جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ميسان – كلية التربية
قسم اللغة العربية
الدراسات العليا

المرجعيات الثقافية في ديوان الشاب الظريف

رسالة تقدمت بها الطالبة

نبراس صبر فرحان

إلى مجلس كلية التربية – جامعة ميسان

وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

أ. م. د. علي صاحب عيسى

١٤٤٤هـ

٢٠٢٣م

بسْمِ اللّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاءً وَأَمَّا مَا يَنْفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الْأَرْضِ كَذَٰلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ﴾

صَدَقَ اللهُ العَلِيُّ العظيمُ

سورة الرعد: الآية/١٧

الإهـــداء

الى كل هؤلاء

أَبِي الْغَائِبِ، وَأُمِّي الْحَاضِرَةُ. . .

رَفِيقِ الرِّحْلَةِ، الَّذِي كُنْتُ أَظُنُّ أَنَّهُ لَنْ يَسْتَطِيعَ مَعِي صَبْرًا . . . زَوْجِي الْغَالِي.

الْمُهَلْهَلِ الْأَوَّلِ وَالدَّاعِمَ لَمُسِيرَتِي هَذِهِ، أُخْتِي جِهَاد . . .

إِخْوَيّ الفاضلين عَلِي وَحُسَيْنْ، الَذين لَمْ يَضنا عَلِي بِشَيْءٍ . . .

إقرار المقوم العلمي

أشهد أنّي قرأتُ الرسالة الموسومة **بـ (المرجعيات الثقافية في ديوان الشاب الظريف)** التي تقدمت بها طالبة الماجستير **(نبراس صبر فرحان)** إلى كلية التربية/ جامعة ميسان، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في **(اللغة العربية وآدابها)**، وقد وجدتها صالحة من الناحية العلمية.

التوقيع:-

الاسم:-

التاريخ:- / / ٢٠٢٣م

إقرار المشرف

أشهد أنَّ إعداد هذه الرسالة الموسومة ب **(المرجعيات الثقافية في ديوان الشاب الظريف)** قد جرى تحت إشرافي في كلية التربية – جامعة ميسان، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها.

المشرف

الاسم:- أ. م. د علي صاحب عيسى

التوقيع:-

التاريخ:- / / ٢٠٢٣ م

(إقرار رئيس القسم)

بناءً على التوصيات المتوافرة، أرشح هذه الرسالة للمناقشة

التوقيع:-

رئيس قسم اللغة العربية – كلية التربية

الاسم:-

التاريخ:- / /٢٠٢٣م

أقرار لجنة المناقشة

نحن أعضاء لجنة المناقشة نشهد أننّا، اطّلعنا على الرسالة المسومة بـ **(المرجعيات الثقافية في ديوان الشاب الظريف)** التي تقدمت بها طالبة الماجستير **(نبراس صبر فرحان)**، وناقشناها في محتوياتها، وفيما له علاقة بها، ووجدنا أنّها جديرة بالقبول لنيل شهادة الماجستير في **(اللغة العربية)** بتقدير ( ).

التوقيع: –

اللقب والاسم:–

عضواً

التوقيع:–

اللقب والاسم:–

عضواً

التوقيع:–

اللقب والاسم:–

عضواً ومشرفاً

التوقيع:–

اللقب والاسم: –

رئيس اللجنة:–

صدقها مجلس كلية التربية / جامعة ميسان

التوقيع:–

عميد كلية التربية

المُحتَوَيَاتْ

الموضوع	الصفحة
المقدمة	ب-ز
التمهيد: تأصيل المصطلح: الثقافة-المرجعية	١-٢٠
الفصل الأول: المرجعيات الدينية	٢٢-٥٥
المبحث الاول: المرجعية القرآنية	٢٣-٣٩
المبحث الثاني: استدعاء الشخصيات الدينية	٤٠-٤٨
المبحث الثالث: استدعاء الاماكن الدينية	٤٩-٥٥
الفصل الثاني: المرجعيات الأدبية	٥٩-٩٨
المبحث الأول: المرجعيات الشعرية	٥٩-٧٩
المبحث الثاني: توظيف اللغة الصوفية	٨٠-٨٥
المبحث الثالث: المرجعيات النّثرية	٨٦-٩٨
الفصل الثالث: مرجعيات اخرى	١٠٠-
المبحث الاول: الثقافة المكانية	١٠٠-١١٣
المبحث الثاني: النسب والقبلية	١١٤-١١٧
المبحث الثالث: توظيف اللغة العادية	١١٨-١٢٢
المبحث الرابع: توظيف مصطلحات العلوم	١٢٣-١٢٨
خاتمة البحث ونتائجه	١٣٠-١٣٢
المصادر والمراجع	١٣٤-١٥٠

المقدمة

المقدمة

الحمد لله بلا منتهى، والصلاة والسلام على رسوله المصطفى وعلى آله خير الورى.

وبعد،

فإن الشاعر شمس الدين التلمساني، المعروف بـ (الشاب الظريف)، استحق الدرس بكل إتجاهاته، وقد توقفت أقلام مؤرخي الأدب والنقاد القدامى والمحدثون عنده، لكني رأيت إن وقفتهم كانت على عجالة، كونه شاعر امتلك ناصية النظم، واستطاع إن يشق طريقه بين شعراء جيله ممن عاصروه، ويحفر اسمه في تاريخ الأدب العربي. وبذلك ارتأى البحث تسليط الضوء على تجربته الشعرية، فهو على الرغم من قصر حياته، لكنه ترك اثراً شعرياً، اتسم بالشعرية وسمات الفنون البلاغية من مقاييس عصره، إذ كان ديوانه من دواوين الشعر المتقدمة في عصره، وقد أفاد الشاعر من تجارب غيره، أو كان صورة من بيئته ومجتمعه.

ولعل هذا الانزواء عن شاعر مفلق كالشاب الظريف، قد ارتبط بالأحكام التعسفية والارتجالية التي نالت منه حينما وازنته مع الأمثلة الشعرية العباسية، وهذا لا يصح لتغيّر البيئة والزمان والمؤثرات والنظرة السلبية للعصر الذي ينتمي إليه الشاعر، وهو (العصر المملوكي)، وما وصم به من أحكام التأخر والانحطاط والولع بالبديع، وفي ذلك يقول الدكتور عبد العزيز قليقلة في كتابه الموسوم (النقد الأدبي في العصر المملوكي) بأن عصر الشاعر "لم يكن عصر تخلف عقلي أو وجداني، وبعبارة أخرى لم يكن عصر انحطاط علمي وأدبي كما يظن وإنما هو على العكس من ذلك تماما[1]، متناسين بأنه كان عصر موسوعات علمية أثرت المكتبة العربية، وبأنه عصر لمعت فيه أسماء جهابذة اللغة العربية، ومنهم أبن منظور الذي لا ينفك باحث واكاديمي على الاستعانة بلسانه المعجم

(١) النقد الادبي في العصر المملوكي: د. عبد العزيز قليقلة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، ١٩٧٢م، ص٢١.

الذي جاء بعشرين جزء، وقد شرح فيه ما استعجم على دارسي العلم بكل ضروبه. فضلاً عن القامات الشعرية التي اتسمت بالموسوعية، إذ جالت بين الشعر والنثر.

وبناءاً على ذلك عمدنا لاختيار نتاج الشاب الظريف، ودراسة وتحديد المنابع الثقافية التي غرف منها الشاعر وشكلت مرجعيات في نتاجه الشعري، وبالتالي جاءت الدراسة بعنوان (المرجعيات الثقافية في ديوان الشاب الظريف).

إن موضوع الدراسة المذكور يستدعي مني تحري المنابع الثقافية التي شكلت منجزه الشعري، وقد تطلب مني البحث عن مصادر ثقافته، ولأجل ذلك اقتضت طبيعة الدراسة أن تأتي الرسالة على ثلاثة فصول يتقدمها التمهيد وتتلوها الخاتمة.

ففي التمهيد تحدثت أولاً، بإيجاز عن تأصيل مصطلحات العنوان، فجاء الكلام عن مصطلح (المرجعية) في اللغة العربية، وفي المفهوم الاصطلاحي، بعدها حاولت إن أقدم إيجاز عن مفهوم الثقافة في اللغة والاصطلاح.

وجاء المبحث التمهيدي الثاني المامة بحياة الشاعر (الشاب الظريف) وعصره والظروف المؤثرة في حياته ومذهبه الشعري.

أما الفصل الأول فقد جاء مستدعيا المرجعية الدينية بمفاصلها المتوافرة في ديوانه، ويتصدر هذه المفاصل القرآن الكريم، إذ رصدنا التداخل النصي مع القرآن الكريم في شعره، ثم جاء مبحث ثان له ظهور في ديوانه تمثل في استدعاء الشخصيات الدينية، وتكفل المبحث الثالث في استحضار الشاعر للأماكن الدينية، وما شكلته من فضاءات نفسية ووجدانية ورمزية عكست رؤى الشاعر الشاب الظريف في أغراضه الشعرية.

وجاء الفصل الثاني من هذه الدراسة ليقف عند المنبع الثقافي الذي تمثله مرجعيته الأدبية بجناحيها الشعر والنثر، وبمبحثين توجه الأول لدراسة تأثره في الشعر العربي، وتداخله مع أبنية الشعراء ومعانيهم وصورهم، فضلاً عن ألفاظهم وتراكيبهم، وقد استطعت أن اعرض عددا من الشواهد التي تنتمي إلى هذه المرجعية وتحليلها لأثبات ارتباطها بالشاعر الشاب الظريف موضوع البحث.

وفيما يخص الفصل الثالث: فقد جاء بعنوان (مرجعيات أخرى): استدعاها الشاعر في نصوصه الشعرية، وقد جاء في أربعة مباحث: كان الأول منها بعنوان (الثقافة المكانية) وكيفية توظيف الشاعر لها في نسيجه الشعري.

وكان المبحث الثاني بعنوان (ثقافة النسب والقبلية، وبينت فيه ثقافة الشاعر ومعرفته بأنساب العرب وقبائلهم، وجاء المبحث الثالث تحت عنوان "توظيف اللغة العامية" وفيه ذكرت كيفية توظيف الشاعر للغة العامية الموروثة وجاء المبحث الرابع بعنوان (توظيف مصطلحات العلوم).

وأخيراً كانت الخاتمة التي أدرجنا فيها ما تم التوصل إليه من استنتاجات وملاحظات.

وفيما يخص المنهج الذي اتبعته الباحثة، فهو المنهج الوصفي التحليلي، القائم على معاينة النصوص وتأملها واستنطاقها لاستكناه مواطن الجمال في شعريتها، وأثر الإبداع الذي كان التداخل النصي أحد عناصره الرئيسة.

وثمة صعوبات واجهت الباحثة، هي الحاجة إلى معاينة التداخل في شعر الشاب الظريف مع مرجعياته سواء أكانت أدبية أم دينية أم مكانية فكان لا بد من التعويل على قراءة النصوص الشعرية وتحري ارتباطها بمرجعياته المختلفة، بيد إن تلك الصعوبات قد ذلل أكثرها، بهمة المشرف ومثابرته.

توجهت دراسات أدبية غير قليلة لشعر الشاعر وأبرزها:

- رسالة أكاديمية وسمت بـ (الشاب الظريف حياته وشعره) للباحث محمد شاكر ناصر الربيعي، وهي رسالة ماجستير توجهت لدراسة حياة الشاعر وأدبه. كلية القائد للتربية للبنات–جامعة الكوفة ١٩٩٩م. بأشراف الدكتورة نصيرة أحمد حمزة الشمري.

- ديوان الشاب الظريف نظرات نقدية ومستدرك ثان عباس هاني الجراخ–مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، المجلد ٩٣، العدد ٤، أكتوبر ٢٠٢٠.
- شعر الشاب الظريف دراسة فنية للدكتور أحمد حلمي حلوة (كتاب)، ٢٠١٨.
- التصوير الفني في شعر الشاب الظريف دعاء يحيى عامر إشراف أ. م. د. فالح كامل إسكندر، كلية الآداب جامعة البصرة، ٢٠١٣م.
- عناصر الإبداع الفني في شعر الشاب الظريف أطروحة دكتوراه، سامح يحيى راغب الشرقاوي، كلية الآداب، جامعة طنطا، ٢٠٢١م.
- ظاهرة التكرار في شعر الشاب الظريف صفاء عبد الله موسى رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الأردن، ٢٠٠٩.
- مع الشاب الظريف التلمساني دراسة أدبية وفنية، أ. د. عبد الجليل مرتاض، مجلة الفضاء المغربي.
- دراسات في بناء النص الشعري ديوان الشاب الظريف الدكتور محمود شاكر الجنابي، دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٤م.
- جماليات الصورة السمعية في شعر الشاب الظريف مقداد خليل قاسم مجلة جامعة كركوك، مج١٦، العدد (١)، ٢٠٢١م.
- من المكانية إلى العرفانية قراءة في طللية الشاب الظريف محمد بلحسين، مجلة الآداب واللغات، مجلد (١٥)، لسنة ٢٠١٥م.
- النزعة الصوفية في شعر الشاب الظريف رسالة ماجستير، وسام عراك محمد، كلية التربية للبنات، جامعة تكريت، ٢٠٢١م.
- المحسنات البديعية في شعر الشاب الظريف، سمر يوسف رياض أبو النجا، مجلة كلية الآداب، جامعة المنصورة، مصر، مجلد ٦٥، العدد ٥٦، لسنة ٢٠١٩م.

اعتمدت الباحثة على عدد كثير من المصادر والمراجع، ويأتي في مقدمة مصادر البحث: الموسوعة الأدبية التاريخية لمحمود رزق سليم "عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي".

فضلاً عن الدواوين الشّعرية المحققة تحقيقاً علمياً، وفي طليعتها ديوان الشاعر الشاب الظريف نفسه والذي طبع طبعتين وبتحقيقين:

الأولى: بتحقيق شاكر هادي شكر١٩٥٨م، مع ملحق بالأشعار التي لم ترد في الديوان.

والثانية بتحقيق: صلاح الدين الهواري التي صدرت عن دار الكتاب العربي ٢٠٠٤م، والتي عولنا عليها في ضبط النص الشعري، كونها أكثر تنسيقا من الطبعات السابقة، كذلك المستدرك على الديوان الذي صنعه أحمد عبد المجيد محمد خليفة جامعة الزقازيق– كلية الآداب، العدد ٥٧، ٢٠١١م.

بالإضافة إلى ما جاء في مجلة المورد التي تصدرها وزارة الثقافة والفنون العراقية ١٩٧٨م، والتي تضمنت مالم ينشر من شعر الشاب الظريف بتحقيق شاكر هادي شكر.

فضلاً عن معاجم اللغة ومن بينها:

١. العين للخليل بن أحمد الفراهيدي.
٢. ولسان العرب لأبن منظور الإفريقي.

ومن الأنصاف إن أتوجه بالشكر والتقدير إلى الأستاذ المساعد الدكتور (علي صاحب عيسى)، الذي تفضل بالإشراف على هذه الدراسة وتابعني خطوة خطوة، وقد منحني من وقته وجهده ما يستحق التقدير، فجزاه الله عني خيراً.

ومن الأنصاف أيضاً إن أتوجه بالشكر والتقدير للأستاذ (عبد الحسين طاهر)، الذي لم يبخل بمعلوماته وتصويباته، مع طلبة الدراسات العليا الذين يناشدونه المساعدة والاستشارة.

وأتوجه بالشكر والتقدير إلى الدكتور الفاضل (علي موسى الكعبي) الذي ألوذ به من مهلكات قواعد اللغة العربية، والدكتور المفضال خالد محمد صالح، الدكتور (علي عبد الرحيم المالكي).

وأتقدم بوافر الشكر والامتنان إلى رئيس قسم اللغة العربية الدكتور (محمد مهدي الساعدي).

مد الله في أعمارهم جميعا واضفى عليهم ثوب العافية أنه نعم المولى ونعم النصير.

وختاماً فأني أرجو أن يكون ما قدمته لبنة صالحة في صرح الدراسات الأدبية الشامخ، هذه غايتي التي أسعى إليها "وأن ليس للإنسان إلا ما سعى".

الباحثة

التمهيد

المطلب الأول:- تأصيل المصطلح (المرجعية - الثقافة).

المطلب الثاني:- قراء في سيرة الشّاعر.

المطلب الأول: تأصيل المصطلح (المرجعية الثقافية)

أولاً:- مفهوم المرجعية لغةً واصطلاحاً:

أ- المرجعية لغةً:-

لفهم مصطلح المرجعية لابدّ لنا من العودة به إلى جذره الثلاثي وهو (رَجَعَ)، فدلالة رجع تشملُ مساحة كبيرة من التنوعات، لكنها تجمع تحت أصل واحد يشير إلى التكرار والرّجوع، يقول إبن فارس (ت ٣٩٥هـ): ((الراء والجيم والعين أصل كبير مطرد منقاس، يدل على رد وتكرار))[١]، وهذا ما قرّرته المعجمات العربية، فجاء في معجم العين: ((رجعت رُجوعا ورجعته يستوي فيه اللازم والمجاوز، والرَّجْعَةُ المرة الواحدة. والترجيع: تقارب ضروب الحركات في الصوت، هو يُرجّع في قراءته، وهي قراءةُ أصحاب الألحان. والقينة والمغنّية تُرجّعان في غنائهما.

وترجيع وشيء النقش والوشم والكتابة خطوطها. والرَّجْعُ: ترجيع الدَّابَةَ يدها في السيَّر))[٢].

وفي فصيح ثعلب (ت٢٩١هـ): ((رجع عودة على بدئه إذا رجع في الطريق الذي جاء منه))[٣]، وجاء في الصحاح: ((وفلانٌ مؤمن بالرَجْعَةِ، أي بالرجوع إلى الدنيا بعد الموت. وقولهم: هل جاء رَجْعَةُ كتابك، أي جوابُه.... والرجاعُ أيضاً: رُجوعُ الطير بعد قِطاعِها والراجُع: المرأة يموت زوجها فترْجِعُ إلى أهلها)) [٤].

---

(١) معجم مقاييس اللغة: أحمد بن فارس (ت ٣٩٥هـ)، تحقّيق: عبد السلام محمد بن هارون، دار الفكر، ١٩٧٩م، ج٢/ مادة (رجع).

(٢) كتاب العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٠هـ)، تحقيق: د. مهدي المخزومي، د. إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، د. ت، ج١/ مادة (رجع).

(٣) الفصيح: أحمد بن يحيى المعروف بثعلب (ت ٢٩١هـ)، تحقيق ودراسة: دكتور عاطف مدكور، دار المعارف، (لا، ط) ؟، القاهرة– مصر، د. ت، ص٣١٢.

(٤) الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية: إسماعيل بن حماد الجوهري (ت ٣٩٣هـ)، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط٤، لبنان –بيروت، ١٩٨٧م. ج٣/ مادة (رجع).

وجاء في لسان العرب: ((يكون الروث والعذرة جميعاً، وإنما سمي رجيعاً لأنه رجع عن حاله الأولى بعد أن كان طعاماً أو علفاً أو غير ذلك... أرجعت الأبل إذا هزلت ثم سمنت... والرجيع الشواء يسخن ثانية... وحبل رجيع: نقض ثم أعيد فتله، وقيل: كل ما ثنيته فهو رجيع))[١].

وقد تكتسب المادة دلالة محدّدة عندما توازن بمرادف أو نقيض، فالرجوع يختلف عن الأياب، فالأياب محدد بالرجوع إلى مقصد معين، أما الرجوع فغير محدّد، كذلك هناك فرق بين الرجوع والانقلاب، فالرجوع هو المصير إلى الموضوع الذي كان فيه قبل، والانقلاب المصير إلى نقيض ما كان فيه قبل)) [٢].

وعموماً يمكن جمع دلالة الرجوع بكونه ((العود إلى ما كان عليه مكاناً، أو صفه أو حالاً))[٣].

بعد هذا العرض المعجمي يمكن القول: إنّ دلالة الرجوع، أو التكرار تبقى مصاحبة لمادة رَجَعَ، فالتنوعات الدلالية التي تكتسبها هذه المادة عند انتقالها إلى سياقات متنوعة لم تنزع عن دلالة الرجوع أو التكرار، ويمكن تصنيف حركة الرجوع والتكرار إلى ثلاثة أطر:

الأول: محدد بفعلين حركيين يتعلق الأول بالذهاب. والثاني: بالعودة داخل الواقع نفسه.
أما الإطار الثاني: فهو إطار الرجوع المتجه نحو العالم الأخروي.
أما الإطار الثالث: فيتعلق بجسد الإنسان)[٤].

---

(١) لسان العرب: ابن منظور (ت٧١١هـ)، طبعة جديدة اعتنى بتصحيحها: أمين محمد عبد الوهاب، محمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي،ط٣،بيروت–لبنان،١٤١٩هـ–١٩٩٩م،ج٥/مادة رجع

(٢) ينظر: الفروق اللغوية: أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥هـ) حققه وعلق عليه: محمد الابراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، ، القاهرة– مصر،(لا، ط)، ص٣٠٣ ارجع.

(٣) الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية: أيوب موسى الحسيني القريمي الكفوي، ابو البقاء الحنفي (ت ١٠٩٤هـ)، تحقيق: عدنان درويش– محمد المصري، مؤسسة المصري، مؤسسة الرسالة، ط٢، بيروت، لبنان، ١٩٩٨م، ص٤٧٨.

(٤) ينظر: مرجعيات بناء النص الروائي: عبد الرحمن التمارة، دار ورد،(لا، ط)، عمّان– الاردن، ٢٠١٣م، ص٣٠.

أمّا في المعجم الغربى، فقد جاءت كلمة المرجع في الكلمة الانجليزية (Refrent) وهو يعني في معناه ((المعجمي فعل أو وسيلة للتمرجع والتموقع بالقياس إلى شيء آخر، مثل: العلاوات التي تقرر لموظف بناء على المرتب الثابت الذي يصبح مرجعاً قاراً)) [١] فدلالته هنا تتمحور حول الرجوع إلى شيء استناداً إلى أصل ثابت.

ب- المرجعية اصطلاحاً:

هناك تباين كبير في استعمال مصطلح محدّد، فهناك تناوب بين توظيف (المرجع)، (والمرجعية)، ويمكن الاحتفاظ بمفهوم (المرجع) واستعمال (المرجعية)، كونّها تعبر عن تجاوز المراجع الخارجي ((نحو مرجعية حياتية منفتحة وممتدة في كل الاتجاهات، إذ تتجلى المرجعية عالماً متضمناً كمياً ونوعياً الحي والميت، والمادي والمعنوي، والمحسوس والملموس، والواقع والمجرد))[٢].

ومصطلح مرجعية هو المصطلح الأكثر تداولاً في الخطابات النقدية، فهو المصطلح الأكثر سيرورة، لأنّ مسألة المصطلحات اتفاقية إن لم تكن اعتباطية، وايضاً تنبيه ولاسيما من ناحية توفير المرونة في الاستعمال[٣].

فقد جاء بحث هذا المصطلح ضمن حقل اللسانيات، إذ هو يعني في اللسانيات الحديثة ((العملية التي تشير بها العلامة إلى جزء من الواقع الذي يشكل مرجعه)) [٤]، وهناك مرجع نصي ومرجع مقامي، فالمرجع النصّي ((يرتبط باعتباره السياق، كنسيج لعلاقات عملية القراءة والكتابة، أما المرجع المقامي، فيدور في العلاقات القائمة بين

(١) نظرية النص الأدبي: عبد الملك مرتاض، دار هومه، ط٢، الجزائر، ٢٠١٠م، ص٣٧٤.
(٢) مرجعيات النص الروائي، ص٥٢.
(٣) ينظر: آفاق الابداع ومرجعياته في عصر العولمة: حسام الخطيب، رمضان بسطاويس دار الفكر المعاصر،(لا، ط)، بيروت- لبنان، د. ت، ص٦.
(٤) قاموس النقد الأدبي: جويل جارد طامين، ماري كلودهوير، ترجمة: محمد بكاي، دار الرافدين،(لا، ط)، بيروت- لبنان، ٢٠٢١م، ص٣٤٨.

الإنسان والواقع من خلال اللغة))[١]، نفهم من ذلك أنَّ اللغة غير حيادية؛ بل هي حاملة لأفكار الأديب ومتبنية لرؤاه الأيديولوجية، التي يكتسبها من المجتمع، أو العصر الذي يعيش فيه.

والمفهوم اللساني لا يبتعد كثيراً عن الدلالة المعجمية، فالمرجع ((يبقى في حقيقته معبراً عن عالم مال عليه واقعياً كان أم متخيلاً))[٢]، ويرى بول ريكورا (Paull Rcueur) (أن مرجعية النص ترتبط بالقارئ، إذ إن ((النص لا يحيل على شيء سوى ذاته، ولا حقيقة له خارج الاطار العلامي الذي ينظمه ويشكل مرجعيته[٣]، فالمرجعية ((هي العالم الذي يحيل إليه ملفوظ لغوي، علامة منفردة كانت أم تعبيراً مركباً، ويكون ذلك العالم أما واقعياً موجوداً حاضراً، وأما متخيلاً لا يطابق أي واقع خارج التعبير اللغوي))[٤].

في ضوء ما تقدم، يمكننا القول بعد الاطلاع على الدراسات العربية المعاصرة، وحضور هذا المصطلح في أثناء المظان، ان الترجمة كانت سبباً في دخوله في صيغ اللغة العربية، شأنه شأن الكثير من المصطلحات، كالتناص(*)، والانزياح(*)(*)، فيقال المرجعية؛ هي ((الإطار الكُلّي والأساسي والمنهجي، المستند إلى مصادر وأدلة معينة، لتكوين معرفه أو أدراك ما، يبنى عليه قول أو اتجاه يمثل في الواقع علماً أو عملاً))[٥].

---

(١) انفتاح النص الروائي: سعيد يقطين، المركز الثقافي، ط٢، الدار البيضاء– المغرب، ٢٠٠١م، ص٢٥.

(٢) مرجعيات النص الروائي: عبد الرحمن التمارة، دار ورد الاردنية للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٣، ص٣٦.

(٣) مقومات السيرة الذاتية في الادب العربي الحديث: جليلة الطريطر، بحث في المرجعيات، مركز النشر الجامعي، تونس، ط٢، ٢٠٠٩، ص٥٥.

(٤) مرجعيات النص الروائي، ص٥٢.

(٥) المرجعية معناها وأهميتها وأقسامها: سعيد بن ناصر الغامدي، مجلة جامعة ام القرى لعلوم الشريعة والدراسات الإسلامية، العدد ٥٠، رجب ١٤٣١هـ– ص٣٨٢.

ثانياً:- مفهوم الثقافة لغة واصطلاحاً:

أ- الثقافة لغةً:

تجمع مادة ثقف دلالة واحدة، وهي إقامة الشيء والعناية به، قال ابن فارس: ((الثاء والقاف والفاء كلمة واحدة إليها يرجع الفروع، وهو إقامة درء الشيء))[١]، فنحت هذه الدلالة جاءت فروع الدلالة المعجمية الأخرى، ففي العين ((ثَقِفْتُ الشيء وهو سرعة تعلمه، وقلب ثَقْفٌ أي سريع التعلم والتفهم))[٢]، وفي تهذيب اللغة: ((ثقفت الشيء أثقفه ثقافة وثقوفة إذا حذقته وَمِنْه أخذت الثقافة بالسَّيْفِ))[٣]، وفي معجم ديوان الأدب: ((رجل ثقف لقف، أي: حاذق خفيف وهي الحصافة))[٤].

وفي لسان العرب: ((ثَقُفَ الرجل ثقفاً وثقافَةً، أي صار حاذقاً خفيفاً فهو ثقف، مثال ضَخُمَ فهو ضَخْمٌ. ومنه المثاقفة. والثقاف: ما تسوى به الرماح))[٥]، فكل هذه الدلالات تشير إلى العناية والاهتمام والتحصيل ومعالجة الشيء، فلا يصيرُ الإنسان حاذقاً حصيفاً حتى يمارسَ نوعاً معيناً من العناية بالنفس وتكوينها.

أمّا المُعْجَم الغربي، فتتحدر كلمة ثقافة (culture) اللاتينية، التي تدل على العناية بالحقل وحراثة الارض، ثم أصبحت في القرن السادس عشر تشير إلى تطوير الكفاءة والاشتغال على انمائها[٦]، فهي لا تبتعد كثيراً عن مدلولاتها في المعاجم العربية، فتقع في إطار العناية بالشيء.

---

(١) مقاييس اللغة، ج/ مادة (ثقف).

(٢) العين، ج٥/ مادة (ثقف).

(٣) جمهرة اللغة: محمد بن الحسن الأزدي (ت ٣٢١هـ)، تحقيق: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، ١٩٨٧م، ٤٢٩/١.

(٤) معجم ديوان الأدب: اسحاق بن ابراهيم الفارابي، (ت ٣٥٠هـ)، تحقيق، دكتور أحمد مختار، مؤسسة دار الشعب للصحابة والطباعة والنشر، (لا، ط)، القاهرة– مصر، ٢٠٠٣م، ج٢/٢٥٧.

(٥) الصحاح، ج٤/ مادة (ثقف) / ١٢٣٤.

(٦) ينظر: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية: دنيس كوش، ترجمة منير السعداني المنظمة العربية للترجمة، ط١، بيروت– لبنان، ٢٠٠٧م، ص١٧.

ب- الثقافة اصطلاحاً:

الثقافة لفظةٌ زئبقية لا يُمكن القبضُ عليها في ظلِّ كثرة تعريفاتها بين العلماء حتى وقتنا الحاضر، وقد حاول الكثير من علماء الاجتما منذ القرن الماضي، الوصول إلى تعريف أو تحديد لمفهوم الثقافة إذ هو امر ليس باليسير، وهكذا وجدنا مؤلفاتهم تزخرُ بعشرات التعريفات، ومن عبر استقرائنا يمكن تحديد اتجاهين لهما الغلبة في محاولات تحديد مفهومها، الاتجاه الأول يرى أنَّ الثقافة تتكون من المعتقدات والمعايير، والايديولوجيات، والاتجاه الآخر يرى أنَّ الثقافة تشيرُ إلى النمط الكُلِّي لحياة شعب ما، او علاقات وتوجهات أفراده(١)، ولعلَّ أقدم التعريفات وأكثرها ذيوعاً حتى الآن لقيمته التاريخية، تعريف أدور تايلور(*) فهي عنده ((ذلك الكُلُّ المتكاملُ الذي يشملُ المعرفةَ والمعتقدات والفنون والاخلاقيات والقوانين والأعراف والقدرات الأُخرى، وعادات الإنسان المكتسبة بوصفه عضواً في المجتمع(٢)، ويعرّفها أليوت بأنَّها ((جميع المناشط والاهتمامات المميزة لشعب ما))(٣)، ويشير إلى أنّ كلمة ثقافة تختلف بحسب ارتباطاتها: ((بحسب ما تعنيه من نمو فرد أو نمو فئة، أو نمو طبقة، وإنّ ثقافة الفرد تتوقف على ثقافة فئة أو طبقة، وإن ثقافة الفئة والطبقة تتوقف على ثقافة المجتمع كلِّه الذي تنتمي إليه))(٤)، أمّا بالنسبة للثقافة في المنظور العربي فقد تطرق لها كُلّ من محمد أمين العالم، وعبد العظيم أنيس بقولهما: ((هي تعبير فكري أو أدبي أو فني أو طريقة خاصة

(١) ينظر: نظرية الثقافة: مجموعة من الكتاب، ترجمة: علي السيد الصاوي، عالم المعرفة، (لا، ط)، الكويت، ١٩٩٠، ص٢٩.

(٢) الدراسات الثقافية: زيودن ساردار وبورين فان لون، ترجمة: وفاء عبد القادر، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، القاهرة- مصر، ٢٠٠٣م، ص٨.

(٣) ملاحظات حول تعريف الثقافة: ت. س إليوت، ترجمة شكري محمد عياد الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، القاهرة- مصر، ٢٠١٠م، ص٤٥.

(٤) المصدر نفسه، ص٢٩.

للحياة))[١] وتعريفات الثقافة على تنوعها لا تتناقض؛ بل تختلف بحسب المدخل، لكنها تبقى تشير إلى ما يميِّز المجتمع من عادات أو ايديولوجيات أو أسلوب حياة.

وبالعودة إلى مصطلح (المرجعيات الثقافية)، فلم يحاول الدارسون تحديده؛ بل اكتفوا بتحديد أجزائه (مرجعيات)، و(ثقافة)، ويمكن القول أنّ المرجعيات الثقافية هي ((مجموع الخلفيات والأبعاد المعرفية والفكرية والثقافية التي ينطوي تحتها الخطاب الأدبي))[٢].

وبذلك تكون المرجعيات الثقافية تركيباً لمفهومي المرجعية والثقافة ومكوناتها، ومن ثمَّ تكون عبارة عن منابع يستقي منها الأديب أفكارهُ ورؤاهُ.

وقت اتضح للباحثة، أنّ الثقافة في جوهرها، هي تراكمات معرفية وأجتماعية ودينية وحضارية، تستلزم تعاقب الاجيال لتنصهر في تلك المسيرة الطويلة لتتضح ملامحها، فهي متجذرة في الذاكرة الجمعية للفرد والمجتمع علي حدٍ سواء، فالمرجعيةُ التي اعتنى البحث بها، تمثل الثقافة التي يسعى الأديب إلى تبنيها، وتمثلُ إلى حدٍ كبير شخصيتهُ وانعكاسات ما يحيطه من مؤثرات، فتأتي بوعي أو بلا وعي متضمنةً في شعرهِ، وفي الفاظهِ، وتراكيبه، ليكون (المبدع) صورة منعكسة لمجتمعهِ، وهو في النهاية نتاج لهذا المجتمع ومرآةٌ لتلك الثقافة الممتدة منذ القدم حتى وصلت اليه كفردٍ.

وبناءً على ما سبق، يتّضِحُ أنَّ مُنتج النص لا يكتب تلقائياً من ذاته، ولكنه يستدعي- بوعي أو بدون وعي- وسائل اسلافه، محّولاً الواقع من واقعيته ليعكسه على

(١) الخطاب النقدي والايديولوجيا: سامي سليمان أحمد، (دراسة للنقد المسرحي عند نقاد الاتجاه الاجتماعي في مصر)، دار القباء للطباعة والنشر، القاهرة- مصر، (لا، ط)، ، ٢٠٠٢، ص٩٧.

(٢) المرجعيات الثقافية بين المفهوم والتوظيف: حكيمة سبيعي، مجلة البحوث والدراسات، مج ١٦، عدد ٢، ٢٠١٩، ص٢٥٧.

مستوى النص انعكاساً تغدو مرآته مكسورة))[1]، موظِّفاً في ذلك موروثه الثقافي والاجتماعي لأنه، ((لا فكاك للأنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي، اي من ذاكرته))[2]. فالنص لا يمكن النظر إليه بوصفه انتاجاً مُغلقاً، بل هو نص متوالد من نصوص أخرى سابقة او متزامنة معه.

(١) الماركسية والنقد الادبي، تيري ايجلتون، الاداب الاجنبية، مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب، العدد ٤٨، ١٩٨٦، ص٥٣. ص٥٣.

(٢) تحليل الخطاب الشعري: (استراتيجية التناص): محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨١، ص١٢٣.

المطلب الثاني: قراءة في سيرة الشاب الظريف وعصره

أ- اسمُهُ:

شمس الدين محمد بن عفيف الدين سلمان بن شمس الدين علي بن عبد الله[١]. العابد المصري الكوفي[٢]. التلمساني، والتلمساني نسبة إلى تلمسان؛ وهو موقع في المغرب الاوسط مكون من مدينتين صغيرتين إحداهما قديمة وهي أقادير، والثانية حديثة وأسمها تافرزت[٣].

ولد في القاهرة في العاشر من جمادى الآخرة سنة (٦٦١ هـ) عندما كان أبوه صوفياً بخانقاه سعيد السعداء(*)[٤]، وكان والد الشاعر ((أبو الربيع عفيف التلمساني بن علي العابدي الكومي التلمساني (٦١٠ -٦٩٠ هـ) واحداً من أعظم شعراء التصوف العربي الإسلامي، لا في افريقيا فحسب، وأنما في التراث الصوفي كله))[٥].

ب- لقبه:

غلب عليه لقب الشاب الظريف فأصبح لا يعرف إلّا به[٦]، وهذا ما ذهب اليه صاحب الخِزانة ابن حجة الحموي، فقال: "شمس الدين بن العفيف كان ينعت بالشاب

---

(١) النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، جمال الدين أبو المحاسن يوسف بن تّصري بردي، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب وزارة الثقافة والارشاد القومي المؤسسة المصرية العامة، القاهرة- مصر، ج١، ص٣٨١، الوافي بالوفيات، صلاح الدين خليل بن ابيك الصفدي، تحقيق واعتناء، أحمد الارناؤوط- تركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان ط١، ١٤٢٠هـ، ٢٠٠٠م، ج٣/ ص١٠٩.

(٢) الاعلام: خير الدين بن محمود بن محمد علي بن فارس الزركلي، دار العلم للملايين، ط١، بيروت- لبنان، ١٥/ مايو/ ٢٠٠٢م.

(٣) معجم البلدان: شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي، دار صادر، ط٢، بيروت- لبنان، ١٩٩٢م، ج٧/ ص٤٤.

(٤) الوافي بالوفيات: صلاح الدين الصفدي، المطبعة الهاشمية بدمشق سنة ١٩٥٣، ج٣/١٣٠.

(٥) مسارات وحدة الوجود في التصوف الاسلامي: محمد الراشد، صفحات للنشر والدراسات، ط٢، سوريه -حلب، ٢٠٠٩م،ص٣٢.

(٦) ينظر: ديوان الشاب الظريف: تحقيق شاكر هادي شكر، مكتبة النهضة العربية، ط١، ١٤٠٥هـ- ١٩٨٥م. ص٥.

الظريف"[١]. واغلب الظن أنّ سبب تسميته بالشاب الظريف ما عُلم في طبعه[٢] من لعب ومجون وعشرة وانخلاع كذلك ما تميَّز به من ظرف في الخلق[٣].

في حين تعرض بعض النقاد والباحثين في العصر الحديث لأسباب شهرته بهذا اللقب، مثل الدكتور، محمود رزق سليم، الذي ارجع شهرته ب"الشاب الظريف" إلى رقة شعره وعذوبته[٤]. أمَّا الدكتور شوقي ضيف، فأشار إلى هذه الشهرة في معرض حديثه عن شعره، فيقول: ((وتدل تسمياته في وضوح على خفة ظلِّه او أنَّه رقيق رقة مفرطة مع الدماثة والظرف أو التدله في الحب أو اتقاد حذوته في فؤاده ولكل ذلك سماه معاصروه بحق الشاب الظريف))[٥]، وليس هذا فحسب، بل ذهب الدكتور عمر الأسعد إلى أنّ سبب تسميته بالشاب الظريف يعود إلى "رقته وطرافة شعره"[٦].

ان هذا اللقب الذي أطلقوه عليه كان يَدّل على مظهره ومخبره، فالظريف لغةً انما هو في حلاوة اللسان، أو هو حسن الوجه والهيأة او يكون في الوجه واللسان معاً، وذكاء القلب أو الحذق او لا يوصف به إلى الفتيان الازاول والفتيات الزولات لا الشيوخ[٧].

---

(١) ينظر: عصر سلاطين المماليك، نتاجه العلمي والأدبي، محمود رزق سليم، ج٥، ص٣٧٢.

(٢) ينظر: ادب الدول المتتابعة عصر الزنكين والأيوبيين والمماليك، عمر موسى باشا، ط١، ١٩٦٧، دار الفكر الحديث، ص٤٠٣.

(٣) المعرفة، مجلة ثقافة تصدرها وزارة الثقافة في الجمهورية السورية، العدد (٤١٢)، سنة ١٩١٨م، ص٢٦١.

(٤) عصر سلاطين المماليك: محمود رزق سليم، ج٥/ ص٣٧٢.

(٥) عصر الدول والامارات (مصر والشام)؛ شوقي ضيف، دار المعارف، ط، القاهرة- مصر، ١٩٨٤، ص٦٩٧.

(٦) ينظر: نصوص من شعر عصور الدول المتتابعة، د. عمر الاسعد، مكتبة المنار ودار الكتابي، ط١، الاردن- عمان، ١٩٨٨، ص٣١٥.

(٧) ينظر: القاموس المحيط: للفيروز ابادي، والازوال جمع زول وهو الخفيف الظريف الفطين.

آراء بعض القدماء والمحدثين في الشاعر:

الشاب الظريف هو أحد أعلام شعراء العصر المملوكي المجيدين، والذي قال كثيراً في محبة الناس. يقول القاضي شهاب الدين بن الفضل في حقه: ((نسيم سري، ونعيم جري، وطيف، لا بل أخف موقعاً منه في الكرى، لم يأت الا بما خف على القلوب، وبرئ من العيوب، رق شعره فكاد ان يشرب، ودق فلا غرو للقضب ان ترقص، والحمام ان يطرب، ولزم طريقة دخل فيها بلا استئذان، وولج القلوب ولم يقرع باب الآذان، وكان لأهل عصره ومن جاء على أثارهم افتتان بشعره، وخاصة أهل دمشق، فإنه بين غمائم حياضهم ربا، وفي كمائم رياضهم حبا، حتى تدفق بشعره، وانبع زهره، وقد أدركت جماعة من خلطائه، لا يرون عليه من تفضيل شاعر، ولا يروون له شعراً إلا وهم يعظمونه كالمشاعر، ولا ينظرون له بيتاً إلا كالبيت ولا يقدمون عليه سابقاً حتى لو قلت: ولا امرؤ القيس لما باليت))[١].

ومن الآراء التي قيلت في الشاعر رأي الصفدي (٧٦٤هـ)، وفيه يقول ((شاعر مجيد ابن شاعر مجيد تعانى الكتابة وولي عمالة الخزانة بدمشق، ومات شاباً))[٢].

- قال ابن تغري بردي: كان شاباً فاضلاً ظريفاً وشعره في غاية الحسن والجودة[٣].
- وقال ابن الفرات (٨٠٧هـ): ((شاعر مجيد ابن شاعر مجيد تعانى الكتابة وولي الخزانة بدمشق المحروسة))[٤].

---

(١) فوات الوفيات: ابن شاكر الكتبي، تح: احسان عباس، دار صادر للنشر، ط١، بيروت– لبنان، ١٩٧٣، ج١/ ص٣٧٢-٣٧٣.

(٢) الوافي بالوفيات: الصفدي، باعتناء هلموت ريتر، دار النشر، فرانز شتايز، ط٢.

(٣) النجوم الزاهرة: ابن تغري بردي، ط مصورة من دار الكتب المصرية، د. ت، ج٧/ ص٣٨١.

(٤) تاريخ ابن الفرات: ابن الفرات (ناصر الدين محمد عبد الرحيم) ود. قسطنطين زريق ود. نجلاء عز الدين، المطبعة الامريكانية، بيروت– لبنان، ١٩٣٩، ج٨/ ص٨٥.

- وفيه يقول ابن العماد الحنبلي (١٠٨٩): ((الكاتب الأديب كان ظريفاً لعّاباً معاشراً وشعره في غاية الحسن))[١].

قال أحمد الاسكندري: ((هو طرفة هذا العصر، وشعره يدل على نبوغ موروث: فقد كان أبوه عفيف الدين التلمساني شاعراً محسناً، والشاب الظريف شاعر مجيد، رقيق الروح، ناصح الديباجة، في شعره نفحات من العبقرية المصرية، وكان مولعاً بالبديع كبقية شعراء عصره، ولكن البديع لم يفسد عليه شعره او اكثر شعره في الغزل، شأن اكثر شعراء هذا العصر))[٢].

ولا يمكن اغفال منزلة الشاعر بين النقاد المحدثين ودارسي الأدب، فعلى الرغم من قلة الاقلام التي كتبت فيه، الا انه نال حظوة بين الدارسين دلت على أهمية نتاجه الأدبي ومن الذين أعجبوا بشعره ونثره الاستاذ سليم رزق، الذي قال فيه: والشاب الظريف ترك شعراً دلَّ على ثقافةٍ محمودة، ودلَّ على منهج في أُسلوب الشعر رقيق، حتى استحق بذلك لقبه الذي أطلق عليه[٣].

قال فيه الدكتور عمر موسى باشا عن مكانته في القرن السابع الهجري إذ قال: ((إنَّ الشاعر كان يحاول جهده أن يبرز زخارفه البديعية بعيدة عن التكلُّف، فجاءت ندبة في رونق الطبع، يرفدها معين من العذوبة والرقة المستساغة، فكان الشاعر بحق من الشعراء البارزين في النصف الثاني من القرن السابع الهجري، واستطاع على الرغم من صغر

---

(١) شذرات الذهب مي اخبار من ذهب: ابن عماد الحنبلي، تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ط دار الافارق الجديدة، ج٥/ ٤٠٥.

(٢) المفصّل في تاريخ الأدب العربي: أحمد الاسكندري، ط، المطبعة الاميركية بالقاهرة، عام ١٩٤٦، ج٢/ ص١٩٠.

(٣) عصر سلاطين المماليك: د. محمود رزق سليم، مكتبة الاداب، مصر، ١٣٨٥هـ- ١٩٦٥م، ج٨/ ص ١٤١.

سنه أن يحتل مكانة مرموقة بين الأعلام من شعراء الشام))[1]، قال أحمد أمين فيه: ((والشاب الظريف شاعر غزل، خفيف الروح أولع بالبديع كأهل زمانه، ولكنه استعمله في رقة وعذوبة)) [2].

ج- وفاته:

توفاه الله بعد أن ملأ من حوله حياة وبهجة، ولم يقدّر له عمراً طويلاً إذ لم يكن الظريف قد بلغ من العمر غير سبعة وعشرين عاماً، وقد ذكر ابن الجزري وفاته حين يقول: (توفي الشيخ البارع الملقب شمس الدين محمد بن عفيف الدين سليمان بن علي التلمساني الشاعر المشهور: كان شاباً فاضلاً ظريفاً، وشعره في غاية الحسن والجودة، وديوان شعره مشهور بأيدي الناس) [3] ودفن بمقابر الصوفية، غير ان الزيات في كتابة تاريخ الأدب ذكر أنّه توفي في مصر [4] وقد توفي الظريف قبل والده العفيف التلمساني فكان وقع الفاجعة عليه أليماً وقد رثاه العفيف في أبيات ذكر فيها (الشاب الظريف) وأخاً له أسمُه مُحَمّدْ أيضاً كان قد توفي قبل ذلك بقليل، فجاءت قصيدته تفيض بالأسى والحزن واللوعة، قال فيهما:

مَالِـــي بِفَقْـدِ المُحمَّـــديْنَ يَـد ... مَضَـــى أَخِـــي ثُمَّ بَعْدَهُ الوَلَـدُ
يا نَارَ قَلْبـــي وَأَينَ قَلْبـــي أو ... يا كَبِـــدي لو تكونُ لـــي كَبِدُ
يا بايـــعَ الَمـــوْتِ مُشْتَريـه أَنَا ... فَالصَّبْـــرُ ما لا يُصَابُ والجَلَدُ
أيْنِ البَنـــانُ التـــي إذا كَتَبَـــتْ ... وَعايَنَ النّاسُ خَطَّـــها سَجـدُوا

(١) الأدب في بلاد الشام: د. عمر موسى باشا، المكتبة العباسية، ط٢، دمشق- سورية، ١٩٧٢، ص٣٩٥.

(٢) قصة الأدب في العالم: أحمد أمين وزكي نجيب، د. ط، مصر ١٩٤٥م؛ ج٢/ ص٤٦٩.

(٣) النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة: جمال الدين أبو المحاسن، قدم وعلق عليه، محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط٢، بيروت- لبنان، ١٩٩٢م، ج٧/ ص٣٢١.

(٤) تاريخ الأدب العربي: أحمد حسن الزيات، مكتبة النهضة، ط٢٣، مصر، د. ت، ص٤٠٣.

أين الثِّنايا التـــــي اذا ابْتَسَمَتْ أوْ نَطَقَــتْ لاحَ لُــؤْلُؤٌ نَضِــدُ
ما فَقَـــدتْك الأقـــرانُ يا وَلدي وَإنَما شَمْسُ أُفْقِـــهِمْ فَقَـــدُوا
يا لَيْتَنـــي لَـــمْ أَكنْ أَباً لَكَ أَوْ يا لَيْتَ مــا كُنْتَ أنت لي ولدُ[1]

غادر الظريف الحياة بعد أنْ دبّ اليأس في نفسه، فقد نجح خصومه وحسّاده الإقلال من شأنه إمام بعض ممدوحيه، وبالغوا في إيذائه فينادي قائلاً:

كَيْـفَ خَلاصِـي مِنَ الَّذي أَجِدُ قَـــدْ أَعْوزَ الصَّبْرُ عَنْـهُ والجَلَدُ
مــا قُلْتُ يَوْمــاً قَدْ انْقَضَى عَدَدٌ مِـــنَ الأَعادي إلا أَتَـــى عَدَدُ
قَـــدْ عَرَفُـــوا مَنْ أَنا وَعَاقهُمُ عَـــنِ اعْتِرافٍ بِفَضْلِي الحَسَدُ
ما بَلغُـــوا ما حَويْتُ مِـــنْ أَدبٍ فَبــالغُوا فـــي أذايَ وَاجْتَهـدُوا
وزدروا قولهـــم ومـا صدقـــوا فـي نقل شيء ضدي به قصدوا
حاشا لمثل الأميـــر يسمع ما قـــالوه عني وما به شهدوا[2]

د- ديوانه:

ترك الشابُ الظريف ديواناً ضخماً بالنظر إلى عمره الذي عاشه، فقد ذكر في تاريخ ابن الفرات، قول الصفدي بما أخبره به شيخُه أثير الدين أبو حيان قال: ((رأيت ديوان ابن العفيف بخطِّه، وهو في غاية القوة والقلم الجاري))[3]، ونتاجه الشعري في الديوان ممزوج بين الشعر العادي وبين قصائد عديدة تنتمي إلى الطريقة الصوفية، وقد طرق الشاعر أغلب الأغراض الشعرية المعروفة وعبرَ مطالعتنا المتأنية للديوان وجدنا أنّ غرض الغزل قد أخذ مساحة كبيرة في ديوانه بنوعية (المؤنث والمذكر)، فقد ((شغل الغزل من شعر هذه الحقبة حيزاً واسعاً، حتى ليكاد يكون شطر الانتاج

(١) ديوان الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ١٤٢٤م، ٢٠٠٤، ص١٥.
(٢) المصدر نفسه: ص١١٩.
(٣) ينظر: تاريخ ابن الفرات: مج٨/ ص٨٥.

المنظوم إلا قليلاً))[١]، لذلك فأن معظم شعره ((دار حول الغزل، بل إنّه شاعر الغزل))[٢]، وقد بلغ عدد قصائد الغزل وموشحاته في ديوان الشاعر نحو مائة وثلاث وستين، فضلاً عن مائة واربع وخمسين مقطوعة، ومن أشهر قصائده في هذا الغرض تلك التي سارت بها الركبان وذاع صيتها في كل مكان دون معرفة قائلها، التي استهلها بقوله:

لا تُخْـفِ ما صَنَعَـتْ بِكَ الأَشْواقُ ... وَاشْرَحْ هَـــواكَ فَكُلُّنَـــا عُشَّـــاقُ

قَدْ كَانَ يُخْفـي الحُبَّ لَوْلَا دَمْعُكَ ال ... جَـــــارِي وَلَـــوْلا قَلْبُكَ الخَفّاقُ

فَعَسى يُعينُكَ مَنْ شَكَوْتَ لَهُ الهَوى ... فـــي حَمْلِهِ فالعَاشِقُـــون رِفَـــاقُ

لا تَجْـــزَعَنَّ فَلَسْتَ أَوّلَ مُغْـــــرَمٍ ... فَتَكَـــتْ بِهِ الوَجْنَاتُ وَالأَحْـــدَاقُ

وَاصْبِرْ عَلـــى هَجْرِ الحَبِيبِ فَرُبَّما ... عَـــادَ الوِصَالُ وَلِلْهَـــوى أَخْلاقُ

كَـــمْ لَيْلَةٍ أَسْهَـــرْتُ أَحْداقي بِهَا ... مُلْقـــــىً وَلِلأَفْكَارِ بِـــــي إِحْدَاقُ

يا رَبِّ قَدْ بَعُـدَ الَّذيـــن أُحِبُّهُـــمْ ... عَنِّـــــي وَقَدْ أَلِفَ الرّفـاقَ فِراقُ[٣]

فهذه الأبيات ((تسيل رقةً وعذوبةً))[٤]، لأنّه صوَّر في هذه القصيدة ما يَجِدُ العاشقُ من الهجر، وماذا يصنعُ في ذلك، إذ لم يكن الشاعر في غزله وخمرياته مقلِّداً غيره من الشعراء، وإنما صوَّر من خلالها حياته الخاصة خير تصوير))[٥].

---

(١) مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني؛ بكري شيخ أمين، دار الشروق بيروت– لبنان، د. ط، ١٩٧٢، ص١١٧.

(٢) عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي: محمود رزق سليم، مطابع دار الكتاب العربي، مصر، ١٩٦٢، ج٥/ ص٣٧٢.

(٣) الديوان: صلاح الدين الهواري، ص٢٢٥– ٢٢٦.

(٤) تاريخ الادب العربي عصر الدول والامارات: دكتور شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، د. ط، د. ت، ص٦٩٦.

(٥) أدب الدول المتتابعة، عصور الزنكيين والايوبيين والمماليك: دكتور عمر موسى باشا، دار الفكر الحديث، ط١، لبنان، ١٩٦٧م، ص٤١٤.

أما غرض (الهجاء) الذي يُعَدُّ غرضاً أساسياً من أغراض الشِّعر المملوكي، فقد أخذ مساحةً ضئيلةً في ديوان الشاعر؛ ولعلَّ السبب في ذلك كما ذهب الدكتور بهاء حسب الله، إن الشاب الظريف لم يكن يتناوله تناولاً شاملاً، ولم يشع ديوانه شيوعاً موصولاً، وعل ذلك مردوده إلى حداثة سنّه وعدم احتكاكه المُوغل بصنوف الممدوحين، أضف إلى ذلك عدم احتياجه المؤثر لهم ولغيرهم، ويزاد عن تلك العوامل طبيعة روحه التي انصرفت إلى الإمعان في وجدان الأحباب ووصفهم والغزل والهيام(١).

وللشاعر هجائية مطوّلة لا يُمكنُ تجاوزُها في معرض حديثنا عن غرض الهجاء في ديوان الظريف والتي يقول فيها مُعَرِّضاً بأبناء جيله:

خُـذْ مِنْ حَديثي مَا يُغْنِيكَ عَنْ نَظَرِي ... فَـإِنَّـه سَمَرٌ نَـاهِيكَ مِـنْ سَمَرِ
كَـمْ مِنْ أَبٍ قَـدْ غَدا أُمّـاً لِمَعْشَرِهِ ... فَـأَعْـجَـبْ لإِعْطَاءِ لَفْـظِ الأُمّ للذَّكَرِ
وَنَـاطِـحٍ بِـقُـرُونٍ لَا قُـرُونَ لَهُ ... وَكَـبْشِ قَـوْمٍ بِـنَقْلِ العِلْمِ مُشْتَهَرِ
وَرُبّ حَـامِـلِ وِزْرٍ غَـيْـر مُـجْـتَـرِمٍ ... وَهُـوَ عَـفُّ الذَّيْـلِ والنَّظَـرِ(٢)

ومن هذه الأغراض التي كادت أن تختفي من ديوان الشاعر، غرضُ الرثاء فليس له مكانة تذكر سوى نتف هنا وهناك، من ذلك قوله في رجل اسمه الفخر العراقي:

لَعَمْـرُكَ مَا الفَخْرُ العِرَاقيُّ مَيِّتٌ ... وَإِنْ كَـانَ مَا بَيْنَ القُبُـورِ لَهُ قَبْرُ
وَلِكِنَّهـا الأُخْـرى أَتَتْ وَتَزَيَّنَتْ ... وَفَاخَرَتِ الدُّنْيا وكـان لَهـا الفَخْرُ(٣)

في حين وجدنا أنّ الشاعر لم يكن بعيداً عن استيعاب الفنون الشعرية المستحدثة في عصره والعصورِ التي سبقته، ومنها (الموشح والدوبيت، والمقامةَ)، وهذا يدلّ على سعة ثقافة

(١) ينظر: في الأدب المملوكي، دراسات في السير وتحليل النصوص: د. بهاء حسب الله، مكتبة الإسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٧، ص١٩٥.
(٢) الديوان، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص ١٦٤-١٦٥.
(٣) المصدر نفسه: ص١٥٨.

الشاعر، مما دعا مؤرخي عصره إلى عده من أبرز شعراء عهده وأميزهم استعمالاً للبديع وفنونه، وأكثر من يصف الديوان من النصوص القصيرة وهذا يفسر إنّ شعر الشاب الظريف كان ظريفاً مرتبطاً بنكت اجتماعية وبظواهر بسيطة عابرة، الغاية منها الغَزْل والتلطف إلى الناس في كل مناسبة، والتي كانت سبباً في شهرته، لقصرها وسرعة حفظها(١).

في ضوء ما تقدَّم، يتّضح أنَّ الشاب الظريف لم يخرج عن الإطار العام للأغراض الشعرية التقليدية والمستحدَثة، مع قلّة مدحه للرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) على الرغم من أنّه كان ينتمي إلى عصر سمي ب(عصر المدائح النبوية).

و- خصائص شعر الشاب الظريف:

لم يخرج شعر الشاب الظريف عن الخصائص الفنية لشعر عصره؛ لكنه على الرغم من ذلك حقّق لنفسه شخصيةً فنيةً تميّزه عن باقي الشعراء، فطابعه الشخصي وفرادة تجربته واضحة حتى مع التزامه بالطابع الفنّي السائد في ذلك العصر؛ لذلك نجد المؤرخين يُشيرون إلى تميُّزه وفرادته، يقول الصفدي (ت٧٦٤هـ) عن ديوانه: ((رأيت ديوانه جيّد بخطه؛ وهو في غاية القوة والقلم الجاري))(٢)، ويقول الذهبي (ت ٧٤٨هـ): ((وله شعر في غاية الحُسْن))(٣)، ويصفه ابن كثير (ت ٧٧٤هـ) بقوله: ((الشاعر المطبق)) (٤)، وهذا يدلّ على تميّز شعره، ويمكن ملاحظة ذلك التميّز عبر خصائص عدّة:

---

(١) ينظر: الشعر الجزائري في العصر الموحدي دراسة في موضوعاته وبنياته الفنية، السعيد بخيلي، جامعة محمد خيضر بسكرة ٢٠١٦- ٢٠١٧م، ص٢٠.

(٢) الوافي بالوفيات: صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي (ت٧٦٤هـ) تحقيق: أحمد الارناؤوط، وتركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ٢٠٠٠م، ج٣/ص١٠٩.

(٣) تاريخ الاسلام ووفيات المشاهير والأعلام: شمس الدين محمد بن أحمد الذهبي (٧٤٨هـ)، تحقيق: عمر عبد السلام التدمري، دار الكتاب العربي، ط٢، بيروت- لبنان، ١٩٩٣م، ج٥١/ ص٤٣٠.

(٤) البداية والنهاية: إسماعيل بن عمر بن كثير (ت٧٧٤هـ)، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار هجر، ط، مدينة + الطباعة- ١٩٩٧م؛ ١٧/ ٦٢٠.

أولاً- الخفّة والعذوبة:

تميّز شعرُ هذا العصر بالبديع حتّى أصبح عندهم غاية البلاغة(١)، وهذا الولوع والاهتمام بالجانب الشكلي، قد يجعل الشعر متكلفاً بعيداً عن الانسيابية والرقة؛ لكنَّ الشاب الظريف استطاع أنّ يطوِّع تلك الأساليب، ويُضفي عليها طابع الخفّة والعذوبة(٢)، ووجود الرقة في شعره جاء نتيجة سماعه المستمر للشعر الصّوفي، الذي بث الكثير منه في غزله(٣)؛ لذلك وصفه ابن فضل الله العمري في قوله: ((نسيم سرى، ونعيم جرى، وطيف لا بل أخفّ موقعاً في الكرى، لم يأت إلّا بما خفّ على القلوب، وبرئ من العيوب، ورقّ شعره فكاد يشرب، ودقّ فلا غرو للقصب أن يرقص، والحمام أن يطرب، ولزم طريقة دخل بها بلا استئذان، وولج القلوب ولم يقرع باب الآذان، وجاء بكلّ لطيف، وأجاد التورية، والكل معها لفيف))(٤)، فالعذوبة، والرقة، والبراعة في اختيار الألفاظ التي تخف على السماع جعله يتميّز في لغته الشعرية على الرغم من وجوده داخل جوٍّ فنّي مولع بالتقليد، ناهيك عن الاهتمام بالشكل البديعي، من ذلك قوله(٥):

تَــرَاهُ عَيْنـــــي فَتُخْفيــهِ مَدامِعُها ... كأَنَّـــــهُ حِين يَبْدُو حِيــنَ يَحْتَجِبُ

وَمَا بـــدا قَطُّ يوما وهـــو مقتربٌ ... إلا ومـــــن دونه واشٍ ومـــــرتقِبُ

يا ليـــــلُ مَنْ لي يصبحٍ بتُّ أرقبه ... تَاللهِ قَدْ فَنِيَتْ مِـــــنْ دُونِهِ الحِقَـبُ

---

(١) ينظر: الأدب العربي وتاريخه في عصر المماليك والعثمانيين والعصر الحديث: محمود رزق سليم، دار الكتاب العربي، القاهرة- مصر، ١٩٥٧م، ص٦٤.

(٢) ينظر: قصة الأدب في العالم: أحمد أمين، زكي نجيب، التأليف والترجمة والنشر، القاهرة- مصر، ١٩٤٣م. ج٢/ ص٤٦٤.

(٣) ينظر: تاريخ الأدب العربي عصر الدول والإمارات، شوقي ضيف، دار المعارف- القاهرة- مصر، ط٢، د. ت، ص٢١١.

(٤) مسالك الأبصار في ممالك الأمصار: بن فضل العمري (ت ٧٤٩هـ)، المجمع الثقافي، ط، أبو ظبي- الامارات، ١٤٢٣هـ، ج ١٦/٢٦٠.

(٥) الديوان، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص ٥١.

إنَّ الذيـــنَ فُؤَادِي في الهَوَى نَـهَبوا لِنَاظِرَيَّ سُهَادي في الدُّجَى وَهَبُوا[1]

ففي هذا النصّ نلحظُ أنّ الشاعر يكثِّف من استعمال أساليب البديع، مثل: الطباق والجناس، لكنّ هذا التكثيفَ لا يَكادُ يشعرُنا بوجود تكلّف، أو سعي وراء الألفاظ؛ وذلك لتميّز ألفاظ الشاعر بالرّقة والخفّة التي تجعلها سلسةً منسابةً، فالبراعة في اختيار اللفظ، جعلتْ الشاعرَ يتجاوز الخشونة التي قد يسببُها التكثيف من المحسّنات البديعية.

ومن مظاهر هذه الرّقة في شعره امكانيته على المزج بين لغة الأغراض الشعرية، ليوحدها بطابع الرّقة، فلا يشعر المتلقي بانتقال الألفاظ، كما في قوله:

يَا مَـــنْ يُرِيني المَنَايَا واسْمُهَا نَظَـــرٌ مِـــنَ السُّيُوفِ المَوَاضِـــي واسْمُهَا مُقَلُ
مَا بَالُ أَلْحَاظُكَ المَرْضَـــى تُحارِبُنَـــي كأَنَّمَـــا كُـــلُّ لَحْـــظٍ فارِسٌ بَطَـــلُ
وَمَا لِقَوْمِـــكَ سَاءَتْ بِـــي ظُنُونُهُمْ فليتهـــم عَلِمـــوا منـــي الذي جَهلوا
فـي ذِمّـــةِ الله ناءٍ حُسْنُـــه أَمَمٌ وَفَـــارِغُ القَلْبِ فـــي قَلْبِي بِهِ شُغُلُ
مِنْ دُونِـــهِ كُثُبٌ مِـنْ دُونِهَا حَرَسٌ مِـــنْ دُونِـــهِ قُضُبٌ مِنْ دُونِهَا الأَسَلُ
ومَعْشَرٍ لـــمْ تزلْ فـي الحربِ بِيضُهُمُ حُمـــرُ الخُدود وما منْ شأنِهَا الخَجَلُ
إذا انتضـــوْهَا بروقاً ردَّهـــا سُحُباً بِهَا دمٌ سالَ مِنهـــا عـــارضٌ هَطَلُ
يُثنـــي حديث الوغى أعطافهُم طَرباً كأنَّ ذِكـــرَ المَنَايا بينهـــمْ غَزَلُ[2]

يُعلّقُ ابنُ حِجّة الحموي على هذا القصيدة بقوله: ((تحمّس في غزلها وتغزّل في تحمسها))[3]، فهو يخلط بين لغة الأغراض حتّى يجعلها لغةً واحدةً.

---

(١) الديوان، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص ٥١.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٤٩-٢٥٠.

(٣) خزانة الأدب وغاية الأرب: ابن حِجّة الحموي (ت٨٣٧هـ) تحقيق: عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال، (لا-ط)، بيروت- لبنان، ٢٠٠٤م، ج٣٤٣/١.

ثانياً- مقطوعات الفكرة المكتملة:

من الخصائص الفنية لعصر الشاب الظريف شيوع نظم المقطعات، التي تشحن بالفنون البديعية، وهي مقطعات عوقت الشاعر إلى الوصول إلى فكرة مكتملة(١)، لكن ما يميز الشاعر في مقطوعاته أنه حاول في بعضها الوصول إلى فكرة مكتملة، فتكون المقطوعة عنده تامة لا ينتظر المتلقي بعدها شيء، كما في قوله(٢):

رُوحـــي الفِدَاءُ لأَحْبابي وَإِنْ نَقَضُـــوا عَهْـــدَ المُحِبِّ الَّذي لِلْعَهْدِ مَا نَقَضَـــا
لِلْعاشِقيـــنَ بأَحْكَـــامِ الـغَرَامِ رِضَـا فَـــلا تَكُنْ يا فَتـــى بِالعَذْلِ مُعْتَرِضـا
قِـــفْ واسْتَمِعْ سِيرَةَ الصَّبِّ الَّذي قتلوا فَماتَ فـــي حُبِّهِم لَـــمْ يَبْلُـغِ الغَرَضَا
رَأَى فَحـــبَّ فَسامَ الوَصْـــلَ فامْتَنَعُوا فَـــرامَ صَبْراً فأَعْيَا نَيْلُـــــهُ فَقَضَى

ففي هذه المقطوعة يقدم فكرةً تتضمن سيرة العاشق ومعاناته، وبعد أن يفصّل في شيء من تلك المعاناة يعمد في البيت الأخير إلى تلخيص حكاية العاشق وختم نهايتها، وبذلك قَدّم الشاعر مقطوعة متكاملة الفكرة.

واستخلاصاً لما سبق من خصوصية اللغة الشعرية عند الشاب الظريف، يمكن القول إنّ التميز الأساس في شعره هو الرقة والبراعة في تحقيق الانسجام والخفّة والسلاسة، كُلُّ ذلك جعله يتميز عن بقية شعراء عصره الذين يجمعهم به إطار فني واحد هو الإطار السائد في ذلك العصر.

(١) ينظر: الأدب العربي وتاريخه في عصر المماليك والعثمانيين، ص٦٤.
(٢) الديوان، صلاح الدين الهواري، ص١٩٦.

الفصل الأول

المرجعيات الدينية

المبحث الأول: المرجعية القرآنية

المبحث الثاني: استدعاء الشخصيات الدينية

المبحث الثالث: استدعاء الأماكن الدينية

توطئة:

يُعدَّ التراث الديني من المصادر المهمة التي تبارى فيها الشعراء في العصر المملوكي، وقد "نبه ائمة البيان وعلماء البلاغة في مؤلفاتهم إلى اهمية حفظ القرآن الكريم والمداومة على استخدام الفاظه وعباراته، وممارسة حلها أو نثرها فيما يكتبون لتكسب اساليبهم رونقا وتعلوها طلاوة[١]، وقد وجد الشاعر في التراث الديني خير معادل موضوعي لما يحسه ويكابده ويمر به من تجارب، وليس ثمة واسطة أكثر حضورا واشد عمقا وتأثيراً الصق في الذاكرة الجمعية من المرموزات الدينية[٢]، ويندرج التراث الديني تحت عدة مراتب،؛ يمثلها القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف.. والقران الكريم يمثل السمة القارة في الخطاب الديني، ومن ثم فإن العودة إليه شعريا يعني اعطاء مصداقية متميزة لمعاني الخطاب الشعري، وذلك انطلاقا من مصداقية القرآن الكريم نفسه[٣].

وبهذا نجد الشاعر يتجه في اعماله نحو النص القرآني بوصفه نصا مقدسا مؤثرا، محفورا في الذاكرة الجمعية قادرا على التحرر من الفضاء المكاني والزماني، إلى فضاء أكثر رحابة، له ابعاد انسانية وحضارية تعبِّر عن الإنسان.

وقد كان الشعراء في العصر المملوكي، يعظمون التراث بمكوناته كلِّها، ومن بين هؤلاء الشعراء، الشاعر الشاب الظريف، الذي وظف تقنيات التراث في نتاجه الشعري، والذي من خلاله وقفنا على اهم المرجعيات الثقافية للشاعر، وتحديد درجات الإبداع والإتباع، مما حتم على الباحثة تقسيم الفصل على ثلاثة مباحث) (المرجعية القرآنية)، (الشخصيات الدينية)، (الأماكن الدينية).

---

(١) الادب في العصر المملوكي: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، ج٢، ص٨١.

(٢) ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي: علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة–مصر، ١٩٩٧، ص٢١.

(٣) ينظر: التعالق النصي في الخطاب الشعري مقارنة نقدية من المرجعية الثقافية للقصيدة اللملوكية: د. يوسف اسماعيل، اتحاد الكتاب العرب، مج٢٣، ع٨٦، ٢٠٠٣م، ص١٢.

المبحث الاول

المرجعية القرآنية

يمثل القرآن الكريم القوة المركزية الفاعلة والمؤثرة في الثقافة العربية الإسلامية فهو المصدر الذي انبثقت منه الرؤية الدينية للوجود وهو الخطاب المتعالي بنسيجه الدلالي والاسلوبي وتركيبه اللغوي المخصوص(١).

وقد ((قدّم الإسلام خدمة كبيرة للشعراء، وأثرى ملكاتهم، وكان له أثرٌ كبيرٌ في عقلية العرب من ناحيتين: الأولى مباشرة، وهي تعاليمه التي أتى بها مخالفاً عقائد العرب، والثانية ناحية غير مباشرة وهي ان الاسلام مكنَّ العرب من فتح فارس ومستعمرات الروم وهما امتان عظيمتان تحملان ارقى مدنية من ذلك العهد..))(٢)، وبطبيعة الحال أن الشعر (ليس مجرد فن كملت عناصره، واتقنت اداته، وبلغ الأوج من الأبداع والصناعات الفنية، وإنما وسيلة للحفز إلى المعالي، وحث لتحقيق القيم الرفيعة))(٣). وبذلك تأتي أهمية النصوص الشعرية من اكتنازها بالتنوع، وامتلائها بملفوظات النصوص الأخرى واحداثها، مما يذيب جدار الفردية في النص والذاتية المنغلقة))(٤)، لذلك كان من الطبيعي أن يستعين الشعراء ببعض الوسائل الفنية لبلوغ غايات ذاتية في العملية الشعرية، فعندما يلجأ إلى تضمين شعره شيئاً من آي القرآن الكريم لا يعني أنّه وظّف هذا المؤثر لبلوغ غاية

(١) موسوعة السرد العربي: عبد الله إبراهيم، مؤسسة محمد بن راشد ال مكتوم، ط١،الإمارات العربية المتحدة، ١٤٣٨هـ-٢٠١٦م، ج١/ص٧٩.

(٢) فجر الاسلام: أحمد أمين، دار الكتاب العربي، ط١٠، بيروت- لبنان، ١٩٦٩م، ص٦٩.

(٣) جدلية أبي تمام: عبد الكريم الباقي، دار الحافظ للنشر، (لا. ط)، بغداد- العراق، ١٩٨٠، ص٦٠.

(٤) ينظر: منظور (التناص) وحوارية الإقصاء الفني للهيمنة: صالح زياد، مديح الشاعر السعودي (ظاهر زمخشري) نموذجاً، أبحاث اليرموك سلسلة الآداب واللغويات، م١٩، ع١، ٢٠٠١، ص٩٠.

دينية فحسب، بل قد يلجأ اليه لاعتبارات تعود إلى مكوناته الشخصية وكوامن نفسه، فالشاعر يقدّم لنا من خلال أعماله سجلاً وافياً بحالته النفسية، والثقافية والاجتماعية[١].

فالنص القرآني، كان وما يزال، مصدراً ثراً من مصادر الالهام يتفيأ في ظلاله الشعراء، والخطباء يستلهمونه، ويقتسمون منه، وإن كان على مستوى الدلالة والرؤية، أو على مستوى التشكيل والصياغة[٢].

والنص القرآني غني بالقصص وأساليب السرد، ولعلَّه أكثر مصادر التناص توظيفاً في النتاجات الشعرية القديمة والحديثة، ويعزّز هذا القول ((عمومية المعاني القرآنية بين الشاعر والمتلقي، والتي تصبح جسراً لمسافات الفهم بينهما، فقدسية القرآن وأثره تقع في نفس الشاعر والمتلقي، وقعاً خاصاً لا يمتاز به أي نصٍ آخر))[٣].

والنص القرآني بشكلٍ خاص ((يحمل للإنسان في كُلِّ زمان ومكان دلالات لا متناهية، ويفسر أشياء تمس حياة الإنسان، لذلك أخذ الشعراء منذ القدم يعودون إلى هذا المصدر المتميز))[٤]. وبالعودة إلى العصر المملوكي الذي ينتمي إليه الشاعر (الشاب الظريف) موضوع الدراسة، نجد أنّ القرآن كان ((منهلاً يرده كثير من الشعراء، وينهلون من ألفاظه يرددونها في سياقاتها الدلالية او يعدلون بها إلى سياقات آخرى، يجري مع مضمون ما ينظمون، وقد يلجأون إلى الفاظ القرآن في استعمالات إشارية، أو رمزية أو تحويلية أو مباشرة))[٥].

---

(١) ينظر: قراءة جديدة لشعرنا القديم، صلاح عبد الصبور، دار اقرأ، (لا. ط)، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م، ص٢١.

(٢) القرآنية في شعر الرواد: احسان محمد جواد (رسالة ماجستير): ٤-١٢.

(٣) التناص مع القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر: جدوع، عزه محمد، مجلة فكر وابداع، ع ١٩، الكويت، ١٩٥٣م، ص١٣٧.

(٤) الاقتباس والتضمين في شعر عرار: موسى سامح، مجلة الجامعة الاردنية، مج ١٩،ع ١، ١٩٩٢، ص٢٢٣.

(٥) الادب في العصر المملوكي: محمد زغلول سلام، ج٣، ص٨١.

وقد أكثر شعراء العصر المملوكي من الاقتباسات الدينية في نصوصهم الشعرية، ويعود ذلك إلى أمرين: الأول: الثقافة الدينية التي كان المثقفون ينالونها منذ صغرهم، والثاني: الأحداث الكبرى المعاصرة[١]، فصار القرآن هو الكلام الذي يظهر عفو الخاطر في أثناء كُلِّ خطاب في ذلك العصر[٢].

أما آلية توظيف المرجعية القرآنية في الشعر، فجاءت عبر الاقتباس، وهو من فنون البلاغة التي تقع ضمن تصنيفات علم البديع، فهو ((أن يضمن الكلام شيئاً من القرآن أو الحديث، لا على أنه منه))[٣]، أي أنّ يدمج المقتبس في سياق جديد، فلا يعود ما نقله نصاً قرآنياً؛ لذلك ((يجوز في اللفظ المقتبس تغيير لفظه، ويجوز نقله عن معناه الوارد فيه))[٤].

ومعنى هذا أن شاعرنا يتحقق عنده الاقتباس عبر نمطين:

النمط الأول: النصّي (المباشر):

وفي هذا النمط المباشر يعمد الشاعر فيه إلى الالتزام باللفظ والتركيب [٥]، وفي النمط المباشر يعمد الشاعر إلى الحفاظ على الشكل البنائي للنصّ المقتبس، ولكنَّ هذا الالتزام لا يخرجه من دائرة التناص إلى دائرة التنصيص، فالنسبة القرآنية تدخل في علاقات سياقية جديدة [٦]، لذلك اشترط البلاغيون لعدّ هذا النوع اقتباساً عدم الاشارة إلى

---

(١) ينظر: الادب في بلاد الشام عصور الزنكيين والايوبيين والمماليك: عمر موسى باشا، ص٦٩٤.

(٢) ينظر: الشعر في ظلال المماليك: عبد الفتاح السيد محمود الدماصي، ص١٨٦.

(٣) عروس الافراح في شرح تلخيص المفتاح: بهاء الدين السبكي (ت ٧٧٣هـ)، تح: الدكتور عبد الحميد الهنداوي، المكتبة العصرية للطباعة، ط١، بيروت– لبنان، ٢٠٠٣م، ٣٣٢/٢.

(٤) حاشية الدسوقي على مختصر المعاني لسعد التفتازاني (ت ٧٩٢هـ): تأليف محمد بن عرفة الدسوقي تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، د. ط، د. ت، ٢٦١/٤.

(٥) ينظر: الاقتباس من القرآن الكريم في الشعر العربي: هادي الفكيكي، دار النمير، ط١، دمشق– سورية، ١٩٩٦، ص١٣–١٤.

(٦) القرآنية في شعر الرواد دراسة لفاعلية النصّ الابداعي: إحسان الشيخ عاصم التميمي، الشؤون الثقافية، بغداد– العراق، ٢٠١٣، ص٣٥.

أنه قرآن وأجازوا للشاعر أن يغير فيه، وقد ورد هذا النمط في شعر الشاب الظريف في مواطن عدة، منها قوله:

عُرَيْبٌ كَانَ لـــي مَعَهُـمْ عُهُودٌ ظَنَنْـــتُ بَقاءَها وَلَهُـــمْ وِدَادُ
عَـــهِدْتُ لَديْهِـــمُ خُلُقاً جميـــلا وَقَـــدْ غَضِبُوا وَلوْ رُدُّوا لَعادُوا(١)

يشير الشاعر هنا إلى صحبته مع قوم ظنّ فيهم الوداد، ثم تغيّر طبعهم إلى الجفاء، مشيراً إلى أنّ ذلك التغيّر هو خلقة كامنة منهم، فسيعودون إلى الجفاء والبعد لو تكرّرت تلك التجربة مرة ثانية، ولترسيخ تلك الصورة رجع الشاعر إلى صورة من الصور التي عرضها القرآن مقتطعاً منها نصاً ليضمنه شعره، والآية هي قوله تعالى : ﴿**وَلَوْ رُدُّوا لَعادُوا لِما نُهُوا عَنْهُ وإنّهم لَكاذِبُونَ**﴾(٢)، وفي هذه الآية إشارة إلى بعض أهل النار يوم القيامة بعد فضحهم على رؤوس الأشهاد، فيقول الله سبحانه وتعالى عنهم بعد إدّعائهم امكانية التغيير لو أعيدوا إلى الدنيا وكُلِّفوا، لكنهم كاذبون، فلوا ردوا لعادوا إلى مثل عملهم وجحدوا الآيات وكفروا، فهم كاذبون في ادعائهم الذي قالوه من اجل الخلاص من العذاب(٣)، والشاعر هنا اقتطع (ولو رُدِّوا لعادوا)، بما لها من دلالات عدم التغيير حتى لو تكرّرت؛ ليوظفها في علاقته مع اولئك القوم، وهو بتلميحه بإعطائهم فرصة ثانية، يشير إلى موقفه المتسامح، وينقل ذنب الغضب والجفاء إلى اولئك القوم، لنقد نقل الشاعر تلك المرجعية من سياق الحساب الأخروي وقطيعة الحكم الإلهي إلى سياقات الثانية دنيوية، فكانت قوة ذلك المرجع ودلالاته القاطعة فاعلاً في دعم خطاب الشاعر.

(١) الديوان: الشاب الظريف، صلاح الدين الهواري، ص١٢٣.
(٢) الأنعام: الآية ٢٨.
(٣) ينظر: تفسير الطبري جامع البيان عن تأويل آي القرآن: محمد بن جرير الطبري (ت٣١٠هـ)؛ دار التربية والتراث، د. ط، مكة المكرمة– السعودية، ٣٢١/١١.

وفي قوله:

أَهْـيَفُ كَالبَـــــدْرِ يَصْلَـــــي فـــــي قُلـــــوبِ النَّاسِ نَارا
يَمْـــــزِجُ الخَمْـــــرَ بِفيـــــهِ فَـــترَى النّـــاسَ سُكَـــــارى[1]

يحاول الشاعر وصف العذاب والفتنة التي يسببها جمال ذلك المحبوب، ويعتمدُ في صوره على دلالات العذاب والفتنة، فيرجع إلى أقوى الدلالات المختزنة في ذاكرة الإنسان المسلم، وهي دلالات العذاب الأخروي، فيتناص في موضعين، الأول رجوعُه إلى دلالات العذاب من قوله تعالى ﴿إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا بِآيَاتِنَا سَوْفَ نُصْلِيهِمْ نَارًا . . .﴾ [2]، فالفعل (يصلي) يربط إشارة إلى ذلك المرجع، مرجع العذاب بالنار، وفي البيت الثاني، يحاول وصف الحيرة والذهول وسلب الإرادة أمام جمال المحبوب، فيستحضر موقف الناس في الحشر من قوله تعالى : ﴿وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَىٰ وَمَا هُم بِسُكَارَىٰ ﴾[3]، وهي صورة للذهول المطلق الذي يشعر الإنسان فيه بعجزه التام، فاختيار الشاعر قوة هذه الصورة ونقلها ليرسم بها الذهول أمام فتنة ذلك المحبوب.

وفي قوله:

فاعـجبْ لنـــــورِ زهـــــرِهِ واعجبْ لِنـــــورِ زُهـــــره
يا عاشقـــــونَ حـــــاذروا مِـــــنْ غـــــدره ومكـــــرِهِ
وَطَرْفِـــــهِ السَّاحِـــــرِ مُذْ شكَكْتُـــــمُ فـــــي أمـــــرِهِ
يُرِيـــــدُ أَنْ يُخْـــــرِجَكُـــــمْ مـــــن أرضكـــــمْ بسحرِهِ[4]

(١) الديوان: صلاح الدين الهواري، ص٣٧٠.
(٢) النساء: آية ٥٦.
(٣) الحج: آية ٢.
(٤) الديوان، تحقيق: شاكر هادي شكر، ص٢٢٥.

يعتمد الشعر على مرجعية قرآنية عبر الاقتباس المباشر من قوله تعالى : ﴿ قَالَ الْمَلَأُ مِن قَوْمِ فِرْعَوْنَ إِنَّ هَٰذَا لَسَاحِرٌ عَلِيمٌ يُرِيدُ أَن يُخْرِجَكُم مِّنْ أَرْضِكُمْ فَمَاذَا تَأْمُرُونَ ﴾[1] لينقل دلالة الاقناع والقهر بوساطة أمر يتغلب على الفكر من سياق المحاججة في إثبات الدين إلى سياق جديد، وهو سياق إغواء الجمال وسلطته، وهو نقل لم يخلُ النصّ المقتبس من دلالاته الأصلية، مع إعادة دمجها في سياق جديد، لتكون لأصل الدلالة تلك القوة في دعم البناء الشعري، الأمر الذي يقتضي اكتساب الدلالة قبولاً عاماً، عبر شيوعها وقوتها في الثقافة الإسلامية.

أما النمط الثاني: فهو الإشاري (غير المباشر):

وفي هذا الجانب من الاقتباس، يسمح للنص الشّعري ((المستقبل للنص القرآني بالدخول وإشغال حيّز مكاني في البنية السطحية للنص ليحتل بعد ذلك موقعية ما في ذلك النسيج)) [2]، فيمتزج النص بالتركيب والدلالة أو قد ورد هذا النمط في مواطن عدة، من ديوان الشاعر، كما في قولهِ:

مَلِكٌ إذا حَدَّثْتَ عَــنْ إحْسانِــهِ حَدَّثْتَ عَــنْ مُبْدِي النَّدَى وَمُعيدِهِ[3]

في هذا البيت المدحَي يحاول الشاعر التفوّق في عرض صفة الكرم لدى الممدوح، فيعتمد على معنى الامتلاك المطلق للكرم (الندى)، ولدعم هذا المعنى وترسيخه يرجع الشاعر إلى معنىً قرآني يعرض القوة المطلقة للامتلاك، وهي قوة الخلق والإعادة، فتستدعيان شكلاً غير مباشر آيات قرآنية، تقرر أنّ الله هو من يخلق الخلق ويعبد بعثة،

(١) الاعراف: الآية ١١٠.

(٢) القرآنية في شعر الرواد: د. احسان حاجم النعيمي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد– العراق، ٢٠١٣م، ص٤٥.

(٣) الديوان: الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص٢٧٤.

منها قوله تعالى : ﴿**اللَّهُ يَبْدَأُ الْخَلْقَ ثُمَّ يُعِيدُهُ**﴾(١)، وليست في مدح الملك المنصور محمد بن عثمان الأيوبي، مستفيداً من التكرار في (حَدَّثْت).

ومن المحسِّنات المعنوية الطباق في (المبدئ) و (المعيد)، ومن تكرار لفظة (ملك) للتعبير عن انفعالاته الباطنية، وخوالج نفسه.

وهذا يرجع يدعم الشاعر دعواه بقوة دلالة ذلك المرجع، الذي يقدّم صورةً للامتلاك المطلق لا يمكن تجاوزها...

وفي قولهِ:

أَوْ حَارَبَتْكَ صُرُوفُ دَهْرِكَ ف اسْتَتِرْ بحماه منها واعتصـــــمْ بحبالِـــهِ(٢)

في هذا البيت المدحي يحاول الشاعر إعطاء الممدوح الصفة المطلقة للحمى، وجعله الملجأ المضمون الذي يقصده من تجاربه صروف الدهر، ولأعطاء الممدوح تلك الصفة المطلقة، يرجع الشاعر إلى المعاني القرآنية، فيستدعي بشكل غير مباشر قوله تعالى : ﴿**وَاعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللَّهِ جَمِيعًا وَلَا تَفَرَّقُوا**﴾(٣)، لتوحي تلك الاشارات اللفظية في نص الشاعر (واعتصم)، (بحباله) إلى دلالة الأمان المطلق لمن يلجأ ويعتصم بحبل الله، ويحوّل ذلك الإطلاق والقوة إلى سياق الممدوح؛ ليجعل الممدوح هو الأمان المطلق في الدنيا لمن يقصده.

وفي قوله:

إنِّـــي لَفِي كَنَفِ مَوْلىً جُودُ رَاحَتِهِ كَـــمْ رَاحَةٍ وَصَلَتْ مِنْـــهُ لِإنْسانِ

ما أَسْكَتَتْنِي بِالمَعْرُوفِ مِنْـــهُ يَدٌ إِلّا وَسَرَّحَ تَسْرِيحـــاً بِإِحْسَانِ(٤)

---

(١) الروم: الآية ١١.

(٢) الديوان، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص٢٧٦.

(٣) أل عمران: آية ١٠٣.

(٤) الديوان: الشاب الظريف، تحقيق: شاكر هادي شكر، ص٢٢٩.

يعرض لموقف الكرم لدى الممدوح الذي تكون فيه المجازاة في كُلِّ أحوالها عن موقف طيّب من الممدوح، ولدعم هذا الموقف يرجع الشاعر إلى مدلولات من القرآن الكريم من قوله تعالى: ﴿فَإِمْسَاكٌ بِمَعْرُوفٍ أَوْ تَسْرِيحٌ بِإِحْسَانٍ ﴾[1] ويبدو أن التناص من هذه الآية لم يكن داعماً لمراد الشاعر؛ وذلك لعدم وجود قوة دلالة في المرجع القرآني الذي اقتبس منه الشاعر تتناسب مع موقفه، فلا تدعم أحكام انفصال الزوج عن زوجته في هذه الآية موقف الشاعر مع ممدوحه فالموقفان متغايران تماماً ولا يمكن نقل صورة الموقف الثاني بدعم الأوّل، ويمكن عدّ هذا البيت يحمل صيغة إسلامية وذلك عبر توظيف الشاعر ألفاظاً اسلامية مستقاة من القرآن الكريم، وهذا يعود إلى ثقافته الدينية التي ثقفها عن أبيه العفيف وهو زعيم صوفي آنذاك. ومن الملاحظ أيضاً، أنّ الشاعر كرّرَ في هذين البيتين (راحته، راحة أو استراح، أو تسريحاً) ليؤكد على كرم ممدوحه وكثرة معروفه، وقال:

لا طَــلّ صَوْبَ الغَوادِي سَاحَتي قطنا ... ولا رَعــــى اللّه مَنْ فــي أَرْضِها قطنا
ما أَنْصَفُــوا الخضِر البانــي جِدَارهُمُ ... لَمَّا أَرادَ بِأَنْ يَنْقَضَّ حِيــنَ بَنَــــى
فَاسْتَطْعَما أَهْلَهَا مُوسَــى وَصاحِبُهُ ... فَلــمْ يُضَيّفُوهُما شَيْئاً فَكَيْـفَ لَنــا
هَجاهُمُ اللّه فــي القُرآنِ فَاهْجهُــمُ ... وَالعَنْهــمُ الدَّهْرَ واشْكُرْ كُلَّ مَنْ لَعَنا[2]

في هذا النص الهجائي يحاول الشاعر سلب المهجو كُلّ مَكْرُمةٍ عن طريق تأصيل الصفات السيئة فيه بجعلها متوارثة، فأرض المهجو لها طبيعة سلبية ضد الضيوف، مستدلاً لذلك بمرجع قرآني، وهو قصة موسى والخضر (عليهما السلام)، اللذين لم يجدا الترحيب في قوله تعالى ﴿فَانْطَلَقَا حَتَّىٰ إِذَا أَتَيَا أَهْلَ قَرْيَةٍ اسْتَطْعَمَا أَهْلَهَا فَأَبَوْا أَنْ يُضَيِّفُوهُمَا فَوَجَدَا فِيهَا

(١) البقرة: آية ٢٢٩.

(٢) الديوان: الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص٢٢٧– ٢٢٨.

جِدَارًا يُرِيدُ أَنْ يَنْقَضَّ فَأَقَامَهُ قَالَ لَوْ شِئْتَ لَاتَّخَذْتَ عَلَيْهِ أَجْرًا﴾[1]، وبذلك اعتمد على ذلك الحدث التاريخي الذي عرضه القرآن، ليجعل منه ثقافة متوارثة تبقى متأصلة في نفوسهم، فالمرجع القرآني هنا مستند تاريخي وظّفه الشاعر، في الهجاء، والشاعر هنا باستحضار شخصية موسى والخضر (عليهما السلام) في مواجهة هؤلاء القوم، يضع نفسه في طرف المواجهة النبيل، ليدعم حجته ويعمق هجاءه، فالشاعر قد يجعلُ من نصِّه محاوراً للنص القرآني على سبيل التقابل مع الموقف[2]؟

وفي قوله:

وَلَمّا بَدَتْ فـــي طَوْرِ خَدِّكَ جَذْوَةٌ وَلاحتْ لِقلبي عـــادَ وهُـــوَ كَليمُ[3]

في هذا النص يستحضر ملامح قصة موسى عليه السلام وما حصل له في الوادي المقدس عندما كلمه الله في قوله تعالى : ﴿ وَهَلْ أَتاكَ حَدِيثُ مُوسى إِذْ رَأى نارًا فَقالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْها بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدىً فَلَمَّا أَتاها نُودِيَ يا مُوسى إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوادِ الْمُقَدَّسِ طُوىً ﴾[4]، والشاعر هنا يعيد للقارئ مشهداً تصويرياً قصة القرآن الكريم حين دكَ الله الجبل ((وفي الكتب المتقدمة: أن الله تعالى قال: لموسى ((إنه لا تراني حي الا مات ولا يابس الا تدهر، اي تدحرج))[5]، وهنا جاءت المرجعية لتكوين صورة استعارية عبر جعل العناصر في قصة تكليم موسى بنبات في تلك الصورة، فجعل للخد طوراً وجذوة، وجعل القلب كليماً، فالمرجعية القرآنية هنا جاءت لشحن الصورة وإعطائها عمقاً وقوة.

---

(١) الكهف: آية ٧٧.

(٢) القرآنية في شعر الرواد: ص٤٢.

(٣) الديوان: صلاح الدين الهواري، ص٣٠١.

(٤) طه: آية ١٠.

(٥) قصص الانبياء: ابن كثير ابو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي (ت ٧٧٤هـ)، تحقيق: محمد أحمد عبد العزيز، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الأردن،(لا. ط)، ١٩٩٣، ص٣٢٦.

كذلك في قوله:

لَوْ لَمْ تَكُن ابنَةُ العُنْقُودِ فـي فَمِهِ مَا كَـانَ في خَدِّه القاني أَبو لَهَب

تَبَّتْ يَدا عَاذِلـــــي فيهِ فوجْنَتُـهُ حَمَّالةُ الـوَرْدِ لا حَمَّالة الحَطَبِ(١)

تعمد الشاعر إلى المرجعية القرآنية ليشكل صورته، عبر كلمات تشكل رابطاً بين العنصر الحاضر والعنصر المسترجع، فكلمة (أبي لهب) تشير إلى الآية القرآنية التي ذكر فيها القرآن أبا لهب: ﴿**تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ**﴾(٢)، ليوظف ما في المرجع المستحضر من دلالات التوهج ليشحن بها أبعاد صورته، ثم يستكمل عرض الصورة في البيت الثاني عن طريق استرجاع آخر من الآية من قوله تعالى ﴿**وَامْرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الْحَطَبِ**﴾(٣)، ليجعل الصورة اكثر تحديداً عن طريق عرض الفارق بين الصورتين وبيان خصوصية الصورة الحاضرة، ومما تمتاز به وجنة المحبوب هو لون الورد، فهو الاثم الموازي لما في الصورة الغائبة صورة حمالة الحطب، لكنّه هنا اتّم الجمال الذي جعل ذلك الخدّ يجذب ويسحر كُلَّ من يراه، لقد تمكّن الشاعر في هذا النّص من تلك الدلالات التي وردت في سياق الذمّ والعذاب، إلى سياق صورة تصف الجمال، مازجاً بين تصوير المرأة والمعنى القرآني، وموظفاً الألفاظ القرآنية للدلالة على أوصاف محبوبته.

وفي قوله:

صَدَّتْ بِلاَ سَبَبٍ عَنّي فَقُلْتُ لَهَا يا أُخْتَ يُوسُفَ ما لِي صَبْرَ أَيُّوبِ(٤)

يستحضر الشاعر شخصيتين من الشخصيات القرآنية، التي فصّل القرآن في قصصها، واكتسبت رمزية خاصة، وهما شخصية النبي يوسف والنبي أيوب (عليهما

(١) الديوان، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص٩٢.

(٢) المسد: آية ١.

(٣) المسد: آية ٢.

(٤) الديوان: الشاب الظريف، صلاح الدين الهواري، ص٨١.

السلام)، فاستحضر احداث الفراق، والبعد التي عاشها النبي يوسف (عليه السلام) ليسندها لتلك المحبوبة، ويجعلها صفة لها، ثم يشكل مفاعلاً لذلك مستحضراً صبر النبي أيوب (عليه السلام)، ليجعله المقابل الممكن للفراق، وهنا نقل الشاعر تلك الدلالات الدينية التي تتعلق بالصبر والاخلاص لله إلى سياق الغزل، ليكسبها عبر علاقة تقابل دلالات جديدة تبقى متصلة بالمرجعية، ولا تنفصل عنها، وفي الوقت نفسه تؤدي غرضها الشعري. وفي عجز البيت تلمح كتابة في قوله: (ما لي صبر أيوب) وهي كتابة عن الصبر.

وفي قوله:

نارَ الهَوَى لَيْس يَخْشَى مِنْكِ قُلْبُ فَتىً يكـــونُ فيهِ لإبراهيـــــمَ أَرْجَـــاءُ[1]

جاء المرجع القرآني عن طريق التورية في اسم ابراهيم، الذي يشير إلى النبي ابراهيم (عليه السلام) وقصة خروجه من النار، وهذا ما يرد للذهن بدليل قوله تعالى ﴿قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَىٰ إِبْرَاهِيمَ﴾[2]، وذلك بوجود القرآنية المتمثلة بلفظة نار والشاعر قصد المعنى البعيد وهو ممدوحه واسمه (ابراهيم)، لينقل تلك القدرة على قهر النار إلى الممدوح، لكن النار التي يقهرها ذلك الممدوح نار مختلفة، فهي ليست نار حسية، بل معنوية (نار الهوى)، فالمستحضر من ذلك المرجع القرآني؛ وهو القوة وعدم الخوف عندما يكون المعين والراعي؛ هو القادر والمتصرف، وهي دلالات تليق بالخالق في سياقها القرآني، وتليق بالممدوح في سياق الشعر عندما تغيرت الأطراف والادوات؛ لكن أصل تأثيرها وقوتها باقٍ، فهي تستحضر قوة المرجع القرآني، فالمرجعيات القرآنية تدخل في علاقات جديدة مع النص؛ لكنها لا تفقد شحناتها الدلالية السابقة كلياً[3].

وفي قوله:

(١) الديوان: الشاب الظريف، صلاح الدين الهواري، ص٣٠.

(٢) النساء: آية ٦٩.

(٣) ينظر: القرآنية في شعر الرواد: ص٣٥.

شَيْئانِ قَدْ أمِنّا مِنْ ثالثٍ لَهُما وَجْدي عَليكِ وإحْسانُ ابن يَعْقوبِ(١)

هذا البيت ورد في مدح القاضي محيي الدين بين النحاس(*)، ويذكر محقق الديوان صلاح الدين الهواري أن هذه الشخصية تحتمل معنيين: الأول إحسان النبي يوسف عليه السلام لأخوانه حينما وفدوا اليه في مصر، والوجه الثاني: إحسان بن يعقوب ممدوح الشاعر وهو محيي الدين بن النحاس(٢).

ولاحظت الدراسة كثير من الالفاظ والتراكيب القرآنية المبثوثة في ديوان الشاعر الظريف، والتي لابد من الاشارة اليها، في صدد مبحث المرجعية القرآنية، وقد جاءت هذه المفردات الاسلامية بطريقة اشارية، تلمس فيها جانب من روح القرآن الكريم وتشريعه ومن هذه المفردات قوله:

ولـــي ظبيٌ غريرٌ فـــي حماكُمْ لَـــهُ حُسْنٌ عَلَـــى قَلْبِي عَزِيزُ
فَمَيِّتُ حُبِّـــهِ يَرْجُـــو نُشُـوراً إذا لَـــمْ يَأْتِ مِنْ خَلْقٍ نُشُوزُ(٣)

نلاحظ أنّ المقطع الشعري فيه تراكيب مزدوجة شكلّت بنيةً كُلّيةً تنتمي للنص القرآني مثل: (نشوراً، نشوز) والتي نقرأها في قوله تعالى ﴿**وَانظُرْ إلى الْعِظَامِ كَيْفَ نُنشِزُهَا ثُمَّ نَكْسُوهَا لَحْمًا**﴾(٤)، وقوله تعالى ﴿... **وَلَا يَمْلِكُونَ مَوْتًا وَلَا حَيَاةً وَلَا نُشُورًا**﴾(٥)، والشاعر قد أفاد من المعنى الوارد في الآيات القرآنية، فكانت مصدراً لإلهام أفكاره والتي يترجمها شعراً.

---

(١) الديوان: الشاب الظريف، صلاح الدين الهواري، ص٨١.

(٢) ينظر: الشاب الظريف الديوان، قدم له وشرحه ووضع فهارسه صلاح الدين الهواري، دار الكتاب العربي، ط١، بيروت– لبنان، ١٤٢٤– ٢٠٠٤م، ص٨١–٨٢، (حاشية ١٣).

(٣) الديوان: شاكر هادي شكر، ص١٢٧.

(٤) البقرة: آية ٢٥٩.

(٥) الفرقان: آية ٣.

وله ايضاً في هذا الصدد، مستقياً من الصور القرآنية الكثير من آرائه، فمن الأفكار التي وردت عنده (البعث والنشور)، في قوله:

يَا بَاعِثاً شَعْـــرَهُ انْتِشـاراً بِقَامَـــةٍ مَا لَهَا نَظِيـــر
المَـــوْتُ مِنْ نَـاظِرَيْكَ لَكِنْ مَنْ شَعْرِكَ البَعْثُ والنُّشُور(١)

بوجود قرينة (الموت) للدلالة على الاستقاء من الفاظ القرآن الكريم.

وفي قوله:

مِسْكٌ وخَمْـــرٌ وبَـــرَدْ رِضابـــهُ لِذَا رفَـــدْ(*)
فَلـــوْ رأَى بَدْرُ الدُّجـــى ضِياءَ خَدَّيْـــهِ سَجَـــدْ
وَالحُسْنُ لَـــو أَبْصَـــرَهُ لَماتَ مِـــنْ فَرْطِ الحَسَـدْ
يَقْتُـــلُ باللَّحْـــظِ وَمَـــا عَلَيْـــه فـــي ذَاك قَوَدْ(*)
أُعِيذُهُ مِـــنْ نَاظِـــرِي بِقُلْ هُـــوَ اللَّهُ أَحَـــدْ(٢)

وظف الشاعر الألفاظ والتراكيب القرآنية بشكلٍ واضح، ومنها: (سجد، قل هو الله احد)، وهذا التوظيف ينسجم مع تحذيره محبوبته من الحسد، مستحضراً قوله تعالى ﴿**قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ**﴾(٣)، فالشاعر، قد قرأ سورة (الإخلاص)، خوفاً على محبوبته من نظرات الحسد، التي قد تصيب حُسْنَها....

وفي هذا الجانب ايضاً قوله:

لَمْ يَخْلُقِ الرَّحْمَنُ شَيْئاً عَابِثاً فَالخَمْرُ ما خُلِقَتْ لأن تَتَجَنَّبا(٤)

---

(١) الديوان: شاكر هادي شكر، ص١١٠.
(٢) الديوان: الشاب الظريف، صلاح الدين الهواري، ص٣٦٧.
(٣) الاخلاص: آية ١
(٤) المؤمنون: آية ١١٥.

فالشاعر يصف لذة الخمر، فهي لم تخلق لكي يتجنبها الناس وإنما ليمتعوا انفسهم عند شربها مستقياً الفاظه من قوله تعالى ﴿**أَفَحَسِبْتُمْ أَنَّمَا خَلَقْنَاكُمْ عَبَثًا وَأَنَّكُمْ إِلَيْنَا لَا تُرْجَعُونَ**﴾(١)، غير أنَّ الشاعر خرج عن السياق القرآني، ليعبر بها عن حال غير الحال التي وردت عليها.

وفي مقطوعة غزلية أخرى وظف أحد الفاظ القرآن الكريم، ومنها قوله:

وَأَنْتِ يَا أَسْهُـــــمَ أَلْحَاظِـــهِ أَثْخَنْـــتِ والله فُؤَادِي جِـــــرَاحْ(٢)

ولفظ القرآن في قوله ((اثخنت))، وقد اقتبسها من قوله تعالى ﴿**حَتَّىٰ إِذَا أَثْخَنتُمُوهُمْ فَشُدُّوا الْوَثَاقَ**﴾(٣)، فالشاعر يخاطب عيون محبوبته، واصفاً إيّاها بالأسهم التي تراقبه والتي اثخنت فؤاده بالجراح بعد ان اثقلتها واتعبتها.

ومن الألفاظ الإسلامية الحاضرة في ديوان الشاعر، الاشهر العربية المرتبطة بمناسبات دينية كما في قوله:

خذ شهـــرك الآتي بهجـةِ عالمٍ بنهايـــــة الأقبال فـــــي إقبالِـهِ
شهراً حـــــويت ثوابه وحكيت مـا فـــــي حُسْنِ مَقْدَمِه وَشِبْهِ هِلالِهِ
وقرنتـــــهُ بالبرِّ فـــــي شعبانِهِ وبـــــه يكـون الزَّادُ في شوَّالِهِ(٤)

ويذكر الشاعر في مواطن أخرى من نصوصه أسماء بعض السور القرآنية في إشارة دالة إلى بعض مضامينها التي تتوافق مع دلالات الخطاب الشعري الذي هم بصدده، فيعملون على تكثيف المعنى(٥)، ومن مثل ذلك قول الشاعر:

---

(١) المستدرك على الديوان: احمد عبد المجيد خليفة، مجلة كلية الآداب– جامعة الزقازيق، ٥٧٤، ٢٠١١، ص٥٣.
(٢) الديوان: الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص١١٦.
(٣) سورة محمد: آية ٤.
(٤) الديوان: الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص٢٧٨.
(٥) التناص في الشعر الاندلسي في عهد دولة بني الاحمر، اطروحة دكتوراه: ص٣٥.

رَعَى الله بَدْراً زَار مِنْ غَيْرِ مَوْعِدٍ سَأَشْكُرُ مَحْبُوباً يَزُورُ بِلا وَعْــدِ
وَيُصْبِحُ للإِخْلاَصِ قَلْبِـــــي تالياً ويمسي لسانــي تالياً سورةَ الحمدِ(١)

يعترف الشاعر هنا بخلوص نيته، فقد أشار إلى الكُلّ ((سورة الاخلاص)) وأراد الجزء قوله تعالى ﴿قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ﴾ وكذلك اشار إلى (سورة الحمد)، فأطلق الكُلّ وأراد الجُزء قوله تعالى ﴿الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ﴾، مستوحياً دلالات هذه السور في الإخلاص والحمد لمحبوبته....

ومن الألفاظ القرآنية التي لاحظها البحث، بين طيات ديوان الشاعر قوله:

قَلْبِـــــي بِحُبِّ سِوَاكُــمُ لاَ يَعْبَثُ وَفَمِــي بِغَيْرِ الحُبِّ لَيْسَ يُحدِّثُ
وَحَياتِكُــمْ لا حُلْتُ عَنْكُمْ فِي الهَوَى إِذَا حَـلَفْتُ بِحَقكــمْ لَا أَحْنُــثُ
يَا نَــازِحينَ ونَازِلينَ بِمُهْجَتِـــــي لِهــواكُمُ سِحْرٌ بِقَلْبِـــيَ يَنْفُثُ(٢)

اعتمد الشاعر على التلميح والإشارة إلى مضمون القرآن الكريم، من عبر توظيفه للألفاظ (يحنث، ينفث) وقد اقتطعها من قوله تعالى: ﴿وَخُذْ بِيَدِكَ ضِغْثًا فَاضْرِب بِّهِ وَلَا تَحْنَثْ﴾(٣)، الشاعر هنا يؤكد وفاءه لمحبوبته والتزامه بها، وإنّ قلبه لا يلهج بحبٍّ سواها، ويُقسم لها بأنَّ حُبْهُ، وأنّه إذا حلف لها لا يخلف باليمين. أما الإشارة الثانية إلى لفظ القرآن الكريم، قوله (ينفث)، فالنفث(٤): شبيه بالنفخ، وهو قذف الريق، وهو أقل من التفل، من قوله تعالى: ﴿وَمِنْ شَرِّ النَّفَّاثَاتِ فِي الْعُقَدِ﴾(٥).

(١) الديوان: الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري ص٣٦٤.
(٢) المصدر نفسه، ص١٠٦.
(٣) سورة (ص): آية ٤٤.
(٤) التوفيق على مهمات التعاريف: عبد الرؤوف المناوي، الناشر عالم الكتب "٣٨" عبد الخالق ثروت، القاهرة، ط١، ١٩٩٠، باب النون والفاء، ج١/ ص٣٢٧.
(٥) سورة العلق: الآية ٤.

وعبر بنية التضاد في صدر البيت الثاني في قوله (نازحين- نازلين) يخاطب الشاعر أحبته الذين رحلوا، لكنهم نزلوا في روحه، إن لحبهم سراً ينفخ في قلبه.. وهذا يدلّ على مخزون الشاعر الثقافي والفني وغزارة معجمه اللفظي..

أما الحديث النبوي الشريف، فقد ندر وردُهُ عند الشاعر، ولم يأت به إلا في الندر اليسير، من وقولهِ:

مِثْلُ الغَـــزالِ نَظْـــرةً وَلفْتَـــةً مَـــنْ رآه مُقْبِـــلاً ولا افْتَتَـــنْ
أَحْسَنُ خَلْـــقِ اللَّه وَجْهاً وفمـاً إنْ لَـــمْ يَكُنْ أَحقَّ بالحُسْنِ فَمَنْ
فـــي جِسْمِه وَصُدْغِـــه وشَكْلِهِ الماءُ والخُضْرَةُ والوَجْـهُ الحَسَنْ(١)

زين الشاعر ابياته بذكر مواطن الجمال في محبوبته، وما تحمله من صفات توزعت بين الجسم والشكل والصدغ، والذي جاء معناه في المعاجم العربية جانب الوجه من العين إلى الأذُن، ولم يكتف بهذا الحد بل راح يضمن قول الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) «ثلاثة يجلبن النظر: النظر إلى الخضرة وإلى الماء الجاري، وإلي الوجه الحسن)(٢)، فالشاعر أضفى على محبوبته خصوصية تفرّد بها، وأجاد في توظيفه الحديث، ونلحظ اللون البديعي في أبيات الشاعر المتمثل في (اللف والنشر)(*) فقد لف الألفاظ وجمعها في الشطر الأخير، ثم نشرها في عجز البيت الأخير، تاركا للمتلقي يردُّ كُلَّ واحدةٍ إلى ما يليق بها وقد حاكى صفي الدين الحلي (ت٧٥٠هـ) مقطوعة الشاعر هذه، بقوله:

كَـــم قَد أَفَضنا مِـــن دُموعٍ وَدَماً عَلـــى رُسومِ لِلدِيارِ وَدِمَـــــن
وَكَـــــم قَضَينا لِلبُكـــاءِ مَنسِكـاً لَمّا تَذَكَّرنا بِهِـــنَّ مَـــن سَكَن
مَعاهِـــــداً تُحدِثُ لِلصَبـــرِ فَناً إِن ناحَتِ الـــوُرقُ بِها عَلى فَنَن

(١) ديوان الشاب الظريف: ص١٣٧.

(٢) غذاء الالباب في شرح منظومة الآداب: محمد بن أحمد الحنبلي، تحقيق: محمد عبد العزيز، دار الكتب العلمية، ج٢، ١٩٩٦، ص٤٢٠.

تَذكارُها أَحـــدَثَ في الحَلقِ شَجاً وَفي الحَشا قَرحاً وَفي القَلبِ شَجَن[1]

وهذا دليل على مكانة الشاعر، بين معاصريه ومن جاء بعدهم..

وفي قول الشاعر:

لَمَّا سَمِعْتُ بِفَضْـــلِ جُـــودِكُمُ وَبِما يُـــــرامُ مِـــنَ النَّدى مِنْكُمْ

وَافيْتُ أطـــــرقُ بابَ فَضْلِكُـمُ فَتَصـــدَّقُوا دُفِـــع البلا عَنْكُمْ[2]

وظف الشاعر حديث الرسول (صلى الله عليه واله وسلم) في عجز البيت الثاني، ليستنتج منه وجوهاً عديدةً، للدلالة على الصورة، وليربط بين الندي، وهو كناية عن كرم وجود الممدوح، وبين التصدق؛ عبر توظيف قول الرسول (ﷺ): "الصدقة تدفع البلاء، وهي انجع دواء، وتدفع القصاء وقد إبرام إبراما، ولا يذهب بالأدواء إلى الدعاء والصدقة"[3].

يتضح مما تقدّم أن المرجعية القرآنية كانت حاضرة في نصوص الشاب الظريف بوصفها مرجعية ذات دلالات عامة لها القوة في دعم النص، وأنّ الشاعر كان بارعاً في الحفاظ على أصل الدلالة بعد دمجها في سياق جديد تتألف معه وتدعمه.

وقد افاد الشاعر في الفاظه الشعرية وفي معجمه الشعري من الفاظ القرآن كونه مرجعية دينية ولغوية، إذ يمثل القرآن القامة الاعلى في الفصاحة والبيان، فلا مناص كأن يكون الشاعر، قد اغترف من ذلك البيان ومن الفاظهِ، فهو وان لم يكرر بعض الالفاظ

---

(١) أنوار الربيع في انواع البديع، أبن معصوم الدني (علي صدر الدين بن معصوم) (ت ١١٢٠هـ) تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، ط١، النجف– العراق، ١٩٦٨، ١/١٩٤.

(٢) الديوان: شاكر هادي شكر، ٢٢٤.

(٣) بحار الانوار: العلامة المجلسي، ج٩٣/ ص١٣٧.

المبحث الثاني

استدعاء الشخصيات الدينية

إنّ لكل أمة تراث خاص بها، ولهذا التراث انواع مختلفة تتجلى بها، فثمة نوع يتصل بالتراث الديني هو (الشخصيات الدينية) والتي تمثل رموزاً دينية تاريخية قد أدت أثراً مهماً في تشكيل النص الشعري، وذلك ((لما يرتبط بها من احداث مهمة، ومواقف معهودة، فقد اصبح استدعاؤها يثري المضمون الشعري، ويكشف الكثير من المعاني، التي يصعب الحديث عنها بطريقة مباشرة[١])، ويذهب الدارسون إلى أن: ((الأحداث التاريخية، والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، بأن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية[٢]).

بوصف أن ((الماضي نقطة مضيئة في ساحة معتمة شاسعة))[٣]، ويكمن دور الشاعر في البحث عن هذه النقطة المضيئة))[٤].

والشخصيات هنا تمثل جُزءاً من التاريخ، لذلك اكثر الشعراء من توظيف واستدعاء هذا الجزء المهم في فنونهم الشعرية، ومن المتعارف ان الشاعر يتعامل على ((وفق قناعته بما يكتنفه هذه المادة التاريخية من قيمة معنوية ودلالة ايحائية يريد ايصالها إلى المتلقي وشعوره))[٥].

---

(١) الفرق بين الاسطورة والخرافة والتاريخ، نبيل ابو علي، مجلة كلية الآداب، جامعة حلوان، ع٥٤، ١٩٩٩م، ص٢٠١- ٢٠٢.

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية؛ علي عشري زايد، دار الفكر العربي، مصر- القاهرة، ١٩٩٧، ص١٢٠.

(٣) اشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية: احمد مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، ٢٠٠٦، د. ط، ص٣٦٠.

(٤) الثابت والمتحول: احمد سعيد ادونيس، دار الساقي، بيروت- لبنان، ٢٠٠٢، ص٣١٣.

(٥) اثر التراث في الشعر العراقي الحديث: علي حداد، دار الشؤون الثقافية العامة (افاق عربية)، ط١، ١٩٨٦، ص٨٠.

ان توظيف الشاعر للشخصية تساعده على اغناء نصهُ الشعري، وتشحنه بدفق ايحائي عميق ((يعتمد على إقامة جدل متوتر بين علاقات الغياب وعلاقات الحضور داخل النص، وفي ذاكرة المتلقي))[١].

فالشخصية في هذه الحالة ستتحول إلى ((شفرة[*] حرة، متفاعلة قابلة لتعدد الدلالة عند توظيفها مبنياً في سياق القصائد الشعرية، ولهذا يجب أن ينظر إلى نجاح التوظيف او فشله فنياً... من خلال مدى اندماج الشخصية... داخل بنية النص، ومقدار مساهمتها في تعميق دلالة الكلية، وليس من خلال قياس مدى التوظيف أو مدى تخالفه مع المرجع (الديني)، الذي يُعدّ عنصراً خارجياً عن النص))[٢]، لأنّ النص الشعري ((لا يحيل على واقع خارج عنه يثبت صدقه أو كذب على ضوئه، وانما له واقعه الداخلي فصدقه مستمد من ذاته وليس من خارجه))[٣].

وعبر توغلنا في ديوان الشاب الظريف (موضوع الدراسة)، وجدناه يزخر بأسماء الكثير من الشخصيات الدينية التي تنتمي إلى حقب زمنية متفرقة، وقد ركز الشاعر علي وظيفتها في النص الشعري؛ لأنها تشير إلى ((أبطال وأماكن تنتمي إلى ثقافات متباعدة في الزمان وفي المكان))[٤].

ومن الملاحظ ان الشاعر لم يستحضر شخصية الرسول الكريم محمد (صلى الله عليه وآله وسلم) بصورة توازي ما ورد لدى شعراء العصر الذي زها فيه شعر المديح النبوي ((وعمّ تعاطيه من أرباب القريض، وراجت سوقه رواجاً مشهوداً، غصّ فيها على

---

(١) اشكال التناص الشعري: احمد مجاهد، ص٣٧٧.

(٢) المصدر نفسه، ص٨.

(٣) تحليل الخطاب الشعري، (استراتيجية التناص): محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ٢٠٠٥، ط٤، ص١١.

(٤) المصدر نفسه، ص٦٥.

كُلِّ الأصناف والألوان))[1]، ويبدو أنَّ القلة من المدح النبوي التي وردت في شعره جاءت من النبع الصوفي لدى والده، فقد ((كان للمتصوفة– ولاسيما أيام السلاطين من الايوبيين والمماليك– دورٌ مشهودٌ في شيوع شعر المديح النبوي والاحتفاء به، إذ كانوا يعطرون تكاياهم وزواياهم ورباطاتهم بقراءة القصائد، التي تتناول سيرة الرسول– صلى الله عليه وآله وسلم – وتذكر صفاته وفضائله))[2].

ومن المعروف أن النصوص التي استحضر فيها الشاعر شخصية الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) كانت تدور في ثلاثة أبعاد:

الأول: بعد الشخصية المؤيدة من الله.

الثاني: بعد الشخصية تامة الخلق.

الثالث: بعد شخصية الشفيع.

وفي استحضار شخصية الرسول المؤيد من الله نجده يذكر كراماته ومعجزاته، وكونه رحمة للناس، كما في قوله:

أَلَيْسَ الَّـذي لَوْلاَهُ لَـمْ يَنْجُ مُذْنِبٌ ... ولا كانَ مـن نَارِ الجَحِيمِ يُخَلَّصُ

نبي لـه آيـــات صدقٍ تبيَّنتْ ... فكـــلٌ حسودٍ عنـدها يتنـغصُ

أغاث برحماهُ الغزالـــةَ إذْ شكتْ ... وَكَانَ لَهَا فـــي ذَاكَ غَوْثٌ وَمَخْلَصُ

نَبِـــيٌّ بِأَمْلاَكِ السَّماءِ مُـــؤيَّدٌ ... وبِالمُعْجِـــزاتِ البيِّناتِ مُخَصَّـصُ

وإنَّ كـلامَ الرُّوحِ والضَّبِّ والعَصَا ... وَظَبـــي الفَلا أجلى دليلٍ وأَخلَصُ

وَفِي مَائِسِ الأَغْصَانِ إذْ عَادَ يانِعاً ... لَـــهُ ضافياً ظِـلاًّ فَلا يَتَقلَّصُ[3]

---

(١) المدائح النبوية في أدب القرنين السادس والسابع للهجرة، ناظم رشيد، دار آفاق عربية، ط١، بغداد– العراق، ١٤٢٣هـ، ص١٧.

(٢) المصدر نفسه: ص١٩.

(٣) الديوان: صلاح الدين الهواري، ص٣٧٥.

ففي هذا النص يستحضر الشاعر شخصية النبي المعجز صاحب الكرامات المؤيَّد من الله، والمبعوث رحمة للعالمين، بَيْدَ أنَّ الشاعر لا يتوسعُ في ذكر صفات هذا الجانب من الشخصية؛ بل نلمح في استرجاعه السرعة والاختصار، وقد يُشير ذلك إلى عدم تعمّق هذهِ الحقائق في كيانه.

أما استرجاع شخصية صاحب الخُلُق الجليل، وهو نفسه النبيّ الاعظم مُحمّد (صلى الله عليه وآله وسلم) فنجدها في قوله:

يا ساكِنـــي طَيْبَة الفَيْحَاء هَـلْ زَمنٌ يُدْنـــي المُحِبّ لِنَيْل السؤلِ والأَرِبِ
ضَمَمْتَ أَعْظُـــمَ منْ يُدْعَى بأعظَمِ منْ يَسْعَـــى إليه أُخـو صِدْقٍ فَلَمْ يَخِبِ
وَحُزْتَ أَفْصَحَ مَنْ يَهْدِي وَأَوْضَحَ مَنْ يُبْدِي وأَرْجَحَ مَنْ يُعزى إلى نَسَبِ(١)

نجده هنا يسترجع جانباً من الأخلاق الكريمة للرسول عَبر محاورة المكان (طيبة)، متمنياً للوصول إلى قبره الطاهر الذي ضمَّ صاحب الخُلُق العظيم أصدق الخلق وأفصحهم، وهذه الصفات التي ذكرها الشاعر، هي صفات يعرفها كلُّ مُسلم، فهي ذاكرة مشتركة بين عموم المسلمين، واسترجاعها هنا يشعر بالانتماء إلى ذلك الجمع المُستحضرَ دوماً لشخصية نبيّنا الكريم، إلّا أنّنا لا نرى في هذا الاستحضار ما يُشير إلى خصوصيات العاطفة، وصدق التجربة.

وفي استحضار شخصيته (صلى الله عليه وآله وسلم) شفيعاً، يمثلها قوله:

لِـــي مِنْ ذُنُوبِيَ ذَنب وَافِرٌ فَعَســـى شَفَاعـــةً مِنكِ تُنْجيني مِـنَ اللَّهَبِ
جَعَلْتُ حُبَّكَ لـــي ذُخْـــراً ومعتمـداً فَكَان لـــي ناظراً مِنْ نَاظـر النُّوَبِ
إِلَيْكَ وَجّهْتُ آمالـــي فَـــلَا حُجِبَتْ عَـنْ بَابِ جُودِكَ إِنَّ المَوْتَ فِي الحُجُبِ
وَقَدْ دَعَـــوْتُكَ أَرْجُو مِنْكَ مَكْرُمَـــةً حَاشاك حَاشَاكَ أَنْ تُدْعَـى فَلَمْ تُجِبِ(٢)

(١) الديوان: صلاح الدين الهواري: ص٧٤.

(٢) الديوان، الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص٧٥.

إنّ شخصية الرسول الشفيع؛ هي شخصية كامنة في كيان كلّ مسلم يسترجعها في لحظات الضَّعف والتوسُّلِ والشكوى من الذنوب، وهو ما نجدُهُ في هذا النصّ، وعلى الرغم من تشارك الشاب الظريف، مع ذاكرة وجدان الفرد المسلم في استحضار هذه الصفات للرسول الكريم، إلا أنّ هذا الفقرَ والشحة في الوصف والعرض والتوظيف، يشير إلى أنّ شخصية الرسول لم تكن مرجعاً ثقافياً فاعلاً في تكوين نصوصه، فتداخلها في شعره تداخل عابرٌ، إذ إنّ الشاعر لم يضع التوجه نصب عينيه، بل يلجأ إليه احياناً في لحظات خاصة وأوقات متفاوتة مستعيناً بهذا الذكر القليل والاستحضار اليسير عن الاستغراق والمداومة على ذكره (عليه الصلاة والسلام).

وفي موضع اخر يستحضر الشاعر اسم العلم (أحمد)، وهو احد اسماء الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) في قوله:

لَوْ أُطْلِــــقَ اسْمُ النيّراتِ لما سَــــرَى ذِهْنُ الّــــــذي هُوَ ســامـــعٌ لِسِواكُمُ
أو كانَ وَحْـــــيٌ بَعْدَ أَحْمَدَ مُرْســـلٌ لبدتْ لَكُـــــمْ آيٌ بِـــــهِ وَعَلائِمُ[1]

فذكر الرسول هنا جاء تبعاً لتحقيق غرض المدح عن طريق رفع مرتبة الممدوح إلى مرتبة موازنة لمرتبة الرسول، وبذلك لا يشير هذا الاسترجاع هنا إلى حضور مؤثر وفاعل لشخصية الرسول في نصوص الشاب الظريف.

وفي مكان آخر نجد الشاب الظريف يجعلُ شخصيةَ الرسول مرجعاً للحبّ في سياق غير مألوف في القصائد المدحية، وهو سياق الغزل بالمذكَّر، فيجعل ذلك الغزل مقدمة لاسترجاع حبّ النبي محمد، وذلك في قوله:

هَـــذَا الَّـــــذي أُحِبُّـــــهُ قَـاسٍ عَلـــــيَّ قَلْبُـــــهُ
نَـامَ وَلـــــمْ يَعْلَـــــمْ بِمَـــا بَاتَ يُقاسِـــــي صَبُّـــــهُ

(١) الديوان، الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري: ص٣٠٧-٣٠٨.

وَاعَجباً كَـــــمْ عَاجَ بِـــي دَلالُـــــهُ وَعُجْبُـــــــهُ
آهاً لِمُضْنـــــــىً وَالـــــهٍ لَمْ يَـــــدْرِ كَيْفَ ذَنْبـــهُ
سَارَ بـــــــــهِ مُيَمِّمـــاً مِـــــنَ العَقيقِ سِرْبـــهُ
إنْ لاحَ بَرْقٌ ظَـــــلَّ يَـــرْ جُـــــو أَنْ يَلوُحَ قُلبُـهُ[1]

إلى ان قال:

يُحبُّ مِـــــنْ أجْـــلِ الحَبِي بِ كُـــلَّ مَـــــنْ يُحبُّـــهُ
فَـقصْـــــــدُهُ مُحَمَّـــــــدٌ وَآلـــــــهُ وَصحْبُـــــــهُ[2]

وهذا يشير إلى انّ استرجاع شخصية الرسول الاكرم (عليه الصلاة والسلام) لم تشغل مساحة روحية وفكرية عند الشاعر، فتوظيفها في الشعر لا يختلف عن اي مرجعية اخرى، فلا نجد خصوصية تشير إلى تمكن شخصية الرسول في نفس الشاعر، لأنه لم ينصرف بذهنه ومشاعره إلى الأجواء المرتبطة بهذه الشخصية العظيمة التي يفرض عليه الارتباط بها نمطاً من الالزام والسلوك المحمّدي كي تتوجه النصوص الشعرية للتعبير عنه.

وهذا ما نجده في استرجاع الشخصيات الدينية الاخرى، بجعلها أداة للتعبير الفني، فيوظف قيمتها ورمزيتها يشكل الفن البديعي أو الصورة الشعرية، ففي قوله:

ليس خليـــلاً لـــــي ولكنـــه اضرم فـــي الأحشاء نار الخليل[3]

يسترجع شخصية النبي ابراهيم (عليه السلام) ليكوّن التورية، فشخصية النبي ابراهيم هنا مسترجعة بصفة فنّية لا بقيمتها الدينية.

ويوظّف الشاعرُ شخصية النبي ابراهيم (عليه السلام) وما حدث له من معجزة إلقاء نار النمرود عليه وقيامة سالماً لم تؤثر فيه هذه النار، وهي حادثة أشار اليها القرآن الكريم، إذ

(١) الديوان، الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص٥٦-٥٧.
(٢) المصدر نفسه، ص٥٨.
(٣) الديوان، الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص٢٨١.

قال جَلَّ ثناؤه: ((وقلنا يا نار كوني برداً وسلاماً على ابراهيمَ))، ونجد ذلك أيضاً في توظيف شخصية الإمام علي (عليه السلام)، كما في قوله:

أُحِبُّ عَلِيّاً وهو سُؤْلي وَبُغْيتي وَمَــا زَار إلّا قُلْتُ أَهْــلاً ومَرْحَبَا
فَيا لَيْتَ شِعْرِي عِنْدمَا رَاحَ مُغْرَماً بِقَتْلِـيَ مَغْرىً ظَنَّنَي فيهِ مُرْحِباً[1]

فالاسترجاع هنا لتشكيل التورية، وهو استرجاع في سياق الغزل بالمذكر، جاءت التورية في قول الشاعر (مرحبا) فالمعنى القريب من الترحيب، أما المعنى البعيد فهو بطل اليهود الذي قتله الامام علي (عليه السلام) في موقعة خيبر؛ فاسترجاع شخصية الإمام علي (عليه السلام) جاء هنا لتأدية غرض فني مجرّد، وليس تأكيداً على الآصرة الروحية أو العقدية التي تربطه بهذه الشخصية الرسالية، وعلى الرغم من جمال التورية وعمق مغزاها بين اللفظتين (عليّ) و (مرحب) وما حملته من معنيين قريب وبعيد، الّا انها تظل في حدود الاستحضار الفنّي، فليس ثمة ارتباط روحي بهذه الشخصية المُستحضرة.

كذلك في قوله:

قَتَلْتَهُـــمْ بِالذُعْـــرِ حَتَّـــى كأَنّمَا تُحَارِبُهـــم فيـــهِ وَأَنْتَ مُسَالِمُ
وَقَدْ عَلِـــمَ الأَعْداءُ أَنّكَ إِنْ تَقُـــمْ بِقائِـــم سَيْفٍ فَهـوَ بالنّصْر قائِمُ
إِذَا رُمْتَ أَنْ تَرْقَـــى إلى المَجْدِ سُلّماً صَعِدْتَ إِلَيْـــهِ وَصَعَا وَسَلالِـــمُ
وَحَفَّ بِكَ الجَيْشُ الّذي بِكَ نَصْـــرُهُ وَمِنْكَ لَـــهُ إِقْدامُهُ وَالعَزائِـــمُ
وَسارَ بِبَدْرٍ مِـــنْ سَنَا وَجْهِكَ الّذي بِـــهِ ظُلَماتٌ تَنْجَلـــي وَمَظالِمُ
عَلى الأَعْوَجِيّاتِ العِتَاقِ الّتـــي لها حَـــوافِرُ لِلهاماتِ مِنْهَا عَمَائِـــمُ
تَمدُّ بِهَا فـــي السَّيْرِ أَجْيادُهَا الّتـــي كَأَنَّ لِحَـــى الأَعْداءِ فيها بَراجِـــمُ
سِهَامٌ عَلَـــى مثلِ السِّهَامِ تَبسَّمَـتْ سُيُوفُهُـــمْ حَيْثُ الوُجُوهُ سَواهِمُ
وَلَيْسَ بِناجٍ مِنْكَ جَـــانٍ بِجُرْمِـــهِ إِذَا أَعْوَزَتْهُ مِـــنْ يَدَيْكَ المَرَاحِـمُ

(١) الديوان، الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري: ص٥٩.

يَكِرُّ بِمَا تَهْــوى الجَدِيدانِ فِي الوَرَى	وَتَسْرِي بِمَا تَرْضَى الرِّيَاحُ النّواسِمُ
وَتَحْتَقِرُ الفُرْسانَ حَتَّـــــى كَأنّهُـــمْ	وَهُـــــمْ بهَمٍّ يَوْمَ الهِياجِ بَهائِـــمُ
وَتُعْطِـــــي أيادِيكَ الّتي يَدَكَ احْتَوَتْ	وَلَوْ جُمِعَتْ فـــــي رَاحَتَيْكَ الأَقالِمُ
كَـــــأنّكَ أُمٌّ والأَنَامُ بِأَسْـــــــرِهِمْ	يَتَامـــــــى وَبَعْلٌ والأنامُ أيائِـــمُ
تَؤُمُّ رِماحُ الخَـــطَ بِيضَكَ في الوَغَى	كما قَابَلَتْ بِيضَ الــوُجُوهِ المَعاصِمُ
وَتُغْضِـي عَنِ الفَحْشاءِ لا عَنْ جَهالةٍ	وَلكـــــنْ لِمَعْنىً آثَرَتْهُ المَكَـــارِمُ
ولـــــــي مِدَحٌ بَالَغْتُ فِيهَا بَلاغَـــةَ	وَأَثْنيتُ فِيها بالّـــذي أَنَا عـــالِمُ
وَلـــــي فيكَ آمـــالٌ عَلَيْكَ بُلوغُهـــا	فَـــلا دافِعٌ دُون الّذي أَنْتَ حَـــاكِمُ
أَبَعْدَكَ يَحْـــــوِي المَجْدَ مَنْ هُو فاخِرٌ	وَبَعْدِي يقـــولُ الشِّعْرَ مَنْ هُوَ نَاظِمُ
وَإِنَّ لِسانـــي ذو الـــفِقَارِ عَلِيُّـــــــهُ	عُلاكَ فَمَـــــنْ مِثْلي وَمِثْلُكَ غانِمُ[1]

إذ يوظف شخصية الإمام علي (عليه السلام) وما له رمزية في القوة والشجاعة في تكوين صورة مدحية يصف بها شعره، فجاءت توظيف الشخصية هنا لتأديتها دوراً في أثر بناء الصورة.

لم يأت بـ (ذي الفقار) سيف الإمام علي (عليه السلام) الشهير إلّا لتأدية مظهر لفظي بديعي ساقته اليه موجة البديع التي اجتاحت عصره وطغت على الإنتاج الأدبي بفنيه: الشعر والنثر، لذا جاءت الصورة هنا غير موفقة والاستحضار لم يكن مؤثراً، إذ لم يزد إن يصف لسانه في مدح مآثر الممدوح بالقوة فاختار ذي الفقار رمزاً لها.

وفي هذا الصّدد يوظف شخصية النبي ايوب (عليه السلام) مستعملاً احد فنون البلاغة وهي (الكناية) من أجل ايصال فكرته إلى المتلقي، وذلك في قوله:

صدّت بلا سبب عني فقلت لها يا أخت يُوسفَ مالي صَبر أيوبِ[2]

(١) الديوان، الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص٢٩٦.

(٢) المصدر نفسه: ص٨١.

الكناية تكمن في قوله (مالي صبر أيوب) كناية، لأن أيوب (عليه السلام) استمر بالصبر ثم شُفي من مرضهِ وهي كناية عن الصبر الذي يعيشه الشاعر بسبب صدّ محبوبتهِ له...

وبذلك يمكن القول: إن مرجعية الشخصية الدينية لم تكن حاضرة في شعر الشاب الظريف ببعدها الديني الروي، بل كان أغلب حضورها هو حضور فني عبر توظيف ما تحمله من دلالات ورمزية، في عقول المسلمين لدعم بناء التشكيل الفني وتقويته، فالمهم في الشخصية ما تؤديه من أثر فني، لا ما تبعثه من بعد معنوي وروحي في النص.

المبحث الثالث

استدعاء الأماكن الدينية

شكل المكان فضاءً نفسياً ووجدانياً ورمزياً يعكس بالضرورة رؤى الشاعر فالشاعر العربي القديم، لم يخرج عن الإطار المكاني بل تمثله في نصوصه الشعرية وانعكست دلالة المكان على وجدانه فكان وقوفه على الطلل في العصور المتقدمة يمثل موقفا وجدانيا، مثل ارتباطه بالمكان نفسيا وعاطفيا، ومن ثم أصبح تقليدا فنيا يحتذى به. لينسحب على اغراضه الشعرية كلها وفضاءات المكان عند الشاعر تختلف وتتنوع بحسب رؤيته وثقافته فكثيرا ما يستحضر المكان ليعبر عن دلالات نفسية او اجتماعية او دينية او تاريخية او جمالية(١).

ولذا فقد كان للمكان بوصفه فضاء دلاليا اثر في شعر الشاب الظريف لاسيما تللك الامكنة التي وسمت بقدسيتها الدينية وشهرتها التاريخية والعقائدية اذ جاءت في شعره متمثلة للجانب الديني في فكره الذي يفسره ما تضمنته تلك الامكنة حين يوردها ويتمثل في ضوئها مسار العقيدة عنده فالأمكنة في مخيلة شاعرنا الظريف لم تكن مجرد حدود هندسية تمثل مسميات حاضرة في خرائط التاريخ وحسب بل هي اشارات لرؤى الشاعر وما اضمره من فكره في جانبه الديني ويتجلى ذلك في استدعائه غير قليل من الاماكن التي حملت دلالات دينية من مثل قوله من قصيدة تحتمل في مدح النبي واله عليه وعليهم السلام وذلك في قوله:

هَـــذَا الَّـــذي أُحِبُّـــــهُ قاسٍ عَلـــيَّ قَلْبُـــــــهُ
نَامَ وَلـــمْ يَعْلَـــــمْ بِمَا بَاتَ يُقاسِـــــي صَبُّـــهُ
وَاعَجباً كَـــــمْ عَاجَ بِـي دَلالُـــــهُ وَعُجْبُـــــــهُ

(١) ينظر: المكان في الشعر الأندلسي (عصر ملوك الطوائف): أمل بنت محسن العميري، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٦م، ص١٤.

آهـــاً لِمُضْنـــــىً وَالهِ لَمْ يَـــــدْرِ كَيْفَ ذَنْبـــهُ
سَارَ بـــــــهِ مُيَمِّمـــاً مِـــنَ العَقيقِ سِرْبـــهُ[1]

يستشف الباحث في هذا النص ذي البناء السهل والتشكيلة العروضية المواءمة لفضاء المضمون ذي النزعة الصوفية المؤطرة بمدح الرسول(صلى الله عليه وآله وسلم)التي بها تداعي المعاني عبر استدعاء الأماكن المقدسة المرتبطة بهذا الحنين والشوق والآهات لمقام النبي (صلى الله عليه وآله وسلم) لقد استحضر الشاعر الأماكن الدينية المقدسة متوسلا بها للتعبير عن شوقه الذي برح به (قاس عليه قلبه)، بذا فقد صرح في غير موضع من هذه الرسالة، إن الشاب الظريف لما يشأ إن يتخلص من النزعة الصوفية الراسخة في وجدانه والتي ارتواها من أبيه بهذا صرنا هذه المفردات المألوفة في الغزل الصوفي (هذا الذي احبه)(يقاسي صبه) (عاج بي دلاله وعجبه) (آها لمضني واله) (لما يدر كيف ذنبه)

فهذه المقاطع المألوفة في لغة العشق الالهي قد تسربت إلى لغة الشاعر الشاب الظريف وطبعته بطابعها المميَّز، ولعل سلطة المكان الديني مما قد أثار هذا الإهتمام بالشاعر نحو مدح الرسول المؤطر بالمعاني الصوفية، (سار به ميمما من العقيق سربه) ويمكن أرجاع مضمون البيت الأخير:

إنْ لاحَ بَـــرْقٌ ظَـــلَّ يَرْ جُـــو أَنْ يَلـــوُحَ قُلبُـــهُ

إلى وافر من المعاني والمضامين الصوفية الي رددها كبار العشاق والعرفاء الصوفيون ولدت واحدة من مضامينهم في هذا الاتجاه الذي بلا ذروته في عصر الشاب الظريف.

والملاحظ انّ لفظ العقيق مكان مطلق لكن الشاعر قيّد هذا الاطلاق من عبر قوله (مُيَمماً) أي قاصدا النبي الأكرم (صلى الله عليه وآله وسلم) ليستدلَّ بذلك في قوله في

(١) الديوان، الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص٥٦-٥٧.

البيت الاخير ان المقصد هو النبي في قوله فقصده محمد واله وصحبه، وان هذا الوادي العقيق الذي أشار اليه الشاعر، اكتسب شهرته لارتباطه بسيرة النبي، وسمي بالوادي المبارك لقول الرسول ص (اتاني الليلة ات من ربي فقال: صلِّ في هذا الوادي المبارك)[١].

وفي موضع اخر يستدعي الشاعر مكانا مقدسا، وهو (طيبة) حيث يصور شوق الناس إلى هذا المكان الذي يعد مكانا مقدسا رسخ في ذاكرة المسلمين، على اختلاف مشاربهم، وذلك في قوله:

يا ساكِني طَيْبَة الفَيْحَاء هَــلْ زَمَنٌ يُدْنــي المُحِبّ لِنَيْل السؤلِ والأَرب
ضَمَمْتَ أَعْظُمَ مـنْ يُدْعَى بأعظَمِ منْ يَسْعَى إليــه أُخو صِدْقٍ فَلَمْ يَخِبِ[٢]

يستدعي الشاعر طيبة الفيحاء، الحاوية لأريج البشير الهادي، والابيات تستهل لساكني طيبة التي ضمت اعظم خلق البشر، واعظم من يستحق السعي لكيانه الطاهر والشاعر في قوله: (يسعى، يحدو، يسعون) يصور تنقل الناس من مكان إلى مكان اخر، وهي دلالة على الحركة الدائمة. فطيبة تحمل دلالات عدة منها كونها مركز عبادة، وثاني اقدس الاماكن لدى المسلمين بعد مكة والشاعر هنا وفق في توظيف اسم المكان طيبة، وما حمله من قداسة ومكانة رفيعة في نفوس المسلمين، ويؤدي المكان في هذا النص اثراً كبيرا في بناء النص ومضمونه و(طيبة) المكان المقدس الذي يؤمه عامة المسلمين في مشارق الأرض ومغاربها منح النص ابعادا دلالية لا عد لها ولا حصر فضلا عن اثارته النزعة الصوفية اللافتة لارتباط هذا المكان بأقدس شخصية واكرم مخلوق الرسول(صلى الله عليه وآله وسلم) فتربته هي تربة(الهادي الشفيع) لذا يدعو الشاعر إن ينزل المطر ويروي هذه التربة المعطاء (حياك يا تربة الهادي

---

(١) الترغيب والترهيب: المنذري (ت٦٥٦هـ)، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ص٤١٢.

(٢) الديوان: الشاب الظريف صلاح الدين الهواري، ص٧٤.

الشفيع حيا) وقد عبر بهذه اللغة المجازية بوساطة المطر بالدعاء بالسقيا لهذه التربة المباركة ثم يتمنى بوساطة حرف الاستفهام الذي خرج للتمني (هل) مخاطبا أهل طيبة من الزمن إن يدنيه من مبتغاه وهو المحب الواله ثم يأتي مدحه للمصطفى إذ يرى إن هذه التربة دفن فيها اعظم من يسعى اليه أخو الحاجات وهو افصح العرب (افصح من يهدى)،إذ هو الهادي البشير بنص القرآن ﴿يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ إِنَّا أَرْسَلْنَاكَ شَاهِدًا وَمُبَشِّرًا وَنَذِيرًا﴾[1]، "فالشاعرُ، بلا أدنى شك ناظر إلى النص القرآني بهذا المعنى ونسبه وحسبه مما هو ليس به حاجة إلى التوضيح غوث ويستدعي الشاعر مكانا دينيا ليصور عبره رحلته مع الركائب إلى قبر الرسول صلى الله عليه واله وسلم في قوله:

لَعــلَّ أَراكَ الحَـــيّ لَيْلاً أَراكَـــهُ	وَميضُ سَناً مِــنْ نَحْوِ طَيْبَةَ يَخْلُصُ
وَإِلَّا فَمَا لِلرِّيـــحِ تَنْـــدَى ذُيُولُها	عَبيراً وَمَا بَالُ الرَّكَـــائِبِ تَرْقُـــصُ
فَمَا زَالَ نُورُ المُصْطَفَـــى لائِحاً لَنَـــا	عَلَيْهَا وَأَعْـــلامُ الحِمَى تَتَشَخَّصُ[2]
وَنَحْنُ إِذَا مَا قَـــدْ بَدَا عَلَـــمٌ غَـــدَا	لَنَا مُطْرِبٌ مِنْ أَجْلِ ذَاكَ وَمُرْقِـــصُ
وَقَالُوا غَـــــداً نَأْتِي دِيَارَ مُحَمَّـــدٍ	فَقُلْتُ لَهُمْ هَذَا الَّذي عَنْهُ أَفْحَـــصُ
أَنيخُـــوا فَمَا بَالُ الرِّكَـــــوبِ وَإِنَّها	عَلَـــى الرَّأْسِ تَمْشِي أَوْ عَلَى العَيْنِ

تتأمل الباحثة هذا الخطاب الشعري للشاب الظريف الذي شكل المكان الديني (طيبة) سداه ولحمته، فيطالعنا النص بهذا الرجاء المستند إلى التجريد الذاتي في (لعلي اراك) إذ يجرد الشاعر من نفسه شخصا يخاطبه بدلالة ضمير المخاطب في الفعل (اراكه)، فوميض السنا من(طيبة) قد يرى الشاعر سنا خالصا من هذه الأرض المقدسة الاثيرة إلى نفسه، وان يره والأ فلماذا تندى أطراف الرياح عبيرا ولم ترقص الركائب إن لم تنك نسائم (طيبة) تفوح؟ ويدخل الشاعر في مدح المصطفى في البيت الثالث إذ يتغنى بنور المصطفى الذي لاح بهذه التربة، ويتمنى الشاعر إن يكون مع قاصدي (ديار الحبيب المصطفى) وهو يتحرى هذه الأخبار

(١) الأحزاب: الآية ٤٥.

(٢) الديوان، الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص٣٧٤.

(فقلت لهم هذه الذي عنه افحص)، ويعلي الشاعر من شأن طيبة، عند الوصول إليها بمفردته الشعرية (انيخوا) للإشارة إلى التقديس والتولي والخضوع قائلا:

أَنيخُـــــوا فَمَا بَالُ الـــرّكُوبِ وَإِنَّها عَلى الرَّأْسِ تَمْشِي أَوْ عَلَى العَيْنِ تَشْخصُ

ثم يسال بهذه الصيغة البلاغية المواءمة لعظمة الرسول (ص) كونه المنقذ من الظلال والجحيم قائلا:

أَلَيْسَ الَّذي لَـــوْلاهُ لَـمْ يَنْجُ مُذْنِبٌ وَلا كَانَ مِـــنْ نَارِ الجَحِيمِ يُخَلَّـــصُ

وقد صور الشاعر الركائب وقد تلقفتها الريح بما تحمله من اريج هذا المكان وعبير مسكه، لأنه يضم قبر النبي (ص) فبعد ان لاح لهم نوره (ص) في الافق فشخصت عيونهم وطربت افئدتهم والشاعر يصور حنين المسلم المتشوق لهذا المكان المقدس كما تحن الطيور لا وكارها.

ويلاحظ براعة الشاعر ونسجه المحكم لألفاظ القصيدة والتلاعب بالكلمات وترتيبها وللشباب الظريف ميمية طويلة نلمس فيها توظيفه لاماكن متنوعة، فهو لم يقتصر على ذكر مكان واحد في سياقه الشعري بل نلحظ استلهامه جليا لأكبر عدد ممكن من الاماكن وهي (منى، المازمين، سلع)، وقد حشدها الشاعر في سياق شعري واحد، ويمكن ارجاع هذا الي ثقافته الواسعة، ونضوجه الفكري فضلا عن عمق تجربته، وذلك في قوله:

يَميناً بِأَصْواتِ الحَجيجِ علـى مِنىً وَصَحْبٍ لَهُـــمْ بِالمَأْزميـــنِ زَميمُ[1]

إلى قوله:

وَعايَنْتَ سَلْعاً قِـــفْ وَسائِلْ أَحِبَّتِي فَهَذا الّـــذي أَصْبَحْتُ مِنْكَ أَرومُ[2]

(١) المأزمان ان: مضيق بين مكة ومنى واخر بين جمع وعرفة، القاموس المحيط مادة ازم.

(٢) الديوان، الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص٣٠١- ٣٠٢.

فالسياق الشعري يكتظ بأسماء الاماكن الدينية، اذ عمد الشاعر إلى مزج مكانين، وهذا ما اعطى للنص قيمة فنية وجمالية، وقد استعمل الشاعر المكان للتعبير عن احواله النفسية الختلفة، فالشاعر في هذين البيتين يقسم بأصوات الحجيج بمشعر منى، وهو وادي تحيط به الجبال وهذا يدل على عظمة ذلك المكان في قلب الشاعر، وما يحمله من قدسية لدى المسلمين، حيث جاء القسم ليدل على علو مكانة المخاطب.

يوظف الشاعر مكاناً دينياً (الكعبة) في قوله:

أَيا كَعْبَةَ الحُسْنِ إنّـــــي جَعلْتُ عَلى سَلْوَةِ الحُبِّ مِنّـــي صَليبَا[1]

وفي هذا البيت يوظف الشاعر مكان ديني وهو الكعبة وهو اسم جنس، فمن خلال الاستعارة يرمز الشاعر إلى شخص، مصورا إحاطة الناس به، كما تحاط الكعبة بإعداد هائلة من المسلمين الين يطوفون حولها، وقد حذف الشاعر المشبه الشخص المقصود وصرح بالمشبه به قوله كعبة على سبيل الاستعارة التصريحية، والملاحظ على هذه الابيات ان الشاعر قد اخفق في تطوير دلالات المكان المقدس الكعبة لأنه لم يغن نص الشاعر...

يتضح مما تقدم ان الشاعر الشاب الظريف قد عني بشكل واضح في توظيف البيئة الحجازية عموما والاماكن الدينية فيها على وجه الخصوص، وقد وفق الشاعر في المزج بين الاماكن الدينية المرتفعة والمنخفضة كل حسب ما يؤديه من معنى في نفس الشاعر.

لان استدعاء المكان في العمل الادبي بصورة عامة لإيكاد يخرج عن اهداف ثلاثة: فهو اما ان يكون مجرد اطار تزييني للعمل الادبي، او ان يمهد لفهم النص ضمن حدود تجربة المبدع، او يسهم في انتاج المعنى عن طريق التماسك الفني الناتج عن تظافر المكونات الادبية في النص وتعاضدها[2].

---

(١) الديوان، الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص٦٧.

(٢) ينظر: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة محمد رياض وتار منشورات اتحاد الكتاب، لاط، دمشق، سوريه، ص٢٣٣.

وقد يطول بنا المقام في الحديث عن أثر المكان ولاسيما المكان الديني الذي نحن بصدده في هذا المبحث في نفوس الشعراء عامة، والشاعر الشاب الظريف كغيره قد تأثر بالمكان إذ لم يعد المكان لديه حيزا ذي أبعاد جغرافية او هندسية، بل جاء يحمل من الدلالات النفسية والرمزية ما لا حصر له من الفضاءات ولاسيما في خيال شاعر روى عن أبيه شغفه بالرمز والحب الالهي والتعبير عن المواجد، وإن لم يكن كأبيه سلوكا واشارات، فأبوه عفيف الدين التلمساني المتصوف ذي النزعة الصوفية الصافية والمواجد الصادقة اما الابن فقد أضمر في طوايا التعبير الشعري الارتباط بهذه النزعة العميقة ولكن مع التصريح والتجاهر بالغزل المادي وفسق اللسان في احيان كثيرة (عفة في النفس فسق الألسن)(حسب تعبير الشاعر محمد سعيد الحبوبي).

وعلى أساس من هذا كان ذكر الامكنة الدينية مدعاة لمدح الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) ومدح أهل هذه الأماكن وزائريها والمتمنين شد الرحال اليها على شاكلة(طيبة) المكان الأثير لنفوس المسلمين–مثلما رأينا في هذه النصوص التي عرضتها الباحثة.

الفصل الثاني

المرجعـــيات الأدبيـــة

المبحث الأول: المرجعيات الأدبية

المبحث الثاني: توظيف اللغة الصوفية

١) علاقة الشعر بالتصوف

٢) المرجعية اللغوية

المبحث الثالث: المرجعية النثرية

المبحث الأول

المرجعيات الأدبية

توطئة:

تمثل ((الإنتاجية الشعرية استعادة لمجموعة من النصوص القديمة في مضامينها وصورها وتراكيبها.. في شكل خفي حينا وجلي في احيان أخرى، بل إن قطاعا كبيرا من الإنتاج الشعري إنما يعد تحويرا لما سبقه، ذلك إن المبدع الحقيقي لا يتم له النضج الحقيقي الا باستيعاب الجهد السابق عليه، في مجالات الإبداع المختلفة))[١]، وهذا ما اكده نزار قباني عندما تحدث عن علاقته مع الموروث في قوله: "يخطئ الشاعر حين يظن أنه يكتب قصيدة لوحده، هذا وهم كبير، أنني اشعر احيانا إن البشرية كلها والتاريخ بكل امتداده الجاهلي والاسلامي والعباسي وكذلك الأموات يشتركون في كتابة قصيدتي"[٢]، إن اسس استيعاب الموروث يجب إن تكون منطلقة من الحاجة الموضوعية أو الفنية، وليس انسياقا وراء تداعي حضوره الضاغط على الذكرة، أو الرغبة في المجاراة والتقليد لتأكيد تمكن وكفاءة شعرية[٣].

ومن هنا يستحضر الشاعر الثقافة الأدبية السابقة له، من أجل تعضيد نصوصه، ومن أجل إن يقطف ثمار موهبته التي صقلتها سعة الاطلاع ومخاض التجارب الذاتية، لأنه نص الشاعر لآياتي من ذاته، بل هو عبارة عن نصوص مترسبة في ذاكرته إذ ان كل نص هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيات والاصداء، وهذه لغات قديمة وحديثة، فالاقتباسات التي

---

(١) قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني: محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونعمان، ١٩٩٥، ط١، ص١٤١-١٤٢.

(٢) قصتي مع الشعر: نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت-لبنان، ط٢، ١٩٨٢م، ص١٨٩.

(٣) ينظر: المجموعة السياسية الكاملة لنزار قباني، دراسة فنية: ستار جبر حسين، رسالة ماجستير، جامعة الكوفة، ١٤٢٨هـ-٢٠٠٧م، ص٢١.

يتكون منها النص مجهولة المصدر ولكنها مقروءة فهي اقتباسات دون علامات تنصيص[١]، فالتأثر بالشعراء في العصور الأدبية السالفة، يمثل عاملاً مهماً يتكئ عليه الشاعر في بناء صوره الشعرية، وذلك من خلال استلهام شعر الشعراء السابقين، وتلوين اشعاره بما ورد في اشعارهم من معاني وصور والفاظ، لأنه الشاعر لا يستطيع إن يبدع الابعد اطلاعه على أشعار الذين سبقوه، فالشعر القديم كان زاداً للشعراء منه ينفقون، اذ شاعت لغته اقتباساً وتضميناً في أشعار معظم شعراء العصر المملوكي[٢].

فنضوب المعاني وضرورة التقليد هي التي حذت بالشعراء إلى الأخذ من بعضهم، وهذا ما صرح به امرؤ القيس بقوله:

عوجا عَلــى الطَلَلِ المَحيلِ لعلنا نَبكــي الدِيارَ كَما بَكى اِبنُ خِذامِ[٣]

فالشاعر هنا يؤكد على انه اقتفى أثر من سبقه وسار على نهجه في قوله(ابن حذام)، وذلك من خلال تتبع طريقته الفنية في البكاء على الاطلال[٤]، وظهرت هذه الفكرة بشكل واضح في قول عنترة بن شداد:

هَــل غادَرَ الشُعَراءُ مِــن مُتَرَدَّمِ أَم هَــل عَرَفتَ الدارَ بَعدَ تَوَهُّــمِ[٥]

وقريب من هذا القول قول زهير بن ابي سلمى:

---

(١) التناص نظريا وتطبيقيا: أحمد الزعبي، مؤسسة عمون للتوزيع والنشر، ط٢، ١٤٢٠هـ، ٢٠٠٠م، الأردن، ص١٢-١٣.

(٢) ينظر: الأدب في العصر المملوكي: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، ط١، الإسكندرية – مصر، ١٩٩٩م، ج٣/ ص٨٤.

(٣) ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف، ط٥، (د، ت) ص١١٤.

(٤) ينظر: سرقات المتنبي في النقد العربي القديم، رسالة ماجستير: ملكة علي كاظم حداد، اشراف: د. نصيرة أحمد الشمري، ١٤٢٣-٢٠٠٢م، جامعة الكوفة، ص٩.

(٥) ديوان عنترة بن شداد، شرح معانية ومفرداته: حمد وطماس، دار المعرفة، بيروت – لبنان، ط٤، ٢٠٠٤م، ص١١.

مَا أُرَانَا نَقُـــولُ إلا مُعَـــارًا أَو مُعَـــادًا مِـــنْ قَولِنَا مَكرُوراً[١]

((إن الشاعر المحدث قدوقع في ازمة تحد من قدرته على الابتكار، لهذا فهو اما ان يأخذ معاني من سبقه او يولد معنىً جديداً من معنى سابق، وبهذا يتفاوت المحدثون في قدرتهم من هذه الناحية، فمنهم من يقصر على المعنى السابق ومنهم من يحتذ به ومنهم من يزيد عليه ومنهم من يولد معنى لم يخطر للأول وبذلك حل التوليد محل الابتكار))[٢].

ولا يقتصر هذا الفهم على قصدية الشاعر في تضمين نتاجه نتاجاً اخر، أو عدم قصديته؛ لأن التجارب الماضية في إطار الشعر تمتلك طرائق فذة تنتقل عن طريقها إلى الذهن الجمعي الذي تأثر به الشاعر حتما بفعل تداولية النص الشعري نظرا لخصائصه الإنشاديه حتى تناقلته الركبان[٣].

بيد أن الشاعر غالبا ما يعمدُ إلى أحسن التضمين، وهو إن يودع الشاعر في شعره بعض ما يستملحه من شعر غيره بيتا تاما او نصفه او ربعه، وذلك بصرفه عن معناه الأصلي، ليلائم المعنى الجديد الذي وضع له[٤].

فاحتفاظ الموروث في كثير من جوانبه وتجاربه بإسرار لم تفض، واعماق لم تستكنه، هو الذي يغري الشاعر بالعودة أليه واستلهامه مضامينا وشخوصا[٥].

---

(١) ديوان كعب بن زهير: حققه وشرحه وقدم له: الاستاذ علي فاعور، منشورات دار الكتتب العلمية، بيروت– لبنان، ١٤١٧هـ–١٩٩٧م، ص٢٦.

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: نقد الشعر في القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري: د. احسان عباس، دار الثقافة بيروت–لبنان، ص٣٩.

(٣) ينظر: دراسات نقدية لظواهر في الشعر العربي، د. حسين علي عبد الحسين الدخيلي، ص٥٦.

(٤) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده: أبن رشيق القيرواني، ج٢، ص ١٠٧. وينظر: خزانة الادب وغاية الأرب: أبن حجة الحموي، ج٢/ ص٧٦٠.

(٥) الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر (مرحلة الرواد): محمد راضي جعفر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، لا–ط، ١٩٩٩م، ص٦٣.

ومعنى هذا أن الشاعر في مواجهته للتراث يكون على كفتي ميزان" فإذا رجحت كفة الموروث ضاع الشاعر، لأن الموروث قوي الحضور في الذاكرة، وإن تساوت الكفتان جاء النص سليما معافى، لكن لا طريف فيه، وهذا ما سماه السابقون بالسهل الممتنع، وهو النص المحايد الذي يتساوى وجوده من عدمه، أذ انه لا يقدم للفن شيئا، والحالة الثالثة، هي رجحان كفة الشاعر، وهذا هو ميلاد النص المبدع، الذي يعيد ابتكار الماضي ويجدده، ويحرر الكلمة ومعها النص ليقدم لنا النص الاشاري الإبداعي، وهذا لا يلغي الموروث، وانما يعيد ابداعه ويطلق اسره ليضيف اليه موروثا جديدا ذا عطاء وانفتاح دائم(١).

لأنه هو أساس الشعر، وفي ذلك يقول أبن رشيق القيرواني: "فاذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى، ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما اجحف فيه غيره من المعاني أو نقص مما اطاله سواء من الالفاظ أو صرف معنى إلى وجه عن وجه اخر، كان إسم الشاعر عليه مجازا لا حقيقة، ولم يكن له الا فضل الوزن"(٢).

وقد اشارت الدراسة إلى المواطن التي ارتوى منها شاعرنا، والتي اثارت" في ذهن المتلقي دلالات وصورا أو ومضات تقرب بها المعاني...التي يريدها الشاعر"(٣)، معتمدا في ذلك على ثقافته التي جعلته يوظف ويتمثل الكثير من الأبيات الشعرية، وكذلك الكثير من الامثال العربية.

أولا- الشعر العربي قبل الأسلام:

لم يبتعد الشاعر الشاب الظريف عن هيكلية وبناء القصيدة العربية في العصر الجاهلي، بل تمثلها في نصوصه، واستوحى معانيها وصورها، وذلك بإعادة صياغة وتوجيه

(١) الخطيئة والتكفير، من البنيوية الى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر: عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط٦، ٢٠٠٦م، الدار البيضاء – المغرب، ص٢٩٥.

(٢) العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده: أبن رشيق القيرواني (ت٤٥٦): تحقيق: د. محيي الدين عبد الحميد، دار الجبل للنشر والتزيع، ط٥، القاهرة–مصر، ١٩٨١م، ج١/ ص١١٦.

(٣) ثقافة المتنبي واثرها في شعره: هدى الأرناؤوطي، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٧٧م، ص٧٧.

ما يناسب ابعاد تجربته الشعرية الجديدة، وقد اعتمد في ذلك على اليات توظيف متنوعة، والشاعر يقصد هذا التوظيف بوعي تام، والمام بثقافة العصور السابقة "فقد ظل الشعر، العربي مرتبطا بأصوله القديمة مع كل ما حدث فيه، من محاولات تجديد ابتداءاً من تلك التي سعت إلى التجديد في أغراضه وأساليبه، وحتى محاولات تجديد الشكل وتطوره"(١).

وهو ما يؤكد أن المتن الشعري القديم من المصادر الأساسية التي اتكأ عليها الشعراء في اغناء نصوصهم، غير ان الصعوبة في هذا العمل "تكمن في مدى قدرة الشاعر، وهو يضمن شعره أشعار سواه، على أن يجعل ذلك البيت المضمن جزءاً من بنية قصيدته، ومدى تمكنه من إيصال الدلالة إلى المتلقي الذي يفترض فيه الشاعر احاطته بما ضمنه من أبيات سواه"(٢).

فتوظيف الشاعر للتراث يضيف على نتاجه الشعري "عراقة واصالة ويمثل نوعا من امتداد الماضي في الحاضر، وتغلغل الحاضر في تربة الماضي الخصبة المعطاء، كما انه يمنح الرؤية الشعرية نوعا من الشمول والكلية"(٣).

وقد شكل هذا التراث رافداً ثقافياً، نهل منه شاعرنا وتمثله في ثقافته الأدبية التي بين أيدينا، فمثلاً يُعد امرؤ القيس من أشهر شعراء عصر ما قبل الاسلام، بل احتل المرتبة الأولى بين شعراء العرب، وكان على رأس الطبقة الأولى من شعراء الطبقات المشهورات(٤).

---

(١) أثر التراث في الشعر العراقي الحديث: علي حداد، دار الشؤون الثقافية، ط١، بغداد–العراق، ١٩٨٦م، ص٣٠.

(٢) لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي المعاصر رجاء عيد، منشأة المعارف، الاسكندرية–مصر، ط١، د. ت، ص٩٤

(٣) استدعاء الشخصيات التراثية: علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة – مصر، ١٩٩٧، ص١٢١.

(٤) ديوان امرئ القيس: تحقيق: محمد ابو الفضل ابراهيم، دار المعارف، مصر، ط٤، ١٩٦٩، ص٩.

وقد اتكأ الشاب الظريف على قول امرئ القيس:

في قوله:

وَحَــقِّ هَذِي الأَعْيُنِ السَّاحِــرَهْ وَحُسْنِ هَــذي الوَجْنَةِ الزَّاهِرهْ
لَوْ وَاصَلْتنـــي في الدُّجَى لَمْ يَبِتْ قَلْبِـــي مِنْهَا وَهْــوَ بالهاجِرَهْ
بِاللَّهِ خَــفْ إِثْمِـــيَ يا قَاتِلِي فَاليَوْمُ دُنْيا وغــداً آخِــرَهْ[1]

فالشاعر هنا قد اعتمد على عجز بيت الشاعر الجاهلي امرئ القيس، في القصيدة المعروفة والحادثة المعروفة، وقد وظفه في سياقه الشعري بما يتلاءم والموقف الشعوري، و من الملاحظ أن الشاعر وظف البيت بالالماح، فالقارئ "هو الذي يتحمل مسؤولية المعنى، لأنه هو الذي يختار من بين الامكانات المتعددة التي يوفرها النص، امكانا يبدو له أكثر قدرة على الاحاطة به، واستقطاب المعاني الجزئية المتناثرة في فضائه"[2].

ومن المعروف أن الشّاعر قد وظف بيتاً لأمرئ القيس، توظيفاً ايجابياً يختلف عن الصورة الدموية التي رسمها امرؤ القيس، والتي تميل إلى القصاص واخذ الثأر.

وفي موضع آخر يستند الشاعر الى عجز بيت اعشى قيس، وهو من الشعراء الجاهليين المعروفين:

يشب لمقـــــرورين يصـــطليانها وبات على النار الندى والمحلق[3]

فقد وظفه الظريف في قوله:

وَأَهْيَفَ فَاقَ الوَرْدَ حُسْناً بِوَجْنَةٍ أُنَزِّهُ طَرْفِــي فِي رِيـــاضِ جِنَابِهَا

(١) الديوان، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص١٦٤.
(٢) من تجليات الخطاب الأدبي: د. حمادي صمود، دار قرطاج للنشر والتوزيع، ص١١٧.
(٣) ديوان اعشى قبس الكبير: ميمون بن قيس، شرح وتحقيق وتعليق: د. محمد حسين مكتبة الآداب المطبعة النموذجية، (د، ت)، ص٣٢٥.

كَأَنَّ بِهَا مِنْ حَوْلِ خَالَيْهِ جَمْرَةٌ تُشَبُّ لِمَقْرُورَيْنِ يَصْطَلِيانِهَا (١)

ينبغي الاشارة هنا لهذه الصورة التي رسمها الشاب الظريف مصوراً تنقله بين معالم محبوبه، وكأنها رياض من الورد، وقد شبه وجنته بجمرة متوقدة، وخاليه بشخصين اصابهما البرد، من خلال قوله: كأنّ وجنته الحمراء، جمرة تتقد للخالين يستدفئان بهما.

فالشاعر هنا نقل قول الاعشى وانزاح به من غرض المديح إلى غرض الغزل، وبذلك تمكن من وضع إطار جديد للصورة القديمة التي رسمها الاعشى، "إذ تصير الصورة الموروثة مع ما يلحقها من إضافة أو تحوير استلهاما أو تحويرا للموروث، وتمثيلا للموروث، وصياغته صياغة جديدة تنأى عن دلالته السابقة"(٢).

وينتقل الشاعر إلى شاعر مخضرم آخر هو؛ الشاعر سحيم بن وثيل بن عمر الرياحي(*)، الذي اشتهر بغرض الفخر، وهو شاعر مقل وضعه أبن سلام في الطبقة الثالثة، وكان المسوغ الذي اعتمده أبن سلام هذا المكان، يكمن في شيئين، الأول شهرة معاقرته لغالب بن صعصعة والد الفرزدق، والاخر هو حادثة استشهاد الحجاج الثقفي

---

(١) الديوان: صلاح الدين الهواري، ص٣٣٨.

(٢) دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر الحديث والمعاصر: د. محسن اطيمش، دار الشؤن الثقافية العامة، بغداد–العراق ص٢٤٣.

(*) سحيم عد بني الحساس:

مخضرم، وهو عبد حبشي، اشتراه بنو الحساس (وهم بطن من أسد). أدرك الأسلام وأسلم، وقد تمثل الرسول (ص) ببعض شعره، وانشده منشد قول سُحيم:

الحمد لله حمداً لا انقطاع له فليس احسانه عنا بمقطوع

فقال الرسول (ص): ((أحسن وصدق وأن الله ليشكر مثل هذا)).

عُرف بشعره الماجن الذي كان سبباً في قتلهِ، فقد أنقذ امرأة اسمها (سُميّة) من بني الحساس من سبي يهودي سباها، فراودها عن نفسه وطاوعته، وظلّ يتغزل بها، ففطن أهلها له، وقتلوه خشية العار عليهم بسببها.

ينظر: معجمُ الشعَراء الجاهليِّن والمخضرمين: الدكتور حاجم حبيب الكريطي، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، بيروت–لبنان، ص١٠٧، وينظر: أسماء المغتالين: ص٢٧٦.

بأحد ابيات أبن وثيل في خطبته المشهورة في أهل الكوفة، وقد أصبح البيت رمزاً للفخر الذاتي على مر العصور:

أَنَا ابنُ جَلَا وطَلَّاعُ الثَّنَايَا متَى أضَعِ العِمامَةَ تَعرِفُوني[١]

فقد ضمن الشاعر الشاب الظريف قول سحيم عبد بني الحسحاس:

وانك أبن جلا ولكن عرفت فلا تلق العمامــة أنى يجهل القمر[٢]

إن الشاعر في تضمينه البيت قد تلاعب في الألفاظ، فقد سعى إلى تحويله من غرض الفخر الذاتي والاعتداد بالنفس إلى غرض المديح، في مدحته لأحد الأمراء في قصيدة بلغت الثلاثين بيتا، ذكر فيها صفات الممدوح وفضائله وقوته، وقد استطاع الشاعر إن يرتفع بممدوحه إلى مرتبة القمر

وفي قوله:

وَعُيُونٍ أَمْرَضْنَ جِسْمِي وَأَضْ رَمْــنَ بِقَلْبِــي لَوَاعِجَ البَلْبَالِ
وَخُــدودٍ مِثْــل الرّياضِ زَوَاهِ مَا لأَيَّامِ حُسْنِهَا مِــنْ زَوَالِ
لَمْ أَكُــنْ مِــنْ جُنَاتِهَا عَلِمَ اللّ هُ وَإنِي بِحَرِّهَا اليَوْمَ صَالِي[٣]

فقد أستحضر الشاعر الشاب الظريف بيت الحارث بن عباد(*):

---

(١) ديوان سحيم عبد بني الحساس الرياحي: تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجبل-بيروت-لبنان، ١٩٨٧م، ط٢، ٥١/١، وينظر الوسيط في الأمثال لابي الحسن علي بن أحمد بن محمد الواحدي(ت٤٦٨)، تح: عفيف محمد عبد الرحمن، مؤسسة دار الكتب الثقافية، ١٣٩٥-١٩٧٥م، ٧١.

(٢) الديوان: الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص١٥٤.

(٣) الديوان: الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص٢٧١.

(*) الحارث بن عُباد البكري:

جاهليّ، وهو الحارث بن عُباد بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة بن عكاية بن صعب بن علي بن بكر بن وائل. من حكام ربيعة وفرسانها المصددين شهد حرب السوس بين بكر وثعلب،=

لم أَكُنْ مِنْ جُنَاتِهَا عَلِمَ اللّـ ـهُ وَإِنـي بِحَرِّهَا اليَوْمَ صَالِي[1]

ومن الملاحظ أنَّ الشاعر هنا قد اعتمد على تقنية التضمين الُكلِّي لصدر وعجز البيت، من حيث الألفاظ والمعاني، إلا اننا اذا ما حاولنا الموازنة بين القولين، سنجد ان الشاب الظريف، لم يحافظ على الغرض الأصلي لقصيدة الحارث بن عباد وهو غرض (الرثاء) إذ عرج الظريف بنصه إلى غرض الغزل، من خلال مخاطبة عيون محبوبته، وما تركته في قلبه من حرقة الفؤاد، وما صاحبه من همّ ووسواس، ثم ينتقل لخدوده التي وصفها بالزهو والجمال، غير أنه لم يجنِ شيئاً سوى نارها التي كوت فؤاده، ((فصرف لفظ (جناتها) عن معنى الجناية إلى معنى الجنى واجاد في ذلك))[2].

وشاعرنا الظريف قد نجح في نقل سياق النص من الحزن والتآسي، ولوعة الفقد وما ينطوي عليه من رغبة في أخذ ثأر ابنه (بجير) الذي قتله المهلهل.. إلى سياقٍ شعري مغاير، لينسجم مع موقفه الشعوري الخاص، وهو حين يضمن شعره كلاماً للآخرين بنصه، فأنه يدل بذلك على التفاعل الأكيد بين أجزاء التاريخ الروحي والفكري للإنسان[3]

=واعتزلها أول الأمر، وتنحى رمحه، ثم اشترك فيها بعد أن قتل أبنه بُجير، فجز ناصية فرسه (النعامة) وصلّب ذيلها، وهو أوّل من فعل ذلك ثم اشترك في الحرب مع أهله جميعاً واسر المهلمل ثم اطلقه.

ينظر: الفاخر: لأبي طالب بن سلمة بن عاصم (٢٩١هـ)، تحقيق: عبد العليم الطحاوي، الهيئة المصرية العامة للكتب، ١٩٧٤م، ص٦٥-٩٥.

(١) الديوان: الحارث بن عباد، جمعه وحققه: أنس عبد الهادي، هيأة أبو ظبي، للثقافة والتراث، ط١، ٢٠٠٨م، ص٩٣.

(٢) معاهد التنصيص على شواهد التلخيص: الشيخ عبد الرحيم بن احمد العباسي (ت٩٦٣ هـ)، حققه وعلق حواشيه، ووضع فهارسه: محمد محيي الدين عبد الحميد، عالم الكتب، بيروت-لبنان، ج٤/ ص٦٧-٦٨.

(٣) الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية:د. عز الدين اسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، ط٢، بيروت-لبنان، ١٩٧٢، ص٣١١

واهتم شاعرنا بتضمين شعره بعض الآثار الأدبية الرفيعة ولاسيما من الشعراء الفطاحل أمثال النابغة وطرفة وأبي تمام والمتنبي، ومن تلك التضمينات البليغة:

على أَنّ أيّامَ الوِصَالِ وَدائِعٌ وَلا بُدَّ يَوْماً أَنْ تُرَدَّ الوَدائِعُ(١)

فقد وظف الظريف عجز البيت المشهور للشاعر المخضرم لبيد بن ربيعة والذي يقول فيه:

وما المال والاهلون الي وديعة ولابد يوما إن ترد الودائع(٢)

وبطبيعة الحال إن الشاعر، اعتمد على دلالة قول لبيد، إذ قصد في بيته أنّ أيام التقارب والعشق، لا يمكن أن تستمرّ والحياة الهنيئة الجميلة لابد أن تزول في يوم من الأيام؛ فهي كالوديعة التي لابد أن ترد ويبدو أن تجربة الشاب الظريف قد عجزت في الوصول إلى معنى بيت لبيد بن ربيعة، وما حملته من حكمة وجمال المعنى والمبنى.. فالشاعر في توظيفه لعجز البيت، يمكن إن نعده نوع من التسلق على معاني السابقين، والاستناد إلى دعائمهم في شد جوانب البيت، وقد زاد انتشاره في هذا العصر، حتى لم يخل منه شاعر، واضحى اعتمادهم عليه"(٣)، وقوله:

هَذا الَّذي أَنَا قَدْ سَمحْتُ لِحبّهِ كَرماً بِلُؤْلُؤِ دَمْعِيَ المُتنَظّمِ

لا تَحْرِمُوني ضَمَّ أَسْمرَ قَدِّه لَيْسَ الكَرِيمُ على القَنَا بِمُحَرَّمِ(٤)

ومع أن الصور غير واردة في الغزل، فقد حاول الشاعر توظيف شطر بيت عنترة (فَشككتُ بالرُمحِ الأصمّ ثَيابهُ ليسَ الكريمُ على القَنا بُمحرَّمِ)، مشبهاً حبيبته بالرمح، فهو يضمَّها

(١) الديوان: تحقيق صلاح الدين الهواري، ص٢٠٢.

(٢) ينظر: شرح ديوان لبيد بن ربيعة، تحقيق: احسان عباس، سلسلة وزارة الارشاد الكويت، ١٩٧٢م، ص١٧٠.

(٣) النقد الأدبي في القرن الثامن الهجري بين "الصفدي ومعاصريه": محمد علي سلطاني، منشورلت دار الحكمة، دمشق-سوريه، ١٩٧٤، ص٣١٦.

(٤) الديوان: الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص٣١٦.

كما يتلقى الكريم (الشجاع)الرمح بصدره ويمتد لأحشائه، ولا بدَّ من الإشارة هنا على ما في هذه الصورة من تعسف إلا أن الشاعر دمجها، ليضفي فخامة من صور عنترة، إلى شعره.

ثانياً–الشعر العربي بعد الإسلام:

لم يخرج الشعر في العصر المملوكي عن عباءة الشعر العربي في العصور التي سبقته، من ناحية تشكيل القصيدة، بل كان النص المنتج يحمل شبكة معقدة من العلاقات النصية مع النصوص التي سبقته، لأنها نصوص قد ترسبت في ذاكرة الشاعر الثقافية(١).

وبهذا فإن "العودة إلى القيم الفنية الشعرية الموروثة ليست انكفاءه أو رجعة، إنما هي إحياء لكل ما أثر عن الماضي الشعري من معطيات فنية ايجابية، وهي تطوير للغة الشعر، كما أنها إضاءة وتعميق لرؤية الشاعر واحساسه بالاستمرار والتواصل الفني، فالشاعر عندما يتوجه إلى معطيات موروثه الأدبي فإنه لا يعمد إلى الافادة الجامدة التي تدخل في باب التكرار والتقليد، وأنما يهدف إلى إعادة صوغ تلك المعطيات بما يثري عمله الجديد ويجعله صالحاً للتعبير عن قضاياه المعاصرة"(٢).

وقد جاء توظيف المرجعية الأدبية في شعر الشاب الظريف عبر تقنيات عدة استعملها الشاعر لدمج النص المُستحضر، فورد الاسترجاع الأدبي عبر تقنية التناص الإحالي الذي ((لا يعلن عن وجود ملفوظ حرفي مأخوذ من نصّ آخر بشكل صريح كلّي ومعلن، إنما يشير إليه ويحيل الذاكرة القرائية عليه عن طريق وجود دالّ من

(١) ينظر: المرجعيات الثقافية في ديوان مهيار الديلمي/ أطروحة دكتوراه، حسام هادي زوير جاري، جامعة البصرة، ٢٠١٩م، ص١٤٧.

(٢) دير الملاك: 'دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر'، د. محسن اطيمش، دار الشؤون الثقافية، بغداد–العراق، ط٢، ص٢٢٢.

دواله أو شيء منه ينوب عنه بحيث يذكر النصّ شيئا من النصوص السابقة))[١]، وقد جاء هذا النوع من المرجعيات في قوله:

يَبيتُ قَلْبـــي عَلَيْهِ حُرْقَةً وَجَـوىً وَقَلْبُـــهُ بارِدٌ مِـــنْ لَوْعَتِي

استوحاه من قول المتنبي:

واحـــــرَّ قَلباهُ مِمَّن قَلبُهُ شَبِمُ وَمَن بِجِسمي وَحالي عِندَهُ سَقَمُ[٣]

وفي هذا النصّ رجع الشاعر إلى صورة نمطية متكررة من صور العشق في الخطاب الشعري العربي؛ وهي صورة وجود عاشق يعاني الألم وحرق الحب ومعشوق غير مبال بارد القلب، لكن تلك الصورة في نصّ المتنبي جاءت في سياق العتاب ومواجهة الحكام بخطاب غير معهود فيه جرأة[٤]، والشاب الظريف إعاد انتاج هذا المعنى مع وجود إشارات لفظية (قلبه)، (شبم) تحيل إلى بيت المتنبي؛ لكنّ سياق إعادة الانتاج مغاير، ففي بيت الشاب الظريف تحولت المعاني إلى غزل وتظلم وخضوع للحبيب، فالشاعر هنا قام بامتصاص وتحويل النصّ نحو سياق ومعانٍ مغايرة منحته بعداً جديداً.

وورد هذا النوع كذلك، في قوله:

أَشْكُـــو إليه مِنْهُ ما ألتقي وَيْلاهُ مِـــنْ خصمٍ هُو الحاكِمُ[٥]

---

(١) التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، عصام حفظ الله واصل، دار غيداء، ط١، عمان، ٢٠١١م، ص٩٥.

(٢) الديوان: الشاب الظريف، صلاح الدين الهواري، ص٢٩٩.

(٣) ديوان: أبي الطيب المتنبي أحمد بن الحسين الكوفي (٣٥٤هـ) تحقيق: عبد الوهاب عزام، لجنة التأليف والترجمة والنشر د.ت، ص٣٢٢.

(٤) ينظر: المآخذ على شراح أبي الطيب، أحمد بن علي بن معقل، أبو العباس، عز الدين الأزدي المُهَلَّبي (ت ٦٤٤هـ)، تحقيق: الدكتور عبد العزيز بن ناصر المانع، مركز الملك فيصل – الرياض – ٢٠٠٣م.٨٨/٤.

(٥) الديوان: الشاب الظريف، صلاح الدين الهواري، ص٢٩٢.

لهذا النصّ مرجعية أدبية، فهو معنى تكرر كثيراً في الخطاب الشعري، ضمن سياقات متنوعة، فقد ورد في سياق الغزل عند الخزاعي (ت٢٤٦هـ)، في قوله:

وَلَستُ أَرجو اِنتِصافاً مِنكَ ما ذَرَفَت عَيني دُموعاً وَأَنتَ الخَصمُ وَالحَكَمُ[١]

وفي سياق الحكمة في قول ابن الرومي (ت٢٨٣ هـ):

غدا الدهرُ لي خصماً وفيَّ مُحَكَّماً فكيف بخصم ضالع وهُوَ الحَكَمْ[٢]

وفي سياق العتاب عند المتنبي، في قوله (ت٣٥٤ هـ):

يا أَعدَلَ الناسِ إِلّا فـــي مُعامَلَتي فيكَ الخِصامُ وَأَنتَ الخَصمُ وَالحَكَمُ[٣]

وبذلك يكون رجوع الشاعر إلى ذلك المعنى؛ هو الرجوع إلى الشائع القابل للتوظيف في سياقات متنوعة، وأعادة انتاجه ضمن تلك السياقات الواردة، فجعله في غرض الغزل الذي يقبل توظيف هذا المعنى في صورة تجعل العاشق مسلوب القوى، أما معشوقه فهو يملك مطلق التحكم فيه، وبذلك لم ينجح الشاعر في تحويل ذلك المرجع إلى سياق، أو توظيف إبداعي جديد.

وفي قوله[٤]:

وإليك أول ما انثنيت من الهوى إنّ الحبيب هو الحبيبُ الأولُ

رجع فيه إلى قول أبي تمام:

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى مـــا الحـــبّ إلا للحبيب الأول[٥]

---

(١) ديوان دعبل الخزاعي تحقيق عبد الصاحب الدجيلي، مطبعة الآداب –النجف –١٩٦٢م. ١٩٩

(٢) ديوان ابن الرومي تحقيق عمر فاروق الطباع، الارقم بن الارقم –بيروت –٢٠٠م. ٣٧٤/٣

(٣) ديوان المتنبي: ص٣٢٣.

(٤) الديوان: الشاب الظريف، صلاح الدين الهواري، ص٢٥٣.

(٥) الديوان: أبو تمام الطائي، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، ج٢: ص٢٩٠.

وهنا يمكن ملاحظة مطابقة البحر وحرف الروي لقصيدة أبي تمام، فكان ذلك فاعلاً في تداعي بيت أبي تمام من مخزون الشاعر الثقافي ليتشكل مع نصه، كما يمكن ملاحظة تطابق التوظيف للمعنى في النصّين، ففي كلا البيتين جاء معنى كون الحب لايكون إلا للحبيب الأوّل حجة ودليل يثبت المعنى في الشطر الأوّل، فامتدّ التناص هنا ليشمل الإحالة إلى المعنى والايقاع والتوظيف.

وفي قوله:

ولا ذنب لـي إلا الكمال علـى الصبا فمن لـي بعيبٍ أو بشيـب يـــرده(١)

يحيل إلى قول أبي العلاء (ت٤٤٩ هـ):

تُعَدّ ذُنوبـــي عندَ قَـــوْمٍ كثيــرَةً ولا ذَنْبَ لـــي إلاّ العُلـــى والفواضِل(٢)

فالملفوظ (ولا ذنب) يسترجع بيت أبي العلاء، ونلحظ أنّ سياق البيت متشابه؛ وهو سياق الفخر والاعتداد بالنفس، فكان ذلك السياق فاعلاً في استرجاع بيت المعري وظهور ملفوظ يحيل إليه في بيت الشاب الظريف، وعلى الرغم من الإحالة إلى بيت المعري، إلا أنّ الشاب الظريف هنا الحق ذلك الملفوظ معانٍ جديدة، فباين بذلك النصّ المسترجع، وإن كان قد انطلق في قدحته الأولى منه

وقد يتحقق التناص الإحالي عن طريق الإشارة إلى صورة شعرية سابقة، كما في قوله(٣):

يـــا قمـــراً رأيتـــه فـــي مـــأتمٍ مـــن حزنـــه شـــقّ علـــى شـــقيقه
لا تلطـــم الخـــدّ عليـــه أســـفاً فربّمـــا شـــقّ علـــى شـــقيقه

(١) الديوان: الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص١٢٦.
(٢) سقط الزند، أبو العلاء المعري، دار بيروت، دار صادر – بيروت–١٩٧٥م، ص١٩٣.
(٣)الديوان: الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص٢٣٩.

وهو رجوع إلى قول أبي نواس (ت١٩٨هـ):

يـــا قمـــراً أبصـــرْتُ فـــي مـــأتمٍ ينـــدبُ شـــجواً بـــينَ أتـــرابِ
تبكـــي فتُـــذري الـــدُّرَّ مـــن عينهـــا وتلطـــمُ الـــوردَ بعنَّـــابِ[1]

والتناص في هذا النصّ هو تناص صورة، فالشاعر هنا اجترّ صورة أبي نواس بجميع أبعادها ولم يغيّر أو يضف في أصل الصورة شيئا، وإنّما غيّر وبدل في التراكيب اللغوية المنتجة للصورة مع بقاء الصورة نفسها، فلم تكن الإضافات على مستوى التشكيل اللغوي فاعلة في إضافة إبعاد جديدة للصورة.

وجاءت الإحالة على صورة سابقة في قوله:

رعـى الله لـيلاً زارنـي فيـه والـدجى يكتمـــه لـــولا تضـــوع رنـــدهِ[2]

اعتمد فيه على قول البحتري (ت٢٨٤ هـ):

وحـاولن كتمـان الترحـل فـي الـدجى فـنمّ بهـنّ المسـكُ حتـى تضـوعا[3]

فالصورة في بيت الشاب الظريف تحيل إلى الصورة في بيت البحتري، فأصل الصورة واحد، ولم يغيّر اعادة التركيب من ذلك، فالشاب الظريف هنا اجترّ صورة البحتري مغيّرا في التشكيل اللغوي الذي لم يكن فاعلاً في تحقيق إضافة جوهرية على أصل الصورة المرجع.

وجاءت المرجعية الأدبية عبر التناص بتقنية التضمين، ويعني التضمين ((أن يضمّن الشّعر شيئا من شعر الغير))[4]، ويكون التضمين فاعلاً في تشكيل النص عندما

---

(١) ديوان أبي نواس بشرح الصولي برواية الصولي، تحقيق بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب الوطنية – ابو ظبي –٢٠١٠م، ص ٥٨٨.

(٢) الديوان: الشاب الظريف، صلاح الدين الهواري، ص١٢٥.

(٣) ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف – بيروت ط٢ –١٩٦٤م، ١٢٦٣.

(٤) الاطول شرح تلخيص مفتاح العلوم، إبراهيم بن محمد بن عربشاه عصام الدين الحنفي (ت: ٩٤٣هـ) تحقيق: عبد الحميد هنداوي –دار الكتب العلمية – بيروت. ج١/ص١٢٦.

يشتمل على مزايا جمالية تدعم النص، فحسن التضمين يتحقق ((بأن يكون المتضمن مما تميل إليه الطباع، وتألفه وتتأنس به، إما لشهرته أو اشتماله على مزايا بديعة، وكون صاحبه ممن يعتد بكلامه، ويشتهي سماع مقاله))[1]، أي أنّ النصّ المضمن يجب أن يكون مميزاً حتى يُتقبل وجوده ضمن نصّ آخر، فإذا كان مشهوراً مما اعتادته الألسنة، أو اشتمل على ميزة جمالية، سيكون قابلاً للانسجام والاندماج ضمن نصاً آخر، وقد ورد هذا النوع من المرجعية الأدبية في قوله:

قَامَ يَسْعَى لَيْلاً بِكَأْسِ الحُمَيَّا شَادِنٌ أَحْوَر جَمِيلُ المُحَيَّا
بَدْرُ عِزٍّ فِي كَفِّهِ شَمْسُ رَاحٍ نُقِّطَتْ مِنْ حَبابِهَا بِالثُّرَيَّا
مَلَكَ القَلْبَ مِنْهُ ظُرْفٌ وَطَرْفٌ وَضَعِيفانِ يَغْلِبانِ وقَوِيّا[2]

فعجز البيت الأخير هو عجز بيت لصفي الدين الحّلي:

لا تحارب بنظاريكَ فؤادي فضَعِيفانِ يَغْلِبانِ وقَوِيّا[3]

ويبدو أن التشابه في السياق والبنية الموسيقية في النصين كبيرة، وهذا يدعم امكانية تداعي المخزون التراثي الموافق لمعاني النص وبنيته، فضلاً عن ذلك فقد جاءت البنية المُضمنة (وضعيفان يغلبان قويا) للوظيفة نفسها في النصين؛ وهي التدليل والاحتجاج لمضمون الشطر الأوّل، وبذلك يمكن القول أنّ البنية المضمنة تآلفت واندمجت مع النصّ بفعل التشابه في السياق والبنية والوظيفة، ذلك التشابه الذي يجعلها ممكنة الاستدعاء ويجعل ورودها مناسباً فاعلاً.

وفي ديوان الشاعر الشاب الظريف تداخل مع الشاعر العباسي أبي العلاء المعري استطاع هذا الانموذج نقف على متنه هذا التداخل وعضويته[4]:

---

(١) الاطول شرح تلخيص مفتاح العلوم ج٢/ص ٥١٤.
(٢) الديوان: الشاب الظريف، تحقيق: شاكر هادي شكر، ص٢٧٨.
(٣) ديوان صفي الدين الحلي، دار صادر –بيروت د.ت. ٤٠٠
(٤) الديوان: الشاب الظريف، صلاح الدين الهواري، ص٢٤٥.

وبي ساحر في اللحظِ للخدّ حارسٌ وذابــل أعطــافٍ لــدمعي بــاذلُ
وشـعر كليلـي كـان طـولاً فمـا لـه قصـيراً كحظـي هـل لـذاك دلائـلُ
نعـم قـد تنـاهى فـي الظـلام تطـاولاً وعنـد التنـاهي يقصـر المتطـاولُ

ففي بيته الثالث نجد هذا التالف النصّي الذي كانت تسمية البلاغة تضميناً/ قال المعري:

وإنْ كُنْتَ تَبْغــي العَيْشَ فَابْغِ تَوَسُّطاً فَعِنْدَ التَّنَاهــي يَقْصُرُ الَمُتَطاوِلُ[1]

فجاء التضمين من الشطر الثاني لبيت المعري، ونلحظ أنّ الشاب الظريف وظف هذه البنية في سياق مغاير لورودها الأصلي، ففي نص المعري جاءت في سياق الحكمة، وفي نصّ الشاب الظريف جاءت في سياق الغزل، وهو في هذا النقل متابع لوالده الذي وظف هذه البنية تضمينا في سياق غزلي في قوله:

أيسـعدني يـا طلعـة البـدر طـالع ومـن شـقوتي خـط بخـديك نـازل
نعم قد تنـاهى فـي الجفـاء تطـاولا وعنـد التنـاهي يقصـر المتطـاول[2]

وعلى الرغم من مغايرة السياق للبنية المُضمنة إلاّ إنها جاءت منسجمة مع النص؛ وذلك لكونها تشتمل على حكم عام يشبه القاعدة، يجعلها ممكنة الورود في سياقات مغايرة، فضلاً عن ذلك كان لبنيتها الايقاعية الموافقة لبنية نصّ الشاب الظريف دوراً في استدعاء ذلك المرجع الأدبي ونقله في سياق جديد.

كما وقد جاءت المرجعية الأدبية عبر الحوار، والحوار من أعلى مستويات التناص، وعبره يتم ((الانتقال من النص الغائب لإعادة كتابته لأنه لا يمكن أن

---

(١) سقط الزند، ١٩٦.

(٢) خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر بن علي بن عبد الله الحموي (ت ٨٣٧هـ) تحقيق: عصام شقيو، مكتبة الهلال-بيروت، دار البحار-بيروت – ٢٠٠٤م.١٠٣/٢.

ينحصر في مدلول واحد، وإنما يتحول إلى شبكة من المستويات المتفاعلة))[١]، أي أن النص الحاضر يحاور النص الغائب ولا يماثله تماما، وقد ورد هذا النوع في قوله[٢]:

وكـم قـد نضـى سـيفا بيـد كريمـة فاحسـن وضـع السـيف فـي موضـعِ

حاور فيه قول المتنبي[٣]:

وَوَضْـعُ النّـدى فـي موْضـعِ السّـيفِ مضـرّ كوضـع السـيف فـي موضـع

ففي نص الشاب الظريف رجوع لقول المتنبي لكنه ليس رجوع تماثل بل حوار ونفي[*]، فهو لا يقبل الحقيقة التي قدمها المتنبي بكون وضع السيف في موضع الندى مضر على الاطلاق، بل يثبت حسن ذلك لدى ممدوحه، وبذلك يقلب تلك الحقيقة ليميّز ممدوحه بإمكانية تحقيق غير الممكن عبر حوار مع نص المتنبي تضمن نفي وقلباً لمدلوله.

وهنا تتمثل المرجعية الأدبية المعقودة على الاستحضار، في محاور الأنموذج المستحضر وهو انموذج المتنبي المذكور آنفاً، هذه المحاورة آبدت تعارضاً لبيت الشاعر العباسي، وشكّلت صداً لفكرته الشائعة التي ساقها في إطار الحكمة الجماعية، ولكن الشاعر الظريف يتبنى العكس بدلالة قوله ((فاحسن موضع السيف في موضع الندى)).

---

(١) النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي: محمد عزام، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق-سوريه، ٢٠٠١، ص٥٥.

(٢) الديوان: الشاب الظريف، شاكر هادي شكر، ص٩١.

(٣) ديوان المتنبي: ٣٦١.

(*) النفي الكلي (negation tolale): وفيه ((يكون المقطع الدخيل منفياً تماماً، ومعنى النص المرجعي مقلوباً)).

- مفهوم التناص عند جولياكرستيفا: محمد وهابي، مجلة علامات ج ٥٤، م١٤، شوال ١٤٢٥هـ- ديسمبر ٢٠٠٤م، ص٣٨٣.

ثالثاً- المعارضات الشعرية:

من المرجعيات الأدبية محاكاة الشاعر لشعر سابقيه، ((لأنه من العسير على الإنسان طرح المؤثرات التي تلقاها في الصغر جانبا، والتي وجهت نظرته وطريقته في التعبير))[١]. فأي نص تتوافد على منشئه كتابات سابقة ومعاصرة-وتتوافد عليه انسقه وبنيات تتزاحم وتتحاشد من نصوص سالفة أو محايثة[٢].

ومن هذا التأثر ما يمكن إن نسميه بالمعارضة وقد أشار الغذامي إلى إن تداخل النصوص مع الموروث الثقافي يتجلى في حالات لكل حالة تسميتها وتصريفها، وأن النص يصنع من نصوص ومن ثقافات متعددة، وهذه النصوص تتداخل في علاقات وتتشابك خلال المحاورة والتعارض[٣] وعلى ذلك يمكن القول إن "كل معارضة هي نص متداخل مع نص سابق له"[٤].

فالأدب ينمو في عالم ملئ بكلمات الآخرين، اعيدت صياغتها بشكل جديد، وهكذا يبدو (النص الغائب) مكونا رئيساً للنص الماثل، ذلك لآنه(النص الماثل) لم ينشأ من لا شيء، وانما تغذى جنينيا بدم غيره، وتداخلت فيه مكونات أدبية وثقافية متنوعة[٥].

وبذلك ندرك أنه لا يمكن لأي شاعر مهما اوتي من موهبة، إن يلغي من حسابه هذا المخزون الهائل من الشعر الذي خلفه الاسلاف وجسدوا فيه قسماتهم، واودعوا وصيتهم الينا، وأن يبدأ من فراغ او من تراث أمة اخرى: فالتراث ليس مادة محايدة، بل هو الأمة

---

(١) مقدمة القصيدة العربية في الشعر الأندلسي: دراسة موضوعية فنية: هدى شوكت بنهام، دار الشؤون العامة، بغداد-العراق، ط١، ص١١.

(٢) القول الشعري (منظورات معاصرة): رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٥، ص٢٢٥.

(٣) ينظر: الخطيئة والتكفير: د. عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٦م، ص٢٢٧-٢٣٠.

(٤) المصدر نفسه: ص٣٢١.

(٥) ينظر: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي: محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريه، ٢٠٠١، ص١١٠.

مجسدة في كلمات، وإن انكار هذا التواصل ليس عقوقا للأجداد فحسب، بل هو حرف للمخيلة الشعرية عن تطورها السليم(١).

وقد وجد البحث ومضات لهذا التراث المتمثل بالمعارضة الشعرية، والتي عدت مرجعا ثقافيا، ربط بين التراث والتجديد لدى شاعرنا الشاب الظريف الذي ينتمي إلى عصر ازدهرت فيه اشعار المحاكاة والمعارضات والتقليد، إذ "كانت لفظة المعارضات من أكثر الكلمات التي تجابه القارئ في أدب العصر المملوكي، اذ لم يكن هناك شاعر يتمتع بمكانة أدبية إلا ونقرا عنه أنه عارض فلانا من الشعراء في قصيدة له"(٢) لأن كل ابداع شعري يحتاج إلى ثقافة مخزونة.

ومن النماذج الاجرائية التي تطرقت لها الدراسة، هي معارضة الشاعر قصيدة الشاعر المتنبي والتي يقول فيها:

مَـنِ الجأذر في زِيّ الأعَارِيبِ حُمْر ... الحِلَـــــى وَالمَطَايَا وَالجَـــلابيبِ
إنْ كُنتَ تَسألُ شَكّــاً فــي مَعارِفِهـا ... فــمَنْ بَـــلاكَ بتَسهيدٍ وَتَعـــذيبِ
لا تَجْــزِني بضَنًى بي بَعْدَهَا بَقَــرٌ ... تَجزي دُموعيَ مَسكوباً بمسكُوبِ(٣)

فقد عارض الشاعر هذه القصيدة بقوله:

قِـــفْ بالرّكائِبِ أو سُقْــها بِتَرْتِيبِ ... عَســـى تَسير إلى الحيّ الأعاريبِ
وَاسْأَلْ نَسيما ثَنَتْ أَعْطَافَنَا سَحَــراً ... مِـنْ أَيْنَ جاءَتْ ففِيها نَفْحَةُ الطِّيبِ
وفـــي الركائبِ مَطْوِيٌّ على حُرقٍ ... يَلْحقْـنَ مُرْد الهَوى العُذْرِي بالشِّيبِ
يَلْقـــى الفُرَاقَ بِصَبْرٍ غَيْرِ منْتصرٍ ... علـــى النّوَى وبِوَجْدٍ غير مَغْلوبِ(٤)

---

(١) معارضات قصائد ابن زيدون: الدكتور عدنان محمد غزال، مؤسسة البابطين، الكويت ٢٠٠٤م، ص٣.

(٢) فن المديح في العصر المملوكي، غازي شبيب، المكتبة العصرية، صيدا – لبنان، ١٩٩٨م، ص٨٢-٨٣.

(٣) ديوان المتنبي، ص٤٤٦.

(٤) الديوان: الشاب الظريف، صلاح الدين الهواري، ص٨٠.

ومن خلال الموازنة بين القصيدتين تبين للدراسة ما يأتي:

١. اعتمد الشاعر على المعارضة الكلية لقصيدة أبي الطيب المتنبي، وذلك في موضوعها وقافيتها ووزنها وحركة رويها، وبذلك كانت القصيدة المتأخرة صدى للمتقدمة، الا إن هيمنة النص الأول تبقى عالقة في مخيلة القارئ، ولايمكن ابعادها(١)، فكل نتاجيين شفويين، أو كل ملفوظين يحاور احدهما الآخر يدخلان في نوع من العلاقات الدلالية نسميها علاقات حوارية(٢).

٢. من حيث الالفاظ والمعاني: أخذ الشاعر الثاني (المعارض) الفاظا ومفردات من القصيدة الأولى (المعارضة) حيث التقت قصيدة الشاب الظريف بالكثير من كلمات قافية المتنبي والتي منها (الاعاريب، الشيب، مغلوب، تكذيب، مسلوب، مرهوب، الانابيب، تجريب، تأديب، تغريب، تهذيب، الاعاجيب، محجوب، تحبيب، مكتوب، شأبيب) وغيرها الكثير...

ومن القصائد الخالدة في تاريخ الأدب العربي قصيدة أبي تمام الطائي (فتح عمورية) وقد عارضها الشاب الظريف بأبيات قليلة بلغت أربعة عشر بيتا فقط، موازنة بقصيدة الطائي التي بلغت إحدى وخمسون بيتا، والتي يقول فيها:

السَيفُ أَصدَقُ إنباءً مِنَ الكُتُبِ ... في حَدِّهِ الحَدُّ بَينَ الجِدِّ وَاللَعِبِ
بيضُ الصَفائِحِ لا سودُ الصَحائِفِ ... مُتونِهِنَّ جَلاءُ الشَكِّ وَالرِيَبِ
وَالعِلمُ في شُهُبِ الأَرماحِ لامِعَةً ... بَينَ الخَميسَينِ لا في السَبعَةِ الشُهُبِ
أَينَ الرِوايَةُ بَل أَينَ النُجومُ وَما ... صاغوهُ مِن زُخرُفٍ فيها وَمِن كَذِبِ
تَخَرُّصاً وَأَحاديثاً مُلَفَّقَةً ... لَيسَت بِنَبعٍ إِذا عُدَّت وَلا غَرَبِ

(١) ينظر: استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث"، علامات في النقد، محمود جابر عباي، مجلة علامات في النقد، جدة، المجلد١٢، الجزء ٤٦، ١٤٢٣هـ-٢٠٠٢م، ص٢٧٠.

(٢) الصوت الأخر: الجوهر الحواري للخطاب الأدبي: فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية بغداد، ١٩٩٢م، ص١٥.

عَجائِباً زَعَمـــــوا الأَيّامَ مُجفِلَـــةً عَـنهُنَّ في صَفَرِ الأَصفارِ أَو رَجَبِ[1]

وقد عارضها الشاعر في قوله:

تَحَـــرَّشَ الطَّرْفُ بَيْنَ الجِـدّ واللَّعِبِ أَفْنَـــى المَدَامِعَ بَيْنَ الحُزْنِ والطَّرَبِ
إلى مَتَـــى أَنا أَدْعـــو كُلَّ مُقْتَرَبٍ دَانـــــي المَزارِ وأَبْكِي كُـــلَّ مُغْتَرِبِ
وَكَـــمْ أُرَدِّدُ في أَرْضِ الحِمَى قَدَمِي تَرَدُّد الشكِّ بَيْنَ الـــصّدْقِ وَالكَـــذِبِ
لَوْ أَنكَـــرتْني بُيوتُ الحيِّ لاعْتَرَفَتْ مـواطئ العِيس لي في رَبْعِها اليَبَبِ[2]

الموازنة بين القصيدتين:

١. من حيث القافية: اتفقت القصيدتان في القافية، فالقافية واحدة، والروي واحد هو (الباء).
٢. الوزن: القصيدتان من وزن واحد هو (البحر البسيط). وهو "أحد أبحر ثلاثة كثر دورانها في الشعر العربي القديم"[3].
٣. الإشتراك في الالفاظ والمعاني: التي منها (الطرب، الذهب، الغضب، الشهب..).
٤. التضاد: السمة الغالبة على بنية القصيدتين هي بنية التضاد، وما يكتنزه هذا الفن من تناقض وتوتر لدى الشاعرين، وقد اضفى التضاد على النص الشعري مسحة من الغموض، وحجابا من التكهنات، فإنه، جعل للنص تعددية القراءة النقدية، وقد ساعد هذا التضاد في إضافة رونق موسيقي وجمالي للنص الشعري[4].

---

(١) شرح ديوان ابي تمام للأعلم الشنتمري، دارسة وتحقيق الاستاذ إبراهيم نادن، منشورات وزارة الاوقاف والشؤون الاسلامية، ط١، ١٤٢٥ هـ، ٢٠٠٤م، ص١٧١.

(٢) الديوان: الشاب الظريف: صلاح الدين الهواري، ص.

(٣) اهدى سبيل الى علمي الخليل: محمود مصطفى، شرح وتحقيق: سعيد محمد اللحام، عالم الكتب، ط١، بيروت–لبنان، ١٤٢٧هـ–١٩٩٦م، ص٤٥.

(٤) ينظر: التضاد في شعر امل دنقل: عاصم بني عامر، دار صنعاء للنشر والتوزيع، عمان – الاردن، ٢٠٠٥م، ص٢٣.

من خلال ما تقدم يمكننا القول، إن نتاج شاعرنا الظريف، كان حافلا بالمعجم الشعري لشعراء سبقوه، ولكن هؤلاء الشعراء كانوا بمرتبة عليا، أَيْ أَنَّ الشَّاعِرَ بمعارضته ومحاكاته لنتاجهم الشعري كان بداعي التمييز والتباهي، والتنويه بمكانته بين معاصريه "ولأنه لا يقل قدرا وقدرة على اولئك القدماء الذين احتفى بهم النقاد في القديم والحديث "[1] إلّا إنَّ قوة الموروث الشعري وهيمنته على ذاكرة الشاعر واضحة، لأن دلالات قصائد الشاعر هي غياب يستحضره المتلقي[2].

(١) المعارضات الشعرية دراسة تاريخية: عبد الرحمن اسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، ط١، جدة، ١٩٩٤م، ص٣٥.

(٢) ينظر: تشريح النص: عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط٢، الدار البيضاء – المغرب، ٢٠٠٦م، ص٩٣.

المبحث الثاني

توظيف اللغة الصوفية

١) علاقة الشعر بالتصوف:

يرتبط الشعر العربي بالتصوف ارتباطا وثيقا فقد "اتسم الشعر العربي عبر مسيرته بالعديد من الظواهر الفنية، والتي ساهمت بلا شك في تحديد مضامينه واثرائها، ومن اهم هذه الظواهر التصوف الذي يرجع سر الاهتمام به لما يجمع بينه وبين الشعر من علاقات وروابط جدية"(١)

فالشعر هو بنية لغوية أو تجربة لغوية أو هو–حسب بول فاليري–فن اللغة، في حين يرى ادونيس إن اللغة الصوفية، هي تحديدا–لغة شعرية، وإن شعرية هذه اللغة تتمثل في ان كل شيء فيها يبدو رمزا(٢)، فهي لغة الخصوص لا العموم، لغة المجاز والرمز، لا لغة التصريح والوضوح، فما يعانيه الشاعر خلال عملية ما اختمر في ذهنه من تساؤلات وافكار، يشبه ما يقوم به الصوفي في مقاماته واحواله(٣).

ويرى الباحث عاطف جودة نصر أنّ "هناك وشائج قربى تجمع بين التصوف والفن بشكل عام وبينه وبين الشعر بشكل خاص. هذه الوشائج تتمثل في إن كليهما يحيل إلى العاطفة والوجدان "(٤).

---

(١) الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر: سعيد بوسقطة، منشورات بونة للبحوث والدراسات، ط٢، ٢٠٠٨، ص١٣٧٠

(٢) ينظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي: صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٧، ص١٤٧٠

(٣) ينظر: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر: ص١٣٨.

(٤) الرمز الشعري عند الصوفية: عاطف جودة، دار الاندلس، الاسكندرية–مصر، ط١، ١٩٨٣، ص٥٣.

ويؤكد صلاح عبد الصبور على علاقة الشعر بالتصوف إذ يقول: "اذا اتحدث عن الشعر والتصوف اقول: إنني أحبُ التجربة الصوفية، وذلك لأنّ التجربة الصوفية شبيهة جداً بالتجربة الفنية، إن كتابة قصيدة هي نوع من الاجتهاد قد يثاب عليه الشاعر أو لا يثاب، لذلك قال الصوفيون: إن الإنسان يمضي في طريق الصوفية يجتهد ويتعبد، ولكنه قد لا يهبط عليه شيء أو او لايفتح عليه بشيء، وهذا الفتح الا ينزلان من الله"(١).

في حين يرى علي عشري زايد "ان العلاقة بينهما هي علاقة تشابه وتماثل وحجته في ذلك إن الرابط بين التجربتين–الشعرية والصوفية، وثيقة جداً، لأن الشاعر والصوفي كلاهما يرنو إلى الاتحاد بالوجود والامتزاج به"(٢).

ويؤكد ذلك في قوله" إن المتصوفة والشعراء الكبار امثال: رابعة العدوية، الحلاج بن عربي، ابن الفارض، كانوا يستعملون الشعر في التعبير عن معانيهم والكثير من جوانب تجربتهم الصوفية.

ولعل هذا ما جعل ادونيس يعد" التصوف تجربة شعرية وقد عبر عن علاقة الشعر بالتصوف في قوله: "هو اساس صوفي وسريالي، ولكن هذا المفهوم لم يكن عند نقادنا القدامى، فكان هناك تعارض بين الشاعر والصوفي، فالشاعر يلتحم مع الحياة ويتفاعل معها، اما الصوفي فينبذ الدنيا، ويعتزل الناس، ويقيم بدل ذلك صلة بالذات الالهية (٣).

٢) لغة المتصوفة:

لم تكن اللغة الشعرية في خطاب الشاب الظريف مشابهة للغة الخطاب في الشعر الصوفي لكنها لم تخل من وجود بعض الإحالات التي توحي بوجود مرجعية غائبة في لغة الشاب الظريف ترجع إلى قراءات قبلية للشعر الصوفي، وبذلك فإن الشاب الظريف

(١) حياتي في الشعر: صلاح عبد الصبور، دار اقرأ، بيروت–لبنان، ١٩٨١، ص١٠.
(٢) الرمز الصوفي في الشعر العربي، ص٣٨.
(٣) زمن الشعر، ادونيس، دار العودة، بيروت – لبنان، ط٢، ١٩٧٨، ص٩٤٠.

لم يسر الشاعر على المنوال الحقيقي، الذي سار عليه المتصوفة، ولكن استطاع إن يوظف لغتهم وما تحمله من عمق وتنوع دلالات في نتاجه الشعري، ليبرهن على سعة ثقافته وتنوعها والانزياح ب لغته إلى حيث يشاء، وكيف لا ووالده التلمساني المشهور بشيخ الطائفة، فقد لازمه الشاعر في حله وترحاله وهذا ما اكده قول الشيخ اثير الدين ابي حيان في ان "والده كان معه على كل حال"(١).

فقد كان الشاعر تلميذ ابيه فيما تلقى من معرفته ودراساته في اللغة والشعر والتصوف، وكان يرافق اباه عفيف الدين إلى مجالس العلماء والادباء وقد قرأ معا كتاب المنهاج وشروحه على مؤلفه الشيخ محيي الدين بن شرف النووي المتوفى عام٦٧٧هـ، فأفاد الشاب الظريف من صحبة والده وتوجيهه.

بهذا نستطيع القول إن الشاب الظريف لم يكن صوفيا لكنه تمثل لغة المتصوفة في نصوصه الشعرية ومالها من عمق وتأثير في نفس المتلقي وبذلك شكلت مرجعية لغوية لا يمكن اغفالها في ديوان الشاعر.

من ذلك قوله:

غَرامـــــيَ فِيكـــمْ مَا أَلَذّ وأَطْيَبا ... وَأَهْـلاً بِسُقْمِي مِنْ هَواكُم وَمَرْحَبا
غَزالُكُـــم ذاكَ المَصـــونُ جَمالُهُ ... إلى غَيْرِهِ في الحُبّ قلبي ما صَبا
تَجلَّى علـــى كلِّ القُلوبِ فَعِنْدَمَا ... سَبـــى حُسْنُه كُلَّ القلوبِ تَحجَّبا
أَأَحْبابنا هَـــلْ عائِدٌ فـــي حِماكُمُ ... أُوَيْقاتُ أُنْسٍ كُلّها زَمَـــنُ الصِّبا
علـى حُبِّكم أفنيتُ حاصِلَ مَدْمَعي ... وَغَيْر وَلاكُـــمْ عَبْدكُـمْ ما تكسّبا
وَحَاشَاكُمُ أَنْ تُبْعِـدوا عن جَمالِكم ... حَليفَ هـــوىً بِالرّوحِ مِنْكُمْ مُعذَّبا
وإِن تَهْجُروا مَـنْ وَاصلَ السّهْدَ جَفْنُهُ ... وَهَذَّب فِيكـــم عِشْقَـــهُ فَتَهَذَّبا
وَأَحْسَنْتُم تَأديبَـــهُ بِصُدودكُـــمْ ... فـــلا تَهْجرُوه بَعدَما قَـــدْ تَأَدَّبا

(١) الوافي بالوفيات: ج٣/١٣٠.

ولي مُهْجَةٌ دِينُ الصَّبابةِ دِينُـــه فَكيْف تَرى عَنْكُمْ مَدى الدَّهْرِ مَذْهَبا[1]

ومن الملاحظ ان نفحات لغة المتصوفة واضحة في القصيدة، ومنها قوله(تجلى)؛ وهو من المصطلحات الشائعة في فكر المتصوفة وأشعارهم، ومما يؤكد قولنا هو تشابه شعر الشاب الظريف مع والده المتصوف عفيف الدين وذلك في قوله:

أُحْكُـــمْ فَفِيكَ العَـذَابُ عَـــذْبُ مَا بَعْـــدَ حُلْـــوِ الخِطَابِ خَطْبُ
لِـــــي وَلَهُ فِـــــي هَـوَاكَ فَارَ وَدَمْـــــعُ صَبٍّ عَلَيْكَ صَـــبٌّ
وَمَا تَنَـــزَّهْتُ فِـيكَ حَتَّـــــى فِيـــكَ نُزِّهْتُ حِيـــنَ أَصْبُـو
وَأَمْكَنَنِـــــي مِـــنْ لَمَاكَ بَرْقٌ مِـــــنَ الحَيَا لاَ يَكَادُ يَخْبُـــو
يَا سَائِلِـــــي عَـنْ شَذَا نَسِيمٍ قَمِيصُـــــهُ بِالـوِصَالِ رَطْـــبُ
ذَاكَ سَـــلاَمُ الحَبِيبِ وَافَـــــى فِـــــي عَـــهْدِهِ لِلثَّامِ قُـرْبُ
إِذَا تَجَلَّـــــى عَلَـــى النَّدَامـى فَهْـــوَ لَهُـــمْ خُضْرَةٌ وَشُرْبُ
وَعَاذِلِـــــي عَادَ لِـــي بِلُطْفٍ تَكَـــادُ مِنْـــــهُ الصِّبَا تَهِبُ
أَضْمَـــــرَ غَـــدْراً فَعَادَ عُـــذْراً إِذْ رُفِعَـــتْ لِلمُحِـــبِّ حُجْـــبُ[2]

التشابه بين لغة الظريف ولغة العفيف واضحة نورد منها بعض الالفاظ قول العفيف (وهو بالصبا)، (تجلى على الندامى)، وقوله (الحجب)، (الوصل)، فقد وردت هذه الالفاظ في قصيدة الشاعر الشاب الظريف والتي منها (تجلى)، (الصبا)، (الحجب)... فالقرائن في القصيدتين تحيلنا إلى لغة المتصوفة حيث (الصبا) عند المتصوفة يعني "النفحات الرحمانية الاتية من جهة مشرق الروحيات والدواعي الباعثة على الخير"[3].

(١) الديوان: الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص٦٦-٦٧.

(٢) ديوان عفيف الدين التلمساني: دراسة وتحقيق: يوسف زيدان، دار الشروق/ج١، ص١٠٠.

(٣) موسوعة الكسنزان فيما اصطلح عليه أهل التصوف والعرفان: السيد الشيخ محمد بن عبد الكريم الكسنزان، مكتبة دار المحبة-حلبوني-سوريه-دمشق، دار آية-بيروت، (د-ت)، مج١٢/ص١١٠.

في حين يمثل مصطلح (التجلي) على حد تعبير أبن عربي هو "ما ينكشف للقلوب من انوار الغيوب"(١).

فالملاحظ إن الشاعر قد وظف لغة المتصوفة لتجسيد الواقع الذي يعيش فيه، اذ ان طبيعة هذه اللغة وبنيتها وتعدد معانيها تجعلها غنية ومحملة بالإشارات والطاقات الايحائية، التي يستغلها الشاعر للتعبير عن حالته الخاصة، حيث إن الشاعر يصوغ ويحاكي، أو يقتبس من المتصوفة ما يراه مناسبا مع سياقه الشعري(٢).

ومن القصائد التي يتبين فيها الأثر الصوفي، قصيدته التي يخاطب فيها اباهُ وقد اعتمد لغته وطريقته في قوله:

أَبـــداً بِذكْرِكَ تَنْقَضِـــي أَوْقَاتِي ... مَا بَيْنَ سُمَّارِي وَفـــي خَلَواتـي

يَا وَاحِـــدَ الحُسْنِ البَديع لِذاتِهِ ... أَنَا وَاحِـــدُ الأَحْزانِ فيكَ لِذَاتـي

وَبِحُبِّكَ اشْتَغَلتْ حَواسِـــي مِثْلَمَا ... بِجَمالِكَ امْتلأَتْ جَمِيـــعُ جِهَاتـي

حَسْبِـــي مِنَ اللَّذاتِ فِيكَ صَبَابةً ... عِنْدِي شُغِلْتُ بِهَا عَـــنِ اللَّذَّاتِ

وَرِضَايَ أَنِّـــي فَاعِلٌ بِرِضَاكَ ما ... تَخْتارُ مِـــنْ مَحْـوِي وَمِنْ إِثْباتي

يَا حَاضِراً غابَتْ بِـــهِ عُشَّاقُـهُ ... عَـــنْ كُلِّ ماضٍ في الزَّمانِ وآتِ

حَاسَبْتُ أَنْفاسِـــي فَلَمْ أَرَ وَاحِداً ... مِنْهَا خَـــلَا وَقْتاً مِـــنَ الأَوْقَاتِ

وَمُدَلَّهِينَ حَجبْتَ عَنْكَ عُقُـــولَهُمْ ... فَهُـــمُ مِنَ الأَحْياءِ كَالأَمْواتِ(٣)

المتأمل في هذه الأبيات التي صبغت بالروح الصوفية، لابد وان يستوقفه معنى هذا الذوب والتيه في جلال المحبوب المخصوص بالخطاب، الا وهو الأب العطوف(٤).

---

(١) معجم المصطلحات الصوفية: الشيخ الدكتور انور فؤاد ابي خزام–مراجعة الدكتور جورج متري عبد المسبح، مكتبة لبنان، ناشرون بيروت–لبنان، ط١٩٩٣، ص٥٨٠.

(٢) ينظر: التناص في شعر أبن سهل، رسالة ماجستير، عامر محمد دخيل، جامعة آل البيت، ص٤٤، ٢٠١٦م.

(٣) الديوان: الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص٩٨.

(٤) ينظر: في الأدب المملوكي، دراسات في السير وتحليل النصوص: الدكتور: بهاء حسب الله، الناشر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط١، الاسكندرية– مصر، ٢٠٠٧م، ص٨٨.

ومن القصائد التي تمظهرت فيها لغة المتصوفة قوله:

حَدِيثُ غَرامِـــــي فِـي هَواكَ قَديمُ وَفَرْطُ عَذابِـــي فـــــي هَواكَ نَعيمُ
بِمَا شِئْتَ عَذِّبْ غَيْرَ سُخْطِـكَ إِنَّهُ وَصـــــدِّق ولائـــي في هَواكَ أليمُ
تُمَثِّلُكَ الأَشْـــــواقُ وَهْماً لِخاطِري فَيُدْرِكنـــــي بالخَوْفِ مِنْكَ وُجُـومُ
وَتَقْنَـــــعُ مِنْكَ الرُّوحُ لَمْحَ تَوَهُّمٍ فَتَحْيا بِهَا الأَعضَـــاءُ وَهْـيَ رَمِيمُ
هَنِيئاً لِطَرْفٍ فِيكَ لا يَعْـرِفُ الكَرَى وَتَبّاً لِقَلْـــبٍ فِيكَ لَيْسَ يَهيـــــمُ
وَلَمَّا جَـلاكَ الفِكْرُ يا غَايةَ المُنَى فَظَلَّ بِقَلْبِـــي مُقْعِـــــدٌ ومُقيمُ
وَمَا الكَـوْنُ إلّا صُورةً أنْتَ رُوحُهَا وَجِسْـــــمٌ بِغَيْرِ الرُّوحِ كَيْفَ يَقُومُ
تَوَهَّـــم صَحْبي أَنَّ بي مَسَّ جِنَّةٍ وأَنْكَرَ حَالـــــي صَاحِبٌ وَحَميمُ[1]

وبطبيعة الحال إن الشاعر استقى من لغة المتصوفة، التي عرفت بسهولتها ورقتها وتنوع دلالاتها، وهي لغة تعتمد على الإشارة أو التلويح، فهذه اللغة العامرة بالدلالات، هي التي تعارف عليها المتصوفة، فخصوصيتها تنأى بنفسها كثيراً عما يعتقده بعضم في كونها وليدة ظروف اجتماعية واقتصادية وسياسية قاهرة[2]، فالشاعر اعتمد هذه اللغة بما ينسجم مع تجربته وعصره.

لأن الشعر العربي تاريخي، وهو يتحرك في مساحة من الماضي، وأن هذا الماضي فاعل فيه، على صعيد اللغة والصورة الأدبية[3].

وفي هذه القصيدة نلاحظ كثرة الاصطلاحات الصوفية في أطار جميل من التوريات المستساغة بشكل يسترعي الانتباه حقاً[4].

---

(١) الديوان: الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص٣٠٠.

(٢) ظهر الإسلام: أحمد أمين، المجلد الثاني، دار الكتاب العربي، بيروت–لبنان، ط١، ١٩٦٩م، ص١٧٢.

(٣) ينظر: التاريخ وحداثة الشعر: مرجعية القصيدة العربية في العراق: د. محمد رضا مبارك، الباحث الاعلامي، مجلة فصلية علمية محكمة، العدد ٢، ١٤٢٧هـ–٢٠٠٦م، ص٨٣، اطلع عليه بتاريخ ٢٠٢٢/٨/٦.

(٤) الادب في بلاد الشام، د. عمر موسى باشه، المكتبة العباسية، دمشق، ط٢، ١٩٧٢.

المبحث الثالث

المرجعيات النّثرية

١- توظيف الامثال:

تُعدّ الأمثال من المرجعيات الادبية العامة، وقد سجلت حضورا لافتا في ديوان الشاب الظريف، والمثل في اللغة: هو: كلمة تسوية، يقال هذا مثله، وقد ورد في لسان العرب؛ المثل: كلمة تسوية يقال: "هذا مثله ومثله، كما يقال شبهه وشبهه، والفرق بين المماثلة والمساواة، يكون بين المختلفين في الجنس والمتفقين، لأن التساوي هو التكافؤ في المقدار لا يزيد ولا ينقص، واما المماثلة فلا تكون الافي المتفقين»(١).

في حين ورد المثل في القرآن الكريم بمعنى "العبرة" وذلك في قوله عز وجل (فجعلناهم سلفا ومثلا للآخرين)(٢).

والامثال تُعدّ لون من الوان الحكمة، وهو يقابل (مشل) في العبرانية، وله معنى آخر هو الحكمة والقصص والاساطير ذو المغزى(٣).

وقد عد ابو هلال العسكري الأمثال مَن أجمل الكلام وأوجِزه "لقلّة ألفاظها وكَثْرَة معانيها، ويسير مؤونتها على المتكلم، كبير عنايتها وجسيم عائدتها"(٤).

اما أبو عُبَيده فقد أشار إلى الامثال بقوله: ((هي حكمة العرب في الجاهلية والاسلام، وبها كانت تعارض كلامها، فتبلغ بها ما حاولت من حاجاتها في النطق، بكناية

---

(١) لسان العرب: مادة (م. ث. ل).

(٢) سورة الزخرف: آية ٥٦

(٣) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: جواد علي، ساعدت جامعة بغداد على نشره، ط٢، بغداد –العراق، ١٩٩٣م، ج٨، ص٣٥٤.

(٤) جمهرة الامثال: العلامة ابو هلال العسكري، ضبطه وكتب هوامشه د. احمد عبد السلام، خرج احاديثه ابو هاجر محمد سعيد، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط١، ١٤٠٨هـ – ١٩٨٨م، ج١، ص١٠.

غير تصريح، وقد ضربها النبي (صلى الله عليه وآله وسلم) وتمثل بها هو ومن بعده من السلف))[١].

والمثل فن نثري مميز نشأ من(قصة أصلية أو حادثة تدعى(مورد المثل)، ويضرب بعد ذلك في موقف معين، أو حادثة مشابهة أو مقاربة بوجه ما للحادثة الأصلية والتي تسمى بدورها مضرب المثل)[٢].

قال المبرد (ت٢٨٦هـ): "المثل مأخوذ من المثال، وهو قول سائر يشبه به حال الثاني بالأول، والاصل فيه التشبيه، فقوله (مثل بين يديه) إذا انتصب معناه اشبه بالصورة المنتصبة، (وفلان امثل من فلان) أي اشبه بماله (من) الفضل. والمثال القصاص لتشبيه حال المقتص منه بحال الأول؛ فحقيقة المثل ما جعل كالعلم للتشبيه بحال الأول، كقول كعب بن زهير:

كَانَت مَواعــيدُ عُرقوبٍ لَها مَثَلاً وَما مَواعيدُهـــا إِلّا الأَباطيـلُ[٣]

فمواعيد عرقوب علم لكل مالا يصلح من المواعيد[٤].

وقد وظف الشاعر الشاب الظريف الامثال في نسيجه الشعري، مسترفداً مضامينها الفنية، والتصويرية، وذلك في قوله:

---

(١) المزهر في علوم اللغة وانواعها: العلامة عبد الرحمن السيوطي (ت٩١١هـ): تحقيق محمد احمد جاد المولى، ومحمد ابز الفضل ابراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا–بيروت، (د، ت، ط)، ٤٨٦/١

(٢) أثر البلاغة في تداول الامثال: ليلى جغام، مجلة الرافد، دار الثقافة والاعلام، الشارقة–الإمارات، العدد٢٠٧١٥٦.

(٣) ينظر: ديوان كعب بن زهير: تحقيق: درويش الجويدي، المكتبة العصرية، صيدا–بيروت، ط١، ١٤٢٩–٢٠٠٨، ص١٢٥.

(٤) مجمع الامثال: الميداني: تحقيق: محمد أبو الفضل أبراهيم، دار الجبل–بيروت، ط٢، ١٤٠٧هـ، ٣٣/١.

شَدَا حَالِي لِيُطْرِبَهُمْ بِلَفْظٍ لِلْهَــوَى يُعْــربْ

فَقَالَ لِسَانُ حَالهُــمُ مُغَنِّي الحَــيِّ مَا يُطْرِبْ[1]

ضمن الشاعر المثل (مغني الحي لا يطرب)[2]، تضمينا نصيا، لما له من قوة حجاجية، راسخة في ذهن الإنسان العربي، لينقل موقفه مع قومه، حيث (شدا) بشعره، أي ترنَّم وتغنَّى، ومدَّ صوته وهو يلقي بأبياته الشعرية، لكنه لم يجد الحفاوة منهم لانهم لم ينسجموا ا معه، والشاعر في توظيفه لهذا المثل، ساعد في تقوية النص، فضلاً عن ان المثل جاء منسجما مع الموسيقى الإيقاعية لأبيات الشاعر، وبذلك شكّل المثل مرجعية واضحة للشاعر والمتلقي على حدٍ سواء.

وقريب من هذا المثل في معناه ومبناه، عبارة انجيلية (لا كرامة لنبي في قومه)، أي ان الشخص لا يلقى الحفاوة والاحترام في قومه، بل يجد هذا الاحترام عند الغرباء، وهذا ما لمسناه في قصص الانبياء، وكيف اذى قريش النبي محمد (صلى الله عليه وآله وسلم)، والنبي صالح مع ثمود.

ومن الشعراء الذين وظَّفوا هذا المثل بمعناه، دون لفظه، الشاعر السَّري الرَّفاء في قوله:

قوِّض خيـــامَك عن دارٍ ظُلِمتَ بها وجانبِ الـــــذُّلَّ إنَّ الـــــذُّلَّ يُجتنَـــبُ

وارحلْ إذا كانت الأوطانُ مَضْيَعَـــةً فالمَنْدَلُ[3](*) الرَّطبُ في أوطانِه حَطَبُ[4]

---

(١) الديوان: الشاب الظريف، صلاح الدين الهواري، ص٩٦.

(٢) مغني الحي، الاسطر هنا إشارة للمثل الغربي المشهور، مغنية الحي لا تطرب.

(٣) المندل العود الطيب الرائحة.

(٤) ديوان السري الرفاء: تقديم وشرح: كريم البستاني، دار صادر، بيروت–لبنان، ط١، ١٩٩٦م، ص٢٣.

ويستند الشاعر مثل آخر في قوله:

لَـــوْ أَنَّ قَلْبَكَ لِـــي يَرقّ ويَرْحَمُ ما بِتُّ مِـــنْ خَوْفِ الهَـوى أَتألَّمُ
وَمِـــنَ العَجَائِبِ أنّني والسُّهْمُ لي مِـــنْ ناظِرِيْكَ وفـي فُؤادِي أَسْهُمُ
دَارَيْتُ أَهْلَكَ فـي هَواكَ وَهُمْ عِدىً وَلأَجْلِ عَيْنٍ ألـــفُ عَيْنٍ تُكْـرَمُ(١)

استند الشاعر إلى معطيات المثل القائل (لأجل عين الف عين تكرم)(٢)، وهو من الامثال الشعبية الواسعة الإنتشار، على الرغم من سلامة لغة مفرداته، وهو معنى مألوف جداً، وقد ضمن أكثر الشعراء هذا المثل، لما يحمله من معنى واحد في نفوسهم، ونلاحظ في ابيات الشاعر الشاب الظريف أنه يخاطب محبوبته طالبا منها إن يرقَّ قلبها، لأنه دارى اهلها على الرغم من كونهم اعداء له، واتسع قلبه إرضاءً لها.

وقد نجح الشاعر في توظيف مغزى المثل للتعبير عن تجربته الشعورية(صد محبوبته)، لأن المثل في أكثر الأحَيان ذو بُعدٍ حسيٍ(٣).

ويوظّفُ الشاعر مثال آخر لخدمة غرضه الشعري، وذلك في قوله:

وأَصَبرْ عَلـــى دَلاَلـــهِ فَالصَبرِ مِفتَاحُ الفَـــرجِ(٤)

فقوله: الصبر مفتاح الفرج، هو مثل قديم ذكره الميداني بلفظه في إشعار المولدين(٥).

---

(١) الديوان: الشاب الظريف، صلاح الدين الهواري، ص٣٠٨.

(٢) لم اعثر له على تخريج في كتب الأمثال، وقد ورد في قول سعيد بن حميد:

العسر أكرمه ليسر بعد ولأجل عين الف عين تكرم

المنتحل: عبد الملك بن محمد بن اسماعيل أبو منصور الثعالبي (ت: ٤٢٩هـ)، تحقيق: الشيخ أحمد أبو علي (ت١٩٣٦م)، المطبعة التجارية-الإسكندرية، ١٣١٩هـ-١٩٠١م، ص١٠٤، ينظر دراسات في بناء النص الشعري: د. محمود شاكر الجنابي، مكتبة اللغة العربية، ص٢٧٦.

(٣) الامثال العربية والعصر الجاهلي: د. محمد توفيق ابو علي، دار النفائس، ط١، بيروت-لبنان، ١٩٨٨م، ص٤٨.

(٤) المستدرك على ديوان: تحقيق واستدراك: د. أحمد عبد المجيد، ص٤٨.

(٥) ينظر: مجمع الامثال: أبو الفضل الميداني، ج١/ص٦٣٠.

وقد حمل هذا المثل معاناة الشاعر ومكابدته مع محبوبته.

وقد نجح الظريف في توظيف المثل، لأنه نقل نكبة هزت مشاعره، وجعلته ينظر إلى الدنيا نظرة زاهد فيها(١).

ويستثمر الشاعر دلالة المقولة الشهيرة "كيف يفتى ومالك في المدينة" وذلك في قوله:

مالك قــد احل قتلي برمح القد منـــــه وراح قلبـــــي طعينـــه

ليس يفتي سواهُ فــي قتلِ صبٍّ كيف يفتي ومالكٌ في المدينهْ(٢)

فقد التقط الشاعر هذه المقولة والتي سرت مسرى المثل في اللسان العربي، وقد نبع هذا المثل من الواقع الديني، وقد ارتبط بقصة معروفة عند عامة العرب، ومن الملاحظ إن الشاعر وظفه بلفظه ومعناه، لأن كيف هنا استفهام متضمن معنى النفي، اما المعنى فلا اختلاف فيه، وبيد أنَّ براعة الشاعر جاءت في توظيف المثل، وذلك بنقله من نسقه الديني إلى الغزل، مع توظيف معنى التفرد، "لأن الامثال لها موقع في الاسماع، وتأثر في القلوب لا يكاد الكلام المرسل يبلغ مبلغها، ولا يأثر تأثيرها(٣).

ويستدعي الشاعر مثلاً آخر في قوله:

وَلَوْ أَنَّ قِسّاً واصِفٌ مِنْكَ وَجْنةً لأَعجَزَهُ نَبْتٌ بِهَا وَهْوَ باقِلُ(٤)

فقد استدعى الشاعر المثل العربي القديم(أنه اعيا من باقل)(٥)، والذي يستعمل في باب التشبيه باقل: وهو رجل من بني ربيعة يضرب به المثل في العيئ، وقد بلغ من عيّه

---

(١) ينظر: المفصل في تاريخ العرب: جواد علي، ساعدت جامعة بغداد على نشره، بغداد–العراق، ط٢، ١٩٩٣م، ج٨/ ص٣٥٤.

(٢) الديوان: تحقيق: شاكر هادي شكر، ص٢٢٨٠.

(٣) دراسات في المثل العربي المقارن، عبد الرحمن التكريتي، معهد البحوث والدراسات العربية، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر الكويت، (د. ت)، ص١٨.

(٤) الديوان: الشاب الظريف، صلاح الدين الهواري، ص٢٤٤.

(٥) باقل مجمع الامثال: ٤٣/٢

أنه اشترى ظبياً بأحد عشر درهماً، فقيل له: بكم اشتريت الظبي ففتح كفيه وفرق أصابعه وأخرج لسانه، يشير بذلك إلى أحد عشر، فانفلت الظبي منه وهرب، فجرى المثل بعيِّه، وقيل أشدُّ من باقل [١]، والملاحظ إن الشاعر قد وظف المثل في سياقه الشعري بالالماح، أي انه غير في نص المثل ولم يورده كما هو، لكن المعنى حاضر في ذهن الشاعر والمتلقي، لأن" [٢] المعرفة الخلفية المشتركة، ضرورية-إذا-لإنتاج النص، كما انها ضرورية لاستقباله" اذ يقول الشاعر: لو ان قسا اراد وصف وجنتيك، لأعجزه وصف العذار النابت فيها، وغدا اعيا من باقل الذي يضرب به المثل في العي[٣].

قول الشاعر:

اليَوْمَ يَقْضِي الكَرِيمُ مَوْعِدَهُ والحرّ لَوْ قالَ ما عسى فعلا[٤]

يستدعي الشاعر مثلاً اخر بما يتناسب مع موقفه لكن استدعى معنى المثل، مع تغيير الالفاظ وهو (أنجز حرٌّ ماَ وَعَدَ)[٥].

٢- توظيف الأبيات التي سارت مسرى المثل:

وبعد استجلاء النصوص الشعرية، تبين للدراسة، توظيف الشاعر للأبيات الشعرية التي سارت مسرى المثل، في الثقافة العربية والتي منها قول المتنبي (٣٥٤هـ).

---

(١) ثمار القلوب: أبو منصور الثعالبي (ت٤٢٩هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، ١٩٨٥م، ج١، ص١٢٧.

(٢) دينامية النص: محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٧م، ص٤٧.

(٣) ينظر: الشاب الظريف: تحقيق: صلاح الدين الهواري، حاشية رقم٩.

(٤) المصدر نفسه، ص٢٦٤.

(٥) من امثال العرب وقصصهم: سليمان بن صالح الخدشي، دار القاسم للنشر والتوزيع، ط١، الرياض-السعودية، ٢٠٠٧، ص١٦٠.

لَا تَحْقَرَنَّ صَغِيْرًا فِيْ مُخَاصَمَةٍ إِنَّ البَعُوْضَةَ تُدْمِـــيْ مُقْلَةَ الأَسَدِ

وظفه الشاعر:

لا تَحْقِرَنَّ صَغِيـرَ قَـوْمٍ رُبَّما كَبُـرتْ فَضـائِلهُ على أقْوامـهِ (١)

وتوظيفه لبيت امرئ القيس والذي اصبح من الأقوال المأثورة:

قَالُوا غَداً يَنْدَمُ مِنْ لَثْمِـــه فـــي ثَغْرِهِ إِذْ يَغْلِبُ السُّكْرُ

فَـقـالَ لِي مَبْسَمُهُ دَعْهُمُ اليَـوْمَ خَـمْـرٌ وغَداً أَمْرُ(٢)

نلاحظ توظيف الشاعر قول امرئ القيس عندما اخبر بمقتل أبيه، وهو على الشراب، فقال: ضيعني أبي صغيرا، وحملني دمه كبيرا، لا صحو اليوم، ولا سكر غدا، اليوم خمر وغدا أمر(٣).

وفي قوله:

رَعى اللّهُ ليلةَ زَارَ الحبيبُ وَغَابَ الرقيبُ إلى حَيْث أَلْ(٤)

وظف المثل القديم في قوله: ال، يقصد "حيث القت رحلها أم قشعم"، وفي أم قشعم أقوال: منها: انها كنية ناقة نفرت فمرت على نار عظيمة، فأجفلت فالقت رحلها ومرت في عدوها، فصار ذلك مثلا يضرب للذاهب الذي يدعى عليه بالسوء، كناية عن ذهابه إلى النار(٥)، ولا بد من الإشارة إلى أن الشاعر لم ينجح في توظيف المثل ضمن سياقه الشعري.

---

(١) الديوان: الشاب الظريف، شاكر هادي شكر، ص٢٢٣.

(٢) المصدر نفسه، ص١١٠.

(٣) ينظر: الشعر والشعراء: ابن قتيبة، تحقيق وشرح، أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ج١، ص١٠٧-١٠٨.

(٤) الديوان: الشاب الظريف، شاكر هادي شكر، ص٢٠٣.

(٥) ينظر: المصدر نفسه، حاشية رقم ٤، ص٢٠٣.

ومما ورد في شعره من أشعار جرت مجرى المثل، قوله من قصيدة لامية بناها على الطويل، ذات صبغة وجدانية:

وشعــرٍ كليلي كان طولاً فما لَهُ قصيراً كَحَظِّي هـــل لِذَاكَ دَلائِلُ

نَعْم قَد تَنَاهى في الظَّلامِ تَطاوُلاً وَعِنْدَ التَّنَاهي يقصرُ المُتطاوِلُ[1]

وهو عجز البيت الثاني من قول أبي العلاء المعري (ت٤٤٩هـ):

فإن كنْتَ تَبْغي العِزّ فابْغِ تَوَسّطاً فعندَ التّناهي يَقْصُرُ المُتطاوِل[2]

٣- الرموز والشخصيات الأدبية التي جرت مجرى المثل:

ومما يندرج تحت المرجعيات الأدبية، الرموز والشخصيات الأدبية، والتي تركت بصماتها واضحة الدلائل، والتي جرت مجرى الامثال، اما بإيجابياتها للاقتداء بها، او سلبياتها للابتعاد والاتعاظ منها[3]، فقد وظفها الشاعر من أجل "خدمة معانيه، رامزً إلى ما توحي به هذه الإعلام من دلالات؛ ليدمج الممدوح بينهم، أو يرفعه فوقهم حسب ما تمليه عواطفه[4].

ومن الشخصيات المشهورة التي تحولت في مواقفها امثالا، هي شخصية (قس بن ساعدة الأيادي)، وهو أقدم خطباء العرب، والذي خلدته خطاباته الفنية بجملها القصيرة المسجوعة، ذات الكلمات الموزونة، التي اشتهرت بها في الأسواق الموسمية، حتى صار اسمه علماً عليها ومضرب المثل فيها، وأثر عن قس أنه أول من قال _أما بعد _ في خطبه ووصاياه وكتبه[5].

---

(١) الديوان: تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص٢٤٣

(٢) سقط الزند: ص١٩٦.

(٣) ينظر: المضامين الدينية والتراثية في الشعر الاندلسي في القرن الرابع الهجري، رسالة ماجستير، فائزة رضا شاهين، الفصل الثالث.

(٤) سوائح الافكار والقرائح في غرر الأشعار والمدائح: محمد بن نجم الدين (ت١٠١٢هـ-١٦٠٣م): تحقيق ودراسة: محمد عبد الحليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-مصر، ط١، ٢٠١١، ص١٥١.

(٥) ينظر: قس بن ساعدة الأيادي: د. أحمد الربيعي، مطبعة البيان، بغداد-العراق، (د، ط)،١٩٧٤م، ص١-١٧.

وعن ذلك قال الشاعر الشاب الظريف:

قِسْني وَقُسّاً وَقَيْساً مَنْطِقاً وَهَـــوىً وَانْصِفْ تَجِدْ رُتْبَتي مِنْ دُونِها الرُّتَبُ[1]

وقيس بن الملوح بن مزاحم العامري، شاعر غزل من أهل نجد لقب بالمجنون، لهيامه في حب ليلى بنت سعد (ت٦٨هـ/٦٨٨م).

فقد وظف الشاعر هذه الشخصيات في قصيدته التي يمدح بها أهل الشام، طالباً من الوشاة، إن يوازنوا بين قس في حكمته ومنطقه، والمجنون في صدق هواه، ليجدو أنه أعلى منهم في المرتبة.

ومن الرموز الأدبية التراثية حاتم الطائي (ت٤٦ ق.هـ)، الذي شكل حضوراً ملموساً عند الشاعر، من خلال قصيدة يمدح بها قاضي القضاة بهاء الدين يوسف بن يحيى (ت٦٨٥هـ)، وذلك في قوله:

ما كانَ قبلكَ مِنْ كريمٍ يُرتجـــى ى مِنْهُ وَلاَ وَلِدَتْ سِوَاكَ أَكَارِمُ

لَكِنْ تَجَسَّمَ قَبْلَ خَلْقِكَ جُودُكَ الـ بَادِي وَسَمَّاهُ البَرِيَّةُ حَـــاتِمُ[2]

من الملاحظ أن الشاعر، قد جاء بتوظيف شخصية (حاتم) بناء على السياق الذي يتطلب الدلالة على شمائل ممدوحه، التي فاقت كرم حاتم الطائي، الذي يضرب فيه المثل بالجود والكرم، وكأنه يستغل دلالة المثل(أجود من حاتم)[3].

٤- الحكم:

شاعت الحكمة عند العرب منذ العصر الجاهلي، غير أنها كانت لا تتجاوز حدود البساطة والنظرة الضيقة إلى المحيط الاجتماعي.

---

(١) الديوان: الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص٤٨.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٩١.

(٣) مجمع الامثال: ٣٣٦/١.

وبمجيء الإسلام دين النظر والرؤية والفكر، أخذ نطاق عقلهم يتسع إلى محيطهم الاجتماعي، والحضاري بدافع تعاليم الدين الجديد(١).

ومن أبرز شعراء العصر الجاهلي الذين اجادوا في شعر الحكمة، زهير بن أبي سلمى (ت ٢٧٦م) قوله:

وَمَن يَغتَرِب يَحسِب عَدُوّاً صَديقَهُ وَمَـــن لا يُكَرِّم نَفسَهُ لا يُكَـــــرَّمِ
وَمَهما تَكُن عِندَ اِمرِئٍ مِن خَليقَةٍ وَإِن خالَها تَخفى عَلى الناسِ تُعلَـمِ
وكائن ترى من صامت لك معجبٍ زيادتـــــه أو نقصـــه في التكلم(٢)

ويعرف شعر الحكمة من مفهوم الحكمة نفسها، وهي "قول بليغ موجز صائب يصدر عن عقل وتجربة وخبرة بالحياة، ويتضمن حكما مسلماً في أمر بخير أو نهي عن شر(٣).

والعرب جيل شديد الميل إلى ارسال الحكمة وضرب المثل، وهذان الأثنان على لسانهم في كل حال يدعمون بهما الأقوال، ويعللون بهما الأعمال إذ تلتقي الحكمة مع المثل في الايجاز (اي المعنى الكثير في اللفظ اليسير) وكثير من الشعراء الذين مَرُّوا بظروف اهلتهم لاستخلاص العبر من الحياة، ومن هؤلاء الشعراء طرفة بن العبد الذي وردت له حكم في معلقته نذكر قوله:

أَرَى المَوْتَ يَعْتَامُ (*) الكِرَامَ ويَصْطَفِي عَقِيْلَةَ (*) مَالِ الفَاحِشِ المُتَشَدِّدِ
أَرَى العَيْشَ كَنْـزاً نَاقِصاً كُلَّ لَيْلَـــــةٍ وَمَا تَنْقُــصِ الأَيَّامُ وَالدَّهْرُ يَنْفَدِ(٤)

---

(١) ينظر: شعر المتنبي، دراسة فنية، أبو العلا مصطفى، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة–مصر، ١٩٧٦، ص٣٠–٣١.

(٢) ديوان زهير بن أبي سلمى: اعتنى به وشرحه: حمد وطّماس، دار المعرفة، بيروت – لبنان، ط٢، ١٤٢٦هـ – ٢٠٠٥م، ص٧٠–٧١.

(٣) ينظر: الحياة الأدبية في العصر الجاهلي: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجبل، بيروت–لبنان، ط١، ١٩٩٢م، ص١٤٧.

(٤) الديوان: طرفة بن العبد، تحقيق عبد السلام الجبوري، بيروت–لبنان، ١٩٨٢م، ص٦١.

والشاب الظريف من الشعراء الذين وردت الحكمة في اشعارهم. غير أنه كان مقل في هذا النوع من الشعر، وترجع هذه القلة إلى قصر السنوات التي عاشها.

ومن الابيات التي حملت الحكمة قوله:

وَدَعْ عَنْكَ ذِكْرَى مَنْ غَدَا لَكَ نَاسِياً مَـــلُولاً فَكَمْ فِـــي العَالمينَ مُحمَّدُ
فقلتُ اتَّئِدْ يا عاذِلي لَيْسَ في الــوَرَى يُرَى مِثْلُ مَنْ قَدْ هِمْتُ فيه ويُوجَدُ
فَمـا كُلُّ زَهْــرٍ يُنْبِتُ الرَّوْضُ طَيِّبٌ وَلا كُتـــلٌ كُـحْـل للنَّواظِـر إثْـمِـدُ[1]

يحث الشاعر نفسه بأسلوب الأمر، لأن يترك ذكر من نَسَيهُ، ويخاطب نفسه بقوله ((من غدا لك ناسيا)، وهو هنا اكتوى فُؤَادَهُ بنار الفراق والذكرى المؤرقة، محاولا التفكك من أغلالها وأسرها، إلا أن قلبه يرد بأن ليس كل الناس محمودا صفاته.

وكانه يجري حوارا مع قلبه المتمسك بالحبيب المجافي، فهو لا يتحمل العذل ولا اللوم، فالذكرى مؤرقة، وليس من يرى مثل حبيبه ولا يوجد، متوسلاً بالتشبيه الضمني، الذي بدوره دعم فكرته وحولها إلى حكمة ليشبه ذاك الحبيب بالزهر المميز الذي لا ينبت في اي روض، وبالإثمد الذي ليس كأي كحل، وكأن الشاعر هنا يستسلم لعقله لتتغلب لغة العقل على القلب ليذعن لها.

ويقول عبر أبيات له اتسمت بالحكمة، التي من خلالها يحث الإنسان على العيش بكرامة وعزة، وإن لا يقبل بالذل والهوان:

خُذِ العِزِّ مِنْ أَيّ الوُجُوه رَأَيْتَــهُ فَلا خَيْرَ في عَيْشٍ يَكونُ بِهِ الذُّلُّ
وَلِلمَرْءِ مِنْ دَاعِي الطَّبِيعَةِ قائِـدٌ إذَا لَـــمْ يَذده دُونَهُ الحلْمُ والنُّبْلُ[2]

---

(١) الديوان: تحقيق شاكر هادي شكر، ص٨٦.
(٢) المصدر نفسه، ص١٧٧.

وقوله:

لا تَحْقِرَنَّ صَغِيرَ قَوْمٍ رُبَّما كَبُرتْ فَضائِلهُ على أقْوامِهِ[1]

ثم يسوق الشاعر حكمة، يرسم فيها صورة الحبيب الذي يضرم النار في قلب من تركه، وما يتركه من أثار تجعل المحبوب بعيدا عن تذوق طعم الفرح، وإن القرار الصائب لا يصدر من فكر مشغول:

فَما يَقرُّ سُرورٌ عِنْدَ ذي حُزْنٍ ولا يَسرُّ قَرارٌ عِنْدَ ذِي فِكَر[2]

وقوله:

حَتامِ تُنْضِي وتُفْني العيسُ قُلْتُ لَهُ نَيْلُ المناصِب مَوْقُوفٌ على النَّصَبِ[3]

وقوله:

وَاغْنَمْ لَذاذةَ عَيْشِكَ الفاني فَطرْ فُ الدَّهْرِ نَحْوَ الغَدْرِ طَرْفٌ أَخْوَصُ[4]

وقوله:

أَهْنَى المحبَّةِ أَنْ تَرْضى بِلاَ عَتب وَأَطْيَبُ العَيْشِ أَنْ يَصْفُو بِلا كَدَرِ

لا تَخْفِرنَّ عُهُوداً قَدْ نَطَقْتَ بِهَا تَكَفَّل الصِّدْقُ فيها شَاهِدَ الحضَرِ[5]

وقوله:

حَتَّى إذَا لَمْ يَفُزْ بالصَّبْرِ حَامِلُهُ رام السلو وقد لا يسعد القدرُ[6]

---

(١) الديوان: تحقيق شاكر هادي شكر، ص٢٢٣.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٦٥.

(٣) المصدر نفسه، ص٧٧.

(٤) المصدر نفسه، ص١٣٦.

(٥) المصدر نفسه، ص١٧١.

(٦) المصدر نفسه، ص١٥٢.

وقوله:

ولا تفتحُوا للعتب باباً فرُبَّما يعزُّ عليكـــــم بعـد ذلك سَدُّهُ(١)

من خلال هذا البيت نلاحظ، أن الحكمة ترصد تجربة الشاعر في الحياة وقوله:

قالوا الشَّبيبةُ عَنْ دَعْواهُ تَزْجُرُهُ لَقَدْ صَدقْتُمْ وَلكِنْ لَيْس يَزْدَجِـــــرُ

إنَّ الّذي لَمْ يَزلْ في عَزْمِهِ كِبَرٌ ما ضَرَّهُ إنْ يَكُنْ في سنِّهِ صِغَرُ(٢)

فالشاعر يرسم من خلال هذه الخاطرة الحكمية، إن قوة العزيمة تغلب صغر سن الشخص، أي أن سن الشباب يكفه ويمنعه، غير أنه ماض فيما يريد الوصول اليه..

وصفوة القول إن توظيف الشاعر للحكم والامثال في شعره، دليل على أنه لا ينفك عن تراث أمته، ولا ينقطع عنه، والذي بدوره مثّل عصارة أفكاره وتجاربه في الحياة، وقد ترجمها شعراً، إذ تعامل مع هذا التراث بصورة جديدة واعية، تؤكد على ثقافته الأدبية، وموهبته التي صقلتها الدربة.

(١) الديوان: تحقيق شاكر هادي شكر، ص١٢٤.

(٢) الديوان: الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص١٥٤.

الفصل الثالث

مرجعيات اخرى

المبحث الأول: الثقافة المكانية.

المبحث الثاني: النسب والقبلية

المبحث الثالث: توظيف اللغة العامية

المبحث الرابع: توظيف مصطلحات العلوم

المبحث الاول

الثقافة المكانية

اخذت الفضاءات المكانية حيزاً في ديوان الشاعر الشاب الظريف، وقد شكلت سمة بارزة في شعره، وهذا يمكن ارجاعه إلى تنقل الشاعر بين المدن العربية، فالظريف شاعر مغربي الأصل قاهري النشأة، ((ويعد المكان من المداخل الرئيسة لدراسة النص الأدبي، والعمل الأدبي حين يفقد المكانية فهو يفقد خصوصيته، ومن ثمَّ أصالته))[1]، ولكن الشاب الظريف استطاع إن يحافظ على هذه الخصوصية والاصالة، وذلك باستحضاره غير قليل من الأماكن المترامية في شبه جزيرة العرب، والتي مثلت مرجعية تاريخية وتراثية تدل على معرفة الشاعر بجغرافيا المكان، من مثل ذلك قوله:

يا قَطْرُ عُمَّ دِمَشْقَ وَاخْصُصْ مَنْزِلاً فـــي قاسِيُـــون وحَلِّهِ بِنَباتِ
وتَرَنَّمـــي يا وُرْقُ فيـــهِ ويا صَبَا مُرِّي عَلَيْـــهِ بِأَطْيَبِ النَّفَحَـــاتِ
فِيهِ الرِّضَـــى فِيهِ المُنَى فيهِ الهُدَى فيه أُصُـــولُ سَعادَتي وَحَيـــاتِي[2]

فقد اشار الشاعر إلى أماكن عدة هما (دمشق، قاسيون) في مدحية مطولة، وجهها لوالده العفيف، ليدل على معرفته بدلالات الامكنة التي وظفها في نسيجه الشعري وجبل قاسيون الذي ذكره الشاعر، من المحتمل أنه كان يضم الخانقاه، التي يقطن فيها المتصوفة، ومنهم والده العفيف. وبذلك ولَّدت هذه الأماكن انفتاحاً جديداً أكثر سعةً من الناحية الدلالية، وتركت آثاراً واضحة في بنية النص الشعري، وحمَّلته دلالاتٍ فنيةً وجماليةً إضافيةً، تتجلى في نفس المتلقي، بعد أن اسبغ عليه المبدع بُعداً تفسيرياً، يتفق

(١) ينظر: الصورة الفنية في النقد الشعري: في النظرية والتطبيق: عبد القادر الرباعي، منشورات جامعة اليرموك، اربد – الأردن، ١٩٨٠م، ص٢١٢.
(٢) الديوان: الشاب الظريف، صلاح الدين الهواري، ص٩٩.

مع مستوى ثقافته وقدراتها[1]، فالشاعر الشاب الظريف ينادي المطر(يا قطر) طالبا أن يهطل على دمشق كلها، ويخص المنزل الذي ارتبط به عاطفيا في بلدة (قاسيون)، ولعل هذا البيت يجعلنا تقف عند ارتباط الشاعر الشاب الظريف، بمرجعتيه الأدبية، إذ كان ناظرا إلى قول أبي العلاء المعري الشهير:

ولو أنّي حُبِيتُ الخُـــلْدَ فَرْداً لمَا أحبَبْتُ بالخُلْدِ انـــــفِرادا

فـلا هَطَلَتْ عَلَيّ ولا بـأرْضـي سَحائبُ ليسَ تنْتَظِمُ البِلادا[2]

فالشاعر استحضر فكرة أبي العلاء الداعية إلى الإيثار، وصاغها صياغة تلائم عصره، إذ وّجهَ دعاءه إلى (دمشق)، بأن يعمَّها المطرُ خاصةً منزل الحبيب في (قاسيون) أن يحل فيه النبات، وعند ذاك يترنم الحمام ويشدو وسط ريح الصِّبا، الذي يمرُّ بنفحة الطيب، ثم يؤكد الشاعر المولع بحبُ الطبيعة أنَّ هذه الأجواء التي يتمناها قد حلَّ فيها الرضى والمنى والهدى وهي–بلا أدنى شك–أصول سعادة الشاعر، بل سعادة كُلَّ إنسان، وهي الحياة المبتغاة، أذن هو–في معرض استحضار الأماكن (دمشق–قاسيون) فقد أخذ يتغنى بالطبيعة الساحرة، التي تتكامل عناصرها من مطر، ونبات وحمام يترنح وريح الصبر التي تحمل نفح الطيب، لتشكل بكليتها السعادة التي يبتغيها الشاعر الشاب الظريف الذي الح بحب الطبيعة التي أكد إنها محض سعادته (فيه أصول سعادتي وحياتي).

ومن توظيفه للاماكن التراثية قوله:

ياحبـــذا نهر القَصِيرِ ومغربا ونسيم هَاتِيكَ المَعالِمِ والربا

وسقى زَمانـاً مَرَّ بي في ظِلِّها ما كَانَ أَعْذَبَهُ لَدَيَّ وأَطْيَبَا

---

(١) ينظر: الخطيئة والتكفير: ص١٢٣.

(٢) ديوان أبي العلاء المعري (المشهور بسقط النرند): تحقيق: شاكر شقير، المطبعة الأدبية في بيروت، (لا–ط)، ١٨٨٤م، ص٣٦.

إلى قوله:

وتغنَّيا لا بِالحَطِيمِ وَزَمْزَمٍ بَلْ بِالحِمَى وَبساكِنِيهِ وزَيْنَبَا[1]

في هذه الأبيات الثلاثة يأتي الشاعر بالأماكن المحببة إلى نفسه بأسلوب المدح (حبذا)، المسبوق بياء التنبيه، ولم يكتف باستدعاء الأماكن الاثيرة إلى نفسه بل مزج معها عناصر الطبيعة التي كلف بها وعاش ولم يجد عنها حولا، إذ أنه لا ينفك عن (المغرب) ونسيم هاتيك المعالم والربا، ثم يأتي الشاعر بالصيغة الدعائية بوساطة الفعل الماضي (وسقى زمانا) ذلك الزمان الذي مر سريعا وقد عاشه الشاعر وكان عذبا طيبا، ويعبر عن انقضائه بهذه الصيغة التعجبية المؤثرة (ما كان اعذبه لدي واطيبا)، ويؤكد في البيت الثالث نزعته الغزلية ضمن معنى طرفة الشعراء الذين تقدموه، إذ إن الشاعر العاشق لم يكن كلفا بالمكان لأجل المكان، ولكنه كلف بمن سكن المكان:

وتغنَّيا لا بِالحَطِيمِ وَزَمْزَمٍ بِالحِمَى وَبساكِنِيهِ وزَيْنَبَا

وهذا المعنى الشعري سبق اليه الشاعر الشاب الظريف على شاكلة قول:

أَمُرُّ عَلى الدِيارِ دِيارِ لَيلـى أُقَبِّلَ ذا الجِـدارَ وَذا الجِدارا
وَما حُبُّ الدِيارِ شَغَفنَ قَلبي وَلَكِن حُبُّ مَن سَكَنَ الدِيارا[2]

وقد استدعى الشاعر الأمكنة (نهر القصير(*) الحطيم، زمزم)، محاولاً استدعاء أبعاد المكان الرمزية، ومن ثم توظيفها في تجربته الشعرية بطريقة فنية ابداعية عن طريق مرجع المكان، بخيال الشاعر، ومن ثم صياغته في لغة شعرية إبداعية تخلق مكان يتناسب مع العمل الفني متجاوزا فيه الوقائع إلى عالم الخيال[3].

---

(١) الديوان: الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص٦٨-٦٩.

(٢) ديوان مجنون ليلى: جمع وتحقيق وشرح: عبد الستار أحمد فراج، دار مصر للطباعة والنشر، ط١، القاهرة – مصر، ج١/١٣١.

(٣) المضامين التراثية في الشعر الاندلسي في عهد المرابطين الموحدين: د. جمعة حسين يوسف الجبوري، دار صفاء، ط١، عمان، مؤسسة دار الصادق الثقافية، ١٤٣٣هـ-٢٠١٢م، ص١٨٧.

فالمكان–أذن–لا يقصد به الأبعاد الواقعية الهندسية المحددة، بل هو المكان الذي لا يستوعبه إلّا خيال المبدع الفنان الذي يحيله إلى أفاق رمزية أكثر اشراقا لينقلها إلى تجربته الوجدانية.

والملاحظ أنَّ الشاعر هنا قصد التحّولَ المكاني، لأنَّهُ قد تحدّث عن مكان في ذاكرته، وانتقل إلى مكان آخر، فتذكر هذا المكان في الماضي كيف كان عامراً بالرفاق واللهو والخلاعة، وكيف أصبح في الحاضر مقفراً(١)، وبذلك شكَّل حضور هذه الأمكنة مرجعاً تاريخياً، استند فيه الشاعر إلى ثنائية الحضور والغياب بين ذاته والماضي المنصرم.

وقد ظهر المكان بوصفه مرجعا تاريخيا وتراثيا في المنتج الشعري عند الشاب الظريف، وذلك في قوله:

حييت ياربْـعَ الحِمَـــــى بِـزَرُودِ مِـنْ مُـغْرَمٍ دَنِـفِ الحَـشَا معمـود
يا نُزْهَتِي الكُبْرى ومَـعُدِن لذَّتِي ومَـحَـلَّ أَهْـلِ مَـوَدَّتِـي وعهــودي
عوجوا عليـهِ فَلَسْتُ أُبْرِدُ غُلَّةً حـتّـى أُعَـفِّر فـي ثَـراهُ خُـدُودي(٢)

لم نجد لشاعرنا الشاب الظريف انفكاكا عن المكان–بكلِّ ضروبه وافاقه–والمكان في مفهوم الشاعر، أوسع افقا إذ امتزج بعناصر الطبيعة التي ما انفكّ يكررها في كُلِّ قصائده ومقطَّعاته، فهو دائم التذكر للطبيعة ومظاهرها برفقةُ ثلّة من رفاقه، محققا ضالته المنشودة مجاهرا بلذته.

ففي بيته الأول يحيّي المكان الأثير إلى نفسه (ربع الحمى) ويصف نفسه بالمُحب المغرم، وانّه دنف الحشا والمعمود.

---

(١) بنائية اللغة الشعرية عند الشاب الظريف: خالد أحمد ناجي، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ٢٠١١م، ص٦٢.
(٢) الديوان: الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص١٣٢–١٣٣.

وهذا المكان الذي استحضره الشاعر (ربع الحمى)، يّمثلُ (نزهته الكبرى)، و(معدن لذته)، و(محل أهل مودته)، ولم يكتفِ بهذا النداء الرقيق الحاني، بل طلب من احبته ورفاقه أن يعرِّجوا عليه (عوجو عليه) وكيف لا؟ وهو لم تبرد له غلّة (فلست أبرد غلةً) إلى إن يعفر خدوده في ثراه (حتى اعفّر من ثراه خدودي).

هذا المستوى من الارتباط بالمكان الاليف الأنيس (ربع الحمى) بوصفه عنصرا رئيساً من عناصر الطبيعة، يعد مدى ارتباط الشاعر ولحمته مثلما لاحظت الدراسة.

وفي بيته:

يا ظَبْيةَ الوَعْسَاءِ ما ضَرَّ الهـــوى لو كُنْتِ مِنْ قَنْصِي وبَعْضِ صُيُودِي[1]

أذن يتحدّث الشاعر في هذه القصيدة عن رحلته إلى ممدوحه، مستدعياً الأمكنة (زرود، ظبية الوعساء، الشام) وهي محل لهوه، ثم يذكر الشاعر إن في هذه الأمكنة، اناساً ذوي صفات تقرّبهم من العلياء... وقد استطاع الشاعر إن يتصرَّف بالمكان بما يتناسب ودفقته الشعورية.

ومن الأماكن التي وظّفها الشاعر قوله في قصيدة قالها في المدح:

يا مَـنْ شَغَلْتُ بِهِ سِرِّي وأَوْهَامِي ومن لمغناه انجادي واتهامي

وَمَنْ ألفتُ رضاهُ الرَّحْبَ جانبـهُ وَفُزْتُ مِنْهُ بِإِحْسَانٍ وإنْعَـامِ[2]

ونحن نقف عند الأمكنة التي استحضرها الشاعر نجدٍ وتُهامة(انجادي واتهامي) تلحظ الباحثة هذا التصرُّف الفني من لدن الشاعر في تطويع أسماء الأمكنة إلى عناصر الطباق(اتهامي) و(انجادي) فيكون لهذا التصرّف البديعي او لنقل الثنائية الضّدية، أثر في تحريك ذهن المتلقي ومدّ النص بعوامل القبول، فضلاً عن لغة الشاعر الطيّعة وعذوبة الألفاظ،

---

(١) الديوان: الشاب الظريف، تحقيق، صلاح الدين الهواري، ص١٣٤.

(٢) المصدر نفسه، ص٣١٤

وقدرة التشكيلة العروضية للبحر البسيط علي إحداث هذا التغيير في جو المتلقي، لأنَّ للبسيط خاصيةً عروضية فهو ينتقل من (البط ء) الذي تمثله تفعيلة (مُسْتَفعِلن) إلى واقع السرعة الذي تمثّلهُ تفعيلة (فَأعِلْن) أو (فَعِلْن) المخبونة، لذا فهذا البحر ذو طبيعة متناقضة كما هو معروف، لذا يصلح للتعبير عن المواقف الذاتية الوجدانية ومن هذا يقول الناقد الدكتور علي عباس علوان: "قلما نجد ضمور الجانب الذاتي في القصائد المبنية في هيكل البسيط، ولعل نظره إلى بعض مطالع المتنبي توضح لنا تلك الملاءمة الدقيقة ما بين احساس الشاعر واختياره لهذا البحر"(١).

ومن الملاحظ أنّ الشاعر قد وظّف في عجز البيت الأول الأمكنة (نجد، تهامة)، وهي من المرجعيات المكانية التي برزت في قصيدة الشاعر، أذ خاطب ممدوحة، بأن هذه الاماكن قد شغلت نفسه وفكره، كونها موطن الممدوح حتى جاء قاصداً لها.

ويوظِّفُ الشاعر الأمكنة نفسها في قصيدة تفيضُ بمشاعر الحُبِّ والشكوى والتظلُّم من محبوب قد جاوز الحدَّ في حرمانه، في قوله:

وأَبيتُ مَبْذُولَ الدُّموعِ مُعذّباً كَلِفاً وَأَنْتَ مُمنَّعٌ وَمُنعَّـــمُ
يا مُتْهِمَا قَلْبي بِسَلْوةِ حبــه هيهات يُنْجِدُه وَأَنْتَ المُتْهِمُ(٢)

ويستمرُّ الشاعر في استدعاء التُراث المتّمثل بالأمكنة، وذلك في قوله:

ما كُنْتُ أَنْـدُبُ رَامـــةً وَطُوَيْلِعـاً لَـــوْ كُنْتَ يا قَمَرِي عليَّ طُوَيْلِعَا
وَلَقَـــدْ رَأَيْتُ بِرَامَـــةٍ بَيْنَ النَّقَا فَمَنَعْـــتُ طَرْفـي مِنْهُ أَنْ يتَمتَّعا
ما ذَاكَ مِـــنْ رَوْعٍ وَلكِنْ مَنْ رَأَى أَشْباهَ عِـــطْفِكَ حُـــقَّ أَن يَتورَّعا
يا ساكِني نُعْمان لا اِصْطَنَـــعَ الهَوَى صَبّاً يكـــونُ بِكُم هَواهُ تَصنُّعا(٣)

(١) تطور الشعر العربي الحديث في العراق–إتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج: د. علي عباس علوان، وزارة الإعلام، بغداد–العراق، ١٩٧٥م ص٢٣٩.
(٢) الديوان: الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص٣٠٩.
(٣) المصدر نفسه، ص٢٠٦.

هنا الشاعر قد استحضر الأمكنَة منطلقاً من مرجعيته التاريخية المكانية، فاستدعى مكانين هنا(رامة) و(طويلع)، ولم يكن استحضاراً طوعياً بل ندب ما يظهر تولع الشاعر بهاذين المكانين، لارتباطه بهما ارتباطاً خاصا (ماكنت أندب) وقد ارتبط هذا الندبَ والتوجُّعَ بغياب المحبوب (طويلعاً) لأنَّ استعمال حروف الشرط (لو) جاء امتناع الندب لامتناع طلوع المحبوب (طويلع)، وقد اولع الشاعر بفنون البديع، إذ نراه في كُلِّ قصيدة بل في كل بيت يتحرّى ضروب البديع، وهنا جانس الشاعر جناساً تاماً بين(طويلع) و(طويلع) ف(طويلع) الاولى قصد بها إسم المكان الذي يندبه، و(طويلع) الثانية قصد بها تصغير(طالع) من الطلوع أي الظهور، وتقوم تقنية الجناس بنوعيه–التام والناقص–على تقنية(التوازي) و(الاختلاف) أي التوازي الوزني ثم يفاجأ المتلقي بأن ما حسبه تماثلا تاما من الوزن والدلالة، بأن الكلمة الثانية تنتمي إلى حقل دلالي مختلف تماما، الأمر الذي يدهش المتلقي ويغير أو يكسر افق توقعه وهذا هو أثر الجناس، فهو ليس زركشة لفظيّة أو زينة قولية، بل هو تثوير للمعنى وفن من فنون القول يصور المعنى في ابهى حله، اذا جاء عفو الخاطر ثم تأتي الأبيات اللاحقة لتصور المعاني الغزلية الحسية التي عبر عنها الشاعر، عبر هذه الأمكنة التي استحضرها وهي غير منفكه عن التعبير عن خلجات الشاعر وعواطفه وتذكر ما كان يقضيه في ظلها من لبانات الهوى واوطار الغرام، ثم يذكر مكاناً، اثرا اخر هو (نعمان) مخاطبا ساكنيه بأن هواه لم يكن مصطنعا، وانما هو الصب المعنى المؤله بمن سكن(النعمان).

في هذه القصيدة التي نسجها الشاعر بخيوط الغزل، يتبين عمق مرجعية الشاعر المكانية والتراثية، من عبر حشده لعدد من المدن التي وظفها الشعراء في قصائدهم وهي(رامة[1]، طويلع، نعمان)

وغني عن البيان أنَّ استحضار الشاعر للأمكنة بأنواعها ورد ممزوجا مع التعبير الغزلي الذي لم يخل من نزعة تقربه من النزعات الصوفية التي كان اقربها إليه نزعة أبيه–عفيف الدين التلمساني–

(١) رامة: جبل باليمامة، ينظر: معاجم البلدان: ياقوت الحموي، دار صاد، بيروت – لبنان، المجلد الثالث، ص١٦.

ويقينا أنّ خيوط هذه النزعة الصوفية واغصانها تمتد إلى تعبيره الشعري وأن كان هذا التأثر لا يبدو إلا لمن تأمل ديوانه وتمرس في مجسات معجمه الشعري، فالشاعر لم يكف متصوفا، لكنه تأثر بلغة أهل التصوف ولاسيما في غرضه الرئيس الغزل.

وفي قوله:

وَحَياتِكُمْ في عِزِّكُمْ وهوانـــي قسما بِـهِ الشَّانِي يُعَظِّمُ شاني

يا سَاكِني نُعْمان ما عُرِفَ الهوى لولاكم يَا سَاكِنـــــي نعمان

سلت ظِباؤُكُمُ الظُّبَى مِنْ أعين إنسانها طِيبَ الكَـرى أَنْسَانِي[1]

يستدعي الشاعر إسم المكان (نعمان[2])، في قصيدة تفيض بمشاعر الحنين، إلى المكان المذكور، وهو اسم يطلق على عدة مواضع في شبه جزيرة العرب، والتفسير الأقرب انه قصد(نعمان)، وهي مدينة مشهورة من أعمال حمص بين حماة وحلب، والدليل على ذلك كون الشاعر كان يسكن هذه الأماكن ويتنقل بينها.

والملاحظ أنَّ الشاعر قدَ عمَد إلى أسلُوب التكرار، ويعد التّكرارُ خاصيةً ظاهرة في الشعر(شعر الحنين)، لأنه يدلُّ على تأكيد تجارب الحنين، ويّعبرُ عمّا يعانيه الشاعرُ من ضيق وتمّزقُ[3].

وقد كرر الشاعر لفظ(نعمان) مرتين ليكشف لنا عن حالته النفسية المتوترة، التي غرقت في الحنين والشوق للمحبوب، وقد لجأ إلى هذا التكرار، ليخدم النظام الداخلي للنص عن طريق تكثيف الدلالة الايحائية له[4].

---

(١) الديوان: الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري'ص٣٢٩.

(٢) نعمان (بالفتح)، اسم يطلق على عدد من المواضع منها: واد قريب من الفرات على أرض الشام. قريب من الرحبة، ونعمان: موضع قرب الكوفة من ناحية البادية، ونعمان: إسم حصن في اليمن، واسم بلد بالحجاز، ياقوت الحموي معجم البلدان: ٢٩٣/٥.

(٣) الحنين في الشعر الاندلسي في القرن السابع: محمد أحمد دقالي، مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط١، القاهرة– مصر، ٢٠٠٨، ٥٤٩.

(٤) ينظر: الأسلوبية وتحليل الخطاب: منذر عياش، القاهرة مركز الإنماء الحضاري، ط١، القاهرة– مصر، ٢٠٠٢، ص٨٠.

وهذا ما اكدته الشاعرة الناقدة نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) اذ رأت أنّ التكرار يسلّط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها... فتكرار عبارة او كلمة يضع بين ايدينا مفتاحا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك يمثل جزءاً من الهندسة العاطفية للعبارة، يحاول الشاعر فيها إن يُنظِّم كلماتهِ بحيث يقيمُ أساساً عاطفياًن من نوع ما[١].

ويأتي البيت الثالث، حافلا بالبديع، وذا صياغة رائعة، ولغة طيعة، وانسياباً ايقاعياً عبر تفعيلات البحر الكامل ذي التفعيلات الباعثة على هذا التدفق الموسيقي (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) وذي الضرب المقطوع (متفاعل).

ويُلاحظ الجناس في لفظتي (ظباؤكم) جمع ظبية، وقد كنّى بها عن الحبيبة، و(الظبى) وقصد بها السيوف، والتعبير هنا يسير إلى لحاظ المحبوبة وشبهها بالسيوف القاتلة، أذ فضلها على السيوف لأنها تقتل ولم تخرج عن الاجفان، ثم جانس بين (انسانها) أي إنسان العين وبين(إنساني) الفعل الماضي من النسيان، والجناس هنا (إنسان) و(انساني) وهو جناس غير تام.

وتقنية الجناس مثلما بينا انفاً، تقوم على نظرية التوازي والاختلاف، التوازي شبه التام في اللفظ أو الوزن، والاختلاف الدلالي، لأن للكلمة الثانية حقلا دلاليا غير الحقل الدلالي للأولى. وقوله:

من غديري يوم شرف الحمى　　من هو جـــد بقلبي مزحا
الصبـــا إن كان لابـــد الصبا　　انها كانت بقلبـــــي اروحا
يانداماي (بسلع) هـــــل أرى　　ذلك المغدق والمصطحبا[٢]

(١) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، بيروت، دار النهضة العربية، ط٢، بيروت – لبنان ١٩٦٢، ص٢٤١-٢٤٧.

(٢) المستدرك على الديوان: أحمد عبد المجيد، ص٤٩.

في هذه الأبيات إشارة مكانية إلى جبل(سلع[*])، حيث يخاطب الشاعر ساكني هذا الجبل من الرفاق، وقد تجلى الحزن عليه فالشاعر، استعمل الألفاظ التي عبرت عن حالته النفسية منها: الدمع، مفارقة الفرح، وبذلك مثل المكان عتبة نصية استطاع الشاعر من خلاله إن يطلق تجربته المعاشة.

وقوله:

ولما تلاقينا عشية يممـوا بكاظمة[*] والشوق زاد علي

وايقنت اني ظفرت بقربهم وكاد فؤادي إن يذوب مـن[١]

يتجلى أثر الثقافة المكانية التاريخية بوساطة اشارته المتمثلة بـ(كاظمة)، وهي إسم مكان أكثر الشعراء من ذكره في نصوصهم، فقد نقل الشاعر في هذا النص صورة اللقاء الذي مزج بمشاعر الاشتياق والحنين، فكان المكان هنا قد مثل بؤرة النص وما حمله من دلالات اثرت في متلقيه.

وقوله:

أَلا يا نَسيمَ الريحِ بَلِّغ مَها نَجدِ بِأَنّي عَلى ما تَعلَمونَ مِـنَ العَهدِ

وَقُل لِفَتاةِ الحَيِّ مَوعِدُنا الحِمى غُدَيَّةَ يَومِ السَبتِ عِندَ رُبى نَجدِ[٢]

يستدعي الشاعر مكانا تاريخيا (نجد)، وقد سبقه بأسلوب النداء، والملاحظ أنَّ الشاعر قد كررّ قوله (ياربا نجد)، وذلك لتذكير الحبيب وتأكيده عليه من أجل اللقاء، وقد غالبه الشوق.

وقوله:

لا طل الغوادي ساحتـــــي قطنا ولا رعى الله من في ارضها قطنا

---

(١) المستدرك على الديوان (كذا في الأصل وهو مضطرب الوزن): ص٥٥.

(٢) المصدر نفسه: ص٥٥.

إلى قوله:

هجاهم الله في القرآن فاهجـــهم والعنهم الدهر واشكر كل من لعنا[1]

من الأماكن التي وظفها الشاعر في نسيجه الشعري(قطن)، أذ هجا الشاعر ساكني هذه القرية، بأبيات شعرية في مناسبة غير معروفة، ويبدو إن الشاعر قد قصد الجناس، أكثر من كونه قصد المكان، ليزيد الجرس الموسيقي لأبياته الشعرية، وبذا غدا الجناس سمةً اسلوبيةً بارزة في شعره، حيث جانس الشاعر بين لفظتي (قطنا قطنا)، فالكلمتان منتشابهتان من حيث ترتيب الحروف، لكنهما ينتميان إلى حقلين دلالين مختلفين، ف(قطن) الأولى إسم بلدة، وقطن الثانية فعل ماض بمعنى (سكن).

ومن توظيفه للمكان قوله:

ياعريب العقيق من لي وهيهـــات ت بأيامنا بـــوادي العقيـــق

حيث غصن الوصال رطب وروض الحب زاه وبدوره في شروق[2]

وهنا الشاعر ارتكز على فضاء المكان الواقعي، بدلالة انتحابه الشعري، الذي جاء بصيغة النداء في قوله: (يا عريب العقيق)، وقد استعمل الشاعر هذه الأداة ليعلن عن تجربة عاشها، أو يريد من المتلقي إن يعيشها معه، وقد استرجع الشاعر ايامه بهذا الوادي، من خلال اخراجه من حيز المكان إلى فضاء المتخيل، وما اختزلته ذاكرته من عبق الذكريات المنقضية مع من يحب.

وبناءً على ذلك تلحظ الباحثة هذا الخطاب الشعري الرقيق، الذي يقوده نداء الإسم المصغَّر (يا عريب)، ثم تلاه بالاستفهام (من لي)، يتلوه إسم الفعل الدال على الماضي (هيهات) التي تعني (بعد)، بَيْدَ أن للشاعر القدرة على صوغ المجاز المؤثر على شاكلة قوله:

(١) الديوان: الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص ٣٢٧.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٣٥.

حيث غصن الوصال رطب وروض الحب زاه وبدوره فـــــي شروق

اذا جعل الشاعر للوصال غصناً رطباً، وجعل للحب روضا زاهيا في حالة من الشروق على سبيل الاستعارات الفاعلة في التعبير، فضلاً عن موسيقية بحر الخفيف ذات الوقع الخاص:

(فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)، من كل شطر.

والشاعر في قوله: هيهات بأيامنا بوادي العقيق قد ربط تجربته مع كثير من الشعراء في التحسر على فراق الديار، وتركه للاماكن التي كان يلهو بها مع خلانه، وتجربته هذه اشبه بتجربة الشاعر جرير وفراقه لمنازل الاحبة وذلك في قوله:

فأيهات أيهات العقيقُ ومن بهِ وأيهات خـــل بالعقيقِ تُواصله(١)

ومن تمظهرات الامكنة في ديوان الشاعر، فضلاً عن المدن، فقد استدعى الشاعر البلدان، والتي منها مصر في قوله:

وَاطُولَ شَوْقَاهُ إلـــى غَائِبٍ غَيَّبَ عَنْ جَفْنِيَ طُـولَ الرُّقادْ
فِي مِصْرَ عَهْدِي أنّه سَاكِنٌ فَكَيْفَ مِنْ قَلْبِي حَلَّ السَّوادْ(٢)

وقد وظف الشاعر البلد نفَسهُ في قوله:

يا ساكِني مِصْر شَمْلُ الشّوْقِ مُجْتَمِعٌ بَعْـــدَ الفِراقِ وَشَمْلُ الوَصْلِ أَجْزاءُ
كأنّ عَصْرَ الصِّبا مِـــنْ بَعْـدِ فُرْقَتِكُمْ عَصْرُ التّصابي بِـــهِ لِلّهْوِ إِبْطاءُ(٣)

---

(١) ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب: تحقيق الدكتور: نعمان محمد أمين، دار المعارف، ط٣، القاهرة–مصر، م١/ ص٣٨٥.

(٢) الديوان: الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص١٤٥.

(٣) المصدر نفسه، ص٣٠.

لما كان المجاز عماد اللغة الشاعرة، لذا كان لشاعرنا الشاب الظريف، نصيب وافر منه، فهنا في قوله (شمل الشوق مجتمع)، جعل للشوق شملا يجتمع كما البشر المجتمعون، على سبيل الاستعارة ثم جاء يقابله (شمل الوصل اجزاء) وهو تعبير رائع في لغة الشعر الغزلي.

ثم يشبه عصر الصبا بعد فراق الحبيب بعصر التصابي، وهو اظهار أو ادعاء الحب، بعد فوات أكثر العمر، إذ يلهو الإنسان بالتصابي وانى له ذلك؟ كقول عبيد بن الأبرص في معلقته المشهورة:

تصبو وأنى لك التصابي أنى وقد راعك المشيب[1]

وتأسيسا على ما سبق، نجد أنَّ حضور الامكنة في المنجز الشعري للشاعر الشاب الظريف، يكشف عن اهتمام الشاعر وثقافته المكانية، والتي بدورها ساعدت على اغناء نصوصه، كونها تحمل دلالات متنوعة، لأن المكان في العمل الأدبي، يختلف عن المكان في العالم الواقعي، لأنه مكان قد احتوته اللغة والصورة، داخل العمل الفني، وهو ما اختص به الشعراء والمبدعون[2].

وهكذا جرينا مرجعيته المكانية وتذكره المدن والربوع والديار إلى لمساته التعبيرية الفنية المعبرة عن غزله المتفرد في ظلال الطبيعة الاسرة وبين احضانها.

وغني عن البيان أن هذه النفحات الغزلية التي لا تفارق الشاعر ولا يسعى لها وهي ممتزجة بعناصر الطبيعة، تشي كلها بنزعة صوفية خفية تسربت إلى شعره مما الفه

---

(١) شرح القصائد العشر: الخطيب التبريزي، تحقيق: فخر الدين قباوة، دار الافاق الجديدة، ط٤بيروت-لبنان، ١٤٠٠هـ-١٩٨٠م، ص٤٧١.

(٢) ينظر: الحوار في شعر الهذليين (دراسة وصفية تحليلية): صالح بن أحمد السهمي، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى بمكة المكرمة، ٢٠٠٨-٢٠٠٩م، ص٩٥.

عصره من هذا النمط التعبيري، ولا ادلَّ عن ذلك من النزعة التي كانت سمة لفكر أبيه (عفيف الدين التلمساني وشعره، لذا نظن ظنا كبيرا، أنه وقع تحت تأثيرها، ونقول بتأثر غزله عامة بهذه النزعة ونعدها مرجعية له مثلما نوهنا بذلك في الفصل الثاني.

المبحث الثاني

النسب والقبلية

يمثل الشعر العربي السجل الذي دونت فيه انساب العرب، وذلك من خلال اشادتهم في اشعارهم، بأنساب قبائلهم، "لأنه النسب عندهم هو القومية، ورمز المجتمع السياسي في البادية"(١)، وإلى ذلك ذهب أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ): "تعرف انساب العرب وتواريخها وايامها ووقائعها من جملة أشعارها، فالشعر ديوان العرب، وخزانة حكمتها ومستنبط آدابها ومستودع علومها"(٢).

وتعد الانساب من الانماط الثقافية التي يتلقفها الشعراء، من أجل تعضيد نصوصهم، وتأكيد معرفتهم وثقافتهم المتنوعة، وقد وجدت الدراسة بعض ملامح ((ثقافة النسب)) عند الشاعر الشاب الظريف، والتي انضوت تحت المرجعية التاريخية للشاعر، منها قوله:

النضر من اعطافه وكنانة بلحاظه ولمهجتي هو هاشم
فرع من أصل الصبابة هل ترى بالقرب منه لجمع الشمل ناظم(٣)

نلتمس المرجعية القبلية في نص الشاعر، وذلك باستدعائه لعدد من رجالات العرب المشهورين ومنهم (أبو قريش) وهو النظر بن كنانة، و(كنانة) وهو أبن خزيمة بن مدركة، و(هاشم) وهو جد بني هاشم عشيرة النبي (صلى الله عليه وآله وسلم)(٤). وقد أفاد

---

(١) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: جواد علي، ج٤/ ص٣١٤.

(٢) كتاب الصناعتين 'الكتابة والشعر: أبو هلال العسكري، مكتبة محمود بك بالاستانة العلية، ط١، ١٣١٩، ص١٠٤.

(٣) الديوان: الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص٢٨٩-٢٩٠.

(٤) ينظر: صورة الحياة والموت في شعر المماليك: د. علي صاحب عيسى، دار الكتب والوثائق ببغداد، ط١، ٢٠٢٠م، ص٣١١.

الشاعر من دلالات لقب(هاشم(*))، ليؤكد على تهشيم الممدوح لمهجته، والملاحظ إن الشاعر قد أشار إلى الأصل والفرع وهو(كنانة) و(هاشم).

وقد دأب الشاعر على ربط كُلِّ معنى أو غرض بالغرض الأثير إلى نفسه وهو الحديث عن المحبوب الذي سَلَبَ لبّه واستولى على مشاعره سواء وفق إلى ذلك الربط أم لم يوفق لذا اخفق في توظيف الدلالة النسبية (هاشم) وهو جد بني هاشم الذين منهم رسول الله (صلى الله عليه وآله وسلم) إذ اتخذ من اشتقاق اسم هذه الشخصية (هشم) مجالا للتعبير عن تهشيم الممدوح لمهجته الأمر الذي اظهر المبالغة فضلا عن التنافر الدلالي الحاصل من هذا التوظيف، والملاحظ إن الشاعر لم يوفق في هذا الاستدعاء، كونه وظّف بطون العرب في الغزل الصريح.

وواضح أنّ طغيان موجه البديع التي انبثقت من العصر العباسي وبلغت اوجها عند البديع (بديع الزمان الهمداني) والقاضي الفاضل، وزحفت نحو اعصر الشاعر.

هذه الموجة كانت طاغية، وليس من الهين ايقاف مدّها العاتي.

لذا نلحظ مثل هذا الانموذج عند الشاب الظريف ولاسيما هذا البيت:

وَسامَ القَلْبَ مِـــنْ أَولادِ سامٍ غزالٌ طرفـــهُ مِن آل حَامِ

يريني المَوتَ في سيفٍ ورمحٍ مُقيمٍ في اللَّواحِظِ والقَوامِ(١)

يوجه الشاعر خطابه إلى محبوب عذب قلبه، وقد نسبه الشاعر إلى سام أبن نوح (عليه السلام)، ثم عاد لينسب طرفه إلى أولاد (حام) وهو من اولاد النبي نوح، ليوصف حاله بأن قلبه سامه العذاب بسبب غزال طرفه أسود، وقد سخر الشاعر لبناء ابياته أحد فنون البلاغة فجانس بين (سام، وسام) جناسا تاما في عدد الحروف وترتيبها ونوعها وهيأتها، وبذلك اضاف صبغة جمالية لنصه الشعري.

---

(١) الديوان: الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص٣١٣.

أنّ ولع الشاعر بالمحسنات البديعية بنوعيها اللفظية والمعنوية، جعله يعود إلى البديع في كُلّ اغراضه ومعانيه، لكنَّنا هنا نُريد ان نقف على آثار ثقافته النسبية والقبلية آخذين بالحُسبان المنهج الذي سرنا عليه في دراسة مرجعياته الثقافية.

ويتفاعل الشاعر الشاب الظريف مع مرجعيته النسبية فيدخلها في تعبيره الشعري، فينجز خطاب جديد قادر على التأثير بالمتلقي لما تضمن من رصانة بناء وعمق الفكرة التي أراد الشاعر ايصالها.

فقد أشاد بنسب عبد شمس ونسب قريش، وهما–في المحمول المعرفي التاريخي– من شهرة وعزة وسؤدد في المنظومة النسبية التي افتخرت بها الأجيال المتعاقبة اخذا بما تعارفوا عليه في هذا المضمار، وإن كانت العقيدة الإسلامية قد سفهت هذا التوجه، لأن أساس المفاضلة بالإسلام تقوم على معيار الهي كوني، فقال سبحانه وتعالى في محكم كتابه الكريم: ﴿**إِنَّ أَكرمكُم عند اللهِ اتقاكُم**﴾[1]، لذا ليس غريبا إن يهاجم القرآن شخصيات قرشية على شاكلة أبي لهب وابي جهل واضرابهما.

وإن يبجل الإسلام اشخاصا ليسوا من عبد شمس ولا من قريش بل ليسوا عربا اصلا مثل: سلمان الفارسي الذي لقب بـ(سلمان المحمدي)، وبلال الحبشي مؤذن الرسول وصهيب الرومي، ولكن منطق الشاعر مع ما تعارف عليه الناس، لكن مدحه للنبي الأعظم محمد بن عبد الله، رسول الله الذي مدحه الخالق العظيم ﴿**وَإِنَّكَ لَعَلَىٰ خُلُقٍ عَظِيمٍ**﴾[2]، جاء في محله، لا لأنه من قريش، هذا النسب الذي نجده الشاعر أخذا بما قالت به العرب من التفاخر، بل لأنه رسول الله وهو الشفيع المشفع، فكل ما جاءَ من مدح برسول الله (صلوات الله عليه) في مكانه الصحيح، بل لم يبلغ مدى الممدوح.

---

(١) الحجرات: الآية ١٣.

(٢) سورة القلم: الآية ١٤.

والمهم في الأمر إن الشاعر هنا تأثر بثقافة النسب، اذ تسللت هذه الانساب المشهورة إلى بنائه الشعري، ولا ادل على ذلك من وقوعه تحت طائلة الإعجاب بل تقديس الانساب المشهورة في الجاهلية.

فعبد شمس هو اساس الشرف، وقريش دعامة لهذا الشرف التليد، وهذا هو المتفق القومي الذي تأثر به الشاعر في هذه الثقافة النسبية التي مازال الناس إلى يومنا هذا يفخرون بها افتخارا لا حدود لها ويتفاخرون بالانتماء إليها، وكأنهم لم يقرءوا آيات الله واقوال رسوله العظيم الذي نهى عن التفاخر في الإسلام، ويحضرني قوله (صلى الله عليه وآله وسلم): "من انتسب إلى تسعة يفتخر بهم، كان عاشرهم في جهنم"(١).

(١) كتاب مجمع الزوائد ومنبع الفوائد – باب فيمن افتخر بأهل الجاهلية –نور الدين الهيثمي، دار الكتب العلمية، ج٨/ص٨٥.

المبحث الثالث

توظيف اللغة العامية

اتسم عصر الشاب الظريف باستعمال الألفاظ العامية إلى درجة تصل أحياناً إلى التفاهة والانحطاط[١]، لكن الشاب الظريف استطاع أنّ يتميّز في الاستعمال ويمنحه جمالاً لقدرته الفائقة على منح الألفاظ صبغة من العذوبة والانسجام، يقول شهاب الدين العمري عن شعر الشاب الظريف ((وأكثر شعره- لا بل كلّه- رشيق الألفاظ، سهل على الحفّاظ، لا يخلو من الأمثال العاميّة، وما تحلو به المذاهب الكلاميّة، فلهذا علق بكلّ خاطر، وولع به كلّ ذاكر))[٢]، فالشاب الظريف انتقى اقرب الألفاظ وأكثرها وروداً على الألسنة، فكان ((يستعمل أساليباً وألفاظاً أشبه بألفاظ وأساليب اللغة اليومية المتداولة على ألسنة العامة مع أنها عربية فصيحة مما يشيع الانسجام في عباراتها وانسجامها انسجام الماء العذب))[٣]، فبراعة الشاب الظريف تأتي من القدرة في اعطاء الألفاظ طبيعة جديدة ونقلها من المجال الاستعمال العادي المبتذل إلى مجال الاستعمال الشعري البديع، نجد ذلك في قوله:

لِيْ مِنْ هَوَاكَ بَعيدُهُ وَقَريبُـــهُ ولَكَ الجَمـــالُ بَديعُهُ وَغَرِيبُـــهُ
يا مَنْ أُعِيذُ جَمالَهُ بِجلاَلِـــهِ حَذَراً عَلَيْهِ مِنَ العُيونِ تُصِـيبُهُ
إِنْ لَمْ تَكُنْ عَيْنـي فَإِنَّكَ نُورُهَا أَوْ لَمْ تَكُنْ قَلْبي فأَنْتَ حَبيبُـــهُ
هَلْ حُرْمَةٌ أَوْ رَحْمَـــــةٌ لِمُتيَّمٍ قَدْ قَلَّ فِيكَ نَصِيرُهُ وَنَصِيبُـــهُ[٤]

---

(١) ينظر: الشاب الظريف (شاعر العصر السابع للهجرة): زكي المحاسني، دار الأنوار، بيروت-لبنان، ١٩٧٢، ص٣٥.

(٢) مسالك الابصار في ممالك الامصار: ابن فضل الله العمري، تحقيق: كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ٢٠١٠، ص١٩٧.

(٣) تاريخ الأدب العربي عصر الدول والامارات: شوقي ضيف، دار المعارف، ط٢، القاهرة-مصر، ص٢١٢.

(٤) الديوان: الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الديون الهواري، ص٤٥.

إن اللغة اليومية والأمثال الشعبية التي سادت في عصر الشاعر، وهي سعة الاستعمال والشيوع بحيث لا يمكن إغفال اثرها على الأديب ناثرا كان أم شاعرا، ولكن العبرة في قدرة المنشئ على توظيفها في كلامه الفصيح لتأتي منسجمة مع بناء النص مؤازرة المضمون، والشاعر الشاب الظريف–كما هو واضح من قراءة ديوانه–قد تأثر بهذه اللغة اليومية وشكلت مرجعية من مرجعيات شعره، وأكثر ما نراه هو تأثره باللغة اليومية، ولاسيما ا بالأمثال ويتداخل معها مستحضرا العبارة اليومية السائدة، بعد إن يلبسها ثوبا جديدا من الفصاحة السلسة ويدخلها في تشكيلته العروضية فتكون مقبولةً سائغةً عذبة، فهذا النص الذي أمامنا وقد بداه الشاعر على تشكيلة البحر الكامل، تمكن الشاعر إن يدخل فيه كلاما يوميا يتداوله الناس ليدخله في تعبيره الشعري ناقلا اياه من الأبتذال والسطحية إلى القبول وخفة اللفظ وعذوبة الموسيقى، بعد إن خلصه من شعبيته واستهلاكه، ليحل في موضع جديد يزيد النص بهاء وتأثيرا بعد إن حسن بناءه وبعد إن حل بتشكيل شعري آسر، أذ طوعه الشاب الظريف ليكون النص ايضاً ظريفاً قادراً على التأثير في متلقيه، ومصداقاً إن هذه النماذج الماثلة أمامنا فلا التواء ولا تعقيد، وإنما الكلام يأتي منساباُ سلساُ.

فهذا النص الذي وصفه ابن حجة الحموي بأنّه من ألطف الانسجامات[1]، يشتملُ على ألفاظ عامة متداولة على الألسن مثل إصابة العين للجميل، وكون المحبوب نور العين، أو كون المحبوب هو القلب، وهي عبارات وألفاظ لا تثير الدهشة، أو ترقق القلب لاعتياد سماعها وتكررها، لكن الشاعر تمكّن من وضعها في تشكيل منسجم مشحون بالرقة، فمنحها بذلك بعداً جديداً وأخرجها من إطار الابتذال إلى إطار جديد يجعلها فاعلة ومؤثرة على المستوى الشعري.

(١) ينظر: خزانة الادب وغاية الأرب: أبن حجة الحموي، شرح: عصام شعيتو، منشورات دار ومكتبة الهلال، ط١، بيروت–لبنان، ١٩٨٧م، ج١/ص٢٤٢.

ومن الاصطلاحات العامية في شعره قوله:

تَمشّى بَصْحنِ الجامع اليوم شادنٌ علـــى قَّده اغصان بان النقا تُثْنـــي
فقلت وقد لاحت عليــه حـــلاوة ألا فانظروا هذي الحلاوةُ في الصَّحْنِ[1]

اقترض الشاعر الالفاظ العامية(الصحن) و(الحلاوة)، وهي من الالفاظ المنسوبة إلى عامة الناس، ومن زاوية اخرى فالشاعر قد تلاعب باللفظ (صحن)، ليوجهه إلى صحن الجامع مرة، وإلى الإناء مرة أخرى.

وهكذا تعامل الشاعر الشاب الظريف مع ما كان شائعاً من الالفاظ أو العبارات العامية حتى ادخلها في خطابه الشعري، مستثمراً معانيها الشائعة، ليقدمها تقديماً شعرياً بعد أن تصرف في الصّياغة والتركيب.

ومما لا شك فيه أن هناك عبارات تشيع في مجتمعنا إلى اليوم مثل (هذا فلان يخاف من خياله) وهو معنى مبتذل إلا أن الشاعر ادخله في صوغه الشعري فجاء هكذا:

خيالي أخافُ الهَجرُ منـــهُ ولست أراهُ يرغبُ في وصالي
وكنت عهدتني قدماً شجاعا فمالي اليوم افزع من خيالي[2]

ومن العبارات السائرة إلى اليوم في مجتمعنا عبارة (فلان لا يحل ولا يربط):

ملامـــك لا ربطُ لديـــه ولا حـــلٌّ دمى للهوى إن كان يرضى الهوى حلٌّ[3]

فقوله (لا يربط ولا يحل)، تندرج تحت مسمى الفلكلور الشعبي، المتمثل بالمثل الشعبي (لا يحل ولا يربط).

---

(١) الديوان: الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، ص٣٣٥.
(٢) المصدر نفسه، ص٢٧١.
(٣) المصدر نفسه، ص٢٤٧.

ومن الالفاظ العامية التي وظفها الشاعر قوله:

فهل تمنع أو تسمح بالوصل ولو مرة فقد اصبحت لا املك من صبري ولا ذرة[١]

وكذلك هنا استطاع ان يوظف هذه العبارات الشائعة لينسجها في بحر شعري في انتاجية تناصية تخدم معناه وغرضه المراد:

كان مـــا كـــان وزالا فاطـــرح قيل وقـــالا[٢]

وقوله:

أنجز بوصل منك لي إلى متى يا نور عيني بالوعود مماطلي[٣]

وقوله:

وحياتكم فـــــي عزي وهواني قسما به الشاني يعظم شاني[٤]

ومما يندرج تحت الموروث الشعبي، توظيف الشاعر(الالغاز) في نصه الشعري وذلك في قوله:

ومجتمعين ما اجتمعا لاثـــم وأن وصفا بضـــم واعتنـــاق

لعمر أبيك ما اجتمعا لمعنى سوى معنى القطيعة والفراق[٥]

يشبه الشاعر طرفي المقراض بشخصيين متحابين يلتقيان اعتناقا، ويفترقان انصياعا لمشيئة خارجة عن ارادتهما[٦].

---

(١) الديوان: الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، (كذا في الأصل وهو مضطرب)، ص١٦٣.

(٢) المصدر نفسه، ص٢٦٢.

(٣) المصدر نفسه، ص٢٧٣.

(٤) المصدر نفسه، ص١٢٨.

(٥) المصدر نفسه، ص٢٣٤.

(٦) ينظر: أعيان العصر واعوان النصر: صلاح الدين الصفدي، (ت ٧٦٤هـ)، ج٥/ ص٦٣١، وينظر: الشعر العربي في العصر المملوكي: ياسين الايوبي، ص٣٩٦.

من خلال ما تقدم يمكننا القول، إن مستويات توظيف الموروث الشعبي، بمختلف معطياته في نصوص الشاب الظريف، جاء لجملة أسباب يمكن اجمالها:

١. نزولا لإرضاء عامة الشعب، ولمجاراة شعراء عصره، اذ لم يسلم من هذه العامية شاعر مجيد من شعراء العصر المملوكي.
٢. لجأ الشاعر إلى العامية لإقامة الوزن والقافية، ولخضوع التراكيب للعامية. فقيمة اللغة وجمالها يعودان إلى طريقة استعمالها، فهي أداة تتلون وتتشكل بطابع الإنسان الذي يستعملها(١).
٣. اللهجة العامية من الأدوات المهمة التي تشحن طاقة القصيدة في التعبير على الرغم من إن الشاعر لم يبق هذه التعابير العامية على عاميتها، بل عبر عنها باللغة العربية الفصيحة متحرياً السلاسة والأوزان المستساغة العذبة والأسلوب الامثل للوصول إلى رواج التعبير.

(١) في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية): رمضان الصباغ، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط١، مصر، ٢٠٠٢، ص١١٥.

المبحث الرابع

توظيف مصطلحات العلوم

لم تكن ظاهرة توظيف مصطلحات العلوم جديدة في الشعر المملوكي، بل هي تقنية قديمة، أفاد منها الشعراء القدماء، وعلى وجه التحديد شعراء العصر العباسي، إذ زينوا بها قصائدهم واكثروا بها من معاني اشعارهم، واتخذوها روافد ترفد نتاجاتهم الشعرية، بمضامين وايحاءات جديدة وتخلع عليها اثوابا فضفاضة جميلة وخاصة في القرن الرابع الهجري"[١].

والمقصود بمصطلحات العلوم: هو: "كل بيت تضّمن ذكر الفاظ، يخص بها علم من العلوم؛ من نحو، أو حساب، أو طب، أو غير ذلك"[٢].

وقد انتشرت ظاهرة توظيف مصطلحات العلوم في العصر المملوكي، وخاصة مصطلحات اللغة العربية، وعلومها المختلفة، وسبب شيوع هذه الظاهرة، إن شعراء هذا العصر، كانوا يمتهنون الكثير من المهن، غير صناعة الشعر، فمنهم: القاضي والمفتي، والمحدث، والفقيه، والكاتب، والعالم في اللغة والنحو، وقراءة القران، فكان من الطبيعي إن تنعكس كثير من المصطلحات التي كانوا يستخدمون في اشعارهم"[٣].

ولكن مشكلة الاستعانة بالمصطلحات العلمية وتحويلها إلى رموز تصويرية شعرية، هي إن المصطلحات، لا تحمل في اصلها التطورات الدلالية الحية الناتجة عن تبدلات

---

(١) ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر: شوقي ضيف، دار المعارف، ط١١، القاهرة–مصر، (د–ت)، ص٣٠٣.

(٢) الوشي المرقوم في حل المنظوم: ابن الاثير (٦٣٧هـ/١٢٣٩م)، تحقيق: يحيى عبد العظيم، تقديم: د. عبد الحكيم راضي، سلسلة الذخائر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، القاهرة–مصر، ٢٠٠٤م، العدد١٢١، ص٢٠٣.

(٣) صورة المغول في الشعر العربي في العصر المملوكي: عبد الرحيم، رائد مصطفى، الجامعة الأردنية، ١٩٩٧، ص١٨٣.

الاستعمال اللغوي للمفردات؛ فالمصطلح العلمي، مفردة قتلت فيها بذرة الحيوية التي تتمتع بها مفردات اللغة الأخرى لأنها ليس لها القدرة على الانفتاح، وتَّحمل ما يضاف اليها من اضاءات، وهذا بدوره قد يصَّعبُ مهمة الشاعر، وقد يوقعه في التصنع.(١).

وشاعرنا الظريف سار على نهج شعراء عصره، في توظيف مصطلحات العلوم، توظيفاً استعارياً، ومما لاحظه البحث، أن الشاعر قد أكثر في توظيف المصطلحات الفقهية، ناهيك عن المصطلحات الاخرى.

١-المصطلحات المنطقية:

من العلوم التي تلقفها الشاعر في مقتبل عمره، علوم الفقه والحديث، وذلك لوجود المؤثر المباشر، والده عفيف الدين التلمساني، والذي بدوره القى بظلاله على ابنه شمس الدين، وبذلك ظهر هذا الأثر في نتاج الشاب الظريف الشعري من ذلك قوله:

ما أَنْتَ يا طَرْفي بِمُتَّهَمٍ عَلى سِرِّي فَكَيْفَ إلى الوُشَاةِ تُذيعُهُ
حَمَّلتني ثِقْلَ الهَوى وَوَضَعْتَهُ عِنْدِي فَهَلْ مَحْمُولُهُ مَوْضُوعُهُ(٢)

يخاطب الشاعر طرفه على اذاعة سره للوشاة، ويلومه، لأنه حمله ثقل الهوى، فاصبح محكوم به، ومحكوم عليه، فتوظيفه لمصطلح الفقهاء (المحمول والموضوع)، جاء مناسبا لما قصده الشاعر.

ومنها قوله:

وَفَقِيهٍ كَالبَدْرِ زَارَ بِلَيْلٍ فَجَلا نُورُهُ الدُّجَى إِذْ تَجَلَّى
مَا دَرَى مَوْضِعي وَلكِنَّ قَلْبِي بِضِرَامِ الحَشَا هَداهُ وَدلَّا

(١) ينظر: توظيف مصطلحات علوم اللغة العربية في القصيدة الحديثة: د هدى بنت صالح النابز، مجلة العلوم العربية والاسلامية، جامعة القصيم، مج١٣، العدد١، محرم ١٤٤١ هـ/٢٠١٩م، ص٨٠.
(٢) الديوان: الشاب الظريف، صلاح الدين الهواري، ص٢٠٥.

وَعَـجِـيبٍ مِنْـــــهُ فَقِيـــهٌ ذَكِـيٌّ بِمَحَـــــلِّ النِّزَاعِ كَيْـفَ اسْتَدَلَّا[1]

الشاعر هنا يشير إلى استدلال الفقهاء على محلّ النزاع، ويتعجبُ من هذا الفقيه–كيف يستدلُّ بمحل النزاع–والفقهاء يوجبون الاستدلال على هذا المحل، وليس الاستدلال به[2].

وقوله:

قُضــاةَ الحُسْنِ ما صُنْعِي بِطَرْفٍ تَمَنَّـــــى مِثْلَـــهُ الرَّشأُ الـــرَّبِيبُ
رَمَـــــى فَأَصابَ قَلْبِـــي باجْتِهادٍ صَـــــدَقْتُمْ كُلُّ مُجْتَهِدٍ مُصِيبُ[3]

يخاطب الشاعر مليحاً، وقد اجتهد في استحواذ قلبه، وقد ربط الشاعر هذا الاجتهاد بآراء الفقهاء، ومنها قولهم المعروف: إن كل مجتهد في امور الدين مصيب، فأن اجتهد واصاب، فله اجران، وإن اجتهد واخطأ، فله اجر واحد...

وقوله:

يَا جَامِـعَ المَالِ وَهْـــوَ يَمْنَعُهُ عَـــنْ راغِبٍ فِـي نَوَالِهِ طَامِعْ
أَصْبَحْتَ فِـــي البُخْلِ إِذْ عُرِفْتَ بِهِ كَـأَنَّكَ الحَـــدُّ جامِـعٌ مَانِـعْ [4]

يخاطب الشاعر بخيلاً من المناطقة، بلغته التي يفهما، ليوَّجه اليه النداء بقوله (يا جامع المال)، إذ إنه يجمع المال الذي يرغب فيه، ويمنعه عن غيره ممن يرغب في نواله منه، ليقول له بعد ذلك، انك اصبحت في البخل كالحد في رأي أهل المنطق يجمع ويمنع.

---

(١) الديوان: الشاب الظريف، صلاح الدين الهواري: ٢٦٢

(٢) ينظر: الشاب الظريف (حياته وشعره): محمد شاكر ناصر الربيعي، رسالة ماجستير، جامعة الكوفة، ص٢٥.

(٣) الديوان: الشاب الظريف، صلاح الدين الهواري، ص٤٠.

(٤) المصدر نفسه، ص٢١٤.

ويستعمل الشاعر المصطلح نفسه في قوله:

لِلْمَنْطِقِيِّـــنَ أَشْتَكِـــــي أَبــداً عَيْـــنَ رَقِيبي فَلَيْتَـــــهُ هَجَعَـا
حَاذَرَهَـــا مَـــــنْ أُحِبُّهُ فَأَبَـــى أَنْ نَخْتَلِـــي سَاعـــةً وَنَجْتَمِعَا
كَيْفَ غَدَتْ فـي الهَوَى وَمَا انْفَصَلَتْ مانِعـــةُ الجَمْـعِ والخُلوِّ مَعَا[1]

يوظف الشاعر اصطلاحات المناطقة في الجمع والخلو لكنه لم ينجح في هذه الأبيات.

وقوله:

وأقوامٍ لهمُ فـــي العشـ ـقِ حُكْـــمُ القَطْعِ والبَتِّ [2]

٢- مصطلحات العروض والقافية:

استعان الشاب الظريف بالمصطلحات العروضية، إذ بدت واضحة في شعره، ليؤكد من خلالها المامه بالبحور العربية التي حدها الخليل بن احمد الفراهيدي، منها قوله:

يا وَافِرَ الهَجْرِ الطَّـــوِيلِ تَولُّهِي خَبَبٌ أَلا وَعْـــدٌ يَجُودُ سَرِيعُهُ[3]

ويبدو أن الشاعر استعان بأسماء البحور (الوافر، الطويل، الخبب، السريع) ليشير إلى وفرة هجر محبوبه، وقد ناداه إن يتريث، مسند الأمر إلى بحر الخبب، والذي يقصد به ثبات محبوبه على الأرض، ليعطيه الوعد ثم يغدو سريعاً.

وقوله:

لَمْ أَدْرِ كَيْفَ كَسَرْتَ قَلْبِي وَهُو بَيْـ تُ هَـواكَ حَتَّى باتَ فـي التَّقْطِيـعِ[4]

---

(١) الديوان: الشاب الظريف، صلاح الدين الهواري: ص٢٠٨.
(٢) المصدر نفسه، ص١٠٤.
(٣) المصدر نفسه، ص٢٠٥.
(٤) المصدر نفسه: ص٢١٢.

يتساءل كيف كسر قلبه الذي هو بيت لحبه وهواه، حتى اضحى كبيت الشعر الذي يتمُّ تقطيعه لمعرفه عروضه وتفاعيله.

ومنها:

وافى بشوقٍ نحـــوكم مديدهُ سَرِيعُ وَجْدٍ فيكُـــــمُ طَوِيلُهُ[١]

فقد وظف الشاعر البحور العربية (المديد، السريع، الطويل) لينقل شوقه الممتد والسريع.

ومن الابيات التي يشير فيها إلى معرفته بالقوافي وعيوبها قوله:

إلَيْكَ أَرْسَلْـــتُ أبياتاً لِمَدْحِكُمـا فـــي ساحتيهن إســـراءُ وإرسَاءُ

لم يَقـــوَ مِنهـــنّ إقْواءٌ لِقَافِيَةٍ ولـــم يطأْهُنّ في الترتيبِ إيطاءُ [٢]

٣-المصطلحات البلاغية:

وفي هذا الجانب فقد وظف الشاعر علم البلاغة بفروعه المختلفة من معاني وبيان وبديع، ومنها قوله:

ولـــولا سِنَانٌ مِـــنْ لحاظِكَ قاتِلٌ لَما كُنْتُ أَدْرِي أَنّ طَرْفَـــكَ ذَابِلُ

وَلِـــمْ لاَ يَصِحُّ الوَجْدُ فِيكَ وَنَاظِرِي لِنَسْخَـــةِ حُسْنٍ مِنْ سَنَاكَ يُقَابِلُ

وَلِـــي مَنْطِقٌ مِنْ نَحْوِ شَوْقِي أَطُولُه بِعِلْمِ المعانـــي منْ خِلاَفِكَ شَاغِلُ[٣]

وقوله:

يُبْدي لَنَا مِـــنْ حُسْنِهِ وَحَدِيثِهِ أَبْهَى وأَبْهَـــجَ مَجْلِسٍ ومُجَالِسِ

وَغَدا بَدِيعاً في الجمالِ بما بَدَا مِنْ حُسْنِهِ المُتطابِقِ المُتَجانِسِ[٤]

---

(١) الديوان: الشاب الظريف، صلاح الدين الهواري: ص٢٥٨.

(٢) المصدر نفسه، ص٣٠.

(٣) المصدر نفسه: ص٢٤٤.

(٤) المصدر نفسه: ص١٨٧.

٤-مصطلحات علوم الصرف:

من العلوم التي وظفها الشاعر في شعره (علم الصرف)، ليؤكد معرفته بفروع العربية كافة، ولابد من الاشارة اليها.

قوله:

يَا سَاكِناً قَلْبِي المُعَنَّـــى وَلَيْسَ فيـــه سِوَاه ثانِي
لأَيِّ مَعْنَى كَسَرْتَ قَلْبي وَما التَقَى فيهِ سَاكِنَانِ(١)

وقوله:

وَمُسْتَتَرٍ مِنْ سَنَا وَجْهِـــهِ بِشَمْسٍ لَهَا ذَلِكَ الصُّدْغُ فيْ
كَوَى القَلْبَ مِنِّي بِلامِ العِذا رِ فَعَرِّفْني أَنَّها لامُ كَـــــيْ(٢)

يتضح مما تقدم، أن الشاعر وظف مصطلحات العلوم، بفروعها المختلفة، والتي منها مصطلحات الحديث الشريف والمصطلحات الفلسفية، التي لم تذكرها الباحثة، لأنها اكتفت في الإشارة إلى اكثر العلوم حضورا في الديوان، وقد لاحظ البحث ان الشاعر في توظيفه، لمصطلحات العلوم، قد نجح في احايين وفشل في احايين.

(١) الديوان: الشاب الظريف، تحقيق: شاكر هادي شكر: ص٣٣١.
(٢) المصدر نفسه: ص٢٤٤.

خاتمة البحث ونتائجه

خاتمة البحث ونتائجه

١. من النتائج التي توصل اليها البحث هي قوة شاعرية الشاعر مع تميزه بما يعرف بـ(السهل الممتنع)، لأن مرجعياته التي استند إليها وتأثر بها متسمة بالسهولة والطبع، لذا طبعت شعره بطابعها، فهي مهما تعددت اضفت على شعره اليسر والسلاسة، وتنأى به عن التعقيد والالتواء

٢. مثّلت الثقافة الإسلامية مرجعاً شعرياً، نهل منه الشاعر، ما يتناسب مع تجربته الشعرية، فكانت له اقتباسات من القرآن الكريم، وذلك باسترفاده آياته وألفاظه، استرفاداً نصياً (مباشر) حيناً، واسترفاد اشاري (غير مباشر) احايين اخرى.

٣. ومما رصده البحث، إهمال الشاعر الحديث النبوي الشريف فلم نجد الا اشارات قليلة جداً، ومن المرجح أن الأحاديث الشريفة معروفة بطولها الذي لا يوافق الاوزان الشعرية.

٤. استدعاء الشاعر الشخصيات الدينية، لكن هذا الإستدعاء لدواع فنية عبر توظيف ما تحمله من دلالات ورمزية في عقول المسلمين، ومن أجل دعم بناء التشكيل الفني وتقويته لا اكثر.

٥. شكلت المرجعيات الأدبية ركيزة مهمة في نصوص الشاعر الشاب الظريف وخاصة العباسية منها، اذ لحظنا تأثر الشاعر بالقامات الشعرية العباسية وعلى رأسهم المتنبي اذ كانت روحه حاضرة في المدونة الشعرية لشاعرنا الظريف، وهذا يؤكد ثقافته العميقة.

٦. كان للأمثال العربية والاقوال والحكم المأثورة حضوراً بارزاً في نصوص الشاعر، اذ استطاع إقامة علاقات تناصية دلت على ثقافته المتنوعة.

٧. أشر البحث تأثر الشاعر بلغة المتصوفة دون فكرهم، اذ أفاد الشاعر من هذه اللغة ووظفها في متنه الشعري، لوجود المؤثر المباشر كما بينا في

فصول الرسالة، لأن الشاعر اراد بالنص الصوفي الاختلاف وتقديم لغة جديدة تخرج عن إطار اللغة المألوفة.

٨. لمست الدراسة اعجاب الشاعر بموروثه الشعري، اذ حاول الشاعر التقرب منه ومحاكاة الأصول من هذا الموروث، وخاصة شعراء العصر العباسي الذين كانوا أكثر قربا من غيرهم لشاعرنا الظريف، والشاعر لم يصرح معارضته ومحاكاته السابقين، إذ ترك الأمر للمتلقي، حيث كانت القوافي خير دليل على استدعاء الماضي وانعاشه فينا.

٩. تمثل للدراسة اتكاء الشاعر على الثقافة التاريخية بمساحات متفاوتة لم تأخذ حيزًا كبيرًا، وذلك يعود إلى انتهاء اجل الشاعر، اذ ألحت الباحثة في التنقيب عن الأساطير والايام والوقائع والاحداث التاريخية بمجملها، ولم تصل إلى شاهد يدل على توظيف الشاعر للتاريخ.

١٠. استدعى الشاعر الأماكن التاريخية، التي دلت على سعة ثقافته ومعرفته بجغرافيا المكان، واطلاعه على التراث العربي، الذي اغنى نصوصه، اذ مثلت الأماكن انفتاحا جديدا لتجربة الشاعر.

١١. استرفد الشاعر الشخصيات الادبية وضمنها نسيجه الشعري، في مقابل غياب الشخصيات التاريخية ما عدا شخصيات نزيرة ترجم لها المحقق شاكر هادي شكر في نهاية الديوان، وبذلك اعرضت الباحثة عن تناولها، لأنها لا تمثل إضافة جديدة في ميدان البحث.

١٢. ومن الملامح الثقافية التاريخية إشارات غير قليلة من الشاعر إلى انساب العرب وقبائلهم، ليدل على ثقافته المتنوعة التي بدورها اثرت بناءه الشعري.

١٣. أشار البحث إلى استدعاء الشاعر للغة العامية في بعض الأحيان، وهذا يعد مسايرة لما جاء في عصره.

١٤. ومما أكده البحث الحس اللغوي المميز للشاعر الشاب الظريف، اذ لم يجنح الشاعر إلى النقل الحرفي على امتداد ديوانه، بل أنه بدل وحور

ووظفها توظيفا يخدم المعنى الذي عبر عنه، وبذلك احتفظ الشاعر بخصوصيته التي تنأى به عن السرقة والاغارة وغيرها من المسميات.

١٥- تعدد وتنوع المرجعيات الواردة في شعره، التي منها الدينية والأدبية والتاريخية.

وبهذه الدراسة نكون قد ذكرنا غيضًا من فيض النتائج التي توصل لها بحثنا هذا، وقد تركنا الباب مفتوحا لمن يجيء بعدنا من أجل البحث والتقصي وبذل الجهد، في ضوء هذه المعطيات الثقافية التي استجلاها بحثنا، والتي من الممكن إن تغير الكثير من الأحكام السابقة.

وفي ختام هذه الرحلة المضنية والشائقة في آن واحد، في ميادين الأدب العربي، لا يسعني إلا أن اقول، الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

المصـــادر

المصادر والمراجع

❖ **القران الكريم**

أولا- الكتب:

١) اثر التراث في الشعر العراقي الحديث: علي حداد، دار الشؤون الثقافية العامة (افاق عربية) ط١، ١٩٨٦.

٢) ادب الدول المتتابعة عصر الزنكيين والايوبيين والمماليك عمر موسى باشا، ط١، ١٩٦٧، دار الفكر الحديث.

٣) الأدب العربي في العصر المملوكي: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف،ط١، الاسكندرية-مصر،١٩٩٩م، ج٣.

٤) الادب العربي وتاريخه في عصر المماليك والعصر الحديث: محمود رزق سليم، دار الكتاب العربي، القاهرة- مصر، ١٩٥٧م.

٥) الادب في بلاد الشام: د. عمر موسى باشا، المكتبة العباسية، ط٢، ١٩٧٢.

٦) استدعاء الشخصيات التراثية: علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة- مصر، ١٩٩٧م.

٧) الاسلوبية وتحليل الخطاب: منذر عياشي- القاهرة – مصر، مركز الانماء الحضاري، ط١، ٢٠٠٢م.

٨) اشكال التناص الشعري: دراسة في توظيف الشخصيات التراثية: احمد مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة- مصر، ٢٠٠٦م.

٩) الأطول شرح تلخيص مفتاح العلوم، ابراهيم بن عبد الشاه عصام الدين الحنفي (ت٩٤٣هـ)، تحقيق: عبد الحميد هنداوي- دار الكتب العلمية بيروت، ج١.

١٠) الاعلام: خير الدين بن محمود بن محمد علي بن فارس الزركلي، دار القلم للملايين، ط١، بيروت- لبنان، ٢٠٠٢.

١١) اعيان العصر واعوان النصر: صلاح الدين الصفدي (ت٧٦٤هـ)، تحقيق د. علي ابو زيد، د. نبيل ابو عشمه واخرون.

١٢) الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر: محمد راضي جعفر، منشورات اتحاد الكتاب العرب (لا، ط)، ١٩٩٩م.
١٣) افاق الابداع ومرجعياته في عصر العولمة: حسام الخطيب، رمضان بسطاويس، دار الفكر المعاصر، بيروت- لبنان،(د-ت-ط).
١٤) افاق الشعر العربي في العصر المملوكي: الدكتور ياسين الايوبي، ط١، طرابلس- لبنان.
١٥) الاقتباس من القرآن الكريم في الشعر العربي: هادي الفكيكي، دار النمير، ط١، دمشق- سوريا، ١٩٩٦.
١٦) الامثال العربية والعصر الجاهلي: د. محمد توفيق ابو علي، دار النفائس، بيروت- لبنان، ١٩٨٨م.
١٧) الانزياح في منظور الدراسات الاسلوبية: محمد بنيس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، بيروت- لبنان، ٢٠٠٥.
١٨) انفتاح النص الروائي: سعيد يقطين: المركز الثقافي، ط٢، الدار البيضاء- المغرب، ٢٠٠١م.
١٩) انوار الربيع في انواع البديع: ابن معصوم الدني (علي صدر الدين بن معصوم) (ت١١٢٠هـ)، تح: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان، ط١، النجف- العراق ١٩٦٨.
٢٠) اهدى سبيل إلى علمي الخليل: محمود مصطفى، شرح وتحقيق: سعيد محمد اللحام، عالم الكتب، ط١، بيروت- لبنان، ١٤٢٧هـ- ١٩٩٦م.
٢١) بحار الانوار: العلامة المجلسي في تحقيق السيد ابراهيم الميانجي، محمد الباقر البهبودي، ١٤٠٣- ١٩٨٣.
٢٢) البداية والنهاية: اسماعيل بن عمر بن كثير (ت٧٧٤هـ) تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار هجر للطباعة، ١٩٩٧، ج١٧.
٢٣) تاريخ ابن الفرات: ابن الفرات (ناصر الدين محمد عبد الرحيم)، د. قسطنطين زريق ود، نجلاء عز الدين، الطبعة الامريكانية، بيروت- لبنان، ١٩٣٩، ج٨.

٢٤) تاريخ الادب العربي (العصر الاسلامي): شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط١١.
٢٥) تاريخ الادب العربي عصر الدول والامارات: د. شوقي ضيف، دار المعارف، ط٢، القاهرة- مصر (د- ت).
٢٦) تاريخ الادب العربي: احمد حسن الزيات، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة-القاهرة، (لا - ط)، (د - ت).
٢٧) تاريخ الاسلام ووفيات المشاهير والاعلام: شمس الدين محمد بن احمد الذهبي (٧٤٨هـ)، تحقيق: عمر عبد السلام الترمذي، دار الكتاب العربي، ط٢، بيروت- لبنان، ١٩٩٣، ج٥١.
٢٨) تاريخ الرسل والملوك: لابي جعفر محمد بن جرير الطبري (٢٢٤- ٣١٠هـ) تحقيق: محمد ابو الفضل، دار المعارف بمصر- ط٢، ج٢.
٢٩) تاريخ النقد الادبي عند العرب، نقد الشعر في القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، د. احسان عباس، دار الثقافة بيروت- لبنان (لا - ط)، (د - ت).
٣٠) تحت راية القرآن: مصطفى صادق الرافعي، المكتبة التجارية الكبرى، ط٦، مصر، ١٩٦٦
٣١) تحليل الخطاب الشعري: (استراتيجية التناص): محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٥.
٣٢) الترغيب والترهيب، زكي الدين المنذري (ت٦٥٦هـ)، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية-بيروت.
٣٣) تشريح النص: عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط٢، الدار البيضاء- المغرب، ٢٠٠٦م.
٣٤) تطور الشعر العربي الحديث في العراق- اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج: د. علي عباس علوان، وزاره الاعلام، بغداد- العراق، ١٩٧٥ م.
٣٥) تفسير الطبري جامع البيان عن تأويل آي القرآن: محمد بن جرير الطبري (ت٣١٠هـ)، دار التربية والتراث، مكة المكرمة- السعودية، ج١١

٣٦) التناص في الشعر العربي المعاصر، عصام حفظ الله واصل، دار غيداء- عمان، ٢٠١١م.
٣٧) التناص نظرياً وتطبيقياً: احمد الزعبي، مؤسسة عمون للتوزيع والنشر، الاردن، ٢٠٠٠م.
٣٨) توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة: محمد رياض وتار: منشورات اتحاد الكتاب، (لا - ط)، دمشق- سوريا.
٣٩) التوفيق على مهمات التعاريف، عبد الرؤوف المنادي، الناشر عالم الكتب، ط١، عبد الخالق ثروت، القاهرة- مصر، ١٩٩٠، ج١.
٤٠) الثابت والمتحول: احمد ادونيس، دار الساقي بيروت لبنان، ٢٠٠٢م.
٤١) ثقافة المتنبي واثرها في شعره: هدى الارناؤوطي، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٧٧م
٤٢) ثمار القلوب: ابو منصور الثعالبي (ت٤٢٩هـ)، تحقيق: محمد ابو الفضل ابراهيم، دار المعارف، مصر، ١٩٨٥م، ج ١.
٤٣) جدلية ابي تمام: عبد الكريم الباقي، دار الحافظ للنشر، بغداد- العراق، ١٩٨٠
٤٤) جمهرة الامثال: العلامة ابو هلال العسكري، ضبطه وكتبه هوامشه، احمد عبد السلام، خرج احاديث ابو هاجر محمد سعيد، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ١٩٨٨م.
٤٥) جمهرة اللغة: محمد بن الحسن الازدي (ت٣٢١هـ) تحقيق: رمزي منير بعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ١٩٨٧، ج١.
٤٦) الحارث بن عباد، جمعه وحققه: انس عبد الهادي، هيئة ابو ظبي للثقافة والتراث، ط١، ٢٠٠٨م.
٤٧) حاشية الدسوقي على مختصر المعاني لسعد التفتازاني (ت٧٩٢هـ): تأليف محمد بن عرفه الدسوقي، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، ج٤.
٤٨) الحنين في الشعر الاندلسي في القرن السابع: محمد احمد دقالي، مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٨ م.

٤٩) الحياة الأدبية في العصر الجاهلي: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجبل، بيروت–لبنان، ط١، ١٩٩٢م.
٥٠) حياتي في الشعر: صلاح عبد الصبور، دار اقرأ، بيروت– لبنان، ١٩٨١م.
٥١) خزانة الادب وغايه الارب: ابن حجه الحموي، شرح عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، ط١، بيروت– لبنان، ١٩٨٧م، ج١.
٥٢) خزانه الادب وغاية الارب: ابن حجة الحموي (ت٨٣٧هـ) تحقيق: عصام شقيو دار ومكتبة الهلال، بيروت– لبنان، ٢٠٠٤م، ج١.
٥٣) الخطاب النقدي والايديولوجيا: سامي سلمان احمد، (دراسة للنقد المسرحي عند نقاد الاتجاه الاجتماعي في مصر)،دار القباء للطباعة والنشر،القاهرة–مصر، ٢٠٠٢م.
٥٤) الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية: قراءة نقدية لنموذج انساني معاصر: عبد الله الغذامي، منشورات النادي الادبي الثقافي بجده،ط١، المملكة العربية السعودية، ١٤٠٥هـ– ١٩٨٥م.
٥٥) الدراسات الثقافية: زيودين مسار دار بودين فان لون، ترجمة: وفاء عبد القادر، مراجعة المجلس الاعلى للثقافة، ط١، الجزيرة– القاهرة، ٢٠٠٣، ص٨.
٥٦) دراسات في المثل العربي المقارن عبد الرحمن التكريتي: معهد البحوث والدراسات العربية، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت، (د. ت).
٥٧) دراسات في بناء النص الشعري: محمد شاكر الجنابي، مكتبة اللغة العربية، (لا. ط) (د.ت).
٥٨) دراسات نقدية لظواهر في الشعر العربي: د. حسين علي عبد الحسين الدخيلي، دار الحامد، عمان – الاردن، (د – ت).
٥٩) دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر الحديث المعاصر: د. محسن اطميش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد– العراق.
٦٠) دينامية النص: محمد مفتاح المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ط١
٦١) ديوان ابن الرومي تحقيق: عمر فاروق الطباع، الارقم بن الارقم، بيروت– لبنان، ٢٠٠٠م، ج٣.

٦٢) ديوان ابي الطيب المتنبي احمد بن الحسين الكوفي (٣٥٤هـ)، تحقيق: عبد الوهاب عزام، لجنة التأليف والترجمة والنشر (د. ت).
٦٣) ديوان ابي نؤاس بشرح الصولي برواية الصولي، تحقيق بهجت عبد الغفور الحديثي، دار الكتب الوطنية- ابوظبي، ٢٠١٠م.
٦٤) ديوان اعشى قيس الكبير: ميمون بن قيس، شرح وتحقيق: د. محمد محمد حسين، مكتبة الاداب المطبعة النموذجية، (د. ت).
٦٥) ديوان البحتري: تحقيق: كامل الصيرفي، دار المعارف- بيروت، ط٢- ١٩٦٤م.
٦٦) ديوان السري الرفاء، تقديم وشرح: كريم البنائي، دار صادر -بيروت، ط١، ١٩٩٦م.
٦٧) ديوان الشاب الظريف: تحقيق شاكر هادي شكر، مكتبة النهضة العربية، ط١، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م.
٦٨) ديوان الشاب الظريف، تحقيق: صلاح الدين الهواري، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٤م.
٦٩) ديوان امرؤ القيس، تحقيق: محمد ابو الفضل، دار المعارف، ط٥، (د. ت)
٧٠) ديوان زهير بن أبي سلمى: اعتنى به وشرحه: حمد وطّماس، دار العربية، بيروت - لبنان، ط٢، ١٤٢٦هـ - ٢٠٠٥م.
٧١) ديوان سحيم عبد بني الحساس الرياحي، تحقيق: محمد ابو الفضل ابراهيم، دار الجبل- بيروت- لبنان، ١٩٨٧، ط١
٧٢) ديوان طرفه بن العبد: تحقيق: عبد السلام الجبوري، بيروت- لبنان، ١٩٨٢.
٧٣) ديوان عفيف الدين التلمساني: دراسة وتحقيق: يوسف زيدان، دار الشروق، (لا.ط)(د.ت)، ج١.
٧٤) ديوان عنترة بن شداد، شرح معانيه ومفرداته: حمدو طماس، دار المعرفة، ط٤، بيروت-لبنان، ٢٠٠٤م
٧٥) ديوان كعب بن زهير: تحقيق: درويش الجويدي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط١، ١٤٢٩هـ- ٢٠١٨م.

٧٦) ديوان مجنون ليلى: جمع وتحقيق وشرح: عبد الستار أحمد فراج، دار مصر للطباعة والنشر، ط١، القاهرة – مصر، ج١.
٧٧) ديوان: دعبل الخزاعي، تحقيق: عبد الصاحب الدجيلي، مطبعة الاداب، النجف، ١٩٦٢م.
٧٨) الرمز الشعري عند الصوفية: عاطف جودة، دار الاندلس، الاسكندرية- مصر، ط١، ١٩٨٣م.
٧٩) الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، سعيد بو سقطه منشورات بونة للبحوث والدراسات، ط٢، ٢٠٠٨.
٨٠) زمن الشعر: ادونيس، دار العودة- بيروت، ط٢، ١٩٧٨ م.
٨١) سقط الزند، ابو العلاء المعري، دار صادر- بيروت، ١٩٧٥م
٨٢) سوائح الافكار والقرائح: محمد بن نجم الدين (ت١٠١٢هـ- ١٦٠٣م): تحقيق ودراسة: محمد عبد الحليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، ط١
٨٣) شذرات الذهب: ابن عماد الحنبلي، تحقيق لجنة احياء التراث العربي، بيروت- لبنان، دار الافاق الجديدة، ج٥.
٨٤) شرح ديوان ابي تمام لابي الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى الاعلم الشنتمري (٤١٠- ٤٧٦هـ)- (١٠١٩- ١٠٨٣م)، دراسة وتحقيق: الاستاذ ابراهيم نادن، قدم له وراجعه: الدكتور محمد بن شريفة، ج١، منشورات وزارة الاوقاف والشؤون الاسلامية ١٤٢٥هـ- ٢٠٠٤م.
٨٥) شرح ديوان لبيد بن ربيعه، تحقيق: احسان عباس، سلسله وزاره الارشاد، الكويت، ١٩٧٢م
٨٦) الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: د. عز الدين اسماعيل، دار العودة ودار الثقافة، ط٢، بيروت- لبنان
٨٧) شعر المتنبي: دراسة فنية، ابو العلاء مصطفى، مكتبة النهضة الشرق- القاهرة- مصر ١٩٧٦
٨٨) الشعر في ظلال المماليك: عبد الفتاح السيد محمد الدماصي، دار الزينى للطباعة، (لا-ط)، ١٩٧٦م.

٨٩) الشعر والشعراء: ابن قتيبة، تحقيق: احمد محمد شاكر، دار التراث، ١٩٧٧، ج٢.
٩٠) الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية: اسماعيل بن حماد الجواهري (ت٣٩٣هـ)، تحقيق: احمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، ط١٤ لبنان- بيروت، ١٩٨٧م، ج٣.
٩١) كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، ابو هلال العسكري، ط١، مكتبه محمود بك في الاستانة العلية، ١٣١٩م.
٩٢) الصوت الاخر: الجوهر الحواري للخطاب الادبي: فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية بغداد، ١٩٩٢ م.
٩٣) صورة الحياة والموت في شعر المماليك: د. علي صاحب عيسى، مطبعة اشرف وخلدون، ط١، ٢٠٢٠ م.
٩٤) الصورة الفنية في النقد الشعري: في النظرية والتطبيق: عبد القادر الرباعي، منشورات جامعه اليرموك، اربد- الاردن، ١٩٨٠م.
٩٥) ظهر الاسلام: احمد امين المجلد الثاني، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ط١، ١٦٦٩م.
٩٦) عروس الافراح في شرح تلخيص المفتاح: بهاء الدين السبكي (ت٧٧٣هـ)، تحقيق: الدكتور عبد الحميد الهنداوي، المكتبة العصرية للطباعة، ط١، بيروت- لبنان، ٢٠٠٣م، ج٢.
٩٧) عصر الدول والامارات (مصر والشام): شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة- مصر، ١٩٨٤.
٩٨) عصر سلاطين المماليك: د. محمود رزق سليم، مكتبة الآداب، مصر- القاهرة، ١٩٦٥م، ج٨.
٩٩) عصر سلاطين المماليك: نتاجه العلمي والادبي، محمود رزق سليم، مكتبة الآداب، ط١، ١٩٩٨م، ج٥.
١٠٠) العمدة في محاسن الشعر وادابه ونقده: ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ) تحقيق: محي الدين عبد الحميد القاهرة- مصر، ١٩٥٥.

١٠١) غذاء الالباب في شرح منظومة الاداب: محمد احمد الحنبلي، تحقيق: محمد عبد العزيز، ج٢، ١٩٩٦.
١٠٢) فخر الاسلام: احمد امين: دار الكتاب العربي، ط ١٠، بيروت- لبنان، ١٩٦٩م
١٠٣) الفروق اللغوية: ابو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ)، حققه وعلق عليه: محمد الابراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر.
١٠٤) الفصيح: احمد بن يحيى المعروف بثعلب (ت٢٩١هـ)، تحقيق ودراسة: دكتور عاطف مذكور، دار المعارف، القاهرة- مصر.
١٠٥) الفاخر: لأبي طالب بن سلمة بن عاصم (٢٩١هـ)، تحقيق: عبد العليم الطحاوي، الهيئة المصرية العامة للكتب، ١٩٧٤م.
١٠٦) فن المديح في العصر المملوكي: غازي شبيب، المكتبة العصرية، صيدا- لبنان، ١٩٩٨م.
١٠٧) مفهوم التناص عند جوليا كرستيفا: محمد وهابي، مجلة علامات، ج٥٤، مجلد ١٤، شوال ١٤٢٥هـ- ديسمبر ٢٠٠٤م.
١٠٨) الفن ومذاهبه: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط١١، (د.ت).
١٠٩) فوات بالوفيات: ابن شاكر الكتبي، تح: احسان عباس، دار صادر للنشر، ط١، بيروت- لبنان، ١٩٧٣، ج١.
١١٠) في الادب المملوكي، دراسات في السير وتحليل النصوص، د. بهاء حسب الله، الاسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٧
١١١) في تجليات الخطاب الأدبي: حمادي صمود، دار قرطاج للنشر والتوزيع،ط١، ١٩٩٩م.
١١٢) في نقد شعر العربي (دراسة جمالية): رمضان الصباغ، دار الوفاء للطباعه والنشر، ط١، مصر، ٢٠٠٢ م.
١١٣) القاموس المحيط: العالم العلامة مجد الدين محمدين بعقوب الفيروز ابادي (ت٨١٧هـ)، المطبعة الميمنية – القاهرة، ج٣، د.ت.
١١٤) القاموس المحيط: للعالم العلامة مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز ابادي (ت٨١٧هـ)، المطبعة الميمنية القاهرة، ط١، ج٣

١١٥) قاموس النقد الادبي: جويل جارد طامين، ماري كلود هوير، ترجمة: محمد بكاي، دار الرافدين، بيروت– لبنان، ٢٠٢١م.
١١٦) قراءة جديدة لشعرنا القديم، صلاح عبد الصبور، دار اقرأ، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م
١١٧) القرآنية في شعار الرواد دراسة لفاعلية النص الابداعي، احسان الشيخ عاصم التميمي، الشؤون الثقافية، ط١، بغداد– العراق، ٢٠١٣.
١١٨) القرآنية في شعر الرواد، احسان محمد جواد حاجم، ٢٠٠٠، جامعة القادسية.
١١٩) قس بن ساعده الايادي: د. احمد الربيعي، مطبعة البيان بغداد– العراق، (د. ت) ١٩٧٤.
١٢٠) قصة الادب في العالم: احمد امين وزكي نجيب (د. ط) مصر– ١٩٤٥م، ج٢.
١٢١) قصة الادب في العالم: احمد امين وزكي نجيب، التأليف والترجمة والنشر، القاهرة– مصر، ١٩٤٣.
١٢٢) قصتي مع الشعر: نزار قباني، منشورات نزار قباني، لبنان، ط٢.
١٢٣) قصص الانبياء: ابن كثير ابو الفداء اسماعيل بن عمر بن كثير القرشي (ت٧٧٤هـ)، تحقيق: محمد احمد عبد العزيز، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الاردن، ١٩٩٣.
١٢٤) قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني: محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ١٩٩٥م.
١٢٥) قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، بيروت– لبنان، دار النهضة، ط٢، ١٩٦٢م.
١٢٦) القول الشعري: منظورات معاصره: رجاء عيد منشأة المعارف، الاسكندرية (د. ت).
١٢٧) كتاب العين: الخليل بن احمد الفراهيدي (ت١٧٤هـ) تحقيق: د. محمد المخزومي، د. ابراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، ج١.
١٢٨) الكليات معجم في المصطلحات والفروق اللغوية: ايوب موسى الحسيني القريمي الكفوي، (ت١٠٩٤هـ): تحقيق: عدنان درويش ومحمد المصري مؤسسة المصري، مؤسسة الرسالة، ط٢، بيروت– لبنان، ١٩٩٨هـ ط٢.

١٢٩) لسان العرب: ابن منظور (ت٧١١هـ)، طبعة جديدة اعتنى بتصحيحها: أمين محمد عبد الوهاب،محمد الصادق العبيدي،دار إحياءالتراث العربي،ط٣،بيروت- لبنان،١٤١٩هـ-١٩٩٩م،ج٥/مادة رجع.

١٣٠) لغة التضاد في شعر امل دنقل: عاصم بني عامر، دار صنعاء للنشر والتوزيع، عمان- الاردن، ٢٠٠٥ م.

١٣١) لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي المعاصر، رجاء عبد، منشأة المعارف، الاسكندرية- مصر، ط١

١٣٢) لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية: د. عدنان حسين العوادي، دار الحرية للطباعة، وزاره الثقافة والاعلام، بغداد- العراق، ١٩٨٥م.

١٣٣) المآخذ على شرح ابي الطيب، احمد بن علي بن معقل، ابو العباس، عز الدين الاسدي المهلبي (ت٦٤٤هـ)، تحقيق: الدكتور: عبد العزيز بن ناصر المانع، مركز الملك فيصل- الرياض، ٢٠٠٣

١٣٤) مجمع الامثال الميداني: تحقيق: محمد ابو الفضل ابراهيم، دار الجبل- بيروت، ط٢، ١٤٠٧هـ

١٣٥) مجمع الزوائد ومنبع الفوائد: نور الدين الهيثمي، دار الكتب العلمية، ج٨.

١٣٦) المدائح النبوية في ادب القرنين السادس والسابع للهجرة، ناظم رشيد، دار آفاق عربية، ط١، بغداد- العراق، ١٤٢٣هـ.

١٣٧) المرجعيات الثقافية الموروثة في الشعر الاندلسي- عصر الطوائف والمرابطين، حسن مجيد رستم الحصونة، مؤسسة دار السلام، ط١، ٢٠١٤ م.

١٣٨) المرجعيات الثقافية في ديوان مهيار الديلمي، أطروحة دكتوراه، حسام هادي زوير، جامعة البصرة، ٢٠١٩م.

١٣٩) مرجعيات بناء نص الروائي: عبد الرحمن التمارة، دار ورد عمان- الاردن، ٢٠١٣.

١٤٠) المزهر في علوم اللغة وانواعها: العلامة عبد الرحمن السيوطي (ت٩١١هـ): تحقيق، محمد احمد جاد المولى، ومحمد ابو الفضل ابراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، (د، ت، ط)

١٤١) مسالك الابصار في ممالك الامصار: شهاب الدين احمد بن يحيى ابن فضل الله العمري، تحقيق: كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ٢٠١٠.

١٤٢) مسالك الابصار في ممالك الانصار: ابن فضل العمري (ت٧٤٩هـ)، المجمع الثقافي، ابو ظبي- الامارات، ١٩٢٣هـ ج١٦.

١٤٣) المستدرك على الديوان: أحمد عبد المجيد خليفة، مجلة كلية الاداب، جامعة الزقازيق، ٢٠١١م.

١٤٤) المصطلحات الاساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب: نعمان بوقرة، جدار للكتاب العالمي، عمان- الاردن، ط١، ٢٠٠٩م.

١٤٥) المضامين التراثية في شعر الاندلسي في عهد المرابطين والموحدين: د. جمعة حسين يوسف الجبوري، دار صفاء، ط١، عمان، ١٤٣٣هـ- ٢٠١٢ م.

١٤٦) مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني: بكري شيخ امين، دار الشروق، بيروت- لبنان، ١٩٧٢.

١٤٧) المعارضات الشعرية دراسة تاريخية، عبد الرحمن اسماعيل النادي الادبي الثقافي، ط١، جده، ١٩٩٤ م.

١٤٨) معارضات قصائد ابن زيدون: دكتور عدنان محمد غزال مؤسسة البابطين، الكويت، ٢٠٠٤م.

١٤٩) معاهد التنصيص على شواهد التلخيص: الشيخ عبد الرحيم بن احمد العباسي (ت٩٦٣هـ): حققه وعلق حواشيه ووضع فهارسه: محمد محي الدين عبد الحميد، عالم الكتب، بيروت- لبنان، ج٤.

١٥٠) معجم البلدان: الشيخ الامام شهاب الدين ابي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي، المجلد الثالث، دار صادر بيروت.

١٥١) معجم البلدان: شهاب الدين ابو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي، دار صادر، بيروت- لبنان ١٩٩٢م، ج٧.

١٥٢) معجم المصطلحات الصوفية: الشيخ الدكتور انور فؤاد ابي خزام- مراجعه الدكتور جورج منوري عبد المسيح، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت- لبنان، ١٩٩٣.
١٥٣) معجم الشعراء الجاهليين والمخضرمين: الدكتور حاجم حبيب الكريطي، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، بيروت-لبنان.
١٥٤) معجم ديوان الادب: اسحاق بن ابراهيم الفارابي (ت٣٥٠هـ)، تحقيق: دكتور احمد مختار، مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، القاهرة- مصر، ٢٠٠٣، ج٢.
١٥٥) معجم مقاييس اللغة: احمد بن فارس (ت٣٩٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد بن هارون، دار الفكر، ج٢، ١٩٧٩.
١٥٦) معلقة امرئ القيس في دراسات القدامى والمحدثين: د. ضياء غني لفته.
١٥٧) المفصل في تاريخ الادب العربي: احمد الاسكندري، المطبعة الامريكية بالقاهرة، ١٩٤٦، ج٢.
١٥٨) المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام: علي جواد، دار العلم للملايين، بغداد- العراق، ط٢، ١٩٧٦.
١٥٩) مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية: دنيس كوش، ترجمة منير السعداني المنظمة العربية للترجمة، بيروت- لبنان، ٢٠٠٧.
١٦٠) مقدمة القصيدة العربية في الشعر الاندلسي: دراسة موضوعية فنية، هدى شوكت بنهام، دار الشؤون العامة، بغداد- العراق (لا – ط) (د – ت).
١٦١) مقدمة في الانثروبولوجيات الاجتماعية، ترجمة شاكر مصطفى سليم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، ١٩٨٣.
١٦٢) مقومات السيرة الذاتية في الادب العربي الحديث: جليلة الطريطر، بحث في المرجعيات، مركز النشر الجامعي، تونس، ط٢، ٢٠٠٩.
١٦٣) ملاحظات حول تعريف الثقافة: ت- س اليوت، ترجمة شكري محمد عباد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، القاهرة- مصر، ٢٠١٠م.

١٦٤) المنتحل: عبد الملك بن محمد بن اسماعيل أبو منصور الثعالبي (ت ٤٢٩ هـ)، تحقيق: الشيخ احمد أبو علي (ت ١٩٣٦ م)، المطبعة التجارية – الاسكندرية، ١٣١٩هـ – ١٩٠١م.

١٦٥) المنتقى من امثال العرب وقصصهم: سلمان بن صالح الخديشي، دار القاسم للنشر والتوزيع، الرياض– السعودية، ٢٠٠٧م.

١٦٦) الموازنة بين شعر ابي تمام والبحتري، ابو القاسم الحسن بن بشر الامدي (٣٧٠هـ)، تحقيق، السيد احمد الصقر، دار المعارف– القاهرة، ط٤، ١٩٦٠، ج١

١٦٧) موسوعة السرد العربي: عبد الله ابراهيم، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، ط١، الامارات العربية المتحدة، ١٤٣٨هـ – ٢٠١٦م.

١٦٨) النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة: جمال الدين ابو المحاسن لكري، قدم وعلق عليه: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ١٩٩٢م، ج٧.

١٦٩) النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة: جمال الدين ابو المحاسن يوسف بن تضري بردي، طبعة مجوزة عن طبعه دار الكتب وزارة الثقافة والارشاد القومي المؤسسة المصرية العامة، القاهرة– مصر، ج١.

١٧٠) النجوم الزاهرة: ابن تغري بردي طبعة مصورة من دار الكتب المصرية، ج٧.

١٧١) النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي: محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق– سوريا، ٢٠٠١ م.

١٧٢) نصوص من شعر عصور الدول المتتابعة: د. عمر الاسعد، مكتبة المنار ودار الكتابي، الاردن، ط١، ١٩٨٨، عمان، الأردن.

١٧٣) نظرية البنائية في النقد الادبي: صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٧.

١٧٤) نظرية الثقافة: مجموعة من الكتاب، ترجمة علي السيد الحاوي، عالم المعرفة الكويت، ١٩٩٠.

١٧٥) نظريه النص الادبي: عبد الملك مرتاض، دار هومه، الجزائر ط٢، ٢٠١٠م.

١٧٦) النقد الادبي في القرن الثامن الهجري بين ((الصفدي ومعصريه))، محمد علي سلطاني، منشورات دار الحكمة، دمشق– سوريا، ١٩٧٤.

١٧٧) النقد الادبي في القرن الثامن الهجري بين الصفدي ومعاصريه: محمد علي سلطاني، منشورات دار الحكمة دمشق- سوريا، ١٩٧٤.
١٧٨) الوافي الوفيات: الصفدي باعتباء هلموت ريتر، دار النشر، فرانز شنايز، ط٢، ١٩٦١، ج٣.
١٧٩) الوافي بالوفيات، صلاح الدين خليل بن ايبك الصفدي، تحقيق واعتناء احمد الارناؤوط- تركي مصطفى، دار الاحياء التراث العربي، ط١، بيروت- لبنان ١٤٢٠هـ- ٢٠٠٠، ج٣.
١٨٠) الوسيط في الامثال لابي الحسن علي بن احمد بن محمد الواحدي (ت٤٦٨هـ)، تحقيق: عفيف محمد عبد الرحمن، مؤسسة دار الكتب الثقافية ١٣٩٥- ١٩٧٥م.
١٨١) الوشي المرقوم في حل المنظوم، ابن الاثير (٦٣٧هـ- ١٢٣٩م)، تحقيق: يحيى عبد العظيم، تقديم: عبد الحكيم راضي، سلسله الذخائر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة- مصر، ط١، ٢٠٠٤م، العدد ١٢١.

ثانياً- الرسائل والاطاريح الجامعية:

١) بنائية اللغة الشعرية عند الشاب الظريف: خالد احمد ناجي، رساله ماجستير، جامعه اليرموك، ٢٠١١م.
٢) التناص في الشعر الاندلسي في عهد دولة بني الاحمر، اسراء عبد الرضا عبد الصاحب (اطروحة دكتوره)، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ٢٠٠٦م.
٣) التناص في شعر ابن سهل، عامر محمد دخيل، رسالة ماجستير، جامعة آل البيت، ٢٠١٦م.
٤) الحوار في شعر الهذليين ((دراسة وصفية تحليليه)): صالح بن احمد بن محمد السهيمي، رساله ماجستير، جامعه ام القرى بمكة المكرمة، ٢٠٠٨م، ٢٠٠٩ م.
٥) سرقات المتنبي في النقد العربي القديم، ملكة علي كاظم حداد،رسالة ماجستير، جامعة الكوفة، ١٤٢٣هـ- ٢٠٠٢م.
٦) الشعر الجزائري في العصر الموحدي دراسة في موضوعاته وبنياته الفنية: السعيدبخليلي، اطروحة دكتوراه، جامعة محمد خيضر بسكره ٢٠١٦- ٢٠١٧.

٧) صورة المغول في الشعر العربي-العصر المملوكي: رائد مصطفى حسن عبد الرحيم، الجامعة الأردنية، ١٩٩٧م.
٨) المجموعة السياسية الكاملة لنزار قباني، دراسة فنية، ستار جبر حسين، رسالة ماجستير، جامعة الكوفة، ١٤٢٨هـ- ٢٠٠٧م.
٩) المضامين الدينية والتراثية في الشعر الأندلسي في القرن الرابع الهجري: فائزة رضا شاهين، رسالة ماجستير، جامعة تكريت، ٢٠٠٤م.
١٠) المكان في الشعر الاندلسي (عصر ملوك الطوائف)،أمل بنت محسن سام رشيد العميري، (اطروحة دكتوراه)، جامعة ام القرى، المملكة العربية السعودية ٢٠٠٦م.

ثالثاً- الدوريات:

١) أثر البلاغة في تداول الامثال: ليلى جغام، مجلة رافد، دار الثقافة والاعلام، الشارقة-الامارات، العدد ٢٠٧١٥٦.
٢) استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث علامات في النقد، محمود جابر عباس، مجله علامات في النقد، جده، المجلد ١٢، الجزء ٤٦، ١٤٢٣ هـ- ٢٠٠٢م.
٣) الاقتباس والتضمين في شعر عرار: موسى سامح، مجلة الجامعة الاردنية، مجلد ١٩، عدد١، ١٩٩٢
٤) التاريخ وحداثة الشعر: مرجعية القصيدة العربية في العراق: د. محمد رضا مبارك، الباحث الإعلامي مجلة فصلية علمية محكمة العدد ٢، ١٤٢٧هـ-٢٠٠٦م.
٥) التناص مع القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر: جدوع عزه محمد، مجلة فكر وابداع، ع ١٩، الكويت، ١٩٥٣.
٦) التناصية والنقد الجديد: ليون سومفيل، ترجمة: وائل بركات، مجلة علامات، عدد ايلول، جدة-السعودية، ١٩٩٦م، ص٢٣٦.
٧) توظيف مصطلحات علوم اللغة العربية في القصيدة الحديثة: د. هدى بنت صالح النابز، مجلة العلوم العربية والاسلامية، جامعة القصيم، مج١٣، العدد ١، محرم ١٤٤١هـ/ ٢٠١٩م.

٨) الفرق بين الاسطورة والخرافة والتاريخ: نبيل ابو علي، مجلة كلية الآداب، جامعة حلوان، عدد ٥٤، ١٩٩٩

٩) الماركسية والنقد الادبي، تيري ايجلتون: الآداب الاجنبية مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب، ترجمه د. عبد النبي صطيف ع٤٨٤/ ١٩٨٦.

١٠) المرجعيات الثقافية بين المفهوم والتوظيف: حكيمة سبيعي، مجلة البحوث والدراسات، مج ١٦، ع٢، ٢٠١٩.

١١) المرجعية معناها واهمها واقسامها: سعيد بن ناصر الغامدي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة والدراسات الإسلامية، العدد٥٠، ١٤٣١هـ.

١٢) المعرفة، مجلة ثقافة تصدرها وزارة الثقافة في الجمهورية السورية، العدد ٤١٢، سنة ١٩١٨م.

١٣) منظور التناص وحوارية الاقصاء الفني للهيمنة: صالح زياد، مديح الشاعر السعودي (ظاهر زمخشري) نموذجاً، ابحاث اليرموك سلسله الاداب واللغويات م١٩، عدد١، ٢٠٠١.

Abstract

This study, entitled "The Cultural References in the collection of poems of "the Funny Young Man," which formed his poetry by its structure, wording, and perhaps its contents.

The poet does not start from scratch; Rather, it is an extension of influences that appear at one time and hide at another.

However, poetry, with its apparent and profound significance, informs about those references as long as it bears their features or part of them, as the research tried to identify the first stripes from which the poet drew and influenced his poetry, which in turn formed his poetic texts and indicated his encyclopedic culture that characterized his era.

The research presented the article in a preface, and it was entitled "The Origination of the Term of Reference and Culture", followed by three chapters and a conclusion.

The first chapter included "religious references" in the poet's texts, as the research intended to determine how the poet used the verses of the Qur'an, its words and structures, as well as the religious personalities that the poet invoked and enriched his texts.

The research also touched on the religious places that the poet evoked in his poetic compositions.

For the second chapter: the research presented the literary references that the poet benefited from, and invoked them in his texts. It was divided into several axes, in which the study showed that the poet benefited from poetic models of different times, which confirmed the poet's influence on the poets who preceded him. The study is concerned with the research in what was

hidden in the poetic construction, and stand on the deep meaning and its formation methods.

The third chapter included: "Historical references" and how the poet used them.

It is very clear that the references of each poet point out to us two important things:

The first, shows us the extent to which the poet was acquainted with the cultural heritage in its religious, literary, cultural, historical, and mythological patterns, and the extent to which he benefited from it in consolidating its structure and deepening its contents, and was his employment of this heritage effective?

The second thing is that these cultural references, in their forms and ranges, are indispensable for any writer, be they a poet or a writer, in addition to that they indicate the poet’s communication with his past and prepare him to express his future while he expresses his present. Because literature is an expression of life in a beautiful language. This interdependence must exist between the trilogy of past, present and future.