التّناص الشّعريّ في ديوان الثّغريّ التّلمسانيّ
(قراءة في مستويات وآليات التّفاعل النّصيّ)

عبد العزيز قيبوج‡

تاريخ الاستلام: 2020.01.27 تاريخ القبول: 2021.06.10

الملخّص: ظل الشّعر الجزائري القديم مغيبا في الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة لفترة طويلة لأسباب لا يتسع المقام للخوض فيها، ومع ذلك شهدنا في العقود الأخيرة العديد من الجهود التي حاولت بعث هذا الموروث الشّعري والتّعريف به، ودراسته وفق المناهج النّقديّة الرّاهنة، وسعيا منّا لدعم هذه الجهود حاولنا في هذا البحث بيان مستويات التّناص الشّعري في شعر الثّغري التّلمساني، وآليات تفاعله مع المنظومة الشّعريّة العربيّة، والبحث في الأشكال التي تتمظهر بها نصوصه عند تقاطعها مع النّصوص الشّعريّة الغائبة، وقد اقترح بعض النّقاد مجموعة من القواعد والقوانين التي تحكم العلاقة بين النّص الحاضر والنّصوص الغائبة، وهي الاجترار الامتصاص، والحوار.

الكلمات المفاتيح: الشّعر، التّناص، الاجترار، الامتصاص، والحوار.

Abstract: In this research, we seek to explain the intertextuality poetic in the poetry of the Al-Thaghri-Tlemsani and

‡المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة، الجزائر، البريد الإلكتروني: azizka35ymail.com (المؤلّف المرسل).

the mechanisms of its interaction with the Arab poetic system and research in the forms in which its texts and their interaction with the absent poetic texts, some critics have proposed a set of rules and laws that relations between the present text and texts Absenteeism, which is rumination, absorption and dialogue

Key words: poetry, intertextuality, rumination, absorption and dialogue

المقدّمة: يعدّ التّناص من أكثر المفاهيم إثارة للجدل في الأوساط النّقديّة، منذ ظهور المصطلح عند "جوليا كريستيفا"، وتوسع فيه بشكل كبير كل من رولن بارث وجيرار جنيت وغيرهما من النّقاد، ولقي التّناص اهتماما كبيرا عند الدّارسين العرب، وتراوحت مواقفهم بين من توجه الى التّراث النّقدي والبلاغي باحثا فيما يخدم التّناص من مصطلحات نقديّة عربيّة كالسّرقة والتّضمين، ومن رأى وجوب التّعامل معه بشكله الغربي في مفهومه وإجراءاته وآلياته.

وإن كان المقام هنا لا يتسع لبسط الحديث عن هذه النّظريّة النّقديّة، فإنه يمكن القول أنّ التّناص في شكله العام يهتم بالتّفاعل النّصي بين النّص الحاضر في تقاطعه مع نصوص سابقة، فكل نص يتشكل من خلال نصوص سابقة أو هو فسيفساء منبثقة من قراءات الكاتب ومخزونه الثّقافي، وهو بكل تأكيد يبني نصه من خلال ذاكرته القرائيّة التي تظهر في إبداعاته بأشكال متعددة، لذلك تعددت آليات ومستويات التّحليل التّناصي وتنوعت من ناقد لآخر.

ويشير "محمد بنيس" ومن قبله "جوليا كريستيفا"، إلى ثلاثة مستويات أو معايير تتخذ صبغة قوانين تحكم التّفاعل الحاصل بين النّصين الغائب والحاضر وهي الاجترار والامتصاص والحوار، فإذا ظهر النّص الغائب بشكل صريح ومباشر في النّص الحاضر فذلك اجترار، أمّا إذا عمد الشّاعر إلى امتصاص معنى النّص الغائب وأعاد صياغته وفق رؤيته الذّاتيّة، وتصرف فيه بما يخدم تجربته الجديدة فنحن أمام المستوى

الامتصاصي، وإذا أقام الشّاعر نصه على معارضة ونفي النّص الغائب، وتقديم رؤيّة مخالفة له، سواء أكان ذلك بشكل كلي أم يشكل جزئي فذلك المستوى الحواري[1].

ولا يتأتى معرفة هذه المستويات إلا من خلال البحث في المرجعيات التي يتكئ عليها النّص، وتعيي المتناص وإرجاعه إلى أصوله ومؤثراته، ثم تحديد الآليات التي تحكم العلاقة بين النّص الحاضر والنّصوص الغائبة التي تتقاطع معه، "وللقارئ دور فاعل في هذه العمليّة لما يقوم به من استرجاع ومقارنة وموازنة ورصد ومعاينة" [2] فثقافة القارئ وسعة اطلاعه ومعرفته لأساليب الشّعريّة وعناصرها وامتلاكه للحس النّقدي ودقة الملاحظة، وتحكمه في آليات التّفاعل النّصي من شأنها إنجاح هذه المقاربة النّقديّة.

مستويات التّناص وآلياته: ظهر التّداخل النّصي في ديوان الثّغري التّلمساني بمستوياته السّالفة الذّكر وهي بحسب درجة تواترها في شعره؛ المستوى الاجتراري ثم الامتصاصي وأخيرا الحواري.

1-**المستوى الاجتراري:** يقوم هذا النّوع من التّناص على استحضار نص شعري يكون هذا النّص مجموعة من الأبيات، أو بيتا واحدا، أو شطرا منه، دون تغيير بنيته اللفظيّة، "فالاجترار هو تكرير النّص الغائب دون تغيير أو تحوير"[3]، أو بتغير طفيف لا يمس جوهره وأساسه. ويمكن تقسيم التّناص الاجتراري إلى قسمين: الاجترار الكلي والاجترار الجزئي.

أ-**الاجترار الكلي:** في هذا النّوع من أشكال التّوظيف النّصي يعمد الشّاعر إلى بيت أو أبيات شعريّة يقتطفها من نصها الأصلي، ويوظفها في نصه بالشّكل الذي تتطلبه تجربته دون تغيير أو تحوير[4]، ورغم أن هذا الشّكل من التّناص يبدو بسيطا ويسيرا في ظاهره، إلا أن "الصّعوبة فيه تكمن في مدى قدرة الشّاعر وهو يضمّن شعره أشعار سواه، على أن يجعل ذلك البيت المضمن جزءًا من بنيّة قصيدته، ومدى تمكنه كذلك من إيصال الدّلالة إلى المتلقي الذي يفرض فيه الشّاعر إحاطته بما ضمنه من أبيات سواه"[5] وبالرّجوع إلى شعر الثّغري نلاحظ استعانته بهذا النّوع من التّناص وتوظيفه يشكل واسع فكثيرا ما يضمّن شعره شعر غيره ويظهر ذلك في عدة أشكال؛ كأن يأخذ

بيتا أو أبياتا كاملة دون أدني تغيير في لفظها ومعناها وكذا السّياق الذي وردت فيه أو يقوم بتغيير طفيف على المستوى اللفظي مع الحفاظ على الدّلالة والسّياق العام.

ويظهر هذا الشّكل من التّناص في تقاطع شاعرنا مع قصيدة لأبي زيد الفازازي(ت627 هـ) حيث عمد الثّغري (ت حوالي 801هـ) إلى تضمين أبياتها بشكل صريح مباشر دون تغيير، كقوله[6] :

هو خَاتِمُ الرّسْلِ المَكِينِ مَكَانُهُ وهو المُقَدَّمُ والأخِيرُ زَمَانُهُ

وهذا البيت أخذه من قول الفازازي[7]:

يا سَيِّدَ الرّسْلِ المَكِينِ مَكَانُهُ وَمُقَدَّمًا وَهُوَ الأخِيرُ زَمَانُهُ

فالثّغري اجتر نص الخطابي مع استبدال عبارة "يا سيد الرّسل" بعبارة "هو خاتم الرّسل" وهذا التّغيير لا يعدّ تحويرا أو تغييرا بالمعنى الكامل للكلمة، لأن العبارتين تؤديان الدّلالة ذاتها، فالرّسول (صلّى الله عليه وسلّم) هو خير الرّسل وسيدهم وخاتمهم وفي القصيدة ذاتها يقول الثّغري[8]:

المُصْطَفَى خَيْـرُ البـريّة كلِّها وأجَـلُّها قَـدَرًا تَعَـاظَمَ شَأنُهُ

وهذا البيت هو إعادة تشكيل بسيط لقول الفازاري[9]:

والمُصْطَفَى المُخْتَارُ مِنْ هَذَا الوَرَى فَمَحَلّه عَالِي المَحَلّ وشَأنُهُ

فالتّغيير الطّفيف في العبارة لم يضف إلى النّص الحاضر جديدا يذكر فعبارة الثّغري" المصطفى خير البريّة"، لها الدّلالة ذاتها لعبارة الفازازي" المصطفى المختارُ من هذا الورى"، حيث استبدل الثّغري لفظة "المختار" بلفظة "خير"، ولفظة "الورى" بلفظة "البريّة" وكما نلاحظ أن هذا الاستبدال تم بالتّرادف، أما الشّطر الثّاني فحافظ الثّغري على المعنى والدّلالة واستبدل اللفظ، فالتّركيب "تعـاظم شأنـه" لا يختلف في دلالتّه عن النّص الغائب" عالي المحل".

وبذلك يمكن القول أن الثّغري يعمد في هذا النّوع من التّناص إلى اجترار أبيات شعريّة بشكل صريح مباشر دون تغيير أو بتغيير طفيف مع الحفاظ على الدّلالة والسّياق.

ونلاحظ أيضا أن التّناص الاجتزاري الكامل تم توظيفه في فن المديح النّبوي خصوصا إذا تعلق الأمر بالحديث عن المعاني الصّوفيّة كالحقيقة المحمديّة أو النّور المحمدي، فالشّاعر عند عرض هذه المعاني نراه غالبا ما يلجأ إلى التّضمين اعتمادا على شعراء الصّوفيّة الذين لهم باع طويل في عرض المعاني المرتبطة بالحقيقة المحمديّة، كما أنه تميز بالاعتدال والبعد عن الإيغال والتّكلف في طرحه الصّوفي فمجمل ما أورده في هذا المجال تمحور حول الحب النّبوي تفضيل النّبي محمد (صلّى الله عليه وسلّم) عن باقي الخلق، والإشارة إلى مكانته العظيمة عند ربه، واعتباره صفوة الوجود وسره، وأنه خاتم الأنبياء وشفيع المؤمنين يوم القيامة، ويقول الثّغري في مولديّة نظمها عام (768هـ)[10]:

نَبِيٌّ رَآه اللهُ أفْـــضَلَ خَلْـــقِهِ فَأرْسَلهُ بالحَـقِّ لِلْخَلْـقِ هَادِيَا
وأسْرَى بِهِ لَيْلا إلى حَضْرَةِ العُلا فَشَاهَدَ فِيها كُلَّ مَا كَانَ خَافِيا
سَرَى رَاكِبًا ظَهْرَ البُرَاقِ كَـرَامَةً وَبَيْنَ يَدَيهِ سَـارَ جِبْرِيلُ مَاشِيَا

ويقول ميمون الخطابي (ت 637 هـ)[11]:

وَكَـانَ رآهُ اللهُ أكْـرَمَ خَلْـــقِـهِ فأرْسَلهُ بِالـحَقِّ لِلْخَـلْقِ هَادِيَا
وأَسْرَى بِهْ لَيلاً إلى حَضْرَةِ العُلا فمَـا زَالَ فِيها لِلْحَبِيبِ مُنَاجِيَا
وَسَـارَ عَلى ظَـهْرِ البُرَاقِ كَرَامَةً لَهُ رَاكِبًا إذْ سَارَ جبريلُ مَاشِيَا

في المقطوعتين وصف لحادثتي الإسراء والمعراج، وهي من المعجزات التي دأب شعراء المديح النّبوي على عرضها وتفصيلها في قصائدهم، "وهي المعجزة التي ذكرها مداح النّبي جميعا، وأفضوا في الحديث عنها ... وخاصة أصحاب التّوجه الصّوفي منهم، لأنها تمثل الاتصال المباشر بين السّماء والأرض"[12]، وهم في ذلك يرتكزون على الألفاظ والعبارات التي تناولت هذه الحادثة في القرآن الكريم والسّنة النّبويّة الشّريفة مثل: "أسرى به ليلا، البراق، حضرة العلا، هاديا، جبريل ...".

وبالمقارنة بين المقطوعتين السّابقتين نلاحظ اعتماد الثّغري بشكل كلي على شعر ميمون الخطابي، مجترا ألفاظ وتراكيب النّص الغائب، فأخذ البيت الأول مع تحوير بسيط في بعض ألفاظه، فاستعاض عن لفظة "وكان" بلفظة "نبي"، مع حفاظه ترتيب

الألفاظ داخل البيت الشّعري، أما البيت الثّاني فأخذ شطره الأول من صدر البيت الثّاني لميمون الخطابي بشكل مباشر دون تغيير أو تحوير، ليعود إلى اجترار وتكرار دوال وتراكيب البيت الثّالثّ، مع تغيير طفيف في ترتيب ألفاظه عن طريق التّقديم والتّأخير فترتيب ألفاظ النّصين الحاضر والغائب جاءت على النّحو التّالي:

–النّص الحاضر:"سرى/ راكبا/ ظهر البراق/ كرامة/ وبين/ يديه/ سار /جبريل/ ماشيا"

– النّص الغائب:" سار/ على/ظهر البراق/كرامة/ راكبا /إذ /سار /جبريل/ ماشيا"

إن تعلّق الثّغري بالنّص الغائب لا يمكن تفسيره إلاّ بالتّقديس والإعجاب بما يتضمنه ذلك النّص من مضامين دينيّة، والرّغبة في تعضيد نصه وتقويّة دلالاته عن طريق استحضار تلك النّصوص وتوظيفها في النّص الجديد بشكل مباشر صريح، طالما أنّها تتوافق مع مقصديّة الشّاعر وسياق شعره، وقد ضبطنا هذا الشّكل من التّناص عند شاعرنا في نصين فقط اعتمد فيهما على الاجترار الكلي وهما قصيدتي أبي زيد الفازازي وميمون بن خبازة الخطابي.

ب–الاجترار الجزئي: وهو أن يعمد الشّاعر إلى اقتطاع جزء من النّص الشّعري وتوظيفه تناصيا مع شعره، ويتم هذا التّناص بتوظيف عبارة من البيت الشّعري أو شطر منه، أو بيت كامل مع استبدال بعض ألفاظه، وفي بعض الدّراسات يتم معاملة هذا النّوع من التّناص على أنّه جزء من التّوظيف الاجتراري الكلي، إلاّ أنّه من الأفضل الفصل بينهما، نظرا للتشابه الإجرائي والتّباين الفني بينهما، فإن كان كلاهما توظيفا للنص الغائب في النّص الحاضر فإنّ الدّلالة التي يؤديها كل نوع منهما تختلف نسبيا عن الآخر، ففي النّوع الأوّل نجد مقدار الوضوح والمباشرة أكبر، وإمكانيّة التّواصل مع المتلقي أفضل، ولا تتطلّب ذلك القدر من القدرة الإبداعيّة، أمّا الشّكل الثّاني "الجزئي" ففيه مهارة فنيّة أكبر ذلك أن الشّاعر يتعامل مع جملة ذات دلالة سابقة، تحتاج إلى قدرة على تركيبها ضمن نصه وجعلها منسجمة ضمن سياقها الجديد[13].

في هذا الشّكل من التّناص يقتصر الثّغري على أخذ عبارة من النّص الغائب وإدراجها في شعره، وغالبا ما يرتبط التّناص هنا بضرب البيت، ويتقاطع مع النّص الغائب في

وزنه وقافيته، لأن "الوزن أهم أداة من أدوات التّداعي في ذاكرة الشّاعر التّقليدي، وأول عامل يقوم بتوجيه مسارات فعل التّذكر في هذه الذّاكرة الممتدة بمخزونها، فالوزن يلعب دورا حاسما في جذب ما يتجانس مع إيقاعاته من تراكيب دلاليّة مختزنة في الذّاكرة"[14]

ومن نماذج هذا الشّكل قول الثّغري مادحا[15]:

هُو المَلِكُ المَنْصُورُ مُوسَى بَنُ يوسف إذَا احْتَفَلتْ يَومَ الفِخَارِ المَحَافِلُ
يُنَظِّـمُ شَمْـلاً لِلْـعُـلَـى بِشَمَـائِل ثمـانٍ فَيَـا للهِ تِلْكَ الشّـمَائلُ
حَيَـاءٌ وإِفْضَـالٌ وَعَـدْلٌ وَعِـفَّـةٌ وَحَـزْمٌ وإِقْـدَامٌ وَحِـلْـمٌ وَنَـائِلُ
وَحَـازَ تُـرَاثَ المَـجْدِ لا عَـنْ كَـلاَلَةٍ وجَـاءَ بِـمَا لَمْ تَسْتَطِـعْهُ الأوَائِلُ
بَعَثْتَ بِجِيشِ النّصْرِ كَالبَحْرِ لِلْـعِدَى تُدَافِـعُ كَالأمْـوَاجِ فِيها الجَحَافِلُ

ففي هذه الأبيات ما يذكرنا بشعر أبي العلاء المعري في قوله:[16]:

ألاَ فِي سَبِيلِ المَجْدِ مَا أَنَا فَاعِلُ عَفَافٌ وإِقْدَامٌ وحَـزْمٌ ونَـائِلُ
أَعِنْـدِي وَقَدْ مَارَسْتُ كُلَّ خَـفِيّة يُصَدَّقُ وَاشٍ أو يُخَـيَّبُ سَـائِلُ
أقَلُّ صُـدُودِي أنَّنِي لَكَ مُبْغِضٌ وأيْسَرُ هَجْرِي أنَّنِي عَنْكَ رَاحِلُ
وإنِّي وإِنْ كـنْتُ الأخِـيرَ زمـانُهُ لآتٍ بمَـا لمْ تَسْتَـطِـعْهُ الأوَائِلُ
وأَغْـدُو وَلَوْ أنَّ الصّبَاحَ صَوَارِمُ وأَسْرِي وَلَو أنَّ الظّلاَمَ جَحَـافِلُ

يمدح الثّغري في هذه الأبيات السّلطان الزّياني أبا حمو موسى الثّاني، ذاكرا مكانته مبرزا فضله على الرّعيّة وقد خصَّه بثمان خصال هي: "الحياء والفضل والعدل والعفة والحزم والإقدام والحلم ونيل المراد"، كما أشار إلى مكارم ممدوحه وقوة جيشه، وجلّ هذه المعاني تقليديّة معروفة في الشّعر العربي القديم.

أمّا المعري فهو في مقام الفخر والاعتزاز بالنّفس، فاستعرض مفاخره ومكارمه وهي في مجملها من أهم الصّفات المعنويّة المحمودة، ومن أبرزها: "العفة والإقدام والحزم ومعرفة خفايا الأمور، إضافة إلى الشّجاعة والإقدام".

وممّا لاشك فيه أنّ الثّغري وهو يكتب هذه القصيدة استحضر قصيدة المعري ونسج على منوالها واستفاد من أجوائها، وتقاطع معها في عدة عناصر هي:

– الإيقاع: فالتّناص الإيقاعي هو أبرز مظاهر التّداخل النّصي في الشّعر، وهو ظاهرة لازمت الشّعر العربي منذ القديم، وتجلت في بعض الأنواع الشّعريّة، كشعر النّقائض والمعارضات، والتي تقوم أساسا على التّماثل في البنيّة الإيقاعيّة ممثلة في الوزن والقافيّة والرّوي، وبين المقطوعتين السّابقتين تماثلا إيقاعيا، فهما من بحر الطّويل ورويهما اللام والقافيّة فيهما مؤسسة بالألف، وأحيانا يأخذ الثّغري كلمة القافيّة كاملة مثل: "نائل الأوائل، الجحافل"؛

– البنيّة اللفظيّة: حيث كشف التّعالق النّصي عن قوة التّداخل بين النّصين على مستوى المعجم الشّعري، من خلال استحضار لغة النّص الغائب منها: "عفة، حزم إقدام، نائل،لم تستطعه الأوائل"، وهذا التّعالق أسهم في تعميق التّجربة الشّعريّة وتحقيق الثّراء الدّلالي والتّواصل الفني عن طريق الحفر في الذّاكرة الشّعريّة والقدرة على استدعاء أجواء النّصوص القديمة وإعادة إنتاجها في نص جديد؛

– البنيّة المعنويّة: فرغم اختلاف سياق النّصين، عمد الثّغري إلى تكييف معاني الفخر الواردة في النّص الغائب وإعادة صياغتها بما يتواءم مع السّياق الجديد المتمثل في المديح، من خلال إدخال بعض التّغييرات منها تحويل ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، كما استفاد الثّغري من نَسب القرابة بين الغرضين "المدح والفخر"، فجاءت معانيه متجانسة ومنسجمة مع النّص الغائب.

ومن نماذج التّناص الاجتراري الجزئي أيضا، قول الثّغري مادحا[17]:

بِيُمْنِكَ البَلَــدُ الأَعْلَى جَرَى وعَـتَا بِجُودِكَ الأَجْوَدَانِ البَحْرُ والمَطَرُ
فَأَنْتَ أَعْلَى مُلُــوك الأَرْضِ قَاطِــبَةً وَدُونَكَ النّيِّرَانِ الشّـمْسُ والـقَمَرُ
عَفُّ الإِزَارِ مُصِيبُ الرّأَيِ مُتَّكِلٌ عَلَـى الإِلَــهِ بِمَا يأْتِـي وَمَا يَـذَرُ
حَامِي الذّمَارِ أَبُو حَمُّو الذي فُتِحتْ لَـهَ البِــلادُ ودَانَ البَـذْوُ الحَضَرُ

اعتمد الثّغري في هذه الأبيات على بعض الألفاظ والصّور المستقاة من قول ابن الرّومي في مدح عبد الله بن سليمان بن وهب[18]:

إِذَا أَبُــو قَاسِـمٍ جَـادَتْ لَنَا يَـدُهُ لم يُحْمَدِ الأَجْــوَدَانِ البَحرُ والمَطرُ
ولَوْ أَضَــاءَتْ لَنـا أَنْــوَارُ غُــرَّتُهِ تَضَـاءَلَ النّيرَانِ الشّـمْسُ والـقَمَرُ

وإِنْ مَضَــى رأيُــهُ أَوْ حَــدُّ عَزْمَــتِهِ تَأَخَّرَ المَـاضِــيَانِ السّـيْفُ والقَـدَرُ
مَنْ لَمْ يَبِتْ حَذِرًا مِنْ خَوْفِ سَطْوتِهِ لَمْ يَدْرِ ما المُزْعِجَانِ الخَوْفُ وَالحَذَرُ
كأَنَّــهُ وزمــامُ الدّهرِ في يــدِهِ يَرَى عَـوَاقِــبَ مَا يَـأْتِي وَمَـا يـَذَرُ

لاشك أن الثّغري عند إبداعه لنصه كان تحت التّأثير الإيقاعي والفني لنص ابن الرّومي، فكان ينهي جمله الشّعريّة متوسلا ألفاظ وتراكيب ابن الرّومي مقتفيا أثره الإيقاعي، فجاءت أبياته مطابقة من حيث وزنها الشّعري (بحر البسيط) وقافيّة برويها "الرّاء".

فالثّغري اجتر قوافي ابن الرّومي بشكل صريح مباشر دون تغيير أو تحوير في حروفها وحركاتها، ويدل هذا الصّنيع على مدى إعجابه بالنّص السّالف، وتأثره ببنيته الإيقاعيّة، فالشّاعر بفعل التّذكر استعاد ما تختزن ذاكرته الشّعريّة من إيقاعات لنصوص غائبة واستحضر أوزانها وقوافيها بما يخدم نصه الرّاهن.

وقد يلجأ الثّغري في تعالقه مع النّص السّابق إلى الإبقاء على البنيّة اللفظيّة للنص الغائب دون تغيير يذكر مثل قوله: "البحر والمطر، الشّمس والقمر، ما يأتي وما يذر البدو والحضر"، فهي من حيث الوزن وتقسيم الكلام والتّماثل الإيقاعي اجترار لنص ابن الرّومي في قوله: "البحر والمطر، الشّمس والقمر، السّيف والقدر، ما يأتي وما يذر".

فالتّناص الإيقاعي يتشكّل"عبر وسائل عديدة منها: التّركيب اللغوي، والتّكرار والتّوزيع، والتّقسيم على مستوى جسم القصيدة، والتّوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجميّة، والموازاة بين حروفها"[19].

2-المستوى الامتصاصي: وهو المستوى الذي يقوم فيه الشّاعر "بإعادة صياغة التّناص بتفكيك بناه التّركيبيّة والدّلاليّة، وتوزيعها في فضاء النّص الحاضر، فيزيح منها ما لا يتواءم مع التّجربة المطروحة، ويبقي منها جزءا يسيرا دالا، مَثَلاً أو جملة فقط غير أن هذا الجزء المتبقي يحيل على الكلّ؛ النّص السّابق أو سياقه أو دلالاته"[20] ويقوم هذا النّوع من التّناص على تشرّب واستيعاب النّص الغائب وإعادة صياغته بما

يناسب السّياق الجديد الذي يريده الشّاعر، مع الحفاظ على دلالتّه الجوهريّة، إقرارا بأهميّة النّص السّابق وقداسته[21].

وشاعرنا استفاد كثيرا من هذا المعطى، فنراه يستحضر الكثير من الإشارات والإحالات والتّلميحات إلى نصوص شعريّة من مختلف عصور الأدب العربي، من أجل إنتاج دلالة جديدة وإعطائها الزّخم الفني والدّلالي المستمد من النّصوص السّابقة ما يمنحها قبولا وأثرا في ذاكرة المتلقي، من ذلك قوله في المديح النّبوي[22]:

لَئِنْ كَانَ فَلْقُ البَحْرِ قَبْلَك آيَة لِمُوسَى فَإِنَّ اللهَ شَقَّ لَكَ البَدْرَا
وإِنْ كَانَ فَاضَ المَاءُ مِنْ حَجَرٍ لَهُ فَمِنْ كَفِّكَ المَاءُ الزّلالُ جَرَى نَهْرَا
وَإِنْ وَقَفَتْ شَمْسُ النّهارِ لِيُوشُعَ فَقَدْ وَقَفَتْ لِلْمُصْطَفَى مَرَّةً أُخْرَى
لَكَ اللهُ رَدَّ الشّمْسَ بَعْدَ غُرُوبِهَا فَأَدْرَكَ إِذْ صلّى عَلِيٌّ بِهَا العَصْرَا
وإِنْ كَانَ مَع دَاوودَ سَبَّحَتِ الصّوَى فَقَدْ سَبَّحَتْ فِي رَاحَتَيْكَ الحَصَى جَهْرَا

فيظهر أن الثّغري اطّلع على أبيات كعب بن مالك، ونسج نصا على شاكلتها في قوله[23]:

فَإِنْ يَكُ مُوسَى كَلَّمَ اللهَ جَهْرَةً عَلَى جَبَلِ الطّورِ المُنِيفِ المُعَظَّمِ
فَقَدْ كَلَّمَ اللهُ النَّبِيَّ مَحَمَّدا عَلَى المَوضِعِ الأَعْلَى الرّفِيعِ المُسَوَّمِ
وإِنْ تَكُ نَمْلُ البَرِّ بِالوهْمِ كَلَّمَتْ سُلَيمَانَ ذَا المُلْكِ الذي ليْسَ بالعَمِي
فَهَذَا نَبِيُّ اللهِ أَحْمَدُ سَبَّحَتْ صِغَارُ الحَصَى فِي كَفِّهِ بالتّرَنُّمِ

في أبيات الثّغري عرض لبعض معجزات الرّسول (صلّى الله عليه وسلّم)، فأشار إلى انشقاق القمر، وجريان الماء بين أصابعه، ورد الشّمس بعد غروبها، وتسبيح الحصى بين يديه، كما أشار إلى مكانة النّبي محمد (صلّى الله عليه وسلّم)، ومنزلته بين الأنبياء والمرسلين (عليهم السّلام).

وقد تناص الثّغري مع أبيات كعب بن مالك في الإشارة إلى معجزتين من المعجزات التي أجراها الله عز وجل على يد نبيه محمد (صلّى الله عليه وسلّم)، وهما تكليم الله (عزّ وجلّ) له عن طريق جبريل (عليه السّلام)، وتسبيح الحصى بين يديه الكريمتين.

والشّاعران ينهلان من منبع واحد، وهو القرآن الكريم وكتب السّيّر، وبذلك اشترك النّصان في الدّلالة والسّياق.

وحصل التّعالق النّصي بين المقطوعتين على مستوى طريقة العرض والصّياغة الأسلوبيّة، فاستعار الثّغري طريقة الموازنة من النّص الغائب عن طريق مقارنة معجزات الرّسول (صلّى الله عليه وسلّم)، بمعجزات باقي الرّسل والأنبياء السّابقين، بهدف إبراز منزلة ومكانة الرّسول بين باقي الأنبياء، والدّلالة على كثرة معجزاته وتعددها مقارنة بالأنبياء السّابقين.

بالمقارنة بين عناصر أسلوب الشّرط في النّصين، نلاحظ اعتماد الثّغري بشكل كامل على نص كعب فيما يتعلّق بالاختيارات اللفظيّة والتّركيبيّة، والاختلاف بين المقطوعتين تمثل في توظيف الثّغري البيت الواحد في عرض أسلوب الشّرط، فجاءت جملة الشّرط في الشّطر الأول والجواب في الشّطر الثّاني، أمّا كعب فخصّ بيتا للشرط والبيت الذي يليه للجواب، ممّا أتاح له إمكانيّة التّعبير عن رأيه وإبداء موقفه، والتّعليق على الفكرة المعروضة بالأوصاف والنّعوت المناسبة في مثل قوله: "جبل الطّور المنيف المعظم والموضع الأعلى الرّفيع المسوم، ذي الملك الذي ليس بالعمى ..."، ويمكن القول أن الثّغري اعتمد تقنيّة الإيجاز* وهي آليّة من آليات التّناص كما ذكر محمد مفتاح في كتابه تحليل الخطاب الشّعري – استراتيجيّة التّناص–، كما أنَّ الإيجاز مصطلح معروف في البلاغة العربيّة، وهو نقيض الإطناب

ويواصل الثّغري استحضار النّصوص الشّعريّة السّابقة وتضمينها شعره كقوله[24]:

آهٍ لِلَيْلِي مَا أَمَرَّ سُهَادَهُ عِنْدِي وَمَا أَحْلَى جَنَى الأَحْلَامِ
ولعَهْدِ أيَّام الشّبيبةِ والصّبَا مَا كَانَ أحْسَنَهُنَّ مِنْ أيَّامِ
مرّتْ سِرَاعًا ثم أبقتْ حُرقَةً فَكَأَنَّهَا حُلْمٌ من الأَحْلَامِ

ففي هذه الأبيات ما يذكرنا بقول أبي تمام[25]:

أَعْوَامَ وَصْلٍ كَانَ يُنسِي طُولَها ذِكْرُ النّوَى، فكأنّها أيّامُ
ثُمَّ انْبَرَتْ أيَّامُ هَجْرٍ أرْدَفَتْ بِجَوى أسًى، فَكَأنَّهَا أَعْوَامُ
ثمَّ انقَضَتْ تِلْكَ السّنُونُ وأهلُهَا فَكَأنّها وكأنّهُم أَحْلامُ

يتذكر الثّغري أيام الشّبيبة والصّبا وما فيها من سعادة ولذة عيش، لكنها مرت بسرعة وانقضت وزال نعيمها، ولم تبق منها إلا الذّكريات التي تؤلم الشّاعر وتؤرقه فيفرّ منها إلى عالم الأحلام. والإحساس بالزّمن وخضوعه لتجربة الشّاعر من المعاني الشّائعة في تجارب الشّعراء على مرّ العصور، حيث يقوم الشّعراء بتمديد الزّمن أو تقليصه حسب التّجربة النّفسيّة والحالة الشّعوريّة التي يعيشونها، فالليل عند امرئ القيس مظلم طويل ممتد كأنه أمواج بحر متلاطم، يمرّ بطيئا ثقيلا كأنَّ نجومه مشدودة بحبال متينة إلى جبل يذبل، لا يأتيه إلا بالهموم والأحزان، يقول[26]:

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطّويلُ ألا انْجَلِ بِصُبْحٍ وَمَا الإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ
فَيَا لَكَ مِـنْ لَـيلٍ كَـأَنَّ نُجُـومَهُ بِكُلِّ مُغَارِ الفُتْلِ شِدَّتْ بِيَذْبُلِ

وأبو فراس الحمداني يرى أن السّاعات على قصرها تمر طويلة عليه، في أوقات الهموم والأحزان، يقول عندما كان سجينا لدى الرّوم[27]:

تَطُولُ بِيّ السّاعَاتُ وَهِي قَصِيرَةٌ وَفِي كُلِّ دَهْرٍ لا يسُرُّكَ طُولُ

فالأمر لا يتعلق بمدة الزّمن وقياسه فيزيائيا، إنما يتعلق بالإحساس به وأثره في النّفس، وفي هذا يقول ابن بسام البغدادي[28]:

لا أَظْـــلَمُ اللَّـيلَ وَلَا أدَّعِـي أَنَّ نُجُــومَ اللَّيلِ لَيْسَتْ تَغُورُ
لَيْلِي كَمَا شَاءَتْ، فَإِنْ لَمْ تَجُدْ طَالَ، وإِنْ جَادَتْ فَلَيْلِي قَصِيرُ

فالثّغري يغوص في أعماق التّراث الشّعري ويتقاطع معه في الشّكل والمضمون ويستدعي العديد من الصّور والدّلالات من شتي عصور الأدب العربي، ومن نماذج التّناص الامتصاصي أيضا قول الثّغري في مدح أبي حمو[29]:

هَـذَا الذي كَانَتِ العَـلْياءُ تأمَـلُهُ هَـذَا الذي كَانَ كُـلُّ النَّاسِ يَنْتَظِرُ
وَمَـنْ يَكُـنْ بَحْـرُهُ بالشّعرِ مُمْتَدَحًا فَبِامْتِـدَاحِكُمُ الأَشْـعَارُ تفْتَــخِرُ
وَمَا عَسَى أَنْ يُطِيلَ المَدْحَ ذُو لُسُنٍ وَمَنْ يُطِلْ فِيكَ مَدْحًا فَهوَ مُخْتَصِرُ
فَكُـلُّ مَجْـدٍ إِلى عَلْيَـاكَ غَايَــتُهُ وكُلُّ جُــودٍ عَلــى يُمْنَـاكَ مُقْتَـصِرُ

فهذه الأبيات في إيقاعها وصورها الفنيّة تذكرنا بقصيدة الفرزدق في مدحه لزين العابدين بن الحسين بن علي كرّم الله وجهه، التي يقول فيها[30]:

هَذَا الذي تَعْرِفُ البَطْحَاءُ وطأتَهُ والبَيْتُ يَعْرِفُـهُ والحِلُّ والحَـرَمُ
هَذَا ابْنُ خَـيْرِ عِـبَادِ اللهِ كُلِّـهِمُ هذا التّقِيّ النّقِيّ الطّاهرُ العَـلَمُ
هَذَا ابْنُ فَاطِمَةَ إنْ كُنْتَ جَاهِلَهُ بِجَـدِّهِ أَنْبِـيَاءُ اللهِ قَـدْ خُتِمُـوا
وَلَيْسَ قَوْلُكَ مَنْ هذَا بِضَـائِرِهِ العُرْبُ تَعْرِفُ مَنْ أَنْكَرْتَ والعَجَمُ

إلى قوله[31]:

إذَا رَأَتْـهُ قُرَيْـشُ قَالَ قَائِـلُـهَا إِلَى مَكَارِمِ هَـذَا يَنْتَهِي الكَـرَمُ
يَغْضِي حَيَاءً ويَغْضِي مِنْ مَهَابَتِهِ فَمَـا يُكَـلَّمُ إلاَّ حينَ يَبْتَسِـمُ

كان لاختيار الثّغري بحر البسيط دور كبير في استدعاء البنيّة التّركيبيّة والإيقاعيّة لقصيدة الفرزدق، فالنّصان من البحر ذاته، ولا شك أنّ الثّغري وهو يكتب نصه كان متأثرا بشكل قصدي أو عفوي بإيقاع وتنغيم نص الفرزدق، ويمكن الاستدلال على ذلك بارتكاز الثّغري في بدايّة البيت الأول على عبارة: " هذا الذي كانت العلياء تأمله"، فلا يخفى على القارئ مدى اعتماده على البنيّة التّركيبيّة لنص الفرزدق في قوله: "هذا الذي تعرف البطحاء وطأته".

وبعد ذلك قام الثّغري بامتصاص المضمون وإعادة تشكيله بما يناسب رؤيته الخاصة وتجربته الذّاتيّة، محافظا في ذلك على سياق المديح والمعاني المتعلقة به، فبدا الممدوح عند الشّاعرين في قمة التّألق والتّميز، فهو مشهور ومعروف ومطلوب، ومأمول من جميع النّاس، وهو المثل الأعلى في الجود والكرم والفضل والخير، غير أن الفرزدق أضفى على ممدوحه طابعا من القداسة الدّينيّة لكون الممدوح من آل البيت، وظهر ذلك في توظيف الألفاظ والمعاني الدّينيّة، أما الثّغري فممدوحه من الحكام فيتطلب مدحه ذكر ما يدل على كرمه وشجاعته وحسن سياسته .

ويكثر التّناص الامتصاصي عند الثّغري في شعر المديح النّبوي، فنراه يستدعي أفضل قصائد هذا الغرض، مثل قوله[32]:

سِـرُّ المَحَبَّـةِ بالدّمُـوعِ يتَـرجَـمُ فَالدّمْعُ إنْ تَسْألْ فَصِيـحٌ أَعْجَمُ
والحَالُ تَنْطقُ عَنْ لِسَانٍ صَامِتٍ والصّبُّ يَصْمُتُ والهَوَى يَتَكَلَّمُ
كَمْ رُمْتُ كِتْمَانَ الهَوَى فَوَشَى بِهِ جَـفْنٌ يَنِـمُّ بِكُـلِّ سِـرٍّ يُكْتَـمُ

جَفْنٌ تَحَامَى وِرْدَهُ طَيْرُ الكَرَى لَمَّا جَرَى دَمْعًا يُمَازِجُهُ دَمُ
آهٍ وَفِي شَكْوَى الصّبَابَةِ رَاحَةٌ لَوْ أنّني أَشْكُو إِلَى مَنْ يَرْحَمُ
وَصْلُ الأَحِبَّةِ لَوْ يُتَاحُ وِصَالُهُم شَهْدٌ وَهجْرَانِ الأحبَّةِ عَلْقَمُ

لا شك أنّ القراءة الأوليّة لأبيات الثّغري السّابقة تحيل القارئ على مطلع بردة البوصيري التي يقول فيها[33].

أَمِنْ تَذَكُّرِ جِيْرَانٍ بِذِي سلَم مزَجْتَ دَمْعًا جَرَى مِنْ مُقْلَةٍ بِدَمِ
أمْ هبَّتِ الرّيحُ مِنْ تِلْقَاءِ كَاظِمَةٍ وَأَوْمَضَ البَرْقُ فِي الظّلْمَاءِ مِنْ إضَمِ*
فَمَا لِعَيْنَيْكَ إِنْ قُلْتَ اكْفُفَا هَمَتَا* وَمَا لِقَلْبِكَ إِنْ قُلْتَ اسْتَفِقْ يَهِمِ
أَيَحْسَبُ الصّبُّ أنَّ الحُبَّ مُنْكَتِمٌ مَا بَيْنَ مُنْسَجِمٍ مِنْهُ وَمُضْطَرِمِ*
نَعَمْ سَرَى طَيْفُ مَنْ أَهْوَى فأَرَّقَنِي والحُبُّ يَعْتَرِضُ اللّذَاتِ بِالأَلَمِ

حرص شعراء المدائح النّبويّة ومنهم الثّغري التّلمساني على تقليد القدامى في افتتاح قصائدهم بالنّسيب، وهو تقليد معروف عند شعراء المديح النّبوي منذ عهد كعب بن زهير والأعشى وغيرهما، ويدخل هذا التّقليد في باب المقدمات الطّلليّة المعروفة في الشّعريّة العربيّة منذ عصورها الأولى، إلاّ أن هذا النّسيب غالبا ما يلتزم فيه شعراء المديح النّبوي العفة والتّلميح بدل المجون والتّصريح "فالغزل الذي يصدّر به المديح النّبوي، يتعين على النّاظم أن يحتشم فيه ويتأدب، ويتضاءل ويتشبب"[34].

والمتأمل في النّصين السّابقين يلاحظ مدى التّداخل بينهما من حيث اللفظ والدّلالة فالثّغري شكل نصّه على أنقاض نص البوصيري عن طريق الهدم وإعادة البناء مستدعيا بشكل مباشر أو غير مباشر أجواء ومعاني النّص الغائب، مستحضرا مشاعر الشّوق والوجد والصّبابة والحنين إلى البقاع المقدسة.

والمقطوعتان السّابقتان تعبّران عن تجربة إنسانيّة تكشف عن معايشة الصّراع النّفسي الذي يجسد هواجس النّفس وخواطرها، ويكشف عن المعاناة الوجدانيّة، من خلال التّعبير عن المشاعر المتناقضة المتأرجحة بين الإفصاح والكتمان، الإفصاح عن المشاعر وإطلاقها على هواها، أو لجمها وكبحها، وقد تجسّد هذا الصّراع في الثّنائيات اللغويّة القائمة على التّقابل بأسلوبي الطّباق والمقابلة، ففي نص الثّغري تتقابل الألفاظ

"فصيح/أعجم" "يصمت/ يتكلم"، "كتمان/وشي، جنة/جهنم"، وهي امتداد دلالي للصراع الذي نلمسه في النّص الغائب والذي جسدته الثّنائيات اللفظيّة بين:"اكففا/همتا" "استفق/يهم" منسجم/مضطرم"، "اللذات/الألم".

فشعراء المديح النّبوي لم يكن غزلهم يهدف إلى إظهار المشاعر تجاه النّساء، بقدر ما كان يهدف إلى استكمال الشّكل الشّعري للمدحة النّبويّة، وكان غزلا رمزيا، يراد منه إشاعة مشاعر الوجد للرسول الكريم وصحابته والأماكن المقدسة، والتّمهيد للمديح النّبوي[35]، وفي القصيدة ذاتها يقول الثّغري[36]:

لَمَّا بَدَتْ أَنْوَارُ مَولِـدِهِ خَبَتْ نَارٌ لِـفَارِسَ لَـمْ تَـزَلْ تَتَضَـرَّمُ
وَتَضَعْضَعَ الإيوَانُ مِن أَرْجَـائِهِ وَغَـدَتْ بِهِ شَـرُفَاتُهُ تتَـهَـدَّمُ
وَتَسَاقَطَتْ أَصْنَامُ مَكَّـةَ رَهْبَةً والجِنُّ بالشّهْبِ الثّواقِبِ تُرجَمُ

ويقول البوصيري[37]:

وَبَاتَ إِيوَانُ كِسْرَى وَهُوَ مُنْصَدِعٌ كَشَمْلِ أَصْحَابِ كِسْرَى غَيْرُ مُلْتَئِمِ
والنّارُ خَامِدَةُ الأنْفَاسِ مِـنْ أَسَفٍ عَلَيْهِ والنّهْرُ سَاهِي العَيْنِ مِنْ سَدَمِ*

وقوله[38]:

والجِـنُّ تَهْتِـفُ والأنْـوارُ سَاطِـعَةٌ والحَقُّ يَظْهَرُ مِنْ مَـعْنًى وَمِنْ كَـلِمِ
عَمُوا وصَمُّوا فإعْـلانُ البَشَائِرِ لَمْ تُسْمَعْ وبَارِقَــةُ الإنْـذَارِ لَمْ تُــشَمِ*
مِـنْ بَـعْدِ مَا أَخْـبَرَ الأقْوامَ كاهِنُهُم بِأَنَّ دِينَـهُم المُعَـوجَّ لَـمْ يَقُـــمِ

فالشّاعران صورا المعجزات والخوارق التي صاحبت المولد النّبوي منها؛ خمود نيران فارس وتساقط شرفات إيوان كسرى، ومطاردة الشّهب للجن والشّياطين، وهذه الأحداث تزخر بها كتب السّير والطّبقات، فالشّاعران ينهلان من مصدر واحد، ويتعاملان مع أحداث معروفة وحقائق موثقة في الكتب الدّينيّة.

وما يعنينا هنا هو طريقة تعامل الشّاعرين مع تلك الأحداث وكيفيّة صياغتها شعريا فنلاحظ أن الثّغري اكتفى بالسّرد الخارجي دون تدخل منه بالتّعليق أو إبداء الرّأي والموقف، عدا الإعجاب والانبهار بصاحب هذه المعجزات وهو الرّسول (صلّى الله عليه وسلّم)، وإظهار التّعلق بهذه الشّخصيّة الفذة، لأن الحديث عن المعجزات النّبويّة غالبا

يصدر من نفوس مفعمة بالإيمان والحب النّبوي، وهو في ذلك ينسج على شاكلة من سبقه من الشّعراء في هذا المجال فقد" ظل الشّعراء يذكرون المعجزات، فلا يخرجون عن تعدادها وراء بعضها، وكأن الشّاعر يقرر علما من العلوم"[39].

أمّا نص البوصيري فجاء غنيا بالتّعليقات والإضافات التي أتاحت له إبداء المشاعر وإظهار الأثر النّفسي، عند عرض تلك المعجزات، "فالبوصيري منفرد في تحريك عرضه للمعجزات عن طريق التّمثيل والتّشبه والتّعقيب وإظهار مشاعره، ونادرا ما نجد شاعرا يجاريه في هذه المقدرة"[40]، وبنظرة نقديّة وفق المنظور التّناصي يمكن القول أنّ الثّغري اعتمد على آليّة الإيجاز* فعرض المعجزات النّبويّة بطريقة السّرد المباشر.

وكغيرهما من شعراء المديح النّبوي، تناول كل من الثّغري والبوصيري الحديث عن القرآن الكريم باعتباره أعظم معجزة للرسول (صلّى الله عليه وسلّم)، من ذلك قول الثّغري[41]:

وآيـاتُهُ كالشّــهْبِ نُـورًا وكَــثْرَةً أتُحْصَرُ أو تُحْصَى على العدِّ أنجُمُ
وَقَدْ أَجْمَعُوا مِنْهَا عَلَى أَلْفِ مُعْجِزٍ رَوَى بَعْضَــهُنَّ التّـرْمِذِي وَمُسلّم
وَأَعْظَمُـهَا الـقُرْآنُ يَــزْدَادُ جِــدَّةً بِطُـولِ المَـدَى تِكْـرَارُه ليْسَ يُسْأَمُ

فهذه الأبيات تتقاطع في لفظها ومعناها مع قول البوصيري عند حديثه عن آيات الذّكر الحكيم[42]:

آياتُ حقٍّ من الرّحْمَنِ مُحْدَثَةٌ قَدِيمَةٌ صِفَةُ المَوْصُوفِ بالقِدَمِ
فمَا تُعَدُّ ولا تُحْصَى عَجَائِبُها ولا تُسْامُ عَلَى الإكْثارِ بِالسّأمِ

والقرآن عند الثّغري نور وبرهان وحجة نزل من السّماء فأضاء الأرض وأزال ظلمات الجهل، وآياته حلل تزيّن الدّين الإسلامي، يقول[43]:

هُو النّـورُ والبُرْهَانُ والحُجَّـةُ التي بِهَا حُـلَلُ الدّيـنِ الحَنِيفِ تُرمَّـمُ

وهذا المعنى قريب من قول البوصيري عن القرآن الكريم[44]:

دعْنِي وَوَصْفِي آياتٍ لَهُ ظَهَرَتْ ظُـهُـورَ نَارِ القِـرَى لَيْلاً عَلَى عَلَمِ
فَالدّرُّ يَزْدَادُ حُسْنًا وَهُوَ مُنتَظِمٌ وَلَيْسَ يَنْقُصُ قَـدْرًا غَيْرَ مُنْتَــظِمِ

والقرآن الكريم عند الثّغري كتاب متكامل تضمن كل ما يحتاج إليه المجتمع من شرائع وأحكام للدين والدّنيا، يقول[45]:

تَضَمَّنَ أَحْكَامَ الوُجُودِ بِأسْرِهَا وأُودِعَ فِيـهِ مَا يَحِلُّ ويَحْـرُمُ

وهذا المعنى أفاده الثّغري من قول البوصيري في البردة[46]:

محكماتٌ فمَا تُبقِينَ من شُبهٍ لذِي شقاقٍ وما تَبْغَينَ من حِكمٍ

ففي البيتين إشارة إلى المنهج المتكامل للنص القرآني الذي تعرض لكل ما يحتاجه الإنسان من أمور دينه ودنياه.

كما تعرض الشّاعران إلى إعجاز القرآن الكريم وبلاغته، فالثّغري يقول[47]:

فَلَمَّا تَحَدَّى الخَلْقَ مِنْهُ بِسُورَةٍ أَقَرُّوا لَـهُ بِهَا بِالعَجْزِ عَنْهُ وأُفْحِمُوا

ويقول البوصيري[48]:

رَدَّتْ بَلاغَتُهَا دَعْوَى مُعَارِضِهَا رَدَّ الغَيورِ يَدَ الجَانِي عَنِ الحُرَمِ

لَهَا مَعَانٍ كَمَوجِ البَحَرِ فِي مدَدٍ وَفَوقَ جَوْهَرِهِ فِي الحُسْنِ والقِيَمِ

فممّا لا شك فيه أنّ الثّغري أطلع على البردة وأفاد منها كثيرا في تشكيل مولدياته خصوصا إذا علمنا الشّهرة والانتشار التي لقيتهما البردة في القديم والحديث، فلم تحظ قصيدة بمثل ما حظيت به بردة البوصيري من قبل الأوساط الأدبيّة والدّينيّة والصّوفيّة فهي أكثر القصائد شرحا وتخميسا وتشطيرا ومعارضة في شتى عصور الأدب العربي.

ج–المستوقى الحواري: يقوم هذا النّوع من التّناص على نقد النّص السّابق ومخالفته أو نفيه ومعارضته، ولا مجال لتقديس النّصوص السّابقة مع الحوار، "فالحوار تغيير للنص الغائب وقلبه وتحويله بقصد قناعة راسخة في عدم محدوديّة الإبداع من أجل كسر الجمود"[49]، ويهدف الشّعراء من خلاله إلى" الإبداع والانفتاح نحو فضاءات نصيّة جديدة"[50]، وتشير جوليا كريستيفا إلى ثلاثة أنماط للنفي وهي: النّفي الكلي، والنّفي الموازي، والنّفي الجزئي[51].

والتّناص الحواري أكثر استتارا وغموضا من النّوعين السّابقين، إذ يحتاج إلى جهد أكبر وبحث أعمق قصد اكتشافه وربطه بمصادره، ويقف النّص الحاضر في هذا النّوع من التّناص في مواجهة نصوص سابقة فيُظهر أحيانا جوانبها السّلبيّة، وعبثيّة إبقائها حينا

آخر، ويصرخ في وجهها، ويدعو بشكل ضمني إلى نبذها والتّخلي عنها[52]، فهو في كل الأحوال في حالة نقاش ونقد لأفكار ومضامين سبق طرحها وإقرارها في نصوص غائبة.

وغالبا ما يتم هذا المستوى من التّناص عند شاعرنا على استحضار البنيّة اللفظيّة والإيقاعيّة لنص سابق، ثم تعويض بنيتها الدّلاليّة واستبدالها بدلالات جديدة، تخالف دلالة النّص الغائب كليا أو جزئيا لتتناسب والمقاصد الدّلاليّة المستهدفة، من ذلك قوله[53]:

أُسَـائلُ عَـنْ نَـجْـدٍ وَدَمْـعِيَ سَــائلُ وَبيْنَ صَبَا نَجْـدٍ وَدَمْـعِي رَسَائِلُ
وَلِي عِنْدَهُم مِنْ صِدْقِ وَدِّي وَسَائِلُ وَحَاشَا لَدَيْهِم أَنْ تَخِيبَ الوَسَائِلُ
نَعَمْ، لِي ذُنُـوبٌ كلَّـمَا رُمْـتُ عزمةً يُشَاغِلنُي فِيـهَا عَنِ السّيرِ شَاغِلُ
أَلاَ إِنَّـمَا كَـفَّتْ خُـطَايَ عَنِ السّـرَى أَكَفُّ الخَطَايَا والزّمَــانُ المُمَاطِلُ

ويبدو أنّ الثّغري بنى نصه هذا على أنقاض نصوص سابقة من الشّعر العربي القديم، منها قصيدة أبي طالب في وصف موقف الكفار من الرّسول (صلّى الله عليه وسلّم) وبني هاشم لما تحالفت ضدهم قريش، وكتبوا صحيفة المقاطعة في قوله[54]:

وَلَمَّا رَأَيْتُ القَوْمَ لا وِدَّ عِنْدهُم وَقَدْ قَطَعُوا كُلَّ العُرَى والوَسَائِلِ
وَقَدْ صَارَحُونَا بِالعَـدَاوَةِ والأَذَى وَقَدْ طَاوَعُوا أَمْرَ العَدَوِّ المُزَايِلِ
وَقَدْ حَالَفُوا قَوْمًـا عَلَيْنَا أَضِنَّـةً يَعُضُّونَ غَيْظًا خَلْفَنَا بِالأَنَـامِلِ

فالثّغري عبر عن ارتباطه الوثيق بالبقاع المقدسة، وتعلقه بنجد أرض النّبوة ومهبط الوحي ومثوى الرّسول (صلّى الله عليه وسلّم)، وهو واثق من هذا الارتباط وهذا التّعلّق بحكم قوة إيمانه وشدة حبه للرسول (صلّى الله عليه وسلّم)، وهذه الأشواق والمشاعر ترجمتها دموعه المنهمرة حبا للرسول (صلّى الله عليه وسلّم)، ورغبة في زيارة البقاع المقدسة.

وتحدث أبو طالب عن موقف كفار قريش من الدّعوة الإسلاميّة حيث قاطعوا الرّسول (صلّى الله عليه وسلّم) وقومه من بني هاشم وحاصروهم بشعب مكة، وأظهروا العداوة والبغضاء لجميع المؤمنين.

فالنّص الحاضر قام على النّفي الكامل للنص الغائب، وشكل الثّغري بنيته المعنويّة من خلال نفي المعنى الوارد في نص أبي طالب، مع الحفاظ على التّشكيل الإيقاعي له، حيث أورد نصه على بحر الطّويل ورويه اللام، على غرار النّص الغائب.

وأبيات الثّغري السّابقة تتقاطع أيضا مع قول البحتري في قصيدة له[55]:

أمَا كَانَ فِي تِلْكَ الدّمُوعِ السّوَائِلِ بَيَـانٌ لِنَـاهٍ أو جَـوَابٌ لِسَـائِلِ
سَوابِـقُ دَمْـعٍ مِنْ جُفُـونٍ سَـوَائِلِ إِذَا سُكِبَتْ سَحًّا ذَرَتْ بِالأَنَامِلِ
دَلَائِلُ مَكْنُونٍ مِنَ الـوَجْدِ لاعِـجٍ وسَحُّ دُمُوعِ العَيْنِ أَقْوَى الدّلَائِلِ
نَعَمْ، قَدْ أَفَاقَ اللَّائِمُونَ وأَسلّموا نُهَـاهُ لآجَـالِ الظّبَـاءِ الخَـوَاذِلِ

نظم البحتري هذه القصيدة في هجاء قوم من أهل بلده، وبدأ قصيدته بمقدمة غزليّة بين فيها أنّ دموعه تكشف عن حالة الوجد التي يعيشها والصّبابة التي ألمت به، وتجيب عن كل لائم أو ناهٍ عن صبابته أو متسائل عن حاله، ودموعه أقوى دليل على صدق مشاعره وتأجج عواطفه تجاه محبوبه.

أما الثّغري فكانت دموعه حنينا وشوقا إلى البقاع المقدسة، وهي دليل على صدق إيمانه وتعلقه بآثار النّبوة ومعالمها، ورغبته في بلوغ تلك البقاع، وشعراء المديح النّبوي في تعبيرهم عن مشاعر الحب يقتفون أساليب المتغزلين الحسيين في غزلهم الإنساني المادي[56].

والتّداخل النّصي حصل في عدة مستويات بين المقطوعتين منها: التّماثل الإيقاعي الذي ظهر في الوزن والقافيّة، فكلا النّصين من بحر الطّويل بقافيّة مؤسسة بالألف ورويها اللام، ولهذه الاختيارات العرضيّة دور في تحقيق الامتداد الصّوتي المساعد على استيعاب التّجربة الشّعريّة المفعمة بمشاعر الشّوق والحنين.

وحصل التّفاعل النّصي أيضا على مستوى الألفاظ والصّيغ التّعبيريّة وتوظيف ألوان البديع اللفظي، ويظهر ذلك عند المقارنة بين مطلعي القصدتين:

–النّص الحاضر: أسائل عن نجد ودمعي سائل/وبين صبا نجد ودمعي رسائل

–النّص الغائب: أما كان في تلك الدّموع السّوائل/بيان لناه أو جواب لسائل

فالتّصريع في نص الثّغري الورد في مطلع القصيدة بين: "دمعي سائل ... دمعي رسائل"، يشبه تصريع مطلع قصيدة البحتري: "الدّموع السّوائل ... جواب لسائل" فشاعرنا في سبيل تجويد المطلع عمد إلى الاستعانة بمطلع البحتري والنّسج على منواله والمعروف أن الاهتمام بالمطالع يتم بوسائل صوتيّة متعددة كانتقاء الحروف ذات الجرس القوي، وتوظيف حروف المد المساعدة على الإنشاد، وتحقيق التّماثل الصّوتي عن طريق التّصريع والتّجنيس والتّرديد فهذه أبرز الوسائل التي يستعين بها الشّعراء لتجويد مطالع قصائدهم، لأنّ المطلع هو أوّل ما يقرع السّمع ويشدّ الانتباه خصوصا إذا علمنا أنَّ المولديات تعتمد على الإلقاء والإنشاد.

كما بنى الثّغري نصه على التّآلف والتّخالف مع النّص الغائب، فلاحظنا التّآلف تم على مستوى الاختبارات الصّوتيّة والإيقاعيّة، منها الإيقاع الخارجي الذي يمثله الوزن والقافيّة، وأيضا على مستوى الموسيقى الدّاخليّة التي جسدتها الألوان البديعيّة اللفظيّة متمثلة في التّصريع والتّجنيس.

والتّخالف بين النّصين تم على مستوى الدّلالة والسّياق، فنص البحتري ورد في سياق الغزل التّقليدي المعروف المتعلق بالمرأة وذكر رحيلها ونأيها وبيان أثر ذلك في النّفس أمّا نص الثّغري فعبر فيه عن الشّوق والحنين إلى البقاع المقدسة وإظهار الحب النّبوي والإشارة إلى بعده عن مرابع النّبوة وما يثيره ذلك البعد من صبابة وشوق.

ويواصل الثّغري محاورة النّصوص الغائبة ومناوشتها، منطلقا من النّفي الكلي للنص الغائب، معبرا عن رؤيته الخاصة وموقفه الذّاتي، في قوله[57]:

أيُّهَا الحَافِظُونَ عَهْدَ الـوِدَادِ جَدِّدُوا أُنْسَنَا بِبَابِ الـجِيَّادِ
فِي رِيَاضٍ مُنَضَّدَاتِ المَجَانِي بَيْنَ تِلْكَ الرّبَا وَتِلْكَ الوِهَادِ
رَقَّ فِيهَا النّسِيمُ مِثْـلَ نَسِيبِي وَصَفَا النّهْرُ مِثْلَ صَفْوِ وِدَادِ
وَزَهَا الزّهْرُ وَالـغُصُونُ تَثَنَّتْ وَتَغَنَّـتْ عَلَيــهِ وَرْدٌ شَــوَادِ
وَانْبَرَى كُلُّ جَــدْوَلٍ لِـحُسَامٍ عَارِي الغِمْدِ سُنْدُسِي النّجَادِ
وظِــلَالُ الـغُصُونِ تَكْتُبُ فِيهِ أَحْـرُفًا سُطِّـرَتْ بِغَيـرِ مِـدَادِ
وظــلال الـغصون تكتب فيه أحـرفا سطّـرت بغيـر مـداد

فهذه الأبيات تتداخل في بعض عناصرها مع قول البحتري في الفخر[58]:

مَا لهَا أُولِعَتْ بِقَطْعِ الوِدَادِ كُلَّ يَومٍ تَرُوعُنِي بالبِعَادِ
مَا عَلِمْتُ النّوَى وَلا الشّوقَ حَتَّى أَشْرَقَتْ لِي الخُدُورُ فَوْقَ النّجَادِ
فَوَقَفْنَا عَلَى الطّلُولِ يَفِيضُ اللُّؤْلُؤُ الرّطْبُ مِنْ عُيُونٍ صَوَادِ
فِي رِيَاضٍ قَد اسْتَعَارَ الوَبلُ رِدَاءً مِنْ ابْتِسَامِ "سُعَادِ"
وَسُعَادُ غَرَّاءُ فَرْعَاءُ تَسْقِيكَ عُقَارًا مِنْ ثَنَايَا البُرَادِ
نَكَرَتْنِي فَقُلْتَ لا تَنْكِرِينِي لَمْ أَحُلْ عَنْ خَلائِقِي واعْتِيَادِي

شكّل الثّغري نصه على نفي النّص الغائب ونقده، ففي قوله: "أيها الحافظون عهد الوداد" نراه يخاطب المحبوب المفرد خطاب الجمع إبرازا لشأنه وتفخيما لمكانته، ومحبوبه حافظ للعهود وفيّ مخلص للمودة والصّداقة، ويدعوه إلى تجديد تلك المودة وإحياء أيام الأنس، ودوام تلك الحال في قوله: "جددوا أنسنا بباب الجياد"، والشّاعر واثق من تحقيق ذلك، ثم يصف في انتشاء وزهو أجواء تلك المودة وذلك الصّفاء متخذا من الطّبيعة – في أبهى صورها– وسيلة للتعبير عن تلك الأجواء، أما البحتري فمحبوبه مولع بالبعد والنّأي وقطع الصّلة في قوله: "مالها أولعت بقطع الوداد" ويهوى الهجر والتّمنّع في كل حين "كل يوم تروعني بالبعاد".

وبدت الحالة النّفسيّة للثغري هادئة منشرحة، فالحب موصول والود صاف صفاء النّهر، وجاء وصفه لجمال الطّبيعة تتويجا لهذه الحالة التي يحياها والتّجربة التي يعبر عنها، على عكس ذلك نلاحظ أنّ حالة البحتري يسودها القلق والحيرة جراء تنكر المحبوب وبعده في قوله: "نكرتني فقلت لا تنكريني"، ورغم أن الشّاعرين انطلقا من الطّبيعة واتخذا من عناصرها مادة أوليّة لصياغة المعاني والصّور الشّعريّة فإنهما اختلفا في الكيفيّة التي تم بها توظيف صور الطّبيعة وعناصرها، فالثّغري وظفها لتعضيد تجربة شعريّة معبرة عن حالة السّعادة والانشراح التي يعيشها داخليا ويحياها نفسيا، أما البحتري فانتقى من عناصرها ما يسعفه في وصف جمال محبوبه بعيدا عن حالتّه النّفسيّة التي يسودها القلق والانقباض جرّاء هجر المحبوب ونأيه، وبذلك نلاحظ أن كل شاعر يأخذ من الطّبيعة ما يعضد به دلالة شعره ويجود صوره ويعبر عن أحواله.

الخلاصة: سعينا في هذا البحث إلى محاولة إخضاع نصوص تراثيّة من الشّعر الجزائري القديم للشاعر الثّغري التّلمساني، لرؤيّة نقديّة مستندة إلى نظريّة التّناص ولعل في ذلك إحياء وبعث للموروث الأدبي من جهة واستنباط قيّمه الفنيّة والجماليّة من جهة أخرى حيث كشف هذا البحث عن طبيعة التّفاعل النّصي الذي ميز النّص الشّعري عند الثّغري التّلمساني، في علاقته بالموروث الشّعري القديم، وهذه القوانين تحديد لطبيعة الوعي المصاحب لقراءة النّص الغائب إذ بدت نصوصه مسكونة بصوت الآخر مستوعبة للتجارب الشّعريّة السّابقة، وفي ذلك دلالة على اطلاعه على ذلك الموروث واستيعابه له من جهة، وقدرته إعادة إنتاجه وإخراجه وفق صيغ وأساليب أخرى لا تُخفي بالضّرورة رؤيته الذّاتيّة وبصمته الخاصة، فهو" لا يكتفي بنقل الصّور المحفوظة في الذّاكرة وإبرازها في العمل الأدبي بشكلها القديم دون تغيير مقتصرا في ذلك على الرّصف والتّنظيم، ولكنه يستمدها من الواقع، ويحللها ثم يعيد تركيبها وفق رؤيّة فرديّة ذاتيّة خاصة"[59]، إذ أنّ استيعابه الذّكي وهضمه الواعي للموروث إضافة إلى ذوقه الأدبي وموهبته الشّعريّة من شأنهما إعادة إنتاج الدّلالة بشكل فنّي يزاوج بين النّصين الغائب والحاضر، في تواؤم وانسجام.

مصادر البحث ومراجعه:

- محمد بنيس: ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، دار طوبقال للنشر، الدّار البيضاء ط3، 2014.
- أحمد ناهم: التّناص في شعر الرّواد، دار الشّؤون الثّقافيّة العامة، بغداد، ط4 2001.
- حمدي منصور وأحمد رحاحلة: مقال: توظيف النّص الجاهلي في جوانب من الشّعر الفلسطيني المعاصر، مجلة النّجاح للأبحاث، مج 22، 2008م.
- رجاء عيد: لغة الشّعر، قراءة في الشّعر العربي المعاصر، ط1، منشأة المعارف الإسكندريّة، 2003.
- الثّغري: ديوانه، منشورات مخبر الدّراسات التّراثيّة، قسنطينة، الجزائر، 2004م.

– المقري: أزهار الرّياض، ج4، تح: مصطفى السّقا، إبراهيم الأنباري، عبد الحفيظ شلبي، مطبعة فضالة، المعهد الخليفي للأبحاث المغربيّة.

– المكناسي: جذوة الاقتباس في ذكر من حل من الأعلام مدينة فاس، ذار المنصور للطباعة والوراقة، الرّباط، 1973م.

– محمود سالم محمد: المدائح النّبويّة حتى نهايّة العصر المملوكي، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط1،

– جابر عصفور: استعادة الماضي –دراسات في شعر النّهضة–، دار المدى للطباعة والنّشر، دمشق، ط2، 2002.

– أبو العلاء المعري، سقط الزّند، دار صادر للطباعة والنّشر، بيروت، 1376 هـ–1957م.

– ابن الرّومي أبو الحسن علي بن العباس بن جريج: ديوانه ج2، شرح أحمد حسن بسج، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط 2، 1423هـ، 2002م.

– يمنى العيد: معرفة النّص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3.

– عصام حفظ الله واصل: التّناص التّراثي في الشّعر العربي المعاصر–أحمد العوضي أأموذجا– دار غيداء للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن ، ط1، 1431هـ، 2011م.

– كعب ين مالك الأنصاري: ديوانه، منشورات مكتبة النّهضة، بيروت، 1966م.

– الخطيب التّبريزي: شرح ديوان أبي تمام،ج2، قدم له ووضع هوامشه، راجي الأسمر 1994م، دار الكتاب العربي، ط2.

– امرؤ القيس: ديوانه، تح: مصطفى عبد الشّافي، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان ط5.

– أبو فراس الحمداني: ديوانه، شرح خليل الدّويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان ط2، 1414هـ، 1994م.

– علي بن محمد: ابن بسام الأندلسي وكتاب الذّخيرة، المؤسسة الوطنيّة للكتاب الجزائر 1989م.

– الفرزدق: ديوانه، ضبطه وشرحه وقدم له، علي فاغور، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، ط1، 1407هـ، 1987م.

– البوصيري شرف الدّين أبي عبد الله محمد بن سعيد: ديوانه، شرحه وقدم له: أحمد حسن بسج ، دار الكتب العلميّة ، بيروت، لبنان ، ط01، 1421هـ، 2001م.

– الحموي ابن أبي حجة: خزانة الأدب وغايّة الأرب، المطبعة الخيريّة، القاهرة، 1304 هـ.

– جوليا كريستيفا: علم النّص، تر: فريد الزّاهي، ذار طوبقال، الدّار البيضاء، ط1 1991م.

– عصام حفظ الله واصل: التّناص التّراثي في الشّعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1431هـ،2011م.

– أبو طالب بن عبد المطلب: ديوانه، جمعه وشرحه، محمد التّونجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1414هـ، 1994م.

– البحتري: ديوانه، مج2، شرح وتحقيق وتعليق: حسن كامل الصّيرفي، ط2، دار المعارف.

– نوار بوحلاسة: الشّعر الزّياني، ماجستير، جامعة قسنطينة، الجزائر، 1989م.

الهوامش:

([1]) –محمد بنيس: ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، دار طوبقال للنشر، الدّار البيضاء ط3، 2014، ص269.

([2]) – أحمد ناهم: التّناص في شعر الرّواد، دار الشّؤون الثّقافيّة العامة، بغداد، ط4، 2001 ص 42.

([3]) – المرجع نفسه، ص 43.

([4]) – حمدي منصور وأحمد رحاحلة: مقال: توظيف النّص الجاهلي في جوانب من الشّعر الفلسطيني المعاصر، مجلة النّجاح للأبحاث، مج 22، 2008م، ص 99.

([5]) – رجاء عيد : لغة الشّعر، قراءة في الشّعر العربي المعاصر، ط1، منشأة المعارف الإسكندريّة، 2003، ص 94.

([6]) –الثّغري: ديوانه، منشورات مخبر الدّراسات التّراثيّة، قسنطينة، الجزائر، 2004م ص149.

([7]) –المقري: أزهار الرّياض، ج4، تح: مصطفى السّقا، إبراهيم الأنباري، عبد الحفيظ شلبي مطبعة فضالة، المعهد الخليفي للأبحاث المغربيّة، ص31.

([8]) –الثّغري: ديوانه، ص 149.

([9]) –المقري: أزهار الرّياض، ج4، ص31.

([10]) – الثّغري: ديوانه، ص 170.

([11]) –المكناسي: جذوة الاقتباس في ذكر من حل من الأعلام مدينة فاس، ذار المنصور للطباعة والوراقة، الرّباط، 1973م، ص352.

([12]) –محمود سالم محمد: المدائح النّبويّة حتى نهايّة العصر المملوكي، دار الفكر المعاصر بيروت، لبنان، ط1، ص239

([13])–حمدي منصور وأحمد رحاحلة: مقال: توظيف النّص الجاهلي في جوانب من الشّعر الفلسطيني المعاصر، مجلة جامعة النّجاح للأبحاث (العلوم الإنسانيّة)، مجلد 22 (1) 2008م، ص104، 105.

([14]) –جابر عصفور: استعادة الماضي –دراسات في شعر النّهضة–، دار المدى للطباعة والنّشر، دمشق، ط2، 2002، ص 196.

([15]) –الثّغري: ديوانه، ص 196.

([16]) –المعري أبو العلاء: سقط الزّند، دار صادر للطباعة والنّشر، بيروت، 1376 هـ– 1957م، ص193، 194.

([17]) –الثّغري: ديوانه، ص 62، 63.

([18]) –ابن الرّومي أبو الحسن علي بن العباس بن جريج: ديوانه ج2، شرح أحمد حسن بسج دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط 2، 1423هـ، 2002م، ص171.

([19]) –يمنى العيد: معرفة النّص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985م، ص 100.

([20]) –عصام حفظ الله واصل: التّناص التّراثي في الشّعر العربي المعاصر–أحمد العوضي أنموذجا–دار غيداء للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1431هـ، 2011م، ص131.

([21]) –محمد بنيس: ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب، 269.

([22]) –الثّغري: ديوانه، ص 78، 79، 80.

([23]) –كعب ين مالك الأنصاري: ديوانه، منشورات مكتبة النّهضة، بيروت، 1966م، ص 270.

* ينظر: محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشّعري –استراتيجيّة التّناص–المركز الثّقافي العربي الدّار البيضاء، ط3، 1992 ص127.

([24]) –الثّغري: ديوانه، ص139.

([25]) –الخطيب التّبريزي: شرح ديوان أبي تمام، ج2، قدم له ووضع هوامشه، راجي الأسمر 1994م، دار الكتاب العربي، ط2، ص73.

([26]) –امرؤ القيس: ديوانه، تح: مصطفى عبد الشّافي، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان ط5، ص117.

([27]) –أبو فراس الحمداني: ديوانه، شرح خليل الدّويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان ط2، 1414ه، 1994م، ص253.

([28]) –علي بن محمد: ابن بسام الأندلسي وكتاب الذّخيرة، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر 1989م، ص260.

([29]) –الثّغري: ديوانه، ص 56.

([30]) –الفرزدق: ديوانه، ضبطه وشرحه وقدم له، على فاغور، دار الكتب العلميّة، بيروت لبنان، ط1، 1407ه، 1987م، ص 511، 512.

([31]) –المصدر نفسه، ص512.

([32]) –الثّغري: ديوانه، ص 123.

([33]) –البوصيري شرف الدّين أبي عبد الله محمد بن سعيد: ديوانه، شرحه وقدم له: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ط01، 1421ه، 2001م، ص165 166.

* إضم: الوادي الذي فيه المدينة المنورة

* همت العين: صبَّت دمعها

* المنسجم: السّائل من الدّمع، اضطرم القلب اشتعل حبا.

([34]) –الحموي ابن أبي حجة: خزانة الأدب وغايّة الأرب، المطبعة الخيريّة، القاهرة، 1304 ه، ص 11.

([35]) –محمود سالم محمد: المدائح النّبويّة حتى نهايّة العصر المملوكي، ص324.

([36]) –الثّغري: ديوانه، ص 126.

([37]) –البوصيري: ديوانه، ص 168.

* السّدم: الحزن.

([38]) –المصدر السّابق، ص 169.

* لم تشم: لم تُنظر.

([39]) –محمود محمد سالم: المدائح النّبويّة حتى نهايّة العصر المملوكي، ص238.

([40]) –المرجع نفسه، ص238.

* الإيجاز ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري – استراتيجيّة التّناص–ص 127.

([41]) –الثّغري: ديوانه، ص 135.

([42]) –البوصيري: ديوانه، ص 170.

([43]) –الثّغري: ديوانه، ص135.

([44]) –البوصيري: ديوانه، ص 170.

([45]) – الثّغري: ديوانه، ص 135.

([46]) – البوصيري: ديوانه، ص 170.

([47]) – الثّغري: ديوانه، ص 135.

([48]) – اليوصيري: ديوانه، ص 170.

([49]) –أحمد ناهم: التّناص في شعر الرّواد، ص56.

([50]) –المرجع نفسه، ص 56.

([51]) –جوليا كريستيفا: علم النّص، تر: فريد الزّاهي، ذار طوبقال، الدّار البيضاء، ط1 1991م، ص78، 79.

([52]) –عصام حفظ الله واصل: التّناص التّراثي في الشّعر العربي المعاصر، دار غيداء للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1431هـ، 2011م، ص141.

([53]) –الثّغري: ديوانه، ص 99.

([54]) –أبو طالب بن عبد المطلب: ديوانه، جمعه وشرحه، محمد التّونجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1414هـ، 1994م، ص49.

([55]) –البحتري: ديوانه، مج2، شرح وتحقيق وتعليق: حسن كامل الصّيرفي، ط2، دار المعارف، ص1901.

([56]) –نوار بوحلاسة: الشّعر الزّياني، ماجستير، جامعة قسنطينة، الجزائر، 1989م ص135.

([57]) – الثّغري: ديوانه، ص 46.

([58]) –البحتري: ديوانه، مج1، ص619، 620.