وثرائها وقابليتها للتجدد مع كل قراءة جديدة لها، وحسبي أن يكون هذا البحث بداية لبحوث أخرى حول هذه المدونة الشعرية وحلقة تضاف إلى غيرها من الحلقات والجهود حول الأدب الجزائري الحديث والمعاصر الزاخر والغني بقضاياه وظواهر الفنية والجمالية.

والله من وراء القصد

# مكتبة البحث

# مكتبة البحث

- القرءان الكريم ( رواية ورش)

## ✓ المصادر والمراجع


- إبراهيم زيدان، نوادر الأدباء، مؤسسة هنداوي، مصر، 2012.
- ابن الاثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ج2، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر.
- ابن القطاع الصقلي، الدرة الخطيرة في شعراء الجزيرة ، ج 1 .
- ابن خفاجة، ديوان ابن خفاجة، تقد: عمر فاروق الطباع، دار القلم للنشر والتوزيع، بيروت لبنان.
- ابن رشيق القيراوني، العمدة – في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده- تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، ط 5، دار الجيل، سوريا، 1981
- ابن المعتز، طبقات الشعراء، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، ط 03، دار المعارف المصرية، 1976.
- ابو القاسم الشابي، ديوان ابي القاسم الشابي، شر: احمد حسن بسج، ط4، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005.
- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1978.
- أحمد أشقر، التورتيات في شعر محمود درويش – من المقاومة إلى التسوية- ط1، قدمس للنشر، سوريا، 2005.

- أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لإبي تمام، تعليق: غريد الشيخ، ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003.
- أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن 2000.
- أحمد شوقي، ديوان شوقي، تو: احمد محمد الحوفي، ج1، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة.
- ـــــــــــ، الشوقيات، مؤسسة هنداوى، مصر 2012.
- أحمد عدنان حمدي، التناص وتداخل النصوص المفهوم والمنهج –دراسة في شعر المتنبي– ط1، دار المأمون للنشر والتوزيع، الأردن، 2012.
- احمد ناهم، التناص في شعر الرواد –دراسة– ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004.
- ادونيس ، فاتحة لنهايات القرن– بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة– ط1، دار العودة، بيروت، 1980.
- ـــــــــــ، الشعرية العربية – محاضرات ألقيت في الكوليج دو فراس– ط2، دار الآداب، بيروت، 1989
- ارسطو طاليس، **فن الشعر**، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصري.
- امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ضبط: مصطفى عبد الشافي، ط 5، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2005.
- بابلو نيرودا، **عشرون قصيدة حب وأغنية يائسة**، تر: مروان حداد، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2010.

- البحتري، ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، مج 02، ط 03، دار المعارف، مصر،
- بـدوي طبانـة، السـرقات الأدبيـة – دراسـة في ابتكـار الاعمـال الأدبيـة وتقليـدها– نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة.
- بشرى مصطفى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، 1994.123
- بشير يموت، شاعرات العرب في الجاهلية و الإسلام، ط1، المكتبة الأهلية ، بيروت، 1934م.
- تزفيطـان تـودوروف، **الادب والدلالـة**، تـر، محمـد نـديم خشـفة، ط1، مركـز الانمـاء الحضاري، سورية، 1996.
- ـــــــــــ، **الشـعرية**، تـر: شـكري المبخـوت، رجـاء بـن سـلامة، ط2، دار توبقـال للنشر، المغرب، 1990.
- جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.
- جبران مسعود، معجم الرائد، مادة (ت ن ا ص)، ط1، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، 2003
- جرير، ديوان جرير، دار بيروت للطباعة، بيروت، 1986.
- جوليـا كريسـطيفا، **علـم الـنص**، تـر: فريـد الزاهـي، مـر: عبـد الجليـل نـاظم، ط2، دار بوتقال للنشر، المغرب، 1997.
- جـون كـوين، **النظريـة الشـعرية، بنـاء لغـة الشـعر، اللغـة العليـا**، تـر: أحمـد درويـش، دار غريب للنشر والتوزيع، مصر، 2000.

- جيرار جينيت، **عتبات ج. جينيت من النص الى المناص**، تر: عبد الحق بلعابد، ط 01، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.
- ـــــــــــ، **مدخل لجامع النص**، تر: عبد الرحمن ايوب، دار الشؤون الثقافية العامة، دار توبقال للنشر، 1990.
- الحارث بن حلزة، ديوان الحارث بن حلزة، تح: اميل بديع يعقوب، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1991.
- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الادباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986.
- حامد عبده الهوال، السخرية في أدب المازني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1982.
- حسام الدين عيسى الحاجري، ديوان بلبل الغرام الكاشف عن لثام الانسجام، تح: خالد الخير، عاطف كنعان، كلية الآداب، جامعة البترا الخاصة، عمان.
- الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق: احمد صقر، ط4، دار المعارف.
- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية – دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم– ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.
- حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث – البرغوثي أنموذجا – ط1، كنوز المعرفة العلمية للنشر، الأردن، 2009.
- الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، تقديم، راجي الأسمر، ج 01، ط 02، دار الكتاب العربي، بيروت، 1994.
- دليلة بركان، نزار قباني شاعر القرن، المكتبة العصرية، الرويبة.

- ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، تر: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005.
- راغب السرجاني، قصة التتار من البداية إلى عين جالوت، ط1، مؤسسة اقرأ، مصر، 2006
- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر –دراسة جمالية– ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية مصر، 2002.
- رولان بارط، **درس السيميولوجيا**، تر: عبد السلام بنعبد العالي، ط3، دار بوتقال للنشر، المغرب، 1993.
- رومان جاكبسون، **قضايا الشعرية**، تر: محمد الولي، مبارك حنون، ط1، دار بوتقال للنشر، 1988.
- سالم شمس الدين، أبو نواس في نوادره وبعض قصائده، ط 01، المكتبة العصرية، بيروت، 2010.
- سرقمة عاشور، الرقصات والاغاني الشعبية بمنطقة توات، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2004 .
- شريبط احمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.
- سعد الوكيل. تحليل للنص السردي "معارج ابن عربي نموذجا"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- سيد قطب، التصوير الفني في القرءان الكريم، ط 17، دار الشروق، القاهرة، 2004،
- ـــــــــــــ، في ظلال القرءان، مج04، ج 13، ط32، دار الشروق، 2003،.

- سيسل دي لويس، **الصورة الشعرية**، تر: أحمد نصيف الجنابي وأخرون، دار الرشيد للنشر، العراق، 1982 .
- شوقي عبد الحكيم، سيرة الملوك التباعبة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012
- صلاح فضل، اساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الاداب، بيروت لبنان، 1995.
- ــــــــــــــ، انتاج الدلالة الادبية، ط1، مؤسسة مختار للنشر، القاهرة،
- ــــــــــــــ، قراءة الصورة وصور القراء، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1997.
- عائشة بنت عبد الرحمن بنت الشاطئ، قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1970.
- عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005،
- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة – من البنيوية إلى التفكيك، عن سلسلة عالم المعرفة، اصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، 1998.
- عبد العزيز غوردو، فينومينولوجيا المكان – ما لم يرد عند باشلار– ط1، مطبوعات الهلال، السعودية.
- عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص "البنية والدلالة"، ط01، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، 1996.
- عبد القادر آعبيد ، روح تتمرأى ...قلب يتشرق، دار فيسيرا، الجزائر.
- ــــــــــــــ، رياحولينا، – شعر– دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر.
- عبد القادر آعبيد وآخرون، صهوات الكلام، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2015.
- عبد القادر بن عبد الله العيدروس، النور السافر عن أخبار القرن العاشر، تح: أحمد حالو وآخرون، ط01، دار صادر، بيروت، 2001.

- عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي –دراسة– دار صفاء، عمان.
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني القاهرة.
- عبد الله التطاوي، المعارضات الشعرية – أنماط وتجارب– دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.
- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1998.
- عبد الله عبد السلام الحداد، صنعاء تاريخها ومنازلها الاثرية، ط1، دار الآفاق العربية، مصر
- عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات –متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، ط1، دار القدس العربي، الجزائر، 2009.
- ـــــــــــــ، نظرية النص الأدبي، ط3، دار هومة، الجزائر، 2015
- عبد الناصر حسن، سيموطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة القاهرة، مصر،2002.
- علي بن أحمد الواحدي، شرح ديوان المتنبي، طبعة برلين، 1861.
- علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم، علي محمد البجاوي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 2006.
- علي بن محمد الروحي، بلغة الظرفاء في تاريخ الخلفاء، تحقيق: حسن محمد حسن إسماعيل، مكتبة ناشرون، بيروت.
- علي عشيري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، مكتبة ابن سينا، مصر.

- علي محمد الصلابي، غزوات الرسول صلى الله عليه وسلم –دروس وعبر وفوائد، ط1، مؤسسة اقرأ، مصر، 2007.
- علي محمود طه، ديوان علي محمود طه، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012.
- عمر محمد الطالب، عزف على وتر النص الشعري –دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية– منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
- عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم، تح: اميل بديع يعقوب، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، 1991.
- عمرو بن معدي كرب الزبيدي، شعر عمرو بن معدي كرب الزبيدي، جمع: مطاع الطرابيشي، ط2، دار الفكر للطباعة، دمشق، 1985.
- عنترة بن شداد، ديوان عنترة، تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي،1964.
- فتحي خليفي، الشعرية الغربية الحديثة وإشكالية الموضوع، الدار التونسية للكتاب، 2012.
- فضل حسن عباس، قصص القرآن الكريم، ط 03، دار النفائس، الأردن، 2010.
- فؤاد صالح السَّيِّد، معجم السياسيين المثقفين في التاريخ العربي والإسلامي، ط01، مكتبة حسن العصرية، لبنان، 2011.
- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ض. ت: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دار الفكر، بيروت لبنان،2010.
- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.

- كعب بن زهير، ديوان كعب بن زهير، تح: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997.
- لسان الدين بن الخطيب، ديوان لسان الدين بن الخطيب، تح: محمد مفتاح، مج 01، ط 01، دار الثقافة للنشر والتوزيع، 1989.
- لعموري زاوي، في تلقي المصطلح النقدي الإجرائي، محاضرات الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح، 05-06 فيفري 2007.
- لقيط بن يعمر، ديوان لقيط بن يعمر، تح: عبد المعيد خان، دار الأمانة، بيروت، 1971.
- ماجد عبد الله القيسي، مستويات اللغة السردية في الرواية العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، 2014.
- محمد بن أحمد القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي وآخرون، مج 20، ط01، مؤسسة الرسالة، بيروت، 2006.
- محمد بن جرير الطبري، الجامع لأحكام القرآن، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي، مج 14، ط1، دار هجر، القاهرة، 2001
- محمد بن شاكر الكتبي، فوات الوفيات والدليل عليها، تح: إحسان عباس، مج 01، دار صادر، بيروت.
- محمد جابر فياض العلواني، الأمثال في الحديث النبوي الشريف، ط1، سلسلة الرسائل الجامعية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، 1993.
- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.
- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925-1975، ط3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2006.

- ـــــــــــــ، دراسات عن الأدب الجزائري الحديث، 35، ط1، جمعية التراث، القرارة الجزائر، 2011
- مشري بن خليفة، الشعرية العربية – مرجعياتها وابدالاتها النصية- ط01، دار الحامد للنشر، 2011.
- ـــــــــــــ، الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، دار الثقافة، الجزائر، 2007.
- مصطفى السعدني، التناص الشعري -قراءة أخرى لقضية السرقات- دار المعارف الإسكندرية، مصر، 1991.
- مصطفى صادق الرافعي، ديوان الرافعي، شرح: محمد كامل الرافعي، ج2، مطبعة الجامعة الإسكندرية، مصر، 1312 ه
- مفدي زكريا، الياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1987.
- ـــــــــــــ، اللهب المقدس، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الرغاية الجزائر، 2007.
- مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيمياءوي- الإشكالية والأصول والامتداد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
- النابغة الذبياني، ديوان النابغة الذبياني، شرح: عباس عبد الستار، ط 03، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996.
- نزار قباني، الاعمال السياسية الكاملة، ج3، منشورات نزار قباني، بيروت لبنان.
- ـــــــــــــ، خمسون عاما في مديح النساء، ط1، 2008، منشورات نزار قباني، بيروت.
- نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي -التناصية النظرية والمنهج- ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2010.

- وليـد قصـاب، منـاهج النقـد الأدبي الحـديث –رؤيـة إسـلامية– ط02، دار الفكـر، دمشق، 2009.
- يوسـف إسـكندر، اتجاهـات الشـعرية الحديثـة– الأصـول والمقـولات– ذار الكتـب العلمية، بيروت لبنان.
- يوسـف حامـد جـابر، بنيويـة كمـال أبـو ديـب –عـرض ومناقشـة لدراسـات الناقـد البنيويـة– مـج 25، ع04، المجلـس الـوطني للثقافـة والفنـون والآداب، الكويـت، 1997.
- يوسـف وغليسـي، إشـكالية المصـطلح في الخطـاب النقـدي العـربي الجديـد، ط1، الدار العربية للعلوم، 2008.
- سمـير حجـازي، قـاموس مصـطلحات النقـد الأدبي المعاصـر، ط01، دار الافـاق العربية، القاهرة، 2001.


✓ **الرسائل الجامعية**

**1) الدكتوراه**


- الجابري متقدم، جماليات التناص في شعر امل دنقل، دكتوراه (غير منشورة)، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2007-2008.
- حسن مطلب المجالي، أثر القصة القرآنية في الشعر العربي الحديث، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، الجامعة الأردنية، 2009.
- حسينة مسكين ، شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة السانيا وهران، الجزائر، 2014/2013.

- حياة مستاري، جماليات التناص في شعر مصطفى الغماري، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة باتنة 1، 2015-2016.
- زهيرة بولفوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، دكتوراه (غير منشورة)، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009-2010.
- سعد مردف، شعرية الخطاب الجمالي والايديولوجي في ديوان عبد الله البردوني، أطروحة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2015/2014.
- الطيب بو ترعة، شعرية التناص في شعر الجواهري، أطروحة دكتورة علوم (غير منشورة)، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، الجزائر، 2016- 2017 .
- عبد القادر طالب، جماليات التناص في الشعر العربي المعاصر، قراءة في شعر عبد الله البردوني، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، 2016/2015 .
- لريك حورية، لغة الشعر الجزائري المعاصر –مقاربة تداولية 2000 إلى 2010– دكتوراه (غير منشورة)، جامعة الجيلالي اليابس، الجزائر، 2014-2015.
- محمد أحمد العزب، ظواهر التمرد في الشعر العربي المعاصر، رسالة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة الأزهر، مصر .
- مسكين حسينة، شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، دكتوراه (غير منشورة)، جامعة السانيا وهران، الجزائر، 2014/2013.


**2) الماجستير**


- ابتسام موسى عبد الكريم أبو شرار، التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، ماجستير (غير منشورة) جامعة الخليل، 2007.

- أحمد عباس كامل الازرقي، التناص معيارا نقديا – شعر أحمد مطر أنموذجا- رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة ذي قار، 2010
- بوشلالق حكيمة، بردة للبوصيري–دراسة اسلوبية- مذكرة ماجستير (غير منشورة) جامعة المسيلة، 2010/2009.
- جاسم محمد أحمد العبيدي، التناص الادبي والديني في شعر وليد الصراف، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة الشرق الأوسط، 2016.
- حاتم عبد الحميد المبحوح، التناص في ديوان لأجلك غزة، ماحستير غير منشورة، الجامعة الاسلامية غزة، 2010.
- خميس محمد حسن جبريل، التناص في شعر يوسف الخطيب –دراسة وصفية تحليلية- رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة الازهر، غزة، 2015.
- سيدي محمد منور، المعجم الشعري عند الأخضر السائحي –دراسة معجمية دلالية- ماجستير (غير منشورة) جامعة أبي بكر بن قايد تلمسان، 2013-2014.
- عبد الجبار خليفة، التناص في شعر ابن دراج القسطلي الأندلسي، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2010-2011.
- عز الدين حجاوي، التناص وتوليد الدلالة في النقد المغاربي المعاصر، رسالة ماجستير(غير منشورة) جامعة أبي بكر بلقايد –تلمسان- الجزائر، 2010-2011.
- كمال فنيش، البناء الفني في الشعر الجزائري المعاصر –مرحلة التحولات 1988.200- ماجستير (غير منشورة)، جامعة منتوري قسنطينة، 2009-2010.

- مديحة خالد، شعرية القصيدة المعاصرة عند محمود درويش – جدارية أنموذجا- رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة أكلي محند اولحاج البويرة، الجزائر، 2012-2013.

- مشتوب سامية، السخرية وتجلياتها الدلالية في القصة الجزائرية المعاصرة، ماجستير(غير منشورة)، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، 2011/04/04.

- نادية بوزراع، الحداثة في الشعرية العربية المعاصرة –بين الشعراء والنقاد- ماجستير (غير منشورة) جامعة الحاج لخضر باتنة، 2007-2008.


✓ **المجلات والدوريات والملتقيات**


- إبراهيم نمر موسى، توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة عالم الفكر، مج 33، ع 02، أكتوبر- ديسمبر 2004

- ــــــــــــــــ، صوت التراث والهوية –دراسة في أشكال التناص الشعبي في شعر توفيق زياد- مج 24، ع 1+2، مجلة جامعة دمشق، 2008.

- أحمد العياضي، تجليات المقدس الديني في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة العلوم الاجتماعية، ع 19، جامعة سطيف، ديسمبر 2014

- أسامة عزت أبو سلطان ومحمد مصطفى كلاب، استدعاء الفولكلور في الشعر الفلسطيني المعاصر –المعتقدات الشعبية أنموذجا- مج 24، ع 01، مجلة جامعة الأقصى، يناير 2017

- أياد محمد حسين، عامر محمد حسين، الرقص الصوفي ورمزية الحركات الراقصة " المولوية أنموذجا"، مج4، ع03، مجلة الدراسات الإنسانية، جامعة الكوفة.

- بوعيشة بوعمارة، التناص الاجناسي في القصيدة المعاصرة، مجلة العاصمة، مج 8، جامعة كيرالا، الهند، 2016.

- جغدام الحاج، جمالية الصورة في شعر مفدي زكريا الوطني المقاوم- قصيدة الذبيح الصاعد انموذجا- مجلة الممارسات اللغوية، ع 13، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2012.
- جميل حمداوي، لماذا النص الموازي، مجلة الكرمل، ع 88-89، فلسطين، 2006، .
- حمدي منصور، احمد رحاحلة، توظيف الشعر الجاهلي في جوانب من الشعر الفلسطيني، مجلة جامعة النجاح للابحاث ، ع 1 مج22، الجامعة الأردنية، 2008.
- خولة بن مبروك، الشعرية بين تعدد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر – أبحاث في علم اللغة والادب الجزائري، الجزائر، ع 09، 2013.
- رحماني علي، سيميائية العنوان في روايات محمد جبريل، محاضرات الملتقى الخامس السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 15-2008/11/17.
- سراتة البشير، الشعرية الاختلاف النظرياتي والبعد المفهوماتي، مجلة جذور، ع 33، النادي الادبي الثقافي، السعودية، 2012،
- سعيد الايوبي، عتبات النص في ديوان "ادم الذي..." للشاعرة حبيبة الصوفي، مجلة علامات في النقد، ع 19، النادي الادبي، جدة 2003.
- عبد الحميد هيمة، سيميوطيقا التداخل النصي، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الادبي، جامعة بسكرة، 15-16ابريل 2012.
- عبد السلام صحراوي، الرحلة إلى " إرم ذات العماد" (المدينة المحجوبة)، مجلة العلوم الإنسانية، م أ، ع 32، جامعة أم البواقي، ديسمبر 2009.
- عبد الكريم حسين رعدان، البعد الأسلوبي والبلاغي في عينية لقيط بن يعمر الأيادي-دراسة نقدية- مجلة جامعة الناصر، ع7، جامعة الناصر، اليمن، يناير- يونيو 2016.
- علاء عبد المنعم، التناص التاريخي في شعر ابي همام، مجلة عالم الفكر، مج 44، 2015.

- علي عشيري زايد، توظيف التراث في شعرنا العربي المعاصر، مجلة فصول، ع1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980.
- قاسم عبده قاسم، الشعر والتاريخ، مجلة فصول في النقد الأدبي، مج 03، ع02، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983.
- قرنوط حسين، جماليات التناص ودلالاته –الرواية المغاربية انموذجا- مجلة المداد، مج 01، ع 08، جامعة زيان عاشور، الجلفة، ديسمبر 2016.
- لؤي شهاب محمد، اثر شعر علي محمود طه في شعر نازك الملائكة–دراسة تحليلية- مجلة اداب المستنصرية، ع 48، الجامعة المستنصرية، بغداد، 2008.
- محمد صالح العسكري، أعظم بيكدلى، سخرية الماغوط في العصفور الأحدب، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، عدد 8، جامعة سمنان، إيران، 2012.
- ناصر جابر، التناص القراني في الشعر العماني الحديث، مجلة النجاح للأبحاث، مج 21 (4)، جامعة النجاح للأبحاث، فلسطين، 2007.

✓ **المواقع الالكترونية**

- الشاعر عبد القادر اعبيد ... مسيرة مثقف نخبويّ، تُعَانِقُ ألَقَ الحَرْفِ والكَلِمَة، موقع مؤسسة اقواس الاعلامية، رابط الموقع:
https://aqwas.net/%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%A7%D8%B9%D8%B1-%D8%B9%D8%A8%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%A7%D8%AF%D8%B1-%D8%A7%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%AF-%D9%85%D8%B3%D9%8A%D8%B1%D8%A9-%D9%85%D8%AB%D9%82%D9%81-%D9%86%D8%AE/ بتاريخ 2019/10/07

- الشلالي، موقع ويكيبيديا:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%B4%D9%84%D8%A7%D9%84%D9%8A بتاريخ 2019/10/07.
- فدوى طوقان ورسالة اللحن الأخير ، مركز المعلوات الفلسطيني وفاء، رابط:
http://info.wafa.ps/ar_page.aspx?id=4043 بتاريخ 2019/10/04
- فدوى طوقان، مجلة ندوة الالكترونية، رابط
https://www.arabicnadwah.com/arabpoets/lahn-fadwah.htm بتاريخ 2019/10/04

# فهرس الموضوعات

# الفهرس

إهـــداء

مقدمـــــة.....أ

**مدخل:** قراءة في مفردات العنوان

1. مفهوم التناص: .....09

أ- التناص في الدراسات العربية الحديثة: .....09

ب- التناص في الدراسات النقدية العربية: .....19

2. مفهوم الشعرية: .....24

أ- الشعرية في الدراسات النقدية القديمة: .....26

ب- الشعرية في الدراسات النقدية الحديثة: .....31

3. شعرية التناص: .....41

4. نبذة موجزة عن الشاعر: .....43

**الفصل الأول:** مصادر التناص في شعر عبد القادر أعبيد

1. التناص القرآني: .....47

أ- التناص الاشاري: .....49

ب- التناص الاقتباسي: .....55

ت- التناص مع الشخصيات القرآنية: .....62

2. التناص الأدبي: .....78

أ- التناص مع التراث الادبي الفصيح: .....78

ب- التناص مع التراث الشعبي: .....99

3. التناص التاريخي: ..... 111

أ- توظيف الشخصيات التاريخية: .....113

ب- توظيف المدن والاثار التاريخية: .....122

## الفصل الثاني: تقنيات التناص في شعر عبد القادر أعبيد

1- التناص الشكلي: ..... 139
أ- التناص الكلي: .....139
ب- التناص الجزئي: .....145
2- التناص المضموني: .....162
أ- التناص الموافق: .....159
ب- التناص المضاد: .....172

## الفصل الثالث: شعرية التناص في شعر عبد القادر أعبيد

**1-** اللغة الشعرية: .....190
**2-** الصورة الشعرية: ..... 201
**3-** التداخل الاجناسي: ..... 214
**4-** السخرية: ..... 230
**5-** العتبات النصية: ..... 242
خاتمة: .....271
مكتبة البحث: .....277

## الملخّص

من الظواهر الفنية التي زخر بها شعرنا الجزائري الحديث والمعاصر ظاهرة التناص. وللاقتراب من هذه الظاهرة الفنية أكثر ودراستها والوقوف عند أنواعها وخصائصها، وقع اختياري على مدونة الشاعر عبد القادر أعبيد، وهي المدونة التي تجسدت فيها هذه الظاهرة بامتياز. ولذا وسمت هذه الدراسة ب "شعرية التناص عند الشعراء الجزائريين التواتين المعاصرين –عبد القادر أعبيد أنموذجا–

ولقد كانت بداية البحث عبارة عن مدخل حاولت فيه تقديم قراءة لمفردات العنوان. ثم فصل أول تمّ فيه الوقوف عند أهم المصادر التراثية التي استفاد منها وتفاعل معها عبد القادر أعبيد. وقد خصص الفصل الثاني للوقوف عند أهم الآليات والتقنيات التناصية التي استعان بها الشاعر لإثراء تجربته. وفصل ثالث أفردته للحديث عن النواحي والجوانب الفنية والجمالية الناتجة عن تداخل النصوص وتمازجها في شعر عبد القادر أعبيد. وخاتمة أوجزت فيها أهم النتائج المتوصل إليها.



**الكلمات المفتاحية:** شعرية، التناص، عبد القادر أعبيد، مصادر تراثية، أليات التناص



## The Summary

One of the artistic phenomena abounded by our modern and contemporary Algerian poetry is the phenomenon of intertextuality . To approach this artistic phenomenon closely and to study its types and characteristics, I have chosen the blog of the poet Abdul Qader Aabeid ، a blog that embodied this phenomenon par excellence .Therefore, this study was entitled "The Poetics of Intertextuality among the Tuat Contemporary Algerian Poets - Abdelkader Abid as a Model"-

The beginning of the research was an introduction in which I tried to provide a reading of the vocabulary of the title. Then a first chapter that demonstrates a stop on the most important traditional sources that have benefited AbdulKader Aabeid and got his interaction. The second chapter is devoted to examining the most important intertextual mechanisms and techniques used by the poet to enrich his experience . And a third chapter that I devoted to talking about the artistic and aesthetic aspects resulting from the intertwining of the texts and their mixing in the poetry of Abdelkader Abaid . Finally, a conclusion in which I summarized the most important results .

**Keywords** : poetry ، intertextuality ، Abdulkader Abeid, heritage sources, mechanisms of intertextuality