وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي الشّلف
كلية الآداب والفنون
قسم الأدب العربي

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه

الشّعبة: دراسات أدبية

التخصص : أدب عربي حديث ومعاصر

العنوان

شعرية التّناص في أدب مصطفى صادق الرافعي

– وحي القلم– أنموذجا

إعداد الطالبة:
سوعاد متلف

إشراف الدكتور:
عبد القادر بعداني

المناقشة بتاريخ ..07../.01./2021من طرف اللجنة المكونة من

أحمد عزوز	أستاذ التعليم العالي	جامعة: أحمد بن بلة وهران	رئيسا
عبد القادر بعداني	أستاذ محاضر "أ"	جامعة: حسيبة بن بوعلي الشلف	مشرفا ومقررا
عبد الله توام	أستاذ محاضر "أ"	جامعة: حسيبة بن بوعلي الشلف	مقرراً مساعداً
معمر عفاس	أستاذ محاضر "أ"	جامعة: حسيبة بن بوعلي الشلف	ممتحنا
سعيد مكروم	أستاذ محاضر "أ"	جامعة:جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم	ممتحنا
آسيا متلف	أستاذ محاضر "أ"	جامعة: حسيبة بن بوعلي الشلف	ممتحنا

السّنة الجامعية:2020–2021 م

شكر وعرفان

أحمد الله تعالى على توفيقه لي في إنجاز هذا العمل وإتمامه.

أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي المشرف "عبد القادر بعداني" على إشرافه على هذا البحث، وحرصه المتفاني في سبيل إنجاح هذا العمل،

والشكر موصول إلى الأستاذ مساعد المشرف عبد الله توام على نصائحه القيمة وتوجيهاته الصائبة.

كما أقدم خالص شكري وعرفاني إلى كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث من زملاء وطلبة وأساتذة، وعمال مكتبة الكلية وعمال المكتبة المركزية ومدير وعمال المكتبة الولائية، على التسهيلات والتوجيهات المقدمة من شخصهم.

كما لا يفوتني أن أقدم شكري الخالص إلى الأستاذ إسماعيل زغودة على التسهيلات المقدمة من شخصه والأستاذة عبادشي فوزية والأستاذ بويلفه محمد على تقديمهم كتباً قيمة خدمت هذا البحث.

دون أن أنسى أن أشكر أعضاء لجنة المناقشة على قبولهم مناقشة هذا البحث واكتشافه وتصويب الهنّات الواقعة فيه .

إهـــــداء

إلى كنز الوفاء الخالص التي زرعت في نفسي شعاعاً ساطعاً من أمل

أنّ إتباع درب العلم لشرف عظيم.

أمي الغالية

إلى نبع العطاء الدائم الذي وفر لي كل سبل النجاح

أبي حفظه الله.

وجعل مقامهما جنة الفردوس نزلا.

إلى كل الإخوة والأخوات الذين قاسموني رحلة هذا البحث

أهدي إليهم خالص جهدي.

مقـــدمـة

مقدّمة:

تمثل الشّعرية واحدة من أهم النظريات البارزة في مجال النقد الأدبي، فقد حظيت باهتمام كبير من طرف النقاد والباحثين، حيث تقوم بممارسة إجراءاتها على الخطاب النقدي محاولة في ذلك إبراز أهم المظاهر الجمالية والفنية التي يتمتع بها الإبداع الفني، عن طريق استقراء وتمييز الأبعاد الجمالية داخل الخطاب وإبرازها في النص، وقد تجلّت بداياتها الأولى كعلم له قوانيه لدى الفيلسوف اليوناني أرسطو في كتابه فن الشّعر، ومن جاء بعده من فلاسفة نقاد وباحثين.

يعّد التّناص آلية تبرمج النُّصوص وتوثقها في شبكات من العلائق، بفضلها استطاع النَّص أن يدخل في علاقات تفاعلية مع النصوص الأخرى؛ وذلك بتحويل النص من زمنه الذي ألف فيه إلى الزمن الحاضر عن طريق اقتباسه أو تضمينه أو الإشارة إليه، حينها يصبح النَّص الإبداعي ثرياً بالعديد من المؤشرات باعتبارها مفاتيح تشير إلى النُّصوص التي استدعاها المبدع في إنتاجه الأدبي، وبفضل هذه التقنية يمكن للنص أن يكون مجالاً مفتوحاً على مختلف النصوص وتقاطعها بحيث يكون النص نقطة التقاء تضم مختلف المعارف والثقافات.

أصبح التّناص من المواضيع النقدية التي حظيت باهتمام واسع من طرف الباحثين والنقاد، فقد عرف هذا الموضوع العديد من التطورات والتغيرات في تاريخ النقد الأدبي، ظهرت ملامحه في أعمال الروسي مخائيل باختين (Mikhaïl Baxtin) حيث استطاع مخائيل باختين (1895-1975م) *(Mihail Baxtin)*، أن يصوغ مصطلحاً استنجه من دراسته لرواية ديستويفسكي بمسمى الحوارية، وكان استخدمه في "نهاية العشرينيات من القرن العشرين.ثم أرست معالمه المنظرة جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) كونها بادرت بإطلاق مصطلح التّناص كبديل عن حوارية النصوص التي أطلقها باختين(Mihail Baxtin).

ثم جاء بعد جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) رولان بارث (*ROLAND PAR THES*) الذي استند في دراساته إلى أعمالها، وانضم هو الآخر إلى جماعة "تيل كويل، وأسس بارث لما يعرف بالنُّصوصية (Textualité)

وقد حاولت الشّعرية في هذا البحث الكشف عن معالم الجمال الأدبي في كتاب وحي القلم للرافعي والوقوف على أهم الوحدات الجمالية داخل العمل الفني من أجل استنطاقه بشتى الآليات

التي تستخدمها في التعرف على النص؛ لأنّ العمل الفني يكتنز بداخله سمات الإبداع، فمصطفى صادق الرافعي يعتبر من الأدباء الذين استخدموا التّناص ووظفوه بصورة متميزة وراقية في عمله الفني.

فقد تمثل موضوع بحثنا الموسوم بـ: شعرية التّناص في أدب مصطفى صادق الرافعي كتاب وحي القلم أنموذجا، حاولنا في هذا البحث أن نقف على مظاهر التّناص في أدب الرافعي في كتاب وحي القلم، وأهميتها في إثراء النص االفنّي لديه حيث نسعى إلى البحث عن ذلك الأثر الناتج عن توظيف تناصات مختلفة (أسطورية، دينية، تاريخية ...)، فقد استطاعت هذه الدراسة أن تتخطى حدود التناول الجزئي للنص؛ بل تعاملت معه بوصفه قطعة موحدة بدلالاتها ومدلولاتها وذلك عن طريق مراعاة سياق النص ككل.

انطلقنا في بحثنا هذا من إشكالية وهي كالآتي:

- هل الشّعرية تتجسد في النص الشعري ولا يمكن أن تكون في النص النثري؟.
- هل استطاعت الشّعرية أن تبرز كل الأبعاد والقيم الجمالية داخل العمل الفني لدى الرافعي؟.
- فيم تتجلى شعرية التّناص في أدب مصطفى صادق الرافعي من خلال كتاب وحي القلم؟.
- هل كان للتّناص أثر في تحقيق الشّعرية داخل الإبداع الأدبي لدى الرافعي؟.

فكانت جملة الأهداف المرجوة من هذا البحث كالآتي:

- المساهمة في توضيح مصطلح الشّعرية ومصطلح التّناص قدر الإمكان.
- دراسة النص النثري (وحي القلم) وإبراز جماليته وشعريته.
- توضيح التفاعل بين النص الأدبي للرافعي والنصوص المقتبسة واكتشاف الأبعاد الجمالية في النص الإبداعي لدى الرافعي في وحي القلم.

ومن الأسباب التي أدت بي إلى اختيار هذا الموضوع:

أولاً: أسباب موضوعية:

- محاولة الإطلاع على كتاب وحي القلم لمصطفى صادق الرافعي، واكتشاف مدى ثراء النص الأدبي لدى الرافعي بالسّمات الشّعرية والجمالية.

ثانياً: أسباب ذاتية:

– ميولي إلى كتابات مصطفى صادق الرافعي، ورغبتي في القيام بدراسات وبحوث على أدب الرافعي منذ دخلت الجامعة.

وللإجابة عن هذه الإشكلات اتبعنا خطة كانت كالآتي:

قسمنا بحثنا إلى أربعة فصول، فصلان نظريان وفصلان تطبيقيان وخاتمة.

الفصل الأول: بعنوان الشّعرية الأصول والمفاهيم، تضمن هذا الفصل الحديث عن مفهوم الشّعرية في النقد العربي والنقد الغربي، ولدى الفلاسفة كأرسطو والفرابي وغيرهما،كما نجد للشّعرية مصطلحات متاخمة لها منذ نشأتها نذكر منها: علم الشّعر، الشاعرية، علم الأدب، الإنشائية، الأدبية البويطيقا، أما نقادنا العرب فقد استخدموا مصطلحات غير مصطلح الشّعرية، منها: الصناعة الشّعرية قوانين الشعر، كما استطاعت الشّعرية أن تصنع علاقاتها مع المناهج النقدية الحداثية كالسميائيات والأسلوبية واللسانيات وعلم السرد، فكانت علاقة الشّعرية بهذه العلوم علاقة تداخل وتكامل.

أمّا الفصل الثاني: فعالجت فيه التّناص من الإرهاصات إلى التأسيس، تحدثنا في هذا الفصل على مفهوم التّناص عند العرب حيث تطرقنا إلى توضيح السرقات الأدبية وأنواعها وأقسامها، فقد كانت هذه القضية متداولة في الشعر، من الشعراء الذين تطرقوا في شعرهم الحديث عن السرقة أمثال: عنترة بن شداد، الفرزدق، حسان بن ثابت، ثم انتقل هذا الموضوع إلى النقاد، فقد كان للسرقة: بمصطلحات منها: السرق الأخذ والسّلخ وغيرها وقد اعتبر النقاد السبق الزمني مقياساً لمعرفة السارق من المبدع.

وفي المقابل تحدثنا عن مفهوم التّناص في النقد الغربي التي تمثلت في حوارية النصوص لدى باختين (Mihail Baxtin)، وكمصطلح أبدعته جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) فعملت على فهم الحوارية واستنتجت مصطلح التّناص باعتباره إبداعاً يقوم على استحضار مجموعة من النّصوص وجعلها في فلك نصي واحد بطريقة مستحدثة تشكل بذلك امتدادً للنّصوص وتقاطعها.

وفي الفصل الثالث: الموسوم بـ: شعرية التّناص الأدبي في كتاب وحي القلم لمصطفى صادق الرافعي حاولنا في هذا الفصل اكتشاف أهم بؤر التّناص في العمل الفني للرافعي، فقد تنوع إبداعه باستحضار نصوصاً من الشعر الجاهلي خاصة من شعر أبي العتاهية، عنترة بن شداد، امرئ القيس... كما استدعى الرافعي النصوص النثرية كالقصة، ونصوص تراثية منها المسرحية الأسطورة

على تنوعها، كالأسطورة الإغريقية والمصرية ، فقد كانت الشّعرية في هذا الفصل حاضرة بقوة تعكس أصالة المنبع التراثي الذي نهل منه الرافعي.

بالنسبة للفصل الرابع: الموسوم بـ: شعرية التّناص الديني في كتاب وحي القلم، يتلخص مضمون هذا النص في الحديث عن استدعاء النصوص القرآنية والأحاديث النبوية، كما بادرنا إلى اكتشاف تناص القصص القرآني والشخصيات الدينية، وحتى المفردة القرآنية كان لها حضور في نص الرافعي، بحيث يمثل النص القرآني للرافعي منبعاً أساسيا ومصدراً مهماً من مصادر التّناص.

أمّا الخاتمة فقد كانت عبارة عن نتائج وتوصيات لما توصلنا له من خلال بحثنا هذا.

تتبعنا في بحثنا المنهج التحليلي تمثل في تحليل بعض الأقوال التي وظفناها مع الشرح والتحليل والمنهج التاريخي تبين في استخدام بعض الأعلام حسب السبق الزمني، كما استخدمنا المنهج الإحصائي في إحصاء نسب النصوص المقتبسة من الشعر والإبداع النثري كالقصص والنصوص القرآنية وما إلى ذلك.

اعتمدنا في بحثنا هذا على مجموعة من المصادر والمراجع عززت البحث وهي كالآتي:

- وحي القلم مصطفى صادق الرافعي بأجزائه الثلاثة.
- التّناص نظريا وتطبيقيا لأحمد الزغبي.
- التّناص في الشعر العربي المعاصر لظاهر محمد الزواهرة.
- التضمين والتّناص وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجا، لمنير سلطان.
- الشّعرية، لتزفيتان تودروف (tzvetan todorov) تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة.
- مفهوم التّناص عند جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) لمحمد وهابي...

من الدراسات التي سبقت هذا البحث نذكر:

- شعرية السرد في روايتي اعترافات حامد المنسي والروابي الجميلة، أزهر عطية، مذكرة ماجيستر.
- شعرية النثر، طوق الحمامة أنموذجاً، مذكرة ماجيستر.

– شعرية التّناص في شعر الجواهري، للطيب بوترعة. رسالة دكتوراه.

–التّناص وتداخل النصوص المفهوم والمنهج، دراسة في شعر المتنبي، لأحمد عدنان حمدي.

–التّناص القرآني في شعر جرير، لعمر لحسن.

–قضايا الشّعرية رومان جاكبسون، تر: محمد الولي وشكري المبخوت.

تمثلت الصعوبات التي واجهتنا في إنجاز هذا البحث وهو تعدد الممسميات للمصطلح الواحد، وأخص في ذلك مصطلح الشّعرية منها الشاعرية، الشعريات، البويطيقا...، ومصطلح التّناص منها: النصوصية، عبر نصية، تداخل النصوص،...

وخير ما أختم به هو أن أشكر الأستاذ المشرف عبد القادر بعداني والأستاذ مساعد مشرف عبد الله توام على المعلومات القيمة والتوجيهات الصائبة التي خدمت البحث بامتياز، بفضلهما وصل هذا البحث إلى ما هو عليه الآن.

متلف.سوعاد.

في الشلف:2020/11/01.

الفصـل الأول:

الشّعرية الأصول والمفاهيم

1الشّعرية: المفاهيم، الأصول والتجليات.

2- الشّعرية في الفكر الفلسفي.

3- تأصيل الشّعرية في التراث العربي.

4- مفهوم الشّعرية في النقد الغربي.

5- علاقة الشّعرية بالمناهج النقدية الحديثة.

6- الشّعريات.

تمهيد:

تداول استعمال الشّعرية في النقد الأدبي العربي والنقد الغربي، وازدادت تداولاً بشكل ملحوظ لدى النقاد، فقد حاولوا جاهدين أن يستوعبوا هذا المصطلح وأن يضعوه في حيزه المفهومي الصحيح حيث تداول مصطلح الشّعرية بمسميات عديدة، فكان من الباحثين العرب من أرسوا مفهوم الشّعرية في أعمالهم أمثال الناقد حازم القرطاجني، وعبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) وغيرهما لما امتازا به من مؤهلات معرفية وثقافية شتى.

هناك من يصنّف الشّعرية باعتبارها علماً وهناك من يجعلها منهجاً، أو نظرية وفي حقيقة الأمر تعددت المسميات وكثرت المفاهيم، مما اختلط على النقاد الباحثين واستعصى عليهم التصنيف ولم يتضح مفهومها جيدا بسبب تعدد الآراء واختلافها، سنحاول في هذا الفصل إبراز مفهوم الشّعرية في النقد العربي والنقد الغربي، لتوضيح هذا لا بد لنا أن نطلع على موضوع الشّعرية ومؤشراتها في تلك الفترة في التراث العربي حتى نتمكن من التماس هذا المفهوم تاريخياً انطلاقاً من بداياته الأولى.

1-/الشّعرية الأصول والتّجليات:

1-1/الصيغة الاشتيقاقية لمصطلح الشّعرية:

يتربع مصطلح الشّعرية (poetics) على خلفية معرفية من المصطلحات منها: (فن النّظم، علم الشّعر، الشاعرية، علم الأدب، الإنشائية، الأدبية، البويطيقا..) وتسميات عديدة التي باتت تمثل لمفهوم الشّعرية جانباً مفهومياً يشير إلى مصطلح واحد فهي تتكون من ثلاث وحدات:

- "(poeim): هي وحدة معجمية (Lexeme) "تعني في اللاتينية "الشعر"

-ic: وهي وحدة مرفولوجية (morphème) تدل على النسبة وتشير إلى الجانب العملي لهذا الحقل المعرفي.

اللاحقة (s): الدالة على الجمع"[1]

كما نجد مصطلح الشّعرية يأخذ في اللغة الإنجليزية صيغة شكلية بمسمى (poetics) وفي المقابل الفرنسي (poétique) وكلاهما مشتق من المصطلح اللاتيني (poetics) المشتق من

[1] - أوبيرة هدى: مصطلح الشّعرية عند محمد بنيس، مذكرة ماجيستر، جامعة ورقلة، الجزائر، 2012/2011، ص10.

الكلمة الإغريقية (poietikos)، وكل ذلك مشتق من الفعل الإغريقي (poiein) بمعنى فعل أو صنع (faire)"[1] أي أنّ مصطلح الشّعرية في اللغتين الفرنسية والإنجليزية قد اشتق من اللاتينية التي تعني الصنع، حيث أنّ الاشتقاق الاصطلاحي الفرنسي كان أسبق من الاشتقاق الإنجليزي من الشعر هذه الدلالة تأخذ معاني الصنع وترتبط بالعمل .

يعود ظهور الشّعرية في الفرنسية إلى عام (1402م) ، ولم يتناوله الفرنسيون إلاّ في حدود سنة 1637م في صيغته الأنثوية"[2] فالفرنسيون لم يضعوا ترجمة لمصطلح الشّعرية بل نقلوه مباشرة كما وجدوه في اللغات الأخرى؛ أمّا الفترة الممتدة بين ظهوره واستخدامه تفوق قرنين من الزمن، ربما يدل هذا على عدم شهرته أو عدم تداوله بمسماه الشّعرية.

باشر بول فاليري (paul Valéry) (1871-1945) في التعرف على مفهوم الشّعرية من بداية اشتقاقها على أنّها "اسماً ينطبق عليه إذا ما فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي أي اسماً لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر"[3] إذن مفهوم الشّعرية عند فاليري ينطلق من معناها الاشتقاقي والذي يتجسد في الإبداع اللغوي بعيداً عن المبادئ والقوانين التي تحكم جودة الشعر، فالقوانين لا تمثل لديه فناً وإنّما تعتبر طرقاً يلجأ إليها الباحث الأدبي لتساعده في اكتشاف العناصر الجمالية الموجودة داخل العمل الفني.

القائل بالشّعرية إلى الشّعريات ذلك فيما فسّره اللسّاني الجزائري عبد الرحمان حاج صالح (ت2017) أنّ مصطلح "الشّعرية ينقسم إلى قسمين: الأول (poétic) وتعني "شعري" والثاني(s) في صيغة جمع الإناث "شعريات" على صيغة سميائيات. لسانيات..."[4]ما يشير إليه هذا

---

[1]- نزيهة الخليفي: المصطلح والتعدد الدلالي: مصطلح الشّعرية في النقد الغربي أنموذجا، مجلة مقاليد، جامعة تونس ،تونس، ع6، جوان2014، ص186.

[2]- مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيميائي، للإشكالية الأصول والامتداد، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط،2005، ص263.

[3] - تزفيتان تودروف: الشّعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب،ط2، ص23.

[4]- الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشّعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، الدار العربية للعلوم منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1428هـ-2007،ص53.

القول أنّ الشّعرية كانت واحدة فأصبحت متعددة بالجمع شعريات، كما يذهب رابح بوحوش إلى الاتفاق على تسمية شعريات أي بالجمع، لكن تقسيم مصطلح (poétic) إلى ثلاثة أجزاء يختلف نسبيا عن تقسيم عبد الرحمان حاج صالح.

لأنّ رابح بوحوش يرى أن الشّعريات "مفهوم لساني حديث يتكون من ثلاث وحدات (poème) وهي وحدة معجمية (lexème) التي تعني في اللاتينية الشعر أو القصيدة واللاحقة (ic) وهي: وحدة مرفولوجية (morphéme) تدل على النسبة وتشير إلى الجانب العملي لهذا الحقل واللاحقة (s) تدل على الجمع"[1] وإذا قارنا بين قول حاج صالح وقول رابح بوحوش فكلاهما يدل على أن الشّعرية اتخذت دلالاتها الاشتقاقية من الشعر، تشير في أصلها إلى الجانب الشكلي للقصيدة أو الشعر أي الجانب المرفولوجي وتدل على الجانب العملي لها.

1-2/الشّعرية: المفهوم والنشأة والتطور:

واجه مصطلح الشّعرية في تطوره اختلافات فكانت "مسيرته قد تشابكت في تقلباتها بين دلالة تاريخية وأخرى اشتقاقية وثالثة توليدية مستحدثة"[2] يشير هذا القول أنّ ظهور الشّعرية لم يشتق فقط ؛وإنّما انبثق من دلالة ذات بعد تاريخي وبعد اشتقاقي، وعن طريق التوليد ، كل هذه الأبعاد ساهمت في بلورة مصطلح الشعرية، وهذا بالضرورة ناتج عن التغيرات والتطورات التي طرأت عليه عبر مختلف الفترات الزمنية التي مرت بها الشّعرية .

في حين يعني مصطلح "البويطيقا" (Poètique) دراسة لقوانين صناعة الشّعر"[3] أي القوانين التي تضبط الشّعر من ناحية الجودة، فتُخرجه في أحسن صوره الإبداعية، ولما كان مفهوم الشّعرية يتجلى في ذلك النزوع الإنساني الدائب إلى خلق بُعْد الممكن، الحلم الأسمى في عالمه وفي ذاته حينها وصف هذا النزوع بأنّه قدرة عميقة نادرة على استبطان الإنسان والعالم والطبيعة

[1]- رابح بوحوش: الشّعريات والخطاب، الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب جامعة قاصدي مرباح ورقلة الجزائر، 11،13مارس2005 ص60.

[2]- سعد البازغي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة أكثر من سبعين تياراً ومصطلحا نقديا معاصراً، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002، ص270.

[3]- إديث كريزويل: عصر البنيوية، تر: جابر عصفور: دار سعاد الصباح ، الكويت، ط1، 1993، ص402.

وآلهتها المجتمع وصراعاته، الحضارة وسمُوها وعظمتها"[1] وهو ما يمثل كفاءة الشاعر على الإبداع إلى أبعد حد ممكن نحو التجديد والتغيير ومدى تقيده بالقواعد التي خُصَّ بها الشعر في ضبط مصداقيته وفنيته.

كما يمكن أن توصف الشّعرية باعتبارها" الدراسة اللسانية للوظيفة الشّعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص"[2] يقتصر الكلام في هذا المقام على دراسة اللغة في إطار الوظيفة المهيمنة وهي الوظيفة الشّعرية في الرسائل الشّفوية، وذلك على مستوى الشعر خصوصاً والكلام بصفة عامة وتكون دراسة الشعر لما يحتوي على عناصر شعرية داخل العمل الأدبي فهي "تتسم بالموضوعية في المستوى الأول الذي يتصل باستنادها على النص الأدبي فقط في عملية استنباط قوانينه"[3] وقد اتخذت الشّعرية من الموضوعية قانونها الخاص الذي تعمل به أثناء دراستها للنص الأدبي وفق المراحل والقوانين المستنبطة من النص الأدبي عموماً.

توجه الباحثون في الدراسات النقدية إلى "معالجة قضايا الشّعرية في مضمار لا يتوفر على ملمح من ملامحها، فتحلل النّص الأدبي على أساس نفسي أو اجتماعي أو إيديولوجي...فشبهت مشكلة الشّعرية بجحا الذي فقد دينار في بيته المظلم، فخرج ليبحث عنه في الشارع لا لشيء سوى أنّ الشارع كان مضيئاً"[4] تتطلب الشّعرية أثناء معالجة لإشكالاتها الاستعانة بالمناهج الإنسانية المنهج النفسي أو الاجتماعي أو مناهج أخرى؛ حتى يسمح للشّعرية تخطي مشكلاتها بعدما وسعت من مجالها إلى مجالات أخرى تخدمها، أي عند دراستها للنص الأدبي تستعين بالمنهج الذي يقتضيه النص.

---

[1]- ينظر: عبد العزيز إبراهيم، شّعرية الحداثة-دراسة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، سوريا، دط،2005،ص10.

[2]- الطاهر بومزبر: أصول الشّعرية العربية، نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشّعري، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 1428هـ-2007م، ص52.

[3]- حسن ناظم: مفاهيم الشّعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1994، ص07.

[4]- رومان ياكبسون: قضايا الشّعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988، ص78.

2- الشّعرية في الفكر الفلسفي:

2-1/مفهوم الشعرية عند أرسطو(384-322ق.م):

يتحدث الفيلسوف اليوناني أرسطو عن الشّعرية في كتابه فن الشّعر باعتبارها نابعة من صميم الإبداع وهو ما تجسد في قوله:"العملية الإبداعية ليست مجرد نسخ وتقليد حرفي، وإنمّا هي رؤية إبداعية يستطيع الشاعر بمقتضاها أن يخلق عملاً جديداً من مادة الحياة والواقع...وبهذا تكون دلالة المحاكاة إلاّ عملية خلق"[1] إنّ حقيقة الشّعرية منذ بداياتها الأولى تمثلت في تلك الأبعاد الإبداعية التي تمكن الشاعر من استخراج أعمال جديدة مغايرة تماماً لما هو موجود في الواقع، فأكد أرسطو أنّ الشّعرية تبتعد في مفهومها عن كل تقليد أو تزييف بل تتمظهر في المحاكاة التي تمُد الشاعر بأرقى حيل الإبداع والفن.

الإبداع الجمالي بدوره يلخص لنا مفهوم الشّعرية عند أرسطو والتي تنحصر في مجال الشّعر ولما كان مفهوم الشّعر في رأي أرسطو باعتباره "فناً ينشأ عن ميول فطرية في الإنسان، ودوافع الإنسان إلى المحاكاة تعتبر من أبرز خصائص عملية إبداعه الفنّي"[2] اقتضت الضرورة التي جعلت من الميول لدى الإنسان يولد ما يعرف بالشعر أو الإبداع الشّعري، فمهما كانت الدوافع التي أهلّت الشاعر إلى هذا الإنجاز والذي لقب بالفن؛ فإنّها تمثل جزءا كبيراً من أهم خصائص العمل الإبداعي لدى الشاعر.

لو لم تكن هذه الرغبات والميول لما كان الشّعر فناً لدى أرسطو، فكان مقلبها أن ترجمت إبداعاً شعرياً راقياً في تلك الفترة، ولهذا أصبحت "المحاكاة نزعة بشرية وميل فطري للإبداع، لا

[1] -أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، دط، دت، ص25.

[2] -المصدر نفسه، ص 26.

يخلوان من قصدية وإرادة"[1]خاصةً أنّ المحاكاة عرفت عند أرسطو وغيره وترسّخت حتى أصبحت طبيعة فيه تصاحب العمل الفني للمبدع.

وفي السياق ذاته فقد أفاد أرسطو أيضاً في المجال الشّعري أنّ "الكثير من الأقاويل الشّعرية التي تسمى أشعاراً ما ليس فيها من معنى الشّعرية إلاّ الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة ....وإنّما يجب أن يتوفر على الوزن والمحاكاة"[2]بينما تتجسد المحاكاة في كونها"عمل مشترك بين الشعر والفنون الجميلة الأخرى"[3] وهنا يشير إلى الأشعار ذات الأوزان المتقنة ولكنها لا تمت بأدنى بعد للشّعرية مع العلم أنهّا تصنف ضمن الأقاويل الشّعرية، حيث جعل من المحاكاة معياراً يقاس به أبعاد الفن الإبداعي وجماليتة داخل الإنتاج الأدبي.

2-2/ مفهوم الشّعرية لدى أبو نصر الفارابي (260-339هـ)

أشاد الفيلسوف الفارابي برأيه إلى مفهوم الشّعرية في قوله:"والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ وتبديل بعضه ببعض وترتيبها وتحسينها فيبتدئ حين ذلك في أن تحدث الخطبيّة أولاً ثمّ الشّعرية قليلا قليلاً "[4] فقد كان أسلوب التوسع في العبارة من أهم ما تتميز به شعرية الفارابي في مجملها، بالإضافة إلى أنّ الشّعرية لدى الفارابي تحتاج إلى اختيار وانتقاء الألفاظ الجميلة والمناسبة؛ مع حسن ترتيب الألفاظ، فمن حق الشّعرية عند الفيلسوف "الفارابي" أن يكون هذا منطلقها ألاّ وهو فن ترتيب الألفاظ خاصة في الشعر والذي يؤدي أن "تحدث المعاني الشّعرية"[5] أي تتناسق المعاني بدلالاتها وتتناغم ألفاظها لتخلق في الشعر جمالية، فمفهوم الشّعرية ينبع من الخطابة واختيار الألفاظ وجودة التركيب وحسن تأليفها للمعاني.

---

[1]- مصطفى دراوش: خطاب الطبع والصنعة رؤية نقدية في المنهج والأصول، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، دط،2005، ص243.

[2]- لويس شيخو اليسوعي: علم الأدب لمشاهير العرب، مطبعة الإمام المرسلين اليسوعيين، لبنان ،دط، 1889 ج2، ص246.

[3]-أرسطو طاليس: فن الشعر، ص24.

[4]- أبو نصر الفارابي: كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، دار المشرق، لبنان، ط2، 1990، ص141.

[5]- المصدر نفسه، ص142.

وضع القوانين الشّعرية ينتج عنه حدوث الصنائع القياسية صناعة الشّعر لما لها من فطرة الإنسان من تحري الترتيب والنّظام في كل شيء؛ وحدوث المنجز الشّعري تظهر بعده الصناعة الشّعرية؛ لأنّ جمالية الإبداع الشّعري تبدأ في الظهور تدريجيا، وعلى قدر جودة الإبداع الشّعري تكون شعريته ذلك الإبداع بمعايير منها: كثافة الألفاظ وحسن ترتيبها، كما أنّ الصّناعة يحتاجها المبدع بدليل أنّها نابعة من فطرته، وما يستعين به في ذلك من تحري الترتيب والنظام في كل شيء.

ما يدعم قول الفارابي وهو "إذ عُدت الصناعة صفة لشّعرية النّص، فهي تنبئ عن جهد عقلي إرادي قياساً إلى إلهامية الطّبع لا إرادته"[1] في هذا المقام يتبين لنا أنّ الإلهام أو الإبداع يتغلب على الإرادة، فميول الإنسان لا تحكمه الإرادة بل تتحكم فيه عوامل أخرى كالإلهام، والإبداع؛أمّا الإرادة تبقى رغبة تراود نفسية الإنسان المبدع تارة تتزايد وتارةً تتناقص.

لما كانت أوزان الألفاظ تتطلب قدراً عجيباً من الترتيب وحسن تأليف متناسق بنظام مركب تتخلله الجودة في الصياغة اللفظية؛ لذا فإنّ التأليف لدى المبدع هو الشّعرية أو بما سماها الفارابي الصناعة الشّعرية، ولم يكتف بذلك؛ وإنمّا تطرق إليها الأوّلين ولم يكن لديهم اهتمام بالألفاظ ولم يراعِ فيها الأسماع فالكلمة العذبة لها مقدار من الجمالية بما تستّلذ الأذن سماعه وتعجب به النفس"[2] إذا خرج اللفظ عن زينته اللفظية ومسمعه العذب فلن تجد لهذا الكلام منصتاً بل يصبح غير محكّم بقوانين الشّعرية فالحرص على تخير اللفظ من طرف المبدع واجب حتى يضمن ذلك الكلام جودته وجماليته بين كلام آخر لتراعى فيه مسامع المتلقي.

الشاعر العبقري هو من يحسن صيد الألفاظ بعناية حتى تكون لها من الصياغة إتقان، ومن التأليف جودة، ومن التلقي قبول واستحسان، إذن يتلخص لدينا مفهوم الشّعرية عند الفارابي، فيما يتعلق بالألفاظ في جودة ترتيبها وحسن تأليفها بما في ذلك المعاني التي تتضح جودتها في المنجز الشّعري؛ فتتبين فيه الجمالية لتخلق فيه الجودة بمقدار إنتاج المبدع أو الشاعر،فمن توصيات الفارابي أن يحسن الشاعر شعره ويراعي بذلك الكلمة الرصينة والجميلة المسمع، والعجيبة التركيب،حتى يحظى إنتاج الشاعر بشعرية راقية وجودة فنية عالية.

---

[1]- مصطفى دراوش: خطاب الطبع والصنعة رؤية نقدية في المنهج والأصول، ص246.

[2]- ينظر: أبو نصر الفارابي: كتاب الحروف: ص142، 143.

2-3/ مفهوم الشّعرية لدى الفيلسوف المسلم ابن رشد (520- 595هـ)

يعد ابن رشد من الفلاسفة المسلمين الذين اهتموا بالفلسفة كثيراً وهو أحسن من مثل الفلسفة الإسلامية، ويرى بعض الباحثين أنّ الفلسفة الإسلامية ماتت بموته، فقد توجه ابن رشد إلى العمل على تلخيص كتاب فن الشّعر لأرسطو، حيث تمثلت الشّعرية في منظور ابن رشد في: جودة الشّعر والمحاكاة وهو ما تلخص في قوله: " كثيراً من الأقاويل الشّعرية التي تكون جودتها في المحاكاة البسيطة الغير متقنة وكثير منها تكون جودتها في نفس التشبيه والمحاكاة"[1] يركز ابن رشد على المحاكاة في الإبداع الشّعري الذي يتصف بالبساطة والسهولة لأنّ البساطة توفر فيه الجودة وحسن الصياغة.

كما تتصف بعض الأقاويل التي" تسمى أشعاراً ما ليس فيها من معنى الشّعرية إلاّ الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة وأقاويل قليس"[2] فوجود الوزن في الشّعر لا يعني بالضرورة وجود شعرية فيه وإنّما تتمثل الشّعرية عند ابن رشد بصورة أكثر وضوحاً في القول أنّ: "الشّعر صناعة لها أفعال مميزة ويفعل الشاعر أفعال الصناعة بحسب قوانين بنية الإدراك ويحكم على درجة براعة الشاعر من جهة هذه الأفعال وهذه القوانين"[3] ومعنى هذا القول هو اعتبار الشّعر في منزلة الصناعة لها قوانين يمتثل لها الشاعر في كتابة إبداعه، والقوانين الشعرية تمثل مقياساً يقوم به الشاعر لإكساب إبداعه الشّعري جودة في التأليف.

فإن لم يسير هذا المبدع بقوانين الشّعر لدى ابن رشد تغيب فيه قيم الجودة وسماتها التي تدل عليها وبالتالي تغيب الشّعرية فيه، وقد كانت نظرة ابن رشد إلى الشعر العربي نظرة ناقدة في قوله "إنّ أشعار العرب ليس فيها لحن وإنّما هي إما الوزن فقط وإما الوزن والمحاكاة معاً فيها؛ وإن كانت كذلك فالصناعات المخيلة والتي تفعل فعل التّخييل ثلاثة: صناعة اللحن وصناعة الوزن، وصناعة الأقاويل المحاكية"[4] فهو يرى أنّ الشّعر العربي لا يتوفر على اللحن باعتباره أهم عنصر

---

[1]-ابن رشد: تلخيص كتاب فن الشّعر، تح: تشارلس بتروث وأحمد عبد المجيد هريدين، مطبعة دار الكتب، مصر، دط، 1986، ص80.

[2] - المصدر نفسه، ص58.

[3]- المصدرنفسه، ص42.

[4] - المصدر نفسه: ص57- 58.

يجب أن يتوفر في الشّعر؛ لأنّه يولد التأثير والانفعال في المتلقي ويزيد فيه جمالاً،مما فقد حدد ابن رشد أسس القصيدة واعتبرها من مقومات الشّعر الحسن وهي كالآتي:

- "أن يكون للقصيدة عظم يكملها ويحددها.
- من حيث المواضيع المتناولة أن يتطرق إلى الموجود والممكن أي ما تتطرق إليه المحاكاة.
- أن يؤدي القول إلى إثارة النفوس وانفعالها كالحزن والرحمة والخوف كذكر المصائب والأحزان"[1].

فمفهوم الشّعرية عند ابن رشد هو بناء القصيدة على مقومات أساسية تحددها، ولجوء المبدع إلى الحديث عن مواضيع متناولة وبارزة لأجل المحاكاة هو أيضاً يمثل مظاهر الشّعرية، من أجل إثارة الانتباه في المتلقي والتأثير فيه والابتعاد عن كل ما يعقد الفهم لدى المتلقي.

3- تأصيل الشّعرية في التراث النقدي العربي:

3-1/الشّعرية عند النقاد العرب القدامى

نحاول في هذا التمهيد أن نوضح الشّعرية في منظور العديد من نقادنا العرب باعتبارهم مثلوا الشّعرية العربية أمثال ابن سلام الجمحي (139-232هـ) قائلاً: وللشّعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف الصناعات"[2] وما ذهب إليه الجاحظ (159-255هـ) في قوله: "فإنّما الشّعر صناعة وضرب من النسّيج وجنس من التّصوير"[3] يتضح لنا أنّ للشّعر صناعة يتمتع بها وتتمثل في الأشياء التي تجعل من الشّعر شعراً أي: السّمات التي تصبغ الشّعر فتظهر فيه عناصر الإبداع والجمال الفني، فصناعة هي التي تخلق في العمل الشعري جمالية خاصة، وهي معروفة ومتداولة لدى المبدعين.

في حين تتجلى الشّعرية في مفهوم أبو هلال العسكري (ت395): أنّ الشّعر" من مراتبه العالية التي لا يلحقه فيها شيء من الكلام هو النّظم الذي به زِنة الألفاظ وتمام حسنها، وليس

---

[1]- بغداد يوسف: الشّعرية والنقد الأدبي عند العرب، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة جيلالي ليابس الجزائر، ص122.

[2]- محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، السفر الأول، دار المدني، جدة السعودية، دط، دت،ص05.

[3]- الجاحظ (عمرو بن بحر)، الحيوان، تح:عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى الباني الحلبي، (مصر الجديدة) ،ط2،1966،ج1، ص 131-132.

شيء من أصناف المنظومات يبلغ في قوة اللفظ منزلة الشّعراء"[1] يصف العسكري الشّعرية في أحسن مفهوم لها؛ لأنّها تتصف باللفظ الحسن وجمال التأليف وتخيّر ألفاظه بشكل دقيق، وهذا ما نجده الشعر يتصف به ، فيكون الشّعر في رتبة عالية من التنسيق وإحرازه جودة فنية في التأليف وحسن من النظم.

كما تمثلت الشّعرية العربية عند العديد من نقاد آخرين وتداولت عندهم بمفاهيم متنوعة ومختلفة عند كل ناقد، سنوضح مفهوم الشّعرية لدى (قدامة بن جعفر، ابن طباطبا العلوي، حازم القرطاجني)، لقد كان اختيارنا لهؤلاء النقاد الثلاثة على أنّهم مثلوا الشّعرية العربية أحسن تمثيل، ولا يقتصر الأمر عليهم بل يوجد نقاد آخرون اهتموا بموضوع الشّعرية أمثال ابن قتيبة (213-276هـ) في كتابه الشعر والشّعراء وغيره.

3-1-1. مفهوم الشّعرية عند ابن طباطبا العلوي(250 – 322هـ):

كان لهذا الناقد التراثي ابن طباطبا اهتماماً واضحاً بالشعر، لأنّ الشعر في تلك الفترة كان محط أنظار العديد من النقاد والباحثين والمنظرين، نتيجة لما فيه من الإبداع الواسع، فقد قدم مفهوماً للشعر وهو ما صرح بقوله: "الشعر كلام منظوم، بائن عن المنثور، الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خُصّ به من نظم..."[2] فالشعر عنده لا يخرج عن إطار النظم والترتيب وجودة التأليف، بل يتميز عن النثر من حيث تخيّير المعاني والكلمات وحسن ترتيب العبارات، أصبح المنجز الشعري يتطلب عناية فائقة حتى تكون معانيه في قالب نظمي بيّن، تثريه صياغة الترتيب وفنية التأليف.

يضيف ابن طباطبا بقوله: إذا كان البيت الشعري "يشاكل المعنى الذي يرومه، أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق فيه نظمه "[3]إذا حدث تعارض اللفظ للمعنى فهو يُخرج اللفظ عن خدمته

---

[1]- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، الكتابة والشّعر، تح: علي محمد البجاوي وأبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، لبنان، ط1، 1952 1371هـ، ص137.

[2]- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 2005، ص09.

[3]- المصدر نفسه، ص11.

للمعاني وبالتالي يصاب ذلك الشعر بخلل في الرسالة التي يبثها الشاعر للمتلقي، فتصاب الألفاظ بالتعقيد ويصعب فهمّها، فتكسف دلالته، وتختل جودته، ويصبح بالكلام الخالي الذي لا روح له وهو المعنى ولا مقصد فيه.

أما إذا كان الشاعر في تأليف إبداعه "كناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق، ولا يشين عقوده، بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها "[1] فما كان على صانع الحلي إلاّ أنّ يؤلفّ بين الثمين مع الثمين وما كان على الشاعر أن يرصّ الألفاظ الراقية والمسبوكة جنباً إلى جنب، فيجاور الكلام الرصين العذب بمحاذاة الكلام الثمين والبليغ، فيصبح ذلك الشعر يتميز بجودة شعرية ويصبغ عليها من الفن في النظم والتأليف، إذا عمل المبدع بهذه القاعدة فإن إبداعه لا يحتاج بعد ذلك إلى تخيّر في الألفاظ يصبح أرقى مما كان عليه.

إذن الحديث عن مفهوم الشّعرية لدى ابن طباطبا العلوي هي شعرية متميزة تتمثل في كل ما يتعلق بالشعر من الكلام الحسن والألفاظ المنمّقة والعبارات الجميلة، كما تظهر أيضاً في الألفاظ التي تعبر عن المعاني أحسن تعبير، وإتقان التأليف، وما كان في الشعر من إتقان الألفاظ وحسن مظهرها ورّص هذه الألفاظ إلى بعضها البعض بشيء من الفن والإتقان، هو ما يخرج الشعر في أحسن مراتبه وسهولة فهم مراميه، وأجود معانيه، وجمال مقاصده التي يبثها المبدع إلى القارئ خاصة في سياق مليء بالشّعرية حتى تطمئن النفس بسماعه وتستأنس بوجوده أثناء تلقيه"[2]

فما كان على كل شاعر إلاّ أن تستقيم عنده هذه المواصفات وتستحق أن يوصف إبداعه بالجمال الشّعري، ومن شأن العمل الفني أن يتمتع بروح الصنعة التي خُيّر لها قوانين حتى تكون في مستوى الجودة والإبداع البليغ.

3-1-2: مفهوم الشّعرية لدى قدامة بن جعفر (ت337هـ):

قدامة بن جعفر واحد من النقاد الذي أشغلهم موضوع الشّعرية، فاتجه في كتابه نقد الشّعر إلى الحديث عن الشّعر والقوانين التي تتحكم في صناعتة والعوامل التي تخلق الصنعة الفنية فيه، لكي يتمكن المبدع من صناعة إبداعه في منتهى الجودة والترتيب، وهو ما تجسد في قوله: "ولما

[1]- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 11.

[2] - ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص11.

كانت للشّعر صناعة وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال، وإذا كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن فلهما طرفان أحدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة، وحدود بينهما تسمى الوسائط وكان كل قاصد لشيء من ذلك فإنما يقصد الطرف الأجود"[1] فصناعة الشعر لدى قدامة غاية كل مبدع للوصول إلى فنية التجويد الشّعري.

يضيف قدامة بن جعفر إلى أنّ الشّعر الجيد ما اجتمعت فيه الأوصاف المحمودة كلها، وخلا من الخلال المذمومة بأسرها يسمى شعرا في غاية الجودة ابتعاد الشعر وخلوه من الألفاظ والعبثية التي تحمل معاني الذم والقبح والتي لا تليق بالشّعر فهذا حتماً ينقص من قيمة جودة الشعر، بل من المفروض ما أكد عليه هو إلباس الألفاظ زينتها، وأن ترد في غاية الوصف المحمود ووضعها في قالب شعري موزون؛أمّا حيلة إبعاد اللفظ عن كل المقاصد المذمومة هي التي تعرقل الفهم وتستنفر القارئ، وتحوج المعنى فيستحسن أن ترسل المعاني بسياج يبدو فيها القول رزيناً ومعناه يكون شريفاً"[2]

إذا كان الشعر في غاية الجودة فإنّ هذا يدل على مواصفات الشّعرية لدى قدامة بن جعفر مما يجعل الشعر يكتنز من ألوان الفن والإبداع الشعري، وربما هذا ما يميز إبداع عن آخر حتى وإن توفرت هذه الفنية بكل معاييرها سنجد حتماً هذه المعايير متفاوتة في درجة الشّعرية وهذا مما يدل على" قوة الشاعر واقتداره في صناعته واقتداره عليها "[3] مما تظهر كفاءة الشاعر في كيفية التعامل أثناء تأليف النص الشّعري وإبداعه بحيل الجودة والصناعة.

ولكن لهذه الجودة شروط يستحسن للشاعر التقيد وأخذها بعين الاعتبار، حتى تتضح الشّعرية بشكل واضح وتتمثل في:

- "ائتلاف اللفظ مع المعنى.
- ائتلاف اللفظ مع الوزن.

[1]- أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مطبعة الجوائب قسنطينة، الجزائر، ط1، 1303هـ، ص03.

[2]- ينظر: أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص04

[3]- المرجع نفسه، ص04.

- ائتلاف المعنى مع الوزن.
- ائتلاف المعنى مع القافية"[1].

تعتبر هذه العناصر المذكورة في الشعر بمثابة المعايير التي تميز الشعر جيده من رديئة وهذا هو مفهوم الشّعرية عند قدامة باختصار وإن لم ترد عنده بمسماها الحداثي، فقد وردت لديه بمسمى الصناعة الشّعرية "صناعة الشعر"مع العلم أن الشّعرية عنده اقتصرت على الشعر فقط دون النثر لأنّ الشعر تجلّت فيه صور الإبداع بشكل ملفت للنظر. وتبقى هذه الشروط بمثابة ملامح تعمل على توضيح الشّعرية في النقد العربي القديم و قوانين تضبطه.

إن قدامة ناقد يُولي الشكلَ اهتماماً متميزاً، ويردُّ عِلّة الجمال في الشعر إلى ما ينطوي عليه الشعر من تجانس بين العناصر والأجزاء، وهو يحاول التركيز على الصناعة وتبرير قيمة الشعر التي ترتد إلى صورة القصيدة، والتي لا يمكن أن تفهم منفصلة عن عناصرها، فيحددها أخيراً، "علم" يميز الجيد من الرديء في الشعر"[2] فأصبح الشعر يقيّم ويميز من حيث الجودة والرداءة وهذا المعيار هو ما يجعل الشعر يرتقي إلى أن يكون الشعر إبداعًا جديدا بحكم أنّ الجودة هي من متطلبات الشّعرية.

3-1-3. مفهوم الشّعرية عند حازم القرطاجني:(608-684هـ)

تظهر بوادر الشّعرية عند حازم القرطاجي من خلال حديثه عن المعايير أو القوانين التي تنظم ولادة العمل الإبداعي الأدبي، فقد صرح قائلاً: "وقد سلكت من التكلم في جميع ذلك مسلكاً لم يسلكه أحد قبلي من أرباب هذه الصناعة لصعوبة مرامه وتوعّر سبيل التوصّل إليه هذا على أنه روح الصنعة وعمدة البلاغة...فإنّي رأيت الناس يتكلموا إلاّ في ظواهر ما اشتملت عليه تلك الصناعة..."[3] يتبين في هذا المقام اهتمام القرطاجنّي الواضح بالصناعة الشّعرية التي تحكم جودة الشعر، ويرى القرطاجني في سلك هذا الطريق إليه صعب؛ لأنّه يحتاج إلى شيء من الإتقان والبراعة في تأليف ذلك .

---

[1]- المرجع نفسه، ص07.

[2]- طراد الكبيسي: في الشّعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط، 2004، ص16.

[3]- أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس،ط3، 2008، ص17.

كما أشار القرطاجنّي بأنّه أوّلُ من تنبه إلى هذه الصناعة وتطرق إليها، باعتبارها كانت صعبه الفهم فلم يجرأ أحد بالدراسة إلى التوصل إليها، مما أهلّه ذلك إلى أن يهتم اهتماماً بالغاً بالصناعة حيث توصل إلى معرفة سبلها وتعمّق فيها، وفي المقابل لم يستطع الباحثون أن يتعمقوا فيها إلاّ ما بدا لهم من الظواهر التي تحيط بها، فالصناعة لديه تحتكم إلى الصياغة الجيدة في بناء الألفاظ، وحتى تكون معانيها لطيفة تجعل من الكلام ما هو حسن الصياغة، يوقع في نفسية المتلقي أثراً بالغاً من الاستحسان والقبول.

في حين تحدث القرطاجني أيضاً على" إرادة الشاعر في جودة التصرف في المعنى وحسن المذاهب في اجتلابها الحذف بالتأليف بعضها إلى بعض، أو يعرف أنّ للشعراء أغراضاً أولى هي الباعثة على قول الشّعر...[1] مراعاة الشاعر أغراض الشعر أفضل من نظم الشعر هو ما يقصده القرطاجني بالجودة واستحسان اختيار الألفاظ ما هو مألوف، حيث لا تكون تلك الكلمات حوشية مستغربة؛ بل على العكس تماماً، بل تكون مألوفة يستسهل نطقها.

يمثل العمل الإبداعي بصمة خاصة تبرز مدى كفاءة المبدع أو الشاعر من خلال عمله الفني الذي يتميز به"وظنّه أنه لا يحتاج في الشعر إلى أكثر من طبع وبنيته على أنّ كل كلام موزون مقفى شعر، جهالة منه"[2] وقد كان القرطاجنّي أول من استعمل مصطلح الشّعرية بمسماه الحداثي في قوله:" كذلك ظنّ هذا أنّ الشّعرية في الشعر إنّما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده ذلك قانون ولا رسم موضوع"[3] يتضح في هذا القول أنّ الشّعرية لا تنحصر في النّظم بل تظهر في أمور كالصياغة والصناعة الجيدة وقوانين تحكمها.

وتتطلب الشّعرية أيضاً اختيار الألفاظ وحسن تأليفها وحسن مجاورتها جنباً إلى جنب، حتى يكون ذلك الخلق الأدبي في مستوى الجمالية بالإضافة إلى إجادة تخيير اللفظ والمعنى، ولو كان الشعر أكثر وزناً وقافية فلا تحسبّن أنّ كل كلام موزون مقفى فيه شعرية، وليس كل شاعر لديه

[1]- الطاهر بومزبر: أصول الشّعرية العربية، نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، ص34/33.

[2]- أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص24.

[3]- المرجع نفسه، ص25.

القدرة في اختيار الألفاظ، نجد من الشعراء منهم من يركز على الشكليات في الشعر وهي الوزن والقافية، وهما لا يمثلان الشّعرية في حد ذاتها؛ وإنمّا تظهر الشّعرية في قيمة الألفاظ الإبداعية وفي جودة التضافرات السياقية للكلام التي تجعل من العمل الأدبي عملاً فنياً له أثر بارز في مجال الإبداع.

استطاع حازم القرطاجني في اجتهاده إلى أن يتوصل إلى تحديد أطراف العملية التواصلية والتي كانت محل اهتمام أيضا عند المفكر الغربي رومان جاكبسون وهي أربعة عناصر تتمثل في:

- "ما يرجع إلى القول نفسه ⟵ الرسالة.
- ما يرجع إلى القائل ⟵ المرسل.
- ما يرجع إلى المقول فيه ⟵ السياق.
- ما يرجع إلى المقول له ⟵ المرسل إليه"[1]

هذه العناصر اشتركا فيها كل من حازم ورومان جاكبسون[2] فما كانت تمثل ملامح الشّعرية عند نقادنا العرب أصبحت منطلقات حقيقية عند الغرب، لذا عمل جاكبسون بجد باعتبار الشّعرية وظيفة من الوظائف الست التي تساهم في عملية التواصل، وسنشرح وظائف الاتصال أثناء عرضنا للوظيفة الشّعرية عند رومان جاكبسون.

3-2. مفهوم الشّعرية عند النقاد العرب المحدثيين والمعاصرين:

3-2-1. الشّعرية في منظور حسن ناظم:

إنّ مفهوم الشّعرية في النقد الحديث قد يتباين نسبيا عن النقد القديم ،كون الشّعرية انتقلت تدريجيا من الشعر باتجاه النثر، فقد قدم حسن ناظم مفهوماً للشّعرية في قوله: "هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فناً لفظياً، إنّها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب الأدبي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي، وبغض النظر

[1]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية- قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،ط4، 1998ص17.

[2]- عناصر الاتصال عند رومان جاكبسون: (المرسل، المرسل إليه، السياق، الرسالة، الاتصال، السنن)، أحمد حساني:مباحث في اللسانيات، ص73.

عن اللغات الأخرى"[1] تتمثل الشّعرية من وراء هذا القول في مجموعة المحاولات التي يتم بفضلها إيجاد نظرية عامة تدرس النص الأدبي لذاته ومن أجل ذاته، انطلاقاً من جانبه الجمالي، والتي بموجبها يتم استنباط القوانين التي تخضع الأدب في بعده الجمالي.

3-2-2. مفهوم الشّعرية عند جمال الدين بن الشيخ:

توجه جمال الدين بن الشيخ إلى توضيح مفهوم الشّعرية باعتبارها فناً له قواعده التي تتنظمه، وقد أشا أولاً إلى أنّ "أدب اللغة العربية القديمة من العصر الجاهلي حتى بداية القرن العشرين هو أدب شعري أساساً"[2] حيث أنّ تاريخ الأدب العربي هو أدب تحضره الشّعرية والجودة بل هو أدب يتمتع بسمات الفن الأدبي الجيد، ولها اعتبر "الشعر ممارسة لغوية تقويمه لا يعود إلى الذوق، ولكنّه يعود إلى المعرفة، إنّه من الممكن جداً الحكم على جودة إنتاج ما انطلاقاً من معايير موضوعية"[3]

الحكم على الشعر بالذوق وحده غير كافي للحكم على العمل الفني وإنّما يتطلب في ذلك معرفة شاملم من منطلق موضوعي حتى تظهر جودته بشكل واضح ودقيق، ويمكن أن يكون "الشعر الجيد هو الذي يؤمن فيه كل عنصر تلك الوظيفة التي تسند إليه بالإرتباط مع العناصر الأخرى"[4] وتبقى العناصر الوظيفية الموجودة في الشعر تعمل في كنف الترابطات مع العناصر الأخرى، وهذا الإرتباط هو الذي يحقق للشعر جودته وغايته، "إذ أنّ الشعر كتابة يترابط فيها القول الجيد مع القول الفاعل"[5] الترابط في الشعرهو ما يترجم جودته وجماليته.

يتحدث جمال الدين على الإنسجام الذي هو أساس قيام الجودة في الإبداع الفني في قوله: "إنّ تماسك الغرض وانسجام الكتابة يستخدمان لتحقيق مشروع، فتطويع المقول لإرادة القول يصبح محور الإبداع، وهكذا كل مفاهيم الاتصال والإلتحام والإلتئام كأساس لتقويم الآثار الشّعرية"[6]

---

[1]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية: ص09.

[2]- جمال الدين بن الشيخ: الشّعرية العربية، تر: مبارك حنون وآخرون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1996، ص5.

[3]- جمال الدين بن الشيخ: الشّعرية العربية، تر: مبارك حنون وآخرون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1996، ص13.

[4]- المصدر نفسه، 14.

[5]- المصدر نفسه، 29.

[6]- المصدر نفسه، 22.

فالإلتحام والتماسك الجيد هو هما عنوان الإبداع في العمل الفني فلولاهما لما تحققت أسس الفن الجمالي في نص المبدع.

يتلخص مفهوم الشّعرية عند جمال الدين بن الشيخ في تلك المظاهر الإبداعية التي تتخل العمل الفني للمبدع من انسجام والتئام وتماسك بين عناصر النص، فهي أساسية تعمل على بناء النص الجيد، وكيفية تحقيق ذلك عن طريق الاجراءات التي يتخذها الشاعر في تأليف الشعر، وما يمكن أن تحققه هذه الإجراءات من جودة فنية عالية تسهم حقيقة في إبراز الشّعرية في العمل الإبداعي.

3-2-3. مفهوم الشّعرية عند أدونيس (أحمد علي سعيد):

انطلق أدونيس في دراسته للشعرية من حيث الرجوع إلى معرفة الأصول الأولى للشعر الشفوي في قوله "إنّ الأصل الشعري العربي في الجاهلية نشأ شفوياً ضمن ثقافة صوتية سماعية، لأنّ نشأ مسموعاً لا مقروءاً غناءً لا كتابةً"[1] ومعنى هذا أنّ الشّعرية تتجلى في الشعرالعربي الشفوي الغير المكتوب، فأدونيس يرى في "النشيد فن في الصوت يفترض فناً يقابله هو فن الإصغاء لأنّ الحروف لا تسمع وحدها وإنّما تسمع كذلك الكيان الذي ينطق بها"[2] أي عند أداء الشعر شفويا تظهر فيه الخصوصية تميزه، والإنشاد هو ما يضيف للشعر نغمة موسيقية.

يمكن أن نقول أن الشعرية عند أدونيس تتمثل في الشّعرية الشفوية الجاهلية والتي تميزت بالطابع الغنائي والإنشادي، بعيداً عن الشعر المقروء والمكتوب، وما تحتوي عليه من خصوصية بيانية وموسيقية وكذلك من ناحية (الوزن والقافية) تميزه عن شعر الأمم الأخرى، وما تمثلت في قواعد نظمية معينة تخرج عن الإرتباط بالفاعلية والإبداعية، كما أنّ السجع هو موسيقى الشعر الذي ميز شعر العرب عن الأمم الأخرى، إذن فالشّعرية هي فن يتجلى في الشعر المسموع أكثر من المقروء، كما أنّ الشّعرية تظهر أيضاً في النص القرآني الذي به الإنسجام التام في ألفاظه ومعانيه"[3]

3-2-4/ الشّعرية في تفكير محمد بنيس:

---

[1]- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، لبنان، ط2، 1989، ص05.

[2]- ينظر:المصدر نفسه، ص06، 10.

[3] - ينظر: المصدر نفسه، ص14-33.

أفاد المنظر المغربي محمد بنيس في موضوع الشّعرية على"أنّها لم تكن تنحصر في الشعر بمفرده، فهي توجهت أيضاً لقراءة النص القرآني، والخطابة والكتابة، ومواقع هذه النصوص من النص الشعري متباينة"[1] انتقال الحديث عن شعرية الشّعر إلى شّعرية النص القرآني والخطابة هو ما تحاول الشّعرية للوصول إليه، حتى لا تقصر نفسها على مجال معين، فهي توسع من دائرتها حتى تثبت أنّ لها أصولاً عربية متأصلة في كل نص من نصوص الأدب العربي عامة والنص القرآني على وجه الخصوص.

تتجلى الشّعرية العربية بشكل أوضح في النص القرآني الذي يمثل منتهى الشّعرية العربية، ولذا فإنّ "جذور الحداثة الشّعرية العربية بخاصة والحداثة الكتابية بعامة، كامنة في النصّ القرآني، من حيث أن الشّعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعري وأنّ الدراسات القرآنية وضعت أسساً نقدية جديدة لدراسة النص بل ابتكرت علماً للجمال جديداً ممهدة بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة"[2] لو تأملنا هذا القول لوجدنا أنّ النص القرآني هو منبع الشعرية العربية ويمثل الجزء الأكبر منها؛ لأنه يؤسس لشّعرية عربية بأصولها الحقيقية والتي تحظى باهتمام جدير بالدراسة من طرف أهل الاختصاص.

يتضح مفهوم الشّعرية في النقد العربي تتمثل مجموعة من القوانين والمبادئ التي تحكم جودة العمل الأدبي، والتي يمكن للمبدع أن يأخذ بها، فعليه أن يتخير الألفاظ ويحسن تأليفها وصياغتها صياغة جيدة، حتى يصبح إبداعه الفني يرقى إلى مستوى الجودة العالية والصياغة الرصينة، وتمكّنه من إخراج المعنى ووضعه في المكان الأنسب له، حتى يرقى إبداعه إلى درجة عالية من الشّعرية، فهي لم تنحصر فقط في النمط الشعري وإنما توجهت أيضاً إلى دراسة النص الأدبي والنص القرآني خاصة ،إذا اتصف العمل الفني للمبدع بهذه المميزات هو ما يؤهله إلى مستوى تكون فيه الشّعرية حاضرة بامتياز.

مفهوم الشّعرية عند كمال أبو ديب:

[1]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها- الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2014، ص43.

[2]- عبد العزيز إبراهيم شعرية الحداثة، ص12.

بادر كمال أبو ديب إلى توضيح معالم الشعرية العربية انطلاقاً من المشاركة في إنتاج النص الشعريي وتخصيبه برؤى الحضور والغياب[1] وقد تجلى مفهوم الشّعرية لديه في كونها تمثل " إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، لا بأنّها موحدة الهوية أو الوظيفة الوحيدة فيه في بنية النص اللغوية بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية"[2] ومعنى هذا هو أن الفجوة بما تقوم به من وظائف في الخطاب تساهم في بنية النص من حيث بنيته وتركيبته هو في حد ذاته يمثل ميزة جمالية بازة وهو ما يعرف بالشّعرية فيه أي الخطاب.

كما أنّ أهيمة المنجز الفني تتخلله"علاقة بين الإبداع والتراث تفرزها علاقة الاستخدام الفردي المبدع للغة، بأصول هذه اللغة وأوضاعها الجماعية"[3] أي أنّ الإبداع الفردي يمكن ملاحظته وفهمه عن طريق الممارسة المميزة للغة بكل مواصفاتها الفنية، ويمكن القول إن مفهوم الشّعرية عند كمال أبو ديب تتجلى في الفجوة أو مسافة التوتر وتحتاج في ذلك لخلق أبجديات الإبداع في النص الفني من خلال بنية اللغة المستخدمة له.

4/الشّعرية في النقد الغربي:

4-1/ الوظيفة الشّعرية لدى رومان جاكبسون (1896-1982م)

كان لموضوع الشّعرية عند رومان جاكبسون اهتمام واسع حيث انطلق في فهم موضوع الشّعرية من نظرية التواصل، فالعملية التواصلية تحدث بين المرسل والمرسل إليه عن طريق الرسالة، أما العناصر فهي التي تتوفر في الرسالة وهي ستة كالآتي:

"المرسل ⟵ الوظيفة الانفعالية(التعبيرية) *Fonction émotive*

المرسل إليه ⟵ الوظيفة الافهامية *Fonction conative*

السياق ⟵ الوظيفة المرجعية *Fonction référent*

الرسالة ⟵ الوظيفة الشّعرية *Fonction poétique*

الاتصال ⟵ الوظّيفة التنبيهية *Fonction Phatique*

---

[1] – ينظر: محمد بلعباسي: شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة:بحث في الكشف عن آلية تركيب لغة الشعر، جامعة وهران الجزائر، 2015/2014، ص83.

[2] – المرجع نفسه، ص83.

[3] – المرجع نفسه، ص84.

السنن ⟵وظيفة ما وراء اللغة أو ميتاليسانية "*Métalinguistique*"[1]

تمثل هذه العناصر في نظرية التواصل عناصر مهمة تساهم في إبلاغ المتلقي الرسالة بشكل واضح، ولا يمكن للرسالة أن تتخلى عن واحدة من هذه العناصر خاصة الوظيفة الشّعرية، وكل عنصر من هذه العناصر لها دور تقوم به أثناء عملية التواصل، وتعد الوظيفة الشّعرية عنصراً فعالاً في الرسالة لأنّها وظيفة مهمة ومهيمنة في الرسالة، بغيابها تفقد الرسالة أو الخطاب جماليته، ويقل فيه التأثير. ولا يمكن للوظيفة الشّعرية أن تعمل بمفردها معزولة عن الوظّائف الأخرى؛ وإنما تحتاج في إبلاغ الرسالة إلى تكاتف هذه الوظائف للعمل على بعث تركيبتها الفنية وما تشكله العلاقات البنائية من أدوار مقصدية داخل الرسالة النصية.

كما حدد رومان جاكبسون مهّمة "الشّعرية (la poétique) بأنّها تهتم بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشّعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وتهتم بها أيضا خارج الشّعر؛ لأنّها تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشّعرية"[2] يفيد رومان جاكسون بهذا القول أنّ الشّعرية هي وظيفة من أهم وظائف التواصل التي لا يمكن أن الاستغناء عنها، وهذه الوظيفة لا تنحصر في الشعر فحسب بل تتعداه إلى الوظائف الأخرى. أي انتقال الوظيفة الشّعرية من إطار الشّعر إلى خارج حدود الشّعر وتعمل على أن تكون محورا أساسياً لا يمكن الاستغناء عنه في الرسالة.

مع العلم أنّ الوظيفة الشّعرية "ليست هي الوظيفة الوحيدة في مجال فن القول، وإنمّا هي الوظيفة الغالبة فيه"[3] أولوية الوظيفة الشّعرية على باقي الوظائف التواصلية الأخرى (الانفعالية أو التعبيرية، المرجعية، الافهامية، الانتباهية، ما وراء اللغة)، فبغيابها لا يكتمل التواصل، أمّا العناصر التواصلية تساهم أيضا في خدمة الرسالة إلى المتلقي فهي"تقوم بدور تكميلي وعرضي"[4] فالوظيفة

---

[1]-أحمد حساني: مباحث في اللسانيات، منشورات كلية الدراسات الإسلامية والعربية، الإمارات العربية المتحدة، ط2، 2013 ص73.

[2]- أحمد حساني: مباحث في اللسانيات،، ص75.

[3]-الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشّعرية، ص52.

[4]- المصدر نفسه، ص76.

الشّعرية تقف بجوارها الوظائف الأخرى للعمل على إبلاغ الرسالة للمتلقي بشكل يوفر التأثير عن طريق الوظيفة الشّعرية.

عمل جاكبسون على استلهام فكرة الهيمنة للوظيفة الشّعرية من أجل "جعل الواقعة الأدبية قابلة للرصد العلمي رغم عدم اقتصار تلك الوظيفة على القول الشعري، بل سكونها في فنون أخرى كالشّعر السياسي والخطاب الاشهاري"[1] وهذا ما جعل جاكبسون يضيف للعمل التواصلي هذه الوظيفة للكلام التي ترفع قيمته، وتفعيل وظيفته الأدائية والابلاغية بفضل حضور الوظيفة الشّعرية فيه كما يمكنها أن تتجلى في فنون أخرى بشكل أوضح وتتعدى في ذلك الشعر كالرسالة الإشهارية والنص السياسي.

يضيف جاكبسون إلى أنّ: "موضوع الشّعرية يتناول أدبية الخطاب الأدبي"[2] فيقتصر عملها في دراسة النص الأدبي من الناحية الشّعرية وكذا التأثرية، وتعد هذه الصفة بمثابة إجراء يستعين به الناقد أو المحلل أثناء دراسته للعمل الأدبي، وتمكنه من القدرة على تمييز أدبية الخطاب الأدبي عن باقي الخطابات الأخرى.

يتجلى مفهوم الشّعرية بشكل واضح المعالم عند جاكبسون في "إسقاط مبدأ المساواة في محور الانتقاء على محور التنسيق والمساواة ترقى في ذلك إلى مستوى الوسيلة التي تبني السلسلة"[3] بمعنى أنّ مفهوم الشّعرية يتجسد في إسقاط مبدأ التكافؤ لمحور الانتقاء (المحور التركيبي) على المحور الأفقي بشكل متناسق في الألفاظ والمعاني، وذات تركيب محكم للكلمات المنتقاة، وهو ما يشكل تقاطعاً مقصودا، ويكون من ورائه هدف وغايات يسعى المؤلف إلى إيصالها للمتلقي والتأثير فيه هو ما يجسد هذا التقاطع الشّعرية لدى رومان جاكبسون .

تمثل الشّعرية عند رومان جاكسون وظيفة من الوظائف المهّمة للخطاب التواصلي في الرسالة، وبالتالي فإنّ الوظيفة الشّعرية تتميز عن باقي الوظائف الأخرى بطابع الهيمنة، مع العلم أنّ

---

[1]- محمد إبراهيم بوعلو: قراءة في كتاب "قضايا الشعرية لرومان جاكبسون https://www.wachm.ma، 09/03/2020، 10:19.

[2]- أحمد حساني: مباحث في اللسانيات، ص75.

[3]- فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان ياكبسون، دراسة ونصوص، المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر، لبنان، ط1، 1993، ص188.

هذه الوظيفة موجودة في كل من الإبداع الشّعري والنثري والخطاب السياسي، ولا يمكنها أن تستقل دون العمل مع الوظائف الأخرى المصاحبة لها، فلا يمكن أن نتصور رسالة دون أن تكون فيها قيمة من الشّعرية والجمالية، كما أنّ الوظيفة الشّعرية لا تستطيع العمل بمفردها وإنمّا تكتمل معالمها الجمالية استناداً إلى الوظائف التواصلية الخمسة.

2-4. الشّعرية عند تزفتيان تودروف (1939-2017) وأوزفالد ديكرو (oswald Ducrot) (1930)

حددا كل من تدروف وديكرو ثلاث معايير تتحدد بها الشّعرية وهي:

"**أولا**: نظرية داخلية للأدب.

ثانيا: اختيارات المؤلف للإمكانات الأدبية من الموضوعات والإنشاء والأسلوب وغيرها.

ثالثا: القوانين المعيارية التي تتبعها مدرسة أدبية ما"[1].

باعتبار الشّعرية نظرية داخلية للأدب فهي تشير بالضرورة إلى النظرية العامة إلى الأعمال الأدبية، وبذلك تتضح غاية الشّعرية كونها تهتم بالخطاب الأدبي، وتعني نظرية داخلية أي تعنى بضبط القوانين التي تكشف خصائص الخطاب الأدبي من خلال توضيح النص وما يتوفر فيه من تنوع الأساليب؛ وتعيين التراكيب والوحدات المكونة لها، لتكشف هذه النظرية على الأبعاد الجمالية في تراكيب البنية الأسلوبية والدلالية للأدب فالشّعرية: إذن"هي مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه"[2] وترتب سماتها داخل الخطاب، وما تقوم به الشّعرية من إخراج ما في ذلك النص من مكونات فنية التي يتميز بها مضمونه، سواء على مستوى الأفكار أو على مستوى الألفاظ و تميز الخطاب الأدبي عن باقي الخطابات.

تشير الشّعرية أيضاً إلى القوانين التي تسعى مدرسة ما إلى تكريسها وتعمل بمقتضاها على أنّ هذه المعايير تبرز الشّعرية وتخدم طابعها العام، فالشّعرية تهتم "بالخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية"[3] وما يسعى إليه المؤلف إلى اختيار الأسلوب بكل مواصفاته على

---

[1]- نزيهة الخليفي: المصطلح والتعدد الدلالي: مصطلح الشّعرية في النقد الغربي أنموذجاً، ص190.

[2]- تزفيتان تودروف: الشّعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص23.

[3]- نزيهة الخليفي: المصطلح والتعدد الدلالي: مصطلح الشّعرية في النقد الغربي أنموذجاً ، ص23.

مستوى الإبداع والكتابة، ضمن ما تتطلّبه الشّعرية في مختلف مجالاتها، فالأسلوب يمثل دورًا بارزاً في العمل الإبداعي بالنسبة لكل مبدع فهو بصمته التي تميزه عن باقي الأعمال الأدبية الأخرى[1] فالأسلوب هو الذي يتفرد به الأديب أو المبدع، ولا نجد له شبيه عند مبدع آخر.

يحدد لنا تزفتيان تودروف أيضاً موضوع الشّعرية ويؤكد لنا حقيقة الأدب في قوله: "إنّ ليس موضوع العلم الأدبي هو الأدب وإنّما الأدبية أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً، إنّ المظاهر أشد أدبية في الأدب والتي ينفرد لوحده بامتلاكها هي التي تكون موضوع الشّعرية، إن استقلالية الشّعرية رهينة قيام الأدب بذاته"[2] فالشّعرية تمنح العمل الأدبي أدبيته المتمثلة في تلك الإبداعات التي يكتنزها النص الأدبي فتعمل على كشفها، فهي تمد العمل الأدبي استقلالية تصبح الشّعرية رهانا للأدب يعمل على تأسيس الأدب بذاته، مما تخدم العمل الأدبي لترقى به عملاً فنياً.

4-3. مفهوم الشّعرية عند جيرار جنيت (*Gérard Genette*)(*1930-2018م*):

شكل مفهوم الشّعرية لدى جيرار جنيت (*Gérard Genette*) جملة من الانتقادات التي تؤول إلى عدم فهم المصطلح في حد ذاته، ويؤدي هذا بالضرورة إلى عدم فهم المصطلح وموضوعه فقد عبر عنها قائلاً: "الشّعرية علم غير واثق من موضوعه إلى حد بعيد، ومعايير تعريفها هي إلى حد ما غير متجانسة، وأحيانا غير يقينية"[3] يعتبر هذا القول في نظر الناقد والمنظر الفرنسي جنيت بعدما صرح أنّ الشّعرية علم ولكنه تتخلله أزمة ألاّ وهي أنّه غير واثق من موضوعه الذي يعمل لأجله، ولم يجد هذا العلم السبيل الذي يستقر إليه وهو ما يؤدي بالشّعرية عند جنيت أن تنعت بالفوضى والعشوائية في اختيار الطريق أو الموضوع الذي تعمل لأجله.

إذا تكلمنا عن المعايير أو القوانين التي تعمل بها الشّعرية فهي غير منسجمة وبالتالي تؤدي إلى تقديم نتائج غير يقينية أثناء اشتغالها في خدمة النص الأدبي، وجنيت بدوره ينفي للشّعرية بعدها الجمالي في النص الأدبي شعراً كان أم نثرا، وهذا دليل على أنّه لم يتمكن من فهم المصطلح في حد ذاته، والذي يبدو إن صح التعبير مائعاً، لأنّ التعريفات أو المفاهيم لتي صاغها أهل

---

[1]-ينظر: نزيهة الخليفي: المصطلح والتعدد الدلالي: مصطلح الشعرية في النقد الغربي انموذجا، ص190.

[2]- تزفيتان تودروف: الشّعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص84.

[3]- جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد آفاق عربية، دط، دت، ص10.

الاختصاص لم تكن دقيقة وشاملة، وإنّما مفهوم الشّعرية يتغير بطورها، كما أنّ عامل الترجمة ساهم أيضا في تباين مفهومها وبالتالي يؤدي إلى اختلاف في فهم المصطلح.

4-4. أمّا جون كوهين (*jean cohen*) (1919-1994م)

جون كوهين من بين النقاد الذين اهتموا بموضوع الشّعرية حيث اعتبرها: "علم موضوعه الشعر"[1] فلا تخرج الشّعرية عن الشّعر فهو يقصرها أساساً على الشعر فقط، ويؤكد على ذلك بأنّها "محايثة للشعر ويجب أن يكون هذا مبدأها الأساسي"[2] مع العلم أنّ الشّعرية أوسع من ذلك انتقلت من الشعر إلى النمط النثري، وفي المقابل فقد استدرك الأمر في أن تكون "الشّعرية عامة تبحث في الملامح المشتركة بين جميع الموضوعات الفنية أو الطبيعية، التي من شأنها أن تثير الانفعال الشّعري"[3] فقد أصبحت الشّعرية تشترك في مختلف الإبداعات الفنية والتّي من شأنها أن تخلق الانفعال والتأثير.

حاول جون كوهين أن ينفي علماً ظهرت بوادره منذ أفلاطون وأرسطو، لدرجة أننا غير قادرين على فهمه كما هو في النقد، في حين استدرك الأمر وتطورت نظرته للشّعرية في أن تكون عامة تبحث في مختلف الإبداعات الفنية على تنوعها وما يمكن أن تجعل من الإبداع الشعري والإبداع الأدبي موضوعاً لها، وتحاول أن تهتم بالخصائص الفنية .

مفهوم الشّعرية في النقد الغربي تحتاج إلى التأمل الدقيق، لتوحيد مفهوم واحد محدد ودقيق، فهي لدى رومان جاكسون تمثل وظيفة شعرية أساسية في الرسالة، تهيمن على الوظائف التواصلية، أمّا لدى جون كوهين فيحاول أن يعمم من مجال بحثها في مختلف الموضوعات الفنية، أما لدى جيرار جينيت فهي نظرية أدبية تكشف خصائص الخطاب الأدبي.

تحاول الشّعرية أن تعزز وجودها عن طريق تكريس علاقاتها مع العلوم كاللسانيات والأسلوبية والسرد وما إلى ذلك، وهذا جانب جعل موضوع الشّعرية يتخطى حدود الشعر إلى دخول عالم

---

[1]- جان كوهين: بنية اللغة الشّعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب،ط1، 1986، ص09.

[2]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، ص40.

[3]- تزفيتان تودروف: الشّعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ، ص10.

النثر، فتجعل من النص الأدبي مادتها وموضوعها الذي تعمل عليه، ومن الفنية هدفها الذي تسعى للكشف عليه دائماً، ولا يمكن أن تثبت شرعيتها من خارج حدود العمل الفني.

5- علاقة الشّعرية مع اللسانيات والمناهج النقدية الحداثية والمعاصرة:

5-1/الشّعرية واللسّانيات:

تشكل الشّعرية بالنسبة للسانيات طموحاً تبعث من خلاله أواصر العلاقات المتينة التي تربطهما عن طريق توسيع الشّعرية مجالها، فسمح لها هذا التجديد أن تنتقل من دراسة شعرية الجملة والنص ككل إلى أدق من ذلك وصولاً إلى شعرية البنية التركيبية المتشكلة انطلاقاً من الحرف والصوت من مختلف صِيغه المكونة، تعتبر اللسّانيات من العلوم اللغوية التي تحرص على دراسة اللسان البشري دراسة موضوعية تكون بمثابة "علم يدرس اللغة دراسة علمية تقوم على الوصف ومعاينة الوقائع بعيدا عن النّزعة التعليمية والأحكام المعيارية"[1] أي دراسة اللغة دراسة موضوعية وصفية وترفع في دراستها غياب الأحكام المعيارية.

كان من مثّل الشّعرية اللسانية من أمثال رومان جاكبسون (R. Jakobson) (وسمويل ليفين (sameul levine) ونيكولا وغيرهم.

تبقى مشكلة الاهتمام الموجهة بشكل أكبر نحو العمق أو السطح خاضعة لطبيعة النص التي قسمها رومان جاكبسون إلى ثلاثة أنماط يكون النثر وسيطا بينهما، فذهب إلى "أنّ النثر الأدبي يحتل موضعاً وسيطا بين الشعر ولغة التواصل المعتاد والعملي"[2] فالمجال النثري مجال واسع جدا ولا يمكننا أن نستغني عنه، حتى أنّ الشّعرية وسعت من حدودها انطلاقاً من الشعر إلى النثر بمختلف أجناسه القصة الرواية الخطابة، المقال...، ولأنّ النثر يتميز بالسهولة في الطرح، واستخدام الأفكار الواضحة والمتسلسلة فالإبداع الأدبي من زاوية النثر هو فن إبداعي لا يقل شأناً عن الإبداع الشّعري.

[1]- أحمد قدور: اللسانيات والمصطلح، مجلة مجمع اللغة العربية دمشق، سوريا، المجلد81، ج4،ص3.

[2] - الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشّعرية،ص61.

إنّ الحديث عن علاقة الشعرية باللسانيات فإنّ الشّعرية هي فرع من اللسانيات بدليل أنّ: "الشّعرية علماً قائما بذاته ضمن أفانين اللسانيات"[1] الشّعرية أصبحت جزء لا يتجزأ من اللسانيات أو علم اللغة، والعلاقة بينهما علاقة الأصل بالفرع، فهذه القرابة كافية على أن تبرهن هذه الترابط بينهما، في حين تعمل الشّعرية في خدمة اللسانيات من خلال أنّها "نقلت اللسانيات من دراسة اللغة من داخل الكلمة والجملة إلى دراستها على مستوى الخطاب"[2] في هذا المقام تظهر خدمة الشّعرية للسانيات، من حيث إخراج اللغة من دراسة السطر إلى مستوى دراسة الخطاب ككل أي الانتقال من الجزء إلى الكل.

تساهم الشّعرية بحرصها على المحافظة في دوام العلاقة بينها وبين علم اللغة، لأنّ التعامل مع العلوم الأخرى يزيدها من قيمتها ووجودها بين العلوم، "[3] فلا يمكن للشّعرية أن تنفصل عن اللسّانيات فعلاقاتهما علاقة الأصل بالفرع، هذا ما أدى الطرح أن يؤكد مجددا بأنّ "الشّعرية يمكن أن تشكل قسماً من اللسانيات هي بمثابة العلم الشامل للبنى الألسنية"[4] تؤكد اللسانيات أنّها علم شامل وواسع، فالشّعرية أضحت تعمل بوسعها في إيجاد العلاقات مع مختلف العلوم اللغوية والنقدية والإنسانية .

إنّ الشّعرية لا يسعها إلاّ أن تكون "ذلك الفرع من اللسّانيات الذي يعالج الوظيفة الشّعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة"[5] استمرار اللسانيات في خدمة الشّعرية عن طريق بعث الوظائف في إطار المجال الوظيفي للغة، وما يمكن أن يحققه هذا الاتصال في شق طريق تحفل أن تسعى الشّعرية في الوصول إليه ، لا مجال إلاّ أن تكون "اللسانيات هي الوريث الشرعي للشّعريات مادام منتجاتها في إطار المسنّنات اللسانية وهي حاملها المادي الوحيد"[6]بطبيعة الحال

---

[1]- المصدر نفسه، ص 52.

[2]- يوسف بغداد: الشّعرية والنقد الأدبي عند العرب ،ص95.

[3]- الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشّعرية، 61.

[4]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص271.

[5]- رومان جاكبسون: قضايا الشّعرية، ص35.

[6]- الطاهر بومزبر: أصول الشّعرية العربية، ص11.

أنّ أي رسالة إلاّ وتكون لديها شفرات التي هي عبارة مؤشرات موجودة داخل الرسالة فيسعى المحلل إلى فك الشفرات.

تتحدد علاقة الشّعرية باللسانيات عند المنّظر الروسي رومان جاكبسون "بوصفها علماً قائماً بذاته ضمن أفانين اللسّانيات أي بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشّعرية في سياق الرسائل اللفظية عموماً وفي الشعر على وجه الخصوص"[1] فهي فن من فنون اللسانيات تظهر في الشعر بصفة خاصة أي دراسة اللغة في مجال الوظيفة الشّعرية في الرسائل التواصلية بصفة عامة، والمنجز الشعري من شأنه أن يحمل سمات الشّعرية بجميع مواصفاتها.

تكتسب اللغة الشّعرية في البنيات الداخلية للنص الشّعري ذلك الاستواء المتعادل الذي يمنح الشعر توازنا "يهيمن الجانب الزخرفي الذي يصقل بنية الشعر ويغذيها بأبنية تسمح باستمرار التوازي لكي يتميز عن غيره من أفانين القول"[2] فالتناظر الذي تحفل به الشّعرية يساهم في إلباس النص الشعري بزينة شاعرية تغنيه أن ينشأ أبعاداً ذات دلالات تأويلية في لغته داخل النص وتحاول الشّعرية الكشف عن الوحدات الجمالية داخل الجملة أو النص ككل فتظهر فيه الجانب الجمالي والإبداعي.

لعل الواجب الذي تعمل من أجله الشّعرية باعتبارها "مجالاً يعالج شكلاً من أشكال اللغة، أما اللسّانيات فتعنى بالقضايا اللغوية بشكلٍ عامّ"[3] فصار من متطلبات اللسانيات التكفل والاهتمام بالقضايا اللغوية عامة، في حين الشّعرية تتكفل بجانب من جوانبها الشّعرية فقط، ونتيجة لما تقوم به اللسانيات دون تخصيص فقد "أصبح من مهامها التدخل في توجيه دراسة الفن اللفظي في جميع مظاهره وامتداداته"[4] ويتمثل هذا التدخل في تحديد الغايات الفنية بكل وما يحمل من رسائل تعين المتلقي على فهم الرسالة.

أما ما ذهب إليه لطيف زيتوني في سياق الشّعرية بأنّها "علم أو هي تطمح أن تكون كذلك يستخدم وسائل علم اللغة اللسانية ويعتمد على المنهج الوصفي، لكنّها تختلف عن اللغة فهذا

---

[1]- المصدر نفسه، ص52.

[2]- الطاهر بومزبر: أصول الشّعرية العربية، ص60

[3]- مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيميائي، ص262.

[4]-الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشّعرية،: ص56.

موضوعه اللغة بينما الشّعرية موضوعها الخطاب"[1] نستطيع أن نقول أنّ الشّعرية ترتكز أساساً على الخطاب الذي يمثل بالنسبة إليها مؤشرا ومادتها التي تعمل عليها وموضوعاً جديراً بالاهتمام، كما أنها لا يمكن أن تستغني عن الوسائل اللغوية وتكتفي بالمنهج الوصفي في معالجتها للخطاب.

برهنت الدراسات النقدية على أنّ الشّعرية من العلوم التي تحاول أن ترصد أكبر عدد من العلاقات بينها وبين العلوم، وما يزيد من تعزيز هذه العلاقة بينها وبين اللسانيات وهي أنّ "الشّعرية حقل معرفي يقارب النصوص اللغوية، الأمر الذي يجعلها أكثر تناصية من منهجية اللسانيات، أو يجعل هذه الأخيرة أكثر نجاعة في تعاملها مع الشّعرية"[2] نستنتج أن العلاقة بين اللسانيات والشّعرية علاقة وثيقة الصلة لدرجة أنّ الشّعرية أضحت وريثاً للسانيات، فالعلاقة بينهما هي علاقة الجزء بالكل أو علاقة الأصل بالفرع وما تقدمه هذه العلاقة في خدمة اللسانيات للشّعرية والعكس.

أبدى حسن ناظم في علاقة الشّعرية باللسانيات أنّ "تعامل الشّعرية مع اللسانيات مسألة حتمية"[3] أي لا مفر منها، ولهذا فإنّ اللسّانيات علم موضوعي تحاول استخدام مناهج موضوعية أثناء تحليله للنصوص بينما الشّعرية تتعامل بشكل مباشر أثناء تحليل النص الفني.

5-2/العلاقة بين الشّعرية والأسلوبية:

تعد الأسلوبية من المفاهيم التي ظهرت في النقد الأدبي في القرن التاسع عشر، فقد اكتسب هذا المنهج تداولاً منذ بداياته الأولى ومازال يلقى الكثير من الاهتمام من طرف النقاد، ونوضح أنّ الأسلوب ليس هو الأسلوبية، بدليل أنّ الأسلوب أسبق منها في الظهور وأشمل وأعم، ويتعلق بشتى مجلات الحياة كاللباس، والموسيقى وحتى طريقة الأكل...، ظهرت بوادر هذا العلم فيم أعلنه الفرنسي "جوغستاف كويرينتج "(Gustav Quirinetj) وذلك عام 1886م، ويعد هذا التاريخ بمثابة الانطلاقة الرسمية لدخول الأسلوب في مجال الدراسات النقدية.

أشارت كلمة الأسلوب (styl) التي تعنى"اصطناع لغوي مستحدث نسبياً، يمتد إلى الكلمة اللاتينية (stilus) التي كانت تطلق على مثقب معدني يستخدم في الكتابة على الألواح المشّمعة

---

[1]- لطيف زيتوني: معجم مصطلح نقد الرواية، عربي إنجليزي فرنسي، دار النهار للنشر، ط1، 2002، ص116.

[2]- مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيميائي، ص62.

[3]- حسن ناظم: مفاهيم الشّعرية، ص66.

المدهونة"[1] اكتسب دلالات أخرى عبر العصور منها: النظام والقواعد وأسلوب المعيشة...، وقد توضح مفهومه عند بعض الباحثين العرب أمثال أحمد الشايب في قوله: كل أسلوب صورة خاصة بصاحبه تبّين طريقة تفكيره وكيفية نظره إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته"[2] فالأسلوب هو مرآة تعكس صورة صاحبه ويعبر عن مدى الانفعالات والعواطف التي يتميز بها في إطار التفرد والتميز في الطرق التفكيرية لدى الفرد.

أمّا المنهج الأسلوبي أو الأسلوبية فهي "علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المتميزة التي بها يستطيع المؤلف الباث مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل"[3] إنّ الدور الذي يقوم به هذا العلم هو البحث عن نقاط التميز لدى المؤلف في العمل الأدبي لديه، ومدى معرفة درجة الإدراك في تقبل العمل الإبداعي لدى المتلقي، لذا تسعى الشّعرية جاهدة إلى كسب الاستثمار مع الأسلوبية وذلك لتقوي علاقاتها وتعزز من مكانتها في إطار الدراسات النقدية.

يمكن أن تحدد الأسلوبية باعتبارها "بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولاً وعن سائر أصناف الفنون الإنشائية ثانياً"[4] بمعنى التنقيب عن المباحث الجمالية داخل الخطاب بالدرجة الأولى، ثم البحث عن الفنون الأخرى بصفة عامة في الكلام الفني، فالأسلوبية هي الوريث الشرعي للبلاغة ، تنحدر من أصلاب، ترجع غلى أبويين فتيين هما علم اللغة الحديث أو الألسنية، وعلم الجمال"[5] أي أنّ أصول الأسلوبية نابعة من الألسنية وعلم الجمال وتتخذ من هذين العلمين نقطة انطلاقها في مجال الدرس النقدي لإرساء قواعدها على الخطاب.

أضحى موضوع الأسلوبية "هو النظر في الإنتاج الأدبي وهو حدث لغوي لساني؛ أمّا منهجها في النفاذ إلى أسلوب النص؛ فهو منهج لغوي يروم الوقوف على الخصائص اللغوية فيه وعلى

---

[1] – يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص175.

[2]– أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية أصول أساليب الأدبية، مكتبة النهضة، مصر،ط8، 1411هـ، 1991م، 134.

[3]– عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب ، تونس، ط3،دت، ص49.

[4] – المرجع نفسه، ص37.

[5] – صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، مصر، ط1، 1998، ص05.

العلاقة الربطة بين هيكله اللغوي ووظيفته الشّعرية"[1] تتجلى العلاقة بين الأسلوبية والشّعرية في التكامل، بموجبها يتضح ذلك الحرص على الوقوف على الخصائص اللغوية في العمل الأدبي واستنطاقها، ويؤكد على أهمية العلاقة التي تحيل بين الظاهرة اللغوية والوظيفة الشّعرية.

مهمة الأسلوبية في هذا المقام "تأتي لتتحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية"[2] أي أنّ الأسلوبية تدرس اللغة من حيث الخصائص التي تتوفر فيها، كما جاءت لتفرج عن الخطاب الأدبي وإخراجه من وظيفته الإخبارية إلى وظيفة أخرى ألاّ وهي إدراجه حيز التأثير ومنحه البعد الجمالي، ويكون هذا تماشياً ومتطلبات المتلقي أو القارئ، لأنّ الأسلوبية في هذه الحالة تسعى إلى تطوير خدمة الخطاب التي كان في بداياته لم يراع ميول المتلقي، وبفضلها أصبح المتلقي من أولوياتها وأحد اهتماماتها التي يتم التركيز عليها بالدرجة الأولى.

كان من الأهداف التي يسعى إليها الأسلوبيين عامة هو "تنزيل عملهم منزلة المنهج الذي يمكّن القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكاً نقدياً مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية"[3] عن طريق المنهج يمنح القارئ من معرفة نظام الخصائص الأسلوبية في بعدها الفني إدراكاً نقدياً واضحاً، مما يؤهله في الوصول إلى الحقائق وما تبرزه من غايات جمالية وفنية بفضلها يتوصل المتلقي إلى فنية ترتيب هذه الخصائص عن طريق المنهج الأسلوبي.

يظهر معدن الأسلوبية حسب شارل بالي(Charles Bally) من حيث : "ما تقوم به اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية.."[4] وقد ذهب إيمانويل كراسو (E.Carasso) وهو من أتباع بالي إلى "تحويل مفهوم التعبيرية إلى مفهوم الحدث الفني أي

---

[1]- قليل يوسف: مدخل إلى الأسلوبية، https://www.abdennour.over-blog.net. ، 2021/01/09، 21:12.

[2] - عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب: ص36.

[3] - المرجع نفسه، ص37.

[4]- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص41.

مفهوم الجمالية"[1] إنّ خير ما تعمل الأسلوبية من أجله هو وضع الحدود الفاصلة بين العاطفة والإرادة والقيم الجمالية، وتسعى إلى الإلمام بالمفهوم التعبيري وإرساله من البساطة إلى التأثير ومن فنيته إلى القيم الجمالية ذات البعد السامي.

هكذا استقام الحال في هذا المقام مع الشّعرية حتى أصبح يتناظر مجال الأسلوبية بحقل دلالي واسع يستقطب مفهوماً ثلاثياً قائماً على الجمالية والأدبية، والوظيفية...."[2] هذه الأبعاد الثلاثة هي التي تجعل كل من الأسلوبية والشّعرية تعمل على جسر من التواصل والعلاقات المستقرة؛ لأنّه من الممكن "إذا كانت لسانيات سوسير قد أنجبت أسلوبية بالي فإنّ هذه اللسانيات نفسها ولدت البنيوية التي احتكت بالنقد الأدبي فأخصبنا معاً شعرية جاكبسون وإنشائية تدوروف وأسلوبية ريفاتير"[3] إنّ الأسلوبية والشّعرية تربطهما علاقة قوية لا يترجمها سوى هذا التفاعل الحاصل بينهما في إطار التكامل.

لجأت الشّعرية إلى أن تجد سبيلا تنطلق منه لتبقى على وعدها مع الأسلوبية يؤهلها في استمرار علاقتها مع نظيرتها وهو أن "تتّحد الأسلوبيات مع الشّعريات ليتضافر معاً في تكوين مصطلح واحد يضمهما ويوحدهما ثم يتجاوزهما وهو مصطلح الشّعريات"[4] فإذا كانت العلاقة بين الشّعرية واللسانيات علاقة الأصل بالفرع فإن العلاقة التي تربط الشّعرية بالأسلوبية هي علاقة تقارب من حيث أن مصطلحاً واحداً يجمعهما ألا وهو مصطلح الشّعريات، ومازال استمرار التداخل والتكامل بين الأسلوبية والشّعرية قائماً.

حاولت الدراسات أن تفرق بين الأسلوبية التعبيرية لدى شال بالي والتي كانت تهتم بالعواطف والانفعالات دون الاهتمام بالآثار الأدبية، والأسلوبية النفسية لدى ليوسبتزر(leo spitzer) (1887-1960) فنظرت أسلوبيته إلى الأسلوب على أنه انحراف نسبة القاعدة التي يكوّنها اللسان المعاصر، حينها تطورت الأسلوبية فتقاطعت مع الشّعرية التي كانت تقوم على دراسة

[1]- المرجع نفسه: ص44.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص45.

[3] - المرجع نفسه، ص51.

[4]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص20.

الموضوعات كالأسلوب الشّعري الرمزي والأسلوب النثري"[1] سعت الأسلوبية إلى تطوير خدمتها من خلال العمل على خدمة الخطاب وما يتوفر فيه من أساليب داخل الشعر أو النص الأدبي.

يمكننا أن نقول أنّ العلاقة بين الشّعرية والأسلوبية علاقة متينة ومحكمة التداخل وهذا ما يعبر عن عمق التواصل وأصالة الترابط بينهما.

4-3/الشّعرية والسيمائيات:

أصبح المنهج السميائي واحد من أبرز المناهج المعاصرة التي ظهرت في النقد الأدبي الغربي وجاء هذا المنهج نتيجة انغلاق البنيوية على نفسها، فأصبح النص قطعة معزولة عن السياقات الخارجية، اهتم العديد من العلماء والباحثين واللغويين وخاصة النقاد منهم سواء في الوطن الغربي من أمثال شارل ساندريس بيرس(c.s.peirce) والسويسري فرديناد دي سوسير (Ferdinand de suassure)، وهما مؤسسي هذا العلم و رواده وما جاء بعدهما كل من جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) ورولان بارث (Roland Parthes) وغيرهما.

أمّا في الوطن العربي فكانت إسهامات بعض الباحثين العرب أمثال عبد الحميد بورايو وغيره أشارت الدراسات إلى أنّ مفردة السّمياء قديمة الظهور، حيث كانت تمتد إلى العهد اليوناني فاستخدمها أفلاطون، وبعد فترة زمنية استخدمها أيضا جون لوك، ميزة هذا العلم تحويل المخطوط النصي إلى رموز من داخل النص الأدبي، واستند هذا الدرس على أسس حققت له نتائج ناجحة في تحليل النصوص، بحيث يحتاج المنهج السميائي أن يتعامل مع النص باعتباره مجموعة من الرموز والإشارات التي تؤدي وظائف ذات أبعاد دلالية وإيحائية.

حاول تودروف جاهداً أن يؤكد أنّ "إسهام الشّعرية في المشروع الدلالي العام، الموحد بين كل الاتجاهات التي يمثل الدليل نقطة انطلاقها"[2] معناه أنّ الشّعرية تنطلق من علم العلامات أي السيمياء وجعله علماً لإبراز الشّعرية في المجال النقدي؛ لأن علم السمياء من بين العلوم التي أصبحت تساهم جلياً في خدمة اللغة، وبالتالي فهو دعامة أساسية ومهمة للشّعرية، فالعمل الذي

[1]- ينظر: رابح بوحوش: الشعريات والخطاب، الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب جامعة قاصدي مرباح ورقلة الجزائر، 11، 13مارس2005، ص65-66.

[2]- تزفيتان تودروف: الشّعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص28.

يقوم به علم العلامات يتجلى في الكشف عن دلائل الشّعرية داخل الخطاب، وذلك من أجل بعث مشروعها في إطار ما يعرف بتحويل الشّعرية وتطويرها من شعرية الخطاب إلى شعرية دلالة الخطاب.

تجدر الإشارة إلى أنّ العديد من الملامح الشّعرية" لا تنتسب إلى علم اللغة فحسب وإنمّا ينتسب إلى مجموع نظرية الدلائل أي إلى السميولوجيا العامة"[1] بعدما كانت الشّعرية تنتمي إلى علم اللغة فقد تخطت حدود اللغة وانتقلت إلى الانتماء إلى السميولوجيا، سعت الشّعرية بدورها إلى تغيير علاقاتها نحو العلوم من أجل تطوير نفسها في إطار تعزيز العلاقات بينها وبين السيمياء، فأغلب اتجاهاتها كانت تتجاوز علم اللغة لأنّها؛ تحاول أن تخرج نفسها من مجالها الموحد إلى مجالات أخرى.

تحاول الشّعرية أن تعمل الكثير من "الإجراءات التي تناولتها الشّعرية متعلقة بنظرية العلامات والشّعرية كانت إحدى الأهداف التي سعت إليها السيميائيات في إطار طموحها، إلى أن تكون العلم الشامل الجديد الذي يظفر بعلاقاته مع جميع العلوم"[2] ولا يسع الشّعرية إلاّ أن تترصد أبعادها وترسم آفاقها في إطار تقريب البعد بينها وبين السميولوجيا، هذا من غايتها الملحّة وأهدافها التي تمكنت بالفعل من الحصول عليها، ويتسنى لها أن توسع من حدودها وتؤكد لوجودها حتى تصير بذلك علماً شاملاً لكل العلوم.

أمّا فيما يخص الحديث عن الإجراءات التي تعمل بها الشّعرية "لا تتوقف عند حدود المشكلات اللغوية، بل تتجاوز ذلك إلى التعلق عموماً بنظرية العلامات"[3] إنّ علم العلامات يمثل نقطة اهتمام كبيرة في نظر الشّعرية، إذ قامت الشّعرية برصد علاقاتها مع العلوم الأخرى كالفلسفة والمنطق وغيرهما نتيجة لما حققه السيمياء في خدمة الخطاب الأدبي، فتسعى الشّعرية أن تكرس الخدمات التي تقدمها السميولوجيا في إطار تحويل النص من شعرية الخطاب إلى شعرية إشارات الخطاب، وبالتالي الوصول إلى دراسة لغة النص او الخطاب إشارياً..

---

[1]- رومان ياكبسون: قضايا الشّعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، ص24.

[2]-تزفيتان تودروف: الشّعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة: ص301.

[3]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص271.

تطمح الدراسة الشّعرية أن تختزل الحدود الفاصلة بينها وبين العلوم وأن "تتجاوز حدود اللسانيات حالما تثير مشكلات في النسيج اللفظي، وبهذا تدخل الدراسة دائرة السميوطيقا التي تمثل اللسانيات فيها فرعاً أساسياً"[1] بعدما تقف في وجه الشّعرية مشكلات على الصعيد اللفظي تلجأ الشّعرية إلى تخطي اللسانيات مستعينة بالمنهج السيميائي لحل وتجاوز الصعوبات التي تواجهها؛ وهذا التفاعل هو ما يكرس أهمية التواصل المتكامل بين الشّعرية واللسانيات والسميولوجيا.

مهما واجهت الشّعرية من مشكلات "فإنّ التفكير القاضي بإبعاد الشّعرية عن اللسانيات لا شيء يبرزه حالما يجد مجال اللسانيات نفسه محصورا حصرا مفرطاً"[2] ولا يمكن لهذه العلوم أن تحدث فواصل بينها إلاّ إذا كانت العلاقة بينهم بعيدة كل البعد عن الفائدة والمنفعة.

إذن علاقة الشّعرية بالسميولوجيا تتجسد جلياً في هذا المفهوم باعتبار أنّ الكثيراً من الخواص الشّعرية لا تأتي فحسب من علم اللغة لكن أيضاً من جموع نظريات العلامات والرموز أي من السميولوجيا العامة[3] لجوء الشّعرية إلى اتصالها بعلم العلامات هو سبيل آخر كانت تطمح إليه وعملت على تأكيد التواصل بينهما، لتضيف هذه المعرفة الجديدة إلى جانب علم اللغة أيضاً.

أمّا الباحث محمد العمري قام بتجسيد علاقة الشّعرية بالسّيمائيات كالآتي :وذلك فيما يعود إلى وجهين هما [4]:

أولاً: تداولية تهتم بالمقاصد الفكرية والعاطفية وعلاقة هذه المقصدية بأجناس الخطاب وتكوينه.

ثانياً: تتمثل في بنائية النص التي تميزه خمس خطوات وهي:" إيجاد مواد الاحتجاج، ترتيبها، صياغتها لغوياً صياغة جميلة ثم ترتيبها في الذاكرة وحفظها إلى حين العرض، ثم إلقائها على المستمعين بطريقة تعبيرية، وتتمثل هذه العلاقة في الطريقة التي تكون ذات أبعاد فكرية لها ارتباطات وثيقة بالخطاب التي يجب أن تتوفر الطرق الكفيلة لاستيعابه، من بين الخطوات التسلسل والترتيب

---

[1]-حسن ناظم: مفاهيم الشّعرية، ص69.

[2]- رومان ياكبسون: قضايا الشّعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، ص26.

[3]- ينظر: صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1992: ص54-55.

[4]- ينظر: نقلاً عن فيصل الأحمر: معجم السميائيات، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431هـ - 2010، ص301-302.

المنطقي، حسن إلقاء الفكرة وإيصالها إلى المتلقي بطريقة فنية، أساليب الإقناع وما إلى ذلك، وهذا يعني أنّ الشّعرية تتمثل في شعرية إلقاء الخطاب بطرق تعبيرية فنية راقية.

أشار تودروف إلى موضوع الشّعرية كونها تعنى بخصائص الخطاب الأدبي وتكوّنه[1] كما أنّ موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنمّا هو الأدبية، أي ما يجعل من عمل معين عملاً أدبياً إنّ المظاهر أشد أدبية في الأدب والتي ينفرد لوحده بامتلاكها هي التي تكوّن موضوع الشّعرية، فاستقلال الشّعرية رهينة بقيام الأدب بذاته"[2] أي ما يتوفر عليه الخطاب من خصائص تبرز جماليته وتحقق شعريه هو موضوع الشّعرية، مع إحراز الشّعرية استقلاليتها بات من أهداف الأدب في قيامه وتطوره.

وجب على الشّعرية أن توسع من نطاقها وتشكل نقاط التقاطع مع العلوم الأخرى والعمل على توثيق الروابط مع المناهج النقدية والمعاصرة، وتحاول الشّعرية أن تقيم شبكة من العلاقات والروابط التي تربطها مع العلوم الأخرى؛ لأنّ ذلك يزيدها تكاملاً ونضجاً في مجال الدرس النقدي خاصة، وحتى تقدم لها العلوم الأخرى خدمة وتصبح لها شرعية في التداول أكثر وحظاً أكبر بالدراسة. إنّ الصلة الوثيقة التي تصل الشّعرية بالسّميائية هي بمثابة الجسر الواصل الذي يجمع بين هذين العلمين وهذا الاتصال القائم هو تأسيس روح التكامل بينهما وتقريب البعد الحاصل بينهما أيضاً.

إنّ المشكلات التي اعترضت الشّعرية قد استعانت باللسّانيات والسميائيات والأسلوبية وعلوم أخرى في مواجهتها، تتجسد بين هذه العلوم أسمى قيم التكامل وأسس التواصل، ولهذا تسعى الشّعرية جاهدة أن تكلّل هذه الصلة بينها وبين مختلف العلوم أن تستثمر آليات الدرس اللساني في إطار المنهج الإبداعي الجمالي، وتصبح العلاقة بينهما تعمل على تكريس أبجديات الجانب الإبداعي للغة والذي يمكن أن يكون في شكل علامات تستخدم في دراسته المنهج السميائي، ومن شأن الشّعرية تعزيز الروابط وإرساء أواصر العلاقات بينها وبين هذه العلوم.

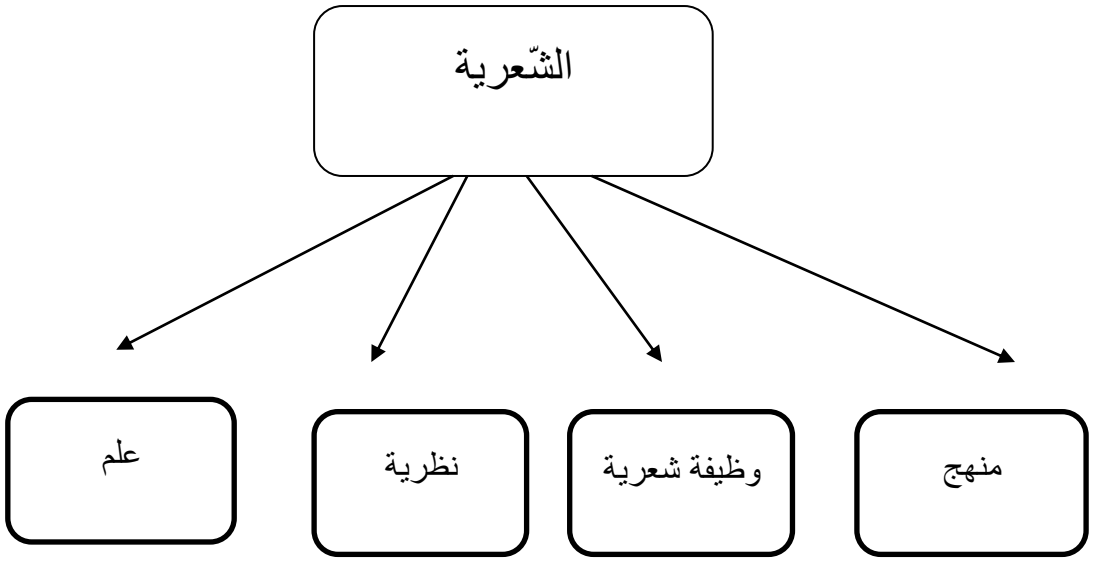
---

[1]- ينظر: يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد: ص274.

[2]- تزفيتان تودروف: الشّعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة،ص86.

انتقلت الشّعرية منذ ظهورها من وظيفة أو منهج إلى علم ومن مجال الشعر إلى مجال أوسع وهو النثر أي الخضوع لعامل الزمن أو التاريخ، فيمكن أن نقول أنّ الشّعرية تنمو وتتطور عبر الفترات الزمنية ويمكنها أن تؤسس علاقاتها مع علوم أخرى في طريق الظهور، طبيعي جدا أن تتفرع عنها علوم تكون امتداد للشّعرية مثل ما حدث للسانيات. فقد بدأت تتضح معالمها أكثر فأكثر كونها تسعى إلى التجديد والتطوير ولا يمكنها أن تبقى على الوجه الأول الذي ظهرت عليه،حتى تكون لها فروع مثلما أسست لنفسها جذور في التراث اليوناني وفي التراث العربي والتراث الغربي.

ولا يسع الشّعرية حتى تؤسس لنفسها فروعاً تابعة لها مثل اللسانيات وتكسب أيضا روابط علائقية مع العلوم الأخرى، فالشعرية هي منهج ونظرية وعلم ووظيفة شعرية عند رومان جاكبسون وهو ما نمثله في هذا الشكل:



يقال عن الشّعرية "كالزيت الذي يغير مذاق كل ما يؤكل إلى درجة أنّ السمكة تغير اسمها لتصبح سمكة بالزيت"[1]معنى هذا القول أنّ الشّعرية أنشئت علاقاتها مع العلوم فهي تغير من ذلك العلم عبر ما زرعت فيه بذورها فمن سماتها التغيّر والتجديد والتطور.

[1]- باسم أحمد القاسم، دراسات وأبحاث في التاريخ والتراث واللغات: https://m.ahewar.org ،2020/03/09، 10:19.

صرح تدروف أن الشّعرية لا تزال إلى حد الآن في بدايتها وهي تكشف عن كل العيوب المميزة لهذه المرحلة، ولا يزال تقطيع الحدث الأدبي الذي نجده فيها إلى الآن غير متقن وغير ملائم"[1] يتطلب ذلك تضافر الجهود في دراستها من طرف الباحثين والنقاد وتتبع مساراته التاريخية عبر مختلف مراحله التطورية .

هناك من توجه إلى نقد الشّعرية لم يحتمل وجودها كعلم من بينهم ميكائيل ريفاتير (M.riffaterre) "الذي هاجم الشّعرية في وسائلها وغايتها؛ لأنّه يرى فيها تحطيماً للنص فضلا على أنّه من العبث محاولة وضع النظرية في الشّعرية ذلك لأنّ نتائجها لا بد أن تكون عمومية تنطبق على النصوص الأدبية على حد السواء، فهي لا تستطيع خصوصية النص بوصفه نصاً فحسب أي تحديد مكامن فرديته وهذا ما يجعل ريفاتير ينهمك في تحديد المظاهر الأدبية الخاصة في النص من خلال أسلوبيته"[2] وجود الشّعرية أصبح من الحتميات التي تفرض نفسها على النص الشعري والخطاب النثري.

الفرق بين الشعر والنثر عند رومان جاكبسون:

يحدد ياكبسون جملة من الفوارق التي يتميز بها الشعر عن النثر ونذكر منها ما يلي:"[3]

1-إنّ البنيات الكلامية تتعارض في طبيعتها العرضية مع الميزة المعتمد مع اللغة الشّعرية...وكل تصرف كلامي موجه نحو غاية محددة. أي لغة الكلام في الشعر تختلف تماما عن لغة النثر لأنّ البنية التركيبية في الشعر لها غايتها في تحديد مقاصد المتلقي، وما تمتاز به من إيقاع موسيقي من خلال رسالته بالضرورة تختلف عن ما هو إبداع نثري.

2-في الشعر تقوم الوظيفة الشّعرية بصورة خاصة بالتركيز على المرسلة كما هي على حساب الوظيفة المرجعية فنحن في الشعر لا نصل إلى الحقيقة من خلال اللغة بل إنّ اللغة تصبح مادة بناء كما الرخام بالنسبة للنحات. بمعنى دراسة اللغة لذاتها دون الاهتمام عما جاءت به الرسالة، أي اللغة هي وحدها تحدد مضمون الرسالة بعيدا عن الوظائف الأخرى.

---

[1]- تزفيتان تودروف: الشّعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص29.

[2]- حسن ناظم: مفاهيم الشّعرية، ص08.

[3] -ينظر: فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص58.، 59، 60.

3- المراسلة الشّعرية هي ككل المراسلات واقع ألسني، إلاّ أنّ المقولة فيه تتوقف عن التصريح فيفقد متلقي المرسلة القدرة على الكشف عن مضمونها، في حين يستطيع متلقي المرسلة النثرية أن يفهمها بسهولة. فمهما كانت الرسالة فهي لغة، ولغة الشعر تكون في بعض الأحيان غامضة بالنسبة للمتلقي أما لغة النثر تأتي مبسطة وواضحة.

استطاع رومان جاكبسون أن يصف الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر في قوله: "إنّ الحدود التي تفصل بين العمل الشعري والعمل النثري متقلبة ومتغيرة أكثر من الحدود الإدارية التي تفصل بين أقاليم الصين"[1] تعتبر الفروق التي حددها جاكبسون هي بمثابة حدود تميز الإبداع الشعري عن النثر الفني لأنّ ما يختص به الشعر هو بالضرورة يختلف عن النثر، فمثلاً الشعر نجد فيه بعض الغموض والرموز التي ترمز إلى معنى بعيد يقصده الشاعر على النثر الذي غالباً ما يتميز بالسلاسة والسهولة في الطرح.

6- الشّعريات:

6-1/شعرية الشّعر:

كانت الشّعرية منذ بداياتها تعمل على النص الشعري باعتباره مادتها الأساسية التي تعمل عليها ومازالت تأخذ بذلك لأنّ " الشّعر كان علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه"[2] بينما يمثل الشعر عند جان ماري شيفر(john cheever) (1912-1982م): "لغة معزولة ومغلقة، وهو ما لا يسمح بالاختراق النصي وإدراك التعددية المفتوحة للعلائق النصية"[3] في هذا المقام ينفي الروابط التي تجعل الشعر في علاقات مع الأعمال الأدبية الأخرى، وإذا أخذنا بمبدأ أنّ الشعر سلسلة معزولة ومغلقة تنفي الدخول في علاقات نصية، فإننا نجد في المقابل من يثبت عكس ذلك على أن العمل الفني تتاح له فرص الانفتاح والتعالق مع النصوص .

ما أكده الشّكلاني الروسي فيكتور شلوفسكي (V.schlovski)(1893-1984م) في قوله:" إنّ العمل الفني يدرك في علاقته مع الأعمال الفنية الأخرى بالاستناد إلى الترابطات التي

---

[1]- ينظر: فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، ص58.

[2]- محمد بنيس: الشّعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها- الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر،المغرب،ط2، 2014، ص38.

[3]- المرجع نفسه، ص39

نقيمها فيما بينها، وليس النص المعارض الذي يبدع في توازي وتقابل مع نموذج معين، بل إنّ كل عمل فني يبدع على هذا النحو"[1] قيمة العلاقات التي يؤسسها العمل الفني مع الأعمال الأخرى هو ما يزيد درجة الإبداع والشّعرية فيه، ولا يقوم نص ذات إبداع متقن إلاّ ودعمته العلاقات النصية أي أنّ العمل الفني يستحيل أن يؤلف في معزل عن الأعمال الفنية، بذلك تكون مظاهر الشّعرية مادة أساسية في النص.

شعرية الشعر تقتصر على ما يختص بالإبداع الشعري؛ أي ننظر إلى الشّعرية من زاوية ضيقة كما أنّ للشعر جمالية فإنّ للنص الأدبي شعريته أيضاً، وبطبيعة الحال أنّ درجة الشّعرية في النص الأدبي تكون متباينة من نص إلى نص، فالدراسات الشّعرية عندما انطلقت كان مجالها الأول وقبل كل شيء هو الإبداع الشعري ، ثم توسعت الدراسات الشّعرية مع الشّكلانيين الروس عند كل من رومان جاكبسون وجيرار جنيت وغيرهما لينتقل بذلك ويعني علم الأدب، أو ما يسمى بالأدبية.حتى أنّ هناك من الباحثين ينفي أساسا للشّعرية في مجال النّثر أمثال جون كوهين فظنّ أنها تعمل على مادة الشعر فقط.

إذا تأملنا قول جيرار جينيت جيدا" عن الشّعرية فإنّه يصرح في هذا الصدد" ليس النص هو موضوع الشّعرية بل جامع النص؛ أي مجموع الخصائص العامة والمتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدى ونذكر من بين هذه الأنواع: الخطابات أصناف الخطابات وصيغ التعبير والأجناس الأدبية "[2] وهذا دليل كاف على أنّ النصوص والخطابات تقام بيهما علاقات تحول النص إلى فسيفساء من الفن الأدبي، وإذا تجسد هذا بشيء من التفحص والتأمل فإننا سنجد في النص تتجسد فيه قيم الشّعرية بكل مواصفاتها النادرة والغير المسبوقة.

ومن بين بين جوامع النص عند جيرار جنيت هو التّناص والمناص والمتناص.

من الأمثلة التي تعالج شعرية الشعر نذكر شعرية القصيدة العربية المعاصرة دراسة أسلوبية لمحمد العياشي كنوني، شعرية الإيقاع في القصيدة الجزائرية المعاصرة لعبد الرحمان دري (رسالة ماجيستر).

---

[1]- تزفيتان تودروف: الشّعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص41.

[2]- جيرار جينيت، تر: عبد الرحمان أيوب :مدخل لجامع النص ، دار توبقال للنشر، المغرب، دط، 1985.ص05.

6-2/شعرية النثر

6-2-1/ شعرية القرآن الكريم:

لم تقف الشّعرية عند حدود الشعر كما كانت في أول الأمر وإنما تخطت الشعر لتدخل عالم النثر ودخلت النص القرآني "لأنّ جذور الحداثة الشّعرية العربية بخاصة والحداثة الكتابية بعامة، كامنة في النصّ القرآني، من حيث أن الشّعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعري وأنّ الدراسات القرآنية وضعت أسساً نقدية جديدة لدراسة النص، بل ابتكرت علماً جديداً للجمال ممهدة بذلك لنشوء شّعرية عربية جديدة...)"[1] وهذا القول يؤكد لنا أنّ إرهاصات الشّعرية تجلت في النص القرآني بصورة بارزة الذي يمثل نصاً مقدساً، وهو نص غني جدا بالإبداع الفني المتناسق.

وقد تحدث محمد بنيس أيضاً في هذا الصدد قائلاً أن الشّعرية :" لم تنحصر في الشعر بمفرده فهي توجهت أيضا لقراءة النص القرآني والخطابة والكتابة"[2] في هذا القول يوضح للشّعرية العربية وجهة تباشر في العمل على إرساء معالمها داخل النص القرآني والنص التراثي كالخطابة، وهذه المصادر بفضلها انطلقت الشّعرية العربية في دراساتها وأبحاثها من القرآن الكريم.

وعليه فلا يمكن أن نعتبر" الأثر الأدبي بذاته هو موضوع الشّعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب المتفرد الذي هو الخطاب الأدبي"[3] بطبيعة كل خطاب أو نص هو تميزه بالخصائص الجمالية التي يكتنزها، ولمعرفة مدى ثرائه بهذه العناصر الفنية لا بد أن نستنطق كل ما يتوفر عليه ذلك النص أو الخطاب من قيم جمالية تميزه عن باقي الخطابات الأخرى.

كما يمثل النص القرآني نصاً إعجازياً مقدساً، حيث أصبح القرآن الكريم يشغل حيزا من الاهتمام ومحط أنظار العديد من الباحثين الذين لهم فضول في الاطلاع على أسراره من الناحية الجمالية والبلاغية، بل النص القرآني مفعم بالقيم والسّمات الشّعرية، فقد صرح الناقد محمد بنيس عن شعرية القرآن بقوله:أنّ "الشّعرية العربية كانت فرعاً من الدراسات اللغوية المرتكزة في تفسير

---

[1]- ينظر: عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة، اتحاد كتاب العرب، سوريا، دط، 2005، ص12.

[2] - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدلاتها، ص43.

[3]-يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص274.

النص القرآني، وإبراز لغته المعجزة التي لا قدرة لأي نص غيره على التشبه بها أو بالأحرى تحديها"[1] كما أنّ القرآن الكريم لا يحتوي على وحدات الوزن والقافية، بل يحتوي على أصوات متناغمة وكلمات منسجمة فيما بينها.

كان للقرآن دوراً بارزاً في تمثيل الشّعرية العربية في أحسن صورها؛ لأنّه يتعلق بكلام الله المعجز بما يكتنز من دلالات تستحق من القرآن أن يمثل جزءاً من الشّعرية العربية بامتياز، فجمالية القرآن تفوق شعرية النص الأدبي والإبداع الشعري، وشعرية القرآن تقتضي النظر إلى النص القرآني في أبعاده وأسراره الجمالية والبيانية، قد اتجه العديد من الباحثين إلى دراسة هذا النص لما رأوا فيه من طاقات إبداعية لا حصر لها، تفوق الإبداع الإنساني مغايرة تماماً لما ينتجه الباحث أو العقل البشري، مع أن النص القرآني يملك دلالات معبرة لها تأويلات وتفسيرات معبرة.

أما التّناص مع القرآن الكريم هو إبداع آخر يلجأ إليه المبدع ليجرب مدى استعداده على استدعاء آية قرآنية وما إلى ذلك والعمل على التنسيق الجيد بين ما هو قرآني وما هو أدبي، ويكمن التّنوع بين الباحثين في كيفية التعامل مع التنزيل المحكم أثناء توظيفه في نص أدبي.

6-2-2/شعرية السرد:

من شأن الشّعرية أن تتكئ على بعض الآليات لكي يتمكن الأدب بفضلها على اكتساب التميز وهو ما تجسد في هذا القول: "موضوع الشّعرية يرتكز بدوره في دراسة الإجراءات اللغوية التي تمنح لغة الأدب خصوصية مميزة تفصلها عن أنماط التعبير الفنية واللغوية، هذه الخصوصية تتميز بأنّها منبثقة من الأدب ذاته وماثلة في أبنيته التعبيرية"[2] قيام الشّعرية باستنباط الإجراءات ودراستها تساهم في منح الأدب وتميز أنماطه التعبير الفنية واللغوية، وتتجسد هذه الأنماط في البناء التعبيري للنص الأدبي. "فالسردية فرع من أصل كبير هو الشعرية التي تعنى باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمه، والقواعد التي توجه أبنيتها وتحدد خصائصها وسماتها"[3]

---

[1]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 2014، ص40.

[2]- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص62.

[3] - بن يامنة سامية: تحليل الخطاب السردي: https://elearn.univ-oran1.dz، 2021/02/1، 9:30.

إنّ الظروف المتحكمة في قيام الشّعرية ووصولها إلى النثر الفني ما هو إلاّ دليل على أنّها تنمو وتتطور فتستخدم الوسائل اللغوية ومن جهة أخرى تلجأ إلى الاستعانة بالوسائل السيميائية لتطور نفسها أكثر، تخطي الشّعرية دراستها للمجال الشّعري إلى النثر، أي دراسة الإبداع النثري وهو ما تسعى إليه جاهدة، وهذا ما يؤسس للشّعرية مجالها الجديد التي كانت تطمح في الوصول إليه بشتى الطرق والوسائل منها: الوسائل اللغوية المناهج الحداثية، وذلك من أجل أن تزيد في فاعليتها في دراسة النصوص والخطابات، وحتى تثبت فاعليتها في الإبداع الفني الأدبي.

نقول أنّ الشّعرية كانت تختص باعتمادها على الشعر أو النص الشعري بالدرجة الأولى، حتى أنّ بعض الباحثين أقصروا موضوع الشّعرية على الإبداع الشعري أمثال جون كوهين وغيره، ولكن تجاوزت حدود الشعر إلى النثر والخطابات النصية؛ لأنها تختلف عن الشعر، وتسعى الشّعرية إلى دراسة من خلال هذا الإنجاز والتطور عبر مسار الأدب وتنوع أجناسه.

موضوع السرد من المواضيع التي عرفها الأدب مبكراً حينها كانت القصص تروى شفوية من طرف الإنسان خاصة المتقدم في السّن، فالسرد أو السرديات مجال واسع يختص بدراسة الأجناس الأدبية كالقصة والرواية والمقامة وغيرها، وكل ما له صلة بالحكي أو القص، مصطلح السرد "مصطلحٌ أدبي فني هو الحكي أو القصّ المباشر من طرف الكاتب أو الشّخصية في الإنتاج الفني، يهدف إلى تصوير الظروف التفصيلية للأحداث والأزمات. ويعني كذلك برواية أخبار تمد بصلة للواقع، أو هو أسلوب في الكتابة تعرفه القصص والروايات والسيّر والمسرحيات"[1]

أو مصطلح السرد بمفهوم آخر يعني: "الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة[الراوي، القصة، المروي له] وما تخضع له من مؤثرات بعضه يتعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر يتعلق بالقصة ذاتها"[2] تمثل هذه العناصر المكوّنة للسرد من راوي ومري له والقصة هي عناصر ضرورية ومهمّة في السرد. إذ نجد أنّ السرديات أو علم السرد هو أحد تفريعات البنيوية الشكلانية بحيث لا يتحدد علم السرد إلى النصوص الأدبية فقط، وإنّما تجاوز ذلك إلى أعمال

[1]- مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيميائي، للإشكالية الأصول والامتداد، 245.

[2]- حميد لحمداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، المغرب، ط1، 1991، ص45.

أخرى في مجال السرد منها: "أعمال فنية من لوحات، أفلام سينمائية، إيماءات "[1] أي أنّ مصطلح السرد مصطلح واسع تجاوز حدود النص إلى وسائل متطورة كالسّنما اللوحات الفنية ...

تتمثل الوسائل التي استعان بها السرد حديثا في: الأعمال الفنية وأفلام سينمائية، والإعلانات والدعايات وما إلى ذلك، انتقال السرد إلى السّنما والمسرح أدى إلى تغيير طرق الحكي صاحبه تغيير الصورة النمطية التي كان يروى بها السرد قديماً، كما "أكدت الدراسات السردية على أنّ السّرد صيغة رافقت القصيدة الغنائية منذ أقدم العصور إذ تشير شعرية كل من أفلاطون وأرسطو إلى أنّ هذه الصيغة ليست وقفاً على الشعر الملحمي والقصص بل تشمل الجنس الغنائي"[2] من القصائد التقليدية القديمة كانت في تأليفها عبارة عن أسطر في شكل سردي منها ما هو ملحمي ومنها ما هو غنائي.

مصطلح الحكي (Narration) هو "لفظ يلتبس مع شبكة من المصطلحات والمفاهيم المتداخلة والمتمايزة، والمتقاربة والمتباعدة في آن واحدٍ، أبرزها: السرد والمسرود، والسارد والمسرود له والسردانية والسرديات"[3] تعتبر هذه المصطلحات متداخلة فيما بينها وكلها تتعلق بموضوع السرد، لأنه أصبح مجالاً واسعاً جداً يهدف إلى جعل مواضيع السرد كالقصة والرواية وغيرهما أجناساً فنية ترقى إلى الإبداع الفني المميز، حيث يقوم الحكي عامة على دعامتين أساسيتين هما:[4]

أولا: أن يحتوي على قصة ما تضم أحداثاً معينة.

ثانيا: أن يعين تلك الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وهذه هي طريقة السرد ويمكن للقصة الواحدة أن تحكى بطرق متعددة.

إذن السرد يتداخل مع مصطلح الحكي باعتباره مجموعة الأحداث المتسلسلة التي تروى بطريقة فنية وهو ما يعرف بأحداث القصة ومجرياتها، سواء كانت أحدث واقعية أو من صنع الخيال وتوضع في قالب قصصي مشوّق بكامل مجرياته وجزئياته. أمّا شعرية السرد تتمثل في المقولات المخصوصة بنظرية السرد، كما يظهرها علم السرد وتعد شعرية السرد من جهود الشكلانيين الروس

---

[1]- سعد البازغي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي:ص174.

[2]- شجاع مسلم العاني: قراءات في الأدب والنقد –دراسة، اتحاد الكتاب العرب، سوريا،دط، 1999، ص35.

[3] - مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيميائي: ص246.

[4]- حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص45.

من بينهم:جيرار برنس، كلود ليفي ستراوس، وتزفتيان تدورف والمنظرين الإنجليز والأمريكيين أمثال بيرسي لبوك، فورستر..."[1] وأول من اهتم بشعرية السرد وجمالياته هم الشّكلانيين الروس لأنهم بحثوا عن الخصائص الفنية في الإبداع الأدبي التي تجعل من الأدب أدباً فنياً.

حتى ارتقت بحوث الشكلانية إلى البحث عن شعرية السرد ومعرفة غاياته التي يمنحها للأدب أو النص الأدبي، يتبادر إلى أذهاننا أن نؤكد قولنا أنّ شعرية السرد متواجدة في الشعر بطريقة سردية لأنّ وجود الشعر الذي يكتب بطريقة كتابة أحداث سردية في قالب شعري موزون، وعند دراسة ذلك الشعر دراسة جمالية فإننا نشير حتماً وبلا منازع إلى شعرية السرد بطريقة غير مباشرة فمثلاً شعرية معلقة امرئ القيس التي تتكون من ما يقارب ثمانين بيتا تحتوي على السرد والحوار لأكثر من ثلاثين بيتا شعرياً.

نذكر أمثلة على ذلك في قول امرئ القيس من معلقته:

"فَقُمْتُ بِهَا أَمْشِي تَجُرُّ وَرَاءَنَا عَلَىَ إِثْرِنَا أَذْيَالَ مِرْطٍ مُرَحَّلِ.

فَلَمَا أَجَزْنَا سَاحَةَ الحَي وانْتَحَى بِنَا بَطْنُ حِيْتٍ ذِي قِفَافٍ عَقَنْقَلِ.

وَلَيلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ مُلْقٍ سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي.

فَقُلْتُ لَهُ لما تَمطَى بِصُلْبِهِ وَأَرْدفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكَلْكَلِ.

فَلَمَا تَجلَّى الصُّبْحُ فَأَبْصَرتْ وَفِي غَبَشِ اللّيْلِ الشَخُوصِ الأَبَاعِدِ"[2].

هذه بعض أبيات من معلقة امرئ القيس يتحدث على همومه التي أرقته في ليله كأنها أمواج بحر انهارت عليه لتبتليه وهو في حالة من العجز، فلما انتشر الصبح أبصرت وغادرت، هذا معنى الأبيات باختصار تتوفر على عنصر السرد الذي تنطوي بداخله خصائص الشّعرية حاضرة بشكل جلي وواضح، كما يوجد العديد من القصائد التي تحتوي على السرد وتتميز بخصائص الشّعرية

[1]- سعد البازغي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ص174.

[2]- امرئ القيس: ديوانه وملحقاته، شرح أبي سعيد السكري، تح: أنور عليان أبو سويلم ومحمد الشوابكة، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات، ط1، 1421هـ -2000، ص206، 242،240،239.

أمّا علاقة الشّعرية بالسرد وهو علاقة الأصل بالفرع ودليل ذلك ما أشارت إليه بعض البحوث "أنّ السردية فرع من أصل كبير هو الشّعرية"[1] إذن فالعلاقة بين السرد والشّعرية هي علاقة تكامل وتداخل. من أمثلة ذلك نذكر مواضيع عالجت شعرية السرد منها:

شعرية القصة القصيرة في اليمن لآمنة يوسف، شعرية الرواية العربية لفوزي الزملي .

ومن المقالات: شعرية القصة القصيرة جداً لجاسم خلف إلياس...).

استنتاج:

تبقى معظم المفاهيم التي طرحت من طرف النقاد مجرد آراء ووجهات نظر وحدود فهم لديهم كما أنّ تحديد مفهوم الشّعرية لا يزال ناقصاً، وربما يتخلله نوع من الإيديولوجيا (فمثلا شعرية ياكبسون هي قراءة جديدة لفكر وفلسفة ماركس، وبالاعتماد على منهج سوسير وشعرية جينيت هي قراءة للشّعرية الكلاسيكية)[2] لهذا نجد الاختلاف في الطرح ناتج بالضرورة عن الاختلاف في كيفية فهم المصطلح في حد ذاته، ولا تزال الشعّرية تتطارحها مجموعة من الآراء بين فاهم لها وبين محاول للفهم، وطرف آخر يحاول أن يجمع بين الطرح التراثي العربي لمفهوم الشّعرية وبين الطرح الغربي المعاصر لها.

تتمثل الشّعرية في الفكر الفلسفي في المحاكاة التي تجعل المبدع يخلق عملا فنيا بعيداً عن التقليد والنسخ، وما يتوفر في الشّعر حسن التأليف وجودة الترتيب، إضافة إلى ذلك فإنّ اللحن هو أهم ميزة تميز الشّعر وتخلق فيه مظاهر الشّعرية لدى المبدع .

مفهوم الشعرية ينبع من الخطابة واختيار الألفاظ ووجود التراكيب وحسن تأليفها للمعاني.

تتبين الشّعرية منذ نشأتها لدى مؤلفات النقاد والفلاسفة القدماء وممارسات متداولة انطلاقاً من كتاب فن الشعر لأرسطو.

انطلقا في فهمنا للشّعرية من الدراسات الغربية وتناسينا ما يكتنزه تراثنا العربي في حقها من مفاهيم ومصطلحات أسست للشّعرية حضارتها بامتياز، وإن كانت تبدو حسب فهمنا إشارات أو

---

[1]-عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد، في القصة والرواية والسرد، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط،، 2000، ص10.

[2]- يوسف بغداد: الشّعرية والنقد الأدبي عند العرب، ص97.

ملامح شعرية فقط، وفي الحقيقة هي قاعدة صلبة تأسست عليها الشّعرية، باعتبارها منطلقها وإرهاصات أثمرت الشّعرية صرحها عليه واتجهنا في فهمها إلى وصف التغيرات التي بدأت تتطور فيها.

الشعرية إذن "علم تجديدي خاضع للتطور فائدته اكتشاف وفهم الجمال المكتوب داخل العمل الإبداعي، في حين تبقى الشّعرية هي الدراسة النسقية للأدب كأدب. إنّها تعالج قضية ما الأدب؟"[1] وتحاول أن تظهر فيه كامل القيم الجمالية والشّعرية والفنية بكل تجلياتها.

تعمل الشّعرية على اكتشاف القيم الجمالية داخل العمل الإبداعي بمختلف أنواعه وأنماطه .

[1]- شلوميت ريمون كنعان: التخييل القصصي- الشّعرية المعاصرة، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة، المغرب،ط1،1995، ص10.

الفصـــل الثـانـي:

التّناص من الإرهاصات إلى التأسيس

1-السرقات الأدبية:مفهومها، أنواعها وأقسامها.

2-التّناص في النقد الأدبي (النقد العربي والنقد الغربي)

3- أنواع التّناص وأشكاله.

4-التّناص قوانينه، مظاهره وأنماطه.

5- مصادر التّناص.

1.السّرقات الأدبية مفهومها، أقسامها وأنواعها.

المعنى اللغوي لمفردة السرقة:

نتطرق في بداية الموضوع إلى توضيح معنى مفردة السرقة في المعجم، من بين المعاجم التي وجدناها تطرقت لتوضيح هذه المفردة معجم تاج العروس للزبيدي مادة [س ر ق] في قوله: "سَرَقَ مِنْهُ الشَّيْءَ يَسْرِقُ سَرَقاً، محركةً، وكَفَرْحَةٍ، وَسَرْقاً بِالفَتْحِ"[1] ويضيف أن السارق عند العرب "مَنْ جَاءَ مسْتَتراً إِلَى حِرْزٍ فَأَخَذَ مالاً لِغَيرِه، فَإِنْ أَخَذَهُ مِنْ ظَاهِرٍ فَهُوَ مُخْتَلِسٌ، وَمُسْتَلِبٌ، وَمُنْتَهِبٌ، وَمُحْتَرِسٌ فَإِذَا مَنَعَ مَا فِي يَدِهِ فَهُوَ غَاضِبٌ"[2] فالسرقة تأخذ معنى السلب والأخذ والنّهب، فهي تدخل في إطار أخذ الشيء بقوة من صاحبه، سواء كان مالاً أو غير ذلك.

تعّد ظاهرة السّرقات الأدبية واحدة من القضايا التي بزغت في الساحة النقديةوتبادرت إلى أذهان العديد من النقاد والبلاغيين، فأثارت هذه القضية جدلًا بين الباحثين، الشيء الذي جعل موضوع السرقات يشّد اهتمام الباحثين القدماء في تراثنا النقدي العربي هو أنّ مؤشرات تلك الفترة رحبت بالإبداع ونادت به كمبدأ تستحسنه البيئة الجاهلية، وتلحُّ عليه؛ لأنه يأتي بالجديد ويعمل به على تقييم العمل الفني للمبدع.

عمل النقاد القدامى علىتفنيد كل أنواع وأشكال السرقات وما يرتبط بها، فمنهم من طعن جازمًا في قضية السرقات الأدبية ويرى بأنّها عيباً، وهناك من يراها مجرد أخذ أواقتباس وما شابه ذلك، ساهمت هذه الأحكام في تعدد مصطلحات السرقة وتنّوع تسمياتها، ولعل الدافع الأول الذي مهد السبيل لتدارك قضية السرقات هو تضمين بعضالشّعراء شعرهم الحديث عن السرقات الشّعرية أمثال: الفرزدق والأخطلوحسّان بن ثابت وغيرهم، فانتقل هذا الموضوع من عند الشعراء إلى النقاد والبلاغيين من خلال ما تجلّت في بعض الكتب النقدية.

1-1/تعريف السرقات الشّعرية:

نجد من الباحثين الذين أولوا اهتماماً كبيرا لهذا الموضوع الناقد محمد عزام حين عرف ظاهرة السّرقات الشّعرية قائلاً: هي "أنْ يعمد شاعر لاحق، فيأخذ من شعر الشاعر السابق:بيتًا شعرياً، أو

---

[1]- المرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: مصطفى حجازي، مطبعة حكومة الكويت، ط2، دت، جزء25، ص442.

[2]- المرجع نفسه،ج17، ص443.

شطر بيت، أو صورة فنية، أو حتى معنى ما..."[1]السرقة في الشعر تشمل إما البيت الشّعري كله أو جزء منه،أو صورة فنية تكون عمداً من طرف الشاعر.

أو بتعريف آخر:"السّرق في الشعر هو ما نقل معناه دون لفظّه وأبعد في أخذه على أنّ من الناس من بَعُدَ ذهنه."[2]، نفهم من هذا القول أنّ السّرق مقتصر على المعنى دون سواه وذلك راجع ربما إلى أنّ المعاني يمكن أن تتشابه، والألفاظ بإمكانها أن تتقاطع لكن الصياغة الأسلوبية للألفاظ تختلف من مبدع إلى آخر وإن كانت الفكرة واحدة؛ ولأنّ المعنى الواحد يمكن أن يحمل عدة ألفاظ وإذا تشابهت الألفاظ دّل على نقلها أو سرقها.

وقد اهتّم محمد مندور بقضية السّرقات هو الآخر، من حيث أنّ دراسة قضية السّرقات في منظوره لم تكن ممنهجة إلاّ مع ظهور أبي تمام وهذا السّبب يرجع إلى أمرين هما:[3]

أ/قيّام خصومة عنيفة حول الشاعر.

ب/-إتيان الشاعر أبو تمام بمذهب جديد، وأصبح إمامًا فيه، وبالتالي لم يجد خصوم هذا المذهب سبيلاً إلى ردّ ذلك الادعاء.

إنّ اعتبار هذين السببين سبيلا في رد موضوع السرقات بطريقة تتكئ على أسس بعدما كانت عشوائية في طرحها، أصبحت لها معالم بارزة أتى بها أبو تمام وكان بمثابة المغير لها من صورتها الأولى وهي جعلها مذهب مغاير تماما لما كانت عليه،وبالتالي أدى إلى غياب الخصومات والادعاءات.

1-2 /أقسام السّرقات:

لقد شهدت قضية السّرقات أقساماً ومسميات مختلفة لاحصر لها تنوّعت وتعددت بتعدد آراء الأدباء والشعراء؛ ولعل السبيل الداعي إلى تنوّعها هو انشغال النقادالقدماء خاصة بهذا المجال رغبة في توضيح جوانبه الكامنة فيه، فهناك من وضع أنواعاً ولم يتطرق لها بالشرح، ومنهم من ذكرها

1- محمد عزام: النص الغائب- تجليات التّناص في الشعر العربي، دراسة، إتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا، دط، 2001،ص107.

2-ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان، ج2، ص280-281.

3-ينظر: مصطفى السعدني: التّناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، دار المعارف، الإسكندرية مصر، د ط، 1991، ص16.

وتطرق إليها بالتفصيل، فنجد بعض النقاد تكلمواعن هذه الأقسام أمثال: محمود صايل في كتابه قضايا النقد القديم وهي على قسمين وترد كالآتي:[1].

الأول:سرقات أسلوبية أو لفظية.

الثاني:سرقات معنوية تختص بمعنى العبارة.

إذن: يرد السّرق إمّا في أساليب، والأسلوب هو "الضّرب من النّظم والطريقة فيه"[2] على حد تعبير عبد القاهر الجرجاني(ت474هـ)، وإمّا ترد في شكل ألفاظ وعبارات، تكونالسّرقاتعلى مستوى الألفاظ وعلى مستوى المعاني، وقد شهدت هذه القضية أنواعاً عديدة تطرق إليها النقاد القدامى .

1-3/ أنواع السرقة: تظهر السرقة في شكل مسميات كثيرة ما يقارب العشرين نوعاً وتختلف تسمياتها باختلاف أنواعها، وقد جعلها ابن الأثير(555-630هـ) في ستة عشر نوعاً،خاصة لما أوضحه ابن رشيق القيرواني (390-456هـ)في كتابه العمدة وجعلها حوالي عشرين نوعًا ونذكر من هذه الأنواع المشهورة والمتداولة بكثرة ما يلي:

- **النّسخ**:(**الاهتدام**) يتمثل في أخذ المعنى بلفظه.
- **المسخ**: أخذ المعنى والتقصيرعنه، بحيث يشوّه المعنى ويأتي في صورة أقبح من السابق، أي تغيير صورة المعنى وجعلها في أقل من صورة المعنى في أصله.
- **السّلخ**: وهو أخذ بعض المعنى وعرضه عرضاً جديدا لا يشابه حالته السابقة أو تحويره"[3]أي أخذ المعنى وإعادة الصياغة اللفظية لذلك المعنى حتى تستبدل صورته جزئيا، أوبالمفهوم المختصرأخذ المعنى دون اللفظ[4] وتدخل هذه المصطلحاتضمن إطار السّرق.
- **الاصطراف**: هو"أنْ يعجب الشاعر بيتاً من الشّعر فيصرفه إلى نفسه، أي الاصطراف صرفة إليه (الشاعر) على جهة المثل فهو اختلاب واستلحاق"[5] فالشعراء يعجبون بأشعار غيرهم فيلجئون

---

[1]- أبو محمود صايل حمدان، عبد المعطي نمر، معاذ السرطامي: قضايا النقد القديم، دار الأمل، الأردن، ط1، 1404هـ-1990، ص86.

[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مطبعة المدني، القاهرة، ط3، 1992، ص468-469.

[3]- ينظر: أبو محمود صايل حمدان وآخرون: قضايا النقد القديم، ص85.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص85.

[5]-ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده، ص281-282.

إلى خلق إبداع مشابهلذلك الشعر الذي نال إعجابهم، فيلتحق ذلك الشاعرالمعجب بما أراد، بالإضافة إلى مصطلحات كثيرة استعملها النّقاد قديماً تتقارب في معانيها لمصطلح السرقات الأدبيةمثل: الانتحال، الإغارة، الغصب والمرافدة، الاختلاس (نقل المعنى)، الموازنة، الموارد الالتقاط والتلفيق(الاجتذاب والتركيب)، ناهيك عن مصطلحات أخرى كالاقتباس والتضمين والأخذ.

2-التّناص في النقد الأدبي.

نتحدث في بداية هذا الموضوع عن التناص في تراثنا النقدي ، وهو ما يعرف بالسرقات الشّعرية، حيث نشير إلى السرقات الشعرية لدى النقاد القدامى، ثمّ نتطرق إلى توضيحها لدى النقاد العرب المحدثين.

2-1.التّناص في التراث النقدي العربي (السّرقات الشّعرية):

2-1-1/التّناص عند النقاد القدامى

من الذّين اهتموا بظاهرة السّرقات وتكلموا عنها بشكل لافت للنظر في تراثنا النّقدي العربي نجد الجاحظ(255هـ) في كتابه الحيوان، أنه تفطن مبكرًا لهذه الظاهرة حين نطق قائلاً: " ولا يعلم في الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام وفي معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع، إلاّ وكلّ من جاء من الشعراء من بعده أو معه، إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فإنّه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكاً فيه"[1]يشير الجاحظ بقوله إلى الأفكار أو المعاني التي يجتهد الشّاعر في إحضارها وإبداعها، يظّنها عجيبة وفريدة من نوعها، إلا أنّ معانيه تشابه معاني بعض الشّعراء من دون أن يعلم الآخر بالثاني فتتقاطع أفكارهم.

قد حقّ لابن طباطبا العلوي (ت322هـ) أن يضيف أفكاره وآراؤه النّقدية ويبدي وجهة نظره في هذا الموضوع، حين تحدثّ عن السّرق في كتابه تحت مسمى "المعاني المشتركة "باسم آخرألاّوهو مصطلح الأخذ قائلاً: "ويحتاج من سلك هذا السبيل إلى إلطّاف الحيلة وتدقيق النّظر في تناول المعاني واستعارتها،وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها، وينفرد بشهرتها كأنّه

[1]- الجاحظ (أبي عثمان عمر بن بحر): كتاب الحيوان، تح: محمد عبد السلام هارون، مصطفى الباني الحلبي، مصر، ط2، 1385هـ- 1965،ج3، ص311.

غير مسبوق إليها"[1] في هذا المقام يوجه ابن طباطبا النصح لكلمبدع أراد أن يسلك هذا الطريق، فيحتاج المبدع إلى تليّين الحيل وحبكها ويضّيف عليها شيئاً من التغيير حتى يقطع الشك بأنّ هذه الفكرة لا وجودة لها، وهذا من دون شك حتى لا يلتبس عليه الأمر وينعت الأخذ سّرقة.

ويضيف ابن طباطبا إذا أخذ الشاعر كلاماً من كلام غيره يجب أن يستخدم ذلك الكلام في موضع آخر غير الموضع الذي جاء به الشاعر الأول، حتى يخفي معناها الأول على النقاد، وتصبح بمثابة إبداع جديد ومغاير تفضل به المبدع، إذا كان الشعر في المديح فعلى الآخذ أن يبدل موضعه في النّسيب أو الهجاء، وإن وجد هذا في وصف حيوان استبدله الآخذ في وصف إنسان، وإن كان ذلك الأخذ في الخطب وانزاح به الآخذ إلى الشعر وأخفى معناه، فهذا ما استحسنه ابن طباطبا، فراح يشبه هذا الأخذ بالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة، فيعيد صياغتها بأحسن مما كان عليه في الموضع الأول[2].ابن طباطبانادى بالأخذ من كلام الآخرين خاصة في هذا الجانب ركّز على المعنى للفظ.

يوضح العتابي(135-220هـ) في كلامه أن يظهر فيه التشابه في قوله:"وإذا فتّشت أشعار الشّعراء كلها وجدتها متناسبة، إمّا تناسباً قريباً أو بعيداً "[3]، فيقصد أن معاني الشعر تتشابه إما يكون ظاهراً على مستوى اللفظ، أو أن يكون خفياً على مستوىالمعنى،ويوجد بعض الأشعارلا تتناسب ولا يشبه بعضها بعضاً،فقد أهمل الجانب الإبداعي الفني في الشّعر لدى المبدع، أحياناً يكون الاختلافففي الشعر وأحياناًنجد التشابه في الأفكار والألفاظ.

التفت أبو هلال العسكري (ت395هـ) لهذه القضية التفاتة جدّية حول قضية السّرقات ودرسها من عدة جوانب، وكانت هذه القضية جديرة بالاهتمام لديه، تارة يستعمل مصطلح السّرق وتارة يستعمل مصطلح الأخذ فظنّ أنّ الشطر الشّعري الذي جاء به ليس مشابها لأقوال الشّعراء ولم يسبق إليه أحد، في قولابن غلبون الصوري[4](339-419هـ)

---

[1]- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان،ط2، 1426هـ- 2005، ص80.

[2]- ينظر: ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص80.

[3]-المرجع نفسه، ص81.

[4]- من شعراء القرن الخامس للهجرة واسمه عبد المحسن بن محمد بن أحمد بن غالب بن غلبون الصوري.

"سَفَرْنَ بُدُورَنْ وَانْتَقَبْنَ أَهِلَّةً ومسنَ غُصونَا والتَفتْنَ جَآذِرَا"[1]

قيل هذا البيت للزاهي علي ابن اسحاق بن خلف البغدادي المتوفي سنة(325هـ) وهو من قطعة أوردها له ابن خلكان في وفيات الأعيان، ويقصد بهذا البيت وصف الشاعر أنّ النّساء إذا كشفن وجوههنّ أصبحنّ كالبدور أي كالبدر في جماله وصفائه، وإنْ هنّ انتقبنّ أي يستّرن وجوههنكنّ كأهلة، وفي مشية النساء إذا مشّين تمايلن كما تتمايل الأخصان برفق حين يحركها ريح لطيف كرياح الصبا وإذا التفتنّ التفتنا بعيون كعيون المها ويقصد في ذلك البقر الوحشية التي تتميز باتساع عينيها"[2]

فوجد أبو هلال العسكري هذا الشطر عند ابن غلبون وهو من البغداديين فتعجب واحتار كثيراً من هذا التشابه في نصف بيت (سَفَرْنَ بُدُورَنْ وَانْتَقَبْنَ أَهِلَّةً) ومنذ ذلك الحين عزم على نفسه وقال:"ألاّ أحكم على المتأخر بالسّرق من المتقدم حكماً حتماً"[3] وهذا ما أثر كثيراً في نفسية أبو هلال العسكري، ولأنّ النّاس تتفاضل في الألفاظ في رصفها وتأليفها وحتى في نظمّها، وهذا حكم أدلى به العسكري على ما كان يشهده على نفسه.

سُميت السّرقات عند العسكري بالأخذ بل بحسن الأخذ،ولكن يبقى هذا الجانب على هذه الشهادة قليل وغير كافٍ بدليل أنّ هناك من يسرق الألفاظ وينسبها إلى نفسه، كما نجد حالات مشابهة لما جاء به العسكري، فاشتركت الألفاظ والمعاني وظهرت في الشعر خاصةً، ومن هذه الزاوية الضيقة اختار أن يبعد لفظة السّرقة على أي شاعر أو مبدع كان، كما نجد من النقاد القدماء الذين أبدوا اهتمامهم الكبير بهذه المسألة القاضي الجرجاني(322-392هـ) والذي يمكنه أن يتعمق في الموضوع عندما ألّحت عليه الحاجة أن يوضح لنا وجهين من السّرقة وهما: سرقة الألفاظ وسرقة المعاني في كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه، وسنوضح كل نوع منهما .

أولاً: سرقة الألفاظ:

---

[1]- ابن غلبون الصوري: ديوانه، تح: مكي السيد جاسم وشاكر هادي شكر، دار الحرية للطباعة، بغداد (العراق)، دط، 981هـ، ج1، ص154.

[2]- ينظر: موقع إلكتروني: rassafa.blogspot.com، 2019/12/1، 09:04.

[3]-أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ط1، 1371هـ- 1952 ، ص196-197.

تتجلى سرقة الألفاظ من خلال ما يتضّح في هذين البيتين الشّعريين من شعر امرئ القيس (500-540م) قائلاً:

"كَأَنِّي لم أركَبْ جَوَاداً لِلَذَّةٍ وَلَمْ أَتَبَطَّنْ كَاعِباً ذَاتَ خَلْخَالِ.
ولم أَسْبَأْ الزِّقَّ الرويّ ولَمْ أَقُلْ لِخيْلِيَ كُرِّي كَرَّةً بَعْدَإجْفَالِ."[1]

يتوجه امرئ القيس في هذين البيتين وهو يستدرك ما فاته على أيام ركوب الخيل وقد أخذ عنه عبد يغوث ابن وقاص الحارثي في قوله:

"كَأَنىَ لَمْ أَرْكب جَوَادً ولم أقل لِخَيْلَيَ كُرِّي نَفْسِّي عن رِجَالِيَا
وَلَمْ أَسْبَأ الزِّقَّ الرويّ وَلَمْ أَقُلْ لأيْسَار صدْقٍ عَظِّمُوا ضَوْءَ نَارِيَا"[2]

من خلال التمّعن في هذين البيتين نلحظ أنّ قول امرئ القيس وهو يصف الحياة في شبابه، فقد كان يتمتع بركوب الخيل، ويستلذ بها أثناء ذهابه إلى الصيد يتمتع بالنظر إلى الكواعب ذوات الحلىأثناء ركوبه على الخيل وذهابه، كان يشتري في طريقه بالزّق وهو الخمر الذي يروي عطشه، فقد استوحى معناه من الجفل وهو الغيم، وجمعها: الإجفال وهي الانقلاب فهذه التمثيل الشعري الذي جاء به يشابه قول ابن وقاص الحارثي تمامًا في اللفظ؛ لأنّهما اشتركا في الألفاظ وهذا ما دلّ عليه القاضي الجرجاني، إلا أن ما سماه سرقة الشعر بلفظه حين تبين البيتين ككل الذي أبدع امرئ القيس وسرق منه الشاعر ابن وقاص الحارثي[3].

ثانياً: سرقة المعنى: يعد الحديث عن سرقة المعاني موضوع شيّق للغاية والتي سعى الباحثين كثيرا إلى دراسة موضوع السرقات،ولما كانت المعاني يتداول سرقها من لدن الشعراء، لفتت هذه الظاهرة أغلب المنظّرين القدماء من بينهم القاضي الجرجاني(322-392هـ) الذي أدلى بدلوه في هذا الموضوع نجده يذكر هذه الأبيات الشّعرية ما يلي:

قول بعض شعراء العرب:

[1]-امرئ القيس: ديوانه وملحقاته، تح: أنور عليان أبو شويلم محمد علي الشوابكة، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات، ط1، 1421هـ- 2000، ص341.

[2]- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه ،تح: أحمد عارف الزين، دار عارف الزين، تونس، ط1، 1992، ص161.

[3]- ينظر: امرئ القيس: ديوانه وملحقاته،ص341-342.

"يُهَابُ العَدِيْدَ أَلَّدُهُم مِنْ حَيْثُ لاَ يَرَى وَيْخْشَى شُدَاةُ العِز والعِزّ ُغَائِبُ"[1].

وقال أبو هفــان:

"أَنَا السَيْفُ يَخْشَى حَدُهُ قَبْلَ هَزُّهُ فَكَيْفَ وَقَدْ هَزَّ الحُسَامُ المُهَنَدُ"[2]

قال البُحتــري:

"وَيَخْشَى شُدَاة وَهُوَ غَيْرُ مُسَلَطُ وَقَدْ يَتَوَفَى السَيْفَ وَالسَيْفُ فِي الغِمْدِ"[3]

وقول المتنبــي:

"تُهابُ سُيُوفُ الهِنْدِ وهي حَدائِدُ فَكَيفَ إِذَا كَانَت نِزَارِيَةً عُرْبَا"[4]

هؤلاء الشعراء جاءوا بأبيات شعرية متناسبة ومتشابه مع بعضها البعض، ومعناها أنّ الأعداء تهاب السيوف وهي في غمدها، فمكانة السيف لدى حامله يبعث في نفسية الأعداء مهابة وإن كان ذلك السيف غير مسلط، فقد يموت الخائف والسيف لم يزل في غمده[5]، هذه الأبيات حكم عليها القاضي الجرجاني أنّها أبيات مسروقة،من حيث تشترك في الألفاظ وتتفق في المعاني فالشعراء يتفننون في كيفية سرقة الأشعار من شعراء آخرين.

ما أضافه القاضي في حديثه عن أخذ البحتري من غيره فقال: "لما خرَّجت مساوئ البحتري بسّرقاته أنّه أخذ معاني من تقدمهم من الشّعراء"[6]كما فسر أبو عبد الله محمد أبو داود بن الجراح (584- 639م) في حديثه أنّ أبا الطاهر أعلمهأنّه "أخرج للبحتري ستمائة بيت مسروق ومنه ما أخذه أبو تمام خاصة مائة بيت"[7]، ربما كان في شعر البحتري ما يتشابه من الأشعار، وربما أخذ من الشعر وغيّر فيه من وزنه وصياغته وقافيته إلاّ أنه لم يكن دقيق في إخفاء معانيه وألفاظه التي كان عليها الشعر في صياغته الأولى.

---

[1]-القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه،ص179

[2]- المرجع نفسه،ص167.

[3]-البحتري: ديوانه، دار الجوائب، قسطنطينية،ط1، 1300هـ، ج1، ص118.

[4]-المتنبي: ديوانه، دار بيروت، لبنان، د ط، 1403هـ- 1983.ص326.

[5]- ابن الواحدي: شرح ديوان المتنبي، https://fehrestcom.com، 2020/11/10، 10:00.

[6]-ربى عبد القادر الرباعي: البلاغة العربية وقضايا النقد المعاصر، التضمين والتناص نموذجًا، دار جرير، عمان الأردن، ط1، 1426هـ- 2006 ،ص28.

[7]- المرجع نفسه، ص28.

إذا افترضنا أنّ كل شاعر يقوم بنصف سرقة ما صرح به بن الجراح فإنّ للشعر العربي تاريخ أسود واجِهتُه يَطبعها السّرق التي بدلاً من أنْ تضعه في أحسن صورة، فكانت السرقة شوّهت جماله وأصالته ويصبح ما قال شاعر شعراً هو بالضرورة نجده عند شاعر آخر حتى "إنّ الشاعر الحاذق إذا علق المعنى المختلس، عدّل به عن نوعه وصنفه، وعن وزنه ونظمّه وعن رويّه وقافيته، فإذا مرّ بالغبي الغفل وجدهما أجنبيين متباعدين،إذا تأملهما الفطن عرف قرابة مابينهما"[1]الشاعر الذي يأخذ من شعر غيره يجب عليه أن يكون متفطناً فيأخذ ويحدث فيه من التغيير والإخفاء في الشعر ما يجب إخفاءه، حتى إذا مر به الناقد الجيد لم يعرف قرابته من شعر آخر.

صنّف القاضي الجرجاني السّرق على أنّه "داء قديم، وعيب عتيق"[2] إلاّ أنّه برّأ نفسه من الحكم على أي شاعر بالسّرق قائلاً:"...ولهذا السبب أُحضر على نفسي ولا أرى لغيري بثُّ الحكم على شاعر بالسّرقة"[3]لا يمكن للجرجاني أن يتهم أي شاعر كان بالسرقة ، لأنه لم يستطع أن يلم بكل ما في الموضوع نتيجة أنه داء قديم، وربما يأتي في الشعر ما يتناسب ولم يلقى شاعر شاعرا آخر.

تحدث عبد القاهر الجرجاني (ت474هـ) في هذا الباب عن السّرقة بمسمى آخر وهو الاحتذاء في كتابه دلائل الإعجاز، ولن يتأتى عنده إلاّ بملازمة الأسلوب، يتلخص مفهوم الاحتذاء في مفهوم عبد القاهر الجرجاني في قوله: " أنّ يبتدئ الشاعر في معنى له وغرضٍ أسلوبًا، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب، فيجيء به في شّعره شبيه بمن يقطع من أديمه نعلاً على مثل نعلٍ قد قطعها صاحبها فيقال: "قد احتذى على مثاله"[4] ويتضح لنا من قول الجرجاني أنّ المقاصد التي تتبادر إلى ذهن شاعر من الشعراء يمكن للألفاظ نفسها أن تخطر على بال شاعر آخر فتتفق أفكارهم وتتقاطع معانيهم.

تجنّب عبد القاهر الجرجاني ذكر مصطلح السّرقة، ورأى مصطلح الاحتذاء بديلاً لها (السرقة) فتوجه إلى توضيح مفهوم الاحتذاء من خلال هذا البيت الشّعريمن شعر الفرزدق

---

[1]- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص168.

[2]- ينظر:المرجع نفسه ،ص174.

[3]-ينظر: المرجع نفسه ،185.

[4]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص468-469.

"أَتَرْجُو رُبَيْعٌ أَنْ يَجِيءَ صِغَارُهَا بِخَيرٍ وَقَدْ أَعْيَا رَبِيعًا كِبَارُهَا"[1]

وهو من الطويل يهجو فيه الفرسدق بني ربيع بن الحارث، واحتذاه البعيث (أبو مالك خداش بن بشر خالد (ولادته134 م) في ذلك فقال:

"أَتَرْجُو كُلَيبٌ أَنْ يَجِيءَ حَدِيْثُهَا بِخَيرٍ وَقَدْ أَعْيَا كُلَيْبَاً قَدِيمُهَا"[2]

ولما سمع الفرزدق بهذا البيت الشعري فرّد عليه في بيت شعري قائلاً:

"إِذَا مَا قُلْتُ قَافِيةً شُرُودَا تَنَّحَلهَا اِبْنحَمْرَاءِ العِجَانِ"[3].

كان يقصد بابن حمراء العجان الشاعر البعيث؛ لأنّ أمه أعجمية غير عربية وكان هذا البيت يردفيه على البعيث لما شابه شعره شعر الفرزدق فاتهمه بأنّه سرق شعره وكل ما يقول من الشعر[4] فالاحتذاء مصطلح ورد عند الشّعراء والبلاغيين بمسمى السّرق.

إذا تأملنا الأفكار التي جاء بها ابن قتيبة الدينوري (276هـ) في كتابه الشّعر والشّعراء لوجدنا أنّه استخدم مصطلح السّلخ وجاء بأمثلة فيذلك من شعر الأعشى حين كان يصف الخمرة فقال:

"وَكَأْسٍ شَرِبْتُ عَلَى لَذَّةٍ وَأُخْرَى تَدَاوَيتُ مِنْهَا بِهَا"[5]

تحدث الشاعر الأعشى عن الخمرة؛ لأنّه كان شديد التلذذ بها؛ وكانت تداوي جراحه وأوجاعه فأصبحت بمثابة الدواء الشافي للهموم والأوجاع، ويصرح ابن قتيبة بأنّ النّاس كانوا يستجيدون للأعشى قوله ويستحسنون ذلك.

كما نجد أبا نواس يتحدث عن الخمر في شعره قائلاً:

"دَعْ عَنْكَ لَومِي فَإِنّ اللَّوْمَ إِغْرَاءُ وَدَاوِينِي بِالتِّي كَانَتْ هِيَ الدَاءُ"[6]

يعني هذا البيت أنّ أبا نواس"يوجه كلامه للأئمة ويقول له لا تلمني لأنّ ذلك ليس من حقك وكلما لمتني أكثر فإني سأشرب الخمر أكثر، وسأتعلق بها أكثر هي الشفاء لعلتي في الوقت نفسه

---

[1]- الفرزدق: ديوانه، تح: علي الفاعور، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1407، 1987، ص239.

[2]-نقلاً عن: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز،ص469.

[3]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، المرجع نفسه ، ص469.

[4]-ينظر: المرجع نفسه: ص469.

[5]-الأعشى الكبير: ديوانه، دار الكتب المصرية، مصر، ط1، 1928، ص73.

[6]- أبو نواس: ديوانه، شرح: محمود أفندي واصف، دار اسكندر آصاف، مصر، ط2، 1982، ص73.

الذي هي علتي"[1] يبدو لابن قتيبة أنّ هذا البيت الشعري قد سلخه الشاعر أبو نواس (756-814م) من شعر الأعشى، ولم يقل ابن قتيبة السّلخ"[2] أي سلخه وزاد فيه معنى آخر، "اجتمع له به الحسن في صدره وعجزه، ولأنّ الأعشى له فضل السبق إليه، كما أنّ لأبي نواس فضل الزيادة فيه"[3] فجعلوا السّبق مقياساً للحكم عن السرقة.

2-1-2/أسباب ظهور قضية السّرقات.

إنّ الأسباب التي أدت إلى ظهور قضية السّرقات وهي الدوافعالتي مهدت السبيل إلى معرفتها وإدراك حقيقتها،وقد أدرجها بعض الباحثين في أسباب فنية تمثلت أساساً في"تحوير المعاني والصور السابقة للشّعراء، ومنها أيضاً الاهتمام بالسّرقات الأدبية والخصومات التي دفعت أنصار الحديث إلى التعّصب لأبي تمام(188-231هـ)"[4]حيث توصّل النقاد إلى أنّ السّبب الأوّل وراء ظهور قضية السّرقات هو اتصال النقد بالثقافات عن طريق دخول شعراء أعاجم في البيئة العربية يبدعون في المجال الشّعري، ونقلوا ثقافتهم إلى العرب، ومحاولة الناقد ثبت كفايته في ميدان الاطلاع والمعرفة على مختلف الثقافات.

فقد أدت هذه الثقافات بالشاعر الاختيار إمّا أن يأخذ من معاني من سبقه أو يستخرج معنى جديداً من معنى سابق، ومن هنا برزت قدرة الشاعر المحدث التي تظهر فمنهم من قصّر وأفسد في الأخذ والبعض الآخر أحسن وأجاد فيه"[5] وتبقى هذه الأسباب ذاتية أكثر مما هي موضوعية تميل معظمها إلى القضايا الاجتماعية التي كان يعيشها الشّعراءآنذاك، بحجة أنّ السابق لم يترك للاحق أي شيء، وهذا حكم على السّرقة غير كاف فيما ذهبوا إليه،وما ذهب إليه الناقد محمد عزّام بأنّ الشّعراء هم الذين فتحوا الباب أمام النّقاد في هذا الموضوع فتابعهم النقاد فيه.

2-1-3./تاريخ السّرقات عند الشعراء.

---

[1]- إيمان حبيب الله: تحليل أشعار ونصوص أدبية، https://sites.googl.com، 2020/07/6، 18:25.

[2]- ابن قتيبة: الشعر والشّعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ط2، 1982، ص73.

[3]- المرجع نفسه، ص73.

[4]-ربى عبد القادر الرباعي: البلاغة العربية وقضايا النقد المعاصر، ص182.

[5]- ينظر:المرجع نفسه، ص188.

اكتسب موضوع السّرقات عند الشّعراء حظاً وافراً من الاهتمام الذي اتضح جلياً في أشعارهم نتيجة ورغبةً في فتح باب الدراسة والاطلاع في هذا الموضوع، سارع ثلّة من الشّعراء الأوائل خاصة شعراء المعلقات أمثال عنترة بن شّداد (525-608م)، وكعب بن زهير(ت 662م)، والفرزدق حسان بن ثابت(50ق هـ -50هـ)حيث أدت هذه القضية إلى التأليف الشعري في هذا الموضوع وازداد هذا تداولاً حين اتجه أغلب النّقاد في الالتفاف حوله.

نحاول اللجوء في هذا الموضوع إلى ذكر الأشعار التي تحدثت عن السّرقة عند بعض الشعراء حيث استهل الشاعر الجاهلي عنترة بن شداد قصيدته حين تساءل قائلاً:

"هَلْ غَادَرَ الشُعَرَاءُ مِنْ مُتَردَمِ؟ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَارَ بَعْدَ تَوهمِ"[1]

يقصد بالمتردم في هذا البيت الموضع الذي يسترقع ويستصلح لما اعتراه من الوهن، أمّا التردم مثل الترنّم، هو ترجيع الصوت مع التخزين، فالشاعر عنترة ابن شداد يتساءل وهو يقول هل تركت للشعراء موضعاً مسترقعاً إلاّ وقد رقعوه وأصلحوه؟ أي لم يترك الشعراء شيئا يصاغ فيه شعر إلاّ وتكون صياغته فيه، ولم يترك السابق للاحق شيئا، ما كان من الشعر يسترفع به الشاعر أو المبدع لم يترك للمتأخر شيء"[2]

أما الفرزدق (38-114هـ) يرُد القول على جرير(33-110هـ) في قوله:

"إِنَّ اِسْتِرَاقَكَ يَاَ جَرِيرُ قَصَائِدِي، مِثْلُ اَّدِعَاءِ سِوَى أَبِيْكَ تَنَّقَلُ"[3].

يروي المرزباني (محمد بن عمران بن موسى297-384هـ) عن الأصمعي في قوله: أنَّ" تسعة أشعار شعر الفرزدق سرقة وكان يكابر أمام جرير، فما علّمته سرق إلا نصف بيت"[4]، ونفهم من هذا القول أنّ الفرزدق سرق من الشّعر ألفاظاً ومعاني على حد تصريح المرزباني فالفرزدق ربما كان يأخذ المعاني ويكسوها ألفاظًا جديدة، فكانت تبدو شبيهة بأشعار أخرى، وربما كان يتبع في ذلك فحولة الشعراء حتى يبدو مثلهم في الشّهرة ويرقى إبداعاً في قول الشعر، فأدى به ذلك إلى تشابه شّعره بأشعار الشّعراء السابقين عليه.

---

[1]- عنترة بن شداد: ديوانه، مطبعة الآداب، بيروت لبنان ،ط4، 1898،ص80.

[2]- ينظر:الزوزني أبو عبد الله: كتاب شرح المعلقات السبع، https://al-maktaba.org، 2020/07/06، 18:40.

[3]- الفرزدق: ديوانه، ص494.

[4]- مصطفى السعدني، التّناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، ص15.

أمّا فيم تفضل به حسّان بن ثابت(554-674م) ودافع عن نفسه قائلاً:

"لا أَسْرِقُ الشُّعَرَاءَ مَا نَطَقُوا بَلْ لَاَ يُوَافِق شِعْرَهُمْ شِعْرِي"[1]

يعد الشاعر حسّان بن ثابت(50ق.هـ-40/35هـ)شاعر مخضرم؛ عاش ستين سنة في الجاهلية وستين سنة في الإسلام وهو شاعر النّبي (عليه الصلاة والسلام)، تحدث عن موضوع السّرقة فنفى عن نفسه السّرقةبل أضرب وقال خلاف ما يقولون(لا يوافق شعرهم شعري)؛ لأنّ شعره لا يشابه شعر الشعراء أمثاله، وليس لأحد من الشعراء يريد أن يُتّهم بالسّرقة أو الأخذ؛ لأنّها صفة ذميمة لا يحب أي شاعر أن ينعت بسارق أو مُنْتحل.

يوجد من الشعراء الذين تناولوا قضية السرقات غير أنّنا لم نستحضر جميع أقوال الشعراء وهذا راجع لكثرتها، وتبدو هذه القضية في بدايتها جديدة شغلت أذهان النّقاد والشّعراء خاصة الذّين اتهّموا بالأخذ أو الانتحال، لجأ كل شاعر إلى إبعاد ونفي هذه التّهمة عن نفسه ووضعها في قالب شعري موزون مقفى رداً على الذين اتهموهم.

والغريب في الأمر أنّ معظم الشّعراء اتفقوا على مصطلح السّرق؛ أمّا النقاد فقد ذكروا مسميات عديدة ومتشابهة منها:[الأخذ- الانتحال – الاحتذاء – السرقة ...] فأسست هذه المسألة باباً في نقدنا العربي مما تأصلّت وأصبحت موجودة في التراث النقدي العربي وهو ما سمي حالياً بمصطلح التّناص في النقد الغربي.

التعريف اللغوي للتّناص:

نتطرق أولاً إلى توضيح المعنى اللغوي لمفردة التّناص، حيث أنّ المعاجم التراثية لم تتطرق إلى الحديث عن مفردة التّناص كما ينبغي، وفي المقابل بعض المعاجم لجأت إلى الحديث عن مفردة النّص القريبة من لفظة التّناص، من بينها معجم لسان العرب في مادة [ن ص ص]تحدث على النّص والنّصيص **معناه:** "النَّصَ الشَدِيد وَالحَثُّ، ولهذا قيل نَصَصْتُ الشَّيْءَ رَفَعتُهُ، وَأَصْلُ النّص أَقْصَى الشَّيْءِ وَغَايَتُهُ "[2] فالنص في المعجم يعني الحث وغاية الشّيء والرفعة.

أما ما تطرق إليه معجم تاج العروس في الحديث أيضاً على النّص: "نَصَّ الحَدِيثَ يَنُصُّهُ نَصًّا، وكَذَا نَصَّ إِلَيْهِ، إِذَا رَفَعَهُ، وَأَصْلُ النَص: رَفْعُكَ الشَّيْءِ، ويعني النص أيضاً: أَقْصَى الشَّيْءِ

[1]-حسان بن ثابت، ديوانه، حضرة التونسية، تونس، د ط، د ت، ص39.

[2]- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين الإفريقي) ، لسان العرب، دار صادر، لبنان، ط1 ، دت، المجلد7، ص98.

وَغَايَتُهُ. النَّص: التَحْرِيْكُ حَتّى تَسْتَخْرِجَ مِنَ النَّاقَةِ أَقْصَى سَيْرَهَا. وَنَصَّ الشَّيْءَ يَنُصُهُ نَصًّا: حركه، وَنَصْنَصَ الرَجُلُ فِيْ مِشْيَتِهِ: اهْتَزَ مُنْتَصِباً"[1] كلمة النص تعني العلو والرفعة والتحريك أو الحركة كما تدل أيضاً على علو الأشياء أصلها وغايتها، لكن مفردة تناص فلم ترد في المعجم إلاّ في عبارة: "تَنَاصَّ القَوْمُ: ازْدَحمَوُا."[2] فلم نجد لهذه المفردة شرحاً كافياً في المعجم، لم يشار إليها المعجم بأنّها وردت في كلام العرب أو في أشعارهم.

فمفردة التّناص من المصطلحات الحديثة التي كثر تداولها في النقد الأدبي الغربي فكان ظهورها في ستينيات القرن الماضي .

كما استطاعت بعض المعاجم الحديثة والمعاصرة أن توضح لفظة التّناص وهو أحد مميزات النّص الأساسية التي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها، أو معاصرة لها، بحيث يكون طبقات جيولوجية كتابية تتم عبر إعادة استيعاب غير محددة لمواد النص حيث تظهر فيها مقاطع النص الأدبي التي تكون بمثابة تحويلات لمقاطع بترت من خطابات داخل مكون إيديولوجي شامل"[3] فالنص يأخذ من نصوص حديثة أو معاصرة عن طريق التحويل، ويجعل ذلك النص محمّلاً بعديد الخطابات أو أجزاء منها بحيث تشكل عنواناً لمكون إيديولوجي شامل.

2-2/التّناص لدى النقادالعرب المحدثين (محمد مفتاح،عبد الله الغذامي،سعيد يقطين).

قب لالحديث عنالتّناص في النقد العربي لا بد لنا أن نوضح مفهوم النص الذي بفضله تتم عملية التّناص.

لقد تجلى معنى النص في العديد من المفاهيم التي أطلقها أمثال محمد مفتاح، سعيد يقطين، جوليا كريستيفا... ؛ لأنّ النّص بأنواعه: السياسي التاريخي، الديني والفلسفي، يمثل الكيان الأساسي الذي يبدعه المؤلفون ويشتغل عليه الباحث؛ أي يكون النص حلقة وصل تصل المبدع بالمتلقي ولذا اعتبر مفهوم النص عند الناقد المغربي سعيد يقطين باعتباره "بنية دلالية تنتجها ذات

[1]- ينظر: المرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، جزء 18، ص178-182.

[2]- المرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ص182.

[3]- ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط1، ط1985، ص215.

(فردية أو جماعية) ضمن بنية نصية منتجة وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة"[1]ومعنى هذا القول أن النص ناتج من فرد أو جماعة من الأفراد، ويكون توجه النص وفق ما تقتضيه الإيديولوجيات أو ثقافة الأفراد أو الجماعات.

ما يشير إليه النص بصياغة أخرى هو عبارة عن"بنية دلالية هي جماع بنيات داخلية يتكون منها (صرفية أو نحوية)، يتم إنتاجه ضمن بنية نصية كبرى تتعدد فيها النصوص وتتقاطع وتتداخل وتتعارض، وعلاقة النص بهذه البنية النصية الكبرى هي علاقة صراعية أو لنقل جدلية تقوم على أساس التفاعل الذي يأخذ طابع الهدم والبناء"[2] أثناء حدوث عملية التّناص يدخل النص في صراعات مع النص المتناص منها الهدم والبناء حيث يتم إنتاجه ضمن إطار نصي تتعدد فيه النصوص لأجل التقاطع والتداخل.

تمثل هذه التفاعلات والتداخلات التي تحدث مع النصوص التي يقوم بها المبدع فيحاول أن يضمن لهذا النص لديه حالة من التنسيق المحكم الذي لا يعتريه خلل أو نقصان، حتى تبدو العملية الإبداعية في أبعاد التداخل والتفاعل الجيد.

وبعد تطرقنا لمفهوم النص الذي تقوم به عملية التقاطع والتداخل فلا يمكن لأي مبدع أن يرسم معالم الإبداع خارج الإطار النصي، فهو الركيزة التي تفوض للمبدع أن يبني نصه على العديد من النصوص وهو ما يعرف بالتّناص .

2-2-1/ التّناص لدى محمد مفتاح.

حاولت الدراسات النقدية العربية أن تساهم في توضيح مفهوم التّناص؛ وأن تنقله بتفاصيله بما يحوي من أفكار اطلع عليها أهل الاختصاص وهم النّقاد الذين حاولوا استثمار مزاياه من النصوص النقدية الغربية، فقد أضحى الحديث عن هذا الموضوع يشغل بال الكثير من النقاد العرب، فراحوا يبحثون عن الأصول الحقيقية التي ينبع منها هذا الدرس، ولأنّ حقيقة هذا الموضوع تظّل يعترضها بعض الغموض خاصة فيما يخص مصطلحاته ومفاهيمه.

نجد من أبرز النقاد المعاصرين الذين سخرّوا جهودهم للإبانة عن مصطلح التّناص أمثال: محمد مفتاح، عبد الله الغذامي، محمد بنيس، عبد الملك مرتاض، وغيرهم، فحاولوا إضاءة جوانب

[1]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2006، ص32.

[2]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ص33.

من التّناص وفهمها ورصد تجلياته، ومحمد مفتاح هو من النقاد العرب الذين سعوا إلى تقديم محاولات حول موضوع التّناص (Intertextualité)؛ فبدت نظرته في بدايتها ناقدة لمجموعة من النقاد الغربيين أمثال جولياكرستيفا (Julia Kristeva) أريفي (ARIVEE) لورانت وحتى ميشال ريفاتير(Michael riffaterre) وغيرهم.

هؤلاء النقاد حسب منظور محمد مفتاح لم يتمكنوا من وضع مفهوم أو تعريف شامل ومحدد لمصطلح التّناص (Intertextualité)،حيث قدّم تعريفاً في قوله: التّناص بالنّسبة للشاعر"هو بمثابة الهواء والماء والزّمان والمكان فلاحياة بدونهما ولا عيشة له خارجهما"[1] وأمام ما يطرحه محمد مفتاح وما يصب في صميم هذا الموضوع فإنّ حقيقة القول الذي أفاد به هو أنّ التّناص لا يمكننا أن نستغني عنه فهو في قيمته أشبه بالهواء والماء فتتدخل فيه الأبعاد الزمانية والمكانية في تكوينه.

لا يمكن لأي شاعر أن يتخلى عن هذه العناصر بل شيء لا مفرّ منها للمبدع، وهي عناصر أساسية وضرورية بفقدانها ينعدم الإبداع ولا يتحقق التّناص، فالشاعر أو الكاتب كما أكد محمد مفتاح مجدداً أنّ إبداعه" ليس إلاّ معيداً لإنتاج سابق في حدود من الحريةسواء كان ذلك الإنتاج لنفسه أم لغيره"[2] فمهما حاول هذا المبدع أن يأتي بالجديد فإنّه يجد نفسه ينهل من الأعمال الفنية للمبدعين السابقين عليه.

نجد من الباحثين من يخالف محمد مفتاح من خلال رأيه الذي قدمه، من بينهم جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) صاحبة الصياغة الجديدة والتوضيح المنهجي للتّناص، استطاعت أن تستخرج منهنظرية جديدة (نظرية التّناص)، فقد روّج لها الكثير من الدارسين الغرب والعرب على حد السواء، وصرح أيضاً أنّ أريفي (ARIVEE)لم يستطع تقديم مفهوم معبر وكافٍ لمصطلح التّناص؛ فكان تعريف أريفي للتّناص قائلاً: "إحداث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر

[1]- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التّناص ، المركز الثقافي العربي ، المغرب،ط2، 1992، ص125.

[2]- المرجع نفسه، ص 124-125.

لإنتاج نص لا حق"[1] أي أن التّناص يقوم بمهمة ربط النصوص السابقة مع النصوص الحاضرة لإنتاج نص متكامل تتجمع فيه لما يعرف بتعالق النصوص.

2-2-2. مفهوم التّناص في منظور عبد الله الغذامي.

طرح الناقد عبد الله الغذامي الحديث عن التّناص الذي صاغه من النظريات الغربية الحديثة والمعاصرة،أكد على جملة من المضامين استعان فيها بمسمى "النص المتداخل" كمصطلح بديل للتّناص، لذا فقد صرح بأنّ فكرة مصطلح التّناص نابعة أساساً من أفكار الشّكلانيين الروس ابتداء من "شلوفسكي" الذي أبدى ملاحظات في الرواية لدى دوستويفسكي فرأى أنّ" النّزعة الحوارية لا تستنفذ أبداً بتلك الحوارات الخارجية المعبر عنها من خلال التكوين والتي يجريها أبطاله. إنّ الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع."[2]؛فهو في نظره أوّل من تطرق إلى الفكرة التي أخذها عن باختين (MihailBaxtin).

فكان مقدور مقدور فيكتور شلوفسكي(chklovski victor) في ذلك إلاّ أن يحولّ استنتاجه إلى نظرية حقيقية تعتمد أساساً على التداخل القائم بين النصوص"[3] فقد أكد أحقية الفنان الناثر الذي يستلّذ في إرسال رسائله، فهو بدوره "يواجه عالم مكتنز بكلمات الآخرين وهو يندفع نحوهم مجبراً على تحسس خصائصهم بأذان تواقة، وأثناء امتلاك الفرد كلمة لغوية محايدة خالية من أنفاس الآخرين وتقيمهم"[4] ففي الرصيد الفكري للكاتب لا يقوم إلاّ على أفكار نقاد وباحثين سابقين فهو في نظر عبد الله الغذامي مجبر أن يستقي من أفكار الآخرين ومن مدخراتهم العلمية في سبيل تحقيق التفاعل والتداخل بين النصوص.

كما أكد الغذامي من جهة أخرى أنّ "تداخل النصوص لا يعني بحال أنّ الكاتب أصبح مسلوب الإرادة، وأنّه ليس سوى آلة لتفريح النصوص"[5] نفى الغذامي أن يشَّبه التداخل بالسرقة؛ فهو

---

[1]- نور الهدى لوشن: التّناص بين التراث والمعاصرة، مقالة دورية، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشّريعة للغة العربية وأدابها، ج15، ع26 ، 1424هـ ، 1024.

[2]- مخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986، ص59.

[3]- ينظر: عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998، ص325-326.

[4]-المرجع نفسه، ص326.

[5]- المرجع نفسه، التشريحية، ص 327.

في يرى أنّ التّناص آلة تبرز النّص وتقويه من الناحية الشكلية على مستوى الألفاظ والعبارات ومن الجانب الجمالي.

بالإضافة إلى ما تفضل به سعيد يقطين الذي أوجز كلامه عن مفهوم التّناص انطلاقاً من النص في قوله:" إنّ النص- زمنيا-لا يحمل دلالته في ذاته، إلاّ في ارتباط مع الموضوع الذي يتلقاه"[1]معناه أنّ النص لا يمكن أن يستقل عن غيره من النصوص فقيمة النص لا تُكتسب إلا في كنف الترابطات مع العلاقات الخارجية للنصوص، وإذا أجملنا الحديث عن التّناص إنّ هذا القول ساهم جليا في بعث صورة من صور التّناص، والنص في حد ذاته نابع من نصوص أخرى ولا يود أن يقطع علاقاته عنها بل يريد أن يبرهن أهمية العلاقات التي يكتسبها النص في إطار التّناص والتفاعل.

2-2-3. مفهوم التّناص لدى سعيد يقطين:

يطمح سعيد يقطين إلى توضيح مفهوم التّناص حين قدمه بمسمى آخر وهو "التفاعل" الذي يعتبره أوسع من مصطلح التّناص، تجلى ذلك في تصريحه قائلاً: "هو بنية نصية تتجاوز بنية نصية أخرى وتتفاعل معها نصياًبأي شكل من الأشكال"[2] نلحظ في هذا القول أنّ سعيد يقطين يوضح مفهوم التّناص عن طريق تفاعل البنيات النصية أي الانتقال من النص ككل إلى البنية الداخلية للنص وحرصه على إبراز أهمية التفاعل الذي يحدث بين البنيات والجزئيات المكونة للنص.

يكمن التّناص عند يقطين في الانسجام المحكم الذي يحدث بين بنية وبنية أخرى من حيث: أنّ البنيات فيما بينهاتتفاعل نصياً وتتحدد زمنياً؛ فهي سابقة على النص سواء كان هذا السبق بعيدا أو معاصراً، كما أنّ هذه البنية نراها بنيوياً مستوعبة في إطار النص، وعن طريق هذا الاستيعاب أو التضمين يحدث التفاعل بين النص المحلل والبنيات النصية"[3] إنّ أهمية التفاعل

[1]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص76.

[2]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص92.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص92.

الذي يسعى من خلاله إلى تفكيك النص الذي حاول بناءه بهدف معاينة علاقة النص بغيره من النصوص التي تم تمثيلها واستيعابها"[1]

يتحدد مفهوم التّناص عند سعيد يقطين بأنّه التفاعل الحاصل بين البنيات النصية وما يحدث من تكامل منسجم يضبط بنية النص داخلياً من خلال السياق وخارجيا من خلال المبنى.

ويمكننا أن نقول أن مفهوم التّناص في النقد العربي يتمثل في استدعاء النصوص وتوظيفها في نص واحد، بحيث يكون ذلك النص منسجما مع النصوص الأخرى، ويحقق التّناص جودة في التفاعل والتداخل الذي بفضله تم بناءه على أكتاف نصوص سابقة عليه أو معاصرة معه زمنياً.

2-3.التّناص لدى النقاد الغربيين.

إنّ الحديث عن مصطلح التّناص أصبح يتطلب تأملاً منذ بدايته الأولى وذلك نتيجة لتفاقم مسمياته وتعدد واختلاف الآراء حوله، وتعود هذه الاختلافات التي صنعت ثغرات تعمل علىبعث نوع من الضبابية خاصة عندما ترجم هذا المصطلح فوجدناه في المقابل العربي بتسميات لا حصر لها منها:(التّناص – تداخل النّصوص- تعالق النّصوص- جامع النّص- النّص المفتوح)كشفت عن عدم استقراره، ولأنّه وليد البيئة الغربية، لذا شكلت الترجمة أمامنا هاجساً تاريخياً يقف موقف العشوائية ولأنّ تاريخية المصطلح النّقدي الغربي مهد لكثير من الإشكالات التي أضحت تواجهنا اليوم.

ولكي نفهم التّناص أكثر في بيئته لا بد من أن نوضحه عند بعض النّقاد الذين أرسوا تعاليمه.

1.3.2. مفهوم التّناص لدى جوليا كريستيفا(Julia Kristeva) (1941).

يعدّ التّناص من أكثر المواضيع التي نالت حظاً وافراً من الاهتمام والدراسة، والتّناص *(intertextualité)* مصطلحاً نقدياً حديثاً أنتجّته البيئة الغربية، ظهرت إرهاصاته الأولى عند جوليا كرستيفا؛ هي أول من صاغت مصطلح التّناص (Textualité)، حيث استخدمته لأول مرة في مقال لها بعنوان "النّص المغلق" (texte clos) عام 1966، فزداد هذا المصطلح شهرة عندما رسّخت وجوده وبرهنّت عليه في الساحة النّقدية، وما أوهّل كريستيفا إلى هذا العطاء المعرفي راجع إلى عاملين أساسيين هما:[2]

[1]- ينظر: المرجع نفسه ص98.

[2]- ينظر:محمد وهابي: مفهوم التّناص عند جوليا كريستيفا، مجلة علامات، االسعودية، ع54، 2004،ص380-381.

أ/التراكم النّظري الذي تشكل قبلها، خاصة في ما يتعلق بالبحث في نسيج النّص ومادته.

ب-/النضج المعرفي من خلال علاقة عدة علوم مع اللسّانيات والمنطق وعلم النفس.

وما يؤشر على ذلك نجد كريستيفا تعترف في مناسبات بأنّها استفادت من أعمال السويسري فرديناد دي سوسير (Ferdinand de suassure)(1857-1913 م) وما يؤكد صحة هذا الطرح دليل ذلك قوله:" أنّ سطح النص مكوكب تبنيه وتحركه نصوص أخرى، حتى ولو كانت مجرد كلمة"[1] أي أنّ النّص تصنعه كلمات وتؤطره نصوص سابقة، وما ذهبت إليه خصوصًا في تصريحات بعض الدارسين أكدوا أنّ جوليا كريستيفا"استفادت في نظريتها {التّناصية} من علم العلامة/الرمز وبُنِيَّت عليها أسس تعالق النّصوص بعضها ببعض وتقويم نص بعينه من عدة نصوص متعددة"[2]ما نستنتجه من هذا القول إنّ كريستيفا درست أفكار سوسير أيضاً واستفادت منها، مهما كان الإبداع النّصي فإنّه يتأسس على مجموعة النصوص التي تبرزه في تعالقات وتدخله في مسار التفاعلات المعرفية القائمة فيما بينها.

كما استفادت كريستيفا أيضا من أعمال مخائيل باختين باعتباره "مؤصل مصطلح الحوارية الذي كان نواة لمصطلح التّناص"[3]عن طريق أعمال باختين المقدمة نتيجة دراسته لأعمال دستويفسكي(Dostoevivski)، إذا كان باختين ينطلق من فكرة أنّ "الكلمة وسط دينّامي متغير يقع فيه تبادل حواري، فإنّ كريستيفا استناداً إلى هذا ترى أنّ النّص مجال تتقاطع فيه أخبار قادمة من نصوص وخطابات أخرى وأنّ هذه الحالة هي التّناص"[4] ينظر باختين إلى الكلمة داخل الخطاب لها وظيفة تبادلية تستطيع من خلالها أن تصنع تغيرها وحوراتها عن طريق تقاطع النصوص والأخبار والمعارف.

---

[1]- منير سلطان: التضمين والتّناص وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجا، منشأة المعارف، مصر، د ط، 2004،ص48.

[2]- المصدر نفسه، ص17.

[3]- حافظ محمد جمال الدين: شعرية المكان والزمان، مجلة علامات، ع52، 2004، ص52.

[4]- وليد الخشاب: تعدي النص، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، د ط، 1994، ص9-10.

*- الكرنفال: هو مهرجان يخلو من مهنة التمثيل، يكون في شكل احتفالات من النوع الطقوسي ،يكون كل فرد مشاركاً فاعلاً مع حرية أن يفعل ما يشاء، شكله بالغ التعقيد، استنبط لغته من الأشكال الرمزية الحسية الملموسة التي تتجسد في الأفعال الجماهرية أو الإيماءات الفردية، ولا يمكن ترجمة لغته إلى أي ترجمة تامة، لأنّها عرضة للتحول إلى لغة صور فنية. ينظر: مخائيل باختين وآخرون: الكرنفال في الثقافة الشعبية، ص49-52.

انطلاقاً من التبادل المميز الذي تصنعه الكلمة داخل الخطابات والنصوص رأت كريستيفا في دينامية الكلمة منطلقاً مهماً يتجسد من خلال "تحليلها لمفهوم صوت المدينة الآتي من المعارض الشعبية من صياح الباعة، ومن الخطاب الكرنفالي*"[1]، حيث كان هذا المفهوم هو الانطلاقة الرسمية التي شكلت أرضية خصبة مهدت لتأسيس مفهوم التّناص لدى كريستيفا، وأعلنّت عنه كحقيقة رسمية بارزة المعالم وواضحة المبادئ.كما أنّ النّصوص لدى كريستيفا أثناء دخولها مجال التّناص تتجسد علاقاتها عبر محورين أساسيين هما:

"**أولاً**: أفقي يربط بين مؤلف النّص وقارئه.

ثانياً: عمودي يربط بين النّص والنّصوص الأخرى."[2]

تكمن أهمية هذين المحورين باعتبارهما أداة تساهم في تفعيل العلاقات القائمة بين النّص ومؤلفه من جهة وبين النّص والنّصوص الأخرى من جهة ثانية.

توجهت جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) في فكرتها إلى جعل النص عبارة عن مجموعة من الاقتباسات يستحيل أن يعيش في وسط معزول عن النصوص، وهو ما يمكن أن نسميه بالموروث.

كانت كريستيفا أوّل من صاغت مصطلح التّناص بواسع جهدها ووسعت آفاقه، فأثمر هذا الصنيع منها شهرة المصطلح حين نُشر في مجلتي "تيل وكويل (Tel QUEL)"وكريتيك(Critc) الفرنسيتين وجاء في تقديمها لذلك المفهوم بمسمى النّصوصية أو عبر النصية (Intertextualité)، كان هذا الحدث تزامناً مع مرحلة انتقال البنيوية إلى ما بعد البنيوية"[3] يوضح هذا القول إنّ مصطلح التّناص هو امتداد لمصطلح الحوارية أو أصل حقيقي للتّناص، تجلى بوضوح في صورته الأصلية عند باختين ودي سوسير بغير مسماه فعملت كريستيفا على استنباطه وتداوله في أعمالها بمسمى التّناص.

أمّا الفيلسوف الفرنسي تودوروف (tzvetan todorov) يسمّي العمل أو الخطاب

---

[1]-نبيل علي حسنين: التّناص دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض، جرير والفرزدق والأخطل، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 1431هـ- 2010، ص34.

[2]- دانيال تشاندلر: أسس السميائية: تر:طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 2008، ص332.

[3]- ينظر: سعد البازغي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي،المغرب،ط3، 2002، ص319.

"الذي لا يستحضر شيئاً مما سبقه: (أحادي القيمة)، ويسمّي الخطاب الذي يعتمد في بنائه على هذا الاستحضار بشكل صريح (خطاباً متعدد القيمة)"[1]، فلا معنى لأي نص دون قيم مختلفة ومتعددة فالنص المتعدد القيم هو النص الذي يحظى بمزايا العمل الفني الذي يرشح النص إلى ازدياد شعريته.

2-3-2. التّناص عند مخائيل باختين *(MihailBaxtin)*،(1895-1975م).

استطاع المفكر السميولوجي الروسي مخائيل باختين (1895-1975م) *(Mihail Baxtin)*، أن يصوغ مصطلحاً استنجه من دراسته لرواية ديستويفسكي بمسمى الحوارية، كان استخدم المصطلح في "نهاية العشرينيات من القرن العشرين(1928-1929م) بالتحديد.

وذلك من خلال دراسته للرواية المتعددة الأصوات استطاع باختين أن يحدد بدقة "الاستقلال الذاتي غير الاعتيادي والذي لم يخطر ببال الغالبية العظمى من الكتّاب،كما حدد أيضاً الأهمية الكاملة لكل صوت التي عرضت على نطاق واسع ومدهش عند دوستويفسكي"[2]فقد تعمق في تحديد الأصوات الموجودة في الرواية عن طريق تمييزه لمختلف الأصوات واستنتج أنّ "عناصر البنية الروائية توجد دائماً علاقات حوارية، بحيث جرى وضع بعضها في مواجهة بعض الآخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي"[3] كما تقوم الأصوات بطريقة حوارية تفاعلية في الموسيقى.

وكان لمصطلح "الحوارية"[4](Dialogisme) عدة مصطلحات نقدية مصاحبة لهمنها: التعدد الصوتي أو البوليفونية (polyphonikue)"[5]، وتجلت صورة هذا المصطلح في أعمال باختين عندما تحدث عن تداخل السّياقات في كتابه "فلسفة اللغة"وألّح بأهمية "الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع بين النّصوص في استعادتها أو محاكاتها لنّصوص أو-أجزاء- من نصوص

---

[1]- محمد عزام: النص الغائب، تجليات التّناص في الشعر العربي ،اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط، دت،ص28.

[2]- مخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص49.

[3]- مخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ص59.

[4]- الحوارية: تعني عند باختين تمايز عدة أصوات تعبر عن مواقف مختلفة أو وجهات نظر متباينة للعالم، ينظر: وليد الخشاب: دراسات في تعدي النص، ص9.

[5]- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1429هـ-2008، ص391.

سابقة عليها والذي أفاد منه فيما بعد العديد من الباحثين"[1] لأنّ تفاعل النّصوص فيما بينها يؤهل النص في الدخول في شبكة من العلاقات اللمحدودة مع نصوص أخرى.

يشير مصطلح الحوارية إلى أهمية "الإجراء القائم على إدخال حوار متخيل في ملفوظ ما؛ فإننا نجده قد استعمل في تحليل الخطاب تبعاً لباختين وذلك للإحالة على عمق البعد التفاعلي للاستعمال اللغوي: الشفوي أوالمكتوب"[2] إنّ حوارية الكتابة اللفظية أو الشفوية التي تتطلب المبدأ الحواري للنص عند باختين لا تتحقق إلا داخل البعد التفاعلي الذي يخضع له النص .

2-3-3/رولان بارث *(ROLAND PAR THES)*(1915-1980/1985)

يعد رولان بارث(*ROLAND PAR THES*) من النقاد الغربيين الذين وفّروا وقتاً معتبرا لدراسة التّناص، بطبيعة الحال هو لم ينطلق من فراغ، وإنمّا استند في دراساته إلى أعمال جوليا كريستيفاكما أنّه انضم هو الآخر إلى جماعة "تيل كويل"وهو سميولوجي بنيوي حين "أطلق العرب إشارة بأنّ النّص جسد"[3] كتب بارث في مقال له أعلن فيه عن موت المؤلف وميلاد القارئ وهي فكرة صرح بها رولان بارث .

تمثل فكرة النص جسد بمثابة الخطوة التي أسست لبارث لمايعرف بالنّصوصية (Textuality) وذلك عام 1968م، وأضحى النّص مستقلا التراكيب والمدلولات، بادر بارث إلى تأليف كتابه بعنوان:"لذّة النّص" 1992م فأضاف كماً غزيراً في موضوع التّناص"فوصفت دراسته بالفعّالة كونّها لا تقل أهمية عن الدور الإجرائي الذي قامت به كريستيفا، منطلقاً من منجزاتها ومشاريعها التّناصية"[4] فكان النص يمثل بالنسبة إليه فضاءا مهماً ونارداً ككيان موحد بدلالاته ومدلولاته في قوله:

"I love the text because for me it is that rare locus of language from which any scene (in the household conjugal sense of the term) any logomachy is absent- the text is never a dialogue no risk of fient, of

[1]-ظاهر محمد الزواهرة، التّناص في الشعر العربي المعاصر،التناص الديني نموذجاً، دار لحامد، الأردن، ط1، 1434هـ 2013، ص28.

[2]- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص392.

[3]- عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية غلى التشريحية،ص70.

[4]-إبراهيم مصطفى محمد الدهون: التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتاب الحديث، عمان،2011،ص14.

aggression, of blackmail, on rivalry of idiolects: the text establishrs a sort of islet within the human. The common, relation, manifests the social nature of pleasure"[1]

"بأنّ النّص يمثل بالنّسبة إلي فضاءً نادراًمن فضاءات اللغة، لأنّه تغيب عنه كل خصومة (خصومة المتزوجين والأزواج على وجه الدقة) ...إنّ النّص لم يكن قط حواراً: فلا خطر من التظاهر ولا من الاعتداء، ولا من الابتزاز، كما ليست فيه أي منافسة بين اللهجات..."[2] من خلال ما تفضل به رولان بارث في هذا القول أنّ النّص ذو فضاء لغوي يكاد يكون نادراً فهو مكون من مكونات اللغة يبتعد كل البعد عن الخصومة التي تهدم تراكيبه وتخِّل بمقاصد معانيه.

تجسد مفهوم الّتناص بشكل جلي وأكثر وضوحاً في تفكير بارت كون النص ينبي على معارف مجهولة وهو ما تجسد في قوله:

"The intertxtetual in which every text is held, it itself being the text . between of another text, is not to be confused with some origin of the text to try to find sources; the influences of a work is to fall in whith the muth of filiation: the citations which go to make up a txt are anonymous, untraceable, and yet already read they are quotations whithout inverted commas"[3].

"إنّ كل نص، حيث إنّه هو نفسه بينص لنص آخر، جزء من التّناص الذي لا يجب الخلط بينه وبين أصول النص، إنّ البحث عن المصادر والمؤثرات لعمل ما إشباع لأسطورة البنوة. إنّ المقتطفات التي يبنى منها النص مقتطفات مجهولة ولا يمكن استعادتها، ومع ذلك فهي مقتطفات

---

[1]- *Roland Barthes: the pleasure of the text, translated by Richard Miller whith a note on the text by Richard howard, hill and wang .newyork adivision of farrar, straus and Giroux, published in the united state of America –twenty-third printing 1998 p: 15-16.*

[2]- رولان بارث: لذة النص، تر: منذر عياشي، سوريا مركز الانتماء الحضاري،ط1، 1992، ص41-42.

[3]- *Ronland Barthes : I may music text. Essays selected and translated by Stephen Heath, fontan press, lindon 1977 p:0166.*

جرت قراءتها بالفعل: إنّها مقتطفات ليست لها علامات الاقتطاف"[1] بمعنى أنّ النص هو المتشكل من مجموعة من النصوص ذات الأبعا دالدلالية المنسوجة والمجهولة، بما في ذلك الأبعاد الثقافية والتاريخية إنها تجسد التّناص في مفهومه الواسع وما يمكن أن يؤدي هذا النسيج إلى اختزال الحدود الزمانية الفاصلة بين النص المهاجر والنص الجامع.

بإمكاننا أن نجمل القول في: إنّ التّناص عبارة عن حلقة دائرية لا يظهر فيها السابق من اللاحق في حركيه دينامية لا ترضخ للاستقرار، مع العلم أنّ أراء الباحثين تميل في تأكيدها بأنّ إشارات التّناص الأولى في النقد الغربي اتضحت بصفة مشهورة عند فرديناد دي سوسير(*Ferdinand de suassure*)، لمساته الفكرية عند مخائيل باختين (*MikaelMikhailovich Bakhtin*) ،تأسيسه الفعلي وتسميته عند جوليا كريستيفا (*JuliaKristeva*) ومن جاء بعدها كرولان بارث وغيره.

3-1.أنواع التّناص:

سبق لنا الحديث عن تجلّيات التّناص في النّقدين العربي والغربي والآن في هذه النقطة نتوجه إلى عرض أنواع التّناص، كان من تحدث في هذا الصدد عن أنواع التّناص الناقد محمد مفتاح فقسمه إلى نوعين هما:

3-1-1/المحاكاة الساخرة:

المحاكاة الساخرة أو ما يصطلح عليه بالنقيضة يحاول الكثير من الباحثين أن يختزل التّناص إليها، كونها تجعل النّص يدخل في علاقات خارجية مع نصوص أخرى ليست من صميمه، وتؤطر النص ضمن الحوار الخارجي، وهو بالضرورة "ما يقع بينه وبين النصوص من علاقات تعضيد أو علاقات تنافر"[2]وهذا النوع يجعل النص لا يرقى إلى أسس الانسجام التركيبي والدلالي بين النصوص وبالتالي يصبح النص عاجزاً على أن يقيم علاقاته مع نصوص أخرى.

3-1-2.المحاكاة المقتدية (المعارضة):

يمكن أن نجدها في بعض الثقافات، ومن النّقاد من يجعلها الركيزة الأساسية التي يقوم عليها التّناص، ويكمن الفرق لهذا النّوعين من التّناص إلى أنّ النّوع الأوّل يستطيع الباحث أن يستغني عنه

[1]- عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، مطابع السياسة، الكويت، 2003، ص204.

[2]- محمد مفتاح: دينامية النص، تنظيرو انجاز، المركز الثقافي العربي، المغرب ،ط3،،2006، ص82.

تماماً ويتجنبه قدر المستطاع حتى يترفع عن كل أشكال السّخرية، بينما النّوع الثاني فعلى الباحث أن يتمسك به لأنّه يرى في ذلك قدوة، ويتتبع مسار الباحثين الذين سبقوه في ذلك[1]

3-2.أشكال التّناص

تحدث محمد الدهون إلى أشكال التّناص وهي على شكلين فقط وهما:

3-2-1/التّناص المباشر:

وله عدة تسميات متنوعة وهي: التّناص الواعي أو التّناص الشّعوري أو تناص التجّلي، وهو "عملية واعية تقوم بامتصاص وتحويل النّصوص المتداخلة، ويحوي توظيف النص المرجعي ذاته دون تحويل أو استخدام نص معاكس له" [2] بحيث يكون التّناص في هذه الحالة مقصوداً من طرف المبدع ويكون في حالة من الإدراك ما يقوم به.

3-2-2/التّناص غير المباشر:

وسمي بتناص الخفاء أو التّناص اللاوعي أو اللاشعوري: فهو ليس من مهماته "الكشف عن النّص الغائب مباشرة بل يرمز إليه، وهذا النّوع يستنتج استنتاجاً، أو يستنبط استنباطاً"[3] ونجمل القول بأن التّناص له أشكال غير محددة وله عدة تسميات متنوعة والتّناص يكون بطريقة مباشرة أو بطريقة غير مباشرة

ويوجد أشكال أخرى للتّناص لدى باحثين آخرين ، منهم من استقى هذه الأشكال من البيئة الغربية أمثال: الزبير العباسي ونذكر منها ما يلي:

العلامة – العلاقة النفسية (النص ليس سوى أثر)– الحوارية — جسدية النص– التداخل النصي عبر الاقتباس– تأصيل النص – وتعد هذه لأشكال بمثابة الطابع العام — نمط الحضور التقديري: ويقصد به صياغة جديدة لنص قديم– استخدام النصوص في صورة جديدة —النص حركة واحدة متكاملة..."[4] وهذه الأشكال عديدة ومتنوعة استنتّجت من الدراسات الغربية النّظرية

---

[1]– ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التّناص)،ص122.

[2]– إبراهيم مصطفى محمد الدهون: التّناص في شعر أبي العلاء المعري، ص29.

[3]– المرجع نفسه، ص29.

[4]– ينظر: محمد زبير عباسي: التّناص مفهومه وخطر تطبيقه على القرآن الكريم، رسالة علمية مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، الجامعة الإسلامية العالمية إسلام أباد، باكستان،1435هـ -2014، ص92-93.

والتطبيقية ولهذا لا يستطيع النّص المتناص أن ينحصر في شكل واحد، بل يشير على عدةأشكال والتي تدل على أنّ موضوع التّناص موضوع متشعب وواسع.

4- التّناص قوانينه، أنماطه ومظاهره:

4-1.قوانين التّناص.

للنّص قوانين تتحكم فيه وهي قوانين تضمنالحفاظ على العلاقة القائمة بين النّص السابق والنّص الحاضر، حتى يتحقق فيه التفاعل، تتمثل هذه القوانين في:

4-1-1: الاجترار:

هو من القوانين التي ينظر إليها الباحث كفكرة تجعله يستمد أفكاره من نصوص أُلّفت في عصور سابقة "بحيث يتعامل مع النّص الغائب بوعي سكوني، فينتج عن ذلك انفصال بين عناصر الإبداع السابقة "[1] يمكننا أن نقول أنّ المبدع إذا أراد أن يقتبس من العمل الإبداعي فعليه أن يتعامل مع النّص بوعي في اقتباس الأفكار، حتى يتمكن من تفكيك تراكيبه وتباعدها من أجل بناء نصه،في هذه الحالةيمكن للمؤلف أن يؤلف نصاً أو مجموعة من النّصوص عن طريق الهدم والبناء فيتحقق لديه وحدة دلالية وسياقية في العمل الفنّي الإبداعي.

4-1-2: الامتصاص:

هو القيام "بعملية إعادة بناء نص غائب وفق حاضر النّص الجديد وذلك ليصبح استمراراً له"[2]، أي نقل النص من صورته السابقة التي كان عليها إلى صورة مستحدثة لكي يصبح ذلك النص الغائب مرجعاً للنص الحاضر.

4-1-3- الحوار:

يعد من أهم قوانين التّناص كما أنّ العملية الحوارية مهمّة جداًتعمل على "تغيير النّص الغائب ونفي قدسيّته التي كان يتمتع بها في المراحل السابقة" [3]أي أنّ النص الغائب يفقد شرعية أثناء وبعد القيام بعملية التّناص، وتبقى هذه القوانين الثلاثة بارزة تكسب النّص شرعيته في سبيل رصد

---

[1]- محمد عزام : النص الغائب، ص53.

[2]- نور الهدى لوشن: التّناص تراث ومعاصرة، ص1026.

[3]- المرجع نفسه: ص1026.

الكيفياتالتّناصية للنص، وتمثل القوانين التي اتفق عليها المنّظرون تجعل النّص الغائب يعمل لصالح النص الحاضر لكي يحقق أهدافاً تساهم بالدرجة الأولى في خدمتة، وضمان شرعيته.

4-2.مظاهر التّناص:

تتمثل مظاهر التّناص في مجموعة النقاط التالية:

4-2-1.النص الغائب:

هو مصطلح نقدي جديد، ظهر في ظل الاتجاهات النقدية الجديدة، ويعني أن "العمل الأدبي يُدرك في علاقته بالأعمال الإبداعية الأخرى، فالأدب ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين، والنص تشكيل لنصوص سابقة ومعاصرة، أُعيدت صياغتها بشكل جديد، ليست هنالك حدود فاصلة بين نص ونصآخر، وإنمّا يُأخذ النص من نصوص أخرى، ويعطيها في آن"[1]استدعاء نص إلى نص آخر حاضر هو ما يجسد أنّ النص الغائب يحاول أن ينقل أبعاده الجمالية إلى النص الجديد فتظهر فيه.أكثر إبداعاً.

ويتضمن النص الغائب الرموز والإشارات التاريخية وغيرها، ويمكن أن يتنوع إلىنص سياسيتاريخي، أو أدبي..، كماأنّ لهذا النص إمكانية استدعائه في أكثر من نص عبر التاريخ الزمني وهي ميزة يتميز بها،تخرجه من دائرة النسيان ويزرع في النص الحاضر درجة عالية من الفاعلية والحوارية.

4-2-2. السياق:

يعتبر السياق من أهم ما يتوفر عليه النص لفهمه، ويشكل السياق بالنسبة للنص أو الخطاب مضموناً له يحدد المقصود الذي يرمي إليه النص "غياب سياق النص يصبح من المستحيل علينا أن نفهمه فهماً صحيحاً في أفكاره ومعانيه، مما يترجم ذلك صعوبة الحديث عن الترسيب أو النص الغائب أو الإحلال والإزاحة أو غير ذلك من الأفكار التي تتعلق بالنص، لأنّ هذه المفاهيم

[1]- محمد عزام: النص الغائب، ص11.

تكتسب معناها المحدد –كالنص تماماً– من السياق الذي يظهر فيه وتتعامل معه[1]غياب السياق هو بالضرورة يؤدي إلى غموض المفهوم العام للنص ككل.

غياب السياق في النص يعني غياب معنى النص العام ولا يمكن أن نتصور نص بدون سياق فهو عنصرمهم جد، فالنص "يكتب في زمن تاريخي ويتحدد فيه الزمن أولاً بسياق اجتماعي وثقافي محددين ولا يمكن لكاتب الإنتاج النصي أن يكون خارجاً عن هذا السياق الذي يتفاعل معه إيجاباً وسلباً، قبولاً ورفضاً"[2] فالعامل الاجتماعي والسياسي يصنعان سياق النص في إطار البعد الاجتماعي والحيز السياسي.

فهم المعنى العام للنص هو ما يفرض على المتلقي الاطلاع على "المعرفة بالسياق قد أصبح شرط مهم للقراءة الصحيحة التي يتمظهر من خلاله التّناص للقارئ؛ لأنμ النص عبارة عن توليد سياقي ينشأ عن عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوي وهذا السياق قد يكون علوماً إنسانية وتراثية وتاريخية والنصوص الدينية والأسطورية، هذا ما يسمى بالمرجعية التي تفرض نفسها داخل النص والتي تتمثل في (السياق الذهبي) بالنسبة للقارئ، أي المخزون النفسي لتاريخ سياقا الكلمة"[3] السياق له أهمية كبيرة تمنح المتلقي المعنى الصحيح للنص، لأنّه عبارة عن تشكيلة فريدة مكونة من معارف متنوعة: إنسانية، تراثية، تاريخية ،دينية، وهو ما يشكل بما يعرف بالسياق الذهني للقارئ.

السياق الذهني هو عملية تحدث للقارئ للاسترجاع أثناء الاطلاع فيجمع بين ما هو مخزن ومكتسب وبين ما هو متلقى، وفي هذه الحالة يدخل الاسترجاع في إطار تاريخي وبالتالي يخلق مقام معرفي تلتقي فيه المعارف الماضية المخزنة مع المعارف الحاضرة .

4-2-3. المتلقي:

[1]– ينظر: الطيب بوترعة: شعرية التّناص في شعر الجواهري، رسالة دكتوراه، جامعة أحمد بن بلة،2017/2016، وهران الجزائر، ص31.

[2]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001، ص34.

[3]– الطيب بوترعة: شعرية التّناص في شعر الجواهري، ص31، 32.

يمثل المتلقي عنصراً فعالاً في عملية التواصل، وظيفتة هو تلقي النص كرسالة من طرف المبدع وهو يمثل طرف العملية التواصلية (المبدع-المرسل إليه "الباث"، المتلقي)، فقد أصبح دوره مهماً في إعادة تشكيل الخطاب عن طريق النقد وما إلى ذلك ، وعنصر بارز في عملية التلقي.

4-2-4. الإحلال والإزاحة:

تعتبر الإزاحة والإحلال آلية من آليات التّناص تعمل على تصور مختلف لطبيعة العلاقات بين أي نص والنصوص التي كتبت قبل ظهوره، ولا ينشأ النص بطبيعته من فراغ، بل يظهر في عالم مليء بالنصوص الأخرى أو إزاحتها،ليجد المبدع دوافع تحركه في الحصول على نصه الجديد منها: الرغبة في معالجة قضية ما سواء كانت قضية سياسية أو اجتماعية ... فالإزاحة والإحلاللا تبدأ من لحظات تخلق أجنتّه وتستمر بعد تبلوره واكتماله- قد يقع نص في ظل نصوص أخربوقد يتصارع بعضها وقد يتمكن بعضها، كما أنّ فهمنا للنص واستيعابنا الجيد له يتوقف في كثير من الأحيان على قدراتنا في التعرف على النص الذي أزاحته أو حل محله[1].

4-2-5/ الترسيب:

هو كمية المعلومات التي يتحصل عليها القارئ من خلال اطلاعنه على العديد من النصوص في مختلف الكتب وعبر مختلف المراحل الزمنية، كلما كان الاطلاع مكثفاً كلما كانت نسبة التراكمات المعرفية لدى الفرد كثيرة وهو ما يعرف بالترسبات، بحيث يحدث لتلك المعارف لدى الفرد أو المتلقي تصبح ذائبة في الأنا أي تصبح ملكية للشخص المطلّع، فمن الصعب إرجاع كل الترسيبات إلى مصادرها الأولى؛ لأنّها تكون قد وجدت في الأنا الذي يتعامل مع النص.

يمكن أن نضرب مثالاً على معنى الترسيبات في الإطلاع على كتب نقدية قديمة وحديثة تتناول بالدراسة القضايا التي وجدت في كتاب فن الشّعر لأرسطو، حين تعود إلى الكتاب الأصلي فن الشعر فإنّنا لا نندهش من المعلومات الموجودة فيه، لأننا صادفناها من قبل في كتب أخرى، وهذا ما يعرف التّناص عن طريق الترسيب"[2] أي أن المعلومات الموجودة في كتاب فن الشعر سبق التعرف عليها من مصادر ومراجع مختلفة ترسبت في ذهن المتلقي من قبل عن طريق الإطلاع.

---

[1]- ينظر: ظاهر محمد الزواهرة، التّناص في الشعر العربي المعاصر،التّناص الديني نموذجاً، دار لحامد، الأردن، ط1، 1434هـ 2013،ص77. وينظر: الطيب بوترعة: شعرية التّناص في شعر الجواهري، ص33-34.

[2]- ينظر: الطيب بوترعة: شعرية التّناص في شعر الجواهري، ص34-35.

تعتبر كل من هذه العناصر (المتلقي، السياق، النص الغائب، الإحلال الإزاحة والترسيب) عناصرتعمل على تجسيد مظاهر التّناص عبر مختلف المفاهيم التي تحملها هذه العناصر، وما يمكن أن ترصده من قيم تبعث على جعل المتلقي باعتباره عنصراً مهماً وفعالاً في استقبال الرسالة وفهم محتواها.

تطرقنا في هذا المبحث إلى الحديث عن الفروق الموجودة بين التّناص والسّرقات الأدبية نذكر أهمها ما يلي:

أولاً: على مستوى المنهج: السرقة تعتمد المنهج التاريخي التأثري والسبق الزمني فاللاحق هو السّارق والمتقدم هو المبدع.

بينما التّناص يعتمد على المنهج "الوظّيفي"[1] ولا يهتم بالنص الغائب ولا يراعِ التاريخ الزمني، أي أنّ النّص الغائب يخدم النّص الحاضر؛ إذا خرج النص الغائب عن زمنه التاريخي لا يهتم به التّناص بل يهتم التّناص بالنص الحاضر الذي يوظف النص الغائب من حيثتداخل العلاقات التي تحدث مع نصوص أخرى.

ثانياً: على مستوى القيمة: ناقد السرقة الأدبية يسعى إلى استنكار عمل السارق وإدانته، بينما ناقد التّناص يسعى إلى إظهار التميّز الإبداعي في الإنتاج الأدبي.

ثالثاً: **على مستوى القصدية**: ففي السرقة تكون العملية قصدية واعية، بينما في التّناص تكون لا واعية. ونضيف إلى ما يراه الباحثين خاصة القدماء إلى السرقة بأنّها عيب وداء قديم فهي تعد بمثابة جريمة ارتكبها الشاعر، فهم ينعتون السارق بالسّرق والأخذ والاحتذاء، أمّا فيما يخص التّناص فهو عند الغرب سلطان الإبداع والذي يستغني عنه ليس بمبدع، فهم في ذلك يشجعون على هذه الأعمال ويحاولون تطويرها"[2]

كملاحظة نضيفها إلى أنّ السّرقات كثيراً ما تعتمد على الشعر لأنّهم كانوا يتنافسون على كتابة الشّعر؛أمّا التّناص فيعتمد على النثر والشّعر. ورغم هذه الاختلافات الحاصلة بين التّناص والسّرقة إلاّ أنّ هناك علاقة وثيقة بينهما تتمثل فيما يلي:

---

[1]- المنهج الوظيفي هو:"الطريقة العلمية التي تعتمد أساساً على الوظيفة كآلية لتفسير الظواهر وتحيل الوظيفة على الفعل أو العمل.

[2]- ينظر: نور الهدى لوشن: التّناص بين التراث والمعاصرة، ص1024-1025.

"كلاهما مدخلان للحكم على أدبية النّص وتميزه.

- التّناص يربتط على الدوام بالجانب الإبداعي على عكس السّرقات كانت تتعلق بالجانب الأخلاقي والاجتماعي وقد تؤدي إلى الاتهام"[1]
- كلاهما اشتغل بهما النقاد والعلماء واهتموا بالبحث في التّناص والسّرقة إلا أنّ النتيجة لا تزال غامضة رغم الاهتمام الذي شغلوه ولم يتوصلوا إلى حل إشكالاتهما.

4-3.أنماط التّناص.

يتميز التّناص بخمسة أنماط فرعية من شأنها أن ترفق النّص بعدة سمات خاصة وهذه الأنماط هي كالآتي:

أولاً: التّناص: الاقتباس بالحرف، السّرقة الأدبية التلميح.

ثانياً:الإحاطة النصية: العلاقة بين النّص والنّص المحيط، ومعناه النص الذي يحيط بمتن النّص الأساسي كالعناوين والعناوين الفرعية، والمقدمات والعبارات التصديرية، والهوامش...

ثالثاً:النّصية الأم:الإشارة إلى النّص باعتباره جزءًا من صنف أو أصناف.

رابعاً: النّصية التقعيدية: التعليق النقدي المبّطن أو الظاهر في نص على نص آخر (قد يكون صعباً بين النّصية التقعيدية والفئة التالية).

خامساً:النّصية التحتية: العلاقة بين نص و"نص تحتي "سابق له، أي نص أو صنف يستند إليه فيحوله أو يطوره أو يغيره أو يوسعه (يتضمن ذلك المحاكاة التهكمية، المحاكاة الإطنابية والعمل الأدبي التكميلي والترجمة)"[2]تعمل هذه الأنماط الخمسة على توضيح العلاقات بين النص والنصوص الأخرى، بحيث تبين إذا كان تناصاً أو اقتباساً أو سرقة، وتجسيد العلاقات النصية وربطها أكثر ببعضها البعض.

5- مصادر التّناص.

[1]- سعيد بكور: في العلاقة بين السرقة الشّعرية والتّناص:www.alukah.net//08/22/2018، 08:30.

[2]-دانيال تشاندلر: أسس السميائية: تر:طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 2008،ص346-347.

يتعزز التّناص بمصادر كثيرة ومهمة لا يمكن للباحث أو الناقد أن يستغني عنها، وإنّما يستعملها المبدعحتى يتمكن من إثراء إنتاجه الفكري أو عمله الإبداعي بمصادر تراثية، سواء كانت دينية من القرآن أو من السّنة أو أدبية أو مصادر تاريخية وهي نذكرها كالآتي:

5-1./التّناص الدينّي:

يعني التّناص الديني"تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الخطب أو الأخبار الدينية"[1]هو ما يحق للكاتب أن يأخذ من كلام الله المحكم في تنزيله ويقتبس بعض آيات منه ما يناسب نصه أو إنتاجه الفكري، وذلك من أجل إثراء نتاجه الأدبي حتى يبدو في نظره جاهزاً للقراءة، وهناك من ينهل من النّصوص المسيحية المقدسة والكتب السّماوية كالتوراة والإنجيل وهذه بالنّسبة إلى العالم الغربي مصادر مقدسة لديهم. مثل سفر التكوين سفر الخروج، كتاب الفيدا...

5-2. التّناص الأدبي:

التّناص الأدبي هو ما اشتمل على معارف وخبرات تستقى من مصادرعربية أصيلة كالأمثال والحكم وخاصة الشّعر الذي هو ديوان العرب، بالإضافة إلى الأساطير والخرافات التي حدثت في الزمن الغابر والتي بقيت دلالاتها موجودة عبر التاريخ، وعبرها تحتفظ في ذاكرة الزمن يتوارثها الأجيال فالأدب هو خلاصة التجربة الشعورية والفكرية والحياتية لأية أمة تتناقله الأجيال جيلاً بعد جيل، من أجل المحافظة عليه حتى يبقى موروثاً حياً لا يعترضه النسيان"[2]، فالنص الأدبي في مجال التّناص لا ينحصر في معطيات أدبية مخطوطة في النصوص، وإنمّا يصبح النص يتربع على مرجعية ثقافية، تاريخية، اجتماعية... تبادر أن تكون منبعاً خصباً وموروثاً غنياً يتناقله الأجيال.

5-3/التّناص التاريخي.

يتضمن التّناص التاريخي نصوصاً ذات أحداث تاريخية وقعت في أزمنة مختلفة، ويعنى بالتناص التاريخي"تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي، حيث تكون مناسبة

[1]- أحمد الزغبي، التّناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000، ص37.

[2]- ينظر: حسن البنداري وآخرون، التّناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر، فلسطين، سلسلة العلوم الإنسانية، مجلد11، ع2، ص271.

ومنسجمة مع نص المؤلف من حيث السياق والمعنى"[1] ولذا عُدّ التاريخ من أهم المصادر التي يشتغل عليها التّناص أو النّص الأدبي؛ حتى يكون ذلك النص ثرياً بما يحوي من مؤهلات تاريخية ترسّخت قيمتها في تاريخ الأدب العربي كحرب الداحس والغبراء، أو أحداث إسلامية مثل غزوات النبّي محمد صلى الله عليه وسلم غزوة بدر وغزوة أحد وغيرهما... استناداً إلى ما تخلده في ذاكرة الناس خاصة الكتّاب والمبدعين.

خلاصة:

هذا الفصل هو أنّ موضوع السّرقات الأدبية قضية قديمة ظهرت في نقدنا العربي تختلف عن التّناص، تطرق إليها العديد من نقادنا القدامى مروراً بالجاحظ (ت255هـ) وابن طباطبا العلوي وأبو هلال العسكري، القاضي الجرجاني(322-392هـ)وعبد القاهر الجرجاني(274) وغيرهم تداولت هذه القضية عند هم بتسميات ومصطلحات مختلفة منها: السّرق والانتحال والانتهاك، الأخذ الاصطراف النّسخ والمسخ والسّلخ الاقتباس والتضمين وغيرها.

كانت السّرقات الشّعرية فيأقسامها وأنواعها تتعدد، فقد انتقل هذا الموضوع من أبحاث النّقادإلى الإبداع الفني عند الشّعراء، فقد نظم الشّعراء أبيات شعرية يتهمون فيها شعراء أخذوا من شعرهم أو ينفون عن أنفسهم السّرقة، أو أبياتاً يصفون السّرق بأنّه خلق وضيع وعيب ذميم؛ من الشّعراء الذين كتبوا في هذا المجال: الفرزدق والأعشى الكبير، البحتري، المتنبي، وعنترة بن شداد، وحسّان بن ثابت .

نشير نقطة مهمة جدا وهي أنّ بعض الأعمال الشّعرية متشابهة حتى في الألفاظ والعبارات فحكموا عليها بأنها سرقة، وهي في بعض الأحيان لم يلق شاعر شاعراً ولم يسمع أحدهما بشّعر الآخر، وعُدت من السّرقات، وأخطأ بعض الباحثين في ردّ الأشعار إلى أصحابها؛ لأنهّم حكموا على السبق الزمني للشاعر وهو ليس معيارا يصلح في كل الحالات فهذا غير كاف، لهذا نعتبر السّرقة تتصف بمواصفات التّناص وليست هي التّناص في حد ذاته.

يمكن قول أنّ السرقات الأدبية غالباً ما تقتصر على الشّعر، في حين أنّ التّناص أوسع منها إذ يعتمد على نطاق أوسع من ذلك الشّعر والنثر بما في ذلك القرآن والسّنة والنّصوص الأدبية، وإذا نظرنا إلى التّناص في النقدين العربي والغربي فنقول فإنّ حقيقته ظهرت في عصور قديمة وتجلت

[1]-ينظر: أحمد الزغبي، التّناص نظريا وتطبيقيا، ص29.

ممارساته إلى أبعد من ذلك، وأشرنا إلى السويسري فرديناد دي سوسير ومخائيل باختين على أنّه من الأوائل الذين اتضحت لديهم بذور التّناص عند الغرب.

تشير الدراسات إلى أنّ من الباحثين من أنكروا وجود التّناص ومن بينهم تزفتيان تدوروف (tzvetantodorov) أشار إلى المصطلح بصيغة عرضية بأنّ العمل الأدبي يعترضه التعقيد إذا دخل في علاقاته مع النصوص السابقة عليه، أيضا مجمع اللغة العربية حلل صيغة لفظة التّناص وقال هي عبارة عن وزن "تفاعل" وقالو لا وجود لهذا الفعل في اللغة العربية أي أنّ التّناص مصدراً وليس فعل.

إذن التّناص بصريح القول ليس هو الإبداع في حد ذاته بل هو طريقة فنية تساهم في تحديث النّصوص والعمل على خلق روح الانسجام بين النّصوص المتعالقة. ونلاحظ أنّ من الباحثين من اعترف بأنّ النصوص ليست لازمة فقط لتشييد نصوص أخرى، إنّها لازمة لتشييد التجربة، ولأنّ معظم خبراتنا نابعة من المجتمع الذي نعيش فيه، لكن معظم الخبرات تتأتى من خلال ما قرأناه في الكتب والصحف والمجّلات.

استنتجنا أنّ التّناص هو:

تداخل مجموعة من النّصوص وتفاعلها بطريقة منسجمة، ومن حق هذا النص أن يحقق التكامل والتكافؤ، تجعل منه نصاً يدخل في شبكة مع النّصوص السابقة عليه أوالمتزامنة معه.

- التّناص هو: استحضار مجموعة من النّصوص وجعلها في فلك نصي واحد بطريقة مستحدثة تشكل بذلك امتداد للنّصوص وتقاطعها.
- التناص هو: طريقة فنية تساهم في تحديث النّصوصويعمل المبدع على خلق روح الانسجام بين الغائب والنص الجديد.

الفصل الرابع

شعرية التّناص الديني في كتاب وحي القلم لمصطفى صادق الرافعي

1-شعرية التّناص القرآني.

2- شعرية تناص الأحاديث النّبوية.

3- شعرية تناص القصص القرآني.

4- شعرية تناص أسماء الله الحسنّى.

5- شعرية تناص الشخصيات الدينية.

6- شعرية تناص المفردات القرآنية

تمهيد:

تتمحور الدراسة في هذا الفصل حول الاهتمام بتوضيح نوع من أنواع التّناص وهو التّناص الدّيني إذ يعد من أبرز أنوع التّناص التي لجأ إليها معظم الكتّاب والشّعراء، وذلك لما وجدوا في القرآن الكريم من أفكار ذات دلالات تصّب في صميم ما يقصدونه، وما تحمله الكلمة القرآنية أو الآية ككل من مواصفات الإبلاغ والإعجاز القرآني، حيث يرى أغلب الكتّاب أنّ النّص القرآني يتميز بالثراء البياني والبلاغي،كما يتميز النص القرآني بأسلوبه المعجز، يمثل التّناص القرآني باباً مفتوحاً أمام المبدعين في المجال الشعري والمجال الأدبي عموماً.

أصبح النص القرآني يشكل مادة خام للعديد من الكتّاب والشعراء؛ لأنّ القرآن مصدرا مهّما من مصادر التّناص، فتبادر إلى أذهانهم أن ينهلوا من هذا المصدر المحكم في تنزيله، لهذا فإنّ حقيقة التفاعل الذي صنعه مصطفى صادق الرافعي مع النص القرآني هو ما يكشف لنا أنّه ذو اهتمام واسع بالقرآن الكريم، حيث تكفل هذا الفصل بدراسة التّناص القرآني في كتاب وحي القلم للأديب المصري مصطفى صادق الرافعي، وشمل في ذلك تناص الآيات القرآنية والأحاديث النّبوية، كما شمل أيضاً تناص القصص القرآني والشخصيات الدّينية بما في ذلك المفردات القرآنية أيضاً.

لكي ننطلق في دراسة هذا الفصل لجأنا إلى طرح تساؤلات وهي : كيف تجسد التّناص الديني عند الرافعي؟ ما مدى اقتباس الرافعي آيات من القرآن الكريم وإدراجها داخل العمل الفنّي لديه؟ وإلى أي مستوى خدم التّناص القرآني أدبه؟.

سنوضح كل تناص بالشّرح مع توضيح الشّعرية التي أضافها التّناص في أدب الرافعي وطريقة التفاعل مع النص القرآني؛ ورغبة الرافعي في محاولة استخدام بعض من آيي القرآن الكريم بما يخدم نصه و يوافق مقاصده التي يرمي إيصالها إلى المتلقي خاصة.

يعتبر التّناص الدّيني عملية " تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية "[1] لذا يشكل النص الدّيني مصدرا قداسيا وتراثياً ثرياً بالدلالات والمدلولات الإيحائية بالنسبة للكتّاب، ويميل المبدعون إلى هذا النوع من التّناص لأنّهم كثيرا ما تكون معانيهم تحتاج عموماً إلى الدلالة اللفظية والتعبيرية، فقد وجدوا في

[1]- أحمد الزغبي: التّناص نظريا وتطبيقيا، ص37.

النص القرآني ما يخدم مقاصدهم بشكل يتناسب والأفكار التي يطرحونها، ونجد مصطفى صادق الرافعي يوظف آيات من القرآن الكريم بل اعتمد على التّناص القرآني بشكل كبير وبالغ الأهمية.

1- شعرية التّناص القرآني في وحي القلم.

يختص هذا المبحث بالحديث عن تناص الآيات القرآنية فإننا نذكرها مرتبة حسب ما وردت في كتاب وحي القلم للرافعي وهي كالآتي:

"إني أرى برهان ربي"[1] هذه العبارة تتوافق مع قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلا أَنْ رَأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ﴾"[2] تفسير هذه الآية عند ابن كثير"في عبارة "همّه بها" أي "خطرات حديث النفس بمعنى فلم يهم بها.أمّا البرهان الذي رآه"رأى صورة أبيه يعقوب عليه السلام، عاضاً على أصبعه بفمه وقيل أيضاً رأى خيال الملك يعني سيده ويقصد بذلك إطفير حين دنا من الباب"[3] فقد أراد الرافعي من وراء هذه الآية التي أحضرها في نصه الأدبي أن يعبر عن مشاعره التي ترفعت عن كل ما ينقص من كرامة الوجه ويذهب ماءه، وكل ما ظهر من روحه الطاهرة التي تأبى الإنزياح عن طريق الله.

فالرافعي اسقط هذا القول على نفسه" إني أرى برهان ربي" أي: يرى نور الله بل البرهان الثابت في حد ذاته، ويسترسل بهذه النفس المتأدبة اتجاه المرأة التي تكلم عنها، فالكاتب تعز عليه شخصيتها وأوضح لها أنّه يريد شيء آخر وهو الذي لا يعرفه وهي التي لا تعرفه أيضاً، فقد تجلّت معاني الحب بمعانيها الطاهرة وبأخلاقها العليا حتى يبقى هذا المتنظر يأخذ من نور ربه وأن يترفع عن الأفعال التي تخرجه عن أخلاقه وأفعاله المتأدبة، في هذا المقام قام الرافعي بإحضار المشهد الذي حدث لسيدنا يوسف مع سيدة القصر، بكل أبعاده الزمانية والمكانية وضع نفسه في ذلك الموقف حتى يتلفظ بثبات إني أرى برهان ربي، وهذه الصورة تحضر بكل تجلياتها القرآنية وما تشير إليه من معاني التأدب الحسن.

---

[1]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج1،ص102.

[2]- سورة يوسف:آ[24].

[3]- أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم، لبنان، ط1 مزيدة ومنقحة، 1420هـ-2000، ص981.

وهو البرهان الذي لا يزيع يميناً ولا شمالاً إلاّ السير في الطريق البيّن وهو الذي لا شك فيه، مما بث في نفسه نوع من الثبات اليقيني والإيمان القوي تجاه ما تطمح النفس إلى فعله من أعمال.

"يبسط الرزق لمن يشاء من عباده ويقدر، يبسط مثل ذلك للنّساء"[1].

اكتساب الرزق هو من بين الحاجيات التي يسعى الإنسان إلى تحقيقها، وأنّ الله تعالى يمنح الرزق لعباده دون استثناء، فيجعل الرزق مبسوطاً بما أرادت مشيئته، هذا المعنى لقي تقاطعاً مع القرآن الكريم في قوله تعالى:﴿ اللَّهُ يَبْسُطُ الرِّزْقَ لِمَنْ يَشَاءُ مِنْ عِبَادِهِ وَيَقْدِرُ لَهُ إِنَّ اللَّهَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ ﴾"[2] فتمثلت القيمة التعبيرية التي أراد صادق الرافعي أن يقدم مفهوما في قوله أنّ المرأة إذا خرجت عن طاعة زوجها فهي تخرج عن حيزها وحدودها، بمعنى تنبسط لها الحرية في الحياة،كما يبسط الله الرزق لعباده، فاستعار هذا المعنى وهو البسط في الرزق إلى البسط في الحرية للمرأة التي تحررت من القيود فنقل معنى البسط من القرآن إلى النص الأدبي بشكل مباشر.

أتاحت هذه الآية إرادة الرافعي أن يمزج التعبير الأدبي ويستحضر فيه أسلوب ديني فتقاطع المعنى الأدبي مع محتوى البعد القرآني عن طريق ما يسمى بالتّناص أو تداخل النصوص .

"فعسى أن تكرهو شيئاً ويجعل الله فيه خيراً كثير"[3]

الإنسان بطبعه دائم الفضول والميول إلى معرفة ما هو خير فيسعى إلى الوصول إليه، ولا يريد أن يصيبه أدنى سوء هذه طبيعة متأصلة في النفس البشرية ؛ فيوجد من الأمور مانراها شراً ولكن باطنها فيه خير والعكس، تجسد هذا المعنى جلياً في قوله تعالى:" ﴿ فَعَسَى أَنْ تَكْرَهُوا شَيْئًا وَيَجْعَلَ اللَّهُ فِيهِ خَيْرًا كَثِيرًا ﴾"[4] يحيل تفسير الآية الكريمة إلى أنّ الله تعالى في قوله: " فَعَسَى أَنْ تَكْرَهُوا شَيْئًا " أي عسى أن يكون صبركم مع إمساككم لهنّ وكراهتهّن فيه خير كثير لكم في الدنيا والآخرة "[5] عسى ما يراه الإنسان المؤمن ويظّن ما ليس فيه خيراً ربما في ذلك خير وفضل كبير.

---

[1]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج1، ص130.

[2]- سورة العنكبوت :[آ62].

[3]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج1، ص146.

[4]- سورة النساء: آ[19]

[5]- أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم، ص455.

غالباً مايحكم الإنسان على الأشياء من ظاهرها، ولا يلتفت ما تخفيه هذه الأشياء في بواطنها فالله تعالى وحده المطلع على ما يصيب الإنسان وكيف يبتليه، حتى يعلم ما مدى صبره على الخير والشّر.بعدها يدرك الإنسان نتيجة ما كان يبدو في نظره خيراً كان أو شرا، ومتى كان للإنسان أن يقرر لنفسه فيعرف في ذلك الخير أم دون ذلك، فما يكرهه الإنسان ربما باطنه فيه خير من كل جانب وهو لا يعلم، فالأمور ظاهر وباطن أنى للإنسان أن يقدر لنفسه النفع أو الضرر.

"في كل يوم يتخلف رماد هو هذا السواد الذي ران على قلبي"[1]

السواد الأعظم الذي شغل بال الرافعي هي تلك الفواحش التي طغت على قلب إنسان فتقوده غرائزه وشهوات نفسه إلى إنحطاط الأخلاق، فهذا رماد تلّون بالسواد الذي أرّق حياة الكاتب ولا فائدة منه، هو ما يفسد حال الأمة داخل مجتمعها الذي من الواجب التقيد بروح الأخلاق السامية فقد توافق كلام الرافعي مع قوله تعالى: ﴿كَلَّا بَلْ رَانَ عَلَى قُلُوبِهِمْ مَا كَانُوا يَكْسِبُونَ﴾"[2] أشارت هذه الآية إلى أنّ" الأمر ليس كما زعموا ولا كما قالوا المكذّبين أنّ القرآن أساطير الأولين بل هو كلام الله ووحيه؛ وإنّما حجب قلوبهم عن الإيمان به ما عليها من الرّين الذي طغى على قلوبهم وذلك بسبب الذنوب والخطايا"[3] بل طغى على نفوسهم حب الشهوات من الناس وهو ما أبعدهم كل البعد عن الإيمان وعن الدين الإسلامي الحنيف .

فما كان يطغى على قلب الرافعي في حديثه عن فساد المجتمع الذي غابت فيه الفضيلة وانتشرت فيه الرذيلة فلا المرأة هي المرأة، فما كانت تظنه قمة أخلاق هو انحطاط أدب، غيرت من شكلها خلعت ملابس الستر وارتدت ملابسها الفاتنة، وترجم ذلك أنّها فرت من الفضيلة، أما الرجل الذي تغير فارتدى ملابس تظهره في زي الوحش تنعدم فيه هو الآخر أدى مواصفات الفضيلة، وما نفس الرافعي إلاّ في في حال من الإنقباض والضيق، وكان يسميه الرماد الذي لوث الدنيا بدخانها فعاد سواداً يطغى على قلبه.

فاستعار الكاتب هذا اللفظ القرآني"ران على قلوبهم" من الآية ليثبت أنّ الله تعالى حجب قلوب الكافرين عن التصديق بسبب الذنوب، تمثل هذا التقاطع لدى الرافعي في السواد الأعظم

---

[1]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج1،ص193.

[2]- سورة المطفيفين:آ[14].

[3]- أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم،ص1973.

الذي طغى على قلبه وحجب نفسه وولد له انقباضاً وضيقا وما جا في السورة القرآنية أن الذنوب طغت على أصحابها المكذبين فتغيرت نفوسهم، تتجلى شعرية هذا الاستخدام المترابط في كيفية توظيف هذه الآية في الإبداع الأدبي لدى الرافعي بشكل دقيق حتيصنع من الآية القرآنية والنص الأدبي في انسجاماً متكاملاً.

" ولا يقنط يائس، فإنّ رحمة الله قريب من المحسنين"[1].

يريد الرافعي أن يوضح لنا بعداً دينياً بيّن فيه أنّ رحمة وسعت كل شئ، فرحمته تقترب من المحسنين الذين أحسنوا مع الناس قولاً وفعلاً، وأخلصوا لله عبادةً، أمّا من الذين يتحدث عنهم ارتكبوا ذنوباً في حياتهم فأصبحت الدنيا لا تتفجر إلاّ عن آفة، إذا ما أراد إلى رشده ويتخطى الخطايا والأغلاط التي اقترفها ويجعلها جانباً، ليجدد إيمانه ويعلن رجوعه إلى الله وتوبته إليه، سيجد ذلك حتماً أنّ رحمة الله واسعة وهو يغفر الذنوب جميعا ويغفر ما دون ذلك.

لأنّ الرجوع إلى الله تعالى والندم على ما قدمته النفس المذنبة هو ما يرغم النفس على ترك الماضي وتجديد أفعاله نحو الأحسن، وهي منعطف يحاول به تجديد المسار من جديد والتمسك بحبل الله الذي يجد فيه سرور القلب واطمئنان النفس فتوصف بمشاعر الإنسانية الصادقة، وإذا ما استدركنا معاني هذه الكلمات المهذبة إلى ما يتجسد ذلك بمعناه الواسع في قوله تعالى: ﴿ وَلَا تُفْسِدُوا فِي الْأَرْضِ بَعْدَ إِصْلَاحِهَا وَادْعُوهُ خَوْفًا وَطَمَعًا إِنَّ رَحْمَةَ اللَّهِ قَرِيبٌ مِنَ الْمُحْسِنِينَ﴾[2]، بمعنى : أنّ رحمته مهيأة للمحسنين، الذين يتمتثلون لأوامره ويتجتنبون نواهيه، أما لفظة "قريب" ولم يقل قريبة لأنّ الرحمة تحمل معنى الثواب، أو لأنها مضافة إلى الله.

فلهذا قال:{قريب من المحسنين} ولم يقل في صدد كلامه إنّي قريب فقد ذكرت مباشرة، فالله يأمر من كانت نواياه حسنة فرحمته وسعت كل شيء"[3] فحال النفس المذنبة أن تراجع نفسها لأنّ الإيمان يقوى ويضعف، وهذا ما جعل الرافعي أن يلجأ إلى التنزيل المحكم من قوله تعالى لأنه أعطى قيمة مميزة لإبداعه يحمل جمالاً دينياً وأدبياً ممزوجا بطريقة تعبيرية مميزة.

[1]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج1،ص223.

[2]- سورة الأعراف : آ[56].

[3]- ينظر:أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم، ص763.

"لا تثريب عليك"[1]

قصة المرأة البائسة التي تحاول أن ترسم الابتسامة تحت غطاء الحزن، وتصطنع الفرح ونفسها باكية، وتريد أن تستر بكاءها الداخلي بستار الفرح ولها وعليها من المعاني البليغة والمبالغ فيها، بأنّ لو حزنت سيحزن الوجود كله وكأنّها هي التي رتبت الكون بمعانيها البائسة وألبسته جواً كئيبا، ونتيجة لتعامها مع الحزن أصبح فيها كأنّه طبيعة راسخة في ميزاجها وراح الحزن بمعانيه المؤلمة يبث في هذه المرأة فناً من نوع آخر يضع جمالاً جديد التعامل معه، حتى أضحى جزء لا يتجزأ منها. فهي لا تعاتب المتحدث وتحاول أن تبعد اللوم عن هذه الشخصية التي صورت هذا الجمال البائس في صورة حزينة .

اقتبس الرافعي كلامه من قوله تعالى: ﴿قَالَ لَا تَثْرِيبَ عَلَيْكُمُ الْيَوْمَ يَغْفِرُ اللَّهُ لَكُمْ وَهُوَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ﴾"[2] لا تثريب عليكم بمعنى" لا تأنيب عليكم ولا عتّب عليكم اليوم فيما صنعتم"[3] فتجاوز يوسف عن أخطائهم والذنوب التي ارتكبها إخوته في حقه، فجمع الرافعي بين القصة القرآنية وهي قصة يوسف وبين ما اقترفه الرافعي من أخطاء في حق المرأة الحزينة، لأنّه كان ينظر إلى جمالها بعين من الجمال البائس، فأصبح الجمال في حيانه ألماً في نظره ولخص ذلك كله في عبارة الجمال البائس.

تجلت نقاط التقاطع بين النص القرآني والنص الأدبي لدى الرافعي في أن الله يغفر الذنوب كلها مهما كانت ، كما أنّ المراة الحزينة بدورها تجاوزت أيضاً عن أخطاء محديثها حين أساء النظر إليها بعكس ما تنظر إليه، تكمن شعرية هذا التقاطع في التنسيق المحكم الذي ظهر بين النصين القرآني والنص الأدبي وما يمكن أن يتصف به هذا النص بمواصفات الشّعرية خاصة تلك التي أضافت بعداً دينياً يبث تأثيرً بالغاً في نفسية المتلقي.

"إنّه هذا الحق لا ريب فيه"[4]

[1]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج1،ص272.

[2]- سورة يوسف:آ[92].

[3]- أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم، ص992.

[4]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج1،ص287.

إذا كان الحق الذي يتكلم عنه الكاتب فقد نفى عن هذا الحق كل الظّنون والشكوك ويشمل هذا الحق أنّ المرأة التي يتركها زوجها بواسع حريتها، مما ينتج عن هذه الحرية المطلقة ضياع مصالحها وضياع حالها، وكان ما وجب الإهتمام به من طرفها، لتبقى مرتعاً لتجارب الحياة ولكي لا تكون المرأة من صاحبات الشّمال، ولا تبتعد عن شرف الحياة وظّل الأسرة وكنف عيشها، أن تتصف بالآداب السامية والأخلاق العليا خاصة الحياء ثم الحياء، وكانت هذه الحقيقة الثابتة لا ريب فيها.

كما أنّ حقيقة كتاب الله لا ريب فيه أيضاً عندما تحدث عن كتابه العزيز قائلاً: ﴿ذَلِكَ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِلْمُتَّقِينَ﴾"[1] ونعني بعبارة " ذَلِكَ الْكِتَابُ" بمعنى "العرب تقارض بين هذين الاسمين من أسماء الإشارة فيستعملونها كلاً منهما مكان الآخر و"الكتاب" أي القرآن، أما المقصود بعبارة "لا ريب فيه" معناه لا شك فيه[2]. ويدل اسم الإشارة "ذلك" على القيمة والمكانة العالية والمقدسة التي يحتلها الكتاب لأنّ اسم الاشارة ذلك يشير إلى علو القرآن وارتفاع مكانتة.

"وضجّ الناس (الله أكبر الله أكبر) في صوت تقشعر منه جلود الذين يخشون ربهم"[3] يقصد الرافعي من وراء هذا الحديث وخاصة عبارة "الله أكبر" التي تبعث في الناس اتصالاً روحياً يصل العبد بربه، وبما توحي هذه العبارة من معاني الإجلال في توحيد الله تعالى وتكبيره، وما تبثه عبارة"الله أكبر" من خشوع تقشعر منه جلود الذين يخافون الله فيستجيبون لأوامره ويبتعدون عن نواهيه، وهي دائمة التكرار في المناداة إلى الصلاة، فقصد الرافعي من هذه العبارة أنّها مألوفة، لكن لو تأملها السامع لوجد إيحاءاتها إلى الإنسان المؤمن تتمثل في الشعور بجو ديني أعمق يبعث في نفسية الإنسان الهدوء والاعتراف بالخطأ والإستجابة إلى نداء الله وتجديد توتبة .

فمن الناس الذين لا يدركون معاني هذه الكلمة هم أناس لا يستجيبون حتى لصوت المؤذن إذا ما قال المؤذن حي على الصلاة لا يعيرونها اهتماما، أولئك لايبالون لذلك الصوت الذي يبعث في النفس إيمانها الكامل، ولا يترك الروح تتصل بعالمها النوراني والرباني فيبعدها عن كل مايصب في صميم ما هو ديني قال تعالى: ﴿ اللَّهُ نَزَّلَ أَحْسَنَ الْحَدِيثِ كِتَابًا مُتَشَابِهًا مَثَانِيَ تَقْشَعِرُّ مِنْهُ

---

[1]- سورة البقرة :آ[2].

[2]- أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم،ص82-83.

[3]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج1، ص303.

جُلُودُ الَّذِينَ يَخْشَوْنَ رَبَّهُمْ ثُمَّ تَلِينُ جُلُودُهُمْ وَقُلُوبُهُمْ إِلَى ذِكْرِ اللَّهِ ذَلِكَ هُدَى اللَّهِ يَهْدِي بِهِ مَنْ يَشَاءُ وَمَنْ يُضْلِلِ اللَّهُ فَمَا لَهُ مِنْ هَادٍ﴾"[1].

فالحديث عن" تقشعر منه جلود الذين يخشون ربهم تعتبر هذه صفة الأبرار عند سماع كلام الله تعالى بما فيه من الوعد والوعيد، والتخويف والتهديد فتقشعر منه جلودهم ويقصد في ذلك العباد من الخشية ثم تلين بعد ذلك"[2] إنّ الصلة الوثيقة التي تصل المؤمن بهذا الكتاب المنزّه هو هذا الدين وما ينص عليه من ثوابت وحقائق إيمانية تحدد للنفس الإنسانية طريقها المستقيم نحو التمسك بحبل الله، فالمتأمل في آيات القرآن الكريم والمتدبر فيها هو الإنسان الذي تخشع نفسه، ويزداد إيمانه وإخلاصه في عبادة الله.

"إذ لا يدرك أنّ شريعة السنّ بالسنّ والعينِ بالعين، هي نفسها عند المرأة شريعة الرجل بالرجل"[3]

جاء في كلام الرافعي ما يتوافق مع قوله تعالى: ﴿ وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالْأَنْفَ بِالْأَنْفِ وَالْأُذُنَ بِالْأُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ وَالْجُرُوحَ قِصَاصٌ فَمَنْ تَصَدَّقَ بِهِ فَهُوَ كَفَّارَةٌ لَهُ وَمَنْ لَمْ يَحْكُمْ بِمَا أَنْزَلَ اللَّهُ فَأُولَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ﴾ "[4] ورد تفسير هذه الآية عند ابن كثير"حين وُبخت به اليهود (الظلم) وقرأوا عليه، فإنّ عندهم في نص التوراة : أنّ النفس بالنفس". وهم يخالفون حكم ذلك عمدا وعناداً، ويعدلون إلى الدية، كما خالفوا حكم التوراة المنصوص عندهم في رجم الزاني المحصن، وعدلوا إلى ما اصطلحوا عليه من الجلد والتحميم والإشهار.

أدى بهم الأمر باليهود إلى عدم الإنصاف فلم ينصفوا بين المظلوم من الظالم في الأمر الذي أمر الله بالعدل والتسوية فخالفوا أوامر الله وظلموا وتعدى بعضهم على بعض" [5] ما تنص عليه الآية الكريمة في موضوع القصاص بمفهومه الواسع والصحيح في القرآن الكريم، وما العدل إنصاف من الله يقلل من انتشار الظلم وجعل الله في القصاص حياة، أي طريق تطبيق القصاص يضمن للإنسان بقاءه ووجوده حتى لا يضيع حقه ويعيش في أمن وسلام دنيوي .

[1]- سورة الزمرآ[23].

[2]- أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم، ص 1618-1619.

[3]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج1، ص329.

[4]- سورة المائدة :آ[45].

[5]- أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم، ص622.

تحدث الرافعي في هذا الموقف عن مشكلة الرجل أو الزوج الذي يخطيء في حق زوجته فيسلب حقوقها، لأنّه تعدى حدوده إلى إمرأة ثانية فيفقد التميز بين ما أحل الله له وبين امرأة أخرى لدرجة اختلاط الماء بالخمر، فهذا يعتبر ظلماً في حقها، فاته إدراك قيمة العدل الذي يعد أساس بناء المجتمعات، فالإنسان الذي تغيب عنه هذه القيمة إنسان غير واعي، مما بثّ فيه الحكم على أنّه أخسف الرجال ومجرم، فاعتبر ذلك إهانة واحتقار منه للمرأة، فهذه الحقوق الضائعة قد تجدها الزوجة عند رجل آخر، فإنّها تلجأ إلى أن تقابل شريعة السنّ بالسنّ بشريعة الرجل بالرجل.

"وأمرها إذا أرادت شيئاً أن تقول له كُن"[1].

يريد الرافعي أن ينقل لنا أنّ المرأة التي تحدث عنها هي سيدة قرراتها، تؤسس لأفكارها، تقف على أمور حياتها بجدية، فما من شيء تأمر به هذه المرأة إلاّ كان يديها ، ويدل على هيبتها على أنّها تقف موقف الجدية أمام الأمور التي تطرحها وتسيّرها بنفسها بصفة مباشرة، فإذا ألحّت على تحقيق أمورها ستحصل عليه بدون منازع ، فقوة هذه المرأة تكمن في الحصول على ما تريد فإذا أرادت شيئا فتقول له كن.

فقد جاء في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ"[2] أي: يأمر الله بالشّيء أمراً واحداً ولا يحتاج في ذلك إلى تكرار، وإذا ما أراد الله أمراً فإنّما يقول له كن فيكون"[3] توضح لنا هذه الآية أنّ قدرة الله العظيم على قضاء الأشياء والأمور في كونه، فإذا شاءت مشيئته في أمر ما أن يحضر فيكون ذلك كلمح بالبصر، وهذه تدل على عظمة الله في كونه، فإذا أمر الله بالشّيء أين يقول له كن فيكون.

نهل الرافعي من هذا التنزيل المحكم لما فيه من قداسة عظيمة وأسلوب إعجازي منقطع النظير يحاول جاهداً أن يغير التعامل مع النص القرآني تارة في اللغة وتارة في الأسلوب وتارة في الدلالة مع أن النص القرآني المستدعى يبقى يحتفظ بكل أبعاده داخل النص الإبداعي النثري لدى الرافعي. فنقل الرافعي المعنى أنّ مقدرة الله في تسيير الكون أن يقول للشّي كن فيكون، أمّا بالنّسبة

[1]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج1، ص332.

[2]- سورة يس: آ[82].

[3]- أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم، ص1578.

لهذه السيدة فهي تقف على أمورها فإذا أرادت شيئاً أن تقول كن فيكون يمثل هذا تناص مباشر وظاهر.

فقلت يا نفسي: إن تك مثقال حبة من خردل فتكن في صخرة أو في السماوات أو في الأرض يأت بها الله فإنّ الله لطيف خبير"[1].

يخاطب صادق الرافعي في هذا المقام نفسه ويذكرها بالذنوب ليعترف بها ولو كانت الذنوب والخطايا مثل وزن حبة الخردل، سيأتي بها الله من باطن الأرض أو من السّماء، لأنّ الإنسان يحاسب على أقواله وأفعاله يوم القيامة، فعادة ما تميل النفس الإنسانية إلى ما فيه من متعة وإلى الأشياء التي بها لذة فالرافعي في حالة ندم وتذكير نفسه بالآثام التي ارتكبتها ،فهو يأمرها أن تطلب العفو المغفرة من الله تعالى على كل ما بدر من أفعال لا يرضي الله.

جاء في هذا المعنى قوله تعالى: ﴿يَا بُنَيَّ إِنَّهَا إِنْ تَكُ مِثْقَالَ حَبَّةٍ مِنْ خَرْدَلٍ فَتَكُنْ فِي صَخْرَةٍ أَوْ فِي السَّمَاوَاتِ أَوْ فِي الْأَرْضِ يَأْتِ بِهَا اللَّهُ إِنَّ اللَّهَ لَطِيفٌ خَبِيرٌ﴾"[2] يخاطب لقمان إبنه ويعضه فيقول يا"بني"إنّ المظلمة أو الخطيئة لو كانت مثقال حبة من خردل أحضرها الله يوم القيامة حين يضع الموازين القسط وجازى عليها إن خيراً فخير وإنْ شراً فشر"[3] في حين يضيف الثعالبي في تفسيره لهذه الآية أنّه" أراد مثقال حبة من أعمال المعاصي والطاعات؛ وبهذا المعنى يحصل في الموعظة تخويف من الله تعالى وتبيين قدرتة"[4] بيّن الثعالبي تفسيره مهما كانت هذه الأعمال التي ارتكبها الإنسان خيراً كانت أم شر سيجزى الإنسان على أفعاله، حتى وإن كانت في مثقالها تزن حبة خردل فهي عند الله بممقدار ذلك.

يخاطب مصطفى صادق الرافعي نفسه فيقول لها "يا بني" فقد جعل نفسه في مقام الفتى الذي لا يعرف شيئاً، فيحاول أن يتغلب على شهواته وأفعاله السيئة ويحوّلها إلى أفعال خيرة ، وكأنّ هذه النفس شخص يقابله ويحاوره ويتحدث إليه، وهذا النداء دليل على لفت الإنتباه للمتحدث، رغم أنّ المتحدث في خطاب نفسه وتهذيبها بتعقل، حتى تتقبل كل معاني النصح ، فهذا التصوير

[1]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج1،ص 333.

[2]- سورة لقمان: آ[16].

[3]- أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم، 1463.

[4]- عبد الرحمان الثعالبي المالكي: تفسير الثعالبي الموسوم بجواهر الحسان في تفسير القرآن، مؤسسة العلى للمطبوعات، بيروت لبنان، دط، دت، ص208.

المتناغم الذي يطرب النفس أثناء نصحها حتى تتناغم مع كلام محدثها، عسى أن تغير هذه الأفعال القبيحة إلى أفعال خيّرة، حتى تغير حاجة النفس من المتاع إلى حاجة النفس إلى الثواب .

وجاءها المخاض، وطرقت بغلام وسمعت الأصوات ترتفع من حجرتها"[1]

تجلى معنى هذا الحديث الذي اقتبسه الرافعي من القرآن في قوله تعالى: ﴿فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَى جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسْيًا مَنْسِيًّا﴾"[2] "أنّ مريم عليها السلام حملت بعيسى عليه السلام كما حملت النساء بأولادهنّ، "فاضطرها وألجأ بها الطلق إلى جذع النخلة وهي نخلة في مكان الذي تنحت إليه"[3] أي تلجأ إليه في المقدس "ببيت لحم"، تتحدث الآية عن ولادة سيدنا عيسى فلجأت مريم عليها السلام إلى النخلة لتضع حملها، فما حدث لمريم عليها السلام نجده عند باقي النساء.

وصف الرافعي صورة الجنين وهو في استعداه للخروج، فالمخاض الذي يصيب المرأةالحامل هو الذي ينبئ عن موعد خروج الجنين؛ لأنّ له سلطة الوجود في الحياه الدنيا، أمّا بعد خروجه كأنّه خرج من جرح وقذر من أخلاط، وما يحدث للمرأة أثناء الولادة للحامل من تمزيق وألم وضعف وما إلى ذلك، فالجنين ينتقل من عالم مظلم إلى الحياة الدنيا، فيعيش فيها مدته التي منحها القدر له، فيأخذه القبر فيكون شراً عليه في تمزيقه وتعفينه وإحالته من عذاب وسخط آخر فيه، ذاك حال الإنسان من ولادته إلى آخر ما يصير عليه.

نلحظ أنّ هذا الوصف الأدبي عند الرافعي حاضر في سورة مريم لما أصابها من مخاض فلجأت إلى النخلة حتى تجد في ذلك مسلكاً ومخرجاً، فوضعت مريم المسيح عيسى عليه السلام، لم يستعين الرافعي بالآية كلها؛ وإنما أخذ جزء منها، مما يدل على حسن الإختيار وجودة التوظيف، أضاف هذا التّناص أبعاداً جمالية وشعرية للنص الأدبي يمتزج فيه التعبير الأدبي بدلالة القرآن في إبداع فني منقطع النظير، لجأ الرافعي إلى هذا الإختيار الأنسب مغايرة لما هو مألوف في الطرح بشكل يفاجئ للقارئ حيث يتسرب إلى ذهنه عدة تأويلات أو خيارات تشغل ذهنه في الآن نفسه.

[1]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج.1

[2]- سورة مريم آ[23].

[3]- أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم، ص1183، 1184.

"ولا رذيلة إلاّ وهو يضع عليها صورة النّار الأبدية وقودها الناس والحجارة"[1].

قال تعالى: ﴿فَإِنْ لَمْ تَفْعَلُوا وَلَنْ تَفْعَلُوا فَاتَّقُوا النَّارَ الَّتِي وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةُ أُعِدَّتْ لِلْكَافِرِينَ﴾"[2] فالوقود هو ما يلقى في النار لإضرامها كالحطب ونحوه، ويقصد بالحجارة في هذه الآية هي: حجارة الكبريت العظيمة السوداء الصلبة المنتِنة، خلقها الله يوم خلق السّموات والأرض أعد ذلك للكافرين"[3] تتوضح دلالة هذه الآية في الإنسان الذي يطمع في أرزاق وممتلكات الآخرين وهو يعلم طريق الله أوامره ونواهيه، طريق الخير الشر، مع أنّه لا يمتثل لذلك فيريد أن يتعالى عن القيم الإنسانية والدينية التي تبث في الإنسان أخلاقه الطاهرة ويجعل من روحها اتصالا الروح بخالقها، وهو يدرك أتمّ الإدراك قانونه الذي يمشي إمّا يختار طريق الخير أو الشّر.

جعل الرافعي من الناس أن يكونوا وقوداً لنّار جهنّم وذلك لما قدموه من أعمال الرذيلة والتي من شأنها أن تجعل الإنسان يلقى في النار، فالتصوير الأدبي لدى الرافعي يتغذى من الإعجاز القرآني "وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةُ " فقد حول الوقود الذي نعرفه في الدنيا وهو الحطب الذي به تتقد النار فإنّ الناس هم وقود نار جهنّم يوم القيامة، ففي هذه الآية تتجلى معاني الترهيب الإلهي والتخويف بأسلوب بياني يحفل بأبعاد التعبير القرآني بما يخاطب النفس في أفعالها وخياراتها التي تجعل من الفضيلة خياراً أو من الرذيلة مبدأً، فينظر إلى الدنيا وما فيها بعين من النقصان ليزاداد مع ذلك نقصا آخر في نيته، ما جاءت به هذه الآية هو الترهيب، وما يمكن أن تزرع في نفسية الإنسان من دلالات التخويف والإنقياد لله تعالى.

"فيقتل أقواها الأضعف، ويُخرجُ الأعزُّ منهما الأذلّ"[4]

استقى الرافعي كلامه من قوله تعالى: ﴿يُخرِجَنَّ ٱلأَعَزُّ مِنهَا ٱلأَذَلَّ ﴾"[5] توحي هذه الآية في القرآن الكريم أنّ المنافقين يودون العودة إلى المدينة وذلك (ليخرجنّ الأعزّ) يعني: نفسه، وعنى بـ: (الأذلّ) رسول الله صلى الله عليه وسلم...أي: لنخرجنَّه ذليلاً على أية حال ذلَّ، فتبقى العزة لله

[1]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج2،ص07.

[2]- سورة البقرة: آ[23]

[3]- ينظر: أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم، ص 102.

[4]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج2، ص88.

[5]- سورة المنافقون:[آ08].

ولرسوله والمؤمنين مع أنّ المنافقين في الحقيقة هم الأذلة عند الله، يريدون أن يخرجوا بطغيانهم المؤمنين، تبقى العزة لله ورسوله والمؤمنين والمنافقين في غفلة كبيرة وهم لا يعلمون"[1]

استلهم الرافعي مفهومه من معنى إدراك النفس إيمانها لما فيها جانبا روحيا يتصل بعالمه الرباني فتكثر في نفسية الإنسان ما يرضي الله عزوجل، تترسخ في نفسية ذلك المؤمن التصرفات الإنسانية والدينية التي تجعله يفرق ما عزّ في النفس من أذلها، حتى يحول ما كان من الأفعال القبيحة إلى ثواب وحسنات الدنيا وذلك بفضل العقل الإيماني الذي يرضى بما أعطاه الله، وثقة بوعده ورجاءه، أمّا فقدان الإنسان عقلة الإنساني وعقله الإيماني الذي يعتبر في نظر الرافعي عقل ثانٍ يسترجع الإنسان طيشه وأفعاله وتصرفاته.

يلتقي تقاطع النص الفني مع النص القرآني في أنّ نفس الإنسان المؤمن إذا استطون فيها الإيمان على كان ذلك الإيمان هو الأعّز فيخرج خوف الإنسان من فقره ومرضه إلى إيمانه القوي والتسليم لله تعالى، وما تنص عليه الآية ليخرجن الأعز الكافرين الأذل فريق المؤمنين، مع أنّ العزة لله وللمؤمنين جميعا،

فكيف للأعزّ الذي امتلك العزة يخرج؟، وكيف للأذّل الذي انطلى عليه حجاب الذّل كسب البقاء والإطمئنان، هذا التصوير الذي أملى شعرية في النص الأدبي لدى صادق الرافعي خاصة بما رسمه من معاني العزّ في علياءه، وفي المقابل يرسم معاني الذّل في انحطاطه وحضيضه، مع أنّ العزة تبقى لله ورسوله، ويعتبر هذا التّناص بمثابة تنسيق أدبي مأخوذ من نص قرآني يحتاج إلى تأمل عميق في فهم شعريته لأنّه يتميز بالإبدع الفني لدى الرافعي وأسلوبه الممتع في سياقه، الغني في ألفاظه ومعانيه الممزوجة بالطابع القرآني العظيم.

مثقال ذرة من الخير والشّر وضبط ذلك برياضة عملية دائمة مفروضة على الناس جميعاً"[2]

ما تمليه نفس الإنسان من أعمال الخير أو الأعمال فإنّ ذلك له من الوزن ولو كان في أصغر حجم الذرة، فالإيمان هو أساس الحفاظ على العقيدة الإسلامية في حد ذاتها، فالإنسان

[1]- ينظر:أبو الفرج الجوزي القرشي: زاد الميسر في علم التفسير، المكتب الإسلامي، لبنان، ط3، 1404هـ-1984، ج8، ص277.

[2]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج2،ص08.

يميل إلى متاهات الدنيا وشهوات النفس وكل ما تمليه عليه غرائزه، ثم بعد فترة من النضج العقلي والرضا الإيماني تدرك النفس أخطائها وهفواتها التي ارتكبتها.

استقى الرافعي كلامه من قوله تعالى:﴿فَمَن يَعمَل مِثقَالَ ذَرَّةٍ خَيرا يَرَهُۥ وَمَن يَعمَل مِثقَالَ ذَرَّة شَرّا يَرَهُۥ﴾"[1] نزلت هذه الآية حين كان أبو بكر يأكل مع النّبي صلى الله عليه وسلم، فرفع أبو بكر يداه وقال: يا رسول اللّه إني أُجزى بما عملت من مثقال ذرة من شر؟ فقال يا أبا بكر ما رأيت في الدنيا مما تكره فبمثاقيل ذّر الشّر ويدخر الله لك مثاقيل ذّر الخير حتى توفاه يوم القيامة"[2] فإنّ حقيقة نزول هذه الآية عندما وعد اللّه عباده على الكبائر فرغّبهم في القليل من الخير أن يعملوه.

في حين كان تحذير الله اليسير لعباده من الشّر فإنّه يوشك أن يكثر، مثقال ذرة يعني وزن أصغر النمل ومعنى [خيراً يره] يعني: يسرُّه ذلك أي المؤمن، فلكل سيئة جزاء سيئة، ولكل حسنة أضعافها فمن زادت حسناته على سيئاته مثقال ذرة، دخل الجنة[3] كل ما تقوم به النفس من أعمال خيّرة أو أعمال شر فيوزن ذلك في ميزان يقدر الحسنة بمقدارها والسيئة بمقدارها وإن كانت في حجم الذرة خير كان أو شّر فلها مقدار من الثقل.

كما أنّ النفس تعتاد على القيام بأفعال إنسانية وأخلاقية وهذا واجبها، يؤدي ذلك إلى غياب النزاعات في المجتمع وتصبح القيم الدينية والسلوكات الإيجابية كأنهّا رياضة عملية لا يستطيع الناس التخلي عنها، فيبقى هذا العمل جانباً راسخاً بين أفراد المجتمع حينها توجه الإنسانية إلى الطريق الصحيح، لتكون الغاية هو الحرص على تكريس القيم الأخلاقية فتجعل الفساد يقيم بنظره إلى الصلح ومقارنة العاصي بالمطيع مما يجعل أن يكون الشرف الإنساني هو غرضها الأول.

"يترك النفس راضية مرضية تقول لمصائبها وهي مطمئنة: نعم، وتقول لشهواتها وهي مطمئنة:لا"[4] تتوافق عبارة "راضية مرضية" في قوله عزّ وجل: ﴿يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ ارْجِعِي إِلَى رَبِّكِ رَاضِيَةً مَرْضِيَّةً﴾"[5] يتحدث الله في هذه الآية عن النفس المطمئنة وهي النفس التي قدمت ما

---

[1]- القرآن الكريم، سورة الزلزلة : آية 7-8.

[2]- أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم، لبنان، ط1 مزيدة ومنقحة، 1420هـ-2000، ص 2022.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 2023.

[4]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج2، ص88.

[5]- سورة الفجر،[آ27-28].

يرضي الله في الدنيا ورضيت به وأرضاها وآمنت وأيقنت بوعد الله، ومعنى(ارجعي إلى ربك راضية) أي الرجوع إلى الجسد، أو إلى صاحبك الذي خرجت منه فادخلي فيه.

النفس الزّكية هي النفس الساكنة الثابتة الدائرة مع الحق، فيقال لها يا أيتها النفس المطمئنة وهي النفس الهادئة التي تنال الثواب من الله تعالى وهي مقتنعة وراضية بجزاء الله لها"[1] فأهمية الإيمان هو هو زرع الاطمئنان في نفسية الإنسان لكونه يمثل عقلا ثانياً إلى جانب العقل الإنساني والعقل الثاني هو الذي يجعل النفس الإنسانية تميّز بين ما هو خيّر من الأفعال فتقبل بالقيام عليه وهي مطمئنة وتبتعد عن كل ما هو عكس ذلك؛ إذا كان الإيمان قوياً وثابتاً في النفس فهو الذي يحرزها من الوقوع في الخطايا ويبعدها بكل اطمئنان واقتناع، والابتعاد عن شهوات النفس بكل يقين، فنفس الإنسان لا ينفعها في الحياة إلاّ إيمانها الصادق وإخلاصها الذي يترتب فيها قيم التعبد الروحي والإخلاص لله تعالى.

"حملته أمه كُرهًا، وأثقلت به كُرهًا، ووضعته كُرهًا"[2]

اهتم الرافعي في هذا المقام بالحديث عن الإنسان إذ صور حالة أمه وهي تحملته في مشقة وتعب، مما أثقل كاهلها، وقد صور لنا القرآن الكريم أن المرأة وهي في حالة الحمل ينتابها التعب وتغلبها المشقة كما جاء في قوله تعالى: ﴿حَمَلَتهُ أُمُّهُۥ كُرها وَوَضَعَتهُ كُرهاۥ﴾"[3] تتضح الدلالة التفسيرية لهذه الآية الكريمة لما جاء به الزّجاج وغيره من التوضيح والتفسير بأنّ الأم تحمل الجنين كرهاً أي: حملته على مشقة وتعب من وحام وغشيان وثقل، ووضعته كرهاً أي: شّدة الطّلق وهو الوضع.[4] فالإنسان هو أكرم خلق الله على الأرض، فحملته أمه تعباً ومجاهدة ومشقة في ذلك، ووضعته كُرها.

حين يخرج الإنسان إلى الحياة تستقبله بصراعاتها تارة، وهدوئها تارة أخرى، فيعيش الإنسان حياته بشقائها ولذتها، سعيها وراحتها، فحياته بين حالين، إلى أن يكون مصير ذلك الإنسان قبر

---

[1]- ينظر:أبو الفرج الجوزي القرشي: زاد الميسر في علم التفسير، المكتب الإسلامي، لبنان،ط3، ، 1404هـ-1984، ج9، ص123-124-125.

[2]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج2، ص102

[3]- سورة الأحقاف : [آ15].

[4]- ينظر: أبو الفرج الجوزي القرشي: زاد الميسر في علم التفسير، ص376-377، وينظر: أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم، ص1703.

يضمه بصراع آخر من نوع آخر، أراد الرافعي بقوله حين أضاف عبارة " وأثقلت به كرهاً" فهو يرى في الإنسان أنّه عالة في بطن أمه وبما وصفه أيضا بأنّه حقير ونذير شؤم وما إلى ذلك من الأوصاف الذميمة التي صرح بها، فهو يشير بقوله إلى الإنسان بعالمه الأول وهو في بطن أمه، والحياة التي أتى إليها هي عالمه الثاني الذي سيعيشه بآلامه وأحزانه وأفراحه وراحته وما إلى ذلك.

قال الرافعي:"رأيت كأنّما نفخ في الصور"[1]

يتحديث الكاتب من خلال ما رآه في منامه كأنّه في يوم القيامة، فرأى فيه من الأهوال بما لا يمكن للعقل الإنساني أن يعرف عن يوم الحساب أو تخيله إلاّ ما جاء به القرآن الكريم، هذه الآية تتحدث عن النفخ في الصور في قوله تعالى: ﴿ فَإِذَا نُفِخَ فِي الصُّورِ فَلَا أَنْسَابَ بَيْنَهُمْ يَوْمَئِذٍ وَلَا يَتَسَاءَلُونَ﴾"[2] يخبرنا الله تعالى أنّ النفخ في الصور هي نفخة النشور، وقام الناس من القبور، فَلَا أَنْسَابَ بَيْنَهُمْ" أي: لا تنفع الأنساب يومئذٍ ولا يرثي والد لولده، ولا يلوي عليه"[3] النفخ في الصور هو من علامات يوم القيامة، هو دليل على نهاية لحياة الدنيا وبداية ليوم الحساب، فلا يغني والد عن ولده وإنّما كفاه في ذلك أن يقول نفسي نفسي.

يتبرأ الإنسان يوم القيامة من والديه أمه وأبيه وإخوته وبنيه، وينشغل لحاله ومصيره، يوم خروج الناس من قبورهم، فما حال الإنسان المؤمن أن يعرف أو يتخيل يوم النّبأ العظيم إلاّ ما جاء به القرآن الكريم، ما دفع بالرافعي إلى أن يستحضر جزءً يسيرا من قوله: "نُفِخَ فِي الصُّورِ" هو حاجتة أن يذكرنا بهذا اليوم الذي ذُكر في القرآن، وسعيه في أن يجعل من القرآن معناً ثابتاً يستعين به كمصدر من مصادر التّناص، والذي لا يمكنه أن يستغني عنه في أي حال من الأحوال، كان التعبير عن ما رآه في منامه مستعيناً في ذلك بالإعجاز القرآني لأنّه لم يستطيع أن يصف ويوصل مقصوده ما رأى إلاّ أن يستعين بالقرآن الكريم الذي يضع اللفظ المناسب في المكان المناسب.

كما أخذ الرافعي معنى آخر حين وصف نار جهنّم في قوله:"وسمعنا شهيق جهنّم وهي تفور تكاد تميّز من الغيظ"[4] كان منطلق الرافعي في كلامه هذا بما نصت عليه الآية الكريمة وهي تصف

---

[1]- مصطفى صادق الرافعي : وحي القلم، ج2، ص129.

[2]- سورة المؤمنون:آ[101].

[3]- ينظر:أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم، ص1306.

[4]- مصطفى صادق الرافعي : وحي القلم، ج2، ص130.

نار جهنّم في قوله جل وعلا: ﴿ سَمِعُواْ لَهَا شَهِيقا وَهِيَ تَفُورُ تَكَادُ تَمَيَّزُ مِنَ ٱلْغَيظِ...﴾"[1] يتبين لنا معنى هذه الآية (وسمعوا لها شهيقاً) أي: صوتاً مثل صوت الحمار"[2] بينما معنى الشّهيق وهو الأنين الشديد المرتفع جداً، وهو صوت المكروب.

أمّا مفردة (تفور) تعني الغليان بهم كغلي المرجل، حتى قيل "تكاد تميز" أي تتقطع من تغيّظها عليهم[3] وهو الغضب الشّديد، لما تحدث الرافعي عن قصص الإنتحار وجيئت هذه القصص في منام أبو عبيدة، كأنّه توفي وغسّل وصلى الناس عليه ثم دفن وجيء لكل نفس حسابها، سمع صوت جهنّم وهي تفور بغليانها خُيل أنّه في ذلك اليوم المشهود، وهو يسمع صوتاً مزعجاً غضباً على الذين أذنبوا في حق أنفسهم؛ فكان منهم المنتحر ومنهم من تجرأ بذبح نفسه، ومنهم من طعن قلبه ومنهم من مات ظمآن يتلظى جوفه.

أيقن الرافعي في ذلك حكمة مفادها أنّ الإبتعاد على المعاصي والصبر على تجنبها والإنزياح عنها نعمة من أعظم النّعم التي منّ بها الله على عبده، كان لهذه الآية لها حضوراً مقصودا في نصه الأدبي، حتى يجعل من الجانب الديني أداة بارزة تعمل على تثمين وتقوية مضمون النص الأدبي، ليبقى أيضاً أدبه يحتفظ بما فيه من مواصفات ومعاني القرآن الكريم، ولهذا قصد في هذا التعبير ليثبت يقينا أنّ لجهنم نفس خلقت من غضب الله، ليس غرض الرافعي أن يوظّف هذه الآية وفقط وإنمّا ليرسم القرآن مع نصه أبعاداً دينية تساهم حقيقة في رسم البعد الجمالي من خلال المعاني القرآنية، وإبراز الجمال الأسلوبي الأدبي مع الإعجاز القرآني البياني وهو ما شكل تفاعلاً أدبياً يستقي ألفاظه من ألفاظ القرآن الكريم.

"فنمت ليلةً فرأيتني في يوم القيامة والخلق يموج في بعضهم البعض"[4]

يشير مضمون هذه العبارة الحديث عن يوم القيامة لما لها من العلامات التي تدل عليها والأحداث التي تقع فيها، فما جاء به القرآن الكريم في وصف الناس كأمواج البحر، وقد تجلى ذلك في الآية الكريمة قوله تعالى: ﴿وَتَرَكْنَا بَعْضَهُمْ يَوْمَئِذٍ يَمُوجُ فِي بَعْضٍ وَنُفِخَ فِي الصُّورِ

[1]- القرآن الكريم: سورة الملك،آية7-8.

[2]-أبو الفرج الجوزي القرشي: زاد الميسر في علم التفسير، ج4، ص159.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ج8، ص320.

[4]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج2، ص159.

فَجَمَعْنَاهُمْ جَمْعًا﴾"[1] إنّ الإشارة إلى هذا التّناص يعتبر ميزة تميز كيفية تعامل الرافعي مع القرآن في هذه الآية، وما يمكن أن يتميز به أدبة من خصائص تترجم فنية أسلوبه الخاص، يحاول الرافعي مرارا وتكرارا أن يصنع من القرآن الكريم مرجعاً خاصاً لا يمكنه الإستغناء عنه، وكأنّ الكاتب يعيش ذلك الحال عن طريق الاتصال الروحي بربه الذي ليس فيه أية لحظة من لحظات الدنيا، وهو فيه بخيّاله وروحه.

وقد رأيت الناس قد وسعت أبدانهم فهم يحملون أوزاهم على ظهورهم مخلوقة مجسمة"[2]

الوزر هو الخطايا أو بصفة عامة الأعمال القبيحة التي ارتكبها الإنسان في حياته، فتبقى هذه الذنوب تتبع الإنسان بل يحملها على ظهره كما جاء وصفها في قوله تعالى: ﴿ وَهُمْ يَحْمِلُونَ أَوْزَارَهُمْ عَلَى ظُهُورِهِمْ أَلَا سَاءَ مَا يَزِرُونَ﴾ "[3] لو تكلمنا على هذه الآية بجانب من التفسير فإنّ ليس من رجل ظالم يموت فيدخل قبره إلاّ جاءه رجل قبيح الوجه، أسود اللون، منتن الرائحة، عليه ثياب دنسة حتى يدخل معه قبره.

فإذا رآه قال: ما أقبح وجهك، قال: كذلك كان عملك قبيحاً، قال ما أنتن ريحك، قال: كذلك كان عملك منتنا، قال: ما أدنس ثيابك، قال: إنّ عملك كان دنساً"[4] وإنّ عمل الإنسان ليأتي به يوم القيامة ليحاسب عليه، فهو يأتي به محمولا على ظهره، الأعمال القبيحة هي ما ظهرت لصاحبها في وجه قبيح، ذو ثياب مدنّسة، ورائحة ريحها نتنة بل هو عمله الذي كان يجب عليه أن يكون عملاً صالحا عسى أن يبعثه ربه مقاما محمودا، بل جاء هذا العمل الإنساني مدنساً حتى أصبح عليه حملاً ثقيلا يوم القيامة.

"كما يعجبه أن يرى الناس كلهم سكارى"[5]

استلهم الرافعي كلامه من قوله تعالى: ﴿ وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُمْ بِسُكَارَى وَلَكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ﴾"[6] تشير الآية أنّ الناس من شدة الأمر الذي قد صاروا فيه قد دهشت عقولهم وغابت

---

[1]- سورة الكهف :آ[99].

[2]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج2، ص159.

[3]- سورة الأنعام:آ[31].

[4]- ينظر: أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم، ص680.

[5]- مصطفي صادق الرافعي، وحي القلم، ج2، ص203.

[6]- سورة الحج:آ[2].

أذهانهم، ومن رآهم حسب أنّهم سكارى"[1] فالله تعالى في كتابه يصور لنا مشهدا يوم القيامة، فذلك اليوم تكون أذهان الناس في حالة من السكر وهم ليسوا بسكارى، وإنما سكرهم نتيجة رؤيتهم أهوال القيامة، أمّا الإنسان الذي يتناول الخمر فهو إنسان يفقد وعيه، وتكثر شهوته، وتنحط أخلاقه، وهو إنسان غابت فيه صور الإنسانية، وطبعت في حياته أفعال الرذيلة، حتى تترسخت في ذهنه هذه القيم التي يراها بمفهوم الحرية، ويرى في التمسك بالخصال النبيلة هو قيد يحرمه حريته.

إنّ ما تنص عليه الآية القرآنية وما تحدث عنه الرافعي وهو بين السكران في الدنيا والسكران في الآخرة، فالسكران في الدنيا هو الذي تناول الخمر فأصبح ينظر إلى الناس كأنهم سكارى مثله، أمّا ما جاءت به الآية وتحدّثت عن اليوم الآخر هو انتقال دلالة السكر من النص القرآني وتحويلها إلى نص أدبي، مما يسهم في محاكاة النص القرآني من خلال المعاني التي تطرحها الآية، اكتسب هذا التّناص تفاعلاً يسمح للنص الأدبي للرافعي تجديد الصياغة الفنية ووضعه في صور أخرى مغايرة الطرح تجمع بين ما هو أدبي وما هو ديني خالص.

"يدعو لمن ضره أقرب من نفعه، لبئس المولى ولبئس العشير"[2]

يتوجه الرافعي برسالة إلى شباب العرب يدعو فيها الابتعاد عن تقليد المجتمع الغربي الذي أصبح شبابنا منبهراً بثقافته؛ لأنّ يرى شباب الوطن العربي قد توجه إلى تغيير ثقافته وعاداته، أصبح يميل إلى ما يضره ولا يبالي في البحث عما ينفعه، فهو يسير وفق القوانين التي أنشأتها الحضارة الغربية وما تدعيه من إنجازات مست أخلاق الإنسان في شخصيات وأثرت على حياته ومجتمعه، حتى إنّ المرأة الشرقية إذا قلّدت المرأة الغربية فهي تطفيء نور قلبها بيدها، وذلك فيما يتمثل في خلع الحجاب وتغيير سلوكياتها، وحفظها لتقاليد أخرى لم تكن إطلاقاً متّرسخة في حضارها الأصيلة.

تمثل هذه الطبائع بالنسبة للكاتب انهزام روحي وأخلاقي أخرج الإنسان العربي من مجتمعه المحافظ إلى ثقافة يدعي أنّها عالمية وإن كانت منافية لديننا الحنيف، حينها يمسك بالقشور فيتضرر ويترك ما هو نافع له، هذا ماجعل الأديب أن يستدرك هذه الآية في قوله تعالى:"﴿ يَدعُواْ

[1]- أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم، 1261.

[2]- مصطفي صادق الرافعي، وحي القلم، ج2، ص216.

لَمَن ضَرُّهُۥٓ أَقۡرَبُ مِن نَّفۡعِهِۦۚ لَبِئۡسَ ٱلۡمَوۡلَىٰ وَلَبِئۡسَ ٱلۡعَشِيرُ"﴾[1] "أي:ضرر الإنسان في الدنيا قبل الآخرة أقرب من نفعه فيها، أمّا في الآخرة فضرره متحقق متيقن، عبارة "بئس المولى وبئس العشير " يعني به الوثن فبئس هذا الذي دعا به من دونِ الله مولى.

تعني وليا وناصرا"ولبئس العشير" وهو المخالط والمعاشر"[2] عندما يكون الإنسان في غفلة يتجه إلى الأعمال ما فيها من ضرر، ولا يفكر في ما ينفعه لأنّه في تلك الحالة يظن أنّ ما يخيل إليه هو الصواب، بئس ما يفعله الإنسان في حياته فيخسر بذلك خسراناً مبينا، لأنّ انحرفه على الطريق الصحيح والمستقيم هو ابتعاده عن المنافع التي كان من المفروض يسعى إلى الحصول عليها، فهو يرى ابتعاده عن الاتصال بحضارة الغرب هي قيودا تحكم تصرفاته وتسلبه حريته التي يطمح أن يعيشها دون عناء أو قيد.

والله ما تعس المسلمون إلاّ منذ تعبدوا لهذين حرصاً وشحاً ومن يوق شح نفسه فأولئك هم المفلحون"[3] إنّ حرص الإنسان على امتلاك الدينار أينّما كان بشيء من المبالغة فيه يؤدي به الحال التعاسة، يكرس نفسه جرياً وراء المال فهو إنسان لا يحظى بالسعادة بل ينال منه التعاسة، وحب الدينار أو الدرهم لدرجة البخل والشح فلا يستطيع الإنسان حتى أن يستهلك ذلك في أشياء بات يستحقها ضرورةً،

يبين القرآن الكريم فلاح الإنسان وسعادته هو أن ألاّ يبخل على نفسه وهو ما نصت عليه الآية في قوله تعالى: ﴿وَالَّذِينَ تَبَوَّءُوا الدَّارَ وَالْإِيمَانَ مِنْ قَبْلِهِمْ يُحِبُّونَ مَنْ هَاجَرَ إِلَيْهِمْ وَلَا يَجِدُونَ فِي صُدُورِهِمْ حَاجَةً مِمَّا أُوتُوا وَيُؤْثِرُونَ عَلَى أَنْفُسِهِمْ وَلَوْ كَانَ بِهِمْ خَصَاصَةٌ وَمَنْ يُوقَ شُحَّ نَفْسِهِ فَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ﴾"[4] أي: "من سلم من الشحّ فقد أفلح وأنجح، وليس الشحّ الذي ذكر في القرآن، إنّما الشّح أن تأكل مال أخيك ظلماً، ولكن ذلك البخل، وبئس الشيء البخيل"[5] ينوه القرآن الكريم إلى الإبتعاد عن الكبائر من بينها أن ينهب المسلم مال أو أوحق من حقوق أخيه المسلم.

---

[1]- سورة الحج، [آ 13].

[2]- أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم، ص1265.

[3]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم،ج2،ص233.

[4]- سورةالحشر:آ[09].

[5]- أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم، ص1852.

فما من عبد مؤمن ابتعد عن صفة الشّح وعن أكل ونهب مال أخيه إلاّ ولقى فلاحاً من الله تعالى، وما أفاد به القرآن أنّ ذلك من صفات المؤمنين فهم يلقون فلاحا وسعادة.

"لو كتبنا من الأول على أبواب البنك العقاري وأبواب ذريته يمحق الله الرّبا"[1]

ذكر تحريم الربا في القرآن، وتمنى الرافعي أنه لو كتبت هذه العبارة على باب البنك باعتباره كان يتعامل بالربا ويستعين بالقوانين الاقتصادية والمال الأجنبي، كما أنّ أبناء الوطن أصبحوا لا يستفيدوا من مال البنك وكأنّهم أجانب ليس لهم الحق في ذلك، وكأنّ المال عندهم إسراف ورّق وذّل، ولكّنه في يد الأجانب تدبيراً وسيادة، وسلطة في ذلك لأنّ تطهير البنك العقاري من الربّا ما هو إلاّ حمايته من الاستغلال الأجنبي ويقصد في ذلك أبناء الوطن باعتبارهم أجانب في وطنهم ووقاية الأمة من ضياع مستقبلها وجعلها في مأمن اقتصادي.

قال تعالى: ﴿يَمْحَقُ اللَّهُ الرِّبَا وَيُرْبِي الصَّدَقَاتِ وَاللَّهُ لَا يُحِبُّ كُلَّ كَفَّارٍ أَثِيمٍ﴾"[2] قال: ينقص الربا،"ويربي الصدقات" بمعنى: يزيد فيها، فإنّ الرّبا يزيد في الدنيا ويكثر ويمحقه الله في الآخرة، ولا يبقى منه لأهله شيئا، أمّا تفسير"ويربي الصدقات" قال: الله يأخذها من المتصدق عليه، فما يزال الله يربيها حتى تكون مثل الجبل العظيم"[3] يتوضح هذا التفسير أنّ الله عزوجل ينهى في كتابه على المعاملات التي تتعامل بالربا سواء في المال أو في أشياء أخرى، وهي من المعاملات التى حرمها الله تعالى.

يمثل قول الرافعي تناص مباشر مع القرآن الكريم حيث استطاع أن يأخذ معنى الرّبا التى ذكرت في النص القرآني إلى معنى الرّبا التي كان يتعامل بها البنك ضد أبناء الوطن، مما أدى إلى انتقال دلالتها من القرآن إلى النص الأدبي الذي كان بمثابة أداة تمنح المتلقي بمختلف المعاني القرآنية عن طريق الإبداع الأدبي الفني.

[1]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم،ج2، ص265.

[2]- سورة البقرة:آ[276].

[3]-عبد الرحمن جلال الدين السيوطي: الدرر المنثور في التفسير المأثور، دار الفكر، لبنان،دط، 1433-2011، ج2،ص106-107.

"لا يضركم من ضلّ إذا اهتديتم"[1]

إنّ الشّريعة الإسلامية هي مبدأ الحق وعنوان العدل، لا يضل من اتخذ الشريعة قانونه في حياته سواء كان في السياسة أو في الجانب الاجتماعي وغيرهما، والقوانين التي نصت عليها الشريعة هي قوانين ثابتة لا تتغيير ولا تستبدل مهما طال بها الزمن، ومن ابتغى غير الإسلام دينا ولم يجعل الشّريعة مساراً في حياته، فحياته تتخذ من الظلالة مكاناً و من التعصب سلوكاً في المعاملة، فالإنسان الذي اهتدى إلى طريق الهداية هو إنسان يتلقى النفع لنفسه، فضلال الإنسان لطريقه لا يضر أياً كان في هدايته.

جاء في قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آَمَنُوا عَلَيْكُمْ أَنْفُسَكُمْ لَا يَضُرُّكُمْ مَنْ ضَلَّ إِذَا اهْتَدَيْتُمْ إِلَى اللَّهِ مَرْجِعُكُمْ جَمِيعًا فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ﴾"[2] فقال: "أمّا والله قد سألت عليها خبيراً سألت عنها رسول الله صلى الله عليه وسلم وقال:بل ائتمروا بالمعروف وتناهوا عن المنكر، حتى إذا رأيت شحاً مطاعاً وهوى متبعا ودنيا مؤثرة وإعجاب كل ذي رأي برأيه، فعليك بخاصة نفسك ودع العوام، فإنّ من ورائكم أيام الصبر فيهن مثل القبض على الجمر، للعامل فيهن مثل أجر خمسين رجل يعملون كعملكم"[3] من الفضائل التي نصت عليها الآية هو الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، أمّا الإنسان الذي لا يستطيع أن يتبّين للناس فعليه أن يلزم نفسه وهو كالقابض على الجمر من شده ما هو متمسك به.

"وجاءك في هذه الحق وموعظة وذكرى للمؤمنين"[4]

[1]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم،ج2، 270.

[2]- سورة المائدة:آ[105].

[3]- أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم،ص664.

[4]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم،ج3، ص39.

نستدل هذا القول في الآية الكريمة قوله تعالى: ﴿ وَكُلًّا نَقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنْبَاءِ الرُّسُلِ مَا نُثَبِّتُ بِهِ فُؤَادَكَ وَجَاءَكَ فِي هَذِهِ الْحَقُّ وَمَوْعِظَةٌ وَذِكْرَى لِلْمُؤْمِنِينَ﴾"[1] يشير تفسير هذه الآية أنّ الله تعالى: "يقص على النّبي محمد صلى الله عليه وسلم الأخبار من أبناء الرسل المتقدمين قبلك مع أممهم، وكيف جرى لهم من المحاجات والخوصومات، وكيف نصر الله حزبه المؤمنين وخذل أعدائه الكافرين، يا محمد أي قلبك ليكون لك بمن مضى من إخوانك من المرسلين أسوة"[2] مكانة النّبي محمد صلى الله عليه وسلم من بين الرسل السابقة في الدعوة إلى توحيد الله تعالى، وما جاءوا به من الحق قبله، وما جاء به النّبي محمد من موعظة كان فيها يمثل الأسوة الحسنة.

إنّ المناسبة العظيمة التي جعلت الرافعي يهتدي إلى استحضار هذا الذكر وهو يرى أنّ الأزهر يجب أن يكون جريئاً في تطبيق القوانين الشرعية وفق تعاليم الدين الإسلامي، وأن يتحلوا بالأخلاق الرفيعة لا أن تكون مجرد حبر على ورق أو كلام يتدوال بين ألسنة علمائه؛ ويكون علماء الأزهر قد استخلصوا بالاجتهاد معاني وأسرار القرآن الكريم الكامنة فيه، فهو بمثابة المدرسة الدّينية تحي القديم وتتماشى مع ما هو جديد، كما له امتداد أن تصل أحكامه واجتهاداته إلى أروبا واليابان وغيرهما.

فمهمة الأزهر هو الرشد والعمل بما جاء في القرآن الكريم وإظهار الأمور الغامضة فيه وتفسيرها وفق ما يقتضيه الوضع وما يتماشى معه الزمان.

"فقطعت عليه وقلت: لعمرك إنّهم لفي سكرتهم يعمهون"[3]

يقصد الرافعي من وراء هذه العبارة التجديد الذي مس كل مناحي الحياة واستثنى من التجديد إلاّ الشيخ الذي بقي في عقله وتفكيره القديم، فهو من الذين مازالوا متمسكين بدينهم ولم يؤثر فيه التجديد إلاّ بشيء من الضعف، لأنّهم لا يلتفتون إلى الحاضر لأنهم أبناء الماضي وما تركتهم فطرتهم على التغيير كما تعودوا عليه منذ القديم، أمّا من أبناء اليوم ما هم فيه من متغيرات طرأت على العصر الحالي لأنّه زمن الزيف والتغيير والتطوير والتجديد فهو زمن تتسارع فيه الأحداث والأزمنة.

---

[1]- سورة هود:آ[120].

[2]- أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم، ص973.

[3]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم،ج3،ص61.

ما جاء به أبناء هذا الجيل أو العصر الجديد ليس له أي قيمة تذكر، لذا ما جاؤوا به هو تجديد وتغيير كما أنّهم مازالوا في حياتهم وعيشهم يعمهون، لأنّهم تركوا الأسس التي جاء بها النّبي صلى الله عليه وسلم فقال تعالى: ﴿لَعَمْرُكَ إِنَّهُمْ لَفِي سَكْرَتِهِمْ يَعْمَهُونَ﴾"[1] فقد أقسم الله تعالى بحياة النّبي صلى الله عليه وسلم وحياتك وعمرك وبقائك في الدنيا عنهم لفي سكرتهم يعمهون أي: يلعبون بل يتحيرون، الله سبحانه وتعالى ما أقسم بأحد إلاّ بالنّبي محمد صلى الله عليه وسلم وهو سيّد هذه الأمة وإمامها، وهذا تشريف عظيم ومقام رفيع لأنّ من إكرم النفوس نفس النّبي محمد عليه أفضل الصلاة والتسليم"[2] يقصد بـ عبارة :"لفي سكرتهم، أي لفي ضلالتهم إن قوم لوط في غفلة شديدة مترددون يتساءلون حتى حلت بهم صاعقة وقت شروق الشمس[3].

ما نصت عليه الآية أن قوم لوط في ظلال وغفلة وما قصد الرافعي من عبارة لفي سكرتهم يعمهون، وهو الجيل الجديد الذي غيّر كل العادات والتقاليد الموجودة في مجتمعه، وأصبغ عليها من الزّيف وألوان الحضارة التي يدعيها الشباب من استقلال الفكر وحرية الرأي ونبذ التقاليد والقيود، ما جاءوا به من تجديد لم يكن في تجديده أي قيمة تنفعه تذكر، فالضّلال الذي أصاب الشّباب والضلال الذي كان فيه قوم لوط، كأنّه ظلال واحد، وهنا تظهر جمالية هذا الإبداع من حيث أنّه استعار الرافعي معنى الضلال القرآني ونقله على الضلال الذي أصاب شباب الأمة ووظيفها في نص إبداعي أدبي يظمن فيه والتداخل والانسجام بين النصين.

"ربي إني وهنّ العظم مني"[4]

يشير هذا القول إلى معاني الإنسان الذي تقدم سّنه، وذهب شبابه، وانهارت قواه وضعفت واشتعل راسه شيبا وجاء هذا المعنى في قوله تعالى: ﴿قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا﴾"[5] تعني هذه الآية "رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي" أي ضعفت وخارت القوى فابيّض الرأس شيبا واضطرم المشيب في السّواد، والمراد من هذا هو الإخبار عن

[1]- سورة الحجر:آ[72].

[2]- ينظر:أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم، ص1050.

[3]-ينظر: محمد جواد مغنية: تفسير آ21-62 سور الحجر: ث، 2021/02/02، 10:16.

[4]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم،ج3،73.

[5]- سورة مريم :آ[4].

الضّعف والكبر ودلائله الظاهرة والباطنة"[1] الشّيب هو دلالة على ضعف الإنسان وتقدمه في السّن، وإنّ أزهى حياته تكمن في شبابه، ومع مرور الزمن اشتد بياض شعره، وتحولت قوته إلى ضعف، بعدما كان ينعم بالطاقة في شبابه.

يقصد الرافعي ذلك الشّيخ الهرم الذي وهنّت عظامه، وبدأه الفناء في جسده، فلم يبق له لسانه الذي يتلفظ به ولا بقي له عقله الذي يفكر به، قطع الأمل بالحياة فأصبح يرى في الكون أنّ السحب تدنو من الأرض فغطّتها وخنقته، وأنّ الليل يلتهم النهار وضوئه، فلم يبق من النّور إلاّ بمقدار ما تضيء به الشّمعة، فجعل الرافعي هذا التفاضل بين السياق القرآني والسّياق الأسلوبي الأدبي وكأنّ المعنى الأدبي يتغذى من سياق الإعجاز القرآني حتى تظهر بذلك إبداعية المبدع الفنّية والمحكمة في تجويد وصياغة المعاني أسلوبياً ونجاحه في توظيفها وترتيبها ترتيباً صحيحاً.

"فلما عسعس الليل رميت بنفسي فنّمت والعقل يقظان"[2]

كان لكلام الرافعي أن يستحضر من قوله تعالى: ﴿وَاللَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ﴾"[3] أي "أدبر وأقبل أو إذا ذهب وتولى لكن الإدبار أنسب كأنّه أقسم الله تعالى بالليل وظلامه إذا أقبل، ولفظة "عسعس" تستعمل في الإقبال والإدبار على وجه الإشتراك، على هذا يصح أن يراد كل منهما[4]" يتجلى التصوير لليل باستعمال لفظة عسعس التي تدل في معناها القرآني على الإقبال والإدبار، فإقبال الليل يصاحبه هدوء في الحركة واراحة في النفس.

خلود المتحدث إلى النوم وهو بين المنام واليقظة بعدما أدبر الليل وألقى بظلامه وهدوئه على مشارق الأرض ومغاربها، رأى تلك الأستار الشّفافة التي طلعت فيها إمرأة وهي في زي عروس يحاول أن يتجرّأ ويرفع الستار ليكشف عنها، ويتعرف عليها، لكنّ قلبه منعه ذلك، وراح يتّهم القلب المسكين بالوحش الذي بدت لذته في لطع الدم بعدما كان يضعه في حال المطامع، وما كاد يصدق ما يرى وكأنّه في حالة سكر ولم يبلغ الغايات التي تريد نفسه أن تصل إليها وهي التعرف على تلك المرأة التي طلعت في منامه.

---

[1]- أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم، ص1179.

[2]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج3،ص133.

[3]- سورة التكوير:آ[17].

[4]- أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم،ص1967.

وظّف الكاتب هذه العبارة "والليل إذا عسعس"من أجل أن يصنع من القرآن تفاعلاً يعمل على تعزيز عمله الفنّي عن طريق محاكاة معانيه واستخدامها داخل العمل الفني بكل إتقان.

نحيل إلى تناص آخر أكثر فنية في قول الرافعي "رأيت في أضغاث أحلامي كأنّ قلبي المسكين يخاصمني وأخاصمه"[1] وقد جاء في قوله تعالى: ﴿قَالُوا أَضْغَاثُ أَحْلَامٍ وَمَا نَحْنُ بِتَأْوِيلِ الْأَحْلَامِ بِعَالِمِينَ﴾"[2] يشير مصطلح أثغاث وهي ضِغف (بكسر الضاد) معناه: ما اختلط من الحشيش من رطب ويابس الطري واليابس والقاسي، وما يصلح للأكل وما لا يصلح، و هي الأحلام المتداخلة التي يستحيل تفسيرها لكثرة تفاصيلها أو لعدم الترابط بينها، وتختلف عن الرؤية أو الحلم"[3] أثغاث أحلام تمثلت في الخصام الذي حصل بين القلب وصاحبه وكأنّهما أعداء فخرج ذلك القلب من بين ضلوعه وكأنّه ظِّل وما هو بالظِّل إذ لا شكل له يوصف به.

كان سبب خصام القلب مع صاحبه نتيجة أنّ القلب حُرم لذّته التي تمثلت في حبه لإمرأة فاتنة الجمال فمنع صاحبه وتركه كالشّجرة المخرّبة المعلقة لا هي بالحياة ولا هي بالموت، فأصبح كل من المتحدث وقلبه أعداء يسب بعضهما ويشتم بعضهما، وتارة من الزمن رأى المتحدث في حلمه أنّ قلبه أحضر به إلى المحكمة متّهم بين قضبان حديدية ينتظر دوره محاكمته، لما جاءت محاكمة القلب سأله رئيس المحكمة من سيدافع عنك؟، فنظر على اليمين والشمال ونظر إلى السماء والأرض، فلم يكن في قضيته محامٍ فأعطوه خياراً ليختار محاميه، فاختار النائب العام أن تكون الحبيبة، فلما دخلت صرف الناس انظاراهم إليها، وقد نظروا في ذلك على فتنة من الفتن نظراً لجمالها، وكان جمالها قد هزم قانون المحكمة.وبرأ المتهم وهو القلب.

فاستطاع الكاتب أن يقارب بين أحلامه وأثغاث الأحلام المذكورة في القرآن عن طريق التّناص فكان هذا التقارب جسراً واصلاً يعمل على تشييد وتوثيق التفاعل بين النصين.

يستنبئونك أحق هو قل إي وربي إنّه الحق وما أنتم بمعجزين"[4] إذا صاحب العلم الدين والأخلاق النّيلة يعتبر ذلك قوة المناعة الروحية، يحث الرافعي في رسالته شباب الجامعة على

---

[1] – مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج3، ص135.

[2]– سورة يوسف:آ[44].

[3]– أحمد محمد: معنى أضغاث أحلام، https://mawdoo3.com، 2019/09/28، 17:40.

[4]– مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج3، ص155.

التحلي بالصدق والشرف لأنّهما يمثلان أخلاق سامية، ويذكرهم أنّ حرية الأخلاق شيء وحرية الفكر شيء آخر، أمّا التعليم في الجامعة بغير دين هو تعليم الرذيلة، ولم تكن الجامعة محل للدين بل صارت محل لفوضى الأخلاق، فإذا غابت القيم الدينية في الجامعة هو ما يترجم غياب الصدق وغياب الشرف فيها، والأخلاق الحميدة.

تعد القيم الأخلاقية السامية بمثابة مفتاحاً للتعامل بين الشباب، استقى الرافعي هذه الآية التي اختصرت من المعاني الدينية المتمثلة في قوة الحق في قوله تعالى: ﴿ وَيَسْتَنْبِئُونَكَ أَحَقٌّ هُوَ قُلْ إِي وَرَبِّي إِنَّهُ لَحَقٌّ وَمَا أَنْتُمْ بِمُعْجِزِينَ﴾"[1] "معناه: "ليس صيرورتكم ترابا بمعجز الله عن إعادتكم كما بدأتم من العدم"[2]، فالله قادر على أن يعيد الخلق كما بدأه أول مرة،كما يمكن للجامعة أن تعيد ترتيب الأمور من جديد في أن تصاحب العلم مع الأخلاق، وأن تكون في الشباب قوة العقيدة، قوة النفس مع العقل، فهذا هو الحق الذي تستطيع الجامعة أن ترتب أمورها عليه، فلا يعجزها أن تغير في أي شيء نحو الأحسن.

"أف وحبط ما صنعوا وباطلٌ ما كانوا يعملون"[3]

الأعمال التي يقوم بها الشباب هي أعمال يتظاهرون بها أمام المجتمع ويزعمون أنّها راقية، في حين يريدون تكريس بما ينتج عنهم من تمييع للسياسة وضعف الأخلاق، خاصة ما تبثه الصحف من الكتابة والإبداع الفني في الكذب وتزييف المعاني الرخيصة وإيقاضها في المجتمع، وقتل المعاني القوية الشديدة التي تبني مجد الأمة، فالأديب يفند حيثيات هذه الأعمال المزيفة وينظر إليها من زاوية الدين بأنّها أعمال رياء وتظاهر، والذّين يخططون بضياع الأمة وينشرون في المجتمع أفكاراً تحطم القيم والأخلاق السامية فيه.

تحدث القرآن الكريم على الذين يصنعون من الأعمال ما فيها باطل في قوله تعالى: ﴿ أُولَئِكَ الَّذِينَ لَيْسَ لَهُمْ فِي الْآَخِرَةِ إِلَّا النَّارُ وَحَبِطَ مَا صَنَعُوا فِيهَا وَبَاطِلٌ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ﴾"[4] فما أشارت إليه هذه الآية في عبارة "حبط ما صنعوا" يعني لم يكن لهم ثواب لأنّهم لم يريدوا به الآخرة، وإنما

---

[1]- سورة يونس: آ [53].

[2]- أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم، ص935.

[3]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج3، ص179.

[4]- سورة هود: آ[16].

أرادوا به الدنيا "وباطل ما كانوا يعملون " لأنّهم كانوا يعملون لغير الله، فأبطله الله واحبط عامله أجره"[1] إنّ الله يتوّعد أولئك الذين أقبلوا على أعمال تفسد المجتمع، وتشتت وحدته وتخلق فيه من الرذائل، وتنتزع منه الفضائل السامية نار جهنم بما كانوا يصنعون.

وما كان على الصحافة إلاّ أن تعمل عملها الذي كلفت به وهو إصلاح المجتمع، لأنّ الصحافة أصبحت للمجتمع متنفسه الوحيد الذي ينتظره القراء بشغف.

"فإذا انقلبت العصا حيةً تسعى"[2]

يتحدث الرافعي عن الصحافة التي انقلبت مهمّتها من تلوين وظائفها بألوان وأساليب السياسة، فجعلت من الكذب صدقاً، ومن التهمة براءة، كل هذا من أجل إتقان الحيل وزخرفتها بألوان الخداع، حتى تتمكن الصحافة من إخراج المعاني والأفكار الزائفة، وتحاول بأفكارها إقناع أبناء الأمة بأفكار تحت غطاءات إيديولوجية، فهي تسعى أن تكيّيف ذلك الشباب أو المتلقي وفق ما تريد الوصول إليه تحت ستار السياسة بتفاصيلها، وحيل تدابيرها أمام القانون الأخلاقي والقانون الدّيني بصفة عامة.

فما كان على المؤلف أن يصف هذه التدابير الميزيفة من الصحافة "حيةً تسعى" وقد كان لهذه العبارة في قوله تعالى: ﴿ فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى﴾"[3] توضح هذه الآية الحديث عن عصا النّبي موسى عليه السلام :فصارت حية عظيمة، وثعبانا طويلاً، يتحرك حركة سريعة، فإذا هي تهتز كأنهّا جان، أمّا مفردة "تسعى" بمعنى تمشي وتضطرب"[4] " انقلبت العصا حية تسعى" فهذه معجزة موسى عليه السلام من عصا تتحول إلى حيه تسعى من غير سوء.

تتلاعب الصحافة في الكتابة بطرق سياسية، أصبح الشباب في أنفسهم يبرعون في الكذب بما زرعته الصحافة في أذهانهم، وما رُوّج من حقائق زيفها وجعل من تهمها براءة ومن هولها

[1]- الطبري: تفسير سورة هود: https://islamweb.net، 2021/01/31، 21:48.

[2]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج3، ص183.

[3]- سورة طه:آ[20].

[4]- أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم، ص1208-1209.

اطمئنان كل ذلك ما اتصف به المجتمع من ألوان السياسة وحيلها الغامضة، ما جاءت به الآية الكريمة وهو أنّ موسى علية السلام حين ألقى عصاه فإذا هي حية تسعى انبهر المشركون والسحرة لأنّهم أرادوا أن ينتصروا بسحرهم على موسى، في حين استعار الرافعي عبارة "حية تسعى" وقصد بها الصحافة التي انتقلت في خدمتها من بلاغة الكتابة إلى انحطاط الكتابة، ومن أخلقة المجتمع وتثقيفه إلى تشويه ثقافته وتقاليده.

"أنا ربكم الأعلى"[1]

يعلن الرافعي تأسفه على الأدب وهو في غير صورة الأدب والشاعر في رتبة الشاعر يقول شعراً وإنّما أخذهم في الحقيقة شيء من المكابرة والغرور، لأنّهم ادعوا العلم وتفقهوا في الدين وكأنّ كل واحد من هؤولاء هو أبو حنيفة ولكن بغير علم، فوصفه بالعصر الذي لا إمام فيه فيزيد الناس علماً بأسرار الدين، ولا عالماً يعلّم الناس مما يعلم، وإنما إلاّ مانجده يزعم بهذه القيم وهو ليس كذلك حتى أورد في حديثه حقيقة ذلك المتكبر إلاّ أن يقول مثل ما قاله فرعون في كتاب الله من قوله تعالى: ﴿فَقَالَ أَنَا رَبُّكُمُ الْأَعْلَى"[2] استعلى فرعون على الله وتجرأ بكلامه قائلاً: أنا ربكم الأعلى.

لما ذكر في القرآن ما قاله فرعون ليتحدى الله في قوله تعالى: ﴿وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ مَا عَلِمْتُ لَكُمْ مِنْ إِلَهٍ غَيْرِي فَأَوْقِدْ لِي يَا هَامَانُ عَلَى الطِّينِ فَاجْعَلْ لِي صَرْحًا لَعَلِّي أَطَّلِعُ إِلَى إِلَهِ مُوسَى وَإِنِّي لَأَظُنُّهُ مِنَ الْكَاذِبِينَ﴾"[3] بأربعين سنة، انتقم الله منه وجعله عبرة ونكالاً لأمثاله من المتمردين في الدنيا"[4] توافق الرافعي في حديث كلامه بين ما قاله فرعون لقومه واستعلى عليهم، كأنّ مرتبة ذلك الشاعر أو الأديب تتساوى مع مرتبة فرعون في التكبر والغرور وادعاء العلم بغير حق ولا معرفة في ذلك، كما ادعى فرعون الألوهية على الله، تمثل التّناص في هذا التقاطع وهو تناص مباشر استقى الرافعي من كلام الله ووظّفه في النص الأدبي لديه.

[1]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج3، ص199.

[2]- سورة النازعات :آ[24].

[3]- سورة القصص :آ[38].

[4]- أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم، ص1958.

"وَلَا يَزَالُونَ مُخْتَلِفِينَ إِلَّا مَنْ رَحِمَ رَبُّكَ وَلِذَلِكَ خَلَقَهُمْ"[1]

يتحدث الأديب عن الإختلاف الحاصل بين الناس نتيجة لما يرأوا أنّ الشعوب أصبحت تراعي المعايير الجغرافية في أوجه الناس وجنسياتهم، لدرجة أنّ الحقيقة تعتريها المسافات، حتم هذا على النّاس مراعاة لما هو سياسي، لأنّهم وضعوا في اعتبارهم أفضلية إنسان على إنسان وشعب على شعب وذلك لما غُلبت السياسة على كل شيء، وأصبحت عنواناً للتفريق والتمييز بين الشعوب، وانتزعت من الشعوب العربية الإيخاء، وحلت مكان الحرية ما يعرف بالعبودية، واضمحلت القيم الأخلاقية السامية التي جاء بها الدين الإسلامي موصياً.

أثمرت هذه التفرقة اختلافات بين الناس وجاء قول الله عزّ وجل في كتابه: "﴿ وَلَا يَزَالُونَ مُخْتَلِفِينَ إِلَّا مَنْ رَحِمَ رَبُّكَ وَلِذَلِكَ خَلَقَهُمْ.. ﴾."[2] أي : لا يزال الخُلْفُ بين الناس في أديانهم واعتقادات مللّهم ونحلهم ومذاهبهم وآرائهم، أما "مختلفين" فيكمن في الهدى، وفي الرزق يسخر بعضهم بعضا"[3] المذاهب بين الناس تتباين لأنّ سنة الحياة اقتضت الإختلاف بينهم في الآراء والعادات، وحتى الاختلاف في الأديان لكل دينه ومع أنّ دين الله واحد وهو الإسلام، لكن الاختلاف في المجتمعات يكون حسب الجنس والعرق وما إلى ذلك.

"كأنّما انفصل منه فتمثل بشرا سويا"[4]

استدعى الرافعي هذه العبارة من الآية الكريمة في قوله تعالى: ﴿ فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا﴾[5]" تشير معاني هذه الآية إلى أنّ" روح عيسى عليه السلام، من جملة الأرواح التي أخذ عليها العهد في زمن آدم، وهو الذي تمثل لها بشراً سويا أي تمثل روح عيسى، فحملت الذي خاطبها وحلّ فيها "[6] تختصر معاني الأية الحديث عن الملك الذي تجسد لمريم عليها السلام في هيئة بشر بأنّ الله سيهبها غلاماً وهو النّبي عيسى عليه السلام،

---

[1]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم،ج3، ص239.

[2]- سورة هود:آ[119].

[3]- أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم،ص972.

[4]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم،ج3، ص242.

[5]- سورة مريم :آ[17].

[6]- أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم،1182 .

إستّند الرافعي على مصدر مهم وهو القرآن الكريم بشكل متكرر، وقد استقى من سورة مريم مما أضاف هذا الإغتراف من القرآن للنص الأدبي سمة فنية في صياغة الأسلوب وجودة التعبير الهادف، حيث قارب التفاعل في أنّ الملك تمثل لمريم عليها السلام في هيئة بشر سوياً، كما تمثل شيطان طاغور الذي انفصل منه بشراً سويا وهو ليس ببشر، فسحر أعين الناظرين، ومن هذا المنطلق استطاع الرافعي أن يجمع بين الوصف الأدبي والإعجاز القرآني في نص واحد.

"يسعى نورهم بين أيديهم"[1]

يوجه الرافعي رسالة مهّمة وهي أنّ حياة المصريين تستنير إذا استغنوا أو تخلوا عن باريس أو لندن، فالمصريون يستفيدون من نور مصر دون الحاجة إلى ما يدعو إليه الغرب من قيم تنافي أو تتفق مع الدين الإسلامي، ويدعو الأديب إلى قطع الاتصال بالعالم الغربي وفي الوقت نفسه يدعو إلى مهمة أخرى هي الاتصال بالحقيقة التي تتمثل في الأخلاق العالية، باريس أو لندن ليست جنة خلد كما يراها المصريون، فالإيمان بحقائق الوطن وأن ينتفعوا من وطنهم وكأنه نور يتبعون طريقه.

يظهر هذا التّناص جلياً في قوله تعالى: ﴿يَوْمَ تَرَى الْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ يَسْعَى نُورُهُمْ بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَبِأَيْمَانِهِمْ﴾"[2] يبشر الله تعالى المؤمنين المتصدّقين: "أنّهم يوم القيامة يسعى نورهم بين أيديهم في عرصات القيامة، بحسب أعمالهم، وعلى قدر أعمالهم يمرون على الصراط منهم من نوره مثل الجبل ومنهم من نوره مثل النخلة، ومنهم من نوره مثل الرجل القائم، وأدناهم نوره من إبهامه يتقد مرة ويطفأ مرة"[3] إنّ البشرى التي بشر الله عباده هي أنّ نورهم يأتيهم يوم القيامة كل حسب أعماله هناك من يأتيه مثل الجبل وهناك من يأتيه مثل النخلة إلى غير ذلك.

من يعمل من الناس صالحا فجزائه حسب عمله الذي كان يعمله في دنياه، فالنور الذي كان يقصده الرافعي هو حضارتهم العربية التي بنيت ركائزها على الإسلام، فهم يستفيدون من نور بلدهم وهو مصر، خاصة باعتبارهم يدينون بدين الإسلام، فلا ينفعهم إلاّ بلدهم الذين يقيمون فيه فضلاً عن بلد أجنبي غربي، كذلك العبد المؤمن ينفعه عمله الصالح يوم القيامة فيأتيه عمله في هيئة نور.

[1]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج3، ص242.

[2]- سورة الحديد: آ[12].

[3]- أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم، ص1826-1827.

النور الذي يسعى بين يدي العبد هو عمله الذي قدمه في الدنيا قليلاً كان أم كثيرا؛ أما النور الذي أشاد به الرافعي هو تقيد المصريون ببلدهم ودينهم وما نصّ على الالتزام بالأخلاق السامية لأنّه نورهم الذي هم بحاجة إليه، وقطع العلاقة بين الغرب فيما يدعيه من حضارة وتطور.

"أصبح الكلام فيهم من بعدهم رجماً بالغيب وحكما بالظّن"[1]

قال تعالى: ﴿رَجْمًا بِالْغَيْبِ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ قُلْ رَبِّي أَعْلَمُ بِعِدَّتِهِمْ مَا يَعْلَمُهُمْ إِلَّا قَلِيلٌ﴾"[2] يدل معنى هذه الآية أنّ قصة أصحاب الكهف اختلف الناس في عددهم، فحكى ثلاثة أقوال فدّل على أنّه لا قائل برابع ولما ضعف القولين"رجماً بالغيب" أي قول بلا علم كما يرمي إلى مكان لا يعرفه، فإنّه لا يكاد يصيب، وإن أصاب فبلا قصد، ثم حكى الثالث وسكت عليه أو قرّره بقوله: "وثامنهم كلبهم" دل على عليه"[3] توضح هذه الآية أنّ قصة أصحاب الكهف اختلف الناس في عددهم، مع أنّ كلامهم ظّن من غير أدنى دليل يثبت صحة ذلك، ثم جاء فيهم من أقر صحة كلامه.

أما الشاعر امرؤ القيس يصفه الرافعي بالعقل البياني المتفرد، فهو في رأييه مصنع من مصانع اللغة، فمن الرواة من ادعى بالأدب جديداً وهو تزييف وكذب في حد ذاته، وما ظهر فيه من تقحم أصبغ الأدب بالصنعة ولطخه بالزور والكذب لا بالحق؛ لأنّ ليس كل من أضاف جديدا نفع الأدب، أصبحوا يحكمون على الشاعر أحكاماً يغلب عليها طابع الظّن، اتهموا الشاعر غيباً وكذبا لا يفهمون الشعر ولكن ينتقدون الشاعر، فهؤلاء المنتحلون الذين يدعون جديدا في الأدب ويحكمون فيه من غير علم.

فالظّن الذي كانوا يظنون به أصحاب الكهف انتقل إلى الظن حول الشاعر امرؤ القيس يرمونه بالغيب مالا يعلموا عنه أدنى معرفه عنه فهو ادعاء وحكم بالغيب، مما أفاد هذا الانتقال تفاعلاً أهدى صياغة قوية تباشر في إغناء النص الأدبي وتقويه بمعاني القرآن الكريم.

"ثمّ يا أيّها الملأ أفتوني فيما هو هذا الأمر الجديد؟"[4]

---

[1]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج3، ص337.

[2]- سورة الكهف: آ[22].

[3]- أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم، ص1151.

[4]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج3، ص371.

يبحث الرافعي من خلال قوله عن الأمر الجديد الذي أتى به الكتّاب الجدد ويساءل، هل الجديد هو خيال الشارد المجنون؟، أم هي الشهوات المتوثبة وغيرها؟ أم هي في العامية السقيمة الملحونة؟ كما أنّ كان ملكة سبأ تستشير قومها في أمر عجزت عنه في قوله تعالى: ﴿ قَالَتْ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي أَمْرِي مَا كُنْتُ قَاطِعَةً أَمْرًا حَتَّى تَشْهَدُونِ﴾"[1] تفسير هذه الآية بمعنى:"حتى تحضرون وتشيرون"[2] ولجأنا إلى تفسير الطبري في قوله:"ما كنت قاطعة أمراً حتى تشهدون" بمعنى: ما كنت قاضية أمراً في ذلك حتى تشهدون، فأشاوركم فيه" [3] لا تقوم ملكة سبأ بأي أمر إلاّ وبلّغت أشراف قومها المشورة وتستأذنّهم فيه .

تمثل المشورة عند ملكة سبأ من حسن الأدب مع قومها، كما أن المشورة في الحياة العامة هي سلوك ينطلق منه صاحب الأمر الذي يبحث عن تبدر حلول الأمور بعقلانية، عندما استشار الأديب في الأمر الجديد الذي جاء به الكتّاب، فلم ير فيه أي جديد لذلك طلب المشورة من كبار الكتّاب، وهو يعلم أنّ القديم مازال يفرض وجوده وديمومته على التاريخ، فهو الأقوى والأصح، لو كانلاجديدهم يفسر القرآن لقال في الأساطير الأولين إنّهم أرادوا المذهب القديم، فالأساليب الجديدة عندهم هي القائمة على الترجمة ونقل الآراء من الغرب إلى الشرق.

إذا كانت ملكة سبأ تستنجد بقومها وتطلب منهم المشورة فإنّ الأديب يقصد أفتوني في أمري يستنجد بالأديب أمثال طه حسين فهو من الكتّاب القدماء الذين يتمسكون بالمذهب القديم ويسأله عن الجديد الذي جاء به الكتّاب وهو يعلم أنّه ليس بالجديد، استطاع أن يستحضر من القرآن باختيار مناسب ويدعم كلامه ويقوي شعريته عن طريق الاختيار الجيد، مما ينبئ هذا التّناص والتداخل على زيادة فرص التأويل وفرص التعالق بالنصوص الأخرى.

نبرز حقيقة شعرية تناص الآيات القرآنية على أدب الرافعي من حيث أنّها أغنت الدلالة السياقية واللفظية بعدما كانت خفية في بعض جوانبها؛ خاصة لما امتزجت به هذه الآيات وعملت على تشكيل مسار يضع اللفظ في أرقى صور الفهم التي يتلقاها المتلقي،كما يبعث التّناص القرآني على تشيّيد معنى النص الأدبي لدى الرافعي دلالة وتركيباً، مما أصبح العمل الإبداعي لدى مصطفى

[1]- سورة النمل: آ[32].

[2]- أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم، ص1395.

[3]-الطبري: تفسير سورة النمل ،آ32، https://www.alro7.net ، 2019/10/24، 22:10.

صادق الرافعي يحتفي بسمات أدبية وخصائص شعرية تؤهل نصه إلى أن يكون متزن المعالم سهل الفهم متصل التعبير.

كما أن استحضار الرافعي العديد من الآيات القرآنية وإدراجها داخل العمل الفني الإبداعي تبين كيفية تعامله مع النصوص القرآنية أو أجزاء آيات معها في تنسيق الأفكار، وبعث هذا التداخل بين النص القرآني الذي صنع الجمالية الأدبية والفنية الإبداعية في التعبير.

مهدت الآيات القرآنية النص الأدبي لدى صادق الرافعي السبل الكفيلة حتى يرقى إلى مستوى التلقي الهادف ومرتبة الإبداع الآخاذ؛ الذي ينبئ عن أهمية التفاعل الذي أبدعه الرافعي من القرآن الكريم بما يخدم نصه ويمده بأسس فنية ذات جودة أدبية عالية وأهمية بالغة.

2- شعرية تناص الأحاديث النّبوية.

الأحاديث النّبوية لا تقل أهمية عن القرآن الكريم فهي مكملة وشارحة ومفسرة للقرآن، وظّف الرافعي في كتابه وحي القلم مجموعة من الأحاديث النّبوية، والتي كانت تمثل مصدراً آخر لا يمكنه الإستغناء عنه، نقوم في هذا المبحث باستخراج الأحاديث مع الشرح والتوضيح لها وهي كالآتي:

"المؤمن يأكل في معي واحد ولم يخلق الله قمحاً للملوك ولم يخلق قمحا غيره للفقراء"[1]

يشير هذا الحديث إلى أنّ الله سبحانه وتعالى خلق الناس سواسية، فلم يختص من مأكل ومشرب خاص بالفقراء، ولا أكل خاص بالأغنياء فهو لم يضع فروق عنصرية بين عباده، وجاء في هذا المعنى حديثا وهو، عن أبي هريرة أَنَّ رَجلاً كَانَ يَأْكلُ أكلاً كَثيراً فَأسْلمَ فَكَانَ يَأْكل أكْلاً قَليلاً فَذَكَرَ ذَلِكَ لِلنَّبِي- فقال: {إنَّ المؤمنَ يَأْكلُ فِيْ مَعىً واحد والكَافِرُ يَأكُلُ فِيْ سَبْعَةِ أَمْعَاء}"[2].يدل الحديث النّبوي أنّ حق المؤمن شأنه أن يأكل في معي واحد وهذا مجاز دلّ على المدح في القليل من الأكل والقناعة فيه والإكتفاء به.

[1]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج1،ص134.

[2]- البخاري: صحيح بخاري:ص1375.رقم الحديث:5397.

كما أنّ المؤمن يأكل الحلال فيقتنع به وإن كان قليلاً، والكافر يأكل الحرام فيكثر منه، فمن عظمت الدنيا في عينيه من كافر وسفيه فإنّما همه في شبع بطنه"[1] المؤمن الحقيقي يرضى بما قسّم الله له من رزق فهو دائم القناعة والرضا بما يملك وبما يأكل، وأنّ الكافر يسعى دائماً إلى الإكثار من الأكل ويتلّهف في امتلاك الأشياء، فالقناعة كنز ينعم به المؤمن في حين أن الإنسان الكافر لا يعرف للقناعة معنا ولا يعرف في الدين حلالا وإنما همه في هذه الدنيا إشباع بطنه لا غير.

"ولكنّ الأعمال بالنيّات والأمور بخواتيمها"[2]

تتمثل النيّة في هذا السطر الأدبي حسب مفهوم الكاتب في أن تكون تلك الفتاة التي تسعى إلى الإجتهاد إلى تذوق حلاوة الروح ، وأن تحلّ باللسان عقدته فتجعله رقيقاً، حتى تتمكن من الولوج في عالم يهتم بالشّهوات ويتبع هوى النفس، لتكرس فيه القيم اللاأخلاقية إلى أبعد ما يمكن أن يكون ناجحاً، وهي ما ينشأ في قلبها باسم حسنات الإختلاط، فتنشأ في نفسها فطرة أخرى تحول عبارة لا حياء في العلم إلى عبارة أخرى من فهم آخر لا حياء في الحب، وإذا ما راعت النفس نيتها في القيام بالأعمال فإنّ لكل نفس ما نوت، ولكل امرئ ما نوى.

عن عمر بن الخطاب رضي الله قال: سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول{ إنّما الأعمال بالنّيات وإنّما لكل امرئ ما نوى... }"[3] يقال في هذا الحديث إنّه ثلث الإسلام، ويراد بالأعمال هي الأعمال الشرعية ولا يعتّد بالأعمال بدون النّية مثل الوضوء والغسل والصّلاة وغيرها، "وإنّما لكل امريء ما نوى، ويفيد هذا الحديث" وجوب الإخلاص لله تعالى في جميع الأعمال، لأنّه أخبر لا يخلص للعبد من عمله إلاّ ما نوى في عمله الله والدار الآخرة، كتب له الله ثواب عمله"[4] فالنّية تشترط في كل شيء وفي القيام بالأعمال ولكل نفس ما تنوي.

فأساس الأعمال هي النية الخالصة في قلب المؤمن لله تعالى فكل ما نواه المؤمن فهو له، فغياب النّية يعني غياب القيام بالأعمال، فتعتبر النّية بمثابة الجوهرة التي تغرس في الإنسان على الإقبال والنّهوض فيما يتمنى فعله أو الوصول إليه، كانت نية الفتاة في الإنتفاع من حسنات

---

[1]- ينظر: محمد بن صالح العثيمين: شرح كتاب الأطعمة، www.alathar.net، 2021/02/1، 9:50.

[2]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج3، ص158.

[3]- عبد العال سعد الشلية: شرح حديث "إنما الأعمال بالنيات، https://www.alaukah.net، 2019/11/11، 9:41.

[4]-إسلام ويب: شرح الأربعين النووية :https://ar.islamway.net، 2019/11/11، 10:00.

الإختلاط في الجامعة وتؤسس قيماً جديدة تعمل على خرق حدود الدين بقواعده الثابتة التي لا تتغير، وفي المقابل نية المؤمن هو القيام بأعمال خيرة للحصول على رضا الله وثواب العمل الصالح .

" الجنّة تحت أقدام الأمهات"[1]

بمعنى أنّ الأم لها الحق في التصرف بما تملك ألاّ وهي الجنة ويتعجب الكاتب كيف للجنّة التي أحسن ما يتخيل ومن أعظّم ما يحلم به الإنسان في آخرته أن تكون تحت قدمي إمرأة توصف بالقبح لا يشع النور من وجهها، ولا تتصف بأحوال أهل الإيمان، فكيف يليق بها مقام كمقام الجنّة، فلا يفوز بها إلا من كان لدينه مخلصاً، وفي معاملته مع الناس مؤمناً، فعن ابن عباس قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم :{الجنّةُ تحْتَ أَقْدَام الأمهات مَنْ شِئْنَّ أَدْخَلْنَّ وَمَنْ شِئْنَّ أَخْرَجْنَّ}[2] يشير معنى هذا الحديث إلى التواضع للأمهات وإطاعتهن في خدمتهن وعدم مخالفتهنّ إلاّ فيما حضره الشرع سبب لدخول الجنّة وإنّ الجنة للأم هي بمثابة الأولاد لها."[3]

فقد أراد الرافعي أن يبلغ رسالة من خلال كلامه الذي تناص مع الحديث النّبوي وهي: لا يحق لأي رجل أن يصف المرأة بوصف قبيح أو غير ذلك من الأوصاف، فإذا جاز له أن يصفها كذلك فهو ينعت أمه بهذه الأوصاف القبيحة، ويمزق وجهها بالكلام الجارح، فينقص ذلك من قيمتها ويمس شرفها وأخلاقها الذي هو عنوان كرامتها وشأنها في الدنيا.

إنّ الله عند حسن ظّن عبده به إن خيراً فله وإن شراً فله"[4]

يتمحور معنى هذا القول أنّ الإنسان المؤمن الذي يظن بالله حسنى، فالله سبحانه وتعالى يقدر له هذا الخير بمقدار ما كان ظنه؛ أمّا الإنسان الذي غلب في ظنونه نية ما دون ذلك فله ما يظّن في ذلك، نجد في معنى هذا الكلام حديث وهو عن أبي الأعمش سمعت أبا صالح عن أبي هريرة رضي الله عنه قال: قال النّبي صلى الله عليه وسلم: يقول الله تعالى: {أنا عندَ ظنّ عَبْدِي بِيْ وَأَنَا مَعَهُ إِذَا ذَكَرَنِي، فَإِنْ ذَكَرَنِي فِيْ نَفْسِهِ ذَكَرْتُهُ فِيْ نَفْسِي، وَإِنْ ذَكَرَنِي فِي مَلَإٍ ذَكَرْتُهُ فِي مَلإٍ خَيْرٍ

[1]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج1،ص144.

[2]-شوقي إبراهيم علام، حديث الجنة تحت أقدام الأمهات، https://www.dar-alfta.org 22:15،31/01/2021

[3]-ينظر: المرجع نفسه.

[4]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج1، ص229.

مِنْهُم... }"[1] المؤمن القوي هو من يحسن نيته ظانا بالله خيرا، فإذا كان المؤمن في حرسه على ذكر الله، فالله تعالى يذكره في مقام خيرا منه.

"إنّ المؤمن بكل خير على كل حال، إنّ روحه لتنتزع من بين جنبيه وهو يحمد الله عزّ وجل"[2]

يلخص هذا السطر حقيقة الإيمان في أسمى مراتبه ودرجاته، لو كان حال المؤمن في المصائب من بينها الموت، فيستوجب على المؤمن أن يتحلى بالقيم الإيمانية التي هي نابعة من ديننا الحنيف فمفهوم الإيمان مثله كالجبال الراسخة على الأرض والثابتة لأنّ البلاء في نظره محمول على همة الروح لا على الجسد، عن ابن العباس، قال: أخذ رسول الله صلى الله عليه وسلم ابنة له تقضي فاحتضنها فوضعها بين يديه وصاحت أم أيمن، فقال يعني صلى الله عليه وسلم : {أتبكين عند رسول الله "فقالت ألست أراك تبكي؟ قال إِنّي لَسْتُ أَبْكِي، إِنَّمَا هِيَ رَحْمةٌ، إِنّ المُؤْمنَ بِكُلِ خَيْرٍ عَلَى كُلِّ حَالِ، إِنَّ نَفْسَهُ تُنْزَعُ مِنْ بَيْنِ جَنْبيهِ وهَوَ يَحْمَدُ اللهَ عَزَّ وَجَلَّ}"[3] إنّ الإنسان المؤمن يتحلى بروح إيمانية عالية، وإن ابتلي بمصائب يحمد الله وصبره على الابتلاءات التي تصيبه، وإنّ أقصى الابتلاءات وهي مصيبة الموت.

"فاصنع رذيلتك أو فضيلتك"[4]

للحياة مفهومها الواسع وهي تفسر أنّ للإنسان طريقين في الدنيا متناقضن وله حرية اختيار الطريق الذي يسلكه في حياته؛ طريق يلتمس فيه النور الإنساني والديني معاً والطريق الثاني: هو طريق تنزاح فيه النفس الآدمية فتقبل على المسير وتتبع طريق غير محمود، فيلجأ الإنسان إلى ارتكاب أفعالاً غير محمودة تعرف بالرذيلة، فهي ناتجة من غرائز النفس وشهواتها ويبقى الإنسان أن تكون له الجرأة في الميول إلى تفعيل الجانب الخيري والاقبال عليه، أو الجرأة في االميول إلى الجانب الآخر وهو الإبتعاد عن طريق الخير.

---

[1]- أبي عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري: صحيح البخاري، دار بن كثير ، لبنان ، ط1، 2002/1423، ص1827، رقم الحديث: 7405.

[2]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم،ج2، ص87.

[3]- محمد بن سورة الترميذي: الشمائل المحمدية: دار الحديث، لبنان، ط3، 1408هـ 1988، ص153-154.

[4]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم،ج2،ص133.

تقاطع نص الرافعي مع الحديث النبوي الشريف في قول النبّي صلى الله عليه وسلم "{إنّ مما أدرك الناس من كلام النبوة: إذا لم تَسْتَحِ فاصْنَعْ مَا شِئت}"[1] ...ومن خلال هذا الحديث يتوضح لدينا أنّ الله تعالى وهب للإنسان حرية الاختيار في كسب ما يشاء وفي عمل ما يشاء، لكن يترتب على الإنسان الذي لا يستحِ من أحد بإمكانه أن يفعل بما اقتضت مشيئته من الحرية ؛ أمّا الإنسان المؤمن الذي يضع بحسبانه وجود الله دائماً ولا يتعد حدوده، بل يستجيب لأوامره ويتقيد بنواهيه، كما يعمل على إرضاء خالقه في جو من العبادة التي تجسد مبادئ وقيم أخلاقية مثلى.

إنّ الله تعالى خلق الإنسان ووضع أمامه حرية اختيار الطريق الذي يتبعه، فالفرد الذي تنعدم في نفسه ولو ذرة حياء ولا يستجيب لقيم التعامل الإنساني داخل المجتمع، هو في حد ذاته إنسان لا يعرف أنّ حريته تنتهي حين تبدأ حرية الآخرين. غياب الحياء في نفسه يؤدي به إلى القيام ما يشاء من الرذائل، والإنسان الذي يلتمس في نفسه جانباً أخلاقياً لا يسعه إلاّ أن يصنع فضائله.

"تَعِسَ عَبْدُ الدّينار، تَعِس عبدُ الدّرهم"[2]

يتلخص فحوى هذا القول في الحديث عن الخطيب الذي يتوجه إلى المنبر أثناء خطبة الجمعة بحال إيماني خاشع وهو بثوب من السياسة، يصحبه في ذلك إسلامه الضيق والمحدود، فإذا بالخطبة لا تمّد الصلة بزّي الخطبة، فالخطيب الذي يخطب في الناس يطمع من المصلين أن يضعوا في صندوق المسجد مالاً، ولو جاء رجلاً ووضع في صناديقهم كل ما معه من الدراهم ولو كان معه درهم على بقية تلك النقود التي لم يتصدق بها لهم، لطمع فيه أيضاً، فالإنسان الذي يلهث وراء الدّرهم أو المال أينمّا كان فهو إنسان شقي يمجد المال أكثر من قيمته، حتى يصل إلى درجة الحرص الشديد على اكتساب الدينار بأي طريقة ومن أي مصدر يكون.

من الناس من يهمه كسب المال لا غير حتى أنّه لا يتصدق به ولا يشتري ،أي أنّ قيمة الدينار عنده أكثر حباً من الأشياء الأخرى كلها، اهتّم الحديث النّبوي الشريف بهذا المعنى في قول النّبي صلى الله عليه وسلم" {تَعِسَ عَبْدُ الدّينارِ وَعَبدُ الدرهمِ والقَطِيفةِ وعَبْدُ الخَميصَةِ: إِنْ

[1]- أبي عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري: صحيح البخاري،رقم الحديث،3483 ص863.

[2]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم،ج2،ص233.

أُعْطيَ رضيَ وإِنْ لَمْ يُعْطَ سَخِطَ لَمْ يَرْضَ}"[1] تعني تعس عبد الدينار هلك دعاء عليه بالخيبة والهلاك ضد السعادة، شقي وهلك وانكب على وجهه، مثلما لو تعثر الشخص وانكب على وجهه، فتعس دعاء عليه بالهلاك "[2] الإنسان الذي تجتمع فيه هذه المواصفات لا يعرف معنى القناعة كما أنّه يتغنى بحب المال في جمعه وتخزينه فالمال ليس هو الحياة وإنّما هو جزء منها.

فالمال في حقيقة الأمر هو نصف السعادة لا السّعادة كلها، وتجدر الإشارة إلى أنّ الصورة التي تطرق إليها الأديب وجعلها صورة من صور التّناص، لو الإنسان استغنى عن الطمع لأخيه لعوضه الله فلاحاً وخيراً، بل عليه أن يعلّم نفسه الرجاء من الله مايريد ويطلب، أمّا هذا التفاعل الذي صنعه نص الحديث والقول الأدبي يعمل على تحيين النص الأدبي لدى الرافعي وبعث وتجديد القيم الدينية التي نادت بها الشريعة الدينية السمحاء.

"لا عينٌ رَأَت ولا أُذنٌ سَمِعَتْ"[3]

كان لهذا القول الذي تفضل به الرافعي حضوراً بارزاً في الحديث النّبوي الشريف وهو: عن الحُميدي حدّثنا صفيان حدّثنا أبو الزنّاد عن الأعرج عن أبي هريرة رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: قال الله: أعددت لعبادي الصالحين{ما لاَ عينٌ رأتْ، ولا أذنٌ سَمِعت، .. }"[4] أي هيأت لعبادي الصالحين شيئاً لم تر العيون مثله، ولا سمعت الآذان به، ولا خطر على قلب أحد من البشر"[5] قد أشار هذا الحديث إلى الله تعالى جعل للصالحين مقاماً وهي جنة خلد لا عين فيها رأت ولا أذن سمعت.

قدرة العقل البشري لا تستطيع أن تتوصل إلى أبسط كيف هي الجنّة، لهذا قال ما لم تراه عين الإنسان ولم تسمع به، كما أنّ وصف الجنّة جاء في القرآن الكريم عدة مراتن وذكر ما فيها من أنهار وأشجار ولكنها مختلفة تماماً عما هو موجود في الحياة الدنيا، قصد الرافعي بتعبيره من عبارة "ما لا عين رأت ولا أذن سمعت"هو عالم الجن عالم مختلف تماما عن عالمنا، يحكي قصة

[1]- أبو عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري: صحيح البخاري،رقم الحديث2887، ص712.

[2]-محمد المنجد: حديث تعس عبد الدينار، https://audio.islamweb.net، 2021 /01/31، 22:30.

[3]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج2، ص 190.

[4]-أبو عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري، صحيح البخاري، ص801.

[5]- عصام القادري: حديث أعددت لعبادي الصالحين، https://alauka.net ، 2021/2/01، 11:07.

الشيخ صاحب الخوارق التي لا يتقبلها العقل حين دخل إلى الصور العظّيم ومعه صاحبه فقد التقى بأقوام سلموا على الشيخ وقد كانوا من عالم الجن لا من عالمنا، عالمهم يعجز المتحدث على وصفه وكأنّ دنياهم تكاد تكون شبه موجودة.

ثم اكتشف الشيخ وصديقه مغارة خسيفة اندهشا من رؤية الكنوز فسألهم فقالوا هذه كنوز سليمان وذخائره، ورأى فيها من العجائب ما لا عين رأت ولا أذن سمعت أصوات في وصفها كدوي الرعد وفي سماعها كخوار الثور، وما رأوه من مناظر أقبحها صوراً، وأنتنها رائحة، وكأنّ جدران تلك المغارة وأبوابها مصنوعة من الجيفة، فسئل صاحب الشيخ عن ذلك قيل: له هو سجن إبليس أقيم منذ عهد سليمان فهو مسجون ومع ذلك ملأ الدنيا فسادا، ولو كان طليقا لاجتمع الناس على شهوة واحدة.

انتقال هذه العبارة " ما لا عين رأت، ولا أذن سمعت" من نص الحديث إلى النص الأدبي لدى الرافعي هو ما ترجم مفهوم التّناص لديه بطريقة فنية صنعت التميز الحافل بعديد الحمولات داخل المحتوى الفني، فأصبح ذلك المعطى عبارة لوحة فنية بديعية تترك خيالاً في ذهن المتلقي وأثرا فنياً بارزاً.

"الدنيا لا تَعْدلُ عندَ اللهِ جناحَ بعوضة"[1]

نشير إلى مقصد الرافعي من خلال هذا القول إلى أنّ الدنيا مهما عظمت قيمتها في نظر المؤمن فإنّها لا تزن في قيمتها جناح بعوضة، جاء في هذا المعنى حديث نبوي عن سهل بن سعد الساعدي رضي الله عنه، قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم {لَوْ كَانَتْ الدُّنيَا تَعْدلُ عند الله جَنَاحَ بَعُوضَةٍ ما سَقَى كَافِراً مِنْهَا شَرْبَةَ مَاءٍ}"[2] من خلال هذا الحديث يتبين لنا أنّ "هوان الدّنيا على الله وسقوطها عنده، وكذلك طلابها الذين أصبحت الدنيا أكبر همّهم ومبلغ علمّهم، فالدّنيا تجعل طريقاً للدار الآخرة ومستنبتا للأعمال الصالحة"[3] مهمّا بلغ الإنسان في الدنيا وعظّم من شأنها فهي لا تساوي شيئاً بل لا تساوي حتى جناح بعوضة فهي أقل شأناً من ذلك، إلاّ ما استحب فيها من الأعمال الصالحة.

[1]- مصطفى صادق الرافعي : وحي القلم، ج1، ص 106.

[2]- أبو أسامة سليم بن عيد الهلالي، شرح رياض الصالحين، دار ابن الجوز، المجلد1، ص541.

[3]- المرجع نفسه : ص542.

إنّ المناسبة التي جعلت الرافعي يأخذ من الحديث "لا عين رأت ولا أذن سمعت" ذلك حين رأى الشيخ من مظهره يبدو عظيما، أخذ في تكبره وهو يحسب نفسه لم يمش على الأرض كالبشر بل جعل السماء مكانه، فإذا بالمتحدث يلين كلامه حتى يصنع له على الأرض مفترشا من ذهب، ويملأ السماء سيوفا حتى يقلّل من تكبره وينزل إلى الأرض كباقي البشر، ومع ذلك لم يزل في كبريائه وغروره، فغير الشيخ في ميزاجه وتصرفاته حين رأى العصفور في أعلى الشّجرة فطمع فيه بكل الطرق وهو يحدث العصفور إنزل لأخذ معي ونعلب معاً، فأيقن المتحدث مما كان يظنّه شيخ عظيم فإذا هو في عقله صبي.

أمّا الدنيا شأنها أقل من شأن جناح بعوضة، مما كلف ذلك الرجل الخطيب في مهر ابنته ما لا يطيق، وما سبب طمعه إلاّ أن يستغني الأب من مهر إبنته، ومع هذا كل ما في الدنيا من أطماع الإنسان لأخيه الإنسان هو بحال الدنيا وما يرى في عينيه وما تمليه عليه نفسه أنّه سيخلد فيها ويبقى بقاء الخالدين، وهو غير ذلك تماماً.

من خلال دراستنا تناص الرافعي مع الحديث النبوي الشريف أنّه متأثر بالحديث وبالسنّة النّبوية؛ إذ نجده في إنتاجه الأدبي يميل إلى توظيف مجموعة من الأحاديث؛ لأنّه يرى فيها أهمية جد مهّمة تتمثل في خدمة ودعم إنتاجه الأدبي، ليصنع معه تفاعلا يضيف إلى النص الأدبي لديه وزنا وجودة تعبيرية عالية، حتى تصنع هذه الازدواجية وهذا التقاطع مساراً حقيقيا يتعانق فيه النص السّني مع النص الأدبي، وكان هذا التصوير الإبداعي المزدوج قد أشبع بفنياته العمل الأدبي ومدّته باللفظ الجزل لدرجة أصبح النص ذو صبغة غنية بمحتويات الطابع الدّيني التي تخلق في نفسية المتلقي حب الإطلاع أكثر فأكثر.

3- شعرية تناص القصص القرآنية .

يتجلى مفهوم القصة في القرآن الكريم في كونها تعني:" الخبر المكوّن من مجموعة أحداث مترابطة تكوّن فيما بينها قصة "[1] القصص القرآنية لها طابعها الخاص في سرد الأحداث، وأكثر ميزة تتميز بها القصة الدينية هي أنّها حقيقية، فهي تحمل طابعا مميزا عن القصص التي يسردها الإنسان، ونجد مصطفى صادق الرافعي قد وظّف في أدبه هذا النوع من القصص، نحاول أن

[1]- ينظر: كمال محمد: مميزات القصص القرآني https://mkaleh.com، 2019/11/14، 13:42.

نستخرج عدة قصص موجودة في كتاب وحي القلم جعلها الرافعي أداة حاضرة في نصه بشكل بارز نذكر منها ما يلي:

" فأكلا منها فبدت لهما سوءاتهما"[1]

جاء هذا القول تناصاً في قوله تعالى: ﴿فَأَكَلَا مِنْهَا فَبَدَتْ لَهُمَا سَوْءَاتُهُمَا﴾"[2] تشير هذه القصة إلى أوّل الخلق آدم عليه السلام حينّ أدخله الله تعالى الجنّة مع حواء وقال لهما كلا من حيث شِئتما ولا تقربا هذه الشّجرة، فجاء إليهما الشّيطان ووسوس لهما بأنّ تلك الشجرة شجرة خلد، تمنحكما حياة خالدة؛ ومن أكل منها خلد ومكث في الجنّة، ولم يزل عنهما الشّيطان حرصاً حتى أكل آدم منها حينها سقط عنه لباسه الذي كان يستره، وذهب شعره وأخذ من أوراق الأشجار يستتر بها فعصي آدم كلام الله وامتثل لما قاله الشّيطان.

كان الفعل الذي قام به آدم وحواء غيرا مجرى حياتهما وندم آدم على ما فعل، وغضب الله عنهما إلا أنّهما طلبا المغفرة من الله فتاب الله عليهما وأخرجهما من الجنّة التي كانا ينعمان فيها"[3]

تَوَكَّلْتَ على الله وأليقيت ابنتك في اليمّ"[4] استوحى الرافعي هذه القصة من القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ وَأَوْحَيْنَا إِلَى أُمِّ مُوسَى أَنْ أَرْضِعِيهِ فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ وَلَا تَخَافِي وَلَا تَحْزَنِي إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكِ وَجَاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ﴾"[5] تتحدث الآية الكريمة عن قصة سيدنا موسى عليه السلام وهو نبي من أنبياء الله تعالى، هو من أولي العزم من الرسل؛ حيث تقدر ولادته في مصر على الأرجح (1280/1301ق.م) قبل الميلاد، فقصة موسى تختلف عن باقي القصص التي ذكرت في القرآن الكريم.

فقد تزامنت ولادة موسى لقتل فرعون أطفال بني إسرائيل وذلك بسبب رؤيا رآها وفسّرها له المفسرون، مفادها أنّ فرعون سيهلك على يد طفل من بني إسرائيل، فأمر ذلك بقتل كل مولود من بني إسرائيل، فأوحى الله تعالى إلى أم سيدنا موسى عليه السلام إلهاماً بإرضاعه وإلقائه في اليّم ففعلت أم موسى وألقته في اليّم خوفاً عليه من فرعون ليلقه اليّم بالساحل، فلما رآى جنود فرعون

[1]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج1، ص216.

[2]- سورة طه: آية[121].

[3]- ينظر: أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم، ص1228.

[4]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج1، ص118.

[5] -سورة القصص:آ[7].

الصندوق يطفوا فوق سطح الماء فأخذوه إلى زوجة فرعون فكشفت عنه فإذا هو غلام؛ فشرعت تقول لفرعون قرة عين لي ولك عسى أن ينفعنا أو نتخذه ولداً.

عاد موسى إلى أمه بعدما حرمت عليه المراضع ودلّتهم أخته على مرضعة ألاّ وهي أمّه"[1]، ما يفسّر رجوع الرافعي إلى هذا النوع من القصص القرآنية عندما عبّر عن قصة الشيخ الذي زوّج ابنّته مع ابن أبي وداعة، مع قلة نعمته ورزقه ولا يستطيع أن يسكت جوعه فكيف له أن يعيش هو وزوجته، لذلك قال له الشيخ "أليقيت ابنتك في اليّم" أي صبرا" على مكاره العيش، وما تخبئه الحياة لها في الأيام القادمة، يعد هذا التّناص إبداعاً تتداخل فيه القصة الدينية مع النص النثري مما عمل هذا التفاعل على ترسيخ مكانة القصة القرآنية داخل العمل الفني في طابع مميز.

"فأوحى الله إليه ما أوحى"[2]

تجلى هذا التّناص في قوله تعالى:" ﴿فَأَوۡحَىٰٓ إِلَىٰ عَبۡدِهِۦ مَآ أَوۡحَىٰ﴾"[3] معناه هذه الآية أنّ الله أوحى إلى النّبي محمد صلى الله عليه وسلم بواسطة جبريل عليه السلام، أنّ الجنّة محرّمة على الأنبياء حتى تدخلها وعلى الأمم حتى تدخلها أمتك"[4]تشير الآية عن قصة الإسراء والمعراج التي حدثت للنّبي صلى الله عليه وسلم حين صعد إلى السماء السابعة وإلتقى بالأنبياء،" وكانت رحلة النّبي من مكة المكرمة إلى بيت المقدس، ثم عرج به إلى السماء وكان معه جبريل عليه السلام، حين وصل إلى بيت المقدس صلى النّبي بالأنبياء، عرّج جبريل بالنيّ إلى سماء الدنيا التقى بآدم عليه السلام ثم في السماء الثانية التقى بعيسى ويحي عليهما السّلام.

إلتقى النّبي صلى الله عليه وسلم في السّماء الثالثة بإدريس ثم هارون ثم موسى عليهم السلام، ثم إلتقى النّبي إبراهيم لما عرج جبريل بالنّبي فوق السّماء السابعة، سمع صريف الأقلام فأوحى إليه الله تعالى وفرض عليه خمسين صلاة ولم يزل النّبي صلى الله عليه وسلم يراجع ربّه حتى خففها إلى خمس صلوات في اليوم"[5] هذا باختصار قصة الإسراء والمعراج وهي قصة اختلف الناس حولها.

---

[1]- ينظر: طارق محمد: قصة موسى عليه السلام، https://mawdoo3.com، 1/02/2021، 10:20.

[2]- مصطفى صادق الرافعي : وحي القلم، ج2، ص33.

[3]- سورة النجم :آية[10].

[4]- أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم، ص1777.

[5]- ينظر: محمد رياض، معجزة الإسراء والمعراج ، www.ar.assabile.com، 10:40.

"لو كنتُ بقيةً من خَشَبِ سَفينةِ نُوحٍ التي أنقذَ فيها الجنْسَ البَشريَّ"[1]

بمجرد ذكر سفينة نوح يتبادر إلى أذهاننا القصة التي ذكرت في القرآن الكريم والسّيفنة هي سفينة نوح عليه السلام، نوح هو من أولي العّزم من الرسل، وهو الحفيد التاسع أو العاشر لأدم كما يعد الأب الثاني للبشرية، صنع نوح عليه السّلام سفينته بعدما أوحى إليه الله تعالى، كان صنع السّفينة من شجر الجوفر وهي أكبر سفينة موثقة تاريخياً في العصور القديمة، فحمل في السفينة من كل زوجين إثنين من الطيور والحيوانات ومعه من الذين آمنوا إلاّ امرأته وابنه الذي قال سآوي إلى جبل يؤويني.

هلك ابن نوح عليه السلام وكل من لم يستجب لرسالته، فتفجّرت الأرض عيونا وهطلت السّماء أمطاراً فغمر الماء أرجاء الأرض كلها، فلا عاصم اليوم من الله، هلك الكافرون الذين كانوا يضعون أصابعهم في آذانهم وكانوا يسخرون منه أثناء صنعه للسفينة، هذه القصة ذكرت في الديانات الأخرى كالمسيحية"[2] كما ذكرت في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿فَأَوْحَيْنَا إِلَيْهِ أَنِ اصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا فَإِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ فَاسْلُكْ فِيهَا مِنْ كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَنْ سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ مِنْهُمْ وَلَا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا إِنَّهُمْ مُغْرَقُونَ﴾"[3]

تتجلى التّناص عند الرافعي أنّ السفينة التي كان يقصدها في نصه هي الأمة التي كان يخطب فيها الخطيب، الذي أعلي من شأنه وأيقض كبرياءه،كلما صعد إلى المنبر يصعد خالعاً إسلاميته مرتدياً في ذلك أزياء السياسة بألوانها الزاهية، فكيف يستحق أن ينعت بإمام وهو يخطب في الأمة نصف خطبة، إنّ السفينة التي أخذت نوح ومن معه إلى بر الأمان، فهذه الأمة التي يقودها ويوجهها هذا الخطيب لن تأخذهم إلى برّ الأمان إلاّ إذا غيروا ذلك الخطيب حتى يأمن الراكبون أي المجتمع عيشه وسلامته.

يمثل تناص القصص القرآني للرافعي منبعاً ثراً؛ لأنّ القصص الدّيني عنده يعتبر:"فناً كاملا قائما بنفسه، لا يبدع العقل والخيال والعاطفة أقوى منه ولا أعجب ولا أغرب"[4] كما أنّ هذا اللّون

[1]- مصطفى صادق الرافعي : وحي القلم، ج2، ص230.

[2]- ينظر: أحمد حطيبة: تفسير سورة المؤمنون، https://al-maktaba.org، 2021/02/01، 11:00.

[3]- سورة المؤمنون: آ[27].

[4]- مصطفى صادق الرافعي : وحي القلم، ج2، ص32.

من التّناص ساهم بشكل كبير في رصّ الدلالة القصصية في أدبه وأبرزها في أبهى أسلوب قصصي هادف يبث روح الطابع الديني فيه، فزاد من تثمين ورفع شأن عمله الفنّي، مما كشف عن التّنوع التعبيري في تتويج المفاهيم إلى البعد الدلالي وتأهيل المعنى إلى مستوى يعانق شوق المتلقي بالاطلاع عليه وشكل صدمة للقارئ مهدت له معرفة اتصال النص الأدبي بالنصوص القرآنية ويدل هذا التّناص لدى الرافعي على الاهتمام الكبير للقرآن والحديث واطلاعه الواسع له.

4- شعرية تناص أسماء الله الحسنى:[القادر، الكريم، الجلال الأعظم...]

لله الأسماء الحسنى فادعوه بها جاء في كتاب وحي القلم مجموعة من أسماء الله الحسنى نذكر منها:

-" الكريم" يدل اسم الكريم على:" البهي الكثير الخير، وهو النافع المعطاء فكل شيء أحسنه وأفضله ووصف نفسه بالكرم"[1] وغيرها من معاني الخير الوفير والعطاء الكثير، وهو الذي يقدم عطاء جميلاً بلا نقصان وخيراً كثيراً بلا حسبان، وإن نعد نعمة الله فلا نحصوها.

-"الجلال الأعظم ": أو**ذو الجلال** "... الساجد بين يدي ربه ليدرك معنى الجلال الأعظم"[2] تتجلى معاني هذا الاسم بمعنى: التعظّيم، والإكرام وهو الحب وهو قول العبد لاإله إلاّ الله والله أكبر"[3]، وتتجسد المعاني الجليلة بأكملها في اسم الجلال الأعظم حيث تتجلى الجمالية في هذا الاسم في المعاني وأبعادها التي تدل على الجلالة والعظمة.

الحق: "أنت الحقُّ ومنك الحق"[4] فوعده حق وكلامه حق، يدل اسم الحق على الحق الإلهى المطلق في كونه في الدنيا وفي الآخرة ، فالجنة حق، ويوم القيامه وهو الحق الخالص اليقين والذي لا شك فيه والرسل والأنبياء حق.

-"القادر":هو القادر على ما يشاء فعله ولا يعجزه شيء في ذلك، كما لا يفوته مطلوب مهمّا كان، فقدرته مستعارة وهي عنده وديعة من الله، كما أنّ اسم القادر يحمل كل معاني القدرة والقوة على فعل الأشياء بما شاء سبحانه"[1].

---

[1]- عمر سليمان الأشقر: شرح ابن القيم لأسماء الله الحسنى، دار النفائس، الأردن، ط1، 2008، ص99.

[2]- مصطفى صادق الرافعي : وحي القلم، ج3، 25.

[3]- عمر سليمان الأشقر: شرح ابن القيم لأسماء الله الحسنى، ص 98.

[4]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج3، 25.

5- شعرية تناص شخصيات دينية: [محمد – آدم – المسّيح – يونس – صالح- سليمان عليهم السّلام...]

الشّخصيات الدّينية لها فضل كبير عندما تستدعى في النص الأدبي، و لها دلالات مقصودة من طرف الكاتب قد استعان الرافعي في نصه باستدعاء عديد الشخصيات الدينية ونذكر منها:

شخصية آدم:

قال الرافعي "وجاء آدم ليعطي الأرض ناسها من صلبه"[2]

هو أوّل الخلق يرمز إلى أصل الإنسان، وأصل الوجود الإنساني على هذه الأرض ،هو أيضا من أنبياء الله، فقد أُدخل الجنّة وأُخرج منها، مثلت هذه الشخصية دورا بارزا في النص الأدبي لما لها من فضل كبير و مكانه عالية.

"**يونس:** قال الرسول عليه الصلاة والسلام أنا من قرية الرجل الصالح "يونس" ...قال: ذاك أخي: كان نبياً وأنا نبيّ"[3] يونس هو من أنبياء الله وذكرت قصته في القرآن الكريم، مكث في بطن الحوت استطاع ان يسجد في وهو في بطن الحوت، دعى الله بقوله: لا إله إلاّ أنت سبحانك إني كنت من الظالمين، فاستجاب الله دعاءه ونجاه من الغّم.

المسيح عيسى عليه السلام. وقد هزئوا من قبل بالمسيح (عليه السلام) فقال للساخرين منه : ليس نبّي بلا كرامة إلاّ في وطنه وبيته"تمت الإشارة إليه في وحي القلم في قوله"كيوشع وعيسى وموسى"[4] هو المسيح عيسى بن مريم واسم من أسماء الأنبياء وشخصية دينية بارزة معروفة بين قومها. فجاء بمعجزة الإنجيل وهومن أولى العزم من الرسل.

سليمان عليه السلام:

قال الرافعي: "يمامة سعيدة ستكون في التاريخ كهدهد سليمان،

---

[1]- ينظر:عوض فالح العازمي ورود الأسماء في القرآن، القادر القدير www.saaid.net، 2019/08/19، 12:10.

[2]- مصطفى صادق الرافعي : وحي القلم، ج2، 47.

[3]- مصطفى صادق الرافعي : وحي القلم، ج2 ، ص28.

[4]- المصدر نفسه، ج2، ص27.

نسب الهدهد إلى سليمان، وستُنسب اليمامة إلى عمرو."[1]

سليمان هو نبي من أنبياء الله تعالى كان ملكاً ونبياً عظيماً، فكانت معجزاته أنه عُلم منطق الطير وملكه على الجّن والإنس والطير، وكان يسمع صوت الحشرات كالنّمل وما إلى ذلك عاش حوالي إثنان وخمسون عاما"[2]

شخصية محمد صلى الله عليه وسلم:

وصف الرافعي هذه الشخصية بأحسن وصف في قوله: "الذي لم يبلغ أحد في وصفه الاجتماعي ما بلغ هو في قوله :"إنّما أنا رحمة مهداه"،... تمر فيه المعاني الإلهية لتظهر للناس إلهية مفسرة. وكل حياته صلى الله عليه وسلم دروس مفنّنة مختلفة المعاني ولكنها في جملتها تخاطب الإنسان على الدهر"[3] هو خير الخلق وخاتم الأنبياء والمرسلين، أرسله الله للعالمين نذيرا، وتميز بصفاته الخلقية والخُلقية حتى قال الله فيه﴿ وَإِنَّكَ لَعَلى خُلُقٍ عَظِيمٍ﴾ وجاء إلى هذه الأمة بالقرآن الكريم وحياً من عند الله بواسطة جبريل عليه السلام، كان النبي صلىالله عليه وسلم لم يغضب من أخطأ في حقه أو من عاض دعوته، وكان رحيماً في معاملة الناس يحاول إصلاح المجتمع ما يقترفونه الأفراد من أخطاء.

الشخصيات الدينية لها طابعها الخاص، ولها صفة مميزة خاصة لما تبديه من دلالات رمزية تزيد النص الأدبي جمالاً، وأضحت الشخصية الدينية في أدب الرافعي تكتنز العديد من الدلالات التضافرية، للرفع من قيمة النص ومكانته، مما أضافت على أدبه بعداً جمالياً ثرياً بأبعاد الانسجام الروحي للنص، الذي يزين الدلالة ويضعها في أبهى حلة تستنطق المعنى وروحه الأعمق؛ فتفجر دلالات متناغمة تمزج وتقدم معنا جمالياً آخر.

6- شعرية تناص المفردات الدينية[الجنّة – القارعة- الطّامة- تمور- تلهى-غيا-]

المفردات لها دور كبير في إثراء القاموس اللغوي خاصة المفردات القرآنية والتي كان النص القرآني مجالها وإطارها الأول التي وجدت فيه، فاستخرجنا مجموعة منها وبيناها بالتفسير والتأويل وفق ما تقتضيه المفردة.

---

[1]- المصدر نفسه، ص22.

[2]- ينظر: محمد مروان: معجزة سيدنا سليمان، https://mawdoo3.com ، 2021/02/01، 11:19.

[3]- مصطفى صادق الرافعي : وحي القلم، ج2، ص46.

"**الجنّة** ": هذه المفردة تكرّر ذكرها في القرآن الكريم حوالي أكثر من ستين مرة ..، وتشير إلى معاني العلو والجزاء الحسن، فالجنّة مكان عند الله في ملكه يكافئ عباده الذين يمتثلون لطاعته وتوحيده في الدنيا، فيجازيهم الله الجزاء الأوفى، الجنّة لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر، فلا يستطيع العقل الإنساني أن يتوصل إلى معرفتها وما فيها إلاّ ما جاء به القرآن الكريم من ألفاظ وإشارات .

مفردة القَارِعَةُ: "هي من أسماء يوم القيامة وسميت بذلك لأنّ الله تعالى يقرع أعداءه بالعذاب أي يتساءلون عن موعدها ومتى يأْذن الله لهذه الساعة أن تكون وكيف تكون، لأنّها تقرع بالأهوال وقلوب الناس بالفزع"[1] ولفظة القارعة من الغيبيات لا يعلم موعدها إلا االله وحده .

مفردة" تَمُورُ" هذه المفردة نادرة الاستعمال فقد جاءت في سورة الطور، فمعنى تمور "تدل على الحركة والدوران أي تتحرك وتدل على الاختلال في التوازن أثناء الحركة [2]، كما أنّ هذه المفردة تدل على انتقال حال الشيء إلى حال آخر .

مفرد" تَلَهَّى": ذكرت هذه المفردة في القرآن الكريم في قوله تعالى: فَأَنْتَ عَنْهُ تَلَهَّى[3] وتشير إلى معنى التشاغل ومن هنا أمرالله رسوله الكريم ألاّ يخص بالإنذار أحداً [4].

مفردة:"غيّا" ورد في كلام الرافعي هذه المفردة: " فلو نطقت غياً أو رشداً فلهذا صواب ولهذا صواب"[5] فأراد الرافعي بالغي بالكلام الصواب والنافع والكلام الصادق، أمّا الغي في قوله تعالى: "فَسَوْفَ يَلْقَوْنَ غَيًّا"[6] تعني في القرآن الكريم هي واد في جهنّم، بعيد القعر، خبيث الطعم، وهو من قيح ودم"[7]

---

[1]- أبو الفرج الجوزي القرشي: **زاد** الميسر في علم التفسير، ج8، ص345-346.

[2]- ينظر: ابن كثير: تفسير سورة الطور، www.alro7.net، 2019/01/06، 11:10.

[3]- سورة عبس :[آ10].

[4]- ينظر: أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم، ص1959.

[5]- مصطفى صادق الرافعي : وحي القلم، ج3، ص142.

[6]- سورة مريم:آ[59].

[7]- أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم،ص2064.

مفردة الطَامَةُ: وهي من المفردات التي ورد ذكرها في القرآن الكريم وهي من أسماء يوم القيامة أيضاً والإنسان يعرض بما قدم من خير وشر..[1]

يتبين لنا من خلال هذه المفردات القرآنية أنّ الرافعي يتمتع بثراء لغوي ومفرداتي، حيث استوحى من القرآن الكريم مجموعة من المفردات لأنّه جعل بين القرآن وأدبه جسرا واصلا يعمل على بث الدلالة الدينية وإدراجها ضمن النص الأدبي لديه، وهذا ما جعل أدبه متميز ومختلف، الشيء الذي دفع الرافعي أن ينهل بعض المفردات من التنزيل المحكم هو أنّ استدعاء المفردة القرآنية لها دور مهّم جدا لديه؛ لأنّها أضافت إلى هذا الأدب أو النص طابعا لغويا ثرياً ومميزاً، وأزاحت ستار الغموض كما أنّها اكتنزت أبعاد المدلول اللفظي حتى يستوفي دلالات داخل السياق التركيبي للنص.

في حين أغنى المعجم اللغوي لديه وأحالت مباشرة بكل جدارة عن عمق الدلالة بما يخدم تعبيره ويرسل مقاصده، واستعمال الرافعي هذه المفردات في نصه الأدبي ليس عشوائياً بل جاء اختيارياً في صورة تعكس أصالة المنبع التراثي الديني الذي اتكأ عليه الرافعي في بناء صرحه الأدبي ألا وهو القرآن الكريم والحديث.

نوضح في الجدول الآتي أرقام التّناص الديني وإيجاد النسب المئوية حتى نتمكن من إحصاء التّناص الديني في أدب مصطفى صادق الرافعي في كتاب وحي القلم، وهو كالآتي:

الجدول:

التّناص الديني	الآيات القرآنية	الأحاديث النبّوية	القصص القرآنية	أسماء الله الحسنى	الشخصيات الدينية	المفردات القرآنية	المجموع
التواتر	45	09	04	03	08	07	76
النسب المئوية	59.2%	12%	5.2%	3.9%	10.5%	9.2	100%

ملاحظات حول الجدول:

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص2025/2024.

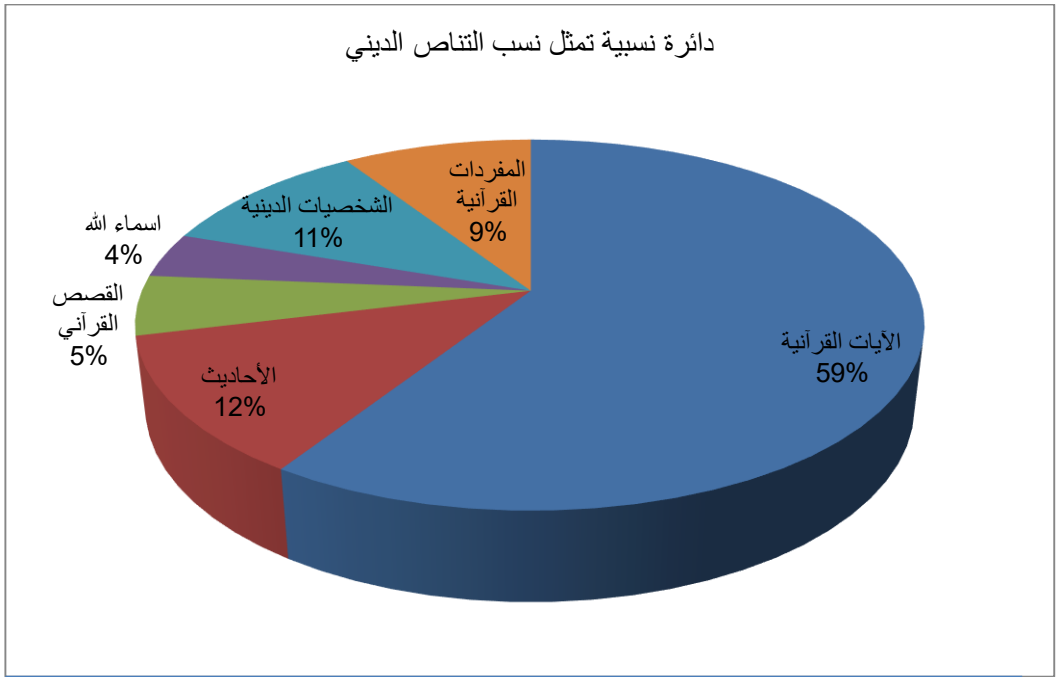
يأخذ تناص الآيات القرآنية أكبر حصة في التّناص الديني ما يقارب 46% بالمائة في حين يمثل تناص أسماء الله الحسنى أقل نسبة في التّناص الديني بنسبة 03%.

نستنتج من خلال هذه النسب الموجودة في الجدول ما يلي:

أنّ مصطفى صادق الرافعي اعتمد على استحضار التّناص الديني بصورة ملحوظة ومقصودة تفوق نسبة التّناص الأدبي.

يتبن لنا أنّ مصطفى صادق الرافعي له كفائة في التفاعل مع النص الديني وتوظيفه بطرق فنية في نصه الأدبي.

نوظف نسب الجدول في دائرة نسبية حتى تكون أكثر وضوحاً.



ملاحظات:

نلاحظ أنّ تناص الآيات القرآنية تأخذ أكبر مساحة من التناص الديني بنسبة 59% بالمائة ثم تليها في ذلك تناص الأحاديث النّبوية بنسبة 12% بالمائة.

بينما يمثل تناص أسماء الله الحسنى بسبة 4% زهي أقل نسبة في التّناص الديني.

استقى الرافعي من النص الديني بشكل كبير وهذا يدل على اهتمامه الواسع بالقرآن الكريم وهو ما تبين له مصدراً مهماً من مصادر التّناص.

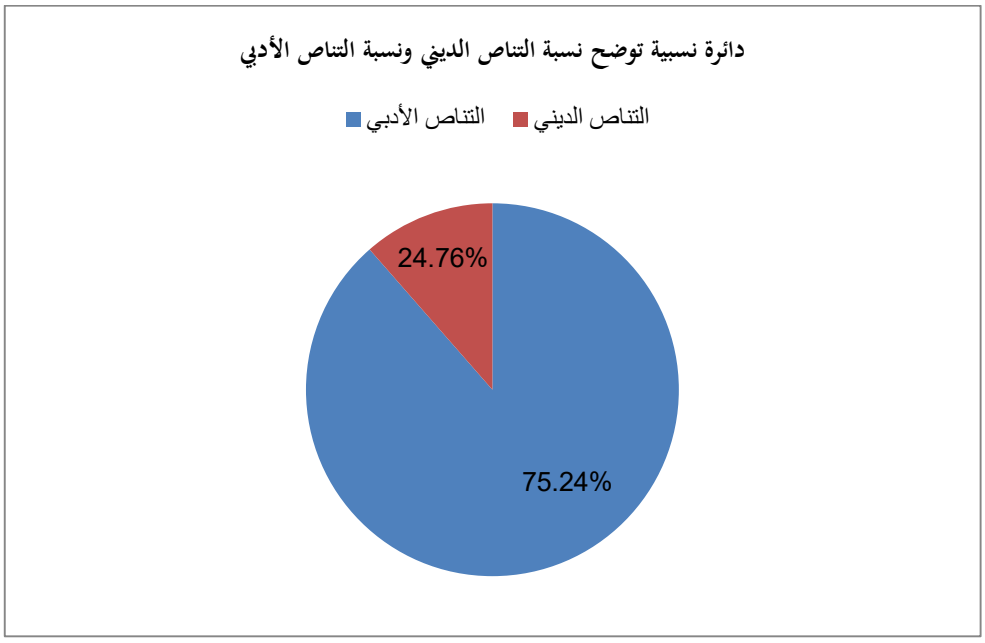
اهتم أيضاً باستدعاء الأحاديث النّبوية والقصص القرآني باعتبارها منبع آخر يساهم في بناء النص الأدبي وإبراز خصائص الشّعرية عن طريق التفاعل.

نسبة التّناص الأدبي: 24.76 % بالمائة

نسبة التّناص الديني تساوي75.24% بالمائة

التّناص الأدبي	%24.76
التّناص الديني	%75.24

نضع أرقام التّناص الديني والتّناص الأدبي في دائة نسبية



نلاحظ أن التناص الديني يفوق التناص الأدبي بنسبة 75%بالمائة.

استخدام الرافعي للتّناص الديني أكثر من التّناص الأدبي وهو يدل ميوله واهتمامه بالقرآن الكريم أكثر من النص الأدبي.

خلاصة:

يشكل تقاطع النص الأدبي لدى مصطفى صادق الرافعي مع النص القرآني نسيجاً متناغماً ثراً بعديد الحمولات الدلالية التي تنعش السطر الأدبي في أدب مصطفى صادق الرافعي، فقد استخدم الجانب الديني من آيات و أحاديث نبوية و قصص وحتى مفردات من النص القرآني، مما صنع هذا التّناص تفاعلا حقيقياً امتزت فيه أدبية الرافعي مع التنزيل المحكم والمعجز في نظمه مسارً طبع العمل الأدبي بصبغة غنية ومفعمة بمواصفات وسمات الدلالة الدينية، فأنتجت بذلك عملا فنياً راقياً كشف عن حسن واختيار وبراعة وكفاءة هذا الأديب كما أعطى صبغة جمالية للنص الأدبي مدعمة ومفعمة بالاستشهاد اللفظي القرآني.

أثمر هذا التفاعل بين القرآن والنثر في إغناء التجربة الأدبية عند الرافعي وليس غرضه أن يكرر ما جاء في القرآن الكريم؛ بل لحكم أراد أن يذكرنا بها وقصص تاريخية أراد أن نعتبر منها، فأصبح القرآن بالنسبة للرافعي يشكل أرضية خصبة ومادة خام لا يمكنه الإستغناء عنها، مما كشف عن مدى فنّية تعامل الرافعي مع النص القرآني بما يحمل من تنوعات قصصية وآيات وأحاديث ومفردات، ولم يكن للرافعي أن يوظف القرآن والحديث وغيرهما إلاّ أن يرسم في إنتاجه الأدبي جمالية وشعرية من نوع خاص، قد وفق الرافعي إلى حد ما في توظيفه للتّناص من القرآن، فكان هذا التّنوع من آيات وأحاديث، وشخصيات دينية قد أثرت تأثيراً بارزاً على أدب الرافعي وجعلت منه أدبا يحظى بجمالية وجودة أسلوبية فنية راقية.

وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا الفصل جزء منه وضع في مقال بعنوان أثر التّناص الدّيني في كتاب – وحي القلم – لمصطفى صادق الرافعي.

الفصـل الثالـث:

شعرية التّناص الأدبي في كتاب وحي القلم

لمصطفى صادق الرافعي.

1- شعرية التّناص الشعري.

2- شعرية التّناص الأمثال والحكم.

3- شعرية تناص الأقوال المأثورة.

4- شعرية تناص الأساطير والخرافات.

5- شعرية تناص المسرحية.

6- شعرية تناص شخصيات أدبية.

7- شعرية تناص المضامين.

تهتم صفحات هذا الفصل بالحديث عن مصدر من مصادر التّناص ألاّ وهو: التّناص الأدبي إذ سنوضح مدى استعمال الرافعي للتّناص الأدبي بما يشمل من شعر ونثر بتنوع أجناسه من قصص ونصوص الأمثال، واستقى أيضاً الخرافات والأساطير، كما نحاول تبيين إلى أي مدى وفق الرافعي في استدعاء النصوص النثرية والشّعرية، بالإضافة إلى هذا سنبرز شعرية كل نوع من هذه الأجناس، فقد أصبح التّناص من أبرز المواضيع التي نالت حظاً كبيرا من الاهتمام والدراسة.

إنّ الحقيقة التي نود أن نتوصل إليها في هذا الفصل هي تبيين شعرية التّناص الأدبي مع إبراز الأسس الجمالية التي قصدها الرافعي في سبيل إعطاء ميزة خاصة لأدبه، حتى نوضح أنّ عمله ليس إحصاءا أو وتكراراً لمجوعة من النصوص وفقط، بل إظهار بصمتة الخاصة التي تحمل أسرار العمل الإبداعي لديه، ومن ثم نقوم بإبراز فنيات هذا التّناص الأدبي بما يحوي من جماليات و مواصفات أدبية وفنية راقية.

بالإضافة إلى أننا سنبرز مدى صلاحية التناغم الأدبي والانسجام الأسلوبي والدلالي الذي أبدع فيه الرافعي في سبيل تحيين وإحياء النصوص السابقة، واستحضارها في نص حديث يبعث علي قيم التجديد، كل هذا يجعلنا نطرح عدة أسئلة نستطيع من خلالها أن ندرس هذا الموضوع دراسة تحليلية منها: هل وفق مصطفى صادق الرافعي في اقتباس أجزاء من نصوص نثرية وأخرى شعرية ووظفها بشكل فني ؟ هل حقق هذا الاستدعاء ما يعرف بالحوارية في أدبه؟، وهل بإمكاننا أن نقول أنّ أدب الرافعي حقق فعلا لما يعرف بالشّعرية أو شعرية الفن الأدبي؟.

1-/شعرية التّناص الشّعري:

الإبداع الشّعري أصدق تعبير يترجم شعور الشاعر، ولما كان الشعر أقدم الإنجازات التي عرفها الإنسان ومارسها المبدع، حينها لجأ الشاعر إلى التعبير عن الحس الشعوري ووصف بيئته التي كان يعيش فيها، فقد أصبح الشعر بالنسبة للشاعر المتنفس الذي يأخذ قسطا كبيراً من حياته، بل كان هذا الشعر في طابعه يحمل حكماً وعبراً ذات مقاصد وأبعاد جمالية شتى.

إذ كان الشّعر في مفهومه لدى بعض الباحثين هو ذلك "الكلام الموزون المقفى السهل العبارات ذو الخيال البديع..."[1] بل هو ديوان العرب كما قال القدماء، كما لجأ الكتّاب والأدباء إلى أن ينهلوا من الشعر لما فيه من مواضيع تستوقف القارئ، وتولد في نفسيته التأمل وحب الاكتشاف لأن المبدعين والكتّاب وجدوا في الإبداع الشّعري ما يتناسب مع ما يعبرون عنه، باعتبار أنّ الشعر ظل يمثل حلقة وصل تربط بين ما هو تراثي وبين ما هو حداثي، نتيجة أنّ الشّعر قد حقق المبتغى عند الكثير من الكتّاب والمبدعين، ونحاول أن نستخرج ما يمكن من كتاب وحي القلم التّناص الشّعري والتّناص النثري وهو كالآتي:

"إذا عبتها شبهتها البدر طالعاً"[2]

هذا الشطر الشّعري أخذه الرافعي من قول الشاعر الكناني"قيس بن ذريح"[3] (625-688م) .قائلاً:

"إِذَا عِبْتُهَا شَبَّهتُها البَدرَ طالِعًا وحَسبُكَ مِنْ عَيبٍ لَها شَبَهُ البَدرِ.

لَقَد فُضِّلت لُبنى عَلى الناسِ مثلما عَلى أَلفِ شَهرٍ فُضِّلَت لَيْلَةُ القَدرِ"[4].

تشير دلالة هذا البيت الشّعري أنّ قيس بن ذريح كان يعاتب نفسه لأنّه أطاع أباه في طلاق لبنى، مما أصابه من الحزن والندم ما أصابه فوصف نفسه بالميت الذي لا رأي له وبالعديم الذي لا يحسن التصرف في إدراة حياته، يُحدث نفسه وهو غارق في همومه لا أحد يشاركني أحزاني ولا أحد يعلم لومي، وكان معه ثلة من أصحابه فطلبوا منه أن يتذكر مساوئ المحبوبة "لبنى" وعيوبها حتى ينفر منها، ليمكن في ذلك من التخلص من الهموم التي كانت تراوده، فمن كثرة تعلقه بها فإنه يرى (لبنى) في عيبها أشبه بالبدر في طلوعه في قوله" إِذَا عِبْتُهَا شَبَّهتُها البَدرَ طالِعًا"، بل بالبدر الذي يضيء ما بين المشرق والمغرب.

---

[1]- ينظر:محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية1925 -1975، دار الغرب الإسلامي ،لبنان، ط2، 2006، ص67.

[2]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، المكتبة العصرية، لبنان، دط، 2002، ج1، ص91.

[3]- هو الشاعر قيس بن ذريح بن الحباب بن سنة بن حذافة الكناني الملقب بقيس لبنى، رضيع الحسين بن علي بن أبي طالب رضي الله عنه.كانت معظم قصائده في لبنى. للمزيد راجع الصفحات الأولى من ديوانه.

[4]- قيس بن ذريح: ديوانه، شرح: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، لبنان، ط2،1425هـ 2004، ص79.

كان هذا تشبيهه في مساوئها أما عن محاسنها فذلك تشبيه آخر، فأراد أن يقول الشاعر ليس لها أية عيوب، فهي تشبه البدر الساطع يملأ الكون ضياءا ونورا، حتى في نفسها وروحها وأخلاقها جعلها شاعرة، حيث وصفها في فهم شاعري أكثر مما هي عليه، إلى حد المبالغة حين أهدى إليها بتعبيره وكأنّها الدنيا بخيالها الواسع وعالمها الساحر، إن ما يسلبك عنها أن تتذكر ما فيها من مساوئ والمعايب ما تعافه النفس من أقذار بني آدم، فإنّ النفس تنبو حينئذٍ وتسلو ويخف ما بها يتبادر في تصوراتنا إلى أنّ الممدوحة "لبنى" ليست امرأة عادية بل هي أشبه بالملائكة ولكن شعرية هذا الوصف المميز يقودنا إلى هذه التعابير والأوصاف التي قيلت فيها وما وصفه الشاعر في حقها إنّما هو نزر النزر[1].

أمّا الدافع الذي جعل الرافعي يستحضر هذا الانتقاء الشّعري المميز لأنّه كان يرى فيه إغناءً للدلالة اللفظية وانسجاماً للنص الأدبي لديه، لأنّه يبعث في كلماته المحدودة ومعناه الواسع الذي يؤشر على قوة اختيار الأديب وانتقائه لما هو أفضل ومعبر، يجعل العبارة التي بعثت الكثير من سمات الشّعرية في نصه الأدبي في عبارة محدود ذات بعد أعمق ،أما ناصية هذا الإبداع الفني تمثلت في تجسيد تقاطع معاني التعبير الراقية بين الشّعر والنثر، لأنّه يحتوي على بعد بلاغي وحس دلالي مرهف؛ يعمل على حمل كل الأوصاف التي قالها في المحبوبة حتى كأنه يطمع في القول مزيداً من الأوصاف.

فالشاعر لا يرى مساوئ لبنى بل يرى في عيبها حسناً لأنّ ما يراه الناس هو عكس ما يراه الشاعر تماماً، فذاك التغيير يسيطر على حس الشاعر، وكأنّ المعاني يخرجها قلبه وليس عقله، وهذا ما أدى بالرافعي أن يستقي من هذا النبع التراثي العريق والبعيد في معانيه، كما اقتبس الرافعي شعرا آخر في قوله:"وأقبلت دولة العَظَاء على العنزِ تجرّر أذيالها"[2] كان اختياره في هذا المقام من شعر الشاعر العباسي(شاعر الزهد) أبو العتاهية (130- 213هـ) قائلاً:

"أَتَتْهُ الخِلافَةُ مُنْقَـادةً إِلَيهِ تُجَـرّرُ أَذْيَالَهَـا"[3]

[1]- ينظر: قيس بن ذريح: ديوانه، ص25.

[2]- مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم، ج2، ص 212.

[3]- أبو العتاهية، أشعاره وأخباره، تح: شكري فيصل ، مطبعة جامعة دمشق، سوريا، 1374هـ-1965، ص33.

يتحدث الشاعر عن تهنئة المهدي لنيله الخلافة فوصفها بأنّها قادمة إليه وهي منقادة تجرر أذيالها، من يريد الخلافة يسعى إليها، أما في وصف الشاعر فهو يثبت بقوله عكس ذلك، حيث قام الشاعر بوصف الخلافة قادمة إلى المهدي دون عناء، أو بذل أدنى جهد في الحصول عليها، هي من اختارت المهدي وليس هو الذي اختارها وفضلته عما حوله من الناس، حيث أبدع أبي العتاهية في تصميم هذا البيت، في حين أنّ الرافعي أحسن اختياراً بما قام به من استدعاء جزء يسير من البيت الشعري وليس كله ووظفه بشكل متميز ومسجم مع أدبه، حيث قارب صورة السلطة التي نالها الخليفة إلى صورة السلطة للعظاء.

فإن الشاعر أبو العتاهية وأنّه يقول عن طريق المعنى أنّ دولة العظاء تشبه المجتمع الذي فيه حكم تسيّر تلك المجتمع وتوجهه، مما أضاف هذا التّناص تعبير ينم على كيفية اختيار الكلمات ذات البعد الجمالي، والذي يصنع التعبير المتقاطع والمتناغم مع نصه ليصبح ذلك الإنتاج متوازنا في تراكيبه الأسلوبية ومنسجما في أبعاده الفنية، كما أنّ الدافع الذي جعل الرافعي ينهل من شعر أبي العتاهية ويحدد نقاط التقاطع مع شعره، عن طريق خياله الواسع حين عمل على تقريب صورة "العظاء"[1] في صورة الخلافة في قولهما "تجرر أذيالها".

أفاد الرافعي بأنّ العظّاء نالت الخلافة فأصبحت تجرر أذيالها على العنز، مما أهلها ذلك دولة العظاء ممارسة السلطة على العنز وتطبق القوانين التعسفية بالرغم من أنّها لاتصلح للخلافة ولا للحكم، نتج ذلك إلى انقطاع الخلافة والدين والرأي وكأنهما يجعلان من هذا التقاطع سمة واحدة متوحدة راسخة تصلح للمهدي وتصلح للعظاء في الآن نفسه.

يضع الرافعي مرتبة الخليفة المهدي ومرتبة العظاء في مقام واحد على هذا الأساس ماثل بين الخليفة المهدي ودولة العظاء التي لا قيمة لها أمام العنز، بالرغم أنهّا نالت الخلافة فأتتها كما أتت إلى الخليفة المهدي، وهنا تكمن درجة الشّعرية في تقريب الوصف وتطابقه، استطاع الرافعي أن ينسج بين ما هو شعري مقفى وبين ما هو نثري أدبي، فنتجت عن هذا تفاعلاً يرسم أسمى معاني الانسجام والتضافر بينهما، وهذا التعبير أبرز بعداً تفاعلياً بكل إبداعية وبكل تحوير في البعد الجمالي إلى بعد فني أرقى مما كان عليه.

[1]– العظاء: وهي السحلية .

نتوجه إلى توضيح تناص شعري آخر ومعنى آخر في قول الرافعي:" فوقفت (الذبابة) تحك ذرَاعَها بذرِاعها"[1] ، يتوافق هذا القول مع قول الشاعر الجاهلي المعروف عنترة بن شداد (525-608م) في قوله:

"وخَلاَ الذُّبابُ بِهَا فَليسَ بِبَارِحٍ غَرِداً كَفِعلِ الشَّارِبِ المُتَرَنّمِ

هَزِجًا يَحُكُّ ذِرَاعَهُ بِذِرَاعَهُ قَدْحَ المُكَبِّ عَلَى الزِّنادِ الأَجْذَمِ"[2]

كان يمثل هذا البيت الشعري للرافعي مرجعاً استند علية لجأ الرافعي إلى الأخذ من شعر الشاعر عنترة بن شداد، فصور لنا صورة الذباب وهو يحك ذراع بذراع، شبه هذه الحركة بالإنسان الذي قطعت يداه، كما أنّ الرافعي اقتبس هذه الصورة وهي في حالة حركة، ونحن نعلم أنّ السكون والحركة لا يتشابهان، التعبير الذي يقتصر على الحركة هو أسلوب إبداعي يبعث على استئصال سمات الشّعرية ونقلها من إبداع شعري قديم إلى إبداع نثري أكثر حداثة، قام الرافعي باستحضار المحتوى الشّعري وتنسيقه بدقة، حتى يمتزج النص الشّعري بالنص النثري ويصبح كأنّه نص واحد.

يمثل هذا التقاطع تناصاً مطابقاً تماماً، كان نتيجة تكريس مبدأ الاختيار الواعي من طرف الرافعي بكل مقصدية في ذلك، فصنع نصاً آخر يحمل سمات خفية فيه لا يمكن اكتشافها إلاّ من خلال التأمل الجيد في النص، أي أنّهما اشتركا في اللفظ والمعنى، يمثل هذا مشهدً يستحضر صور الشّعرية بكل ما تجلت من مواصفات، على أنّ في النص الشّعري تتوفر فيه سمات جمالية متفردة تكتنف في جوانبها العديد من الحمولات التعبيرية والفنية الراقية، التي تمثلت في وصف الحركة الفعّالة التي قام بها الذباب فهو يدل على الاستمرارية؛ بل أحال إلى عديد دلالات الإيحائية التي أشار إليها من خلال التجديد في طرح النصوص.

إذا تحدثنا على دلالات الألفاظ التي اختارها الرافعي: منها " الترنم، هزجاً، يحك.." وظفت من طرف الشعراء منذ القديم، فقد اشتهروا بميزة وهي اختيار الحشرات ووصف حركتها وتنقلها وما إلى ذلك وإعطاء اهتمام جاد في بناء قصائد ونظم الأشعار؛ لأنّ الشاعر قديما كان يميل إلى أبسط ما يحيط به في بيئته ويوظّفها في شعره ،مما صادف هذا التمعن توافق الرافعي مع أبي عنترة وهو يصف حركة الذباب.

[1]- مصطفى صادق الرافعي، وحي القلم، ج2، ص214.

[2]- عنترة بن شداد العبسي: ديوانه، مطبعة الآداب بيروت لبنان، ط4، 1893، ص81.

في حين أصبح الإنتاج الأدبي للرافعي ثرياً بأسرار تعبيرية وأسلوبية، وما يخفيه هذا النص من مكنونات أدت إلى تجسيد معالم الشّعرية في نصه؛ أمّا التفاعل بين الملفوظ الشعري والملفوظ النثري شكل ما يسمى بالتّناص أي إسقاط إحداثيات الملفوظ الشّعري على إحداثيات الملفوظ النثري مما جعل هذا التطابق يبعث على إرسال تناغم أدبي فريداً من نوعه، من أجل إثارة فضول المتلقي والسيطرة على ميوله، فالاطلاع على هذا النص لدى الرافعي يجعل القارئ أثناء قراءته للنص أمام عدة تأويلات تربط هذا النص بنصوص أخرى.

تكمن شعرية هذا التطابق في اللفظ و المضمون كونه منبعاً دلاليا لا يخل بالمعنى بل أصبحت عن طريق التّناص وكأنه غير مقتبس، بل أضاف هذا التقاطع بعداً ظل يؤسس على تنسيق الألفاظ فاستدعى الرافعي جزء من البيت الشّعري، وهو ما يدل على اطلاعه الواسع بالشعر العربي القديم واهتمامه به لدرجة أنه استدعاه في نصه من أجل إحياء الشعر القديم مرة أخرى، فهو الإحالة إلى التراث ما يتناسب مع أقواله ومقاصده، وهذا لا يدل على التكرار وإنما ذهب الرافعي إلى أبعد من ذلك وهو إحياء وإحضار نص حديث إلى نص في زمن أكثر حداثة بطريقة إبداعية حديثة.

ننتقل إلى تناص آخر في قول الرافعي: متمطياً بصلبه ليشير من جسمه الهادئ إلى معانيه المفترسة"[1] يشترك الرافعي مع قول الشاعر الجاهلي أيضاً امرئ القيس (500-540م) قائلاً:

فَقُلْتُ لَهُ لما تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجازاً وَناءَ بِكَلْكَلِ."[2]

يشير معنى البيت الشّعري " لما تمطى": أي نهض بصدره نهوضاً ثقيلا، لم يكد صدره ينهض من طوله، وأردف أعجازاً أي: حين رجوت أن يكون قد مضى أي رجع "[3] أمّا عبارة" ناء بكلكل" يدل معناها على التهيؤ للنهوض"[4] نلحظ أنّ الرافعي أشبع نصه الأدبي باستدعاء العديد

[1]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج2، ص235.

[2]- امرئ القيس: ديوانه وملحقاته، شرح: أبي سعيد السكري، تح: أنور عليان أبو سويلم و محمد علي الشوابكة، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات،ط1، 1421هـ2000،ج3،ص240.

[3]- امرئ القيس: ديوانه وملحقاته، ص240.

[4]- المرجع نفسه: ص 240.

من النصوص التراثية الشّعرية تضميناً واستحضارا من الألفاظ، وغايته في ذلك أن يجعل بين أدبه والشعر القديم جسرا واصلا يعمل على إعادة بعث النص القديم في صورة جديدة وبصورة أدبية وجمالية مستحدثة.

لأنّ الشّعر تراجع الاهتمام به، في حين أنّ الشعر الجاهلي كان يقام في أسواق كسوق عكاظ يحظره أشهر الشّعراء كل أسبوع ويقدمون فيه كل جديد في الشعر،كما كان شعراء ذلك العصر أكثر اهتماماً بالشعر من حيث النظم، والتأليف والإبداع فيه، هذا إن دلّ على شيء فإنه يدل على أنّ الرافعي ذو اطلاع واسع واهتمام كبير بالنص الشعري الجاهلي القديم، فقد صنع هذا التداخل عالماّ تتداخل فيه عدة نصوص امتزجت فيها بيئات مختلفة ومنوعة مما صنعت منعرجاً عبَر من خلالها النص الشّعري إلى النص النثري وامتزجت فيه روح جودة النظم والتأليف .

يمكننا القول أنّ الرافعي بني صرحه على ما هو قديم وتراثي وهذا ما عزّز مكانة نصه الأدبي لدى المتلقي وهو ما كان يسعى إليه، راح في ذلك أن يحتكم إن صح القول إلى فنيات انتقاء النصوص التراثية وكيفية التعامل معها بشكل يحافظ على المعنى دون الإخلال بمقاصده، مما أهله ذلك إلى التأسيس واكتشاف فنيات العمل الإبداعي، ويبتعد كل البعد عن الجاهزية في طرح الأفكار، من أجل تحيين نصه الأدبي والعمل على مدى تجسيد فنيات التّناص بصورة مستحدثة في العمل الإبداعي.

نواصل طرحنا للشعر الذي كان يمثل لدى الرافعي مصدر مهّما لا يمكن أن يستغني عنه فاستعان به في أدبه وأحيا النص به مجددا، نذكر تناص آخر تبين في قوله: "أفاطمُ مهلاً بعض هذا التّدلّل"[1] اغترف مصطفى صادق الرافعي من قول الشاعر المعروف امرئ القيس جاء في قوله كالآتي:

"أَفَاطِمَ مَهْلاً بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ وَإِنْ كُنْتِ قَدْ أَزْمَعْت صرْمِي فَأَجْمِلِي"[2].

لجوء الرافعي إلى الاستدعاء من الشعر العربي القديم هو ما يؤكد وفائه ويجدد اهتمامه مراراً وتكرارا، فيحاول أن يمتن روابط التواصل مع النص الشعري الجاهلي، من خلال ما اتضح جلياً في

[1]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج2، ص 326.

[2]- امرئ القيس: ديوانه وملحقاته، ص192.

إبداعه، ويتخذ من مطلع البيت المنادى المرخم في قوله "أفاطمُ" وهي تستعمل للقريب، "يقصد الشاعر في هذا المنادى في البيت فاطمة بنت العبيد بن ثعلبة وهي من قبيلة عذرة، يريد الشاعر في صدر البيت " أَفَاطِمَ مَهْلاً بَعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ" أن يقول لفاطمة كفي بعض تدللك عني وأقلّي منه"[1] فقد أفاد الشاعر من وراء هذا الترتيب أن يستوقف المنادي ويلفت انتباهه، كما أنّ الانتباه يستوقف القارئ أيضاً.

كما تظهر جمالية الهندسة الصوتية التي تترتب في الشطر الأول من البيت، فهي تحمل في ذاتها حمولة دلالية تعمل على خلق أبعاداً فنية راقية، لكي يقف على حدود الدرس التراثي بكل أبعاده الجمالية واللغوية وحتى الأسلوبية، في حين تعمل الاستدعاءات المتتالية على إخراج المعنى من إطاره الشعري المقفى إلى إطاره الحر ألا وهو المجال النثري واللجوء إلى تقنية أخرى ألاّ وهي كسر الوزن والقافية.

أصبح البعد الشكلي الذي حوّل فيه الرافعي الشعر إلى نثر هو في الحقيقة ما ترسمه الشّعرية لديه من مسار، تنتظم الدلالة من طابعه الأول ألاّ وهو الشعر إلى طابع آخر الذي هو المجال النثري فالدلالة هنا تعود بالفاعلية أكثر مما كانت عليه في الأول، وتشير إلى استقلالية التوظيف لدى الرافعي وتشربه بعض الأفكار والمعاني الشّعرية، مما جعلت أدبه يكتسي دلالات اختيارية في غاية الدقة والجودة الأدبية يريد من خلالها إبلاغ المتلقي رسالة مفعمة بسمات الشّعرية.

خضوع الرافعي على هذا المنهج هو بصمته وأسلوبه في الكتابة هي بالأحرى شعريته التي أبت أن تكون حاضرة إلاّ على هذه الشاكلة، وما تطرحه من أبجديات التضافر الفني الذي طالما أضاء جوانب كثيرة كانت تحتاج في مجملها إلى ما يعرف بالتّناص أو التفاعل النصي.

ننتقل إلى دراسة تناص آخر في مجال الشعر دائماً حيث أبدى الرافعي تقاطعه مع شاعر آخر في قوله" وكانت المساجد في ذلك العهد تضاء بقناديل الزيت، وفي كل قنديل ذبالة يرتعش النور فيها خافتاً ضئيلاً .."[2] فقد شكل لنا هذا التّناص تقاطعا مع الشاعر امرئ القيس في قوله:

يُضِيءُ الفِرَاشَ وَجْهُهَا لِضَجِعِهَا كَمِصْبَاحِ زَيْتٍ فِي قَنَادِيْلِ ذُبَّالِ"[1].

[1]- امرئ القيس: ديوانه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، بيروت، ط4، 1984، ص12.

[2]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج3، ص 26.

يشير فحوى هذا البيت والذي شكل فضولاً لدى الرافعي أبدى من خلاله سمات التوافق الأدبي، فقد وصف القناديل التي كان ينبع منها ضوء نوراني ضئيل، كانت تستخدم في إضاءة المساجد في ذلك العصر، فقد وصف تلك القناديل التي كانت يخرج منها بعض الضوء، تشتغل بالزيت، وكأنه يبعث بضوئه معاني نورانية لطيفة يحاول هذا النور أن يخرج في حياء يرتعش من الظلمة حاول الرافعي أن يستأصل هذا النور الأسلوبي من البيت الشعري إلى نصه الأدبي ليضيء أدبه أكثر مما أضاءت هذه القناديل عن طريق التّناص، ومن خلال هذا التفكير أراد أن يصف لنا هذا الجو الذي عاشه في طفولته التي باتت من الماضي بذكرياته التي لا تنسى.

كأنّه يريد أن يقول لولا هذا التّناص لما كان هذا الأدب مضاءً، كثيراً ما يتسم هذا التفاعل عند الرافعي بمعاني الترتيب المحكم في صياغة الجمل من حيث أنّه يبعث الشعر انتعاشاً أدبياً يعمل جاهدا على أن يرسل حدود التعامل الفني الهادف الذي يؤسس لما يعرف بالتطابق مع ما هو شعري وبين ما هو نثري، لكي يعمل على تكثيف الانسجام بين معاني الأسطر حتى لا يكون في هذا الأدب ثغرات تجعل العمل الأدبي لدى الرافعي تنعدم شعريته، حيث كان هذا الاستدعاء الشّعري استدعاء اختياري مقصود يكرس أسمى مبادئ الجودة الأدبية في الإنتاج الأدبي لديه،حتى يتحقق التكامل فيه.

يحرز الإبداع الفني لدى الرافعي بعداً عبر حدود التّناص عندما يجمع بين ما هو تراثي سابق وبين ما هو حداثي متزامن معه، مما جعل الرافعي يستنطق النص الشعري ويحاوره بكل فنية وإبداعية بما فيه من أسلوب راقي، ألحّ الرافعي أن يكون أدبه متصل وغني بمعاني الشعر الجاهلي وثقافة الشعراء الجاهليين ،من أمثال: عنترة بن شداد امرئ القيس، أبو العتاهية، حيث تتمثل الشّعرية عند الرافعي في الاهتمام الواسع بالشعر الجاهلي لأنّه يمثل بالنسبة إليه منبعاً ثرياً ومصدرا مهماً من مصادر التّناص الأدبي، يجسد في ذلك أسمى دلالات التضافر ولا يمكنه الاستغناء عليه بل مصدرا يؤسس عليه أدبه بإتقان وشعرية.

[1]- امرئ القيس: ديوانه وملحقاته، ص315.

تمثل الحوارات أو التفاعلات التي حاكها أدب الرافعي مع النصوص الشّعرية التي باتت هجرة النص القديم من زمنه إلى زمن النص الحديث، الذي استدعاه أو ما يسمى بالنص المتناص، دخول النص في هذا حيز التعالق هو ما يجعل النص في شبكة من النصوص المتعالقة فيما بينها.

نحيل إلى تناص شعري آخر مع الشاعر امرئ القيس اعتبر الرافعي شعره مرجعاً أساسياً استقى منه هذا المعنى فيقوله: "وراح يتقلقل له كجلمود صخر"[1] أما ما جاء متوافقا في جزء من معناه

قول الشاعر امرئ القيس :

"مِكَرٍّ مِفَرٍ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ الّسيلُ مِنْ عَلِ"[2].

حرص الرافعي على أن يستقي ما أمكنه من شعر أمرئ القيس، فما قصد الشاعر في هذا البيت الشعري وهو "أنّ الجلمود وهو الصخر، زعم السكيت أنها إذا كانت في أعلى الجبل كان أصلب لها، وقيل أيضاً عن الجلمود والصخر هما أصغر من الجندل قدر ما يرمي بالقذاف، وقيل هما أتان الضحل وهي الصخرة تكون في الماء القليل مثل رأس الجدي ودون ذلك"[3] لما كان كلام المتقلقل (وهو المضطرب صوته أثناء الكلام) أشبه بالجلمود وهو يعني في ذلك الصخر الذي يتميز بالصلابة والقساوة في تعامله، فأشار الرافعي بقوله: إلى أنّ صوت المتكلم يشبه صوت المتقلقل بالجلمود الشديد الصوت، لأنّ المتكلم كان ينتقد كتاب"مهذب الأغاني".

يسعى الرافعي من خلال هذا التقاطع أن يحرص حرصاً شديداً على اختيار الألفاظ التي تصنع علاقاتها مع نصوص أخرى، إنّ العلاقة التي تربط هذا البيت الشعري مع نص الرافعي هي تكتل أدبي جمالي فني إبداعي راقي، اجتمعت فيه الدلالة الشّعرية مع جمالية الدلالة النثرية، وهذا ما ميز عمله الأدبي، عندما أراد الشاعر أمرئ القيس أن يقطع في عبارة" كجلمود صخر" ومعناه: وهي الصخرة الصلبة التي كانت في أعلى الجبل أصلب لها"[4] هذا اختيار شيء على شيء وتمييز الصورة التي تخدم أدبه وتطبع نصه بشيء من الشّعرية في ذلك.

---

[1]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج3،ص326.

[2]- امرئ القيس: ديوانه وملحقاته، ص248.

[3]- المرجع نفسه: 248.

[4]- المرجع نفسه: ص249.

تكمن شعرية هذا الاستعمال اللفظي في إثراء المعجم اللغوي لدى المتلقي بحيث يثير في حافظته خيارات الاستعمال اللغوي، ويمّكن المتلقي من إبراز ومعرفة صورة الأدب ومميزاته لدى الرافعي كما يمكنه هذا الاطلاع التعرف على مفردات الشعر الجاهلي عن طريق التّناص الذي كان نقطة تقاطع بين الشعر والنثر، ما يمكن أن نقول أنّ الرافعي نهل من الشعر العربي القديم ويدلّ هذا أن الشعر العربي القديم بالنسبة إليه أرضية خصبة عمل بمقتضاها وبنى صرحه الأدبي عليه.

عند تأملنا لهذا التّناص جيداً تبين لدينا أنّ التّناص الشعري عند الرافعي يأتي حرصاً على الاختيار الجيد لهذه النصوص، فالسبيل الذي يود الرافعي الوصول إليه هو تقديم أدب في منتهى الشّعرية، يستطيع القارئ من خلاله اكتشاف أبعاداً كثيرة حتى يتحصل على تأويلات تؤشر على أنّ أدبه بات مادة خام، حتى يكون إبداعه جديراً بالدراسة والاهتمام من طرف الباحثين والنقاد ويتلقى قبولاً من طرف المتلقي، مما أقام علاقات تفاعلية مع شعر الشاعر امرئ القيس، ربما وجد الرافعي الحاجة الملحة التي تتوجب عليه أن يأخذ موضوعات تتلاءم والمقاصد الأدبية التي يريد أن يبلغنا إياها.

لقد نوع مصطفى صادق الرافعي في استدعاء العبارات والتراكيب، ونلاحظ أنّه لم يأخذ البيت الشّعري بكامله، بل يأخذ شطرا أو جزءا من البيت الشعري، وهذا ما أخضع المتلقي أمام عدة تأويلات تترتب في ذهنه، وكلما ازداد المتلقي تأملاً في أدبه كلما أضاف خيارات تقترب إلى التأويل الصحيح والهادف، هذا الانطباع خلق في نفسية القارئ أنّ النص عند الرافعي عبارة عن كتلة واحدة وأنّ تلك الاقتباسات أصبحت جزءا لا يتجزأ من أدبه، وانتقل أدبه من نص بسيط إلى نص ذات أبعاد فنية متعددة، مما استقى اختياراً متميز الصياغة بعيدا كل البعد عن العشوائية، يبعث بصور إبداعية بفضلها يكسب النص الأدبي لديه صبغة غنية بمحتويات الطابع الشعري القديم.

2- شعرية تناص الأمثال والحكم .

يعتبر المثل جوهرة ثمينة تزداد قيمتها كلما طال الزمن، فهي لا تزيد عن أقوال مأثورة قيلت في مناسبات ومواقف متنوعة فتداولتها الألسن من جيل إلى جيل، يصرح ابن عبد ربه في كتابه عن معنى المثل قائلاً:" بأنّه وشي الكلام وجوهر اللفظ، وحلي المعاني والتي تخير بها العرب وقدمتها العجم ونطق بها في كل زمان ...فهي أبقى من الشعر وأشرف من الخطابة لم يسر شيء مسيرها،

ولا عمّ عمومها حتى قيل: سير من مثل"[1] نفهم من هذا القول أنّ المثل ليس :أي قول قيل وإنّما هو كلام امتاز بمعنى له روح الدوام عبر مختلف الأزمنة وتداول عبر مختلف الألسنة.

كلما استعمل المثل ازداد فرضاً في حضوره وحاجة الناس إلى ذكره في مواقف تستحق أن يذكر، فلا يمكننا أن نتصور كلاماً دون حضور المثل في حديثنا، ومصداقية المثل هي التي جعلت المعاني لها طاقات تكسو الألفاظ التي يحفل بها المثل، الزمن هو عبارة عن أحداث وتنوعات صارت تضرب في مواسم وأماكن، ولا يقال المثل إلا في معنى أراده القائل منه عبرة أو معنى يقصده، ويكون المثل موجهاً إلى المجتمع، فتبادر إلى ذهن الرافعي أن يستحضر الأمثال ويوظفها في إنتاجه الأدبي.

يعتبر المثل أيضاً كلاماً قليلا مختصراً ومعنى غزيراً يهدف إلى أبعاد ذات الدلالات التي تصبغ نصه الأدبي بمعاني المثل، فالحكمة لا تقل شأنا عن المثل بدورها تمثل درساً كاملاً في كلمات مختصرة وذلك من أجل أخذ العبرة من وراءها، لكي نستهل الحديث في هذا المبحث نقوم بطرح التساؤلات التالية:كيف وظّف الرافعي الحكمة والمثل في النص الأدبي؟ وهل خدما نصه على الشكل الذي أراده؟ ما هي الفنيات الأدبية التي لجأ إليها الرافعي كي ينجح في تعامله مع نص الحكمة والمثل؟ وهل حقق تناص المثل والحكمة مع أدب الرافعي شعرية؟.

تتبين الإجابة عن الأسئلة من خلال الوقوف على أغلب المحطات التي وردت فيها الحكم والأمثال كالآتي:

قال الرافعي: "حسبك من شّر هذا أوّله وأخفه"[2] فقد امتص الرافعي قوله هذا من عبارة المثل "حَسْبُكَ مِنْ شَّرٍ سَمَاعُه"[3] نسب هذا القول إلى أم الربيع بنت الزياد العبسي، قالت هذا المثل في حادثة لها عندما أخذ ابنها الربيع قيس بن الزهير من جذيمة درعاً، فعرض قيس لأم الربيع وهي على راحلتها في المسير؛ فأراد أن يذهب بها ليرهنّها بالدرع فقالت: له أين غاب عنك عقلك يا قيس

[1]–ابن عبد ربه: العقد الفريد، شرح: أحمد أمين وآخرون، مطبعة لجنة التعريف والترجمة، مصر، ط3، 1391، 1971، ص63.

[2]– مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج1، ص178.

[3]– أبو الفضل أحمد النيسابوري: مجمع الأمثال والحكم، المعاونية الثقافية المآستانة الرضوية المقدسة، العراق، دط، دت، ج1، ص203.

أترى بني زياد مصالحك فذهبت بأسهم يميناً وشمالًا وقال: أناس ما قالوا وشاءوا أو أنّ "حسبك من شر سماعه"[1]

بمعنى"اكتفى من الشّر بسماعه ولا تعاينه ويجوز أن تقول يكفيك سماع الشر تقدم عليه ولم تنسب إليه، قيلت هذه المقولة في تلك الحادثة ومازالت تتداول بين الناس ،فأصبحت ترقى إلى مستوى المثل وتقول كفى بالمقالة عاراً وإن كان باطلاً، فأصبح يضرب عند العار والمقالة السّيئة"[2] اكتسب هذا المثل بعداً تراثياً عربياً عريقاً في الأدب العربي لدينا، ضرب الرافعي هذا المثل حين رأى المرأة تغيرت في أخلاقها بأنها كانت ترتدي أخلاق الثياب وتسعى إلى إسعاد أهلها والاهتمام بأسرتها ورعايتها أحسن رعاية، تغيّر الزمن أدى إلى تغيّر هذه المرأة مما تخلّت عن أسرتها وترفعت عن الأخلاق التي كانت عليها.

كما تخلت عن القيم النبيلة كالصبر والتحلي بالأخلاق الرفيعة، وتوجهت إلى كراهية المكوث في الدار والطاعة بحجة مواكبة العصر والتطور، وتجعل من نفسها امرأة، فكانت هذه الأفعال التي تبادرت من المرأة يراها الكاتب شراً وكان هذا الشر إلا قليله وأخفه، من خلال هذا التقاطع استطاع الرافعي أن يؤلف بين نصه وبين نص المثل، بفضل هذا التناص بيّن لنا الرافعي اهتمامه الكبير بما هو تراثي عربي أصيل، تكمن شعرية هذا المثل في كيفية اختياره وتوظيفه بشكل يتناسق مع نص الرافعي، حتى لا يحمل النص الأدبي لدى الرافعي ثغرات تنقص من قيمته، مع العلم أنّ الأدب العربي له مرجعية جذورها ضاربة في التاريخ .

نبقى دائما في مجال المثل نتوجه إلى استخراج هذه العبارة لدى الرافعي في قوله:" تجوع الحرة ولا تأكل بثدييها"[3] جاء هذا المثل على شاكلته وصيغته في أحد المصادر وهو بالكامل " تَجُوعُ الحُرَّةُ وَلاَ تَأْكُلُ بِثَدْيَيْها"[4] من أورع ما قيل في الأمثال، أوّل من تلفظ بهذا القول هو الحارث بن السليل الأسدي حيث أطلق هذا المثل على المرأة الحرة التي أذاها الجوع وتسلط عليها بشدة،

[1]- أبو يعقوب يوسف بن الطاهر الخوبّي: فرائد الخرائد في الأمثال، تح: عبد الرزاق حسين، دار النفائس، الأردن، دط، دت، ص163.

[2]- ينظر: أبو الفضل أحمد النيسابوري: مجمع الأمثال والحكم، ص203.

[3]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج1، ص 288.

[4]- أبو الفضل أحمد النسابوري: مجمع الأمثال والحكم، ص129.

فرأت في الجوع درساً تلتزم فيه بصبرها أشد الالتزام، فجميل أن يصحب الجوع مع الصبر والتعامل بالسلوك النيل في حياة المرء اتجاه من حوله.

كان هذا الكلام موجهاً إلى المرأة ويقصد ابنة علقمة بن خصفة الطائي ابنة الزّباء كانت توصف بأجمل الفتيات في قومها، أمّا مناسبة قول هذا المثل حين تقدم لها سليل بن الأسدي لخطبتها وهي لم تكن ترغب فيه، لكبر سنّه فقال له علقمة أبوها أنت كفؤ كريم يقبل منك الصفو ويؤخذ منك العفو، ما كان هذا التعامل إلاّ طمعاً في الحارث لأنّه كان سيد قومه، فأقنعتها أمها حتى غلّبت عليها رأيها، فتزوجها الحارث على مائة وخمسين من الإبل وألف درهم وخادم، ثمّ رحل بها إلى قومه.

ذات يوم كان الحارث بن سليل جالس بفناء قومه وهي بجانبه (ابنة علقمة) فأقبل شاب إليه من بني أسد يقتتل ويتدرب في ساحة القتال، فتنفست تنفس الصعداء ثم انهمرت عيناها بالبكاء فقال لها ما يبكيك؟ فقالت: معبرة عن حزنها مالي وللشيوخ الناهضين كالفروخ فقال: ثكلتك أمك " تَجُوعُ الحُرَّةُ وَلاَ تَأْكُلُ بِثَدْيَيْها"، قال أبو عبيدة إن كان الأصل في المثل على هذا فهو على المثل السائر ولا تأكل ثدييها، ومن العلماء من قال هذا غير صحيح والأصح "لا تأكل بثدييها" ونعني بها تأكل أجرة ثدييها أي لا تعيش بسب ثدييها.."[1] أمّا المعنى الذي يقصده الرافعي من وراء هذا المثل وهي المرأة التي ترفعت بأخلاقها ورأت في الحياء جمالاً فتوانت عن كل قبيح وابتعدت عن التبرج وأساليب الزينة، وصبرت على زمنها بما يحدث فيه من تغيرات.

تعتبر المرأة الحرة باعتبارها المرأة الفاضلة التي توّرث الأخلاق الكريمة، فالتزمت بأخلاقها وتحفّظت بدينها في الزمن الذي كثرت فيه التغيرات، مهما تحدثنا عن هذه المرأة، فهو يرى في هذا المثل أنه يختصر كل المعاني ليتلفظ بعبارة "تجوع الحرة ولا تأكل بثدييها" إلى أنّ الرافعي نقل المثل كما هو في أصله وبمعناه الظاهر.

تتجسد شعرية المثل الأدبي لدى الرافعي حين انطلق من التاريخ العريق للأدب العربي، وصنع بذلك مزجاً لا يضاهيه أي اختيار، وحقق بذلك انسجاماً داخل أسطر المتن لديه شكلاً ومضموناً وهذا ما حققه المثل من روابط كانت تمثل أصالة الأقوال العربية النابعة من بيئات مختلفة، هذا

[1]- ينظر: أبو الفضل أحمد النسابوري: مجمع الأمثال والحكم ، ص 129-130.

دليل على براعة التأليف الذي تفنن الأديب في كيفية تعامله مع المثل العربي الأصيل، ولم يترك لأدبه تلك السطحية التي عهدناها في النصوص، بل أحالنا هذا على جذور أصيلة منحت النص الأدبي ككل شعرية مفادها الإيجاز في الكلام، الدقة في الأسلوب، والعمل على تحسين الأداء الكلامي في تفعيل المثل داخل النص الأدبي.

نستخرج قول آخر مغاير من كتاب وحي القلم لصادق الرافعي في قوله: " الحَدِيدَ بِالحَديدِ يُفْلح"[1] بحثنا عن هذه العبارة فاتضحت أنّها مثل تتداوله الألسن، يُضرب في الأمر الشّديد بما يشاكله؛ لأنّ الصعب لا يلينه إلاّ الصعب"[2] وقد ورد نص هذا المثل في كتاب مجمع الأمثال على هذا النحو "إنَّ الحَدِيدَ بِالحَديدِ يُفْلح"[3] ومعناه لا يمكن أن نواجه الأمور الصعبة إلاّ بمثلها، وفي هذا الصدد يتوجه الرافعي بمعنى حديثه من خلال المثل هذا إلى المجنون أو بالأحرى الأحمق الذي لا يقدر على معاملته إلاّ الأحمق مثله.

أشار مصطفى صادق الرافعي أيضاً إلى معنى آخر يدخل ضمن هذا السياق بقوله:" الملح لا يغلبه إلاّ الملح"[4] حيث استعان الرافعي بهذا المعنى ووظّفه في رحاب النص الأدبي لديه بلفظه ومعناه أي نقل المثل من حيز النص القديم إلى إطار النص الحديث أو المعاصر، مما رافق هذا التداخل تفاعلاً بين النصين، وتعد طبيعة هذا المثل من أروع ما اختار الرافعي من الأمثال لأنّ ذلك ينعكس على أدبه وإبداعه، فتضاف إليه نوع من الجودة الفنية والأدبية، واتضحت في إنتاجه مزيداً من التدفقات الشّعرية ورزانة في الأسلوب ودلالات مقصودة.

باشر الرافعي مجددا في استدعاء مثل آخر في قوله:"ملحة في عين الحسود"[5] وهو ما ورد بصياغة أخرى أكثر اختصاراً وأدق تعبيراً "الحسودُ لا يسود"[6] تحيل دلالات هذا الملفوظ إلى أنّ الإنسان الذي يكِّن بداخله حسداً فهو الإنسان الذي لا يفلح في حسده، الحاسد الذي يتصف بهذه الشّخصية شخص يتسلح بالحسد ويواجه بالضغينة ويعترض طريق غيره بحكم أنه حاسد،

[1]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج2، ص324.

[2]- كمال خلايلي: معجم كنوز الأمثال والحكم العربية النثرية والشكلية، مكتبة لبنان، لبنان،ط1، 1998، ص318.

[3]- أبو الفضل أحمد النسابوري: مجمع الأمثال والحكم،ص14.

[4]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج2، ص324.

[5]- المصدر نفسه، ج2، ص324.

[6]- شرين جمال: حكايات أمثال شعبية www.hmsmsry.com، 2019/07/10، 23:23.

فقيل المثل في وجهه ملحة في عين الحسود، أي لا يفلح في حسده، مهما كانت نيته في منكر أراد فعله الحاسد لا يمكنه أن يتوصل في حسده لغيره أو للناس بصفة عامة، ويتخذ من الضغينة كرهاً، فهو إنسان امتلأ قلبه تشاؤماً وحقداً.

قد كان لهذا المثل صبغة بارزة ومتداولة بين الناس، وكل ما ينوي فعله الحسود اتجاه الغير لن ينال الأمر مهما كلفه ذلك، فهو يُكّن بداخلة كرهاً اتجاه الناس، كما أنّه يريد أن يكون أفضل الناس وأحسنهم في كل شيء، ما قدمته هذه الأمثال للنص الأدبي لدى الرافعي من شفرات تحمل مسمى المثل، وترسل معه جماليات تزيد النص الأبي شعرية فيه لو قارنا بين المثل الأول والمثل الثاني نجد الصياغة التي استخدمها الكاتب مختلفة "ملحة في عين الحسود" عن الصياغة الثانية "الحسودُ لا يسود" لكنّهما يتفق معناهما من حيث المضمون والدلالة.

أضاف المثل للنص الأدبي لدى الرافعي كما غزيراً من سمات الأصالة التي يتمتع، وما تحتويه هذه الأصالة من دلالات تجعل الإبداع الفنّي يرقى إلى الجودة الأسلوبية الراقية والمعبرة.

ننتقل إلى استخراج ودراسة الحكمة، فالحكمة لها أبعادها الأخلاقية المثلى، تقال في مواقف مختلفة ومناسبات عديدة لأنّها تبين الطريق للإنسان، استّند الكاتب مصطفى صادق الرافعي إلى توظيف الحكمة لتدعيم نصه، نذكر منها ما تمّ توظيفه في قول الرافعي: "وما الإنسان في هذا الكون...إنّ كل ذلك كما ترى قبضة من التراب وقد نسيت أنّه سيأتي من يكنسها"[1] توافق هذه الحكمة مبدئياً في المضمون مع هذا المثل وهو كالآتي" أنفُ في السّماءِ واست في الماء"[2] يتحدث هذا المثل عن الإنسان المتكبر الذي طغى الغرور في نفسه وسيطر على فكره واستوطن في قلبه، فجعل الكبر إيمانه وما هو إلاّ دليل على نقص نفسه وضعفها.

مهما تتطاول المتكبر بغروره الذي يفسد النفس في أخلاقها، فالتكبر لا يبني القيم بل يحطم النفوس، وأنّ ثمار التكبر يقتل التوازن الروحي، حياته من كبر وغرور، يرى في نفسه كل شيء

[1]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج2، ص88.

[2]- الزمخشري (أبو القاسم جار الله): المستفضي في أمثال العرب، دائرة المعارف، الهند، ط1، 1381هـ- 1961،ج1، ص 394.

هو مرتقيه ويرى في الناس دون ذلك ، فشتّان بين التواضع والتكبر، فالتكبر يزرع في نفسية المتكبر الغرور أمّا التواضع يغرس في النفس إيمانها الثابت، وهدوئها المطمئن وأخلاقها العليا.

"عجيب لابن آدم يتكبر ...أوله نطفة وآخره جيفة"[1] والإنسان من تراب ويعود حتماً إلى التراب في نظر الرافعي، لا يساوي سوى حفنة من تراب أو أقل منها وبالتالي فهو إن تكبر ستأتي رياح تجرفه كما ستأتي مكنسة تزيحه وتجعله في مكان يليق به وهو لا يدري، يبقى مضمون هذه الحكم تستنطق الموقف التربوي الذي عالجته من الناحية الأدبية والأخلاقية، خاصة هذا الموقف يوجه رسالة تربوية ينهى فيها الإنسان أن لا يدخل نفسه في جو من التكبر والغرور، وحتى يكون للعقل شيء من الحكمة ودور بارزا في ضبط غرائز النفس اتجاه الأعمال الناتجة عن سلوك الإنسان.

قصة هذه الحكمة حين روى الأصمعي عن أبيه قال" مرّ المهلب على مالك بن دينار متبختراً فقال أمّا علمت أنّها مشية يكرهها الله إلاّ بين الصفين فقال: المهلب أما تعرفني قال: بلى أولك نطفة مذرة وآخرك جيفة قذرة وأنت فيما بين ذلك تحمل العذرة..."[2] تعّد من أبلغ الحكم التي قيلت عن التكبر، وما عسى الإنسان أن يفعل بتكبره على غيره من الناس، إثراء الأدب أو الإنتاج الأدبي لدى الرافعي بالحكمة وتحويله إلى درس أدبي تربوي بامتياز، مما ينم على تغيير طرح الأفكار في النص، كما أنّ استحضاره لنص الحكمة دليل على اهتمامه بها، ومحاولة إيصالها إلى المتلقي بطرق سهلة الفهم ومغايرة.

تكمن قيمة الحكمة في النص الأدبي عند الرافعي إذ تمثل العنصر الفعّال الذي يكسب النص أصالة وشعرية مغايرة تستلهم أن يكون أدباً بعيد عن العشوائية وعن التكرار؛ بل يصبح نصاً فنياً راقياً يثري عقل المتلقي بمختلف المعارف وتنّوع الثقافات.

3- شعرية تناص الأقوال المأثورة:

ننتقل إلى دراسة مبحث آخر لا يقل شأناً عن المثل والحكمة، وهو مبحث يهتم بدراسة الأقوال المأثورة الموجودة في كتاب وحي القلم، كما سنحاول الكشف عن شعرية هذه الأقوال

---

[1]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج2.ص88.

[2]- ينظر:صفوان بن سليم ومحمد بن الذهبي: سير أعلام النبلاء، https://ar.m.wikisource.org، 2020/05/04، 18:37.

والغاية من استحضارها في نص الرافعي، نستهل دراسة هذا المبحث بأسئلة وهي: ما الغاية المرجوة من توظيف الرافعي للأقوال المأثورة؟ وما أهميتها عند هذا الأديب وهل تحققت الشّعرية في ذلك؟ نحاول قدر الإمكان شرح الأقوال مع كشف المصادر التي وردت فيها.

"إنّ الشباب مخلوقون لغير زمنكم، فلا تفسدوا عليهم الحاسة الاجتماعية"[1] في حقيقة الأمر وجدنا هذا القول يتقاطع مع قول أديب من الأدباء المصريين هو أحمد أمين في قوله: "وقال الأبناء لأبيهم: إنّا مخلوقون لزمان غير زمنكم فاخضع لحكم الزمان..."[2] يشكل هذا التقاطع إحدى إحداثيات النص الأدبي للرافعي والنص الأدبي لأحمد أمين، فهو تناص مباشر يوضّح أنّ لكل جيل عصره وزمانه الذي يحيا فيه، فلكل جيل تقاليده الخاصة وطريقة عيشه، كل جيل يريد أن يغير ويطور في أكثر مما عاشت الأجيال التي سبقته، لأنّ زمن الأبناء هو غير عصر الآباء، لكل زمانه وكل جيل يحاول أن يثبت وجوده ويفرض ثقافاته على الأجيال الأخرى.

أصبحت الأجيال الراهنة تفرض تكيّفها مع الزمن الذي يعيشون فيه مما جعلهم يطالبون أولياؤهم الخضوع لهذا الزمن، بما يمارس فيه الشّباب من تغيّر في العادات والتقاليد إلى ما يرون أنّه الأحسن على الإطلاق فيما عاشه آباءهم، وأن يستجيبوا لهم آباؤهم ويتماشوا مع زمان أبنائهم، بل على الأولياء أن يحذفوا من ذاكرتهم الصورة النمطية التي تعودوا عليها التي تتمثل في الأوضاع الاجتماعية المعتادة والتقاليد التي كانوا يعيشونها، وأن يتمسك الآباء مجدداً بزمن نشأ جديداً وهو زمان أولادهم، فالشباب يخرجون عن طاعة أوليائهم تقليدا لأوروبا بما يسمونه حرية الأخلاق التي باتت محطة لانحلال العديد من الأخلاق والخروج عن ما هو ديني.

كان الشباب يعتقدون في مخيلتهم أنّ الأجيال التي سبقتهم تعيش تقييدا، عكس ما يعيشونه الأبناء من تفتح على الحضارات الغربية والأوروبية، يرون الأجيال السابقة أجيال غير متحضرة لا تعرف كيف تعيش، بل متقوقعة على نفسها لا تريد الاتصال بالحضارات العالمية، وهذه نظرة الجيل الناشئ أي الأبناء، فهو يطمح لكل جديد وإن كان لا يتوافق مع عقائده وعاداته، بل هو هذا الأصح في نظره، وهذا يؤدي إلى محو القيم الإنسانية وخاصة الدينية ونسيان العادات المجتمعية وتغيرها بما يرونه الأفضل والأحسن وهو ما يسمى بالتطور وملاحقة الركب.

[1]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج3، ص154.

[2]- أحمد أمين: فيض الخاطر، مقالات أدبية واجتماعية، مؤسسة هنداوي، مصر، دط، 2012، ج1، ص79.

ما يقصده الرافعي وما يرمي إليه الأديب أحمد أمين هو مفهوم اتفقا عليه، وأفكار أرادا إيصالها إلى المتلقي أو الشباب بصفة خاصة؛ لأنّ سلطة الآباء في نظر أحمد أمين باتت تفرض عليهم الخضوع لحكم زمان أولادهم، فهذا المفهوم يؤدي إلى تتويج النص في بعديه الماضي والحاضر وما رسم هذا التقاطع حقيقة في امتداد وانتقال النص لدى الرافعي من الأدبية إلى الحوارية، وما تحتويه من شعرية زادت النص جمالية كشفت عن محاسن الإبداع النثري وما تضمن من مميزات تمثلت في القيم التعبيرية، والمعاني الرزينة والحكم الهادفة بأسلوب متواضع.

نتوجه إلى دراسة قول آخر للرافعي: "ليس لمصباح الطريق أن يقول"إنّ الطريق مظلم" إنمّا قوله إذا أراد كلاما أن يقول: "هاأنا ذا مضيء" "[1] نجد لهذا القول بعداً سياسياً وأساسيا في الحياة وهو ما مبدأ لفكرة آمن بها أحد الزعماء السياسيين أرنستو تشي جيفارا[2] (Ernesto Che Guevara)(1928-1967م). عندما قال:"إنّ الطريق مظلم وحالك إذا لم تحترق أنت وأنا فمن سينير الطريق"[3] اكتشفنا أنّ الرافعي كان له السبق في تخريجه لهذا القول حيث شكل هذا القول بعدا تاريخيا وسياسياً مهّما في نصه الأدبي.

جسّد الرافعي هذا القول في حوار كانت تتلفظ به النفس حين سألته ما شأنك بالناس والعالم، في الحقيقة أنّ النفس تريد الإبحار في عالم تحاول الوصول إلى الاطمئنان به والثقة فيه، وإنمّا الحكمة في قول الأديب أنّ الإنسان بإمكانه أن يكون مصباحاً بأعماله يضيء ما حوله، وينير مجتمعه فحكمة الإنسان تكمن في خدمة مجتمعه فهو في منزلة المصباح المنير الذي يضيء الطريق، ونصيحة الرافعي في أن يأخذ الإنسان الأمر بجدية وأن لا يتخلى عن عمله تجاه المجتمع، لأنّ بغيابه يغيب النور ويعم الظلام، ولا يمكن أن ينتظر غيره في خدمة المجتمع، وإنّما كفاه في ذلك أن يتقدم ويقول أنا المصباح المضيء دون النظر إلى من حوله.

لم يستقر التّناص عند الرافعي عند ما هو أدبي ولم ينحصر فقط في مجال المثل أو الحكمة بل تعدى هذا حدود أخرى ما لا يتوقعه المتلقي، حث شكل تقاطعا عابراً من الأدب إلى التاريخ،

[1]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج2، ص77.

[2]- زعيم ثوري كوبي أرجنتيني عمل طبيباً وكاتب، رجل دولة عالمي وشخصية رئيسية في الثورة الكوبية عُرف بنظام الشيوعية توفي عام(1928-1967).

[3]- تشي غيفارا: أقوال خلدها التاريخ، : WWW.heekams.com، 2019/04/02، 12:30.

تمثل هذه قفزة نوعية تنبئ عن كيفية الانتقال من الأدب إلى حدود التاريخ " أما ما جاء في قول السياسي "الطريق مظلم وحالك" يشير إلى تقبل وضعية الطريق والاستعداد للسير فيها أحسن استعداد دون تردد، مهما كان الظلام والصعوبات التي تواجهه وما إلى ذلك، ويوحي الضمير "أنا" على تقبل الواقع كما هو مع تغيير الظلام إلى نور يضيئ الطريق، إذا لم يكن هو المصباح فمن سيكون، وهذا يدل على أنّ الإنسان المتمكن على فعل أي شيء في الحياة يحاول الوصول إلى بلوغ الأهداف المرجوة مهمّا كلفه ذلك.

يحاول الإنسان أن يفرض نفسه ويواجه تحديات الحياة حتى يتمكن من شّق الطريق الذي كان يسعى إليه، من خلال هذا التعالق تم ربط النص الأدبي مع النص التاريخي؛ أي إدراج نص أدبي داخل النص السياسي يمثل هذا جسراً واصلا بين الأدب والتاريخ، وأن يتخطى حدود النص الأدبي إلى ما هو أبعد من ذلك إلى حدود السياسة والتاريخ أو أكثر من ذلك، حتى يكون النص الأدبي ثري بكل أنواع النصوص وتنوعها سواء في الدين أو الشّعر أو التاريخ....

قال الرافعي" الناس أحرارٌ متى حكمتهم هذه المعاني.."[1]

تتوافق هذه العبارة مع مقولة عمر بن الخطاب الشّهيرة حين قال في أحد المواقف:" مَتَى اِسْتَعْبَدتُم النَّاس وقَدْ وَلَدَتهْمْ أُمَهَاتُهُم أَحْرَاراً؟"[2] أراد الرافعي من استدعاء هذه العبارة أن يبلغنا معنى مفاده أن الحرية تكمن في صورة القانون أو الحكم الذي يخضع له الإنسان، أي إخضاع القانون على الغني والفقير معاً دون استثناء؛ ودون أدنى فروق في ذلك تخص الأغنياء وفروق تحكم الفقراء في نظر الرافعي، والحرص على تفعيل العدل بين الفقراء والأغنياء في تطبيق القانون، كما أنّ إقصاء الفروق بين إنسان غني وإنسان فقير يؤدي إلى إنهاء استعباد الأغنياء للفقراء، فيصبح الحُكم نظاماً يترسّخ في ذهنية الناس بصورة معتادة وتصبح الحرية أو القوة عملاً شرعيا في إطار قانوني لا غير.

مفهوم الحرية لدى أغلب الناس غير واضح فمنهم من يجسد معنى الحرية أن يكون الإنسان في حرية مطلقة لا قانون يحكمه ولا أوامر تنهيه ،وهذا عكس ما يقصده الرافعي تماماً؛ وإنّما يذهب إلى أبعد من ذلك فتكمن الحرية عنده في التعاون والاستجابة إلى القانون على كل فقير وغني في طمأنينة وأريحية تسعى إلى فهمه والخضوع له واحترامه، تظهر شعرية هذا الفهم أنّها تبعث

[1]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم ،ج2 ، ص177.

[2]- مهدي سناتي، المؤتمر الدولي الإسلام في إفريقيا26.27 نوفمبر2006، جامعة إفريقيا العالمية، الخرطوم، ص128.

على تجسّيد قيم الحرية في إطار فكري يظهر الفكرة بعيدا عن القيود، أو بمفهوم آخر صور لنا كيفية فهم الحرية والمعاملات التي تحدث داخل المجتمع في إطار المساواة بين الناس والعدل بينهم.

قال مصطفى صادق الرافعي:"الفرح أعظم من الترح"[1]

يعتبر هذا قولاً مأثوراً وقد جاء في شعر جبران خليل جبران في قوله: ويُخيّل إليّ فريقاً منكم يقول: "إنّ الفَرحَ أعْظَمُ مِنَ التّرَحِ"[2] ما يسعى الإنسان إلى تحقيقه في الدنيا هو سعادته، ومعنى السعادة أو الفرح عند الرافعي هو شعور الحّي بأنّه حي كما يهوى، ورؤية نفسه كما يشاء في الحياة الخاصة به، فالحياة هي التي تعطى للحياة بما فيها الأمن والآمان والاطمئنان، أما العدل والسعادة أصبحا مطلب إنساني يبحث عنه الإنسان في حياته أينما كانت.

فالحياة السعيدة هي التي تعطى للحياة بما في ذلك من ترف الحياة وعيش الرغد، بعيدا عن أحزان النفس وتشاؤمها، وما يمكن أن يتلخص العطاء في أنّ الإنسان الذي يعطي ويقدم لغيره هؤلاء لا يعرفون معنى الألم في عطاءهم ، فجميل أن تعطي مالا لا يسألك المحتاج وأنت تعرف حاجته حق المعرفة، فلإنسان المعطاء الكريم هو الذي تتحقق سعادته في فضله وكرمه على غيره.

شكلت الأقوال المأثورة منابع تراثية ظل يغترف منها الرافعين كان لها الدور الفعّال في استحضارها في الإبداع الفنّي لدى الرافعي، فكانت تمثل فيه جانباً إبداعياً في النص الأدبي له مرجعيات منوّعة تمركزت فيها سمات الشّعرية بامتياز.

4- شعرية تناص الأساطير والخرافات:

بعد دراستنا لتّناص الأمثال والأقوال المأثورة نتوجه إلى دراسة الأسطورة وقبل أن نعالج الموضوع مباشرة لا بد لنا أن نتعرف على ماهية الأسطورة، تعتبر الأسطورة قصة من نسيج الخيال أبدعتها الشعوب القديمة في اليونان والرومان، تشير الدراسات إلى أنّ "الأسطورة ظهرت منذ زمن بعيد، فهي إن صح القول أكذوبة بل حكاية غير حقيقية ولا أساس لها من الصحة، ظهرت في الحضارات كالحضارة الرومانية والحضارة المصرية قديماً، وتشير الدراسات إلى أنّ ظهور الخرافات

[1]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم ،ج3، ص382.

[2]- جبران خليل جبران: النبي، تر: أنطونيوس بشير، مؤسسه هنداوي، مصر، ط1، 2017، ص23 .

أو الأساطير كان قبل الميلاد، حيث أصبحت هذه الأساطير قصص واقعية تداولها الناس من جيل إلى جيل عبر مرّ العصور.

نتطرق إلى دراسة الأساطير والخرافات المجودة في كتاب وحي القلم وسنثريها بالشرح والتحليل ما أمكن ذلك، وقبل هذا علينا أن نتعرض إلى مفهوم الأسطورة فهي" ليست إلا نوعاً خاصاً من قصة نموذجها حددته تواريخ الآلهة في "المثيولوجيا[1] الإغريقية الموغلة في القدم، وعلى الرغم أنّ كثيراً من الأساطير ليست تواريخ أديان، فهي على كل حال تواريخ أبطال..."[2] من هذا المفهوم يتبين لنا أنّ الأسطورة عبارة عن حكاية منسوجة من صنع الخيال لها دلالات، أقرنوها بالواقع فجعلوها حقيقة وحددوا لها تاريخاً.

كما تعني الأسطورة بمفهوم مختلف تماماً باعتبارها " قوة أساسية في تطور الحضارة الإنسانية، عبّر الإنسان من خلال رموزها عن اهتماماته وتطوره، وقد وجد أنهّا تكون مع اللغة والفن والدين صوراً حضارية تبدعها طاقة الإنسان الرمزية"[3] فالأسطورة هي رقي الإنسان وتطوره فهي في رتبة الدّين والفن وتتماشى وتطور الإنسان، كما عرفت الأسطورة عند اليونان وعند الرومان وحتى عند المصريين، وقد حدد العلماء أنواع الأساطير منها ما هو تعليمي ومنها ما وعظي وتدل في معناها العام على الالتزام بالحكمة والقيم السامية.

"...فخرج لي كتاب في خرافات الأولين واساطيرهم وهذيانهم وسوء هضمهم العقلي ...كالكلام عن أدونيس وأرطاميس، وديونيس وسيراميس وإيزيسَ واتوبيس وأثرغتس"[4]

4-1/الأسطورة اليونانية:

كيف تبين للرافعي أن يستقي من تاريخ الشعوب الغابرة الموغلة في القدم وأن يجعل الأساطير مصدرا من مصادر التّناص؟.

4-1-1. أسطورة أرتميس (artemis)

[1]- المثيولوجيا: علم الأساطير المتصلة بالآلهة وانصاف الآلهة والأبطال الجغرافيين عند شعب من الشعوب.

[2]- رابح الأطرش: الأسطورة المفهوم والاستثمار الشّعري، مجلة التواصل في اللغات والآداب، المركز الجامعي ميلة الجزائر، ع 37مارس، 2014 م ،ص49-50.

[3]- ينظر: قسم الدراسات والبحوث في جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية، الأسطورة توثيق حضاري، دار كيوان، سوريان ط1، 2009، ص24.

[4]- مصطفى صادق الرافعي : وحي القلم، ج2، ص198.

نستهل الحديث عن الأسطورة اليونانية لأنّ اليونان تعتبر من أقدم الحضارات التي عرفت الأسطورة بمختلف أنواعها، نتعرف أولاً على الآلهة أرتاميس حيث ترجع أصولها إلى اليونان، وتعتبر" **أرتميس**" (artemis) آلهة القمر والصيد عند اليونان والآلهة الأم، "واسمها ديانا أو ديليان وهي العذراء أخت أبولو (apollo) وابنة زيوس ملك الآلهة، ترسم في شكل صياد، فمن معتقداتهم أنّها تمثال سقط من السّماء، وفي الحقيقة هي من النيازك[1] المحترقة التي سقطت من الجو"[2] فقالوا عنها آلهة تحمي الأطفال...

كما تضمنت أرتميس رموزاً منها" القوس والسهم وجعبة وسكاكين الصيد، تشير الدراسات إلى أنّ تاريخها يعود إلى حوالي خمسة وعشرين عام قبل الميلاد "وتعتبر هذه الأسطورة خيالية قد جعلها الإغريق حكاية حقيقية من صميم الواقع ورصدوا لها معلماً تاريخياً قد أصبح من عجائب الدنيا ويقام حالياً بتركيا، توحي هذه الأسطورة إلى الآلهة التي يلجئون إليها في العبادة وإقامة بعض الطقوس الدينية والعادات التي لا يتقبلها العقل[3].

4-1-2. أسطورة أدونيس:

إنّ الدلالة التي تحيل إليها كلمة أدونيس في تسميته الحقيقية هي "تموز" وما تسمية أدونيس إلاّ الكلمة السامية ومعناها "السيد أو الرّب" وهو لقب احترام كان يطلق عليه عباده في النص العبري يعني أدونيس إله الربيع والاخصاب لدى الإغريق، فهو معشوق الآلهة أفروديت[4] أمّا حقيقة نشأة هذه الأسطورة هو أنّ: أحد الملوك كانت له فتاة تدعى "مورها" اقترفت الخطيئة فلجأت إلى الآلهة لتحميها من الذنب فحولتها إلى شجرة مُرّ، ومع اكتمال حملها ينشق لحاء الشّجرة فيخرج منه صبي اسمه أدونيس[5] ومن ثم بقيت هذه الأسطورة يذكرها التاريخ حيث انتشرت

---

[1]- النيزك هو: هي الشهب التي لا تحترق تماما في الجو، بل يحترق جزء باق إلى سطح الأرض، فيحدث حفرة تتناسب مع حجم النيزك. ينظر: مجلة القافلة، ع5/4، 2016، ص100.

[2]- أنطونيوس فكري: شرح الكتاب المقدس -العهد الجديد، http //st-takla.org، 2019/4/28، 11:30.

[3]- ينظر: إسراء حرب: قصة أرتميس وأريون. https//www.almrsal.com 2019/07/20، 17:50.

[4]- ينظر: بغوس سامية: أسطورة انبعاث عند أدونيس، أدونيس عند أدونيس، مذكرة ماجيستر، وهران، الجزائر،2012/2011، ص12-18.

[5]- ينظر: بغوس سامية: أسطورة الانبعاث عند أدونيس، ص11.

بين الأقوام والحضارات فكانت لها أسماء أخرى غير أدونيس كان ظهورها خلال القرن السابع قبل الميلاد.

4-1-3/ أسطورة ديُونيسَ أو ديُونيسيوس:

هي الأخرى أسطورة حياة ديُونيسَ المليئة بالأحداث وتعني إله الخمر عند الإغريق القدماء أصوله غير محددة، حيث تعتبر ولادة ديونيس حين تطلب سيملي زوجة زيوس أن يظهر لها في هيئته الأصلية يعرف بالصواعق والبرق، عندما يقوم بفعل ذلك تموت سيملي هلعاً من المنظر المخيف فهبطت إلى العالم السفلي وهي حامل بديونيسيوس، وما كان على زيوس أن ينقذ الجنين قبل نموه عن طريق شق فخذه وأودع الجنين فيه ليكمل شهور الحمل، ثم خرج إلى الحياة وقد توفي بعد أن قامت الضفادع بتمزيقه وهو على هيئة ثور[1].

تعتبر هذه الأساطير التي ذكرناها آنفا من صنع الخيال من أغرب الأساطير، ولكن الشعوب القديمة جعلوا لها أساساً من الصحة وآمنوا بها، حتى أصبحت هذه الآلهات عبارة عن تماثيل تعبد وتقدم لها أحيانا الأطعمة والألبسة، وفي غالب الأحيان أنّ تلك الشعوب اليونانية قديماً كانت تهدد من يأبى عبادة تلك الآلهة فيفرضون على سكان المنطقة عبادة الآلهة، ويهددون من يأبى ذلك بأنّ الآلهة ستنتقم منه و لن يعيش بسلام كبقية الآخرين.

4-1-1/أسطورة سيراميسَ شاميرام (shamiram):

هي أسطورة من أصول إغريقية أيضاً وتسمى في أشوريا "شاميرام" أو "ساميرام" وهي ملكة السّماء أي "الرّبة المعلمة" التي شيّدت مدينة دمشق وأقامت حولها سوراً، ذاع صيت هذه المكلة ووصل إلى أطراف العراق وتركيا والجزيرة العربية، حدد الباحثين الأسطورة بأنّها مولودة من رحم أم سماوية كانت قد تركتها في الخلاء بعد ولادتها فتعهد رعايتها سرب من الحمام كما أنّها ماتت

[1]-ينظر: حمدي موصلي: المسرح اليوناني القديم https://www.diwanalarab.com، 2019/02/01، 17:12.

وتحولت إلى حمامة [1] وتعد هذه الأسطورة من أغرب الأساطير التي نالت شهرة وإعجابا في تاريخ الإغريق.

تشرف أدب الرافعي بهذه الأساطير لأنّها تمثل التاريخ اليوناني والحضارة الإغريقية، لأنّه رأى في الأسطورة مرجعاً تاريخياً عريقاً، استطاع أن يصبغ الرافعي نصه بطابع التراث اليوناني المتعلق بالجانب الدّيني والطقوس والآلهة لديهم في عصور ما قبل الميلاد.

4-2/الأسطورة المصرية:

4-2-1/أسطورة إزيس: (isis):

نتوجه إلى دراسة أسطورة أخرى من حضارة أخرى وهي الحضارة المصرية، فهي مليئة بالأساطير القديمة، لو فتّشنا عن الأسطورة النابعة من الأصول المصرية أو الفرعونية كما كانت تلقب آنذاك لوجدنا أسطورة "**إزيس**: (isis) هي واحدة من أقدم الأساطير في تلك الفترة، فأسطورة إزيس (isis) تعني سيدة وادي النّيل في مصر حيث" توّلت هذه المحامية دور محاربة الهمجية وتكريس نظام الأسرة، ويطلق عليها الكاهنة أو المنّبأة لأنّها كانت تدعي علم الغيب وعلم السّماء"[2] وتعني أيضا آلهة الخير ورمزاً للخصب.

أمّا العمل الذي قامت به هذه الأسطورة هو أمر يصعب على العقل تقبله، لكن الظروف المحيطة في ذلك العصر صدقت تفهات وأدوار هذه الأسطورة بما أملته الشعوب في تلك الفترة، إذن كانت الآلهة "**إزيس** تعمل دور الكاهنة تتطلع على ما هو غيبي تدعي حدوث الأحداث التي تقع في الأيام المستقبلية،كما أنّها كانت تدعي التسيير والتحكم في نظام الأسرة، مهمّتها محاربة الهمجية وجميع التصرفات التي تراها قبيحة، أي كان لها نظام تسير به تلك القبائل في تلك الفترة، ولا يخفى علينا أنّها كانت سيدة وادي النيل وزعيمة قومها .

الدوافع التي جعلت الرافعي يستحضر هذا العدد من الأساطير ما هو إلاّ دليل على اطلاعه الواسع على الحضارات القديمة اليونانية والمصرية في العهود القديمة، وتتبين لنا أنّ شعرية العمل

---

[1]-ينظر: قسم الدراسات والبحوث في جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية، الأسطورة توثيق حضاري، دار كيوان، سوريان ط1، 2009، ص49- 50.

[2]- قسم الدراسات والبحوث في جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية، الأسطورة توثيق حضاري، ص151.

الأدبي من خلال الأسطورة أنّها أحيت الماضي الموغل في القدم، فتّوع في استدعاء النصوص الأسطورية التي كانت تبدو في نظر الشعوب القديمة أنداك حقيقية وبريئة ولا غبار عليها، استلهمت من واقع حقيقي في نظرهم، كما أن الأسطورة ألّحت على إخراج عقل القارئ من عالم الحقيقة إلى عالم المثل يرسل القصص الخيالية التي لا يتقبلها عقله، ولأنّ الأسطورة وقتئذٍ من صنع الخيال.

يرى بعض العلماء أنّ الأسطورة "تنير جوانب النفس الإنسانية، فالمجتمع الذي يتخلى عن أساطيره بدائياً كان أم متحضراً يعاني كارثة أخلاقية تعادل فقدان الإنسان لروحه"[1] ويشير هذا القول إلى أنّ الأسطورة هي بمثابة الروح؛ إذا تخلى عنها الإنسان وهو ما يعادل بالضرورة فقدان الإنسان إلى أثمن شيء عنده ألا وهي الروح، فريق آخر من العلماء يرى أنّ الأسطورة لها شرعية الوجود منذ القدم، لأنهّا تمثل مطلع الثقافات القديمة باعتبارها جزءا لا يتجزأ من تاريخ الإنسانية العظمى، وهي بالنسبة للرافعي تطبع أدبه بمواصفات التاريخ العريق المتنوع بثقافاته الغابرة في القدم،لأنهّا تاريخ الحضارة الإغريقية والمصرية ومعا.

شعرية الأسطورة في الأدب تعمل على تذكير القارئ بمصادر باتت لمصطفى صادق وسيلة مهمّة استعان بها كي يدعم كلامه بحقائق تاريخية وحضارات عالمية، فهي تمثل التاريخ الإنساني العريق فالشّعرية تمثلت عند الرافعي في استدعاء معظم الأساطير التي عرفت عبر مرور الزمن، وما تطرحه هذه الأساطير من دلالات ومعاني ثمينة في النص الأدبي أبرزت فيه أسلوب تعبيري هادف، وانسجام دلالي يكتنف بداخلة مفاتيح شعرية التّناص الأسطوري، منحت للقارئ حقائق أدبية، والتي باتت تمثل لديه مرجعاً ثرياً من مراجع النص الأدبي باعتباره منبع الحضارات ومرجعاً من مراجعها.

وإن كان لدى بعض الباحثين أنّ الأسطورة لا أساس لها من الصحة ولكن لديها أساس في بناء جمالية الأدب عند استدعائها إلى نصوص الحديثة، تمكنّت الأسطورة من فرض وجودها تاريخياً على مر العصور كما فرضت وجودها أيضاً على أدب الرافعي حين شكلت فيه جسرا واصلا يربط بين زمن الأسطورة والنص الأدبي، وقد كانت هذه الساطير المذكورة عبارة عن إشارات أشار إليها مصطفى صادق الرافعي في كتابه وحي القلم بطريقة مباشرة.

[1]- المرجع نفسه: ص24.

5- شعرية تناص المسرحية

يتفق معظم الباحثين إلى أنّ للمسرح أصولاً ترجع إلى الاحتفالات المتصلة بالطقوس الدّينية ودليلهم على ذلك هو وجود مخطوطة لمسرحية دينية مصرية كتبت قبل ألفين سنة قبل الميلاد، يتجلى لنا مفهوم المسرحية باعتبارها "جنس أدبي ونوع من النشاط العلمي في الأدب يروي قصة من خلال حديث شخصياتها وأفعالهم، يقوم بها الممثلون على المنصة أو خشبة السرح أمام الجمهور، أو أمام آلات تصوير تليفزيونية "[1] الأسطورة هي عبارة عن قصة تمثل على خشبة المسرح لها طابع خاص في تقليد الأدوار الموجودة في القصة، غرضها إمتاع المشاهد.

كما حدد الباحثون أنّ للمسرح أنواعاً تميزه عن الفنون الأخرى، منها: المأساة أو ما يعرف بالتراجيديا.

أ/التراجيديا هي: محاكاة لفعل جاد تام في ذاته، له طول معين في لغة ممتعة لأنّها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين"[2] ما يميز التراجيديا أنّها عبارة عن قصة مأسوية تكون نهايتها إما فقدان أو موت البطل وما إلى ذلك.

النوع الثاني: / **الملهاة أو الكوميديا**، ونعني بها"محاكاة أيضاً لفعل مشوّه مثير للضحك له طول معين وتام في ذاته في لغة مشفوعة بكل أنواع التزيين"[3] هي قصة تكون مبهجة أحداثها تتسم بالطابع الفكاهي .

أمّا يتمثل النوع الثالث يسمى المسلاة فيغلب عليه طابع الغناء والرقص وتكثر فيه الحركة والألوان والموسيقى.

ظهر المسرح أو الفن المسرحي في الوطن العربي، كانت بداياته الأولى متصلة بالظواهر الدرامية الشعبية حيث بدأ في لبنان وسوريا منذ عام 1847م"[4]علماً أنّ المسرحية كانت تمثل الدور الفعّال الذي يبهج شخصية الإنسان، لجأ الرافعي إلى توظيف مسرحية كليوباترا المشهورة في

---

[1]- علي صابري: المسرحية نشأتها ومراحل تطورها، مجلة التراث الأدبي، العراق، المجلد، ع6، ص100.

[2]- أرسطو: فن الشّعر، ص95.

[3]- المصدر نفسه، ص90

[4]-فاضل خليل: النشأة والتطور في المسرح، https:// atiheatre.ae ، 2021/02/01، 11: 12

قوله:"...إنّ هذا لحن تاريخي ذو مقطوعتين، كانت تتطارحه كليوباترا وأنطونيو، وأنطونيو وكليوباترا"[1] مسرحية كليوباترا هي إحدى المسرحيات التي كتبها الإنجليزي وليم شكسبير(william shakespeare) اكتسبت هذه المسرحية شهرة، حيث بنيت المسرحية على قصة حب بين البطلين مارك أنطونيو وكليوباترا، وبعد فترة أدى إلى انتحار الشخصية الشّريرة كليوباترا.

القصة عبارة عن مسرحية ذات طابع مأسوي تتسم بالسرعة والفجائية، كما أنّ اعتبار دور كليوباترا أحد أهم أدوار النساء فتستفز بذلك الجمهور إلى حد الضجر، وفي الوقت نفسه قام شكسبير ببذل الجهد في إبرازها، كما أنّ شخصية أنطونيو في صورة مأسوية تتميز بالذكاء...[2] تمثل المسرحية تقاطعاً بين النص الأدبي عند الرافعي والنص الفني المسرحي عند وليام شكسبير، يمثل هذا التقاطع نوعاً فريد من الإبداع، بحيث تتضافر الدلالة لتخلق جواً أدبياً يعمل على تأسيس إبداع متنوع ومتميز يعمل على نسج النص الأدبي لدى الرافعي بالنص المسرحي لشكسبير.

فقد كشف هذا التّفرد على قدرة الأديب مصطفى صادق الرافعي في استحضار النص المسرحي وكيفية إدراجه في نص أدبي، مع خلق جو من الانسجام الأسلوبي والتركيبي في اللغة وما يترتب عنها من صياغات كشفت شعرية التأليف الفّني لديه.

6- شعرية تناص شخصيات أدبية:

6-1/شخصية جحا[3]:

تبلغ الشّخصية مكانة مهمة ودوراً رئيسياً في القصة أو الرواية حيث تمثل في غالب الأحيان إمّا شخصية بطلة أو شخصية ثانوية داخل قصة مّا تدور حولها أحداث متغيرة ومتطورة، إذ كان مفهوم الشخصية في الأدب تمثل" أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو

[1]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم: ج1ص240.

[2]- ينظر: أسماء سعد الدين، قصة كليوباترة الحقيقية، https://www.almrsal.com 2021/02/01، 12:03.

[3]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم: ج1:ص273.

المسرحية "[1] ومعناه الشخصية في القصة تكون إمّا خيالية وربما تكون حقيقية، نجد الرافعي يتحدث عن شخصية مشهورة في التاريخ العربي وهي شخصية "جحا"، هذه الشخصية التي لطالما أطربت الكثير من الجمهور على مرّ التاريخ، وذلك بما قدمته من طرائف أبهجت الأجيال بمرونتها وطرائفها المضحكة.

لكن الأمر الذي أثار فينا نوعاً من الظنّون وهو أنّ شخصية جحا أطلقت ونسبت إلى العديد من شخصيات أخرى لم نكن على إطلاع عليها، كما نجد في هذا الصدد الكثير من حاولوا تقليد جحا وتقمص شخصيته، نتيجة لتأثيرها على الناس تأثيرا بالغاً بل على الأجيال.

تشير الدراسات الأدبية إلى أنّ شخصية جحا (واسمه الكامل نصر الدين جحا)في الأدب العربي نسبت إلى" أبو الغصن ذجين الفزاري الذي عاصر الدولة الأموية إذ يعتبر أقدم شخصية عرفها التاريخ باسم جحا، كما أنّ معظم القصص العلمية المعروفة نسبت إليه، حيث امتازت هذه الشخصية بذكاء كوميدي ساخر فتناقلت الأجيال قصصه عبر التاريخ شفوية ومسموعة ومصورة عبر وسائل مختلفة [2] استطاع الرافعي أن يتذكر هذه الشخصية ويوظفها في النص الأدبي بأبعادها التاريخية والمعرفية التي امتازت بها عبر التاريخ.

قد استحضر الرافعي في نصه الأدبي قصة جحا التي امتازت بالطرافة وهو كالآتي:"زعموا أنّ جحا ذهب يحتطب وحمل فوق ما يطيق، فبهضه الحمل وبلغ به المشقَّة، ثم رأى في طريقه رجلاً أبله فاستعان به، فقال الرجل: كم تعطيني إذا أنا حملت عنك؟ قال: أعطيك (لا شيء). قال: رضيت.

ثم حمل الأبله وانطلق معه حتى بلغ الدار، فقال أعطيني أجري. قال جحا لقدأخذته. واختلفا...، وقد شكى الرجل جحا إلى القاضي ، فلما سمع الدعوى قال لجحا: أنت في الحبس أو تعطيه (اللاشيء)...[3]

---

[1]- سعد عودة حسن عدوان: الشخصية في أعمال أحمد رفيق عوض الروائية دراسة في ضوء المناهج النقدية ، رسالة ماجيستر، الجامعة الإسلامية غزة فلسطين، 1435هـ- 2014، ص06.

[2]- ينظر: وفاء الشيخان، معلومات عن جحا، https:// ،mawdoo3.com: ، 2021/01/31، 12:20.

[3]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ص273.

وأضاف في هذه القصة "قال جحا في نفسه: لقد احتجت لعقلي بين هذين الأبلهين؛ ثم إنّه أدخل الرجل يده في جيبه وأخرجها مطبقة، وقال للرجل: تقدم وافتح يدي. فتقدم وفتها. قال جحا: ما ذا فيها؟ قال الرجل: (لا شيء)

فقال له جحا: خذ (لا شيئك) وامضي فقد برئت ذمتي.

قالوا: فذهب الرجل يحتجُّ، فقال له القاضي: مه أنت أقررت أنّك رأيت في يده لا شيء، وهو أجرك فخذه ولا تطمع في أن أزيد من حقّك"[1]

تعد هذه القصة التي حدثت بين جحا والرجل الذي خفف عنه مشقة الحمل من من اطرف القصص، والتي تبادرت هذه القصة إلى ذهن الأديب مصطفى صادق الرافعي ويستحضر هذا النوع من القصص، نتيجة لما تملكه من مواصفات إبداعية وفنية جمة تساهم في بناء النص الأدبي لدى الرافعي ، كما أنّها استجابت لتصنع تفاعلاً بين النص الدبي والنص القصصي ، وأن يطبع هذا التفاعل شعرية وجمالية في أدب الرافعي.

أراد مصطفى صادق الرافعي أن يحدث تغييراً في استحضار نصوص لم تكن متوقعة في مخيلة المتلقي، وبات هذا النص يستدعي أموراً رسخّها التاريخ في ذاكرته، مما أثار هذا بالضرورة إعجاباً أضحى يرهن عقل القارئ، كان يبدو هذا التّناص اختيارياً بامتياز ولم يكن فيه تكلفاً؛ لأنّه يؤلف النص ويكتنز فيه أبعاد الجمال الأدبي الذي يباشر في إغناء النص ويمده بدلالات تمنح المتلقي تأويلات اختيارية بامتياز.

7- شعرية تناص المضامين:

نفهم من تناص المضمون هو أنّ الألفاظ فيه تكون على اختلافها وتباين صياغاتها، أما الأفكار فتكون واحدة وذات دلالات متقاطعة من حيث المعنى، ما تبين في كتاب وحي القلم يتقاطع في الأفكار مع الشاعرة العراقية نازك الملائكة التي عنونت إحدى قصائدها بـ "النائمة في الشارع" أما صادق الرافعي فقد كان عنوان نصه بـ" أحلام في الشارع " أما ما ورد في مضمون النص عند الشاعرة في قصيدتها ولدى الرافعي في نصه الأدبي مضمون واحد، هذه الصياغة تترك المجال للقارئ مفتوح ليشغل ذهنه بالتصورات رغبة في معرفة واكتشاف التّناص.

[1]- المصدر نفسه، ص273.

من الأفكار والأقوال التي ذكرت عند الرافعي في قوله:"نام الغلام وأخته يفترشان الرخام البارد ويلتحفان جواً رخاميا في برده وصلابته على جسميهما"[1] أما ما تفضلت به الشاعر العراقية نازك الملائكة في قولها:" رقدت فوق رخام الأرصفة الثلجية ..توسدت الأرض الرطبة دون غطاء..."[2] عند مقارنتنا لقول كل من مصطفى صادق الرافعي والشاعرة تبدو أنّ الفكرة واحدة تتلخص في الحديث عن فتاة جعلت من الشارع ملجأها الوحيد الذي تسكن فيه، هي براءة تتوسد الشارع و الأرض فراشها، والسماء غطائها، في جو استوطن فيه البرد من كل جانب، وخيم فيه الخوف.

كانت الفتاة نائمة في صورة ميتة، ضوء القمر هو ما كشف عن هذه الفتاة ليلاً، فبات وجهها يحمل هموماً أكثر مما يطيق، تظهر في نومها كأنّها تمثال للإنسانية.

أصبحت هذه الخيارات التي اختارها الرافعي تؤهله في مجال التّناص إلى الحرص على ربط فكرة النص الأدبي والنص الشّعري، وتوجه المتلقي إلى الدقة في كيفية التعامل مع مختلف النصوص، بما يضمن ذلك من تآلف في الأفكار وترتيبها خاصة بما ذهب إليه الرافعي في استدعاء ما يستحق من النص الشعري، وكيفية استغلال الأفكار التي تخدم وتدعم النص الأدبي لديه، مما أثرى هذا التّرابط من تكامل لغوي ودلالي وأسلوبي، وتكامل على مستوى الأفكار في كيفية تحويرها مما أضفى طاقة تعبيرية فعّالة ارتقت بالإبداع الأدبي إلى الجودة الفنّية.

نتوجه إلى التحدث بلغة الأرقام من خلال توضيح تواتر التّناص في الجدول الآتي، وإحصاء النسب المئوية في النص الأدبي لمصطفى صادق الرافعي حتى نتمكن من مقاربة الأدب بالإحصاء وإيجاد نسب التّناص الأدبي في أدب مصطفى صادق الرافعي في كتاب وحي القلم، وهو كالآتي:

الجدول:

التّناص الأدبي	التّناص الشّعري	تناص الأمثال والحكم	شخصيا ت أدبية	الأقوال المأثورة	تناص الأساط ير	تناص المسرح ية	تناص المضام ين	المجموع
التواتر	8	5	1	4	5	1	1	25

[1]- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، ج1،ص69.

[2]- نازك الملائكة: ديوانها، دار العودة، بيروت لبنان، دط، 1997، ص269-270.

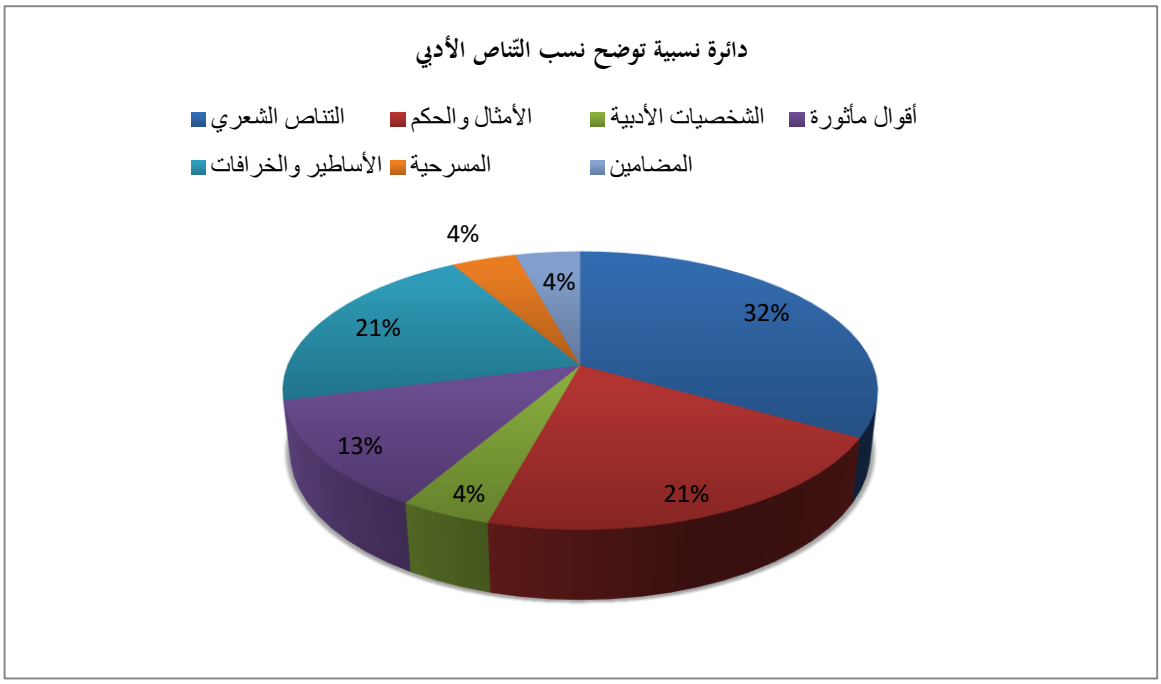
النسب المئوية	%32	20%	4%	16%	20%	4%	4%	%100

ملاحظات الجدول:

نلاحظ من خلال الجدول تكرار التّناص الشعري هو أعلى تواتر في التّناص الأدبي.

كان استعمال الرافعي للمسرحية وتناص المضامين وتناص الشخصيات الأدبية بشكل يكاد ينعدم بتكرار مرة واحدة.

نضع هذه النسب الموجود بالجدول في دائرة نسبية.



ملاحظات

نلاحظ أنّ التّناص الشّعري يأخذ أعلى نسبة من التّناص النثري بنسبة 32% بالمائة.

ثمّ تليها في ذلك تناص الأساطير وتناص الحكم بنسبة 20% بالمائة.

بينما أقل نسبة في التّناص الأدبي هي تناص الشخصيات الأدبية وتناص المسرحية.

تدل هذه النتائج على أنّ الرافعي كان يهتم بالشّعر الجاهلي نتيجة استدعائه في نصه الأدبي بشكل ملحوظ وجلي.

اهتّم الرافعي أيضاً باستدعاء النصوص الأسطورية ونصوص الأمثال والحكم وهو ما يترجم حبه واهتمامه للنصوص التراثية التي باتت تمثل التراث الأصيل والأدب العربي بصفة عامة.

خلاصة:

شكل التّناص الأدبي عند الرافعي أرضية خصبة ومادة خام بات يعمل بمقتضاها ويبني عليها إنتاجه الأدبي، وقد تنوع العمل الأدبي عند مصطفى صادق الرافعي بتنوع الثقافات التي يكتسبها من نصوص شعرية وأمثال وشخصيات أدبية وتاريخية بارزة، شمل أيضاً تناص المسرحية وما يمكن أن تقدمه المسرحية من شعرية داخل النص الأدبي لديه، وقد تميز التّناص الشعري عند الرافعي بالحرص على الأخذ من النص الشّعري الجاهلي القديم من أمثال شعر الشعراء أبو العتاهية، عنترة بن شداد كما استحضر أيضا من شعر امرئ القيس...وغيرهم

نستنتج أنّ التّناص الشّعري شكل عند مصطفى صادق الرافعي مصدراً مهماً بات ينهل منه ، كما ساهم الشعر العربي القديم في تزيين المعاني الأدبية في أدب الرافعي أكثر مما كانت عليه، خاصة بما زادت من جمالية في الأسلوب وجودة في الصياغة، أجاد الرافعي في اختيار الألفاظ وسبكها وإفراغها إفراغا جيدا بما يتناسب والرسالة التي يقصدها، أصبح أدب الرافعي عبارة عن نافذة يمكن للمتلقي أن يطلع على العديد من الثقافات الأخرى.

إنّ كثرة التضمينات الشّعرية أو الاقتباسات التي امتثل لها الرافعي في أدبه هي عبارة عن تقاطعات مكّنت أدبه من كشف شعريته وأدبيته التي تمييزه بها عن باقي الكتّاب، ولم تطبع عليه أي نوع من الثقل أو التكرار، بل عكست ثقافات متنوعة ومتباينة فيما بينها، مما صار هذا الأدب مرآة عاكسة جسّدت مواصفات ومعاني الأدبية لديه، وما تبين لمصطفى صادق الرافعي إلاّ أن يأخذ من هذا الشعر القديم ليثبت أنه على إطلاع واسع بالتراث الشعري العربي، فهو يبين للقارئ كيفية تعامله مع النص الشعري القديم وقدرته في اقتباس الأشعار وجودة توظيفها في المكان المناسب.

إنّ النصوص التي استحضرها مصطفى صادق الرافعي لم تخل بالمعنى العام للنص الأصلي وأحياناً يترتب عنه لما يسمى بهدم النص وبنائه من جديد، ويمثل الشعر القديم عند الرافعي واحدا من المصادر الأكثر أهمية والتي يمكن أن يعتمد عليها في جل كتاباته.

تمثل الإبداع النصي لدى الرافعي أشبه بلوحة فسيفسائية متقنة المعالم، منسجمة التراكيب لا تتصف باكتظاظ المعاني ولا إلى الإخلال بها، وهذا ما أدى به إلى أن يستعمل عدداً من التّناصات

والتي أبى إلا أن تكون من الشعر الجاهلي أمثال عنترة ابن شداد، امرئ القيس، حسان ابن ثابت ابن غلبون الصوري أبو العتاهية...

إنّ مجمل الاقتباسات الشّعرية عند الرافعي توّجت بالانسجام اللغوي والثراء الأسلوبي في طريقة التعبير، أضاف هذا الأدب أمام المتلقي عدة تأويلات وهذا ما تميز به هذا الصنيع الأدبي من شعرية راقية ميزت تفكيره، مما أثبت هذا أنّ الرافعي ذو كفائة عالية زرعت لدى المتلقي حب الاطلاع من جهة، ومن جهة أخرى خلق هذا الأدب عند القارئ اللاتوقع فشكلت بذلك مفارقات أضافت في أدبه صبغة غنية بمحتويات الطابع الشّعري بامتياز.

نستخلص أن التّناص الشعري معظمه كان تناص جزئي ولم يكمن يشمل بيت شعري أو بيتين وما نتج عنه يستحق الاهتمام بالشعر لأنّ الشعر بات مصدراً مهماً، ومن خلال دراستنا للتّناص بعض الشعراء القدماء وغيرهم.

تكمن شعرية التّناص الأدبي من خلال الشعر في قدرة الرافعي في تحوير الألفاظ والعبارات بل الأبيات الشّعرية من الوزن والقافية إلى ما هو نثري، زيادة على ذلك فإنّ تناص الأبيات الشّعرية هو ما حقق في أدبه تفاعلا صنع أبعاد الإنتاج الإبداعي التي صنعت محطات أتاحت للقاري فرص التأويل من زوايا متعددة، كما سمح هذا الأدب أن يكون نص الرافعي بداخله نوافذ عديدة تطل على نصوص أخرى من خلال نص واحد.

أوضح هذا التّناص الأدبي كفائة الرافعي وبراعته في اقتباس الأفكار والألفاظ الشّعرية خاصة لما تفضل به من شعر قيس بن الذريح، فأضاف هذا التّناص شعرية في أدبه لأنّ كفائته الاختيارية لهذا الشعر مكنته من ناصية التعبير المتقن والمنسجم.

إنّ الاستدعاءات النصية التي قدمها الرافعي في مجال التّناص لديه لم تكن عشوائية ولم تكن تكرار لنصوص ماضية، وإنمّا كان ذلك كله اختيارياً وغير متكلف مما أبان ذلك على حس وكفائة الشاعر في استحضار النصوص وتحقيق الانسجام بين النص المستدعى ونصه.

كما استفاد النص الأدبي عند الرافعي من النصوص المتنوعة من شعر وأمثال وأقوال مأثورة ... مما أضاف ثراءً النص الأدبي لديه، وساهم هذا الإنتاج الأدبي من حيث أنه شكل تقاطعاً وتضافراً فريداً من نوعه، كونّه جمع بين ما هو شعري وما هو نثري عند الأديب، وأصبح هذا الأدب ذا ثراء أسلوبي يعّج بالمعاني التي تجسدت من خلال التداعي الحر للأفكار على مختلف أنواعها،

كما أهدى الرافعي لأدبه كمّا غزيرا من التراث الذي استطاع أن يتفنن في توظيفه عن طريق التّناص والاتصال بالنصوص التراثية القديمة والتي طالما أصبح أدبنا غني بها.

أغنى التّناص الأدبي لدى الرافعي عن طريق الإفراج عن النص بكم غزير بعديد الدلالات المنبعثة من نصوص تراثية نثرية وشعرية أقامت جسرا واصلا بين النصوص، إنّ معاني التّناص التي استقاها الرافعي في نصه قد جعلت لنصه دعامات غيّرت من بناء ورسخت فيه أسس الشّعرية، فقد خلق هذا الانسجام تضافراً سياقية أبعد أدبه عن الشتات والتعقيد الدلالي وأخرج المعاني النصية من ضيق الدلالة والمعاني إلى أوسعها تعبيراً وأحسنها تأليفاً.

أبدى الرافعي تناصا يصل إلى أبعد ما كان يتوقعه المتلقي، فقد هيأ نصه الأدبي في الدخول في بوتقة إحياء النصوص القديمة التي تناساها الزمن منها الأسطورة، المسرحية ، الأقوال المأثورة... وهو ما شكل له التفاتة تسبغ النص بطريقة حداثية تزرع فيه بذور الماضي بطريقة جديدة أكثر انسجاماً مع النص الحاضر من جهة، ومن جهة أخرى رفع قيمة النص عند المتلقي من حيث زيادة إتقان الفنية في جانبها الأدبي ببعدها الجمالي الراقي.

مسار التّناص عند الرافعي يضع القارئ أمام عدة محطات متباينة ومجموعة من التأويلات التي لا تمثل دلالات تأويلية جاهزة، تمثلت الشّعرية عند مصطفى صادق الرافعي في حصر أو إبراز التداخل في أدبه من حيث أصبح تلك المزيج من النصوص وكأنّها جزء لا يتجزأ من نص الرافعي، وأنّ كل نص من هذه النصوص يعمل بدلالة معانيه الدقيقة على تهيئة وخلق أبعاد النص الفني وإخراجه في نص جديد ثري بالنصوص أكثر مما كان عليه، فيحقق أسمى معاني الخيار التعبيري الراقي والتأويل الهادف.

أضاف هذا التقاطع في الأفكار مفارقات تكفلت بالإبداع الفني ليصبح أدبه فسيفساء مليئة بفنيات الجودة الأدبية والشّعرية.

خاتمـــــــة

خاتمة:

في ختام هذا البحث المقدم في موضوع شعرية التّناص في أدب مصطفى صادق الرافعي توصلنا إلى مجموعة من النتائج أبرزها كالآتي:

- التّناص هو طريقة فنية تعمل على تحديث النصوص والعمل على خلق روح الانسجام بين النصوص المتعالقة، ويمكن أن تحدث عملية التّناص بطريقة واعية أو غير واعية من طرف المبدع.
- الشّعرية هي معرفة القيم الجمالية والفنية التي يتعامل بها المبدع في نص ما فشّعرية النص الأدبي ترتكز أساساً على ما هو موجود في ذلك العمل الفني من قيم جمالية وإبداعية تطبع جودة العمل الأدبي فيه، أو الشّعرية هي الملامح التي تسمو بالنص إلى الجمالية.
- شعرية التّناص ناتجة عن توافق نغمات النص المهاجر مع نغمات النص الحاضر لدى الرافعي مما يبعث فيه على التكثيف الجمالي وحضور الشّعرية بدرجة منتظمة تسد جميع الثغرات التي تشوه هذا التناسق وتحوله إلى بؤر جمالية تتصف بفنية الإبداع الخالص.
- شعرية النص القرآني هي شعرية من نمط آخر تختلف تماماً عن النص الأدبي، عندما تمتزج بنص قرآني من عالم إعجازي ينم على تدفق أبعاد الفن الجمالي، ليصنع من ذلك تشكيلة فريدة تجعل العمل الفني لدى الرافعي عملاً مميزا يعانق الإبداع في لغته، وأسلوبه ويصبح النص القرآني هو منبع الشّعرية وأصلها.
- النص الأدبي عند مصطفى صادق الرافعي ثري بسمات الشّعرية وهذه الشّعرية استطاعت أن تجعل من نصه جوهرة مفعمة بقيم الفن الإبداعي الأدبي .
- إنّ الاستدعاءات النصية التي قدمها الرافعي في مجال التّناص لديه لم تكن عشوائية ولم تكن تكرارا لنصوص ماضية، وإنمّا كان ذلك كله اختيارياً، مما دلّ ذلك على حس وكفاءة الشاعر في استحضار النصوص وتحقيق الانسجام بين النص المستدعى والنص الأدبي لديه.
- ساهم الإنتاج الأدبي لدى الرافعي من حيث أنّه شكل تقاطعاً وتضافراً فريداً من نوعه، كونه جمع بين ما هو شعري وما هو نثري عند الأديب، وأصبح هذا الأدب ذو ثراء أسلوبي يعّج بالمعاني التي تجسّدت من خلال التداعي الحر للأفكار على مختلف أنواعها وتنوع مصادرها.

- استطاع مصطفى صادق الرافعي أن يتفنن في توظيفه للنصوص عن طريق التّناص والاتصال بالنصوص التراثية القديمة، والتي طالما أصبح أدبنا غني بها، فزاد هذا التّناص الإفراج عن النص بكمٍ غزير من الدلالات المنبعثة من نصوص تراثية نثرية وقرآنية أقامت جسراً واصلاً بين ما هو تراثي وبين أدب الرافعي.
- أبدى الرافعي تناصاً يصل إلى أبعد ما لم يكن يتوقعه المتلقي، فقد هيأ نصه الأدبي في الدخول في بوتقة إحياء النصوص القديمة التي تناساها الزمن منها الأسطورة، المسرحية ، الأقوال المأثورة... وهو ما شكل له التفاتة تصبغ النص بطريقة حداثية تزرع فيه بذور الماضي بطريقة جديدة أكثر انسجاماً وتأليفاً.
- مسار التّناص عند الرافعي يضع القارئ أمام عدة محطات متباينة ومجموعة من التفسيرات التي لا تمثل دلالات تأويلية جاهزة، فقد التّناص أضاف في الأفكار والنصوص لدى الرافعي مفارقات تكفلت بالإبداع الفنّي ليصبح أدبه لوحة فسيفسائية مليئة بفنيات الجودة الأدبية، ودلّ هذا على أنّ الرافعي على اطلاع واسع على مختلف الثقافات والحضارات.
- صنع التّناص تفاعلا حقيقيا امتزت فيه أدبية الرافعي مع التنزيل المحكم والمعجز في نظمه مسارً طبع العمل الأدبي بصبغة غنية ومفعمة بمواصفات وسمات الدلالة الدينية، فأنتجت بذلك عملا فنياً راقياً كشف عن اختيار وبراعة وكفاءة هذا الأديب، كما أعطى صبغة جمالية للنص الأدبي مدعمة ومفعمة بالاستشهاد اللفظي القرآني مما زاد في تفعيل المعنى واحترازه من التشتت.
- أثمر التفاعل بين النصوص ونص صادق الرافعي في إغناء التجربة الأدبية عنده وليس غرضه أن يكرر ما جاء في القرآن الكريم بل لحكم أراد أن يذكرنا بها وقصص تاريخية أراد أن نعتبر منها.
- كشف لنا التّناص عن مدى فنية التعامل لدى الرافعي مع النص القرآني بما يحمل من تنوعات قصصية وآيات وأحاديث ومفردات، ولم يكن للرافعي أن يوظف القرآن والحديث وغيرهما إلاّ أن يرسم في إنتاجه الأدبي جمالية وشعرية من نوع خاص، وغايات أخرى منها: طرح الأفكار بأسلوب أدبي فني، وقد وفق الرافعي إلى حد ما في توظيفه للتّناص من مختلف مصادره الأدبي والديني .

- استدعاء المفردة القرآنية لها دور مهّم جدا لدى الرافعي؛ لأنّها أضافت إلى هذا الأدب أو النص طابعاً لغويا ثرياً ومميزاً، وأزاحت ستار الغموض كما أنّها اكتنزت أبعاد المدلول اللفظي حتى يستوفي دلالات داخل السياق التركيبي للنص.
- إمكانية تطبيق المنهج الإحصائي على النص الأدبي لدى مصطفى صادق الرافعي.

من التوصيات التي نوصي بها هي:

1- تكثيف الدراسات حول شعرية النثر حتى نثبت أنّ النص النثري الفني له شعريته وأنّ النص الفني يتفوق على النص العادي والبسيط.

2- دراسة كتاب وحي القلم وفق مناهج حداثية كالشّعرية والمنهج السيميائي والاجتماعي

وخاصة نظرية التلقي.

3- نوصي أيضا بتوحيد المصطلحات وأخص في ذلك مصطلح الشّعرية ومصطلح التّناص.

مـــلاحـــق

ملاحق:

حياة الأديب مصطفى صادق الرافعي:

نسبه ومولده:

"هو زين الدين أبو السامي مصطفى صادق الرافعي الفاروقي العمري الطرابلسي "مصري المولد، سوري الأصل، تنحدر أسرته من الشام بسوريا"[1] يعتبر زهرة شعراء العربية ونابغة كتابها، وإمام آدابها في العصر الحديث وهو ابن الشيخ عبد الرزاق الرافعي كبير القضاة الشرعيين في محافظات القطر المصري في تلك الفترة، وابن الشيخ أحمد ابن الإمام عبد القادر ولد مصطفى صادق الرافعي في يناير عام 1880،" وقد كانت السيدة أسماء قد اختارت أن تكون ولادتها الثانية في بيت أبيها الشيخ محمد الطوخي الحلبي الذي كانت تجارته تسير بين مصر والشام"[2] كان مولد مصطفى صادق الرافعي في بيت جده، والجد الأكبر للأسرة هو عبد القادر الرافعي المتوفى سنة 1230هـ.

يتصل نسب الرافعي"بعمر بن عبد الله أمير المؤمنين رضي الله عنه في نسب طويل من أهل الفضل والدين والفقه، فكان أول الوافدين من أسرة الرافعي إلى مصر هو الشيخ محمد الطاهر الرافعي (1243هـ 1827) ليتولى القضاء في الحنفية بأمر من السلطان العثماني، وقد توافد "العديد من إخوته وأبناء عمومه يعلمون القضاء مذهب أبي الحنيفة، حتى وصل عددهم حوالي أربعين قاضياً في وقت ما في مختلف المحاكم المصرية، وقد تنبه اللورد كروم إلى هذه الملاحظة

[1]– محمد سعيد العريان: حياة الرافعي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط3، 1955م، ص23.

[2]-محمد نعمان البدري، الرافعي بين المحافظة والتجديد، دار الجيل، لبنان، ط1، 1411هـ1991، ص101و102.

فأثبتها في بعض تقاريره إلى وزارة الخارجية الانجليزية"[1] تقيم أسرة الرافعي في مدينة ريفية بالقرب من نهر النّيل وقد وصل عددهم أكثر من ستمائة فرد.

أبو الأديب مصطفى صادق الرافعي هو عبد الرزاق الرافعي كان يعمل رئيساً للمحاكم الشرعية في كثير من الأقاليم، وهو واحد من أحد عشر أخاً اشتغلوا كلهم في القضاء من أبناء الشيخ سعيد الرافعي"[2]

يصرح محمد سعيد العريان بقوله: "اسم الرافعي معروف في تاريخ الفقه الإسلامي منذ قرون وأحسب أنّ هناك صلة بين أسرة الرافعي في الشام وبين الإمام الرافعي المشهور صاحب الشافعي"[3] والرافعي حنفي المذهب كباقي أسرته لكنّه درس مذهب الشافعي وكان يعتد به ويأخذ به في كثير من مسائل العلم، وتعتبر "أم الرافعي سورية الأصل أيضاً،كان أبوها الشيخ الطوخي تاجر تسير قوافله بالتجارة نحو مصر والشام، وأصله من حلب قدم إلى مصر مبكرا قبل مجيء أسرة الرافعي"[4] حيث كان جد الرافعي يمارس مهنة التجارة التي كانت تتداول بين الشام ومصر.

نشأته وتعليمه:

عاش الرافعي في بهتيم إحدى القيلوبية بمصر في الأول من رجب منتصف القرن 1298الموافق لـ30ماي1881، وكان ذلك في حارة سيدي السالم الضيقة والملتوية، حيث نشأ في أسرة محافظة تدين بدين الإسلام، فقد بلغت أسرة الرافعي مكانة عالية من المجد والرفعة العلمية وكمالاً خاصاً في تهذيب أبنائها ورعايتهم، فأول ما بدأ به مصطفى صادق الرافعي التحصيل على والده في حفظ القرآن في سن مبكرة في العاشرة من عمره مع إتقان تجويده، وكان تعليمه

[1]- محمد نعمان البدري، الرافعي بين المحافظة والتجديد ، ص24.

[2]- محمد سعيد العريان: حياة الرافعي، ص25.

[3]- محمد نعمان البدري، الرافعي بين المحافظة والتجديد ، ص26، 27.

[4]- المصدر نفسه، ص27.

الأول في أروقة المساجد وأماكن العلم، لكن دخوله إلى التعليم الابتدائي كان متأخراً في دمنهور عام 1882م، أي حتى أدرك الثانية عشرة من عمره.

تعلم مصطفى صادق الرافعي في المسجد علوم الفقه والحديث والأصول العربية"[1] فقضى فيها سنة ثم نقل أبوه قاضياً في محكمة المنصورة فانتقل معه إلى مدرسة المنصورة الأميرية، تمكن فيها من نيل شهادته في سن السابع عشرة من عمره، كان من أساتذته في الابتدائية الأستاذ مهدي خليل يعمل مفتشاً بوزارة المعارف، وعلّم الرافعي العربية، فكان الأديب الرافعي رديء الخط فكان يقول له أستاذه مهدي خليل:" يا مصطفى لا أحسب أحد غيري وغير الله يقرأ خطك" [2] وهذا القول كان ينبهه أستاذه إلى خطه غير الواضح وغير المقروء.

بعد أن زاول الرافعي دراسته في المدرسة الابتدائية نال الشهادة وعمل بها موظفاً لمدة أربعين عاماً، ولما تميز الرافعي بنضجه المبكر وذكائه الحاذق، أظهر نبوغاً في العربية وعلومها أثناء دراسته دهش لها معلموه وأثار غبطة أستاذه مهدي خليل"[3]

مرضه ووظيفته:

أصيب الأديب بمرض حمى التيفوئيد الذي ألزمه الفراش عدة أشهر، فتسبب في صعوبة الكلام فوصل به الحال إلاّ أن ينقطع عن الذهاب إلى المدرسة الجامعة، وبعد شفائه عاد إلى وظيفته وإلى اجتهاده كما كان أول الأمر،كما مكنته وظيفته من التنقل بين طلخا وإيتاي البارود وكفر الزيات وشنب الكوم حتى آخر الوظيفة في محكمة طنطا الشرعية، كانت الوظيفة تضجره

[1]- ينظر:محمد نعمان البدري، الرافعي بين المحافظة والتجديد ص104،103،102.

[2]- محمد سعيد العريان: حياة الرافعي،ص28.

[3]-.ينظر: محمد نعمان البدري، الرافعي بين المحافظة والتجديد، ص104.

أحياناً فيتمنى في إحدى رسائله قائلاً: "ليت الزمن يهيئ لي من أسباب الكتابة والشعر والتفرغ لهما"[1]

في عام 1899 تم تعيين مصطفى صادق الرافعي كاتباً بمحكمة طلخا الشرعية حيث كان يقيم بطنطا، ولم يكن يرى في الوظيفة إلاّ شيئاً يغنيه على العيش، مهما كان عمله هذا ولم يكن ينقطع يوماً عن المطالعة، وبعد فترة من الزمن انتقل من المحكمة الشرعية إلى المحكمة الأهلية لأنّه كان يرى فيها المجال أوسع وأرحب، والجهد فيها أيسر وأقل، والأجر فيها أكثر.

من زملائه صادق الرافعي محمد سعيد العريان وحنفي ناصف حيث كتب عنه في مقال" إنّ الرافعي ليس من طبقة الموظفين الذين تسري عليهم ما للوظيفة مستلزمات أتركوه يعمل ويبدع للأمة في آدابها، وإلاّ فاكفلوا له عيشة في غير هذا المكان"[2] كانت الوظيفة يسترزق منها عيشه مع أنّه كان شديد التمسك على بناء الأمة وخدمتها والعمل على الرفع من شأنها.

يعد الأديب مصطفى صادق الرافعي ابن أشهر عائلة قضائية في مصر أصيب بالصمم فس سن السابعة عشر من عمره، حيث أثر في أذنيه، فكان الصمم سبباً في انقاطاعه عن التعليم بعد التعليم افبتدائي ولم يستطيع علاج ما أصابه، حتى بلغ سن الثلاثين وهو فاقد السمع، فانتقل الرافعي للتعلم بنفسه، وكان ابوه يمتلك مكتبة بها كتب الفقه، حيث لم يمنعه الصمم عن التعلم حيث قال: إن كان الناس يعجزهم ان يسمعوني فليسمعوا مني[3]

"في يوم الاثنين العاشر من ماي عام1937م استيقظ الرافعي لصلاة الفجر ثم جلس يتلو القرآن، فشعر بحرقة في معدته، تناول دواء ثم عاد إلى صلاته وبعد مرور ساعة نهض وبدا يسير في

---

[1]- محمد نعمان البدري: الرافعي بين المحافظة والتجديد، ص111.

[2]- محمد نعمان البدري: الرافعي بين المحافظة والتجديد، ص111 -110.

[3]- ينظر: إيمان الحياري: تعريف بالكاتب مصطفى صادق الرافعي، https://mawdoo3.ccom، 2021/01/30، 19:20.

البهو ثمّ سقط على الأرض، سارع أفراد عائلته إليه فوجدوا روحه قد رحلت، دفن في توقيت الظهر بجوار والديه في طنطا، توفي عن عمر يناهز 57 عاماً"[1]

من آثاره:

ترك مصطفى صادق الرافعي مجموعة من المؤلفات وهي:

- ديوان شعري، ثلاثة أجزاء.
- تاريخ آداب العرب، جزءان.
- إعجاز القرآن والبلاغة النّبوية.
- تحت راية القرآن.
- رسائل الأحزان.
- على السفود، رد على عباس محمود العقاد.
- ديوان النظرات.
- السحاب الأحمر في فلسفة الحب والجمال.
- حديث القمر.
- المعركة، رد فيه على الدكتور طه حسين في كتابه " الشعر الجاهلي.
- المساكين.
- أوراق الورد.
- وحي القلم ثلاثة أجزاء.

[1]- محمد سعيد العريان: حياة الرافعي، ص341.

مصطلحات باللغة العربية وما يقابلها باللغة الإنجليزية

النص	Text
التّناص	Intertextuality
النص الحاضر	Present text
البنيوية	Structuralism
النصوصية	Textualism
التلقي	Receiving
علم الأدب	Literature science
الدينامية	Dynamise
الأدبية	Literary
السرد	Narration
الشكلانية	Formalism
الجمالية	Aesthetic
السميائيات	Sociology
تداخل النصوص-	Overlapping texts
الترسيب	Sedimentation
الخطاب الكرنفالي	Carnival speech
تعالق النصوص-	- Text Correlation
النص المحيط	Surrounding text
النص الحاضر	Present texte
جامع النص	Text Collector
المبدأ الحواري	The Dialogue Principle
موت المؤلف	Author's death
النص المفتوح	Open text
المحور الأفقي	Horizontal axis

The space	الفضاء
Closed text	النص المغلق
Vertical axis	المحور العمودي
Intertextuality	البينصية
poeticalness	الشعرية
Noodles	الإحاطة النصية
Upload an image upload	تفاعل النصوص
Poetics	الشاعرية
Mono-value	أحادي القيمة
Style	الأسلوب
Multi-value	متعدد القيمة
polyphonikue	البوليفينية
Dialogue	الخطاب
Context - Mental context	السياق –السياق الذهني
Prose poetry	شعرية النثر
Rumination	الإجترار
Dialogue	الحوارية
poétics	الشعريات
Absorption	الإمتصاص
Psychology	علم النفس
Poetic narration	شعرية السرد
Dialogue	الحوار
Logic	المنطق
Poetic	البويطيقا
Absent text	النص الغائب

linguistics	اللسانيات
Narratives	السرديات
Storytelling	الحكي
Semiotics	السميوطيقا
Structural signs	العلامات الإنشائية

هيكل يوضح مسار البحث

شعرية التّناص في أدب مصطفى صادق الرافعي وحي القلم أنموذجا.

الجانب النظري

الفصل الأول
الشّعرية بين الأصالة والمعاصرة

1-الشّعرية المفاهيم، الأصول والتجليات
2-الشّعرية في الفكر الفلسفي.
3- تأصيل الشعرية في التراث العربي.
4-مفهوم الشّعرية في النقد الغربي.
5-علاقة الشّعرية بالمناهج النقدية الحديثة.

الفصل الثاني
التّناص من الارهاصات إلى التأسيس

1-السرقات الأدبية:مفهومها، أنواعها.
2-التّناص في التراث النقدي العربي(النقاد القدامى والمحدثين).
3-التّناص لدى النقاد الغربيين.
4-أنواع التّناص وأشكاله.
5-التّناص قوانينه، مظاهره وأنماطه.
6- مصادر التّناص.

الجانب التطبيقي

الفصل الثالث
شعرية التّناص الأدبي في كتاب وحى القلم

1-شعرية التّناص الشعري.
2-شعرية التّناص الأمثال والحكم.
3-شعرية تناص الأقوال المأثورة.
4-شعرية تناص الأساطير والخرافات.
5-شعرية تناص المسرحية.
6-شعرية تناص شخصيات أدبية.
7-شعرية تناص المضامين

الفصل الرابع
شعرية التّناص الديني في كتاب وحى القلم

1-شعرية تناص الآيات القرآنية.
2-شعرية تناص الأحاديث النّبوية.
3-شعرية تناص القصص القرآنية.
4-شعرية تناص أسماء الله الحسنّى.
5-شعرية تناص شخصيات دينية.
6- شعرية تناص مفردات قرآنية

مصادر ومراجع البحث

القرآن الكريم برواية ورش.

الحديث النبوي الشريف.

المعاجم:

1-ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين الإفريقي) ، لسان العرب، دار صادر، لبنان، ط1 ، دت، المجلد7.

2- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط1، ط1985.

3- فيصل الأحمر: معجم السميائيات، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431هـ - 2010.

4- المرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: مصطفى حجازي، مطبعة حكومة الكويت، ط2، دت، جزء25.

المصادر والمراجع:

5- مصطفى صادق الرافعي: وحي القلم، المكتبة العصرية، لبنان، دط، دت.

6- ابن رشد: تلخيص كتاب الشعر، تح: تشارلس بتروث وأحمد عبد المجيد هريدين، مطبعة دار الكتب، مصر، دط، 1986.

7- ابن غلبون الصوري: ديوانه، تح: مكي السيد جاسم وشاكر هادي شكر، دار الحرية للطباعة، بغداد (العراق)، دط،981هـ، ج1.3- الطاهر بومزبر: أصول الشّعرية العربية، نظرية حازم

8- عبد العزيز إبراهيم: شّعرية الحداثة-دراسة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، سوريا، دط،2005.

- إبراهيم مصطفى محمد الدهون: التّناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتاب الحديث، عمان،2011.

10- ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان، ج2.

11- ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 2005.

12- ابن عبد ربه: العقد الفريد، شح: أحمد أمين وآخرون، مطبعة لجنة التعريف والترجمة، مصر، ط3، 1391، 1971.

13- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ط2، 1982.

14- أبو العتاهية، أشعاره وأخباره، تح: شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، سوريا، 1374هـ- 1965،

15- أبو نصر الفرابي: كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، دار المشرق، لبنان، ط2، 1990.

16- أبو نواس: ديوانه، شرح: محمود أفندي واصف، دار اسكندر آصاف، مصر، ط2، 1982.

17- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، مصر، ط1، 1371هـ- 1952.

18- أبو أسامة سليم بن عيد الهلالي، شرح رياض الصالحين، دار ابن الجوز، المجلد1.

19- أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، تونس،ط3، 2008،

20- أبو الفداء بن كثير القرشي: تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم، لبنان، ط1 مزيدة ومنقحة، 1420هـ-2000.

21- أبو الفرج الجوزي القرشي: زاد الميسر في علم التفسير، المكتب الإسلامي، لبنان، ط3، 1404هـ-1984، ج8.

22- أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مطبعة الجوائب قسنطينة، الجزائر، ط1، 1303هـ.

23- أبو الفضل أحمد النيسابوري: مجمع الأمثال والحكم، المعاونية الثقافية المآستانة الرضوية المقدسة، العراق، دط، دت، ج1.

24- أبو عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري: صحيح البخاري، دار بن كثير، لبنان، ط1، 2002/1423.

25- أبو يعقوب يوسف بن الطاهر الخويّي: فرائد الخرائد في الأمثال، تح: عبد الرزاق حسين، دار النفائس، الأردن، دط، دت.

26-أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، لبنان، ط2، 1989.

27- أحمد الزغبي: التّناص نظريا وتطبيقيا،مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2000.

28- أحمد الشايب، الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية أصول أساليب الأدبية، مكتبة النهضة، مصر،ط8، 1411ه، 1991م

29- أحمد أمين: فيض الخاطر، مقالات أدبية واجتماعية، مؤسسة هنداوي، مصر، دط، 2012، ج1.

30- الأعشى الكبير: ديوانه، دار الكتب المصرية، مصر، ط1، 1928.

31- امرئ القيس: ديوانه وملحقاته، شرح: أبي سعيد السكري، تح: أنور عليان أبو سويلم و محمد علي الشوابكة، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات،ط1، 1421ه2000،ج3

- ديوانه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، بيروت، ط4، 1984.

33- البحتري: ديوانه، دار الجوائب، قسطنطينية،ط1، 1300، ج1.

34- الجاحظ (عمروبن بحر)، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، (مصر الجديدة)،ط1962،2،ج1.

35- حسان بن ثابت ،ديوانه، حضرة التونسية، تونس، د ط، د ت.

36- حسن ناظم: مفاهيم الشّعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1994.

37- حميد لحمداني: بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، المغرب، ط1، 1991.

38- خليل موسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط، 2000.

39- جمال الدين بن الشيخ: الشّعرية العربية، تر: مبارك حنون وآخرون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1996.

40- ربى عبد القادر الرباعي: البلاغة العربية وقضايا النقد المعاصر، التضمين و التناص نموذجًا، دار جرير، عمان الأردن، ط1، 1426هـ- 2006.

41- الزمخشري (أبو القاسم جار الله): المستفضي في أمثال العرب، دائرة المعارف، الهند، ط1، 1381هـ- 1961،ج1.

42- سعد البازغي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة أكثر من سبعين تياراً ومصطلحا نقديا معاصراً، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002.

43- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2006.

44- شجاع مسلم العاني: قراءات في الأدب والنقد –دراسة، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط، 1999.

45- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1992.

– نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، مصر، ط3، 1968،1419م.

47- الطاهر بومزبر: أصول الشّعرية العربية، نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشّعري، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 1428هـ-2007م.

- التواصل اللساني والشّعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، الدار العربية للعلوم منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1428هـ-2007.

49- طراد الكبيسي: في الشّعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، اتحاد الكتاب العرب، سوريا ، دط، 2004.

50- ظاهر محمد الزواهرة، التّناص في الشعر العربي المعاصر، التّناص الديني نموذجاً، دار لحامد، الأردن، ط1، 1434هـ 2013.

51- عبد الرحمان الثعالبي المالكي: تفسير الثعالبي الموسوم بجواهر الحسان في تفسير القرآن، مؤسسة العلى للمطبوعات، بيروت لبنان، دط، دت.

52- عبد الرحمن جلال الدين السيوطي : الدرر المنثور في التفسير المأثور ، دار الفكر، لبنان،دط، 1433-2011، ج2.

53- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب ، تونس، ط3،دت.

52- عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، دراسة في سلطة النص، مطابع السياسة، الكويت، 2003.

54- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مطبعة المدني، القاهرة، ط3، 1992.

55- عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد، في القصة والرواية والسرد، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط، 2000.

56- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية- قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،ط4، 1998.

57- عمر سليمان الأشقر: شرح ابن القيم لأسماء الله الحسنى، دار النفائس، الأردن، ط1، 2008.

58-عنترة بن شداد العبسي: ديوانه، مطبعة الآداب بيروت لبنان، ط4، 1893.

59- فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان ياكبسون، دراسة ونصوص، المؤسسة الجامعية للدراسات للنشر، لبنان، ط1، 1993.

60-الفرزدق: ديوانه، تح: علي الفاعور، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1407، 1987،

61-القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه ،تح: أحمد عارف الزين، دار عارف الزين، تونس، ط1، 1992.

62- قسم الدراسات والبحوث في جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية، الأسطورة توثيق حضاري، دار كيوان، سوريان ط1، 2009.

63- قيس بن ذريح: ديوانه، شرح: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، لبنان، ط2،1425هـ 2004.

64- كمال خلايلي: معجم كنوز الأمثال والحكم العربية النثرية والشكلية، مكتبة لبنان، لبنان،ط1، 1998.

65- لطيف زيتوني: معجم مصطلح نقد الرواية، عربي إنجليزي فرنسي، دار النهار للنشر، ط1، 2002.

66- لويس شيخو اليسوعي: علم الأدب لمشاهير العرب، مطبعة الإمام المرسلين اليسوعيين، لبنان ،دط، 1889 ج2.

67- المتنبي: ديوانه، دار بيروت، لبنان، د ط، 1403هـ- 1983.

68- محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، السفر الأول، دار المدني، جدة السعودية، دط، دت.

69- محمد بن سورة الترميذي: الشمائل المحمدية:دار الحديث، لبنان، ط3، 1408ه 1988.

70- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها- الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر،المغرب،ط2، 2014.

- الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية، دار توبقال للنشر،المغرب، ط3، 2014.

72- محمد حساني : مباحث في اللسانيات، كلية الدراسات الإسلامية والعربية، الإمارات، ط2، 1434ه-2013.

73- محمد صايل حمدان، عبد المعطي نمر، معاذ السرطامي: قضايا النقد القديم، دار الأمل، الأردن، ط1، 1404ه- 1990.

74- محمد عزام: النص الغائب- تجليات التّناص في الشعر العربي، دراسة، إتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا، دط، 2001.

75- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي ، المغرب،ط2، 1992.

- دينامية النص، تنظير وانجاز، المركز الثقافي العربي، المغرب ،ط3، 2006.

77- محمد سعيد العريان: حياة الرافعي، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط3، 1955م.

78- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية1925-1975، دار الغرب الإسلامي ،لبنان، ط2، 2006.

79- محمد نعمان البدري، الرافعي بين المحافظة والتجديد، دار الجيل، لبنان، ط1، 1411ه1991، ص101و102

80- مصطفى السعدني: التّناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، دار المعارف، الإسكندرية مصر، د ط،1991.

81- مصطفى دراوش: خطاب الطبع والصنعة رؤية نقدية في المنهج والأصول، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، دط،2005.

82- منير سلطان: التضمين والتناص وصف رسالة الغفران للعالم الآخر نموذجا، منشأة المعارف، مصر، د ط، 2004.

83- مولاي علي بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيميائي، الإشكالية الأصول والامتداد، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، دط،2005.

84- نازك الملائكة: ديوانها، دار العودة، بيروت لبنان، دط، 1997.

85- نبيل علي حسنين: التّناص دراسة تطبيقية في شعر شعراء النقائض، جرير والفرزدق والأخطل، دار كنوز المعرفة، الأردن، ط1، 1431هـ- 2010.

86- وليد الخشاب: تعدي النص، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، د ط، 1994،

87- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

المراجع المترجمة:

88- إديث كريزويل: عصر البنيوية، تر: جابر عصفور: دار سعاد الصباح ، الكويت، ط1، 1993،

89- أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، دط، دت.

90- تزفيتان تودروف: الشّعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب،ط2، 1990.

91- جان كوهين: بنية اللغة الشّعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب،ط1، 1986.

92- جبران خليل جبران:النبي، تر: أنطونيوس بشير، مؤسسه هنداوي، مصر، ط1، 2017.

93- جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمان أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد آفاق عربية، دط، دت.

94- دانيال تشاندلر: أسس السميائية: تر:طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 2008.

95- رولان بارث: لذة النص، تر: منذر عياشي، سوريا مركز الانتماء الحضاري،ط1، 1992.

96- رومان ياكبسون: قضايا الشّعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988.

97- شلوميت ريمون كنعان: التخييل القصص- الشّعرية المعاصرة، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة، المغرب،ط1995،1.

98- مخائيل باختين وآخرون: الكرنفال في الثقافة الشعبية، تر:خالدة حامد، منشورات المتوسط، إيطاليا، ط1، 2017.

99- مخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986.

المراجع الأجنبية:

100- Roland Barthes: the pleasure of the text, translated by Richard Miller whith a note on the text by Richard howard, hill and wang .newyork adivision of farrar, straus and Giroux, published in the united state of America –twenty-third printing 1998.

101- Ronland Barthes : Imag music text. Essays selected and translated by Stephen Heath, fontan press, lindon 1977.

الرسائل الجامعية والأكاديمية:

102- أوبيرة هدى: مصطلح الشعرية عند محمد بنيس، مذكرة ماجيستر، جامعة ورقلة، الجزائر، 2012/2011،

103- بغداد يوسف: الشّعرية والنقد الأدبي عند العرب، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة جيلالي ليابس الجزائر.

104- بغوس سامية: أسطورة انبعاث عند أدونيس، أدونيس عند أدونيس، مذكرة ماجيستر، السانية وهران، الجزائر، 2012/2011،

105- رابح بوحوش: الشعريات والخطاب، الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب جامعة قاصدي مرباح ورقلة الجزائر، 13،11مارس2005.

106- سعد عودة حسن عدوان: الشخصية في أعمال أحمد رفيق عوض الروائية دراسة في ضوء المناهج النقدية ، رسالة ماجيستر، الجامعة الإسلامية غزة فلسطين، 1435هـ- 2014،

107 - الطيب بوترعة: شعرية التناص في شعر الجواهري،رسالة دكتوراه، جامعة أحمد بن بلة، 2017/2016، وهران الجزائر.

محمد بلعباسي: شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة:بحث في الكشف عن آلية تركيب لغة الشعر، جامعة وهران الجزائر، 2015/2014.

108- محمد زبير عباسي: التناص مفهومه وخطر تطبيقه على القرآن الكريم، رسالة علمية مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، الجامعة الإسلامية العالمية إسلام أباد، باكستان،1435هـ -2014.

المجلات والدوريات:

109- أحمد قدور: اللسانيات والمصطلح، مجلة مجمع اللغة العربية دمشق، سوريا، المجلد81،ج4.

110- حافظ محمد جمال الدين: شعرية المكان والزمان، مجلة علامات، العدد52، 2004.

111- حسن البنداري وآخرون، التّناص في الشّعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة الأزهر، فلسطين، سلسلة العلوم الإنسانية، مجلد11، ع2.

112-علي صابري: المسرحية نشأتها ومراحل تطورها، مجلة التراث الأدبي، العراق، المجلد، ع6.

113- محمد وهابي: مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا، مجلة علامات، االسعودية، عدد54، 2004.

114- نزيهة الخليفي: المصطلح والتعدد الدلالي: مصطلح الشّعرية في النقد الغربي أنموذجاً، مجلة مقاليد، جامعة تونس، تونس، ع6، جوان2014.

115- نور الهدى لوشن: التّناص بين التراث والمعاصرة ، مجلة دورية، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشّريعة للغة العربية وأدابها،ج15، ع26 ، 1424هـ.

التظاهرات العلمية:

116- مهدي سناتي: المؤتمر الدولي الإسلام في إفريقيا26.27 نوفمبر2006، جامعة إفريقيا العالمية، الخرطوم.

المواقع الإلكترونية:

117ينظر: إسراء حرب: قصة أرتميس وأريون. https//www.almrsal.com ،2019/07/20

118-أسماء سعد الدين، قصة كليوباترة الحقيقية، https://www.almrsal.com ،2021/02/01

119-أنطونيوس فكري: شرح الكتاب المقدس -العهد الجديد، http st-takla.org//، 2019/4/28.

إيمان حبيب الله: تحليل أشعار ونصوص أدبية، https://sites.googl.com، 2020/07/6.

120-باسم أحمد القاسم، دراسات وأبحاث في التاريخ والتراث واللغات https://m.ahewar.org : ،2020/03/09.

121-بن يامنة سامية: تحليل الخطاب السردي: https://elearn.univ-oran1.dz، 2021/02/1.

122- حمدي موصلي: المسرح اليوناني القديم https://www.diwanalarab.com ،2019/02/01،

123-الزوزني أبو عبد الله: كتاب شرح المعلقات السبع، https://al-maktaba.org، 2020/07/06.

124-سعيد بكور: في العلاقة بين السرقة الشّعرية والتّناص www.alukah.net// 08/22/2018.

125-شوقي إبراهيم علام، حديث الجنة تحت أقدام الأمهات، https://www.dar-alfta.org 31/01/2021.

126-صفوان بن سليم ومحمد بن الذهبي: سير أعلام النبلاء. https://ar.m.wikisource.org، 2020/05/04.

127- عبد العال سعد الشلية: شرح حديث "إنما الأعمال بالنيات، https://www.alaukah.net، 2019/11/11.

128- عصام القادري: حديث أعددت لعبادي الصالحين، https://alauka.net ، 2021./2/01

129- عوض فالح العازمي ورود الأسماء في القرآن، القادر القدير www.saaid.net، 2019/08/19،

130- قليل يوسف: مدخل إلى الأسلوبية، https://www.abdennour.over-blog.net. ، 2021/01/09.

131- محمد إبراهيم بوعلو: قراءة في كتاب "قضايا الشعرية لرومان جاكبسون
132-https://www.wachm.ma 09 /03/ 2020.
133- محمد المنجد: حديث تعس عبد الدينار، https://audio.islamweb.net، 2021 /01/31.
134- محمد رياض، معجزة الإسراء والمعراج ، www.ar.assabile.com.
135-فاضل خليل: النشأة والتطور في المسرح، https:// atiheatre.ae ، 2021/02/01.
196-أحمد حطبية: تفسير سورة المؤمنون، https://al-maktaba.org، 2021/02/01.
137-ابن الواحدي: شرح ديوان المتنبي، https://fehrestcom.com، 2020/11/10.
138إسلام ويب: شرح الأربعين النووية :https://ar.islamway.net، 2019/11/11.
139-ابن كثير: تفسير سورة الطور، www.alro7.net، 2019/01/06.
140-تشي غيفارا: أقوال خلدها التاريخ،WWW.heekams.com، 2019./04/02
141-شرين جمال: حكايات أمثال شعبية www.hmsmsry.com، 2019/07/10
142-أحمد محمد: معنى أضغاث أحلام، https://mawdoo3.com، 2019/09/28.
143-الطبري: تفسير سورة النمل ،آ32، https://www.alro7.net ، 2019/10/24
144 كمال محمد: مميزات القصص القرآني https://mkaleh.com، 2019/11/14،
145- موقع إلكتروني: rassafa.blogspot.com، 2019/12/1.
146محمد بن صالح العثيمين: شرح كتاب الأطعمة، www.alathar.net، 2021/02/1.

147-الطبري: تفسير سورة هود: https://islamweb.net، 2021/01/31.

148-وفاء الشيخان، معلومات عن جحا، mawdoo3.com: https:// ، 2021/01/31.

149- طارق محمد: قصة موسى عليه السلام، https://mawdoo3.com، 1/02/2021.

150-محمد مروان: معجزة سيدنا سليمان، https://mawdoo3.com ، 2021./02/01

151- محمد جواد مغنية: تفسير آ21-62 سور الحجر: ، 2021/02/02.

فهـرس المحتويات

شكر وعرفان	
إهداء	
مقدمة	أ-و
الفصل الأول: الشّعرية الأصول والتجليات	
تمهيد	09
1-/ الشّعرية الأصول والتّجليات	09
1-1/ الصيغة الاشتيقاقية لمصطلح الشّعرية	09
1-2/ الشّعرية: المفهوم والنشأة والتطور	11
2-/ الشّعرية في الفكر الفلسفي:	13
2-1/ فن الشّعر لدى أرسطو(384-322ق.م)	13
2-2/ قوانين الصناعة الشّعرية لدى أبو نصر الفارابي (260-339هـ)	14
2-3/ التخيّيل لدى الفيلسوف المسلم ابن رشد (520- 595هـ)	15
3-/ تأصيل الشّعرية في التراث النقدي العربي	17
3-1/ الشّعرية عند النقاد العرب القدامى	17
3-2/ مفهوم الشّعرية عند النقاد العرب المحدثيين والمعاصرين	23
4-/ الشّعرية في النقد الغربي	25
4-1/ الوظيفة الشّعرية لدى رومان جاكبسون (1896-1982م)	25
4-2/ الشّعرية عند تزفتيان تودروف (1939-2017) وأوزفالد ديكرو (oswald Ducrot) (1930)	28
4-3/مفهوم الشّعرية عند جيرار جنيت (Gérard Genette)(1930-2018م)	29
4-4/ أمّا جون كوهين (jean cohen) (1919-1994م)	30
5-/ علاقة الشّعرية مع المناهج الحداثية والمعاصرة	31
5-1/ الشّعرية واللسّانيات	31
5-2/ العلاقة بين الشّعرية والأسلوبية	34
4-3/ الشّعرية والسيمائيات	38

6-/ الشّعريات	44
6-1/ شعرية الشّعر	44
6-2/ شعرية النثر	45
استنتاج	51
الفصل الثاني: التّناص من الإرهاصات إلى التأسيس	
1-/السّرقات الأدبية مفهومها، أقسامها وأنواعها	55
المعنى اللغوي لمفردة السرقة.	55
1-1/تعريف السرقات الشّعرية	55
1-2/أقسام السّرقات	56
1-3/أنواع السرقة	57
2-/ التّناص في النقد الأدبي	58
2-1/ التّناص في التراث النقدي العربي (السّرقات الشّعرية)	58
2-2/التّناص لدى النقاد العرب المحدثين (محمد مفتاح، عبد الله الغذامي، سعيد يقطين)	68
2-3/ التّناص لدى النقاد الغربيين	73
3-1/ أنواع التّناص	79
3-2/ أشكال التّناص	80
4-1/ التّناص قوانينه، أنماطه ومظاهره	81
4-1/ قوانين التّناص	81
4-2/ مظاهر التّناص	82
4-3/ أنماط التّناص	86
5-/ مصادر التّناص	86
5-1/ الّتناص الدينّي	86
5-2/ التّناص الأدبي	87
5-3/ التّناص التاريخي	87

الفصل الثالث: شعرية التّناص الديني في كتاب وحي القلم **تمهيد**	
1-/ شعرية التّناص القرآني.	93
2-/ شعرية تناص الأحاديث النّبوية.	125
3-/ شعرية تناص القصص القرآني	132
4-/ شعرية تناص أسماء الله الحسنى:[القادر، الكريم، الجلال الأعظم...]	136
5-/ شعرية تناص شخصيات دينية: [محمد - آدم – المسّيح – يونس – صالح- سليمان عليهم السّلام...]	137
6-/ شعرية تناص المفردات القرآنية [الجنّة – القارعة- الطّامة- تمور- تلهى-غيا]	138
الفصل الرابع: شعرية التّناص الأدبي في كتاب وحي القلم لمصطفى صادق الرافعي	
1-/شعرية التّناص الشّعري	146
2-/ شعرية تناص الأمثال والحكم	156
3-/ شعرية تناص الأقوال المأثورة	162
4-/ شعرية تناص الأساطير والخرافات	166
4-1/ الأسطورة اليونانية	167
4-2/ الأسطورة المصرية	170
5-/ شعرية تناص المسرحية	172
6-/ شعرية تناص شخصيات أدبية:	173
6-1/شخصية جحا	173
7-/ شعرية تناص المضامين:	175
خلاصة	178
خاتمة	183
ملاحق	187
مصطلحات مترجمة	193

مخطط البحث	170
مصادر ومراجع	198
فهرس المحتويات	178
الملخصات (عربية، انجليزية، فرنسية)	179

ملخص الرسالة باللغة العربية:

التّناص هو التلاعب بالنصوص عن طريق التحويل والتقاطع والهدم والبناء بطريقة احترافية يقوم بها المؤلف لامتصاص أكبر عدد من النصوص، وجعلها في نص واحد بشكل مترابط ومتناسق استخدمها العديد من الكتّاب والأدباء من بينهم الأديب المصري مصطفى صادق الرافعي حيث استقى العديد من النصوص الشّعرية والنصوص التراثية التي تمثلت في القصة والمسرحية، والأسطورة والأمثال والحكم، والنصوص الدينية، من آيات قرآنية وقصص دينية ومفردات وأحاديث نبوية فاكتشفنا أنّ الابداع الأدبي عند مصطفى صادق الرافعي ثري بسمات الشّعرية بفضلها أصبح نصه عبارة لوحة فسيفيسائية مفعمة بقيم الفن الإبداعي الأدبي.

كما أنّ الاستدعاءات النصية التي قدمها الرافعي في مجال التّناص لم تكن عشوائية ولم تكن تكرارا لنصوص ماضية، وإنمّا كان ذلك كله اختيارياً مما أبان ذلك على قدرة الشاعر على استحضار النصوص وتحقيق الانسجام بين النص المستدعى ونصه الأدبي لديه، مما أصبح عمله الفني ذو ثراء أسلوبي يعّج بالمعاني التي تجسدت من خلال التداعي الحر للأفكار على مختلف أنواعها وتنوع مصادرها، فشعرية الّتناص عند الرافعي تضع القارئ أمام عدة محطات متباينة ومجموعة من التأويلات التي لا تمثل دلالات جاهزة.

Résumé:

L'intertextualité est la manipulation de textes en convertissant, en croisant, en démolissant et en construisant de manière professionnelle que l'auteur effectue pour absorber le plus grand nombre de textes, et les rendre dans un seul texte de manière cohérente. Il était représenté dans l'histoire et le jeu, le mythe, les proverbes, car il était également tiré de textes religieux, nous avons donc découvert que la créativité littéraire de Mustafa Sadiq Al-Rafi'i est riche en traits poétiques grâce auxquels son texte est devenu une mosaïque pleine des valeurs de l'art littéraire créatif.

De plus, les convocations textuelles faites par Al-Rafei dans le domaine de l'intertextualité n'étaient pas aléatoires et n'étaient pas une répétition de textes passés. Au contraire, tout cela était facultatif. Cela démontrait le sens et la compétence du poète à évoquer des textes et à parvenir à l'harmonie entre le texte convoqué et son texte littéraire, ce qui a rendu son œuvre artistique riche en style. Avec des significations incarnées par la libre association d'idées de toutes sortes et de toutes sources, la poésie de l'intertextualité chez Al-Rafi'i met le lecteur devant plusieurs stations différentes et un ensemble d'interprétations qui ne représentent pas des connotations toutes faites.

Abstract:

Intertextuality is the manipulation of texts by professionally converting, crossing, demolishing and constructing that the author performs to absorb the largest number of texts, and render them in a single text in a coherent manner. He was represented in the story and the game, the myth, the proverbs, because he was also taken from religious texts, so we discovered that the literary creativity of Mustafa Sadiq Al-Rafi'i is rich in poetic traits thanks to which his text has become a mosaic full of the values of creative literary art.

Moreover, the textual summons made by Al-Rafei in the field of intertextuality were not random and were not a repetition of past texts. On the contrary, it was all optional. This demonstrated the poet's sense and skill in evoking texts and achieving harmony between the summoned text and his literary text, which made his artistic work rich in style. With meanings embodied by the free association of ideas of all kinds and from all sources, the poetry of intertextuality in Al-Rafi'i puts the reader in front of several different stations and a set of interpretations that do not represent connotations done all.