وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور يحيى فارس - المدية -

كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية

قسم اللغة والأدب العربي

الموضوع:

التناص التراثي في الشعر الشعبي الجزائري

سيدي لخضر بن خلوف أنموذجا

مذكرة لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي

تخصص: أدب شعبي

إعداد الطالبة:

سمية هانو

إشراف الدكتور:

عبد الحميد بورايو

السنة الجامعية: 2012 – 2013

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور يحيى فارس. المدية.

كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية

قسم اللغة والأدب العربي

الموضوع:

التناص التراثي في الشعر الشعبي الجزائري

سيدي لخضر بن خلوف أنموذجا

مذكرة لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي

تخصص: أدب شعبي

أعضاء اللجنة المناقشة:

الاسم واللّقب	الرّتبة	الصّفة	الجامعة
-د.محمد زوقاي	أستاذ محاضر	رئيسًا	جامعة الجزائر 2
-د.عبد الحميد بورايو	أستاذ التعليم العالي	مقرّرًا	جامعة المدية
-د.مبارك تريكي	أستاذ محاضر	مناقشًا	جامعة المدية
-د.محمد شنوفي	أستاذ محاضر	مناقشًا	جامعة الجزائر 2

السنة الجامعية: 2012-2013


بسم الله الرحمن الرحيم

شكـــــر و عرفان

الشكر كلّ الشكر لله عزّ وجلّ على منّه، وكرمه، وعطائه:﴿رَبِّ أَوْزِعْنِيٓ أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ ٱلَّتِيٓ أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَٰلِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَٰلِحًا تَرْضَىٰهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ ٱلصَّٰلِحِينَ ﴿١٩﴾﴾ (النمل:19).

تتسابق الكلمات وتتزاحم العبارات لتنظم عقد الشكر لكل أساتذتي الأفاضل، عقد شكر لايستحقه إلا أنتم، إليكم ياممن كان لكم قدم السبق في ركب العلم والتعليم، إليكم يا من بذلتم ولم تنتظروا العطاء، لكم منّي أرقى عبارات الشكر والتقدير.

شكرا للدكتور "**محمد زوقاي**" الذي غرس فينا مبادئ التميّز وأسمى معانيه، وطالما شجعنا على العمل الدؤوب، فآمنّا معه أن لا مستحيل في سبيل الإبداع والرقي.

شكرا للدكتور "**محمد شنوفي**" الذي وإن لم نأخذ منه الكثير من العلم في حجرة الدرس،إلا أننا من دون شكّ أخذنا عنه الكثير من الأدب، الاحترام ورفعة الأخلاق.

شكرا للدكتور "**مبارك تريكي**" الذي بعث فينا خوالج التحفيز والاستنهاض، وعلّمنا أنّ سرّ النجاح هو:العمل، الاحترافه وحسن الخلق.

وإلى الدكتور الفاضل "**عبد الحميد بورايو**"الذي تخجل منه كل عبارات الشكر والامتنان لأنّه أكبر منها... أنحني انحناءة شكر وتقدير أمام شخصه الكريم؛ على حسن رعايته وتوجيهه لهذا البحث، وعلى عطائه المتواصل، وعلى سعة صدره وصبره الطويل على تقاعس همّتي وقلّة حيلتي.

إهـــــداء

إلى من حملني صبية، وسمّاني سمية، وربّاني فأصبحت فتاة أبيّة، وحلم أن يراني سفيرة للآداب واللغة العربية، أبي الحنون.

وإلى منبع الحنان الصافي، إلى التي لن أستطيع رد إحسانها ولو حملتها طول العمر على أكتافي، أمي الحنونة.

إلى كل من علّمني وأرشدني، وإلى كل من أخذ بيدي لنيل الأماني، إلى كل الأساتذة الكرام الذين أكّن لهم التقدير والإحترام.

وإلى كثيرين ... حملتهم ذاكرتي ولم تحملهم مذكّرتي.

أهدي هذا العمل المتواضع.

مقدمة

إنّ ظاهرة تحاور النصوص وتفاعلها من خلال التقاء نص بنص آخر لظاهرة أثارت اهتمامي منذ وقت سابق، فكنت دائما أسعى إلى معرفة العلاقة الرابطة بين النصوص وكيفية استحضارها في نصوص أخرى رغم التعارض أو التوافق مع المضمون والشكل أحيانًا، وطالما استحسنت هذه الظاهرة، لا بل كثيرا ما كنت أقف منبهرة أمام هذا التناسق العجيب الذي يجعل النص أكثر بلاغة وتأثيرا كلما تفاعل نص مع نصوص أخرى؛ على اختلاف أنواعها وأجناسها.

ولما كان النجاح في مسابقة الماجستير في تخصص الأدب الشعبي، أبَيْتُ إلاّ أن أضيف إلى رصيدي دراسة حول هذا الموضوع، وأن أنمّي ما لدي من إرادة لم ترضخ إلاّ لدراسة ظاهرة التناص التي لم أكن على دراية كافية بها إلاّ بعد حضور وحدة "السميائيات ونظرية القراءة" للسنة الأولى ماجستير للدكتور علاوي عبد الحميد الذي قدّم ما يمكن تقديمه حول النظرية التناصية لينير لنا الدرب مما ساعدني كثيرا لمواصلة البحث في كل ما له علاقة بالتناص من منظور حداثي واسع الأفق.

ولأنّ الشعر الشعبي كان محطّة هامة طالما شغفت بالوقوف عندها للتأمل متعةً بها والاهتمام بها إجلالاً لصدقها وشاعريتها وعفويتها، اندفعت منجذبة وراء هذا اللون الخاص والجميل من ألوان الأدب الشعبي، لأجد منه أنموذجًا أوّليّا قد يمنح فرصة الاحتذاء به للشعر الفصيح أو الرسمي.

ولربط هذا اللون من الأدب بعجلة الحضارة جمعت إرادتي ورغبتي في هذه الدراسة، فبدأت الغاية تتّضح بعد عناء طويل لترسم لنا طريقًا بدى لنا بيّنًا على قدر المستطاع ليُعنوَن موضوع مذكرتي بعنوان: "**التناص التراثي في الشعر الشعبي–سيدي لخضر بن خلوف أنموذجا**".

إنّ هذا الموضوع يحاول أن يدرس التناص في الشعر الشعبي نظريا وتطبيقيا، وأن يرصد مواطنه وجمالياته الشعرية في هذا اللون من الأدب، وبيان مدى استفادته من المنابع الدينية والتاريخية والأدبية...في ظل هذا الزخم من التراث الذي نفتخر به.

كما يحاول هذا الموضوع قراءة بعض نصوص الشاعر الشعبي **سيدي لخضر بن خلوف** بشكل علمي يتماشى وآليات الدرس الحديث، علّنا نحدث بذلك ولو نقلةً بسيطة في دراسة الأدب الشعبي وتحليله، وإن كنّا في بداية الطريق.

ومن الممكن أن ترّد هذه الدراسة إلى عدة أهداف من بينها أسمى هدف وهو أن نزاوج بين أدبٍ شعبي عامي تقليدي، وبين منهجٍ حديثٍ وحداثي؛ وذلك من خلال التعرف على أهم النظريات التناصية ومناهجها ومدى تطبيقها على الشعر الشعبي...بالإضافة إلى تقديم دراسة متواضعة إلى مجال الدراسات الأدبية والنقدية للأدب الشعبي خصوصا بُغية حفظه والمضيّ به قدمًا من أجل دفع العملية الإبداعية للسّير مجدّدًا، والوصول إلى نتائج علمية عملية تغيّر الرؤية السلبية لبعض الزوايا من الشعر الشعبي، أو التخفيف من حدّتها، مع إبراز مهارة الشعر الشعبي التي يقوم البحث أثناءها بممارسة تطبيقية لمناهج الدرس الحديث.

كما يهدف هذا البحث إلى لفت انتباه الدارسين إلى هذا اللون الذي طالما ترك بصماته على الإنتاج المحلي والعالمي باعتباره أفصح متكلّم ومعبّر عن حياة الناس والمجتمع، مع ضرورة الانفتاح على الدراسات الحديثة في بناء العمل النقدي للأدب الشعبي الذي يجهل أهميته البعض، ويغّض البعض الآخر عنه الطرف، كما يسعى هذا البحث من خلال الاحتكاك بالدراسات الأجنبية والاستفادة من بعض ما وصلت إليه في هذا الحقل إثراء مكتبتنا الأدبية...

وقد انطلقنا في إنجاز هذه الدراسة من جملة من الإشكاليات الرئيسية التي أقمنا عليها منهجية البحث، وهي كالآتي:

ما علاقة النص بالتناص وما علاقة النص بالقارىء تحت ظلال القصيدة الشعبية؟ وإلى أي مدى يمكن أن تساهم العلاقة التفاعلية بين القارىء والنص في الكشف عن ظاهرة التناص الملازمة لفعل القراءة الخلاّقة في الشعر الشعبي؟

وإلى أي مدى تتحاور وتتعالق نصوص الشاعر **لخضر بن خلوف** مع نصوص تراثية؟ وكيف يمكن انطلاقا من البحث في آليات حضور التناص أن نكشف آثار وبصمات النصوص الغائبة وحضور التراث في القصيدة الشعبية حضورا فنيا متنوعا؟

وهل من الممكن لنا أن نزاوج بين أدبٍ شعبي عامي تقليدي، وبين منهجٍ حديثٍ وحداثي؟

هل كان توظيف الشاعر للتراث دعمًا لأشعاره ومحاولةً منه لتغطية نقصٍ لغويٍ ونحويٍ، أم وظّفه تقويةً للمعنى وكتابة عمرٍ طويلٍ لهذا الشعر؟ وما مدى توفيق الشاعر في ذلك؟ وكيف يساهم التناص في إثراء الحقل الإبداعي الأدبي الشعبي من خلال انفتاح الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** على النصوص باختلاف أنواعها وأجناسها؟

أيمكننا حقّا ونحن الذين ما فتئنا نقارن بين العامي والفصيح لغةً وأسلوبًا؛ وضع القصيدة الشعبية مدار هذه الدراسة، على ذات الخطّ مع القصيدة الرسمية أو الفصيحة بحثًا ودراسةً وتحليلاً أم لا؟ وإذا كان كذلك فما مدى وصول هذا المدار الدراسيّ المتجاذب الأطراف إلى الهدف؟

ومحاولة منا الإجابة عن هذه التساؤلات، استعنا في هذه الدراسة بآليات منهجية مستمدة من نظرية التناص، وهي نظرية تستند المنهج البنوي للباحث جيرار جينيت الذي يراعي مكونات النص وفق مستوياته اللغوية التركيبية والدلالية استقراءً وتحليلاً، لتحديد كيفية تشكيل النصوص الشعرية، وإبراز العلاقات التركيبية بين عناصرها اللغوية في تداخلها وتماثلها وتتابعها، بالوصف والمقابلة والإشارة إلى الفروق والتداخلات التي تتولّد في نصين منسجمين مع بعضهما البعض، حيث يمكننا التمييز بين الأساليب المختلفة، وفرزها من بعضها، أملاً في إظهار الوجه المشرق الذي يفسِّر عملية الإبداع الشعري.

ومن غير إهمال للمناهج الأخرى كالمنهج الأسلوبي والسيميائي وغيره من المناهج التي تتكافل تكافلا لخدمة وتحليل النصوص، إرتأينا أن نقسّم هذا البحث إلى مقدمة وفصلين، أحدهما نظري والآخر تطبيقي:

أما **الفصل الأول** فقد كان بعنوان **مفهـــوم النص والتناص**؛ وهو فصل ذو مبحثين أساسيين مترابطين، لا يستغني أحدهما عن الآخر؛ **المبحث الأوّل** تناولنا فيه **مفهوم النص والتناص عند الغرب**؛ فتعرفنا من خلاله على أول مطلب قدمنا فيه مفهوم النص لغة واصطلاحا

عند أهم المناهج الغربية كالشكلانية الروسية، والسيميائية والبنوية، كما تناولنا في المطلب الثاني مفهوم التناص عند كل من ميخائيل باختين، جوليا كريستيفا والباحث جيرار جينيت، ومن ثمّ تطرقنا إلى تناول المطلب الثالث الذي يظمّ مختلف أشكال التناص الأساسية في المناهج الغربية.

وحتى لا ننكر جهود العرب القدامى في هذا الميدان خصصنا **المبحث الثاني لـمفهوم النص والتناص عند العرب**، في المطلب الأول من هذا الفصل نتعرف على مفهوم النص لغة، واصطلاحا، وفي المطلب الثاني تعرفنا على مفهوم التناص عند العرب قديما وحديثا مع تقديم مقاربة بين المصطلحات القديمة والتناص، وتناولنا في المطلب الثالث والأخير أشكال التناص ومستويات التفاعل النصي عند النقاد العرب، ليتوّج هذا الفصل **ملخصًا** نقدم من خلاله الغاية من تقديم هذه التعريفات المتقاربة في تعريف النص والتناص، والغاية من معرفة أهم المصطلحات العربية القديمة والتناص.

بعد التعرف على أهم النتائج والغايات التي توصلنا إليها من خلال ملخص الفصل الأوّل ننتقل إلى **الفصل الثاني** من هذه الدراسة، وقد كان عنوانه موسومًا بـ**ـالتناص التراثي في شعر سيدي لخضر بن خلوف** لنعيشه معا في ثلاثة مباحث تطبيقية:

أبينا في المبحث الأول إلاّ أن نختار عنوان **التناص الديني (القرآني)**؛ نظرا لغلبته على باقي العناوين ووجود الحقل الدلالي الديني في نصوص الشاعر بشكل ملفت للانتباه، وعليه...فقد تناولنا في المطلب الأول التناص مع بعض معاني القرآن الكريم، وتناولنا في المطلب الثاني التناص مع القصص القرآني، وتابعنا المطلب الثالث على هذا المنوال لنعيشه مع التناص والفاصلة القرآنية.

بينما تناولنا **المبحث الثاني** من الفصل الثاني **التناص التاريخي**؛ الذي بدا لنا مشرقا بإطلالاته على القصيدة الخلوفية، فقدمنا المطلب الأول الذي عرضنا فيه التناص مع الأحداث التاريخية كمعركة شرشال ومعركة مزّغران، بالإضافة إلى المطلب الثاني الذي قدمنا فيه استحضار الشخصيات التراثية والتاريخية المختلفة.

لنصل إلى **المبحث الثالث** من هذا الفصل، وهو بعنوان **التناص الأدبي**، وفيه تناولنا التناص مع الشعر العربي، وقد وقع اختيارنا على دراسة التناص مع ظاهرة الشيب والشباب في الشعر العربي في المطلب الأول، بالإضافة إلى المطلب الثاني الذي يتناول التناص مع الأمثال والحكم العربية التي وظفها الشاعر في نصوصه الشعرية.

متبعين كل ذلك **بملخّص** يضم بين طياته بعض الاستنتاجات المتوَصّل إليها حول هذا الجهد المقلّ من الفصل، متوخين بذلك الوصول إلى أهم الأهداف المرجوّة من هذا البحث لنتوّجها خاتمة تضّم أهم النتائج والإجابة على جل الإشكاليات المطروحة في البحث.

ونخّص بالذّكر في هذه المقدمة أهم المراجع المترجمة التي استفاد منها البحث:

* "علم النص" جوليا كريستيفا، ترجمة: فريد الزاهي.

* "مدخل لجامع النص" لجيرار جنيت، ترجمة: عبد الرحمان أيوب.

* "مدخل إلى التناص" ناتالي بييبقي-غروس، ترجمة: عبد الحميد بورايو.

وعلينا ألاّ تنكر الاستفادة من المراجع العربية المهمّة كذلك على غرار:

* "التناص- دراسة تطبيقية في شعر النقائض" لنبيل علي حسنين.

* " النص الغائب- تجليات التناص في الشعر العربي" محمد عزام.

* "تحليل الخطاب الشعري- استراتجية التناص" محمد مفتاح.

دون أن نهمل أهمية بعص المراجع في الأدب الشعبي على سبيل الذكر:

* "قراءة جديدة في الشعر الشعبي" مرسي الصباغ .

* "دور الشعر الشعبي في الثورة الجزائرية" التلي بن الشيخ.

بالإضافة إلى بعض الدراسات الجامعية الجادّة التي نذكر من بينها:

* "التناص التراثي: الرواية الجزائرية أنموذجا" سعيد سلام.

* "العلاقة بين الشعر الفصيح والشعر العامي في ضوء العلاقة بين الفصحى والعامية" محمد زوقاي.

* "المتعاليات النصية في رواية الصيّاد والبحر-لطّاهر وطار" حسيبة مفتاح.

وقد اعترضتنا في سبيل إنجاز هذا البحث على غرار الظروف الصحيّة القاهرة وظروف العمل: وظيفتي كأستاذة متربصة في التعليم الابتدائي، وأستاذة مؤقتة بجامعة العفرون مما حال دون إتمام البحث في مدة زمية وجيزة.

وكذلك اعرضتنا بعض المشكلات التي تعلّق بعضها بلغة المدوّنة العامية وصعوبة التعامل معها؛ من أجل استقرائها واستخراج ما يناسب البحث منها من شواهد ونماذج، وكذا بعض الاختلاف الموجود بين القصائد الموجودة في النسخة الأولى والثانية من ديوان الشاعر سيدي لخضر بن خلوف، وتعلّق بعضها الآخر بغياب الدراسات التأصيلية التي تناولت الأدب الشعبي من منطلق حداثي، ممّا سبّب لنا ضبابية في الرؤية أحيانا كثيرة.

وأخيرا، فإنّ الهدف من وراء هذه الدراسة هو تحقيق معرفة علمية في موضوع البحث الذي نحن بصدد دراسته لعلّه يسهم بقدر ما في النقاش المثمر الدائر في هذه الرحلة العلمية الطيبة حول موضوع بحثنا الذي تناول التناص في الشعر الشعبي الخلّوفي الذي يفيض حياةً وينبض إبداعًا، شاكرين الله على نعمه التي لا تعّد ولا تُحصى.

والشكر كل الشكر للأستاذ المشرف على سعة صدره، وصبره الطويل على تقاعس همّتي وقلّة حيلتي. ولما منحه لنا من وقت، وحسن رعاية وتوجيه دون كلل أو ملل حتى استقام لهذا البحث المتواضع أمره.

والشكر موصول إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة على تحمّل عبء قراءة هذا البحث وعلى تكبد عناء السفر قصد توجيه صاحبته إلى قواعد البحث العلمي بطريقة منهجية صحيحة، فلهم مني أسمى معاني الامتنان والتقدير.

الفصل الأول

مفهوم النص والتناص

مدخل.

المبحث الأول: مفهوم النص والتناص عند الغرب

المطلب الأول: مفهوم النص.

المطلب الثاني: مفهوم التناص.

المطلب الثالث: أشكال التناص.

المبحث الثاني: مفهوم النص والتناص عند العرب

المطلب الأول: مفهوم النص.

المطلب الثاني: مفهوم التناص قديما وحديثا.

المطلب الثالث: أشكال ومستويات التفاعل النصي.

استنتاجات.

مدخل:

لا يهدف هذا الفصل إلى الخوض في القضايا التي تتعلّق بالنظرية التناصية ومناهج البحث فيها، إلاّ بالقدر الذي يعين على تحديد مفهوم النص والتناص، حيث برزت عدة نظريات جعلت النص الأدبي محور اهتمامها، وحقل عملها، ومن هاته النظريات التي كان لها الفضل في تخليص النص والدراسات الأدبية بصفة عامة من أسر النظرة الضيقة ومحدودية الأفق؛ "نظرية التناص" التي شهدت تطوراً كبيرًا في مجال الدراسات الأدبية، فمنذ نشوء "**التناص Intertextualitè**" بداية كمصطلح، وهو يتحرك بحرية وطلاقة، إذ استخدمه اللساني، أو السيميائي أو البنيوي، أو الدارس في مجال الدراسات المقارنة بشكل أو بآخر...، والكلّ يدعّي أن هذا المفهوم الحديث يدخل في حقل تخصصه، بل إن من الدارسين العرب من يجرؤ على الجزم بأنه يمتلك جذوراً في النقد العربي القديم، ويستعرض لذلك قائمة من المصطلحات، سواء من الكتب العامة في النقد والبلاغة، أو كتب الطبقات والتراجم أو السرقات، أو حتى كتب إعجاز القرآن...، لا لشيء إلاّ ليحاول الاستدلال.على.صحة.ما ذهب إليه.

لكن مصطلح التناص ظهر بهذا الاسم على يد الباحثة البلغارية "**جوليا كريستيفا**" بعد أن تناوله الباحث "**ميخائيل باختين**" باسم الحوارية وتعدد الأصوات في الرواية، ثم توسع مفهومه أكثر فأكثر مع عدة باحثين ونقاد غربيين، من بينهم رولان بارت، ميشال أريفي، ميخائيل ريفارتير...، و"**جيرار جنيت**" في المتعاليات النصية التي تحتاج إلى مقروئية واسعة، وقوة ملاحظة عالية الآفاق لرصد النص اللاحق بالنص السابق، وتحديد وظائفه المتباينة في سياقه الجديد.

والحقيقة أنّ موضوع التناص لم يحض بالعناية الكافية والشاملة كما ينبغي من البحث والدراسة والتحقيق في هذا البلد المعطاء رغم تبنيه منهجا من مناهج الدرس الحديث إلا في السنوات الأخيرة، حيث ظهرت عديد الدراسات الجادة في الجامعات الجزائرية.

ولايزال التناص بحاجة لأكثر من بحث حتى يبقى مفتوحا على مجموعة من التساؤلات، تساؤلات واعية ومسؤولة من أجل مسابقة الزمن في تسجيل الإبداع الأدبي

وتدوينه قبل أن يضيع منا ويفعل النسيان فعلته، فالأدب جزء ثمين من الكيان الفكري والثقافي والشخصي لأيّ أمة من الأمم، وعلينا المحافظة عليه.

ومن أجل ذلك كان من الضروري تقديم دراسات تطبيقية تكون كفيلة بتحقيق النتائج المرجوة من خلال تحليل ظاهرة من ظواهر **النصوص** الأدبية المختلفة التي بإمكانها أن تثري نصًا معينًا بإيحاءات دلالية جمالية، وفنية تحتضن النص وتراعي كل العلاقات التي تجمعه بالنصوص الأخرى، ولكي نثري هذا النص يجب أن نتعرف أكثر على مفهوم **النص**، ودلالة هذه الكلمة بالنسبة للمناهج الغربية المطروحة بإلحاح في النقد الحديث.

وبالرغم من أننا نوافق الرأي الذي يقول أنّ النّاقد الحقيقيّ هو الناقد الذي لا تتسلّط عليه المناهج في تعريف النص، بل هو من يجب أن يبتكر منهجه في قراءة النّصوص لأنّ كل منهج يكمل الآخر، إلاّ أننا سنورد أهم تعريفات المناهج الغربية للنص لا لشيء إلاّ لتأصيل فكرة التّعدّد والتّنوّع في قراءة النّصّ، والأخذ بعين الاعتبار دائما أنّ كلّ نصّ قد يفرض منهجا مغايرا ومختلفا أثناء التّعامل معه من خلال معرفة ما مدى مدار النّجاح في العمليّة النّقديّة وما مدى وجاهة النّقد الموجّه إلى نصوص تستمدّ منها قرائن قراءتها والخطاب النّقدي الموجه لها بالنظر إلى العلاقة التي تربط النص بالتناص...

المبحث الأول: مفهوم النص والتناص عند الغرب

المطلب الأول: مفهوم النص.

1-النص في الشكلية الروسية.

2-النص في السيميائية.

3-النص في البنوية.

المطلب الثاني: مفهوم التناص.

1-الحوارية وتعدد الأصوات عند ميخائيل باختين.

2-التناص عند جوليا كريستيفا.

3-المتعاليات النصية عند جيرار جينيت.

المطلب الثالث:أشكال التناص.

1-الاستشهاد.

2-الإحالة والسرقة.

3-الإيحاء والتلميح.

-المطلب الأوّل: مفهـــوم النص:

يشكّل النص مفهوما مركزيا في الدراسات اللسانية القديمة والمعاصرة، ونظرا لأهميته ورحابة فضائه فقد اختصت الدراسات التي تهتم بالنص كثيرا، لتتجاوز بذلك حدود البنية اللغوية الصغرى-الجملة- إلى بنية لغوية أكبر منها في التحليل هي **النص**، إذ يعد **النص** الصورة الكاملة والأخيرة المتماسكة التي يتم عن طريقها التواصل بين أفراد مجموعة لغوية تتفق حول ضرورة مجاوزة الجملة في التحليل البلاغي إلى رؤية أوسع وأخصب في محاورة النصوص، فما هو مفهوم النص؟ وما هي دلالاته؟

-النص لغة:

النص في المعجم الفرنسي (**Robert**) هو: (**Texte**) ؛ وهو مأخوذ من مادة (**Textus**) اللاتينية التي تعني النسيج، كما تطلق كلمة (**Texte**) على الكتاب المقدس أو كتاب القداس...كما تعني منذ العصر الإمبراطوري ترابط حكاية أو نص...والنص منظومة عناصر من اللغة أو العلاقات، وهي تشكل مادة مكتوبة أو إنتاجا شفهيا أو كتابيا[1].

والنص بتعريف قاموس الألسنية لاروس (**Larousse**) هو المجموعة الواحدة من الملفوظات (**Enonces**) أي الجمل المنفذة، حين تكون خاضعة للتحليل، تسمى (نصا) فالنص عينة من السلوك الألسني، وإن هذه العينة يمكن أن تكون مكتوبة أو منطوقة[2].

والذي نلاحظه في المعنى اللغوي لمادة (**Texte**) التي تحيل إلى النسج، وتحمل الدلالة نفسها في الأصل اللاتيني (**textus**)، أنها تدل دلالة صريحة على التماسك والترابط والتلاحم بين أجزاء النص، وذلك من خلال معنى كلمة **النسيج** التي تشير إلى الانسجام والتضام والتماسك بين مكونات الشيء المنسوج ماديا، والكلمات والحروف التي تمّ نسجُها بالكتابة نسجًا تدل على الانتظام والانسجام والتشابك.

---

1 Alain Rey : «Le grand Robert de la langue francaise», éd ,Paris, France, 2001, p 272.

2 Jean .Dubois, et all, Dictionnaire de Linguistiques: Larousse « » ,éd, Paris, France, 1972, P 486.

-النص اصطلاحا:

إذا كانت كلمة **texte** تعني **النسيج** لغةً، فإننا نعتبر هذا النسيج نتاجًا وستارًا جاهزًا يكمُنُ خلفه المعنى ويختفي بهذا القدر أو ذاك اصطلاحا، وعليه فإننا ننوّه داخل هذا النسيج على **الفكرة التوليدية** التي ترى أنّ **النص** يولد داخله نصوصا أخرى عبر تشابك دائم.

يقول رولان بارت: "ولو أحببنا استحداث الألفاظ، لأمكننا تعريف **نظرية النص** بأنها علم نسيج العنكبوت (**Hyphos** هو نسيج العنكبوت)"[1].

ويدور حول معنى **النص** قول لونزو **lonzo** إذ يقدم لنا تصورا محكما لمفهوم **النص** في الثقافة الغربية بقوله:"هو القول المكتفي بذاته، المكتمل في دلالته"[2].

ويقول **P.Ricour**: "نطلق كلمة **النص** على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة، وهذا التثبيت أمر مؤسِّس للنص ومقوِّم له"[3].

غير أنّ هذا التعريف يشمل ما هو مكتوب فقط متجاوزًا بذلك القول أو الكلام المنطوق أو مختلف الإشارات والإيماءات المكتفية بدلالتها، وبالتالي فقد يولد الشكوك وعدم الكفاءة.

ولمعرفة معنى ومفهوم **التناص** أكثر علينا أن نعرّف النص قبل ذلك في مختلف المناهج المتميّزة التي انبثقت من نظرية **دي سوسير** (1857-1913م)، وهي نذكر من بينها الشكلية الروسية، البنوية، السيميائية...

---

[1] رولان بارت: "لذة النص"، تر/فؤاد صفا-الحسين سحبان، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001، ص62-63.

[2] T.Todorov: «Encyclopedia», Dectionary of language, London, 1979, P 292 .

[3] بول ريكول: "النص والتأويل"، تر/منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، ع3، 1988، ص38.

1-النص في الشكلانيـــة الروسيـــة Russian Formalism[1]:

لا شك أن الشكلانية الروسية باعتبار حيّزها التاريخي (1915-1930) تعد قصيرة العمر، لكن أثرها في الاهتمام بالبنية في النص الإبداعي كان كبيرا جدا، وقد نسدل الستار على بعض الباحثين، ونسلط الضوء على ما قدّمه رومان جاكبسون **Roman Jackobson** حيث يعدّ إسهامه إسهاما مهماً للدراسات الأدبية ووظائفها الكامنة في بنية النص بمزيد من الدقة والموضوعية.

لقد جاءت أكثر نظريات الشكلانية الروسية مرتكزة على دراسات الباحث السويسري **دي سوسير** 1913م، مما جعل **تيري انجلتون** يقول :"الشكلية أساسا هي تطبيق الألسنية في دراسة الأدب"[2].

إنّ انتماء "**رومان جاكبسون**" إلى جماعة الشكلانيين الروس جعله يسوغ رؤيته للنص الأدبي من خلال مبدأين:

-**الأول**: أن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب، بل الأدبية[3].

-**الثاني**: هو مفهوم الشكل الأدبي؛ فقد رفض الشكلانيون الروس ما كانت تنظر إليه النظرية الكلاسيكية من أنّ لكل أثر أدبي ثنائية متقابلة الطرفين، شكلا ومضمونا، فالشكل والمضمون واللفظ والمعنى يكوّنان وحدة عضوية متلاحمة لا يمكن فصمها[4].

لقد اهتم "**رومان جاكبسون**" بدراسة المكونات الخاصة باللغة الشعرية، وذلك عن طريق مقارنتها مع اللغة اليومية العاديـــة، لذلك انصبت جهوده وجهود الشكلانيين الروس في إطار

---

[1] الشكلانية الروسية: هو الاسم الذي يطلق على النقد الذي انبثق من مجموعتين: دائرة موسكو اللغوية 1915م؛ مثلها رومان جاكبسون وبيتر وجاتيرف وجريجوري فينوكور، وجماعة أوبوياز Opoyaz ، أي دائرة موسكو اللغوية للغة الشعرية 1916م؛ وكانت تضم بوريس إيخنباوم وفيكتور شلوفسكي ويوري تينيانوف ول.ب ياكوبنسكي واوزيب بريك وتوماشوفسكي وغيرهم...

[2] تيري انجلتون: "نظرية الأدب"، تر/ثائر ديب، منشورات دار الثقافة، دمشق، ط1، 1995، ص196.

[3] R. jakobson : « Huit questions de poétique », éd, seuil, col, points, 1977, p16.

[4] عبد السلام المسدي: "الأسلوبية والأسلوب"، الدار العربية للكتاب، ط2، 1982، ص172.

الشعر على تحليل المعطيات الصوتية والصرفية والتركيبية والإيقاعية التي تنخرط في بنية النص، حيث نجد التواصل اللساني حسب **رومان جاكبسون** ينقسم إلى ستة عناصر أساسية، وهي: "المرسل، والمرسل إليه، والرسالة، والقناة، والمرجع، واللغة"، وأنّ لكل عنصر وظيفة ما:

1-المرسل-وظيفة انفعالية.

2-الرسالة_وظيفة شعرية.

3-المرسل إليه_وظيفة تأثيرية.

4-القناة_وظيفة حفاظية.

5-المرجع_وظيفة مرجعية.

6-اللغة _وظيفة وصفية.

لقد تصدى الشكلانيون الروس لجملة أمور في موقفهم من **النص**، ولم يتصدوا لدِراسة العناصر التي تجعل الأدب حاملا لصفة **الأدبية**، والتي تعني **الشعرية**؛ و**الشعرية** تدرس من خلال وظيفتها التي تحددها الألسنية؛ حيث يتميّز **النص** بشكله الذي يختلف به عن النصوص الأخرى، ثم الوسيلة التي حققت هذه الميزة. ثم الوظيفة التي تتحقق من هذه النصوص.

يقول **جاكبسون**:"يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها: الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في الرسائل اللفظية عموما، وفي الشعر على وجه الخصوص"[1].

فالنص شكل فقط؛ مجموعة حيل، والذي يجمع هذه الحيل: "هو أثرها غير المألوف الذي يجعل النص ينحرف عن اللغة المتداولة، **إنه نظام تتفاعل أجزاؤه المختلفة أحدها مع الآخر من خلال النص كله**"[2].

وهذه العلاقات بين الشكل والمضمون تنبع من النظام نفسه، و**النص** شأنه شأن أي نظام آخر معين للأشياء لا يتولد من حقائق تنتمي إلى أنظمة أخرى، والعلاقات بين حقائق النظام

---

[1] المرجع السابق، ص100.

[2] رومان جاكبسون: "قضايا الشعر"، تر/حنا عبود، اتحاد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص35.

الأدبي والحقائق غير المألوفة فيه، لا يمكن ببساطة أن تكون علاقة تقابل، أو تفاعل أو ارتباط أو شرطية[1].

"ومن الشكلانيين الروس من كانوا ينظرون إلى **النص** على أنّه بناء عضوي بمجرد الانتهاء من كتابته يصبح كلا متكاملا يُنظر إليه من الداخل، وأن القوانين التي تحكم العلاقات بين مكوناته هي قوانين العمل نفسه"[2].

بمعنى أن موضوع الأدب عند الشكلانيين ليس الأدب، إنما الأدبية، والتي تعني دراسة الخصائص التي تجعل من الأدب أدبا، بعيدا عن كل عامل خارجي.

2-النـــص في البنويـــــة Structuralism:

وصلت البنوية إلى ذروتها منهجا للتحليل ونظرية للأدب في مرحلة الستينيات التي قد شهدت تعاظم المقاربات البنيوية وقد انطلقت من مفهوم **البنية Structure**[3]، وباتت كلمة **البنية** تغزو الحقول والدراسات المعرفية؛ فغدت بمنزلة المصطلح الأساس في أحيان كثيرة، ولهذا أصبحنا نتحدث لا عن القصيدة بل بنية القصيدة، لا عن الحكاية بل بنية الحكاية، لا عن النص بل عن **بنية النص**...

والمنهج البنيوي يختلف في تعريفه للنصّ عن المناهج النقدية الأخرى في أنه يقطع النصّ عن مبدعه.

ولقد كان **رومان جاكبسون** الجسر الممتد بين الشكلية والبنوية[4]، ورؤية الشكلية **للنص** تُسوِّغُ القول بأن البنوية تتّفق مع الشكلية على أنّ اللغة **نسق Sistem** حاضر في كل نص،

---

[1] عبد العزيز حمودة: "المرايا المحدبة من البنوية إلى التفكيك"، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1998، ص186.

[2] المرجع نفسه، ص159.

[3] البنية Structure: هي مجموع من العناصر أو المكونات المتعالقة مع بعضها وفق نظام من العلاقات بحيث تتجاوز البنية ووظيفة البنية وظيفة كل عنصر، وبالتالي فإن العنصر المكوّن لا قيمة له إلا بالدور الذي يؤديه ضمن البنية.

[4] رومان جاكبسون: هو الذي أطلق كلمة بنية لأول مرة في مؤتمر براغ 1929م، وقد كان مسبوقا إليها في بداية العشرينيات من قبل الناقد تينيانوف، عن سعيد علوش: "المصطلحات الأدبية المعاصرة"، دار الكتاب اللبناني، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص113.

يجب تحليل بنائه والبحث عن خصائص النسق الأصغر، أو الأنساق الأخرى الصغرى في علاقتها مع بعضها بعض، أو بالنظام الكلي للنص.

وفكرة البنية استفادت أتمّ الاستفادة من علم اللغة ودراسة ظواهر ثقافية أخرى تستند إلى اعتقادين أساسيين هما:

-**الأول**: أنّ الظواهر الاجتماعية والثقافية ليست جوهرا أو ماهية قائمة بذاتها بل هي محدودة بشبكة من العلاقات الداخلية والخارجية [1].

-**الثاني**: أنّ اللغة حاضرة في كل **نص**، طالما أن هذا **النص** يتشكل داخل لغة معينة، ولكنها في الوقت نفسه غير موجودة فيه عيانا، طالما أنّنا في أي بحث لا نعثر إلاّ على **النص** العيني.

والبنوية تذهب إلى الاعتقاد بأنّ الوحدات الفردية في أي نظام ليس لها معنى إلا بفضل **علاقتها** مع بعضها البعض، وحين يقول البنيويون أنّ محتوى اللغة هو اللغة، فإنهم بذلك يبتعدون عن المفهوم الذي يرى أنّ اللغة أداة محاكاة وتمثيل، تُصوّر الدلالات فيها دلالات موجودة خارجها من خلال تعيين **دي سوسير** ثنائية **الدال والمدلول**.

"فالنص هو بنية لغوية مقفلة مكتفية بذاتها في إنتاج معنى لا تحيل إلاّ عليها، طاقة تشتغل دوما دونما حاجة إلى اعتبار سياق النشأة والتقبل" [2].

وهذا يسوِّغ القول أنّ النص عبارة عن عالم ذري مغلق على نفسه موجود بذاته، وحينئذ تصبح مهمّة الناقد هي الكشف عن العلاقات بين وحدات أو بنى العمل الفردي من ناحية، وعلاقتها مع النظام، أو النسق اللغوي والبنيوي من ناحية أخرى.

---

[1] إبراهيم عيد وسعيد الغانمي وعوّاد علي: "في معرفة الآخر"، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص31.

[2] محمد بنيس: "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، د/ط،1989، ص21.

إذن، فالناقد يركّز على كيفية تحقيق الدلالة وكيف يحدد النظام الكلّي قدرة البُنى الصغيرة على الدلالة، ولا يكترث كثيرا للدلالة نفسها فليس من مهام الناقد التوقف عند أكثر من كيف يتم تحقيق الدلالة؟ وأن يبحث عن **أدبية الأدب**[1].

يقول **رولان بارت**: "**ليس الأدب إلاّ لغة؛ أي نظاما Système من العلامات Signes، حقيقته ليست في الرسالة التي يريد أن يؤديها، إنما في هذا النظام بالذات**[2].

لذا على المتلقي أن يقوم إزّاء هذه اللغة بعملية الحفر والتنقيب لملامسة الجوانب الكتيمة، والأسرار الدفينة عند تعدد المعاني الكامنة وراء هذه العلامات، مما يسمح بتعدد القراءات للنص الواحد.

وبهذا يكون قد انتهى دور القارئ، والمؤلف قد مات وقد دفنت معه مقاصده، وعلى الناقد الحساس استنطاق النص، بل وتعذيبه بعد أن حبست البنوية النص في نطاق **مغلق ونهائي**، وأعرضت عن أية مؤثرات خارجية.

ومن هذا المنطلق تولدت الشكوك حول كفاءة البنوية في تحليل النص، فأصبحت الدراستا اللسانية بحاجة إلى التعمق أكثر في معنى ومفهوم النص.

3- النـــص في السيميائيـــــة[3] Semiologie:

في هجوم "**رولان بارت**" على بنيوية **النص المغلق** تاق هذا الباحث إلى التعامل مع **النص المفتوح** على نحو أكثر حرية، فقام إلى هذا العلم الذي قد عدّه **دي سوسير** كل العالم، واللغة

---

[1] نبيلة ابراهيم: "البنوية من أين؟ وإلى أين؟"، فصول القاهرة، مج 1، ع2، يناير1971، ص169.

3 R. Barthes : « Essais.critique », ed, seuil, Paris, France 1964, p 257.

[3] جاءت هذه الكلمة على لسان فردنان دي سوسير أولا؛ وهي تعني علم العلامات، عن دي سوسير: "علم اللغة العامة"، تر/ يوؤيل ويوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، د/ط، 1988، ص34.

جزء منه: فقلب "**بارت**" المقولة وقال: "اللسانيات ليست فرعا، ولو كان متميزا من علم الدلائل، بل السميولوجيا هي التي تشكل فرعا من اللسانيات"[1].

إنّ السميولوجيا تبحث عن أسباب التعدد اللغوي حين أصبح كل نص "**نظام له خصوصيته ومقوماته، ولكنه ليس بمعزل عن غيره من الأنظمة الأخرى**"[2].

وهذه الأنظمة التي تكمن خارج **النص** يتشابك معها النص لاتساع معناه، وعدم قدرة النظام الواحد على تأطيره، فيشرئبّ بغتةً إلى الخارج حيث الظروف الخارجية التي هي:"داخل المعنى، ولا يمكن أن يعني المعنى شيئا إلا بفضل الآخر الذي يحتويه بوصفه أداة للقيام بوظيفته"[3].

أما الباحث السيميولوجي الإيطالي "**أمبرتو إيكو**" فيركز على الخصائص الصوتية في النصّ الأدبي، وعلى العلاقات الاستبدالية القائمة على محور التركيب، وعلى الدلالات الإشارية والإيمائية، وعلى الفضاء الإيديولوجي، مما يضفي على التحليل طابعاً دينامياً يفرض مجموعة من إجراءات التحليل التي تكشف عن التأثيرات الداخلة في نسيجه (التّناصّ)، حيث تتصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي للنصوص.

والملاحظ في بحث السميولوجيا أنها تركز طاقتها على الاهتمام بالدال، أكثر مما تولي الحقيقة اهتمامها بالمدلول، لأنّها بحث في الأنظمة للشفرات والعلامات، وهذه العلامات منظومة لا تختلط وحداتها بوحدات اللسان الطبيعي، بل تكون لهما طبيعة اللسان نفسه، التي يمكن وصفها بطرائق الألسنية، فتصبح جميع ممارسات السيميائية **عبر لسانية** لأنها لا تختزل إلى خطاب واحد، "إن النص لا يضم بين دفتيه دلالة نهائية كلية أو جزئية، بل هو خزان كبير لسياقات بالغة التنوع والتعدد والتجدد هذا ما يمنح الذات المؤولة موقعاً بالغ الأهمية...، وفي هذه الحالة كل شيء

---

[1] امبارك حنون: "دروس في السميائيات"، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987، ص89.

[2] سيزا قاسم ونصر أبو زيد: "أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة"، شركة دار إلياس العصرية، القاهرة، الدار البيضاء، ط2، 1956،ص18.

[3] وليم راي: "المعنى الأول من الظاهرتية إلى التفكيكية"، تر/بيوؤيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد،1988، ص161. نقلا عن سلطان منير: "التضمين والتناص-وصف رسالة الغفران للعالم الآخر أنموذجا"، منشأة المعارف، الإسكندرية، د/ط، 2004، ص11.

يقاس بالعلاقة الموجودة بين النص والقارئ أي بين العلامة ومستهلكها، فضمن هذه العلاقة تتحدد القراءات وتتعدد التأويلات وتتناسل"[1].

غير أنّ **دي سوسور** قد ألحّ على الالتحام القائم بين **الدال والمدلول** فيقول: "أن اللغة أو (الخطاب) يشبه ورقة واحدة، الفكرة وجهها، والصوت ظهرها، ولا ينبغي قطع الوجه دون قطع الظهر"[2].

وعليه، **فالنص** يفقد قيمته كوحدة إذا تجرّد من الخطاب الذي يجسّد فعل التواصل والاستمرار.

ومن خلال هذا الترابط والالتحام بينهما يمكن النظر إلى **النص** كإعادة بناء نظري مجرد وبين سياقه التداولي كما يتجلى من خلال الخطاب. فالخطاب من هذا المنطلق يجسد أيضا عملية الإنتاج اللفظي المتمثل في الملفوظات التي تُلمس وتُسمع وتُرى. في حين يمثل **النص** مجموع البنيات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه[3].

إنّ أهم التعريفات السيميائية للنصّ الأدبي جاءت بها جماعة **كما هو Tel quel**، وعلى الخصوص فيليب سولرز، وجوليا كريستيفا التي يتمثّل مفهوم النص عندها في **أنّه جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان عن طريق ربطه بالكلام التواصلي راميا بذلك إلى الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة**[4].

ولا تربط **كريستيفا** النص باللسان فقط، بل تشترط أن تكون له صبغة اجتماعية تمكّن الأفراد من التواصل عن طريق اللغة والحديث والنطق. وبذلك تتفاعل الملفوظات من خلال النص الذّي تصبح علاقته باللسان علاقة إعادة توزيع لهذه الملفوظات.

---

[1] سعيد بنكراد: "السيميائيات والتأويل"، مدخل لسيميائيات ش، س، بورس، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005، ص185.

[2] Cours de linguistique générale, Entreprise nationale du livre, Alger, 1990, p181.

[3] سعيد يقطين: "انفتاح النص الروائي"، المركز الثقافي الجامعي، الدار البيضاء، المغرب،1998، ص16

[4] Julia kristeva: « Sèmiotikè »,recherche pour une sémznalyse, coll, Tel quel, éd, Seuil, Paris, France, 1969, p52.

ولهذا يتحدد **النص** عند **كريستيفا** من خلال **الإنتاجية Productivité**، أي من خلال المقولات المنطقية والعقلية، وليس من خلال المقولات اللسانية الجامدة حيث ترى في فضاء **النص** بهذه الصورة حقلا لتفاعل عدّة ملفوظات فيما بينها، أي **أنّ النص الواحد يتضمّن مجموعة من النصوص الأخرى تتحاور أو تتقاطع على سبيل التناص**[1]، لتنظر كريستيفا إلى النص **كإنتاج دائم** وليس كمنتوجات منتهية.

وبالتالي، فإن القول بهذا التكرار الدائم للكلمات والاقتباسات، هو قول يدمر مقولة السياق نفسها، حيث لا يوجد سياق نقي، لأنه ناتج أساسا عن تفاعلات نصية طائلة، فهو في حالة سيرورة دائمة، غير محصن ضد الانتهاك معرض للتبدّل، والانتحال والتشوّه وتغيير المسار عبر التاريخ [2].

والخلاصة هي أنّ **النص** محكوم دائما بالتوالد، وأنّ الكتابة تكتب الكتابة، مما يجعلها تقضي على أي صوت خارجها يدعي **أبوة النص**، وبقضائها على سلطة المؤلف تفسح المجال أمام القارئ ليغازل **النص** بالطريقة التي يشاء، وأعتقد أنه ليس لأي سلطة من هذه السلطات الحق في البقاء لوحدها، وإنما لا بد أن تجتمع وتتوازن حتى تعطينا صورة واضحة، نستطيع بها خدمة النص ونقد العمل الأدبي بجميع أجناسه.

---

[1] Ipid, p52.

[2] محمد مفتاح: "تحليل الخطاب الشعري"استراتجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 1986، ص134.

-المطلب الثاني: مفهـــوم التناصintertextualite:

اختلفت الإتجاهات النقدية الأدبية من حيث الجذور والأصول حول مفهوم مصطلح **التناص** الذي أثار اهتمامًا كبيرًا في الأوساط النقدية الغربية، ذلك أن الإجراءات التي تضمّنها بدت في البداية كتعويض منهجي لنظرية التأثير والتأثّر التي قامت عليها أساسًا الأبحاث في **الأدب المقارن** كالأبحاث اللغوية، ودراسة الأجناس الأدبية، والموضوعات والأساطير، وتأثير أديب في أدب آخر... وكذا أدب الرحلات باعتباره المعين الذي يستقي منه أي شعب معلوماته عن شعب آخر.

ولقد كان دور الباحثة **جوليا كريستيفا** حاسما لكونها أول من قدّم مفهوم **التناص** إلى الساحة الفنية والعالمية في محاضرة ألقتها بعد وصولها إلى باريس سنة 1966م، وذلك في مقالة بعنوان (الكلمة- الحوار –والرواية)، وقد جاء تقديمها لذلك المفهوم تحت اسمي **النصوصية** أو **عبر النصية** في فترة حاسمة من تاريخ النقد الغربي المعاصر، إذ أنّه يتزامن مع مرحلة الانتقال من البنوية إلى ما بعد البنوية[1]، مستفيدة بذلك من أعمال الباحثَين دي سوسير وميخائيل باختين.

فلقد قام **دي سوسير** بدراسة بدأها سنة 1906م إلى غاية 1909م، ونشر بعض هذه الدراسة جان ستار وبنسكي**J.Staropinski** في أقسام متفرقة سنة 1964م، ثم جمعها بعد ذلك في كتاب واحد بعنوان "الكلمات تحت الكلمات"سنة 1974م، وهذا الكتاب هو الذي قاد الدراسة إلى ما يمكن تسميته بحفريات **النص**، بعد أن بيَّنَ **دي سوسير** أن سطح النص مكوكب بنيته وتحركه نصوص أخرى حتى ولو كانت مجرد كلمة مفردة[2].

والمصطلحات: "كالبوليفينية، والمونولوجية **Polyphonie et monologisme**"، والتي ستأخذ فيما بعد اسم **الحوارية Dialogism** هي من بين المفاهيم المفاتيح التي شغلها **باختين** لإدراك دينامية الخطاب الروائي من جهة، ثم لإدراك دينامية تطور الرواية عبر ثلاث محطات رئيسية

---

[1] ميجان الرويني: "دليل الناقد الأدبي"، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2002، ص319.

[2] محمد بنيس: "الشعر العربي الحديث-بناياته وإبدالاته-الشعر المعاصر" ، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ج3، ص183.

بالنسبة إلى سيرورة النثر الأروبي (البارووديا) بعد تحلل الأجناس الأدبية الراقية أو الأجناس البلاغية الكبرى، ثم مرحلة (التلاقح) بعد ظهور الأجناس الأدبية الدُّنيا كالأجناس الشعبية، والأدب الكرنفالي، ثم مرحلة (الاكتمال) أين ظهرت الرواية[1].

ولربمّا من خلال ما قاله **شكلوفسكي** نجده متقاربا مع مدلول **التناص** حيث يقول: "العمل الفني في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها، ليس النص المعارض وحده الذي يبدع في توازي وتقابل مع نموذج معين، بل إن كل عمل فني يبدع في هذا النحو"[2].

وعليه، فقد كانت سنوات السبعينات سنوات تبلور المفهوم، وتناوله من قبل عدة باحثين، فكان أمره بين الأخذ والرد.

وفي نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات أصبح **التناص** أكثر قبولا من أي وقت مضى، وأصبح أكثر تحديدا في المجال النظري والتطبيقي على يد عدة باحثين من بينهم الباحث **جيرار جينيت**، لتتوالى من بعده الدراسات، والبحوث في الدراسات النقدية للتفتح عليه أكثر فأكثر.

أصبح **التناص** هو الشغل الشاغل في الدراسات النقدية، كيف لا وهو الآلية الخالصة لكل قراءة أدبية تنتج المعنى، كما أشار إلى ذلك الباحث **ميشال ريفاتير** في قوله: "هو ملاحظة القارئ لعلاقات ما بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة، وهو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية التي وحدها في الواقع تنتج الدلالة، أما القراءة السطرية المشتركة بين النصوص الأدبية، وغير الأدبية فإنها لا تنتج غير المعنى"[3].

---

1 بشير القمري: "النص الروائي بين المونولوجية وتعدد الأصوات"، مجلة الدليل اللغوي، تدريسية النصوص، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب،1993، ج2، ص39.

2 محمد بنيس: "الشعر العربي الحديث-بناياته وإبدالاته-الشعر المعاصر"، ص183.

3 Gérard genette: « Palimpsestes », Seuil, Paris, France, 1981, p20.

وعندما نريد أن نعرّف التناص يجب علينا أن نورد عدة تعاريف لا تعريفا واحدا، وذلك لتشعّب الأفكار، وتعدّد الآراء والرؤى، وأن نوردها بصفة أكثر تفصيلا عند كل من ميخائيل باختين، جوليا كريستيفا وجيرار جينيت بصفتهم الأقطاب الأكثر تخصصا في نظرية التناص.

1- الحواريـــــة وتعدد الأصوات عند ميخائيل باختين:

وجذور **التناص** ترجع إلى مفهوم **الحوارية Dialogisme** التي وضعها الناقد الروسي **ميخائيل باختين Mikhael Bakhtine** (1895_1975)، وكان قد وضع هذا النوع في العقود الثلاثة من القرن الماضي، والتي تكلم عنها أو مهّد لها في عدة أعمال منها:

-شعرية دستويفسكي Poetique de Dostoifski.

-فرانسوا رابلي والثقافة الشعبية François Rabelais et la lecture populaire.

-جمالية ونظرية الرواية Estthétique et théorie de roman.

-جمالية الإبداع الشفوي Verbale Esthétique de la création.

ولقد استمد **باختين** أسس نظريته من دراسات في الرواية خاصة ما أنتجه الكاتبان الروسيان تولستوي، ودستويفسكي، ففي عام 1929م أصدر باختين كتاب "شعرية دستويفسكي"، أين بيّن من خلالها **تعدد الأصوات Polyphoniques**، التي تعتبر صدى لروايات أخرى **تتقاطع** في روايات دستويفسكي.

إن نظريتي **الحوارية Dialogisme**، و**تعدد الأصوات أوالقيم Polyphonie ou polyvalent** تعتبران مقدمة طبيعية لمفهوم **التناص**، وقد جاءت هاتان النظريتان لتميطا اللثام عن هذا المفهوم الذي لم يكن يظهر للعيان من قبل، ومن ثم جاء **التناص** كعنصر فعّال ليدفع بالقراءة والكتابة إلى الأمام ...

يرى **باختين** أنّ "الملفوظ يقوم بين شخصين مندرجين في النظام الاجتماعي، وإذا لم يكن هناك شخص متحاور معه (متحدث إليه) حقيقيا، يفترض أن يكون شخصا يمثل بصفة طبيعية، إن صحّ التعبير، الجماعة الاجتماعية التي ينتسب إليها المحاور أو (المتحدث). يتوجه الخطاب نحو المتحاور معه".

«L'énoncé se construit entre deux personnes socialement organisées,et il n y a pas d interlocuteur réel, on le présuppose la personne du représentant normal, pour ainsi dire interlocuteur»[1].

وهو يشير إلى من هو هذا المتحاور معه، ويؤكد في دعوته إلى ضرورة وجود **حوار** في أي نص أو عمل ما على حضور دور المرسل والمتلقي في التفاعل اللفظي، فهو عندما عالج مصطلح الملفوظ كان يعده مجموعة من الدلائل والرموز والكلمات التي ليست معزولة عن الأخرى:"**فكل لفظ هو مسكون بصوت الآخر**".

« aucun membre de la communauté verbal ne trouve jamais des mots de la langue qui soient neutres,exempts des aspirations et des évaluations d autrui,inhabités par la voix d autrui»[2].

أ-الحوارية Dialogisme:

إنّ مصطلح (**الحوارية**) هو أهم مصطلح مهّد **للتناص**، حيث يعتبر ضرورةً إنسانيةً هدفها تحقيق التواصل والتفاهم، وكذا الاتصال المادي والمعنوي والإيديولوجي بين الناس.

---

[1] Mikhael Bakhtine: « Le principe de dialogique », éd, Seuil, Paris, France, 1981, p70.

[2] Ibid, p77.

ولقد اهتم **ميخائيل باختين** بالرواية اهتمامًا كبيرًا لأنه يرى أنها الجنس الأدبي الأكثر استيعابا لمختلف أنماط الكلام الأدبي-بما في ذلك من شعر بمختلف أجناسه- والكلام غير الأدبي (الكلام العامي، اللهجات الشعبية المستقاة من المهرجان الذي هو حملة مظاهر الاحتفال والاستعراض والأعياد والشعائر...)، التي توفر شروط اختلاط الأفراد والجماعات من جميع الفئات والبيئات، وهو يعدّ حدثًا شعبيًا في أصل نشأته وتكوينه، أما القصد من وجوده؛ فهو انتقاد الثقافة الرسمية أو بعبارة أخرى هو نقد الإديولوجية الإقطاعية التي كانت سائدة في العصور الوسطى، والتي كان يمثلها طبقة الأشراف ورجال الكنيسة على أساس أنّهم حماة الأعراف والذين يمثلون القانون ويحافظون عليه. وهذا ما أدى به إلى تبني مصطلح **الحوارية**، وتعميمه على جميع التفاعلات الأخرى.

و**الحوار** عند **باختين** هو أهم أشكال التفاعل اللفظي المباشر أو الكلام الذي يدور بين شخصين أو أكثر، ويكون هذا التواصل اللفظي على شكل تبادل للأقوال، أي على شكل حوار. ويذكر **باختين** مثالاً قصد التفريق به بين متكلم حقيقي ومتكلم غير حقيقي.

أي عن صورة لهذا المتكلم التي نتوصل إليها بواسطة الملفوظ فقط، وهو في تفريقه بين المتكلم غير الحقيقي والأنا الحقيقي يقول: "إذا ما قمت برواية حدث عشته بصفتي أروي كتابة أو مشافهة هذا الحدث، أكون حينئذ خارج فضاء الزمن الذي وقع فيه الحدث".

« si je raconte (oralement ou par écrit) un événment que je viens de vivre, en tant que je raconte (oralement ou écrit) cet événment, je me trouve déjà hors de c'est espace temps,ou l'événment a eu lieu »[1].

ونشير أيضا إلى أن الأسلوب عند **ميخائيل باختين** يقوم أساسًا على مفهوم التفاعل اللّفظي الذي يكون على العكس تماما من مفهوم الأسلوب المثالي، والوصفي الذي كان شائعا

[1] Ibid, p82.

منذ القديم، فإن الأسلوب عنده كما يقول: "هو الرجل، ولكن بإمكاننا أن نقول: إنّ الأسلوب هو على الأقل رجلان، وبالضبط الإنسان وشريحته الاجتماعية".

« le style, c'est l'homme, mais nous pouvons dire: le style c'est au moins deux hommes, ou plus exactement l'homme et son groupe social »[1].

و**باختين** لا يستثني من هذه القاعدة أو هذا التفاعل اللغوي أو الحوارية حيث يقول: "إلا آدم في عزلته، هو وحده الذي بمقدوره فعلاً أن يتحاشى هذا التوجه المتبادل".

« Seul l'adam mythique abordant avec le premier discours un monde vierge et encore non dit, le solitaire Adam pouvait vraiment éviter absolument cette réorientation mutelle par rapport au discours d'autrui»[2].

ويعطينا **باختين** خلاصةً موجزةً جدًا عن كل هذا بقوله: "بأنّ اللّغة لا تحيا إلاّ داخل التبادل الحواري بين مستعمليها".

« La langue ne vit que dans l'echange dialogique entre ses usagers»[3].

وقد حدد **باختين** ضرورة وجود متكلم ومخاطب داخل **النص**، أي عن طريق التلفظ والحوار اللذان يجسدان التبادل الشفهي عن طريق **الحوارية** أو **التناص**، وكل تعبير مهما كان نوعه، فإنه

---

[1] Ibid, p98.

[2] Ibid, p98.

[3] Mekhael Bakhyine: «La poétique de Dostoiefski », Seuil, Paris, France, p 240.

موجّه في حقيقة الأمر إلى القارئ أو المستمع، أي حتى وإن كان هذا المخاطب الآخر غائبا فيزيائيا[1]. فاللغة تعتبر أداة قابلة للتطوّر والتغيّر الدّائمين، أي أنّها تعتبر كائنًا حيًّا وفعّالاً في الحياة[2].

فالكاتب أو الناقل للملفوظ ينتقل في كتاباته في إطاري الكلام والخطابات التي كانت موجودة من قبل، فالكاتب يتطور في عالم مليء بالكلمات، إنّه يبحث عن طريقه في وسط هذا العالم، فلا يلتقي فكره إلا بكلمات قد قيلت أو مقولة سابقا"[3].

إذن، كل هذا يدخل ويتشكل ضمن أفق **التناص**، والرواية أكثر الأجناس حفظًا للملفوظ، لذلك تتحقق فيها أكثر نظرية **الحوارية**، ولعل **باختين** يظل الوحيد الذي قال بأن الرواية **متعددة الأصوات**، استنادًا لكتابه (شعرية ديستويفسكي).

ب-نظرية تعدد الأصوات أوالقيم Polyvalent/Polyphonie:

يعد الخطاب أحادي القيم هو النقيض أو المقابل للخطاب متعدد القيم، فهو الذي يقوم بهذا الاستحضار بشكل صريح نسبيا[4]. ويؤكد **باختين** أن أي كتابة هي رد فعل على الأسلوب الأدبي الجديد، فالكلمات والألفاظ تسكنها أصوات أخرى، والمتلقي يتلقاها بصوت الآخرين، إنّ فكره لا يجد إلا كلمات قد تمّ حجزها.

والكاتب حسب **باختين**:"معرض ككل المجتمع الذي ينتمي إليه إلى مختلف التأثيرات والإيحاءات الصادرة من خلال كلمات غير محايدة، مشبعة بالانطباعات والتصورات، والتقويمات الصادرة عن الآخرين، فالكلمات كما يخلص إلى ذلك، مسكونة بأصوات الآخرين"[5].

---

1 T.Todorov: «M,Bakhtine Le principe dialogique »,p 245.

2 Ibid, p245.

3 M.Bakhtine: «Litérature et classe de langue », Cité par jean peytars, Ouvrage collectif, Hàtier, Paris, France, 1982, p131.

4 تزفيطان تودوروف: "الشعرية"، تر/شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، د/ط،1987، ص40.

5 T.Todorov: «M.Bakhtine Le principe dialogique », p77.

2- التنـــاص عند جـــوليا كريستيفـــا:

إذا كان **ميخائيل باختين** من جهة لم يستعمل كلمة **التناص** بل **الحوارية**، فإنّ **جوليا كريستيفا** عندما تتناول مصطلح التناص في مقالاتها وبحوثها، إنّما ترجع **التعالق النصي** إلى عنوانين:

الأوّل: عبر النصوص Trans-textualité.

الثاني: التصحيفية Paragrammatisme.

والفضل في ظهور مطلح التناص يرجع إلى الباحثة **جوليا كريستيفا** التي تربطها صلة وطيدة بفكرة التناص التي سبقها إلى ذلك -كمفاهيم كانت ممهدة للفكرة دون استخدام مصطلح- الباحث **فردنان دي سوسير**(1857-1913م)، ثم الناقد الروائي **ميخائيل باختين**(1895-1975م)، لتظهر أبحاثها أوّل مرة في إصدارين مُهمَّيْن:

أ-نظرية الجماعة:

Théorie de lenssemble,Tel quel,Suil,Paris، في سنة1968، وهو مؤلف جماعي شاركها فيه كل من ميشال فوكو، رولان بارت وجاك دريدا.

ب-سيميوطيقا:

Séméiotike:recherches pour une sémanalyse، وهو مؤلف لكريستيفا صدر عام 1969، ويجمع سلسلة مقالات كتبتها ما بين 1966-1967.

ويبدو جليًا أنّ كريستيفا قد أخذت التسمية من الباحث **دي سوسير** حين تقول في إحدى كتاباتها: "وقد استطعنا من خلال مصطلح **التصحيف Paragramme** الذي استعمله

لبناء خاصية جوهرية لاشتغال اللغة الشعرية، عيّناها باسم **التصحيفية Paragrammatisme**؛ أي امتصاص نصوص متعددة[1].

ومن بين ما ميّز الدارسة **جوليا كريستيفا** بإجماع أغلب النقاد على أنّها أول من استطاع تحديد صياغة دقيقة ومناسبة لوصف مختلف أشكال التداخل والتفاعل بين النصوص، حين أعدت أطروحة دكتوراه تناولت فيها المفاهيم النظرية الأساسية التي جاءت في كتاب باختين **الماركسية وفلسفة اللغة Le Marxisme et la philosophie langue de la.**

فبعد منتصف ستينات القرن الماضي توصلت إلى اكتشاف مصطلح **التناص**، وأصبح يُنسب إليها منذ ذلك التاريخ، وقد اعترفت في أكثر من مرة بفضل **باختين** الذي هداها إلى هذا الاكتشاف.

وقد صدرت لها مجموعة من أبحاث في مجلتّي:**كماهو Tel quel**، و**نقد Critique**، ثم أعادت نشرها في كتابيها (**السيميائية Séméiotikè** 1969م)، و(**نص الرواية Le textedu roman** 1970م). وفي مقدمة كتاب (**دوستويفسكي**) لباختين استمرت في الحديث عن هذا المصطلح إلى غاية ظهور كتابها (**ثورة اللغة الشعرية La révolution du langage Poétique** 1974م). وهي تعرّف **النص** في كتابها السيميائية بقولها:"**نعرّف النص كجهاز عبر لغوي يعيد توزيع اللغة عن طريق الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين مختلف أنماط الملفوظات التي سبقته أو المتزامنة معه**"[2].

كما تتحدث عنه في مكان آخر بقولها:"**يبنى كل نص كتشكيلة من الاستشهادات، فكل نص هو تمثّل وتحويل لنص آخر، يقوم التناص مقام مفهوم التفاعل الذاتي**"[3].

---

[1] جوليا كريستيفا: "علم النص"، تر/فريد الزاهي، مرا/عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997، ص78-79.

[2] Julia Kristiva: « Sémiotiké », resherche pour une sémanalyse, p25.

[3] Ibid, p146.

فهي تؤكد من خلال هذين التعريفين أن **النص** هو مجال تناصي، بحيث تتداخل وتتفاعل فيه عدة نصوص تكون سابقة عليه أو متزامنة معه، وهو يستدعيها ويستخدمها في سياقه، وفي هذا تأكيد لتناصه مع غيره من النصوص.

وقد درست في كتابها **السيميائية** عملين أدبيين من جنسين مختلفين، وهذان العملان هما أشعار **لوتريامون Loteréamont**، ورواية من القرون الوسطى تحمل عنوان **جيهان دوسانتري Jehan Desaintré**، **لأنتوان دولاسال Antoine de Lassal**.

وقد استطاعت الباحثة **كريستيفا** بعد دراسة مطولة لهذين العملين أن تؤكد نظريتها بالنسبة لتناصية النص، ونحن لا يسعنا المجال لذكر تفاصيل أخرى عن هذه النظرية، وقد ذكرت في الكتاب بكل صراحة ووضوح العوامل المساعدة الممهدة لاكتشافها مصطلح **التناص**، بفضل ما قدمه كل من **فردينان دي سوسير** و**ميخائيل باختين** من أعمال ناجحة.

جـ-ثورة اللغة الشعرية La Révolution du Langage Poétique:

لقد درست **كريستيفا** طبيعة اللغة الشعرية، في كتابها ثورة اللغة الشعرية **La révolution du Langage Poétique**، وذلك عند شاعرين كبيرين هما لوتريامون **Lautréamont**، وستيفان ملارمي **S.Mallarmé**. وفي هذه الدراسة توصلت إلى أن ما يميز هذه اللغة عند هذين الشاعرين بشكل عام، هو ما أحدثته من ثورة وانقلاب على الأحوال الصوتية والمعجمية والتركيبية، والعلاقات المنطقية التي كانت سائدة فيها من قبل. كما أنها تطرقت في كتابها إلى التناص، ولكن لم تضف له أي جديد فكل نص مقروء يصير نصا سابقا لرواية، شعر، ترجمة أو خبر صحفي[1].

وعلى هذا العموم يمكن القول أن **التناص** عندها بشكل عام يتميز بكونه ظاهرة جمالية في **النص**، وهو مفهوم واسع وشامل، لأنه غير قابل للانغلاق والاختزال في شكل من الأشكال، إذ أنه يستوعب مختلف أشكال **التفاعل النصي**، وهو شرط ضروري لكل **نص**، لذلك لا يخلو

---

[1] محمد وهابي: "مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا "، مجلة علامات، ج54، الرياض، السعودية، ديسمبر2004، ص388-389.

أي نص من وجود نصوص أخرى تكون سابقة عليه أو متزامنة معه، وهذا الاستحضار يتم بطرق شتى وبأشكال متعددة منها: **الاستشهاد** أو **الاقتباس** أو **الإيحاء**، إلى غير ذلك من أنواع **الاستحضار** أو **التفاعلات الأخرى**.

د-التصحيفات Anagrammes:

التصحيفات مصطلح مشتق من التصحيف أخذته **جوليا كريستيفا** عن **دي سوسير** إذ له علاقة بفكرة تداخل النصوص وتقاطعها، ففي دراستها الخطاب الغريب في فضاء اللغة الشعرية تقول: "يحيل المدلول الشعري إلى مدلولات خطابية مغايرة بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري تكون عناصره قابلة للتطبيق في النص الشعري الملموس، هذا الفضاء النصي نسميه فضاء متداخلا نصيا ...

من هذا المنظور يكون من الواضح أنه لا يمكن اعتبار المدلول الشعري نابعا من سنن محدد، إنّه مجال لتقاطع عدة شفرات على الأقل (على الأقل اثنتين)"[1].ثم توضح قائلة بأمانة علمية:"إن مشكل تقاطع ...عدة خطابات دخيلة في اللغة الشعرية قد تم تسجيله من طرف دي سوسير في **التصحيفات Anagrammes**.

قد استطعنا من خلال مصطلح **التصحيف Paragramme**، الذي استعمله سوسير بناء خاصية جوهرية لاشتغال اللغة الشعرية عيّناها باسم **التصحيفية Paragrammatism**، أي امتصاص نصوص (معاني) متعددة داخل الرسالة الشعرية التي تقدّم نفسها باعتبارها موجهة من طرف معيّن"[2].

وهو ما يعبر عنه بالدلالة الشعرية التي تحيل إلى معاني القول المختلفة...، حيث يمكن أن نقرأ أقوالاً متعددةً في الخطاب الشعري نفسه، وبهذا يتخلق حول الدلالة الشعرية فضاءٌ نصيٌ

---

[1] الاستبدال: هو أداة التصحيف الذي هو الحصول على كلمة أو كلمات عن طريق تبديل مواضع الحروف لكلمة ما Transposition.

[2] جوليا كريستيفا: "علم النص"، ص78.

متعدّدُ الأبعاد، ولْنُطلِق على هذا الفضاء اسم **التناص**، ومن هذا المنظور يتضح أن الدلالة الشعرية لا يمكن أن تعتبر رهينة شفرة وحيدة بل تتقاطع فيها عدة شفرات لا تقل عن اثنتين...

ويمكنا أن نتصور على أساس مصطلح **دي سوسير** في الاستبدال خاصية جوهرية في توظيف اللغة الشعرية...، **فإنتاج النص** الشعري يتم خلال حركة مركبة من إثبات ونفي نصوص أخرى.

-مستويات التناص عند جوليا كريستيفا:

لقراءة النصوص ومعرفتنا للعلاقات التأويلية للنصوص الغاءبة، هناك أنماط تكشف عن هذه العلاقات، ومن خلال مصطلح التصحيفية، والذي يعني "امتصاص نصوص لمعاني متعددة داخل الرسالة الشعرية"[1]، استطاعت **كريستيفا** بناء خاصية جوهرية لاشتغال اللغة الشعرية واضعة بذلك ثلاثة مستويات لفهم علاقات التناص وسياقاتها:

أ-النفي الكلي:

وفيه يقوم المبدع بقلب معنى النص المرجعي (الأصلي) مع نفي النصوص عليه والقارىء الماهر البارع وحده الذي يستطيع أن يكشف عن هذا التناص، والنصوص الغائبة يلمحها فقط، لا تكاد تبين وقد ساقت لنا **كريستيفا** عن ذلك مقطعا لباسكال Pascal "وأنا أكتب خواطري تنفلت مني أحيانا إلاّ أنّ هذا يذكرني بضعفي الذي أسهو عنه طوال الوقت والشيء الذي يلقنني درسا بالقدر الذي يلقنني إيّاه ضعفي المنسي، ذلك أنني لا أتوق إلى سوى إلى معرفة عدمي"[2].

وهذا **لوتريامون lautreamont** يقلب المعنى تماما نكاد نلمحه حيث يصبح عنده: "حين أكتب خواطري فإنّها لا تنفلت منّي، هذا بالفعل يذكرني بقوتي التي أسهو عنها طوال الوقت، فأنا

---

[1] المرجع السابق: ص78.

[2] المرجع نفسه: ص78.

أتعلم بمقدار ما يتيحه لي فكري المقيّد، ولا أتوق إلاّ إلى معرفة تناقص روحي مع العدم"[1]. فنلاحظ قلب دلالة النص الغائب.

ب–النفي المتوازي:

حيث يقتبس النص الأصلي معنى جديدا يحافظ على المعنى المنطقي وبذلك يطل معنى النص المرجعي والنص الموطف هو نفسه[2]، يقول لاروشفوكو Laroche Faucoult: إنّه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي ضداقة أصدقائنا"[3].

المقطع نفسه نجده عند **لوتريامون** مع تحوير بسيط "إنّه لدليل على الصداقة عدم الانتباه لتنامي صداقة أصدقائنا"[4].

ج–النفي الجزئي:

عبر امتصاص المبدع للنص المرجعي يقوم بتوظيف بعض المقاطع أو السياقات مع نفي جزء واحد فقط، يقول **باسكال**: "نحن نضيّع حياتنا فقط لو نتحدث عن ذلك فقط"[5]. أمّا **لوتريامون** فيقول: "نحن نضيّع حياتنا ببهجة، المهم ألاّ نتحدث عن ذلك قط"[6].

وهكذا نجد أنّ هذه المستويات التي حدّدتها **كريستيفا** تساعد على قراءة النصوص الغائبة وكيفية امتصاص النص الجديد لها وتفاعلها معه، وهذا ما يساعد على تجنّب الوقوع في متاهات القراءة المعقّدة.

---

[1] المرجع السابق: ص78.

[2] نفسه: ص79.

[3] نفسه: ص79.

[4] نفسه: ص79.

[5] لأكثر تفصيل ينظر: المرجع نفسه، الصفحة 78-79.

[6] نفسه: 79.

3- التنـــاص والمتعاليات النصية عند جـــــيرار جينيت :

يعد **جيرار جينيت** من خير من أسهموا في دراسة علاقات النصوص وبحث أشكالها وأنماطها وله سيرة متميزة في ذلك، فقد ألّف كتبًا بكاملها لدراسة ما يسميه **بالتعالي النصي Transtextualé** مثل كتابه (**الأطراس الممسوحة Palimpsestes**)[1]، حيث يهرب النص من ذاته، ويتعالى باحثًا عن شيءٍ آخر ليحيا حياةً أخرى بمحاورته أو بالاستقرار في أعماقه أو ممارسة سلطته عليه.

ويتوصل في هذا الكتاب بعد دراسة طويلة لمفهوم **التناص** الذي انصب اهتمامه عليه في بداية الأمر إلى مفهوم أشمل منه، وهو **المتعاليات النصية** لاعتقاده بجدواها في فتح آفاقٍ أو فرصٍ أخرى جديدة للبحث والدراسة في شتى أنواع **التفاعل النصي**، ويحدد **المتعاليات النصية** التي تؤطر كل ما يجعل خصاما في علاقة **ظاهرة** أو **خفية** بنصوص أخرى، ويميز بين خمسة أنواع من العلاقات، ويرتبها وفق نظام تصاعدي هي:

1-**التناص.**

2-**المناص أو النص الموازي.**

3-**الميتناص.**

4-**معمارية النص.**

5-**التعلق النصي.**

تتداخل هذه الأنماط فيما بينها، وتتعدد العلاقات التي تستوعبها وتجمعها، ولا يمثل مفهوم **التناص** الذي اكتشفته **كريستيفا**: من قبل سوى نوع واحد من تلك **المتعاليات**، التفاعلات التي

---

[1] Gérard Genette: « Palimsestes », 1982, p8.

تحقق أدبية نص ما، وفي ذلك ما يعكس التطور الهائل للحقل المعرفي **للتناص** من **كريستيفا** إلى **جيرار جنيت**.

ا–مفهوم "التناص Intertextualité":

نجد أن **جيرار جينيت** قد تناول **التناص** في كتابه **الأطراس الممسوحة** كما تقدم، وهو من وجهة نظره علاقة التواجد بين نصين أو مجموعة من النصوص، ويكون هذا الحضور بين نص وآخر إما للاستشهاد Citation أو بغرض السرقة Plagiat أو الاقتباس Emprunt، أو بغرض الإيحاء أو التلميح Allusion[1].

وهو ما نجده مجسدا في قوله: "**أما أنا أعرفه بطريقة لا شك مكثفة بعلاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص، بمعنى عن طريق الاستحضارEidétiquement، وفي غالب الأحيان بالحضور الفعلي لنص داخل آخر بشكلها الأكثر جلاءً وحرفيةً، هي الطريقة المتبعة قديما في الاستشهاد Citatiion [...]، وفي حال السرقة الأدبية Plagiat، وفي حال التلميح L'allusion**"[2].

ب–مفهوم "المناصParatexte":

لقد خصص له **جيرار جينيت** كتابه **عتبات Seuils**، حيث قسمه إلى عنصرين هامين هما **النص المحيط Péritexte**، و**النص الفوقي Epiyexte**. **فالنص المحيط** يشتمل على كل من العنوان، والعناوين الداخلية للفصول، وكل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب؛ كالصورة المصاحبة للغلاف، أو كلمة الناشر، أو الإهداء.

---

[1] Ibid, p8.

[2] Ipid, p21.

أما **النص الفوقي** فيهتم بكل المعلومات والمعطيات التي تكون خارج الكتاب تكون متعلقة به ودائرة في فلكه، كالحوار الاستجوابات والقراءات النقدية والتعليقات، والمحاضرات التي يلقيها الكاتب[1].

جـ-مفهوم "الميتناص Métatextualité":

أطلق **جيرار جينيت** على هذا المصطلح هذه التسمية إذ كان يسمى عند العرب القدماء **بالتعليق** أو **الشرح Commentaire**، وهو يقوم أساسا على ربط نص بنص آخر يتحدث عنه دون أن يذكر بأنه أخذ منه، وهذا ما سنفترض وجوده متجسدا في مدونة الشاعر **لخضر بن خلوف**.

د-مفهوم "معمارية النص Architextualité":

لقد خصص له **جيرار جينيت** كتابا بأكمله سماه **عتبات**، عالج فيه علاقة **الأجناس الأدبية** فيما بينها في شيء من الدقة، ولكن يكتنفه كثيرٌ من الغموض والتعقيد والتجريد بسبب تداخله مع **المناص**، حيث يشتركان في خصائص كثيرة منها: الإشارة إلى **نوع الجنس الأدبي**، شعر، رواية، نثر، ملحمة ...وهكذا.

وكذلك الحال أو الأمر بالنسبة للكلام المدون على ظهر الغلاف من أجل تحديد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص، فعنوان النص المرسوم على الغلاف يعفي القارئ من الانتظار والترقب والمفاجأة لما يحتويه النص، فيحدد موقفه منه، وإدراكه لجنس النص منذ البداية، ويؤثر في توجيه القراءة لدى المتلقي، وقد اعترف **جينيت** نفسه بهذا الخلط أو التشابه بين النمطين المذكورين أي **المناص ومعمارية النص**.

---

[1] روتير آيف: "انفتاح النص،الواقعية وتفاعل النصوص"، تر/علي نجيب إبراهيم، مجلة البحرين الثقافية، دولة البحرين،ع24 ،أفريل2000، ص 128.

هـ- مفهوم التعلق النصي Hypertextualité:

إن مصطلح **التعلق النصي** يرجع إلى تقاليد الباحث في الشعرية المعاصرة **جيرار جنيت**، الذي أفرد له كتابا مستقلا هو كتابه **أطراس** الصادر سنة 1982م، عن دار سوي بباريس. واختار له ذلك العنوان الدال، الذي يوضحه بقوله: "الطّرس رِقٌّ يمحى ويكتب عليه نصٌ آخر جديد على آثار كتابة قديمة لا يستطيع النص الجديد إخفاءها بصفة كاملة، بل تظل قابلة لتبنيها وقراءتها تحته"[1].

وتتحدد طبيعة هذه **العلاقة النصية** بأنّها كتابة حديثة على آثار كتابة قديمة، وذلك بأن يشتق نص من نص آخر عن طريق **المحاكاة** أو **التحويل**، وأطلق جنيت على **النص السابق** اصطلاح **النص الأصل Hypotexte**، في حين أطلق على **النص اللاحق** اصطلاح **Hypertexte** أي **النص المتفرع**، ووصفه أيضا بالنص من الدرجة الثانية **au second Texte degré** ليشير إلى ترتب وجوده وخصائصه على سابقه، ويعرف جيرار جينيت هذا **التعلق** بأنه كل **علاقة** تتم بين **نص لاحق Hypertexte** مع **نص سابق Hypotexte**، وطبعا يكون هذا **التعلق** عن طريق **التحويل** أو **التحريف Travestissement** بينهما بشكل ملفت للانتباه، وأيضا يكون بطريقة مباشرة.

إن التفاعل في **معمار النص** يتشكل دائما من خلال **المحاكاة** و**التقليد**، ويقسّم جينيت روابط التعلق فيما بين النصوص إلى ثلاثة أنواع هي:

1-**المحاكاة الساخرة** Parodie.

2- **التحريف** Travertissement.

3-**المعارضة** Pastiche.

---

[1] جيرار جنيت: "من التناص إلى الأطراس"، تر/المختار حسني، مجلة علامات، مج7،ج25، جدة،1997، ص180.

وعليه نشير إلى أن **التعلق النصي** يستطيع أن يشترك في أكثر من نص واحد في التعلق بنص قديم ، وهذا التعلق يختلف من حيث القوة والضعف، ومن حيث الكثرة والقلة، وبالتالي توظف الدراسة هذا المصطلح من أجل الكشف عن العلاقات الفنية الجزئية التي تربط بين النصوص.

ونخلص القول بأن **التناص** عبارة عن **محاكاة** أو **تحويل** لنصوص سابقة، حيث يقوم بهذه المحاكاة أو التحويل نص مركزي تدخل عيه نصوص سابقة في سبيل أن ينتج نصا جديدا، وتتبنى هذه الفكرة التقييد الأخير الذي قدمه **جيرار جنيت** لهذا المصطلح بقوله:"**إنه علاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص**"[1].

بمعنى؛ أنه عن طريق **الاستحضار**، وفي غالب الأحيان **بالحضور الفعال** لنص داخل نص آخر، بشكله **الأكثر جلاء وحرفية**، نستطيع أن نتفطن للتناص، وهي الطريقة المتبعة قديما في **الإستشهاد** بين مزدوجتين بالتوثيق أو دون توثيق معين، أو بشكل أقل وضوحا وأقل شرعية في حال **السرقة الأدبية**، كما هو الحال عند لوتريامون مثلا، وهو **اقتراض** غير مصرح به، لكنه أيضا حرفي، أو بشكل أقل وضوحا بعد، وأقل حرفية في حال التلميح، أي في ملفوظ لا يستطيع الذكاء الحاد تقدير العلاقة بينه وبين ملفوظ آخر.

وتوظف الدراسة هذا المصطلح للكشف عن العلاقات النصية الكلية التي تتعلق بالرؤى والتيمات والمواقف الموجودة في أي نص من النصوص، بحيث نزيد على توضيح **النص اللاحق** وعلاقته **بالنص السابق** توضيحا.

---

[1] المرجع السابق، ص181.

-المطلب الثالث: أشكـــال التنــاص :

لقد عرّف جيرار جينيت **التناص** على أساس أنه: "**الوجود الفعلي لنص في نص آخر**"، إذ ينظر إلى عملية التناص باعتبارها علاقة التواجد بين نصين، أو مجموعة من النصوص، ويكون هذا الحضور بين نص وآخر على سبيل الاستشهاد، وهو إما أن يستشهد الكاتب بما اطلع عليه من نصوص في الكتب بوعي وقصد، أو أنّه يتذكرها أثناء ممارسة الكتابة عفويا، وقد يضعها بين مزدوجتين، لتأكيد الأخذ وإظهاره أو أنه يتركها حرة كأنها ملك لنصه[1]. والذي يحتوي بدوره على **المحاكاة الساخرة** و**التحويل** و**التحريف** أو **المعارضة**[2]، وكلها تؤدي دور التناص أي توضح مدى تفاعل النصوص مع بعضها البعض، بالإضافة إلى العلاقات الأخرى التي حددها **جيرار جينيت** في هذا المبحث من الإيحاء الذي نجده لا يظهر إلا بعد دراسة معمقة لأنه يوحي لنا به الكاتب فقط، ولا يصرّح به مباشرة.

أما السرقة فهي التي تكون بأخذ الألفاظ مع المعنى من دون أن يحيل صاحبها إلى المرجع الأصلي ومصدره[3].

1- الاستشهـــــاد:

يمثل **الاستشهاد** بنية نصية دخيلة على النص اللاحق حيث نجده يفرض نفسه وسلطته عليه، فهو بطبيعة الحال **نقل حرفي** من نص سابق. حيث "يأخذ الاستشهاد مشروعيته كواجهة للتناص: يجعل إدراج نص في نص آخر واضحا. تجلّي الرموز الخطية-عزل العبارة المستشهد بها، استخدام الحروف المائلة أو علامات التنصيص (...)، والنص الذي يكثر من الاستشهادات يشبه على الدوام بالفسيفساء **Un patch-work** (دليل ديكوري يحتوي على قطع قماش متنافرة)،

---

[1] G.Geneete: « palimpsestes », p8.

[2] Ibid, p11.

[3] Ibid, p8.

أو بلوحة يلصق فيها الرسام مقطعا من الصحف، أو قطعا من الورق المرسوم، يظهر **الاستشهاد** إذن كوجه رامز للتناص لأنّه يمثّل وضعية للنص يكون فيها محكوما باللاتجانس والتشضّي"[1].

ويمكن القول أن **الاستشهاد** هو النص الأكثر وضوحا وظهورا للعيان، لأنه يساعد النص اللاحق على إبراز المعنى بكل خفاياه، ففيه يستعين صاحبه مثلا بالمزدوجتين، وكذلك بمجموع العلاقات الصوتية المرافقة لعملية التلفظ، إذ تتميز الاستشهادات كالأمثال والأغاني والأشعار والكلام المأثور عن مجموع الكلام بتغير النغمة، لذلك نجد أن المتحدث أو الكاتب يتخلى طوعا عن صوته متخذا صوتا آخر لكي يقول ما قاله الآخرون ويستشهد به.

إذن فالاستشهاد يعد نصا يفرض سلطة معينة على نص آخر، وهذه السلطة قد تكون في مدلولها أو في دالها أو في كليهما معا، فمثلا حين يستشهد الكاتب بنص ما، قد لا يهتم بالكلمات (**الدوال**) بقدر ما يهتم بالمعاني (**المدلولات**)، أو على العكس قد تفرض الكلمات سلطتها وقوتها من حيث الإيقاع داخل كلمات النص اللاحق، وقد تلتقي سلطة النص الدال وسلطة المدلول في النص اللاحق باعتبار **الاستشهاد** سلسلة من العناصر الدالة التي تنتمي لنسق خصوصي سابق، يتميز بالانغلاق النسبي لكي يحافظ على حدودها الشكلية أو سلطتها الرمزية، من أبرز الاستشهادات التي يوظفها صاحب المبدع في نصه، الاستشهاد بالأمثال والحكم التى تعد من أهم فنون التعبير الشائعة بين الناس والمتناقلة عبر أفراد المجتمع، لأن المثل صوت الشعب لأنه يعبر عن إحساسه، ويمثل تفكيره وثقافته[2]، حيث يتضح سمو المثل الشعبي عن أشكال التعبير المألوفة في عدة مظاهر، وقد اهتم العديد من الباحثين بتعريف المثل تعريفا علميا، من ذلك ما ذهب إليه الأستاذ أحمد أمين:"من أن الأمثال نوع من أنواع الأدب يمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه ووجود الكناية، ولا يكاد تخلو منه أمة من الأمم"[3].

---

[1] ناتالي بييقي-غروس: "مدخل إلى التناص"، تر:عبد الحميد بورايو، دار نينوى، دمشق، سورية، 2012، ص60-61.

[2] أحمد سيد محمد: "البحث عن الشخصية من خلال الأمثال الشعبية"، مجلة الثقافة، وزارة الإعلام والثقافة، الجزائر، ع65، 1981، ص58.

[3] أحمد أمين: "قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية"،ج1، لجنة تأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، د/ط،1953 ، ص61.

ولعل أحمد أمين يكون قد أخذ جزءا من تعريفه للمثل من نبيلة إبراهيم الذي يقول فيه:"يجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام:"إيجاز اللفظ وإصابة المعنى، وحسن التشبيه، وجودة الكناية فهو نهاية البلاغة "[1]. لذا كان جديرا الاستشهاد به في جل الفنون.

2- الإحـــالة والسرقـــة:

الإحالة مثل الاستشهاد، هي شكل صريح للتناص. لكنها لا تعرض النص الآخر الذي تحيل عليه. فهي تقيم علاقة غياب In absentia، إذن. لذا فهي مفضّلة لما يتعلق الأمر فقط بإحالة القارىء على نص، دون استحضاره حرفيا. هكذا (...)[2].

أما السرقة لغة:"هي الشيء المسروق الذي يؤخذ من صاحبه"[3]. ويعد موضوع الإحالة والسرقة من الموضوعات التي أثارت جدلا كبيرا في الأوساط الأدبية العربية والغربية.

ويعرّف **جيرار جينيت** الإحالة "بأنها شكل من أشكال التناص، يكون حضورها في نص من النصوص بشكل أقل وضوحا، وأقل حرفية كما هو الحال في السرقة الأدبية عند **لوترمان**، والتي تعد اقتباسا غير مصرح به، ولكنه حرفي أيضا[4]، أي أن الكاتب يأخذ الألفاظ كما هي من حيث اللفظ والمعنى ضمنيا، والسرقة تتنوع فهي قد تكون في اللفظ، وقد تكون في المعنى، أو في كليهما كما تقدم، "فبقدر ما تكون السرقة بالنسبة للتناص ضمنية، يكون الاستشهاد صريحا، تحدد هكذا بصفة دنيا، لكنها مقبولة، كاستشهاد غير معلّم، سرقة عمل هي أن تستحضر فقرة بدون أن يبيّن المستخدم للقفرة بأنّه ليس مؤلفا لها، تستعار للدلالة على السرقة تعابير أخرى مثل السطو والاختلاس؛ تكون أكثر عرضة للاستهجان لما تكون الفقرة مأخوذة بحرفيتها وطويلة.

---

1 أبو الفضل أحمد الميداني: "مجمع الأمثال"،ج1، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1985، ص14.

2 ناتالي بييقي-غروس: "مدخل إلى التناص"، ص64.

3 علي بن هادية: "القاموس الجديد للطلاب"، معجم عربي مدرسي ألفبائي، الشركة التونسية للتوزيع والطبع والنشر، الجزائر، 1979، ص465.

4 G.Genette: « Palimpsestes », p8.

تمثّل اعتداءً على حق الملكية الأدبية، نوعا من الغش لا تضع فقط ذمة السارق موضع الاتهام، بل أيضا قواعد السير الحسن التي تحكم دوران النصوص"[1].

3-الإيحـــاء والتلميـــح:

الإيحاء لغة: "هو التلميح بكلام خفي يؤثر في المخاطب"[2]، أما معناه في النصوص الأدبية فهو الأكثر خفاءً وغموضًا لأن الكاتب لا يصرح به جهرا أو مباشرا.

والإيحاء "هو طريقة ذكية في نقل فكرة معروفة جدا إلى الخطاب، بحيث يختلف عن الاستشهاد فهو ليس بحاجة إلى أن يسند باسم المؤلف الذي يكون معروفا من جميع الناس، خاصة وأنّ الملمح الذي يستعيره هو استدعاء مباشر لذاكرة القارىء أكثر منه سلطة، كما هو الأمر في الاستشهاد الخالص، لكي تستعيد الذكرى حسب نظام آخر للأشياء، مشابه لما هو مطروح"[3]، لذلك لا يخلو أي عمل أدبي عامة، و أي نص من نصوص الشعر الشعبي خاصة من هذه الظاهرة.

أما الإيحاء أو التلميح عند **جيرار جينيت** فهو:"تناص يكون أقل حرفية فهو يعني عدم الفهم التام للملفوظ وإدراك العلاقة بينه وبين ملفوظ آخر تحيل تعبيراته عليه"[4].

والمعنى من هذا القول هو أن الكاتب يستوحي المعاني والأفكار من غيره، دون التصريح بها بنفس الألفاظ الأصلية السابقة وبين الألفاظ الطارئة اللاحقة، التي توحي بها أو تلمح إليها.

ونصوص الشعر الشعبي التي ستطبق هذه الدراسة لا تستغني عن عنصر الإيحاء؛ هذا العنصر من العناصر الضرورية في التناص، لا لشيء إلاّ لأنّ الشعر الشعبي مستوحى من قواعد اللغة العربية في القرآن الكريم والشعر العربي الفصيح وكذا الأمثال والحكم...، ونشير هنا إلى أن اللهجة

---

[1] ناتالي بييقي-غروس: "مدخل إلى التناص"، ص66.

[2] علي بن هادية: "القاموس الجديد للطلاب"، ص132.

[3] ناتالي بييقي-غروس: "مدخل إلى التناص"، مرجع سابق، ص69.

[4] G.Genette: « Palimpsestes », p8.

الجزائرية في نصوص الشعر الشعبي على اختلاف نطقها من منطقة إلى أخرى، هي لهجة عربية لا يميزها عن اللغة المعربة إلا خلوها من الإعراب.

وبالتالي أصبحت هذه اللهجات بفضل أشكال التناص المختلفة تمثل الوجه المبسط للغة العربية، وعدم خضوعها لقيود القواعد الإعرابية السليمة يجعلها قريبة من الاستعمال اليومي بشكل أو بآخر، لأنّ الشاعر في حاجة ملحة إلى استعمال لغة قادرة على التعبير عمّا يخالجه من أحاسيس وعواطف وآلام وآمال وأفكار، وإلى لغة أوسع من الدارجة المستخدمة من قِبَل العامة في الحياة اليومية التي لن يستطيع الشاعر من خلال هذه اللغة أو تلك الاستغناء عن أشكال التناص، فيقتبس من اللغة العربية ما يساعده على توسيع محصوله اللغوي عن طريق الكتابة والقراءة لمن يتقنُهما وعن طريق السماع لمن لا يتقِنُهما، فقد كان الشاعر أنذاك يجالس العلماء، ويأخذ عنهم دروس الفقهاء وحلق الذكر ليستخلص منها العبر، ليكتسب بذلك العديد من المفردات والكثير من المعلومات المهمة والحقول الدلالية المتنوعة منها؛ الدينية التاريخية الأدبية والسياسية...، وكذا أسماء شخصيات مرموقة معروفة لها صيت ذاع ولا يزال يذيع إلى الأبد؛ كالشخصيات الدينية والتاريخية والأسطورية...

هذه المعارف أثرّت على الشعر الشعبي طبعا، وأثرت عليه طابعا جماليا يجعل من القصيدة الشعبية معطاءة ومطواعة، فجعلت الشاعر يسدي باستعمال أشكال التناص خدمة أخرى هي جمالية التواصل وربط الماضي بالحاضر الذي ينحني أمامه المثقفون وأشباه المثقفين اعترافا بفضله ووجوده.

واستنادا إلى ما قاله **جينيت** عن الإيحاء، ننوّه كذلك أن "**الإيحاء** عنصر ضروري في **التناص**، لذلك أولاه جيرار جينيت أهمية كبيرة في إبراز **المتعاليات النصية** للأعمال الأدبية دراسة وتنقيحا، وأولاه المبدع أهمية كبرى تطبيقا وترسيخا حين استوحى جل الشعراء نصوصا متنوعة تزخر بالمكتسبات الثرة من تراثنا الأصيل"[1].

---

[1] حسيبة مفتاح: "المتعاليات النصية في رواية"الصياد والبحر"للطاهر وطار، مذكرة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر2، بوزريعة، 2009-2010، ص17.

فهل ستنطبق هذه الظاهرة بآليات الدرس الحديث في الفصل التطبيقي فعلا فنرجّح القول بأنّ المدونة المراد دراستها مطواعة معطاءة لا تقبل الركود ولا الجمود أمام التطورات الفكرية الهائلة التي تميّزت بها النظرية التناصية أم لا تملك مميزات تجعلها تقوم على صلات خفية فلا يمكن وصفها بالمطواعة؟

المبحث الثاني: مفهوم النص والتناص عند العرب

المطلب الأول: مفهوم النص.

1-النص لغة.

2-النص اصطلاحا.

المطلب الثاني: مفهوم التناص في النقد العربي:

1-التناص والسرقات الشعرية في النقد العربي القديم.

2-مفهوم التناص في النقد العربي الحديث.

3-مقاربة بين المصطلحات النقدية العربية والتناص.

المطلب الثالث: أشكال ومستويات التفاعل النصي

1-أشكال التفاعل النصي(التناص).

2-مستويات التفاعل النصي.

استنتاجات.

-المطلب الأول: مفهـــوم النص لغة واصطلاحا:

1- النص لغـــة:

إن المفهوم اللغوي لكلمة النَّصُّ في لسان العرب هو: "رفْعُك الشيء. نَصَّ الحديث يَنُصُّه نصّاً: رَفَعَه. وكل ما أُظْهِرَ، فقد نُصَّ. وقال عمرو بن دينار: ما رأَيت رجلاً أَنَصَّ للحديث من الزُّهْرِي أَي أَرْفَعَ له وأَسْنَدَ. يقال: نَصَّ الحديث إِلى فلان أَي رفَعَه، وكذلك نَصَصْتُه إِليه. ونَصَّت الظبيةُ جِيدَها: رَفَعَتْه (...) وَوُضِعَ على المِنَصَّةِ أَي على غاية الفَضِيحة والشهرة والظهور. والمِنَصّةُ: ما تُظْهَرُ عليه العروسُ لتُرَى، ونَصَّ المتاعَ نصّاً: جعلَ بعضه على بعض. والشواء نص . بتضعيف الصاد . نصيصًا: صوت على النار، ونص القِدْر: غلت، ونص على الشيء ينص نصا: عينه وحدده"[1].

ونصَّ الرجلُ نصًّا إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده. ونصّ كل شيء: منتهاه. قال الأزهري: النصّ أصله منتهى الأشياء ومبلغ أقصاها، ومنه قيل: نصصتُ الرجل إذا استقصيت مسألته عن الشيء حتى تستخرج كل ما عنده.

2- النص اصطلاحـــا:

للنص في الاصطلاح تعاريف عديدة تعكس أراء ومواقف متنوعة في ميادين مختلفة، كما قد يختلف تعريف النص من منهج نقدي إلى آخر، فلقد حظي مفهوم النص ودلالاته بعناية النقاد في معظم العصور، حتى إنّ مقولة "إنّ لكل واحد من الشعراء الكبار طابعا لا تخطئه في شعره"، يمكن أن يكون تجسيدا لهذا الاهتمام بالنص (...) واتساع مفهوم النص حتى شمل النوع الأدبي كلّه، بل الأدب في عمومه عند من يتجاوزون الحدود بين الآداب، بل ما هو أوسع من ذلك"[2].

---

[1] أبو الفضل جمال الدين محمد بم مكرم؛ ابن منظور الإفريقي المصري: "لسان العرب"، مج:07، دار صادر، بيروت، ط:02، 1992، فصل الصاد، مادة: نصص.

[2] سعد أبو الرضا: "معالجة النص في كتب المورزنات التراثية"، منشأة دار المعارف، الإسكندرية، مصر، د/ط، 1998، ص21.

ولا تختلف هذه القضية في تراثنا عن هذا المنحى من حيث الكم، وإن اختلفت من حيث الكيف، بمعنى أنّ اهتمام النقاد العرب في معظم الأحيان انصب على النص، تراكيبه وجمله، وهذا هو الأعم والأغلب، لكن هناك من يحاول مقاربة النص ككل، كما في بعض الموازنات بين النصوص في كتب التراث، مثل (عيار الشعر) لابن طباطبة، و(الوساطة) للقاضي الجرجاني في أحيان أخرى...وغير ذلك كثير.

ولعل ما سبق يؤكد ما أشرت إليه، من تشعّب المادة المتعلقة بالنص وتعريفه لغويا في تراثنا العربي، "علما أنّ النص بمفهومه الواسع يشمل التركيب والجملة والفقرة والقطعة والقصيدة"[1].

وفي هذا الصدد يقول **سعيد يقطين** "أن النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة، فهويتعالق بها، ويتفاعل معها (...)"[2].

وعلى الرغم من وجود عامل مشترك بين هذه المناهج جميعها، يقول الدكتور محمد مفتاح[3]: "...وأمام هذا الاختلاف فإنه لا يسعنا إلاّ أن نركب بينها جميعا لنستخلص المقومات الجوهرية الأساسية التالية:

-مدونة كلامية؛ يعني أنه مؤلف من الكلام وليس صورة فوتوغرافية أ رسما أو عمارة أو زياً... وإن كان الدارس يستعين برسم الكتابة وفضائها وهندستها في التحليل.

-حدث: أنّ كل نص هو حدث يقع في زمان ومكان معيّنين لا يعيد نفسه إعادة مطلقة مثله في ذلك الحدث التاريخي.

-تواصلي، يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجارب...إلى المتلقي.

---

[1] المرجع السابق، ص 22.

[2] سعيد يقطين: "انفتاح النص الروائي"، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 01، 1989، ص98.

[3] محمد مفتاح: "تحليل الخطاب الشعري-استراتجية التناص"، ص119-120.

-تفاعلي؛ على أنّ الوظيفة التواصلية -في اللغة- ليست هي كل شيء، فهناك وظائف أخرى للنص اللغوي، أهمّها الوظيفة التفاعلية التي تقيم علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع وتحافظ عليها.

-مغلق؛ ونقصد انغلاق سمته الكتابية الإيقونية التي لها بداية ونهاية، ولكنه من الناحية المعنوية هو:

-توالدي؛ إنّ الجدث اللغوي ليس منبثقا من عدم، وإنما هو متولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية ... وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له.

ونستخلص مما سبق أنّه لا وجود لتعريف جامع للنص، مانع لغيره من التعريفات، بل هناك تعريفات للنص بقدر ما هنالك من مناهج وأدباء، وبرغم ذلك سيظلّ النص الأدبي شاهدا على التميّز والتفرّد والعبقرية والخلق، مع ما يمثّله من اتصال بمنظومة الفكر الإنساني، وبين هذه الآراء وتلك تتعدد زوايا الرؤى لقضية النص الأدبي وتختلف.

-المطلب الثاني: مفهـــــوم التناص

إن بعض الدارسين المهتمين بأمر التناص خصوصا والنقد عموما، ولربما غير المهتمين يقولون بأنّ التناص يتقاطع في كثير من النقاط مع مفاهيم ومصطلحات نقدية عربية قديمة من حيث التعريف، والمنهج، والآلية...

ومن هؤلاء العرب من يرفض هذه الفكرة لاختلافهما تعريفا ومنهجا، ومنهم من يتوسط الأمور، ويمسك العصا من وسطها فيجلّ هذا ويثمّن ذاك، لذا أردنا أن نستقصي الأمور، ونورد الأقوال، والآراء علّنا نخرج بأفكار توضح للقارئ هذا اللّبس.

1- التناص والسرقـــات الشعرية في النقد العربي القديم:

إنّ البذور الحقيقية لمفهوم **التناص** في النقد العربي القديم نجدها كمدلول لا كمصطلح في عدة كتب نفيسة من بينها كتاب (**طبقات فحول الشعراء**) لابن سلام الجمحي، فيما قاله عن مفهوم **الدربة** أو **الصناعة** والحذق.

أما معنى الأولى؛ ألا وهو **الدربة** فهو أن يكون كل مبدع قد استوعب عشرات الكتب قبل أن يكتب شيئا، وعلى غرار ما احتفت به ذاكرته بعد أن يتناسى ما حفظه من هذه الكتب، ليبدع نصوصا جديدة نتيجة **للدربة** التي تحصّل عليها، والخبرة التي امتلكها، يقول **ابن سلام الجمحي**: "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات: منها ما تثقّفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما يثقفه اللسان"[1].

أما **الصِّناعة**، فتدلّ على حرفة اليد أو ما يعمل باليد، بينما **الصَّناعة** بالفتح فنجدها في لسان العرب لابن منظور؛ "تدل على المعاني دون المحسوسات وأنها الحذق والدربة على الشيء"[2].

---

[1] ابن سلام الجمحي: "طبقات فحول الشعراء"، ج1، تح:محود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ط2، 1974، ص5.

[2] ابن منظور: "لسان العرب"، مج: 8، فصل العين، مادة: صنع.

وهذا ما قصده ابن سلام الجمحي فيما قاله عن **الصناعة والدربة**، التي عرف قدرها وقيمتها في بناء عمل المبدع وعطائه الأدبي الذي اكتسبه من خلال حفظه للتراث الشعري الجيّد ونسيانه ثم النظم على منواله، مما يجعلنا نؤكد على أنّ الكتابة لا تأتي من العدم، وإنما تكون نتيجة تراكم المحفوظ في الذاكرة و**النسج على منواله** بعد نسيانه.

وبالتالي، فإنّ كل كتابة لها علاقة تربطها بكتابة أخرى تُعدّ الكتابة السابقة والمرجعية الأصلية للكتابة اللاحقة.

وقد شجّع ولا يزال يشجّع عديد الباحثين السير على هذه الطريقة القديمة -والتي تمثّل بوادر ظهور التناص عند العرب- أمثال العلامة **ابن خلدون** في مقدّمته، إذ يدعّم رأي **ابن سلام الجمحي** بالعودة إلى ضرورة حفظ المبدعين للإنتاج الأدبي لسابقيهم ليتيح لهم بعد حفظه ثمّ نسيانه للتمكّن من استيعابه شكلا ومضمونا[1].

كما تعد **السرقات الأدبية** من أقدم مباحث النقد العربي حيث تعود بجذورها إلى العصر الجاهلي، حين اشتكى الشاعر العربي من تداخل شعره مع شعر غيره، ومثال ذلك ما قاله عنترة في هذا المجال:

هَل غـادَرَ الشُّعراءُ مِـن متردَّم أم هل عرفْتَ الدَّار بعدَ تَوَهُّم[2]

ويقول الشاعر كعب بن زهير:

مَا أرانا نقُولُ إلاّ مُعــارا أو مُعَادا مِن قَولِنا مَكْرُورا[3]

---

[1] ابن خلدون: "المقدمة"، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، مصر، د/ت، ص578-579_540.

[2] عنترة بن شداد: "ديوان عنترة بن شداد"، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،د/ط، 1978، ص15.

[3] شرح ديوان كعب بن زهير، مكتبة دار الكتب المصرية، القاهرة، مصر، 1950، ص154.

-القاضي الجرجاني:

يفتح القاضي الجرجاني كتابه (**الوساطة بين المتنبي وخصومه**) بعرض منهجي نقدي يقول فيه: "ولستَ تُعَدُّ من جهابذة الكلام ونقّاد الشعر، حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علما برتبه ومنازله، فتفصل بين **السَّرق** و**الغَصْب**، وبين **الإغارة** و**الاختلاس**، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفرّق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السَّرق فيه، والمبتذل الذي ليس أحد أولى به، وبين المختص الذي حازه المبتدئ فملكه، فأحياه السابق فاقتطعه، فصار المعتدي مختلسا سارقا، والمشارك له محتذيا تابعا، وتعرف اللفظ الذي يجوز أن يجوز أن يُقال فيه: أُخذ ونقل، والكلمة التي يصحّ أن يقال فيها: هي لفلان دون فلان"[1].

ثمّ يقسّم الجرجاني **المشترك** عام الشركة، لا ينفرد منه بسهم لا يساهم عليه، ولا يختص بقسم ينازع فيه، والثاني: صنف سبق المتقدّم إليه ففاز به، ثمّ تُدوول بعده، فكَثُر واستعمل، فصار كالأوّل في الجلاء والاستشهاد، والاستفاضة على ألسن الشعراء، فحمى نفسه عن السَّرق، وأزال صاحبه مذمّة الأخذ"[2].

ثمّ يشير الجرجاني إلى الفوارق في درجات المشترك، فالجماعة تشترك في المتداول، وينفرد شاعر بلفظ خاص، أو ترتيب معيّن، مستشهدا ببيت **لبيد**:

وَجَلا السُّيولَ عن الطُّلول كأنّها زُبُـرٌ تَجدُّ متونها أقلامهـــا

ثمّ تداولته الشعراء مثل **امرئ القيس** للناقة، حيث قدّم زيادة حسنة. وينتقد **الجرجاني** النقاد الذين يرون أنّ **السرقة** لا تتمّ إلاّ باجتماع اللفظ والمعنى. وهو يروي قصة سرقة عبد الله بن الزبير لأبيات معن بن أوي، فحين عاتبه معاوية، قال: "**معن هو أخي من الرضاع، وأنا أحق الناس بشعره**"، وقصة الفرزدق حين سمع جميل ينشد:

---

[1] القاضي الجرجاني: "الوساطة بين المتنبي وخصومه"، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البحاوي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، د/ط، د/ت، ص183.

[2] المرجع نفسه، ص185.

ترى الناس ما سرنا يسيرون خلفنا وإن نحن أومأنا إلى الناس وَقَّفوا

فقال الفرزدق: "**أنا أحقّ بهذا البيت، فأخذه غصبا**"[1]. **والأخذ** هو: في مثل قول امرئ القيس:

كأنّي لم أركب جــوادا لِلَذّة ولم أتبطّن كاعبا ذات خلخال

ولم أسبق الزقّ الروي ولم أقُل لخَيْلي كُرّي بكرّة بعد إجفــال

فقد أخذه، عبد يغوث الحارثي:

كأنّي لم أركب جوادا ولم أقل لخيلي كــرّي نَفِّسي عن رجاليا

ولم أسبأ الزقّ الرويّ ولم أقــل لأيسار صدْقٍ عَظِّموا ضوء ناريا

وقد رأى **الجرجاني** أنّ الناقد يجب أن لا يكتفي في موضوع السرقة بظواهر السرقات الخفية العميقة، مثل التناسب بين الأبيات في التقسيم، كذلك اتفاق الأغراض، وإن اختلفت في الصياغة، وعلى الناقد-وفق **الجرجاني**- أن لا ينخدع باختلاف الأغراض: "فإنّ الشاعر الحاذق، إذا علق المعنى المختلس، عدل به عن نوعه وصنفه وعن وزنه ونظمه، وعن رويه وقافيته، فإذا مرّ بالغبي الغُفل، وجدهما أجنبيين متباعدين، وإذا تأمّلهما الفطن الذكي، عرف ما بينهما، والوصلة التي تجمعهما"[2].

كما يشير **الجرجاني** إلى السرقة اللطيفة المقلوبة، وسمّاها المناقضة. وقد تكون السرقة غير واضحة، فالسَّرق كما يؤكد الجرجاني: "**يغمض حتى يخفى**"[3].

---

[1] المرجع السابق ، ص193.

[2] نفسه ، ص 204.

[3] نفسه، ص 208.

وينتقد **الجرجاني** من سبقوه مثل: أحمد بن أبي طاهر وأحمد بن عمّار في سرقات أبي تمام، وبشر بن يحيى في سرقات البحتري، ومهلهل بن يموت في سرقات أبي نواس: "متى طالت ما أخرجوه من سرقات، عرفت قبح آثار الهوى، وازداد الإنصاف في عينك حسنا"[1].

و**القاضي الجرجاني** يقدّم أمثلة على ما سمّوه بالسرقات، وهو ليس كذلك: (فإن كان هذا سرقة، فالكلام كلّه سرقة)، لكنّ اختلافه مع النقاد جعله يعتبر قول أبي نواس:

حبارياب جهْلتي ملحوب فالقُطبيات إلى الذنوب

وهذا البيت الشعري ليس سرقة من عبيد بن الأبرص:

أقــفر من أهله مَلْحــوب فالـقُطبِيّــات فالذَّنــــوب

لأنّ هذه كما يقول **الجرجاني**: "أسماء مواضع لا معنى للسرقة فيها، ولو كان الجمع بينها سرقة، لكان إفرادها كذلك، فكان يحرم على الشاعر أن يذكر شيئاً من بلاد العرب"[2].

لهذا كانت محاوله الجرجاني إظهار الموضوعية، محاولة تبريرية في الدفاع، تصل إلى حد تبرير كل شيء، إذا أردنا الدفاع عنه، بالرغم من أنّ **القاضي الجرجاني** يقول: "**السرق** داء قديم وعيب عتيق، ومازال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمدّ منه قريحته، ويعتمد على معناه ولفظه، وكان أكثره ظاهرا كالتوارد"[3].

فهو يدافع عن (توارد الخواطر) ويؤمن بأنّ القدامى (استغرقوا المعاني وسبقوا إليها، وأتوا على معظمها) ثمّ ينتقل لمناقشة سرقات الشعراء، حيث سماها (الإدعاء بالسرقة).

وهو (الجرجاني) يستعمل نفس أسلوب من سبقوه، أي: (قال فلان، وقال فلان)، فيستخدم مصطلحات: **التقصير، الإلمام، الأخذ الخفي، الزيادة، المبتذل، القلب، الإقتداء،**

---

[1] المرجع السابق ، ص 209.

[2] القاضي الجرجاني: "الوساطة بين المتنبي وخصومه"، ص 210.

[3] نفسه ، ص366.

السرق، الاحتذاء، الملاحظة، المثل السائر، النقل، الاقتباس، التكرار، التأصيل، التغيير، الإخفاء، البسط والشرح، زيادة التمثيل، الاستعارة، السبق، ويختتم الجرجاني مشيرا إلى مرجعيته عن طرق السرقات، وهي: الجمع والاستحضار واللقط وتصفّح الدواوين، ولقاء العلماء المختصين بموضوع السرقات[1].

ويقرّ **عبد القاهر الجرجاني** بوجود ظاهرة **الإتفاق والسرقة** بين الشعراء بقوله: "وأما الإتفاق في وجه الدلالة على الغرض فيجب أن يظهر فيه، فإن كان خصوص المعنى العموم الذي تقدّم ذكره، من ذلك التشبيه بالأسد في الشجاعة، والبحر في السخاء، وبالبدر في النور والبهاء"[2].

ومعنى ذلك أنّ كل الشعراء كانوا يأخذون من بعضهم البعض المعاني والدلالات، وهذا أمر ظاهر ومتفق عليه.

وليس الهدف هنا استقصاء كل ما كتبه النقاد القدامى في موضوع السرقات وإنما اختيار عينة أساسية وضرورية لفهم الكيفية التي تناول بها النقاد موضوع السرقات الشعرية، ومعرفة محلها من مدلول التناص في المفهوم العربي.

-ابن قتيبة:

أمّا **ابن قتيبة** في كتابه (**الشعر والشعراء**) استخدم عدة مصطلحات منها: **السرقة**؛ حين نقل عن الأصمعي قوله: "إنّ رؤبة بن العجاج كان يرى الشاعر ذا الرمة يسرق منه"[3]، واستخدم **ابن قتيبة** مصطلح **الأخذ** وكان ذو الرمة كثير الأخذ من غيره[4]، و**ابن قتيبة** يستخدم تعابير مثل:

1 -ومما سبق إليه، **فأُخذ** منه...

---

[1] عز الدين المناصرة: "علم التناص المقارن-نحو منهج عنكبوتي تفاعلي"، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ، عمان، الأردن، ط 01، 2006 ص 201.

[2] عبد القاهر الجرجاني: "أسرار البلاغة"، تح: محمد عبده، مطبعة المنار، القاهرة، مصر، 1925، ص394.

[3] ابن قتيبة: "الشعر والشعراء"، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، ط02، دار المعارف، القاهرة، 1966، ص 532.

[4] نفسه، ص 76.

2 -هل **علقت** من جرير شيئا...

3 -حتى ضن الرجل أن الفرزدق قالها وأن جرير **سرقها**...

4 -**أخذه** فلان...

5 -وهو **مثل** قول فلان...

6 -جاء بمعناه **وزاد** عليه...

7 -ومما **أخذه** الشعراء من شعر امرئ القيس...

8 -**أخذ** رؤبة من أبيه...

9 -**سرقه** من أبيه...

10 -ومن جيد شعره، ويقال إنه **منحول**...

11 -ومما **نحل** ...

وهكذا يكون **ابن قتيبة** قد استخدم المصطلحات التالية: (**السرقة، الأخذ والانتحال والعلوق والتشابه والزيادة**، لكن مصطلح **الأخذ** هو الأكثر استعمالا في تطبيقاته).

كذلك فهو لم يعرف هذه المصطلحات وهو يقول: "وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين، وفي مايلي نقدم مثالا عن الأخذ عند **ابن قتيبة** ومما سبق إليه مالك بن الريب، **فأخذ** عنه قوله: "العبد يقرع بالعصا...والحر تكفيه الإشارة"، وقال ابن مفرغ: "العبد يقرع بالعصا...والحر تكفيه الملامة"، وقال بشار بن برد: "الحر يُلحى والعصا للعبد ... وليس للمُلحِف مثل الرد"[1].

[1] المرجع السابق، ص355.

أمّا المثال الثاني الذي نختاره من **ابن قتيبة**، فهو قول امرئ القيس:

وقوفا بها صحبي عليّ مطيّهم يقولون لا تهلك أسىً وتجمَّلِ

أخذه عنه طرفة فقال:

وقوفا بها صحبي عليّ مطيّهم يقولون: لا تهلك أسًى وتجلَّدِ[1]

أمّا **السرقة** فقد وردت على النحو التالي: (سرق رؤبة بيته: وبلدٍ يغتال خطو المختطي) سرقه من أبيه العجاج الذي يقول:

وبلدةٍ بعيـــدة النيّـــاط مجهولة تغتال خطو الخاطي[2]

وهكذا نستنتج ممّا سبق:

- أنّ السرقة والأخذ يتشابهان عند ابن قتيبة. أمّا المنحول، فهو يقدّم أبياتًا لشاعر ما، ثمّ يقول: وإنّها منحولة.

- كذلك نجد أنّ **ابن قتيبة** يتعرّض للأخذ في حالة امرئ القيس مثل (وصف الفرس والناقة) أو (وصف ثغر المرأة) وغيرها.

-وتبقى قضية الأخذ في حالة امرئ القيس مع طرفة، مسألة محيّرة، فالفارق هو بين (وتجمَّلِ...وتجلَّدِ) فقط، فهل يعود الأمر إلى خطأ في الرواية، كما يقول بعض النقاد[3]، أم أنّ المسألة هي سرقة... وكفى، أم أنّ الأمر يتعلّق بالانتحال...

- الآمدي:

---

[1] المرجع السابق، ص 129.

[2] نفسه، ص597.

[3] عز الدين المناصرة: "علم التناص المقارن"، ص 188.

في كتابه (الموازنة بين أبي تمام والبحتري)، يتعرض **الآمدي** لموضوع السرقات من خلال منهجه في الموازنة، وهو يبدأ بذكر **مساوئ** الشاعرين، ويختم بذكر **محاسن** الشاعرين، فالبحث عن المساوئ والمحاسن هو هدف الموازنة: "وأذكرُ طرفاً من أبي تمام، وغير ذلك من غلطه في بعض معانيه"[1].

ثمّ يبدأ بسرقات أبي تمّام، فيستعرض مختارات الحماسة لأبي تمام: "فإنّه ما من شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث، إلاّ قرأه واطلع عليه، ولهذا أقول: إنّ الذي خفى من سرقاته أكثر مما قام منها، على كثرتها، وأنا أذكر ما وقع إليّ في كتب الناس من سرقاته، وما استنبطته أنا منها واستخرجته"[2].

وهكذا يُقرّ **الآمدي** بمصطلح السرقة عند أبي تمام، ومصطلح الأخذ عند البحتري، أمّا مرجعية الآمدي في ذلك فهي: أولا؛ الكتب والروايات السابقة، ثانيا؛ الاستنباط الشخصي، لكنه يرى أنّ أبا تمام مثقف واسع الاطلاع، والدليل هو مختاراته في الحماسة، وبالتالي؛ فمن المؤكد-من وجهة نظره- أنّه يسرق.

ثمّ يبدأ **الآمدي** بالتطبيق على أمثلة سرقات أبي تمام، مستخدما الصيغ التالية:

1-**أخذه** الطائي.

2-أخذه الطائي و**أحسن الأخذ**.

3-**أخذ** الطائي المعنى والصفة.

4-**أخذ** صدر البيت الأوّل.

5-**أخذ معنى** البيت الثاني.

---

[1] الآمدي: "الموازنة بين البحتري وأبي تمام"، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت، د/ط، د/ت، ص 51.

[2] نفسه، ص52.

6- وقال جران العَوْد...وهو السابق إلى هذا المعنى، **فتبعه** الطائي.

7-وقال الطائي...(وهو) أراد الفرزدق...، **فقصّر** عنه.

8-**أخذه** الطائي، **فخلط**، لقصده مجانسة اللفظ.

9-**أخذه** الطائي، فأتى في المعنى **زيادةً**، وجاء به في بيتين، وقد ذكر المتقدمون هذا المعنى.

10-**فأخذه** أبو تمام فقال و**ألطف المعنى وأحسن اللفظ**.

11-لست أدري، أيهما **أخذ** من صاحبه.

12-أنشدني دعبل هذه القصيدة، وجعل يعجّبني من الطائي في **ادعائه** إيّاها، و**تغييره** بعض أبياتها.

13-وقول أبي تمام يحتاج إلى تفسير، مع **سرقته المعنى**.

14-المعنى عند المرأة **أخذه** أبو تمام، فجعله في الخمر.

15-**أخذه** أبو تمام و**عدل به** إلى وجه المديح.

16-**أخذ** أبو تمام **اللفظ والمعنى جميعا**.

17-**أخذ** أبو تمام المعنى فكشفه و**أحسن اللفظ وأجاد**.

18-قال أبو تمام: **أخذتُهُ** من نادبة.

19-أحسن **الأخذ** وأصاب **التمثيل**.

20-**أخذه**، فأفسد المعنى.

21-فقال الطائي، و**حوّل** المعنى وأجاد.

22-**أخذه وعدل** بشطر البيت إلى وجه آخر، فأحسن.

23-**أخذه فغيّره** تغييراً حسناً.

هذه الصيغ والأشكال التي استخدمها **الآمدي** في حديثه عن سرقات أبي تمام، ويمكن حصرها بمايلي:

1-**الأخذ.**

2-**السرقة.**

3-**التبعية.**

4-**التقصير.**

5-**الخلط.**

6-**الزيادة.**

7-**الإدّعاء.**

8-**التغيير.**

9-**التعديل.**

10-**الكشف.**

11-**الإفساد.**

12-**التحويل.**

لكنّ المصطلح الأكثر استعمالاً، هو(الأخذ)، وهو الاسم الملطف للسرقات. وفيما يلي أمثلة من **الآمدي** حول سرقات أبي تمام:

1-قال كثير:

إذا وصلتنا خلةٌ كي تُزيلها أبينا، وقلنا: الحاجبيَّـة أوَّلُ

فأخذه أبو تمام في قوله[1]:

نقّل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحب إلاّ للحبيـب الأوّل

2-وقال الفرزدق:

أنتم قـرارة كلّ مدفع سـوأة ولكل سائلـة تسيل قـرار

فأخذ أبو تمام اللفظ والمعنى جميعا، في قوله:

وكانت لوعـةً ثمّ اطمـأنّتْ كذلك لكـل سائلـة قَـرارُ[2]

3- وقال توبة بن الحُمَّير:

يقول أُناسٌ: لا يضرُّك نأيُـها بلى كل ما شفّ النفوس يضِيـرُهـا

أخذه أبو تمام وزاد فيه بقوله:

لا شيءَ ضائرُ عاشقٍ، فإذا نأى عنهُ الحبيبُ فكلّ شيء ضائـرُه[3]

ونحن لا نرى في تشابه كلمتي القافية **سرقةً**، كما في البيت الأوّل.

---

[1] المرجع السابق، ص 60-61.

[2] المرجع نفسه، ص 73.

[3] نفسه، ص 72.

ثمّ يناقش **الآمدي** تخريجات ابن أبي طاهر لسرقات أبي تمام، ويرى أنّه: "أصاب في بعضها، وأخطأ في البعض، لأنّه خلط الخاص من المعاني بالمشترك بين الناس، مما لا يكون مثله مسروقا" كما يؤكد **الآمدي**[1].

فالعرجيّ يقول: "ومما نسبه فيه **ابن أبي طاهر** إلى **السّرق**، ما ليس بمسروق، لأنّه مما يشترك فيه الناس من المعاني والجاري على ألسنتهم، ومنه ما نسبه إلى السّرق والمعنيان مختلفان". مثل قول أبي تمام:

أ لم تمت يا شقيق الجود منذ زمن فقال لي: لم يمت من لم يمت كرمه

أخذه كما يقول ابن أبي طاهر من العتابي:

ردّت صنـــائعـــــه إلى حياتـــــه فكأنّـــه من نشرهـــا منشـــــورُ

ويعلّق **الآمدي** فيقول: "ومثل هذا لا يقال له مسروق، لأنّه قد جرى في عادات الناس كما يورد الآمدي قول الخريمي: (أدركتني-وذاك أوّل دائي- بسجستان حرفة الآداب)، وقول أبي تمام: (أدركته، أدركتني، حرفة الآداب)، فيرى أنها ليست سرقة، لأنّ حرفة الآداب لفظة قد اشترك الناس فيها"[2]، وهكذا يردّ على ابن أبي طاهر بصيغ متنوعة مثل:

1-وهذا معنى شائع.

2-وهذا ليس مسروقا، لأنه من المعاني المشتركة.

3-ليس بين المعنيين اتفاق.

4-هذا معنى متداول مشهور.

5-المعنيان مختلفان.

---

[1] المرجع السابق، ص103.

[2] نفسه، ص115.

وحين يصل **الآمدي** إلى سرقات البحتري، يرى أنّ البحتري أخذ من معاني من تقدّم من الشعراء وممن تأخّر، أخذ كثيرا فقد أخرج بن أبي طاهر للبحتري ستمائة بيت مسروق، وأخذ من أبي تمام مائة بيت، كما يقول **الآمدي** مؤكدًا أنّ باب السرقة لم ينج منه متقدّم أو متأخّر.

وهنا يؤكد **الآمدي** كذلك أحد أسباب نشوء السرقات في النقد وهو أنّ: "أصحاب أبي تمام، ادعوا أنّه أوّل سابق، وأنّه أصل في الابتداع والاختراع، فوجب إخراج ما استعاره من معاني الناس، لكن أصحاب البحتري لم يدّعوا ما ادعاه أصحاب أبي تمام، لهذا لم أستقص باب البحتري، ولا قصدتُ الاهتمام إلى تتبّعه"[1].

ثمّ يقدّم بعض سرقات البحتري مستخدما مصطلح **الأخذ** مثل قول محمد بن وهيب:

هل الدهر إلاّ غمرة ثمّ تنجلي وشيكا وإلاّ ضيقة فتفرج

أخذه البحتري فقال:

هل الدهر إلاّ غمرة وبحلاؤها وشيكا، وإلاّ ضيقة وانفراجها[2]

وهو يستخدم مصطلح **الإلمام** دون أن يكون **سرقة**. ثم يتطرق لما أخذه البحتري من أبي تمام، بتقديم عشرات الأمثلة على السرقات ويناقش مرة أخرى؛ (كما ناقش ابن أبي طاهر) ما خرجه أبو الضياء بشر بن تميم من سرقات البحتري، معلنا عدم قناعته أنّه مسروق، لأنّ أبا بشر: "تعدّى-السرقات-إلى التكثير، وإلى أن أدخل في الباب ما ليس منه...فإنّما السرق في الشعر، ما نقل معناه دون لفظه"[3].

---

[1] المرجع السابق ، ص 273.

[2] المرجع نفسه ، ص 278.

[3] المرجع نفسه، ص 313.

وبعد أن يستعرض الأمثلة التي يرى أنّ أغلبها تقع في دائرة المعاني المشتركة، يختم موضوع السرقات بقوله: "وقد كان ينبغي لأبي الضياء أن لا يُخرّج مثل هذا، وفي السّرق، ولا يفضح نفسه"[1].

وعليه، فإننا نستطيع القول أنّ النصوص العربية القديمة لا تذكر مصطلح **التناص** بلفظه كما هو متداول اليوم، بل تعبِّر عن معناه من دون قصد، والسرقة كما سبق وذكرنا أنها ظاهرة قد شاع تداولها من قبل النقاد العرب القدماء، واتفقوا على وجودها في نصوصهم الأدبية وشيوعها فيها بشيوع البنية الدلالية للنص التي تعتبر بحث عميق في المعنى، والمفردات السطحية هي التي تعتبر المساق الذي يقودنا إلى اِلتقاط الفكرة الرئيسة التي تحرك هذا النص.

2- التنـــاص في النقد العربي الحديـث:

شغل بال الباحثين العرب المحدثين عندما تناولوا مفهوم **التناص** أمران؛ هما مقومات ومفهوم التناص ومجال تطبيقاته والهدف منه أوّلا، والمحاولة والسعي لربطه بالمفاهيم النقدية العربية القديمة ثانيا.

تطرق عدد من الباحثين والنقاد العرب لنظرية النص بتأثير الحقبة البنوية وما بعدها، وناقشوا مفهوم التناص نظريا وتطبيقا وقد اتسمت هذه المعالجات السمات التالية[2]:

1-ترجمة النصوص النقدية الفرنسية حول نظرية النص والتناص، وقد اتسمت الترجمات بتعددية الترجمات للمصطلح الواحد، مما خلق ارتباكا لدى القارئ كذلك حول المفاهيم، مما زاد الأمر غموضا.

2-قُدّمت بعض الترجمات مع الشرح بشكل متداخل، حيث لا تعرف أحيانا حدود النص الأصلي في علاقته مع الشرح والتأويل، وكنّا نفضّل الترجمة الخالصة للنص النقدي الأصلي بعيدا عن هذا التداخل، حتى يميّز القارئ الأقوال النقدية الأصلية.

---

[1] المرجع السابق، ص 235.

[2] عز الدين المناصرة: "علم التناص المقارن"، 154-155.

3-كتبت بعض الأبحاث العربية في التطبيق في مجال التناص، لكن بعضها كان ينقل المفاهيم بشكل حرفي ويطبقها أيضا بشكل حرفي على النصوص دون تليين وتوضيح.

4-أقام النقد الحديث شرنقة على نفسه بالانفصال أحيانا بين حقيقة النص الأدبي وبين التنظير النقدي، رغم شعار (قراءة النص من الداخل)، ورغم أنّ وظيفة النقد الشهيرة هي (تنوير النص)، بما يساعد القارئ على التمتع بالنص وإدراك تفاصيل ماهيته، وكأنّ النقد يرغب أولا في نفي-تبعية النقد، لهذا أقام النقد عمارته النظرية المنفصلة تقريبا عن النص الأدبي في التطبيقات، رغم وجود إشارات التقابل بين النص الأول والنص الثاني التي لم يتجاوزها النقاد إلى التحليل العميق للواقعة النصّية. وكأنّ النقاد العرب في حالة صراع لامتلاك المصطلحات وترجمتها، أكثر من امتلاك النص الأدبي نفسه.

أمّا في مجال التنظير الخالص للتناص فقد كرّر الباحثون أنفسهم تقريبا، فالتأصيل النظري يستقي من منبع واحد مع اختلاف في درجة فهم المصطلحات والمفاهيم. قد يكون التكرار مفيدا مؤقتا من أجل انتشار المفاهيم، لكن بعدما يقرب من ربع قرن، يفترض الانتقال إلى مرحلة جديدة.

لقد تناول موضوع **التناص** في النقد العربي الحديث عدة باحثين نذكر من بينهم (محمد بنّيس، سعيد يقطين، عبد الملك مرتاض، محمد مفتاح، سعيد يقطين...وغيرهم)، ولمعرفة كيف نظر هؤلاء إلى مفهوم التناص علينا أن ندرج أهم ما قدموه لنا من خلال بعض أبحاثهم ودراساتهم الهامة...

1-محمد بنّيس: النصُّ الغائب:

صدر كتاب (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب-مقاربة بنوية تكوينية) للمغربي **محمد بنّيس** عام 1979، وفيه فصل بعنوان (**النص الغائب**)[1]. يبدأ بنيس بالاستشهاد بقول لتودوروف (من بين اللوائح التي يمكن وضعها لدى دراستنا نصا من النصوص هو حضور أو غياب الإحالة

[1] محمد بنّيس: "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب-مقاربة بنوية تكوينية"، دار التنوير، بيروت، ط2، 1985، ص251-280.

على نص سابق). ويستشهد **بنيس** بمقولة كريستيفا الشهيرة: "كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى". ولذلك كان النص من ناحية أخرى إعادة كتابة وقراءة لهذه النصوص الأخرى اللامحدودة، يمكن أن تحوّل النص إلى صدى أو تغيير أو اجترار".

ويحيل **محمد بنّيس** حتى –حتى الآن– إلى مرجعين فرنسيين؛ الأوّل لتودوروف، والثاني هو كتاب نظرية الجماعة، كما ترجمها لاحقا عدد من الباحثين العرب، وهو كتاب لجماعة تيل كيل صدر عام 1968، وبطبيعة الحال انطلق **بنّيس** من مفهوم كريستيفا وتودوروف كما هو واضح لكنه لم يستخدم طيلة الفصل مصطلح التناص أو التداخل النصّي؛ معنى ذلك أنّ مصطلحات (**التناص–التناصية–التداخل**)، ربما لم تكن قد ترجمت إلى العربية حتى عام 1979.

لهذا لجأ بنيس –بتقديرنا– إلى نحت مصطلحه الخاص (النص الغائب)، معادلا لمفهوم التناص تماما، ورغم أنّ بنيس قد اطلع على مفهوم كريستيفا للتناص كما هو واضح، إلاّ أنّه لم يترجم المصطلح الفرنسي إلى (التداخل النصي) واستبدله بمصطلح (النص الغائب) كعلامة مسجّلة لمحمد بنيس كمعادل لمصطلح التناص[1].

يقول **بنّيس**: النص شبكة تلتقي فيها عدة نصوص، وهو نفس كلام **كريستيفا** و**بارت**. ويشير بنيس إلى أنّ العلاقة الرابطة، والصلات الوثيقة بين النص وغيره من النصوص الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له–رعاها الشعراء والنقاد منذ القديم.

غير أنّ القراءة المحدثة للنص، سكلت سبيلاً مغايرةً لما كان سائدا من أساليب القراءة التقليدية لهذه الظاهرة. ويقول أيضا بأنّ النص يحقق لنفسه كتابةً مغايرةً حتما للنصوص الأخرى، فيدمجها في أصله. ويقرّر **بنّيس** بأنّه سوف يستعمل لدى قراءة الشعراء المغاربة للنص الغائب في نصوصهم الشعرية–معايير ثلاثة تتخذ صيغة قوانين وهي: الاجترار، الامتصاص والحوار. وهو يشرح القوانين الثلاثة على النحو التالي:

---

[1] عز الدين المناصرة: "علم التناص المقارن"، ص 156–157.بتصرّف.

أ-**الاجترار:**

تعامل الشعراء في عصور الانحطاط مع النص الغائب نموذجا جامدا، تضمحلّ حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني.

ب-الامتصاص:

مرحلة أعلى من قراءة النص الغائب، وهو القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص، وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة وتحوّل، لا ينفيان الأصل، بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد. ومعنى هذا أنّ الامتصاص لا يجمّد النص الغائب ولا ينقده، فهو يعيد صوغه فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها.

جـ-الحـــــوار:

أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة، تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه. لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر لا يتأمل النص، بل يغيّره. وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية.

ثمّ يبدأ بنّيس بالتطبيق على الشعر المعاصر في المغرب، عبر البحث عن تشكيلات النص:

1-**الذاكرة الشعريـــة:**

*-المتن الشعري العربي المعاصر

*-المتن الشعري العربي القديم

*-المتن الشعري الأروبي

*-المتن الشعري المغربي.

2-**الحضــارة العربيـــة:**

القرآن، النص التاريخي، الموروث الأسطوري والخرافي والقصصي، المعارف العلمية والفلسفية والصوفية.

3-وجود الحضارة المغربية:

قراءة النص المغربي الموروث والتاريخ المغربي والنص الصوفي والفقهي والخرافة.

4-الثقافـــــة الأروبيـــة:

قراءة الفكر الوجودي والنص الأدبي الاشتراكي.

5-الكـــلام اليومـــي:

إدماج الكلام اليومي في نسيج النص الشعري المغربي المعاصر.

ويختتم بنيس بالحديث عن إشكاليات **النص الغائب** إذ يقول بأن النصوص تتضارب مصادرها وتاريخ وجودها، ومن الصعب تعيين كل النصوص الغائبة أو تصنيف الأسباب التي دعت إلى وجودها بدقة، كذلك فإن النصوص الغائبة في النص تمرّ بعمليات معقدة لا يمكن للإرادة أن تتحكم بها دائما كما أن النص الغائب ليس وحدة متجانسة في النص وهو يمرّ عبر عملية القراءة التي هي كتابة ثانية.

-**محمد بنيس** هو صاحب مصطلح **النص الغائب** وهو يشرحه كمفهوم وفق كريستيفا وتودوروف وبارت بما يعادل مفهوم **التناص** وهو التطبيق على النص الشعري المغربي، يقف عند حدود التصنيف دون قراءة ما بعد ذلك ثم استعمل بنيس لاحقا مصطلح (هجرة النص) في كتابه (حداثة السؤال، بيروت، ط2، 1988)، وهو مصطلح ورد في كتابات الحقبة البنوية وما بعدها ثم استخدم بنيس مصطلح التداخل النصي عام 1989 في كتابه (الشعر العربي الحديث)[1].

[1] محمد بنيس: "الشعر العربي الحديث-بنياته وإبدالاته-الشعر المعاصر"، دار توبقال، المغرب، ط3، 2003، ص181-183.

2-محمد مفتاح : استراتيجية التناص:

في كتابه الرائد (تحليل الخطاب الشعري-استراجية التناص) يتناول المغربي **محمد مفتاح** مفاهيم التناص وقد صدرت طبعته الأولى عام 1985، وبتقديرنا أنّ هذا الكتاب هو أول كتاب يعالج التناص بتوسّع واضح لأن الكتاب كله يعالج تجليات المصطلح والمفهوم مستفيدًا من كتابات الحقبة البنيوية وما بعدها باستقلالية نقدية وفهم عميق منطلقا من اللسانيات والسيميائيات.

يتناول **محمد مفتاح** مفهوم التناص في فصل خاص فالنص بالنسبة له هو "مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة"[1]، وهو يستخرج التناص من كتابات (كريستيفا-آريفي-لورانت-ريفارتير) حيث يقول بأنّ التناص هو "تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[2].

وكان الباحث قد أشار إلى التداخل الكبير بين مصطلحات (الأدب المقارن) و(المثاقفة)، (دراسة المصادر) و(السرقات)، وهو يشير إلى بعض المفاهيم الأولية:

1-المعـــارضـــة:

وتعني أنّ عملا أدبيا أو فنيا يحاكي فيه مؤلفه كيفية (معلم) أو أسلوبه ليقتدي بهما أو للسخرية منهما أو المعارضة الساخرة أي التقليد الهزلي أو قلب الوظيفة بحيث يصير الخطاب الجدي هزليًا، الهزل جديًا والمدح ذمًا والذم مدحًا.

2-السرقة:

وتعني النقل والاقتراض والمحاكاة ... (مع إخفاء المسروق). وهذه المفاهيم مقتبسة من الثقافة الغربية ويقول **مفتاح** بأننا نجد عند العرب ما يقابلها:

---

[1] محمد مفتاح: "تحليل الخطاب الشعري-استراتيجية التناص"، ص120.

[2] المرجع نفسه، ص 121.

1-**المعارضة**:

والتي تدل لغويا على المحاكاة والمحاذاة في السير، كذلك محاكاة أي صنع وأي فعل حيث أطلق النقاد العرب على المحاكاة الشعرية...إسم المعارضة.

2-**المناقضة**:

غير أن المعارضة-لغويا واصطلاحيا- تعني أحيانا المخالفة، وأطلق عليه –النقيضة.

3-**السرقة**:

وهي أنواع: غامضة وفاضحة حسب ابن رشيق، ويتضح مما سبق –يقول **محمد مفتاح**- بأن هناك نوعين من التناص هما:

أ-المحاكاة الساخرة (النقيضة).

ب-المحاكاة المقتدية (المعارضة)؛ التي يعتبرها البعض الركيزة الأساسية للتناص[1].

-آليات التناص عند محمد مفتاح:

ثم يتحدث **محمد مفتاح** عن آليات التناص، وهي بالنسبة له:

أ-**التمطيط**: وهو يحدث بأشكال مختلفة أهمها:

1-**الجناس بالقلب وبالتصحيف**، و(**الكلمة-المحور**)؛ فالقلب مثل (قول-لوق، عسل،لسع)، والتصحيف مثل (نخل-نحل)، أما الكلمة المحور مثل (كلمة الدهر) في قصيدة ابن عبدون:

الدهر يفجع بعد العـين بالأثـــر فما البكاء على الأشباح والصـــــور

[1] المرجع السابق، ص121-122.

2-**الشرح**: البيت السابق هو النواة الأساسية للقصيدة، وكل ما تلاه شرح وتوضيح له.

3-**الاستعارة**: تقوم بدور جوهري في الشعر.

4-**التكرار**: يكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ.

5-**الشكل الدرامي**: إنّ جوهر القصيدة الصراعي، ولّد توترات عديدة بين عناصر بنية القصيدة، ظهرت في التقابل وتكرار صيغ الأفعال.

6-**أيقونية الكتابة**: الآليات التمطيطية السابقة، تؤدي إلى أيقونية الكتابة (علاقة المشابهة مع واقع العالم الخارجي).

ب- الإيجـــاز:

نركّز هنا على الإحالات التاريخية في القصيدة. وقد اشترط **القرطاجنّي** في الإحالة التاريخية ما يلي: "أن يعتمد الشاعر على المشهور منها والمأثور، ثمّ استقصاء أجزاء الخبر المحاكى. والإحالة- يقول **محمد مفتاح**- بأنواعها لا تخرج عن مفاهيم (الترغيب والترهيب والتعجيب)"[1].

الشعر- كما يقول محمد مفتاح- له خصائص بنيوية: الموسيقى، كثرة المجاز، كثافة المعنى. أمّا **التناص** فهو طاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح. كما أنّ التناص، إمّا يكون اعتباطيا يعتمد على ذاكرة المتلقي، وإمّا أن يكون واجبًا ، يوجّه المتلقي نحو مظانّه[2].

ويختتم محمد مفتاح، بخلاصة تقول بأنّ التناص محكوم بالتطوّر التاريخي، فالتناص هو وسيلة تواصل لا يكمن أن يحصل القصد من خطاب لغوي بدونه[3].

---

[1] المرجع السابق، ص125-128.

[2] المرجع نفسه، ص130-131.

[3] نفسه، ص134-135.

ويطبّق **محمد مفتاح** مفاهيم (التناص-التشاكل والتباين-التفاعل-الإستعارة...) وغيرها من المفاهيم على قصيدة ابن عبدون (الدهر يفجع...) مازجا بين التحليل النظري والتطبيق، انطلاقاً من السيميائيات واللسانيات.

3-نهلة فيصل الأحمد: التفاعل النصي (التناصية):

في عام 1989 صدر كتاب (آفاق التناصية-المفهوم والمنظور) وهو عبارة عن مجموعة من الدراسات المترجمة من الفرنسية لعدد من أبرز ممثلي الحقبة البنيوية وما بعدها (بارت-ليون سامويل-جيرار جنيت-ميشال آرفي...) ومترجم الكتاب هو السوري **محمد خير البقاعي** وقد سبق أن نشرت هذه الدراسات مترجمة قبل عام 1998 بطبيعة الحال في المجلات العربية منذ عام 1989، كما سبق أن نشرت دراسات عن التناص في مجلات عربية معروفة مثل:

-مجلة العرب والفكر العالمي بيروت.

-مجلة فصول القاهرة.

-الفكر العربي المعاصر –بيروت.

-مجلة علامات-السعودية.

-مجلة كتابات معاصرة ومجلة الفكر العربي ببيروت...

كما صدرت الترجمات لبعض الكتب الفرنسية التي تنتمي للمرحلة البنيوية وما بعدها التي تناقش نظرية النص صدرت في المغرب ولبنان ومصر وسوريا وتونس والجزائر وغيرها، كل ذلك استفادت منه الباحثة السورية نهلة فيصل الأحمد في أطروحة ماجستير عام 2000، وأصدرتها في كتاب بعنوان (التفاعل النصي-التناصية-النظرية والمنهج) صدر في سلسلة كتاب الرياض (السعودية) في تموز (جويلية 2003) وبتقديرنا أن أهم ما في الكتاب هو الفصل الرابع من الكتاب (ص 262-296)، وهو بعنوان (التفاعل النصي: الجهاز المفهوماتي-الدستور، الأقسام، العلاقات

والآليات)[1]، وهي تستخدم مصطلحي (التناصية والتفاعل لنصي) طيلة الكتاب، فالتفاعل النصي هو: "ضبط شعرية النص عبر تفاعلاته مع النصوص الأخرى"[2].

تلخص **نهلة فيصل الأحمد** قواعد التفاعل النصي (التناصية) العامة التي استخرجتها ممن سبقوها سواء الكتابات البنيوية الفرنسية أو شروحها وتأويلاتها بالعربية.

وقد سبق **لمحمد مفتاح** في فصل بعنوان (التفاعل) من كتابه 1985، أن قال بأن:"الذاتية والتفاعل هما جوهر الخطاب الشعري خاصة" وأشارت له بوضوح مجلة ألف المصرية الرابع ربيع 1984 تحت عنوان لافت على غلاف المجلة هو (التناص: تفاعلية النصوص) وأشار له **محمد بنّيس** عند شرح مفهوم النص الغائب، وأشار له **عز الدين المناصرة** (حارس النص الشعري 1993 في فقرة بعنوان (التفاعلية: تحطيم متبادل للحدود وغريهم كثير، لكن شيوع مصطلح التناص طغى على مصطلح التفاعل النصي والتناصية وطغى على مصطلح التداخل النصي وغيرهما.

هنا نقدّم تلخيصا للفصل الرابع من كتاب **نهلة فيصل الأحمد** بلُغة الباحثة نفسها كما يلي:

1-يستمدّ مفهوم التفاعل النصي قيمته النظرية وفعّاليته الإجرائية من كونه يقف راهنا في مجال الشعرية الحديثة في نقطة تقاطع التحليل الألسني للنصوص الأدبية مع نظام الإحالة باعتباره مؤشرا على ما هو خارج نصّي.

2-إنّ أي نص مهما كان جنسه يدخل في تفاعلات ما، وعلى مستوى ما، مع النصوص السابقة أو المعاصرة اللاحقة له، ومع النصوص المجاورة أو الموازية أو المتداخلة التي تفرضها عملية إنتاج النصوص.

---

[1] نهلة فيصل الأحمد: "التفاعل النصي-التناصيّة-النظرية والمنهج"، سلسلة كتاب الرياض، السعودية، ع: 104، 2002، ينظر الصفحات: 265-269، بتصرّف.

[2] المرجع نفسه، ص297.

3-مفهوم التفاعل النصّي يكشف عن خاصية كانت مطمورة إي رمز جديد يحرك دينامية القراءة والكتابة في النص الموجود والمترابط مع نص آخر.

4-مفهوم التفاعل النصي: مفهوم متعال عن الزمان والمكان.

5-خارج التفاعل النصي يصبح النص غير قابل للإدراك فهو يؤدي وظيفة تواصلية.

6-التفاعل النصي مفهوم متعال على كل الاختصاصات فهو يؤسس لعلم عبر تخصّصه.

7-يعدّ التفاعل النصّي نزعة حوارية ويكون النص الجديد نصا بؤريا ممركزا.

8-التفاعل النصي مفهوم سيميائي يبحث في مرموزات النصوص وإشاراتها وأيقوناتها وإحالاتها.

9-التفاعل النصي يشكل حركة مركزية في مجال التلقي للمرسلة اللغوية والسيميائية فهو يملك ذاكرة تعمل ضمن إطار جدلية الحضور والغياب وإدراك العلاقات بين النصوص، فالتفاعل النصي يملك استراتيجية قرائية.

10-التفاعل النصي يملك استراتيجية تأويلية.

11-التفاعل النصي فعّالية ثقافية تمسّ سيرورة الكتابة الأدبية.

12-يعول على التفاعل النصي إنتاج النصوص وإنتاج القوالب الجاهزة التي تصبح بدورها مضاعفة تتوالد عنها قوالب أخرى بحثا عن شروط اكتمال شخصيتها.

13-يتمتع التفاعل النصي بقوة تخريبية بالنسبة للتصنيفات القديمة.

14-يعمل التنفاعل النصي على رصد كامل الآليات من الاستدعاء إلى التحويل، ومن الإزاحة إلى الإحلال، ومن الترسيب إلى الإنتاج.

15-تختار الباحثة مصطلح التفاعل النصي (التناصية) كترجمة مقابلة للمصطلحين: (Transtextuaility وIntertextuality) بديلا للمصطلحات الأخرى (التناص-هجرة

النصوص-التداخل النصي-التعالي النصي-التعالق النصي-النص الغائب-النص الآخر-الترابط النصي...)، وتبرّر اختياراتها بأنّ **باختين** استخدم مصطلح التفاعلية وغيرها من التبريرات فهي تسير على خطى **محمد خير البقاعي** الذي روّج لمصطلح (التناصية) في ترجماته وعلى خطى مجلة ألف المصرية.

16-تتحدث عن التفاعل النصي العام وتشير إلى أمثلة عليه في الشعر الحديث (الأسطورة-النص الديني-التوراة-الإنجيل-القرآن-الحديث الشريف والصوفية-الطقوس والحكمة والمثل والنكتة-الوسيط العري ونثر الحياة اليومية والسّنما والأغنية-الحكاية والرواية والمسرحية).

-علاقات التفاعل النصي عند نهلة فيصل الأحمد:

تشير الباحثة إلى علاقات التفاعل النصي كالآتي :

1-الملحق النصي Paratexte :

وهو النص الموازي أو ما يسمى الملحقات النصية.

2- التناص:

تجعله الباحثة مصطلحًا فرعيًا يقابل **Intertexte** وهو التفاعل النصي الصريح مع نصوص بعينها بالاستشهاد والإلماح والرمز وتقسمه إلى تناص كلّي وتناص بجزئي بآلية الترصيع والتضمين.

3-النصية الواصفة Metatextuality:

علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصا بآخر.

4_التعالق النصي:

يتم بين نص لاحق Hypertexte ونص سابق Hypotexte ، ويتم بواسطة آليات المحاكاة الساخرة و تحريف و المعارضة و تخطيط و المبالغة و المفارقة.

5_جامع النص Architextuality:

علاقة بكماء لاتتقاطع إلا مع إشارة واحدة من إشارات النص الموازي (الملاحق النصية).

6_الترابط النصي Hypertextuality :

تدرس العلاقة بين النص وبين النصوص أخرى على اختلاف أنواعها (صورا أو مقطعا موسيقيا أو لوحة أو فيلما سينمائيا، وهي تسمية مجازية آتية من علم الحاسوب،تصف طريقة تقديم المعلوماتن ،يترابط فيها النص والصور والأصوات...معا في شبكة مركبة تسمح للقارئ أن ينتج نصه بالطريقة التي يريد.

7_النص الغائب (المسكوت عنه) Absentexte:

نص غير مكتوب، لكنه يحيل إلى العلاقة المقموعة، أو الدّال المسكوت عنه، ويمكن استكشافه عن طريق قراءة أنظمة الخطاب وقوانين تشكيله بمستوياته الصوتية والتركيبية والمورفولوجية، والمعجمية والدلالية.

8-النص الكامن:

هو النص المتوزع في الثقوب والثغرات والفجوات النصية والنقاط المنتشرة على بياض الصفحة، فالقارئ هو المنتج لطاقة المعنى الكامنة في النص، ويصبح النص شراكة بين المؤلف والقارئ.

9-الترجمة:

النص المنقول من لغة إلى لغة أخرى، فالنص المترجم هو قراءة وإنتاج آخر.

-آليات التفاعل النصي عند نهلة فيصل الأحمد:

أمّا آليات التفاعل النصي وكيف تتم فتلخصها الباحثة فيما يلي:

1-التحرير Verbalization:

يعني التحرير الكتابي لما ليس كتابيا بالأصل وينطبق على حالة التفاعل النصي بين الأنواع أو الأجناس المختلفة الأدبي والتشكيلي مثلا (صياغة لوحة كتابيا-الشعرات المرسومة التي ترمز إلى شيء ما). هنا تمنح الكتابة بعدا لفظيا أو ترجمة تحريرية لمرجع صوري.

2-الخطية Linearisation:

الكتابة ظاهرة خطية محكومة باستمرارية السطور أفقيا كما في أغلب اللغات، أو عموديا كما في الصينية واليابانية، يعمد الكاتب إلى ما يشبه تسوية لعناصر النص الأصلي الذي يتناصه هو ويناصصه، وعناصر نصه الجديد في فضاء الصفحة وداخل حدودها المادية، وبعد هذه التسوية من بدائل أخرى: تشويش تراتب المقاطع أو التوكيد على بعض الأسطر بطبعها بحروف مختلفة شكلا.

3-الترصيع:

ترصيع عناصر النص القديم في نص جديد.

4-التشويش:

يعمد المؤلف هنا إلى أخذ فقرة من نص مكرّس يتدخل هو فيه ويتلاعب به مدخلا عليه إفسادا مقصودا أو دعابة مثل: تحويل النص من الفصحى إلى العامية المحكية.

5-الإضمار أو القطع:

هنا يمارس الكاتب الاقتباس المبتور أو إنقاص الكلام على نحو يحدث حرفا للنص عن وجهته الأصلية، ويمنحه وجهة أخرى لم يكن القارئ ليتوقّعها مثل (لا تقربوا الصلاة).

6-**التضخيم أو التوسع:**

يحوّل النص ويحرفه بأن ينمّي فيه في الإتجاه الذي يريد عناصر دلالية أو مسارد شكلية يراها هو فيه ولعلها كانت كامنة في النص.

7-**المبالغة:**

ليست تضخيم الكلام كميا بالضرورة لزحزحة أثره، بل في مبالغة منعاه والمغالاة فيه نوعيًا مما يفضي إلى كاركاتورية خاصة.

8-**القلب أو العكس:**

الصيغة الشائعة في المحاكاة الساخرة أو في (المناقضة والمعارضة) وله أشكال متنوعة.

9-**التخفيف والتكفيف:**

عكس المبالغة والتفخيم.

10-**القطع والمونتاج...**[1].

وإضافة إلى كل هذا، فإنّنا نقّر بقول الدكتور **عبد الملك مرتاض** في العصر الحديث مؤيِّدا رأي **ابن سلام الجمحي**: "أنّ أساس فكرة التناصية تلازم كل مبدع مهما يكن شأنه، فالمخزون من النصوص المقروءة أو المحفوظة المنسية من قبل، هو الذي يتحكم غالبا في صناعة النص المكتوب، وإن كان ابن خلدون يحكم باستحالة وجود مبدع يكتب نصا أدبيا دون سابق تعامل معمق ومكثف مع النصوص الأدبية في مجال معيّن أو في عدّة مجالات"[2].

---

[1] عز الدين المناصرة: "علم التناص المقارن"، ص 173.

[2] عبد الملك مرتاض: "فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص"، جريدة جسور، قسنطينة، الجزائر، ع2922، 20 أفريل، 1989، ص10.

واللافت للانتباه في كل ما سبق ذكره أنّ دعوة (نسيان المحفوظ) التي لمّح إليها **ابن سلام** من قبل وأكّدها **ابن خلدون** بعده، تتردّد عند نقّاد الأدب الغربيين الكبار، مثل **ميشال آريفي، جيرار جينيت، ورولان بارت** الذي كان يسمّيها "تضمينات من غير تنصيص"[1].

ومن ثمّ، فإنّ حفظ النصوص ثمّ نسيانها عند هؤلاء هي: "أساس فكرة التّناصية التي تلازم كلّ مبدع مهما يكن شأنه، كما ذكر ذلك آنفا، فالمخزون من النصوص المقروءة أو المحفوظة المنسية من قبل هو الذي يتحكّم غالبا في صناعة النص وإبداعه.

وإذا كان **ابن خلدون** يحكم باستحالة وجود شاعر لا يكون قد حفظ شعرا ثمّ نسيه، فإنّنا نحكم باستحالة وجود مبدع يكتب نصّا أدبيا دون سابق تعامل معمّق ومكثّف –إلى حد الإدمان– مع النصوص الأدبية في مجال معيّن، أو في عدّة مجالات"[2].

حيث يستعرض أحمد الزعبي في كتابه "التناص نظريا وتطبيقيا" مفهوم التناص عند مجموعة من النقاد، ثم يخلص إلى تعريفه بأنّه تضمين نص أدبي نصوصا أخرى سابقة له عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة. وهو بذلك يمزج بين المفاهيم النقدية القديمة ومعطيات الدرس التناصي الحديث، وفي الجانب التطبيقي من دراسته يميّز بين تناص مباشر وتناص غير مباشر"[3].

وعلى إثر هذا يقول الدكتور **عبد الملك مرتاض**: "إنّ الأدب العربي عرّف **التناص** تحت مسميات أخرى **كالسرقات الأدبية** و**الاقتباس** ونحوهما، وذلك أمر عالجناه في دراسة نشرناها"[4].

ويقول الدكتور **نور الدين السد**: "ويحسن بالبحث أن يشير إلى أهم المصطلحات النقدية العربية القديمة التي قاربت دلالة التناص ومفهومه من قريب أو بعيد، وتحديد دلالتها كما وردت

---

[1] المرجع السابق، ص10.

[2] نفسه، ص10.

[3] أحمد الزعبي: "التناص نظريا وتطبيقيا"، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2000، ص45.

[4] عبد الملك مرتاض: "تحليل الخطاب السردي لرواية زقاق المدق"(نجيب محفوظ)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط1، 1995، ص279.

في الدراسات النقدية، والبلاغية القديمة والحديثة، ولقد أحصينا ثمانية وعشرين مصطلحا عربيا قارب مفهوم التناص"[1].

ومن الباحثين العرب من يتوجّه إلى وجود حدود بين التناص، وتلك المصطلحات النقدية في البلاغة العربية، أو على الأقل هناك اختلاف من حيث المنشأ والدوافع، والأهداف من تلك المفاهيم فقط.

والملاحظ أن حتى **جيرار جينيت** يضع السرقة ضمن النوع الأول من المتعاليات النصية، إذ يقول:" أما أنا أعرفه بطريقة لا شك مكثفة بعلاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص بمعنى عن طريق الاستحضار، وفي غالب الأحيان بالحضور الفعلي لنص داخل آخر بشكلها الأكثر جلاءً وحرفيةً، وهي الطريقة المتبعة قديما في استشهاد Citation بين مزدوجتين بالتوثيق أو دون توثيق معيّن، أو بشكل أقل وضوحا وأقل شرعية Moins canonique في حال السرقة الأدبية Plagiat(...)، وهو اقتراض غير مصرح به، ولكنه أيضا حرفي، أو بشكل أقل وضوحا وأقل حرفية في حال التلميح L'allusion"[2].

و**سعيد يقطين** يرى "أن النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة، فهويتعالق بها، ويتفاعل معها تحويلا أوتضمينا أوخرقا"[3]؛ لأن الشعراء في القديم يشترطون على أن الشاعر لا يكون شاعرا فحلا متمكنا إلا إذا حفظ لفحول الشعراء فمن "قل حفظه للأشعار الجيدة لا يكون شاعرا؛ إنما يكون ناظما وساقطا"[4].

ويقرّ **سعيد يقطين** بأن "**الاقتباس** و**التضمين** و**الاستشهاد** هي مفاهيم تدخل في إطار **التعالق النصي**"[5]. وهوما يذهب إليه أيضا علوي الهاشمي في كتابه ظاهرة التعالق النصي[6].

---

[1] نور الدين السد: "الأسلوبية وتحليل الخطاب"، ج2، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، ط1، 1997، ص117.

[2] G.Genette: « Palimssestes », P10.

[3] سعيد يقطين: "انفتاح النص الروائي"، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 01 ،1989، ص98.

[4] نورالدين السد: "الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري"، ص118.

[5] سعيد يقطين: "الرواية والتراث السردي"، المركز الثقافي الجامعي، الدار البيضاء، المغرب، 1998، ص30.

[6] علوى الهاشمي: "ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث"، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، د/ط، 1998، ص 21.

وكذلك الباحث **محمد مفتاح** بعد أن اطلع على عدّة تعاريف **للتناص** من قبل عدة باحثين مثل كريستيفا وآرفي ولورانت وريفاتير...، ليقول في الأخير عن هذه التعاريف وأصحابها بأنهم: "لم يقدموا تعريفا جامعا مانعا **للتناص**"[1].

ويقول:"فإننا سنلجأ أيضا لاستخلاص مقوماته من مختلف التعاريف المذكورة، ومن هنا يمكن **للنص** أن يكون:

1-فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.

2-ممتص لها يجعلها من عندياته، وبتصييرها منسجمة مع فضاء بناءه، ومع مقاصده.

3-محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها، ودلالتها أو بهدف تعضيدها"[2].

وبهذا وجدنا النقاد العرب قد بذلوا جهودا مستفيضة لأجل إيجاد مفهوم واضح ودقيق لمصطلح التناص أمثال: (محمد مفتاح، محمد بنّيس، وسعيد يقطين، عبد الملك مرتاض...)، وغيرهم ممن حاولوا التنظير والتعريف لهذا المصطلح متأثرين بمن سبقهم من النقاد في الغرب أمثال: (باختين، كريستيفا، آريفي، جيرار جينيت وتودوروف...).

3- مقاربة بين المصطلحات النقدية العربية القديمة والتناص:

إذا كان **التناص** بمفهومه العام هو حضور نص في نص آخر بطريقة أو بأخرى، فإننا رأينا سابقا الكثير من أقوال الدارسين العرب المحدثين ودراستهم التي تؤكد تقاطع الكثير من المصطلحات النقدية العربية القديمة مع مفهوم **التناص**.

وهذه المصطلحات والمفاهيم التي تتراوح بين التنظير الصريح أو التلميح إن اختلفت فيما بينها من حيث المعايير النقدية قديما عند النقاد العرب، إلاّ أنها بنظرة خاطفة وبسيطة نرى بأنّ لهذه المصطلحات نفس مفهوم التناص، بل أحسن تقسيما وتفصيلا منه.

---

[1] محمد مفتاح: "تحليل الخطاب الشعري-استراتجية التناص"، ص120.

[2] المرجع نفسه، ص120.

ونذكر من هذه المصطلحات النقدية العربية القديمة التي تدخل في مفهوم التناص، ما أتى به **الحاتمي** من نماذج وتسميات **للسرقات** وأنواعها، وقد سار **ابن رشيق القيرواني** مثلما سار إليه **الحاتمي** من تسميات مثل "الاصطراف والاجتلاب، الانتحال، الإغارة، المرافدة، الاهتدام، والنظر والملاحظة، الإلمام والاختلاس، والعكس والالتقاط والتلفيق، وكشف المعنى المجدود[1].

وما أورده **ابن الأثير** من تصنيفات للسرقات كالنسخ والسلخ والمسخ، وكذلك أخذ المعنى مع الزيادة عليه، وعكس المعنى إلى ضده[2]، ضف إلى هذا ما تناوله النقاد المتقدمون من أنواع بديعية كالاقتباس والتضمين، الحل والعقد، التلميح والعنوان والتمثّل، إلى غير ذلك من التصنيفات والتقسيمات والأنواع، سواء كانت في السرقات الأدبية أو الأنواع البديعية، فكل ما ذكرناه سابقا يدل على حضور نص أو نصوص في نص آخر، باختلاف الكيفية والطريقة، والمنهج طبعا، وهي ستة وعشرون مصطلحا ومن النقد العربي القديم، كل واحد منها هو وجه من أوجه التناص، ونقدم البعض منها بالتعريف والأمثلة:

- التضمين:

يعرّف **الخطيب القزويني**(ت 739هـ) التضمين بقوله: "أما التضمين فهو أن يضمّن الشعر شيئا من الغير مع التنبيه عليه، إن لم يكن مشهورا عند البلغاء"[3].

ويقول عنه **ابن رشيق القيرواني**(ت 456هـ):"أما التضمين فهو قصدك إلى البيت من الشعر أو القسيم[4]، فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطك كالمتمثّل"[5].

ومثال ذلك قول **ابن العميد**:

---

[1] ابن رشيق القيرواني: "العمدة"، مطبعة حجازي، القاهرة، مصر،1943، ج2، ص 532-533.

[2] ابن الأثير: "المثل السائر"، تح:محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابلي الحلبي، القاهرة، مصر، 1939، ج2، ص365-366.

[3] الخطيب القزويني: "الإيضاح في علوم البلاغة"، ، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط3،1993، ج6ص140.

[4] القسيم: قصد به اللشطر من البيت (الصدرأو العجز)، أو ما يعرف بالصراع.

[5] ابن رشيق القيرواني: "العمدة"، ج2، ص370.

وصَاحِب كُنتَ مَغْبوطا بِصُحْبَتِهِ دَهْرا فغادَرَنـي فرْدا بِلا سَكَـــن

هَبَّت لَهُ ريحُ اقْبـَال فَطارَ بِهـــا نَحـْوَ السُّـرورِ وأَلْجاني إلى الـحُـزْن

كَأن كانَ مَطْوِيـــا على أَحَـن ولم يَكُن في ظرُوفِ الشِّعْر أَنْشَدَني

(إنّ الكِرامَ إذا ما أَسْهَلوا ذَكَـروا من كان يَأْلَفُهُم في المنْزِل الخَشِـن)

فالبيت الأخير لهذه المقطوعة الشعرية للشاعر **أبي تمام**[1](وهو مأخوذ من قصيدة قالها في أبي الحسن على ابن مر، وهذا البيت الشعري كان آخر بيت في القصيدة)[2].

– الاقتباس:

يعرفه **الخطيب القزويني** بقوله: "الاقتباس، فهو أن يُضمن الكلام شيئا من القرآن أو الحديث لا على أنّه منه"[3].

و**ابن حجة الحموي** (ت837هـ) يعرفه بقوله:" الاقتباس هو أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من آية أو آية من آيات كتاب الله، خاصة هذا هو الإجماع"[4]، وأحسن ابن سيناء الملك في بعض مطالعه:

رَحَلوا فلَسْتُ مُسائِلا عن دارِهِم أنا باخِعٌ نفْسِي على آثارِهِم[5]

فالشطر الأخير مقتبس من قوله تعالى:﴿ فَلَعَلَّكَ بَـٰخِعٌ نَّفْسَكَ عَلَىٰٓ ءَاثَـٰرِهِمْ إِن لَّمْ يُؤْمِنُواْ بِهَـٰذَا ٱلْحَدِيثِ أَسَفًا ۝٦ ﴾[6]، ويلحظ في هذا الاقتباس بعض التغيير وقول الحافظ العلامة **ابن حجر العسقلاني:**

---

[1] الخطيب القزويني : "الإيضاح في علوم البلاغة" ، ص141-142.

[2] أبو تمام: "ديوان أبي تمام"، تح: محي الدين صبحي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ج2، ص177.

[3] المرجع نفسه، ص137.

[4] ابن حجة الحموي: "خزانة الأدب وغاية الأرب"،ج2، تح: عصام شعيتو، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط2، 1991، ص455.

[5] المرجع نفسه، ج2، ص457.

[6] الكهف: 6.

خَاضَ العَوَاذِلُ في حَديث مَدامِعي ما جَرى كالبَحْرِ سُرعَةَ سَيْـرِه

فَحَبَسْتُه لِأصُـونَ سِرَّ هَواكُـم حتَّى يخَوضُوا في حَديثٍ غَيْـرِه[1]

فالشطر الأخير من البيت مقتبس من قوله تعالى:﴿وَقَدۡ نَزَّلَ عَلَيۡكُمۡ فِي ٱلۡكِتَٰبِ أَنۡ إِذَا سَمِعۡتُمۡ ءَايَٰتِ ٱللَّهِ يُكۡفَرُ بِهَا وَيُسۡتَهۡزَأُ بِهَا فَلَا تَقۡعُدُواْ مَعَهُمۡ حَتَّىٰ يَخُوضُواْ فِي حَدِيثٍ غَيۡرِهِۦٓ إِنَّكُمۡ إِذٗا مِّثۡلُهُمۡۗ إِنَّ ٱللَّهَ جَامِعُ ٱلۡمُنَٰفِقِينَ وَٱلۡكَٰفِرِينَ فِي جَهَنَّمَ جَمِيعًا ١٤٠﴾[2].

- إرسال المثل:

في القرآن الكريم والسنة الشريفة آيات وأحاديث فيها حكم وإيجاز في اللفظ، يضعها الناس موضع الأمثال لحسن مدلولها وإيجازها وتعبيرها عن المعنى المراد، وجريانها مجرى المثل، فيتمثل بذلك النوع من الآيات والأحاديث في الواقع والمقامات التي يكون بينها، وما تضمنته تلك الآيات من تناسب، ويسمى هذا (**إرسال المثل** من القرآن أو الحديث)، أضف إلى ذلك تلك الأبيات الشعرية التي بقيت تروى كأمثال وحكم لتعبيرها عن المراد وبلاغتها وحكمتها المتجلية في معانيها وأهدافها.

"إرسال المثل نوع لطيف في البديع، ولم ينظمه في بديعته غير الشيخ صفي الدين الحلي"[3]."وهو أن يأتي الشاعر في بعض بيت بما يجري مجرى المثل من الحكمة أو نعت أو غير ذلك مما يحسن التمثل به"[4]، "والمثل السائر في كلام العرب كثير نظما ونثرا أفضله أوجزه، وأحكمه أصدقه"[5].

---

[1] ابن حجة الحموي: "خزانة الأدب وغاية الأرب"،ج2، ص459.

[2] النساء:140.

[3] صفي الدين الحلي: "نتائج الألمعية في شرح الكافية البديعية"، تح: عبد الرحمان العبيدي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص131-132.

[4] ابن حجة الحمودي: "خزانة الأدب وغاية الأرب"، ج1، ص186.

[5] ابن رشيق القيرواني: "العمدة"، ج2، ص236.

ومن الآيات والأحاديث التي تجري مجرى الأمثال كثيرا نذكر منها، قوله تعالى: ﴿ مَثَلُ ٱلَّذِينَ ٱتَّخَذُواْ مِن دُونِ ٱللَّهِ أَوْلِيَآءَ كَمَثَلِ ٱلْعَنكَبُوتِ ٱتَّخَذَتْ بَيْتًا ۖ وَإِنَّ أَوْهَنَ ٱلْبُيُوتِ لَبَيْتُ ٱلْعَنكَبُوتِ ۖ لَوْ كَانُواْ يَعْلَمُونَ ﴿٤١﴾ ﴾[1]، وكذلك قوله تعالى:﴿مَثَلُ ٱلَّذِينَ حُمِّلُواْ ٱلتَّوْرَىٰةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ ٱلْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًۢا ۚ بِئْسَ مَثَلُ ٱلْقَوْمِ ٱلَّذِينَ كَذَّبُواْ بِـَٔايَـٰتِ ٱللَّهِ ۚ وَٱللَّهُ لَا يَهْدِى ٱلْقَوْمَ ٱلظَّـٰلِمِينَ ﴿٥﴾ ﴾[2].

فالفرق مثلا بين الاقتباس وإرسال المثل واضح، على أن الاقتباس يُصيِّر الشاعر اللفظ المقتبس على جهة أنه هو القائل، لكن في إرسال المثل؛ فإن الأمر واضح على أنه مثل غير موصول لكلام قبله أو بعده، أو يورد على جهة يفهم منها أنه قيل على جهة المثل، وهذا ما يتميّز به إرسال المثل.

وكذلك نجد أبياتا صارت أمثالا متداولة على ألسنة الناس، وإن من الشعراء من كانت أكثر قصائدهم وأشعارهم أمثلة، وحكما، يقول ابن أبي الأصبع المصري: "وقد استخرجت أمثال أبي تمام من شعره فوجدتها تسعين نصفا، وثلاثمائة بيتا وأربع وخمسين بيتا، وبعد استيعاب أمثال المتنبي فوجدتها مائة نصف وثلاثة وسبعين نصفا وأربعمائة بيت"[3].

ومن الأبيات الشعرية التي صارت مثلا نذكر قول زهير بن أبي سلمى:

وهَلْ يَنْبتُ الخَطِيُّ إلاَّ وَشيجُــه وتَغْرسُ في مَنابِتِها النَّخْـــــــل[4]

وقول عبيد بن الأبرص:

الخَيْرُ يَبْقَى وإنْ طالَ الزَّمانُ بِه والشَّرُ أخْبَثُ ما أَوْعَيْتَ مِنْ زَاد[5]

---

[1] العنكبوت:41.

[2] الجمعة:05.

[3] ابن أبي الأصبع المصري: "تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن"، تح: حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة ، مصر، 1383هـ، ص219.

[4] المرجع نفسه، ص218.

[5] أسامة بن منقذ: "البديع في نقد الشعر"، ص259.

– العقد:

عرّف أسامة بن منقذ العقد إلى جانب الحل فقال: "اعلم أن الحل والعقد هما ما يتفاضل فيهما الشعراء والكتاب، وهو أن يأخذ لفظا منثورا فينظمه أو شعرا فينثره[1]، مع الإتفاق في المعنى[2].

و"العقد هو أن ينظم نثرا لا على طريق الاقتباس"[3]، وقد قال عنه صفي الدين الحلي: "فالعقد نظم المنثور"[4].

ومثال ذلك قول ابن جابر الأندلسي:

إذَا شِئْتَ رِزْقا بِلا حَسْبَةٍ فلُذْ بالتُّقَى واتَّبِعْ سُبُلَهُ

وتَصْديقِ ذلِكَ في قَوْلِـــه وَمَـــنْ يَتَّقِ اللهَ يَجعَل لَـهُ[5]

فقد عقد الشاعر قوله تعالى: ﴿ وَمَن يَتَّقِ ٱللَّهَ يَجۡعَل لَّهُۥ مَخۡرَجٗا ۝ وَيَرۡزُقۡهُ مِنۡ حَيۡثُ لَا يَحۡتَسِبُۚ وَمَن يَتَوَكَّلۡ عَلَى ٱللَّهِ فَهُوَ حَسۡبُهُۥٓۚ إِنَّ ٱللَّهَ بَٰلِغُ أَمۡرِهِۦۚ قَدۡ جَعَلَ ٱللَّهُ لِكُلِّ شَيۡءٖ قَدۡرٗا ۝ ﴾[6].

وبالإضافة إلى **الحل** و**التلميح**[7]، نجد أيضا:

– العنوان:

العنوان في علم البديع :"هو أن يأخذ المتكلم في غرض له من وصف، أو فخر، أو مدح، أو عتاب، أو عير ذلك ثم تأتي لقصد تكميله بألفاظ تكون عنوانا لأخبار متقدمة، أو قصص سالفة"[8].

---

[1] ابن قيم الجوزية: "الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان"، دار نشر الكتب الإسلامية، 1974، ص225.

[2] الخطيب القزويني: "الإيضاح في علوم البلاغة"، ص139.

[3] عبد الرحيم بن أحمد العباسي: "معاهد التنصيص على شواهد التلخيص"، تح: محمد محي الدين، عبد الحميد، دار عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1947، ج4، ص182.

[4] صفي الدين الحلي: "نتائج الألمعية في شرح الكافية البديعية"، ص263.

[5] مرجع سابق، ص185.

[6] الطلاق: 2-3.

[7] عبد الرحيم بن أحمد العباسي: "معاهد التنصيص على شواهد التلخيص"، ج4، ص203.

[8] ابن أبي الأصبع: "تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن"، ص553.

كقول أبي تمام لأحمد بن أبي داود:

تَثَبَّتْ أَنَّ قَـــوْلاً كَـــان زُورا ... أَتَى النُّعْمانَ قَبْلَكَ في زِيَاد

فَأَرْث بَينَ حَيّ بَني جَـــلاَح ... لَضَى حَرْبُ بَني مُصَـــــاد

وَغـادَرَ في صُدورِ الدَّهْرِ قَتْلىَ ... بَني بَدْرٍ عَلى ذَاتِ الأَصَـاد

أتى أبو تمام بعنوانٍ واضحٍ حيث أشار إلى قصة النابغة حين وشى به الواشون إلى النعمان (بن المنذر بن ماء السماء)، وما جرّ ذلك السعي من الحروب التي انطوت عليها قطعة من أيام العرب، وذكر في البيت الثاني عنوانا آخر أشار فيه إلى ما جرى بين بني عبس وبين بني بدر على غدير ذات الأصاد"[1].

وحتما أنّ كل هذه المصطلحات السابق ذكرها، وأمثلتها تدور حول تداخل نص مع نص سابق، وهو ما يدور في معنى التناص وما يدلّ عليه من دون قصد.

[1] ابن حجة الحموي: "خزانة الأدب وغاية الأرب"، ص301.

-المطلب الثالث: أشكال ومستويات التفاعل النصي (التناص):

إنّ قراءة المتلقي لخطاب الشعري قراءة سطحية غير كافية لاستنباط أشكال ومستويات التفاعل النصي؛ إذ يتعين على المتلقي اِلتماس قراءة تقوم على التدبير، ونصب الدلالات وإقامة الروابط اللسانية بين أبيات القصيدة، وعليه كشف مختلف العلاقات الدلالية التي تختفي تحت الظهور المباشر للوقائع لتربط نصا بنص آخر، لأنّ الخطاب الشعري يقوم على مستويين:

أ-مستوى ظاهري صريح:

أي صريح النص من خلال اِلتزام هذا الخطاب بوسائل التعبير المعتادة التي من خلالها يطهر لنا جليا العلاقة الموجودة بين نص ونص آخر.

ب-مستوى باطني ضمني وخفي:

تنتظم فيه الوحدات في دلالات مستقلة عن ظاهرها الخطابي قد تبعدنا أحيانا عن اكتشاف خبايا النص وتعلّقه بنصوص سابقة يكون قد استفاد منها بشكل أو بآخر.

لكننا نحاول دوما الربط بين ظاهر النص وباطنه، فالدلالة الأولية يمكن أن تكون سطحية من خلال ما تتضمنه الكلمات من معاني أولية، لكنها تملك بنية دلالية باطنية ضمنية، وذلك هو الجوهر الأسمى للخطاب الشعري الذي يتحرك وفق مسار تتولد عنه المعاني. وعليه فقد أتت أشكال ومستويات التفاعل النصي عند النقاد المحدثين العرب على النحو الآتي:

1- أشكـــال التفاعل النصـي:

لقد تأثر النقاد العرب المحدثين بالتيارات الغربية للتناص تأثرا عميقا أنتج ثماره على النقد العربي الحديث، والذين نذكر من بينهم: "سعيد يقطين، محمد بنيس، محمد مفتاح، نور الدين السد، عبد الجليل مرتاض، وعبد الملك مرتاض وغيرهم...".

بما أنّ التناص يلغي الحدود بين الأدب والفنون هناك ديناميكية يمارسها الأدب مع مختلف الفنون فيجعلها مفتوحة على بعضها البعض، وفي حقيقة الأمر فقد قُسِّم التناص إلى أنواع متعددة، من نوعين إلى ثلاثة أنواع...

ومن بين النقاد والدارسين الذين يصنفون أشكال التفاعل النصي إلى نوعين:

1-تناص داخلي:

يعيد فيه الكابت إنتاج ما كتب هو بنفسه، ونستنتج هذا من خلال ما قاله الدكتور محمد مفتاح: "إن كل هذه النظريات وما احتوت عليه من مسلمات تؤكد أنّ الكاتب أو الشاعر ليس إلاّ معيدا لانتاج سابق في حدود من الحرية، سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أو لغيره، ومؤدى هذا أنّه من المبتدل ... أن يُقال أنّ الشاعر قد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، فنصوصه يفسّر بعضها بعضا"[1]. فهو يعيد ما أنتجه، لكن بطريقة جديدة تقوم على التفاعل والتحاور متجاوزا النمطية السابقة.

2-تناص خارجي:

يعيد فيه الكاتب إنتاج ما أنتجه غيره، ويقول **محمد مفتاح** أيضا في نفس السياق مشيرا إلى الشكل الثاني من أشكال التفاعل النصّي وهو **التناص الخارجي** بقوله: "كما أنّه من المبتذل أن يُقال أنّ الشاعر يمتص نصوص غير، أو يحاورها أو يتجاوزها بحسب المقام والمقال، ولذلك فإنّه يجب موضعة نصّه أو نصوصه مكانيًا في خريطة الثقافة التي ينتمي إليها، وزمانيا في حيّز تاريخي معيّن"[2].

أي أنّ في هذا الشكل من التناص ينبغي قراءة النص الحاضر على ضوء ما تقدّمه، وما عاصره وما تلاه لتلمس ضروب الائتلاف والاختلاف[3]. فالتناص هنا حاصل من التقاء وتقاطع

---

[1] محمد مفتاح: "تحليل الخطاب الشعري-إستراتجية التناص"، 124-125.

[2] المرجع نفسه، ص125.

[3] نفسه، ص 125.

النص الحاضر مع نصوص أخرى في إطار الأجناس الأدبية المختلفة، فيقوم التفاعل النصي على التطوير وإغناء النصوص.

وهناك من قسّمه إلى نوعين آخرين كذلك هما:

1-التناص الظاهر:

ويدخل ضمنه الاقتباس والتضمين، ويسمى أيضا الاقتباس الواعي أو الشعوري لأنّ المؤلف يكون على علم به، وأنّه تعمّد ذلك.

2-التناص الخفي:

وفيه يكون المؤلف غير واع بحضور النصوص الأخرى في نصّه الجديد، ويقوم هذا النوع الانتصاص والتحويل والتفاعل.

كما نجد من الباحثين من قسم التناص إلى **ثلاثة أشكال** حسب المجالات التناصية والعلاقات التي تحققها النصوص المتداخلة مع بعضها البعض، وهي كالآتي:

1-التناص الذاتي:

بما أنّ لكل مبدع خصوصياته التي تميزه عن غيره ويتفرد بها وحده دون غيره نتبينها من خلال إبداعاته فمما لا شك فيه أن هناك تحاورا بين إنتاج نتاج يحدث بتحاور هذه النصوص وحاجتها لبعضها، فالتناص الذاتي هو العلاقات التي تعقدها نصوص الكاتب بعضها مع البعض الآخر"[1]، ومن خلال هذا النمط نقف على تجربة الكاتب هل هي مجرد اجترار لما سبق أن أبدعه فنصفه بالمستهلك السلبي الذي يقف عند حد دلالته القديمة ومعانيه الثابتة دون ابتكار أو إحداث الجديد فهي "تجربة سلبية مغلقة تتبع من خلفية نصية محددة وحيدة"[2]، أم أنه تجاوز تجربته السابقة إلى كتابة أكثر تفتحا على الخلفيات النصية، نصوص تتحاور وتتفاعل مع كتاباته السابقة

---

[1] حسن محمد حماد: "تداخل النصوص في الرواية العربية"، ص 45.

[2] نفسه، ص45.

"عن طريق استلهامها أو معارضتها أو نقدها"[1]، فإعادة إنتاج إنتاجه السابق لابد أن يقوم على الامتصاص والتذويب سواء لنقض أو لتطوير أو لإغناء النصوص السابقة.

2-التناص الداخلي:

ومن خلاله يوظّف المبدع نصوصا يستنصصها من معاصريه خاصة إذا كانت انطلاقة هؤلاء من خلفية نصية مشتركة[2]، فهو إلقاء وتقاطع النص الحاضر مع نصوص أخرى غير نصوصه "فهذه النصوص التي تكون الخلفية النصية تطفو على سطح النص أو تتجلى على شكل بنيات نصية يستوعبها النص ويوظفها في سعيه إلى إنتاج الدلالة"[3].

وهنا يكون مجال التناص أوسع مما سبق وتقوم استراتيجية على التحويل والامتصاص والتفاعل النصي.

3-التناص الخارجي المفتوح:

وهو أوسع بكثير، يتفاعل النص الواحد ويتداخل مع كم كبير من النصوص "وهو يرتبط بدراسة علاقات النص بنصوص عصر معين أو جنس معيّن من النصوص"[4]، فهو تناص مفتوح ومكثف حيث تتصارع الأجناس وتتفاعل وتتوحد وتتحاور من أجل تشكيل نص جديد وهنا تتجلى القيمة الخاصة للمبدع ودوره الإبداعي في تعميق المضمون الدلالي للنص الذي يقوم بعملية تشرب النصوص والأجناس وتحويلها.

ويرى الدكتور **نور الدين السد** أن **أشكال التفاعل النصي** تكون كالتالي:

---

[1] المرجع السابق، ص45.

[2] نفسه، ص45.

[3] سعيد يقطين: "إنفتاح النص الروائي"، ص 33.

[4] حسن محمد حماد: "تداخل النصوص في الرواية العربية"، ص 46.

1-**التفاعل النصي الذاتي:**

عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها ويتجلى ذلك لغويا وأسلوبيا ونوعيا.

2-**التفاعل النصي الداخلي:**

حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كاتب عصره سواء كانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية.

3-**التفاعل النصي الخارجي:**

حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة[1].

ويقدم محمد بنيس ثلاثة أنواع من التناص، أشرنا إليها سابقًا؛ وهي:

1-**التناص الاجتراري:**

تعامل الشعراء في عصور الانحطاط مع النص الغائب نموذجا جامدا، تضمحلّ حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني.

2-**التناص الامتصاصي:**

مرحلة أعلى من قراءة النص الغائب، وهو القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص، وقداسته، فيتعامل وإياه كحركة وتحوّل، لا ينفيان الأصل، بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد. ومعنى هذا أنّ الامتصاص لا يجمّد النص الغائب ولا ينقده، فهو يعيد صوغه فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها.

---

[1] نور الدين السد: "الأسلوبية وتحليل الخطاب"، ص112.

3-التناص الحـــــــواري:

أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، إذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة، تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه. لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر لا يتأمل النص، بل يغيّره. وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية.

2- مستويـــــات التفاعـل النصـــي:

أما مستويات التفاعل النصي في النقد العربي فهي:

1-المستوى العام أو الأفقي:

تتداخل البنيات أو تتفاعل أفقيا على المستوى الخارجي أي تاريخيا، وعلى مستوى كلّي أي أننا لا نصبح أمام بنيات نصية جزئية، ولكن أمام بنيتين نصيتين متباينتين تاريخيا، وبنيويا، ولكنهما تتداخلان على مستوى عام وأفقي.

2-المستوى الخاص أو العمودي:

يحدث التداخل جزئيًا وسوسيولوجيًا على مستوى خاص حيث يحصل تفاعل بنية كبرى مع بنيات جزئية وصغرى[1].

فالتفاعل النصي الخاص يتمظهر في إقامة النص لعلاقة مع نص آخر محدد، وتبرز هذه العلاقة على مستوى الجنس والنوع والنمط، لذلك اطلق عليه مصطلح **التعلق النصي** والتفاعل النصي العام، فهو يحاور نصوصا أخرى، ومختلفة على صعيد الجنس والنوع من جهات عدة ومستويات متعددة.

---

[1] سعيد يقطين: "انفتاح النص الروائي"، ص100.

وعلى هذا الأساس يكون التفاعل على المستوى العام، أما التفاعل على المستوى الخاص فيكون التفاعل فيه جزئيا بين بنية كبرى مسيطرة، وبنيات جزئية صغرى تصّب في نفس المغزى أو الهدف على مستوى خاص.

ولنقول في الأخير أنّ مفهوم التناص عند العرب عبارة عن عملية تفاعل بمختلف أشكالها ومستوياتها تدخل في ذات المبدع الذي يتذكر خلالها أشياء أو أحداث مرّت على ذهنه، يحولها ويتفاعل معها فيجسدها، لا بل يسقطها على أرض الواقع ويقوْلبها في كتاباته وإبداعاته كيفما شاء، وذلك بالاستشهاد أو السرقة أو الإيحاء والتلميح...، فيضيف عليها أشياء تجعل النص اللاحق بدل أن يكون محاكاة يكون إبداعًا جميلاً جمال قدرة الكاتب ومدى تمكّنه من استيعاب نصوص الآخرين السابقة، وقدرته على توظيفها توظيفا يشمل إنتاج نص جديد ممتلئ الخلفية بتراث الماضي وعبقه المعطر بتجارب نصية مشابهة لغيره في هذا الميدان، غير أنه لا يدرك إلاّ أن يجد نفسه يضفي على ذلك العبق رونقا خاصا يميّزه بتجربة جديدة مناورة لكل التجارب السابقة، مسايرة للزمن، ومواكبة للتطور الحاصل.

-استنتاجـــات:

إنّ ما يمكن استخلاصه من خلال هذا الفصل لهو الغاية المرجوة من الجانب النظري من هذه الدر اسة، وفي هذا الملخص بعض الاستنتاجات المتوصل إليها من خلال دراسة هذه المقاربة التناصية بين مفهوم النص والتناص عند العرب وبين مقهوم النص والتناص عند العرب، وكذا المقاربة التناصية لمختلف المصطلحات العربية القديمة والحديثة المذكورة آنفا، وتكمن بعض هذه الاستنتاجات في مايلي:

إنّ النص هو ميدان التناص والفضاء الذي يتحرك فيه الإبداع، وعليه فإنّ هذه العملية تتطلّب من القارىء مجموعة من الإمكانات المتعلّقة بالفهم الصحيح للنص، والقدرة على امتلاك أدوات تحليلية وتفسيرية انطلاقا من المعارف الخلفية المختزنة في ذاكرة القارىء، والتي تشكّل مفاتيح هامة لاكتشاف آثار وبصمات النصوص السابقة في النص.

وأنّ التناص هو قدر كل نص مهما كان جنسه؛ كما عبّر عن ذلك رولان بارت، وأنّ الشاعر هو قارىء بالدرجة الأولى يحمل معه أثناء مشروعه الكتابي جملة من الخلفيات النصية والمرجعيات الثقافية والأدبية التي يبني عليها نصّه بصورة تحمل على الظن بأنّه مبتكر لكل ما ورد في نصّه من أفكار وأساليب إبداعية.

التناص ليس عملية اجترار وتكرار محاكاة نصوص صمّاء لنصوص سابقة، بقدر ما هو عبارة عن عملية خلق وإبداع جديدة تقوم على الآداب الإنسانية باختلاف أجناسها، لغاتها وعصورها.

إنّ دراسة مثل هذه المقاربات لا تهدف إلى بناء مجد أدبي للتناص مشيّد على أساس من ماض تليد فحسب، بل تهدف إلى مسايرة واعية لمظاهر الرقيّ الحضاري والعلمي التي وصل إليها الفكر العربي، رغم أنّ الزمن قد تجاوزها زمنياً للوصول إلى مستوى آخر من الرقيّ والتطوّر والتفتّح على ثقافات جديدة.

إنّ هذه الدراسة تمكّننا من الإطّلاع على مصادر المبدعين وتكوينهم العقلي والفكري التي يرويها الآخرون، والقبسات الفكرية التي بها يهتدون ويستنيرون، فهم يُطلِعوننا على جزءٍ كبيرٍ من ماضينا الحضاري والثقافي؛ من أنواع بديعية كالاقتباس والتضمين، الحل والعقد، التلميح والعنوان والتمثّل (...)، إلى غير ذلك من التصنيفات والتقسيمات والأنواع، سواء كانت في السرقات الأدبية أو غيرها من المفاهيم الغربية، فنأخذ ما هو إيجابي وندع ما هو سلبي.

إنّ المعرفة بهذه المقاربات لَتربِطُ حاضر الأمة بماضيها، وحديثها بقديمها، وبذلك يتفاعل الأدب على مرّ العصور متجاوزا بذلك اللغة، العصر، والجنس الأدبي، فيكشف لنا عن منازع المبدع النفسية والاجتماعية وتكوينه الثقافي ومعينه الأدبي متراوحا بين الدراسات الغربية والعربية على حدٍ سواء.

الدعوة من خلال دراسة هذه المقاربة إلى الإطّلاع على تراث أسلافنا السابقين وقراءته ودراسته بتأنٍّ وتروٍّ للاِنتفاع به، وتمثّل الجيّد منه، لتوظيفه في إنتاجهم أخذا بقانون التطوّر العام بموضوعية ودون تحيّز أو تعصّب.

لفت انتباه المبدعين على ضرورة الوعي بالنصوص التي يأخذونها من غيرهم، ويقتصرون منها على ما يكون مناسبا لولادة حياة جديدة، وليس على إعادة تراث السابقين وتكراره من غير أن يضيفوا إليه جهدا آخر لِيُخْرِجوه في حلّة جديدة، لأنّ عملية التمثّل الثقافي عملية حتمية وضرورية للسير قدما نحو مصير مأمون ومعلوم، يضمن تخزين التراث لبناء الحضرة وتطوّر الفكر.

إنّ مثل هذه الدراسة تهدف إلى وقاية الأدب من الجمود والدوران حول فلك الماضي والتحرّر من العيش عالة على الماضي، وتكرير ما قاله وجالَهُ رجال الأدب وأعلامه، أو العكوف عليه ممّا يدعو إلى الضجر والملل...

تناول النقاد القدامى أشكال التأثير والتأثر، والتناص تحت عنوان السرقات، لكنهم في التطبيق العملي استعملوا مفاهيم التناص المعاصر، إبتداءً من الحد الأقصى، وهو السرقة الظاهرة، وانتهاءً بالحد الأدنى، وهو المشترك العام وما بينهما، حيث كانت هناك درجات كثيرة،

صنّفوها وأطلقوا عليها مصطلحات مختلفة ومتنوعة، ومتشابهة أحياناً مما سيطر على ممارساتهم النقدية بما هو أقرب إلى مفهوم التناص المعاصر.

إنّ وجود الفجوة الكبيرة بين مفهوم التناص في النقد العربي القديم وبين مفهوم التناص في النقد العربي الحديث جعلت من هذا الأخير تابعًا لمفهوم التناص عند الغرب بدرجة عالية، بدلا من محاولة تطوير مصطلحات النقاد القدامى بدلا من التبعية الواضحة لمصطلحات النقاد الأوروبيين؛ بالرغم من وجود بعض التشابه في عديد المصطلحات المستعملة بينهما غالبا...

الفصل الثاني

التناص التراثي في شعر لخضر بن خلوف

مدخل

المبحث الأول: التناص الديني (القرآني)

المطلب الأول: التناص مع القرآن الكريم.

المطلب الثاني: التناص مع الفاصلة القرآنية.

المطلب الثالث: التناص مع القصص القرآني.

المبحث الثاني: التناص التاريخي

المطلب الأول: التناص مع الوقائع التاريخية

المطلب الثاني:استدعاء الشخصيات التراثية من منظور تاريخي

المبحث الثالث: التناص الأدبي

المطلب الأول: التناص مع شعر الشيب والشباب.

المطلب الثاني: التناص مع الأمثال والحكم العربية.

استنتاجات

-مدخل:

إن التراث بكل مصادره ومعطياته وأبعاده، شخوصا وأماكن ومواقف وأزمانا يضيئ زوايا التجربة الشعرية الفنية أيّما إضاءة، وذلك لتعدد محاوره وجوانبه، التي لها أهميّة بالغة في صياغة التجربة الشعرية.

وقبل أن نشرع في إضاءة التجربة الشعرية الخلوفية يجب أن نتعرف في هذا المدخل على كلمة تراث التي تعبتر كلمة من بين الكلمات المفاتيح لعنوان الفصل، فما معنى التراث؟ وما هي اتجاهاته؟ وما مدى استفادة القصيدة الشعبية من كل معطياته التراثية؟

أ-التراث لغةً:

يقول ابن منظور: "الوِرْثُ والوَرْثُ والإرْثُ والوِراثُ والإراثُ والتُراثُ واحد...والوِرثُ والتُراثُ والميراثُ:ما وُرِث، وقيل الوِرْثُ والميراثُ في المال، والإرْث في الحسب...والتُراثُ: ما يخلفه الرجل لورثته... **التراث** يعني ما يرثه الابن من أبيه من مال وحسب[1].

ويقدم لنا ابن منظور في لسان العرب كذلك التراث بقوله: "وهو على إرث من كذا أي على أمر قديم توارثه الأخير عن الأوّل"[2].

كما ترد هذه اللفظة في منزل التحكيم في قوله تعالى: ﴿ وَتَأْكُلُونَ ٱلتُّرَاثَ أَكْلًا لَّمًّا ﴿١٩﴾ وَتُحِبُّونَ ٱلْمَالَ حُبًّا جَمًّا ﴿٢٠﴾ ﴾[3]؛ بمعنى أنهم يجمعون بين نصيبهم من الميراث ونصيب غيرهم، ويقال لكل من حصل له شيء من غير تعب قد ورث كذا، وقوله تعالى: ﴿**يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ**﴾ فإنه يعني وراثة النبوة والعلم والفضيلة دون المال (...).

---

[1] ابن منظور: "لسان العرب"، مج 2، دار الكتب العلمية، 1992، فصل الثاء، مادة: ورث.

[2] نفسه، فصل الثاء، مادة: ورث.

[3] الفجر: 19-20.

ويقال ورثت علما عن فلان أي استفدت منه، قال تعالى: ﴿ وَلَقَدْ كَتَبْنَا فِي ٱلزَّبُورِ مِنۢ بَعْدِ ٱلذِّكْرِ أَنَّ ٱلْأَرْضَ يَرِثُهَا عِبَادِيَ ٱلصَّٰلِحُونَ ﴾[1]...، فإنّ الوراثة الحقيقية هي أن يحصل للإنسان شيء، لا يكون عليه فيه تبعة ولا عليه محاسبة[2].

ب- التراث اصطلاحًا:

لقد أصبح لهذه الكلمة في العصر الحديث معاني ودلالات لم يكن لها وجود من قبل؛ أي أن التراث أصبح لدينا اليوم هو الموروث في كل الميادين سواء كان موروثا فكريا أو دينيا أو أدبيا أو ثقافيا"[3].

فالتراث هو الماضي، والماضي هو الذي يبني الحاضر والمستقبل باعتباره "مقوما من مقومات الذات العربية وعنصرا أساسيا ورئيسيا من عناصر وحدتها"[4].

وعليه فإننا نؤكد قول محمد عابد الجابري: "وقد أصبح التراث هنا مطلوبا ليس فقط من أجل الارتكاز عليه والقفز إلى المستقبل، بل أصبح أيضا وبالدرجة الأولى من أجل تدعيم الحاضر؛ من أجل تأكيد الوجود وإثبات الذات"[5].

ولا يجوز أن نقف بالتراث عند حد زمني أو مكاني محددين، وإنّما يمتد ويشمل على كل ما عبر عن شعورنا، ونبع من ذاتنا، وترعرع على أرضنا...، وبالتالي فالتراث "هو موروثنا الحضاري لغةً وأدباً وعلماً وفنًّا وفلسفةً ودیناً وسیاسةً واجتماعاً"[6].

---

[1] الأنبياء: 105.

[2] الراغب الإصفهاني-الحسين بن محمد(أبو القاسم): "المفردات في غريب القرآن"، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د/ت، كتاب التاء، ص73، كتاب الواو، ص518-519.

[3] محمد عابد الجابري: "التراث والحداثة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 1991، ص24.

[4] المرجع نفسه، ص23.

[5] نفسه، ص25.

[6] الزبيدي الهادي: "تراثنا العربي وأبعاده"، مجلة جذور التونسية، ع12، مارس2003، ص64-65.

ويبقى تراث كل أُمّة هو رصيدها الباقي وذخيرتها الثابتة التي تزخر بها وتفتخر، والأدب الشعبي بشعره ونثره يُعتبر رافدا من روافد هذا التراث الثريّ.

ولا شكّ أنّ الشعر الشعبي غنيّ بالتراث وأصالته ومختلف جوانبه، ولهذا فقد استرعى اهتمام الكثير من الأدباء والمفكرين والنقاد والكتاب العرب أمثال الدكتور حسين نصار الذي يرى أنّ الأدب الشعبي الذي يصدره الشعب فيعبر عن وجدانه يمثل تفكيره ويعكس اتجاهاته ومستوياتها الحضارية[1].

ومن بين هذا ما جعل نصوص الشعراء الشعبيين تحتوي على تناصات مختلفة ومتنوعة موظفين من خلالها التراث ليعبروا عن وجودهم وحكمتهم، اتجاهاتهم ومستوياتهم، مثلما هو كامنٌ في خطاب الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف**.

ثمّ إن الخطاب في نصوص **سيدي لخضر بن خلوف** لا محالة أنّه يقوم على تعالٍ هادف وواضــح، لأنّه عندما يقدّم خطابه إنما يريد بذلك أن يدفع عن المتلقي الجهل، ويزيح عن عينيه الغشاوة التي تخفي عنه حقائق الأمور، ليكتسب بعدها النباهة والفطنة، ويؤسس على إثر ذلك العلاقة الكامنة بين هذه النصوص الشعرية التي تمثل لنا لوحة فسيفساء جميلة بجمال التناص التراثي العربي الأصيل والمتنوّع.

والباحث العلامة ابن خلدون الذي -وبغض النظر عن أرائه القيمة حول الأدب الشعبي- نجده قد ذكر عديد القصائد الجميلة التي نظمها أصحابها تتناص مع التراث بمنتهى البلاغة والحكمة، مما يدل دلالة قاطعة على نجاعة توظيف التراث في نصوص الشعر الشعبي الحبلى بالأمثال والحكم، والشعر العربي بمختلف أغراضه...

---

[1] حسين نصار: "الشعر الشعبي العربي"، منشورات إقرأ، بيروت، لبنان، ط2، 1980، ص10.

ولن يكتشف هذا ببساطة "فالنصوص ذات الدلالة الكثيفة والمتعانقة لا تكشف عن أسرارها لأول قارئ أو محلل من القراءة الأولى، بل تدفعه إلى إعادة القراءة مرات عديدة، وبالتالي تتحسس المدخل الملائم لمقاربة هذا النص"[1].

ويقدم لنا **ابن خلدون** ما قاله **ابن شجاع** -وهو من أهل تازا- في غرض الحكمة والإرشاد موظفا الأمثال والحكم:

المالْ زينَة الدّنْيَا وعَـزْ النّفُـوسْ يْبَهّي وْجُوهًا لَيْسَت هِيَ باهِية
فـيها كُلْ مَنْ هُوَ كْثيـرْ الفْلُوسْ وْلُّوهْ الكْلامْ والرُّتْبَـة العَـالِيَـا
يَكْبَرْ مَنْ كْثَرْ مَالُه وْلُوكانْ صْغيرْ ويَصْغَرْ عْزيزْ القَـوْمْ إذ يَفْتَقَرْ[2]

ويقول **علي بن المؤذن** بتلمسان في مطلع قصيدة أخرى ينظم على منوالها أغلب شعراء الشعر الشعبي:

سُبْحان مَالْكْ الخْواطْر الاَمْرا وْنْواصِيهَا في كُلّ حِينْ وزْمـَان
اِنْ طُعْنَاهْ أَعْظَم لَنَا نَصْـــرا وَاِنْ عْصِيناهْ عَاقْبْ بِكُلّ هْوَان

إلى أن يقول في السؤال عن جيوش المغرب بعد التَّخَلُّص:

كُنْ مَرْعِي قُـلْ ولاَ تْكُنْ رَاعِـي فالرَّاعِـي عَنْ رَعِيْتـُه مَسْـؤولْ
واسْتَفْتَحْ بالصَّـلاة عْلَى الدَّاعِي لِلإسْلامْ والرِّضَا السُّنِّي المكْمُول
عْلَى الخُلافا الراشْدينْ وُالاتبـَاعْ واذْكُـرْ بَعْدْهُم إذا تْحَبْ وْقُـول
أَلْفْ حْجاجا تحَـلُّوا الصَّحْـرَا ودَّاوْ سَـرْجْ البْلاد مْعَ السُّكَّـان
عَسْكَـرْ فَـاسْ مُنيـــرَة الغُـــرَّا وْينْ سَـارَتْ بُو عْزايَم السُّلْطَـان[3]

---

[1] حسين خمري: "الظاهرة الشعرية العربية"، الحضور والغياب، مرجع سابق، ص20.
[2] ابن خلدون: "المقدمة"، دار الكتاب اللبناني، مج1، بيروت، لبنان، ط1، 1967، ص1153.
[3] المرجع نفسه، ص1964.

وفي هذه المقطوعة الشعرية نجد العلامة توظيف الشعراء التراث الذي أضحى بالنسبة للوعي العربي عنوانا على "حضور الأب في الابن، وحضور السلف في الخلف، وحضور الماضي في الحاضر، ذلك المضمون الحي في النفوس، الحاضر في الوعي... بوصفه "مقوما من مقومات الذات العربية وعنصرا أساسيا ورئيسيا من عناصر وحدتها"[1].

وعلى غرار ما ذكره العلامة ابن خلدون من قصائد جميلة، فقد اهتم الشعراء في الجزائر بالأدب الشعبي نثره وشعره فأنجبوا لنا عديد القصائد الشعبية التي نستشهد بها ونفخر، ونستلهم الحكمة والبلاغة والعمق من أبسط أساليبها.

وبالرغم من أننا نجد من الشعراء الشعبيين من يستعمل ألفاظا عربية غريبة في بعض الأحيان، إلاّ أننا نرجع ذلك إلى أن السبب الذي دفعهم إلى ذلك هو التقليد وحب الظهور بمعرفة رداء اللغة العربية وحلتها الجميلة إلى استعمال تلك المفردات الغربية التي يصعب حتى على الباحث أحيانا فهم معانيها[2]، وفي هذا توظيف للتراث الأدبي في الشعر الشعبي.

وكما يقول التلي بن الشيخ أيضا: "وفوق هذا فإن قصائد كثيرة تقترب من الفصحى إلى حد كبير، وإن نطقها هو الذي يجعلها عامية، لأن الأسلوب العامي من حيث الصياغة ومن حيث استخدام الكلمات بطريقة خاصة لا تراعي البيان العربي، هذا الأسلوب تبدو لغته عامية ملحونة ولو كانت كلماتها فصيحة أو في بعضها شيء من الأعراب فالعبرة هنا باللغة والأسلوب معا"[3].

وكذلك فعل الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** في قصائده الشعرية حينما استخدم الكلمات العربية الفصيحة والغريبة أحيانا، فهل استطاع هذا الشاعر الاستفادة من القدرة التعبيرية للنصوص الغائبة استفادةً جيدةً؟ وهل وظّفها لأنها تملك في الغالب طاقات إيجابية

---

1 محمد عابد الجابري: "التراث والحداثة"، ص24.

2 التلي بن الشيخ: "دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة"، ص 396

3 المرجع نفسه، ص 399.

وإبداعية من خلال تداول الناس لها وانتشارها فيما بينهم فقط؟ أم عمد إلى إلحاق نصه بنصوص من التراث لمناقشته واكتساب قيمة فنية إضافية له من جهة أخرى لكي يخدم أفكاره؟

وعلى سبيل معرفة الإجابة عن هذه التساؤلات وغيرها من التساؤلات، سنتطرق إلى المبحث الأول، وما يليه من مباحث نحاول من خلالها بلوغ الهدف.

المبحث الأول: التناص الديني (القرآني).

المطلب الأوّل: التناص مع القرآن الكريم.

1- أثر سور القرآن الكريم.

2- استدعاء الألفاظ القرآنية.

3- الحقل الدلالي للألفاظ الدينية.

المطلب الثاني: التناص مع الفاصلة القرآنية.

1-تعريف الفاصلة لغة واضطلاحا.

2-علاقة الفاصلة القرآنية بالقافية.

3-دلالات التناص مع الفاصلة القرآنية.

المطلب الثالث: التناص مع القصص القرآني.

1-تعريف القصص لغة واصطلاحا.

2-توظيف قصة نوح عليه السلام.

3-توظيف قصة أيوب عليه السلام.

4-توظيف قصة موسى عليه السلام.

5-توظيف قصة الموؤدة.

يعدّ التناص مفتاحا مهماً وبارزاً في الكشف عن شعرية النص، وتجْليةِ مكنوناته الدّاخلية، كما له دور فعّال في الكشف عن ثقافة الشاعر ونقل رؤيته ومُبتغاه الذّاتي اتجّاه موجودات الحياة، ورموزها إلى المتلقّي.

وانطلاقا مما سبق، فإنّنا نجد الشّعر الشّعبي أرضية خصبة، وهدفا غنّيا يتخذه الشاعر محورا رئيساً لإقامة علاقةٍ مع نصوصٍ أخرى ذات حمولاتٍ معرفيةٍ، وثقافيةٍ مختلفةٍ يستثمرها الشّاعر لمنح نصّه قيَماً بلاغية وجمالية متنوعة. خاصة إذا كانت هذه القيم منبثقة عن الموروث الدّيني، والقرآن الكريم بوصفه رافداً مهمًا من روافد ومصادر التّجربة الشّعرية لدى الشّاعر **لخضر بن خلوف** الذي ينهل من ينابيعه الثرّة، ويتفيّأ بظلاله في كل قصيدة، مما جعله يفجّر طاقاته الدلالية، ويثري تجربتَه الشعرية بمختلف القيم الإنسانية.

-المطلب الأول: التنـــاص مع القرآن الكريـم:

إنّ القرآن الكريم هو دستور المسلمين الأعظم، وشرعة الإنسانية السّمحاء، وهو وحي الله الذي نزل به الروح الأمين على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم خاتم الأنبياء والمرسلين، فبلّغ الرسالة وأدّى الأمانة ونصح الأمة، وجلى الظّلمة بآياته المتعددة العطاء.

ولقد نظرت مليا في إبداعات الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** فوجدتها تملأ النفوس والعقول بموضوعاتها الجادّة التي تصبّ في خدمة القرآن الكريم، والتي نذكر من بينها:

1-أثر سوَر القـــرآن الكريـم:

إن محاولة الشعراء التناص مع القرآن الكريم مثلا تعني المحاولة الجادّة للنّهل من تلك الذّروة العالية، وكلّما أكثر الشاعر من توظيفه واقتباسه منه، كان أقرب إلى تلك الذروة، والعكس صحيح.

ولم يكن الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** بعيدا عن هذه الذروة، لا بل تأثّر بها تأثيرا بليغا جعل منه شاعرا معبِّراً عن كلّ لحظات التحّول من الرّؤية المادية الجّافة إلى الرّؤية الصّافية الصّاعدة عبر معارج السّمو والارتقاء الرّوحي في زمن التّيه والضّلال الذّي عاش فيه[1].

وإذا كان القارئ العادي يكتفي بملمح المشابهات ويسعد باكتشاف الموافقات، فإنّ القارئ المثقف واللّبيب ليتوتّر لهذه المشابهات ولا يرتاح حتىّ يدرك المخالفات ويضع يده على مناط المفارقة، إذ أنّ هذا السبيل هو السيل الحقيقي لإعادة **إنتاج الدلالة**، دلالة النص الجديد الذي سمّته جوليا كريستيفا **بالإنتاجية**.

ومن بين ملامح التأثر بالقرآن الكريم والارتشاف من سور القرآن الكريم ما يشفي غليل القارئ ما نسجه **سيدي لخضر بن خلوف** في قصيدة "اختارك الواحد الأحد"، التي تعدّ من بين روائع الشاعر؛ حيث تمكّن الشاعر من خلالها إبراز ما لديه من قدرة على السلاسة اللغوية والقدرة البلاغة الأدبية.

وعنوان هذه القصيدة له علاقة بتلك الذروة التي سبق ذكرها، فمن وظائف العنوان في **النص الموازي** الذي يعد أحد **المتعاليات النصية** التي ركز عليها **جيرار جينيت** في ضبطه لمفهوم **التناص** هي: "**المعرفة بعلاقة النص مع ما يحيط به كالعنوان والعنوان الفرعي والعناوين الداخلية والمقدمات والملاحق والتنبيهات والمداخل والتوطئات**"[2].

ففي العنوان "اختارك الواحد الأحد" إشارة إلى توظيف الشاعر **للنص الموازي** الذي هو عنصر ضروري لكونه يساعد على ذيوع النص وانتشاره في العالم قراءة واستهلاكا، ويقول الشاعر في مطلع قصيدة:

اخْتارَكْ الوْاحَدْ الأَحـَـدْ سُبْحَانُهُ الفَرْدْ الجَليلْ الصَّمَدْ
لَـمْ يَلِـدْ وَ لَـمَ يُولـَـدْ وَ لَمْ يَكـُـنْ لَهُ كُفُؤاً أَحَـــدْ
أَنْتَ العَزيزْ يَا مُحمـَّـــدْ مَا اعَزْ مْنَّكْ إلاَّ ربْ العْبـَادْ[3]

---

[1] لمعلومات أكثروتفاصيل أخرى: ينظر إلى ملحق التعريف بالشاعر سيدي لخضر بن خلوف في آخر البحث.

[2] G. Genette, « Seuils », P 09.

[3] سيدي لخضر بن خلوف-حياته وقصائده، ج1، ص66.

فإنّ القارئ يلاحظ لا محالة أنّ هذا النص الذي يعتبر ديباجة القصيدة وعتبتها يحتوي على توظيف سورة من أعظم سور القرآن الكريم، وهي سورة الإخلاص في قوله تعالى:﴿قُلْ هُوَ ٱللَّهُ أَحَدٌ ۝١ ٱللَّهُ ٱلصَّمَدُ ۝٢ لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ ۝٣ وَلَمْ يَكُن لَّهُۥ كُفُوًا أَحَدٌۢ ۝٤﴾[1].

حيث استلهم الشاعر في تجربته الشعرية لغة القرآن الكريم وفحواها، ومزجها في بنية النص الداخلية، فأغنت النص دلاليا بانفتاحه على العالم العلوي، فأثمر هذا التداخل نصا موازيا نادى به **جيرار جنيت** في المتعاليات النصية، وأسّس لرؤية شعرية مكثّفة ذات دلالات إيجابية إيحائية عظيمة، فكان توحيد الله وتعظيمه الشرارة الأولى للشاعر **سيدي لخضر بن خلوف**.

فالله خالق الكون ومبدعه، ومصرفه، لذا يقرّ الشاعر ببديع خلق الله، وحسن اختياره لخير خلقه أن يكون خير رسول لهذه الأمة، فيبدي لنا الشاعر إعجابه من روعة هذا الصنيع، ثم يعلن توحّده بالعبودية والألوهية، فلا إله إلاّ الله، وحده لا معبود سواه.

ومن أروع توظيفات النص القرآني في شعر الشاعر **لخضر بن خلوف** ما نقرأه في قوله:

أنَـا تَكْـلِـي عْلَى قُـلْ هُـو الله ... مْنَـوَّرْ الآفَاقْ بْالوْقَـادْ
مَنْ خَصَّصْ المْرْسَلِينْ الأَحَدْ الله ... بْنِعْمْ الآيَـاتْ وْالرْشَـادْ
الصَّمَـدْ لَمْ يَلَدْ الوَاحْـدْ الله ... وَلَـمْ يَكُنْ لَهُ كُفُؤًا أَحَدْ[2]

فقد استغل الشاعر بنية النص القرآني وصاغها في شعره، ليعبر عن إيمانه بالله، موحدا له سبحانه وتعالى، محاولة منه جلب القراء والجمهور إلى نصوصه بصفة عامة.

والعنوان كما ذكر ذلك جيرار جينيت هو: "**كل ما يجعل من النص كتابا يقترح نفسه على قرّائه بصورة خاصة وعلى جمهوره بصورة عامة، فهو أكثر من جدار ذي حدود**

---

[1] سورة الإخلاص:1-4.

[2] المصدر السابق، ص65.

متماسكة، نقصد به هنا العتبة أو بتعبير بورخيس البهو Vertibule**، أي يسمح لكل منّا دخوله أو الرجوع منه"**[1].

وقد اثبت الشاعر ذلك من خلال تناصه مع سورة الإخلاص، حيث يشير النص القرآني لوحدانية الله وربوبيته، وينفي تعدد الآلهة ويرفض رفضا مطلقا أيضا أن يكون هنالك كفؤ لله عز وجل.

وهكذا يأتي نص الشاعر **بن خلوف** متوافقا مع النص القرآني، حاثًّا الناس على طاعته وتقواه، فنستنتج أنّ النصيين قد تلاحما وتداخلا عن طريق **الاستشهاد**، ثمّ امتزجا في بوتقة واحدة، فمنحا الخطاب الشعري بعدا دلاليا واحدا عبّر عن وحدانية الخالق، ليضيف الشاعر معنا آخر هو عظمة تخصيصه عز وجل للمرسلين الذين وكلهم حمل وتبليغ رسالاته السماوية من خلال قول الشاعر: (من خصص المرسلين بنعم الآيات والرشاد).

ومن الشعراء من يجعل الآية فوق القصيدة أو في متنها لأنها تمثل منبع التجربة، ومصدر الإلهام فتظهر هوية الشاعر الإسلامية كالكوكب الدري في الليلة الظلماء.

وكذلك فعل الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** حينما يسترجع سورة من سور القرآن الكريم ويوظفها كعنوان لقصيدة شعرية، مثل قصيدة "اشرح صدري ويسّر أمري"[2].

فاستشهاد الشاعر بالآيات القرآنية أو أسماء سور القرآن الكريم في نصوصه الأدبية يجعلنا نوافق قول ستيفان مالارمي في: "**أنّ الأدب ما هو إلاّ عملية إرجاعية**"[3].

وإذا حاولنا سبر أغوار قصيدة أخرى فإنّ الاختيار سيقع على قصيدة "الهارب قط ما ينام"، التي تحتوي على الوظيفة الإرسالية العميقة الدلالة التي يحملها هذا العنوان، فإنّه على القارئ أن يقوم بعملية تأويل هذا السنن الإيقوني ليبرز أكثر المعنى المراد من العنوان.

---

[1] IBid: P 07-08.

[2] سيدي لخضر بن خلوف-حياته وقصائده، ج1، ص77.

[3] Linguistique, et sémantique «Revue», faculté des lettres et des Sciences Humaines, Rabat, Maroc, 1976, P48.

فعنوان "الهارب قط ما ينام"، يمثل مفتاحا إجرائيا بالغ الأهمية في النص المحيط Péritexte لنجد أن هذا المفتاح هو معنى مزدوج وملتبس يحتوي على بنية سطحية تفهم من الوهلة الأولى، وبنية عميقة تفهم بعدما يقوم القارئ بالإلتفات إلى النص الذي يمثل البنية الكبرى، وبالتالي الوظيفة التي تتميز بها البنية الصغرى هي وظيفة إغرائية دلالية.

ويقول الشاعر **لخضر بن خلوف** في مطلع القصيدة:

الهَارَبْ قَـطْ مَا يْنَـامْ والطَـالْبْ لَوْ فْهَمْ مَا يُرْقُدْ هَـانْ
في الدَّاجْ تْسَبَّحْ الكِـرامْ في جوفْ إلاَّ يْمِيـزوهْ العُقْبَـانْ[1]

وهذه القصيدة تعتبر من بين القصائد الثرية بالأيقونات التي تنطوي تحت الحقل الدلالي الديني(القرآني)، يقول فيها الشاعر **بن خلوف**:

بينَا يَغْدَى النَّبي لْحَضْرة الـفِرْدَوْسْ بَهْجة مَنْ نورْهَا كْمَلْ نُـورْ الجِنَـانْ
يَفْتَحْ بيبانْها وْكيلْ اسْمُه قيطـوسْ يَرُوا المومْنينْ فيها مـا لا عَيـنْ راتْ
فيها الرَّيْحَانْ والملابِسْ في الفِـرْدَوْسْ والاسْتَبْرَقْ والحُـورْ والـهَـزاراتْ
والـمَقْـصـوراتْ فـي الخِيـامْ قاصْرات الطَّرْفْ صَافِيَـاتْ الابْدانْ
مَـسْـكْ وعَـنْبَـرْ بِـالـتْمَـامْ المـاء والخَمْـرْ والـعْسَـلْ واللَّبَـنْ[2]

فنجد التناص الإشاري الذي يشير فيه الشاعر إلى ما هو موجود في قوله تعالى: ﴿فِيهِنَّ خَيۡرَٰتٌ حِسَانٞ ٧٠ فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ٧١ حُورٞ مَّقۡصُورَٰتٞ فِي ٱلۡخِيَامِ ٧٢ فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ٧٣ لَمۡ يَطۡمِثۡهُنَّ إِنسٞ قَبۡلَهُمۡ وَلَا جَآنّٞ ٧٤ فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ٧٥ مُتَّكِـِٔينَ عَلَىٰ رَفۡرَفٍ خُضۡرٖ وَعَبۡقَرِيٍّ حِسَانٖ ٧٦ فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ ٧٧ تَبَارَكَ ٱسۡمُ رَبِّكَ ذِي ٱلۡجَلَٰلِ وَٱلۡإِكۡرَامِ ٧٨﴾[3].

---

[1] سيدي لخضر بن خلوف-حياته وقصائده، ج2، ص151.
[2] المصدر نفسه، ص153.
[3] الرحمان: 70-78.

وهو ما أشار إليه الشاعر **لخضر بن خلوف** حين قال: (فيها الريحان والملابس في الفردوس) التي فيها خيرات كثيرة من بينها الريحان، الملابس التي يعني بها الشاعر ثياب أهل الجنة المميّزة، والتي لا يعرفها أحد. وهي ما يسمى في القرآن الكريم بالعبقري الحسان.

بالإضافة إلى أن الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** قد جمع بين **النص اللاحق HYPERTEXTE** و**النص السابق HYPOTEXTE** ما يحدث لنا التعلق النصي المتمثل في قوله تعالى:﴿ حُورٌ مَّقْصُورَاتٌ فِي ٱلْخِيَامِ﴾.

وقول الشاعر:(**قاصرات الطرف صافيات الابدان**) في عجز البيت الثاني التي يقصد بها نساء الجنة غضيضات البصر فلا يرين شيئا أحسن من أزواجهن، فإنّه يتناص مع قوله تعالى: ﴿فِيهِنَّ قَٰصِرَٰتُ ٱلطَّرْفِ لَمْ يَطْمِثْهُنَّ إِنسٌ قَبْلَهُمْ وَلَا جَآنٌّ ۝٥٦﴾[1].

وهذا التناص القرآني يبرهن على أن الشاعر **لخضر بن خلوف** قد وعى معاني آيات القرآنية بكل بساطة، فقدّم **الميتانص** القائم على السرد والشرح، وهو ما سماه **جيرار جينيت** سابقا **بالتعليق**Le commentaire، وهو يضع تعليقا إضافيا إلى عبارة **قاصرات الطرف** بقوله: (**صافيات الابدان**) أي أنهنّ أبكار لا عيب فيهنّ، ولم يطئهن أحد قبل أزواجهن من الإنس والجن.

وعليه فإننا نستطيع القول بأنّ الشاعر **لخضر بن خلوف** استطاع أن يبلغ الذروة في الشعر الشعبي باستلهامه للقرآن الكريم.

كما وقد برزت لنا جليا أهمية **التناص** وضرورته لاكتشاف المعالم الشخصية لهوية الشاعر المتشبعة بالثقافة الإسلامية.

إنّ قول الشاعر **بن خلوف** في عجز البيت الثالث: (**الماء والخمر واللبن والعسل**)، يتناص عن طريق الإيحاء والتلميح مع قوله تعالى: ﴿مَّثَلُ ٱلْجَنَّةِ ٱلَّتِى وُعِدَ ٱلْمُتَّقُونَ ۖ فِيهَآ أَنْهَٰرٌ مِّن مَّآءٍ

---

[1] الرحمان: 56.

غَيۡرِ ءَاسِنٖ وَأَنۡهَٰرٞ مِّن لَّبَنٖ لَّمۡ يَتَغَيَّرۡ طَعۡمُهُۥ وَأَنۡهَٰرٞ مِّنۡ خَمۡرٖ لَّذَّةٖ لِّلشَّٰرِبِينَ وَأَنۡهَٰرٞ مِّنۡ عَسَلٖ مُّصَفّٗىۖ وَلَهُمۡ فِيهَا مِن كُلِّ ٱلثَّمَرَٰتِ وَمَغۡفِرَةٞ مِّن رَّبِّهِمۡۖ كَمَنۡ هُوَ خَٰلِدٞ فِي ٱلنَّارِ وَسُقُواْ مَآءً حَمِيمٗا فَقَطَّعَ أَمۡعَآءَهُمۡ ﴿١٥﴾﴾[1].

إنّ نظرة فاحصة في شعر الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف**، نلمح منها أنّ استلهامات الشاعر واستشهاده بالقرآن الكريم استشهادات تكاد تُغطّي معظم قصائده الشعرية، استحسانا للأسلوب، استدعاءً للسور العظيمة واستيحاءً لمضمون الأيات القرآنية ومدلولاتها وفحواها أو استعارةً لبعض المفردات والتراكيب.

وهذا الثراء التناصي يُغني التجربة الشعرية الخلّوفية، ويمدّها بمعاني ذلك الخطاب الربّاني العظيم ويتواصل معه، ويتعالق بنصوصه مع تلك التيمات القرآنية، مما جعله يُحقق لنصوصه شكلا خاصا بعيدا عن التقليد والإتباع، فتبرز قصائده الشعرية وكأنها لوحة فسيفسائية تطفح بالنصوص المرجعية ممثلة ما يخدم رؤاه وفضاءاته الشعرية من قيم مثلى وفضائل شتى يتمتع بها المؤمنون في الجنة حيث يرون ما لاعين رأت ويسمعون ما لا أذن سمعت.

وبالعودة إلى شكل آخر من أشكال التناص ألا وهو **التلميح** في قول الشاعر **بن خلوف** في قصيدة "إلا وجه الحبيب غاب":

كَأَنُّه مَا حْضَرْ لُه شْبَـــابْ　　خَافَظْ الطَّرْفْ شُوفْ نَظْرُه و احْوالُه

اَشْرَفْ مَنْ شَرْفُه كْتَـــابْ　　في ســـورَة نونْ عَظْمُه جَلَّ جَلالُـــه[2]

لقد استحضر الشاعر في عجز البيت الثاني آيات سورة القلم إذ يبدو **التلميح** واضحا في قوله (في سورة نون)، فقد قال الله تعالى: ﴿نٓۚ وَٱلۡقَلَمِ وَمَا يَسۡطُرُونَ ﴿١﴾ مَآ أَنتَ بِنِعۡمَةِ رَبِّكَ بِمَجۡنُونٖ ﴿٢﴾ وَإِنَّ لَكَ لَأَجۡرًا غَيۡرَ مَمۡنُونٖ ﴿٣﴾﴾[3].

ويقول الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** واصفا أهل الجنة وهم في نعيم دائم:

---

[1] محمد:15.

[2] سيدي لخضر بن خلوف-حياته وقصائده، ج2، ص35.

[3] القلم:1-3.

في سُرورْ وفَـــرَحْ وانْطِـــرابْ ووْجـوهُمْ نايْرة كَـالشَّمْسْ يْلالـــوا
و أبْكَـــارْ كْـواعْب أتْـــرابْ مَنْ عَشْرْ امْيالْ يْظَّهْرك حُسْنْ جْمالُه[1]

فقول الشاعر: (ووجوهم كالشمس يتلالوا) يتناص مع قوله تعالى: ﴿وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ مُّسْفِرَةٌ ۝٣٨ ضَاحِكَةٌ مُّسْتَبْشِرَةٌ ۝٣٩﴾[2]، أي هو ما عناه الشاعر بقوله أنهم في سرور وفرح وانطراب دائم، وذلك أن القلب إذا سُرَّ استنار الوجه.وبدا عليه ذلك.

وقول الشاعر أيضا: (وأبكار كواعب أتراب)، فالتلميح هنا إلى قوله تعالى: ﴿إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ مَفَازًا ۝٣١ حَدَآئِقَ وَأَعْنَـٰبًا ۝٣٢ وَكَوَاعِبَ أَتْرَابًا ۝٣٣﴾[3].

ويقول الشاعر **لخضر بن خلوف**:

مَنْ يَعْمَلْ خِيرْ خِيرْ مِثْقالاً ذْرّاتْ يْصيبْ الخِيـرْ حَقْ في دارْ النَّعيـــمْ
مَنْ يَعْمَلْ شَرْ شَرْ مِثْقـالاً ذْرّاتْ يْصيبْ الشَّـــرْ حَقْ في دارْ النَّعيـــمْ
شايِنْ سْبَقْتْ راهْ قُدامَكْ بْثْبـاتْ تْوَجْدو يُومْ تْكونْ تَحْتْ اللَّحْدْ مُقيمْ[4]

فإنّ البيت الأول والبيت الثاني من المقطوعة الشعرية يتناص مع قوله تعالى:﴿ فَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَيْرًا يَرَهُۥ ۝٧ وَمَن يَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا يَرَهُۥ ۝٨﴾[5]. فقد جمع الشاعر في النص الشعري والخطاب القرآني ثنائية دلالية هي (الخير والشر) بصورة متطابقة، كما هو موضح في الجدول الأتي:

الخطاب القرآني	الخطاب الشعري	الدلالة
فمن يعمل مثقال ذرّة خيرا*يره	مَنْ يَعْمَلْ خِيرْ مِثْقالاً ذْرّاتْ* يْصيبْ الخِيـرْ	الخير
و من يعمل مثقال ذرّة شرا*يره	مَنْ يَعْمَلْ شَرْ مِثْقالاً ذْرّاتْ* يْصيبْ الشَّـرْ	الشّر

[1] سيدي لخضر بن خلوف-حياته وقصائده، ج2، ص40.
[2] عبس: 38-39.
[3] النبأ:33.
[4] سيدي لخضر بن خلوف-حياته وقصائده، ج1، ص127.
[5] الزلزلة: 7-8.

ونعود إلى شكل من أشكال التناص؛ وهو **الاستشهاد** حيث يقول الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** في قصيدة "الموت لاغنى تدركنى":

يا عينْ بادْري بْالتوبـــــة مَن لا تابْ حَتْمًا يَنْـدمْ
تَحْيِي نْباتْ الارْضْ الجذْبَا بإذْنْ الإلاهْ رَبِّي الأعْظَمْ
نْتْوَسْـلَكْ بْرَبْ الكَعْبَـــة عَلّمَ الإنْسانْ ما لمْ يَعْلمْ[1]

ومرجعية الشاعر هنا مرجعية قرآنية كذلك، وظّفها بشكل مباشر وواضح بالإشارة إلى الآية القرآنية التي قال فيها الله تعالى: ﴿ عَلَّمَ ٱلْإِنسَـٰنَ مَا لَمْ يَعْلَمْ ۝ ﴾[2].

فهذا التناص القرآني لم يتم فيه استبدال أو تغيير أو حذف، وهو **الاستشهاد**. ويحذو حذو هذا النوع من المتعاليات النصية توظيف الشاعر **لخضر بن خلوف** قول الله تعالى في سورة الحاقة: ﴿ وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا۟ بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ ۝ سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَـٰنِيَةَ أَيَّامٍ حُسُومًا فَتَرَى ٱلْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَىٰ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ ۝ فَهَلْ تَرَىٰ لَهُم مِّنۢ بَاقِيَةٍ ۝ ﴾[3].

وذلك في قول الشاعر:

نَتْوَسَل لِيكْ بالصْلاة عْلى البَشير حاسْبْني يَا الله حِسابًا يَسير
أعُـوذُ بِكَ مَـنْ حْسَـابْ غِيـر أحْفَظْني و احْـفَظْ الـذْراري
يَوْمـــا لْعِـبـادْ نَخْلَـة خاوِيَـــة لا تَفْضَحْني إذا سمَعْتْ قَاري
يَتْلـــو في هَلْ تَرَى لَهُمْ مِنْ باقِية ارحَمْ يُـــــومْ نْـزور قَبْـري
إذا اسْتَوفيتْ يَـــا الله الْطفْ بـيَّا ارحَمْ يُـــــومْ نْـزُور قَبْـري[4]

إنّ استحضار النص القرآني والتناص معه، يعدّ تأكيدا ثابتا لعلاقة المشابهة بين الخطاب الربّاني، والنص الشعري معنى وإيحاءً؛ فإذا كان الخطاب القرآني يتحدث عن العذاب الذي ألقاه على قوم عاد ليهلكهم، فأصبحوا صرعى كأعجاز النخل الفارغة من ثمارها وأوراقها، فلم يُرى

---

[1] سيدي لخضر بن خلوف-حياته وقصائده، ج2، ص51.
[2] العلق:05.
[3] الحاقة:6-8.
[4] سيدي لخضر بن خلوف-حياته وقصائده، ج1، ص77.

لهم أثر بعد ذلك، فإنّ ما في هذا المعنى ما يحيل الشاعر إلى السير على هذا الخطاب جزءًا حقيقيا في شعره إضافة إلى القدرة على تحوير الألفاظ وحذفها، وهو يتوسّل إلى الله، ويرجو منه عزّ وجلّ أن يحفظه وأبناءه من عذاب يوم القيامة الذي يصبح الناس كأعجاز نخل خاوية لا أثر لهم ولا لأفعالهم في الحياة الدنيا.

ويخشى الشاعر من جهة أخرى العذاب الشديد الذي يفنيهم ويسحقهم، فيتذكّر قول الله تعالى: ﴿فَهَلۡ تَرَىٰ لَهُم مِّنۢ بَاقِيَةٖ ۝٨﴾، فيقول (لا تفضحني إذا سمعت قاري يتلو في هل ترى لهم من باقية) ليضفي على نصّه الشعري بُعدَ التصديق والصفاء.

ويقول الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** في بيت السلام[1] الموجود في آخر قصيدة محمد الفضيل مفتاح الجنة موظفا النص القرآني:

إنَّا فَتَحْنا لَكَ فَتْحًا مُبينَا ... عْلىَ قَبْري و قُبْتِي

الحَمْدُ لله رَبِّ العَالَميْنْ ... ألَمْ نَشْرَحْ سُورْتِي

لَكْحَلْ وَلْدْ الخَلوفْ دايْمْ يَتْمَنَّى ... آهْ يَا سَعْدي و فرحتي

مُحَمَّدْ الفُضيلْ مْفْتاحْ الجَنَّة ... محمّدْ روحِي وْ راحْتِي

وفي هذه الأبيات الشعرية يتكىء الشاعر على النص القرآني التنوع ليرسم لوحة فنّية ممتزجة يزيّن بها بيت السلام، متراوحة بين **الإحالة** إلى آية من سورة الفتح في قوله تعالى: ﴿إِنَّا فَتَحۡنَا لَكَ فَتۡحٗا مُّبِينٗا ۝١﴾[2]، وآية من سورة الفاتحة: ﴿ٱلۡحَمۡدُ لِلَّهِ رَبِّ ٱلۡعَٰلَمِينَ ۝٢﴾[3].

و**الإحالة** هنا "...شكل من أشكال التناص، يكون حضورها في نص من النصوص بشكل أقل وضوحا، وأقل حرفية كما هو الحال في السرقة الأدبية عند لوترمان، والتي تعد

---

[1] بيت السلام: هو القسم الأخير من القصيد، وسمّي بالسلام لأنّه يتضمّن سلام الشاعر ومعايره.

[2] الفتح:01.

[3] الفاتحة: 02.

اقتباسا غير مصرح به، ولكنه حرفي أيضا[1]، ففي عجز البيت الثاني إحالة لآية من آيات سورة الشرح: ﴿أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ ۝﴾[2].

وكملاحظة بسيطة قد يلاحظها المتمعن للشعر الخلوفي يجعله يطلق الحكم على أنّ تكثيف الشاعر لهذه الاستشهادات المتتالية أحيانا قد يجعل كاهل النص مثقلا بعظيم النصوص القرآنية التي لم يوظفها توظيفا مثمرا، مما يجعل من النص غير مترابطٍ وغير متسلسلٍ تسلسلاً منطقيًا.

ويقول الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** في قصيدة "آ سيدي فارس المنع":

مَـــنْ يَـــمْنَعَـــكْ لا مْنَـــع ... يَقْبَض الارْواحْ حَقْ غَادي بَـــادِي
حَتّى الصَّـــبِـــيْ إذا رْضَـــع ... والمـلْقَى سَاعَة الحَشْر وْالـمـيعَـادي
يُومْ أنْ يْنادي إذا جَاء نَصْرُ الله ... فيهَا مَعْلـــومْ الفَتْـــحْ رَأَيْتَ النّـاس
قَسْمَة دَاخْليـنْ فـي ديـــنِ الله ... أفْواجًا تْـسَبَّـــحْ للهْ وْلا تَنْـسَـــى
ولا تْـــوابْ مَـــنْ غيـــرْ الله ... مَنْ لا يَسْهَى ولا يْنَامْ ولا يَنْسَى[3]

فالتصوير في هذا النص يحيل إحالة واضحة إلى قوله تعالى: ﴿ إِذَا جَآءَ نَصْرُ ٱللَّهِ وَٱلْفَتْحُ ۝ وَرَأَيْتَ ٱلنَّاسَ يَدْخُلُونَ فِى دِينِ ٱللَّهِ أَفْوَاجًا ۝ فَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ وَٱسْتَغْفِرْهُ ۚ إِنَّهُۥ كَانَ تَوَّابًۢا ۝ ﴾[4].

إذ يصوّر لنا الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** مصير الإنسان المحتوم وداء الموت الذي يصيب الإنسانية قاطبة، والذي لن تجد له دواء ولا شفاء، ولا يمكن لأي شخص حتى وإن كان طبيبًا حاذقًا أن يتخلص من ذلك السبيل أو يمنع أرادة الله سبحانه التي أمضاها في الإنسانية منذ أن ذراها.

---

[1] G.Genette: « Palimpsestes », p8.

[2] الشرح:01.

[3] سيدي لخضر بن خلوف-حياته وقصائده، ج1، ص64.

[4] النصر:1-4.

وذلك في قول الشاعر: (من يمنعك لا منع)، وبما أنّه لن يستطيع إلى ذلك سبيلا فما عليه إلاّ أن يسبح الله ويستغفره إذا رأى الناس يدخلون في دين الله أفواجا، حتى يغفر الله له ويكون منهم، وأنّ الله هو التواب الرحيم، وفي هذا المعنى توظيف عمد فيه الشاعر إلى إضافات وحذف في البنية النحوية للخطاب القرآني، مما ساعد الشاعر على يدمج بين رسم صورة لدعوة الناس للزهد في الدنيا والتمسك بدين الله وبين سورة النصر.

ويقول الشاعر ملمّحا إلى آيات من القرآن الكريم موظفا إيّاها في مقام التذكير باليوم الآخر:

الكُـــلْ مَـــنْ عَلَيْهَـــا فَـــانْ ... مـــا يـْدومْ إلاَّ الـــمَلِكْ رَبْ الأرْبـــابْ

قيُّـــومْ شْديـــدْ مـــا لـُـه ثاني ... واحْدْ قْديـمْ باقي مَنْ لا يَدْريه خـــابْ

إلى قولـــــه:

تَكْفيـــكْ ســـورَة الرَّحمـــانْ ... وســورة الفُرقـانْ وســورة الاِحْتِـقـابْ

يـُومْ يُقـــالْ يـــا لَيتَنـــــي ... لـُوْ كـــانْ مَنْ كْفرْ بْالمولَى يَرجَـعْ تـْرابْ[1]

فقد يتبدى من النص الشعري السابق والمتمثّل في صدر البيت الأول الحضور المشرق للخطاب القرآني واستلهام الشاعر له بما يناسب رؤيته، إذ نراه يتناص مع قوله تعالى:﴿ كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ ۝٢٦ وَيَبْقَىٰ وَجْهُ رَبِّكَ ذُو ٱلْجَلَٰلِ وَٱلْإِكْرَامِ ۝٢٧ ﴾[2].

فلا مهرب ولا حماية من الموت، لأنّه المصير الحتمي الذي ينتظره الإنسان، فما الإنسان في حقيقة الأمر إلاّ رهين يد الموت، يأخذه متى شاء، ولا مناص منه، وقد انتهى الأمر بالشاعر إلى أنّ الموت حق ويقين، وأنّ البقاء والديمومة لله رب العالمين، فالفناء ملازم لنقص الإنسان، كما استوحى الشاعر من الخطاب القرآني في البيت الأخير من المقطوعة الشعرية من قوله تعالى: ﴿ إِنَّآ أَنذَرْنَٰكُمْ عَذَابًا قَرِيبًا يَوْمَ يَنظُرُ ٱلْمَرْءُ مَا قَدَّمَتْ يَدَاهُ وَيَقُولُ ٱلْكَافِرُ يَٰلَيْتَنِى كُنتُ تُرَٰبًۢا ۝٤٠ ﴾[3].

---

[1] المصدر السابق، ص56-57.

[2] الرحمان:26-27.

[3] النبأ:40.

حيث يتّضح التعلق النصي لهذا النص الأخير في شعر **سيدي لخضر بن خلوف**، وتوظيفه توظيفا مناسبا، فجاء الخطاب القرآني متآزرا ومتآلفا مع النص الشعري ليؤكد الدلالة في النص؛ إذ منح النص الشعري الخلوفي بعدا إشراقيا وجماليا وفنيا.

ولو نظرنا إلى بنائية التناص عند **سيدي لخضر بن خلوف**، فإننا نلحظ أن الشاعر قد جمع في النص الشعري والخطاب القرآني ثنائية دلالية هي (الحياة والموت) بصورة متطابقة، كما هو موضح في الجدول الأتي:

الخطاب القرآني	الخطاب الشعري	الدلالة
﴿كل من عليها فان﴾	الكُـــلْ مَـــنْ عَلَيْهَـــا فَـــانْ	الموت
﴿ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام﴾	ما يْدومْ إلاَّ المِلِكْ رَبْ الأرْبابْ	الحياة

ويقول الشاعر في سياق أخر موحدا الله عز وجل:

واحْدْ فْريـــــدْ ما لُه ثانـــــي سُبحانْ قابْلْ التوبْ شديدْ العِقـابْ

اغفَرْ لابْنْ الخْلُوفْ الجانـــــي أوَّاهْ بن خْلوفْ المداحْ اليـــومْ غابْ[1]

ويشير عجز البيت الأول إلى احتضان الخطاب القرآني المتمثل في بداية سورة غافر، في قوله تعالى: ﴿ حمٓ ۝١ تَنزِيلُ ٱلۡكِتَٰبِ مِنَ ٱللَّهِ ٱلۡعَزِيزِ ٱلۡعَلِيمِ ۝٢ غَافِرِ ٱلذَّنۢبِ وَقَابِلِ ٱلتَّوۡبِ شَدِيدِ ٱلۡعِقَابِ ذِي ٱلطَّوۡلِۖ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَۖ إِلَيۡهِ ٱلۡمَصِيرُ ۝٣ ﴾[2].

حيث يستخدم الشاعر هذا الخطاب في نصه الشعري ببراعة وبوعي وبمقصدية حرصا على الإتقان وحسن التوظيف.

2- استدعـــاء الألفـــاظ القرآنيـــة:

من المعروف أن للّفظة في اللغة العربية مكانة كبيرة، وقد قامت دراسات كثيرة بإبراز أهميتها، وعلاقتها بالمعنى وأيهما أفضل. يقول الجاحظ:"المعاني مطروحة في الطريق يعرفها

---

[1] سيدي لخضر بن خلوف-حياته وقصائده، ج1، ص 58.

[2] غافر:1-3.

العجمي والعربي والبدوي، والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج..."[1].

ومن جاء بعده كابن جني القائل: "اعلم أنه لما كانت المعاني أزمة، وعليها أدلة وإليها موصلة، وعلى المراد منها محصلة، عنيت العرب بها، فأولتها صدرا صالحا من تثقيفها وإصلاحها"[2].

ويقول ابن رشيق: "اللفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم؛ يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل ببعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه"[3].

فهذا الارتباط بين اللفظ والمعنى تعدى إشكالية أيهما أهم في اللغة، اللفظ أم المعنى؟ حتى وصل هذا الارتباط إلى مرحلة متطورة جدا من الأهمية وبيان مدى تأثير اللفظ والمعنى في نفس المتلقي، وفي هذا ما يدع الشعراء إلى تزيين الألفاظ وتهذيبها، وتحسينها ليكون لها وقع جميل في النفس، وخيال متنوع من الصور التي تثيرها هذه الألفاظ.

كل ذلك الحديث يخص اللفظة في كلام البشر وشروطها وتأثيرها في المعنى، فكيف إذا كانت هذه اللفظة في كلام الله سبحانه وتعالى؟ والتي اتسمت بسمات وخصائص لطيفة لا يدرك حقيقتها إلاّ من تفرغ لدراسة القرآن الكريم، ووهب نفسه لمعرفة معالم إعجازه وسخّر وقته للغوص المعمق في ذلك الإبداع والجمال الفني الذي يزخر به القرآن الكريم الذي هو كلام رب العالمين.

- خصائص اللفظة القرآنية:

أولا: الدقة في الوضع والاختيار والوصف والمعنى والتناسق[4].

---

[1] عمرو بن بحر الجاحظ: "الحيوان"، تح:عبد السلام محمد هارون، القاهرة، ط3، 1938، ص131.

[2] ابن جني: "الخصائص"، تح: محمد علي النجار، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1952، ج1،ص312.

[3] ابن رشيق القيرواني: "العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده"، تح:محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط4، 1972، ج1، ص124.

[4] عمر السلامي: "الإعجاز الفني في القرآن"،مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، د/ت، ص72.

ثانيا: إن اللفظة القرآنية تشع بالحياة، لأنها مصورة ومعبرة وناطقة وموحية، فاللفظة التي هذه صفاتها لابد أن تجعل التعبير القرآني تعبيرا فنيا مقصودا لكل لفظة، ولكل حرف فيها وضعا فنيا مقصودا، ولم تراع في هذا الوضع الآية وحدها ولا الصورة وحدها، بل روعي في هذا الوضع التعبير القرآني كله، ومما يدل على ذلك إحصاءات أظهرتها الدراسات الحديثة التي بيّنت بوضوح أنّ القرآن الكريم إنما حسب لكل حرف فيه حسابه، وأنّه لا يمكن أن يزاد فيه أو يحذف منه حرف واحد[1].

وبعد التعرف على اللفظة العربية بصورة عامة واللفظة القرآنية بصورة خاصة، سنحاول من خلال هذا المطلب معرفة ما وصل إليه الشاعر الشعبي **لخضر بن خلوف** من تأثير الألفاظ القرآنية بعكس مقدرته وثقافته وملكته في توظيف اللفظة القرآنية في الأداء الشعري.

فمن بين الألفاظ التي تناولها شاعرنا **سيدي لخضر بن خلوف** ووظفها في قصائده بكثرة نجد لفظة "**الموت**" المذكورة في القرآن الكريم مرات عديدة، من بينها قوله تعالى: ﴿ قُلۡ إِنَّ ٱلۡمَوۡتَ ٱلَّذِي تَفِرُّونَ مِنۡهُ فَإِنَّهُۥ مُلَٰقِيكُمۡۖ ثُمَّ تُرَدُّونَ إِلَىٰ عَٰلِمِ ٱلۡغَيۡبِ وَٱلشَّهَٰدَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمۡ تَعۡمَلُونَ ﴿٨﴾ ﴾[2].

وذلك في قول الشاعر في مطلع قصيدة "الموت لا غنى تدركني":

الموتْ لا غْنى تْدْرَكْنـــــــي صَحْ الخبر بْلا شَكْ و لا ارْتيـــــابْ
لِيتَه الرّحيلْ ما ياتينـــــــي في كُلْ حين حَجْلة سافْرْ بِها الـعْقـابْ
ما اقْواكْ راقْدة يا عيـــــني ما تْتْفَكْري رْحيلَكْ والرّقْدة في التْرابْ[3]

ويقول أيضا:

يا عينْ بادْري باليَقْظَـــــة مَنْ نومَكْ الطْويـــلْ ايْتَقْضـــــي

---

[1] فاضل صالح السمرائي: "التعبير القرآني"، دار هومة، الجزائر، د/ط، ص13.

[2] الجمعة: 08.

[3] سيدي لخضر بن خلوف-حياته وقصائده، ج2، ص49.

ذا الحَيْ لا غْناهْ يمْضـــــي بـــالموتْ لاشْ ما توعْظـــــي[1]

ويقول كذلك في قصيدة أخرى بعنوان"ألف استمثلوا كلامي":

صلى الله عليه قدْرْ حْروفْ الـــــظا والظـالمْ مَنْ نْسىَ صْلاتُه راهْ تـــارَكْ
الصلاة على النبي تَشْفي المَـــرْضى يا نايمْ لا تْنامْ قُمْ اذْكُرْ مـــــالَكْ
الحَيْ مَن العْبادْ لابدْ أنْ يمْـــــضي واتـفَكَّرْ الموتْ يا صْديقْ ارْعى باللكْ[2]

ويقول في مطلع قصيدة "الهارب قط ما ينام":

الهـــــارْبْ قَطْ ما يْنـــــامْ والطـالْبْ لُو فْهَمْ ما يَرقُدْ هانْ
في الـــــدَّاجْ تْسَبَّحْ الكِـرامْ في جوفْ لا يميّزوهْ الـــــعُقْبانْ
ما اقْواني نَغْبَطْ المنَـــــامْ الموتْ مْعَ القْبَرْ وعَمْلي يرْجاني[3]

ويقول في قصيدة "قم صلي" هذه القصيدة الحبلى بالحكم والمواعظ:

قُمْ صَلِّي وَقتْكْ اِلا يْفوتْ يا ابنْ المـــوتْ ولا بُـدْ مَنْ سَكْراتْها يا الجاهَـــــلْ
يا غْواكْ الايامْ تْفوتْ يـــــا المَـــوْروتْ عِليكْ فَرضْ الرَّسْمْ المْنعوتْ تْعودْ واحَلْ
اشْحالْ قبْلَكْ منْهُم قْنوتْ راكَبْ اسْروتْ واللبـاسْ يوزَنْ الياقوتْ والحْمـايَـــل[4]

وهكذا ظلّ الشاعر يستقي الملامح القرآنية، ويختار ما يناسب تجربته الشعرية ويلائم أبعاده الفكرية، ويجعل من الألفاظ القرآنية دلالات متجددة من خلال إفاضة وسكب مواقفه النفسية والشعورية عليها.

---

[1] المصدر السابق ، ص50.
[2] المصدر نفسه ، ص62.
[3] نفسه، ص151.
[4] نفسه، ص155.

فنلاحظ أن الشاعر قد دعا الناس إلى تقوى الله، وحثّهم على طاعته كثيرا، فطلب منهم ترك الرذائل، وتجنب الأعمال السيئة، وعدم التواهن في أداء الصلاة، الدعوة إلى التأسي بالسابقين، والتعلم من أخطائهم.

كما نجد من بين الألفاظ كلمة "**النار الحامية**"، والتي ذكرها الله سبحانه وتعالى في قوله: ﴿ وَأَمَّا مَنْ خَفَّتْ مَوَٰزِينُهُۥ ۝٨ فَأُمُّهُۥ هَاوِيَةٌ ۝٩ وَمَآ أَدْرَىٰكَ مَا هِيَهْ ۝١٠ نَارٌ حَامِيَةٌۢ ۝١١ ﴾[1].

وفي قول الشاعر **لخضر بن خلوف**:

النَّارْ الحامِيــة لهاَ كُفْرا و يْهـــــــودْ والبَعـضْ مَنْ المفَرْطيـــــــنْ
يَبْقوا في النـَّارْ لَنْ يجْي عْظيمء الجُـودْ أحمَدْ يْقولْ يا مُعيـــــــــنْ
والتابْعيــنْ ما لهُمْ غيـر الخُلـــــــودْ في الجَنَّتينْ آمنيـــــــــنْ[2]

ويقول الشاعر واصفا طول الصراط وحدّته مبرهنا على تفقّهه ومعرفته بهذه الأمور التي لا يجب أن تخفى على كل مسلم، موظفا في هذه المقطوعة لفظة "**النار الحامية**" مستعينا بها في هذا الوصف:

طولْ الصِّراطْ يا صْديقْ تَسْعـة آلافْ وثْـلاثة آلافْ هابْطيـــــنْ
أحمى مَنْ نارْ حامِية واقْطَعْ مَنْ سيفْ وأرَقْ مــنْ شَعْر يـــــــسٍ
رانا بْالله طامْعينْ تـَـــــسْعـة آلافْ أسْهلْ مَنْ سْطَر ألْفـــــين[3]

وفي قصيدة "محمد خير الأنام" صلى الله عليه وسلم، يقول الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** داعيا الله سبحانه عز وجل متوسلا إليه بالرسل والأنبياء والتابعين لهم بأن يقِيَه والحاضرين معه من **النار الحامية** :

يا رَبِّي بْجاهْ الأنْبيـــــــــا والرُّسْلا والتَّـابْعيـــــــنْ

---

[1] سورة القارعة:08-11.
[2] المصدر السابق، ص152.
[3] المصدر نفسه، ص152.

اغفر لي بْجاهْ الأتْقِيـــــــا والانْصارْ والـمُهاجْريـــنْ
امنعنيْ النّارْ الحاميـــــــة الاخْضَرْ واللّي حـاضْرينْ[1]

فقد استطاع الشاعر **لخضر بن خلوف** من خلال امتلاكه القدرة الشعرية والثروة اللغوية فضلا عن حمولاته المعرفية، التصرف بالألفاظ القرآنية، ونقلها من سياقها الموضوعي في الآية القرآنية إلى سياق نصّه الشعري، وتوظيفها للتعبير عن أبعاد الأزمة النفسية التي تُعانيها ذات الشاعر تجاه لفظتي "الموت" و"النار الحامية".

وقد وظّف لفظة "**الفردوس**" التي ذكرها الله تعالى في قوله: ﴿ وَٱلَّذِينَ هُمْ لِأَمَـٰنَـٰتِهِمْ وَعَهْدِهِمْ رَٰعُونَ ﴿٨﴾ وَٱلَّذِينَ هُمْ عَلَىٰ صَلَوَٰتِهِمْ يُحَافِظُونَ ﴿٩﴾ أُوْلَـٰٓئِكَ هُمُ ٱلْوَٰرِثُونَ ﴿١٠﴾ ٱلَّذِينَ يَرِثُونَ ٱلْفِرْدَوْسَ هُمْ فِيهَا خَـٰلِدُونَ ﴿١١﴾ ﴾[2].

ففي قصيدة "محمد خير الأنام" يوظف الشاعر لفظة **الفردوس** الدالة على المعنى المطلوب، آملا أن يكون جارا لصاحب الغمام الرسول الكريم عليه الصلاة والسلام يوم القيامة، قائلا:

في **الفردوس** يْكونْ مْقامـــي جاري صاحَبْ الغْمـــامْ
مَنْ ياقوتْ احْمَرْ اخْيامـــــي و ابْساتينْ يَخْـضَرُو دْوامْ
يا ربي بَلَّغْ سْلامـــــــي للهادي تاجْ الـــــكِرامْ[3]

ويقول في قصيدة "الهارب قط ما ينام" موظفا لفظة **الفردوس** التي يرى المؤمنون فيها ما لا عين رأت من نور وجمال وكمال:

بِنا يْغدا النْبي لْحضْرة الـــــفردوس بَهْجة مَنْ نورْها كْمْلْ نورْ الجَناتْ
يَفْتحْ بيبانْهْا وْكيلْ اسمُه قـــــيطوس يَرَوْا المومْنينْ فيها ما لا عَينٌ راتْ

---

[1] سيدي لخضر بن خلوف-حياته وقصائده، ج2، ص140.
[2] سورة المومنون: 08-11.
[3] مصدر سابق، ص140.

فيها الرَّيحانْ والملابَس في **الفردوس** والاسْتَبـــرَقْ والحـــورْ الهَزاراتْ[1]

إنّ إفادة الشاعر من الألفاظ القرآنية، واستحضاره لمضامينها وأبعادها الدلالية في نصوصه الشعرية، لم تكن مجرّد زينة لفظية أو معنوية فقط، وليست مجرّد إثبات القدرة على قول الشعر، وإنما استفادة من التعبير الموحي المؤثر المشرق، وتطعيمه للشعر بأساليب مثيرة ومثمرة، حية وفاعلة.

وقد وظف الشاعر لفظتي "**مدثر**" و"**مزمل**" كذلك في نصوصه الشعرية، فنجد لفظة **مدثر** واردة في قوله تعالى:﴿ يَـٰٓأَيُّهَا ٱلْمُدَّثِّرُ ۝١ قُمْ فَأَنذِرْ ۝٢ وَرَبَّكَ فَكَبِّرْ ۝٣ وَثِيَابَكَ فَطَهِّرْ ۝٤﴾[2]، ولفظة **مزمل** واردة في قوله تعالى: ﴿ يَـٰٓأَيُّهَا ٱلْمُزَّمِّلُ ۝١ قُمِ ٱلَّيْلَ إِلَّا قَلِيلًا ۝٢ نِّصْفَهُۥٓ أَوِ ٱنقُصْ مِنْهُ قَلِيلًا ۝٣ أَوْ زِدْ عَلَيْهِ وَرَتِّلِ ٱلْقُرْءَانَ تَرْتِيلًا ۝٤ ﴾[3].

ففي قصيدة "ألف استمثلوا كلامي" نجده يصف الرسول الكريم عليه أزكى الصلاة والتسليم موظفا هاتين اللفظتين في قوله:

صلى الله عليه قَدْرْ حـْروفْ الميـــــمْ محمد مصطفى **مُدَثِّرْ مُزَمِّـــل**
مُطَهَّرْ مُجْتَبي مُشَفَّـــــــعْ مُعَظَّـــمْ مُؤَيَّدْ مُتَّقي مُقَدَّمْ مُفَضَّـــــل[4]

ويقول في قصيدة قصة "الغلام بن اليزيد" مستعينا بهذه الصفة **المزّمل** التي نادى الله سبحانه وتعالى بها حبيبه صلى الله عليه وسلّم، موحيا إليه بواسطة الملك جبريل في قصة مشوقة وجميلة:

طْلَبْ بْقَتْلْها الغُلامْ رَســـولْ الله تْحيَّرْ سيد فاطمة و نْزَل جْبْرائيل

---

[1] المصدر السابق، ص153.
[2] سورة المدثر: 1-4.
[3] سورة المزمل: 1-4.
[4] مصدر سابق، ص63.

أسْرَعْ مَنْ لمحْ البْصَرْ من عَندْ الله أتاه بْالوحْيْ قال لُه يا **المُزمِّـــل**

المومَنْ طَلبتُه قْليلة عـــــــندْ الله في حَقْ المومنين مالَكْ الله قْليل[1]

ومن خلال ما ذكرناه نستطيع القول أنّ الشعر الخلوفي في أغلبه قد أشار إلى مجموعة من الأيقونات القرآنية الأخرى التي تصب في الحقل الدلالي الديني التي تستوجب على القارئ الرجوع إليها في المدونة.

3-الحقـــل الدلالي للألفاظ الدينيـــة :

وضمّ مجموعة من الكلمات التي شكّلت فيما بينها مجالاً دلاليًّا واحدًا، من خلال تقاربها واشتراكها في المعنى، والذي يندرج تحت لفظة **الدين**، وهي:

بسم الله، الله، محمد، صلّى، الطاهر، ملك الله، السجدات، الملايكة، ربي، عالم العالمين، سبحانه، الصّادق، الصّديق، الأمين، المرسلين، المسلمين، العابدين، العابدات، بيت اللهم، نبينا، جنة، نار، إبليس، أعوذ بالله، القرآن، الشيطان، الدّين، الموت، توبة، سَيَّاتي، العبادة، الكافر، سجدة، ملايك، تاقي، يوم الدين، مات، صلاته، الشفيع، يوم القيامة، بوبكر الصديق، الحسن، الحسين، الهاشمي، الصلاوات، الدّينين، الدّينات، الذاكرين، الذاكرات، المومنين، المومنات، التوحيد، جهنّم، الخلود، الحرام، يطوفوا، الكعبة، المصطفى، المؤذن، المبعوث، رحمة، البشير، النذير، أحمد، سَيَّة، قبري، ذنوبي، الرسول، ذو الجلال، الرضوان، الفرايض، السّنة، الإسلام، سورة نون، سورة يس وقاف، المومنين، أصحابه الكرام، المهاجرين، الأنصار، الصالحين، الركعات، مدثّر، مزمّل، المعجزات، الفرقان، الإنس، الجن، الوتر، الشفع، جبريل، المعراج، الحرام، الحلال، الكوثر، سلسبيل، الآخرة، الكرسي، العرش، عاشورة، ياجوج، ماجوج، اليوم الآخر، موسى، التوراة، عيسى، الإنجيل، القرآن، أهل الكتب، الصوم، استغفر، توبتي، توبة، الناصحين، المظالم، الصدق، الدين، المحارم، الهادي، السجود، الرحمة، المتّقين،

---

[1] المصدر السابق، ص131.

المغفرة، محرّمات، الكفن، الكتاب، رب العباد، رب العزّة، الجليل، مسجد، واضي، ليلة القدر، القيّوم، الفردوس، المسلم، إمام، أبو جهل، المصلّي، يتغمّد، نصلي، الفاجر، منافق، سبّحت، الحور، جنان الخلد، الشرك، الزاهدين، عابدين، الساجدين، تاليين، المختار، الحشر، يحشرني، شفيع الخلق، العدنان، حوض الحور، النعيم، ملايكة، الرحمن، جلّ جلاله، خاتم الأنبياء، البراق، سورة، الزبور، سبع نيران، سبع جنّات، فقيه، رمضان، التواب، الصالحين، الأوليا، سورة الرحمن، سورة الفرقان، الركوع، السجود، آيات، الصراط، نسبّحوا، الجهاد، الزكاة، الآذان، الجحيم، الصفا، التقوى، الزهد، الخليل، عزرائيل، النشور، الثبور، داود، مسلم، البخاري، نُسّاك، سبحتي.الكرسي، عرش الرحمن، الكليم، ابن عمران، المسيح، ذنوب، مؤمن، سلام، واحد، فتّاح، دعاء، يوم الميعاد، إسرافيل، آدم، بنت وهب، الوهّاب، تسجد، طه، لبيك، آمين، التنزيل، نور الهدى، القيوم، الإيمان، الإحسان، القهّار، أسلم، شهّد، الأبرار، ميكاييل، قبري، نعاشي، عذاب القبر، الموتى، التوبة، سنّي، الممات، ملايك...

وقد جرّ الحقل الدلالي للألفاظ الدينية حقلا دلاليا آخر ضمّ كلّ كلمة دلّت على إحساس مرهف أو شعور نبيل لدى **سيدي لخضر بن خلوف** اتجاه نزعته الدينية وصوفيته التي تفيض فرحا، سعادة وحنينا تارة، وتفيض حزنا وألما ووحدة تارة أخرى... وهي:

حنين، أياس، بنينة، الحبيب، حبيبا، محبوبي، اشتاق، قلبي، خايف، المحبين حبّك، نفخر، سعيدا، فرحي، نزهى، فارح، السّعادا، قلبه، ناح، الدمعة، الفؤاد، الحب، صميم القلب، يخاف، أسعد، سَعْده، خاف فارحين، فارحة، الجوارح، الضحك، البكا، الوالع، استشرح، ارتعبوا، مهموم، خافت، حبّه، عشقي، غرام، الخايفين، ينشرحوا، جراحي، الخاطر، شوق، اشتياقك، اشتاقك، همّ، تحزن، يحزن، المشغوفين، الأمل، تنشرح رجاه، الحنينة، الحزينة، القلوب، العشق، الغبينة، المحبّة، هْوايا، الخوف، العْوَاشَق، مشغوف، يحسّ، اَسعدنا، اللطف، تنطرب، خوف، حزَن، ابتهج، ترضى، تغضب، تَبْتْشَر، الأفراح، السرور، الأحزان، الحب، تنهادي، تنوح

انطراب، أحزاني، هموم، مولوعة، روعُه، فارحة، عشقوا، الزهو، أياسي، شايق، المشوّق، تشوّقنا، الحشا، توحشوه، عاشق، معشوق، بحر الشوق، المولّع، حسّيت، ذاب، الكيّة، سرور، فرح...

وبالتالي فأننا نرجّح قول **جوليا كريستيفا** حين قالت: "التناص هو جملة من المعارف التي تجعل من الممكن النصوص أن تكون ذات معنى، وما أن نفكر في معنى النص باعتباره معتمدا على النصوص التي استوعبها وتمثلها، فإننا نستبدل بمفهوم تفاعل الذوات مفهوم التناص"[1].

وعليه فقد نستدل من الحقلين السابق ذكرهما أن الحقل الدلالي الخاص بالألفاظ الدينية هو أغنى الحقول وأكثرها على الإطلاق، ليدلّ بذلك دلالة واضحة على ثقافة الشاعر وشخصيته، التي تتميّز بحب القرآن والاستشهاد به، وتضمينه في قصائده الشعرية يعني أن الشاعر على دراية وعلى وعي تام باللفظة القرآنية، وبالقيم الدينية والتراث الديني.

ثمّ يليه الحقل الدلالي الخاص بالألفاظ الشعورية، لهو النتيجة الحتمية لكل ما ذكر في الحقل الدلالي الخاص بالألفاظ القرآنية، وقد أسهمت هذه الألفاظ بشكل فني وإبداعي في إخراج أفكار الشاعر وأحاسيسه من خلال التعبير عما يجيش في خاطره بكل صدق وشفافية.

هكذا ظهرت آثار القرآن الكريم في الشعر الشعبي عامة، وفي مدونة الشاعر الشعبي **سيدي لخضر بن خلوف** خاصة، من خلال استمداده لكثير من الألفاظ القرآنية وتوظيفها تلميحا وتصريحا في شعره مرصعا بها لغة الشعر الخلوفي مستفيدا من جمالها اللغوي، ومن طاقتها التعبيرية، وشحناتها الإيحائية، فوجدناه يتناول هذه الألفاظ بنصها حينا، ويحوّر فيها أحيانا الكلمات تحويرا يسيرا لا يبعدها عن أصلها الكريم.

كما وقد رأينا سالفا؛كيف كانت الألفاظ القرآنية منبعا ورافدا من الروافد اللغوية التي يستقي منه الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** ما كان يحلو له من جواهر الألفاظ القرآنية،

---

[1] Julia kristeva « Séméiotike », 1962,P 146.

الأمر الذي كان يعكس اعجابه واهتمامه بلغة القرآن وحفظه إياها حفظا كان يملأ ذهنه، ومخيِّلته فيجري ذلك على لسانه في عملية خلق الشعر مجرى الدم في العروق.

-المطلب الثاني: التنـــاص مع الفاصلـــة القرآنيـــة:

تناول العلماء الفاصلة القرآنية بتعريفات كثيرة منذ القرن الثاني الهجري، ابتداءً من الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت176هـ) إلى يومنا هذا، ومنذ أن كانت إشارات مبسطة إلى أن أصبحت مصطلحا متعارفا عليه، ولا نريد أن نخوض في هذه التعريفات وعلاقة الفاصلة بالسجع ونظر العلماء فيها، فوجدوها مفصلة ومجموعة في كتب اختصت بالفاصلة القرآنية[1]، ولكن نذكر من ذلك شذرات.

1-تعريـــف الفاصلة لغةً واصطلاحًا:

-الفاصلة لغةً:

الفصل بون بين الشيئين، والفصل من الجسد: موضع المفصل، والفصل؛الحاجز بين الشيئين (...)، والفاصلة: الخرزة التي تفصل بين الخرزتين في النظام وقد فصَّلَ النظم، وعقد مفصّل أي جعل بين كل لؤلؤتين خرزة، والفصل: القضاء بين الحق والباطل.[2]

وذكر الزجاج أن الفاصل صفة من صفات الله عزّ وجلّ...ويوم الفصل هو يوم القيامة، قال الله عزّ وجل :﴿ وَمَآ أَدۡرَىٰكَ مَا يَوۡمُ ٱلۡفَصۡلِ ﴿١٤﴾ ﴾[3]، وقول فصل: حق ليس بباطل...وقوله عزّ وجل: ﴿ وَلَقَدۡ جِئۡنَٰهُم بِكِتَٰبٖ فَصَّلۡنَٰهُ عَلَىٰ عِلۡمٖ هُدٗى وَرَحۡمَةٗ لِّقَوۡمٖ يُؤۡمِنُونَ ﴿٥٢﴾ ﴾[4]؛ لها معنيان: أحدهما تفصيل آياته بالفواصل، والمعنى الثاني في فصّلناه أي بيّناه. وقوله عزّ وجل: ﴿فَأَرۡسَلۡنَا عَلَيۡهِمُ ٱلطُّوفَانَ وَٱلۡجَرَادَ وَٱلۡقُمَّلَ وَٱلضَّفَادِعَ وَٱلدَّمَ ءَايَٰتٖ مُّفَصَّلَٰتٖ ﴿١٣٣﴾ ﴾[5]، وبين كل آيتين فصلٌ تمضي هذه وتأتي هذه، بين كل آيتين مهلة، وقيل مفصّلات مبيّنات[6].

---

[1] محمد الحسناوي: "الفاصلة في القرآن"، المكتب الإسلامي، بيروت ،ط2، 1986، ص 24.

[2] ابن منظور: "لسان العرب"، مج:11، فصل اللام، مادة:فصل.

[3] المرسلات: 14.

[4] الأعراف: 52.

[5] الأعراف: 133.

[6] ابن منظور: "لسان العرب"، فصل اللام، مادة: فصل.

-الفاصلة اصطلاحًا:

قال السيوطي معرفا الفاصلة: "كلمة آخر الآية كقافية الشعر وقرينة السجع"[1]، وعرفها من المحدثين الدكتور أحمد بدوي بقوله: "تلك الكلمة التي تختم بها الآية من القرآن"[2].

وقوله: الفاصلة مأخوذة من قوله سبحانه: ﴿حمٓ ۝١ تَنزِيلٌ مِّنَ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ ۝٢ كِتَٰبٌ فُصِّلَتۡ ءَايَٰتُهُۥ قُرۡءَانًا عَرَبِيّٗا لِّقَوۡمٖ يَعۡلَمُونَ ۝٣﴾[3].

وربما سميت بذلك لأنه من خلالها يتم بيان المعنى ويزداد وضوحه جلاءً وقوةً، لأنّ التفصيل فيه توضيح وجلاء وبيان.

قال الله تعالى: ﴿وَلَوۡ جَعَلۡنَٰهُ قُرۡءَانًا أَعۡجَمِيّٗا لَّقَالُواْ لَوۡلَا فُصِّلَتۡ ءَايَٰتُهُۥٓۖ ءَأَعۡجَمِيّٞ وَعَرَبِيّٞۗ قُلۡ هُوَ لِلَّذِينَ ءَامَنُواْ هُدٗى وَشِفَآءٞۖ وَٱلَّذِينَ لَا يُؤۡمِنُونَ فِيٓ ءَاذَانِهِمۡ وَقۡرٞ وَهُوَ عَلَيۡهِمۡ عَمًىۚ أُوْلَٰٓئِكَ يُنَادَوۡنَ مِن مَّكَانِۭ بَعِيدٖ ۝٤٤﴾[4]. فمكانة الفاصلة من الآية مكانة القافية من البيت، إذ تصبح الآية لبنة متميزة في بناء هيكل الصورة[5].

ومن التعريفات الحديثة الأخرى التي نظرت إلى جوانب اللفظية والمعنوية والنفسية تعريف محمد الحسناوي الذي سماه التعريف الجامع المانع بقوله: "الفاصلة كلمة آخر الآية كقافية الشعر وسجعة النثر، والتفصيل توافق أواخر الآي في حروف الروي، أو في الوزن مما يقتضيه المعنى، وتستريح إليه النفوس"[6].

ولم يأت الحسناوي بجديد في هذا التعريف، فقد أكّد غيره من الباحثين ممن سبقوه هذه الجوانب، ومنهم د.بكري شيخ أمين بقوله: (إنّ الفاصلة ترد وهي تحمل شحنتين في آن واحد: شحنة من الواقع الموسيقي وشحنة من المعنى المتمم للآية)[7].

---

1 جلال الدين عبد الرحمان السيوطي: "الإتقان في علوم القرآن"، دار الندوة الجديدة"، بيروت، 1951، ج2، ص96.

2 أحمد أحمد بدوي: "من بلاغة القرآن"، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط2، 1953، ص75.

3 فصّلت:1-3.

4 فصلت: 44.

5 مرجع سابق، ص75.

6 محمد الحسناوي: "الفاصلة في القرآن"، ص29.

7 أحمد أحمد بدوي: "من بلاغة القرآن"، ص203.

إنّ اهتمام العلماء بالفاصلة القرآنية يرجع إلى كونها عنصرا مهما في تأمل الآية القرآنية وما تؤديه من وظيفة أساسها الإيقاع الموسيقي في الآيات القرآنية، لذلك قيل أن وظيفتها معنوية هادفة.

وبغضّ النظر عن ذلك فإن الفاصلة القرآنية تدخل ضمن الإعجاز القرآني الذي تأبى النفوس إلاّ أن تكتشفه وتستلهم منه ما يريح الخواطر ويبهجها، بمقاصدها الشريفة وأهدافها السامية، ونريد أن نبيّن تأثر الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** بالفاصلة القرآنية في حروف الروي التي فضّل استخدامها في نصوصه الشعرية، لأنّ هذه الفواصل بجمالها وأهميتها هي كلمات مكونة من حروف، ولكن لم تكن جميع هذه الحروف على درجة واحدة من الأهمية في توظيفها.

إن الباحثين المهتمين بهذا الموضوع وجدوا أن الحروف التي يكثر ورودها في الفاصلة القرآنية، لا سيما في خاتمتها هي حروف النون والميم والباء والألف والواو الياء.

وهذه الحروف جميعها تحمل لحنا إيقاعيا لا يتوافر في الحروف الأخرى، ثلاثة منها تستعمل للممدود، وتقابل تسمية (الإطلاق) في البيت الشعري وحرفان سهلا المخرج، فيهما غنة محببة تساعد على إخراج صوت محبب من الأنف، تلك هي شحنة النغم[1].

وعليه، فالسؤال الذي يُطرح هنا، هل تناص شعر **سيدي لخضر بن خلوف** فعلا مع الفاصلة القرآنية؟ وإذا كان كذلك، فما هي أكثر الحروف التي وظّفها في شعره؟ وما مدى توفّق الشاعر في ذلك؟

وإذا ما أردنا الإجابة عن هذه الأسئلة فإنه يجب أن نلقي نظرة على القافية في مدونة الشاعر **لخضر بن خلوف** لنجد الجواب الكافي والشافي لهذه الانشغالات، إذ أن المعنى في الشعر يتطلّب الموسيقى حتى نفهمه الفهم الكامل ونتأثر به التأثر الواجب له.

وقد اهتم الشاعر بكلّ ما من شأنه أن يحدث نغمًا موسيقيا في الأذن وأثرًا بليغا في النفس بهذا الإيقاع بوصفه "ميدان متشعّب يشمل الوزن والكلمات والتراكيب وحروف

---

[1] المرجع السابق، ص203.

الكلمات والجمل الموسيقية"[1]، وبتلك القافية التي تعتبر العنصر الثاني من عناصر الإيقاع الشعري.

2-علاقـــة الفاصلـــة القرآنية بالقـــــافية:

1-تعريف القافية لغةً واصطلاحًا:

-القافية لغةً:

القافية لغةً وردت في لسان العرب لابن منظور أنها "قفوته: ضربت قفاه، وقفيته؛ رميته بالزنا، ويقال لا أفعله قفا الدهر أي أبدا، وهو قفا الأكمه أي بظهرها. وقفاه قفوه وقفوا واقتفاه وتقفاه؛ تبعه، قال تعالى:"ولا تقف ما ليس لك به علم"، قال الأخفش:"أي لا تتبع ما لا تعلم (...) والقافية كل شيء آخره، ومنه قافية بيت الشعر وسميت قافية لأنها تقفو البيت"[2].

-القافية اصطلاحًا:

يقول إبراهيم أنيس: "فالقافية عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها يكون جزءاً مهما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من المقاطع ذات نظام خاص يسمّى الوزن"[3]

فهي ليست مجرّد زينة أو حِلية يمكن للشعر الاستغناء عنها، بل هي "العلم الثاني الذي يضبط الموسيقى الظاهرة في الشعر (...) وهي الأصوات التي تتكرّر في آخر كلّ بيت أو كلّ مجموعة من أبيات القصيدة"[4].

---

[1] محمد زوقاي: "العلاقة بين الشعر العامي والشعر الفصيح في ضوء العلاقة بين العامية والفصحى"، رسالة لنيل شهادة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2009، ص 112.

[2] ابن منظور: "لسان العرب"، مج:1، فصل الألف، مادة: قفا.

[3] ابراهيم أنيس: "موسيقى الشعر"، دار الأنجلو المصرية، ط3، 1965، ص 246.

[4] السيد أمين علي: "في علمي العروض والقافية"، دار المعارف، القاهرة، ط5، 2005، ص 177.

"والقافية تظهر في أربع صور هي: القافية الساكنة، والقافية المتحركة، والقافية المقصورة، والقافية الممدودة،"[1] ومثال ذلك في مدونة **سيدي لخضر بن خلوف** قوله:

1-القافية الساكنة:

قُمْ صَلِّي وَقتْكْ إلا يْفوتْ يا ابنْ المـوتْ ولا بُـدْ مَنْ سَكْراتهْا يا الجاهَـــلْ[2]

2-القافية المقصورة:

بَعْدْ ما ماتَتْ حَرْقـوهـــا قالـــوا النـَّار أوْلى[3]

3-القافية الممدودة:

اعْطانـي مولايْ رِفْعـــة و في دارْ الدُّنْيـــا[4]

4-القافية المتحرّكة:

نظراً للميّزات التي تختصّ بها اللهجة الجزائرية من حيث أن المتكلم لا يقف على الحركة، فإنّ ما يمكن للمتطلّع على الشعر الشعبي أن يلاحظه هو ندرة وجود القافية المتحركة في صور القافية الشعبية، كما هو واضح في الشعر الشعبي الخلوفي.

-حروف القافية :

تتكوّن القافية من مجموعة حروف هي: "الروي والوصل والردف والتأسيس والدخيل، وهذه موجودة في الشعر الشعبي كما هي في الشعر الرسمي"[5].

---

[1] مرسي الصباغ: "قراءة جديدة في الشعر الشعبي العربي"، دار الوفاء الدنيا للطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، 2002، ص 112.

[2] سيدي لخضر بن خلوف-حياته وقصائده، ج2، ص49.

[3] المصدر نفسه، ص124.

[4] نفسه، ص125.

[5] مرسي الصباغ: "قراءة جديدة في الشعر الشعبي العربي"، ص 113.

1-الروي:

أما الروي فهو الحـــرف الذي تبنى عليه القصيدة فتنسب إليه، فهو أهم حروف القافية ولابدّ من وجوده فيها، ومثال ذلك في قول الشاعر:

اشْكِـــي لـْحَـاكَمْ الـحُكـــامـا بْرحَـمْتُـه يَـرْفَـعْ الـعْـذابْ

فحرف (الباء) هو حرف الروي في الشطر الثاني.

2-الوصل:

أما الوصل فهو حرف مـد ينشأ عن إشباع الحركـــة في آخر الروي؛ أي أنه القفلة النهائية لنغـــم البيت، وهو يعتمد على أصوات يتَـأتى لها قوة إسماع إيقـاعي يعزو القافية، فينشأ بذلك الواو عن الضمة، والألف عن الفتحة، والياء عن الكسرة، وإمّا أن يكون هاءً ساكنةً أو متحرّكة تلي الروي المتحرّك، ومثال ذلك قول الشاعر:

وأبْكَـــارْ كْـواعْب أتـْـــرابْ مَنْ عَشْرْ امْيالْ يْظَّهْرك حُسْنْ جْمالُه[1]

فكلمة (جماله)؛ تنطق (جمالو) أي أنّ حرف الروي مشبع بالواو لوجود الضمة.

3-الردف:

والردف هو حرف لين ســاكن، ألفا كان أو واواً أو ياءً، ومعنى ذلك أنه حرف علة يسبق حرف الروي ويتصل به، ومثال ذلك قول الشاعر:

شَـــرْعْ الله يـَـا أهْـل الـمْناوْر غيثُـوني يَـا لابْسيـنْ جْبُبْ الصُّـوف[2]

فحرف اللين الساكن (الواوا) الموجود قبل حرف الروي مباشرة (الفاء) هو الذي يمثل حرف الردف.

---

[1] سيدي لخضر بن خلوف، ج2، ص40.

[2] سيدي لخضر بن خلوف-حياته وقصائده، ج1، ص145.

4-التأسيس:

كما نجد حرف التأسيس حرفا أساسيا من حروف القافية؛ وهو ألف لازمة لا يفصلها عن حرف الروي سوى حرف واحد متحرك مثل قول الشاعر:

صلى الله عليه قدْرْ حْروفْ الـــــظا والظـا لمْ مَنْ نْسىَ صْلاتُه راهْ تـارَكْ

الصلاة على النبي تَشْفي المَـــرْضى يا نايْم لا تْنامْ قُمْ اذْكُرْ مـــــالَكْ

الحَيْ مَن العْبادْ لابدْ أنْ يمْـــــضي واتـفَكَّرْ الموتْ يا صْديقْ ارْعى بالَكْ[1]

فالألف واضحة هنا؛ وهي تسبق حرف (الراء المتحرك) في عجز البيت الأوّل، وتسبق كذلك (اللام المتحرك) قبل حرف الروي (الكاف) في عجز البيتين الثاني والثالث، وبالتالي حرف التأسيس هنا هو الألف.

5-الدخيل:

وأما الدخيل هو حرف متحرك فاصل بين حرف التأسيس وحرف الروي مثل قول الشاعر[2]:

العَيْنْ غَضّهـا يـا ظـالْـم هِيَّ سْبابْ عِصْيانْك ياما اعْمَالَك

والدخيل هنا هو حرف (اللام المتحرك) قبل حرف الروي (الكاف) في عجز البيت، فالدخيل هو الذي يفصل بين حرف التأسيس (الألف) و(كاف) الروي.

ويلاحظ القارئ في أحايين كثيرة اختفاء حرف التأسيس والدخيل في بعض الأحيان، وعلى غرار ذلك فإن القافية هنا هي "الساكنان الأخيران وما بينهما من حروف وحركات مع حركة ما قبل الأخير"[3]؛ فتكون حينئذ كلمة أو بعض كلمة أو كلمتان.

---

[1] المصدر السابق، ص62.

[2] سيدي لخضر بن خلوف، ج2، ص96.

[3] مصطفى حركات: "الهادي إلى أوزان الشعر الشعبي"، ص 106.

3-دلالات التنـــاص مع الفاصلة القرآنيـــة:

لذا سنقوم به في هذا المطلب هو التنقيب عن القوافي المميزة التي تتناص مع بعض الفواصل القرآنية والبحث عن دلالات هذا التناص بقدر المستطاع ...

إنّ من بين ما اختاره الشاعر من حروف الروي في قصيدة "محمد راحة العقاب" هو حرف **الدال** وهو ما جعلها تتناص مع فواصل قرآنية من القرآن الكريم، وسبق حرف **الدال** حرف من حروف الردف وهو **الألف** كقول الشاعر بن خلوف:

محـــمد راحَةْ الـــــــعُقاب يَشْفَعْ في المذنبينْ يوم الميـعادْ

يَـــــــوما تْتْغَلْغَـــلْ الرّقاب مَقرونة في كْبولْ ذاتْ المرْصاد[1]

نجد الشاعر **لخضر بن خلوف** متأثرا بالفاصلة القرآنية التي تنتهي بحرف **الدال**، والدال صوت أسناني لثوي من أطراف اللسان وأصول الثنايا وصفته الجهر والشدة والانفتاح والاستفال والإصمات[2].

وأثناء النطق به يلتقي طرف اللسان بأصول الثنايا العليا ومقدم اللثة، ويضغط الهواء عند النطق به مدة من الزمن، ثم ينفصل فجأة تاركا نقطة الالتقاء فيحدث صوت انفجاري، وتتذبذب الأوتار الصوتية.

فلهذه الصفات علاقة وطيدة مع ما نلحظه من إتمام للمعنى وحصول نغم موسيقي قويّ في الألفاظ الآتية التي تمثل القافية الساكنة (الميعاد، المرصاد، العباد، المناد ...)، مثل قوله:

أحْوال الشّيـــخْ والـــشّبـــاب لا فَرّقْ بين جْميع الـــــعْباد

يْطـــول المكْثْ في الـــتّراب مَفْقود الجِسمْ صاحْ بِهْ المنـــاد[3]

وللردف (ألف المد) الموجود قبل الدال دلالة مميّزة، فبِصمْته الطويل، يجذب المتلقي ليتوقف استداركا للمعنى المراد، فيجبره على التركيز، ومثال ذلك في قوله واصفا وجه الكفار واليهود:

---

[1] سيدي لخضر بن خلوف، ج1: ص97.

[2] سيبويه: " الكتاب" ، ج4، ص 433.

[3] المصدر نفسه، ص97.

وُجوهُ الظُّلم كالـــــــكلاب كُفْرا ويْـهودْ خالدينْ في المرصاد

وتْعود عْظامْهـــــــم تْراب المشركين هُم قــوْم الأفْســـــاد[1]

ونلاحظ خروج صوت انفجاري، وتتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق بكلمتي (المرصاد-الأفساد) مما يؤثر على الحالة النفسية للمتلقي، فيتعايش مع الموضوع من خلال دلالات القافية الساكنة دون أن يشعر بذلك، يقول الشاعر **لخضر بن خلوف**:

آدم مَـخْلـوقْ مَـنْ تْـــراب والشّيطـان من مْروج ذاتْ الـوْقـاد

مَـأواهْ الحُـــزْنْ والعْـــذابْ ما طاع ما نْدَم وأخَـذْ الكُفْر عْنــاد[2]

فحرف **الدال** المسبوق **بألف مد** وتوظيفها هنا لَيدلّ على جزالة الأسلوب وقوّته، فحرف الدال من حروف القلقلة المجلجلة التي تجلب أذن السامع، وتلفت انتباهه، وإذا ما لجأنا إلى القرآن الكريم فإننا نجدها تؤدي نفس الوظيفة في قوله تعالى: ﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ ۝٦ إِرَمَ ذَاتِ ٱلْعِمَادِ ۝٧ ٱلَّتِى لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِى ٱلْبِلَـٰدِ ۝٨ وَثَمُودَ ٱلَّذِينَ جَابُوا۟ ٱلصَّخْرَ بِٱلْوَادِ ۝٩ وَفِرْعَوْنَ ذِى ٱلْأَوْتَادِ ۝١٠ ٱلَّذِينَ طَغَوْا۟ فِى ٱلْبِلَـٰدِ ۝١١ فَأَكْثَرُوا۟ فِيهَا ٱلْفَسَادَ ۝١٢ فَصَبَّ عَلَيْهِمْ رَبُّكَ سَوْطَ عَذَابٍ ۝١٣ إِنَّ رَبَّكَ لَبِٱلْمِرْصَادِ ۝١٤ ﴾[3].

وكذلك استعمل الشاعر كقافية له حرف الروي **الدال** بعد حرف الردف **الياء الساكنة** مما ينتج أثرا بليغا في النفس، فالياء صوت انزلاقيّ مجهور حنكي، ينطق باتخاذ الأعضاء وضع نطق الكسرة. ثم تترك هذا الوضع إلى حركة أخرى بسرعة ملحوظة. ويتجه وسط اللسان نحو الحنك الأعلى وتنفرج الشفتان ويسد الطريق إلى الأنف.

إن قافية هذا النص الشعري الذي بين أيدينا تتناص مع الفاصلة القرآنية الموجودة في قوله تعالى: ﴿ وَأَصْحَـٰبُ ٱلْأَيْكَةِ وَقَوْمُ تُبَّعٍ ۚ كُلٌّ كَذَّبَ ٱلرُّسُلَ فَحَقَّ وَعِيدِ ۝١٤ أَفَعَيِينَا بِٱلْخَلْقِ ٱلْأَوَّلِ ۚ بَلْ هُمْ فِى لَبْسٍ مِّنْ خَلْقٍ جَدِيدٍ ۝١٥ وَلَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَـٰنَ وَنَعْلَمُ مَا تُوَسْوِسُ بِهِۦ نَفْسُهُۥ ۖ[4]

---

[1] المصدر السابق، ص98.

[2] نفسه، ص98.

[3] سورة الفجر: 06-14.

[4] ق:14-22.

وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ ٱلْوَرِيدِ ﴿١٦﴾ إِذْ يَتَلَقَّى ٱلْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ ٱلْيَمِينِ وَعَنِ ٱلشِّمَالِ قَعِيدٌ ﴿١٧﴾ مَّا يَلْفِظُ مِن قَوْلٍ إِلَّا لَدَيْهِ رَقِيبٌ عَتِيدٌ ﴿١٨﴾ وَجَآءَتْ سَكْرَةُ ٱلْمَوْتِ بِٱلْحَقِّ ۖ ذَٰلِكَ مَا كُنتَ مِنْهُ تَحِيدُ ﴿١٩﴾ وَنُفِخَ فِي ٱلصُّورِ ۚ ذَٰلِكَ يَوْمُ ٱلْوَعِيدِ ﴿٢٠﴾ وَجَآءَتْ كُلُّ نَفْسٍ مَّعَهَا سَآئِقٌ وَشَهِيدٌ ﴿٢١﴾ لَّقَدْ كُنتَ فِي غَفْلَةٍ مِّنْ هَٰذَا فَكَشَفْنَا عَنكَ غِطَآءَكَ فَبَصَرُكَ ٱلْيَوْمَ حَدِيدٌ ﴿٢٢﴾ ﴾[1].

فالفواصل القرآنية الموجودة في الكلمات (وعيد، جديد، قعيد، تحيد، وعيد، شهيد، حديد) تكمل بعضها البعض لتتمّ المعنى المنشود.

وهذا ما ذكره د.بكري شيخ أمين بقوله: (إنّ الفاصلة ترد وهي تحمل شحنتين في آن واحد: شحنة من الواقع الموسيقي وشحنة من المعنى المتمم للآية)[2]؛ بكل ما لهذا الحرف من تأثير، خاصة مع استعمال حرف الياء الذي يكسر عند النطق به، ليكسر جبروت النفس وكبرياءها أمام هذا الخطاب العظيم، وهذه الكلمات القوية المجلجلة.

ونجد توظيف الشاعر لحرف **النون** واضح كذلك، فالنون صوت مميّز، بحيث وصفه علماء الأصوات المحدثون بأنّ مخرجه لثوي، فإذا نظرنا إلى حركة النطق بصوت النون نجدها تتجه نحو الأعلى، أي اتصال طرف اللسان باللثة وانطباق قمة اللسان على اللثة والأسنان العليا انطباقاً تاماً، حيث ينحبس تيار هواء الزفير الصوتي خلفها وينخفض سقف الحلق واللهاة تماماً[3].

وتتذبذب الأوتار الصوتية عند النطق بحرف **النون**، خاصة إذا وجد بعد **الياء**، وبذبذبته للأوتار الصوتية تذبذب معه الانفعالات ليجهر بها الشاعر كما في قوله:

يا ربي مالْنا عْدو غِير الشيطـــــان ... أبْليسْ الكافَرْ اللّعيـــن
ما ذا له مَنْ اخْيال يَخْلي بها الاوْطان ... أعـوذُ بِكْ يا مُـــعيـــن
من أجْلْ الشومْ و الضَّلالة و العُنْوان ... رحْمـة ربي راجييـــــن[4]

---

[1] المصدر السابق، ص97.
[2] أحمد أحمد بدوي: "من بلاغة القرآن"، ص203.
[3] سيبويه: "الكتاب"، ج 4، ص 433.
[4] سيدي لخضر بن خلوف، ج2، ص97.

وهكذا فإن نظام القافية المعمول به في الشعر الفصيح وتناصه مع الفاصلة القرآنية هو نفسه الذي استخدم ولا يزال مستخدما في الشعر الشعبي إلى يومنا هذا، وإذا ما تحدثنا عن الفاصلة القرآنية التي تنتهي **بالياء والنون**، الموجودة في القرآن الكريم، فإننا نجد الكثير منها، كقوله تعالى: ﴿ وَإِن كُنتُمْ فِي رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا عَلَىٰ عَبْدِنَا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِ وَادْعُوا شُهَدَاءَكُم مِّن دُونِ اللَّهِ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ ﴿٢٣﴾ فَإِن لَّمْ تَفْعَلُوا وَلَن تَفْعَلُوا فَاتَّقُوا النَّارَ الَّتِي وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةُ أُعِدَّتْ لِلْكَافِرِينَ ﴿٢٤﴾ وَبَشِّرِ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ كُلَّمَا رُزِقُوا مِنْهَا مِن ثَمَرَةٍ رِّزْقًا قَالُوا هَٰذَا الَّذِي رُزِقْنَا مِن قَبْلُ وَأُتُوا بِهِ مُتَشَابِهًا وَلَهُمْ فِيهَا أَزْوَاجٌ مُّطَهَّرَةٌ وَهُمْ فِيهَا خَالِدُونَ ﴿٢٥﴾ إِنَّ اللَّهَ لَا يَسْتَحْيِي أَن يَضْرِبَ مَثَلًا مَّا بَعُوضَةً فَمَا فَوْقَهَا فَأَمَّا الَّذِينَ آمَنُوا فَيَعْلَمُونَ أَنَّهُ الْحَقُّ مِن رَّبِّهِمْ وَأَمَّا الَّذِينَ كَفَرُوا فَيَقُولُونَ مَاذَا أَرَادَ اللَّهُ بِهَٰذَا مَثَلًا يُضِلُّ بِهِ كَثِيرًا وَيَهْدِي بِهِ كَثِيرًا وَمَا يُضِلُّ بِهِ إِلَّا الْفَاسِقِينَ ﴿٢٦﴾ ﴾[1].

وبذلك، يمكننا أن نلاحظ كيف انكشف الحجاب أمام الشاعر **لخضر بن خلوف** لقوّة بصيرته وحسّه المرهف وأذنه الموسيقية، فتناص مع الفاصلة القرآنية ليُعبّر بها عن أبعاد عناها.

فالواو أثقل من الياء والألف، والياء أخف من الواو وأثقل من الألف، وعليه فإنّنا نجد الفاصلة القرآنية التي تنتهي **بالياء والنون** في مثل قول الشاعر **لخضر بن خلوف** سائلا الله عزّ وجل الغفران للمؤمنين:

يا عْظيم الجُودْ اسْألتْك ... باسْمَكْ رَبّْ العالميـــن
وقُدْرَتَكْ و سْرايْر عِلْمَك ... اغْفَر ذْنوب المومْنيـــن
ومـن غْتَب فيَّ من خَلقَك ... العَفْوْ مْنَّكْ يا مُعيـــن[2]

لقد أحسن الشاعر انتقاء الفاصلة القرآنية التي تنتهي **بالياء والنون**، والتي أفادت الدعاء والترجي بغية الإجابة، كما هو مذكور في سورة الفاتحة مثلا، في قوله تعالى: ﴿ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ ﴿١﴾ الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴿٢﴾ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ ﴿٣﴾ مَالِكِ يَوْمِ الدِّينِ ﴿٤﴾

---

[1] البقرة: 23-26.

[2] سيدي لخضر بن خلوف، ج1، ص134.

إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ ۝٥ ٱهْدِنَا ٱلصِّرَٰطَ ٱلْمُسْتَقِيمَ ۝٦ صِرَٰطَ ٱلَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ غَيْرِ ٱلْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلَا ٱلضَّآلِّينَ ۝٧﴾[1].

مما لاشكّ فيه أنّ الشاعر قد تأثّر بالفاصلة القرآنية، فنسج لنا هذه الألفاظ (العالمين، المومنين، المعين...) التي تثير حب الدعاء والرجاء، وأفضل مثال على ذلك سورة الفاتحة.

وأما توظيفه للفاصلة القرآنية التي تنتهي بحرف لحرف **الميم** بعد **الياء** فقد كان توظفا ذو رسالة معنوية هادفة حيث يقول:

بِسْم العالي الرَّحيم ربي رَحْمان ... الاسْم الخالْصْ الـــــكْريم
يْكونْ دْخولْنا مَنْ باب الرَّيحان ... بإذن الواحَدْ الـــــــعَظيم
أنا وجَمْلَة القْريــبْ والاخْــوانْ ... لا تَحرَمْنا مَنْ الـــــــنَّعيم[2]

لقد وظف قوله (الكريم، العظيم، النعيم) دلالة على الاعتراف بنعم الله عزّ وجلّ علينا، غير أنّ هذه الدلالة قد تتغيّر بتغيّر السياق، ففي قصيدة "يا لساني الموذي" وظف الفاصلة القرآنية التي تنتهي بحرفي **الياء والميم** بدلالة مغايرة.

والميم حرف يخرج من بين الشفتين، ويتصف بأنه صوت مجهور، منفتح، مستفل، مذلق، متوسط وأغن[3]. فالميم صوت شفوي أنفيّ مجهور، ينطق بانطباق الشفتين انطباقًا تامًا، فيحبس الهواء حبسًا تامًا في الفم، ويخفض الحنك الأقصى (اللين) فيتمكن الهواء الخارج من الرئتين من المرور عن طريق الأنف بسبب مايعتريه من ضغط. وتتذبذب الأوتار الصوتية عند نطقه، فإنّه يجعل المعنى يتذبذب بين (حشيم، عظيم، جحيم):

يـــا الموذي فَعْلَكْ قْبيحْ كالرْصاصْ ... مالْكَكْ عْلى غَفْلة تْحَشْمو حْشيم
كانْ شْفْتْ الفَضَّة تْرْجَعْهــا نْحــاس ... وتْزيـدْ تْحْلَفْ بْنْعايَم ربّْنا العَظــيم

---

[1] الفاتحة: 1-7.

[2] سيدي لخضر بن خلوف، ج2، ص98.

[3] سيبويه، الكتاب، ج 4، ص 433.

بْنيتْ خَيْمة بالطوبْ و لا لهَا ساس ساسْها واقْفْ فوقْ مْشابَرْ الجَحيم[1]

فاستعمال الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** لفظتي "العظيم، والجحيم" يُذبذِب المعنى بالنسبة للمتلقي حتى يجبره على التركيز أكثر فأكثر، مما يجعل هذه اللغة ذات روح جديدة تبتعد كل البعد عن القراءة السطحية أو الأحادية.

وهذه القوافي يتناص الشاعر إثرها مع بعض الفواصل القرآنية الموجودة في قوله تعالى: ﴿ حمٓ ﴿١﴾ عٓسٓقٓ ﴿٢﴾ كَذَٰلِكَ يُوحِيٓ إِلَيْكَ وَإِلَى ٱلَّذِينَ مِن قَبْلِكَ ٱللَّهُ ٱلْعَزِيزُ ٱلْحَكِيمُ ﴿٣﴾ لَهُۥ مَا فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَا فِى ٱلْأَرْضِ ۖ وَهُوَ ٱلْعَلِىُّ ٱلْعَظِيمُ ﴿٤﴾ تَكَادُ ٱلسَّمَٰوَٰتُ يَتَفَطَّرْنَ مِن فَوْقِهِنَّ ۚ وَٱلْمَلَٰٓئِكَةُ يُسَبِّحُونَ بِحَمْدِ رَبِّهِمْ وَيَسْتَغْفِرُونَ لِمَن فِى ٱلْأَرْضِ ۗ أَلَآ إِنَّ ٱللَّهَ هُوَ ٱلْغَفُورُ ٱلرَّحِيمُ ﴿٥﴾﴾[2].

وكذلك قوله سبحانه وتعالى: ﴿ وَلَا تَسْتَوِى ٱلْحَسَنَةُ وَلَا ٱلسَّيِّئَةُ ۚ ٱدْفَعْ بِٱلَّتِى هِىَ أَحْسَنُ فَإِذَا ٱلَّذِى بَيْنَكَ وَبَيْنَهُۥ عَدَٰوَةٌ كَأَنَّهُۥ وَلِىٌّ حَمِيمٌ ﴿٣٤﴾ وَمَا يُلَقَّىٰهَآ إِلَّا ٱلَّذِينَ صَبَرُوا۟ وَمَا يُلَقَّىٰهَآ إِلَّا ذُو حَظٍّ عَظِيمٍ ﴿٣٥﴾ وَإِمَّا يَنزَغَنَّكَ مِنَ ٱلشَّيْطَٰنِ نَزْغٌ فَٱسْتَعِذْ بِٱللَّهِ ۖ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلسَّمِيعُ ٱلْعَلِيمُ ﴿٣٦﴾ ﴾[3].

لقد شكّلت الفاصلة القرآنية معينا ثرّا، ومنطلقا إبداعيا للشاعر بن خلوف، لذا وجب على البحث أن يميط اللثام عن هذا التناص بوصفه خلفية عامة يُستضاء بها لاستجلاء جوانب النص الشعري، ووصله بجذوره المتماهية...فالملاحظ هو استغلال الشاعر الجيّد لإمكانات الأصوات وقدرتها على الإيحاء بالمعنى، لذا بدت الأصوات الموظفة على انسجام تام مع مكوّنات السياق ونفسية الشاعر.

ومن بين ما تأثر به وتناص معه الشاعر من الفواصل القرآنية التي تنتهي بحرف **الباء** بعد **ألف المد** في قوله تعالى:﴿ وَٱذْكُرْ عَبْدَنَآ أَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُۥٓ أَنِّى مَسَّنِىَ ٱلشَّيْطَٰنُ بِنُصْبٍ وَعَذَابٍ ﴿٤١﴾ ٱرْكُضْ بِرِجْلِكَ ۖ هَٰذَا مُغْتَسَلٌۢ بَارِدٌ وَشَرَابٌ ﴿٤٢﴾ وَوَهَبْنَا لَهُۥٓ أَهْلَهُۥ وَمِثْلَهُم مَّعَهُمْ رَحْمَةً مِّنَّا

---

[1] سيدي لخضر بن خلوف، ج1، ص245.

[2] الشورى:1-5.

[3] فصّلت: 34-36.

وَذِكۡرَىٰ لِأُوْلِي ٱلۡأَلۡبَٰبِ ﴿٤٣﴾ وَخُذۡ بِيَدِكَ ضِغۡثٗا فَٱضۡرِب بِّهِۦ وَلَا تَحۡنَثۡۗ إِنَّا وَجَدۡنَٰهُ صَابِرٗاۚ نِّعۡمَ ٱلۡعَبۡدُۖ إِنَّهُۥٓ أَوَّابٞ ﴿٤٤﴾ ﴾[1].

نجد الشاعر **لخضر بن خلوف** يقول موظفا القافية التي تنتهي بحرف **الباء** بعد **الألف**، متأثّرا بالفواصل القرآنية السابقة، مستعرضا ما شاء من الطاقات التعبيرية وكيفما شاء من الشحنات الموسيقية المفعمة بالأحاسيس:

اشْكِـــي لـْحَـاكَمْ الـحُكـــامـا ... بْرحَـمْتُـه يَـرْفَـعْ الـعْـذابْ

لا طاعْتـــي و لا عْصْيـانِـــي ... ما نْزيدْ و لا نْقّصْ في مُلكُه صْوابْ

لا فْـرايْـضِي و لا سْنَـانِـي ... غاني عْلى فْعالي رَبِّي مَلِكْ الرّقـابْ[2]

ما يميّز هذا النص الشعري هو القافية التي استعملها الشاعر التي تتناسب والفواصل القرآنية الموجودة في سورة (ص) وغيرها من السور، وقد يميّزه أكثر هو حرف الباء بعد ألف المد.

أمّا حرف **الباء** فمخرجه من باطن الشفة السفلى وأطراف الثنايا العليا[3]، فمن بين الصفات التي يتميّز بها حرف الباء هي أنّه صوت شفوي انفجاري مجهور. فعند نطق الباء يقف الهواء الصادر من الرئتين وقوفًا تامًا عند الشفتين، كوقوف المتلفظ وقوفا تأمليا، يجعله ينجذب نحو التعمق والتركيز، حيث تنطبق معه الشفتان انطباقًا كاملاً، ويضغط الهواء مدة من الزمن، ثم تنفرج الشفتان فيندفع الهواء فجأة من الفم،كما تندفع معه المشاعر، محدثًا صوتًا انفجاريًا، وتتذبذب معه الأوتار الصوتية أثناء النطق، ومن هنا كان جهره، وقد نصَّ اللغويون على وجوب تحريك الباء لأنّه من حروف القلقلة.

ويقول **سيدي لخضر بن خلوف** في قصيدة "مرحبا بسلامك يا شفيعنا الهادي" موظفا القافية التي تنتهي بالياء الممدودة، متأثرا بالفاصلة القرآنية، متأهبا لبناء نص جديد مشحون وممتلىء بالتوّترات النفسية:

شْهادَة الخيرْ وْصَايا ثْبّتوا شْهـــادِي ... وْرْجايا يا لْسْلامْ يْكُـــون فِـيّـا

---

[1] ص:40-44.

[2] سيدي لخضر بن خلوف، ج2، ص56.

[3] سيبويه: "الكتاب"، ج 4، ص 433.

قالْ لْكحَل مْدّاحْ الهاشْمي الهـــادِي نمْدْحُه ما دامَتْ الصَّبْحْ وَالعَشِيَّـا
وْصايْتي ممْدوحة واجْبــة عْلى وْلادِي يْكرْموا زْيَّـــار مْـــدّاح بورْقيَّـــة
يا الله ارْحمْنَا وارْحَمْ الـخلُّوفْ جَـدِّي زوجْتي واوْلادِي احْبابـي وْوالـدِيَّا
مَرْحْبا بْسلامَكْ يا شْفيعْنا الهَـــادي يا إمامْ بَنو هاشْمْ تـاج بـورْقِيَّـــة[1]

إنّ الشاعر يهدف بهذا التوظيف إلى حمل شحنتين هادفتين في آن واحد، إنّ قافية هذا النص الشعري تحمل نغما موسيقيا آسرا للأذن، وحين تتناص مع الفواصل القرآنية التي نجدها في سورة مريم، فإنّها تتمّم المعنى، حيث قال تعالى في منزل التحكيم: ﴿ فَحَمَلَتْهُ فَٱنتَبَذَتْ بِهِۦ مَكَانًا قَصِيًّا ﴿٢٢﴾ فَأَجَآءَهَا ٱلْمَخَاضُ إِلَىٰ جِذْعِ ٱلنَّخْلَةِ قَالَتْ يَٰلَيْتَنِى مِتُّ قَبْلَ هَٰذَا وَكُنتُ نَسْيًا مَّنسِيًّا ﴿٢٣﴾ فَنَادَىٰهَا مِن تَحْتِهَآ أَلَّا تَحْزَنِى قَدْ جَعَلَ رَبُّكِ تَحْتَكِ سَرِيًّا ﴿٢٤﴾ وَهُزِّىٓ إِلَيْكِ بِجِذْعِ ٱلنَّخْلَةِ تُسَٰقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا ﴿٢٥﴾ ﴾[2].

الياء صوت انزلاقيّ مجهور حنكي، ينطق باتخاذ الأعضاء وضع نطق الكسرة. ثم تترك هذا الوضع إلى حركة أخرى بسرعة ملحوظة. مما يضفي على النصّ خفة وروعة وجمالا لا ينكره أحد، خاصة وهو يتجه وسط اللسان نحو الحنك الأعلى فتنفرج الشفتان ويسد الطريق إلى الأنف.

وما يزيده رونقا وانشراحا اتصاله بألف المد المشددة، التي تشّد أوتار المتلقي ليزهر بأفكاره وأحاسيسه الفياضة للسباحة في هذا الجدول الجميل من القوافي، والبحر الساحر من الفواصل القرآنية.

ومن خلال ما قدّمناه من أمثلة، فإنه يبدو أن الشاعر قد كثر استعماله للفاصلة القرآنية، وما قدّمناه من أمثلة كان على سبيل الذكر لا الحصر.

ومهما يكن من أمر، فإنّ هذا التناص مع الفاصلة القرآنية، ونسج **لخضر بن خلوف** على منوالها لينفد إلى زاوية دقيقة وعميقة، يبثّ من خلالها قدرته على بلوغ الهدف وإطلاق العنان لتجربته الشعرية لتأخذ ما تشاء من النصوص المرجعية والفواصل القرآنية التي يمكن لها أن

---

[1] سيدي لخضر بن خلوف، ج1، ص187.

[2] مريم: 22-25.

تغني نصوصه الشعرية، وتمنح خطابه سمة التصديق، وبعد الإشراق من خلال ما تثيره من نغم موسيقي آسر للأذن، لافت للإنتباه، يشدّ السامع أكثر فأكثر للتركيز مع معاني ودلالات النص.

-المطلب الثالث: التنـــاص مع القصص القرآني:

-القصص لغةً:

القصُّ والقَصص والقصقصُ هو الصدر من كلّ شيء، وقيل هو وسطه، وقيل هو عظمه، القصّ والقصص عظم الصدر المغروز فيه شراشيف الأضلاع في وسطه .

والقصّة: الخبر وهو القصص. وقصّ عليّ خبره يقُصّه قصّا وقصصًا: أورده. والقصص: الخبر المقصوص. بالفتح؛ وضع موضع المصدر حتى أصبح أغلب عليه. والقِصص: جمع القصة التي تكتب (...). والقصّة: الأمر والحديث. واقتصصت الحديث: رويته على وجهه[1].

-القصص اصطلاحًا:

القصص القرآني من (**القص**)؛ وهو"أنسب لفظ يطلق على تلك الأنباء التي عرضها القرآن، إذ إنّ في ذلك أشبه بقص أثر الشيء وتتبعه، ثمّ الوقوف عليه بذاته لا على صورته أو ما يشبه صورته"[2]، حيث لا يدخل فيه شيء من الخيال الذي يجافي الحقيقة والواقع.

إنّ القرآن الكريم في جملته يُمثّل ذروة البيان والإعجاز، كما يبلغ درجة الإحكام وروعة التعبير، والقصص القرآني أسلوب من أساليب الخطاب القرآني المحكم في سرده وعرضه ومحاوره.

كما أنّه "أحد الأساليب التي حملها القرآن ليُحاجّ بها الناس، وليقطعهم عن الجدل والمماحكة، شأنه شأن ما جاء في القرآن من أساليب الاستدلال والمناظرة، والتعجيز والوعيد، والتهديد...، وغيرها من المشاهد والمواقف المبثوثة في القرآن الكريم"[3].

---

[1] ابن منظور: "لسان العرب"، فصل الصاد، مادة: قصص.

[2] عبد الكريم الخطيب: "القصص القرآني في منظومه ومفهومه"، مطبعة السنّة المحمدية، القاهرة، ط1، 1964، ص52.

[3] المرجع نفسه، ص8.

وله من الأغراض والأهداف ما يمكن استخلاصه من قول الله تبارك وتعالى: ﴿ وَكُلًّا نَّقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنۢبَآءِ ٱلرُّسُلِ مَا نُثَبِّتُ بِهِۦ فُؤَادَكَ ۚ وَجَآءَكَ فِى هَٰذِهِ ٱلْحَقُّ وَمَوْعِظَةٌ وَذِكْرَىٰ لِلْمُؤْمِنِينَ ﴿١٢٠﴾ ﴾[1].

ففي النص القرآني:

-ما يثبت فؤاد النبي صلى الله عليه وسلّم على دعوته.

-والحق، إذ سيق القصص منزها عن الاختلاق.

-والموعظة، كي يعتبر المعتبرون.

-والذكرى، كي يطمئنّ المؤمنون بإيمانهم[2].

وفي هذا عودة إلى التفكير والتأمّل، فقد قال تعالى: ﴿ وَلَوْ شِئْنَا لَرَفَعْنَٰهُ بِهَا وَلَٰكِنَّهُۥٓ أَخْلَدَ إِلَى ٱلْأَرْضِ وَٱتَّبَعَ هَوَىٰهُ ۚ فَمَثَلُهُۥ كَمَثَلِ ٱلْكَلْبِ إِن تَحْمِلْ عَلَيْهِ يَلْهَث أَوْ تَتْرُكْهُ يَلْهَث ۚ ذَّٰلِكَ مَثَلُ ٱلْقَوْمِ ٱلَّذِينَ كَذَّبُوا۟ بِـَٔايَٰتِنَا ۚ فَٱقْصُصِ ٱلْقَصَصَ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ ﴿١٧٦﴾ ﴾[3].

ومثلما تأثّر الشاعر **لخضر بن خلوف** بسور القرآن الكريم وألفاظه الشريفة وكذا الفاصلة القرآنية، فكانت له منهل استلهام وإفادة، وكانت النتيجة أن ظهرت لديه مجموعة من القصائد الحبلى بالوهج القرآني -كما عُرض ذلك آنفا- فإنّه أظهر شغفه بالقصص القرآني كذلك، عبر نصوص شعرية مثّلت إبداعا خلوفيا متميّزا، يتناص مع بعض القصص القرآني الذي سنعيشه مع القصائد الشعرية التي نسجها الشاعر.

وذلك لا لسبب إلاّ ليربط حاضر الأمة بماضيها العريق، من خلال توظيف هذا التراث الأصيل أصالة الدين الإسلامي العزيز، ولتصبح القدوة واقعا ملموسا ينبض في شرايين الأمة،

---

[1] هود: 120.

[2] خديجة حسين أحمد المغنج: "استلهام التراث في شعر عبد العزيز المقالح"، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، د/ط، 2004،ص75.

[3] الأعراف: 176.

ولترجع الأمة مرة أخرى خير أمة أُخرجت للناس، ونجد من بين القصص التي تفاعل الشاعر مع مضمونها مايلي:

1-توظيـــف قصة نـــوح عليه السلام:

إنّ ذكر الشاعر **لخضر بن خلوف** لقصة النبي **نوح عليه السلام** له عدة أبعاد ودلالات من بينها؛ أنّها رمز للماضي السحيق، وأنّها قصة الصابر المصطبر على أذى وتهديدات قومه له، وفي هذا رمز للنجاة من الضلال والغرق هو ومن آمن معه بفضل الله سبحانه وتعالى، ونجد الشاعر يلمّح إلى هذه القصة في قوله:

يـا مْـسْـلَكْ الغَـــــارَقْ ... مِثْلْ سْفِينة نُوحْ مَنْ رْكَبْ فِيها ناجِي
مُـحَـــمّـدْ الـــفَـــــارَقْ ... ما بِينْ المسْتَقِيم واللّي كانْ اعْـواجِي
آمِـيـــــنْ[1] وصَـــــادَقْ ... عَنْدْ الاسْتِئْذانْ قُلْ يَا الأخْضَرْ آجِي [2]

نجد في هذه القصيدة بيتا شعريا يلمّح تلميحا دقيقا ومختصرا لقصة نوح عليه السلام، ولعلّنا نسترجع ملامحها في هذا الشطر، مما يُضفي على النص أهمية عظيمة.

وتفتّح النص على دلالات تحفيزية، تتناول مواقف فكرية وإيديولوجية وثقافية تستدعي من المتلقي اختراق الآني، والشرح السطحي، ومحاولة البحث عن محاولات النص العميقة الموجودة في هذه القصة.

-(**يا مسلك الغارق**): وهي عبارة متشبّعة بالدلالة، فكلمة **مسلك** في اللغة العربية تعني **منجّي** المأخوذة من الفعل **نجّى** بمعنى **خلّص**، لأنها تدل على قدرة الخالق سبحانه وتعالى وآياته، حيث نجّى فيها الله (**الغارق**) وهم قوم نوح الذين آمنوا به من الطوفان، بدليل قوله تعالى: ﴿ وَلَقَدْ

---

[1] آمين: و الأصوب هو"أمين" من الأمانة، و هي صفة من صفات الرسول صلى الله عليه و سلّم.
[2] سيدي لخضر بن خلوف، ج2، ص121.

أَرۡسَلۡنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوۡمِهِۦ فَلَبِثَ فِيهِمۡ أَلۡفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمۡسِينَ عَامٗا فَأَخَذَهُمُ ٱلطُّوفَانُ وَهُمۡ ظَٰلِمُونَ ﴿١٤﴾ فَأَنجَيۡنَٰهُ وَأَصۡحَٰبَ ٱلسَّفِينَةِ وَجَعَلۡنَٰهَآ ءَايَةٗ لِّلۡعَٰلَمِينَ ﴿١٥﴾﴾[1].

فلا شكّ أنّ الشاعر قد كرّس في خطابه الشعري طاقات شعرية، ليُجسّد بعدا أساسيا لقصة نوح عليه السلام، يتأسس على دلالات نصية يكتشفها القارىء بعد التعمق في معانيها وتوليدها عن طريق التلميح أو الإيحاء الذي تشرّبه النص.

و"ما دام التلميح شكلا من أشكال التناص، يفترض إذن أن تكون للإحالة غير المباشرة للأدب خصوصياتها فتستدعي بصفة خاصة ذاكرة القارىء، يفترض الإيحاء الأدبي في الواقع أن يفهم القارىء من عبارة مبطّنة ما يريد المؤلف منه، فيفهمه بدون أن يصرّح له بذلك"[2].

-(**مِثْلْ سْفِينة نُوحْ مَنْ رْكَبْ فيها ناجِي**): وفي هذا الشطر ما يتمّم ويؤكد على أنّ الشاعر يتكىء على مصادره الدينية من خلال توظيفه للتناص، على القصص الديني بشكل كبير جدا واستحضاره في نصوصه الشعرية بوصفها مرجعيات قصصٍ مشحونةٍ بالخصوبة، وبراعة الانسجام.

و**مرجعية هذه القصة** ذكرها الله عزّ وجلّ في منزل التحكيم بقوله: ﴿كَذَّبَتۡ قَوۡمُ نُوحٍ ٱلۡمُرۡسَلِينَ ﴿١٠٥﴾ إِذۡ قَالَ لَهُمۡ أَخُوهُمۡ نُوحٌ أَلَا تَتَّقُونَ ﴿١٠٦﴾ إِنِّي لَكُمۡ رَسُولٌ أَمِينٞ ﴿١٠٧﴾ فَٱتَّقُواْ ٱللَّهَ وَأَطِيعُونِ ﴿١٠٨﴾ وَمَآ أَسۡـَٔلُكُمۡ عَلَيۡهِ مِنۡ أَجۡرٍۖ إِنۡ أَجۡرِيَ إِلَّا عَلَىٰ رَبِّ ٱلۡعَٰلَمِينَ ﴿١٠٩﴾ فَٱتَّقُواْ ٱللَّهَ وَأَطِيعُونِ ﴿١١٠﴾ قَالُوٓاْ أَنُؤۡمِنُ لَكَ وَٱتَّبَعَكَ ٱلۡأَرۡذَلُونَ ﴿١١١﴾ قَالَ وَمَا عِلۡمِي بِمَا كَانُواْ يَعۡمَلُونَ ﴿١١٢﴾ إِنۡ حِسَابُهُمۡ إِلَّا عَلَىٰ رَبِّيۖ لَوۡ تَشۡعُرُونَ ﴿١١٣﴾ وَمَآ أَنَا۠ بِطَارِدِ ٱلۡمُؤۡمِنِينَ ﴿١١٤﴾ إِنۡ أَنَا۠ إِلَّا نَذِيرٞ مُّبِينٞ ﴿١١٥﴾ قَالُواْ لَئِن لَّمۡ تَنتَهِ يَٰنُوحُ لَتَكُونَنَّ مِنَ ٱلۡمَرۡجُومِينَ ﴿١١٦﴾ قَالَ رَبِّ إِنَّ قَوۡمِي كَذَّبُونِ ﴿١١٧﴾ فَٱفۡتَحۡ بَيۡنِي وَبَيۡنَهُمۡ فَتۡحٗا وَنَجِّنِي وَمَن مَّعِيَ مِنَ ٱلۡمُؤۡمِنِينَ ﴿١١٨﴾ فَأَنجَيۡنَٰهُ وَمَن مَّعَهُۥ فِي ٱلۡفُلۡكِ ٱلۡمَشۡحُونِ ﴿١١٩﴾ ثُمَّ أَغۡرَقۡنَا

---

[1] العنكبوت: 14-15.

[2] ناتالي بييقي-غروس: "مدخل إلى التناص"، ص70.

بَعۡدُ ٱلۡبَاقِينَ ﴿١٢٠﴾ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَأٓيَةٗۖ وَمَا كَانَ أَكۡثَرُهُم مُّؤۡمِنِينَ ﴿١٢١﴾ وَإِنَّ رَبَّكَ لَهُوَ ٱلۡعَزِيزُ ٱلرَّحِيمُ ﴿١٢٢﴾[1].

وليس غريبا أن يكون القصص القرآني منهلا عذبا يرتشف منه الشاعر مادّته الشعرية، ولم يكتف الشاعر بتشرّب معانيه، ومضامينه، بل يُحاول أن يجعل من وهجه حجّة ودعامة يرتكز عليها.

2-توظيف قصة أيوب عليه السلام:

من الواضح أنّ الشاعر اطلع على القصص القرآني قراءة واعية، وافتتن به، وقد وظّف بعضا منه ليُقوّم به نصوصه الشعرية، وقصة سيدنا أيوب عليه السلام واحدة من القصص التي تأثر بها الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف**، غير أنّ الشاعر لم يستنبط منها أفكارا مغايرة أو مفارقة أخرى لأنّه انشغل بمساحتها الواسعة، فأبى إلاّ أن يحاكيها، وكما ذكرت ناتالي بييقي "فالمحاكاة إذن ليست محل نقد باسم الأصالة: فهي لا تسمح بإحداث قطيعة مع التراث، لكن لعلّها تسمح ببداية انعتاق. فمنذ أن تمّ التفكير في الإختراع في علاقته بالمحاكاة. مهما كانت الأهمية التي منحت له. تمّ التسليم بوجود استمرارية، بين الماضي والحاضر"[2].

وهذا ما نجده في قول الشاعر سيدي لخضر بن خلوف:

سيّدنا أيّوبْ كَانْ في الهَمْ ... صَابَرْ لله لَيْسَ يَاسَا
سالُه بْالوْعيدْ مْرايْرْ ... فَرّجْ عَنُّه الكْروبْ مُولانا الرَّؤوف
نْدْعيكُمْ لِيهْ يا جْبابْرْ ... كُونُوا حْذايَا وْوَنْسُوني عَنْدْ الخُوف
شَرْعْ الله يَا أهْل المْناوْر ... غيشُوني يَا لابْسينْ جْبُبْ الصُّوف[3]

---

[1] الشعراء: 105-122.

[2] ناتالي بييقي-غروس: "مدخل إلى التناص"، ص166.

[3] سيدي لخضر بن خلوف-حياته و قصائده، ج1، ص145.

فالشاعر حريص على تنمية رموزه ودلالاته الفكرية وتوظيف طاقته الإيحائية، وقد وجد في قصة سيدنا أيوب عليه السلام -من دون أن يحجب النظر عن حقيقة هذه القصة- المادة المناسبة التي تحمل أفكاره، والرمز الملائم للتعبير عن رؤاه، إذ ترمز قصة أيوب عليه السلام إلى شدة البلاء الذي يتعرض له عباد الله، والصبر على المكاره والمصائب، واحتساب الأجر على الله عزّ وجلّ، كما ترمز إلى الدعوة إلى الله والتوكل عليه، وحمده سبحانه وتعالى وشكره في السرّاء والضرّاء.

فما ترمز إليه قصة أيوب عليه السلام من رموز متضافرة لابدّ أن تساهم مساهمة ذات خطاب دلالي متعالٍ لم فيها من القدرة على لفت انتباه القارىء إلى مرجعية هذه القصة، وحثّه على الاقتداء بعبرها المتواشجة.

-مرجعيـــــة القصيـــــــدة:

ففي بيتين من الشعر ذات جمل وتراكيب بسيطة تناص فيها الشاعر **لخضر بن خلوف** مع قصة من أروع القصص القرآني وهي قصة أيوب عليه السلام، وإذا تأملنا الطريقة التي تناص فيها الشاعر مع هذه القصة، فإنّنا سنلحظ تأديته لمعنى وأحداث القصة دون تكلّف أو تعقيد، وينقل لنا الشاعر القصة كالآتي:

-(سيّدنا أيوب كان في الهم):

ينقل لنا الشاعر جزءًا من القصة، حيث كان أيوب رجلا كثير المال والولد(...)، فسُلب منه ذلك جميعه، وابتلي في جسده بأنواع من البلاء، ولم يبق منه عضو سليم سوى قلبه ولسانه، يذكر الله عزّ وجلّ بهما من دون كلل ولا ملل.

وهو في ذلك صابر ومحتسب الأجر على الله تعالى، فطال مرضه جدا حتّى عافه الجليس...، وأوحش منه الأنيس، وأُخرج من بلده وألقي على مزبلة خارجها، وانقطع عنه

الناس...، ولم يبق أحد يحنو عليه سوى زوجته، كانت ترعى له حقّه، وتعرف قديم إحسانه إليها[1].

-(**صابر لله ليس ياسا**):

ولم يزد هذا كلّه سيدنا أيوب إلاّ صبرا واحتسابا وحمدا وشكرا لله عز وجل، ومكث في بلواه ثماني عشرة سنة، فلما طال عليه ذلك الحال، قالت له امرأته: يا أيوب، لو دعوت ربك لفرّج عنك، فقال عشت سبعين سنة صحيحا، فهل قليل لله أن أصبر له سبعين سنة ؟[2].

-(**ساله بالوعيد مراير**):

بمعنى أن سيدنا أيّوب قد سأل الله ودعاه مرات ومرات، وهذا الشطر يحيلنا إلى جزء آخر من القصة؛ حيث رفض الناس أن يساعدوا امرأة أيّوب، لعلمهم ببلاء زوجها، فقدمت على بيع إحدى ضفيرتيها مقابل طعام طيب لأيّوب عليه السلام، فقال: من أين لك هذا؟ وأنكره، فقالت: خدمت به أناسا، فلما كان الغد، فعلت كذلك بالضفيرة الأخرى، فأنكر أيّوب ذلك أيضا، وحلف ألاّ يأكل من الطعام حتى تخبره عن مصدره، فكشفت عن رأسها خماره، فلمّا رأى رأسها محلوقا، بكى بكاءً حارًا ودعى الله أن يفرّج عنه كربه[3].

- (**فرّج عنه الكروب مولانا الرؤوف**):

وما ذلك على الله بعزيز، فقد فرّج الله عز وجل عن سيدنا أيّوب كربه، وأذهب عنه ما به بلاء، وألبسه حلة من الجنة بين عشية وضحاها... فلم تعرفه زوجه حينئذ لو لم يعترف لها بذلك، وردّ الله عليه ماله وولده وأكثر من ذلك...[4].

---

[1] اسماعيل بن كثير: "تفسير ابن كثير"، ص236، بتصرف.

[2] المرجع نفسه، ص237، بتصرّف.

[3] نفسه، ص237، بتصرّف.

[4] نفسه، ص238، بتصرّف.

وهذه القصة واردة في قوله تعالى: ﴿ وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُۥٓ أَنِّي مَسَّنِيَ ٱلضُّرُّ وَأَنتَ أَرْحَمُ ٱلرَّٰحِمِينَ ﴿٨٣﴾ فَٱسْتَجَبْنَا لَهُۥ فَكَشَفْنَا مَا بِهِۦ مِن ضُرٍّ ۖ وَءَاتَيْنَٰهُ أَهْلَهُۥ وَمِثْلَهُم مَّعَهُمْ رَحْمَةً مِّنْ عِندِنَا وَذِكْرَىٰ لِلْعَٰبِدِينَ ﴿٨٤﴾ ﴾[1].

3-توظيف قصة موسى عليه السلام:

لقد نسج لنا الشاعر **لخضر بن خلوف** قصيدة رائعة من بين قصائده الغنية بالتراث عنونها بـ"صلوا وسلموا"، وهي قصيدة ذات قالب قصصي نسجها خياله الواسع بأسلوب لطيف يروق للسامع والقارئ معا، ومختصر هذه القصة هو كالآتي:

بينما كان موسى يناجي ربه إذ جاءته حمامة تستغيثه ليحميها من العدو(الباز)، وهما على ذلك الحال حتى ظهر الباز شاكيا لسيدنا موسى عن شدة جوعه طالبا منه أن لا يقطع رزقه بمنعه عن الحمامة، فاحتار موسى عليه السلام، وهنا يقول الشاعر على لسان موسى عليه السلام:

نوضي لْلطِّير ياكْلَكْ جايَع عَطشان ... لـــو كانْ صْبَرْ يْعَوْضُه ربِّي باكْثيـــر
يَضْحوا جْناحْتَكْ عْقيقْ وعُقْـيـــان ... وعْـيونَك مَنْ ياقوتْ نْفيس والجُـوهَـر
قالْت لُه يا نْبي النـــَّفْس لهَا وْقـار ... ما رَبَّنا مَنْ يْبيعْ نَفْسُـــه بْالفانـــي
أولادْتي صْغار يَضْحوا في ضْـــرار ... مَنِّي يَتْيتْمـــوا ولا مَنْ يْـجَرَّيْنـــي
راني غَدَّا خْصيمْتَك في ذِيك الـدَّار ... بِين يـــَدَيْ الله تعْطينـــي دينـــي
الحقْ مـا خْفى عْلى مَن هُوَ دَبّـــار ... لـُوْ كان اصْبَرْت انْتَ أوْلى تْصَبَّرْنـــي[2]

ويزيد الشاعر من قلق موسى وحيرته فيركز على البعد الإنساني للشخصية ومدى الاختبار الذي يتعرض له الإنسان في حياته اليومية، فتوظيف شخصية موسى عليه السلام

---

[1] الأنبياء: 83-84.

[2] سيدي لخضر بن خلوف، ج2، ص115.

في هذه القصة له أثر عميق في نفس القارئ لا من حيث أنه رسول الله ونبيه فقط، بل حتى من حيث التعايش مع أحداث هذه القصة، وما آلت إليه من نتائج وعبر.

ويواصل الشاعر قوله:

نْطَقْ البـــازْ وقـــال يـا نْبـي الله ... راني مْحتاجْ غِيثْنـــي قَبْل أنْ أعْـدَم
تْكْلَّم موسى قال لُه يهديـــكْ الله ... ياتيكْ الله بما اطْيبْ وما أعْـظَـــم
خَلِّي هَذا الحْمام يَغْـــدى لمْرعـاه ... لُو كانْ تاكُل غيرْهـــا راني نْجـــذَم
قالْ الباز ما نْريـــدْ لحْما ســـواهْ ... ولُـو ياتينـــي الشِّيء ألا نَعْلَـــم
قال لُه الباز في هَذا الرايْ اخْتـــارْ ... مَنْ لحْمي ما يَكْفيكْ خُذْ وخَلِّينـي
قال لُه كيفْ يْعتبَر هذا المِقْـــدار ... تَنَقَّص ولاّ تْـزيـدْ في حَقْ الجانِـي
قال لُه يا البازْ في هذا الراي اخْتار ... ما تاخُـــذْ غيـــرْ بْالمقَص والـميزان
قال لُه اعْـزمْ كـــان انْتَ صْبَّـــار ... أنـا رانـي بالجُـــوعْ ضايـع وفـانِـي[1]

ويقول الشاعر مواصلا هذه القصة المتعددة الدلالات، والمليئة بالرموز التراثية الدينية التي تحمل في طياتها الكثير من الأهداف والحكم الحجاجية :

اجْبْدْ سَكينُه سيدنا مـوسى وارْحـاه ... وارْمـاه عْلى بْساطْ لَحمُه يْقَطْعُـــه
ثلاثـة مْراتْ تْغَمَّدْ السِّيف بإذن الله ... ذاك السِّيفْ الجْديدْ يْخفى مَن قَطْعُه
طارْ الوَرْشانْ جا حْذى الباز وسْمـاه ... مَنْ بعْد الخوفْ عادْ هاني مَن رَوْعُه
قـــالْ أنايا جْبْريـــلْ يا نْبـــيْ الله ... وهـذا ميكايِل ليكْ جِئنا نْشْتَرْعـــوا
غِيرْ اخْتَبرْناك ووجدْنـاكْ مَن الاخيَار ... مَن المتوَكْليـنْ انتَ صْديقْ ورْبـانِـي
فْرحْ موسى وانْطَـرَبْ وغَشَّاتُـه الانْوارْ ... وبَـشَّرْ باسْم الإله وضْحى مْتـهَنِّـي[2]

---

[1] المصدر السابق، ص115-116.

[2] نفسه، ص116.

-مرجعيـــــة القصيـــــدة:

وفي هذا النص الشعري يُحيلنا الشاعر إلى **قصة داوود عليه السلام** وهو يتعبد في محرابه، فيُفاجئ بخصمين يريدان أن يحكم بينهما بالعدل، ففعل سيدنا داوود عليه السلام ذلك.

فجأة يختفي الرجلان، ليعلم في الأخير-بواسطة النور الذي أودعه الله في قلبه-أن الرجلين ملكان أرسلهما الله ليعلماه درسا في الحياة، فخرّ سيدنا داوود ساجدا، واستغفر الله، وشكره على ما أنعم به عليه... [1].

وأحداث هذه القصة مجسدة في قوله تعالى: ﴿ وَهَلۡ أَتَىٰكَ نَبَؤُاْ ٱلۡخَصۡمِ إِذۡ تَسَوَّرُواْ ٱلۡمِحۡرَابَ ﴿٢١﴾ إِذۡ دَخَلُواْ عَلَىٰ دَاوُۥدَ فَفَزِعَ مِنۡهُمۡۖ قَالُواْ لَا تَخَفۡۖ خَصۡمَانِ بَغَىٰ بَعۡضُنَا عَلَىٰ بَعۡضٖ فَٱحۡكُم بَيۡنَنَا بِٱلۡحَقِّ وَلَا تُشۡطِطۡ وَٱهۡدِنَآ إِلَىٰ سَوَآءِ ٱلصِّرَٰطِ ﴿٢٢﴾ إِنَّ هَٰذَآ أَخِي لَهُۥ تِسۡعٞ وَتِسۡعُونَ نَعۡجَةٗ وَلِيَ نَعۡجَةٞ وَٰحِدَةٞ فَقَالَ أَكۡفِلۡنِيهَا وَعَزَّنِي فِي ٱلۡخِطَابِ ﴿٢٣﴾ قَالَ لَقَدۡ ظَلَمَكَ بِسُؤَالِ نَعۡجَتِكَ إِلَىٰ نِعَاجِهِۦۖ وَإِنَّ كَثِيرٗا مِّنَ ٱلۡخُلَطَآءِ لَيَبۡغِي بَعۡضُهُمۡ عَلَىٰ بَعۡضٍ إِلَّا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ وَعَمِلُواْ ٱلصَّٰلِحَٰتِ وَقَلِيلٞ مَّا هُمۡۗ وَظَنَّ دَاوُۥدُ أَنَّمَا فَتَنَّٰهُ فَٱسۡتَغۡفَرَ رَبَّهُۥ وَخَرَّ رَاكِعٗا وَأَنَابَ۩ ﴿٢٤﴾ فَغَفَرۡنَا لَهُۥ ذَٰلِكَۖ وَإِنَّ لَهُۥ عِندَنَا لَزُلۡفَىٰ وَحُسۡنَ مَـَٔابٖ ﴿٢٥﴾ ﴾.[2]

ومن الجدير بالملاحظة في شعر **سيدي لخضر بن خلوف** أنّ الشخصيات والإشارات التي تمّ استيحاؤها من القصص القرآني جاءت لتُعبّر عن أغراض الشاعر الفكرية والفلسفية، فالشخصيات كما تقول ناتالي بييقي-غروس:"إنّها واحدة من بين الوظائف المهمة في التناص... فعن طريق ما تحيل عليه الشخصية في عمل معيّن، يقوم السارد، بوضع قراءاتها على مسرح الأحداث، يحدد مثلا؛ نفسيتها، هواجسها أو ما يتسلّط عليها من مشاعر، وأيضا معارفها، مؤهلاتها الثقافية، وكذلك من وجهة نظر اجتماعية، انتماءها إلى وسط مُعطى"[3].

---

[1] مصطفى وهبة: "قصص الأنبياء"، دار الغد الجديدة، المنصورة، القاهرة، ط1، 2008، ص159.

[2] سورة ص: 21-25.

[3] ناتالي بييقي-غروس: "مدخل إلى التناص"، تر/عبد الحميد بورايو، دمشق، سورية، 2012، ص 103.

كما نلاحظ أنّ الجزء الأخير من القصيدة يتناص مع **قصة سيدنا إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام**، حينما رأى سيدنا ابراهيم في المنام أنّه سيذبح ابنه اسماعيل عليهما السلام، حيث كانا في غاية الطاعة لله رب العالمين، فحين سمّى سيدنا إبراهيم الله، وأضجع ولده اسماعيل ليمرّر السكين على حلقه، وهو صابر على ذلك البلاء العظيم، فجأة تغيّر السكين بقدرة من الله عزّ وجلّ فلم يقطع شيئا، وفداه الله بكبش عظيم المقام جزاء على هذا الصبر والطاعة الصادقة والإخلاص العميق الذي تميّزا به سيّدنا أبراهيم واسماعيل عليهما السلام، وقد فرح كثيرا لنجاحه في هذا الاختبار الصعب.

وهذا هو ما ستوضّحه الآيات القرآنية في قوله تعالى:﴿فَبَشَّرْنَٰهُ بِغُلَٰمٍ حَلِيمٍ ﴿١٠١﴾ فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ ٱلسَّعْىَ قَالَ يَٰبُنَىَّ إِنِّىٓ أَرَىٰ فِى ٱلْمَنَامِ أَنِّىٓ أَذْبَحُكَ فَٱنظُرْ مَاذَا تَرَىٰ ۚ قَالَ يَٰٓأَبَتِ ٱفْعَلْ مَا تُؤْمَرُ ۖ سَتَجِدُنِىٓ إِن شَآءَ ٱللَّهُ مِنَ ٱلصَّٰبِرِينَ ﴿١٠٢﴾ فَلَمَّآ أَسْلَمَا وَتَلَّهُۥ لِلْجَبِينِ ﴿١٠٣﴾ وَنَٰدَيْنَٰهُ أَن يَٰٓإِبْرَٰهِيمُ ﴿١٠٤﴾ قَدْ صَدَّقْتَ ٱلرُّءْيَآ ۚ إِنَّا كَذَٰلِكَ نَجْزِى ٱلْمُحْسِنِينَ ﴿١٠٥﴾ إِنَّ هَٰذَا لَهُوَ ٱلْبَلَٰٓؤُا۟ ٱلْمُبِينُ ﴿١٠٦﴾ وَفَدَيْنَٰهُ بِذِبْحٍ عَظِيمٍ ﴿١٠٧﴾ وَتَرَكْنَا عَلَيْهِ فِى ٱلْءَاخِرِينَ ﴿١٠٨﴾ سَلَٰمٌ عَلَىٰٓ إِبْرَٰهِيمَ ﴿١٠٩﴾ كَذَٰلِكَ نَجْزِى ٱلْمُحْسِنِينَ ﴿١١٠﴾ إِنَّهُۥ مِنْ عِبَادِنَا ٱلْمُؤْمِنِينَ ﴿١١١﴾ وَبَشَّرْنَٰهُ بِإِسْحَٰقَ نَبِيًّا مِّنَ ٱلصَّٰلِحِينَ ﴿١١٢﴾﴾[1]. وهي بلا منازع دليل وعلامة على ذخيرته الدينية، ومقدرته على استخدام محفوظاته لخدمة تجربته الشعورية لخدمة نصوص الشعر الشعبي وإنتاج الدلالة فيه.

وهذه القصة التي تم من خلالها إنتاج الدلالة، تدّل كذلك على ما ركزت عليه جوليا كريستيفا فيما يخص إعادة إنتاج الدلالة؛ أي ما دعته بالإنتاجية، حيث عرّفت النص: "كجهاز عبر لغوي يعيد توزيع اللغة عن طريق الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين مختلف أنماط الملفوظات التي سبقته أو المتزامنة معه"[2].

---

[1] الصافات:101-112.

[2] Julia Kristiva « Sémiotiké »,recherche pour une sémanalyse, p25.

4-توظيـــف قصة المـــوؤدة:

إننا لا نجد من شعراء الشعر الشعبي من وظّف هذه القصة إلاّ القليل، وقد استرجعها الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** لإبراز قضية خطيرة مبرزا من خلالها قدر الخطيئة اللا أخلاقية التي لا يقبلها أي دين سماوي، وهي الخطيئة التي لا تقبل التبرير مطلقا لأنها جريمة فوق كل الجرائم في حق مخلوق ضعيف، لا حول له ولا قوة، ولا لسبب إلاّ لأن هذا المخلوق أنثى، وقد استخدم الشاعر كلمة **الموؤدة** رمزا للضحية، والتي توحي بالضعف والهوان الذي يسود الأبرياء، واستخدم **الأب** الجاهل رمزا للجاني الظالم والمستبد رغم أنه مخلوق ضعيف هو الآخر، لأنّ العرف اللعين، والحميّة الجاهلية المتجبرة هما اللذان سيطرا على تفكيره وحجب النور على بصيرته وفطرته، ليخلق لنفسه ولغيره عذرا مبررا الفساد ممجدا الطغاة والاستبداد، وفي هذا الموضوع نظم الشاعر **لخضر بن خلوف** قصيدة جملية بعنوان "بسم الله بديت"يقول فيها:

قَصّة الطُّفْلة عَنْدْ الكُفـْرة ... اسْـمْها المـَـوْؤدة
عَنُه مَلْ تَعْطينـــا فَتـْـرة ... عَن نور الـــهُـــدى
وتْصَلّي عْلى زيـن البُشْرة ... ظـاهْـرْ لا جُحْـدا
جاءوا لبْهاكُـــم ظالَـــم ... قالــوا ذا الطُّفْلـــة
ادّها و اقْتَلْهـا و اعْـــزَم ... لا تُـخـْرْجْ علّـــة

صلى الله عليه و سلم

ادّاها باباهـــا و ابْنـــى ... عَنْهـا سـورْ طْويـلْ
صارْتْ في وْسْطْ مْسْجونة ... و آتـــاها جْبريـــل
تْصْلّي عَن زينْ الحُسْنـــى ... صاحْـــب التنْزيـل
لَبْـــدا عَن بو القاسَـــم ... هَذيـــكْ الطّفلـَـة
لْسانْها يَذْكـــر و يَعْـــرَم ... ما يَغْفـَـل غَفْلـــة

صلى الله عليه و سلم

أدّاها بوهـــا و قْتَلْهـــا ... فـي أرْضْ الفَـــلاة
بَعْدْ ما ماتَتْ حَرْقـوهـــا ... قالـــوا النـّار أوْلى
حتّى صارْ رمْدا لحْمْهـــا ... مَن حَـرْ الشُّعْلـــة

اقْتلْهـــا باباها و انْـــدَم و دْمُـــوعُه حامْلـة
قال أنا نَغْدي لْلْحاكـــم طْبيـــبْ العْلـّـــة

صلى الله عليه و سلم

ثُمَّ مْشـــى باباها ســـارَعْ شاكي للعَدْنـــانْ
جْلَسْ قْبالـــه يَتْضْـــرَّع باكـــي بْالمحـــَان
هَبْ الرّيحْ الرّمَدْ تْلايـــم رْجَعْتْ لْلحالـــة
ما يَفعَل سيدي بو القاسَم في ابنايْن للجَهْـــلا

صلى الله عليه و سلم

قالْتْ لصاحَبْ الشّفاعَـة تـــاج الأنْبِيـــا
اعْطانـي مولايْ رِفْعـــة و في دارْ الدّنْيـــا
لَبْدا بْصْلاتَك مَولوعـــة مَن فَضْـــلكْ لِيَّـا
قالْ لهَا الرّسول الاعْظـم تَرْجْعـــي للحْيـــا
و إلاَّ في الجَنَّـة تْتنَعـَّم و قْصور العَلْيـــا

صلى الله عليه و سلم

ثمَّ المَـــوؤدة سُئـــلتْ بـــإذن القهَّـــار
بأيّ ذَنْـبٍ قُتـــلتْ خْطَبْ المخْتـــار
تمَّتْ ذي الألْفاظْ و عَمَّتْ هَـــذا الدِّينْ اعْمَار
شهَّـــد باباها و أسْلَـــمْ راح بـــْلا نَكْلـــة
ثمَّ شْفيع الخلْ[1] تْقَـــدَّم و عْليهُمـا صلـــى
رْحَمْ الله عْظام الناظَـــم الاخضر يا دُولـــة
صلى الله على بو الاسْـم سِيـــدْ عبـَاد الله[2]

---

[1] الخل: قد تكون خطأ مطبعي والأصوب في نظري أن يقول الكل (ثم شفيع الكل تقدّم).

[2] سيدي لخضر بن خلوف-حياته وقصائده، ج2، ص124-125.

إنّ المتأمّل في هذا النص الشعري يتبيّن أنّ الحادثة التي استدعاها الشاعر وتناص معها، قد أدّت دورا إيجابيا في بنية النص، وقد أسهمت في ترجمة ما يدور في ذهن الشاعر من دلالات ومعان، استفرغ من خلالها مضامين ومواقف تستدعيها التجربة الشعورية، وبنظرة فاحصة لجملة من المعطيات التناصية التي وقفنا عليها في النص السابق، يتبيّن لنا أنّ الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** على درايةٍ عاليةٍ، واستيعابٍ واعٍ لهذه القصة، مدركًا مضامينها وملامحها ومرجعياتها، ومطّلعًا على مساحة هذه القصة ودلالاتها المختلفة وشخصياتها الملازمة للبنية الداخلية للنص، والمتمثلة في كل من: الكفار، الوالد، الموؤدة، جبريل عليه السلام، الرسول صلى الله عليه وسلّم.

-مرجعيـــــة القصيـــــدة:

إنّ قضية خطيرة كقضية وأد البنات هي فاجعة تثير القلوب وتحزن النفوس، لا بل أكثر من ذلك، فهي تحطمها وتجعل من تحطيمها حفاظا على العفة والشرف، وبترا للضعف والهوان، واحتراما للحمِيّة الجاهلية، إلى أن جاء الإسلام ليخرج الناس من الظلمات إلى النور بهديه الذي أنقذ البشرية من تلك الجرائم الشنيعة، بتحريمها والكف عنها والرجوع إلى الله بالتوبة وطلب المغفرة منه عزّ وجل حيث قال في منزل التحكيم: ﴿ وَإِذَا ٱلْمَوْءُۥدَةُ سُئِلَتْ ۝٨ بِأَىِّ ذَنۢبٍ قُتِلَتْ ۝٩ ﴾[1]، والتوسل بالرسول الكريم إلى الله سبحانه والبكاء بين يديه ندما على ما كان منهم، وفي هذه القصيدة نلتمس استرجاع الشاعر **لخضر بن خلوف** قصة من القصص التي تشير إلى هذه الواقعة الأليمة، وفي هذا نجد القصيدة تتناص مع ما وقع لعمر بن الخطاب وغيره، بعد أن وقعوا في خطأ وأد بناتهم في الجاهلية، فعن عبد الرزاق: أخبرنا إسرائيل عن سماك بن حرب عن النعمان بن بشر، عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه في قوله تعالى: ﴿ وَإِذَا ٱلْمَوْءُۥدَةُ سُئِلَتْ ۝٨ بِأَىِّ ذَنۢبٍ قُتِلَتْ ۝٩ ﴾، قال: جاء قيس ببن عاصم إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال: يا رسول الله إنّي وأدت بنات لي في الجاهلية، قال: أعتق عن كل واحدة منهنّ رقبة"، فقال: يا رسول الله، إني صاحب إبل، قال: فانحر عن كل واحدة منهن بدنة"[2].

---

[1] التكوير:8-9.

[2] اسماعيل بن كثير-الحافظ عماد الدين أبي الفداء: "تفسير ابن كثير"، دار الإمام مالك، الجزائر، ط2، 2009، ج4، ص713.

وإذا ما أسقطنا هذه القصة بكل تفاصيلها، فإننا حتما سنبجد ما يلمّح إلى أحداثها وسيرورتها ما يلمّح لوجود تعالقات نصية واردة بين القصتين بغض النظر عن بعض المفارقات الموجودة في النص من زمان ومكان وشخصيات، وعلى غرار الكثير من القصص التي تشبهها، فإننا لا نريد أن نكلّف هذا النص ما لا يطيق، فنضيف ما لا يمكن إضافته، أو أن نحذف ما لا يمكن حذفه.

وقد ارتكز **لخضر بن خلوف** كثيرا على التحاور مع القصص القرآني بوصفه مصدرا خصبا، يمنح النص بعدا ثقافيا، ودما جديدا يقوّي دفقات الشاعر الشعرية، بحيث يتحول النص الشعري لمسرح زاخر بالإحالات والمرجعيات والامتصاصات الدينية.

ومن هنا ندرك انفتاح الشاعر على التراث القصصي الديني والتناص معه بكل أشكاله، لامتلائه بالمفاخر والقيم والرؤى التي تظهرها الشخصيات من خلال الحوار الذي تقوم به، وما لها من قدرة على التأثير وتحريك النفوس تحريكا واسعا يساعد على فهم الموضوع أكثر فأكثر، وذلك من خلال ما ترمز إليه من دلالات تناصية ستتّضح لنا جليا من خلال الجدول الآتي:

شخصيات القصص القرآني	شخصيات الخطاب الشعري	الدلالات التناصية
قريش	الكفار	العرف،الحمية الجاهلية،الاستبداد
قيس بن عاصم	الوالد	الظلم، الجهل، الجور، الجريمة
بنات قيس بن عاصم	البنت الموؤودة	الضعف، الهوان، العار، الإنحطاط
عمر بن الخطاب	جبريل عليه السلام	التوسط، الضمير، الأمانة
الرسول صلى الله عليه وسلم	الرسول صلى الله عليه وسلم	القضاء، العدالة، الوازع الديني

وبالتالي، فقد استطاع الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** استيعاب التجربة الشعرية بشتى أبعادها الفكرية، الدينية، الاجتماعية والنفسية مسترجعا قصة الموؤدة في أدبه، مجسدا أهم الرموز والدلالات التناصية التي تحتضنها الشخصيات المرجعية للنص الشعري الخلّوفي وما أثارته من حوار توالدي في النص داخل سلسلة مترابطة ومتناسقة، تتسم بالحيوية.

وهذا ما يشير إلى قول ميخائيل باختين: "يولد **الخطاب** داخل **الحوار** مثلما تولد إجابته **الحيوية**، ويتكوّن داخل **فعل حواري متبادل** مع كلمة الآخر، بداخل الموضوع، فالخطاب **يُمَفهِم** موضوعه بفضل الحوار"[1].

وبعد، فإنّ الشاعر **لخضر بن خلوف** دائم البحث عن الطهر والنقاء والصفاء البشري، بالرغم من تسيّد قيم الفساد والظلم في عصره، ولم يجد إلاّ أن يوظف هذه القيم في شعره ليوصل رسائله النبيلة من خلال اللجوء إلى التناص مع القصص القرآني الذي تنحني له الرقاب وتخضع له العقول كلما ذكر.

[1] ميخائيل باختين: "الخطاب الروائي"، تر/محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1987، ص54.

المبحث الثاني: التناص التاريخي.

مدخل.

المطلب الأوّل: التناص مع الوقائع التاريخية.

1-معركة شرشال التاريخية.

2-معركة مزغران التاريخية.

3-المراحل التاريخية لسرد وقائع معركة مزغران.

المطلب الثاني: توظيف الشخصيات التراثية من منظور تاريخي.

1- شخصيات الأنبياء عليهم السلام.

2- شخصيات الصحابة الكرام.

3- شخصيات الأمراء والحكّام.

-مدخل:

يعرف التناص التاريخي بأنّه تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي للقصيدة التي تبدو مناسبة ومنسجمة لدى المؤلف[1].

والحقيقة أنّ في نصوص الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** الكثير من التناصات التاريخية في جوانب متعددة من النص، وبتوظيفات مختلفة باختلاف الظروف والمراحل التاريخية التي عاشها الشاعر وتعايش معها.

-المطلب الأول: التناص مع الوقـــائع التاريخية:

1-معركـــة شرشال التاريخيـــة:

يعد الشاعر **لخضر بن خلوف** أحد أقطاب الشعر الشعبي، وهذا ما يشهد به الكثير من الدارسين والمهتمين بدراسة الأدب الشعبي، بالإضافة إلى ذلك فهو يعدّ لا محالة مرجعا هاما لحقبة مميزة من تاريخ الدولة الجزائرية الأبيّة والتي تكالب عليها الاستعمار طوال السنين الماضية، ومن بين أول المستعمرين لها الاستعمار الإسباني ذو النزعة الصليبية، من خلال الوصف الدقيق للأحداث التاريخية التي يرويها لنا في مدونة وملحمة تاريخية عظيمة عنونها بـ"قصة شرشال"، والملحمة هي نوع من أنواع الأجناس الأدبية.

يقول **جيرار جينيت** موضحا مصطلح معمارية النص[2] أنّها الإشارة إلى نوع الجنس الأدبي: شعر، نثر، ملحمة، رواية، بحث، سيرة ذاتية مدونة على ظهر الغلاف من أجل تحديد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص...ففي هذه الملحمة الشعبية البطولية التي أبدع فيها الشاعر إذ يقول[3]:

---

[1] أحمد الزغبي: "التناص نظريا وتطبيقيا"، مؤسسة عمّان للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000، ص29.

[2] G.Genette « Introduction à L'architexte »,P 10.

[3] سيدي لخضر بن خلوف-حياته وقصائده، ج2، ص16.

شابْ راسي مَنْ قُوّة ليعـــة[1] الحْمـال[2] مْسَطّْريـنْ الفُرْسانْ ماشِية وجـايـّة
والخلّوفـي يْـنادَهْ ويْسايْس في البْـطال[3] والعْرَبْ بْسْناجَقْ[4] والقـــوم غازْيـة
في جْبـَلْ شْرشــال حَطّينـــا للقْتـــال بِحَقْ في ذاكْ اليُـــوم امْرا باكِيـــة

فالتناص هنا يكمن في توظيف الشاعر لهذه المعركة والواقعة التاريخية التي جرت في منطقة شرشال بين الجزائر والاستعمار الإسباني الغاشم، وهي مسيرة ما بين الجزائر العاصمة ومستغانم ومزغران، مرورا بالبليدة، الشلف، المرجى ومقام سيدي عابد، وسيدي بو عبد الله (قرب وادي رهيو)، ووصفه للحالة التي كان عليها الجيش الجزائري الذي كان يقاتل ويحمل السناجق بكل عزم وقوة وهم كالجسد الواحد، وإبرازه للمكانة المعتبرة التي تميّز بها من سلطة ومسؤولية.

وقد كلّفه السلطان **خير الدين بربروس** بمهمة صعبة، لا يقدر عليها إلاّ القائد المحنك الشجاع. فنجده يقول كذلك موظفا عنصر التاريخ لا من حيث الأحداث فقط، بل حتى من حيث توظيفه للشخصيات التاريخية كشخصية السلطان **خير الدين بربروس**، والأماكن التي جرت فيها هذه المعركة مثل منطقة شرشال، المرجى، ومقام سيدي بو عبد الله:

باشْ خْيـــال كُنْتْ نْهاتِي مَنْ العْـرَب في حِكْمَة خِير الدِّين العَادْل الأصِيل
راكَبْ عْلى فْرْسي مْنْصـوبْ لي شْهَـــب هْـنا وغـَادي بِيّا قَرْبْصـــوني يْمِيـل
عْشرين ألْف عَرْبـــي كُنّـَا مْقـــاتْلـــة مَنهُم القايْـــدْ والـــوَزِيـــر والحَكيم
حتى شُـــوّار المْرْجى والنّـــاس جافْـلـــة[5] مْقام سيدي بو عبد الله الوالي الزّعيم
تَبْعـــونا شْلـّـــة كُفـّـــار هامْلـــــة بْقى السّيف يْشالي والحرْب والزْديـــم

---

[1] ليعة: من مادة الفعل "لاع، لوعة، ليعة"، و ليعة الجوع: بمعنى حُرقَته.

[2] الحمال: قد يقصد بها الأحمال؛ ما يُحمَل، أو الحَمّال في اللغة العربية: وتعني الدية؛ الغرامة يحملها قوم عن قوم، جمع حُمّل.

[3] البطال: أصلها الأبطال؛ وهم الفرسان الشجعان.

[4] سناجق: جمع مفردُه سِنجَق؛ والسِنْجَق هو اللواء. واستعمال الشاعر لمثل هذه المفردات لدليل على تمسكه باللغة العربية الفصيحة وتعلّقه بها.

[5] جافلة: جفل؛ فزع ونفر، وجفل القوم أي هربوا مسرعين.

ما صْرى في ذيك الليلـــــــة مِنْ الجِهـــاد كل فارْس مْلْتـــاح في دْمّـــه يْعـــوم
مْية وخمسين كافْر والنّـــاس شاهْدة قْتلْتها مَـنْ شْنْضَـــاضْ ثْرايـــــة الـــرُّوم[1]

إذ يتبنى الشاعر هنا موقفا آخرا مليئا بالثقة والتحدي، فيكيل للموت الهزائم ليتحول الصراع هنا إلى هزيمة ونصر بفضل حكمة ودهاء القائد السلطان خير الدين، حيث كسب الشاعر جولة ضدّ الموت تغنى فيها بانتصاراته، وهي انتصارات للذاكرة والحضارة والتاريخ، لتبقى شرشال منطلقا للحضارة، ووجود الآثار والمقابر (...) رمزا للانتصار وشاهدا على حقبة زمنية حافلة بالانجازات التاريخية.

2-معركـــة مزغران المباركـــــة:

"قصة مزغران" هي من أشهر ما تغنى بها الشاعر وافتخر، وهي من أروع ما نظم في فن الفخر والحماسة، وهي تنتمي إلى صنف الملحمة والشعر الغنائيين حيث الأجناس الأدبية، وفي هذا يقول **أوستين وارين**:"إنّ مصدرينا الكلاسكيين لنظرية الأجناس الأدبية، هما أرسطو وهوراس، ويعود لهما الفضل في إيصال الفكرة القائلة بأنّ المأساة والملحمة تمثلان الصنفين المتميزين، بل الأكثر أهمية، إلاّ أنّ أرسطو قد انتبه إلى أنّه توجد فروق هامة بين المسرحية والملحمة والشعر الغنائي...، وقد ميّز كل من **أفلاطون** و**أرسطو** بين الأجناس الأدبية الأساسية الثلاثة، وذلك حسب طريقتيهما الخاصة القائمة على مبدأ المحاكاة، أو ما يسمى المماثلة وهذه الأجناس هي:

1-**الشعر الغنائي**: وهو الذي يُبدِع ويُنشَد ويُغنّى من قبل شخصية الشاعر نفسه.

2- **الشعر الملحمي**: يتحدث فيه الشاعر باسمه الخاص، بوصفه الراوي، ويجعل شخصياته تتحدث بأسلوب مباشر...

3- **المسرح أو الدراما...**

---

[1] المصدر السابق، ج2، ص17.

وتعد الملحمة والمسرح والشعر الغنائي عند أرسطو في كتاب الشعر هي الأجناس الأساسية للشعر"[1].

وعليه فإن النصوص التي بين أيدينا تنتمي إلى الملحمة والشعر الغنائي، فنجد التناص التاريخي يعّج بقوة في هذه القصيدة التي تتحدث عن المعركة الشهيرة التي تكلّم عنها الكثير من المؤرخين وقد جرت بين الشعب الجزائري وبين العدو الإسباني الذي دخل منطقة مزغران التي كادت أن تسقط في يده دون مقاومة-نظرا لقوتهم وعتادهم- لولا توحد المدافعين ووصولهم في الوقت المناسب، للدفاع عن أرض الوطن.

3-المراحل التاريخية لسرد وقـــائع معركـــة مزغران:

وقعت أحداث هذه المعركة يوم 22 أوت 1558م، بعد أن تمكنت قوات الغزاة الإسبان من دخول بلدة مزغران -التي تبعد عن مستغانم بأربعة كلم- نتيجة تفوقهم عدة وعتادا، فصادف ذلك عودة المجاهدين، وشاعرنا ابن خلوف كان من بينهم، إلى مستغانم، انطلقت الحملة الإسبانية من الغزاة والمحاربين الذين سرعان ما انهارت معنوياتهم لوصول المجاهدين الجزائريين وتفوقهم في هذه المعركة، فما كان من الإسبان إلاّ الهروب والفرار بعد ما تكبّدته من هزائم وخسائر فادحة[2]، لتنتهي الحرب لصالح الجيش الجزائري يوم الجمعة 26 أوت1558م.

أ-المرحلة الأولى:

إنّ جل القصيدة تتمثل في سرد الوقائع التي تبنى فيها الوصف الدقيق للتاريخ، وما نلاحظه هو أنّ الشاعر استهل قصيدته باستعمال الأسلوب الإنشائي حيث يقول:"**يا فارس**

---

[1] لأكثر تفصيل ينظر: جيرار جينيت"مدخل إلى جامع النص"، ترجمة عبد الرحمان، دار توقبال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1986، ص17-18.

[2] سيدي لخضر بن خلوف، ج2، ص17-18-19، بتصرف.

من ثم جيت اليوم" الغرض منه النداء ولفت الانتباه لمن يود المعرفة، وقوله:"**قصة مزغران معلومة**" الغرض منه الإخبار، والتأكيد على صحتها، يقول الشاعر:

يا فارْسْ من ثمّْ جيت اليــوم	عِيد اخبار الصَّــح معلومــة
يا عَجْلان ريض المْلْجـــوم	رايْت جْنود الشومْ مْلْمومـــة
يا سايْلني عَنْ طْرّاد الـــرّوم	قصـّــة مْزْغــران معلومـــة
يا سايلني كيف ذا القَصـّــة	بين النّصـراني وخيـر الدّيـــن
اجْتْمْعــوا في برْهُم الاقْصَى	بْجيـشْ قْويّْ جاوُا مْعْتَمْديـــن
ترى سْفــونْ الرّوم مْحترْســة	صْبْحوا في المْرْسى أعْدا الـدِّين
خرجوا لك بْرى خْرْجْ الشُوم	لا خَلاَّو[1] من فوقْ وْجْهْ المـــا
خَيْروا البَحْرية يا اللّي مَلْموم	تْمْشي لك باخْبــارْ مَزْمومـــة
يا سايْلني عَن طُرّاد الـــرُّوم	قَصـّـــة مْزّغْـــران مَعْلومـــة
احْتاطوا بالأمير شَنْظاظـوشْ	بالشّْيعة والقَـــوْس والبْطـّــاش
انْتدْهوا وتْخلْفـــوا بْجيــوش	جيش القُنْتْ الكــافَر الغَشّاش
يَتْلَقْطوا صِيد البْر والـبْبـوش	خَلاَّوْا فُوق الأرْض حْــشــاش[2]

تتمثل المرحلة الأولى في تقديم القسم الأول والثاني من القصيدة، إذ استهلّها الشاعر بالحديث عن المعركة التي وقعت بين النصراني شارل لوكان وخير الدين، ثمّ لمح إلى كيفية التهيئة العسكرية للإسبان في اسبانيا.

كما تحدّث عن قوة الجيوش والسفن المحصّنة والكثيرة للعدو التي نهبت الثروات من أعماق الساحل الجزائري، بدليل قوله: "لا خلاوا من فوق وجه الما"، وقوله: "يتلقطوا صيد البر والببوش[3]"، إلى أن وصلوا إلى المرسى، وكيفية الإحاطة بالقائد المستبد شنظاظوش.

---

[1] وفي رواية أخرى نجد بدل (لا خلّاو) عبارة (وانجلاّو).

[2] سيدي لخضر بن خلوف-حياته وقصائده، ج1، ص167.

[3] الببوش: نوع من فواكه البحر (الصدف، المحّار).

ب- المرحلة الثانية:

تتمثل هذه المرحلة في القسم الثالث والرابع والخامس والسادس والسابع والثامن من القصيدة، إذ يذكر الشاعر أن أحد زعماء منطقة وهران ومستغانم قصد الجزائر العاصمة للإستغاثة وتعزيز جيوش المنطقة بمحاربين وجيوش أخرى، فحين وصل دخل ضريح أبو زيد عبد الرحمان عمر بن مخلوف الثعالبي الجعفري الولي الصالح الزاهد المشهور بـ"سيدي عبد الرحمان الثعالبي" تبرّك به ودعى لهم الله راجيا منه عزّ وجلّ أن ينصرهم في هذه المعركة، يقول:

اشْتَدْ السُّلْطـــان بْالحَرْكَـــة ... سَارْ لْعَيْنْ الـحْما ونْـــزَلْ
اسْتَوْعَظْ في طْلْبْتـو واشْتْكى ... امْشى لمقام الثَّعالبِي ودْخَـل
واسْتَفْتَـحْ بالبـرْ والبرَكَـــة ... قَدْمْ جـاه المُصطفى ورْحَـل[1]

فاجتمعت القادة ولبت الجيوش النداء، كما اجتمع المجاهدون من كل فج عميق للوقوف في وجه العدو.

جـ- المرحلة الثالثة:

تتمثل في القسم التاسع والعاشر والحادي عشر والثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر من القصيدة، حيث تمكّن الشاعر من وصف المعركة وصفا دقيقا، إذ بدأت - كما يذكر- وقت طلوع الفجر من يوم الجمعة، وقد كان النصر حليفا لأهل المنطقة لا محالة. يقول الشاعر:

ظَلْ الكافْرْ لَنْ شافْ النّـاس ... حْقّقْ في خَيْبة مْشـى مْحْذوب
قالوا أهْل التَّدْبير لْلفْرْطـــاس ... لا تْغْدا عْلينَا يْجيبونـا رْكُـوب
ثمَّ نْقاتـْـل الـرَّاسْ بْـالـــرّاس ... حَقْ الحَقْ ولا بْـقاتْ كْـذُوب
باتوا الكُفَّارْ حارْمِـين النُّـوم ... ومْـزاميـــرْ القُنْتْ مَغْمومَـــة
جيشْ بْلا سُلْطانْ غِيرْ يْهـُوم ... ضِاقْتْ بِيه جْنـــاحْ مْعْدومَـــة

[1] المصدر السابق، ص168.

يا سايْلْني عَنْ طـُرّاد الـــرّوم قَصّـــة مْزْغـْـرانْ مَعْلومـَـــة

ويقول الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** أيضا مشبها معركة مزغران بغزوة بدر الكبرى، متبركا بفضائل ليلة الجمعة مواصلا قوله في هذه القصيدة المتميّزة:

عنْدْ طْلوعْ الفَجْـرْ حَلْ الكـَـار وارْتَعْبـُوا بْفْضايْل الجْمْعـة
ليهُم جيـشْ غْزيـــرْ كازْخـَـار واحْتَـلْ المْيْدان بْالسُّـرْعة
جِيشْ الكُفْرْ ضْحى عْليه عْسار مَنْ يَغْنيه الصُّور للْمْنْعـــة
فيهُم قـــُوتْ الهَنْدْ والمَسْمـــوم لاحَتْ ليه افْراسْ مَلْجومة
المـيِّتْ مْنّا مْشـــــى مَرْحـُـــوم وعْـمارْ الكُفّـارْ مَذمومـة
يا سايْلْني عَنْ طـُـــرّاد الـــرُّوم قَصّـة مَزّْغْـــران مَعْلومـــة[1]

وتتواصل القصيدة على هذا النحو الذي يجيد فيه الشاعر شعر الفخر والحماسة، مفتخرا بالبطولات التي حققها الشاعر الفارس **لخضر بن خلوف** والمجاهدين الشجعان.

د- المرحلة الرابعة:

وتتمثل هذه الأخيرة في القسم السابع عشر والثامن عشر من القصيدة، متحدثا عن هذه الملحمة البطولية الكبرى التي خلُصَ فيها النصر للجزائر وعودة السلطان **حسن باشا بربروس** للجزائر وكلّه فخر واعتزاز بما قدمه الجيش الجزائري من فرحة وبهجة إلى وطنه الحبيب، منتصرا على عدوه.

يقول الشاعر:

الأميرْ حَسَان يُومْ مْزّغْـران اخْلَفْ الثّار مَنْ العَدُو تَحْقيـق
رْجَعْ للبَهْجة رَوْضة البُلْدان بْغْنايـْم شَتّى و نَصْرْ لْبيـــق
ادْعُوا لُه يا ناسْ بْالغُفـْـران يَجْعلْ لُو رَبّي يُوم المضِيق طْريق[2]

---

[1] سيدي لخضر بن خلوف، ج1، ص169.

[2] المصدر نفسه، ص171.

فنجد أن الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** قد تطرّق في أشعاره إلى ذكر أفكار مستمدة من الواقع المعاش أنذاك قصد تأريخ وتدوين المعركة التي خاضتها المنطقة، كي يتسنى حتى للسامع الأمي الذي لا يعرف الكتابة ولا القراءة بالاطلاع على هذا التوظيف الواعي للتاريخ في الزمن الغابر، وتعريف الأجيال على الوضعية الاجتماعية والسياسية التي عاشها الشاعر أثناء تلك الفترة، وكل ذلك عبر بوابة عظيمة، هي بوابة الشعر الملحون، واضعا القسم التاسع عشر والأخير بخاتمة "بيت السلام" الخاصة بذكر اسم الشاعر ونسبه.

يقول الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف**:

الله يَرْحَمْ ناسَخْ المَنْظُوم	والقـاري والمسْتَمَع ديـما
يَرْحَم ناسْ اخْيار القُـوم	خير الدّين وَسِيلة الرَّحْمـة
يا سايْلْني عَنْ طُرّادْ الرُّوم	قَصّة مْزّغْران مَعْلومـــــة[1]

وإذا كان الموسيقي يعبّر عن وجدانه بأصوات ونبرات وأوتار مثلا، والنحّات يعبر عن إحساسه بلمسات يدوية لجسم ما في وضعية معيّنة، ملفتة للنظر، فإنّ شاعر الملحون لَيُعبّر عن تجربة إنسانية كانت أو شخصية أو اجتماعية...، استوحاها من بيئته بنسيج شعري لطيف، يحمل في جعبته الكثير من العبقرية الإنسانية والآداء المتميّز، لتصبح هذه التجربة هاجسا شعوريا يُخرج الشاعر من الظلمات إلى النور.

ونخلص إلى أنّ الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** يفرض وجوده كذات مبدعة عبر نصّه الذي هو نتاج عملية إبداعية، وهو عبر مادّة التاريخ أو المتن الأصلي الذي يستقي منه، ليضيف إليه تجربته الفنّية الإبداعية، وموقفه من عصره وما عايشه من أحداث يقوم من خلالها بتكسير خطّها التسلسلي الزماني والتاريخي في قوالبه الجاهزة إلى خطوط تاريخية إبداعية، متسلسلة تسلسلا زمنيا منطقيا يترجم لنا التجربة الخلوفية لتتجلّى مقصديّة هذا المشروع في أبهى صورها، كيف لا يكون ذلك، ونحن نرى قصائد شاعرنا وهي تفيض حياةً وتنبض إبداعًا.

---

[1] المصدر السابق، ص172.

-المطلب الثاني: توظيف الشخصيات التراثية من منظور تاريخي

إن توظيف الشخصية التراثية من منظور تاريخي في الشعر الشعبي تعد أحد مصادر تشكيل التناص التاريخي، فالشخصية التراثية في النسيج الشعري ليست تاريخا يروى أو سيرة يحللها الشاعر، وإنما استدعاؤها قد يأتي في إطار رمزي قصصي أو استدعاء محدد بأسوار التاريخ خاضع لمنطقه المحكم كذلك.

إنّ توظيف الشخصية التراثية من المنظور التاريخي في الشعر الشعبي لا يسير على نمط واحد، بل تتعدد الأطر وتتنوع الرؤى والمضامين، وربما تباينت الرؤية التاريخية بتباين الشخصيات والمواقف وذلك حسب الأحداث التي ترويها القصيدة وواقع الحياة. ومن بين الشخصيات التاريخية المعروفة نذكر:

1-شخصيات الأنبيـــاء عليهم الســـلام:

شخصيات الأنبياء عليهم السلام هي أكثر شخصيات التراث في الشعر الشعبي، فقد أحس الشعراء منذ القدم بأنّ ثمة روابط وثيقة تربط بين تجربتهم وتجربة الأنبياء، فكل من النبي والشاعر الأصيل يحمل رسالة يشهد لها التاريخ شهادة الحق إلى أمته ...

-شخصية الرسول محمد صلى الله عليه وسلم:

إذا بحثنا عن أهم الشخصيات التي تناولها الشاعر واستدعاها في جل قصائده، فإننا حتما سنجد أنّ شخصية الرسول محمد صلى الله عليه وسلم هي من أعظم الشخصيات في التاريخ، قد استحوذت على فكر وعقل الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** استحواذا كبيرا، يظهر ذلك جليا في شعره، كيف لا وهو المعروف بـ(مداح رسول الله صلى الله عليه وسلم).

فقد امتاز بحبه الكبير لسيد الخلق أجمعين...، فراح ينشد قصائد لا تحصى مبينا شدة ولعه وشغفه وشوقه للنبي حتى أنعم الله عليه بالرؤيا المباركة بعد تعديه سن الأربعين من عمره ...

يقول الشاعر **لخضر بن خلوف**:

جوّزْتْ مِية وخَمْسَة وعْشْرين سْنة حْساب وزَدْت مَنْ وْرا سْنّي سَتْ شْهور
منهُم مْشاتْ رَبْعيـن سْنة مِثْل السْـرّاب وما بْقَى مْشى في مْديحْ المبْـرور[1]

وهو القائل: "**إذا جعت من مديحك نشبـــع وإذا عطشت العسل شرابـــي**"[2].

وعليه فقد أخذت شخصية محمد عليه السلام دلالات تاريخية مميزة، وأبعاد متنوعة وكثيرة، فقد يرمز للحكمة والنزاهة والعدل، فهو معلم البشرية الخيّر الذي بعثه الله ليتمم مكارم الأخلاق، وفي هذا قال الشاعر في قصيدة "قصة الغلام بن اليزيد" ناصحا علي كرّم الله وجهه:

قالْ عُمَرْ بْنُ اليَزيـــدْ يا نِعْمْ الأوّاب لَيْسَ احْنا مَنـــَّك ولا انْـتَ مْنّـا
أغْتاظْ عْلي وسَـارْ بْالعَشْرة الابْـــرار يخوضْ في وادْ مْعْتَبْر غِيظ وشُحْنـة
قالْ المخْتارْ يا عْـلي كونْ مَعي صْبّار واعْـلَمْ بـأنّ الصَّبْر مِفْتاحْ البَيانِـي
لا تَعْجَـل بْالغُـــلامْ جـُـوْزا لُو مرّة جاهْلْ وطْفـُل صْغِير لَهُ عُذْرانِـــي[3]

كما نجده يوظف شخصية الرسول الكريم وما اشتملت عليه من معجزات أظهرها الله على يده تصديقا لدعوته من المعجزات ما لا يفي به العدّ، فهو أكثر الأنبياء آية وأظهرهم برهانا وسنذكر في هذا البعد قول الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** في قصيدة:"إلا وجه الحبيب غاب":

مَنْ لا شَافْ الرَّسُولْ بْالصِّفة و الذَّات يْغْدا يَنْظَرْ في شْمايْلُه تْبرْا اوْجَاعُـه
مَلِكْ المُلـــــوكْ خَصُّـه بْالـمُعْجِـزات عْلى الأنْبِيـا الناشْئة مَنْ طْباعُـــه
نْطَـقْ للـصّادَقْ الأميـــنْ ذْراعْ الشَـاة مُحَمَّدْ انْهَمْرَت العْيونْ مَنْ اصْباعُه[4]

فلا شكّ أن الشاعر قد تفاعل مع الحدث التاريخي الذي حدث في حياة الرسول الكريم، فمن معجزاته صلى الله عليه وسلم أنّه نبع الماء من بين أصابعه الشريفة ببركته، وقد جاء

---

[1] سيدي لخضر بن خلوف حياته و قصائده، ج2، ص8.
[2] المصدر نفسه، ص9.
[3] سيدي لخضر بن خلوف، ج1، ص129.
[4] سيدي لخضر بن خلوف، ج2، ص35.

في السيرة الكثير عن هذه المعجزة، ومن بينها ما رواه ابن مسعود، وما رواه جابر إذ قال: عطش الناس يوم الحديبية ورسول الله بين يديه ركوة، فتوضأ وأقبل الناس عنده فقالوا: ليس عندنا ماء إلاّ ما في ركوتك، فوضع يده في الركوة، فجعل الماء يفور من بين أصابعه كأمثال العيون، قيل: كم كنتم؟ قال: لو كنا مائة ألف لكفانا، كنا خمس عشر مائة[1].

وقد أتيح للشاعر المجال لأن يستدعي هذه الحادثة المميزة في التاريخ الإسلامي، باستدعاء ما يفيد من محتوها الدلالي في شعره، انطلاقا من كونها مكوناً رئيسا في بناء هذا النص، وهنا نجد الإيحاء والتلميح واضحا، فنبرهن على أن **جيرار جينيت** قد تناول التناص في كتابه "الأطراس الممسوحة" كما تقدم قد أصاب في تقديمه للتناص، إذ هو من وجهة نظره علاقة التواجد بين نصين، أو مجموعة من النصوص ويكون هذا الحضور بين نص وآخر إما "للاستشهاد Citation" أو بغرض "السرقة Plagiat"أو"الاقتباسEmprunt" أو بغرض الإيحاء أو "التلميح Allusion"[2].

ويقول في قصيدة "ألف استمثلوا كلامي" مادحا الرسول **محمد صلى الله عليه وسلّم**:

صلّى الله عْليـــهْ قَدْرْ حْـروفْ الرّا ... رَؤوفْ بْالعْبادْ رَحمانْ ورَحـيم
بما في سورة نونْ عَظّمُه عالي القُدْرة ... وإنّكَ لَعَـلى خُلُـقٍ عَظيـــم
واقْسَم بِـه الجَليل في كَمْ مِنْ سـورة ... يَسِنْ و قـافْ ثمَّ زادْ حَميـــم[3]

وفي الحقيقة أنّه لا يصلح للرسول أن يكون رمزا لكذا وكذا، لأنه فوق كل الرموز، فقد جمع كل المعاني الإيجابية القريبة والبعيدة، المضمرة والصريحة، وتجاوز بشخصيته وتكوينه الفريد كل ما يحاول الأعلام أن يكونوا رمزا له، وذكر اسمه، عليه أفضل الصلاة والسلام يستدعى الرسول الكريم لتوظيف اسمه الشريف، لأن الرسول الكريم هو الرسالة، رسالة الإسلام، رسالة

---

[1] جلال الدين السيوطي: "نور اليقين في سيرة سيد المرسلين"، دار الفكر، مصر، القاهرة، د/ط، د/ت، ص306.

[2] G.Genette « Palimpssestes », p8.

[3] سيدي لخضر بن خلوف، ج2، ص61.

السماء إلى الأرض، كما يدعوه الشاعر فهو المنقذ من النار. ويقول أيضا في قصيدة "أحسن ما يقال عندي":

يا مُحَمّدْ انْتَ سيـدي	صلّى الله عْليكْ لَبـدْ
إلَيْكَ الانْيـاقْ حنّـتْ	ماذي إلاّ همّة عْظيمـا
بْتْواشي الاطْيار غَنّـتْ	باسْمَك يا المخْتار ديما
و عْساكْر بْطْبول رَنّتْ	تَنْسَجْ في قَرْية وخَيْمـا[1]

فقد وظّف الشاعر **لخضر بن خلوف** معجزات الرسول الكريم ليبرز الأبعاد الدلالية التاريخية لشخصيته الشريفة الطاهرة، وما مرّ عليه من أحداث ميّزت مرحلة من مراحل حياته، صلى الله عليه وسلم.

فلقد استوعب الشاعر هذه الروافد الدينية التاريخية المشحونة بالمضامين المعرفية والحمولات التاريخية التي استطاع أن ينظر إليها نظرة ثاقبة، وأن يتمثلها في شعره، ويحاورها محاورة واعية، لتغدو ملتقى تقاطعات، وتفاعلات فعّالة لهذه الروايات والحوادث التاريخية، كحادثة الجمل، التي تبدو جلية في قول الشاعر في صدر البيت الثاني من المقطوعة الشعرية "**إليك الانياق حنّت**"[2].

وقد يوافقني القارىء الرأي في أنّ الشاعر قد أوقع التلاحم في البيتين الأخيرين من المقطوعة الشعرية، حين زاوج بين ذكر شخصية الرسول صلى الله عليه وسلّم وبين ما حمله لنا التاريخ لنا عن وصول الرسول الكريم إلى المدينة المنورة في السنة الأولى من الهجرة، والأنصار يحيطون به متقلدي سيوفهم، حيث استقبله أهل المدينة بفرح وانطراب وسرور استقبالا حارا،

---

[1] المصدر السابق، ص71.

[2] فعن عبد الله بن جعفر قال: دخل النبي بيت رجل من الأنصار فوجد فيه جملا يبكي، فمسح النبي دموعه و قال: "لمن هذا الجمل"، فقال رجل: أنا يارسول الله، فقال له الرسول الرحيم: "أفلا تتقي الله في هذه البهيمة التي ملكك الله إيّاها، فإنّه شكى إليّ أنك توجعه و تتعبه".

فكان يوم تحوّله إليهم يوما سعيدا، حيث لم يُروا فرحين بشيء كفرحهم برسول الله صلى الله عليه وسلّم، إذ خرج النساء والصبيان، والولائد بالدفوف في كل خيمة من القرية يقلن[1]:

طَلَعْ البَـدْرُ عَلَيْنَا مِـنْ ثَنِيـاتِ الوَدَاع
وَجَبَ الشُّكْـرُ عَلَيْنا مَـا دَعَـا لله داَع
أَيُّهَا المُبْعُوثْ فِينَـا جِئْتَ بِالأَمْرِ المطاَع
جِئْتَ شَرَّفْتَ المدينَة مَرْحَبًا يـا خَيْرَ داَع

ففي هذه الحادثة ما يلمّح إليه الشاعر بقوله: "وعساكر **بطبول رنّت**، تنسج في كل **قرية وخيمة**"، فهذه العبارة قد أتى بها الشاعر لتستحوذ اللحظة التاريخية على مساحة البنية اللغوية للنص الشعري.

وعلى أية حال، فإنّ مجرّد استدعاء الشخصية واتخاذها محورا للتجربة الشعرية، يعدّ دعوة من الشاعر للإقبال على هذه النماذج المضيئة والإطلاع على سيرها، والإقتداء بها، ولمعرفة التاريخ الإسلامي، وتخليده من خلال رموزه التاريخية إلى الأبد.

-شخصية موسى عليه السلام:

يعتبر موسى عليه السلام من الشخصيات التراثية في التاريخ الإسلامي، والتي طالما وظفها شعراء الملحون في قصائدهم لتأخذ ثوبا قصصيا يعكس أجواء القصيدة، ويعرض أحداث القصص الديني لتوليد مفارقات تصويرية رائعة كنجاة موسى وانطباق البحر على فرعون، أو التضحيات الجسام التي قدمها من أجل نصرة الدين، ووقوفه أمام طاغية جائر هو فرعون...، غير أنّ شاعرنا أبى إلا أن يقدم لنا شخصية **موسى عليه السلام** في مواقف قليلة لكنها متميّزة، نذكر من بينها قصيدة رائعة-سبق وأن ذكرت تفاصيلها- عنونها بـ"صلوا وسلموا"، وهي قصيدة ذات قالب قصصي حواري، نسجها خياله الواسع بأسلوب لطيف يروق للمتلقي أياً كان مستواه يقول فيها موظفا شخصية النبي موسى عليه السلام:

---

[1] جلال الدين السيوطي: "نور اليقين في سيرة سيّد المرسلين"، ص76.

نْطَقْ البـــازْ وقـــالْ يـا نْبـي الله راني مْحتاجْ غِيثْنِـــي قَبْلْ أنْ أُعْـدَم
تْكَلَّمْ موسى قالْ لُه يَهْديـــكْ الله ياتِيكْ الله بما أطْيَبْ و ما أعْظَـــم
خَلِّي هَذْا الحْمام يَغْـــدى لمْرعَاه لو كانْ تاكُلْ غِيرْهـــا راني نْحْـــذَم[1]

فقد وجد الشاعر من خلال شخصية سيدنا موسى عليه السلام مثالا يُعبّر به عن تحقيق العدالة في التاريخ، والوقوف إلى جانب الضعيف والدفاع عن حقوقه في كل زمان ومكان، مثلما حدث مع الباز الذي يمثل القوة، والحمامة التي تمثّل الضعف.

كما وقد استحضر الشاعر شخصية موسى ليُظهر مهابة الموقف المعيش الذي قد يتعرض له أي مخلوق في التاريخ، وإسقاطه على أرض الواقع، بتحوير وتغيير البناء الخطابي على ألسنة الحيوانات، وأنسنة الطبيعة، ليعطي النص الشعري شبكة من العلاقات التي تفي بالغرض الإنساني، وتجلّي رسالة الشاعر الفكرية.

كما ذكر الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** شخصية موسى، ومثال ذلك قوله في ذكر أنبياء الله صلوات الله وسلامه عليهم، وذلك لتأثرّه الواضح بهم، مخاطبا بذلك سيد الخلق أجمعين حبيبنا محمد صلى الله عليه وسلم:

موسى وعيسى عْلى جْناحَكْ مَسَّتْرا وابراهيـــــم الخليل وداوُدْ يْـذْكَـار
صلى الله عليك يا سِيـــدْ الزُّهْـــــرة والرِّضا عْلى صْحابَك العَشْرة الابْـرار[2]

ويقول:

قَبْلْ خْلوقْ النَّبي يا إمام المْرْسَلين ابْشَرْ موسى في التَوراة وبِـيه سْعَد
وكَـذا الإنجْيلْ حَقْ رَبْ العالمين لْعيسى المسيـــحْ روحْ الله يَنْعَـــد

فلا غرو إن قلنا أنّ ثمّ روابط وثيقة تربط بين تجربة الأنبياء وتجربة الشعراء، في بعث رسالة ذات خصوصية معيّنة، إذ يحاول الشاعر استدعائه لشخصية النبي موسى عليه السلام أن يرسم لوحة فنية تقتضي براعة في حسن السبك والتميّز الشعري من منظور تاريخي إسلامي.

---

[1] سيدي لخضر بن خلوف، ج2، ص 115.
[2] المصدر نفسه، ص43.

-شخصية عيسى عليه السلام:

لقد وظف الشاعر شخصية **عيسى عليه السلام** عدة مرات وفي قصائد متباينة، غير أنّ الملاحظ؛ أن البعد الذي وظفها فيه الشاعر هو بعد واحد متكرر على الأغلب، وهو أن عيسى هو رمز للبشرى وحمل الأنباء السماوية التي جاء بها في التوراة، ومن بينها أنه بشر بمجيء نبي من بعده اسمه أحمد، وفي هذا ما يحيل إلى مرحلة هامة من التاريخ الإسلامي، بدليل قوله تعالى:﴿ وَإِذْ قَالَ عِيسَى ٱبْنُ مَرْيَمَ يَٰبَنِىٓ إِسْرَٰٓءِيلَ إِنِّى رَسُولُ ٱللَّهِ إِلَيْكُم مُّصَدِّقًا لِّمَا بَيْنَ يَدَىَّ مِنَ ٱلتَّوْرَىٰةِ وَمُبَشِّرًۢا بِرَسُولٍ يَأْتِى مِنۢ بَعْدِى ٱسْمُهُۥٓ أَحْمَدُ ۖ فَلَمَّا جَآءَهُم بِٱلْبَيِّنَٰتِ قَالُوا۟ هَٰذَا سِحْرٌ مُّبِينٌ ﴿٦﴾﴾[1].

ويقول الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** في قصيدة "إلا وجه الحبيب غاب"متحدثا عن الرسول صلى الله عليه وسلم:

مَنْ بِــه ذا الجُلُــوسْ طاب ... بَشَّرْ عيسى بْالشْفيعْ جاتْ أقْوالُه
نَـمْدَحْ النّْـبي بْالصْـــواب ... مْدَّاحُه لا شَكْ رَبي يجْبرْ بحالُــه[2]

وتُعدّ شخصية النبي عيسى من الشخصيات الغنيّة، والخصبة بالدلالات والمعاني والصور الحية التي تمنح التجارب الشعرية عمقا، وتزيد الخيال اتساعا، وقد وظّف الشاعر شخصية **عيسى عليه السلام** كذلك ليدّل على مكانته العالية و الرفيعة إذ يقول:

الــرَّاغْبْ ما عْطى حْســاب ... واعْلَمْ أنَّ المسِيح عيسى وامْثــالُــه
وأهْــلْ الفِــــقْــه والآداب ... هاذوكْ اللّي عْلى طْريقْ أحْمَدْ اخْتَلُوا[3]

وهكذا انفتح الشعر الخلوفي بتناصه مع شخصية عيسى عليه السلام، فتراه متجليا النص القرآني، مستدعيا أهم ميزات هذه الشخصية، إذ أصبحت محورا رئيسا للنص الشعري

---

[1] سورة الصف: الآية 06.
[2] سيدي لخضر بن خلوف، ج2، ص35.
[3] المصدر نفسه، ص38.

في مواضع متعددة، إلاّ أنّ الفكرة والموضوع واحد على الأقل، وهو التبشير بمجيء خير خلق الله محمد صلوات الله وسلامه عليه.

-إبراهيم الخليل وغيره من الأنبياء:

يقول الشاعر **لخضر بن خلوف** في قصيدة "قصة الراعي بن سفيان" التي ذكر فيها **عيسى، موسى وإبراهيم الخليل وداوود** عليهم السلام:

اسْمكْ مَقْرونْ باسْمْ الإلاه عاليْ القُدْرة مَنْ نورَكْ كُونَكْ العَظيمْ الجْبّار
مُوسى وعِيسى عْلى جْناحَك مَسَّتْرا وابراهيم الخليل وداوُدْ يْـذْكار[1]

ويستحضر الشاعر في موضع آخر شخصية إبراهيم الخليل، وهو موضع كانت فيه وقيعة تاريخية معروفة لدى الكبير والصغير، العدو والصديق، وهي واقعة عيد الأضحى التي أوشك أن يضحي فيها الخليل بابنه إسماعيل عليهما السلام بأمر من الله الذي فداه بكبش عظيم، حيث يقول الشاعر:

ندعيكم بعيسى بن مريم والنبـي الكليم موسـى
وابْراهـيـــمْ اللّي تْقَدَّمْ جَابْ ابنه الذبيح فرسا
سيدنا أيوب كان في الهم صابــر لله ليس يـاسـا[2]

ويذكر الشاعر **لخضر بن خلوف** في نفس القصيدة **عدد الأنبياء والمرسلين** فيقول:

يا سِيدْ مِية ورْبْعة وعْشرينْ ألْفْ نَبيْ وثَلْثْ مِيـَة وثْلَطاعْش مُرْسَليـــن

فذكر هذه الشخصيات له من الفضل ما يبرهن على أنّ لكل شخصية تاريخا فذا، بمعطياته وحوادثه وتفرّعاته، وحمولاته، ولاشكّ أن حريّة الدوران في التاريخ الإسلامي تقّدم إمكانات هائلة، وطاقات إبداعية للشاعر، حيث يمتلئ مستودعه الذهني من خلال هذا التاريخ العظيم والمخزون الهائل من الحقائق، والأخبار الأصيلة للأمم السابقة.

---

[1] المصدر السابق، ص43.

[2] سيدي لخضر بن خلوف، ج1، ص145.

2-شخصيات الصحابـــة الكـــــــرام:

إن بعض الأعلام مشحونة بالأحداث، بالتاريخ ، بالنبوغ وبالإنجازات...، التي لو ذكرناها كلّها ما وفّينا حقّها، لذا فعندما نذكر أسماءها، فإننا نقصد تاريخها وأثرها وقيمتها، ودورها المتميز في حياة المجتمع، أو حياة البشرية من أجل الحفاظ على قداسة وهيبة هذه الرموز التي نذكر من بينها:

-بطولة علي بن أبي طالب:

لقد وظف الشاعر **لخضر بن خلوف** شخصية "علي بن أبي طالب كرم الله وجهه" رمزا للبطولة في التاريخ الإسلامي، مثالا للفروسية، عنوانا للدين الخالص، صورة للتجرد من متع الحياة، وذلك لمكانته العالية ومنزلته الرفيعة، فعلي بن أبي طالب كرّم الله وجهه هو الذي عاش في كنف الرسول صلى الله عليه وسلم، يرتوي من حنانه الفياض، وينهل من أخلاقه السامية الربانية، ليصبح التلميذ الحاذق، الذي تخرّج من المدرسة المحمدية التي صنعت منه بطلا من أبطال الإسلام الخالدين، وفارسا من فرسان الدين الذين يتحدون الموت بلا تردد، لا بل بكل عزم وحزم حتى وإن كان صبيا لا يكاد يبلغ مبلغ الرجال.

وفي قصيدة "جف المداد" يذكر الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** الإمام علي بن أبي طالب قائلا:

بالميمْ الأولى وحَـــا والميمْ المشَـــدَّة والدَّال دْلْني للتُوبَـــــة يا بـَاري
بْجاهْ سِيفْ مَصْقول تُقْهَرْ بِه الاعْـــدا وبْجاهْ الإمام حَيْضَرْ هَزَّام الكُفّار[1]

فنلاحظ أنّ الشاعر قد وصف لنا شخصية علي بن أبي طالب وصفا دقيقا، معبرا يعبّر فيه باختصار عن أهم ما تميّزت به هذه الشخصية من شجاعة، وقوة جأش، وصدق يقين، حين قال (**بجاه سيف مصقول تقهر به الاعدا**)؛ وهو ما يوازي الصفة المميزة عن كل الصفات التي تميّز بها غيره، وهي تسميته المعروفه والمنسوبة لسيفه كرّم الله وجهه (**سيف الله**

[1] المصدر السابق، ص84.

المسلول)، هذا السيف الذي كان لا يرفع إلاّ دفاعا عن الإسلام والمسلمين، ولا يقاتل به إلاّ من أجل إعلاء كلمة الله العُليا.

ليضيف الشاعر في الشطر الثاني من البيت الشعري قوله (**هزّام الكفار**)؛ هذه الصفة التي جعلت من شخصية الإمام علي رضي الله عنه أسطورة وما هو بأسطورة، لأنّه البطل الذي فدى الرسول الكريم بأغلى ما يملك المرئ، وبأثمن ما يحمله إنسان بين جنبيه، منذ أن كان صبيا، إلى أن صار شابا فتيا، حين نادى منادي الرسول صلى الله عليه وسلّم في "**غزوة بدر**" التاريخية أن حيّ على الجهاد حيث أعدّ المسلمون أنفسهم بالرغم من قلّتهم لملاقاة العدو الغاشم.

هذا ما أراد الشاعر أن يوصله للقارئ بتوظفه لهذه الصفة (**هزّام الكفار**) وهي صيغة مبالغة توضح وتبيّن لنا جليّا أنّ الشاعر **لخضر بن خلوف** على وعي تام، ومعرفة شاملة لسيرة الإمام علي بن أبي طالب الذي ما توان للحظة على أن يدافع عن الإسلام، إذ كان رضي الله عنه في أوّل الصفوف في كل من غزوة بدر، أحد وغزوة تبوك، يحارب الكفار مفتخرا بحمل سيفه البتّار الذي لم يُغمد إلاّ باستشهاده يبجّله التاريخ تبجيلاً.

ويقول الشاعر في نفس المعنى الذي يدّل على فروسية هذا القائد الفذ الذي لا يتأخر أبدا عن تقديم يد العون للإسلام والمسلمين، وترخيص الغالي والنفيس في سبيل الله، وذلك في قصيدة "قصة البعير" :

يا سايْلْني نْعيـــدْ لَكْ ماذا يْطْـرا ... ما بَيْنْ المسْلِمينَ و بَنوا إسْرائيـــل
يوما تحَرْكوا اليَهُـودْ قَوْمْ بَنُو مُـــرّا ... يَغْزِيوْ عْلى بْعيرْهُمْ أويلْهم بْالويـــل
خَرْجوا للشُومْ و شَال بهُم حَيْضُرا ... و قْتَلْ شْلّة جْنودْ مَنْ جِيشْ النْعيل[1]

ونجد استخدام الشاعر لشخصية على رضي الله عنه رمزا للوفاء والأنفة والكبرياء، ورمزا للدفاع عن العفة والشرف في التاريخ الإسلامي، دون أن يخشى في الله لومة لائم، إذ يقول

---

[1] المصدر السابق، ص100.

قَـــالْ عَلي بحَـــقْ مَـنْ رْفَـعْ السّْمـــا ما يـَتْبَـــعْنـي واحَـــد مَن لَـبْرار
نْوَرِّيهُـــم سُومَـــة الشّْريفَـــة فاطْمـــة واحَـــــدْ مَنْ اليَهـودْ ما يْرجَـع للدّار
صلّى الله عْليـــــكْ يا سيـدْ الأمّـــة والـرِّضا على اصْحابَك العَشرا الابْرار[1]

وكأنّ الشاعر يستدعي مرة أخرى شخصية علي بن أبي طالب من خلال فنية التشخيص والمحاورة التي تقوم على استعراض دلالات أخرى يفجّرها من خلال هذا الخطاب الشعري، مما يعكس شخصية الشاعر من خلال هذه الرموز.

ونلاحظ أن اهتمام الشاعر بشخصية الإمام **علي بن أبي طالب**، وتخصيصه بمكانة مميزة في قصائده، لا لسبب إلاّ لأن الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** ينحدر من السلالة الشريفة، إذ يعود نسبه إلى الإمام علي بن أبي طالب كرّم الله وجهه، وذلك حسب ما ورد من معلومات حول حياة الشاعر.

– الصحابة العشر رضوان الله عليهم:

ويوظف الشاعر **لخضر بن خلوف** شخصية الصحابة الكرام بعبارة (**واصحابك العشرة الابرار**) رمزًا للمنزلة العالية التي خصهم الله سبحانه وتعالى بها، ولقداسة هذه الشخصيات التراثية التي تمثل الوجه المضيء للتاريخ الإسلامي لما قدّمته من أعمال خالدة وانتصارات وفتوحات، وبما أرسته من عدالة وديمقراطية في التاريخ العربي، مما يجعل الشاعر يدعو لهم ويذكرنا بهم في قصائده الشعرية بين الفينة والأخرى يقول:

قَـــالْ عْلي بحَـــقْ مَـنْ رْفَـعْ السّْمـــا ما يـَتْبَـــعْنـي واحَـــدْ مَنْ لَـبْرار
نْوَرِّيهُـــمْ سُومَـــة الشَّرِيفـــة فاطْمـــة واحْـــــدْ مَنْ اليْهُـودْ ما يَرْجَـعْ للدّار
صلى الله عْليـــــكْ يا سِيـدْ الأمّـــة والـرِّضَا عْلى اصْحابَكْ العَشْرا الابْرار[2]

---

[1] المصدر السابق ، ص 105.
[2] نفسه ، ص 105.

ففي قصيدة "الراعي بن سفيان" وظّف الشاعر **لخضر بن خلوف** عبارة **الصحابة العشرة الابرار** في لازمة شعرية يردّدها في آخر كل مقطوعة، وفي مقطوعة شعرية أخرى يخصص الشاعر الذكر عن الصحابي علي بن أبي طالب، أبو بكر الصدّيق، عثمان بن عفّان، وعمر بن الخطاب رضي الله عنهم جميعا، يقول:

اللهُمّ ارْضَ عَنْ المكَنَّى حَيْضُرة ... اسْمُه عبْدْ الإلـــه ثمَّ الأَمير عَلي
ثمَّ بُوبَكْر وعُثمـــان وعمـــر ... واجْعَلْنَـــا كُلّنَـا في مَنزِل عَالـي[1]

ولا شكّ أن مثل هذه الشخصيات الإسلامية، هي شخصيات ضاربة الجذور في الزمان وفي أعماق التاريخ الإسلامي، فهم صنعوا مجد الدولة الإسلامية، وأرسوا ركائز الحق عبر التاريخ.

3-شخصيـــات الأمراء والحكّـــام:

ومن بين الشخصيات التاريخية التي شهدها الشاعر وعايشها في **معركة مزغران** مثلا:

-السلطان خير الدين بربروس:

وهو من بين الشخصيات الجزائرية الفذة، ومن بين كبار القادة الذين قادوا الجيش الجزائري في حقبة زمنية مميزة، فشخصية السلطان **خير الدين باشا** أثنى عليها الشاعر كثيرا، نظرا لما حققه من انتصارت وما قدّمته من تضحيات بالنفس والنفيس في سبيل إخلاء هذا الوطن الحبيب من المستعمر الغاشم، إذ يقول في قصيدة مزغران التاريخية:

يا سايْلْني عَنْ طُرّادْ الـــرّوم ... قَصّـــة مَزّغْـــرانْ مَعلُومَـــة
يا سايْلْني كِيفْ ذا القَصّـــة ... بِينْ النَّصْـراني و خْير الدِّيـــن
اجْتَمْعُـــوا في بُرْهُمْ الاقْصى ... بجِيـشْ قْوِيْ جاوْا مَعْتَمْديـــن

ويقول موظفا شخصية السلطان **خير الدين باشا** رمزا للفارس الشجاع:

ما هُو مَنْ فُرْسانْ ذاك القُوم ... الا زادوا ظْلام عْلى ظَلْمة

---

[1] المصدر السابق، ص63.

تَرْجاه الإسْــلام لَنْ يْقُــوم خْير الدِّين بْسَايْر الأُمَّــة
يا سايْلْني عَنْ طُرّاد الــرُّوم قَصَّة مْزَّغْـران مَعْلومـــة[1]

ويقول في بيت السلام لقصيدة مزغران، والذي يتمثل في آخر مقطوعة شعرية في القصيدة يبعث من خلاله سلاما ودعاء لكل من يرضاه الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف**، من أخيار القوم:

الله يَرْحَمْ ناسَخْ المنْظُوم و القاري و المسْتَمَعْ دِيما
يَرْحَمْ ناسْ اخْيار القُوم خِير الدِّين وْسِيلة الرَّحمـة
ياسايْلْني عَنْ طُرَّاد الرُّوم قَصَّـــة مْزّغران مَعْلُومـــة[2]

فالشاعر يرسم لنا لوحة فنّية صادقة التاريخ، يخرجها إخراجا تاريخيا محكما، ينفد من خلالها إلى صورة الأمير خير الدين المفتخر ببطولاته واصفا إيّاه بقوله (اخيار الناس، وسيلة الرحمة، طرّاد الروم)، لأنّه كان نورا من الأنوار التي كانت تجوب المعركة، وتفتك بقتل الأعداء قتلا وتمزيقا، فأنزلوا بهم أشّد الهزائم والخسائر.

-الأمير حسن بربروس بن خير الدين باشا:

الأمير حسن بربروس هو ابن السلطان خير الدين باشا، وقد وظّفه الشاعر مبرزا دوره الفعال في القضاء على العدو الإسباني، وهو بدوره يُعدّ النور التاريخي الساطع الذي ألحق الهزائم بالعدو.

والشاعر يعتبر **الأمير حسن** شخصية من أعظم الشخصيات التي صنعت المجد والخلود للدولة الجزائرية الأبيّة، وأرسلت دعائم الحق فيها، فنشرت لواء السلام على أرض الوطن، يقول فيه الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف**:

---

[1] المصدر السابق، ص171.

[2] المصدر نفسه، ص172.

الأمِير حَسَانْ يُوم مَزَّغْـران | اخْلُفْ الثَّارْ مَنْ العَدُوْ تحْقيـق
رْجَعْ للبَهْجَة رَوْضَة البُلْدان | بْغْنايَـم شَتّ و نَصْرْ لْبِيـــق
اذْعُوا لُه يا نَاسْ بالغُفْـران | يَجْعَلْ لُو رَبِي يُوم المضِيقْ طْرِيق[1]

ومن الطبيعي أن الشاعر **لخضر بن خلوف** حين وظّف الشخصية التاريخية، لم يوظف من ملامحها إلا ما يتلائم وطبيعة التجربة التي يريد التعبير عنها، بإبراز أبعادها الدلالية التي هي صالحة لأن تتكرر من خلال مواقف جديدة وأحداث عديدة، وفي نفس الوقت هي قابلة لتحمل تأويلات وتفسيرات عميقة الدلالة، شريفة المقصد.

وما يمكننا قوله هو أن الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** قد حاول استغلال هذه الشخصيات في التعبير عن بعض جوانب تجربته الشعرية، ليكسبها نوعا من الكلية والشمول، وليضفي عليها ذلك البعد التاريخي الحضاري، الذي يمنحها لونا من ألوان العراقة.

وبالتالي، فقد أظهر الشاعر مما سبق، الدور الذي يضطلع به تناص الشخصية التاريخية، حيث يُسهم إسهاما عظيما في نقل النص الشعري من حدوده الضيّقة والمباشرة، إلى حركية القراءة واتساع الآفاق في تاريخ الشعر الشعبي، كما أنّ تعدد الأصوات وتباينها داخل النص الواحد، يضفي على النص الشعري نوعا من اختلاف النظرة وتعدد القراءة.

---

1 المصدر السابق، ص171.

المبحث الثالث: التناص الأدبي

مدخل.

المطلب الأوّل:التناص مع ظاهرة الشيب والشباب في الشعر العربي

1-تعريف الشيب لغة واصطلاحا.

2-تعريف الشباب لغة واصطلاحا.

3-دلالات التناص مع ظاهرة الشيب والشباب.

المطلب الثاني: التناص مع الأمثال والحكم العربية.

1-تعريف المثل لغة واصطلاحا.

2-تعريف الحكم لغة واصطلاحا.

3-دلالات التناص مع الأمثال والحكم العربية.

استنتاجات.

-مدخل:

يعرَّفُ التناص الأدبي عموما بأنّه تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة وحديثة، شعرا ونثرا مع النص الأصلي بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالّة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يُجسّدها ويقدمها[1].

نجد من الشعراء الشعبيين من تتداخل نصوصهم مع نصوص أدبية مختلفة يستعمل ألفاظا عربية غريبة في بعض الأحيان، إلاّ أن السبب الذي دفعهم إلى ذلك هو التقليد وحب الظهور بمعرفة رداء اللغة العربية وحلتها الجميلة إلى استعمال تلك المفردات الغربية التي يصعب حتى على الباحث أحيانا فهم معانيها[2].

وكما يقول التلي بن الشيخ أيضا: "وفوق هذا فإن قصائد كثيرة تقترب من الفصحى إلى حد كبير، وإن نطقها هو الذي يجعلها عامية، لأن الأسلوب العامي من حيث الصياغة ومن حيث استخدام الكلمات بطريقة خاصة لا تراعي البيان العربي، هذا الأسلوب تبدو لغته عامية ملحونة ولو كانت كلماتها فصيحة أو في بعضها شيء من الأعراب فالعبرة هنا باللغة والأسلوب معا"[3].

والشعر عند العرب هو الحكمة، والحكمة هي عصارة التجربة البشرية ملخصة ومكثفة في حالة الصفاء الذهني، يعبر فيها الوعي تعبيرا عن حالات الانتصار والانكسار، والشعر هو أزهار شجرة المعرفة، وبدون هذه الشجرة لا يكون الشعر، وبدون مناخ ملائم طبيعي وصحي لا يكونان معا. والشعر هو لحظة فرح أو حزن، سعادة أو تعب، يقبض عليها العقل فيصيبها وينتجها بوسيلة اللغة.

---

[1] أحمد الزغبي:"التناص نظريا و تطبيقيا"، ص42.

[2] التلي بن الشيخ: "دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة"، ص 396

[3] المرجع نفسه، ص 399.

وعندما نقول الشعر نقول الشاعر، والشاعر هو القصيدة، والشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** هو الأعصاب الحية النابضة للزمن في القصيدة الشعبية، والشعر عنده ليس مبنى ومعنى، وليس لغة وموسيقى فقط، بل هو تصويرٌ للتجربة الإنسانية الكبيرة، والشعر ليس نقلا حيّا لكل ما هو جميل في حياتنا فقط، إنه كل ذلك وأكثر من ذلك بكثير...

والقارئ لشعر **سيدي لخضر بن خلوف** قد يلحظ ذلك لا محالة لأنّ الشاعر اكتفى بالنظم على منوال القصيدة العربية القديمة متأثرا بها ملمّا بمعظم جوانبها المترامية الأطراف بين أغراض الشعر وفنونه، المتمثلة في الزهد والحكمة والمدح والرثاء والهجاء...، وما أردنا أن ننوه عليه في هذا المطلب هو عدم الانجذاب إلى ما هو ظاهر وجلي في مدونة الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** من زهد وحكمة ورثاء...، بل أردنا أن نغوص أكثر لنتطلّع على ظواهر أخرى تشفينا بدل أن نشفيها، وأن نسلّط الضوء عليها أكثر من غيرها في هذا النوع من التناص كتناص الشعر الشعبي الخلوفي مع ظاهرة الشيب والشباب في الشعر العربي الفصيح.

-المطلب الأول: التناص مع ظاهرة الشيب والشباب في الشعر العربي:

موضوع الشيب والشباب موضوع قديم حديث، يختلف في طبيعته من إنسان إلى إنسان، ومن شاعر إلى شاعر، ومن الطبيعي أن يمر الإنسان بعد طفولته-إن طال عمره-بمرحلتين: الشباب والشيخوخة، أما الأولى فهي داعية إلى التشجيع على حياة تختلف عن الأخرى إلى حد ما، تبعا لطبيعة الإنسان وتكوينه، وبيئته وخلفيته ودينه...فما منعى الشيب والشباب في اللغة والاصطلاح؟ وكيف تتناص نصوص الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** مع هذه الظاهرة التي عرفها الشعر العربي واعترف بها لونا من أجمل ألوان الشعر؟

1-تعريـــف الشيب لغـــــة واصطلاحا:

ا-الشيب لغة:

الشيب: معروف، قليله وكثيره بياض الشعر، والمشيب مثله، وربما سمي الشعر نفسه شيبا. شاب يشيب شيبًا ومشيبًا وشيبةً، وهو أشيب، على غير قياس؛ لأن هذا النعت إنما يكون من باب فعل يفعل ولا فعلاء له. قيل الشيب بياض الشعر. ويقال: علاه الشيب. ويقال: رجل أشيب، ولا يقال: امرأة شيباء، لا تنعت به المرأة، اكتفوا بالشمطاء عن الشيباء، وقد يقال: شاب رأسها. والمشيب: دخول الرجل في حد الشيب من الرجال...[1]

وقد أشار الله تعالى إلى معنى الشيب في قوله: ﴿ أَوَلَمْ نُعَمِّرْكُم مَّا يَتَذَكَّرُ فِيهِ مَن تَذَكَّرَ وَجَآءَكُمُ ٱلنَّذِيرُ﴾[2]، يعني الشيب.

ب-الشيب اصطلاحا:

ولما كان الشيب في اللغة يعنى بياض الشعر ودخول الرجل في حد الشيب من الرجال، فإنّه في الاصطلاح لعلامة من علامات الكبر والشيخوخة والعجز غالبا، لذا فإن الإنسان يخافه

---

[1] ابن منظور: "لسان العرب"، مج:01، فصل الباء، مادة: شيب.

[2] فاطر: 37.

ويخشاه، ويتمنى زواله، وللعرب كثير من الآراء في هذا الموضوع، فمن قائل: الشيب خطام[1] المنية، ومن قائل: الشيب نذير الموت، ومن قائل يقول: كنت أنكر البيضاء، فصرت أنكر السوداء، فيا خير مبدول ويا شر بدلِ.

وقد ورد في السلسلة الصحيحة للألباني ما يدل على وجه آخر ذلك المعنى، فعن فضالة بن عبيد رضي الله عنه، أنَّ رسُول الله صلَّى الله عليه وسلَّمَ قال: "الشَّيْبُ نُورٌ فِي وَجْهِ المسْلِمِ, فَمَنْ شَاءَ فَلْيَنْتِفْ نُورَهُ"، وعن عبد الله بن عَمْرو بن العاص رضي الله عنهما، قال: قَالَ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: "الشَّيْبُ نُورُ المؤْمِنِ, لَا يَشِيبُ رَجُلٌ شَيْبَةً فِي الإِسْلَامِ إِلَّا كَانَتْ لَهُ بِكُلِّ شَيْبَةٍ حَسَنَة وَرُفِعَ بِهَا دَرَجَة".الألباني في السلسلة الصحيحة 3-147.

2-تعريـــف الشباب لغـــة واصطلاحا:

ا-الشباب لغة:

الشباب عند ابن منظور هو: الفتاء والحداثة، شبّ يشِبُّ شبابًا وشَبيبة. وشب الغلام يشب شبابًا وشبوبًا (...)، والاسم الشبيبة هو خلاف الشيب. والشباب: جمع شاب، وكذلك الشُبّان. وقدحٌ شابٌ: شديد، كما قالوا في ضدّه قدحٌ هرم (...) ولقيت فلانًا في شباب النّهار أي في أوّله[2].

ب-الشباب اصطلاحا:

إنّ الشباب هو المرحلة العمرية من عمر الإنسان والتي تبدأ من بداية سن البلوغ إلى بداية سن الرشد أو سن االثلاثين، ولها خصائصها وسماتها المميّزة.

---

[1] الخطام : ما وضع في أنف البعير ليقتاد به، شبهوا الشيب به.

[2] ابن منظور: "لسان العرب"، مج:01، فصل الباء، مادة:شبب.

ولقد أثنى الله عزّ وجلّ على الشباب كما أثنى على غيرهم بسبب الإيمان والعمل الصالح كما أثنى على الفتية أصحاب الكهف في قوله: ﴿ نَّحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُم بِٱلْحَقِّ ۚ إِنَّهُمْ فِتْيَةٌ ءَامَنُوا۟ بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَٰهُمْ هُدًى ﴿١٣﴾ ﴾[1].

يقال لأهل الجنة: "إن لكم أن تشبوا فلا تهرموا أبداً" فكيف يكون فى الجنة عجز وشيبة وهى النعيم الذى ما رأت عين ولا خطر على قلب بشر ويظل أهل الجنة شباب لا يصيبهم الكبر أبدا.

وقد نظر الأدباء والشعراء إلى هذه الظاهرة نظرة فاصحة وعميقة ذات وجهين لا ثالث لهما، أما الوجه الأوّل فيتمثل في النظرة السلبية والجوانب المذمومة لظاهرة الشيب، فتمنوا زوالها وعدم الوثوب عندها لدلالتها على الضعف والهرم، العجز، الكبر وسيطرة الشيخوخة ... مستحسنين بذلك عنفوان الشباب وحيويته المغبطة للنفس لدلالته على القوة الجسدية، القدرة، الصحة والعافية، النشاط، المرح، الحياة وطول الأمل...فيروح الشاعر متأملا لهذه الظاهرة متحسرا على شبابه فينظم لنا من الأشعار الرائعة الكثير والكثير.

ويرى فريق آخر أنّ لهذه الظاهرة وجه آخر لا يجب أن يخفى على أحد وهي أنّ للشيب إيجابيات لا غنى للمرئ عنها وهي دلالة على الحكمة والرصانة، الخبرة والحنكة، الاحترام، النور والوقار... على عكس الشباب الذي يرمز إلى الطيش واللامبالاة، وقلة الخبرة والغرق في ملذات الحياة...فيجود شعراء ويجيد آخرون في هذا الجانب والرؤية البليغة بكل ما في الكلمة من معنى.

وعلى إثر هذا الرأي وذاك يقول أبو عمر بن العلاء: ما بكت العرب شيئا ما بكت على الشباب، وما بلغت به ما يستحقه. وقال الأصمعي: أحسن أنماط الشعر المراثي والبكاء على الشباب[2].

---

[1] الكهف: 13.

[2] ابن عبد ربه: "العقد الفريد"، ج2، ص360-361.

3-دلالات التناص مع ظـــاهرة شعر الشيب والشباب:

لقد أثار موضوع الشعر العربي وظاهرة الشيب والشباب الشاعر سيدي لخضر بن خلوف أيّما إثارة، فراح يوليها اهتماما كبيرا، جاعلا الخبرة والتجربة الحياتية نصب عينيه، متخذا الشعراء العرب القدامى مرجعية ثابتة له، وقد نجد شاعرنا متأثرا بما جادت به قريحة الشاعر أبو العتاهية حين يبكي شبابه في أبيات هي أشهر من نار على علم يقول فيها:

بكيت على الشباب بدمع عيني ... فلم يغن البكاء ولا النحيب

فيا أسفا أسفت عتلى شباب ... نعاه الشيب والرأس الخضيب

عريت من الشباب وكنت غضا ... كما يعرى من الورق القضيب

فيا ليت الشباب يعود يوما ... فأخبره بما فعل المشيب[1]

لقد استثمر الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** موضوع الشيب والشباب ليفجّر ما لديه من طاقات وشحنات فكرية عميقة، وتساؤلات وجودية لخدمة نصّه الشعري، فيطالعنا تفاعله النصي مع شاعر مقارب لشخصيته هو **أبو العتاهية**، مستشعرا لمعانيه مستوعبا لها، ومثبتا مواقفه، بأنّ الدنيا فانية ومباهجها زائلة، فلا يدوم فرح ولا شباب، ويبدو أنّ الصورة التي رأيناها في البيت الثالث، والتي شبّه بها الشاعر ذهاب نضرة الشباب وحيويته ونشاطه بسقوط الأوراق اليانعة الخضراء من الغصن الغض الطري لأحسن دليل على ذلك.

ولعلّ الشاعر **لخضر بن خلوف** يوظّف بطريقة أخرى مضمون هذا النص الشعري الذي ينبذ فيه الشيب ويتحسر ألما وبكاءً على الشباب؛ لأنّ الشباب في نظره يعني الحيوية والنشاط، والشيب يعني تقدم السن وسيطرة الشيخوخة.

ومن البديهي أن نجد العمر غاليا جدا عند الكبير، وأن نجده عند الصغير رخيصا، فالصغير يبذل نفسه ولا يهتم، ولكن الكبير يشحّ في العمر؛ وكلما طال عمره ازداد قوةً في الأمل،

---

[1] المشيب: هو سنّ الشيب.

وفي هذا إقرار على قول رسول الله صلى الله عليه وسلّم: **"لا يزال قلب الكبير شابًا في اثنتين في حب الدنيا وطول الأمل"** رواه البخاري[1].

وفي هذا يقول الشاعر متحسّرا على شبابه:

ابْكِي عْلى شْبابَكْ يا عَيْني بْالضُّـرْ ... في كُلْ يُومْ تَظْهَرْ لَكْ فيه عْيُـوب
الكُبْر والـهَـرمْ والشِّيـب حاضَر ناظَر ... لُو كانْ ما مْنَعْتْ الخيرْ المْعْتُـوب
واليُـومْ عَـادْ شيبـي شْلا يْكابْـر ... صَبْحوا جْوارْحي في حَالة مَرْهُـوب
يا ستَّـار العْيـوبْ اسْتُرْ عَيْبي فَادَح ... نَبْكي مْراسَم الـقْبَـر وما يَرْجانـا
يا ستَّـار العْيـوبْ اسْتُر عَيْبي فادَح ... وإذا غْضَبْت مَنْ نَفْسي ذاكْ حْزانا
سَعْدي مْعَ النَّبِـي بَتْ مْعاهْ البارَح ... مْشَرَّفْ النَّسَبْ جابْهولي مُولانـا[2]

فقد تناص الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** مع قول الشاعر أبي العتاهية، حين استعار التركيب (بكيت على الشباب بدمع عيني)، بمعانيه كما هو عند بن خلوف (ابكي على شبابك يا عيني)، دلالة ومعنى، إلاّ أنّه أضاف وحوّر بعض الألفاظ وغيّر الأسلوب ليتناسب مع قول أبي العتاهية متحدثا عن الشباب في البيت الأول، مستعملا الأسلوب الخبري، نوعه إبتدائي، غرضه الوصف والتقرير، بينما الشاعر **لخضر بن خلوف**، فقد استعمل الأسلوب الإنشائي في البيت الأول، نوعه نداء-مع مراعاة التقديم والتأخير- غرضه؛ الحسرة والتلهّف والحزن على ما فات، وبالرغم من تغيير الأسلوب إلاّ أنّ النص يحيلنا إلى النص الغائب إحالة بيّنة، "فالإحالة مثل الاستشهاد، هي شكل صريح للتناص، لكنها لا تعترض النص الآخر الذي تحيل عليه. فهي تقيم علاقة غياب in absentia.

---

[1] أبو عبد الله بن إبراهيم بن بردزبه الجعفي البخاري: "صحيح البخاري"، دار المستقبل، القاهرة، ط01، ج04، 2009، باب من بلغ ستين سنة فقد أعذر الله إليه في العمر/6420.

[2] سيدي لخضر بن خلوف، ج1، ص141.

إذن لهذا فهي مفضلّة لما يتعلق الأمر فقط بإحالة القارىء على نص، دون استحضاره حرفيا"[1]. وتنخفض وتيرة التناص وترتفع بين هذين النصين لاستثمار موضوع واحد يتحدّث عن ظاهرة الشيب والشباب.

والمستقصي لظاهرة الشيب في شعر **لخضر بن خلوف** يجد أنّه قد بكى شبابه وتحصّر عليه كثيرا، وهو يذرف الدموع، متأسفا على شبابه الراحل الذي لا أمل في عودته بقوله: (فيا أسفا أسفت على شباب**نعاه الشيب...)، وفي هذا ما يدعو الشاعر **لخضر بن خلوف** يتأسف كذلك على ظفر الشيب به، وهو لم يتعلّم بعد من العلم، ما يعمل به، فهولم يتحسّر على حيوية الشباب وعنفوانه، أو على مباهج الدنيا التي يحظى بها الشباب أكثر من غيرهم فقط، بل هو يتحسّر عليه لأنّه لم ينل ما كان يرجوه من العمل الصالح، وهو يأمل في قرارة نفسه أن يعيش أكثر من ذلك ليستفيد أكثر من العلم النافع الذي ينفعه دينا ودنيا.

ثمّ إنّ الإنسان كلما كبر ازداد حبا في الدنيا وازداد أمله، والشاعر هنا شديد الندم على شبابه الذي ارتحل لأنّه كان غارقا في بحر الكسل، التيه والضلال، يقول:

يا خْسَارْتِي ظْفَرْتْ الشِّيبْ ونَـا جَاهَل ... لا عِلْمْ لا عْمَالْ رْجَايا خَـاوي

في النُـومْ والكَسَـلْ وْالغَفْلـة والأكْـل ... في المغْرَقاتْ حاصَلْ تايَهْ تَلْقاوي

واليـُـومْ بَـانْ شيبـي بحْمالـوا راحَـل ... في بْحَـرْ يُسَمَّـى الـمْعَنْـوي[2]

تجلّت فاعلية التناص لدى الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** باستثماره نفس الموضوع (الشيب والشباب)، بالإضافة إلى استعماله نفس الأسلوب وهو أسلوب النداء، الذي غرضه التحسّر والحزن على ما فات.

فعبارة "يا خسارتي: بالعاميّة تقابل نفس المعنى المراد من طرف الشاعر "فيا أسفا أسفت"، فمحاكاة هذا الأسلوب تعد ضربا من أضرب التناص "لأنّ المعارضة تقوم على محاكاة الأسلوب، فهي إذن ممارسة شكلية أساسا"[3].

---

[1] ناتالي بيبقي-غروس، ص64.

[2] سيدي لخضر بن خلوف حياته وقصائده، ج1، ص140.

[3] نتالي بيبقي غروس، 94.

ومن هنا فإنها تكشف عن كثافة الشاعر **لخضر بن خلوف** المعرفية، التي يحاول من خلالها إصلاح شعره، والنهوض به والعودة إلى مواضيع الشعر العربي القديم، لإبراز براعته الشعرية.

ويقول الشاعر **لخضر بن خلوف** متناصا مع ظاهرة الشيب والشباب في الشعر العربي القديم:

الشِّيبْ لا غْنى يْدْركني يْضْحى الشَّبابْ ليَّ تاتا
والقَبْرْ ليْس بُدْ يمـْلَكْني يَضْحى التْرابْ ليّا وْراثـا
نَسْخوه في قُرْطاس عَنّي بْالذِّكْرْ فـازْتْ البَحَّاثــة[1]

ومن غير المستبعد أن نجد مثيلات لهذه الأبيات السابقة من الشعر الشعبي في الشعر الفصيح، فقد تداخلت بعض هذه النصوص مع شعر الشاعر **لخضر بن خلوف**، إذ استضاف بعض أبياته الشعرية من معاني الشعر العربي القديم وصوره:

يبلى الشباب ويفني الشيب نضرته كما تساقط من عيدانها الـورق[2]

فحوّل الشاعر أبياته بهذا إلى لوحات فسيفسائية مضيئة تعيد القارىء إلى مثيلاتها من موضوع الشيب والشباب في الشعر العربي الذي يعتبر من أرقى أنواع التراث، لأنّ التراث ليس معطى واحدا يشمل إتجاها واحدا بل هو اتجاهات ورؤى ومواقف مختلفة يتم فيها حضور الأب في الإبن وحضور الماضي في الحاضر للتطلع إلى المستقبل، والشعر العربي هو الدعامة الأساسية والركيزة الثانية التي تميز ملامح الأمة عن سواها...

ثمَّ إنّ متابعة المعاني والألفاظ بين الأبيات المذكورة آنفا تؤكد وجود تناص واضح بين أبيات شعر الشاعر **لخضر بن خلوف** وأبيات الشعر القديم.

إنّ الحديث عن توديع الشباب بمجيء الشيب، وعدم القدرة على إرجاع ما فات من العمر، لحديث تصدق معه النفوس وتؤمن به، نظرا لما فيه من حقائق لا تخفى على أحد، وبالرغم من عدم وجود التقارب بين النصوص الشعرية التي تناولت هذا الموضوع، إلاّ أنّنا نجد

---

[1] سيدي لخضر بن خلوف حياته و قصائده، ج1، ص68.

[2] أبو العتاهية: "ديوان أبي العتاهية"، ص447.

بعض الألفاظ والعبارات متقاربة جدا، ومن أكثرها تكرارا نذكر على سبيل الذكر لا الحصر قوله: (**الشباب، الشيب، بان، الغراب** ...).

وقد يلاحظ القارىء أن الشاعر الشعبي قد عوّض كلمة "**بان**" في اللغة العربية بالفعل "**راح**" في اللغة العامية، بالإضافة إلى توظيفه لكلمة "**الغراب**" الذي يثبت لوله الأسود القاتم، والذي يدل على الشباب واسوداد شعر الإنسان.

وكلمة "**التاتا**" تعني: الحرباء التي تتلوّن بتلوّن المحيط الذي ترسى عليه، وهذين اللفظين المتضادين الدلالة البيّنة والواضحة لَتعبيرٌ عن تغيّر المراحل التي يمرّ بها الإنسان، وتحوّلها من حال إلى حال...

ومثال ذلك قول الشاعر:

راحْ الغُرابْ ودْعا الـرَّحْلة ... مُحالْ يـا مْلاحْ يْوَلّـي
دارْ الغـْـرورْ فيهـــا اذْلاَّ ... بَعْدْ الجْديـدْ نَلْبَسْ بالِـي
الشّيب غَمّْني وتْكـْـلا ... حتَّى إنْ قالْ وِينْ ابْطالي[1]

وبهذا نلمس أنّ الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** قد رأى في الشعر العربي الذي يتحدّث عن ظاهرة **الشيب والشباب** معاني وتراكيب وألفاظا تشبع رغبته في التعبير بشكل ينسجم مع رؤيته الشعرية لظاهرة الشيب والشباب.

ويقول الشاعر:

قَدْرْ الشّيب اللّي كان اسْودْ غْرابي ... تَتْبَدَّل الانْوار تْعـــود مَتْلَوْنين
صلى الله عليك يـا النَّبي العَرْبـــي ... يا سِراجْ الدَّهرْ يا المرْسلْ نَبينا[2]

وفي هذا ما يشبه قول الفرزدق وهو يوظف كلمة "**الغراب**" التي تدل على اسوداد الشعر وكثافته، وبالتالي يدّل على مرحلة الشباب التي تتميّز بالخفة والحركة:

---

[1] سيدي لخضر بن خلوف حياته و قصائده، ج1، ص175.

[2] نفسه، ص144.

إن يُظغِن الشيب الشباب فقد تُرى لــه لِمّـةٌ لـم يَرُمَ عنهـا غرابهـا[1]

وبالتالي فإن استعمال كلمة **غراب** التي تعبّر عن مرحلة الشباب في هذا الموضوع شائعة جدا، بل الأكثر شيوعا مقارنة مع غيرها من الألفاظ.

ويقول الشاعر **لخضر بن خلوف** في موضع آخر:

قَلْ جَهْدي ما صُبْت الـزّاد ضَمّْني الفَقْر والشّيـب شْديد
شُعْتْ بالمديحْ في كُلْ بْلاد في المـدونْ وخْـيـامْ التَجْويد
نار الشُّوقْ تحْرَقْ لْكْبـــاد والعْـقـَـلْ طايـَـر بْعـيـــد[2]

فقد يلاحظ القارىء أنّ الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** لا يكاد يطيل الكلام عن الشيب والشباب حتى ينتقل إلى موضوع آخر ليتحدّث عنه، كما هو موجود في هذه المقطوعة الشعرية، إذ يظهر لنا جليا في البيت الأول التناص مع شعر الشيب ووصفه له بقوله "**الشيب شديد**"، لنجد الشاعر ينتقل إلى غرض المدح في البيت الثاني ليتحدث في البيت الموالي عن شوقه وولعه الشديد الذي أحرق كبده، وجعل من عقله يطير بعيدا عن ملذات الدنيا لا يتذكر إلاّ النبي المختار صلاوات الله وسلامه عليه وحبّه له.

وبهذا نستطيع القول بأنّ أغلب شعر الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** فاقد للوحدة الموضوعية إذ لا يتناول في المقطوعة الواحدة في بعض الأحيان موضوعا واحدا فقط، بل موضوعين أو أكثر، ومنه فإنّه لا يحتوي على الوحدة العضوية كذلك، حيث يمكننا التقديم والتأخير في الأبيات الشعرية من القصيدة الواحدة دون أن يختل المعنى.

ويقول الشاعر في مطلع قصيدة "يا سعدي بالرسول سعدي" متناصا معنويا مع موضوع **الشيب والشباب**:

راحْ شْبوبْ صُغْري وبَـدّلْ الصّفات وعْـييتْ مَنْ ذا الهولْ نْوَدّي
نَرْجى في كُلْ يُوم وبْرْيْـتي ما جات يا سَعْدي بالرّسـول سَعْـدي
محمّد تـــاجْ الأنْبيا سِيـــد الأمّـات يا سَعْدي بالرّسـول سَعْـدي[1]

---

[1] الفرزدق: "ديوان الفرزدق"، ج1، تح: علي مهدي زيتون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1997، ص82.

[2] المرجع نفسه، ص241-242.

[1] سيدي لخضر بن خلوف، ج1، 231.

إنّ ذمّ الشيب وبكاء الشباب أمر فطري وعام، فمن غير المستبعد كون الشاعر قد تدارس شعر فحول الشعـراء، واستفاد منه بالضـرورة، فيتناص معه ويستحضر بعضا من معانيه الخالدة، والتي نذكر من بينها قول الشاعر كعب بن زهير:

بان الشباب وأمسى الشيب قد أزفا ولا أرى لشبـاب ذاهب خلفا

عـــاد الســـواد بياضا في مفارقـــه لا مرحبا بهذا اللـون الذي ردفا[1]

فالأبيات كلها تتحدث عن رحيل الشباب بعد الشيب والهرم. وعليه فالعلاقة بين النصوص المتداخلة كما يلحظ القارىء ليست علاقة تحاور في معظم الأحيان بل سيطرة للنص الغائب على الحاضر، إذ أنّ في الإمكان العثور على المعاني والتراكيب والألفاظ المتشابهة في بعض الأحيان.

يقول الشاعر **سيدي لخصر بن خلوف**:

يا رسول الله لَوْ صُبْتْ كي نْطيـرْ ما يْشَدْني شْـدادْ آه يـا المصطفـى

بخِيمْتي نْرْحَلْ بْالكْبير مْعَ الصّْغيـر و كُـلْ مَنْ يَتْبَعْني نَسْقيـه بْالصّْفـا

الطّريقْ بْعيدة و الشّيبْ للطْفيـــر يْوَصْلني لحْروفْ ميم وصادْ وطا وفا[2]

إنّ استعمال الشاعر **لخضر بن خلوف** لعبارة "**الشيب للظفير**" لعبارة عميقة ودالة، إذ تدل على التغيّر وعدم ثبوت الشاب على شبابه، فلا محالة، بل ولابدّ للشيب أن يظفر بهذا الشباب، وبهذا يكون الشاعر قد حطّ محطة أخرى بهذه العبارة فيتناص معنويا مع قول كعب بن زهير:

بان الشباب وأمسى الشيب قد أزفا ولا أرى لشبـاب ذاهب خلفـا[1]

إن الحديث عن **الشيب والشباب** وكيفية انقضائه لموضوع يتلذذ الشعراء بالحديث عنه، لأنّه يتطلب الخبرة في الحياة ويحتاج إلى الكفاءة والحكمة، وكبح جماح اللهو والمجون، وهذا ما

---

[1] كعب بن زهير: "ديوان كعب بن زهير"، ص52.

[2] سيدي لخضر بن خلوف، ج1، ص206.

[1] كعب بن زهير: "ديوان كعب بي زهير"، مرجع سابق، ص52.

يتعارض مع رغبات النفس وهواها، والأبيات في هذا المشهد على العموم تمثّل تجربة إنسانية عامة، عبّر عنها الشاعر بأسلوبه، وبلغته الشعرية الخاصة.

يقول الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف**:

الشِّيب دْرَكْني و الاَعْضا قاصْرة قَلْ جَهْدي و مَنْ عِيني غابْ البْصَر
يـــا الله سْألْتَك بخِير الـــوَرى سِيد الأمَّـــة محمَّد سِيـــد البَشَـــر
يـــا الله سْألْتْك بخير الـــوَرى يـــا الله وَنَّسْنـــي لِيلـــة الـــقْبَـــر[1]

ويقول الشاعر عمر بن أبي ربيعة راجيا حلول الشباب وعدم وارتحاله وتمنيه انتقال الشيب عنا وزواله، ليعيش الإنسان شبابه حتى وأن مات دون أن يمر بالشيب الذي لا مرحبا به:

ليت الشبـــاب بنـــا حلّت رواحلـــه وأصبح الشيب عنّا اليـوم منتقلا
أودى الشباب وأمسى المـــوت يخلفه لا مرحبا بمحـــلّ الشيب إذ نزل[2]

وفي هذا ما يدلّ على التداخل الشعري بين هذين البيتين من الشعر:

الشِّيبْ لا غْنى يْدْركني يْضْحى الشَّبابْ ليَّ تاتا
والقَـــبْرْ ليْس بُدْ يمْلَكْني يَضْحى التْرابْ ليّا وْراثـا[3]

يومىء الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** بتماسه المباشر مع الشاعر عمر بن أبي ربيعة من خلال الفكرة التي ترمي إلى أنّ الشيب يؤدي في نهايته إلى الموت والقبر، وما ينطوي تحت هذه الفكرة، من بكاء على الحياة، على الرغم من هذا التحوير والتبديل، فإنّ الشاعر **بن خلوف** قد أعاد نفس الفكرة التي تتضمنها الدلالة الشعرية.

---

[1] سيدي لخضر بن خلوف، ج1، ص204.
[2] عمر بن أبي ربيعة:"ديوان عمر بن أبي ربيعة"، ص320.
[3] سيدي لخضر بن خلوف، ج1، ص68.

واللافت للانتباه هنا أنّ العلاقة الموجودة بين النصوص القديمة التي ذكرناها والنص الحاضر متوافقة ومتشابهة في دلالتها على مضمون واحد، ولكن الشاعر **لخضر بن خلوف** يتّكىء عليها أحيانا لأجل الكشف عن مضمون نصّه حتّى يحمل المتلقّي إلى عوالم تناصية تبوح بقراءات وتأملات جديدة تغني نصوصه الشعرية.

ومن جهة أخرى، فلقد أعطى الشاعر لظاهرة الشيب والشباب أهمية كبيرة ونظرة إيجابية، فهو لا يعني له دائما العناء والتعب، وزوال الشباب والحيوية، فهو في باب أخر إيجابي بالفعل استدلالا بقوله صلى الله عليه وسلم: "أن الله ينظر في وجه الشيخ المؤمن صباحاً ومساء فيقول: يا عبدي كبر سنك ودق عظمك ورق جلدك وقرب أجلك وحان قدومك علي فأني أستحي شيبتك أن أعذبك بالنار".

وفي حديث شريف آخر قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: عن الله جل جلاله : "الشيب نوري فلا أحرق نوري بناري".

وشاعرنا **سيدي لخضر بن خلوف** أعطى الشيب والشباب مرتبة أخرى؛ هي مرتبة الحكمة والنباهة هو بالنسبة له كذلك الدال على الحنكة والخبرة في الحياة يقول:

الحِكْمـة في الشِّيب بـان وانْدَمَرْ شْبابي به اشْريتْ القَوْسْ قُلْت للشِّيخْ حِينا
زُرْتْ أعْكافْ الأرْضْ مُعْتَكْف كالرّْباب عْلِيّا وإذا طـالْ العُمْر قالْ نَشْـري
صلى الله عليـــك يـــا النّْبـِّي العَرْبـــي يا سِراجْ الدَّهـْـر يـــا المرْسَـــل نَبِينـــا[1]

فإنّ قول الشاعر"**به اشريت القوس**"، و"**إذا طال العمر قال نشري**" لعبارة عن تناص إشاري مع قول الفرزدق وهو يحدّث عن الشيب الذي ليس لبائعه تجّار، وعن الشباب الذي يربح من باعه لا محالة:

إنّ الشباب لرابح من باعه والشيب ليس لبائعيه تجّار[1]

---

[1] سيدي لخضر بن خلوف، ج2، 145.

[1] الفرزدق: "ديوان الفرزدق"، ص84.

وليس من العيب في شيء أن يستعير مبدع لاحق نصوص غيره ويضمّنها نصّه؛ بحيث يدخل عليها تغيرات وتحويرات مغايرة لأصلها الأوّل، وذلك لتؤدّي دلالات جديدة أخرى لم تكن موجودة فيها من قبل.

والتقاء النصوص فيما بينها، وتمفصلها مع بعضها البعض على هذه الصورة-في أي عصر كان- لا يقتلها كما يتوهّم بعض الدارسين المتزمّتين ذلك، والذين يزعمون أنّ الأفضلية تبقى دوما للسّبق وإن أجاد اللاحق في تمفصله معه وأضاف شيئا جديدا إليه.

لكن هناك كثيراً من الدارسين المنصفين في مختلف العصور أيضا يقرّون بشرعية المبدعين اللاحقين في التناص مع النصوص التراثية السابقة ولا يرون فيه سرقة أو سطوا، بل يرونه نتيجة طبيعية لما يرسب في الذاكرة عن طريق اكتساب التراث، والقراءات المتنوعة ذات المشارب المتعدّدة التي يختزنها المبدع في ذاكرته، فيتمفصل عن طريقها مع كتّاب متقدّمين أو معاصرين له[1].

غير أنّ الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** يرينا في المقطوعة السابقة ما يدلّ على الفكرة الإيجابية لظاهرة الشيب الخبرة وسداد الرأي، ويرى في نفسه مثالا على ذلك، فقد يجد الباحث حين يستقصي حياة الشاعر أنها مرّت بمرحلتين (ما قبل الأربعين من عمره، وما بعد الأربعين)، فسِنّ الأربعين هي سِنّ اكتمال رجولة الرجل، ونضجه، ونلاحظ أنّ جل الأنبياء عليهم السلام بعثوا في هذه المرحلة أو قبلها بقليل، ويبدو لنا الشاعر متفائلا ومفتخرا بها حيث يجد أن في هذه السنّ يكتمل الرجل كل عناصر القوة والتماسك والرصانة، بينما يدل الشباب على السراب الذي يضرب فيه المثل على الكذب والخداع، يقول:

جَوَّزْتْ مْيَة وخَمْسَة وعْشْرينْ سْنَة حْسَاب وزَدْتْ مَنْ وْرا سَنِّـي سَتْ شْهُور
مَنْهُمْ مْشاتْ رَبْعيـنْ سْنـَة مَثْـل السَّـرابْ ومَا بْقَى مْشَى فـي مْديحْ المبْـرُور[1]

كما نجده يقدّر قيمة الشيب ويعطيه مكانة مميّزة، إذ يقول:

---

[1] سعيد سلام: "التناص التراثي-الرواية الجزائرية أنموذجا"، ص360.

[1] سيدي لخضر بن خلوف، ج2، ص14.

قَدْرْ الشِّيب اللِّي كان اسْودْ غْرابي تَتْبَدَّل الانْوار تْعـــود مَتْلَوْنِين
صلى الله عليك يـا النَّبي العَرْبـــي يا سِراجْ الدَّهرْ يا المرْسلْ نَبينا[1]

لقد أولى الشاعر هذه النصوص أهمية خاصة لارتباطها بالشعر العربي القديم الذي يعتبر أرضية خصبة وهدفا غنّيا يتّخذه الشاعر محورا رئيسًا لإقامة علاقة مع نصوص أخرى ذات حمولات معرفية، وموضوعاتية مختلفة، يستثمرها الشاعر لمنح نصّه قيمة جمالية تشكّل شبكة من العلاقات التي تربط الشعر الشعبي بالشعر العربي القديم، وإبراز ما في النص من مميزات مشتركة يمكن اكتشافها.

وبهذا استطاع الشاعر الشعبي **سيدي لخضر بن خلوف** بحنكة فنّان يمتلك أدواته أن يرسخ بشكل لافت للانتباه موقفا إنسانيا عاما موصلا ماضيه الموجود بحاضره، صانعا بهذا التناص، تجربة انسانية متوراثة مستمرّة، يحاول بها تعميق تقبّل للرؤية الموجودة فيها، فيزيد بذلك من فعالية التواصل الوجداني والإيحائي عن طريق توليد دلالات غير اعتيادية جديدة هي من صنع الشاعر الشعبي في موقفه الجديد.

[1] المصدر السابق، ص144.

-المطلب الثاني: التناص مع الأمثال والحكم العربية:

الأمثال حكمة العرب في جاهليتها وإسلامها، وضرب من ضروب بديعها وجوامع كلمها، بها تستميل القلوب وتتصرف في الكثير من أوجه الكلام. وقد قال السيوطي في هذا: "لضرب العرب الأمثال واستحضار العلماء النظائر شأن ليس بالخفي في إبرازخفيات الدقائق ورفع الأستار عن الحقائق. تُريك المتخيّل في صورة المتحقق والمتوهم في معرض المتيقّن والغائب كأنّه مشاهد. وفي ضرب الأمثال تنكيت للخضم الشديد الخصومة وقمع لضرورة الجامع الأبيّ فإنّه يؤثر في القلوب ما لا يؤثر وصف الشيء في نفسه ولذلك أكثر الله تعالى في كتابه وفي سائر كتبه الأمثال، ومن سور الإنجيل سورة سورة تسمى سورة الأمثال، وفشت في كلام النبي صلى الله عليه وسلم وكلام الأنبياء والحكماء"[1] .

وكلّ أمة أمثالها وحكمها التي تقرّب بها مقاصدها إلى إفهام المخاطبين وتبلغ بها حاجتها، وربما يشترك مثل واحد بين أمم مختلفة، فيصبح من الأمثال العالمية، وربما تبلغ روعة المثل بمكان يقف الشاعر أمامه مبهورا فيصب مضمونه في قالب شعري وأمثلة ذلك كثيرة في الأدب العربي قديمه وحديثه.

ولما كانت الأمثال بهذه المثابة فقد كثر ذكرها واستعمالها في التراث العربي القديم، ذكرت في القرآن الكريم وفي الأحاديث النبوية الشريفة وفي كلام البلغاء.

أمّا ذكرها في القرآن الكريم فكثير؛ ومنه قوله تعالى:

-﴿ أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ ٱللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِى ٱلسَّمَآءِ ﴿٢٤﴾ تُؤْتِىٓ أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍۭ بِإِذْنِ رَبِّهَا ۗ وَيَضْرِبُ ٱللَّهُ ٱلْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ ﴿٢٥﴾ ﴾ إبراهيم: 24-25.

[1] جلال الدين عبد الرحمان السيوطي: "الإتقان في علوم القرآن"، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط2، ص132.

-﴿لِلَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ بِٱلْآخِرَةِ مَثَلُ ٱلسَّوْءِ ۖ وَلِلَّهِ ٱلْمَثَلُ ٱلْأَعْلَىٰ ۚ وَهُوَ ٱلْعَزِيزُ ٱلْحَكِيمُ ﴿٦٠﴾﴾ النحل: 60.

-﴿وَلَقَدْ ضَرَبْنَا لِلنَّاسِ فِي هَٰذَا ٱلْقُرْءَانِ مِن كُلِّ مَثَلٍ ۚ وَلَئِن جِئْتَهُم بِـَٔايَةٍ لَّيَقُولَنَّ ٱلَّذِينَ كَفَرُوٓا۟ إِنْ أَنتُمْ إِلَّا مُبْطِلُونَ ﴿٥٨﴾﴾ الروم: 58.

-﴿لَوْ أَنزَلْنَا هَٰذَا ٱلْقُرْءَانَ عَلَىٰ جَبَلٍ لَّرَأَيْتَهُۥ خَٰشِعًا مُّتَصَدِّعًا مِّنْ خَشْيَةِ ٱللَّهِ ۚ وَتِلْكَ ٱلْأَمْثَٰلُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ ﴿٢١﴾﴾ الحشر: 21.

أمّا في الحديث الشريف فقد ذُكِرت كثيرًا ومثال ذلك قوله صلى الله عليه وسلّم:

-"مَثَلُ الْمُؤْمِنِ الَّذِي يَقْرَأُ الْقُرْآنَ كَمَثَلِ الأُتْرُجَّةِ؛ رِيحُهَا طَيِّبٌ وَطَعْمُهَا طَيِّبٌ, وَمَثَلُ الْمُؤْمِنِ الَّذِي لَا يَقْرَأُ الْقُرْآنَ؛ كَمَثَلِ التَّمْرَةِ لَا رِيحَ لَهَا وَطَعْمُهَا حُلْوٌ, وَمَثَلُ الْمُنَافِقِ الَّذِي يَقْرَأُ الْقُرْآنَ مَثَلُ الرَّيْحَانَةِ؛ رِيحُهَا طَيِّب وَطَعْمُهَا مُرٌّ, وَمَثَل الْمُنَافِق الَّذِي لَا يَقْرَأُ الْقُرْآنَ كَمَثَلِ الْحَنْظَلَةِ لَيْسَ لَهَا رِيحٌ وَطَعْمُهَا مُرٌّ"[1].

-"مَثَلُ البَيْتِ الذي يُذكَرُ اللهُ فيه، والبيت الذي لا يذكرُ الله فيه مَثَلُ الحيِّ والميِّت"[2].

-"مَثَلُ الْمُنَافِقِ كَمَثَلِ الشَّاةِ الْعَائِرَةِ بَيْنَ الْغَنَمَيْنِ تَعِيرُ إِلَى هَذِهِ مَرَّةً وَإِلَى هَذِهِ مَرَّة"[3].

ومما لا شك فيه أنّ هذه الأهمية التي تتميز بها الأمثال والحكم لن تعيب عن بال الشاعر ولا عن مدونته, فتناص نصوص الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** مع الأمثال والحكم، هو تناص مع تجارب الآخرين، من خلال الإحالة على نصوص الأمثال الغائبة، وقصصها الممتزجة بفيض من التراث في أدبنا الراقي، فيضفي بذلك على القصيدة طابعا حواريا للتعاضد والاستعانة

---

[1] أبو الحسين مسلم بن الحجاج النيسابوري مسلم: "الجامع الصحيح"، تح: صدقي جميل العطار، دار الفكر، بيروت، ط 01، 2000، ص364.

[2] المرجع نفسه، ص 358.

[3] نفسه، ص1371.

بصدق التجارب الإنسانية الكبرى، والتماهي بها لتصبح القصيدة صورة إيقونية لظل بشري يعكسه مثل حكيم استخدمه الشاعر الشعبي في نصوصه الشعرية.

1-تعريـــف المثـــل لغة واصطلاحا:

أ-المثل لغةً:

المثل كلمة تسوية، يقال: مِثْله ومَثَله كما يقال شِبهه و شَبهُه بمعنى، قال ابن بري: الفرق بين المماثلة والمساواة أنّ المساواة تكون بين المختلفين في الجنس والمتفقين، لأنّ التساوي هو التكافؤ في المقدار لا يزيد ولا ينقص، وأما المماثلة فلا تكون إلاّ في المتفقين (...)، والمثل: الشيء الذي يُضرب لشيء مثلا فيجل مثله، قيل: هو مثله في كذا فهو مساوٍ له في جهة دون جهة. يُقال: مِثْل ومَثَل وشِبْه وشَبَه بمعنى واحد[1].

ب-المثل اصطلاحًا

المثل اصطلاحا؛ قول سائر يشبه به حال الثاني بالأوّل، والأوّل فيه التشبيه، فقولهم: مَثُلَ بين يدَيْه؛ إذ انتصبَ، وفلان أمثل فلان أي أشبه بما له من الفضل[2].

ويروى عن ابن عباس رضي الله عنه أنّه قال:"كفاك من علم الأدب أن ترويَ الشاهد والمثل"، لأنّ الأمثال كما يقول الماوردي بحق: "لها من الكلام موقع الإسماع والتأثير في القلوب فلا يكاد المرسل يبلغ مبلغها، ولا يؤثّر تأثيرها، لأنّ المعاني بها لائحة، والشواهد بها واضحة، والنفوس بها وامقة، والقلوب بها واثقة، والعقول لها موافقة، فلذلك ضرب الله الأمثال في كتابه العزيز، وجعلها من دلائل رسله، وأوضح بها الحجة على خلقه، لأنها في العقول معقولة وفي القلوب مقبولة".

---

[1] ابن منظور: "لسان العرب"، مج: 11، فصل اللام، مادة: مَثلَ.

[2] أبو الفضل أحمد الميداني: "مجمع الأمثال"، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1985، ج1، ص6.

وتبدو أهمية الأمثال والحكم أنها وسيلة تربوية لأنّ فيها التذكير والوعظ، والحث والزجر، وتصوير المعاني تصوّر الأشخاص والأعيان أثبت في الأذهان لاستعانة الذهن فيها بالحواس، ولذا قيل: "المثل أعون شيء على البيان"[1].

والمضمون الإنساني للأمثال والحكم يتّصل بالطبائع البشرية، من الخير والشر، السعادة والشقاء، والفضيلة والرذيلة، وهي أمور تعرفها شعوب الأرض جميعا في كلّ وقت، وقد حثّ علماء التربية طلبة العلم على حفظ الأمثال والحكم لأنها الأنغام اللغوية الصغيرة للشعوب ينعكس فيها (الشعور) و(التفكير) وعادات الأفراد وتقاليدهم على العموم.

وقال أبو عبيد القاسم: "إنّ الأمثال هي حكمة العرب في الجاهلية والإسلام وبها كانت تعارض كلامها، فتبلغ بها ما حاولت من حاجاتها في المنطق بكناية غير تصريح، فيجتمع لها بذلك ثلاث خلال: إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى، وحسن التشبيه"، وقال السيوطي: "المثل ما ترضاه العامة والخاصة في لفظه، حتى ابتذلوه بينهم، وفاهوا به في السرّاء والضرّاء، واستدرّوا به الممتنع من الدرر، ووصلوا به إلى المطالب القصية، وتفرجوا به عن الكرب والمكربة، وهو من أبلغ الحكمة، لأنّ الناس لا يجتمعون على ناقص أو مقصّر في الجودة أو غير مبالغ في بلوغ المدى في النفاسة[2].

وتبدو قيمة قول السيوطي في بيان مسألة ثبات الأمثال وتداولها. وأنّ الحكمة هي التعبير عن خبرات الحياة أو بعضها على الأقل مباشرة في صيغة تجريدية، فالحكماء أضفوا على المثل معنى مجرّد واستعملوا كلمات عامة، كما أنّ بعض الشعراء حوّلوا النثر إلى نظم ذي إيقاع وقافية، فعُرِفوا بأنهم شعراء الأمثال والحكم، كزهير بن كعب، وأبي العتاهية والمتنبي وأبي العلاء المعرّي، وغيرهم...

---

[1] علي بن محمد حبيب الماوردي: "الأمثال والحكم"، تح: فؤاد عبد المنعم أحمد، دار الوطن للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 1999، ص20.

[2] المرجع نفسه، ص21-22.

والمثل موضوع دراستنا في هذا المطلب، والمراد من ذلك، هو أن نلاحظ كيف توجّه الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** على غرار باقي الشعراء إلى التناص مع المثل العربي ليظهر الأثر الفني والدلالي الذي تحمله الأبيات بسباحتها ضد التيار إلى المنبع لا إلى المصبّ، فقد وعى الشاعر أنّ المثل هو قول موجز استحسنه الناس من حيث مبناه ومعناه، فسيّروه بينهم، وتناقلوه جيلا عن جيل، ممثلين به في حالات مشابهة للتي ضرب فيها المثل في الأصل، وإن جهلوا ذلك الأصل عند استعمالهم له فيما بعد...

2-تعريـف الحكـــمة لغة واصطلاحا:

الحكمة مطلب الجميع، ولها يسعى كل من حباه الله بالعقل، فهي شرف وفخر لحاملها، وقد قال بعض الحكماء: الحكمة صديقة العقل، وميزان العدل، وعين البيان، وروضة الأرواح، ومزيحة الهموم عن النفوس بإذن الله، والحكمة أنس المستوحش وأمن الخائف، ومتجر الرابح، وحظ الدنيا والآخرة بإذن الله لمن وفّقه الله، فما معنى الحكمة، وكيف تتناص نصوص الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** معها؟

أ-الحكمة لغةً:

الحكيم: ذو الحكمة؛ والحكمة عبارة عن معرفة أفضل الأشياء بأفضل العلوم، ويقال لمن يحسن دقائق الصناعات ويتقنها: حكيم (...)، والحُكْمُ: العلم والفقه؛ قال الله تعالى: ﴿يَٰيَحۡيَىٰ خُذِ ٱلۡكِتَٰبَ بِقُوَّةٖۖ وَءَاتَيۡنَٰهُ ٱلۡحُكۡمَ صَبِيّٗا ١٢﴾[1]؛ أي علما وفقها؛ هذا ليحيى بن زكريّا، وفي الحديث: إنّ من الشعر لحكمه؛ أي إنّ في الشعر كلاما نافعا يمنع من الجهل والسفه وينهى عنهما، قيل: أراد بها المواعظ والأمثال التي ينتفع الناس بها[2].

ب-الحكمة اصطلاحًا:

---

[1] مريم: 12.

[2] ابن منظور: "لسان العرب"، مج:12، فصل الميم، مادة: حكم.

عرّفها الراغب بقوله: "الحكمة إصابة الحق بالعلم والعقل. والحكمة من الله تعالى معرفة الأشياء وإيجادها على غاية الإحكام ومن الإنسان معرفة الموجودات وفعل الخيرات"[1].

والحكمة أرفع شأنا من الأمثال، لأن المثل يمثّل ثقافة عامة الشعب بجميع طبقاته، بينما الحكمة تهذيب وصقل لهاته الثقافة، وهو ما جعلها وطيدة الصلة بالنبوة.

و**الحكمة** كلمة شاع ذكرها واستعمالها في القرآن الكريم والحديث الشريف وفي كلام البلغاء.

ففي القرآن ذكرت في آيات كثيرة منها قوله تعالى:

- ﴿ يُؤْتِي ٱلْحِكْمَةَ مَن يَشَآءُ ۚ وَمَن يُؤْتَ ٱلْحِكْمَةَ فَقَدْ أُوتِيَ خَيْرًا كَثِيرًا ۗ وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّآ أُو۟لُوا۟ ٱلْأَلْبَٰبِ ﴿٢٦٩﴾ ﴾ البقرة: 269.

- ﴿أَمْ يَحْسُدُونَ ٱلنَّاسَ عَلَىٰ مَآ ءَاتَىٰهُمُ ٱللَّهُ مِن فَضْلِهِۦ ۖ فَقَدْ ءَاتَيْنَآ ءَالَ إِبْرَٰهِيمَ ٱلْكِتَٰبَ وَٱلْحِكْمَةَ وَءَاتَيْنَٰهُم مُّلْكًا عَظِيمًا ﴿٥٤﴾ ﴾النساء: 54.

-﴿ ٱدْعُ إِلَىٰ سَبِيلِ رَبِّكَ بِٱلْحِكْمَةِ وَٱلْمَوْعِظَةِ ٱلْحَسَنَةِ ۖ وَجَٰدِلْهُم بِٱلَّتِى هِىَ أَحْسَنُ ۚ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَن ضَلَّ عَن سَبِيلِهِۦ ۖ وَهُوَ أَعْلَمُ بِٱلْمُهْتَدِينَ ﴿١٢٥﴾ ﴾ النحل: 125.

- ﴿وَلَقَدْ جَآءَهُم مِّنَ ٱلْأَنۢبَآءِ مَا فِيهِ مُزْدَجَرٌ ﴿٤﴾ حِكْمَةٌۢ بَٰلِغَةٌ ۖ فَمَا تُغْنِ ٱلنُّذُرُ ﴿٥﴾ ﴾ القمر: 4-5.

وقد ذكرت **الحكمة** في الحديث الشريف في مواطن كثيرة، نذكر منها قوله صلى الله عليه وسلّم:

- "الكلمةُ الحِكْمَةُ ضَالَّةُ المؤمنِ، فحيثُ وَجَدَهَا فهو أَحَقُّ بها"[2].

---

[1] الراغب الأصفهاني: "مفردات ألفاظ القرآن"، ص249.

[2] أبو عيسى محمد بن عيسى بن سورة الترمذي: "سنن الترمذي"، تح: صدقي جميل العطار، ط2، دار الفكر، بيروت، 2002، ص771.

-"لَا حَسَدَ إِلَّا فِي اثْنَتَيْنِ رَجُلٌ آتَاهُ اللَّهُ مَالًا فَسُلِّطَ عَلَى هَلَكَتِهِ فِي الْحَقِّ وَرَجُلٌ آتَاهُ اللَّهُ الْحِكْمَةَ فَهُوَ يَقْضِي بِهَا وَيُعَلِّمُهَا"[1].

-"إنّ مِن الشِّعرِ لحِكْمَة"[2].

لذلك فقد أسهم شاعرنا ولو بقسط ضئيل في تسليط بؤرة ضوئية على هذه الحكمة من جهة، وعلى المثل العربي القديم، وإحيائه من جهة أخرى، وبالتالي إحياء ذكرى شعره كلّما ذكر هذا المثل وتلك الحكمة.

3-دلالات التنـــاص مع الأمثـال والحكـم:

عرف الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** تأثير المثل وقدرته على تكثيف المعنى، لذلك استعمل الكثير من الأمثال والحكم التي سرت وشاعت بين الناس، لأنها تقوم بدور تواصلي كالإشارة إلى التجذّر الثقافي المشترك، فهي ليست مجرد عملية إيراد مثل أو حكمة فقط، وإنما هي فعل مشترك يخضع للتحليل التجريبي من ناحية، ويخضع لخطوات عملية واقعية تجعل من الشعر الشعبي يرقى ويعلو شأنه من جيل إلى جيل... وكل هذه المميزات زادت من جذب الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** ولفت انتباهه للأصالة التي تفيض منها ثراءً وفق نهج مطلوب، وامتصاصها بشكل عفوي يتناسب مع ما يريد من دلالات ومعان متراوحة بين الشدة واللين، فمن الحكمة أحيانا استخدام الشدة والتأنيب أحيانا، ذلك لأن الحكمة تعني وضع كل شيء في موضعه، فهي لين في وقت اللين، وشدة في وقت الشدة.

ومثال ذلك قول الشاعر **لخضر بن خلوف**:

تْكَلَّمْ موسى وقـال يا هَذا الـوَرْشـان ... الله يـاتِيـك بْالصَّبـرْ فَالعْمُـرْ قْصِـر
نوضي للطِير يـاكْلَكْ جايَعْ عَطشـان ... لُـو كـانْ صْبـرَ يْعـاوْضُه رَبِّي باكْثِر
يَضْحُـوا اجْناحْتَك عْقيـقْ وعُقْـبـان ... وعْيونَك مَنْ ياقوتْ النْفيسْ والجُوهـرَ[3]

---

[1] مسلم: "صحيح مسلم"، ص371.

[2] ابن منظور: "لسان العرب"، مج:12، فصل الميم، مادة: حكم.

[3] سيدي لخضر بن خلوف، ج2، ص115.

-"**لو كان صبر يعاوضه ربي باكثير**":

وتعني باللغة العربية الفصيحة "**لو صبر لعوّضه الله بالكثير**"؛ ونلاحظ أنّ هذه الحكمة التي وضعها الشاعر **بن خلوف** في عجز البيت الثاني تتناص عن طريق **النفي المتوازي** مع الحكمة العربية التي يُقال فيها: "**من صبر ظفر**"[1].

ومعنى هذا أن الإنسان الذي يصبر فإنّه حتما سيظفر بحاجته ويعوض الله له صبره ذاك بالكثير من الخيرات لا محالة، وهذا ما وعد الله سبحانه وتعالى عبده حين قال:﴿قُلْ يَٰعِبَادِ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ ٱتَّقُواْ رَبَّكُمْ ۚ لِلَّذِينَ أَحْسَنُواْ فِى هَٰذِهِ ٱلدُّنْيَا حَسَنَةٌ ۗ وَأَرْضُ ٱللَّهِ وَٰسِعَةٌ ۗ إِنَّمَا يُوَفَّى ٱلصَّٰبِرُونَ أَجْرَهُم بِغَيْرِ حِسَابٍ ﴿١٠﴾﴾[2].

وما عنيته **بالنفي المتوازي** هو ما قالت عنه الباحثة جوليا كريستيفا: "**النفي المتوازي يكون حيث يظّل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه**"[3]، وهو نفس المعنى المنطقي الذي قصده الشاعر بقوله: "لو كان صبر يعاوضه ربي باكثير".

ونجد **الأمثال والحكم** جليّة لدى الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** في قصيدة "شاين عشت لابد تندم"[4].

ويظهر ذلك في قوله:

جْمَعْ الفُـؤادْ وخْلَـقْ قَلْبَـك سُلطـــان يـــامُرْ الـــضْعيفـــة
خْلَقْ اللسانْ ما فيه اعْظـــام هـــوَ يْـوَرْثَك للمَحْنـة وهْـــلاك
العَيْنْ غَضّهـا يـــا ظـــالْـم هِيَّ سْبابْ عِصْيانْك ياما اعْمَالك

لله تـوب يـــا بـــو نـــــاد

---

[1] كمال خلايلي: "مجمع كنوز الأمثال والحكم العربية"، مكتبة لبنان، د/ط، د/ت، ص100.

[2] الزمر: 10.

[3] جوليا كريستيفا: "علم النص"، ص79.

[4] وقد يلاحظ القارئ أنّ العنوان"شاين عشت لابدّ تندم" ذاته هو عبارة عن حكمة، ومعنى ذلك في العربية هو (مهما عشت لابدّ لك أن تندم)؛ أي أنّ الإنسان مهما عاش ومهما فعل لابد أن يندم على أشياء فعلها يكون قد أخطأ فيها ولو فعل من الخيرات في حياته ما فعل.

إذا بْغيـــتْ تَنْجي نَفْسَـــك سَـــوَّل عْلى طْريـــقْ السُّنـــة
أوقَفْ مْعَ شْـروطْ صْلاتَـك هَذوا عْلايَـــم أهْـــلْ الجَـنّـــة
أبْحَـــثْ ديـــما عَـنْ دينَـك الـــجَهْـــلْ يـــوَرْثَـــكْ للغْبينَـــة[1]

فمن الأمثال ما ابتدعها الشاعر في شعره كما ابتدع الشعراء العرب القدامى أمثال جرير والفرزدق، المتنبي وأبي العلاء المعري وابن الوردي... أمثالا كثيرة صارت تُنسب إليهم.

ومن بين الأمثال والحكم التي نجدها في هذه المقطوعة الشعرية قول الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف**:

- "**القلب سلطان**":

وهذه العبارة التي تتكون من مسند ومسند إليه (القلب سلطان)؛ أي من مبتدأ وخبر هي عبارة سليمة في اللغة العربية، والمعنى الذي تحيل إليه هو أنّ القلب يعتبر أهم عضو في الإنسان، به يصلح الجسد وبه يفسد، وهو صاحب السلطة الذي يمثل السلطان الذي يرجّحه الإنسان بعد العقل.

-"**اللسان ما فيه اعظام هو يورثك للمحنة والهلاك**":

ومعنى هذه العبارة في اللغة العربية صحيح إلاّ أنّه لم يخل من بعض الأخطاء، ففي العبارة الأولى يريد أن يقول أنّ (اللسان لا يحتوي على أية عظام، وأنّه هو الذي يورثك للمحن والهلاك)، وهذا المعنى يتداخل نصيا **بالنفي الموازي** مع المثل القائل: "**مقتل الرجل بين فكّيه**"[2].

فقوله "**خلق اللسان ما فيه اعظام**" معناه أن اللسان ذلول سهل الإنقياد مقارنة مع عضو آخر، لذا على الإنسان أن يحذر لأنّه إذا أطلق لسانه فيما لا ينبغي قد يؤدي به

---

[1] المرجع السابق، ص96.

[2] كمال خلايلي: "مجمع كنوز الأمثال والحكم العربية"، ص231.

إلى قتله، ناهيك عن الحكم الموجودة في هذه المقطوعة من بدايتها إلى نهايتها التي يكررها في أحايين كثيرة لا لشيء إلاّ لأنّ التكرار في نصّ ما لدليل عن حقيقة التشكّل الشعري وعلاقته بكثافة الشعور المتراكم زمنيّا في نفس الشاعر، والذي يبدو واضحًا هنا أو هناك في فضاء النص؛ ممّا يسهم في عملية الإيحاء وتعميق أثر الصورة في ذهن القارئ.

-"**هذوا علايم أهل الجنة**":

وأصلها في العربية الفصحى (هذه علامات أهل الجنة)، أي أنّ الإنسان المستقيم تبدو الاستقامة عليه من خلال أفعاله وأقواله ووجهه. كما نجد هذا في معنى المثل في قوله عزّ وجلّ: ﴿مُّحَمَّدٌ رَّسُولُ ٱللَّهِ ۚ وَٱلَّذِينَ مَعَهُۥٓ أَشِدَّآءُ عَلَى ٱلْكُفَّارِ رُحَمَآءُ بَيْنَهُمْ ۖ تَرَىٰهُمْ رُكَّعًا سُجَّدًا يَبْتَغُونَ فَضْلًا مِّنَ ٱللَّهِ وَرِضْوَٰنًا ۖ سِيمَاهُمْ فِى وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ ٱلسُّجُودِ ۚ ﴿٢٩﴾﴾[1]، وقوله تبارك وتعالى في سورة المطففين: ﴿تَعْرِفُ فِى وُجُوهِهِمْ نَضْرَةَ ٱلنَّعِيمِ ﴿٢٤﴾﴾[2]؛ أي أنك تعرف إذا نظرت إليهم صفة الترافة والسرور، والغبطة بادية على وجوههم مما هم فيه من النعيم العظيم.

وعليه فإنّ الشاعر يلجأ إلى توظيف هذا المثل تلميحا بقوله "**علايم أهل الجنة**"، يجعل منه متداخلا نصيا مع المثل العربي "**هو من أهل الجنة**"[3]، فالعرب حينما تجد شخصا طيبا رحيما رؤوفا عطوفا تطلق عليه هذا المثل. وهذا التوظيف جاء **بالنفي الموازي** الذي يحمل نفس المعنى الأول للنص المرجعي.

-"**الجهل يورثك للغبينة**":

وأصلها في العربية الفصيحة (الجهل يورثك الغبن)، وقد استعمل الشاعر كلمة "غبن" لأنّها عميقة الدلالة مترامية المقاصد، متعددة المعاني إذ يُعنى بها كل ما قد يعتري الإنسان من الخديعة والضعف والفقر وشدة الحاجة والحرج في هذه الدنيا، لذلك نستطيع القول أنّ هذا

---

[1] الفتح: 29.

[2] المطففين: 24.

[3] أبو الفضل أحمد الميداني: "مجمع الأمثال"، ج1، ص484.

المثل قد يتناص مع المثل"**جهلك أشد لك من فقرك**"[1]، لأنه وإن كان الفقر قد يؤدي بالإنسان إلى الهلاك في أحايين كثيرة، إلاّ أنّ الجهل يورثه أكثر من ذلك بكثير.

وقد لا يختلف اثنان في معنى قول الشاعر "لا غبن كغبن من يحيا جاهلا"، وهو يتناص كذلك مع المثل القائل "**الجهل موت الأحياء**"[2]، كما يتناص مع قول الماوردي في كتابه الأمثال والحكم "**شرّ المصائب الجهل**"[3]، لأنّ الجهل قد يؤدي بالإنسان إلى ارتكاب الكبائر كقتل النفس والانتحار مثلا وهذه من شر المصائب فعلاً.

ويقول **سيدي لخضر بن خلوف** في قصيدة "محمد راحة العقاب":

أحْوال الشِّيخ والشْـبـاب لا فَرْقْ بِينْ جْمِيعْ العْبـاد
يَعْتَقْها مَفْتاحْ كـُلْ بـاب المفَضَّلْ شَفيعْنـا محمَّدي[4]

-"**لا فرق بين جميع العباد**":

إنّ هذه العبارة المتواجدة في عجز البيت الأول لعبارة سليمة كليا، ولن يختلف اثنان إذا ما قلنا أنّ لغة الشاعر **بن خلوف** تميل إلى الفصحى إلى درجة كبيرة جدا، كيف لا وفي هذا المثل ما يدل على وجود تناص، **بالنفي الموازي**، ولو بصيغة أخرى مع الحكمة التي تقول "**الناس سواسية كأسنان المشط**"[5]، بمعنى أنّ الناس متساوون ولا فرق بينهم.

وتأتي الأمثال التي وظفها الشاعر لأفكار ومشاعر وتجارب إنسانية قيلت في وقت من الأوقات، وغالبا ما تلائم إنسان ذلك الوقت، وهناك حكم وأمثال عامة وخصوصا الأمثال التي ترغّب الإنسان في الفضائل وتحضّه على النجاح، إذ هناك قيم ومعاني تحثّ على الخير، تتفق الإنسانية جمعاء على الأخذ بها في أي زمان ومكان، فإذا كان المثل يدعو

---

[1] المرجع السابق، ص264.
[2] أبو الفضل أحمد الميداني: "مجمع الأمثال"،ج1، ص265.
[3] علي بن محمد حبيب الماوردي: "الأمثال والحكم"، ص132.
[4] سيدي لخضر بن خلوف، ج2، ص97.
[5] أبو الفضل أحمد الميداني: "مجمع الأمثال"، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1985، ج2، ص389.

إلى الحلم والرحمة والتسامح فإننا نجد في مدونة **سيدي لخضر بن خلوف** من الأمثال ما يدعو إلى قيم إنسانية نبيلة تصلح لكل جيل وتناسب كل جماعة، منها قول الشاعر **بن خلوف** في قصيدة "الموت لا غنى تدركني":

بْالحرْثْ فـــازَتْ الأغْنِيـَّـا مَنْ لا حْرَثْ ما يحْصَدْ شِيء
بْالذِّكْرْ فـــازَتْ الأوْلِيـــا مَنْ لا ذْكَرْ مـا يُوجَد شِـيء
هَكْذا الآخْـــرة و الدَّنْيـا واللّي زْعيمْ ما يَنْسى شِـيء[1]

فإنّ الشطر الثاني من البيت الأول ليحتمل وجود التناص بين:

-"**من لا حرث ما يحصد شيء**":

ومعناه في الفصحى (من لم يحرث لن يحصد شيئًا)، والمثل العربي المعروف في هذا النص الموازي هو: "**كما تزرع تحصد**"[2]، ويضرب هذا المثل للحث على فعل الخير، وقد قيل "**كما تدين تدان**".

ومن خلال عملية إنتاج النص لكيانه عن طريق تفاعله مع بنيات نصّية أخرى، فإنّه ينتج في مقابل ذلك ما يعاكسه ويخالفه في الوقت نفسه. ويبدو هذا النقيض في شتّى صور الميتانص وأشكاله التي يتّخذها. وتشمل المضامين التاريخية والاجتماعية والثقافية والأديولوجية والسياسية... وهو بذلك ينفرد بتحقيق وظائف أخرى تختلف عمّا نجدها في المتفاعلات النصية الأخرى من مناص وتناص[3].

ونفس الشيء بالنسبة للمثل "**من زرع حصد**"، حيث يحقّق وظائف أخرى تختلف عن قوله "**من لا حرث ما يحصد شيء**"، غير أنّ النتيجة الالتي يؤمن بها كاتبها هي واحدة،

---

[1] سيدي لخصر بن خلوف، ج2، ص57.

[2] أبو الفضل أحمد الميداني: "مجمع الأمثال"، ج2، ص143.

[3] سعيد سلام: "التناص التراثي-الرواية الجزائرية أنموذجا"، ص161-162.

ونجد هذا متقاربا مع النفي الكلي الذي صرّحت به الباحثة جوليا كريستيفا بقولها "**النفي الكليّ**: وفيه يكون المقطع الدخيل منفيا كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوبا"[1].

ويقول الشاعر **لخضر بن خلوف** في موضع آخر:

اعمل الزاد باش تسافـــر — خذ الطريـــق واسعـى ليـــا
لُو كانْ غيرْ راكْ تْكابَـــر — وتْـجَـوْزُه بـاسْـم الحـيَـا
سَفْرًا طْويـلْ هَذا يـــاسَر — مَن ماتْ مـا رْجَـعْ للدَّنْيـــا
وَانِي في الواسَعْ واتحَـــزَّم — واعْمَلْ الشْروطْ اللِّي هِيَّ تْرْضاك
واذا بْـقيتْ غافَـل هايْـم — راه يـْجي الوادْ مَـزْرُوبًـا ودَّاك
لله تـوب يـا بـــو نـــادم
مُولى العْقَـلْ يْوَلِّـي بَكْـري — مَن قْبَـــلْ لا تجِيـــه الحَمْلـة
ويْكـونْ لْبيبْ فاهَمْ حَذْري — مـــا هُو غِفيـــلْ حتَّى لِيلـة
وايْنْ الهْروبْ تحْتْ البَـاري — مَـــنْ لا تْفَـــك مْنُه حيلـة[2]

فقد يلاحظ القارىء أنّ هذه القصيدة تحتوي على تداخلات نصية عديدة متراوحة بين الأمثال والحكم، من بينها:

-"**اعمل الزاد باش تسافر**":

والأصل في العربية الفصحى أن يقال: (اعمل الزاد لكي تسافر)، هذه الحكمة قد تتداخل نصيا مع الحكمة التي تقول "**إعتبر السفر بأوّله**"، ويعني ذلك أنّ كل شيء يعتبر بأوّل ما يكون من التحضير والاستعداد واعمل لآخرتك كأنك ستموت غدا، ويقال كذلك "**من تذكّر بُعدَ االسفر استعدّ**".

---

[1] جوليا كريستيفا: "علم النص"، ص78.

[2] سيدي لخضر بن خلوف، ج2، ص95.

غير أنّ السفر الذي يقصده الشاعر هو السفر إلى الدار الآخرة التي تستوجب على كل مؤمن أن يستعّد لهذه الرحلة المصيرية وتحضير الزاد لها، وخير الزاد كما قال الله عزّ وجلّ في منزل التحكيم: ﴿ وَتَزَوَّدُواْ فَإِنَّ خَيۡرَ ٱلزَّادِ ٱلتَّقۡوَىٰۚ وَٱتَّقُونِ يَٰٓأُوْلِي ٱلۡأَلۡبَٰبِ ﴿١٩٧﴾ ﴾[1].

-"**من مات ما رجع للدنيا**":

ومعناه في اللغة العربية (من مات لم يرجع إلى الدنيا)، هو مثل يوافق الميتانص الذي ذكره جيرار جينيت في المتعاليت النصية من خلال موافقته المثل الذي قيل فيه: "**من مات فات**"[2]، وهو يمثل النفي المتوازي عند جوليا كريستيفا؛ حيث يظلّ المعنى المنطقي فيه نفسه بالنسبة للنصّين معا. وقد وُظِّف الميتانص النقدي ليثير القارئ ويستفزّ شعوره. وقد وضعه الشاعر الشعبي **بن خلوف** في سياقه المناسب ليخدم الحدث ويدفع إلى تطوّر مواقف الشخصية ويصبغ ذلك بصبغة أدبية جمالية فنّية[3].

-"**مولى العقل يولي بكري**":

ومعناه في اللغة العربية هو أنّ (صاحب العقل يعود باكرا)، وهذا المثل الذي تكتنفه الكثير من الحكم هو مثل استوحاه الشاعر من مثل من الأمثال العربية الفصيحه التي قيل فيها: "من تعقّل نال ما يرد باكرا"، أي من حّكم عقله ولم يتسرّع نال مراده، وهو يتناص مع المثل العربي الذي يُقال فيه "من تأنى أدرك ما تمنى" نفيا موازيا.

-"**مولى العقل لبيب فاهم حذري ما هو غافل**":

---

[1] البقرة: 197.

[2] كمال خلايلي: "مجمع كنوز الأمثال والحكم العربية"، ص267.

[3] سعيد سلام: "التناص التراثي-الرواية الجزائرية أنموذجا"، ص160.

مثل يتداخل نصيا مع المثل المعروف"**اللبيب بالإشارة يفهم**"."فكل كاتب يحمل خلفية نصيّة معيّنة تراثية قديمة عديدة. يختار منها ما يناسب المبادىء والقيم التي يتبنّاها. فيبني على ضوئها إبداعه الخاص والمتميّز"[1].

ويبقى تراث كل أُمّة هو رصيدها الباقي وذخيرتها الثابتة التي تزخر بها وتفتخر، وشعر **سيدي لخضر بن خلوف** يُعتبر رافدا من روافد هذا التراث الثريّ، "والأمة التي تتخلى عن تراثها، تتخلى عن روحها، وتهدم مقوماتها وتعيش بلا تاريخ"[2].

ويقول الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** في قصيدة "قصة الغلام بن اليزيد":

قالْ المخْتارْ يا عْلي كونْ مَعي صَبْرا واعْـلَمْ بأنّ الصَّبْر مَفْتاحْ البَيـاني

لا تَعْجَـلْ بالغْـلامْ جَوَّزا لُـو مَـــرّة جاهْل وطْفُل صْغير لَهُ عُذْراني[3]

-"**الصبر مفتاح البياني**":

والأولى في اللغة العربية أن يقال: (الصبر مفتاح البيان)، وإنّه حتما لن تغيب على القارىء اللبيب أن الشاعر ها هنا قد وظّف في عجز البيت الأول "**الصبر مفتاح البياني**" فكلمة **البياني** مأخوذة من **البيان**؛ وهو الدليل والحجة والمنطق، أي أنّ الصبر يأتيك بالدليل والحجة، فيتبيّن لك ما تريد، لذا فما عليك إلاّ التأني والتريّث، فنلاحظ أنّ هذا المثل يتناص مع المثل الشائع والمعروف: "**الصبر مفتاح الفرج**"[4] بمعنى أن على الإنسان أن يصبر من أجل نيل حاجته، وأن يعلم أن الصبر هو المفتاح الذي تُفتَح به أبواب الخير والفرج.

---

[1] المرجع السابق، ص424.

[2] ناصر الدين الأسد: "التراث والمجتمع الجديد"، مطبعة العاني، بغداد، العراق، ط1، 1965.

[3] سيدي لخضر بن خلوف، ج2، ص129.

[4] أبو الفضل أحمد الميداني: "مجمع الأمثال"، ج1، ص578.

ويقول في قصيدة "بسم الله بديت" متحدثا عن قصة الموؤدة المؤثرة، هذه الطفلة الصغيرة التي وأدها أبوها بغية التخلص من العار الذي لا وجود له، ورغبة في إرضاء الجُهال من الناس واتباع العرف الفاسد:

ادّاها بوها و قْتْلْهـــا فـــي أرْضْ الفَـــلاة
بَعْدْ ما ماتَتْ حَرْقوها قـــالـــوا النَّار أوْلى
حتىَّ صارْ رَمْدًا لحَمْها مـــنْ حَرّ الشَّعْلـة[1]

-"**النار أولى**":

وهذه العبارة سليمة من حيث المفردات اللغوية، وهي تتناص مع المثل العربي الذي قيل في المرأة التي تنكر الخير وتتخلى عن المبادىء الصحيحة لتُحمّل نفسها العار ليجور عليها المجتمع بتقديم مثل ذو نظرة سلبية تحطّ من قيمة المرأة كمرأة، وكإنسانة، يقال فيه "**النار ولا العار**"[2] بنفي جزئي تقول عنه جوليا كريستيفا" **النفي الجزئي** يكون حيث يكون جزءا واحد فقط من النص المرجعي منفيا"، غير أنه هنا غير مذكور فقط ويفهم من خلال السياق والنص.

ويقول الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** في قصيدة "لولا انت" محدثا نفسه:

لَوْ كانَتْ مُسْتقيمة تَشْهَد لي عْيُوبي ونَتْرُكْ عْيوبْ النَّاس لا تْوَلي عْلينا
صلى الله عليك يـــا النَّبي العَرْبـــي يا سِراجْ الدَّهْر يـــا المرْسَل نبِينـــا[3]

-"**نترك عيوب الناس لا تولي علينا**":

وأصلها في اللغة العربية: (سنترك عيوب الناس لكي لا تعود علينا)، ونلاحظ أن هناك توازي نصّي بين الشطر الثاني من البيت الأول والحكمة التي تقول: "**من رمى الناس بما فيهم**

---

[1] سيدي لخضر بن خلوف، ج2 ، ص124.
[2] كمال خلايلي: "مجمع كنوز الأمثال والحكم العربية"، 188.
[3] مصدر سابق، ص146.

رموه بما ليس فيه"[1]، وهو يمثّل النفي المتوازي الذي يحمل نفس معنى الذي يريده الشاعر غير أنّ الصيغة متغيّرة فقط.

وما يلاحظ على طريقة بناء المثل أنّه يبنى كذلك بصيغة التفضيل، ويلاحظ الذين يلمّون بكتب الأمثال العربية ومصادرها أنّ هناك الكثير من الأمثال التي جاءت على صيغة التفضيل، وهي في الحقيقة ليست بأمثال أكثر مما هي استعمالات يُقصد بها التشبيه على سبيل المبالغة في الصفة والتفضيل في وجه الشبه[2]. وهذه الصيغة ليست مقصورة على الشعر العربي الفصيح فقط، بل نجدها كذلك في الشعر الشعبي كذلك، وديوان الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** يوجد هذا النوع من الأمثال على قِلّته، لكونه مطّلعا على التراث الشعري العربي، متأثّرا به، نجد الشاعر **لخضر بن خلوف** يقول في قصيدة "الموت لا غنى تدركني":

يـــا نـاسْ زاوْدُوا بْالرَّحمـة ... مَن مْدَحْ الشَّريفْ الهادي
رَبِّـــي نَطْقُـه بْالحِكْمـة ... بالله و الرَّســول يْنـــادي
أنـا مْدَحْتْ سِيدْ الأُمَّـــة ... محمَّد اجْوَدْ عَنْ الأجْـواد[3]

وبذلك كله، نلمس كيف استطاع **سيدي لخضر بن خلوف** امتصاص الأمثال والدلالات التي يمكن أن نضيفها إلى نصوص الشعر الشعبي، فتزيد من كثافته المعنوية، ففي عجز البيت الثالث من المقطوعة الشعرية نجد الشاعر يتناص مع أمثال حملت جوانب إيجابية، وقيما إنسانية أغنت التجربة الشعرية الخلوفية، وغدت وسيلة للتعبير عن فلسفته ونظرته للحياة كقوله:

---

[1] المرجع السابق، ص363.

[2] محمد عبد الغني حسن وعبد السلام العشري: "من أمثال العرب"، ص1-2، نقلا عن نبيل علي حسنين: "التناص دراسة تطبيقة في شعر شعراء النقائض"، دار كنوز المعرفة العلمية، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص289.

[3] سيدي لخضر بن خلوف، ج2، 58.

-"**محمد اجود عن الأجواد**":

وهي صيغة تفضيل (محمد أجود من أي جواد)؛ وهي صيغة تتناص مع المثل الشعبي "**أجود من حاتم**"[1]، ولعل شخصية محمد صلى الله عليه وسلّم مثّلت الجانب الإيجابي في ضرب المثل للكرم والإيثار والجود أكثر من غيره، وما ذلك بغريب، لآنه خير خلق الله أجمعين، ونجده كذلك في قصيدة "إلا وجه الحبيب غاب" يستعمل صيغ التفضيل التي تفيد المثل في قوله: "**أشرف من شرّفه كتاب**"وهي عبارة سليمة تمثّل مثلاً من الأمثال المبتدعة التي تميّز بها الشاعر، معبرا عن رؤيته المتكاملة والبعد التربوي الذي يحمله هذا المثل خدمة للتجربة الشعرية، يقول:

كانّــهُ مــا حْضَرْ لُــه شْبــاب خافَظ الطَّرْفْ شوفْ نَظْــرُه واحْوالُــه
أشْــرَفْ مَــنْ شَــرْفُه كْتــاب في ســورة نــون عَظْمُه جَلَّ جَلالُــه[2]

-"**أشرف من شرّفه كتاب**":

يعّد من الأمثال التي جاءت على صيغة التفضيل، ويعني به الشاعر أنّ الرسول صلى الله عليه وسلّم هو أشرف خلق الله أجمعين، والقرآن الكريم بدوره أيضا هو أشرف كتاب على وجه الأرض، وفي هذا الكتاب الشريف شُرِّف الرسول الكريم صلوات الله وسلامه عليه. ولم أجد مرجعا لهذا المثل فعددته من بين الأمثال التي ابتدعها الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف**، وهو على ذلك قدير، وبذلك جدير. ويحذو حذو هذا المثل المبتدع مثل آخر في قول الشاعر:

أكْلي مع الاذياب[3] وشكايا للراعي للساع ما فضحنــــي ربي بخيانــة
خوفي في الوبخ يوم يدعي الداعــي كم عـزيز يرخس في سوق الـهانــة
اليوم نفتخــر بلسانــي و ذراعــي في الوقف العظيم ما ينذكر اسم كان[4]

---

[1] أبو الفضل أحمد الميداني: "مجمع الأمثال"، ج1، ص253.
[2] سيدي لخضر بن خلوف، ج2، ص35.
[3] الاذياب: والأصوب؛ الذياب بالعامية جمع مفرده ذيب، وفي العربية الفصيحة "ذئب"، والجمع منه "ذئاب".
[4] مرجع سابق، ص82.

وإذا ما أرجعنا البصر كرّة أخرى لمنجَز بن خلوف الشعري، وحاولنا استجلاء الأمثال والحكم العربية فيه، لوجدنا أنّه قام بجهود واضحة لإثراء نصّه الشعري، ففي هذا النص الشعري نجد المثل الذي يدل على الخيانة والغدر والنفاق في قوله:

-"أكلي مع الاذياب وشكايا للراعي":

وفي اللغة الفصيحة تعني:(أكلي مع الذئاب، وشكواي للراعي)؛ وهذا المثل يدل على استفحال ظاهرة النفاق والخيانة وتفشي النميمة في المجتمع، فلقد اهتم الشاعر بعديد المواضيع التي تمس الواقع الاجتماعي، وما له من صلة بالأمثال والحكم ذات المكانة المرموقة والدلالات المشحونة بالخصوبة والبراعة العربية.

ومن هنا، نستنتج أنّ الشاعر قد وعى أهمية الأمثال ودورها في حياة الفرد والمجتمع فضمنها في إبداعاته الشعرية، كيف لا؟ وقد "أصبحت الأمثال بطبيعتها الموجزة هذه سواء من حيث اللفظ أو من حيث المعنى تجري على أفواه الكثير من الناس، وتنتشر بينهم، وقد تفطّن الكتاب والروائيون لأهمية هذا النوع الأدبي فضمّنوه إبداعاتهم (...) للكشف عن سلوك الشخصيات، وعن انتمائها الطبقي، ونزوعها الفكري في صورة مناجاة ومونولوج داخلي أو في شكل حوار عادي مع نفسها أو مع الغير"[1].

[1] سعيد سلام: "التناص التراثي-الرواية الجزائرية أنموذجا"، ص296.

-استنتـــاجات:

لقد اختلفت تناصات الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** في هذا المجال من االنصوص الغائبة فمنها: استعارة النص السابق على مستوى الجملة أو التركيب أو اللفظ دون إجراء أي تبديل عليها، ومنها جلبِها، والعمل على تحويرها وقلب معانيها قلبا يُبديها في صورة مناقضة للنص الخفي المستحضر، ومنها ما تحمله من مخزون ثقافي في الذاكرة الشعبية، وتراث ثر عميقّ ديني، تاريخي، أدبي، اجتماعي...يجتمع على مائدة التناص.

شكّلت الفاصلة القرآنية بمختلف صورها، أصواتا مكرّرة مفردة أو مجتمعة في القافية للمدونة الخلوفية مما أنساقًا موسيقية عكست الانفعالات النفسية إنّ توظيف الشاعر للمناص على لسان أبطال وشخصيات عديدة لم يُوظف بقصد المتعة فقط، بل للتعبير عن حاجيات الإنسان وعما في داخل النفوس من خلجات شعورية تسعى إلى تحقيق العدالة الاجتماعية.

إنّ الاقتباس من القرآن الكريم وتضمين الشعر العربي والأمثال والحكم لخاصية أسلوبية تكتمل من خلالها بلاغة الكاتب، وبإمكانها أن تُثري النص بإيحاءات جمالية ودلالية معنوية وفنّية، وخصوصا إذا ما أحسن الشاعر استخدامها حسب ما يساعد نصّه ويناسبه.

ولا شك أنّ آليات المنهج التناصي جسّدت على أرضٍ معرفية واقعية مدى فعاليّة إعادة التعامل مع الأدب الشعبي وفق ما تمليه وما تعطيه مناهج الدرس الحديث، فالقصيدة الشعبية كانت مطواعة، حيث حاولت أن تُعطي للإبداع الشعبي طابعا جماليا متنوعا، من خلال استخدام المبدع للمضمون التراثي يضفي على تجربته نوعا من الأصالة الفنّية والشمولية التي تتخطى حواجز الزمن ليمتزج في إطارها الماضي بالحاضر.

إذا كان الأمثال والحكم تدعوا إلى الحلم والرحمة والتسامح في أغلب الأحيان، فإننا نجد في مدونة **سيدي لخضر بن خلوف** من الأمثال والحكم ما يدعو إلى قيم إنسانية نبيلة صادقة شريفة تصلح لكل جيل وتناسب كل جماعة لأنّه استنبطها من القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة.

بهذا الشكل راحت تتوالى استجابة القصيدة الشعبية التي حاولنا قراءتها وفق منهج حديث، مُعطيةً لنا ما تقدّم من نتائج واستنتاجات؛ عكست على أرضٍ معرفية واقعية مدى فعاليّة إعادة التعامل مع الأدب الشعبي وفق ما تمليه وما تعطيه طرق التحليل التناصي، مجليةً في الوقت نفسه حقيقة العلاقة بين الفصحى والعاميّة ومدى ارتباط البيان والبلاغة وجماليّاتهما باللغة الأمّ أَمْ بلهجاتها أيضًا.

فالتناص ليس عملية اجترار وتكرار محاكاة نصوص صمّاء لنصوص سابقة، بقدر ما هو عبارة عن عملية خلق وإبداع جديدة تقوم على الآداب الإنسانية باختلاف أجناسها، لغاتها وعصورها.

خاتمة

للشعر الشعبي عند العرب منزلة عظيمة ومكانة رفيعة منذ أمد بعيد، وقد ظل هذا النوع من الشعر يفرض نفسه في الوسط الذي يحيط به وإن زاحمته بعض وسائل الإعلام الحديثة التي تسلط الضوء على غيره في أحايين كثيرة، إلا أنه ما زال ولا يزال نعيما فراً يشكل وعيا فرديا وجماعيا ما فتئ يحتفظ برباطه القداسي المتأصّل، وما دلّ على ذلك إلاّ الدور الاجتماعي والثقافي والديني والتاريخي الفعّال الذي لعبه في حياة الفرد والمجتمع بطريقة أو بأخرى...، ولا أحد يستطيع أن ينفي كونه رافداً حضارياً شكل ملامح هويتنا المتميّزة.

وبعد أن أوليت اهتمامي في هذا البحث المتواضع لدراسة زاويةٍ صغيرةٍ من هذا الرافد الحضاري لا يسعني القول إلاّ أنّه لا يمكن لهذه الدراسة أن تدّعي أنها قد أحاطت بالموضوع من كل جوانبه، وقصارى ما يمكن أن تدّعيه هو أنها حاولت أن تطرح تصوّرا متكاملا بقدر الإمكان حول موضوع البحث الموسوم بـ: "التناص التراثي في الشعر الشعبي-الشاعر سيدي لخضر بن خلوف أنموذجا"، وأثناء هذه الدراسة توصلت إلى عدّة استنتاجات وملاحظات من بينها:

أنّ النص الشعبي هو ميدان التناص والفضاء الذي يتحرك فيه الإبداع، وأنّ الشاعر الشعبي هو قارىء بالدرجة الأولى يحمل معه أثناء مشروعه الكتابي جملة من الخلفيات النصية والمرجعيات الثقافية والأدبية التي يبني عليها نصّه بصورة تحتمل الظن بأنّ هذا الشاعر مبتكرٌ لكل ما ورد في نصّه من أفكار ومواقف إبداعية.

إنّ نظرية التناص التي اعتمدناها في هذه الدراسة أثبتت أنّ لها القدرة على كشف التداخلات بين نصوص القصيدة الشعبية بنجاعة كبيرة؛ حيث أوصلت البحث إلى نتائج علمية اكتفت بالوصف والتحليل من خلال منهجية جيرار جينيت التي ألقت بعض الضوء على القصيدة الشعبية بتقديم بيانا لمرجعيّتها محافظةً على التراكيب والمعاني والألفاظ الأصيلة من خلال أنماط التناص المختلفة.

ومن ثمّ؛ فإنّه لا شك أنّ آليات المنهج التناصي جسّدت على أرضٍ معرفية واقعية مدى فعاليّة إعادة التعامل مع الأدب الشعبي وفق ما تمليه وما تعطيه مناهج الدرس الحديث، وأنّ القصيدة الشعبية كانت مطواعة إلى حدٍ بعيد، حيث حاولت أن تُعطي للإبداع الشعبي طابعا

جماليا متنوعا، من خلال استخدام المبدع للمضمون التراثي الذي يضفي على تجربته نوعا من الأصالة الفنّية والشمولية تحت ضوء النقد الحديث الذي يتخطى حواجز الزمن ليمتزج في إطاره الماضي بالحاضر.

إنّ التراث عند الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** من خلال شعره ليس معطى واحدا يشمل إتجاها واحدا، بل هو اتجاهات ورؤى ومواقف مختلفة يتم فيها حضور الماضي في الحاضر للتطلع إلى المستقبل دون أن يقف بالتراث عند حد زمني أو مكاني محددين لتغوص في أعماقه مكتشفا الدّر والياقوت والمرجان، مظهرا للعيان نتائج ايجابية تم الحصول عليها أثناء التنقيب في جوانب الشعر الشعبي الأصيل الذي يعتبر التراث الحقيقي لأمة برزت معالمها وسطّر تاريخها الرواة والمؤرخون بعبارات من ذهب على جبين الزمن.

إنّ جلّ التفاعلات النصية الواردة في نصوص الشاعر مع التراث كان بعضها يستوعب أشكال التراث السردي القديم ويحاكيها في الغالب، نتيجة لتوافق رؤى الشاعر الجديدة مع كل منبع من منابع الأصالة، مما جعلها تتسم بالتكرار الذي جاء كسمة أسلوبية بارزة في الديوان، كاشفاً إلحاح الشاعر وإصراره على جهة أو جهات معينة من فكره وإحساسه وخطابه، لذا تعدّدت تمظهراته وتدرّجت من الكلمة إلى العبارة والصورة؛ حاملة معها في كلّ مرة دلالات التأكيد والتنوّع المعنوي.

إنّ الشعر الخلوفي لم يكن جميعه على مستوى واحد من الجودة؛ إذ نجده مختلف ومتعدّد المستوى حسب المراحل التي عاشها، غير أنّنا نعترف بأنّ شعره كان قريبا جدا من اللغة العربية الفصيحة، كما أنّ إنتاجه كان مرتبطا بالفكر الديني الإصلاحي أكثر من غيره، حيث ظهر ذلك جليا من خلال التناص الديني.

وقد كان التناص مع المفردة القرآنية والفاصلة القرآنية الأكثر استجابة لآليات التناص وقوانينه، فمكوّناتها الصوتية والشكلية تشبه إلى حدّ بعيد الفاصلة القرآنية بمختلف صورها، حيث شكّلت الأصوات المكرّرة منفردة أو مجتمعة في القافية أنساقًا موسيقية عكست الانفعالات النفسية؛ وارتبطت باهتمامات الناظم وأهدافه المتواشجة تحت راية القرآن الكريم.

إنّ الشعراء الذين تأثروا بالقصص الديني في إنتاجهم، قد تصرفوا في مضمونها الأصلي الذي يكمن في أنّها المستودع الأوّل لمعتقدات الشعب ووجدانه، والشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** اكتفى من هذه القصص بسرد أحداثها، أو الإشارة إلى أسماء أعلامها تلميحا وتصريحا، أو التفاعل معها على أساس أنّها موروث ديني ثقافي يجدر به أن يكون محل اهتمام ووعي وإبداع.

أراد الشاعر الشعبي **سيدي لخضر بن خلوف** من خلال التناص التاريخي تمجيد الماضي العريق للجزائر، والاعتزاز بالمكانة التي كانت تحتلها الجزائر في أيام عزها قبل الاحتلال، وحين يمجد ذلك الماضي فإنما يرى فيه النبراس المنير والطريق السليم لاسترجاع سيادته وكرامته المنتهكة من خلال الشخصيات التاريخية الفذّة، والرد بذلك على أكاذيب وافتراءات الذين حاولوا عزل الشعب الجزائري عن ثقافته وحضارته العربية الاسلامية، بهدف فصله عن الأمة العربية التي يرتبط بها لغةً وثقافةً وديناً ومصيرًا ، والدعوة إلى النهوض وتكسير قيود الاحتلال تكون من خلال الحنين إلى الماضي المجيد ومن ثم العزم على استرداده بتوظيفه لأهم البطولات والانتصارات في معركتي مزغران وشرشال.

لقد دافع الشعر الشعبي عن الثقافة العربية الإسلامية في ظروف جد صعبة وبكل ما لديه من وسائل تأثيرية في المتلقي لصد تلك الحملة الثقافية الغازية المستهدفة لمقومات الشخصية القومية، التي حاولت غطس الشعب الجزائري في ثقافة أجنبية دخيلة وغريبة عن ثقافته وحضارته الأصيلة، فقد رأى الشاعر في أغراض الاستعمار بعثا وإحياءً لحركة الحروب الصليبية التي تستهدف محو الدين الإسلامي.

لقد حافظ الشاعر على تداول اللغة العربية في ظروف صعبة للغاية، عن طريق الحفاظ على اللهجة الجزائرية، ومنع تلك الشوائب الدخيلة سواءً من الثقافة الأجنبية التركية التي سبقتها التغلغل بين طياتها ليبقى هذا الشعر بهذه المميزات من أرقى الفنون وأعلاها، ومن أجل الآداب وأسماها، لأنّه بالنسبة للشاعر حديث النفس ولغة العواطف ونبض القلوب وصدى المشاعر.

ومن خلال التناص الأدبي تميّزت لغة المدونة بالعمق والبساطة في أحايين كثيرة مما أدى إلى تميّز اللهجة عند الشاعر **لخصر بن خلوف**؛ فلهجة الشعر الخلوفي تعتبر لامحالة لهجة تسهيلية

للغة العربية الفصحى، وهي منحدرة انحدارا تاما منها، ذلك أن اللغة العربية الفصحى دخلت الجزائر بعد الفتوحات الإسلامية، فنشأت عن اللغة العربية الفصحى لهجات عامية ذات أصل عربي فصيح تسهيلا لتلك اللغة، مما أدى بالشاعر التناص مع الشعر العربي عامة وبخاصة ظاهرة الشيب والشباب، الواردة في مدونته، بالإضافة إلى الأمثال والحكم العربية الأصيلة التي تزخر بها التجربة الشعرية الخلوفية.

وبالتالي، فإنّ ما أحدثه الشاعر من تناصات دينية، تاريخية وأدبية، وكل ما وظّفه وتشرّبه من تلك النصوص التراثية والمصادر تاريخية، لدليل على أنّ قراءة الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** للتراث قامت على استيعاب تلك النصوص استيعابًا واضحًا، واستثمارها وتمثّلها وتحويرها تحويراً بنّاءً، ولدليل قاطع أيضا على أنّ الإبداع الشعري الخلوفي لا يملك أبا واحدا ولا جذرا واحدا، بل هو نسق مترابط من الجذور، وسلسلة من المتوالدات النصية المتنوعة، حيث يستطيع القارىء أن يستخرج النص الأصلي الذي وظّفه الشاعر في نصّه الجديد على الرغم من التعديل الجزئي والتوليد الجديد فيه، وقد أورد هذه التناصات المتنوعة عموما لتأكيد المعنى الوارد فيه عن طريق المماثلة أو المشابهة أحيانا ليضفي على التجربة الشعرية الخلوفية بعدا دلاليا جديدا لهذه التفاعلات، وذلك لتحقيق المزيد من الأبعاد الجمالية والدلالات الفنية في القصيدة الشعبية.

وبالتالي، الإيمان التام بأهميّة التجربة الشعرية الخلوفية واحتوائها الكثير من التقنيات الإبداعية، والإثراءات الفنية التي تتميّز بتنوّع موضوعاتها ومضامينها التي تستهوي المتلقي، وتحثّه على المضيّ قُدمًا في دراسة هذا النوع من الشعر؛ مما يجعله مشروعا نقديا يتوجّب على الدارسين الاهتمام به أكثر فأكثر.

وفي الأخير، نأمل أن نكون قد استوفينا الموضوع حقّه بالبحث والتقصي، ولو بالقليل حول ظاهرة التناص في الشعر الشعبي الخلوفي. وإن كانت هذه الدراسة قد عرضت وجهة نظرها وقالت كلمتها، فإنها تعتبر هذه الكلمة مثمرة بقدر ما تثيره من حوار، وبقدر ما تحققه من استجابة، سواء بالرفض، أو بالقبول، أو بالإضافة والتعديل، فبمثل هذا الحوار المثمر وحده يتّضح البحث

العلمي ويتقدم من ناحية، وتتبلور هذه الظواهر الأدبية وتستقر على أسس واضحة من ناحية أخرى.

وإن كانت هذه الدراسة قد نجحت في تحقيق شيء من هذا، فإنها تكون قد حققت غايتها ومرادها ليكون ذلك خطوة صغيرةً تسبق خطوات أكبر وأجلّ في هذا المنحى من الدراسات والبحوث.

وليبقى الشعر الشعبي الجزائري عملاقا بألفاظه المنتقاة وأساليبه المستقاة، وحقلا خصبا لدراسات أخرى متجددة، ما علينا إلاّ أن تبحر في أعماقه أكثر فأكثر مكتشفين بذلك مزيدا من الخصائص والسمات في القصيدة الشعبية بصورة واسعة من خلال بني المواهب الشعرية والارتقاء بها والعمل على صقل قدراتها وتطويرها من خلال تشجيع الدراسات والدراسات المقارنة والبحوث حول الشعر الشعب، طبع ونشر وترجمة الأعمال الثقافية والأدبية التي تهتم بالشعر الشعبي وشعراءه أكثر فأكثر، بالإضافة إلى فتح قنوات للتواصل بين الشعراء الجزائريين وغيرهم في مختلف الجامعات من خلال تنظيم مسابقات في المجالات الأدبية والثقافية المتعلقة بالشعر الشعبي، وذلك بالتعاون مع الجمعيات والمؤسسات الثقافية العربية والدولية ذات الصلة .بهذا النوع من الشعر، على غرار إقامة مهرجان سنوي للشعر الشعبي تحت إشراف الجامعة يكرّم فيه مجموعة من الشعراء وتقام فيه أمسيات شعرية تتوج بإصدار مجلة ثقافية تعنى بالشعر في الدرجة الأولى والثقافة بشكل عام، لتكون رافداً من روافد التواصل الناجع...، وفي ذلك فليتنافس المتنافسون.

والله الموفق لكل خير.

ملحق

-ملحق: التعريف بشخصية الشاعر الأكحل (الأخضر) بن خلوف:

لعلي أكون قد أثرت نوعا من الفضول بذكري لونين لاسم الشاعر، لكن الواقع يجب أن يقال، وأصدق ما يقال هو قول الشاعر نفسه عن نفسه. اسم الأكحل[1] حسب ما ورد في بعض قصائده جعله الأخضر[2] في قصائد أخرى بدلا من الأكحل للتفاؤل، ودعى نفسه بن خلوف أو ولد خلوف أو الخلوف في بعض قصائده، وبأخرى الخلوفي أو ابن خلوف[3].

بينما وجدت في مصدر أخر أنّه سمي بهذا الاسم لأن أمّه وبعد أمد طويل، وهي تأمل أن ترزق بمولود يملأ حياتها بالفرح، رأت في المنام أنّ حزاما أخضر اللون مرصع بقطع ذهبية يطوّق قامتها، واتضح لها من خلال تأويل تلك الرؤية أنّها سوف ترزق بإذن الله بولد يكون له شأن عظيم في الناس ويسمى "الأخضر"، ويقال أيضا أنه فريد أمّه، وخوفا عليه من عين حاسدة سمّته "الأكحل بدلا من الأخضر"[4].

قد لا تكون هذه النقطة بالغة الأهمية، إلاّ أنني وجدت فيها ضرورة تبيح للقارئ النبيه معرفتها بسبب اختلاف التسمية في بعض المصادر بين القصيدة والأخرى ولكي لا يحدث له التباس في ذكر اسم الشاعر فيظنّ أنّ الأكحل والأخضر ولَدين للأم كلة أو المسماة خولة في ديوان محمد بن الحاج الغوتي[5].

---

[1] الأكحل: اسمه حسب ما ورد على لسانه، في قصائده: ألف استمثلوا كلامي، بك طاب الاثمار،قم صلي، إذا تحيرت من ذنوبي، قصة مزغران..

[2] الأخضر:اسمه ورد في:أحسن ما يقال عندي،قدر ما في البحرالظلام، مفتاح الخير لا ينفذ، محمد خير الأنام، سيد المهاجرين وسيد الأنصار، الرشيد مصباحي...

[3] ابن خلوف، ولد خلوف، الخلوف، حسب ما ورد في قصائده: -قدر ما في بحر الظلام، لولا أنت، اختارك الواحد الأحد، جف المداد ...

[4] سيدي لخضر بن خلوف-حياته وقصائده، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط1، 2006، ج1، ص23.

[5] سيدi لخضر بن خلوف-شاعر الدين والوطن، جم وتح: محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، ابن خلدون للنشر والتوزيع، تلمسان، الجزائر، د/ط، د/ت.

ا-نشأته و ظروف حياته:

ليست لدينا معلومات دقيقة عن تاريخ ميلاده رغم الأبحاث المتواصلة، وما سأعمل على استكشافه من خلال تفكيكي لبعض نصوصه الشعرية وقراءة ما تحت السطور، قد يتبين لي ما لم يتبين لغيري فأضيف فائدة أخرى للدراسة ينتفع بها الباحثون والمهتمون بهذا الشاعر، فمما جاء في قصيدة "الوصية" مثلا والمعروفة عند العامة بـ"الوفاة" ما يقربنا للحقيقة شيئا ما قوله :

مِنْ القَرْن الثَّامْنْ عَدِّيتْ سْنينْ وْزايَع ... الإيامْ ماضِية و الحَاسْبْ مَحْسوبْ
تْمَنِّيتْ بْهَمَّة القُرْشِي التَّاسَعْ ... والفُلكْ ينْثْنَى والجَالْبْ مجْلوُبْ
نَحْمَدْ الإلـــه على دِينْ الشَّافَعْ ... سَيِّدْ المُهاجْرينْ مُفرّجْ الكْرُوبْ[1]

نستخلص من خلال هذه الأبيات أنّ **سيدي لخضر بن خلوف** ولد في أواخر القرن الثامن الهجري، وتوفي في أوائل القرن العاشر الهجري، ويكون بذلك قد عمّر طويلا وانقضى أجله عن عمر يناهز 125 سنة قمرية، وهناك من اجتهد، وقال أنّه ولد سنة" 1492م - 897هـ"، وتوفي سنة" 1613م-1022هـ".

لا شك أنّ **سيدي لخضر بن خلوف** ينحدر من السلالة الشريفة، إذ يعود نسبه إلى سيدنا بن أبي طالب كرم الله وجهه، حسب ما ذكره الشيخ الغوتي بخوشة في ديوان **سيدي لخضر بن خلوف**.

وترجع ندرة المعلومات المستخلصة إلى أنه قسمت مراحل حياته إلى مرحلتين، المرحلة الأولى من مولده إلى سن الأربعين والتي لم يعطها الشاعر أهمية كما فعل في المرحلة الثانية من سن الأربعين إلى وفاته رحمه الله، حيث اشتغل في مدح الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، إذ يقول في هذا:

---

[1] سيدي لخضر بن خلوف-حياته وقصائده، ج2، منشورات الألفية الثالثة، وهران، ط1، 2010، ص10.

جَوَّزْتْ مِية وخمْسَة وعْشْرين سْنة حْسابْ وزَدْتْ مَنْ وْرا سَني سْت شْهورْ

مَنْهمْ مْشاتْ رَبْعيـنْ سْنة مِثلْ الـسّْرابْ ومَا بْقَى مْشَى في مْديح المبرُورْ[1]

وعن نشأته في جبال مغراوة قال بخوشة: "نشأ **سيدي لخضر بن خلوف** في ناحية من جبال مغراوة الجزائرية، في وسط كريم، مشهور بخصال العرب (...) ويمتاز زمانه بانحطاط السياسة الداخلية مع وجود ثقافة عربية إسلامية ذات بال"[2].

والمعلوم أنّ **سيدي لخضر بن خلوف** قضى شبابه في مزغران للدراسة وطلب العلم، ثمّ انضم إلى صفوف الجيش الجزائري في عهد السلطان خير الدين وخاض معارك حاسمة ضد الحملات الإسبانية المتهجمة على مدينة مستغانم بدليل قوله :

حَصْراه وِينْ نجَعْ الظُّهْرة مَن فايْت منْهُم قْبيلْتي واهْلِـي والجِـــيرانْ

عَقَبْتْ بَعْدهُـمْ جِيتْ اَنـــايَا وَارثْ عَقْدي مْسَجْلو مَحفُوظ في اللّْسَانْ

حَصْراه يا الدّنْيـا كْاللّي مَا كـانَتْ عَدّيتْ شْبـُوبْ صُغْري في مَزغْرانْ

سِيفي مْجرّدْ واَناَ نْضرَبْ في الـعِـدا والنّـــاس دَالجَة مَن زَجْري بالخـُوفْ

خَلفِي وعْلى يمْيني الجْماجَم راقْدة والخَلـقْ طايْحَة تَنْحْسَبْ بالأْلـوفْ[3]

تزوج **سيدي لخضر بن خلوف** بـ"غنو" أو "قنو"كما يسميها البعض، بنت سي عفيف، ويقال بأنها ابنة عم أمه خولة.أنجبت له خمسة أولاد منهم أربعة ذكور وأنثى وهم على التوالي: محمد، أحمد، الحبيب، بلقاسم، ثم حفصة البنت. والجدير بالملاحظة هو أنه سمى أولاده بأسماء النبي الحبيب صلى الله عليه وسلم تبركا به وحبا في ذكره... وقد قال فيهم:

---

[1] المصدر السابق ، ص8.

[2] المصدر نفسه ، ص14.

[3] نفسه، ص14.

أنْتَ يا مُحمَّدْ اتهْلَى في خيمْتـــي انتَ كْبير دارِي و انْت مُولاهـــا
وانتَ يا احمْد خُـوذ ادِّي سْبَحْتي بِها تَتْفَكَّرْني وَقتْ اَنْ تَقْراهـــا
وانتَ يا بْلقاسْم عَمّْ بعْمامْتـــي تْكونْ لكْ هيبَة لْلي يَراهـــا
وانتَ يالحْبيـــبْ نُطفَة مَن الكَبْدة خُوذ ادِّي شَمْلْتي و بْرانيسْ الصُّوفْ[1]

إلى أن قال في ابنته "حفصة":

بَرُّوا يا اولاَدِي باخْتْكُم هْجَّالَة حَفْصَة المكَنْيَة بَنْتْ مْداحْ البْشيرْ
البَنْت ياكْ تَنهَانْ بْلا رجَّالـــة انتم رْجالْـهَا يا نَسْبْ طِيبْ الخَّيرْ
وإذا بَكَاتْني مَعذُورة في حالـــة تَبْكِي على الخَلُّوفي بوهَا لا غـــير[2]

ب–وفاته وأثره في الناس:

توفي الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف** في أوائل القرن العاشر الهجري، عن عمر يناهز 125 سنة قمرية وستة أشهر كما ذكرنا سابقا. وقد حدد مكان دفنه عن طريق وصية كان أدلى بها لأولاده كما جاء في القصيدة:

النَّخلَة المثَبتَة تَلقَحْ من بَعْد اليْبُوسْ حْذاهَا يْكُونْ قبْري يا مُسلِمينْ

وتعتبر هذه النخلة الرمز المميز لضريح **سيدي لخضر بن خلوف** حتى لقّبه البعض بـ"صاحب النخلة"، وقد امتدت إليها أيادي شريرة لتقطعها من أصلها بمنشار ضخم بغية محو تاريخ رجل عظيم من رجال الجزائر.

وقد كان له أثر بالغ في الناس، إذ نجد من بين الشعراء المحبين الذين تأثروا بالشاعر الشيخ عبد القدر بطبجي (1871-1948)، الذي نظم قصائد عديدة له ديوان ضخم تناول موضوع واحد متفانيا في حبه لسيدي عبد القادر الجيلاني، وقد عُثِر ضمنها على قصيدة قالها في **سيدي لخضر بن خلوف** عنوانها: " اغنموا يا زايرين لكحل":

---

[1] المصدر السابق ، ص15.

[2] نفسه ، ص15.

سَهّلْ يا كْريـــمْ سَهّـــــــلْ لْمْقَام بَن خْلُوفْ رْفيعْ الجَـــــاهْ
مَنْ ضَمْنُو شَامَخْ الوسَايَـــــــلْ وضْمَـنْ لُو بْالجْميعْ مَن زارُو بْغَاهْ
اَغنْمُوا يا زايْرينْ لَكْحَـــــــــلْ حْبيبْ المصطفَى أحْمدْ رَسُول اللهْ[1]

وللشيخ الحاج بن دني أعمال قيمة على نفس الأسلوب في وصف الممدوح كونه اتبع نهج **سيدي لخضر بن خلوف**، شكلا ومضمونا حين مدح سيد الثقلين وتفنن في حبّه له، متأثرا به، وقال في شأنه:

مَدْحو رَبّي رافَعْ السّما وْنَبّهْ عَبْدو لْفْصاحو مِثْلْ لَكْحَل بَنْ خْلوفْ نَظمُو ظاهَرْ مَوْضُوح
عْلى الهَـــادي قْـصَّـاح
وَنا مَن غْرامْ سيدي شَاكي قلْبـي بْاقْراحـو جَسْمي ضْعيفْ ساقْمْ دْوايا ظاهَرْ مَنْصُـوح
عَنْـدْ اللـّي جَـا نْصّاح[2]

وبدأ الأدباء والمؤرخون يبدون اهتماما لأعمال **سيدي لخضر بن خلوف** فراح الكثير يبحث عن كنز مفقود يبذلون مجهودات جليلة لإبرازه كالملتقيات التي تقام في الجامعات ومحاولات أخرى وجدت نفسها في طريق مسدود لعدم توفر معلومات ودلائل ملموسة، لذا فهذا العمل سيساعد القراء للوصول إلى مبتغاهم، نظرا لقلة الدراسات المعمقة حول الشاعر **سيدي لخضر بن خلوف**.

---

[1] سيدي لخضر بن خلوف-حياته وقصائده، ج1، ص58. وفي ج2، ص32.
[2] سيدي لخضر بن خلوف-حياته وقصائده، ج2، ص32.

فهرس المصطلحات

فهرس المصطلحات

عربي-فرنسي:

أ

أحادي القيمة	Monovalent
الأسطورة	Mythe ou muthos
الأسلوب	Style
الأطراس الممسوحة	Palimpsestes
الاقتباس	Emprunt
أقل شرعية	Moins canonique
الإيحاء أو التلميح	Allusion
الإيديولوجية أو الإتجاه الفكري	Idiologie

ب

البهو	vertibule

ت

التبادل الحواري	Echange dialogique
التحرير	Verbalization
التحريف	Travertissement
التحويل	Transformation
التداولية	Pragramatiaue
التعالي	Transcendance
التعالي النصّي	Transtextualite
تعدد الأصوات و القيم	Polyphonie ou polyvalent
التعدد اللفظي	Polyglotisme

hypertexte	التعلّق النصّي
Intertextualité	التناص أو التداخل النصّي
Génotexte	التوالد أو النص المولّد

ح

Conte, recit	حكاية
Fable	الحكاية أو الخرافة
Dialogue	الحوار
Dialogue textuel	الحوار النصّي
Dialogisme	الحوارية

خ

Discours	الخطاب
Linearisation	الخطيّة

د

Sinifiant	الدال
La signification	الدلالة

ر

Roman	الرواية
Roman polyphonique	الرواية متعددة الأصوات

س

Parodique	ساحر
Narrateur	السارد، الحاكي
Recit	السرد

Narration comique	السرد الهزلي
Plagiat	السرقة

ش

Citation	الشاهد أو الاستشهاد

ص

Portrait	صورة، رسم وجه
Poliphonie	الصوت المتعدد
Iconique	صوري أو شكلي

ع

Seuils	عتبات
Intertitres	العناوين الداخلية
Titre	العنوان

ق

Histoire	قصة

ك

Compétence	الكفاءة

م

Tragédie	المأساة
Proverbe	المثل
Parodie	المحاكاة الساخرة
Signifié	المدلول
Pastiche	المعارضة

Architextualité	معمارية النص
Paratexte	المناص
Métatexte	الميتانص

ن

Hypotexte	نص سابق
Absentexte	النص الغائب
Epitexte	النص الفوقي
Hypertexte	نص لاحق
Péritexte	النص المحيط
Texte clos	النص المغلق
Paratexte	النص الموازي
Théorie de l intertextualité	النصية المتفرعة

و

Descriptive	الوصفية
Fonction séductrice	الوظيفة الإغرائية
Fonction allusive	الوظيفة الإيحائية
Fonction désignative	الوظيفة التعيينية
Fonction descriptive	الوظيفة الوصفية

قائمة المصادر والمراجع

قائـمة المصادر والمراجع

❖ المصادر:

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

❖ الدواوين:

1. **سيدي لخضر بن خلوف–حياته وقصائده**، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط1، ج1، 2006.
2. **سيدي لخضر بن خلوف–حياته وقصائده**، منشورات الألفية الثالثة، وهران، ط1، ج2، 2010.
3. **سيدي لخضر بن خلوف، شاعر الدين والوطن**، جمع وتقديم: محمد بن الحاج الغوثي بخوشة، ابن خلدون للنشر والتوزيع، تلمسان، الجزائر، د/ط، د/ت.

❖ المراجع باللّغة العربية:

4. **إبراهيم عيد** وسعيد الغانمي وعوّاد علي: "في معرفة الآخر"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990.
5. **ابن أبي الأصبع المصري**: "تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن"، تحقيق: حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، مصر، د/ط، 1383هـ.
6. **ابن الأثير**: "المثل السائر"، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابلي الحلبي، القاهرة، مصر، ج2، 1939.
7. **ابن جني**: "الخصائص"، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ج1، 1952.

8. **ابن حجة الحموي**: "خزانة الأدب وغاية الأرب"، تحقيق: عصام شعيتو، دار مكتبة الهلال، بيروت، لنبان، ط2، ج2،1991.

9. **ابن خلدون**:"المقدمة"، دار الكتاب اللبناني، مج1، بيروت، لبنان، ط1، 1967.

10. **ابن خلدون** : "المقدمة"، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، مصر، د/ت.

11. **محمد بن سلام الجمحي**:"طبقات فحول الشعراء"، تح:محود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ط2، ج1، 1974.

12. **محمد بن سلام الجمحي**: "طبقات فحول الشعراء"، تحقيق: طه محمد إبراهيم، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982.

13. **ابن رشيق القيرواني**: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده"، تحقيق:محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط4، ج1، 1972.

14. **ابن رشيق القيرواني**:"العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده"، تحقيق:محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة حجازي، القاهرة، مصر، ج2، 1943.

15. **ابن قتيبة**: "الشعر والشعراء"، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، ط02، دار المعارف، القاهرة، 1966.

16. **ابن قيم الجوزية**: "الفوائد المشوق إلى علوم القرآن وعلوم البيان"، دار نشر الكتب الإسلامية، د/ط، 1974.

17. **أبو تمام حبيب بن أوس** بن الحارث: "ديوان أبي تمام"، تحقيق: محي الدين صبحي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، ج2 ،1997.

18. **أبو عبد الله بن إبراهيم بن بردزبه الجعفي البخاري**: "صحيح البخاري"، دار المستقبل، القاهرة، ط1، ج4،2009.

19. **أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه**: "العقد الفريد"، دار الكتاب العربي، بيروت، د/ط، 1982.

20. **أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني**: "مجمع الأمثال"، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار مكتبة الحياة، بيروت، ج1 وج2، 1985.

21. **أبو هلال العسكري**: "جمهرة الأمثال"، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعبد المجيد قطامش، دار الفكر، بيروت، ط2، 1988.

22. **أحمد أحمد بدوي**: "من بلاغة القرآن"، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط2، 1953.

23. **أحمد أمين**: "قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية"، لجنة تأليف والترجمة والنشر، القاهرة، مصر، د/ط، ج1،1953.

24. **أحمد الزغبي**: "التناص نظريا وتطبيقيا"، مؤسسة عمّان للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000.

25. **امبارك حنون**: "دروس في السميائيات"، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987.

26. **الآمدي**: "الموازنة بين البحتري وأبي تمّام"، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة العلمية، بيروت، د/ط، د/ت.

27. **التلي بن الشيخ**: "دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة"، 1830 / 1945، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007.

28. **جلال الدين عبد الرحمان السيوطي**: "الإتقان في علوم القرآن"، دار الندوة الجديدة، بيروت، ج2، 1951.

29. **جلال الدين عبد الرحمان السيوطي**: "نور اليقين في سيرة سيد المرسلين"، دار الفكر، بيروت، لبنان، د/ط، د/ت.

30. **الحافظ عماد الدين أبي الفداء اسماعيل بن كثير:** "تفسير ابن كثير"، دار الإمام مالك، الجزائر، ط2، ج4، 2009.

31. **الحسين بن محمد أبو القاسم،** المعروف بالراغب الإصفهاني: "المفردات في غريب القرآن"، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د/ت.

32. **حسين نصار:** "الشعر الشعبي العربي"، منشورات إقرأ، بيروت، لبنان، ط2، 1980 .

33. **خديجة حسين أحمد المغنج:** "استلهام التراث في شعر عبد العزيز المقالح"، إصدارات وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، د/ط، 2004.

34. **الخطيب القزويني:** "الإيضاح في علوم البلاغة"، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط3، ج6، 1993.

35. **سعد أبو الرضا:** "معالجة النص في كتب المورزنات التراثية"، منشأة دار المعارف، الإسكندرية، مصر، د/ط، 1998.

36. **سعيد يقطين:** "انفتاح النص الروائي"، المركز الثقافي الجامعي، الدار البيضاء، المغرب،1998.

37. **سليم الحلو:** "الموشحات الأندلسية"، دار مكتبة الحياة ، بيروت، لبنان، ط1، 1965.

38. **سيزا قاسم ونصر أبو زيد:** "أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة"، شركة دار إلياس العصرية، القاهرة، الدار البيضاء، ط2، 1956.

39. **صفي الدين الحلي:** "نتائج الألمعية في شرح الكافية البديعية"، تحقيق: عبد الرحمان العبيدي، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

40. **عبد الرحيم بن أحمد العباسي**: "معاهد التنصيص على شواهد التلخيص"، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، ج4، 1947.

41. **عبد العزيز حمودة**: "المرايا المحدّبة من البنوية إلى التفكيك"، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع232، نيسان، 1998.

42. **عبد القاهر الجرجاني**: "أسرار البلاغة"، تحقيق: محمد عبده، مطبعة المنار، القاهرة، مصر، 1925.

43. **عبد الكريم الخطيب**: "القصص القرآني في منظومه ومفهومه"، مطبعة السنّة المحمدية، القاهرة، ط1، 1964.

44. **عبد الملك مرتاض**: "تحليل الخطاب السردي لرواية زقاق المدق"لنجيب محفوظ، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط1، 1995.

45. **علي بن محمد حبيب الماوردي**: "الأمثال والحكم"، تحقيق: فؤاد عبد المنعم أحمد، دار الوطن للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط1، 1999 .

46. **علي عشري زايد**: "استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر"، دار الفكر العربي، القاهرة، د/ط، 1997.

47. **عمر أوكان**: "لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت"، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، بيروت، لبنان ، ط1، 1999.

48. **عمر بن أبي ربيعة**: "ديوان عمر بن أبي ربيعة"، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د/ت.

49. **عمر السلامي**: "الإعجاز الفني في القرآن"،مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، د/ت.

50. **عز الدين المناصرة**: " علم التناص المقارن-نحو منهج عنكبوتي تفاعلي"، دار مجدولاي للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 2006.

51. **عمرو بن بحر الجاحظ**: "الحيوان"، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، القاهرة، ط3، 1938.

52. **عنترة بن شداد العبسي**: "ديوان عنترة بن شداد"، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د/ط، 1978.

53. **فاضل صالح السمرائي**: "التعبير القرآني"، دار هومة، الجزائر،د/ط، د/ت.

54. **الفرزدق**: "ديوان الفرزدق"، شرح علي مهدي زيتون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1997.

55. **القاضي الجرجاني**: "الوساطة بين المتنبي وخصومه"، مطبعة عيسى البابلي الحلبي، القاهرة، مصر، 1939.

56. **كعب بن زهير**: "ديوان كعب بن زهير"، قرأه محمد يوسف نجم، ط1، دار صادر، بيروت،1995

57. **محمد بنيس**: "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب-مقاربة بنيوية تكوينية"، دار العودة، بيروت، د/ط،1989.

58. الشعر العربي الحديث-بناياته وإبدالاته-الشعر المعاصر"، دار توبقال، الدار البيضاء، المعرب، ط3، ج3، 2003.

59. **50-محمد الحسناوي**: "الفاصلة في القرآن"، المكتب الإسلامي، بيروت ،ط2، 1986.

60. **51-محمد عابد الجابري**: "التراث والحداثة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 1991.

61. **محمد عبد الغني حسن** وعبد السلام العشري: "من أمثال العرب"، مطبعة مصر، القاهرة، د/ط،1958.

62. **كمال خلايلي**: "مجمع كنوز الأمثال والحكم العربية"، مكتبة لبنان، د/ط، د/ت.

63. **محمد عزام**: "النص الغائب- تجليات التناص في الشعر العربي"، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د/ط، 2001.

64. **محمد مفتاح**: "تحليل الخطاب الشعري-استراتجية التناص"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1992.

65. **مصطفى وهبة**: "قصص الأنبياء"، دار الغد الجديدة، المنصورة، القاهرة، ط1، 2008.

66. **منير سلطان**: "التضمين والتناص-وصف رسالة الغفران للعالم الآخر أنموذجا"، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2004.

67. **ميجان روبلي**: "قضايا نقدية مابعد البنوية"، النادي الأدبي، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1996.

68. **ميجان الرويني**: "دليل الناقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2002.

69. **ناصر الدين الأسد**: "التراث والمجتمع الجديد"، مطبعة العاني، بغداد، العراق، ط1، 1965.

70. **نبيل علي حسنين**: "التناص-دراسة تطبيقية في شعر النقائض"، دار كنوز المعرفة العلمية، الأردن، عمّان، ط1، 2010.

71. **نبيلة إبراهيم**: "أشكال التعبير في الأدب الشعبي"، دار النهضة، القاهرة، مصر، د/ط، 1974.

72. **نبيلة سنجاق**: "راهن الأصوات الشعرية الشعبية في الوطن العربي"، منشورات رابطة الأدب الشعبي الجزائري، إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2007.

73. **نهلة فيصل الأحمد**: " التفاعل النصّي-التناصية-النظرية والمنهج"، منشورات كتاب الرياض، السعودية، 2002.

74. **نورالدين السد**: "الأسلوبية وتحليل الخطاب"، ج2، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، ط1، 1997.

❖ **المراجع المترجمة:**

75. **تزفيطان تودوروف:** "الشعرية"، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، د/ط،1987.

76. **تيري انجلتون:** "نظرية الأدب"، ترجمة: ثائر ديب، منشورات دار الثقافة، دمشق، ط1، 1995.

77. **جوليا كريستيفا:** "علم النص"، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997.

78. **جيرار جنيت:** "مدخل لجامع النص"، ترجمة: عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1986.

79. **روبيرت شولز:** "البنوية في الأدب"، ترجمة: حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د/ط،1984.

80. **رولان بارت:** "لذة النص"، ترجمة: فؤاد الصفا وحسين سحبان، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2010.

81. **رومان جاكبسون:** "قضايا الشعر"، ترجمة: حنا عبود، اتحاد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988.

82. **فردينان دي سوسير:** "علم الغة العامة"، ترجمة: يوئيل ويوسف عزير، دار المأمون، بغداد، د/ط، 1988.

83. **ميخائيل باختين:** "الخطاب الروائي"، تر/محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1987.

84. **ناتالي بييقي–غروس:** "مدخل إلى التناص"، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار نينوى، دمشق، سورية، 2012.

85. **وليم راي** :"المعنى الأول من الظاهرتية إلى التفكيكية"، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد،1988.

❖ **الرسائل الجامعية:**

86. **حسيبة مفتاح:** "المتعاليات النصية في رواية "الحوات والبحر" للطاهر وطار، مذكرة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر2، بوزريعة، 2009-2010.

87. **سعيد سلام:** "التناص التراثي في الرواية الجزائرية"،أطروحة دكتوراه دولة،قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة الجزائر،1999.

88. **ليديا وعد الله:** "التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة"، مذكرة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة قسنطينة، منتوري، مارس،2004.

89. **محفوظ الكالدي:** "دلالات التناص القرآني في شعر أحمد مطر"، مذكرة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سعد دحلب، البليدة،2009.

90. **محمد زوقاي:** "العلاقة بين الشعر الفصيح والشعر العامي في ضوء العلاقة بين الفصحى والعامية"، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2009.

❖ **المجلات والدوريات:**

91. **أحمد سيد محمد:** "البحث عن الشخصية من خلال الأمثال الشعبية"، مجلة الثقافة، وزارة الإعلام والثقافة، الجزائر، ع65، 1981.

92. **بشير القميري:** "النص الروائي بين المونولوجية وتعدد الأصوات"، مجلة الدليل اللغوي، تدريسية النصوص، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ج2، 1993.

93. **بول نيكول:** "النص والتأويل"، ترجمة: منصف عبد الحق، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، ع3، 1988.

94. **جيرار جنيت**: "من التناص إلى الأطراس"، ترجمة: المختار حسني، مجلة علامات، مج7، جدة، ج25، 1997.

95. **روتير آيف**: "انفتاح النص،الواقعية وتفاعل النصوص"، تر/علي نجيب إبراهيم، مجلة البحرين الثقافية، دولة البحرين، ع24،أفريل2000.

96. **الزبيدي الهادي**: "تراثنا العربي وأبعاده"مجلة جذور التونسية، ع12، مارس2003.

97. **عبد الملك مرتاض**: "فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص"، جريدة جسور، قسنطينة، الجزائر، عدد: 2922، 20 أفريل 1989.

98. **محمد وهابي**: "مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا"، مجلة علامات، الرياض، السعودية، ج54، ديسمبر2004.

99. **نبيلة ابراهيم**: "البنوية من أين؟ وإلى أين؟"، مجلة فصول القاهرة، مج 1، ع2، يناير1971.

❖ **المعاجم والقواميس:**

100. **ابن منظور الإفريقي المصري؛ أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم**: "لسان العرب"، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 1992.

101. **سعيد علوش**: "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة"، دار الكتاب اللبناني، الدار البيضاء، المغرب، 1985.

102. **علي بن هادية**: "القاموس الجديد للطلاب"، تقديم المسعدي، الشركة التونسية للتوزيع والطبع والنشر، الجزائر، 1979.

❖ Référfences bibliographiques :

1. Cours de linguistique générale ,Entreprise nationale du livre,Alger,1990.
2. **Julia Kristiva** :«Sémiotiké, resherche pour une sémanalyse», coll, Tel quel, éd, Seuil, Paris,France,1969.
3. **Julia Kristiva** :«Le texte du roman », approche sémiologique d'une structure discursive tranformationnelle,éd,la haye, Mouton, Paris, France, 1970.
4. **Gerard Genette**: « Introduction à L'architexte », Coll, Poetique, Seuil, Paris, France, 1979.
5. **Gerard Genette**:« Palimpsestes »,Seuil,Paris,France, 1982.
6. **Gerard Genette**:« Seuils »,Seuil, Paris, France, 1988.
7. **Mekhael Bakhtine**: « La poétique de Dostoiefski », Seuil, Paris, France.
8. **Mekhael Bakhtine**:Todorov«Encyclopedia» Dictionary of Language, London, 1979, p292.
9. **Mekhael Bakhtine**:« Litterature et classe de langue», cité par jean peytars, ouvrage coll, hàtier, Paris, France,1982.
10. **R.Barthes** :« Essais.critique », ed, seuil,Paris,Franc, 1964.

11. **R.jakobson** :« Huit questions de poétique », éd, seuil, col, points, 1977.

12. **TzvitanTodorov** :« MikheilBakhtine »,Leprincipe dialogique, éd, Seuil, Paris, France, 1981.

❖ **Périodiques** :

13. linguistique, et sémantique (Revue), faculté des lettres et des Sciences Humaines, Rabat, Maroc, sans numéros,16-18 Avril 1976.

❖ **Dictionnaires** :

14. **Alain Rey**:«Le grand Robert de la langue francaise», éd,Paris, France, 2001.

15. **Jean.Dubois**, et all, Dictionnaire de Linguistiques: «Larousse», éd, Paris, France, 1972.

فهرس الموضوعات

فـهـرس المـوضـوعـات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	01
الفصل الأول–مفهوم النص والتناص.....	08
مدخل.....	09
المبحث الأول–مفهوم النص والتناص عند الغرب.....	11
المطلب الأول:مفهوم النص.....	12
1–النص في الشكلية الروسية.....	14
2–النص في البنيوية.....	16
3–النص في السميائية	18
المطلب الثاني– مفهوم التناص	22
1–التناص عند ميخائيل باختين.....	24
2–التناص عند جوليا كريستيفا.....	29
3–التناص والمتعاليات النصية عند جيرار جينيت.....	35
المطلب الثالث– أشكال التناص.....	40
1–الاستشهاد.....	40
2–الإحالة والسرقة.....	42
3–الإيحاء والتلميح.....	43
المبحث الثاني: مفهوم النص والتناص عند العرب	46
المطلب الأول: مفهوم النص.....	47
1–تعريف النص لغة.....	47
2–تعريف النص اصطلاحا.....	47
المطلب الثاني: مفهوم التناص.....	50
1–التناص والسرقات الشعرية في النقد العربي القديم.....	50

2-مفهوم التناص عند النقد العربي الحديث..... 64
3-مقاربة المصطلحات النقدية العربية القديمة والتناص..... 81
المطلب الثالث: أشكال ومستويات التفاعل النصي (التناص) 88
1-أشكال التفاعل النصي(التناص)..... 88
2-مستويات التفاعل النصي..... 93
-استنتاجات..... 95
الفصل الثاني: التناص التراثي في شعر لخصر بن خلوف:..... 98
-مدخل..... 99
المبحث الأوّل-التناص الديني (القرآني)..... 105
المطلب الأول: التناص مع القرآن الكريم..... 106
1-أثر سور القرآن الكريم..... 106
2-استدعاء الألفاظ القرآنية 118
3-الحقل الدلالي للألفاظ القرآنية..... 121
المطلب الثاني: التناص مع الفاصلة القرآنية 129
1-تعريف الفاصلة لغة واصطلاحا..... 129
2-علاقة الفاصلة القرآنية بالقافية..... 132
3-دلالات التناص مع الفاصلة القرآنية 136
المطلب الثالث: التناص مع القصص القرآني..... 144
1-تعريف القصص لغة واصطلاحا..... 144
2-توظيف قصة نوح عليه السلام..... 146
3-توظيف قصة أيوب عليه السلام..... 148
4-توظيف قصة موسى عليه السلام..... 151
5-توظيف قصة الموؤدة 155
المبحث الثاني: التناص التاريخي 160

المطلب الأول: التناص مع المعارك التاريخية..... 161
1-معركة شرشال التاريخية..... 161
2- معركة مزغران التاريخية..... 163
3-المراحل التاريخية لسرد وقائع معركة مزغران..... 164
المطلب الثاني: توظيف الشخصيات التراثية من منظور تاريخي..... 169
1-شخصيات الأنبياء عليهم السلام..... 169
2-شخصيات الصحابة الكرام..... 177
3-شخصيات الأمراء والحكّام..... 180
المبحث الثالث:التناص الأدبي 183
-مدخل..... 184
المطلب الأول: التناص مع ظاهرة شعر الشيب والشباب في الشعر العربي..... 186
1-تعريف الشيب لغة واصطلاحا..... 186
2-تعريف الشباب لغة واصطلاحا..... 187
3-دلالات التناص مع ظاهرة شعر الشيب والشباب 189
المطلب الثاني: التناص مع الأمثال والحكم العربية..... 200
1-تعريف المثل لغة واصطلاحا..... 202
2-تعريف الحكمة لغة واصطلاحا..... 204
3-دلالات التناص مع الأمثال والحكم..... 206
-استنتاجات..... 219
-خاتمة..... 221
-ملحق..... 227
-فهرس المصطلحات..... 233
-قائمة المصادر والمراجع..... 238
-فهرس الموضوعات..... 251