مجلة العلوم الإنسانية
Journal of Human Sciences
www.Suj.sebhau.edu.ly ISSN 2707-4846
Received 05/01/2020 Revised 06/03/2020 Published online 30/06/2020

دور التناص في انتاج المعنى عند ابن الرومي (حوار النصوص)

مروة مسعود عبد الله مسعود و*صالح عبد السلام البغدادي
قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية–كلية الآداب– جامعة سبها، ليبيا
*للمراسلة:sal.albodgdadi@sebhau.edu.ly

الملخص دراسة قضية التناص في شعر ابن الرومي وتتبع أجزائه ومنابعه التي تعني بالأصل وجود أثر للنصوص السابقة، محاولة لمعرفة الأجزاء والمنابع والآليات التي يقوم عليها مبدأ التناص، وهذا ما تتناوله هذه الدراسة من خلال التركيز على آلية من آليات التناص، وهي الحوار وكيفية اشتغاله كقانون يفرض سلطته على نصوص ابن الرومي. إن الشاعر والأديب يحمّل لغته بأثقال المشاعر والعواطف والتعابير المجازية، التي تتولد من رحم اللحظة الشعرية، دونما أي قيود أو ضوابط، وهذا لا يعني أنها تنبع من فراغ، بل جاءت نتيجة لتأثرها بزحمة النصوص المحيطة بالنّص الماثل؛ لينتِج على إثرها نصّا جديدا مبتكرا، ومن هنا يتحقق قانون الحوار، ليكون حوارا خارجيا مع نصوص محيطة بالنص الماثل، أو يكون حوارا ذاتيا مع نصوص الشاعر نفسه من خلال رجوعه لنصوصه السابقة، فيسلك الشاعر في كلا الحوارين – الخارجي والذاتي – طريق المعارضة أو المماثلة بحسب إمكاناته الإبداعية في التعامل مع مكونات اللغة، وما تتيحه من مجالات التعبير السياقي لنسق الجملة المركبة، تبعا للصورة الفنية التي تكسو ذلك التعبير ثوبا فنيا.

الكلمات المفتاحية: التناص، الإنتاج، الحوار، المعارضة، المماثلة.

The role of intertextuality in producing meaning according to Ibn Al-Roumi (Text Dialogue)

Marwa Masoud Abdu Allah Masoud & *Saleh Abdulslam Alboghdadi
Department of Arabic, Faculty Arts ,Sebha University, Libya
*Corresponding author: sal.albodgdadi@sebhau.edu.ly

Abstract Studying the issue of intertextuality in Ibn al-Rumi's poetry, and tracing its parts and sources that mean the existence of a trace of previous texts are attempts to find out the parts, sources, and mechanisms on which the principle of intertextuality is based. This is what this study deals with. It is by focusing on one of the mechanisms of intertextuality. It can be defined as a dialogue and how it operates as a law imposing its authority On the texts of Ibn Rumi. The poet, that is the writer, loads his language with the weight of feelings, emotions, and metaphors, which are generated from the womb of the poetic moment, without any restrictions or controls. This does not mean that it originates from a vacuum, but rather as a result of being affected by the gathering of manuscripts surrounding the present text, to produce an innovative new text as a result. Here, the dialogue law is realized, to be an external dialogue with manuscripts surrounding the present text, or to be a self-dialogue with the texts of the poet himself through his return to his previous texts. Thus, he follows, in both dialogues (external and subjective), the path of opposition or analogy. According to his creative capabilities in dealing with the components of language, and the areas of contextual expression, it provides for the form of a complex sentence, And according to the artistic image that covers that expression in an artistic dress.

Keywords: intertextuality, production, dialogue, opposition, analogy.

ابن الرومي وعصره

هو ابو الحسن علي بن العباس بن جريح [1]،ولد في بغداد عام 221 هـ هو شاعر من شعراء القرن الهجري الثالث في العصر العباسي، وكان مولى لعبد الله بن عيسى بن جعفر، أخذ الشعر عن محمد بن حبيب وعكف على نظمه مبكرا، كما انكبّ على التحصيل العلمي حتّى استقامت له ثقافة واسعة في اللغة والأدب والفلسفة والدّين، فتطبّع بها شعره، كما توالت عليه الكثير من المحن والنكبات و خطفتْ كل معاني التفاؤل لديه، فقد مات والده وهو حديث النشأة، ومات أخواه في شبابه، ومات ابناؤه الثلاثة، ثم ماتت زوجته، فالتهمت النيران ممتلكاته، واغتصب الظلم البعض الآخر مما جعل تلك الأحداث تنعكس كالمرآة على معاني شعره، فقد عاصر ابن الرومي حوالى ثمانية خلفاء عباسيين وكان معظمهم يرفضون مديحه ويردّون إليه قصائده، فقد تميز شعره بجمال الصورة ووضوحها واستنطاقها، رغم ما تناولته عنه بعض كتب الأدب من سلاطة اللسان وحدّة الطبع والمزاج المتقلب، إلا أن ذلك لا يجف من حق تمتع شعره بطابع التوليد من خلال تمطيط المعاني والألفاظ وتكثيفها أو إيجازها أحياناً فلا يبقي فيها بقية: " ... فاللفظة عنده مألوفة، غريبة أحيانا، واضحة الدّلالة، تندرج في صنف المفردات النثرية أكثر مما تنسب إلى المختارات الشعرية، ذات الرنين، والإيحاء، وكثافة الاستعارات، وقد تبدو مدهشة وموضوعها رائع ..."[2] .

كما تنوعت أغراضه الشعرية بين مدح و فخر و هجاء و غزل ووصف و رثاء، و كان لكل غرض فيها بصمة خاصة بذائقة الشاعر و أفكاره الشعرية، ونتج عن ذلك ديوان ضخم يحمل بين جوانحه خمسة أجزاء من حصيلة الشاعر الفنية.

وهناك قصة كَثُرَ تداولها في كتب التراجم عن وفاة ابن الرومي، فقيل إنه مات مسموماً عام 283 هـ3:" ... و أنّ الوزير أبا الحسين القاسم بن عبيد بن سلمان بن وهب، وزير الإمام المعتضد كان يخاف من هجوه وفلتات لسانه بالفحش، فدسّ عليه ابن فرّاش فأطعمه حلوى مسمومة، وهو في مجلسه، فلما أكلها أحسّ بالسّم فقال له الوزير: إلى أين تذهب؟ فقال: إلى الموضع الذي بعثني إليه، فقال له: سلّم على والدي، فقال له: ما طريقي إلى النار 4".

حول التناص

أولا – تعريف التناص: لغة: " ... من مادة نصص تعني النّص وجمعه نصوص، أصله نصّ على وزن فَعَلَ، يقال: نصَّ ينصُّ نصاً، والنّص رفعك الشيء ونصّ الحديث ينصّه نصاً، رفعه و كلُّ ما أُظهر فقد نص، ومنه المنصة ما تظهر عليه العروس لترى بين النساء، وتناص المكان ازدحم ... "**[5]**ودلالة المعنى اللغوي لمادة ن، ص، ص، توحي بأنّ النّص هو رفع الشيء، فالنص ما يرتفع ويظهر كحديث كلامي.

اصطلاحاً :"... فسيفساء من نصوص أخرى أُدمجت فيه بتقنيات مختلفة ..."**[6]** هكذا عرفته عرابة المصطلح جوليا كريستيفا، حيث جعلته كصورة فسيفسائية منبثقة من عدّة صور أخرى حتى وصلت إلى شكلها النهائي التي هي عليه، وذلك يعني أنّ النّص لم يأت من فراغ بل سبقته نصوص أخرى مهدت له سبيل الخروج ليعبّر عن المقصد الجديد لدى الأديب.

والتناص عملية إبداعية لا يتنصّل منها الأديب، وقد تفطّن لها النقاد العرب القدامى أثناء الصراع بين القدماء والمحدثين، وظهرت عندهم بعنوان السرقات الأدبية، لكنّها في العصر الحديث أخذت بعداً جديدا حيث بدأتْ النظرة إليها تتطور إلى أن عدّت من الآليات التي يعوّل عليها الأدباء، وقد قسمها هؤلاء المحدثون إلى نوعين.

ثانيا - أنواع التناص

أ–التناص المباشر (تناص التجلي): وهو عملية شعورية واعية تقوم بامتصاص وتحويل نصوص متداخلة ومتفاعلة إلى النّص**[7]**، حيث يعمد فيها الأديب أحيانا إلى استحضار نصوص بلغتها التي وردتْ فيها.

ب– تناص غير مباشر (تناص الخفاء): هو عملية شعورية يستنتج خلالها الأديب من النّص المتداخل معه أفكاراً معيّنة يومئ بها و يرمز إليها في نصّه الجديد، وينضوي تحته التلميح، والتلويح، والإماء، والمجاز، والرّمز، وهذا النوع من التناص يقوم على العفويّة وعدم القصد، حيث يتم فيه التسرب من الخطاب الغائب إلى الحاضر في ضلّ غيبة الوعي، ويتم ارتداد النّص الحاضر إلى الغائب في نفس الظرف الذهني.**[8]**

ثالثا - مصادر التناص: هناك مرجعيّات كثيرة ومتنوّعة تتكئ عليها النّصوص الشعرية من أجل إنتاج نصوص مبتكرة، منها المرجعية الدّينية والأدبية والأيديولوجية والأسطورية والشعبيّة والتاريخية وغيرها، فالنّص عبارة عن كتلة من النّصوص المستحضرة من هنا و هناك، والتناص مرتبط ارتباطا منطقياً بالمتلقي، ولا يستطيع كشف التناصات إلا إذا كان عالما بالتداخلات النّصيّة بين النّصوص، ودرجة قرابتها من بعضها البعض، والنّصوص الشعرية غالباً ما تستغل هذه المرجعيات في تكوينها البنائي والمضموني ووفقاً لهذه المرجعيات تأتي مصادر التناص التي تتناسل من خلالها النّصوص بحسب الاستفادة من كلّ مصدر.

رابعا-آليات التناص:

قد رصد النقاد بعض الآليات التي يشتغل من خلالها التناص مثل التمطيط والإيجاز، وكل آلية منهما متعددة الوظائف، ونلاحظ من خلال التسمية تلك العلاقة الضدية بين الآليتان، فكلّ منهما يشتغل بطريقة معاكسة للأخرى، وفقا للوظائف الخاصّة بها، **فالتمطيط** هو: هو توسيع للنص وتمدد في وحداته البنائية اللفظية أو التركيبية حيث تقتحم هذه الزوائد اللغوية البنى الأصلية للنص[9] فيأخذ النّص الجديد مساحة على حساب النّص السابق؛ «... فالنص كوحدة دلالية محورية تكون مركزا دلاليًا في النص»[10]، وبذلك يتم انفجار ذلك المركز الدلالي مما يؤدي إلى تخصيبه، فينتج عنه ذلك التوسع في النص عن طريق مركزه، حيث ينطلق من معنى ما أو من عبارة ما ويتم النسج على منوالها بتفريعها وتطويلها وتمديدها، فيكون بذلك النص مضغوطا ومكثفا.

أما الإيجاز فهو"...العبارة عن الغرض بأقل ما يمكن من الحروف..." و هو عكس التمطيط؛ لأنه لا يعتمد على مركز محوري تنفجر من خلاله بنيات النص وتتوسع لتكوّن نصا قائما بذاته، بل يعتمد على تقليص بعض النصوص لإقحامها في نصوص أخرى11، فكما ينشر الكاتب النص ويوسعه ويمدده ليحقق آلية التمطيط، كذا هو يقوم باختصاره وتلخيصه عن طريق الإشارات والتلميحات الدالة كالإشارات التاريخية المشهورة والأسطورية أو الدينية. والشاعر عندما يطبق هذه الآلية في التناص، لا بدّ له أن يتوخى الحذر الشديد؛ لأنّ عملية تقليص النص النموذج واختصاره قد ينتج عنها تشويه لهذا النص؛ ذلك لأنّ الإيجاز عملية" لضغط النص الكلي ليبدو في صورة مصغرة"12 وهناك طريقتان لتطبيق هذه الآلية فإما بـ :

1–طريقة داخلية نصية يتم فيها اختصار النص ذاتيًا.

2–طريقة خارجية يتم فيها زجّ بعض النصوص أو الأجزاء منها كما في التلميح والاقتباس والتضمين.[13]

خامسا – قوانين التناص:

اكتشف النقاد أن للتناص قوانين تحكمه مثل قانون الاجترار والامتصاص والحوار، والهدف من إقرار تلك القوانين هو الوصول للكيفية التي يعمل من خلالها التناص على النص الماثل، فدلالة اللفظة قانون لها من السلطة والسطوة ما لها لتفرض معاييرها وجراءتها الحاسمة على النّصوص الشعرية؛ مما يحيل المبدع إلى الالتزام والتقييد بمجرياتها، فالقانون يعني الصرامة ويعني الثبات وتتمثل تلك القوانين في:

أما الاجترار: فهو من أدنى المستويات في قراءة النصّ الماثل، وفيه يستمد الأديب من العصور السابقة ويتعامل مع النص الغائب بوعي سكوني، فينتج عن ذلك انفصال بين عناصر الإبداع السابقة واللاحقة ويمجد السابق حتى لو كان مجرد شكل فارغ[14]. فدلالة الاسم – **الاجترار**– تكفي؛ لأنّها تدل على الجر، وذلك يعني أن الأديب يقوم بجر النص الغائب ويوظفه في النص الماثل وفق وعي تام، فيعيد تكراره دون أن يطوره أو حتى يحاوره، بل إنه يكتفي بإعادته كما هو مع إجراء تغيير طفيف لا يمس جوهره بسوء[15]

وأما الامتصاص: فـ „ ينطلق فيه الأديب من الإقرار بأهمية النص الغائب وضرورة امتصاصه ضمن النص الماثل، كاستمرار متجدد"[16].

قانون الامتصاص أعلى درجة في القراءة من القانون السابق، فهو لا يجمد النص السابق ولا ينقده، بل هو يعيد صوغه فحسب وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها هذا النص، فيبعثه من جديد ويطوره وفق متطلبات العصر الذي يعيشه[17]، وبذلك يصبح النص مستمرا ومتحولا و متحركا ومتطورا في آن واحد .

وأما الحوار فتطبيق إجراءاته على نصوص ابن الرومي „ يعتمد على القراءة الواعية المعمقة التي ترفد النص الماثل ببنيات نصوص سابقة، معاصرة أو تراثية وتتفاعل فيه النصوص الغائبة والماثلة في ضوء قوانين الوعي و اللاوعي "[18] الحوار من أعلى الدرجات في قراءة النص الغائب وفقا لقوانين التناص؛ لأنه يتجاوز حدود الوعي واللاوعي، ويعتمد على أرضية صلبة تتحطم من خلالها مظاهر التقديس للنص الغائب، كما أنه قراءة نقدية تقوم على قلب وتحويل وتغيير النص الغائب في عدم محدودية الإبداع[19] فهو الأكثر شيوعا في التناص وخصوصا في المحاكاة الساخرة، لما يقوم عليه من مبدأ القلب والعكس للنص الغائب." إذ ينطلق الشاعر بواسطته من منطلق الهدم وعدم التسليم بلاهوتية القديم بل يغيره ويعيد بناءه فلا مجال لتقديس كلّ النصوص القديمة ..." [20].

فعندما يتأهب الشاعر إلى إنتاج نصه الشعري، يجد نفسه بين كفتي ميزان، فإمّا الإبداع، وإمّا الإتباع، وذلك مرهون بجودة تعامله مع النّص المضمّن، حيث يعظم حظه من الإبداع والإجادة كلما ازداد تحويلاً له وتحويراً لدلالاته وتصرّفاً فيه، وقد جعل ابن رشيق القيرواني أنواعا لجودة الإبداع وخصّها بقوله:" ... أن يصرف الشاعر المُضَمَّن في وجه البيت المضمّن عن معنى قائله إلى معناه ...(أو) يقلب البيت فيضمنه معكوساً ... (أو) ما يُحيلُ فيه الشاعر إحالة، ويشير به إشارة، فيأتي به وكأنّه نظم الأخبار أو شبيه به ... فهذا النّوع أبعد التضمينات كلّها و أقلّها وجوداً ..."[21] وما يثير انتباهنا في تلك الأضرب التي رتبها ابن رشيق، ما قيل عن قلب البيت وعكسه، فهو أقرب إلى قانون الحوار، فالقلب أحيانا يكون في بيت، وأحياناً في قصيدة، و أحياناً أخرى في مفردة من المفردات، وهذا ما يحاكيه قانون الحوار، فإنّ الشاعر عندما يحاور نصّاً ما، يكون في الغالب على درجة عالية من الوعي، ونتيجة لوعيه يقوم بقلب المقصد أو الغرض أو الوظيفة السابقة للنص الغائب، ويحوّلها وفقاً لمعطياته ومقصده الذي يرمي إليه، وذلك بعد أن يخفي التركيبة اللغويّة للنص المتحاور معه، وقد أوضحتْ جوليا كرستيفا كما سبق وأن عرجت الدّراسة – ثلاث مراحل لعملية الحوار القائمة بين النّصوص وجعلتها في:

1– **النفي الكلي:** وفيه يكون المقطع الدّخيل منفيًا كلّيا ومعنى النّص المرجعي مقلوب.

2– **النفي المتوازي:** حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه.

3– **النفي الجزئي:** حيث يكون جزء واحد من النّص المرجعي منفيًا[22].

وستستفيد الدّراسة من التّصنيفات التي أقرّتها جوليا كريستيفا في تحديد أنماط النّصوص المتحاورة مع النّص الماثل لشعر ابن الرّومي، فالحوار يعتمد على التّغير والقلب وتحويل النّص الغائب بقصد قناعة راسخة في أنّ الإبداع ليس له حدود، وفي محاولة لكسر الجمود، والانفتاح نحو فضاءات جديدة[23]، وتلك الأنماط ستساعد على قياس درجة الحوار في النصوص المتحاورة، ضمن إطار التناص من أجل إنتاج النّص الماثل، وبذلك ستحاول الدّراسة قدر الإمكان تطبيق ذلك القانون على نماذج من شعر ابن الرومي، ولعل أقرب مثال للحوار ما يسمى بالمعارضات وكذلك المحاكاة الساخرة (الباروديا)، ولشعر ابن الرومي نصيباً منها، فهي تعتمد على عملية التضاد والعكس للخطابات الأصليّة الدّاخلة في علاقة تناصية[24]، فالمحاكاة السّاخرة (الباروديا)"...تعني محاكاة عمل

أدبي بطريقة تهكّمية ساخرة ..."[25]، فتتنوع فيها طرق المحاكاة لتحاكي أسلوب الغير أو طريقة نموذجية" ... على المستوى الاجتماعي أو شخصية ما على المستوى الفردي أو طريقة مخصوصة في الرُؤية والتّفكير والكلام؛ كما تتعلّق المحاكاة الساخرة بأهاجي الوصف النّفسي المتعلّقة بتحليل نفسيّة المهجو، فهي أكثر الأساليب طرافة في كشف نقائصه الأخلاقية وفضح معايبه النّفسية، وأفضلها سبيلاً لفرض وجهة نظر الهاجي في مهجوّه، وتحقيق الإقناع بها ..."[26].

وبذلك تشكّل المحاكاة الساخرة وسيلة فضلى لعمليّة الحوار بين النّصوص، فيقوم على أساس من المفارقة العجيبة التي يلتحم فيها الهزل بالجد، فتصبح قادحا للسّخر من المهجو ومولّدا للضحك عليه[27]، فيتخذ هذا الموقف من الأبعاد والدّلالات ما يصرفه عن دلالته الهزيلة إلى دلالة جديّة، تجد معناها السّامي في كونها تعبّر عن أزمة أخلاقيّة وتفصح عن معاناة نفسية.

و من أمثلة الحوار في شعر ابن الرّومي قوله عندما وجّه بقارورة إلى بعض أصدقائه ليوجّه له فيها المربّى، فوجهت له عبر قارورة غير قارورته وكانت مكسورة فكتب إليه قائلا: (المجزوء الرجز)

قد وصلت قارورتي وحاجتي ما وصلت
تسيلُ مستعبرة بأي ذنب قتلت
فأصبحت قد غيّرتْ عن حالها وبدّلت
مكسورة منقوصة ليست كأخرى كملت [28]

في هذا النّص حاور ابن الرومي النّص الأصلي مستعيرا تفاصيله الأصلية ليوظفها في الغرض الذي يريده، معتمداً على المحاكاة السّاخرة، فالنّص الذي حاكاه هو نص مقدّس؛ آية قرآنية كريمة تتحدّث عن عادات الجاهليّة التي قضى عليها الإسلام، وهي عادة وأد البنات، في قوله تعالى: ﴿ وَإِذَا الْمَوْءُودَةُ سُئِلَتْ (8) بِأَيِّ ذَنْبٍ قُتِلَتْ﴾[29]، فاستفاد ابن الرومي من الدّلالة الأصلية للوأد التي تخصّ الطفلة عند ولادتها حيث يتم دفنها حيّة وما لها من ذنب إلا أنّها خلقت أنثى قال تعالى: وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُمْ بِالأُنثَى ظَلَّ وَجْهُهُ مُسْوَدّاً وَهُوَ كَظِيمٌ ﴾ 30]، فاعتقاداتهم الباطلة توهمهم بأنّه عار على الرّجل إنجاب الإناث؛ لأنّه بفعلته سيحطّ من قيمته بين الرّجال لذلك يلجأ إلى غسل ذلك العار بدفن تلك الطّفلة البريئة وهي حيّة كي يرضي غروره، وهذا ما يخصّ النّص الأصلي، فإذا نظرنا في النّص القرآني الذي حاوره ابن الرّومي نجده قد اعتمد فيه على النّفي الكلي؛ لأنّه كوّن مقطعه الشعري بنفي المعنى الأصلي، فقلبه وعكسه وبنى على أنقاضه صورته التركيبية، حيث إنها انغمست في إطار مقلوب ومعكوس عن مرجعيتها الأصلية؛ لأنّه خصّ الوأد بالقارورة التي بعثها كي يتحصّل على المربى، فبعثتْ له بقوله:"قد وصلتْ قارورتي"، ولكنها ما وصلت في حالتها التي هي عليها، بل في حالة مزرية مكسورة، وما فيها من حاجته التي طلبها غير موجود، فجعلها ناطقة تسأل عن ذنبها الذي فعلته كي تكسر بهذه الطريقة البشعة، فهي تحاول أن تستنجد لعلها تجد تبريرا لما وصلت إليه.

وبذلك تحقق معيار الحوار في النّص ضمن عمليّة عكسية بواسطة المحاكاة الساخرة، حيث عبّر من خلالها على أبعاد ودلالات هزلية تحاور الأبعاد والدّلالات الجديّة، فاتّصف الحوار بخصائص الكلام الجدّي الصارم في مبناه والحاسم في معناه، ولكنّه كلام يضمر السخرية من الأحداث الواقعة، والازدراء الشديد من الحال التي وصلتْ إليها القارورة.

الطفلة

↓

إنسان

↓

دفنت حية قبل أن تبصر النور

↓

سُئلت عن سبب دفنها قبل أن تبدأ مسيرتها في الحياة؟!

القارورة

↓

جماد

↓

كسرت قبل أن تؤدي وظيفتها المنوطة بها

↓

سُئلت عن سبب كسرها قبل تأدية الغرض المراد لها؟!،

وبذلك أسس ابن الرومي نصه معتمدا على النفي الكلي، الذي يعتد بالقلب والعكس التام للنص النموذج، فينتج الشاعر نصه مستخدماً"... خطاب الآخر ليمنح توجيهاته الخاصة أسلوباً تعبيرياً ... ليبقى خطاب الآخر خارج خطاب المؤلف لكن خطاب المؤلف يأخذ خطاب الآخر في الحسبان، ويؤسس علاقة معه، هنا لا يعاد إنتاج خطاب الآخر بتأويل جديد، ولكنّه يعمل ويمارس تأثيراً بطريقة أو أخرى، حيث يحدد خطاب المؤلف رغم أنّه يبقى خارجه ... "[31] وبذلك تحقق الحوار مع النّص القرآني دون أن يوافقه في أبعاده الحقيقية، بل خرج بها إلى المقصد الخاص بالشاعر، وعمليّة الحوار تلك لم تقتصر على النّصوص القرآنية، بل تجاوزتها إلى النّصوص الشعرية، فتارة يحاور نصوصاً محيطة، كأن يحاكي نصًا شعريًا لشاعر آخر سابق له أو معاصر، فيستفيد من ثقافته وذاكرته بالعودة إلى نصوصه – نصوص محيطة بالنّص الماثل – فيخرج بنص جديد، وتارة أخرى يحاكي نصوصًا خاصة به فيحاور نصًا سابقًا لنصه الحاضر، وذلك بالعودة إلى نتاجه الشعري فيصوغ

منه نتاجًا جديدًا تتداخل من خلاله صوره وألفاظه وتراكيبه، وينتج بعضها عن بعض، وذلك يعود إلى أنّ الشاعر يستخدم لغة واحدة، فمن الطبيعي تكرار تلك اللغة سواءً في اللفظ، أم في التّركيب، أم في الصّورة، أم حتى الموسيقى، وهذا التكرار يشمله التّناص الذي يعتمد جزء منه على تحوير النص وتغييره والسير به في عكس اتجاه النّص السابق.

لذلك يمكن أن نصنّف النّصوص الشعرية المتحاورة مع نصوص ابن الرومي إلى:

أ-**الحوار الخارجي:** الذي يتحاور فيه الشاعر مع النصوص المحيطة بنصه الشعري، وفي إطار ذلك يقول ابن الرومي في قصيدته لرثاء مدينة البصرة:

أبرموا أمرهَم وأنتم نيامٌ سؤةً سؤةً لنوم النيام [32]

وقال الحارث بن حلّزة في معلّقته: (الخفيف)

أجمعوا أمرهم عشاءً فلمّا أصبحوا أصبحتْ لهم ضوضاء[33]

تحاور النص اللاحق مع النّص السابق بغية الاقتداء به، فتقاربت المقاصد بينهما من حيث انقلاب الحال على الأعداء، فبعدما كانوا في حالة انتصار وفوز في كلا الصورتين، سواءً صورة الزنوج التي وظفها ابن الرومي في اغتيالهم واغتصابهم لمدينة البصرة، أو في صورة أبناء العم من بني مرّة الذين قتلوا كليبًا، فتحوّلت حالتهما إلى الهزيمة التي باغتتهم على حين غرة، ودون سابق إنذار؛ لأنّ دوام الحال من المحال، فباتوا منتصرين إلا أنّهم أصبحوا منهزمين، ففي البداية رجحت كفة الخير على كفّة الشر ومن ثمّ انقلبت الآية.

وعلى إثر ذلك النصر وتلك الهزيمة عقد ابن الرومي حواراً مع النّص الخارجي الذي هو نص الحارث بن حلّزة، فصهر مضامينهُ في بوتقة إبداعه الشعري، لتكوين ذات الأبعاد الدلالية من خلال إعادة إنتاجها بما ينسجم مع خطابه الشعري، وإنْ تقاربت الأبعاد القصدية لكلا النّصين، واختلافها من حيث الهيكليّة الشعريّة المتمثّلة في حرف الرّوي، الأولى آثر فيها ابن الرومي حرف الميم، والثانية آثر فيها الحارث المدّ مع الهمزة، إلا أنّهما اتفقا في أسباب وأوتاد التفعيلة الأولى، فكلاهما جاءت على وزن فاعلاتن /°//°/°؛ المتكونة من سبب خفيف، وتد مجموع، وسبب خفيف.

وبذلك تتحقق عملية التناص بين النّص الحاضر والنّص الغائب، فكما يساهم النّص الغائب في صهر مكوناته في النّص الحاضر كذلك النّص الحاضر يساهم في بعث النّص الغائب ضمن علاقة الأخذ والعطاء" ... وهي العلاقة التشريحية التي تنبثق من المداخلة بين النّصوص ..."[34]

وبناءً عليه، فإن النّص لا يكون معزولاً عن سياقه التّاريخي والاجتماعي؛ لأننا حين ننظر في داخله نستدعي الخارج الذي هو كامن فيه35، وينتج عن ذلك الاستدعاء خلق القيم الفكرية والفنية داخل النّص، عبر عملية هجرة النصوص لبعضها البعض مما يجعله يعيد صياغة هذا الماضي ويمزجه بدلالات شتى، ويسوقه عبر رؤية حاضرة نحو بؤرة تتواءم معه،أو تتنكّر له، أو تفارقه، أو تتقاطع معه وتخالفه على نحو من الجرأة المصادمة، وكلها حالات تؤدي إلى إمداد الذاكرة بمحصلات منتقاة.

ب – الحوار الذاتي: وهو أن يتحاور الشاعر مع نصوصه السابقة، حيث يعمد الشّاعر إلى معارضة نصوصه أو مماثلتها بطريقة يوسّع فيها من دائرة المعارضة أو المماثلة الذاتيتين، فربما تقعان في نصوص الغرض الواحد، أو تقعان بين نصوص الأغراض المختلفة، وتحاور الشاعر مع ذاته ليس بالأمر الغريب، فهو يلجأ إلى اللغة ذاتها، ومن الطبيعي أن تتكرر بعض العبارات التركيبية المتناسقة ضمن السياق اللفظي، في نصوص الشاعر نفسه، فالتناص الدّاخلي أو بالأحرى الحوار الدّاخلي، يتكشف إلى القارئ كلما أوغل في قراءة نصوصه قراءات تفاعلية، لا تعزلها عن بعضها البعض، بقدر ما تنظر إليها باعتبارها حركة دورية من الاستمداد والإنتاج المتجدد في إطار شبكات داخلية من العلاقات الظاهرة حيناً، والخفيّة البعيدة أحياناً، و ينتج عن تلك القراءة العثور على علاقات ذات صلة وقرابة بين نصوص الشاعر نفسه، حيث تتحدّ وكأنها أسرة تضم أفرادها، وراعي الأسرة و المسؤول عنها هو الأب المتمثّل في الشّاعر، الذي أقام علاقة مع اللغة بألفاظها ومعانيها وصورها وتراكيبها، لينتج عنها توليد الطريقة الخاصّة بالشّاعر في صناعة الشعر، وتسمى باسمه وتربطه بها وروابط الذائقة الفنية، وهذا ما يسمى في الأدب بأنّ الفنّ قد سبب بعضه في بعض36، لترحل عبره الذاكرة وتجلب معها بعض التناسل والتناسخ لتركيبات لغوية نسجها في السابق .

1– الحوار الذاتي المعارض: إذا تفحصنا شعر ابن الرومي لوجدنا نصوصه قد ضجّت بالحوار الذاتي المعارض، فكثيراً ما يلجأ ابن الرومي لنصوصه السابقة فيتحاور معها بمناقضتها، ومن أمثلة ذلك قوله في مدح الحقد:(الطويل)

وما الحقد إلا تؤم الشّكر في الفتى
وبعض السجايا ينتسبن إلى بعضِ
فحيث ترى حقدًا على ذي إساءة
فثمّ ترى شكرًا على حسن القرضِ
إذا الأرض أدّتْ ريع ما أنت زارعٌ
من البذرِ فيها فهي ناهيك من أرضِ
ولولا الحقود المستكنَّات لم يكن
لينقض وترًا – آخر الدّهرِ – ذو نقضِ[37]

ثمّ عاد ليرد على نفسه ويذم ما مدح به الحقد توسّعا واقتدارًا فقال:(البسيط)

يا مادح الحقد محتالا له شبهًا
لقد سلكتَ إليه مَسْلَكًا وعِثًا
فكيف تمدح أمرًا كنت تكرههُ
فكّر، هديتَ، تُميّزْ كلَّ ما اغتلثا
إنَّ القَبِيْحَ وإنْ صَنَّعْتَ ظَاهِرَهُ
يعودُ ما لمَّ منه مرةً شعثًا
كم زخرف القول ذو زورٍ ولبَّسه
على القلوبِ ولكن قلَّ ما لبثا
قدْ أبرم الله أسبابَ الأمور معًا
فلن ترى سببًا منْهنّ متكثا
لن يقلب العيب زيناً من يزيّنه
حتى يَرُدُّ كبيراً عاتياً حدثًا
يا دافن الحقد في ضعفي جوانبه
ساء الدّفين الذي أضحتْ له حدثا
الحقد داءٌ دويٌّ لا دواء له
يريّ الصدور إذا ما جمْره حُرِثا
فاستشف منه بصفحٍ أو معاتبةٍ
فإنّما يبرئ المصدور ما نفـثا
واجعل طلابك بالأوتار ما عظمت
ولا تكن بصغير القول مكْتـرثا
فالعفو أقرب للتقوى وإن جُرِمٌ
من مجرمٍ جرح الأكباد أفرثا
يكفيك من العفو إنّ الله قرّظه
وحيًا إلى خير من صلّى ومن بُعثا
شَهِدتُ أنّك لوْ أذنيت ساءك أن
تلقى أخاك حقودًا صدرهُ شرثا[38]

فقد تحاور النصان بين غرضين مختلفين لذات الصفة، وهي الحقد، ففي النّص الأول قام بمدحه فجعله نظيرًا للشكر، واستخدم قدرته الفنية على التصوير، فوظف الكثير من الصور التي أكسبها طابع الحكمة، في ثوب هادئ رصين، بعيد عن التعصّب والتجريح في الكلام، بل كان كلامه غاية في الإقناع رغم غرابة المدح، لصفة من الصفات التي فيها من البشاعة ما فيها، ما يجعلها مذمومة وقبيحة ومستهجنة؛ ولكن كيف لابن الرومي أن يمدح الحقد بكل ما فيه من بشاعة؟!

لعل ما جعله يمدح الحقد بعض المواقف التي مرّ بها في حياته، من خلال تعامله مع فئات مختلفة من المجتمع، باعتباره خليطًا من البشر فيهم الطيّب وفيهم الخبيث، فيهم الكريم وفيهم اللئيم، فيهم الصغير بعقله وفيهم الكبير، كما فيهم الجميل وفيهم القبيح، ولا ندري أيًا من الفئات تلك وفي أي موقف من المواقف التي مرّ بها ابن الرومي جعلته يمدح تلك الصّفة الذميمة، فالمعروف عن ابن الرومي استعماله غرابة الوصف والتركيز على صغائر الأمور فيها، ومن الغرابة في هذا النّص أنه جعل الحقد من السجايا التي تنسب إلى الشكر وتقترن به، فإذا شكرت شخصًا على شيء ما ستعود وتحقد عليه، ولعل ملكة التصوير أصيلة في النّفس البشرية، فمن الطبيعي تشبيه الأشياء وإقرانها بما يماثلها " ... فالأشباه والنظائر تتعاون وتتلاصق جميعها كي تؤدي المهمة التي انتدبها الإنسان لأجلها، أو حفلت بها الطبيعة لغرض من أغراضها ... و قد تنطلق الكلمة عفوية فإذا بها صورة، وقد يلتمّ الناس أو يتفرّقون، يتأملون أو يغطّون، يأسون أو يفرحون، فإذا بهم في ذلك يشكّلون لوحات وصوراً تبقى أو لا تبقى، ولكنّهم على كلّ يعبرون عن ملكة وعن وجود عقلي متماد فيهم أو مرسوم لهم بأصابع الوجود الذي تتسلسل فيه الحياة إلى غايتها الممهورة بالأسرار ..."[39]، وابن الرومي كغيره من الشعراء كثيرًا ما يلجأ إلى إقران الأشياء ببعضها من خلال عرضها بصور تحمل طريقته الخاصة، إلا أنّه من الغرابة إقران الحقد بالشكر، فقد جعلهما بذورًا تزرع على أرض صاحبها، وجناء ثمارها مرهون بجودة السقاية وخصوبة الأرض المزروع فيها، وهي في الأصل نفس الإنسان، وجعل من الحقد بذورًا مغموسة في أغوار الأرض ويقصد أنها مكنونة في الصدور التي جعلها أرضًا يزرع فيها ما جبل عليه الإنسان من سجايا وطبائع، فحذف الصدور و ترك شيئًا من لوازمها و هو الحقد:

ولولا الحقود المستكنَّات لم يكن
لينقض وترًا – آخر الدّهرِ – ذو نقضِ

فمن أهم مزايا الشعر عند ابن الرومي مهارته في فن التصوير، فبعض صوره تجدها مستوفية كلّ أبعادها وتفاصيلها، وبعضها الآخر شكلي يلمس الظواهر الخارجيّة ولا يتعدّاها، وفي بعض الأحيان يغوص في بواطنها العميقة، كما أنه أحيانًا يجمع بين تلك الصور المشتركة، وفي جميع أشكالها يشبع المتلقي و يُكْفيْه، واثقًا من غنى لوحته، مستجيبًا إلى خطوط ثقافته الرّحبة الشاملة لحضارة عصره التي بلغتْ منتهاها إلى ما يطلبه الموضوع منه، متقابلًا مع موهبته، منفتحًا لها عن رغبة واندماج[40]، و نظرًا لتلك الموهبة ساعدت صوره الفنية على إضفاء وميضٍ برّاقٍ أنار زوايا أسلوبه وطريقته الشعرية في التعبير.

ولكنّه رجع عمّا قام بمدحه في صفة الحقد ضمن مبدأ الحوار الذاتي، فعقد علاقة نصيّة بين نصّه السابق ونصه الحاضر وعارضه، فبدأها بمخاطبة نفسه التي جعلها شخصًا آخر يتحاور معها في قوله:(يا مادح الحقد ...)، وعقد الحوار

بين نص المدح والنص المعاكس، فتكررتْ مكونات النّص اللاحق بصورة عكسية من المدح إلى الذم، حيث يعمد المبدع إلى إعادة كتابته من جديد بلفظه ومعناه مدرجًا أيّاه في سياق مختلف، فيحقق بهذا التحوّل من السياق الأصلي إلى سياق جديد تحوّلًا دلاليًا مرتهنًا بالسياق المتغيّر الحاضن له[41].

وتمثّل التغيير السياقي في تغيير وجهة النظر فبعدما كان الحقد قرينا للشكر ومرتبطًا به، أصبح الحقد لا يملك أي قرين وأي شبيه، ومحاولة الإتيان له بشبيه يضاهيه تعدّ من أصعب المهام، وهذه أولا محطات التحول المعنوي التي تحققت في النّص الدّلالي لنصوص الشاعر نفسه، وثانيها تمثل في أن الحقد الذي كان من السجايا الدفينة في صدر الإنسان والتي حاول في النّص الأوّل أن يجد لها مبررًا من خلال الصورة الفنيّة التي أضفى عليها طابع البيئة، عاد وجعله من العيوب المحال لها أن تتحوّل إلى السجايا الحسنة:

لن يقلب العيب زينًا من يزيّنه

حتى يَرُدُّ كبيرًا عاتيًا حدثًا

يا دفن الحقد في ضعفي جوانبه

ساء الدّفين الذي أضحتْ له حدثا

فتحولت البنى المعنويّة التي ألبسها للنص الأول عندما جعل الحقد سجية دفينة ومطمورة في صدر كلّ إنسان ووجودها يعدّ بديهيًا و طبيعيًا، ولكنّه رجع عن ذلك وجعل الحقد الدّفين في جوف الإنسان وبين أضلعه، من أسوء السجايا والطّباع الدفينة، فساء مسكنه؛ لأنّ:

الحقد داءٌ دويٌّ لا دواء له

يريّ الصدور إذا ما جمْره حُرِثا

فذلك الدّاء المسمى بالحقد كل من يسعى إلى رعايته سينال الهلاك؛ لأنّه كالنّار التي تتقد فتحرق كلّ ما يحيط بها من جمال، وبما أنه – أي الحقد – يتخذ من صدور البشر مسكنًا له، فهو كفيلٌ بأن يميت كل الطّبائع الجميلة التي ولدتْ مع الإنسان، وإذا تمعنا قليلا لوجدنا الحقد من الطبائع التي يكتسبها الإنسان بمرور الوقت وبدوام عيشه بين خليط المجتمعات، وليس من السجايا الوليدة مع الإنسان منذ لحظة مجيئه إلى الدنيا.

وبسبب ذلك عاد إلى لوم نفسه مستخدمًا الأسلوب الإنشائي (الاستفهام) بإخراجه عن معناه الحقيقي إلى معنى الإنكار، فكيف له أن يمدح الحقد رغم كلّ تلك البشاعة فقال:

فكيف تمدح امرًا كنت تكرههُ

فكّر، هديتَ، تُميّزُ كلَّ ما اغتلثا

ودعا نفسه إلى التريّث والتّدبر؛ لأنّها قد أخطأتْ واختلطتْ عليها الأمور وحان لنفسه أن تمييز الصحيح من الخاطئ.

فتحاورت نصوص الشاعر نفسه، في إطار الموضوع ذاته عن طريق معارضته، وهذا التحاور المعارض يعدّ من أشدّ مظاهر التناص الداخلي في شعر ابن الرومي، ذلك أنّه مجالٌ تتحقق فيه كفاءة الشاعر واقتداره الفني على التصرف الحاذق فيما سبق له أن أنتجه في سياق معيّن، ثمّ أعاد إنتاجه في سياق آخر مختلف، مولدًا من التحويل الذي مارسه على النص المتحاور معه، فأحدث تحويلًا في الدّلالة، وصرف المعنى المقصود في النّص الأول إلى المعنى النقيض في النّص الثاني.

2- الحوار الذاتي المماثل: ظهر من خلال ما تم عرضه في السابق، أنّ الشاعر يلجأ إلى محاورة نصوصه متّخذًا من المعارضة سبيلًا لذلك، كذلك من مجالات الحوار التناصي بين نصوص الشاعر أن يتحاور مع نصه الشعري في إطار المماثلة، فالتناص الدّاخلي يعدّ آلية فنية إبداعيّة، تساعد في مقاربة النّصوص بين بعضها البعض، فتساهم في رصد مراحل نمو التجربة الشعرية وتطوّرها لدى الشّاعر، ضمن إنتاجاته الشعرية السابقة واللاحقة، وتكمن عملية الرصد والتتبع لمراحل النّمو، في طريقة تطويره للمعنى واللفظ ضمن الصور الفنية، فتختفي في أغوارها معالم المعنى واللفظ، رغم اتفاقهما من حيث الموضوع والغرض، بيد أنّها تتطوّر دلالتهما عبر تطوّر القيمة الإبداعية، التي تنشأ عن وجود نواة إبداعية تتولّد عنها نصوص مختلفة، تحمل أصداء نصوص أخرى، فتمثّل الصورة مجالاً لتقاطع لطيفٍ وطريفٍ بين نصوص الغرض الواحد.

ومن أجل تقريب وجهة النظر يقول ابن الرومي فيذم الزمان: (الوافر)

رأيْتُ الدّهر يرفع كلّ وغدٍ

ويخفض كلّ ذي شيمٍ شريفه

كمثل البحر يغرق فيه حيٌّ

ولا ينفكُّ تطفو فيه جيـفه[42]

وفي ظل الحوار المماثل قال أيضًا: (السريع)

دنيا علا شأنُ الوضيع بها

وهوى الشريف يحطّه شرفه

كالبحر يرسبُ فيه لؤلؤه

سفلًا وتطفو فوقه جيـفه[43]

فإذا تتبعنا مناطق الحوار المماثل في النّصين، لتبيّن للقارئ أنّ الحوار قام على تغيير النظام السياقي للألفاظ مع اتفاق محتواها،

الشطر الأول من البيت الأول ⟺ رأيتُ الدّهر يرفع كلّ وغدٍ

الشطر الأول من البيت الثاني ⟺ دنيا علا شأن الوضيع بها

الشطر الثاني من البيت الأوّل ⟺ و يخفض كلّ ذي شيم شريفه

الشطر الثاني من البيت الثاني ⟺ وى الشريف يحطّه شرفه

فإنّ الدّهر الذي يتحدّث عنه ابن الرّومي في النّص الأوّل هو ذاته الدنيا التي تحدّث عنها في النّص الثاني، فهو يستغرب من أمر الدنيا أو الدّهر اللذين تقلّ فيهما قيمة الشريف، وترتفع فيهما قيمة الوضيع؛ لذلك اتفق محتوى النّص الأول مع محتوى النّص الثاني رغم التغيير الطفيف في الألفاظ وفي التركيب السياقي للنسق التعبيري، ففي النّص الأوّل(الدّهر يرفع كلّ وغدٍ) وفي النّص الثاني (دنيا علا شأن الوضيع بها) وكلاهما وجهان لعملة واحدة، وذات الدّهر :(يخفض كلّ ذي شيم شريفه) وذات الدنيا:(هوى – فيها – الشريف يحطّه شرفه)، وإذا دققنا قليلا لتبين أنّ الدّهر أو الدّنيا ما هما إلا زمن محدد بأوقات تتراوح بين الليل والنّهار، وليس لها أي حيلة في أن ترفع أو تحط من شأن أحد، ولكن أفعال الإنسان والظواهر السيئة المتفشيّة في المجتمع الذي يعيش فيه، هي المنوطة بفعل ذلك، ولا شأن للزمن من ذلك في شيء

ولكي يبين عملية الارتفاع والهبوط لشأن الشريف والوضيع في ذلك الزمن، لجأ إلى صورة تساعد على تقريب الحالة للمتلقي؛ ففي الشطر الأول للبيت الثاني من النّص الأول "كمثل البحر يغرق فيه حيٌّ "وفي الشطر الأول للبيت الثاني من النّص الثاني

" كالبحر يرسب فيه لؤلؤه" في الشطر الثاني للبيت الثاني من النّص الأوّل" ولا تنفك تطفو فوقه جيفه"

في الشطر الثاني للبيت الثاني من النص الثاني " سفلًا وتطفو فوقه جيفه " فقد لجأ في النّص الأوّل إلى صورة الحي والميّت من المخلوقات، وبطبيعة الحال المخلوقات الحيّة إذا غاصتْ في البحر وهي على قيد الحياة، لا تطفو على سطح البحر إلا إذا فقدت روحها، فصارت خاوية لتكون جيفة تطفو على وجه البحر، وهذه الصورة هي ذاتها صورة الوضيع فهو خاوٍ ليس لديه ما يقدّمه، ولكنّه رغم ذلك علا شأنهُ بين أفراد المجتمع، وفي النّص الثاني لجأ إلى صورة البحر، فأضاف إليها إضافة حسنة، تمثّلتْ في اللؤلؤ، الذي يعدّ جوهرة ثمينة، يصعب استخراجها، ورغم ذلك مطمورة في أعماق البحار بقيمتها الثمينة، ولكن الجيفة – على حدّ قوله – تطفو على وجه البحر، واللؤلؤ المطمور جعله صورةً للإنسان الشريف الذي لم يجد من ينصفه في ذلك المجتمع، وصورة الجيفة جعلها للإنسان الخاوي الذي لا يملك إلا نفوذه ومحسوبياته التي أوصلته إلى مناصب ليس بأهل بها ولا لأمثاله، وبذلك تطابقتْ الصورتان فتحاورتْ مع بعضهما البعض ضمن السياقات المتغيّرة في الألفاظ والمعاني، فجعل الحوار الذاتي المماثل لذات الشاعر وذات الغرض وذات الموضوع المتناول، وكذلك ذات حرف الرّوي وهو الفاء تعقبه هاء ساكنة، رغم تغيّر البحر الشعري والتفعيلة في النّص الأوّل عنها في النّص الثاني.

التفعيلة في النّص الأوّل هي:

رَأَيْتُ الدَّهْرَ يَرْفَعُ كُلَّ وَغْدٍ

رَأَيْتُ دْدَ هْ رَ يَرْفَعُ كُلْ لَ وَغْدِنْ

//٥/٥/ ٥/٥/ /٥/ ٥///٥/ /٥/٥

مُفَا عَلَتْنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُوْلُنْ

و يَخْفِضُ كُلَّ ذِيْ شِيَمٍ شَرِيْفَه

وَ يَخْفِضُ كُلْ لَ ذِيْ شِيَمِنْ شَرِيْفَهْ

/ /٥/ / / ٥ /٥/ / / ٥/ / / ٥/ /٥/٥

مُفَاعَلَتُنْ مُفَاعَلَتُنْ فَعُوْلُنْ

أمّا التفعيلة في النّص الثاني هي:

كَالبَحْرِ يَرْسِبُ فِيْهِ لُؤْلُؤَهُ

كَلْبَحْرِ يَرْ سِبْ فِيْهِ لُؤْ لُؤَهُوْ

٥/// ٥// ٥/٥/ ٥ //٥/٥/

مستفعلن مستفعلن فعلن

سَفَلاً وَتَطْفُوْ فَوْقَهُ جِيَفَهْ

سُفْلَنْ وَتَطْ فُوْ فَوْقَهُوْ جِيَفَهْ

٥/// ٥//٥/ ٥/ ٥//٥/

مستفعلن مستفعلن فعلن

وبذلك عقد ابن الرومي حوارًا مع نصه السابق، فالتناص بطبيعته يشتغل على آلية اعتماد نص على آخر أو أكثر، ولو كانت لذات الشاعر، فيتصل بعمليات التفاعل والتحويل الجذري أو الجزئي لعديد من النّصوص، لتنْسج على منوالها بعاد النّص الجديد[44]، ضمن العلاقة التي تقيمها كل صورة من الصور التي وظفها الشاعر داخل السياقين المختلفين، فاعتمد فيها الشاعر على آلية الاستبدال والتعويض الوظيفي سواء في صورة البحر والجثّة التي تطفو على السطح لتجسّد حقيقة الوضيع، أم لصورة اللؤلؤ الذي يغوص في أعماق البحار رغم قيمته الجمالية والثمينة ليجسد حقيقة الشريف، فحضور هذه الصورة في كلا النصين نابع من عملية التأثير من خلال الصورة التعبيرية التي أحيلت إلى بعضها البعض، من خلال الاستدعاء النصي لسياق، كما أحيلت إلى بعض لوازمها الأخرى من قبل تشبيه الوضيع بالجيفة والشريف باللؤلؤ أو بالروح التي تدلّ على الحياة، كما أنّ صورة البحر باعتباره الفضاء المكاني له أبعاد ودلالات عميقة، منها المجهول واللانهاية وغلبة القوي على

الضعيف و الهيجان، وغيرها من الأبعاد الدلالية التي إنْ دلّتْ على شيء فإنّها لتدلّ على إسقاط أبعادها على المجتمع والظواهر السيئة المتفشيّة فيه، وذلك حصل وفق تجاوب بين النّصين أدّى إلى تناسل إحداهما من رحم الآخر.

الهوامش:

[1]- ينظر احمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان (1972) وفيات الأعيان، بيروت، دار صادر ج: 3، ص: 42.

[2]- ينظر على شلق؛ (1982م)، ابن الرومي في الصورة والوجود، لبنان – بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ص: 352.

[3]- ابي عبد الله محمد المرزباني، بن عمران المرزباني، (1982) معجم الشعراء، بيروت – لبنان، ص289.

[4]- عباس محمود العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، المكتبة العصرية الدار النموذجية

[5]- ابن منظور الأفريقي(1991م)؛ لسان العرب، بيروت – لبنان، دار الصادر مج: 7، ص: 97-98.

[6]- جوليا كريسطيفا (1991)، علم النّص، المغرب – الدار البيضاء، دار سوي – باريس، تر فريد الزاهي، ص: 26.

[7]- ينظر محمد الجعافرة (2003) التناص والتلقي، دار الكندي، ط: 1، ص:15.

[8]- ينظر بسام بركة هاشم الأيوبي (2002) مبادئ تحليل النّصوص الأدبية، شركة المعرفة العلمية، ص: 153.

[9]- احمد فاهم، (2007) التناص في شعر الرواد القاهرة – النصرة؛ دار الأفاق العربية، ص:79.

[10]- ينظر محمد ادوان (1995) مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر؛ مجلة أقلام،ع: 4-5-6، 1995، ص:46.

[11]- محمد اديوان، مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصر، مجلة أقلام ع: 4، 5، 6 ص: 47.

[12]- احمد فاهم، ص: 98.

[13]- ينظر محمد عزام (2001) النص الغائب، دمشق – سوريا، اتحاد الكتّاب العرب ص: 44، احمد فاهم، ص: 99.

[14]- ينظر محمد بنيس (1985) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، المغرب – الدار البيضاء، دار التنوير، ط 2، ص: 253.

[15]- ينظر أحمد فاهم ص: 50.

[16]- محمد عزّام، (2001) النص الغائب، دمشق، اتحاد الكتاب العرب؛ ص:55.

[17]- ينظر ظاهرة الشعر المعاصر، ص: 253

[18]- محمد عزام، ص: 55.

[19]- ينظر محمد بنيس، ص:253.

[20]- محمد بنييس ص: 253.

[21]- العمدة، ج: 2، ص: 703 – 709.

[22]- جوليا كريسطيفا، ص: 79.

[23]- ينظر محمد بنيس، ص: 253.

[24]- ينظر محمد مفتاح (1994) التلقي والتأويل مقاربة نسقية، الدّار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ص: 188.

[25]- مخائيل باختين (2012) المبدأ الحواري، القاهرة، رؤية للنشر والتوزيع، تر: فخري صالح ص: 274.

[26]- ينظر عامر الحلواني (2002) أساليب الهجاء في شعر ابن الرومي مقاربة اسلوبية في جمالية القبح، تونس – صفاقس، التسفير الفني، ط: 1، ص: 173-174.

[27]- ينظر احمد السماوي (1993) فن السرد في الكتابة القصصية عند طه حسين، تونس؛ كلية الآداب بمنوبة، ص: 293.

[28]- ابن الرومي، (1977) الديوان؛ مصر، مطبعة دار الكتب ج:1؛ ص: 358.

[29]- سورة التكوير، الآيتين 8-9 .

[30]- سورة النّحل، الآية: 58.

[31]- ميخائيل باختين، ص: 178.

[32]- ابن الرومي (2009) الديوان، لبنان – بيروت مج: 3 ؛ ص:338 .

[33]- ديوان الحارث بن حلزة، ص:

[34]- عبدالله الغذّامي (2006) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، المغرب – الدار البيضاء؛ المركز الثقافي العربي ص: 343.

[35]- ينظر يمنى العيد (1985) في معرفة النّص، لبنان – بيروت؛ دارالأفاق الجديدة، 1985، ص: 38.

[36]- ينظر بسام الشاراني 2011) التناص الدّاخلي في شعر أبي نوّاس، حوليّات الجامعة التونسية، جامعة منوبة تونس، ع: 56، ص: 250

[37]- الديوان، مج: 2، ص: 271.

[38]– الديوان، مج: 1، ص: 277.

[39]– على شلق، ص: 147.

[40]– ينظر المرجع نفسه؛ ص: 168.

[41]– ينظر عبد القادر بقشي (2007) التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية وتطبيقية، المغرب؛ افريقيا الشرق، ص: 91.

[42]– الديوان، مج 2، ص: 422.

[43]– المصدر نفسه، مج: 2، ص: 422–423.

[44]– ينظ علاء رمضان (1996) ظواهر فنية في لغة الشعر، دمشق، منشورات اتحاد الكتّاب؛ ص: 111.