التناص عند رواد المدرسة الشعرية الكلاسيكية في ليبيا

محمود عبد المولى علي

كلية التربية ، جامعة الزيتونة

المستخلص :

على الرغم من تعدد الدراسات التي تناولت شعر المدرسة الكلاسيكية في ليبيا ؛ إلا أن ظاهرة التناص، لم تحظَ بدراسة مستقلة، تهتم ببيان جوانبها المختلفة ؛ و من هنا، فإن هذا البحث يأتي ليكمل تلك الدراسات ؛ حيث يتناول هذه الظاهرة، و يكشف عن أهم المصادر التي تناصّتْ معها أشعار الشعراء، و يبيّن مدى تفاعل أولئك الشعراء مع النصوص المختلفة، و توظيفها في تجاربهم الشعرية.

تمهيد :

يُعد التناص ((Intertextuality)) من المصطلحات الوافدة من الغرب والتي بدأت تنتشر في الأدب العربي الحديث، ويُقصد بهذا المصطلح تولد نص واحد من نصوص متعددة .

و أول من أشار إلى التناص هو " شكلوفسكي" (طودوروف،1990،41)عندما أشار إلى أن العمل الفني يدرك في إطار علاقته بأعمال فنية أخرى و بمساعدة الترابطات التي نقيمها فيما بينها. وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في تواز وتقابل مع نموذج معين. بل إن كل عمل فني يبدع على هذا النحو"(شكلوفسكي،1982، 47).

و قد ظهر التناص كمصطلح للمرة الأولى على يد جوليا كريستيفا Julia christiva عام 1966 في مجلة (TEL QUEL) الفرنسية. وهي ترى أن التناص هو " أحد مميزات النص، فكل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى، كما أنّها ترى أنّ كل نص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى" (الغذامي، 322،1985).

و يرى "بارت "BARTHE "أنّ التناص قدر كل نص، مهما كان نوعه وجنسه، ولا يقتصر حتماً على مسألة المنبع أو التأثير، والتناص مجال عام للصيغ المجهولة، التي نادراً ما يكون أصلها معلوماً والتي تأتي بصورة استجابات عفوية ولا شعورية" (بارت، 1988، 96).

ويعرفه جيرار جينيت: "Gérard Genette" بأنه : "علاقة حضور مشترك بين نصين أو نصوص كثيرة" (جينيت،2013،160).

و ينقل (تودوروف) عن (فراي) قوله : " لايمكن إنتاج الشعر إلا انطلاقاً من قصائد أخرى، ولا إنتاج الروايات إلا انطلاقاً من روايات أخرى " (تودوروف،1986، 94).

ويقول في مكان آخر: "عندما نقرأ نتاجاً، فإننا نقرأ دوماً أكثر من نتاج بكثير، إننا ندخل في اتصال مع الذاكرة الأدبية... فالأعمال التي سبق لنا أن قرأناها... تكون حاضرة في قراءتنا، وكل نص هو كتابة مخطوطة فوق نص آخر" (نفسه، 91).

و فضّل محمد بنيس أن يطلق مصطلح "النص الغائب" TEXTE ABSANT " ويرى أنّ النص الشعري بنية لغوية متميزة، ليست منفصلة عن العلاقات الخارجية بالنصوص الأخرى وهي ما يسميه بالنص الغائب، فيقول "إنّ النص كشبكة تلتقي فيها النصوص لا تقف عند حد الشعري بالضرورة، لأنها حصيلة نصوص يصعب تحديدها، إذ يختلط فيها الحديث بالقديم، والعلمي بالأدبي، واليومي بالخاص، والذاتي بالموضوعي" (بنيس،1985،251).

ويقترب رأي الدكتور إبراهيم رمَّاني من رأي الدكتور محمد بنيس السابق لتعريف مصطلح التناص حيث عرَّفه بأنه " مجموعة النصوص المستترة التي يحتويها النص الشعري في بنيته، وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقّق هذا النص وتشكل دلالته"(رماني، 2007،431).

أما مفهوم التناص كما استخلصه أحمد الزعبي فهو " أن يتضمن نصٌّ أدبيٌّ ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليها عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب ؛ بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي و تندغم فيه ؛ ليتشكّل نصٌّ جديدٌ واحدٌ متكامل " (الزعبي،1420هـ،2000م، 11).

ونخرج من هذه التعريفات بخلاصة مفادها أن التناص هو قراءة لنصوص سابقة، وتأويل لهذه النصوص، وإعادة كتابتها، ومحاورتها بطرائق عدة، على أن يتضمن النص الجديد زيادة في المعنى على كل النصوص السابقة التي يتكون منها.

و بذلك فأيّ نصّ جديد إنما هو تشكيل من نصوص سابقة أو معاصرة وردت في الذاكرة الشعرية تشكيلاً وظيفيّاً، بحيث يغدو النص الحاضر خلاصة لعدد من النصوص التي امحت الحدود بينها .

و من هنا، فالتناص عملية متكرّرة بالضرورة، وكلّ نصّ جديد يُوْلَدُ من رَحِم نصوصٍ سابقة، ثم يتحوّل النّص الجديد بدوره إلى رحم لولادة نصوص أخرى، و مما تجدر الإشارة إليه أن هذه النصوص ليست من جنس واحد بالضرورة، لأن التعريف السابق لا يحدّد ذلك، فقد يكون النص الغائب شعريّاً أو دينيّاً أو تاريخيّاً، أو من التراث الشعبي، أو سوى ذلك، ولذلك فإن مصطلح التناص يقول بتداخل الأجناس الأدبية وسواها، أو يذهب إلى إلغائها، ومادام التناص امتصاصاً لنصوص سابقة وتحويلها إلى نصّ حاضر، فإن العملية لغوية خالصة، ولذلك فإن النص الغائب يلقي الضوء على النص الحاضر لفهمه وتأويله.(العاني،2000، 85).

ويشكّل التناص العلاقات بين النص الحاضر والنص الغائب، أو بين الداخل والخارج، ففي النص الحاضر علاقات مع نصوص كثيرة سابقة أو معاصرة، مختزنة في الذاكرة في اللاوعي، وهي تقوم بتشكيل النص الحاضر من هذه النصوص الغائبة، ويظلّ للنص الغائب علامات حضور في النص الجديد، ولذلك يمكننا أن نستعين بالنصوص الغائبة في إلقاء الضوء على النص الجديد وتأويله.

والواقع الذي لا مِراءَ فيه أنه لا يوجد شاعرٌ تكوّنَ من ذاته، إذ لابد لكل شاعر من روافد سابقة أو معاصرة تمدُّ شعره وتغذيه، سواء من حيث الشكل، أو من حيث المضمون، وكان (**لانسون**) يرى أن ذلك لا يغض من عنصر الأصالة، حيث يقول : " فأكثر الكُتّاب أصالة هو إلى حد بعيد راسبٌ في الأجيال السابقة،وبؤرة للتيارات المعاصرة، وثلاثة أرباعه مكوّنٌ من غير ذاته ..." (لانسون، 1996، 400).

وقد تأثر بعض النقاد العرب برأي (لانسون) السابق، حيث نجد محمد عبد المطلب يقول مؤكداً هذا الرأي : " ومن الحقائق التي يجب أن نعترف بها أنه لا وجود لمبدع يخلص لنفسه، وإنما هو مكون . في جانبه الأكبر . من خارج ذاته بوعي أو بغير وعي "(عبد المطلب 1995م،162).

وعلى هذا فأسلوب التناص يدلنا على موقف الشعراء من التراث، ومن غيره من الثقافات، تبعاً لبيئة النص المستدعى،وتبعاً لمنهج التعامل مع هذا النص،كما يدلنا على ثقافة الشاعر ووعيه، وفي

الوقت ذاته فهو يؤكد لنا تآلف صوت الشاعر وتجاوبه مع أصوات الآخرين الذين يجد في أصواتهم تأكيداً لوحدة التجربة الإنسانية .

ولا ننسى في هذا المقام أن نذكر أن لفحوى هذا المصطلح جذوراً عربية أصيلة وإن جاءت بمُسميات ودلالات مختلفة، ومع ذلك فهي تصب في نصوص عربية قديمة ومتجددة. وقد تنوعت مفاهيم تلك الحقول في العصر الحديث ما بين السرقات والمعارضات الشعرية، والمناقضات، والاقتباسات والتضمينات والإشارات والتلميحات، والتوليدات ...

وقد أولى نقادنا العرب القدماء مفهوم (التّناصّ) أو (التداخل النّصّي)، عنايتهم وعالجوهما، بمسميات وردت في كتاباتهم، وهذا في الواقع لا يقلل من قيمة تراثنا الشعري والنقدي، بل هو يعطيه دفعة جديدة من الحياة، عندما يفسره على ضوء مفهومات نقدية معاصرة، فيمنحه الخلود، عندما يجد فيه كلُّ عصر ما يبتغيه، على ضوء مفهوماته المستجدّة.

وفي تطبيق نظرية (التّناصّ) على شعرنا العربي، وجدنا، بالإضافة إلى (التّناص) البلاغي: كالاقتباس، والتضمين.. الخ ثلاثة أبواب شعرية كبرى وأساسية تتجلّى فيها هذه النظرية بشكل واضح، وهي (النقائض) الشعرية و (السرقات) الشعرية، و (المعارضات) الشعرية.

و قد أشار النقاد العرب قديماً إلى أهمية المداومة على استذكار النصوص الشعرية و معالجتها لتمرين القريحة و التزود بخواطر الأدباء ؛ ليتحقق للشاعر الثراء المطلوب من حيث البنائين اللفظي و المعنوي، فهذا الأصمعي يقول : " لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلاً حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ " (القيرواني،1401هـ،1981م، 1 : 197).

وهذا ابن طباطبا العلوي ينصح الشاعر أن يديم النظر في الأشعار " لتَلصَق مَعَانِيهَا بفَهْمِهِ، وتَرْسَخَ أصُولها فِي قَلْبِهِ، وتَصِيرَ موادَّ لطَبْعِهِ، ويَذْرِبَ لِسَانُهُ بألفَاظِها ؛ فَإِذا جاشَ فِكرهُ بالشِّعر أدَّى إِلَيْهِ نتائجَ مَا استفاده مِمَّا نَظَر فِيهِ من تِلْكَ الأشْعار فكانَتْ تِلْكَ النَّتيجةُ كسبيكَةٍ مُفْرَغَةٍ من جَميعِ الأصْنَافِ الَّتِي تُخْرِجُها المَعَادن، وكما قد اغترَفَ من وادٍ قَدْ مَدَّتْهُ سيول جَارِيَة من شعَابٍ مُخْتَلِفَةٍ " (العلوي،1426هـ،2005م،16).

و يضيف ابن خلدون عنصر النسيان على سابقيه فيقول :

" فمَنَ قلَّ حفظُه أو عدم لم يكن له شعر، وإنما هو نظم ساقط. واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ. ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم، وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ. وربما يقال إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ، لتُمحى رسومه الحرفية الظاهرة، إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها. فإذا نسيها، وقد تكيفت النفس بها، انتقش الأسلوب فيها، كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورةً "(ابن خلدون، 1408 هـ - 1988 م، 790).

و التناص بمفهومه الحديث، إنما هو تشكيل من نصوص مختلفة ومتنوعة، تلتحم في تركيب فني رائع؛ لتشكل فسيفساء فيها العربي والغربي، القديم والحديث، العلمي والأسطوري، الشعبي والأكاديمي، وهي إذ تدل على وفرة إطلاع الكاتب، وتحدد في كثير من الأحيان مجال مقروئيته وتأثره، فهي بالدرجة الأولى، قراءة لهذه النصوص المستحضرة، وإعادة قراءة لها، وتشكيل لموقف إزاءها ؛ مما يمنح الأديب كماً متنوعاً من الثقافة المتعددة المشارب ؛ و يترتب على ذلك أن تصبح مهمة القارئ عسيرة، إذ يجب عليه أن يكون قارئا مثقفاً، لا ينحصر دوره في مجرد التذوق الساذج للنصوص، والإنصات إليها من الخارج (هيمة،2000،88).

ويرى شوقي ضيف، بأن فضل الأديب في التناص، يتركز في اصطياد الرؤى، و إخراج الأفكار، بشكل يوفر عنصر الإدهاش لدى المتلقي، و هذا هو عين الإبداع، حتى وإن كانت تلك الأفكار موروثة غير مبتكرة، حيث يقول : " ومن الواجب أن نعرف دائمًا، أن العبرة في الفن بجمال الإخراج، وجمال الأوضاع والهيئات، لا بالإبداع المطلق، فقد يبعد تحقيقه، وما لنا نذهب بعيدًا. ورُبّ فكرة موروثة تفوق فكرة مبتكرة، فالابتكار من حيث هو ليس صفة فنية بديعة، إنما البدع هو إخراج الفكرة في وضع جديد يلفت الأنظار، بل ربما لم يظهر بدع الشاعر إلا حينما يتناول خاطرة موروثة أو مطروقة؛ فإذا هو يستخرج منها العجب لجودة إخراجها، وحسن عرضها ". (ضيف،296،1987 - 297).

و الأمر الجدير بالذكر في هذا المقام هو مدى نصيب ثقافة المتلقي من الإحاطة بتعالقات النصوص، فالفعل التّناصّي يعتمد أساساً ثقافة المبدع وتجربته الشعريّة، ثم ثقافة المتلقي الذي يستطيع أن يعقد موازنات مع نصوص غائبة، واستحضارها في عملية القراءة كلما سمحت ثقافته بذلك، ولكي يحقّق النصّ الاستجابة الانفعالية لدى القارئ، لا بدّ أن تلتقي شفراته اللغوية الدلاليّة والثقافيّة مع دائرة وعيه، ومدى إدراكه لفعّاليّة هذه التداخلات النصّيّة وقيمتها النفسيّة والجماليّة،

والاّ تاهت المعالم السياقيّة، وانغلق على الفهم، ووقع تحت وطأة الغموض والإبهام، وضاع المقصد الحقيقيّ من تداخل النصوص (صرصور، 2009، 72).

أهمية التناص :

تكمن هذه الأهمية في جملة من الوظائف الأساسية التي يمكن إجمالها في الآتي :

1- الوظيفة التعبيرية : ويقصد بها انفتاح النص على فنون قولية أو تشكيلية أخرى لتوسيع مجالات التعبير.

2- الوظيفة الجمالية : وهي تحويل المعنى القديم إلى معنى أوسع وأجمل.

3- الوظيفة الفكرية : ويقصد بها أن الناص يتعمد التناص مع نص ذي أثر متوقع على المتلقي وأكثر ما نجد ذلك في التناصات مع النصوص المقدسة أو مع الشعراء الكبار.(ينظر: علي متعب جاسم، ،37).

مستويات التناص :

إن للتناص ثلاثة مستويات تحدد علاقة النصّ الغائب، بالنصّ الماثل وهذه المستويات هي :

الاجترار :

هو تكرار النص الغائب بشكل نمطي، من دون تغيير أو تحوير، وهو مجرد إعادة للنص تكتفي في أحسن أحوالها بإجراء تغيير طفيف لا يمس جوهر النص، ولا يرتقي ليحمل نوعاً من التطوير أو المحاورة (ناهم،2004، 43).

الامتصاص :

هو مرحلة أعلى في قراءة النص الغائب، يتم خلالها التعامل مع ذلك النص " تعاملاً تحويلياً لا ينفي الأصل، بل يُسهم في استمراره جوهراً قابلاً للتجديد، ومعنى هذا أن الامتصاص لا يجمد النص الغائب، ولا ينقده، إنما يعيد صوغه فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها، وبذلك يستمر النص غائباً غير ممحو، ويحيا بدل أن يموت . (بنيس 1985،253).

الحوار :

الحوار أعلى مرحلة في قراءة النص الغائب؛ إذ يعتمد النص المؤسس على أرضية عملية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه، لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص وإنما يغيره، يغير في القديم أسسه اللاهوتية، ويعري في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية، وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية، لا علاقة لها بالنقد كمفهوم عقلاني خالص أو كنزعة فوضوية عدمية (بنيس،1985، 253).

و في هذه المرحلة يعتمد الأديب على القراءة الواعية المعمقة التي ترفد النصّ الماثل ببنيات نصوص سابقة، معاصرة، و يعيد صياغة النص القديم بشكل جديد تماماً داخل النص الجديد، فتزال أجزاء، وتنضاف أخرى، ويكاد النص الغائب يختفي في طيّات النص المنتَج؛ مما يتطلب معه قارئاً ذكياً ومثقفاً أيضاً.

و قبل أن نلج الجانب التطبيقي من موضوع دراستنا نلمح إلى بعض الأمور التي يجب أن تكون نصب أعيننا أثناء الحديث عن ظاهرة التناص لدى هؤلاء الرواد، و تتمثل تلك الأمور في النقاط الآتية :

أولاً : أن هؤلاء الشعراء الرواد حديثو عهد بمرحلة البعث و الإحياء، و مازال أغلبهم قيد التخلص مما خلفته فترة الركود التي مرَّ بها أدبنا العربي، إذ إن الشاعر - قبل الإحيائية- قد فهم الشعر على أنه التظرف في القول، و الارتجال في الخاطرة و النادرة، و التلاعب بالألفاظ، و صنع الأحاجي و الألغاز .

ثانياً : محدودية الثقافة :

إن ثراء الثقافة و غناها أمر بالغ الأهمية، لا سيما للشعراء ؛ لأنها تتيح لهم آفاقاً رحبة، و منابع ثرة، تكون بمنزلة الروافد التي تغذي التجربة الشعرية و تخصبها، و تمدهم بما تحتاجه أعمالهم من أسباب الخلود .

و إذا ما جئنا نبحث عن هذا العنصر المهم في حياة هؤلاء الرواد، فإننا سنجد أن ثقافتهم . في مجملها . كانت ثقافة تتمثّل فيما تحفظه الذاكرة و يختزنه الذهن، من ذلك الموروث الأدبي العربي القديم، فقد أكبّ هؤلاء الشعراء على قراءة دواوين الشعراء، ومطالعة أشعار المتقدمين بقصد الافادة و التمثّل، و المتتبع شعرهم، لا يكاد يجد أثراً إلا لمدونة الشعر العربي القديم، أو أشعار

مدرسة البعث و الإحياء، يقول المهدوي في مقدمة ديوانه متحدثاً عن روافد شعره : " كان الحافز لي على الاستمرار على قول الشعر، هو حبّي للأدب، و اجتهادي بنفسي بكثرة المطالعة، و حفظ الجيد من الشعر، و درس دواوين كبار الشعراء "(المهدوي،1971،المقدمة)

ولكن الأمر الجدير بالذكر في هذا المقام، هو مدى ما كان متاحاً للشعراء من كتب التراث، إذ لم يكن من اليسير الحصول على تلك الكتب ؛ وذلك بسبب الحصار الثقافي و الفكري الخانق الذي كان قد فرضه الاستعمار الإيطالي على الشعب الليبي، ضمن سياسة التجهيل المتعمد، بقصد قتل الشعور القومي، وكل ما يتصل بالهوية المستقلة . وقد منع فيه الاحتلال حتى اقتناء ما كان يصدر في بعض البلاد العربية من صحف ومجلات، فضلاً عن دواوين الشعراء .

وينقل لنا محمد الصادق عفيفي عن طائفة الشعراء في ليبيا قولهم :" إن بلادنا حُرِمَتْ فترة غير يسيرة من الاتصال بتراث آبائها و أجدادها السابقين في عهد الاحتلال الإيطالي" (عفيفي،1957، 61).

ثالثاً : السياق التاريخي و النظرة إلى الفن الشعري :

نقصد بالسياق التاريخي أنه يجب على الباحث أن يتفهم حقيقة مهمة هؤلاء الشعراء في تلك المرحلة، التي كانت تتمثل بشكل أساسي في إحياء التراث الشعري القديم و بعث أساليبه، و ربطه بالحياة قدر المستطاع، فلا يبالغ في تقويم ذلك العمل الذي قاموا به، كما لا ينبغي أن يحملهم فوق طاقة ظروفهم و مهمتهم التاريخية، ثم النظر إلى رؤيتهم لمفهوم العمل الشعري، حيث إنه ينصبُّ بشكل كبير على محاولة توليد المعاني، و هذه المحاولة ناتجة بالدرجة الأولى عن نظرية (ضيق المعاني) التي تعارف عليها الشعراء و النقاد، و أدت إلى فهم خاص للتعامل مع النصوص السابقة، حيث ذهب هؤلاء إلى أن الشاعر (الفحل) هو الذي يستطيع أن ينظر في معنى سابق، فيأتي بمعنى جديد يتفوق عليه، و يظهر به مقدرته الشعرية ؛ و بذلك أصبح الخلف يقلّد السلف، تقليداً يستند إلى مخزون الذاكرة، و لا يتصل بالحياة الاجتماعية و ما يضطرب خلالها من انفعالات نفسية " و لعل الشعراء كانوا يمرنون على التوليد، فيجدون في ذلك رياضة عقلية و مهارة ذهنية، حتى إذا استقام المعنى الجديد في ذهن الشاعر، أخذته نشوة الظفر، و بدأ يذيعه في الناس " (السعافين،1981، 213).

و بالعودة إلى حظ النص الشعري عند رواد الكلاسيكية في ليبيا من ظاهرة التناص نقول :

كانت المدونة الشعرية التقليدية الملهم الأوسع حضوراً في دواوين رواد المدرسة الكلاسيكية في القطر الليبي، يتضح ذلك من مدى تأثر الشعراء الليبيين بمعانيها وألفاظها، و كان ذلك التأثر- في الغالب - أقرب إلى المحاكاة والنقول، منه إلى التوظيف الحي الذي يثري تجربة الشاعر .

كما كان للنصوص الدينية نصيب من التأثير على شعر أولئك الرواد، فضلاً عن الموروث الشعبي .

ومن هنا حاول الشعراء الاستقاء من منابع ذلك الموروث واستيحائه، و قد تفاوت استلهامهم له من حيث الكم الشعري وطريقة التعامل، فكان منهم من يؤثر الاقتباس المباشر من النصوص ، في حين كان يعمد آخرون إلى تحويرها والتصرف فيها ؛ بما ينسجم مع تجاربهم و رؤاهم .

التناص الديني :

أولاً : التناص مع نصوص القرآن الكريم :

ظاهرة الأثر القرآني واضحة في الشعر الليبي، بسبب ثقافة الشعراء الدينية العميقة أحياناً، ومحيطهم الاجتماعي والفكري الخاص والعام أحياناً أخرى : في البيت والمعهد والمسجد والعمل، حيث نلمس في أشعارهم التأثر بالقرآن اقتباساً أو تضميناً أو استلهاماً.

لقد وظّف الشعراء نصوص القرآن ليدعموا بها تجاربهم الشعرية، حيث نجد تلك النصوص حاضرة في مواضع كثيرة، و في أغراض متنوعة ؛ ذلك لأن النص القرآني - بلا ريب - نص ثري، و فيه ما يغني عن الشرح و التفصيل " فهو مادة راسخة في الذاكرة الجماعية لعامة المسلمين بكل ما يحويه من قصص و عبر، ناهيك عن الاقتصاد اللفظي و الغنى الأسلوبي اللذين يتميز بهما الخطاب القرآني " (البادي،2009، 44).

و يختلف التأثر بالقرآن الكريم لدى الشعراء الليبيين باختلاف تكوينهم؛ اتساعاً وعمقاً، كما يختلف الأثر القرآني في التعبير الشعري باختلاف ثقافة الشاعر، فتتباين تبعاً لذلك طبيعة الاقتباس وأشكاله، كما تتنوّع طرق التضمين، والسبل الخاصة بتسرب الآيات القرآنية إلى تعبير كل شاعر.

ويمكن إجمال هذا التناص في صورتين : أولاهما تتمثّل في ظاهرة الاقتباس الخاصة بآيات مختلفة من القرآن الكريم، وتتمثل الأخرى في أثر القرآن في سياق تعبير ذي ظلال قرآنية، قد ترد فيه

جملة أو كلمة، كما قد يوحي به مضمون التعبير أو شكله، أو هما معاً: صياغةً، وحكمةً، ومثلاً أو عبرة أو غير ذلك.

فمن أمثلة التأثر الذي يستحضر فيه الشاعر النص القرآني، فيتناول معناه، ثم يصوغه صوغاً مباشراً قول سليمان الباروني :

لو كان في الأرض رب و السماء بها رب لأصبح هذا الكون في عدم (الباروني، 1973، 154).

فمعنى هذا البيت مستقى من الآية الكريمة :

لَو كَانَ فِيهِمَا ءَالِهَةٌ إِلَّا ٱللَّهُ لَفَسَدَتَا فَسُبحَنَ ٱللَّهِ رَبِّ ٱلعَرشِ عَمَّا يَصِفُونَ (سورة الأنبياء، الآية22).

فمثل هذا التناص هو مجرد إعادة للنص، تكتفي في أحسن أحوالها بإجراء تغيير طفيف لا يمس جوهر النص، ولا يرتقي ليحمل نوعا من التطوير أو المحاورة، و هذا ما يطلق عليه النقاد قانون الاجترار ؛ و قد سبق الحديث عنه، و من أمثلته أيضاً قول إبراهيم الهوني :

كأنك الشُّهْبُ إذ لاحتْ لترجمَهم إنّ الشياطينَ تخشى سَطوةَ الشُّهُبِ (الهوني، 1966،32).

فمن الواضح أن الشاعر متأثر بقوله تعالى :

وَلَقَد زَيَّنَّا ٱلسَّمَاءَ ٱلدُّنيَا بِمَصَبِيحَ وَجَعَلنَهَا رُجُوما لِّلشَّيَطِينِ (سورة الملك، من الآية5)

و مثل ذلك نجده عند أحمد الشارف حيث يقول :

قد يخذل الله أقواماً و إنْ كثروا و يمنح الله نصراً للأقلينا (الشارف،2000، 111).

فلا ريب أن الشاعر قد أخذه من الآية الكريمة :

قَالَ ٱلَّذِينَ يَظُنُّونَ أَنَّهُم مُّلَقُواْ ٱللَّهِ كَم مِّن فِئَة قَلِيلَةٍ غَلَبَت فِئَة كَثِيرَةَ بِإِذنِ ٱللَّهِ وَٱللَّهُ مَعَ ٱلصَّبِرِينَ سورة البقرة، من الآية 249 .

و لا نريد أن نورد المزيد من الأمثلة في هذا الباب ؛ فدواوين الشعراء طافحة بمثلها ؛ و سبب تلك الوفرة راجعٌ إلى قرب المأخذ، و أنه لا يتطلب من الشاعر في تلك الحال سوى إيراد المعاني السابقة، أو محاكاتها بصورة لا تحدث تغييراً يذكر، سواء على المستوى المعنوي، أو على المستوى

البنائي ؛ وبذلك يكون استدعاء الشاعر للنصوص إنما هو نوع من التوكيد والاستئناس ؛ استجابة لدواعي التقليد الشعري .

و من الشعراء من يحاول إسقاط حالة عامة وردت في النص القرآني على أخرى حاضرة عايشها الشاعر، و تضمنتها تجربته الشخصية، كما نجد ذلك مثلاً- في قول حسين الأحلافي يصف كيد الخائنين :

لا تكترثْ للخائنينَ و لا تَبِتْ قلِقاً حزينَ القلبِ مِمّنْ يلسعُ

هم كالعناكبِ ينسجون و نفخةُ مِن فيكَ تتركُ نسْجَهم يتقطّعُ (الأحلافي، 1990،103).

هذان البيتان يتناصان مع الآية الكريمة :

مَثَلُ ٱلَّذِينَ ٱتَّخَذُواْ مِن دُونِ ٱللَّهِ أَولِيَاءَ كَمَثَلِ ٱلعَنكَبُوتِ ٱتَّخَذَتبَيتا وَإِنَّ أَوهَنَ ٱلبُيُوتِ لَبَيتُ ٱلعَنكَبُوتِ لَو كَانُواْ يَعلَمُونَ سورة العنكبوت، الآية 41

وبؤرة التناص بين الآية الكريمة و بيتيّ الأحلافي هي (الاعتماد على شيء واهٍ، و عاقبة ذلك عليه)، فأولئك الذين اتخذوا من دون الله شركاء، و اعتصموا بشيء يظنون أنه يُمكّنهم من النجاة، هم في حقيقة الأمر ليسوا على شيء، و مثلهم كمثل العنكبوت التي اتخذت بيتاً ؛ ثم تراه ينهار فجأة أمامها، ويتمزق لأيسر سبب، و الشاعر أراد أن يوظّف هذا التشبيه، و يسقطه على حال أولئك الخائنين الذين لا يفتؤن يأتمرون، و قد أتى الشاعر بلفظ (ينسجون) ليرمز إلى ما يدبّرونه، و يظنون أنه سيوصلهم إلى مبتغاهم ؛ و لكنّ تلك الأنساج ما هي إلا بيوت عناكب، تتمزق بنفخة واحدة من فم إنسان، فعلى الإنسان أن لا يكترث بهم، و لا يهتم لحالهم.

و قد يمنح بعض الشعراء أشعارهم مزيداً من التأثير و القوة و الشعرية، حينما يوظفون النص المُستقى ؛ و يضعونه ضمن سياق مناسب، ليعبروا به عن تجاربهم، كقول إبراهيم الهوني :

رأيتُ قوماً جُلوساً في مكاتبهم كأنهم خشبٌ ملقى على خشبِ (الهوني، 1966، 52).

يصوّر الشاعر في هذا البيت أولئك الموظفين الذين يشغلون مناصب في الدولة، و يجلسون على مكاتبهم الخشبية، دون أن يكون لهم ما يؤهلهم لتلك المسئولية، حيث إنهم لا يفقهون من أمرهم شيئاً ؛ و لا دراية لهم بإدارة أعمالهم، ما انعكس ذلك سلباً على مصالح الناس، فكأنهم (خشب ملقى على خشب) .

من البيّن الجليّ أن الشاعر قد تأثر في هذا التشبيه بقوله تعالى في صفة المنافقين :

وَإِذَا رَأَيتَهُم تُعجِبُكَ أَجسَامُهُم وَإِن يَقُولُواْ تَسمَع لِقَولِهِم كَأَنَّهُم خُشُب مُّسَنَّدَة (سورة المنافقون، من الآية 4).

فقوله: (كأنهم خشب مسنّدة) تشبيه مرسل تمثيلي، فالمشبه هم رؤساء المنافقين، كانوا يحضرون مجلس النبي صلى الله عليه وسلم، ويستندون فيه إلى الجدر، وكان النبيُّ عليه السلام ومَنْ حضر يتعجبون من هياكلهم المنصوبة، والمشبه به هو الخشب المنصوبة المسندة إلى الحائط، ووجه الشبه كون الجانبين أشباحاً بلا أرواح، وأجساماً بلا أحلام، و صوراً خالية عن العلم والنظر. فضلاً عن أن الخشب إذا انتفع به، كان في سقف أو جدار أو بناء أو دعامة أو غيرها من مظان الانتفاع، أما كونها مسندة، فمعنى هذا أنها لا نفع فيها، و لا فائدة منها . و هكذا وظّف الشاعر هذا التشبيه لتشابه الموقفين (بهرجة المظهر، و فراغ المخبر).

و من أمثلة ذلك أيضاً قول أحمد الشارف :

إن شوقي إليك يا وادي النيل أبى أن يهيم في كل واد (الشارف،2000، 310).

في هذا البيت يعبر الشاعر عن خالص وده و حبه لمصر التي كنّى عنها بـ (وادي النيل)، و قد انتقى الشاعر لفظة (يهيم) بعناية فائقة، و ذلك لتعدد مدلولاتها : فمن معانيها : تحيّر، و اشتد عطشه، و ذهب على وجهه عشقاً، و كلها معانٍ مطلوبة في هذا المقام، و هي خالصة لوادي النيل دون سواه، و الشاعر متأثر بالنص القرآني في سورة الشعراء :

وَٱلشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلغَاوُنَ ۞ أَلَم تَرَ أَنَّهُم فِي كُلِّ وَاد يَهِيمُونَ الآيتان 224، 225).

و لكنّ الشاعر جعل (الشوق) هو الذي يهيم، ثم خصّ وادي النيل وحده بذلك الهيام، و بذلك تمكّن من توظيف البيان القرآني للتعبير عن مكنون نفسه دون أن يمس قداسة النص .

و قال الشارف أيضاً :

و الشّعرُ كالنّحلِ يجني كُلَّ فاكهةٍ لكنْ إذا هاجَ فيه السُّمُّ و الدَّسَمُ (الشارف،2000، 302).

يشبّه الشاعر في هذا المقتبس الشعر في تنوّع ضروبه و معانيه و أساليبه بالنحل الذي يتخيّر أنواع الثمرات ؛ ليخرج بها ذلك الشهد الذي تشتهي طعمه النفوس ؛ لكنّه في أحيان أخرى قد يصبح سُمّاً زُعافاً يكون فيه الهلاك، و قد استقى الشاعر بعض هذا المعنى من قول الله تعالى :

وَأَوحَى رَبُّكَ إِلَى ٱلنَّحلِ أَنِ ٱتَّخِذِي مِنَ ٱلجِبَالِ بُيُوتا وَمِنَ ٱلشَّجَرِ وَمِمَّا يَعرِشُونَ ❖ ثُمَّ كُلِي مِن كُلِّ ٱلثَّمَرَتِ فَٱسلُكِي سُبُلَ رَبِّكِ ذُلُلا يَخرُجُ مِن بُطُونِهَا شَرَاب مُّختَلِفٌ أَلوَنُهُ فِيهِ شِفَاء لِّلنَّاسِ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَأَيَة لِّقَوم يَتَفَكَّرُونَ ❖ (سورة النحل،الآيتان: 68، 69).

و يوظّف أحمد رفيق المهدوي ألفاظ القرآن و معانيه ليتحدث عن قضية معاصرة تخص أحوال الشرق، آخذاً تلك الألفاظ من سياقها الخاص ؛ ليضعها في سياق جديد عام ؛ و يجمع بين الصورة و التناص ؛ ليمنح تعبيره تأثيراً أكبر، يقول :

معارفُ عصرِنا انتبذتْ مَكاناً بغيرِ الشّرقِ و اتخذتْ حِجابا

فوا أسَفا شُموسُ العلم صَارتْ مَشارِقُها من الغربِ انقلابا (المهدوي، 1965، 19).

يكشف هذان البيتان عن قدرة الشاعر على إعادة ما استوحاه من نص غائب في صورة جديدة، أغنت خطابه الشعري، فهو في هذين البيتين يعترف بتفوق الغرب على الشرق في مجال العلوم و المعارف، و يرى أن ذلك خلاف الأصل، فمن عادة الشمس أن تطلع من الشرق، و لم تكتفِ هذه المعارف بذلك، بل إنها احتجبت، فما عاد الشرق يبصرها، و نحن نحمد للشاعر توظيفه الجيد للنص القرآني في هذا المقام، حيث أراد أن يربط المسلم الشرقي بحضارته و دينه ، و هذا ما نجده في كلمات : (انتبذت مكاناً اتخذت حجاباً)، و هي كلمات مأخوذة من النص القرآني في سورة مريم، قال تعالى وَٱذكُر فِي ٱلكِتَبِ مَريَمَ إِذِ ٱنتَبَذَت مِن أَهلِهَا مَكَانا شَرقِيّا ١٦ فَٱتَّخَذَت مِن دُونِهِم حِجَابا فَأَرسَلنَا إِلَيهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرا سَوِيّا ١٧(الآيتان 16- 17)

فالشاعر ينبه الشرقي إلى المحافظة على هويته و أصالته من جهة، و من جهة أخرى يحثه على استرجاع تفوقه الغابر، عندما كانت شموس العلم تشرق من أرضه . كما نحمد للشاعر مقدرته الشعرية من حيث محافظته على أصالة النص و قداسته من جهة، و حضوره الدلالي بصورته الكاملة من جهة أخرى .

و من صور التأثر بالقرآن الكريم استدعاء بعض الشخصيات الواردة في القصص القرآني، و من ذلك استدعاء شخصية النبي يوسف عليه السلام، كقول أحمد رفيق المهدوي :

إن تدخلِ السجنَ ما في السجنِ من بأس فيه الكرامُ وفيه أفضلُ الناسِ

ما ضَرَّ يوسفَ بضعٌ من سنينَ مضتْ في السجنِ و هو نقيُّ العرضِ كالماس

بل قال : يا ربِ إنّ السجنَ في شرفٍ أحبُّ للنفسِ من إثمٍ وأرجاسِ (المهدوي، 1965، 221)

.

اختار الشاعر في هذا المقتبس شخصية النبي يوسف عليه السلام، و استعار بعض أحداث حياته ؛ لوجود روابط بين تجربته و تجربة الشاعر ؛ فكلاهما تعرّض للسجن ؛ و في استدعاء تلك الشخصية برهان على أنه ليس كل من دخل السجن كان مذنباً ؛ كما أن لهذا الاختيار تأثيراً نفسياً، له أثر عظيم في إحياء الأمل في قلب كل من سُجِنَ ظلماً، و فيه معنى ديمومة التضحية من أجل الفضيلة، و استمرار مبدأ الثبات على الحق برغم كل المعوّقات، و فيه أيضاً تفاؤل بانتصار القضية، بعد كل هذه المعاناة (المحبوبة) . و مما وظّفه الشاعر من أسلوب القرآن في الأبيات السابقة :

فَلَبِثَ فِي ٱلسِّجنِ بِضعَ سِنِينَ 42، قَالَ رَبِّ ٱلسِّجنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدعُونَنِي إِلَيهِ33

أما قوله : (فيه الكرام) ففيه إشارة إلى الحديث الشريف : " إِنَّ الكَرِيمَ، ابْنَ الكَرِيمِ، ابْنِ الكَرِيمِ، ابْنِ الكَرِيمِ يُوسُفُ بْنُ يَعْقُوبَ بْنِ إِسْحَاقَ بْنِ إِبْرَاهِيمَ خَلِيلِ اللَّهِ "(البخاري، 4،1422: 184).

و قد يسلك بعض الشعراء أسلوباً يتضمّن ظاهره ما يناقض معاني القرآن ؛ و ذلك لشد انتباه المتلقي، و هذا ما نجده في بعض المدلولات التي أقرّها العرف عند شعراء الصوفية، و من أمثلة ذلك قول أحمد الشارف :

و لا إثمَ في خَمْرِ الصَّبابة و الجَوَى على أنّه للنّاسِ فيه مَنافعُ (الشارف، 2000، 193).

استخدم الشاعر في البيت السابق أسلوباً بلاغياً معروفاً و هو تأكيد المدح بما يشبه الذم ؛ حيث نفى أولاً وجود الإثم في الخمر، ثم أردف ذلك بحصول المنفعة فيها، و ظاهر هذا الكلام يوحي أن الشاعر قد عكس معنى النص القرآني الذي يؤكد وجود الإثم ؛ و لكن الأمر ليس كذلك فإذا كانت ألفاظ هذا البيت ذات دلالات ظاهرية معلومة لدى أهل اللغة ؛ فإن لها دلالات أخرى عند الشاعر، تمثّل رموزاً باطنية، تخالف تلك الدلالات اللغوية، إذ قد يلجأ شعراء التصوّف إلى استخدام هذه اللغة الرمزية للتعبير عن بعض المعاني ؛ الأمر ي يجعلهم يتجاوزون القواعد المألوفة في اللغة، ليحطّموا العلاقة القائمة بين الألفاظ ومعانيها المعتادة، ويجعلوا تلك الألفاظ تشير إلى مدلولات جديدة، أقرّها عندهم العرف الخاص. و بذلك فإن لفظي الخمر و الصبابة في البيت السابق لا

يُحملان على معنييهما في لغة المعاجم، و إنما على المعنى الذي أراده الشاعر . فالخمرة تعبير عن حالة روحية يغيب فيها العقل، فأطلقت الصوفية على هذه الغيبة خمرة لمشاركتها للخمر في غيبوبة العقل .

أما النص القرآني الذي استقى منه الشاعر معنى بيته السابق : يَسَلُونَكَ عَنِ ٱلخَمرِ وَٱلمَيسِرِ قُل فِيهِمَا إِثم كَبِير وَمَنَفِعُ لِلنَّاسِ وَإِثمُهُمَا أَكبَرُ مِن نَّفعِهِمَا (سورة البقرة، من الآية 219).

ثانياً : التناص مع الحديث الشريف :

تأثر رواد المدرسة الكلاسيكية في ليبيا بالأحاديث النبوية الشريفة، سواء على المستوى اللفظي أو الآخر المعنوي، مع اختلاف بين الشعراء في درجات ذلك التأثر أو التوظيف، فمنهم - مثلاً - من يحاول استدعاء الحديث النبوي بلفظه، بما ينسجم مع دواعي المقام ؛ لكنّه يُحدث تغييراً طفيفاً يفرضه إيقاع الوزن، من ذلك قول المهدوي يرثي أحد أعيان مدينة بنغازي :

فآواكَ مولاكَ الكريمُ لبيته على الرَّحبِ مقبولاً فنمْ فيه هانيا

جزاءً على إخلاصِ قلبٍ وإنما لكلِ امرئٍ ما كان في القلبِ ناويا

(المهدوي، 1971، 81).

فالبيت الثاني يستدعي الحديثَ النبوي الشريف «إِنَّمَا الأَعْمَالُ بِالنِّيَّاتِ، وَإِنَّمَا لِكُلِّ امْرِئٍ مَا نَوَى » (البخاري، 1422هـ، 1 : 6)، ونلاحظ أنه لم يطرأ على نصّ الحديث أي شكل من أشكال التطوير أو التحوير، إلا ما قام به الشاعر من (تمطيط) لعجز البيت بهدف إقامة الوزن، و هو ما خلق عنده فائضاً لغوياً ، و جعل النصَّ الماثل أقل إيجازاً من النصّ الغائب، حيث جاءت عبارة (كان في القلب ناويا) لتقابل كلمة (نوى) في النص الشريف . و لكن لا يعني هذا فشل الشاعر في توظيف الحديث ؛ فقد أشعرنا استدعاؤه للحديث بصدق عاطفته نحو المرثي من جهة، و ما كان عليه المتوفى في حياته من إخلاص من جهة أخرى .

ومن أمثلة استيحاء الحديث الشريف و استثمار طاقاته اللغوية و الجمالية قول المهدوي متحدثاً عن مكانة مصر بين أقطار العروبة :

يا أهلَ مصرَ و أنتم أهلُنا و لنا مِنَ القرابةِ ما للأم و الولدِ

نحنُ الفِداءُ لكمْ و اللهُ يشهدُ ما بِتنا لما نابكم إلّا على كَمَدِ

قلبُ العروبة يشكو ما ألمّ به فكيف لا يتأذّى سائرُ الجَسَدِ (المهدوي،1965، 259)

يُشبّه الشاعر هنا العروبة . وهي معنى ذهني مجرد . بجسدٍ قلبُه مصر، وهذا الجسد يتألم ؛ لأن عضواً مهماً من أعضائه يشكو ما ألم به . وهذه الصورة التي تحمل معاني الترابط الوثيق بين أقطار الوطن الواحد، وتدل على المنزلة الرفيعة لذلك الجزء المهم من أرضه - لاشك أن الشاعر قد صاغها وهو يستذكر الحديثين الشريفين : " مَثَلُ الْمُؤْمِنِينَ فِي تَوَادِّهِمْ، وَتَرَاحُمِهِمْ، وَتَعَاطُفِهِمْ مَثَلُ الْجَسَدِ إِذَا اشْتَكَى مِنْهُ عُضْوٌ تَدَاعَى لَهُ سَائِرُ الْجَسَدِ بِالسَّهَرِ وَالْحُمَّى" (مسلم،د.ت ،4 : 1999)

و "... أَلاَ وَإِنَّ فِي الجَسَدِ مُضْغَةً إِذَا صَلَحَتْ صَلَحَ الجَسَدُ كُلُّهُ، وَإِذَا فَسَدَتْ فَسَدَ الجَسَدُ كُلُّهُ، أَلاَ وَهِيَ القَلْبُ " (البخاري، 1422هـ، 1 : 20).

و قال الفقيه حسن مشيراً إلى ميل الإنسان إلى من يشبهه في خُلُقه :

أرى الخلق في أخلاقه متشابهاً و كلٌ غدا يدنو إلى من يشاكله (حسن،1966، 72).

الشاعر متأثر في هذا المعنى بالحديث الشريف : «الأَرْوَاحُ جُنُودٌ مُجَنَّدَةٌ ؛ فَمَا تَعَارَفَ مِنْهَا ائْتَلَفَ، وَمَا تَنَاكَرَ مِنْهَا اخْتَلَفَ» (البخاري، 1422هـ، 4 : 133).

و ربما يتناص كذلك مع قول عدي بن زيد العبادي :

عَنِ المَرءِ لا تَسأَل وَسَل عَن قَرينَهِ فَكُلُّ قَرينٍ بِالمُقارِنِ يَقتَدي (العبادي،1965،106).

و يصور المهدوي كيد الغرب، و قدرتهم على المراوغة، أمام سذاجة العرب و عجزهم، فيقول :

أنا لا ألومُ الخادعينَ بمكرهم خُلُقُ التقلّبِ في اللئام عريقُ

لكنْ ألومُ الشرقَ يُلدَغُ دائماً من جُحْرِ حيّتهم و ليس يفيقُ (المهدوي،1965، 119).

يُلقي الشاعر في هذين البيتين باللائمة على الشرق الذي يصدّق وعود الغرب في كل مرة، و لم يتعظ بكل ما سبق من نكثٍ للعهود و المواثيق، و قد وظّف الشاعر لبيان هذا المعنى و تصويره، و تجليته في ذهن المتلقي - الحديث الشريف : «لاَ يُلْدَغُ المُؤْمِنُ مِنْ جُحْرٍ وَاحِدٍ مَرَّتَيْنِ» (البخاري، 1422هـ، 8 : 31) .

الحديث لفظه خبر، ومعناه أمر، أي: ليكن المؤمن حازماً حذراً، لا يؤتى من ناحية الغفلة؛ فيخدع مرة بعد أخرى.

و يشير ظاهر الحديث إلى أن المؤمن قد يقع في خطأ ما ؛ و لكنّ كياسته و فطنته و حزمه كل ذلك يحول بينه و بين الوقوع فيه مرّة أخرى . و قد استثمر الشاعر هذا الكلام البليغ الجامع، و أسقطه على حال الشرق، فأتى بالظرف (دائماً) ليقابل لفظ (مرّتين) في الحديث، و في الوقت الذي نفى فيه الحديث أو نهى عن وقوع المرّة الأخرى، جاء الظرف في بيت الشاعر لتأكيد وقوعه لدى الشرق مرّات عدّة ؛ دون أن يوقظه ذلك التكرار أو يبعث فيه الهمم .

و قال الهوني :

حياةُ بني الإنسانِ مهما تنوّعتْ نِفاقٌ و تدليسٌ و زُوْرٌ و باطلُ

و إنْ لاحَ بعد البَحْثِ للعينِ فاضلٌ تغيّره مهما تداري المَقاولُ (الهوني، 1966، 62) .

و هذان البيتان يتناصان مع حديثِ رَفْعِ الأمانة، و منه : " فَيُصْبِحُ النَّاسُ يَتَبَايَعُونَ لَا يَكَادُ أَحَدٌ يُؤَدِّي الْأَمَانَةَ حَتَّى يُقَالَ: إِنَّ فِي بَنِي فُلَانٍ رَجُلًا أَمِينًا، حَتَّى يُقَالَ لِلرَّجُلِ: مَا أَجْلَدَهُ مَا أَظْرَفَهُ مَا أَعْقَلَهُ وَمَا فِي قَلْبِهِ مِثْقَالُ حَبَّةٍ مِنْ خَرْدَلٍ مِنْ إِيمَانٍ ". (مسلم، د.ت، 1 : 126) .

و قال الهوني مصوّراً المعنوي المجرّد في صورة الماديّ المُحَسّ :

جرى ظلمُهم مجرى الدما في عروقهم و في لحمهم من حين أنْ ركبا العظما

و لا شكّ أنّ الظلمَ فيهم سجيةٌ توارثها آباءُ آبائِهم قدما (الهوني، 1966، 99).

يصور الشاعر في هذين البيتين أولئك الناس الذين لازمهم الظلم، و كان فيهم طبعاً و سجية توارثوها من لدن أجدادهم، و قد حرص الشاعر على ترسيخ هذا المعنى لدى المتلقي، و جعلِهِ حاضراً في نفسه ، فعبر بالصورة المُحَسّة المُتخيَلة (جريان الدم) عن المعنى الذهني (الظلم)، مستعيناً بالبيان النبوي، و هو قوله (صلى الله عليه و سلّم) : " إِنَّ الشَّيْطَانَ يَجْرِي مِنْ ابْنِ آدَمَ مَجْرَى الدَّمِ " (البخاري،1422هـ، 9 : 70) .هذا فيما يخص بيتي الشاعر . أما الحديث، فإن بعض أهل العلم قد حملوه على ظاهر لفظه، و الله تعالى أعلم .

و قال أحمد رفيق المهدوي في معرض حديثه عن محبة الناس لإدريس السنوسي :

إذا ما أحبَّ اللهُ عبداً تهافتتْ عليه قلوبُ الخَلقِ ملمومةَ الشّملِ

و حَسْبُ امرئٍ فتحُ القلوبِ فإنه لأعظمُ مِنْ فتحِ الممالك في الفضلِ (المهدوي،1965، 9).

فالشاعر في البيت الأول وظّف الحديث الشريف : " إِذَا أَحَبَّ اللَّهُ العَبْدَ نَادَى جِبْرِيلَ: إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ فُلَانًا فأَحْبِبْهُ، فيُحِبُّهُ جِبْرِيلُ، فيُنَادِي جِبْرِيلُ في أَهْلِ السَّمَاءِ: إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ فُلَانًا فأَحِبُّوهُ، فيُحِبُّهُ أَهْلُ السَّمَاءِ، ثُمَّ يُوضَعُ له القَبُولُ في الأَرْضِ " (البخاري،1422هـ، 4: 111).

و البيت الثاني يبدو تأثره بمعنى الحديث الشريف : " ... فَوَ اللَّهِ لَأَنْ يَهْدِيَ اللَّهُ بِكَ رَجُلًا خَيْرٌ لَكَ مِنْ أَنْ يَكُونَ لَكَ حُمْرُ النَّعَمِ " (نفسه : 4 : 60).

و من النصوص الشعرية ما تأثر أصحابها ببعض ما نُسِبَ إلى النبي صلّى الله عليه و سلّم، و لكنّ أهل العلم بالحديث ضعّفوه أو قالوا بوضعه، من ذلك قول الفقيه حسن :

لا عارَ إنْ عشقَ الفتى لكنّه عارٌ عليه بأنْ يكونَ بليدا

كم من دَعِيّ ليسَ يدري ما الهوى ما زالَ عن نهجِ الغَرامِ بَعيدا

ليسَ الصبابة أنْ تبيحَ بسِرّ مَنْ تهوى و لكنْ أنْ تموتَ شَهيدا (حسن، 1966،210) .

فالمُحِبّ الصادق في صبابته عند الشاعر هو من لا يبوح بحبه لأحد، بل يكتم عشقه، و يتحمّل عذابه،حتى و إن مات بسبب ذلك العشق، فصدقه سيوصله منزلة الشهداء الطاهرين، و الشاعر في بيته الأخير وظّف الأثر الذي يقول : «مَنْ عَشِقَ فَعَفَّ فَمَاتَ فَهُوَ شَهِيدٌ» (الخرائطي، 1421هـ، 2000م، 1 : 59).

و مما يدخل في التناص الديني تلك الآثار التي لها أصل من القرآن و الحديث، و من أمثلة ذلك قول أحمد قنابة :

فلا تحسبنّ الموتَ إيقاظ نائمٍ تقولُ له : قم و انتبه فيقومُ

فيقظتُنا موتٌ و في الموتِ يقظةٌ و فوقَ الذي نالَ العلومَ عليمُ (قنابة،1968، 141).

يعبر الشاعر في هذا المقتبس عن حقيقة حياة الإنسان في هذه الدنيا، فهو و إن كان حيّاً يعيش حياة الغفلة التي هي صنو الموت، و لا يظن ظانٌّ أن انتشاله من تلك الحياة يتم بلمحة بصر أو بإشارة مشير ؛ فمعرفة الحقيقة لابد لها من علم راسخ، و الموت هو الذي يكشف الغطاء عن تلك الحقيقة الغائبة، فهو أول منازل الآخرة، فيكون الموت الحقيقي هو اليقظة من الموت المجازي الذي هو الحياة الغافلة .

لقد استطاع الشاعر عبر هذه (الفلسفة التضادية) أن يصور حقيقة الموت و الحياة ؛ ليجعل من معرفة الحقيقة الفيصل بينهما، و يبدو أن الشاعر متأثر بقول علي بن أبي طالب رضي الله عنه : " الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا" (الثعالبي،28،1897).

و أصل هذا المعنى في قوله تعالى : لَّقَد كُنتَ فِي غَفلَة مِّن هَذَا فَكَشَفنَا عَنكَ غِطَاءَكَ فَبَصَرُكَ ٱليَومَ حَدِيد (سورة : ق، الآية : 22).

و المقصود هو أنك أيها الإنسان كنت قد نسيت هذا اليوم، و ما ستمر به من أهوال و شدائد، فجلّينا ذلك لك، و أظهرناه لعينيك، حتى رأيته و عاينته، فزالت الغفلة عنك.

و ربما يكون الشاعر متأثراً أيضاً بقول أبي حامد الغزالي : " فَافْهَم من هذا أَنَّكَ ما دمتَ في هذه الحياة الدنيا فأنتَ نائم، وإنما يقظَتُكَ بعد الموت، وعند ذلك تصيرُ أهلاً لمشاهدةِ صريحِ الحقِّ كِفاحاً، وقبل ذلك لا تحتملُ الحقائقَ إلا مَصبوبةً في قالب الأمثال الخَياليَّة، ثم لجمود نظرِكَ على الحِسّ تظنُّ أنه لا مَعنَى له إلا المُتَخَيَّل، وتغفلُ عن الروح كما تغفلُ عن روحِ نفسِكَ ولا تدرك إلا قالبك " (الغزالي،1406هـ، 1986، 54).

و يقول المهدوي مفاخراً :

فإنا و إن كنا قليل عديدنا لنكثر عند الروع من كرم الأصل (المهدوي، 1965، 12).

يقول : حتى و إن كان عددنا قليلاً، فإن كرم أصلنا يأتي بما تنجزه الكثرة وقت القتال

ومعنى هذا البيت يتناص مع الأثر : " وَاللَّهِ مَا عَلِمْتُ إِنَّكُمْ لَتَكْثُرُونَ عِنْدَ الْفَزَعِ وَتَقِلُّونَ عِنْدَ الطَّمَعِ " (الخطابي، 1402هـ - 1982م، 1: 682).

و يتناص لفظياً مع قول السموأل :

تُعَيّرُنا أَنّا قَليلٌ عَديدُنا فَقُلتُ لَها إِنّ الكِرامَ قَليلُ

التناص مع الموروث الشعري :

يعرف التراثُ اصطلاحاً بأنه : «ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم في شعب من الشعوب، وهو جزء أساس من قوامه الاجتماعي و الإنساني والسياسي و التأريخي والخلقي، يوثق علائقه بالأجيال الغابرة، التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه» (عبد النور، 1979، 63).

و المتتبع لمدونة رواد المدرسة الكلاسيكية في ليبيا، يلحظ بجلاء تأثرهم بالشعر العربي القديم على وجه الخصوص، و قد اعترف غير واحد منهم بذلك التأثر، و قد أكد الباحث محمد مسعود جبران أن هؤلاء الشعراء قد "حسنت صلتهم بالتراث القديم،وعظم مخزونهم من شعر وأدب عصور النقاء، فعكسوا ذلك التمثل في أشعارهم، التي انتقلوا بها من طابع شعر وأدب المنادمة والمؤانسة، اللذينِ سادا نتاج المدرسة التقليدية التي سبقتهم، إلى سَمْتٍ جديد، أفضى إلى العناية بالأشكال، وإلى التوسع في المعاني والأغراض " (جبران،1991، 72).

و لعل من النافلة أن نقول بأن التعامل المثالي مع التراث لا يكتفي بمجرد نقله كما هو، و لا بتقليده و محاكاته ؛ لأن مثل هذا التعامل لا يحمل الكثير من الناحية الفنية، فيظل مجرد تذكير بالماضي و لا يتعداه ؛ لذلك يجب على الشاعر استخدام معطيات التراث و عناصره " استخداماً فنّيّاً إيحائياً، و توظيفها رمزيّاً ؛ لحمل الأبعاد المعاصرة للرؤية الشعرية، بحيث يسقط على معطيات التراث معاناته الخاصة ؛ فتصبح هذه المعطيات معطيات تراثية معاصرة " (زايد، 1980، 204).

و لعل أول مستوى للتناص مع مدونة الشعر القديم، هو تلك المعاني التي قد تتوارد على خواطر الكثير من الناس، فينطق بها الشاعر، لتجد طريقها إلى التناص مع معانٍ مشابهة لشعراء آخرين، من ذلك - مثلا - قول أحمد الشارف :

ليس المصابُ بآفةٍ من جنبه مثلَ المصابِ بآفةٍ من ذاته (الشارف،2000، 93).

و هذا معنى بدهي معروف، و هو يتناص مع قول طرفة بن العبد :

وَظُلمُ ذَوي القُربى أَشَدُّ مَضاضَةً عَلى المَرءِ مِن وَقعِ الحُسامِ المُهَنَّدِ (ابن العبد،1423 هـ - 2002 م،27).

أو ذلك المعنى الذي يشير إلى أثر الأصل على الفرع، كقول الفقيه حسن :

و الفرعُ ينزِعُ للأصولِ و لم يَزلْ عَمَلُ الفتى عن أصْلِهِ يَتفرَّعُ (حسن، 1966، 282).

و هو يتناص مع قول مروان ابن أبي حفصة :

وإذا جَهِلتَ من امرئٍ أعراقَه و قديمَه فأنظرْ إلى ما يَصنعُ

و يتناص أيضاً مع قول أبي تمام :

فُروعٌ لا تَرِفُّ عَلَيكَ إلّا شَهِدتَ لَها عَلى طيبِ الأُرومِ (أبو تمام،1414هـ،1994م ، 2 : 79).

و من تلك المعاني المعروفة أيضاً أن ذِكْرَ الإنسان بعد مماته هو عمرٌ ثانٍ له، و قد ورد هذا المعنى في قول الفقيه حسن في ذكرى مرور ألف سنة على ميلاد أبي العلاء المعري :

مُذْ ألفِ عامٍ لا يزالُ لفضله ذكرٌ و ذكرُ المرءِ عمرٌ ثانِ (حسن،1966، 190).

و نجد هذا المعنى في قول بهاء الدين زهير يرثي والي الاسكندرية :

فَيا ثاوِياً قَد طَيَّبَ اللَهُ ذِكرَهُ فَأَضحى وَطيبُ الذِكرِ عُمرٌ لَهُ ثانِ (زهير : 1982،266).

و إلى مثل هذه الصورة من التناص أشار قديماً القاضي الجرجاني، فقد يتوافق بيت لشاعر محدث مع بيت لأحد سابقيه « ولعل ذلك البيت، لم يقرع قط سمعه، ولا مر بخلده " (الجرجاني، 1966، 52).

و من مظاهر التناص التي تضمّنتها مدونة رواد المدرسة الكلاسيكية في ليبيا توظيف ما اشتهر من معانٍ، قالها شاعرٌ، ثم فاضتْ شهرتُها، و عمّت الآفاق الأدبية، كقول الهوني :

و لكنما يوم الفتى لا يفوته و لو طار حتى جاوزَ الكوكبَ الأسمى (الهوني،1966، 116).

و هو يتناص مع بيت زهير بن أبي سلمى الشهير :

و من هابَ أسبابَ المنايا ينلنه و إنْ يرقَ أسبابَ السماءِ بسُلّمِ (ابن أبي سلمى،1426هـ، 2005م ،70).

و من ذلك أيضاً قول المهدوي فيمن ينتقصون الناس، و يغفلون عن عيوب أنفسهم :

نَظَرُ الناقصِ معكوسٌ فلا يبصرُ الكُمّلَ إلا ناقصين (المهدوي،1962، 47).

و قد أخذه المهدوي من قول أبي الطيب المتنبي :

وَإِذا أَتَتكَ مَذَمَّتي مِن ناقِصٍ فَهِيَ الشَهادَةُ لي بِأَنِّيَ كامِلُ(المتنبي،1403هـ، 1983م : 180).

و في معنى آخر يقول أحمد الشارف :

مَصَائبُنا مِنّا و نحنُ نَعيبُها و مِن عيبنا يشكو الزَّمانُ و يَنْدُبُ (الشارف،2000، 264).

و هذا البيت مأخوذ من قول الإمام الشافعي :

نَعيبُ زمانَنا و العيبُ فينا و ما لِزَمانِنا عَيبٌ سِوانا

و نهجو ذا الزَّمانَ بغيرِ ذنبٍ و لو نَطقَ الزمانُ لنا هَجَانا (الشافعي،1405هـ،1985م، 117).

و من شواهد التأثر بالمعاني الشهيرة أيضاً قول المهدوي :

إذا غابَ بدرٌ في سماءٍ تظلنا ألسنا سواء كلنا قد فقدناه (المهدوي،1962، 90).

و هو مأخوذ من قول أبي فراس الحمداني :

سَيَذكُرُني قَومي إذا جَدَّ جِدُّهُم وَفي اللَيلَةِ الظَلماءِ يُفتَقَدُ البَدرُ (الحمداني،1414هـ، 1994م، 165).

و من صور التناص (التوسّع في المعاني السابقة) ؛ حيث يحاول بعض الشعراء أن يُحْدِثَ بعض التغيير على المعنى الذي استقاه، فلا يجد لذلك حيلة إلا التوسع في ذلك المعنى، دون أن نلمس من ذلك كبير فائدة، كقول إبراهيم الهوني :

أعيروني إنْ شئتمْ دموعاً و عَبرة و صبراً فإنّ الصَّبرَ عنّي بمعزلِ

و عقلاً و تدبيراً و رأياً أنلْ به - و إنْ بَعُدتْ - ذاتَ الوشاحِ المفصّلِ(الهوني، 1966،).

يطلب الشاعر من الناس أن يعيروه أشياء فقدها : (دموعاً، و عبرة، و صبراً، و عقلاً، و تدبيراً، و رأياً)، من أجل أن ينال بها ذات الوشاح المفصّل، و نلاحظ أنه في الحقيقة لم يذكر إلا ثلاثة أشياء هي (الدموع، و الصبر، و العقل)، أما ما سوى ذلك فهي مرادفات لها، و قد توسّع الشاعر في معنى طلب الإعارة، و نحن نجد قبله العباس بن الأحنف يطلب من غيره أن يعيره عيناً يبكي بها، فيقول مخاطباً نفسه على سبيل التجريد :

يا أَيُّها الرَجُلُ المُعَذِّبُ قَلبَهُ أَقصِر فَإِنَّ شِفاءَكَ الإِقصارُ

نَزَفَ البُكاءُ دُموعَ عَينِكَ فَاِستَعِر عَيناً لِغَيرِكَ دَمعُها مِدرارُ

مَن ذا يُعيرُكَ عَينَهُ تَبكي بِها أَرَأَيتَ عَيناً لِلبُكاءِ تُعارُ (ابن الأحنف،1398هـ،1978، 139).

و قال ابن الدمينة طالباً شراء كبد غير كبده المقروحة :

وَلِي كَبِدٌ مَقرُوحَةٌ مَن يَبيعُني بها كَبِداً لَيسَت بِذَاتِ قُروحِ

أَبَى النَّاسُ وَيبَ النَّاسِ أَنْ يَشتَرُونَهَا وَمَن يَشتَرِى ذَا عِلَّة بِصَحيحِ (ابن الدمينة، 1379هـ، 27).

و من صور التوسع أن يفتح الشاعر النص على أكثر من معنى، ما يسمح بتعدد التأويل، و في ذلك غنى معنوي، لا يتأتى مع التقييد، من ذلك قول سليمان الباروني :

خفافٌ ثقالٌ في الجِلاد جوادُهم مكرٌّ مفرٌّ مصدر القرب و البعد (الباروني، 1972،57).

فقوله (خفاف ثقال في الجلاد) يحتمل وجهين من التأويل : أحدهما : أنهم يهبّون جميعاً للقتال : شيوخًا وشبانًا، ركبانًا ومشاةَ، نِشاطًا وغير نِشاط، أغنياء وفقراء . و على ذلك فهذا البيت مستقى من الآية الكريمة " ٱنْفِرُواْ خِفَافاً وَثِقَالاً وَجَاهِدُواْ بِأَمْوَالِكُمْ وَأَنْفُسِكُمْ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ ذٰلِكُمْ خَيْرٌ لَّكُمْ إِن كُنتُمْ تَعْلَمُونَ " (الآية : 41 من سورة التوبة) .

و ربما أراد الشاعر معنى آخر، و هو سرعة إجابتهم عند الدعوة، و ثبات أقدامهم عند اللقاء، و هذا المعنى نجده عند أبي الطيب المتنبي في قوله :

ثِقالٍ إِذا لاقَوا خِفافٍ إِذا دُعوا كَثيرٍ إِذا اشتدّوا قَليلٍ إِذا عُدّوا (المتنبي،1403،1983، 198).

و من صور التناص ما كانت معانيه صادرة من وحدة إحساس الشعراء بالظلم الاجتماعي، و محنة التعايش مع الناس، و أن الأديب قد فرضت عليه حياة الشقاء، و لم يلق من الناس التقدير و المكانة التي يستحقها، فلا مكانة للنوابغ و الأفذاذ بينهم، من ذلك مثلاً قول الفقيه حسن :

هي الدنيا يُسَرُّ بها الغبيُّ و فيها يحزنُ المَرْءُ الذكيُّ (حسن،1966، 140).

و في هذا المعنى قال البحتري قديماً :

أَرى الحِلمَ بُؤسى في المَعيشَةِ لِلفَتى وَلا عَيشَ إِلّا ما حَباكَ بِهِ الجَهلُ (البحتري،1964م ،3، 1616).

و قال ابن المعتز :

و حلاوة الدنيا لجاهلها و مرارة الدنيا لمن عقلا (ابن المعتز، 2 : 414).

و في ظلم الناس قال الفقيه حسن :

نحنُ في عَالمٍ من الناسِ فيه كلُّ فردٍ على الأذى مَجْبُولُ (حسن، 1966، 177).

و قال المعري من قبل :

إذا أَمِنتَ عَلى مالٍ أَخا ثِقَةٍ فَاحذَر أَخاكَ وَلا تَأَمَن عَلى الحُرَمِ

فَالطَبعُ في كُلِّ جيلٍ طَبعُ مَلأَمَةٍ وَلَيسَ في الطَبعِ مَجبولٌ عَلى الكَرَمِ / شرح اللزوميات، : 160

و قال المتنبي :

الظُلمُ مِن شِيَمِ النُفوسِ فَإِن تَجِد ذا عِفَّةٍ فَلِعِلَّةٍ لا يَظلِمُ (المتنبي،1403، 1983، 571).

و من الشعراء من يستثمر صورة سابقة، و يطوّر غناها الدلالي ؛ لكنّه لا يستدعيها بعينها ؛ لتكون صورته الحاضرة أبلغ تعبيراً و تأثيراً من سابقتها، من ذلك قول الفقيه حسن :

عينُ الفضيلةِ كانَ إنساناً لها في الناسِ لم تُبْصِرْ بغيرِ ضِيائه (حسن،1966، 112).

فالشاعر يتحدث عن ذلك الممدوح حديث المعجب، و لكنه لا يستخدم لغة عادية للتعبير عن ذلك، بل يستعين بالتصوير الاستعاري ؛ فيشخّص الفضيلة و يؤنسنها، و يجعل لها عيناً مبصرة، و لكنّ تلك العين لا تتوافر لها مقومات الإبصار إلا بضياء ذلك الممدوح، و هذا يعني أن وجودها مرتبط بوجوده، و هذا التعبير الانزياحي هو الذي أعطى للمعنى جمالاً و تأثيراً، و ربما استقى الشاعر هذا المعنى من قول ابن الرومي :

يحُلُّ من المكارم والمعالي بحيثُ الرأسُ منها والسَّنامُ (ابن الرومي،1424هـ، 2003م، 6 : 2284).

و قد يُعجَب بعض الشعراء بما تناوله مَنْ قبلهم مِن معان متضادة معكوسة، تحمل نوعاً من المبالغة و التضخيم، فنجدهم يضمّنون أشعارهم بمثلها، رغبة منهم لبث عنصر الغرابة ؛ و تحقيق شعور الإدهاش في نفس المتلقي، من ذلك قول المهدوي يذكر من أوصاف الشعراء :

لهم أنفسٌ في الانفعالِ كزئبقٍ يُحرّك ما فيهنّ كلُّ هواءِ

رقيقة إحساسٍ تطيرُ شرارةً و تهدأ رقراقاً شديدَ صفاءِ (المهدوي،1962، 34 . 35).

الشاعر في هذين البيتين يصور رقة أنفس الشعراء، فهي تتحرك لأيسر سبب، لما تتضمنه من أحاسيس مرهفة، و مشاعر رقيقة، تجعلها تجمع بين أنواع المتناقضات، فهي حيناً تعصف بها مشاعر الغضب، فتحيلها إلى شرر من اللهب المتطاير، و حيناً آخر تهدأ حتى تشبه في صفائها صفحة الماء الرقراق، و هذا المعنى ربما يكون قد أخذه الشاعر من قول مهيار الديلمي متغزلاً :

سهولة الماء فيها رقّةً وندىً وقسوة النار فيها هيبة وسُطا (الديلمي،1345هـ، 1926م ، 2 : 169).

و مثل هذه المتضادات نجده عند الشاعر أحمد الفقيه حسن في الغزل، و يبدو واضحاً تصنّع الشاعر و تكلّفه، يقول :

يا ظبية تاهتْ على عُشّاقها و ترنّمتْ في وصفها الشعراءُ

قلبي كخصرِكِ ناحلٌ و صبابتي كالرّدفِ عبءٌ دونه الأعباءُ (حسن،1966، 199).

حيث يصف الشاعر تلك المرأة و يشبّهها بالظبية، و هي لحسنها تاهت مزهوّة على عشّاقها، و تبارتِ الشعراءُ في وصف محاسنها، و الشاعر لفرط حبه لها - كما يزعم - اجتمع فيه ضدان : قلب ناحل كخصرها، و صبابة مكتنزة كردفها، و هذا المعنى استقاه من قول ابن الأبار :

يا مَنْ لَها خُلْفُ المَوَاعِدِ عَادَةٌ أمِنَ الوَفاءِ سُطاكَ بالهَيْمَانِ

أَرْدَفْتِ في هَجْرِي كَرِدْفِكِ غِلْظَةً وشَبِيهُ خِصْرِكَ رِقَّةً جُثْمَانِي (ابن الأبار،1420هـ 1999م، 309).

و من تلك المعاني أيضاً قول الشارف في رثاء شيخه :

أضحى يُشيّعُ و التشييعُ في نظري بحرٌ على آلةٍ حدباءَ قد حُمِلا

و صرتُ أشهدُ ما كنا نقدرها شِبراً من الأرضِ قد ضَمّتْ لنا جَبَلا (الشارف، 2000م،447).

فالبحر محمول على آلة حدباء، و الجبل ضمّه شبرٌ من الأرض

و قوله أيضاً يرثي مفتي طرابلس :

ما كنتُ أحسبُ قبلَ موتِكَ أنْ أرى عَلماً على تلكَ المناكبِ يُوضَعُ

كلا و لا الشمس المنيرة أصبحتْ كذخيرةٍ تحتَ الثرى تتودعُ (نفسه، 441).

العَلَمُ (الجبل) في هذا المقتبس وُضِعَ على المناكب، و الشمس أُودِعَتِ الثرى

و الشاعر استقى هذه الصور الاستعارية من أكثر من شاعر، حيث نجد صفي الدين الحلي يرثي السلطان الملك الناصر محمد بن قلاوون فيقول :

وَلَم نَرَ بَدراً قَبلَهُ غابَ في الثَرى وَلَم نَرَ طَوداً قَبلَهُ ضَمَّهُ القَبرُ (الحلّي،د.ت، 379).

و قال الحلي أيضاً :

و لم أرَ بدراً قبله حازه الثرى و لم أرَ بحراً قبله ضمّه اللحدُ (نفسه، 373).

و قال ابن أبي حصينة يرثي أبا العلاء المعري :

ما كُنتُ أَعلَمُ وَهوَ يُودَعُ في الثَرى أَنَّ الثَرى فِيهِ الكَواكِبُ تُودَعُ

جَبَلٌ ظَنَنتُ وَقَد تَزَعزَعَ رُكنُهُ أَنَّ الجِبالَ الراسِياتِ تُزَعزَعُ

وَعَجِبتُ أَن تَسَعَ المَعَرَّةُ قَبرَهُ وَيَضِيقُ بَطنُ الأَرضِ عَنهُ الأَوسَعُ (ابن أبي حصينة،1419هـ، 1999 ،373).

و من أمثلة تلك المعاني و الصور المتضادة التي حرص الشعراء على وجودها في أشعارهم قول إبراهيم الهوني في الغزل :

و لكنّ المهمَّ و قد رأينا غزالَ الغابِ مفترساً أسودَهْ

و هلْ سمعَ الخلائقَ أنّ ليثاً يخافُ من الغزالةِ أنْ تصيدهْ (الهوني، 82،1966).

و قد أخذه الهوني من قول بشار بن برد :

وَلَقَد عَجِبتُ مِنَ الضَعيفَةِ إِذ بَدَتْ تَثني أُسامَةَ فَاِنثَنى وَاِنقادا

أَسَدٌ تَصَيَّدَهُ غَزالٌ شادِنٌ ما اصطادَ قَبلَكِ شادِنٌ آسادا (ابن برد،1373هـ، 1954م ، 2 : 166).

و قال صفي الدين الحلي في المعنى نفسه :

صادَ القُلوبَ بِمُقلَتَيهِ وَلَم أَخَل أَنَّ الجَآذِرَ لِلقَساوِرِ تَقنِصُ (الحلّي، د.ت، 731).

ومن صور التناص مع الموروث الشعري ما أسماه النقاد القدماء (**الزيادة الحسنة**)، و هي زيادة يأتي بها الشاعر اللاحق؛ لتخصيص معنى سابق، أو الاستطراد به، أو عكسه ؛ ليمنح نصه شعرية إضافية، يُنسب فضلها إليه، و ينفي بها عن نفسه صفة السرقة أو الاجترار، و من ذلك قول أحمد الفقيه حسن :

إني أنوء بثقل ما حمّلتني كالخَصْرِ ناءَ بردفكِ الرّيانِ

ضدّانِ مجتمعانِ فيكِ قساوةً و لطافة في القلبِ و الجثمانِ (حسن،1966، 236).

الشاعر في هذين البيتين يشكو ما حمّله هوى المحبوب من ثقل ينوء بحمله، كالخصر حين ينوء بالردف الريان، و بذلك جمع المحبوب الضدين : القساوة و اللطافة في آن، حيث يمثّل القلب تلك القساوة التي ناء الشاعر بتحمل أعبائها، في حين يمثّل الجسم اللطافة و القد القويم، و هذان البيتان يتناصّان مع قول سبط التعاويذي :

شَكوى المُحِبِّ إِلَيهِ مِن ثِقلِ الهَوى شَكوى الخُصورِ وَهَت إِلى الأَردافِ (التعاويذي، 284).

و قد زاد الفقيه حسن على بيت التعاويذي حين نسب الردف إلى من يخاطب (ردفكِ)، ثم إشارته إلى أن المحبوب قد اجتمع فيه الضدان (القساوة و اللطافة)، و هذا المعنى لم يرد في بيت التعاويذي .

و من ذلك قول المهدوي :

علوُّ النفسِ إنْ عظمتْ شقاءٌ يَلذُّ لمنْ إلى المجدِ استعدّا (المهدوي،1962، 53).

في هذا البيت يتحدث الشاعر عن الإباء و علو النفس، و طموحها غير المحدود إلى المجد، و يرى أن من كان هذا شأنه تعرّضت حياته للشقاء، و لكنّ النفس العظيمة لا تحس بإيلام ذلك الشقاء، بل على العكس من ذلك، فهي تجد لذة الشقاء في سبيل المجد، و بعض هذا المعنى مأخوذ من قول المتنبي :

وَإِذا كانَتِ النُفوسُ كِباراً تَعِبَت في مُرادِها الأَجسامُ (المتنبي،1403هـ،1983م،261).

لكنّ المهدوي زاد على هذا المعنى بذكره التلذذ بذلك الشقاء ما دام في سبيل المجد .

و ربما أخذه المتنبي من قول أرسطاطاليس : إذا كانت الشهوة فوق القدر، كان هلاك الجسم دون بلوغ الشهوة. (ابن منقذ، د . ت، 264).

و قال إبراهيم الهوني في الرثاء :

و لو خيّرتْني الموتُ كنتُ فداءَه و صيّرتُ في الإبدال عن بعضه كُلّي (الهوني،1966، 110).

و هذا البيت يتناص مع قول محمد بن كعب الغنوي في رثاء أخيه أبي المغوار :

فَلَو كانَتِ الدُنيا تُباعُ اِشتَرَيتُهُ بِما لم تكن عنه النُفوسُ تَطيبُ

بِعَينَيَّ أَو يُمنى يَدَيَّ وَقيلَ لي هُوَ الغانِمُ الجَذلانُ حينَ يَؤوبُ (القرشي، د.ت، 564).

و يتناص أيضاً مع قول أبي الخطار الكلبي :

ولو كانتِ المَوتى تباع اشتريتُه بكفي وما استثنيتُ منها أناملي (الحميدي،1966،201).

فالغنوي يريد أن يفدي أخاه بكلتا عينيه، أو بيُمنى يديه، و أبو الخطار أراد أن يفدي ميّته بكفه و أناملها جميعاً، فغاية البذل عندهما أنهما سيمنحان البعض مقابل الكل ؛ أما الهوني، فإنه مستعد للتضحية بنفسه كلّها، مقابل بقاء بعض المرثي، و هذه زيادة على بيتي من سبقه .

و قال المهدوي في الغزل :

جبينٌ هلالٌ فوق قوسِ حواجبٍ على أعينٍ قتّالة وهي لاهية (المهدوي،1962، 135).

يصف الشاعر جبين تلك المرأة الذي يشبه الهلال في بياضه، ثم الحواجب التي تحته،و هي تشبه القسي، ثم تلك الأعين الشديدة الفتك بمن يراها. و بعض بيت الشاعر مأخوذ من بيت جرير الذي يقول :

إِنَّ العُيونَ الَّتي في طَرْفِها حَوَرٌ قَتَلنَنا ثُمَّ لَم يُحيينَ قَتلانا (جرير،1406هـ،1986م، 492).

و قد زاد المهدوي على معنى بيت جرير بهدف تحقيق شعرية أكبر لبيته، فقال (و هي لاهية)، أي أن ذلك القتل أو الفتك الشديد، لم تتعمّده تلك الأعين، و لم تتهيّأ له، و إنما حصل عفواً، فكيف بها إذا تعمّدت ذلك، و تهيّأت له ؟ و هذا المعنى لم يرد في بيت جرير.

و قال الشارف يخاطب نفسه :

لا تحسبي الحُبَّ دونَ المَوْتِ مَنزلةً أهلُ المحبّةِ أمواتٌ و ما قُبروا (الشارف، 2000، 183)

و قال ابن شهيد في هذا المعنى :

أَلِمْتُ بالحُبّ حتى لو دنا أجلي لما وجدتُ لطعمِ الموتِ من ألمِ (ابن شهيد، 1416 هـ - 1996 م، 139).

زاد الشارف على بيت ابن شهيد بقوله : (و ما قُبِروا)، و بذلك فألم الموت قد حلّ بهم فعلاً ؛ لكنّهم لم يُقبروا ؛ لوجود الروح، فهم أحياء أموات، فالشارف ساق لنا المعنى بأسلوب خبري، في حين افترض ابن شهيد قدوم الموت بقوله : (لو دنا أجلي) ؛ و على هذا فزيادة الشارف أضافت بعداً معنوياً، و حقّقت شعرية إضافية .

و قال الشارف في راحة اليأس :

لقد صَحَّ عندي أنَّ في اليأسِ راحةً و لكنْ بيأسي منك لم يَسترحْ فِكري (الشارف،2000، 457).

يتحدث الشاعر في هذا البيت عن اليأس، و يقول بأنه كان من قناعته في الحياة أن يأس الإنسان من شيء ما يفضي به إلى تركه، و الراحة من عناء طلبه، و لكن تجربة الشاعر أثبتت له العكس، فعلى الرغم من يأسه، إلا أن فكره لم يسترح، و هذا المعنى مأخوذ من قول قيس بن ذريح :

و في اليأسِ للنفسِ المريضةِ راحةٌ إذا النفسُ رامتْ خطةً لا تنالها (ابن ذريح،1425هـ، 2004م، 108). ط2 دار المعرفة للطباعة و النشر بيروت. شرح عبد الرحمن المصطاوي

إلا أن الشارف قد زاد عليه بقوله : (لم يسترح فكري)، فكأنه قال : ليس في اليأس راحة .

و قال المهدوي في تصوير ألم الفراق :

إن الفراق بلا لقاء يرتجى موت يكرره الحنين هياجا (المهدوي، 1962، 51).

و قد سُبق إلى هذا المعنى من قديم، فقال ابن المعتز :

قالوا الفِراقُ غَداً لا شَكَّ قُلتُ لَهُم بَل مَوتُ نَفسِيَ مِن قَبلِ الفِراقِ غَدا (ابن المعتز، ، 160).

و قال أبو تمام :

لَو حارَ مُرتادُ المَنِيَّةِ لَم يُرِدْ إِلّا الفِراقَ عَلى النُفوسِ دَليلا (أبو تمام،1414،1994،2 : 33).

لهذا حاول المهدوي أن يأتي بزيادة تكسر رتابة هذا المعنى بقوله (يكرره)، فالمفارق الأحبة لا يموت موتة واحدة، بل هو يذوق الموت مرات و مرات، و هذا المعنى لم يرد في البيتين السابقين .

و في بعض الأحيان يعمد الشاعر إلى التناص انطلاقاً من فكرة أطلقها شاعر آخر، و أراد هو أن ينقض تلك الفكرة و يفنّدها ؛ ليرسّخ فكرة أخرى تحل محلّها ؛ لأنها أجدر من نقيضتها، من ذلك ما نجده عند الشاعر حسين الأحلافي، عندما نقض فكرة (مباشرة المعصية بعد تركها) التي عمل الشاعر أحمد شوقي على ترسيخها في قصيدة مطلعها :

رَمَضانُ وَلّى هاتِها يا ساقي مُشتاقَةً تَسعى إِلى مُشتاقِ (شوقي، ،).

حيث وصف فيها طاعة الصوم بالسجن، و جعل العيد مناسبة لمعاقرة الخمرة، و صوّرها بشكل يحببها إلى النفوس، محذّراً من إراقتها، مشبّهاً تنوّعها في المذاق و اللون بالنساء الغيد المِلاح . كل ذلك دعا الشاعر الأحلافي إلى أن يقول :

رمضان ولّى و انقضت أيامه بصيامها و صَلاتها و صِلاتها (الأحلافي،1991، 35).

و في مقابل ذكر الخمر و وصفها لدى شوقي يقول :

رمضان ولّى بالثواب و أقبلت أيام عيد الفطر في زيناتها

.. لا تعصِ فيها الله يا هذا و لا تستعمل المكروه في حفلاتها

.. و اشرب نهار العيد شاياً أخضر و الشاي يبري النفس من علاتها

إنْ قدموه إليك في صينيةٍ جالتْ يدُ الفنانِ في حافاتها

تزهو بأكوابِ الزجاج كأنما فيها الثريا بعثرتْ نجماتها

صفر تخالطها قليلاً خضرة تستنشق النعناع في نسماتها

و تزيد منظرها جمالاً رغوة مثل اللآلئ توّجتْ طاساتها

حلوٌ حلالٌ شربه و منبّهٌ و منشّطٌ للناس في سهراتها

و يقول الشارف في الحكمة ناقضاً قول بعض من سبقه من الشعراء :

و تخلّ عن ذي ظاهرٍ حَسَنٍ و باطنُه دَرَنْ

هل مثمرٌ فيما ترى في الأرضِ من خُضْر الدّمَنْ (الشارف، 2000، 324).

يخاطب الشاعر في هذا المقتبس أحد أصدقائه من الشعراء، و يُسدي له نصيحة، يطلب إليه فيها أن يتخلّى عن صحبة من خالف مخبره مظهره، فأظهر كل حسن، و أضمر خلاف ذلك ؛ لأن مثل أولئك، لا خير يرجى من صحبته، و لا فائدة تُنال من صداقته، فمثله كمثل النبات الذي نما في أرض دمنة، فمنظره حسن أنيق، و منبته فاسد خبيث .

و البيت الأول يتناص في معناه مع قول الشريف الرضي متحدثاً عن بعض أصدقائه، حيث يقول :

وَكَم صاحِبٍ كَالرُمحِ زاغَت كُعوبُهُ أَبى بَعدَ طولِ الغَمزِ أَن يَتَقَوَّما

تقبّلتُ منه ظاهراً متبلّجاً و أدمج دوني باطناً متجهّما (الرضي،1419هـ،1999م،2،278).

و لكن معنى بيت الشارف يخالف معني الشريف و ينقضه، فالشارف يأمر صاحبه بالتخلي عمّن هذه صفته، في حين أن الشريف الرضي ذكر أنه تقبّل تلك الصفة، فنحن بين موقفين متناقضين من (التخلّي) و (التقبّل)

أما معنى البيت الثاني فاستقاه الشاعر من قوله صلى الله عليه و سلّم : " إياكم و خضراء الدمن " فقيل : يا رسول الله، و ما خضراء الدمن ؟ قال : " المرأة الحسناء في المنبت السوء " (الشهاب، ، 2 : 96) .

و من صور التناص الواردة في أشعار الشعراء ما يمكننا أن نطلق عليه تناص التذييل، ؛ حيث يتناول الشاعر فكرة ما ضمن موضوع أكبر في قصيدته، ثم يختم تلك الفكرة الجزئية بقول مأثور أو معنى سابق يحمل فحوى الفكرة على سبيل التذييل، و من أمثلة ذلك قول المهدوي حاثّاً الشباب على البذل و التضحية لإنقاذ الوطن :

قل للشبيبة : لا و الله ما سعدتْ يوماً بغير دم الأحرار أوطانُ

و لا تحرّرَ شعبٌ من اسارته إلا و (جنديّه المجهول) قربانُ

احرص على الموت توهب وهي طيبة لك الحياة فعيش الذل خذلان (المهدوي، 1965، 99).

الشاعر في هذا المقتبس يحث الشباب على البذل و العطاء، فالأوطان لم تسعد إلا بفضل دماء أبنائها الأحرار، و الشعوب لم تتحرر من أسر المستعمر إلا ببذل من ينكرون ذواتهم، و يموتون لتحيا

أوطانهم، و هم في حقيقة الأمر لا يموتون ؛ لأن حياة الذل ليست بحياة، و الحياة الحقيقية هي أن يموت الإنسان حراً كريماً، يذكره التاريخ في سجل الخالدين .

و قد أراد الشاعر أن يرسّخ في نفوس الشباب حب التضحية و الحرص على الحياة الكريمة، فاستدعى بعض الآثار و وظّفها لتضيف بعداً معنوياً للنص، و هو أن الحياة العزيزة والفزع من الموت لا يلتقيان، والبيت الأخير تذييل، مستقل معناه عما قبله، و هو يتناص مع قول أبي بكر الصديق يوصي خالد بن الوليد " احرص على الموت توهب لك الحياة " (الجاحظ، 3 : 170). و هذا المعنى نجده أيضاً في قول الحصين بن الحمام المري :

تأخّرتُ أستبقي الحياةَ فلم أجدْ لنفسي حياةً مثلَ أنْ أتقدّما (المرّي، 2002،133) .

و من أمثلة هذا التناص السائر على المنوال المذكور من الفكرة و التعقيب، قول المهدوي أيضاً في عبقرية شوقي الشعرية :

حبيبٌ كلّما فكّرتُ فيه ذكرتُ العبقرية من قريبِ

جلاها في بيانٍ كانَ سِحراً و خلّدها جَلالاً في القلوبِ

و عاشَ بها أميراً فوقَ عرشٍ سَما فوقَ المُنافسِ و الضّريبِ

و زادَ بموته ذكراً جميلاً و ذلك ليسَ بالأمرِ الغريبِ

حياةُ العبقريّ حياة شمسٍ يدومُ شُعاعُها خلفَ الغُروبِ (المهدوي،1965، 132- 133).

يتحدث الشاعر عن عبقرية شوقي الشعرية، و يقول بأنها واضحة للعيان، و قد تجلّت من خلال ذلك البيان الساحر، و من تأثيرها في النفوس، عاش بها متفرّداً، ثم رحل فترك ذكراً و شهرة، و هذا ليس مستغرباً ؛ فهكذا هي حياة العبقري، كحياة الشمس، تظل مشعة بضيائها، حتى و إن توارت عن الأنظار .

مجمل هذه الفكرة يتحدث عن تلك العبقرية الفذة، أثناء وجودها في الحياة، و بعد رحيلها عنها، فهذه العبقرية لم تنته بموت صاحبها، و قد ختم الشاعر فكرته بتذييل مستقل عما قبله ؛ ولذلك خرج مخرج المثل، و هو يشمل كل عبقري في كل زمان، و بذلك جمع الشاعر بين التذييل و التناص، فضلاً عن تلك الصورة الحية التي تعبر عن خلود العبقري .

و معنى البيت الأخير يتناص مع قول إبراهيم بن المهدي يرثي ولده أحمد :

تولّى و أبقى بيننا طِيبَ ذكرِه كباقي ضِياءِ الشّمسِ حينَ تغيبُ (المبرد، 1993،172).

و يتناص أيضاً مع قول التهامي :

بَثَّ الفَضائِل خلفه وَأَمامه فَفَناء مُهجَتِهِ كَمِثلِ خُلودِها

كالشَمسِ تُوَدِع في الكَواكِب نورها فَتَنوب للسارين عَن مَفقودِها (التهامي، 1402، 1982، 219).

و من تناص التذييل أيضاً قول الفقيه حسن في مدح النبي صلى الله عليه و سلّم :

نسختْ شريعتُه الشرائعَ كلَّها يُخفي الكواكبَ ما تشعُّ ذُكاءُ (حسن، 1966، 3).

فعجز البيت تذييل مستقل في معناه عن الصدر، و هو يتناص مع قول النابغة الذبياني :

فَإِنَّكَ شَمسٌ وَالمُلوكُ كَواكِبٌ إِذا طَلَعَت لَم يَبدُ مِنهُنَّ كَوكَبُ (الذبياني،1388، 1968 ، 78).

و هناك من الشعراء من استطاع أن يوظّف عدة نصوص ليعبّر عن فكرة ما، لتتداخل تلك النصوص الغائبة في نصه، بعد أن هضمها الشاعر ذهنياً، و قد تشرّبتها خلفيته الثقافية ؛ لتخرج منسجمة مع رؤيته، ملتحمة بفكرته ؛ لتمنح نصه مزيداً من الغنى الفني، من ذلك قول المهدوي يرثي قاضي بنغازي محمد بن عامر :

لو جاز أنْ يفديك أهل الفضل ما وافاكَ أجمعُهم وذاكَ قليلُ

ولئنْ ذكرتُهمُ وأنتَ تفوقهم فلقد فدي بالذبح إسماعيل (المهدوي،1971،74).

تداخلت في هذا النص عدة نصوص سابقة،حاول بها الشاعر إثراء معانيه وتطوير أدائه الفني عن طريق تضمينات ذات أصول ومرجعيات،بعضها ديني، وبعضها الآخر أدبي . ويتمثل الأصل ذو المرجع الديني في هذا النص في الإشارة إلى قصة الفداء، حينما أراد النبي إبراهيم عليه السلام أن يذبح ابنه إسماعيل، قال تعالى : وَفَدَينَهُ بِذِبحٍ عَظِيم (الصافات - الآية : 107)

أما الأصل ذو المرجع الأدبي ، فيتمثل في ذكر تفوق المرثي على جملة أهل الفضل . مع أنه كأحدهم . ويبدو الشاعر في هذا المعنى متأثراً بقول المتنبي في مدح سيف الدولة :

فإن تَفُقِ الأَنامَ وأنتَ مِنهُم فإنّ المِسكَ بَعضُ دَمِ الغَزَالِ (المتنبي،1403،1983 ، 268).

أما مجمل فكرة بيتي رفيق السابقين، فلا ريب أنها تتناص مع نص قديم، حاول أن يوظفه رفيق في هذا النص الجديد،ونعني بذلك النص القديم ، قول أبي تمام :

لا تنكروا ضربي له من دونه مثلاً شروداً في الندى والباسِ

فالله قد ضربَ الأقلَّ لنوره مثلاً من المشكاة والنبراسِ (أبو تمام،1414هـ، 1994، 1 :362)

فالشاعر أحمد رفيق حاول أن يقتفي أثر أبي تمام في المحاججة والاستدلال، وذلك عندما جعل أهل الفضل لا يرقون إلى منزلة المرثي لتفوقه، وفداؤهم له لا يعني مساواتهم إياه في منزلته كما أن الذبح قد جعل فداء لإسماعيل عليه السلام .وكذلك فعل أبو تمام في ذكره ندى ممدوحه وبأسه .

وهكذا وظّف رفيقٌ معنى أبي تمام وجعله في الرثاء، بعد أن أورده أبو تمام في المدح، وإلى مثل ذلك أشار قديماً الناقد ابن طباطبا في معرض حديثه عن استعانة الشاعر بخواطر غيره، حيث يقول : " ويحتاج من سلك هذه السبيل إلى إلطاف الحيلة، وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها ... فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه ... فإن عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير متعذر على من أحسن عكسها واستعمالها في الأبواب التي يحتاج إليها فيها). (العلوي،1426، 2005 ، 80 - 81)

و قد يعبر الشاعر عن حالة مغايرة متفرّدة غير مألوفة، فينقض معنى متوارثاً، و يعكس فكرة طالما تداولها العرف الأدبي، من ذلك قول المهدوي مخاطباً وطنه و هو في ديار الغربة :

وإني لأُكمي في الجوانح لوعةَ لحبّكَ يوريها على البعد تحناني

إذا خفّفَ الدمعُ الأسى فمدامعي لها وقدةٌ زادتْ أسايَ وأشجاني

كما كان عذبُ الماء في الجير مُنشئاً على خَصَرٍ فيه حرارةَ نيرانِ (المهدوي،1962، 8).

الشاعر يكتم بين أضلاع صدره حرقة الحزن اللاهبة، التي أشعلها شوقه العارم إلى وطنه، و إذا كان من عادة الدمع أن يخفف ما يجده المرء من وقدة الحزن، فإن دموع الشاعر على العكس من ذلك، فهي تزيد من تباريح الأسى و الأشجان، مَثَلُها في ذلك كمَثَلِ الماء العذب إذا سُكِبَ على الجير، فعلى الرغم من عذوبته و برودته إلا أنه يصدر فوراناً و حرارة .

و هذه الأبيات تتناص في معانيها و صورها مع أبيات سابقة :

يقول البحتري مصرّحاً بما يعتمل في جوفه من لوعة خفية، يذيب لهيبها حشاه و قلبه :

وَهَل هِيَ إِلّا لَوعَةٌ مُستَسِرَّةٌ يُذيبُ الحَشا وَالقَلبَ وَجداً غَليلُها (البحتري،1964،3: 1779).

و يقول أبو تمام متحدّثاً عما يجده في الدمع من راحة، حيث يطفئ ما بداخله من نيران الحب و الشوق :

فَفي الدَمعِ إِطفاءٌ لِنارِ صَبابَةٍ لَها بَينَ أَثناءِ الضُلوعِ ضِرامُ (أبو تمام،1414،1994، 2 : 296).

و يقول الشريف الرضي شاكياً عدم جدوى الدموع، أمام ذلك الحريق المضطرم الذي أشعله الغرام :

خَليلَيَّ لَيسَ الدَمعُ عَنّي بِدافِعٍ وُلوعَ غَرامٍ كَالحَريقِ المُضَرَّمِ (الرضي،1419، 1999،2: 341).

لكنّ الشوق لدى المهدوي تجاوز كل مدى، فإذا كان أبو تمام قد وجد في الدمع ما يطفئ نار صبابته، و شكا الشريف الرضي عدم جدوى دموعه، إزاء حريق الغرام المتوقد، فإن المهدوي احترق بنار الشوق و الدموع معاً.. إنه تعبير عن حنين فريد، ودمع ليس كأي دمع، إنها دموع خاصة، يزيد انحدارها من الأسى والأشجان، ويضرم فيضانها ثورة النيران .. إنه وصف يعكس صورة متفردة لذلك المبعد المغترب الذي لم يعد يجد عزاءه في أي شيء، ولا يشفي أوار شوقه سوى لقاء وطنه .

التناص مع الموروث الشعبي :

الموروث الشعبي هو ذلك المخزون الثقافي المتوارث جيلاً بعد جيل، المتأصل في وجدان الناس، المشتمل على مجموعة من القيم، بما فيها من عادات وتقاليد، و أقوال وأفعال وحكم وقصص و أمثال وقصيد وحرف يدوية شعبية، وهو مجموع الخبرات التي أنجزتها الأمة أو اكتسبتها عبر تاريخها الطويل في جميع مجالات الحياة المادية والروحية .

و تلك الموروثات رغم أصالتها و تجذّرها ؛ إلا أن فروعها تتطور وتتوسع مع مرور الزمن ؛ وذلك بفعل التراكم الثقافي والحضاري، وتبادل التأثر والتأثير مع الثقافات والحضارات الأخرى، وعناصر التغيير والحراك، في الظروف الذاتية والاجتماعية لكل مجتمع.

و من أهم صور التناص مع الموروث الشعبي لدى رواد الكلاسيكية في ليبيا - إرسال الأمثال ذات الأصل الحكائي أو الخرافي، و من الحكايات الشعبية التي وظّفها المهدوي لمواجهة خصومه الذين لم يدّخروا جهداً في النيل منه، حكاية (طحن الأرز)، حيث يقول :

صَارَتْ كَطَحْنِ (الرُّزِ) لا يُبْغَي به إلّا الخِصَامُ و أنْ يُثار جدالُ (المهدوي،1965، 42).

و أصل الحكاية كما يرددها العامة " أن رجلاً كان مصمماً على مخاصمة زوجته، فجاءها بكمية من الأرز، و أمرها بطحنها، و يبدو أن هذا العمل كان غير مألوف في ذلك الوقت، فلما استغربت الأمر، اتخذ ذلك ذريعة لمشاجرتها، و قطع علاقته معها " (دغيم،1993،201).

و من توظيف تلك الأمثال قول المهدوي أيضاً يصف الحال البائسة التي يعيشها المعلم في عصره :

الفقرُ عنوانٌ على قسماته يُخفيه منه تعفّفٌ محمودُ

و اليأسُ يُظهره كصبرٍ ماله أجرُ الرضى فثوابه مردودُ

لا جاء بالدنيا و لا الأخرى كمن كَفَرَتْ و راحَ التّيسُ و المجهودُ (المهدوي،1965، 144).

يصف الشاعر في هذا المقتبس حال المعلم، حيث تنبئ ملامح وجهه بفاقته و احتياجه، على الرغم من محاولته إخفاء حاله، و تعففه عن المسألة، و هو يزعم الصبر، فيظهره ليداري يأسه ؛ و بذلك فهو محروم من ثواب الرضى و أجره، فلا هو من الدنيا و لا من الآخرة، فمثله كمثل تلك المرأة التي كفرتْ و فقدتْ تيسها الوحيد .

و قوله : (كفرتْ و راحَ التيسُ) مثلٌ شعبيٌّ، أصله أن امرأة أخبرتْ أباها أنها رأتِ النّبيَّ في المنام، فاستنسب أن يقيم حفلة تقص فيها ابنته رؤياها على المدعوين، و منهم فقيه (النجع) أو المنتجع، و لمّا كانت تلك المرأة لا تملك إلا تيساً، ذبحته لهم، و بعد الأكل، و أثناء احتساء الشاي تنحنح الفقيه، و طلب إليها أن تقصَّ رؤياها ففعلتْ، و كانت تصف شخصاً قبيح الخِلقة ؛ فقال الفقيه : لا حول و لا قوة إلا بالله، لا جئتِ بالدنيا و لا بالآخرة، (كفرتِ و تيسُكِ راح) ؛ إنَّ ما شاهدتِهِ كان الشيطان لا النبي . (نفسه، الهامش).

و الواقع أن للموروث الخرافي أثراً حسناً " في تصوير الواقع، و تلوينه بألوان الحياة الشعبية، من خلال الانخراط في عالم متخيل، يتدخّل الشاعر في نقل وقائعه أو أثره في جمهور المتلقين ؛ لقرب

ذلك التراث الشعبي من معارفهم، و علاقته القوية بهم ؛ إذ إنه ينقل مشاعر طبقة واسعة جداً منهم " (الخليل،2011، 20).

و قال المهدوي أيضاً ممثلاً لحال البلاد بمثل شعبي :

حَنانيكَ أدْرِكْها وشيكاً فإنها بحالٍ كَحالِ الدّيكِ قَرَّ على الحَبْلِ (المهدوي،1965، 10).

يخاطب الشاعرُ إدريسَ السنوسيَّ ملكَ ليبيا بأن ينقذ البلاد ؛ لأنها توشك على السقوط ؛ و قد مثّل الشاعر لحالها بحال الديك الذي قرّ على حبل فوجد نفسه مضطرباً، يترنح و يهتز و يشرف على السقوط، و هو مثل شعبي، يضرب لعدم الاستقرار .

و من صور التناص مع الموروث الشعبي اقتباس التعابير الكنائية، التي تحمل دلالات لها القدرة على تصوير المعنى، من ذلك قول إبراهيم الهوني مخاطباً ممرضة في أحد مشافي ألمانيا :

و جاءتْ بالدواءِ فقلتُ أهلاً و سَهلاً بالمُمَرّضَةِ الرّشيدهْ

فقالتْ : كيفَ حالُكَ ؟ قلتُ حالي لها يا ظبيُ أوصافٌ عَديدهْ

فبي شوقٌ إلى وطني و أهلي و أما صحّتي فعلى الحديده (الهوني،1966، 81).

فقوله (على الحديدة) تعبير كنائي عن بلوغ الأمر غايته و منتهاه في السوء، و الشاعر عندما يغطّي المعنى الحقيقي بهذا الستار الشفّاف، يدعو المتلقّي إلى اكتشاف هذا المعنى المتواري وراء المعنى القريب، فيشعر بلذّة الكشف عنه، وتفكيك عناصره، والتدّرج في رصفها تمهيداً للوصول الى المعنى المقصود. فهناك حركة نفسية دائمة عند المتلقّي يستحضرها الخيال من تجاربه الخاصة، ومن ثقافته وعادات مجتمعه ؛ ليصل الى المعنى المراد، فيتقرّر المعنى ويتأكّد. (يُنظر : محمد قاسم، و محيي الدين ديب، 2003، 251).

و من صور التناص مع الموروث الشعبي استدعاء بعض الألفاظ التي لها مدلولات خاصة في الذهنية الجمعية، و إدخالها في النسيج الشعري، و هي بذلك تمثّل رموزاً تشير إلى معانٍ معينة، يقوم الشاعر بتوظيفها ؛ لعلمه بما تتضمنه من قوة الإيحاء لدى المتلقي، و من أمثلة ذلك قول المهدوي متذكّراً مغامراته و نزواته أيام صباه :

كفانا اللّهُ أنفسَنا فقد كنا من التِسعهْ

و كُنّا ندخل الحاناتِ كالسّارقِ بالشَّمعهْ

(تفصّعنا) على الدنيا فكان جزاؤنا صفعةْ (المهدوي،1962، 194).

لم يكن اختيار الشاعر للرقم (تسعة) في هذا المقتبس اعتباطياً أو عشوائياً ؛ وإنما يكتسب هذا الرقم قيمة رمزية ؛ لارتباطه بحدث تاريخي، كان له حضوره في الذهنية الجمعية لدى بيئة الشاعر، فهذه اللفظة ذات دلالة سيئة في الاستعمال اللغوي الشعبي ؛ حيث تشير إلى أولئك التسعة المفسدين في الأرض المذكورين في الآية الكريمة : وَكَانَ فِي ٱلۡمَدِينَةِ تِسعَةُ رَهط يُفسِدُونَ فِي ٱلۡأَرضِ وَلَا يُصلِحُونَ (سورة النمل، الآية : 48).

و مما يؤكد تجنّب الناس لإيحاء الرقم (تسعة) و تشاؤمهم منه، أنهم إذا أخذوا يعدّون الأرقام في حساب ما، فإنهم لا ينطقون به، و يأتون بلفظ (نَسْعَدوا)، بدلاً عنه، و هذا اللفظ مشتق، إما من (السّعْد) الذي هو نقيض (النحس)، أو من (السعادة) التي هي ضد (الشقاء)، و قد ورد في القرآن الكريم في حق أحد التسعة المفسدين : إِذِ ٱنۢبَعَثَ أَشقَاهَا (سورة الشمس، آية :12)

و من شقاوة الشاعر و رفقته كما يصوّرها - أنهم كانوا يدخلون تلك الحانات دون أي حياء أو اكتراث ؛ لذلك اختار هذا التعبير (كالسارق بالشمعة) ؛ لأن ديدن السارق أن يأتي متخفّياً تحت أستار الظلام، كي لا يُفتضحَ أمره، أما الشاعر فلم يكن كذلك، حيث كان يجاهر بتلك الأفعال، ثم أتى الشاعر بلفظ (تفصّعنا)، و هو لفظ محلّي، تستعمله العامة للدلالة على السخرية و الاستهزاء، فالشاعر انشغل بالدنيا في شبابه، و اتبع ما تمليه رغباته و نزواته، فلما حلّت الشيخوخة بساحته، علم فداحة فعلته، و عظم جنايته، فكأنما صفعته الدنيا، جزاء ما نال منها أيام الفتوّة و القوّة، و هذا المعنى يتناص مع قول أبي تمّام في وصف جمل :

رَعَتهُ الفَيافي بَعدَما كانَ حِقبَةً رَعاها وَماءُ الرَوضِ يَنهَلُّ ساكِبُه

فَأَضحى الفَلا قَد جَدَّ في بَريِ نَحضِهِ وَكانَ زَماناً قَبلَ ذاكَ يُلاعِبُه (أبو تمام، 1414،1994، 1 : 122) .

الخاتمة

يمكن لنا بعد دراسة التناص في مدونة رواد المدرسة الكلاسيكية في ليبيا أن نستخلص جملة من النتائج، أهمها ما يأتي :

- كانت مهمة الشعراء الأولى لدى شعراء الكلاسيكية تتمثل بشكل أساسي في إحياء التراث الشعري القديم و بعث أساليبه .

- كان الشعراء يتقيدون بمفهوم متوارث للعمل الشعري، ينطلق من نظرية (ضيق المعاني)، فغدا جهدهم مُنصبّاً على محاولة توليدها، و أدى ذلك إلى فهم خاص للتعامل مع النصوص السابقة ؛ ليصبح فضل الشاعر النظر في معنى سابق، ليأتي من خلاله بمعنى جديد يتفوق عليه، و يظهر به مقدرته الشعرية .

- اقتصر التناص في الشعر الكلاسيكي عند رواده على المصادر الآتية : التناص الديني (القرآن الكريم، و الحديث الشريف)، و التناص مع الموروث الشعري، و التناص مع الموروث الشعبي. و لا وجود يذكر للتناص التاريخي أو التناص الأسطوري، أو التناص مع الثقافات الأخرى .

- تفاوتَ نصيبُ الشعراء من حيث الكم و الكيف في الاستفادة من النصوص المختلفة

- الشاعر أحمد رفيق المهدوي أقدر الشعراء على توظيف النص الغائب في تجربته

- الشعر القديم أكثر مصادر النصوص الغائبة حضوراً في دواوين شعراء الدراسة

- من مظاهر التناص التقليدية لدى شعراء الدراسة : المعارضات و التشطير

- اجترار النصوص و الاقتصار على التوظيف اللفظي هو أكثر أنواع التناص دوراناً عند شعراء الدراسة ؛ وبذلك يكون استدعاء الشاعر للنصوص إنما هو نوع من التوكيد والاستئناس ؛ استجابة لدواعي التقليد الشعري، وربما لإثبات وجود المحصلة الثقافية، والإلمام بالتراث أيضاً.

- استطاع بعض الشعراء توظيف النصوص الغائبة و استثمارها فنّياً ؛ لتنسجم مع تجاربهم، و تواكب أفكارهم، فحوّروا في المعاني، و طوّروها ؛ لتصبح أكثر قدرة على الإيحاء و التأثير.

ثبت المصادر و المراجع

- الأحلافي، حسين : ديوان شاعر الجبل الأخضر، البضاء، الجماهيرية، د. ط، 1990 م (عن المقدمة) .

- بادي، حصة : التناص في الشعر العربي الحديث، دار كنوز المعرفة للنشر و التوزيع، الأردن، 2009م.

- بارت، رولان : نظرية النص - مجلة العرب والفكر العالمي- تر: محمّد خير، مركز الإنماء القومي، لبنان، العدد 3، سنة 1988

- الباروني، سليمان : الديوان، جمع : زعيمة الباروني، دار لبنان، ط1، 1972م (عن المقدمة) .

- البحتري : الديوان، تح : حسن كامل الصيرفي، دار المعارف بمصر، 1964م

- البخاري، محمد بن إسماعيل : صحيح البخاري، تح : محمد الناصر، دار طوق النجاة، 1422هـ .

- بنيس، محمد : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط2، 1985م

- أبو تمام : الديوان بشرح التبريزي، تقديم و فهرسة : راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1414هـ، 1994م .

- التهامي، أبو الحسن : الديوان، تح : محمد الربيع، مكتبة المعارف، الرياض، ط1، 1402هـ، 1982م .

- تودوروف، تزيفتان : نقد النقد. رواية تعلم، ترجمة : سامي سويدان، مراجعة ليليان سويدان، (بيروت، مركز الإنماء القومي ط1.، 1986) .

- الثعالبي، أبو منصور : الإعجاز و الإيجاز، شرح : إسكندر آصاف، المطبعة العمومية بمصر، ط1، 1897م .

- جاسم، علي متعب : التناص أنماطه و وظائفه في شعر محمد رضا الشبيبي، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، العدد (10) .

- جبران، محمد مسعود، سليمان الباروني . آثاره، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، 1991م .

- الجرجاني، القاضي : الوساطة، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم، دار القلم، بيروت،1966م

- جرير : الديوان، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، 1406هـ،1986م .

- جينيت، جيرار : طروس الأدب على الأدب، أفاق التناصية مجموعة من المؤلفين: أفاق التناصية المفهوم والمنظور: ترجمة : محمد خير البقاعي، جداول للنشر والتوزيع، (لبنان)، ط1،2013م

- حافظ، صبري : التناص وإشارات العمل الأدبي، مجلة البلاغة المقارنة، العدد الرابع 1984م

- حسن، أحمد الفقيه، الديوان، منشورات وزارة الإعلام والثقافة، ليبيا، ط1، 1966م

- حصينة : الديوان، شرح : أبي العلاء المعري، تح : محمد طلس، دار صادر، بيروت، ط2، 1419هـ، 1999م .

- الحلي، صفي الدين : الديوان، دار صادر، بيروت، د.ط، د. ت .

- الحمداني، أبو فراس : الديوان، شرح : خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1414هـ، 1994م .

- الحميدي : جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس، مطابع سجل العرب، الدار المصرية للتأليف و الترجمة،1966م .

- الخرائطي، أبو بكر : اعتلال القلوب، تح : حمدي الدمرداش، الناشر : نزار الباز، مكة المكرمة، الرياض، ط2، 1421هـ، 2000م.

- الخطابي، أبو سليمان : غريب الحديث، تح : عبد الكريم إبراهيم الغرباوي، تخريج : عبد القيوم عبد رب النبي، دار الفكر، دار الفكر، 1402هـ - 1982م

- الخليل، سمير : توظيف الخرافة في شعر الجواهري، مجلة اللغة، جامعة الكوفة، كلية الآداب، العدد11، 2011 م.

- ابن خلدون : المقدمة، تح : خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1408 هـ. 1988م

- ابن الدمينة : الديوان، صنعة : أبي العباس ثعلب و محمد بن حبيب، تح : أحمد راتب النفاخ، مكتبة دار العروبة، و مطبعة المدني، 1379هـ .

- ديب، محيي الدين (بالاشتراك) : علوم البلاغة، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003 م .

- الديلمي، مهيار : الديوان، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، ط1، 1345هـ، 1926م

- الذبياني، النابغة : الديوان، صنعة : ابن السكيت، تح : شكري فيصل، دار الفكر، بيروت، 1388هـ، 1968م (عن المقدمة) .

- ابن ذريح، قيس : الديوان، شرح عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة للطباعة و النشر، ط2، بيروت، 1425هـ، 2004م .

- الرضي، الشريف : الديوان، شرح و تعليق و ضبط : محمود حلاوي، دار الأرقم، بيروت، ط1، 1419هـ، 1999م .

- رماني، إبراهيم : الغموض في الشعر العربي الحديث، ط3، وزارة الثقافة، الجزائر،

- ابن الرومي، الديوان، تح : حسين نصار، مطبعة دار الكتب و الوثائق القومية بالقاهرة، ط3، 1424هـ، 2003م .

- زايد، علي عشري، توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر، مجلة فصول، مج : 1، العدد : 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980م .

- الزعبي، أحمد : التناص نظرياً و تطبيقياً، مؤسسة عمون للنشر و التوزيع، عمّان، الأردن، ط2، 1420 هـ، 2000م .

- زهير، البهاء : الديوان، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم، محمد الجبلاوي، دار المعارف بمصر، ط2، 1982م

- السعافين، إبراهيم : مدرسة الإحياء و التراث، دار الأندلس للطباعة و النشر،ط1، بيروت، 1401 هـ، 1981م .

- ابن أبي سلمى، زهير : الديوان، شرح : حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1426هـ، 2005م .

- الشارف، أحمد : الديوان، تح : علي مصطفى المصراتي، الدار الجماهيرية للنشر و التوزيع و الإعلان، مصراتة، الجماهيرية، 2000 م.

- الشافعي : الديوان، تح : محمد عبد المنعم خفاجي، دار الغد العربي، القاهرة، ط2، 1405هـ، 1985م .

- شكلوفسكي . نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982.

- ابن شهيد : رسالة التوابع والزوابع، تحقيق و شرح : بطرس البستاني، دار صادر للطباعة والنشر، ط2، بيروت، لبنان، 1416 هـ - 1996 م.

- صرصور، عبد الجليل، التّناصّ في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلّة جامعة الأزهر بغزّة، مج: 11، ع: 2، 2009 م

- ضيف، شوقي : الفن و مذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف بمصر، ط11، 1987م .

- طودوروف، طزفيطان : الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال المغرب، ط2،1990.

- العاني، شجاع مسلم : قراءات في الأدب و النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م

- العبادي، عدي بن زيد : الديوان، تح : محمد جبار المعيبد، شركة دار الجمهورية للنشر و التوزيع و الطبع، بغداد، 1385هـ، 1965م .

- ابن العبد، طرفة : الديوان، تح : مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، ط3، 1423 هـ - 2002 م .

- عبد المطلب، محمد : دراسات أسلوبية في الشعر الحديث، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1995م .

- عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، دار الملايين ط 1 مارس 1979م

- عفيفي، محمد الصادق : الشعر و الشعراء في ليبيا، مكتبة الأنجلو المصرية،ط1، 1957م

- العلوي، ابن طباطبا : عيار الشعر، تح : عباس عبد الساتر، مراجعة : نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط 2، بيروت، 1426هـ،2005م

- الغذامي، عبد الله : الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر- النادي الأدبي الثقافي- جدة- السعودية- ط1- سنة 1985

- الغزالي، أبو حامد : جواهر القرآن، تح : محمد رشيد رضا القباني، دار إحياء العلوم بيروت، ط2، 1406 هـ - 1986 م

- القرشي، أبو زيد : جمهرة أشعار العرب، تحقيق و ضبط : علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د . ت .

- قنابة، أحمد، الديوان، جمع وتحقيق ودراسة : الصيد أبو ديب، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1968م .

- القيرواني، ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه و نقده، تح : محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل ط 5، 1401 هـ - 1981 م

- لانسون، منهج البحث في الأدب واللغة، ترجمة : محمد مندور، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1996م .

- المبرد : التعازي و المراثي، تح : إبراهيم الجمل، مراجعة : محمود سالم، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت .

- المتنبي : الديوان، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، 1403هـ،1983م .

- المري، الحصين بن الحمام : الديوان، جمع و تحقيق : شريف علاونة، دار المناهج، عمّان، الأردن، 2002م .

- مسلم، صحيح مسلم، تح : محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي بيروت، د . ت
- ابن منقذ، أسامة : البديع في نقد الشعر، تح : أحمد أحمد بدوي، حامد عبد المجيد، الجمهورية العربية المتحدة - وزارة الثقافة والإرشاد القومي - الإقليم الجنوبي - الإدارة العامة للثقافة.
- المهدوي، أحمد رفيق : ديوان شاعر الوطن الكبير(الفترة الثالثة)، المطبعة الأهلية، بنغازي، 1962م
- المهدوي، أحمد رفيق : ديوان شاعر الوطن الكبير(الفترتان الأولى و الثانية)، المطبعة الأهلية، بنغازي، 1971م
- المهدوي، أحمد رفيق : ديوان شاعر الوطن الكبير(الفترتان الرابعة و الأخيرة)، المطبعة الأهلية، بنغازي، 1965م
- ناهم، أحمد : التناص في شعر الرواد، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط4، 2004م
- الهوني، إبراهيم : الديوان، منشورات مكتبة الأندلس ، بنغازي، ليبيا، ط1، 1966م
- هيمة، عبد الحميد : علامات في الإبداع الجزائري، دار هومة، الجزائر 2000