الجمهوريَّة العربيَّة السُّوريَّة
جامعة دمشق
كلِّيَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة
قسم اللُّغة العربيَّة وآدابها

التَّناصُّ في شعر مُحمَّد الفراتيِّ

رسالة أُعدَّت لنيل درجة الماجستير في الدِّراسات الأدبيَّة

إعداد الطالب

سليم عبد اللطيف العواك

إشراف

الأستاذ الدكتور رياض العوابدة

العام الدراسي

2022

فهرس المحتويات:

المقدّمة ..... أ

التَّمهيد:

محمَّد الفراتي: حياته وثقافته وآثاره الأدبيَّة..... 1

الفصل الأوَّل: مفهوم التَّناص في الدِّراسات النقديَّة

أوَّلًا- التَّناص في النَّقد الغربي: 5
أ- أصول المصطلح: 6
ب- تطوُّر المصطلح: 10
ثانيًا- التَّناص في النقد العربي: 22

الفصل الثَّاني: مصادر التَّناص في شعر محمَّد الفراتي:

أوَّلًا- المصدر الدِّيني 34
أ- التَّناص مع القرآن الكريم 34
ب- التَّناص مع الحديث الشريف 43
ثانيًا- المصدر التَّاريخي 47
أ- التَّناص مع الأحداث التاريخية 47
ب- التَّناص مع الشخصيَّات التاريخيَّة 50
ثالثًا- المصدر الأسطوري 53
أ- التَّناص مع الأساطير الشرقيَّة 54
ب- التَّناص مع الأساطير اليونانيَّة والرومانيَّة 56
رابعًا- المصدر الشعبي 58
أ- التَّناص مع الحكايات الشعبيَّة 58
ب- التَّناص مع الأمثال الشعبيَّة 63
ج- التَّناص مع العادات والتَّقاليد 65
خامسًا- المصدر الأدبي 71
أ- التَّناص مع الشِّعر العربيّ القديم 71
ب- التَّناص مع الشِّعر العربيّ الحديث 75

سادسًا- المصدر الصُّوفي 79
أ- التَّناص مع المعجم الصُّوفي 80
ب- التَّناص مع الرمز الصُّوفي 83

الفصل الثَّالث: أشكال التَّناص في شعر محمَّد الفراتي:

أوَّلًا- التَّناص الاقتباسي 91
أ- التَّناص الاقتباسي الكامل المنصص 91
ب- التَّناص الاقتباسي الكامل المحوَّر 95
ثانيًا- التَّناص الأسلوبي 99
ثالثًا- التَّناص الإشاري 106
رابعًا- التَّناص الامتصاصي 111
الخاتمة 117

التَّوصيات والمقترحات 120

قائمة المصادر والمراجع 121

الملخَّص:

تبحثُ هذه الدِّراسةُ ظاهرة التَّناص في شعر (محمَّد الفراتي)، وتعتمدُ استقراء المصادر الثقافيَّة المتنوِّعة في نصوصه وبيان دلالاتها وجماليَّاتها وأشكالها وخصائصها الفنيَّة والإبداعيَّة، وتفسير هيمنة بعض المصادر على غيرها، كما تعاينُ نسبة تساوقها وملاءمتها مع رؤاه ومواقفه، والقارئ لشعر الفراتي يجده شاعرًا فذًّا ذا ثقافةٍ موسوعيَّة، ألمَّ في أشعاره بمصادر الثَّقافة المتنوِّعة، كالمصدر الدِّيني والتَّاريخي والأسطوريّ والشَّعبي والأدبيّ والصُّوفي، وصهرها جميعًا في نصوصه الشعريَّة، ومن هنا تنبع أهميَّة الدِّراسة؛ كونها تعالجُ ظاهرةً فنيَّة في شعر الفراتي لم تحلَّل أو تُدرس من قبل دراسة مستقلَّة.

وقد اعتمد الباحث في دراسته على المنهج الوصفيّ التَّحليلي، وجاءت الدِّراسة في تمهيد وثلاثة فصول، مسبوقة بمقدمة ومنتهية إلى خاتمة، ويتحدَّث التَّمهيد عن حياة الشَّاعر وآثاره وثقافته الَّتي انعكست على شخصيَّته وشكَّلت تجربته الشعريَّة، وجاء الفصل الأوَّل موسومًا بـ(مفهوم التَّناص في الدِّراسات النقديَّة) في مبحثين هما: التَّناص في النَّقد الغربيّ، والتَّناص في النَّقد العربيّ المعاصر، وبحث الفصل الثَّاني التَّناص في شعر الفراتي من حيث مصادره الدينيَّة، والتاريخيَّة، والأسطوريَّة، والشعبيَّة، والأدبيَّة، والصوفيَّة، ودرس الفصل الثَّالث أشكال التَّناص في شعر الفراتي من حيث: الاقتباس والأسلوب والإشارة والامتصاص، وانتهى البحث إلى جملة من النَّتائج الَّتي توصَّل إليها الباحث.

المقدِّمة:

ممَّا لا شكَّ فيه أنَّ النُّصوص الحاضرة هي ثمرة نصوص غائبة، ومستودعٌ لكثيرٍ من الإفرازات الثقافيَّة والصُّور والأفكار والتَّعابير والمعاني، ومن هذا الزَّخم المعرفيّ، تنبثق نواة النَّص الجديد، فالنَّص الحاضر لم يأتِ من عدم ولم ينشأ من فراغ، وإنَّما عملت ذاكرة المبدع على تكوينه بعد تلاقحات نصيَّة وتفاعلات كثيرة ومؤثِّرات متعدِّدة قد تداعت من مخزونه الثَّقافي، ومن هذا التَّفاعل والتَّداخل والتَّلاقح النُّصوصي، أوجد النقد المعاصر مصطلحًا واسع الدلالة يعالج هذه الظَّاهرة، وهو مصطلح (التَّناص **intertextuality**)، بفضل مجموعة من النقَّاد الغربيّين كان في طليعتهم: النَّاقد الروسي (ميخائيل باختين **Mikhail Bakhtin**)، وتلميذته الناقدة البلغاريَّة (جوليا كريستيفا **Julia Kristeva**)، ثمَّ تلقَّاه النقَّاد العرب مع تباينٍ واضح في ترجمته وتوظيفه تبعًا لاختلاف مشاربهم الأدبيَّة والنقديَّة، وظاهرة التَّناص من الظَّواهر السَّائدة في القصيدة الحديثة، والمسهمة في بنائها وكشف طبيعتها، كما تعمل على تفسير جوانبها، وإبراز فنِّيتها وخفاياها الجماليَّة، وتبيّن ثقافة الشَّاعر وانعكاسها على نصوصه الشِّعريَّة، وكان الشَّاعر (محمَّد الفراتي) ممَّن احتفى شعره بتلك الظَّاهرة بشكل بارز، فلا تكاد قصيدة من ديوانه تخلو من آثارها، والقراءة التَّناصيَّة كشفت عن الترسُّبات الكامنة في طبقاتها، وطرق توظيفها، وحفَّزت المتلقِّي على المشاركة في العمليَّة الإبداعيَّة في البحث والتَّأويل بفضل الدلالات المفتوحة للنصِّ الشِّعري عند الفراتي.

إشكاليَّة البحث وتساؤلاته:

تساعد دراسة أعمال الشَّاعر (محمَّد الفراتي) على ضوء ظاهرة التَّناص في حلِّها لمشكلات عدَّة، إذ يطرح البحث إشكاليَّة رئيسة تبدأ بالسُّؤال عن مصادر التَّناص في شعر الفراتي، وعن كيفيَّة توظيف التَّناص بأشكاله المختلفة في شعره، وعن القيم الفنيَّة والجماليَّة الَّتي منحها التَّناص له، وتحت هذه الإشكاليَّات الكبرى تنضوي أسئلة متعدِّدة سعى البحث إلى حلِّها، من أهمِّها:

– ما التَّناص؟ وكيف نشأ، وما أهمُّ أنواعه؟

– كيف تعامل الفراتيُّ مع النُّصوص الغائبة؟

– ما طرق توظيفه للنُّصوص الغائبة؟

– هل استطاع خطابه الشعريُّ أن يثمر بدلالاتٍ جديدة، بعد تداخله مع النصّ الغائب؟

– كيف تجلَّى التَّناص الدينيُّ في شعر الفراتي؟ وهل استطاع الشَّاعر أن يثمر من خلاله بدلالة جديدة؟

– ما أبرز الشخصيَّات والأحداث التاريخيَّة الموظَّفة في أشعار الفراتي؟ وما مدى قربها من واقع الشَّاعر؟

– ما أهمُّ الأساطير التي وظَّفها الشَّاعر للتَّعبير عن رؤيته الشعريَّة؟ وهل أضفت قيمتها الرَّمزيَّة دلالة جديدة في شعر الفراتي؟

– كيف استثمر الشَّاعر موروثه الشَّعبي في التَّعبير عن واقعه السِّياسيّ والاجتماعيّ؟

– ما أبرز المصادر الشعريَّة الَّتي استقى منها الفراتي تناصه الأدبيَّ؟ وكيف خدمت هذه المصادر غرضه الشعريَّ؟

– ما مدى فعالية التَّناص الصوفي في شعر الفراتي؟ وهل أفادت إيحائيته في مقاربة حالته النفسيَّة وتقلُّباته الوجدانيَّة؟

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى استجلاء ظاهرة التَّناص، الَّتي استخدمها الشَّاعر محمَّد الفراتي في أعماله الشعريَّة، والكشف عن بعض المضامين والخصائص الفنيَّة، الَّتي يمتاز بها تناصُّ الفراتي من غيره، ويُتوقَّعُ من هذا البحث أن يحقِّقَ الأهداف الآتية:

– الوقوف عند ظاهرة التَّناص لدى الشَّاعر محمَّد الفراتي.

– رصد مصادر التَّناص في شعر الفراتي، والكشف عن طرق توظيفها فنيًا ودلاليًّا في تحقيق غرضه.

– تفسير هيمنة بعض المصادر والأشكال التَّناصيَّة على غيرها.

– التعرُّف على القيمة الفنيَّة والجماليَّة الَّتي أكسبها الشَّاعر لتجربته الشعريَّة من خلال عمليَّة التناصِ.

أهميَّة البحث ومسوِّغاته:

يأخذُ البحث أهميَّته من اختياره ظاهرةً فنِّيةً في شعر الفراتي، لها دورها في عمليَّة الخلق الشِّعري، إذ ترصد الدِّراسة معالم إبداع الفراتي في توظيف التَّناص، من حيث تنوُّع مصادره، واختلاف أشكاله، بالإضافة إلى تسليط الضَّوء على إبداع شاعرٍ لم يأخذ حقَّه بالدِّراسات المستفيضة لفهم تجربته الشِّعريَّة برؤية أعمق تظهر المخزون الثَّقافي، الَّذي استقى منه، وكيف تواءَم مع نسيج نصوصه الشِّعريَّة، إضافةً إلى أنَّ الإحاطة بهذه الظاهرة تفتح آفاقًا جديدة لدى الباحثين في دراسة شعراء الحداثة، في تعدُّد الرُّؤى والقراءات لنصوصهم الشِّعريَّة.

حدود البحث:

يقف البحث عند دراسة ظاهرة التَّناص في شعر محمَّد الفراتي في حدود الأعمال الشعريَّة الكاملة (1890م– 1978م)، وتشتمل على: العواصف والنَّفحات وأروع القصص، والهواجس، والكوميديا الإلهيَّة والنَّفحات الأولى، وقد حُدِّدَ عنوان البحث موضوع البحث بدراسة ظاهرة (التَّناص) وأنواعها وأشكالها الَّتي تحضرُ في شعر محمَّد الفراتي، والتَّعرُّف على القيم الفنيَّة والجماليَّة، الَّتي أضافها الشَّاعر على نصِّه الشعريِّ من خلالها؛ فبذلك لا تقتضي طبيعة البحث تحديد حدود زمنيَّة أو جغرافيَّة للدِّراسة.

مصطلحات الدِّراسة:

(التناص intertextuality): التَّناص أحد مميِّزات النَّص الأساسيَّة، الَّتي تحيل على نصوص سابقة عنها، أو معاصرة لها.

- **(التَّناصية 'Intertextualite)**: وهي علاقة الحضور الفعليِّ لنصٍّ ما في نصٍّ آخر.

- **(الملحق النصِّي Paratexte)**: هي العلاقة الأقلُّ وضوحًا والأكثر بعدًا في علاقة النصّ مع الكلِّ الَّذي يشكِّله العمل الأدبيُّ (محيطه)، وتشمل: العناوين الرَّئيسة والفرعيَّة، والمدخل، والهوامش، والزَّخارف والرُّسوم، والتذييلات ... كما تشمل أيضًا (ما قبل النَّص) من مسودَّات وملخَّصات ومخطَّطات متنوِّعة، تعمل على توجيه القارئ وإرشاده؛ لتحقيق القراءة المنتجة للنَّص.

- **(الماورائيَّة النصيَّة 'Metatextualite)**: وهي علاقة نقديَّة عالية المستوى، شاعت تسميتها بـ(الشَّرح) تجمع نصًّا بآخر؛ دون التلفُّظ به أو استدعائه أو الإشارة إليه مباشرة، مثل: المرجعيَّات الثقافيَّة أو الأنماط السرديَّة أو البنيات الأسلوبيَّة.

- **(الجامعيَّة النصيَّة 'Architextualite)**: وهي العلاقة الأكثر تجريدًا وضمنيَّة تمتاز بنمطٍ صامتٍ، وبطابعٍ تصنيفي، ولا تظهر في أحسن حالاتها إلَّا عبر ملحقٍ نصيٍّ، وتشمل الخصائص والسِّمات المميِّزة للنُّصوص مثل: الأجناس والتصنيفات الأدبيَّة، وأنواع الخطابات، وذلك كالإشارةِ إلى أنَّ الكتاب يتضمَّن في مؤلَّفه جنسًا أدبيًّا معيَّنًا.

- **(الاتساعيَّة النصيَّة 'Hypertextualite)**: وهي علاقة التلاقح المميَّزة لدى جينيت، خصَّها بكتابها (أطراس) عن باقي العلاقات، تقوم على عمليَّة تحويلٍ ودمجٍ بين نصٍّ لاحقٍ مع نصٍّ سابقٍ، وقد أطلق (جيرار جينيت **Gerard Genêt**) على النصِّ اللَّاحق لفظ (المتَّسِع)، أمَّا النصُّ السَّابق فقد سمَّاه (المنحسر)، والنصُّ المتَّسع يسع النصَّ المنحسر فيهضمه ويُنشب أظفاره فيه دون أن تكون العلاقة بينهما ضربًا من الشَّرح.

- **(الحواريَّة dialigisom)**: مفهومٌ يستخدمه النَّاقد الروسي (ميخائيل باختين **Mikhai Bakhtine**) للإشارة إلى علاقة الاستجابة والتَّبادل بين القارئ والنَّص عبر المفردات، الَّتي تعدُّ علامات إيديولوجيَّة، تصنع بطريقةٍ معيَّنة حوارًا مع الآخر، يدخل بسياقه الخاصِّ في سياق آخر تتقاطع فيه الرُّؤى المختلفة للعالم.

دراساتٌ سابقة:

لم يجد الباحث في إطار بحثه عن موضوع التَّناص في شعر محمَّد الفراتي أيَّة دراسة سابقة حتَّى تاريخ إنهاء هذا البحث، بل إنَّ الدراسات السَّابقة حول شعر الفراتي بوجهٍ عامٍ كانت قليلة، وهي:

– امرير، شاهر، (1995م): الفراتي: حياته وشعره سورية، ط1، دمشق، سورية، دار معد، أصل الكتاب رسالة قُدِّمت لنيل درجة الماجستير في الجامعة اللبنانيَّة.

وقد قسَّمها الباحث إلى أربعة فصول وملاحق جاءت على التَّرتيب الآتي: المؤثِّرات العامَّة في عصر الفراتي، وشخصيَّة الفراتي، والاتِّجاهات العامَّة في شعر الفراتي، والخصائص الفنيَّة الغالبة في شعره.

– مرعي الحسن، حسين، (2005م): الشَّاعر محمَّد الفراتي: حياته وشعره، ط1، سورية، دمشق، دار الفرقد، أصل الكتاب رسالة قُدِّمت لنيل درجة الماجستير في الجامعة اللبنانيَّة.

وقد قسَّمها الباحث إلى ثلاثة أبواب: الباب الأوَّل كان ترجمة عن حياة الشَّاعر، فتناول مولده ونشأته ومفاصل في حياته وأعماله الأدبيَّة، أمَّا الباب الثَّاني فخصِّص لأغراضه الشعريَّة وتنوُّعها في تجربته الشعريَّة، بينما اختصَّ الباب الأخير بالبناء الفنيِّ للقصيدة عند الفراتي.

وهذه الدِّراسات لم تتناول صلبَ موضوع هذه الدِّراسة، وإنَّما جاءت دراسةً مسحيَّة، تكتفي بعرض موضوعات الشَّاعر، ودراسة أشعاره دراسةً تحليليَّة.

– شهيد، فريال، (2012م): الطَّبيعة بين حافظ الشيرازي ومحمَّد الفراتي: دراسة تطبيقيَّة في الأدب المقارن، إشراف: عيسى علي العاكوب، **[رسالة الماجستير]**، جامعة حلب، كلية الآداب والعلوم الإنسانيَّة.

وقد قسَّمتها الباحثة إلى أربعة فصول، وهي: أشكال التناول الشعريِّ للطَّبيعة، وصور الطَّبيعة المشتركة بين حافظ والفراتي، والتَّوظيف الفنيُّ لصور الطَّبيعة عند حافظ والفراتي، وتأثير حافظ الشيرازي في تناول الفراتي موضوعات الطَّبيعة.

وتكمن أهميَّة هذه الدِّراسة في محاولتها الإبانة عن ملامح الشِّعر الفارسيِّ في شعر الفراتي، وكيفيَّة تناول الفراتي موضوع الطَّبيعة تناولًا واقعيًّا، وهو ما قلَّ تناوله في شعر حافظ الشيرازي، ورأت الباحثة أنَّ الفراتي قد حاكى الشيرازي في رموزه الصوفيَّة، إلَّا أنَّه كان مقلِّدًا لا مبتكرًا، ورومنسيًّا لا متصوِّفًا، وكان في محاكاته ولجوئه إلى الرُّموز الصوفيَّة محاولة منه الفرار من بؤسه وشقائه ومفاسد مجتمعه إلى الطَّبيعة الأمِّ، الَّتي احتضنته في صورها المتعدِّدة.

وهذه الدِّراسات لا تتداخل مع دراستي في شيء منها، سوى الدِّراسة الأخيرة الَّتي تُعنى بالدِّراسة المقارنة بين الشَّاعر محمَّد الفراتي والشَّاعر حافظ الشيرازي، وذلك من جهة كون الدِّراسة المقارنة تفترض وجود نصّ (أوَّل) على أنَّه المؤثِّر في غيره (الأدب الفارسي)، ووجود نصّ (ثانٍ) على أنَّه الخاضع للتَّأثير (الأعمال الشعريَّة لمحمَّد الفراتي)، وشروط هذا التَّفاعل باتت صعبة الوصف، نظرًا لوفرتها، ولحذاقة الأدباء في إخفاء معالم التَّأثُّر، وسبيل (التناص) يتعدَّى هذا الإطار؛ لأنَّه يتحقَّق أساسًا من أحوال التَّفاعل فوق مساحة النُّصوص، ويسعى إلى بيان حقيقة التَّفاعل النصِّي في النصّ نفسه على أنَّه يشير إلى نصوص أخرى واقعة ضمن نصوص ثقافته أو خارجها، وليس كما هو عليه الحال في الأدب المقارن، الَّذي يقوم على الموازاة أو التَّقابل أو المقارنة بين نصّين في لغتين مختلفتين.

منهج البحث وأدواته:

اعتمد الباحث في دراسته على المنهج الوصفيّ التَّحليلي، من خلال استبطان نصوص الفراتي بالوصف والتَّحليل، واستنطاقها برصد علاقات التَّداخل والتَّقاطع مع النُّصوص السَّابقة لها، بغية الكشف عن مدى فاعليَّة التَّناص في أبعاد تجربة الفراتي الشعريَّة، مستعينًا بالأعمال الشعريَّة الكاملة في شعر محمَّد الفراتي في (1890م– 1978م)، أداة بحثيَّة عن ظاهرة التَّناص في شعر الفراتي، وتشتمل الأعمال الشعريَّة على:

- العواصف والنَّفحات وأروع القصص.
- الهواجس.
- الكوميديا الإلهيَّة والنَّفحات الأولى.

مكوِّنات البحث:

يتكوَّن البحث من تمهيد وثلاثة فصول: أمَّا التَّمهيد فقد ضمَّ حياة الشَّاعر؛ مولده ونشأته ومفاصل في حياته وأعماله الأدبيَّة.

واختصَّ الفصل الأوَّل بدراسة مفهوم التَّناص من خلال أصول المصطلح وتطوُّره في النَّقد الغربيّ وتلقِّيه في النَّقد العربيّ، إذ استُعرضت جهود النقَّاد الغربيِّين والعرب أمثال: ميخائيل باختين، وجوليا كريستيفا، وميشيل أريفي، وميشيل ريفاتير، وجيرار جينيت، ومحمَّد بنيس، ومحمَّد مفتاح، وسعيد يقطين.

وقد اختصَّ الفصل الثَّاني بدراسة مصادر التَّناص في شعر محمَّد الفراتي، وقُسِّم إلى ستَّة مباحث، درس المبحث الأوَّل التَّناص الدينيَّ مع القرآن الكريم والحديث الشَّريف، ودرس المبحث الثَّاني التَّناص التاريخيَّ مع الأحداث والشخصيَّات التاريخيَّة، أمَّا المبحث الثَّالث فقد درس التَّناص الأسطوريَّ مع الأساطير الشرقيَّة واليونانيَّة والرومانيَّة، وتناول المبحث الرَّابع التَّناص الشعبيَّ مع الحكاية والمثل الشعبيّ وأيضًا مع العادات والتَّقاليد المتوارثة، وفي المبحث الخامس حديث عن التَّناص الأدبيّ في شعر الفراتي مع الشِّعر العربيّ القديم والشِّعر الحديث، فيما تناول المبحث الأخير التَّناص الصوفيَّ مع المعجم والرُّموز الصوفيَّة.

أمَّا الفصل الثَّالث فقد درس الباحث فيه أشكال التَّناص في شعر محمَّد الفراتي، ووزِّع الفصل على أربعة مباحث، تناول المبحث الأوَّل التَّناص الاقتباسيَّ الكامل والمحوَّر، وعُرض في المبحث الثَّاني التَّناص الأسلوبيُّ، وكشف المبحث الثَّاني عن التَّناص الإشاريّ، ودرس المبحث الرَّابع التَّناص الامتصاصيَّ.

التَّمهيد:

محمَّد الفراتي، حياته وثقافته وآثاره الأدبيَّة:

هو محمَّد بن عطا الله بن محمود بن عبود، واشتُهر بـ**(الفراتيّ)** الَّذي تبنَّاه حين كان بمصر يوقِّع قصائده المعروفة بـ(المصريَّات الأولى) بلقب الفراتيّ[1].

وُلد في دير الزور واختُلف في تاريخ مولده، والأرجح أنَّه وُلد عام (1880)[2]، في أُسرةٍ فقيرة، إذ كان أبوه بنَّاءً ونحَّاتًا، وقد أسهم في بناء الكثير من الأسواق والدُّور والمساجد في مدينته، وبراعته الفريدة في فنِّه المعماريّ غرست كثيرًا من الأحاسيس الفنيَّة والجماليَّة في نفس ولده (محمَّد)[3].

كانت سبيل العلم الَّتي سلكها الفراتيُّ مضنيةً وشاقَّة، إذ بدأ دراسته في دير الزور وتعلَّم العلوم الشرعيَّة، وعلوم العربيَّة باللُّغة التركيَّة، ثمَّ انتقل إلى حلب وتعلَّم فيها على يد مجموعة من علماء ذلك الزمان، وفي سنة (1911م) سافر إلى القاهرة، والتحق بالجامع الأزهر برفقة نخبةٍ من الطَّلبة النُّجباء، منهم: طه حسين، وزكي مبارك، وأحمد شاكر الكرمي، وفي أثناء دراسته في الأزهر، تعرَّف على كبار الشُّعراء والأدباء العرب أمثال: أحمد شوقي وحافظ إبراهيم، والشَّاعر العراقي المهاجر عبد المحسن الكاظميّ، فتعمَّقت معرفته بالفنون الأدبيَّة، وأينعت هناك محاولاته الشِّعريَّة الأولى الَّتي وَسَمَها بالمصريَّات الأولى والمصريَّات الثَّانية، حتَّى أُجيز سنة (1914م) بالإفتاء والتَّدريس[4]، ومن مصر التحق بالثَّورة العربيَّة الكبرى في الحجاز، وشارك فيها فعلًا وشعرًا مع ركب (فيصل بن الحسين) ثمَّ عاد إلى مصر[5]، ومنها إلى مدينته سنة (1920م)، وهناك بدأ رحلة الاهتمام بالتَّعليم مع المتنوِّرين من أبناء المدينة، وعُيِّن

([1]) يُنظر: شوحان، أحمد، (1979م): محمَّد الفراتي: شاعر وادي الفرات ط1، دير الزور، سورية، مكتبة الفرات: ص6.

([2]) يُنظر: امرير، شاهر، (1995م): الفراتي: حياته وشعره، ط1 دمشق، سورية، منشورات دار معد للطباعة والنشر والتوزيع: ص35، 36.

([3]) يُنظر: مرعي الحسن، حسين، (2005م): الشاعر محمَّد الفراتي: حياته وشعره، ط1، سورية، دمشق، دار الفرقد،: ص54، 55.

([4]) يُنظر: امرير، (1995): ص61، 62.

([5]) يُنظر: المرجع نفسه: ص41.

مدرِّسًا للتَّربية الإسلاميَّة وللُّغة العربيَّة، وفي عام (1923م) وقع اختياره للزَّواج من فتاة ديريَّة اسمها عائشة العبدالله، وأنجبت له سبعة أولاد[6].

أعلن الفراتيُّ من على منبر التَّدريس بشعره الوطنيّ ثورته على المحتلِّ الفرنسيّ، ممَّا دفع بالسُّلطات الفرنسيَّة إلى فصله من التَّعليم وملاحقته، فحطَّ رحاله في بغداد وهناك التقى بزملائه في الثُّورة العربيَّة ياسين الهاشمي، وساطع الحصري الَّذي عيَّنه مدرسًا للُّغة العربيَّة، ومن بغداد انتقل إلى البحرين مدرِّسًا معارًا مدَّة ثلاث سنوات[7]، وفي عام (1930م) عاد إلى دير الزور مدرِّسًا لمادتي اللُّغة العربيَّة والتَّربية الإسلاميَّة مدَّةً تزيد على عشر سنوات، ثمَّ عُيِّن أمينًا في المكتبة الوطنيَّة التَّابعة لمصلحة أوقاف دير الزور، وتعدُّ هذه المدة أخصب فترات إنتاجه الأدبيّ والفكريّ، ولا غرابة في ذلك فقد كان يجيدُ ثلاث لغات، التُّركيَّة والفارسيَّة والفرنسيَّة، واجتمعت له ثقافة دينيَّة أزهريَّة الطَّابع، وثقافةٌ أدبيَّة تراثيَّة، يضاف إليها ثقافة العصر المتضاربة بين روحانيَّة الدين وماديَّة العلم، وبقي في عمله هذا حتَّى عام (1959)، إلى أن سنحت له الفرصة في وزارة الثَّقافة مترجمًا عن الفارسيَّة مدَّة أربعة عشر عامًا حتَّى أحيل إلى التَّقاعد عام (1972م)، وتكريمًا لوجوده الأدبيّ والفكريّ منحه السيِّد رئيس الجمهوريَّة العربيَّة السوريَّة (حافظ الأسد) في عام (1974م) راتبًا تقاعديًّا إضافيًّا، وفي العام نفسه كرَّمه اتِّحاد الكتَّاب العرب بإقامة مهرجانٍ أدبيٍّ له، حتَّى منيته عام (1978م)[8].

ممَّا قيل عن حياته ومكانته الشِّعريَّة: "**حياته تكاد تكون أسطورةً من الجهاد والنِّضال، في كلِّ مكان حلَّ فيه، وشعره تاريخ قرنٍ كاملٍ لأمَّته العربيَّة، سجَّل فيه أحداث حياته وجهاده بأمانة ودقَّة لا يداري أحدًا كبيرًا أو صغيرًا، يصدع بالحقِّ، ولو أدَّى ذلك إلى إلحاق الضَّرر به، يثور على كلِّ ظلمٍ حلَّ به أو بغيره**"[9]، وممَّا قيل عنه أيضًا: "**هو شاعر أمَّةٍ صبَّ الدَّهر عليه البؤس والحرمان، فما لانت قناته ولا ونى ولا استخذى في كرامته، تحدَّى بمواهبه الحياة فاغتصب عبقريَّته من الدَّهر اغتصابًا دون رعاية ولا نصير**"[10].

([6]) يُنظر: امرير، (1995): ص59، ويُنظر: مرعي الحسن، (2005): ص64، 65.

([7]) يُنظر: امرير، (1995): ص48.

([8]) يُنظر: المرجع نفسه: ص59، 60.

([9]) الحريري، محمَّد علي، (1980م): الفراتي وعالم النسيان، جدة، السعودية، مقال في مجلة الفيصل، العدد 4: ص56.

([10]) امرير (1995): ص239: نقلاً عن مقال في مجلة الطالب العربي: في محراب الشاعر الفراتي، 1957م: ص53.

خلَّف الفراتي كثيرًا من الأعمال الشِّعريَّة، الَّتي لم يُعنَ بطباعتها إلَّا مؤخَّرًا، وله:

– ديوان طُبع في مطبعة بابيل في دمشق عام 1931، ويحوي المصريَّات الأولى، والحجازيَّات، والمصريَّات الثَّانية، والسوريات الأولى، والعراقيَّات، والبحرينيَّات، والسوريات الثَّانية.

– ديوان النَّفحات: طُبع في مطبعة الفرات بدير الزور عام 1936م.

– ديوان العواصف: طُبع في مطبعة الفرات بدير الزور عام 1936م.

– السَّاحر: قصة رمزيَّة طبعها في مطبعة العهد ببغداد عام 1935م.

- ديوان الهواجس: طبعه في دمشق عام 1954م.

- سبحات الخيال وأروع القصص الَّذي طبع في المطبعة السليميَّة بدير الزور عام 1959م.

- روائع الشِّعر الفارسي: مختارات من شعر مولانا جلال الدين الرومي وسعدي الشيرازي وحافظ الشيرازي، منشورات الهيئة العامَّة السوريَّة للكتاب بدمشق عام 2011م.

– البستان وكلستان لسعدي الشيرازي، منشورات الهيئة العامَّة السوريَّة للكتاب بدمشق عام 2012م.

وفي عام 2019م عملت الهيئة العامَّة السوريَّة للكتاب على جمع أعماله الشِّعريَّة تحت مسمَّى **(الأعمال الشِّعريَّة الكاملة: محمَّد الفراتي).**

وقد أدَّت مجمل هذه الظروف والمرجعيَّات والروافد الفكريَّة إلى صياغة شخصيَّة الفراتي وصقل موهبته الشِّعريَّة، وانعكست آثارها بوضوح في نتاجه الشِّعريّ؛ لتكون روافد مغذِّية له، تميِّزه عن معاصريه شاعرًا من طراز فريد، فكانت ظاهرة التناص الَّتي وقع عيلها اختيار هذا البحث خير معينٍ يستجلي هذه الروافد، ويرصد أشكال تموضعها ومستوى آثارها في نصوصه الشِّعريَّة.

الفصل الأوَّل:

مفهوم التَّناص في الدِّراسات النَّقديَّة

مفهوم التَّناص في الدِّراسات النَّقديَّة

أوَّلًا- التَّناص في النَّقد الغربيّ:

يعدُّ مفهوم التَّناص (Intertextuality) من المفاهيم النَّقديَّة الأساسيَّة، الَّتي تنتمي إلى مرحلة ما بعد البنيويَّة، وبالتَّحديد إلى النَّقد التفكيكي، الَّذي بدوره حطَّم قيود دراسة البنيويَّة للنَّص الأدبيّ، وحرَّر النصَّ من بنيته اللغويَّة المغلقة على ذاته[11]، وتشير الدراسات النَّقديَّة الحديثة إلى أنَّ مفهوم التَّناص ينتمي في أصوله إلى الفعل اللاّتيني (Textere) الَّذي تُرجم "**للمصطلح الفرنسي (Intertext) حيث تعني كلمة (inter) في الفرنسية: التبادل، بينما تعني كلمة (Text): النَّص وأصلها مشتقٌّ من الفعل اللاتيني (Textere) وهو متعدٍّ ويعني (نسج) أو (حبك) وبذلك يصبح معنى (Intertexte): التبادل النصي. أي تعالق النصوص بعضها ببعض**"[12].

انبثق مصطلح التَّناص من حقل الدِّراسات النصيَّة الحديثة على يد ثلَّة من النقَّاد الغربيِّين في مرحلة ما بعد البنيويَّة، ابتداءً بالشكلانيَّة في كتابات (فيكتور شكلوفسكي **Victor Shklovsky**) الَّذي قدح الفكرة، والتقط شرارتها (ميخائيل باختين **Mikhail Bakhtine**) محوِّلاً إياها إلى نظريَّة حقيقيَّة، أثمرت في كتابه (الماركسية وفلسفة اللغة) وأيضًا في دراسته لـ(دستويفسكي **Dostoïevski**)، إذ وضع مصطلحي (الحوارية **Dialogisme**) و(تعدديَّة الأصوات **Polyphonic**)، دون أن يستخدم المصطلح نفسه إلى أن عملت الناقدة البلغارية (جوليا كريستيفا **Julia-Kristeva**) على صياغة الرؤية المكتملة للنظريَّة باستخدامها للمرَّة الأولى مصطلح (التَّناص)، وذلك في كتاباتها بين عامي 1966 - 1976[13].

وقد أجمعوا على أنَّ "**العمل الفنيَّ لا يُخلقُ انطلاقًا من رؤية الفنَّان، بل يخلق انطلاقًا من أعمالٍ أخرى قد سمحت بالإدراكِ الأفضل للظاهرة التناصية. من هذا المنطلق، اتَّفقت أكثر الرؤى النَّقديَّة الجديدة على نفي وجودِ نصٍّ بكرٍ، صافٍ، خالٍ من آثار الملامسات النصيَّة... فصار التَّناص قضاءً**

([11]) يُنظر: بقشى، عبد القادر، (2007م): التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)، المغرب، دار أفريقيا الشرق: ص17، ويُنظر: الأحمد، نهلة، (2010م): التفاعل النصي، القاهرة، مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة: ص48 - 56.

([12]) روبريشت، هانس جورج، (1988م): تداخل النصوص، ترجمة: الطاهر شيخاوي ورجاء بن سلامة، تونس، مجلة الحياة التونسية، ع50: ص52.

([13]) يُنظر: بارت وآخرون، (1998م): دراسات في النص والتناصية، ترجمة: محمَّد خير البقاعي، ط1، حلب، سورية، مركز الإنماء الحضاري: ص59، 92.

مقدَّرًا على كلِّ نصٍّ، لا مناص له منه، ولا ملاذَ إلَّا به في تقدير النقَّاد الجدد"[14]، فلا يمكن لأيِّ نصٍّ أن ينشأ في فضاء مستقلٍّ عن النُّصوص السَّابقة أو المعاصرة له في الوجود، فهو مقترنٌ بفعل ذاكرة المبدع وتكوينه الثقافي يضاف إليها الموهبة الفذَّة، الَّتي تلخِّص سرَّ تشكيله من نصوصٍ أخرى، وعلى حدِّ قول (بول فاليري**Paul Valery**): "**لا شيء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيَّته، من أن يتغذَّى بآراء الآخرين؛ فما الليث إلَّا عدَّة خراف مهضومة**" [15] فأكثر المبدعين أصالةً هو من كان في تكوينه الثقافي رواسب من الأجيال السَّابقة، وهذا يعني استحالة وجود نصٍّ أدبيٍّ جديدٍ بلا جذور، إنَّه دائمًا ما نراه ينمو على سواعد نصوص سابقة، تدخلُ في نسيجها آلاف النُّصوص السَّابقة، حاملة جيناته التاريخيَّة في سياقات جديدة.

أ- أصول المصطلح:

كانت المقاربة الأولى لمفهوم التَّناص قد ارتبطت بالشكلاني الروسي (فيكتور شكلوفسكي **Victor Shklovsky)** أحد الأعضاء البارزين في المدرسة الشكليَّة الروسيَّة، وصاحب الفضل في الدفع للاعتراف بقيمة هذه السِّمة اللغويَّة (التَّناص)، إذ أشار إليها في معرض حديثه عن العلائق والصِّلات الَّتي يحدثها العمل الفنيُّ مع غيره من الأعمال الفنيَّة ذات الصِّيغ والقوالب المتماثلة للموضوعات الأدبيَّة، يقول: "**إنَّ العمل الأدبيَّ يُدرك في إطار علاقته بأعمالٍ فنيَّة أخرى، وبمساعدة الترابطات الَّتي نقيمها بواسطتها... ليس فقط المعارضة (Pastiche)، ولكن كلُّ عمل فنيٍّ يخلق موازيًا أو معارضًا لنموذج ما. إنَّ الشكل الجديد لا يظهر ليعبِّر عن مضمون جديد، ولكن ليحلَّ محلَّ الشَّكل القديم، الَّذي يكون قد فقد صفته الجماليَّة**"[16] فظهور الأجناس الأدبيَّة والأعمال الفنيَّة الجديدة، يتأتَّى بالتَّخلي عن القديم بصفته واقعة أسلوبيَّة تتطلَّب بالضَّرورة شكلًا جديدًا يعبِّر عن مضمونٍ جديدٍ.

([14]) وغليسي، يوسف، (2008م): إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط1، الجزائر، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف: ص390.

([15]) هلال، محمَّد غنيمي، (2008م): الأدب المقارن ط9، القاهرة، مصر، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع: ص19.

([16]) تينيانوف يوري، جاكبسون رومان، إيخنباوم بوريس، تودوروف تزيفطان، شلوفسكي فيكتور، وتوماشفسكي بوريس، (1982م)، نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط1، بيروت، لبنان، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين: ص47، ويُنظر: تودوروف، تزفيطان. (1990م) الشعرية. ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. ط:2. الدار البيضاء. المغرب. دار توبقال للنشر. ص:41.

ويؤكد (بوريس إيخنباوم Boris Eikhenbaum) الفكرة ذاتها بقوله: "**اكتشفنا أنَّ العمل الأدبي لا يُدرس كواقعة معزولة، وأنَّ شكله يحس به في علاقته بأعمال أخرى وليس في ذاته**"[17]

ويبدو أنَّ هذه الطروحات الشكليَّة قد قاربت مفهوم التَّناص، وذلك في اهتمام الشكلانيين بالبحث عن الأنساق الجديدة الَّتي تطرحها شبكة المبادلات الشكليَّة واللغويَّة في دراسة النصوص والأعمال الأدبيَّة، وانطلاقًا من هذه المقاربة السطحيَّة قام النَّاقد الروسي (ميخائيل باختين **Mikhai Bakhtine**)، بتحليل ظاهرة التَّناص دون أن يستخدم المصطلح نفسه، وإنما استخدم مصطلحًا آخر أقلَّ شهرةً ونجاحًا منه، هو مصطلح (الإيديولوجيم)[18]، وكانت الغاية منه، هي التَّبادل الوظيفي والدلالي للعلامة اللغويَّة مع العلامة الإيديويولجية؛ باعتبار أنَّ الأخيرة ما هي إلَّا لغة وممارسة كلاميَّة للوعي الفردي، الَّذي يكون نتاجًا لتصادم الأنا بالأنا الآخر، وهذا ما يسمح بتعدُّد الأفكار، والتطوُّر المستمرِّ للفضاء اللغوي والعلاماتي في المجتمعات الإنسانية[19].

وعلى ضوء هذا المصطلح وجد باختين في مجال عمله الروائي أنَّ النَّقد اللُّغوي والبلاغي التَّقليدي قد تعامل مع الفنِّ الروائي بمظهرٍ يمجِّد النَّظرة الفرديَّة لوعي المؤلِّف ولفكره وأسلوبه الخاصّ، ممَّا حدا به إلى ردِّ مقولة: "**الأسلوب هو الإنسان نفسه**"[20]، إلى أنَّ "**الأسلوب هو رجلان، على الأقلّ، أو بدقَّة أكثر، الرَّجل ومجموعته الاجتماعيَّة**"[21]، وذلك إيمانًا منه بأنَّ (الخطاب) يتشكَّل من توفُّر

([17]) تينيانوف وآخرون، (1982م): ص47.

([18]):(**الإيديولوجيم**): هو "أصغر وحدة عقائدية ذات معنى، فقد وُضِعَ هذا المصطلح قياسًا على مصطلحات علوم اللغة، مثل فونيم Phoneme (التي تعني أصغر وحدة ذات دلالة مفهومة في لغة ما، وهكذا فإنَّ المصطلح الذي اتبع فيه الباحثون فريدريك جيمسون يعني أصغر وحدة ذات معنى في أحاديث الطبقات الاجتماعية، وهي الأحاديث الجماعية التي تتسم في جوهرها بالتعارض"، العناني، محمَّد، (2003م): المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنكليزي، عربي، ط3، القاهرة، مصر، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان: ص42.

([19]) يُنظر: باختين، ميخائيل، (1986م): الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة: محمَّد البكري ويمنى العيد، ط1، الدار البيضاء. المغرب. دار توبقال للنشر: ص24.

([20]) يُنظر: محمَّد عياد، شكري، (1992م): مدخل إلى علم الأسلوب، ط2، الجيزة، مصر، مكتبة الجيزة العامة: ص14.

([21]) يُنظر: تودوروف، تزفيطان، (1996م): ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، ط2، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: ص124.

فاعلَين لفظيَّين (صوتَين) على الأقلِّ يتحاوران وينفعلان مع بعضهما ليدخلا في نوع خاصٍّ من العلاقة الدلالية تدعى بـ(العلاقة الحوارية)[22]؛ أو ما اصطلح عليها بلفظ (الحوارية dialogism)[23].

ويعدُّ الخطاب الروائيُّ بحسب رؤية (باختين) النَّموذج الأمثل لتمظهر المفهوم الحواري؛ إذ رأى فيه مرآةً تحاكي اللُّغة والواقع، تتنامى بفضل الحوار المتغلغل في جزئيَّاته؛ بإظهار إمكانيَّة الاندماج مع الخطابات المختلفة لمكوِّنات الجنس الروائي اللغويَّة والاجتماعيَّة والثقافيَّة، تحكمها علاقة جدليَّة من التَّعايش والحوار؛ وبذلك أقام الدَّليل على كون الرواية مهيَّأة مسبقًا، لدمج عدد كبير من المكوِّنات اللسانيَّة والأسلوبيَّة والثقافيَّة المختلفة في نسيجها الخاصِّ، إذ تنصهر ببعضها مجسِّدةً الإيديولوجيات وأشكال الوعي المستقلَّة في المجتمع. كلُّ ذلك وجده باختين منسابًا ومكثَّفًا في إبداعات (ديستويفسكي **Dostoïevski**) الروائية.[24]

إذًا تعدُّ الرواية الحواريَّة بالنِّسبة إلى (باختين) صورةً مُثلى عن الحوار المتنامي بلغته والمتكامل بتعدُّدية أصواته وخطاباته المتنوِّعة، تعبِّر عن الوعي الجمعيِّ بصوت الشخصيَّات، وتمنح اللُّغة طاقات متجدِّدة تحقِّق الوعي الشموليَّ بالواقع المعيش، أضف إلى ذلك أنَّها تتمتَّع بخاصيَّة التَّشظي والازدواج الصَّوتي، بحيث لا وجود للصَّوت الفرديِّ المهيمن– صوت المؤلِّف– بل تشمل أصواتًا متعدِّدة في كلِّ خطابٍ فردي، بحيث يمَّحي المونولوج أمام الحوار، كما تنطمس الكلمة الموحَّدة أمام الكلام المتشظِّي وغير المتجانس بطبيعته، المخترق بكلام الآخرين، لتضمَّ الرواية في نسيجها العامِّ أنماطًا غير متجانسة تُسهم مجتمعةً في بنائها وتكوينها[25].

([22]) يُنظر: باختين، (1996م): ص122.

([23]) (الحوارية dialigisom): مفهومٌ يستخدمه الناقد الروسي (ميخائيل باختين) للإشارة إلى علاقة الاستجابة والتبادل بين القارئ والنص عبر المفردات، التي تعدُّ علامات إيديولوجية، تُصنع بطريقةٍ معينة حوارًا مع الآخر، يدخل بسياقه الخاص في سياق آخر تتقاطع فيه الرؤى المختلفة للعالم. حجازي، سمير، (2005م): المتقن معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة (فرنسي عربي/عربي فرنسي)، ط1، القبة، الجزائر دار الراتب للنشر والتوزيع: ص207.

([24]) يُنظر: تيفن، ساموبل، (2007م): التناص ذاكرة الأدب، ترجمة: نجيب غزاوي، ط1، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب: ص10، ويُنظر: باختين، ميخائيل، (1986م): شعرية ديستوفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، ط1، بغداد، العراق، دار الشؤون الثقافية العامة: ص10.

([25]) يُنظر: غروس، ناتالي بييقي، (2012م): مدخل إلى التناص، ترجمة: عبد الحميد بورايو، ط1، دمشق، سورية، دار نينوى للدراسات والنشر: ص33– 36.

ويبدأ التوجُّه الحواري عند (باختين) من تلك العلاقة الطبيعيَّة لكلِّ خطابٍ حيٍّ، حين يصطدم بخطاب الآخر؛ وينتهي بتفاعلٍ حادٍّ بين الخطابين، يخترق لغة المجتمع، ويصوغها وسيلةً للخرق والإبداع يقول باختين: "**لا عضو في المجتمع يستطيع أن يجد كلمات، في اللُّغة محايدة ومحصَّنة ضدَّ نطق الآخر وطموحاته وتقييماته، غير مسكونة من قبل صوت الآخر. على النقيض من ذلك، يتلقَّى المرء الكلمة بصوت الآخر وتبقى الكلمة ممتلئة بذلك الصوت**"[26]؛ فاللُّغة في نظره حواريَّة وحيَّة غير محايدة مشبعة بخطابات الآخرين وسياقاتهم الخاصَّة، يعيش فيها وعي الفنَّان بالكلمة، ويبحث في خضمِّها عن لغته وأسلوبه الخاصّ، فهي لم تكن أبدًا لغة وحيدة، إنَّها لغة مجتمعيَّة مسكونة بأصوات الآخرين ومشبعة بنواياهم المتعدِّدة، تحيا بالذَّاكرة الجمعيَّة، الَّتي يحدِّدها التَّفاعل اللفظيُّ بين الأفراد، بداية مع التلفُّظ القائم بين متكلِّمين داخل بيئة اجتماعيَّة معيَّنة، ثمَّ يدخل هذا التلفُّظ في نسيج من الحوارات والملفوظات، المنتجة للخطاب الأدبي[27].

وقد ميَّز باختين حواريته ثلاثة طرق يكون فيها الخطاب الأدبيُّ حاضرًا في خطاب الآخر وهي[28]:

أ- **التهجين L'hybridation:** أي المزج بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والحال أنَّهما تنتميان إلى حقبتين مختلفتين أو وسطين اجتماعيين متباينين، ويستخدم هذا النَّمط عادة في مجالَي السُّخرية والهجاء الشعبيين أو ما يسمَّى بـ(الكرنفال).

ب- **العلاقة الحواريَّة المتداخلة بين اللغات:** وتتجسَّد على سبيل التمثيل في الحوارات الإيديولوجية والثقافيَّة غير المباشرة.

ج- **الحوارات الخالصة:** ويُقصد بها الحوار العادي بين الشَّخصيَّات الحكائية، سواء في الرواية أم في المسرح.

---

(26) باختين، (1996م): ص 100.

([27]) باختين، ميخائيل، (1987م)، الخطاب الروائي، ترجمة: محمَّد برادة، ط:1، القاهرة، مصر، دار الفكر للدراسات والنشر: ص60.

([28]) يُنظر: المرجع نفسه: ص18، 19، ويُنظر: لحمداني، حميد، (يونيو2001م): التناص وإنتاجية المعاني، جدة، السعودية، مجلة علامات، النادي الأدبي، ج40، مج10: ص65.

على هذا تصبح نظرة المفكِّر الروسي إلى اللُّغة بوصفها (حوارية) يستحيل فهمها إلَّا بالارتباط الوثيق مع خطاب الآخر، وقدرة هذا الخطاب على اختراق الخطابات السَّابقة؛ كي يتقاطعَ معها ويحاورها سلبًا أو إيجابًا، بصورة ظاهرة أو خفيَّة، ولا وجود لخطابٍ وحيدٍ يستطيع أن يفلت من السَّير في اتِّجاه (ما قيل سابقًا)، سوى (آدم) على حدِّ قوله فهو "**كان يقارب عالمًا يتَّسم بالعذريَّة ولم يكن قد تكلَّم فيه وانتُهك بوساطة الخطاب الأوَّل**"[29].

ويمكن القول إنَّ النظريَّة الحواريَّة الَّتي جاء بها (باختين) كان له قصب السَّبق في صياغة أوَّل نظريَّة تتعلَّق بتداخل النصوص وتفاعلها، ومن ثمَّ توجيه الدِّراسات النَّقديَّة إلى استبطان معالم هذه النظريَّة بالشَّرح والدِّراسة المعمَّقة.

ب- تطوُّر المصطلح:

يعود الفضل في تطوير مصطلح (التَّناص) وتأصيله رسميًّا إلى النَّاقدة البلغارية (جوليا كريستيفا Julia Kristeva)؛ في سعيها الحثيث إلى تحديد صياغةٍ دقيقةٍ ومناسبة لوصف مختلف أشكال التداخل والتفاعل بين النصوص، وذلك في كتاباتها النَّقديَّة المنشورة بين عامي (1966، 1976)، وفي مجلتي (TelQuell) و(Critique) الفرنسيتين، والَّتي أُعيد نشرها في كتابيها (Semeiotike) و(نصُّ الرِّواية Le texte du roman)، وأيضًا في تقديمها لكتاب (دوستويفسكي) لباختين[30].

يتحدَّد التَّناص عند كريستيفا على ضوء مصطلح (الإيديولوجيم) الباختيني في رؤيتها السيميائيَّة للنصِّ ضمن ما اصطلحت عليه بـ(الإنتاجيَّة النصيَّة)، على أنَّه[31]:

أ- ممارسة دلاليَّة منطقيَّة ومنتجة تحوي في تركيبها نظامًا دلاليًّا مميَّزًا، يخضع لتصنيف الدِّلالات.

ب- وأنَّ علاقته باللُّغة الَّتي يتموقع داخلها علاقة تكرار وإعادة توزيعٍ للنُّصوص، ولذلك فهو قابلٌ للتَّناول عبر المقولات المنطقيَّة الخاصَّة ببنية فاعل اللَّفظ لا عبر المقولات اللسانيَّة الصرفة الَّتي جاءت بها البنيويَّة.

---

(29) باختين، (1996م): ص125.

([30]) يُنظر: بارت وآخرون، (1998م): ص59، 91.

([31]) يُنظر: كريستيفا، جوليا، (1997م): علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال: ص21، 22.

ج- ويمثِّل عمليَّة ترحال للنصوص؛ إذ يحمل في داخله أجنَّة نصوص سابقة، تتقاطع وتتنافى في نسيجه النَّصيّ محدثةً نوعًا من التَّفاعل والتداخل؛ لإنتاج النَّص الجديد.

والشَّرط الرَّئيس لإدراك النصّ كـ(إيديولوجيم) بحسب (كريستيفا) هو إخضاعه لتلك الممارسة السيميائيَّة القادرة على تجاوز بناه السطحيَّة والولوج إلى مكنوناته العميقة؛ من أجل اكتشاف مواطن الدلالات، وتبيُّن طريقة تداخلها وترحالها من نصٍّ إلى آخر[32].

لقد أصبح النَّص بالنسبة إلى (كريستيفا) يخضع لتوجُّهٍ مزدوجٍ ضمن النَّسق الدَّال، الَّذي يُنتج ضمنه اللِّسان المشبع بلغة وثقافة مجتمعه، ونحو السَّيرورة الاجتماعيَّة، الَّتي أسهم فيها بصفته خطابًا فاعلاً في الممارسة الدلاليَّة، هذه العمليَّة تَحدُث بتفكيك اللُّغة الطبيعيَّة المرتكزة على التمثُّل، ليُعاد توزيع نظامها اللُّغوي بربطه بالكلام التَّواصلي، ومن ثمَّ إلى الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السَّابقة عليه أو المتزامنة معه، فتُستبدل بتعدُّدية المعاني، الَّتي يستطيع القارئ وحتى الكاتب إيجادها[33].

حاولت (كريستيفا) تتبُّع تجلِّيات هذا المصطلح في عملين أدبيَّين من جنسين مختلفين هما: رواية القرون الوسطى (جيهان دو سانتري Jehan de Saintre) للكاتب الفرنسي (أنطون دولاسال A.de. Lasale)، وأشعار (لوتريامون Lautréamont)؛ إذ وسَّعت أفق الدِّراسة التناصيَّة لتشمل دائرة الأجناس الأخرى، بحيث لم يعد التَّداخل النُّصوصي مقتصرًا على الرِّواية فحسب، وإنَّما استفاد منه الشِّعر دون أن يفقد خصوصيته الفنيَّة. وفي إطار دراستها للغة الشَّاعر (لوتاريامون)، توصَّلت إلى اكتشاف نوعٍ من (التعالق والتداخل النصي) في بنيته الشِّعريَّة؛ يهدف إلى بناء خاصيَّة جوهريَّة لاشتغال اللُّغة الشِّعريَّة وطريقة تنقُّلها وتداخلها في النَّسيج الشعريّ، كانت قد أطلقت عليه لفظ (التصحيفية paragrammatisme) استنادًا إلى مصطلح (التصحيف paragramme) السوسوري[34]، وعرَّفته

([32]) يُنظر: كريستيفا، (1997م): ص22.

([33]) يُنظر: برونل وآخرون، (1990م): النقد الأدبي، ترجمة: هدى وصفي، ط1، القاهرة، مصر، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع: ص128، 129.

([34]) تصحيفات سوسير: عبارة عن مجموعة من الدراسات، التي نُشرت بعد وفاته، وفيها يتعرض لأوَّل مرةٍ لدراسة النص الأدبي بحيث اعتبرها بعض النقَّاد والمنظرين نقلةً نحو لسانيات تتجاوز الجملة لتدرس النص الأدبي، يُنظر: كريستيفا، (1997م): ص78.

بقولها: "**هو امتصاص نصوص (معاني) متعدِّدة داخل الرِّسالة الشِّعريَّة، الَّتي تقدِّم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجَّهة من طرف معنى معيَّن**"[35].

وقد ميَّزت في هذا النَّوع ثلاثة أنماط من الترابطات النصيَّة بين المقاطع الشِّعريَّة، والنصوص الملموسة والقريبة من صيغتها الأصليَّة لشعراء سابقين، مثل **(باسكال)** و**(لاروشفوكو)** وهي:

1- النَّفي الكلي: وفيه يكون المقطع الدخيل منفيًّا كليًا، ومعنى النَّص المرجعيُّ مقلوبًا، ومنه هذا المقطع (لباسكال Pascal¨): "**وأنا أكتب خواطري، تنفلتُ منِّي أحيانًا، إلَّا أنَّ هذا يذكرني بضعفي الَّذي أسهو عنه طوال الوقت، والشَّيء الَّذي يلقِّنني درسًا بالقدر إيَّاه ضعفي المنسي، ذلك أنَّني لا أتوق سوى إلى معرفة عدمي**".

وهو ما يصبح عند (لوتريامون): "**حين أكتب خواطري فإنَّها لا تنفلت منِّي. هذا الفعل يذكِّرني بقوَّتي الَّتي أسهو عنها طوال الوقت، فأنا أتعلَّم بمقدار ما يتيحه لي فكري المقيَّد ولا أتوق إلَّا إلى معرفة تناقض روحي مع العدم**"[36].

2- النَّفي المتوازي: وفيه يظلُّ المعنى المنطقيُّ للمقطعين كما هو، ولكنَّ هذا لا يمنع من أن يمنح اقتباس لوتريامون النَّص المرجعيَّ معنى جديدًا معاديًا للإنسيَّة والعاطفيَّة والرومانسيَّة الَّتي تطبع الأوَّل. ومنه هذا المقطع للاروشفوكو: "**إنَّه لدليل على وهن الصَّداقة عدم الانتباه لانطفاء صداقة أصدقائنا**". وهو ما يصبح لدى لوتريامون: "**إنَّه لدليل على الصَّداقة عدم الانتباه لتنامي صداقة أصدقائنا**". **هكذا تفترض القراءة الاقتباسيَّة من جديد تجميعًا غير تركيبيٍّ للمعنيين معًا.**

3- النَّفي الجزئي: إذ يكون جزء واحد فقط من النَّص المرجعيّ منفيًّا، ومنه هذا المقطع لباسكال: "**نحن نُضيِّع حياتنا فقط لو نتحدَّث عن ذلك**"، ويقول لوتريامون: "**ونحن نضيع حياتنا ببهجة، المهمُّ ألَّا نتحدَّث عن ذلك قطُّ**" **هكذا يفترض المعنى الاقتباسي القراءة المتزامنة للجملتين معًا**" [37].

لقد شَّكلت هذه التَّرابطات النصيَّة عند (كريستيفا) ظاهرةً حواريَّة تحويليَّة بين النُّصوص الشِّعريَّة، نكاد نلمحها على طول التَّاريخ الأدبيّ، إذ اكتشفت أنَّ (لوتاريامون) يمارس (التنقيلLatransposition)

([35]) كريستيفا، (1997م): ص78.

([36]) المرجع نفسه: ص78.

([37]) المرجع نفسه: ص79.

و(التحويل La transformation)[38] على نصوص سابقيه من الشُّعراء، مع ذكر أشكال كلِّ طريقة والتمثيل لها بنماذج من نصوص سابقيه[39]، ثمَّ تغيَّرت نظرة (كريستيفا) مع تغيُّر الأدب وتطوُّر تقنياته، فيما يخصُّ النُّصوص الشِّعريَّة الحديثة؛ إذ وجدت أنَّ الممارسة الشِّعريَّة لدى (إدغار آلان بو) و(بودلير) و(مالارميه) تتنازعها جدليَّة (الهدم والبناء)؛ "**إذ هي نصوص تتمُّ صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النُّصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيًّا، ويمكن التَّعبير عن ذلك بأنَّها ترابطات متناظرة ذات طابع خطابي**"[40]، وأنَّ تداخل نصوص الشُّعراء مع نصوص سابقيهم هو إقرارٌ من قبل كريستيفا بأنَّ الجنس الشعريَّ ليس خاليًا من السِّمة التَّناصية والحوارية، وإنما يحيل دائمًا إلى أصوات ومعان خارج سياقه الشعريّ، يتحاور معها لإنتاج عملٍ شعريٍّ يقوم على ثنائيَّة (الهدم والبناء).

تخلص (كريستيفا) إلى تعريفٍ شاملٍ بعد سنوات خلت سبرت أغواره وتبيَّنت مكامنه ومقاصده تقول: "**أعرِّف هذه العلاقة تعريفًا ضيّقًا فأقول: إنَّها علاقة حضور مشترك بين نصّين أو عدد من النُّصوص بطريقة استحضاريَّة وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعليُّ لنصٍّ في نصٍّ آخر**"[41]، وتوصَّلت إلى نتيجة أخرى مفادها أنَّ التَّناص خاصية مميَّزة لا يستطيع أيُّ نصٍّ مكتوب الهروب منها. فكلُّ نصٍّ يكون نتاج تفاعل نصوص سابقة عليه أو متزامنة معه، إذ تنصهر مع بعضها مشكِّلةً "**فسيفساء خطابات أو فسيفساء استشهادات**"[42]، وتتفاعل نصِّيًّا بوصفها (أنظمة علامات متماسكة)

([38]) نبَّهت كريستيفا إلى سوء فهم مصطلح التناص واستعماله عند البعض؛ مما حذا بها إلى استبداله بمصطلح (التنقيل La transposition) وتعرِّف هذا المصطلح بقولها: "**نعني بالتنقيل هذه الإمكانية للتطور الدال للمرور من نسق من العلامات إلى آخر، لإبدالهما، لتحويرهما، وتشكيل تمفصل نوعي لنسق من العلامات بين ما هو علامي وما هو نظري**"، يُنظر: وهابي، محمَّد، (ديسمبر2004م): مفهوم التناص عند جوليا كرستيفا، جدة، السعودية، مجلة علامات في النقد، ج54، م14: ص389، ويُنظر: اصطيف، عبدالنبي، (كانون الأول1993م): التناص: ظاهرة قديمة قدم الكتابة نفسها، الأردن، مجلة راية مؤتة، جامعة مؤتة، المجلد الثاني، العدد الثاني: ص54.

([39]) يُنظر: وهابي، (ديسمبر2004م): ص389، 390.

([40]) كريستيفا، (1997م): ص79.

([41]) بارت وآخرون، (1998م): ص125.

([42]) وهابي، (ديسمبر2004م): ص392.

لكلٍّ منها دلالته الخاصَّة به، بحيث تتجاور وتصطرع وتتزاوج وينفي بعضها بعضًا، لتلتقي في النَّص الجديد، مكوِّنةً نظامًا ترميزيًا جديدًا يحمل على عاتقه عبء إنتاج المعنى أو الدلالة في هذا النَّص[43].

وبهذا يصبح مفهوم التَّناص على يد (كريستيفا) واسع الأبعاد وشامل المعاني، يستوعب في بنيته مختلف أشكال التفاعل النَّصيِّ من نقل وتحويل وامتصاص، وبذلك يكون ملائمًا للتغيير المصاحب من (باختين) إلى زمنها.

وبعد سنوات خلت من إطلاق (كريستيفا) لمصطلح (التَّناص) وما صاحبه من نظريَّات وآراء نقديَّة، استقطب هذا المصطلح اهتمام جلِّ الباحثين الغربيين، فتناولوه بالإضافة والتعديل، والشَّرح والتَّفصيل، ومنهم الناقد الفرنسي (رولان بارت Roland Barthes) الَّذي استطاع أن يواصل ما انتهت إليه كريستيفا من طروحات نظريَّة حول النَّص والتَّناص، ومنها كان رؤيته المشتركة مع كريستيفا في التَّناص على أنَّه قدر كلِّ نصٍّ مهما كان نوعه وجنسه، وأنَّ النَّص هو المركز الَّذي تدور النصوص وأشلاء النُّصوص في فلكه، إذ يقول "**فكلُّ نصٍّ هو تناص، والنُّصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصيَّة على الفهم بطريقة أو بأخرى**"[44]، والنَّص عند (بارت) لا ينشأ نتيجة رصف كلمات أحادية المعنى، وإنَّما ينبني من "**جيولوجيا كتابات**"[45] أي إنَّه يتكوَّن من "**نسيجٍ من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافيَّة السَّابقة أو المعاصرة الَّتي تخترقه بكامله**"[46]، ويؤكِّد بارت ما ذهب إليه في كتابه (لذَّة النَّص) في أثناء قراءته لنصِّ (ستاندال) (Standal) إذ يقول: "**وأنا أقرأ نصًّا ذكره ستاندال (ولكنَّه ليس له) وجدتُ بروست متمثِّلًا في جزئيَّة صغيرة... وهذه هي خاصَّة النَّص المتداخل: إنَّها استحالة العيش خارج النَّص اللا متناهي. ولا فرق في ذلك: أن يكون هذا النَّص هو بروست، أو الجريدة اليوميَّة، أو شاشة الرائي: فالكتاب يبدع المعنى، والمعنى يبدع الحياة**"[47].

([43]) اصطيف، (كانون الأول1993م): ص53.

([44]) بارت وآخرون، (1998م): ص38.

([45]) أنجينو، مارك، (1987م): مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ضمن كتاب (أصول الخطاب النقدي الجديد)، ترجمة: أحمد المديني، ط1، بغداد، العراق، دار الشؤون الثقافية: ص98.

([46]) بارت وآخرون، (1998م): ص16.

([47]) بارت، رولان، (1992م): لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، ط1، حلب، سورية، مركز الإنماء الحضاري: ص70-69.

وهنا تتَّسع دلالة التَّناص عند بارت بتجاوز الحدود النَّصيَّة إلى حدود لا نهاية لها من السِّياقات والدلالات والمعاني والأحداث الماضية والحاضرة، الَّتي تدخل في تشكيل النَّص الجديد المكوَّن من نصوص متعدِّدة قد حملت تاريخها وأثر سياقاتها السَّابقة معها.

وربط بارت مفهوم التَّناص بمقولته الشَّهيرة (موت المؤلِّف)، إذ أزاح القارئ المؤلِّف من دوره الأبويّ للنَّص حتَّى يستطيع القيام بدوره الجديد في البحث عن ممارسة نصيَّة جديدة، تبتعد عن ممارسة المؤلِّف الأحاديَّة الجانب، ويعيد بها إنتاجيَّة النَّص من جديد بقراءات متعدِّدة، يحقِّقها التَّناص باستثارة ذاكرة القارئ واستدعاء مخزونه الثَّقافي، ليتأتَّى له لاحقًا استنطاق هذه النُّصوص بالكشف والبحث والتَّأويل إلى أن يمتلئ النَّص بقارئه والقارئ بالنَّص[48].

هكذا وسَّع بارت أفق المفهوم، وفتح النَّصَّ على آفاقٍ جديدة ومستويات مختلفة لقراءته، إلَّا أنَّه سرعان ما تخلَّى عن مفهوم (التَّناص) بعد أن أخذ به، بدعوى أنَّ أصول النصِّ المتناص غزيرة وغير محدَّدة عصيَّة على التَّسمية والإرجاع؛ وأنَّ غاية التَّناص لا محدوديَّة الدلالة والمعنى، فلا يشير بطبيعته إلى النَّبع الأساس، الَّذي استقى منه النَّص المتناص، بل يثير الرِّيبة والشَّك في تعدُّد مصادر النَّص وأصوله يقول (بارت): "**البحث عن (ينابيع) عملٍ ما أو (عمَّا أثَّر فيه) هو استجابة لأسطورة النَّسب، فالاقتباسات الَّتي يتكوَّن منها نصٌّ ما مجهولة، عديمة السِّمة، ومع ذلك فهي مقروءة من قبل: إنَّها اقتباساتٌ بلا قوسين**"[49].

أمَّا (ميشيل أريفي **Michel Hervé**) فقد خصصَّ ضمن سلسلة (نظريَّات وأعمال) في جامعة نانتير عام 1972، دراسةً اعتنت بالجانب النَّظري والتَّطبيقي على حدٍّ سواء، في ضوء أعمال الكاتب الفرنسي **(ألفريد جاري Alfred Jarry)**، الَّتي فسَّر بها طبيعة المصطلح على هدي السيميائيَّة الأدبيَّة ضمن ما أسماه **(التَّناص الجاري)**[50].

([48]) بارت، رولان، (1992م): ص10.

([49]) بارت وآخرون، (1998م): ص16.

([50]) ألفريد جاريA. Jarry ألفريد جاري: كاتب فرنسي (1873 ـ 1907) تنتمي أعماله إلى السريالية والعبثية، حيث سجَّل رؤيته الساخرة والقلقة في أعماله: "أوبو ملكًا Ubo roi" 1896 التي تمثل أولى مظاهر مسرح العبث. (الترجمة للبقاعي): 117، و ينُظر: بارت وآخرون، (1998م): ص94.

وانطلق أريفي في بداية عمله من مصادرات عدَّة وضَّحت طريقة فهمه للمصطلح، إذ دعا في أوَّلها، إلى رفض المصادرة الَّتي لقيت صدى في أرجاء النَّقد الشَّكلاني أو البنيويّ، وهي: "**ليس للنَّص الأدبيّ مرجع**"[51]، وبهذا وافق (كريستيفا) في رفضها خصوصيَّة النصّ الأدبيّ؛ إذ يدفع النَّص الأدبيُّ عن نفسه علاقة الحرمان والقطيعة مع المرجعيَّة الرحميَّة، والعلاقات الثقافيَّة ذات الصِّلة بالعالم الخارجيّ؛ فثمَّة علاقة انسجام وتداخل بين النَّصّ والمرجع، دون أن يكون نصٌّ ما مرجعيًّا وحده، ممَّا لا يوجب قطعًا أن يكون النَّص الأدبيُّ بتمامه محرومًا من هذه العلاقات[52].

أمَّا المصادرة الثَّانية الَّتي دعا إليها أريفي، فقد نادت بأنَّ "**النَّص الأدبي كلامٌ إيحائيٌّ**"[53]، إذ إنَّ النصَّ الأدبيَّ مكوَّنٌ من محتويين أحدهما تقريريٌّ والآخر إيحائيٌّ، ولا يمكن أن يدرك المحتوى الثَّاني دون اللُّجوء إلى مفهوم التَّناص، الَّذي وصفه أريفي بقوله: "**كمكان يظهر فيه محتوى الإيحاء**"[54].

ويستنتج أريفي تعريفًا شاملًا للتَّناص بالنَّظر إلى جوهره فيرى أنَّه: "**مجموعة النُّصوص الَّتي لها علاقات بنصٍّ محدَّد**"[55]، ويوصي بأنَّ دراسته ينبغي أن تحلَّ محلَّ دراسة النَّص.

ثمَّ يربط أريفي ظهور التَّناص بمستويين مختلفين هما (**العبارة والمحتوى**)، بحيث "**يمكن أن يكون محتوى نصٍّ ما نصًّا آخر**"[56]؛ إذ رأى أنَّ الملامح الرَّئيسة لشخصيَّات جاري تعود في سماتها ومحتواها لأعمال (**مالارميه**) و(**هنري دوريني**)، "**فليس للُّغة جاري محتوى خاصٌّ إلَّا ذلك المحتوى الَّذي استعاره من مالارميه أو رينيي**"[57]، يضاف إلى ذلك توظيفه لبعض العبارات والصِّيغ الَّتي استعارها من الشَّاعر (بوالو)[58].

([51]) بارت وآخرون، (1998م): ص95.

([52]) يُنظر: المرجع نفسه: ص95.

([53]) المرجع نفسه: ص96.

([54]) المرجع نفسه: ص96.

([55])المرجع نفسه: ص97.

([56]) المرجع نفسه: ص97.

([57]) المرجع نفسه: ص97.

([58]) يُنظر: المرجع نفسه: ص98.

ويتبيَّن لدى (أريفي) أنَّ التَّناص عند (جاري) يتحدَّد بوساطة تقنيتين هما (التَّحويل الاندماجي) و(التَّغيير الحذفي)، إذ يصبح النصُّ السَّابق في الشَّكل الأوَّل مدمجًا ومذابًا مع النَّص اللَّاحق، أمَّا في الشَّكل الثَّاني فإنَّ النصَّ السَّابق يقوم بعمليَّة تحويل وإرسال لبعض الكلمات والعبارات الَّتي يلحقها بعض التَّغييرات من زيادة أو حذف في النصِّ الجديد[59].

فلا تنتهي غاية التَّناص عند (أريفي) إلى المعرفة الشكليَّة للنصِّ، بل تتجاوز ذلك إلى الولوج داخل بنيته العميقة، واكتشاف بؤرة تبادله الإيحائيَّة، الَّتي يستدلُّ عليه بها.

ثمَّ تبنَّى (ميشيل ريفاتير **Michel Rafatyr**) مفهوم التَّناص ضمن نطاق عمله في مجالي (الأسلوبيَّة والسيميائيَّة)، واستعمله بوصفه مرتبة من مراتب القراءة التأويليَّة في دراساته الغنيَّة، الَّتي قام بها بين عامي 1979– 1982 (إنتاجيَّة النَّص، والتَّعالق النَّصيُّ، وأثر التَّناص، وسيميائيَّة الشِّعر)، على ضوء أشعار بودلير، وإيلوار، وهوغو، وجوتيي، وليريس، ومالارميه، وبونج، وانتهى إلى منح التَّناص قيمة إجرائيَّة موسَّعة تختلف عن دراسة المصادر والنَّقد الفيلولوجي القديم للينابيع[60].

ويرى أنَّ القارئ العمدة هو من يبرز الظَّاهرة التناصيَّة في كلِّ نصٍّ، ودوره في العمليَّة التناصيَّة يتحدَّد في إدراكه للعلاقات المتداخلة بين الأعمال الأدبيَّة، وفي ذلك يقول :"**إنَّ التناصَّ هو أن يلحظ القارئ علاقات بين عمل وأعمال أخرى سبقته أو جاءت بعده**"[61]، ويتحقَّق ذلك عندما يحوز القارئ كفاءة لغويَّةً وأدبيَّةً، تجعله قادرًا على قراءة مظان الأعمال الأدبيَّة ومعرفة أنساقها وموضوعاتها، وإدراك العلاقات النصيَّة الَّتي تحكمها[62].

---

(59) يُنظر: بارت وآخرون، (1998م): ص99، ويُنظر: سمفيل، ليون، (1996م): مفهومات في بنية النص التناصية، ترجمة: وائل بركات، ط1، دمشق، سورية، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع: ص94. وقد ورد المصطلحان السابقان عند البقاعي (تحويل ترصيعي) و(تحول تغييبي).

(60) يُنظر: بارت وآخرون، (1998م): ص71، ويُنظر: دوبيازي، بيير (أفريل2000م): نظرية التناص، ترجمة: المختار حسني، المغرب، مجلة فكر ونقد، دار النشر المغربية، ع20: ص116، 117.

(61) بارت وآخرون، (1998م): ص126.

(62) ريفاتير، مايكل، (1997م): دلائليات الشعر، ترجمة: محمَّد معتصم، ط1، الرباط، المغرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمَّد الخامس: صLXX من مقدمة المترجم.

ويذهب (ريفاتير) إلى أنَّ النصَّ الشعريَّ لا تتحقَّق شعريَّته إلَّا إذا تميَّز بجملة من الخصائص والسِّمات النصيَّة، أهمُّها:

أنَّه (نصٌّ غير مرجعيٍّ) ومكتفٍ بذاته فلا يحيل إلى شيءٍ خارج سياقه النصِّي، وإنَّما يُفهم بإحالته إلى ذاته وإلى علاقاته مع النُّصوص الأخرى، وفي ذلك يقول (ريفاتير): "**إنَّ النَّص لا يدلُّ وبالتَّالي لا يُفهم عبر الإرجاع إلى واقع حقيقيٍّ وإنَّما يدلُّ ويفهم عبر الإرجاع إلى ذاته من جهة وإلى نصوص أخرى من جهة ثانية**"[63].

أمَّا الخصيصة الأخرى عند (ريفاتير) فهي (الحتم المضاعف) وهو"**تضاعف الصِّلات الَّتي تجمع بين الكلمات**"[64]، وله نمطان: (نصي، وتناصي): أمَّا النَّصي فتشكِّله العلاقات النحويَّة والمعجميَّة. بينما يبنى التناصي من نوعين رئيسين، هما: (الاشتقاق الإيداعي) و(التمطيط والعكس).

يعرِّف (ريفاتير) الاشتقاق الإيداعي بأنَّه "**تحويل الدَّلائل على صعيد المحاكاة إلى مقطوعات أو كلمات شعريَّة ملائمة للدلالة**"[65]، فالنص الشعريُّ المتناص يحيلنا إلى ألفاظ وعبارات سالفة كان قد اشتقَّها من النصِّ الإيداعي (المتناص معه) لتتواءم مع سياق دلالته الشِّعريَّة الجديدة.

والاشتقاق الإيداعي ضربان:

1- السيمات والافتراضات المسبقة: إذ يتشكَّل الإيداع من سيمات لفظٍ ما أو ممَّا يفترض له حين سماعه، أو منهما معًا، كأن يفترض تخيُّل (العازف) واستلزام (المستمعين) إذا ذكرت كلمة (ناي)، وتحتوي على سيمات أي: إشارتها إلى اتِّساق الأصوات والألفاظ[66].

2- التَّعابير الجاهزة والأنساق الوصفيَّة: وهي الكلمات أو العبارات، الَّتي سبق لها أن قيلت بنمط أسلوبيٍّ معيَّن، وارتبطت بإيحاءات خاصَّة من أعمال أدبيَّة سالفة [67].

([63]) ريفاتير، (1997م): ص70.

([64]) المرجع نفسه: صLXX من مقدمة المترجم.

([65]) المرجع نفسه: ص32.

([66]) يُنظر: المرجع نفسه: ص42.

([67]) ينظر: المرجع نفسه: ص60.

وقد يقوم النصُّ الأدبيُّ الجديد (المتناص) على تقنيتي (التَّمطيط والعكس) أمَّا (التمطيط) فيُراد به "**تحويل مكوِّنات جملة المعطى الأوَّل إلى أنماط، ميزتها أنَّها أشدُّ تعقيدًا**"[68]، ومن خصائصه: (التَّعريض، والتِّكرار، والتَّغيير)؛ فقد يكون التَّمطيط عند ريفاتير (تعريضًا) أي إشارةً وتلميحًا إلى الكلمة يفهم المتلقِّي بهما ما توحي به دون التَّصريح بها، أو (تكرارًا) لمقطوعات شعريَّة سابقة أو ألفاظ وتراكيب سابقة قد تكرَّرت وترسَّخت في ذاكرة المؤلِّف، أو (تغييرًا) في طبيعة الجملة النحويَّة، فالضمائر مثلًا تتحوَّل إلى أسماء، والأسماء إلى عبارات [69].

أمَّا العكس فهو إدخال عاملِ مؤثِّرٍ في مكوِّنات الجملة يحوِّل صيغتها ومعناها، فإذا بالجملة السلبيَّة تغدو إيجابيَّة، والإيجابيَّة تغدو سلبيَّة، ومن أشكاله: الفكاهة والتهكُّم والدعابة[70].

لقد مثَّلت الدِّراسة الَّتي قام بها ريفاتير طريقة جديدة للقراءة ينكشف فيها سرُّ الأدبيَّة ذاته، ويستفيد النصُّ الجديد من دلالته كاملةً، ولكن في حدود الأداة الأسلوبيَّة والسيميائيَّة المسايرة للفرضيَّات، الَّتي صاغتها كريستيفا، أي في الحدود العموميَّة للتَّناص (الحضور الفعلي والحرفي لنصٍّ في آخر) ممَّا نهج بالدِّراسة إلى إغفال الأشكال الأخرى، الَّتي تركِّز بطبيعتها على الجوانب المعنويَّة والجماليَّة للتَّناص.

وأسهم الناقد الفرنسي (جيرار جينيت **Gerard Genêt**) في صياغة المحدِّدات الأساسيَّة لمصطلح (التَّناص)، وتقديم مفاهيم وإجراءات أكثر شمولية في العلاقات النصيَّة، بوصفه ممارسة نصيَّة، ولا سميا في كتابيه (مدخل لجامع النَّص The Architext: An Introduction, 1979)[71]، و(أطراس Palimpsestes1982) "**ولا بدَّ من القول إنَّ (التَّناصية) شهدت تطوُّرًا مهمًّا بظهور كتاب (أطراس Palimpsestes)**"[72].

([68]) المرجع نفسه: ص75.

([69]) ينظر: ريفاتير، (1997م): ص75.

([70]) ينظر: المرجع نفسه: ص99.

([71]) يقصد (جيرار جينيت) بتسمية كتابه (مدخل لجامع النص)، مجموع المقولات التي تؤسس البنى النصية، مثل: المقولات الخطابية والملفوظات والصيغ السردية والأجناس الأدبية والمتعاليات النصية .يُنظر: جينيت، جيرار، (1986م): مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، ط2، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر: ص91.

([72]) بارت وآخرون، (1998م): ص55.

وقد أولى أهميَّةً للعلاقة بين (الشَّاعريَّة والنَّص) وربط مفهوم الشَّاعريَّة بـ(النَّص الجامع) الَّذي يؤسِّس البنى النصيَّة ويهتمُّ بمجموع الأصناف والمقولات العامَّة، إذ يقول: "**إنَّ موضوع الشَّاعريَّة ليس النَّص في حالته الانفراديَّة (لأنَّ هذه هي بالأحرى مهمَّة النَّقد)؛ بل إنَّ موضوعها هو جامع النَّص 'L architexte**، **أو إن كنَّا نفضِّل الجامعيَّة النصيَّة للنَّص، ويكاد يكون ذلك الشَّيء نفسه،(أدبيَّة الأدب)، ويعني ذلك مجموع المقولات العامَّة، أو المفارقة– أنماط الخطابات، صيغ الأداء، الأجناس الأدبية...إلخ الَّتي ينتسب إليها أيُّ نصٍّ فرد**"[73]، ثمَّ حدَّد مصطلح (الشاعريَّة) بطريقةٍ أكثرَ تفصيلًا وتوسُّعًا فقال: "**إنَّ موضوع الشاعريَّة هو التَّعدُّديَّة النصيَّة 'Transtextualite أو التَّعالي النصِّي للنصِّ transcendance textuelle du texte**"[74]، ويعرِّفه بصورة إجماليَّة "**إنَّه كلُّ ما يضع النَّص في علاقة ظاهرة أو خفيَّة مع نصوص أخرى**"[75]، وبذلك يكون أكثر اتِّساعًا وشموليَّة في علاقاته النصيَّة من مصطلح (التداخل النصِّي) الَّذي يراد به: "**التَّواجد اللُّغوي (سواء أكان نسبيًّا أم كاملًا أم ناقصًا) لنصٍّ في آخر**"[76].

فالتَّناص عنده هو نظام علاقات وليس عنصرًا مركزيًّا قائمًا بذاته، فهو يندرج عنده ضمن شبكة من العلاقات الَّتي تحدِّد خصوصيَّة الأدب، وفي هذا السِّياق نجد (جينيت) قد حدَّد في كتابه (أطراس) أشكال المتعاليات النصيَّة، الَّتي تؤلِّف بطبيعتها مجموع النُّصوص المستحضرة عن (التَّناص) الظَّاهر أو الخفي في خمسة أشكال، على النَّحو الآتي:

1– (التناصيَّة 'Intertextualite): وهي علاقة الحضور الفعليّ لنصٍّ ما في نصٍّ آخر، يقول: "**إنَّها علاقة حضورٍ مشتركٍ بين نصَّين أو عددٍ من النُّصوص بطريقةٍ استحضاريَّة**"[77]، وهي عنده على مستويات بحسب وضوحها، يتقدَّمها الاستشهاد المنصَّص بين قوسين، ثمَّ السرقة الَّتي تفترض اقتراضًا غير معلنٍ أي (غير منصَّص) مع الاحتفاظ بحرفيَّته، وأخيرًا الشَّكل الأقلُّ وضوحًا وحرفية هو الإلماع أو

([73]) بارت وآخرون، (1998م): ص124، 125. يُنظر: دوبيازي، (أفريل2000م): ص118.

([74]) المرجع نفسه: ص125.

([75])المرجع نفسه: ص125. يُنظر: دوبيازي، (أفريل2000م): ص118.

([76]) جينيت، (1986م): ص90.

([77]) بارت وآخرون، (1998م): ص125.

الإلمـاح بإشـارة مبطَّنـة وخفيَّـة، إذ يسـتلزم الفهـم العميـق لمـؤدَّى مـا ملاحظـة العلاقـة بينـه وبـين مـؤدَّى آخر[78].

2- (الملحق النَّصِّي Paratexte): هي العلاقة الأقلُّ وضوحًا والأكثر بعدًا في علاقة النَّص مع الكلِّ الَّذي يشكِّله العمل الأدبيُّ (محيطه)، وتشمل: العناوين الرَّئيسة والفرعيَّة، والمدخل، والهوامش، والزَّخارف والرسوم، والتذييلات ... كما تشمل أيضًا (ما قبل النَّص) من مسودَّات وملخَّصات ومخطَّطات متنوِّعة، تعمل على توجيه القارئ وإرشاده؛ لتحقيق القراءة المنتجة للنَّصِّ[79].

3- (الماورائيَّـة النصـيَّة 'Metatextualite): وهـي علاقـة نقديَّـة عاليـة المسـتوى، شـاعت تسـميتها بـ(الشَّرح) تجمع نصًّا بآخر؛ دون التلفُّظ به أو استدعائه أو الإشارة إليه مباشرة، مثل: المرجعيَّات الثقافيَّة أو الأنماط السرديَّة أو البنيات الأسلوبيَّة[80].

4- (الجامعيَّة النصيَّة 'Architextualite): وهي العلاقة الأكثر تجريدًا وضمنيَّة تمتاز بنمطٍ صامتٍ، وبطابعٍ تصنيفيٍّ، ولا تظهر في أحسن حالاتها إلَّا عبر ملحقٍ نصيٍّ، وتشمل الخصائص والسِّمات المميِّزة للنُّصوص مثل: الأجناس والتَّصنيفات الأدبيَّة، وأنواع الخطابات، وذلك كالإشارةِ إلى أنَّ الكتاب يتضمَّن في مؤلَّفه جنسًا أدبيًّا معيَّنًا [81].

5- (الاتساعيَّة النصيَّة 'Hypertextualite): وهي علاقة التَّلاقح المميِّزة لدى جينيت، خصَّها بكتابه (أطراس) عن باقي العلاقات، تقوم على عمليَّة تحويلٍ ودمجٍ بين نصٍّ لاحقٍ مع نصٍّ سابقٍ، وقد أطلق (جينيت) على النصِّ اللَّاحق لفظ (المتَّسِع)، أما النَّص السَّابق فقد سمَّاه (المنحسر)، والنصُّ المتَّسع يسع النصَّ المنحسر فيهضمه ويُنشب أظفاره فيه دون أن تكون العلاقة بينهما ضربًا من الشَّرح، كأن يستمدَّ نصُّ كتاب (الشِّعر) لأرسطو صفحةً يشرحها عن نصِّ (أوديب ملكًا) دون أن يتحدَّث عنه بالضَّرورة، أو

([78]) يُنظر: المرجع نفسه: ص126، 127.

([79]) يُنظر: بارت وآخرون، (1998م): ص127، 128.

([80]) يُنظر: المرجع نفسه: ص128.

([81]) يُنظر: المرجع نفسه: ص129.

يستشهد به، وعلى هذا تكون معظم الأعمال الأدبيَّة اتساعيَّة بطريقة أو بأخرى وبدرجات مختلفة؛ ممَّا يؤهِّل هذا النَّمط لاعتلاء هرم العالميَّة بحسب تقدير (جينيت)[82].

وأخيرًا يمكن القول: إنَّ الدراسة الَّتي قدَّمها جينيت، قد استوعبت معظم مصطلحات (التَّناص) وأشكاله، إذ قدَّمت تصنيفًا دقيقًا وتجسيدًا عمليًّا لمجموع الخصائص العامَّة والعلاقات النصيَّة المتعالية، فـ(التَّناص) عنده نظام علاقات وليس شكلًا من أشكال التَّعبيرات المحوَّلة سابقًا على حدِّ قول (كريستيفا)، فهو يندرج عنده ضمن شبكةٍ من العلاقات النصيَّة، الَّتي تؤلِّف بطبيعتها أساسًا متينًا لشعريَّة النَّصِّ الأدبيّ وخصوصيَّته.

إنَّ مجموع هذه النَّظريَّات والجهود الغربيَّة الَّتي تعرَّضنا لها آنفًا، برغم اختلاف تياراتها وإجراءاتها النَّقديَّة، أسهمت بإغناء نظريَّة التَّناص بالشَّرح والتَّحليل والدِّراسة المستفيضة على كلا الجانبين النَّظري والعمليّ، وبذلك استحقَّ التَّناص شرعيَّته الإجرائيَّة في تشريح النُّصوص وفضِّ مغالقها، على نحو أصبح فيه معيارًا يقفُ عنده النَّصُّ الجديد لبيان أحقيَّته في التَّميُّز والإبداع.

ثانيًا– التَّناص في النَّقد العربيّ:

انتقلت نظريَّة (التَّناص) من منشئها الغربيّ إلى نقدنا العربيّ المعاصر في ظلِّ موجة الانفتاح الكبيرة الَّتي عرفتها الأوساط العربيَّة منذ عصر النَّهضة، وفتحت أفقًا نقديًّا غزيرًا للتَّعامل مع النُّصوص الإبداعيَّة بالكشف عن مصدر أدبيَّتها ومرجعيَّتها الثَّقافيَّة، وينبغي الإشارة هنا إلى أنَّ هذا المفهوم قد لقيَ ما لقي من خلط الذِّهن وسوء الفهم عند كثيرين من النقَّاد المعاصرين (من العرب وسواهم)، فظنُّوه الوجه الآخر لمفاهيم ومصطلحات النَّقد العربيّ القديم، الَّتي تبدو في ظاهرها قريبة الصِّلة به، ولكنَّها في جوهرها في غاية البعد عنه[83]، فهو يطرح عن نفسه عباءة الدِّراسة المقارنة المكتنفة دراسة المصادر وعلاقات التَّأثير والتَّأثُّر بين النُّصوص؛ ليأتي بتلك المعالجة النَّقديَّة المتقدِّمة، الَّتي تتبنَّى التَّواصل والإنتاجيَّة لـ**"تطرح شبكتها الرَّهيفة الفاتنة على محيط أوسع، لتشتمل كلَّ الممارسات المتراكمة وغير المعروفة، والأنظمة الإشاريَّة، والشفرات الأدبيَّة، والمواضعات الَّتي فقدت أصولها، وغير ذلك من**

([82]) يُنظر: المرجع نفسه: ص130 – 136.

([83]) يُنظر: اصطيف، (كانون الأول1993م): ص51.

العناصر الَّتي تساهم في إرهاف حدَّة العمليَّة الإشاريَّة، الَّتي لا تجعل قراءة النَّص ممكنة فحسب، ولكنّها تؤدِّي إلى بلورة أفقه الدِّلالي والرَّمزي"[84].

وقد قارب بعض النقَّاد العرب المعاصرين نظريَّة التَّناص في تنظيراتهم النَّقديَّة وتطبيقاتهم على الأدب العربيّ محاولين تطوير المفهوم وإغناءه، وكان النَّاقد المغربيُّ **(محمَّد بنيس)** في طليعتهم، بدراسته المعنونة **(ظاهرة الشِّعر المعاصر في المغرب– مقاربة بنيويَّة تكوينيَّة)**، إذ استعمل فيها مصطلح **(النَّص الغائب)** بدل (التَّناص)، باعتبار أنَّ النَّص الشعريَّ الجديد بنيةٌ لغويَّة مميَّزة، تتركَّب من بنيةٍ (داخليَّة) العلائق اللغوية، وبنيةٍ (خارجيَّة) النُّصوص اللُّغويَّة الأخرى بحيث "**يصعب تحديدها، إذ يختلط فيها الحديث بالقديم، والعلميُّ بالأدبيّ، واليوميُّ بالخاصّ، والذاتيُّ بالموضوعيّ**"[85]، فلا نصَّ يمكن أن يوجدَ وحيدًا قائمًا بذاته، لا بدَّ له من التَّفاعل والتَّداخل مع نصوصٍ وسياقات أخرى، سابقة عليه أو متزامنة معه، وهذه العمليَّة تعتمد أنظمة وقوانين متعدِّدة، ومعقَّدة، إذ تتفكَّك أبنية النَّص ويعاد تركيبها وفقًا لقوانين تحدِّدها قدرات الكاتب وسعة ذخيرته الثقافيَّة والمعرفيَّة، ويؤكِّد بنيس ذلك بقوله: "**إنَّ النَّص، كدليل لغويٍّ معقَّد، أو كلغة معزولة، شبكة فيها عدَّة نصوص. فلا نصَّ يوجد خارج النُّصوص الأخرى، أو يمكن أن ينفصل عن كوكبها، وهذه النُّصوص الأخرى اللانهائيَّة هي ما نسمِّيه بالنَّص الغائب، غير أنَّ النُّصوص الأخرى المستعادة في النَّص تتبع مسار التبدُّل والتحوُّل، حسب درجة وعي الكاتب بعمليَّة الكتابة، ومستوى تأمُّل الكتابة لذاتها**"[86].

ويُثري بنيس مصطلحه السَّابق بمصطلحٍ آخر هو **(هجرة النُّصوص)**، وقد عدَّه شرطًا رئيسًا لإعادة إنتاجه من جديد، فالنَّص وهو يهجر صاحبه، يصبح مهيَّأً لإعادة الإنتاج في النُّصوص الَّتي يهاجر إليها، ويبقى هذا النَّص ممتدًّا في أثناء الزَّمان والمكان؛ تبعًا لسلطته ووفقًا لعلائقه المتداخلة مع

([84]) حافظ، صبري، (1996م): أفق الخطاب النقدي(دراسات نظرية وقراءات تطبيقية)، ط1، القاهرة، مصر، دار شرقيات للنشر والتوزيع: ص59.

([85]) بنيس، محمَّد، (1985م): ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، ط2، بيروت، لبنان، دار العودة: ص251.

([86]) محمَّد بنيس، (1988م): حداثة السؤال، ط1، الرباط، المغرب، المركز الثقافي العربي: ص85.

خضوعه لمتغيّرات دائمة، ومن هذه الفاعلية نستخلص الأوضاع المعقَّدة للإبدالات الشِّعريَّة والثقافيَّة الكبرى[87].

ثمَّ تبنَّى بنيس في كتاباته المتأخِّرة مصطلح **(التَّداخل النَّصي Intertextuelity)** كترجمةٍ جديدة لمصطلح التَّناص، وأسبغه على كلِّ نصٍّ شعريٍّ أو نثريٍّ عربيٍّ، قديمًا كان أم حديثًا، مبرزًا قدرة الشعراء المعاصرين في اعتماده؛ بتوظيفهم نصوصًا من خارج الذَّخيرة الشِّعريَّة العربيَّة، أو ممَّا هو غير متداول فيها، وبصورةٍ مكثَّفة لنصوص غائبة قد انصهرت مع الأنا الشِّعريَّة المبدعة[88].

ويقرر بنيس في تقصِّيه فكرة (التَّداخل النصِّي) ثلاثة معايير لقراءة النَّص الشِّعريّ، وفق المقاربة التناصيَّة، كان قد استعارها من **(كريستيفا وهودبين)** وهذه المعايير هي: الاجترار، والامتصاص، والحوار[89].

أمَّا الاجترار، فقد ساد عصور الانحطاط، إذ تعامل الشُّعراء مع النصّ الغائب بوعيٍ سكونيٍّ خالٍ من التوهُّج وروح الإبداع، والاهتمام به أصبح منصبًّا على تمجيد بعض المظاهر الشكليَّة الخارجيَّة، في انفصالها عن البنية العامَّة للنَّص، بحيث تضمحلُّ حيويَّته مع كلِّ إعادة كتابة له.

وشكَّل الامتصاص مرحلة أعلى من سابقتها، فهو ينطلق من الإقرار بأهميَّة النصِّ وقداسته، والتَّعامل معه بوصفه بنية مستديمة التطوُّر تحارب الجمود والسُّكون وتطالب بالتجدُّد والعطاء.

أمَّا الحوار فيعدُّ أسمى مستويات التَّعامل مع النصِّ الغائب، وذلك لاعتماده النَّقد المؤسَّس على أرضيَّة عمليَّة صلبة، تُقام على مبدأ هدم القديم وإعادة بنائه على نحوٍ أكثَرَ حداثةً وانفتاحًا نحو فضاءات نصيَّة جديدة.

ويبدأ بنيس في عرض الذَّخيرة الثقافيَّة، الَّتي استقى الشِّعر منها في موضوع التَّداخل النصِّي، فوجدها تنحصر في المجالات التالية[90]:

([87]) يُنظر: المرجع نفسه: ص97، ويُنظر: بنيس، محمَّد، (2001م): الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، الشعر المعاصر، ط3، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر: ص199-201.

([88]) بنيس، (2001م): ص183-191.

([89]) يُنظر: بنيس، (1985م): ص253.

([90]) المرجع نفسه: ص254 – 261.

1- الذاكرة الشِّعريَّة: وتشمل أنواع الكتابة الشِّعريَّة كلَّها سواء في مصادرها و لغاتها الأصليَّة، أم في غيرها من المصادر واللغات الَّتي ترسَّبت في ذاكرة الشَّاعر، ويضمُّ متن هذه الذَّاكرة الشِّعريَّة بالنِّسبة للشِّعر المغربيّ المعاصر بحسب تحديد بنيس: المتن الشِّعري العربيَّ المعاصر، والمتن الشِّعريَّ العربيَّ القديم، والمتن الشِّعريَّ الأوروبيَّ، والمتن الشِّعريَّ المغربيَّ.

2- الحضارة العربيَّة: وتشمل النَّص القرآنيَّ والتَّاريخيَّ، والموروث الأسطوريَّ والخرافيَّ والقصصيَّ، والمعارف العلميَّة والفلسفيَّة والصوفيَّة، ويؤدِّي التَّداخل المعقَّد بين هذه المصادر؛ إلى عدم إدراك المصدر الأصليّ للكلام، ممَّا يجعل إعادة تركيب النصِّ الموروث عملًا شاقًّا وكيميائيًّا، تؤكِّده الرَّغبة، ويمارسه المبدع بتلقائية ووعي معًا.

3- وجوه الحضارة المغربيَّة: ويتمثَّلها الشاعر المغربيُّ المعاصر في شعره بعد اطِّلاعه وتوسُّعه في قراءة التاريخ المغربيّ بأحداثه وبطولاته، يليه النصُّ الصوفيُّ والفقهيُّ فالخرافة.

4- الثَّقافة الأوروبيَّة: وتجلَّت في أشعار المغاربة المعاصرين في تأثُّرهم بالفكر الوجوديّ والنصِّ الأدبيّ الاشتراكيّ، مع قلَّة الاهتمام بالأسطورة اليونانيَّة.

وبهذا يغدو وجود التَّناص مرهونًا بالمخزون الثَّقافي الَّذي يحمله المبدع في ذاكرته، وتتَّجه مهمَّة القارئ العربيّ إلى تتبُّع أثر هذا المخزون في تجربته الأدبيَّة ومعاينة فاعليتها في نصوصه، ممَّا "**يساعدنا على تلمُّس آلياتٍ جديدة لتحديد ما يضمن للنصِّ تماسكه وانسجام مكوِّناته وعناصره. كما أنَّه يمكِّننا من إعادة النَّظر في مختلف "النُّصوص" الَّتي يدمجها النصُّ في بنيته وهي من طبيعة مختلفة ومغايرة**"[91].

ويختتم بنيس تنظيراته النَّقديَّة منتقلًا إلى التَّطبيق الفعليّ لنماذج شعريَّة، في كلا كتابيه (ظاهرة الشِّعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية) و(الشِّعر العربيُّ الحديث بنياته وإبدالاتها، الشِّعر المعاصر)، موضِّحًا القوانين الَّتي تحوِّل بفعلها النصُّ الغائب إلى خيطٍ متداخلٍ مع نسيج الحداثة الشِّعريَّة في العالم العربي وغيره[92].

([91]) يقطين، سعيد، (مايو1999م): التفاعل النصي والترابط النصي بين نظرية النص والإعلاميَّات، جدة، المملكة العربية السعودية مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، ج32: ص235.

([92]) يُنظر: المرجع نفسه: ص262 – 278. بنيس، (1985م): ص191-198.

نلاحظ هنا أنَّ مفهوم التَّناص أخذ مع النَّاقد (محمَّد بنيس) تسميات عدَّة، واعتمد في النهاية مصطلح (التَّداخل النصِّي) للدِّلالة عليه، أمَّا القوانين الَّتي أجراها على النُّصوص الشِّعريَّة المعاصرة، فالظَّاهر أنَّه قد استحضرها من الغرب دون أن يضفي عليها أيَّ تغييرٍ يمسُّ البنى الشِّعريَّة العربيَّة، كما أنَّ تعليقاته الَّتي أرفقها بدراسته التطبيقيَّة لنصوص الشُّعراء العرب على وجه العموم والمغاربة على وجه الخصوص، كانت قاصرة عن الوصول إلى الحكم الدَّقيق بوجود التَّناص فيما بينها، وذلك لعدم الوقوف على مواطن التَّشابه والاختلاف بين ما تلاقح وتعالق من النُّصوص وبيان درجات التبدُّل والتَّحويل في كلِّ عنصرٍ على حدة.

عكف **(محمَّد مفتاح)** في كتابه **(تحليل الخطاب الشِّعري- استراتيجية التَّناص)** على دراسة مفهوم التَّناص دراسةً وافية من ناحيتي التَّنظير والتَّطبيق، إذ خصَّص فصلًا كاملًا لنظريَّة التَّناص، ناقش فيه عددًا من القضايا والنقاط المهمَّة الَّتي تتعلَّق بهذا المصطلح.

إذ أشار بدايةً إلى ضرورة التَّمييز والفصل بين مفهوم (التَّناص)، وغيره من المفاهيم والحقول النَّقديَّة، الَّتي التبست به مثل: **(الأدب المقارن)** و**(المثاقفة)** و**(دراسة المصادر)** و**(السَّرقات)**، وانتقل بعدها مستعرضًا جملةً من تعاريف التَّناص تعود لرواده الأوائل؛ ليستخلص منها تعريفه الخاصَّ بمفهوم (التَّناص) الَّذي حدَّه بقوله: "**هو تعالق (الدُّخول في علاقة) نصوص مع نصٍّ حدث بكيفيَّات مختلفة**"[93]. وهنا نلاحظ أنَّ مفتاح قد عرَّف التَّناص على هدي مرجعيَّته الغربيَّة، وحاول ربطها مع ثقافته العربيَّة في تصوُّره السيميائيِّ التَّوالدي لمرجعيَّة النُّصوص والآثار الأدبيَّة، إذ وجدها تقوم على دعامتين أساسيَّتين هما[94]:

1- التَّوالد والتَّناسل: ذلك أنَّنا نجد أثرًا أدبيًّا أو غيره يتولَّد بعضه من بعض، وتُقلب النواة المعنويَّة الواحدة بطرق متعدِّدة وفي صورٍ مختلفة.

2- التَّواتر: أي إعادة نماذج معيَّنة وتكرارها لارتباطها بالسنة والسلف ولقوَّتها الإيحائيَّة.

([93]) مفتاح (1992م) مفتاح، محمَّد، (1992م): تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، ط3، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي: ص121.

([94]) المرجع نفسه: ص134.

إنَّ هاتين الدِّعامين تؤكِّدان ديمومة الأجناس الأدبيَّة وقوَّة التَّوارث بين مبدعيها، فلا يلبث الكاتب أو الشَّاعر إلَّا أن يبثَّ في إبداعاته قوَّةً إيحائيَّة ورمزيَّة تحوِّل مؤلَّفاته إلى سبلٍ يسير عليها من يأتي بعده، والتَّناص هو صراط العبور بين (السَّابق واللَّاحق)، فلا يمكن أن يحصل القصد من أيِّ خطاب لغويٍّ بدونه، فهو على حدِّ قوله: "**بمثابة الهواء والماء والزَّمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما**"[95].

وللتَّناص عند مفتاح نوعان هما: المحاكاة الساخرة (النَّقيضة) والمحاكاة المقتدية (المعارضة)، ويرى أنَّه يجب إعادة النَّظر بالنِّسبة للظواهر الأدبيَّة المعقَّدة، فقد تكون هناك مواقف وأنواع متعدِّدة تتوسَّط هاتين المحاكاتين[96].

ويحدِّدُ مفتاح آليات التَّناص في محاولة منه لتقنين المصطلح، على ضوء الدِّراسات **(اللسانيَّة واللسانيَّة النفسانيَّة)**، وهي تظهر عنده في نوعين هما **(التَّمطيط والإيجاز)**[97]:

أ- آلية التَّمطيط: وتحصل بأشكالٍ مختلفة، فقد تكون عبارةً عن جناسٍ بالقلب مثل (عسل ـ لسع) أو بالتَّصحيف (نخل ـ نحل) وتسمَّى هذه التقنية بـ**(الأناكرام)**، أو تكون الكلمة المحور، وعليها يبني الكاتب أو الشاعر إبداعه وتسمَّى بـ**(الباركرام)**، كما قد تتحقَّق هذه الآلية بوساطة:

1- الشَّرح: وهو أساس كلِّ خطاب، ولا سيما الشِّعر، فقد يجعل الشَّاعر البيت الأوَّل نواةً معنويَّة، لبناء القصيدة، وكلُّ ما تلاه شرحًا وتوضيحًا له، أو قد يستعير قولًا معروفًا يجعله في الأوَّل أو في الوسط أو الأخير، ثم يمطِّطه بتقليبه في صيغ مختلفة.

2- الاستعارة: يرى (مفتاح) أنَّ الاستعارة بأنواعها المختلفة من مرشَّحة ومجرَّدة ومطلقة، تكون فاعلةً بما تبثُّه في المجرَّدات والجمادات من حياة.

3- التِّكرار: ويكون على مستوى الأصوات والكلمات والصِّيغ متجلِّيًا في التَّراكم أو التَّباين.

([95]) المرجع نفسه: ص125.

([96]) يُنظر: مفتاح (1992م): ص122، 123.

([97]) المرجع نفسه: ص125- 129.

4- الشَّكل الدرامي: ومردُّه الصِّراع الَّذي يولِّد توتُّرات عديدة بين عناصر بنية القصيدة، ممَّا يؤدِّي بطبيعة الحال إلى نموِّ القصيدة فضائيًّا وزمانيًّا.

5- أيقونة الكتابة: أي علاقة المشابهة بين القصيدة مع واقع العالم الخارجيّ، والآليات التَّمطيطيَّة، الَّتي ذكرت سابقًا هي المحرِّك الرَّئيس لهذه الأيقونة الكتابيَّة.

ب- آلية الإيجاز: يرى مفتاح أنَّ التَّناص لا يقتصر على آليَّة التَّمطيط فحسب، وإنَّما قد يتحقَّق بوساطة آليةٍ تسمَّى (الإيجاز)، وتظهر في فضاء النَّص الشِّعريّ عبر ضرب المأثور من الأمثال والإحالة إلى المشهور من الأحداث والوقائع التاريخيَّة.

ويرى مفتاح أنَّ (مقصدية) التَّناص مهما كان نوعها فإنَّها ليست مجرَّد عمليَّة لغويَّة مجانية، وإنَّما لها وظائف متعدِّدة تختلف أهميَّةً وتأثيرًا، منها:

1- مجرَّد موقف لاستخلاص العبرة: وهذا الموقف نلمحه في معارضات روَّاد النَّهضة الشِّعريَّة، كمعارضة شوقي لسينيَّة البحتري، واستخلص (شوقي) العبرة من مأساة الأندلس، الَّتي فرَّط فيها أهلها من المسلمين.

2- تصفية حساب ودعوة لاستخلاص العبرة: وهذا الموقف يتداخل مع السَّابق؛ لأنَّ كلًّا منها يتوخَّى العبرة من الماضي، ولكنَّه يختلف عنه لأنَّه يهدف إلى ثلب بعض الحكَّام بكيفية صريحة أو ضمنيَّة، وذلك كقصيدة ابن عبدون (الدهريَّة) فقد ملئت سخريةً وذمًّا من الإنسان بصفة عامَّة والأمويّين في المشرق بصفةٍ خاصَّة.

3- موقف من التَّقاليد السَّائدة أو التَّوفيق بينها: وهذا الموقف يجمع في مصالحةٍ بين الأجناس الأدبيَّة، والأفكار والاتِّجاهات، وذلك كدعوة الشَّاعر العبَّاسي (أبي نواس)؛ لنسف قيود الشِّعر الجاهليّ والتَّهكُّم على تقاليده الفنيَّة. ونجد ذلك أيضًا عند الشُّعراء المحدثين والمعاصرين، إذ تعكس أعمالهم ثورةً على التقاليد الفنيَّة المتوارثة[98].

وعلى الرَّغم من أنَّ النَّاقد محمَّد مفتاح قدَّم دراسة تنظيريَّة تطبيقيَّة لمفهوم التَّناص حاول فيها ربطه بثقافته العربيَّة، وتقديم الآليات المساعدة للقارئ العربي تُعينه على التَّغلغل في باطن العمل الأدبيّ

([98]) يُنظر: مفتاح (1992م): ص132- 133.

والكشف عن خصائصه وبنياته الدلاليَّة، إلَّا أنَّه يؤخذ عليها طابعها المنطقيُّ الإحصائيُّ، الَّذي ركَّز الاهتمام على شكل القصيدة دون مضمونها، فأفقدها شيئًا من وحدتها وقيمتها الشِّعريَّة.

وشارك النَّاقد المغربيُّ **(سعيد يقطين)** في رفع سوية الدِّراسات النصيَّة العربيَّة، في كتابيه (الرواية والتُّراث السَّردي من أجل وعي جديد بالتُّراث) و(انفتاح النَّص الروائيّ- النَّص والسِّياق)، وقد ضمَّنهما مفهوم (التَّناص) وأهميَّته في الدِّراسات النَّقديَّة الغربيَّة، ساعيًا إلى تقديم تصوُّراتٍ نقديَّة جديدة تتجاوز حدود التَّصوُّرات السَّابقة، وتختصُّ بالمجال السَّردي دون سواه.

فتبنَّى في بداية تنظيراته النَّقديَّة لمفهوم (التَّناص) رؤى النَّاقد الفرنسي **(جيرار جينيت)** حول (المتعاليات النَّصيَّة)؛ ليؤسِّس بعد ذلك مفهومه الَّذي ينهض بديلًا عن التَّناص، ويكون مرادفًا لما وضعه جينيت تحت مسمَّى (المتعاليات النَّصيَّة)، وعلَّل ذلك في رؤيته للمتعاليات النَّصيَّة على أنَّها أعمُّ في آلياتها واستعمالاتها، إذ يمكنها البحث في أنواع التَّفاعلات وفي أشكال اشتغالها داخل النَّص المتفاعل معها تحويلًا أو تضمينًا أو خرقًا[99]، وعلى هدي تقسيمات (جينيت)، يقترح يقطين تقسيم النَّص إلى بنيات نصيَّة، في ثلاثة أنواع من التَّفاعلات النَّصيَّة، هي:

1- (المناصة Paratextualité): وهي البنية النَّصيَّة، الَّتي تشترك مع بنية نصيَّة أصليَّة في مقام وسياق معيَّنين، وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلَّة، وهذه البنية النَّصيَّة قد تكون شعرًا أو نثرًا، كما أنَّها قد تأتي هامشًا أو تعليقًا على مقطعٍ سرديٍّ أو حوار أو ما شابه ذلك.

2 - (التَّناص Intertextualité): ويأخذ عنده بُعد التَّضمين، كأن تتضمَّن بنية نصيَّة ما عناصر سرديَّة أو تيمية من بنيات نصيَّة سابقة، وتبدو كأنَّها جزء منها، لكنَّها تدخل معها في علاقة.

3- الميتانصيَّة Métatextualité : وتأخذ بُعدًا نقديًّا محضًا في علاقة بنية نصيَّة طارئة مع بنية نصيَّة أصل[100].

---

(99) يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، المغرب، الدار البيضاء، ط2، 2001م: ص98.

([100]) المرجع نفسه: ص99.

وقد ردَّ (نور الدِّين السَّد) على هذا التَّعريف بحجَّة: "**أنه ليس هناك بنية نصيَّة طارئة، وأخرى أصل وكلُّ ما في النَّص يؤدِّي وظيفة، فالطَّارئ في عرف بعض النقَّاد البنيويّين يمكن الاستغناء عنه دون أن يحدث ذلك خللًا في النَّص، وفي اعتقادنا أنَّه لا يمكن الاستغناء عن أيِّ عنصر مهما كان دوره بسيطًا في النَّص، فكلُّ ما في النَّص من عناصر وبنى يؤدِّي وظيفة، مهما كانت طبيعته الوظيفيَّة صغيرة أو كبيرة فكلُّ ما في الخطاب الأدبيِّ فاعلٌ مهما كانت درجة الفاعلية ومستواها**"[101].

ويميِّز (سعيد يقطين) بين ثلاثة أشكال من التَّفاعل النصِّي؛ وهي:

1- التَّفاعل النصِّي الذَّاتي: عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها، ويتجلَّى ذلك لغويًّا وأسلوبيًّا ونوعيًّا.

2- التَّفاعل النصِّي الدَّاخليُّ: حينما يدخل نصُّ الكاتب في تفاعل مع نصوص كتَّاب عصره.

3- التَّفاعل النصِّي الخارجيُّ: حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره الَّتي ظهرت في عصور بعيدة[102].

ثمَّ تناول (سعيد يقطين) هذه المتفاعلات النَّصيَّة بالشَّرح والتَّحليل والكشف عن أنواعها وأشكالها ومستوياتها بتقديم نماذج روائيَّة محدَّدة؛ ليقرِّر بعدها الفكرة، الَّتي أصبحت عصب هذا الفصل، لخَّصها بقوله: "**ليتاح لنا في النِّهاية استخلاص كيف أنَّ النصَّ يُنتج (ضمن بنيةٍ نصِّيةٍ منتجة)**"[103].

فوجود (التَّفاعل النصِّي) من أصول النَّص وثوابته، لكنَّ طريقة توظيفه خاصيَّة إبداعيَّة فرعيَّة ومتحوِّلة؛ لأنَّها تتغيَّر بتغيُّر العصور و(قدرات) المبدعين على الخلق والإبداع والتَّجاوز ضمن بنياتٍ نصيَّة سابقة، لذلك فالنَّص السَّابق بقدر ما يكون عائقًا أمام (القدرة الضَّعيفة) عند المبدع الَّذي يعيد إنتاج المقول، يكون مدعاة للإبداع والتَّجاوز عند المبدع ذي (القدرة الهائلة) على قول أبدع ممَّا قيل سابقًا[104].

([101]) السد، نور الدين، (1997م): الأسلوبية وتحليل الخطاب، الجزائر، دار هومة: ج2/ ص111 .

([102]) يقطين (2001م): ص100.

([103]) المرجع نفسه: ص101.

([104]) يُنظر: يقطين، سعيد، (1992م): الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث، المغرب، المركز الثقافي العربي: ص16، 17.

وانطلاقًا من الفكرة السَّابقة انصبَّ اهتمام يقطين في كتابه **(الرواية والتُّراث السَّردي من أجل وعي جديد بالتُّراث)** على البحث عن ماهيَّة **(المناص)** وعن كيفيَّة (تعالق) أو (تعلُّق) نصٍّ جديد بنصٍّ سرديٍّ قديم، بمعالجة مستوى آخر من مستويات التَّفاعل النصِّي كان قد أسماه بـ**(التعلُّق النصِّي)**، إذ "**يتأسَّس النصُّ الجديد من خلال علاقةٍ خاصَّة من التَّفاعل يأخذها النَّص اللَّاحق مع النَّص السَّابق**"[105]، وجاء ذلك بالتركِّيز على تفاعل الرواية العربيَّة، مع بعض نماذج التُّراث العربيِّ باعتبارها نواةً تستقطب أساليب وصياغاتٍ فنيَّة جديدة؛ فجاءت على الشَّكل الآتي[106]:

النَّص الجديد	النَّص القديم
الزيني بركات: جمال الغيطاني	بدائع الزهور
ليالي ألف ليلة وليلة: نجيب محفوظ	ألف ليلة وليلة
نوار اللوز: تغريبة صالح بن عامر الزوفري: واسيني الأعرج	تغريبة بني هلال
ليون الإفريقي: أمين معلوف	وصف إفريقيا

هكذا يمكن القول: إنَّ تجربة (سعيد يقطين) النَّقدية قد نضحت بما يملكه النَّاقد من جدَّةٍ وتفرُّدٍ في الطَّرح، يضاف إليها الموضوعيَّة والمرونة في التَّعامل مع التُّراث، ضمن عمليَّة توفيقيَّة بين الفكر النَّقدي الغربي والتُّراث العربيِّ، تسعى للتَّمييز بين طبيعة (التَّفاعل النصِّي) وطريقة ممارسته في النصِّ الأدبيِّ، وذلك في إطار ما هو أصلٌ مشتركٌ، وفرعٌ مختلفٌ غير ثابتٍ، نقيس به (نصِّيَّة) النصِّ و(إبداعيَّته)، بناءً على نوعٍ من أنواع العلاقة الَّتي يقيمها النصُّ اللَّاحق بالنصِّ السَّابق[107]، ومن هنا فإنَّ جهوده تمثِّل نموذجًا للعطاء المتواصل، وتطوير الآليات والإجراءات المنهجيَّة؛ لتحقيق تصوُّرٍ سرديٍّ شموليٍّ قادرٍ على تحليل النصِّ من جميع جوانبه.

([105]) يقطين (1992م): ص11.

([106]) يُنظر: المرجع نفسه: ص5-7.

([107]) يُنظر: يقطين، (1992م): ص17.

إذًا فقد استفاد النقَّاد العرب من جهود الغربيِّين في مقاربة مفهوم التَّناص مع نصوص الأدب العربيّ قديمه وحديثه، وتراوحت فعالية هذه المقاربات بحسب فعالية مصطلحاتهم الجديدة في قراءة النصّ، وتحليله، كالتَّفاعل النصِّي وتداخل النُّصوص والنصّ الغائب وهجرة النُّصوص وتعالق النُّصوص وغيرها من المصطلحات النَّقدية الَّتي تقترب في مضمونها من مفهوم التَّناص، وتسعى حثيثةً لإيجاد الآليات والإجراءات التحليليَّة المناسبة لتطويره وإرسائه في النَّقد العربيّ المعاصر.

وللخروج من أزمة المصطلح وإشكاليته النَّقديَّة اعتمد البحث تعريفين، ربَّما كانا أكثر فاعلية وشمولية لإدراك هذا المفهوم، ولتوخِّي الخلط مع المفاهيم النَّقدية القديمة عند العرب، وهي:

أ- تعريف (جوليا كريستيفا): الَّذي تعني به "**تقاطع نظام نصِّي معيَّن (ممارسة سيميائيَّة معيَّنة) مع الملفوظات (المقاطع) الَّتي سيق عبرها في فضائه أو الَّتي يحيلُ إليها في فضاء النُّصوص (الممارسات السيميائيَّة) الخارجيَّة**"[108]، أو بتعريف آخر لها هو "**الإمكانية للتطوُّر الدال للمرور من نسق من العلامات إلى آخر، لإبدالهما، لتحويرهما، وتشكيل تمفصل نوعيٍّ لنسق من العلامات بين ما هو علاميٌّ وما هو نظريٌّ**"[109].

ب- تعريف (رولان بارت): على أنَّه "**نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللُّغات الثقافيَّة السَّابقة أو المعاصرة الَّتي تخترقه بكامله**"[110].

([108]) كريستيفا، (1997م): ص21، 22.

([109]) وهابي، محمَّد، (ديسمبر2004م): ص389، ويُنظر: اصطيف، (كانون الأول1993م): ص54.

([110]) بارت وآخرون، (1998م): ص16.

الفصل الثاني:

مصادر التَّناص في شعر محمَّد الفراتي

مصادر التَّناص في شعر محمَّد الفراتي

يستمدُّ التَّناص وجوده في شعر محمَّد الفراتي من روافد معرفيَّة ومصادر متنوِّعة، اكتنفتها ذاكرة الشَّاعر، وتبدَّت في نصوصه الشِّعريَّة بوعي أو بغير وعي، وهي: (المصدر الدِّيني، والتَّاريخيُّ، والأسطوريُّ، والشَّعبيُّ، والأدبيُّ، والصُّوفيُّ)، وهذه المصادر متى أخذت شرعيتها في المشاركة الإنتاجيَّة للنصِّ الشعريِّ، فإنَّها تصبح حيَّةً تقتربُ من دائرة البقاء الإنسانيِّ، وفاعلة في الإبداع الحاضر بحسب توجُّهاته وقضاياه المعاصرة[111].

أوَّلًا- المصدر الدِّيني:

مثَّل الموروث الدينيُّ مصدرًا سخيًّا من مصادر الإلهام الشِّعريِّ، انطلق منه الشُّعراء للتَّعبير عن أفكارهم ورؤاهم ومواقفهم من قضايا عصرهم، بصورةٍ أكثر صفاءً وقوَّةً وحيويَّةً لأعمالهم الشِّعريَّة، إضافة إلى ميزته التأثيريَّة في نفوس المتلقين؛ لما يشكِّله من حضورٍ وخصوصيَّة في التجربة الوجوديَّة الإنسانيَّة، ولذلك فالشَّاعر يتَّخذ من هذه التَّجربة بما تحمله من دلالات وتوتُّر وكثافة أساسًا يقيمُ عليه رؤيته للواقع العربي[112]، ويعدُّ الشاعر **(محمَّد الفراتي)** من الشُّعراء الَّذين تفيَّؤوا ظلال النُّصوص الدينيَّة في أشعارهم، فاستلهمها ووظَّفها في كثيرٍ من قصائده؛ إذ اندرج عنده المصدر الدِّينيُّ في مراتب عدَّة، مثَّلها بشكل رئيس تفاعله مع الخطاب الدينيِّ في **(القرآن الكريم والحديث الشَّريف)**.

أ- القرآن الكريم:

تبوَّأ النصُّ القرآنيُّ من بين معظم المصادر الدينيَّة المقام الأوَّل، في الشِّعر العربيِّ الحديث عامَّةً وشعر الفراتي خاصَّةً؛ ذلك لما له من قداسة وخصوصية في الذَّاكرة الجمعيَّة للمجتمع الإسلامي، وبلاغة معجزة في رحاب نصوصه، تكسب النصَّ الشعريَّ بلا شكٍّ إيحاء وتجدُّدًا، والشَّاعر يؤكِّد في تناصه مع القرآن الكريم ارتباطه بالتُّراث، لكنَّه يخرج بشكل أو بآخر عن المنظور التقليديِّ للنصِّ القرآني، بما يناسب تجاربه ورؤياه الفرديَّة، وفي قراءته له فإنَّه يكون أكثر عمقًا وتدبُّرًا، ويفجر طاقات النصِّ الكامنة، تلك

([111]) يُنظر: البادي، حصة، (2009م): التناص في الشعر العربي الحديث: البرغوثي نموذجًا، ط1، عمان، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع: ص36.

([112]) يُنظر: نجم، مفيد، (السنة 27، أيلول، 1997م): التناص ومفهوم التحويل في شعر محمَّد عمران، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب، الموقف الأدبي: ص48.

الرغبة الَّتي يراها بعضهم فاعلة في جعل نصوص القرآن حية ونابضة في الضَّمائر على الدَّوام، لها حضورها الفاعل في القصيدة العربيَّة الحديثة، لا مجرَّد أصوات وكلمات مقيَّدة الدلالة[113].

ويغطِّي التناصُّ القرآني في شعر الفراتي مساحةً واسعةً، تتنوَّع دلالاته بتنوُّع طرائق استلهامه واستحضاره له، فهو تارةً يستلهم مضمون الآية أو فكرتها الأساسيَّة، وتارةً يستحضر المعجم القرآنيَّ وما يحتويه من ألفاظ وتراكيب غنيَّة بإيحائيَّتها وإشعاعها الرمزيّ، وتارةً أخرى يشير إلى حوادث أو شخصيَّات دينيَّة ذُكرت في القرآن الكريم.

1- التَّناص مع المعنى القرآنيّ:

إنَّ التَّناص مع المعنى القرآنيّ في شعر الفراتي يتعدَّى الحالة الشَّكليَّة الظَّاهرة، ويتفرَّد فيه الشَّاعر بالتَّغلغل في أغوار آي الذِّكر الحكيم، وما تكتنفه من معانٍ غنيَّة ودلالات متنوِّعة، يعيد سكبها بحلَّةٍ جديدة وخلقٍ معنويّ جديد يتناسب إيجابًا مع النَّفَس الشِّعري والحالة الشعوريَّة الَّتي يمرُّ بها، وذلك ما نجده في قصيدته المعنونة **(صوت من الجزيرة)**، إذ يقول[114]:

مَصَـــائِبٌ صَـــوَّبتها الإنكليـــزُ علـــى رُؤُوسِـــهم تَقـــذِفُ الـــوَيلَاتِ والحمَمَـــا
فَـــــالأَرضُ لله لَا لِلطَّـــــامِعِينَ وإنْ دَامُـــوا سَتُمْسِـــي بِـــهِ أَشـــلَاؤُهُم رِمَمَـــا
يَـــــرَونَ أَنفُسَـــــهُم فِيهَـــــا مَلائِكَـــــةً مُكَـــرَّمينَ، لِـــذَاكَ اســـتَعبَدُوا الأُمَمَـــا
فَأَنـــتِ يَـــا أَرضُ مُجِّـــي نحـــوهم ضَـــرَمًا ويـــا ســـماءُ عَلَـــيهِم أَمطِـــري نِقَمَـــا

فالفراتي يستحضر هنا من الآية الكريمة: ﴿**وَقِيلَ يَا أَرْضُ ابْلَعِي مَاءَكِ وَ يَا سَمَاءُ أَقْلِعِي وَغِيضَ الْمَاءُ وَقُضِيَ الْأَمْرُ وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ**﴾ [هود: 44]، معاني الغضب والجبروت الإلهي في حادثة الطوفان، وذلك في بيته الأخير؛ ليعزِّز بها رؤيته الثوريَّة الناقمة على المحتلِّ الإنكليزيّ، وعن طريق النداء القرآني المستحضر في نصِّه "**يَا أَرضُ، يا سماءُ**" تنبثق دلالة جديدة من الدلالة الأصليَّة للطوفان، تقترب من سياق النصِّ القرآنيّ، إذ إنَّ الطوفان في السِّياق القرآنيّ جاء استجابةً لدعوى **(نوحٍ)** عليه السَّلام في هلاكِ أهل الكفر والضَّلال: ﴿**وَقَالَ نُوحٌ رَبِّ لَا تَذَرْ عَلَى الْأَرْضِ مِنَ**

([113]) يُنظر: اسماعيل، عز الدين، (1981م): الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، بيروت، لبنان، دار العودة للنشر والتوزيع: ص32.

([114]) الفراتي، محمَّد، (2019م): الأعمال الشعرية الكاملة، ط1، دمشق، سورية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب: ص39.

الْكَافِرِينَ دَيَّارًا (26) إِنَّكَ إِنْ تَذَرْهُمْ يُضِلُّوا عِبَادَكَ وَلَا يَلِدُوا إِلَّا فَاجِرًا كَفَّارًا﴾ [هود: 27]، أمَّا الفراتي فقد جاء طوفانه غضبًا وثورةً عارمة على المحتلِّ لمكره وجوره على وطنه "**مَصَائِبٌ صَوَّبتها الإنكليزُ، استَعبَدُوا الأُمَمَا**"، لذلك جاء طوفانه مرتبطًا بزواله، مستديمًا ومتناميًا مع غضبه "**مُجِّي، أَمطِري**"، لم يحقِّق غايته المنشودة بعد، ما دام المحتلُّ جاثمًا ينكِّل بأبناء بلده.

وفي قصيدته المعنونة **(ثرنا على الظلم)**، يكشف الفراتي زيف المحتلِّ الفرنسي وخداعه للشُّعوب، بدعوة الحضارة والتَّمدُّن، وهو في ذلك يستوحي من القرآن الكريم حالة المنافقين مع المسلمين، وذلك في قوله[115]:

كانَتْ سنينَ كَسُمِّ المَوتِ قَاتِلَةً	مَدَّنتمونا بها بالرَّقصِ تمدينا
هيهاتَ تُمحى من الأذهانِ صورتُها	ما دامَ ينبضُ عِرقٌ للعلى فينا
هيهاتَ هيهاتَ أن ننسى نذالَتكم	ما لم نكنْ مثلَكم هُوجًا مَجانينا
رَمت فرنسا بطيَّاراتها مُدنًا	فدمَّرَتها ولم تَرعَ القَوانينا
لم تنذرِ الآمنينَ السَّاكنينَ بها	ولم تراقبْ بهِم إلَّا ولا دينا

يستحضر الفراتي في بيته الأخير معاني الآية الكريمة: ﴿**كَيفَ وَإِن يظهروا عَلَيْكُم لَا يرقبوا فِيكُم إِلًّا وَلَا ذمَّة يرضونكم بأفواههم وتأبى قُلُوبهم وَأَكْثَرهم فَاسِقُونَ**﴾[التوبة: 8] . وأيضًا في قوله من السورة نفسها:﴿**لاَ يَرْقُبُونَ فِي مُؤْمِنٍ إِلًّا وَلاَ ذِمَّةً وَأُوْلَئِكَ هُمُ الْمُعْتَدُونَ**﴾[التوبة: 10] ، وذلك من أجل مقاربة أفعال الغدر والخديعة ونقضان العهد بين عدوِّ الماضي وعدوِّ الحاضر، باختلاف دلالي في الأساليب والغايات، فقد توارى عدوُّ الحاضر خلف قناع الحضارة والتَّمدُّن والصِّناعات الحديثة "**مدَّنتمونا بها بالرَّقصِ تمدينا**"؛ ليتمكَّن من بسط نفوذه وإحكام سيطرته بشتَّى الوسائل وأبشع الأساليب "**رَمت فرنسا بطيَّاراتها مُدنًا**"، أمَّا عدو الماضي فقد كان الغدر سلاحه والنَّيل من الدَّعوة الإسلاميَّة غايته؛ لذلك جاء الخطاب القرآنيُّ يخصُّ فعله بالفئة المؤمنة "**لاَ يَرْقُبُونَ فِي مُؤْمِنٍ إِلًّا وَلا ذِمَّةً**"، بخلاف فعل المحتلِّ الغاشم، الَّذي أذاق الشَّعب صنوف القهر والعذاب، مُنتهكًا حرمة الإسلام والدِّيانات الأخرى "**ولم تراقبْ بهِم إِلًّا ولا دينا**"، ويلحظ القارئ أنَّ الشاعر قد حمَّل مفردات نصِّه الشعريِّ لواعج نفسه الكليمة الَّتي تشكِّل جزءًا لا يتجزَّأ من الذات الجمعيَّة، إذ نلمح تكرار اسم الفعل "**هيهات**" مقترنًا بالفعل المضارع

([115]) الفراتي، (2019م): ص107.

"**تُمحى**" تارةً وبمقاربه اللغوي "**تنسى**" تارةً أخرى، وفي ذلك دلالة واضحة على مقدار الألم والندوب العميقة، الَّتي خلَّفها المحتلُّ في وطن الشَّاعر ووسمها في ذاكرة شعبه.

أمَّا في قصيدة **(ويلم صهيون)** فتتصاعد وتيرة الحسِّ القوميّ عند الشَّاعر بظهور الكيان الصهيونيّ، وتبنّيه سياسة القتل والتَّرهيب بحقِّ الشَّعب الفلسطينيّ، فيلجأ إلى ظلال الدلالة القرآنيَّة في ترجمة تنديده واستنكاره لجرائم الكيان[116]:

تأمَّلْ فغيرُ الشَّرِّ لا يدفعُ الشَّرَّا ... فلا تكُ بالأحلامِ ويحَكَ مُغترَّا
فوَيلُمِّ صهيونٍ ومن لفَّ لفَّها ... فقد جرَّعتْ أحرارَنا علقمًا مُرَّا
تصوَّرْ معي والوصفُ ليسَ بِمُعْجِزي ... إذا أنا لم أَسْطِعْ على مُنْكَرٍ صبرا
تصوَّرْ معي حُرًّا يصولُ فيرتمي ... صريعًا فَيُثْنَى عن مطالِبِهِ قهرا
تصوَّرْ معي واسمعْ أنين ابنِ حُرَّةٍ ... يُصعِّدُ للرَّحمن أنفاسَهُ الحرَّى

تتداعى للقارئ في البيت الثالث معاني الآية الكريمة: ﴿ **وَمَا فَعَلْتُهُ عَنْ أَمْرِي ذَلِكَ تَأْوِيلُ مَا لَمْ تَسْطِعْ عَلَيْهِ صَبْرًا** ﴾ [الكهف: 82]، الَّتي توحي بمعاني العجز والغرابة والاستنكار من التصرُّفات العجيبة للرَّجل الصَّالح **(الخضر)** عليه السلام، الَّذي صحبه **(موسى)** عليه السَّلام، والشَّاعر هنا قارب بهذه المعاني حالته النفسيَّة، الَّتي أصابها القلق والغضب من عدم إيجاد تفسيرٍ منطقيّ يرضى به العقل والمنطق لأفعال القمع الوحشيَّة، الَّتي يمارسها الكيان الصهيونيُّ بحقِّ الشَّعب الفلسطينيّ، لذا جعل الفراتي من الفعل "**لم أسطع**" البؤرة الدلاليَّة في الإحالة على "**المنكر**"/ الممارسات البشعة للكيان الصهيونيّ، وفي تكرار الفراتي لقوله: "**تصوَّر معي**" محاولةٌ للخروج من مضمون السِّياق القرآني بدلالةٍ جديدةٍ تتوافقُ مع موقفه القوميّ وذاته الثَّائرة، فجاء الفعل "**تصوَّر**" في بداية توظيفه مقترنًا بجوابه "**إذا أنا لم أَسْطِعْ على مُنْكَرٍ صبرا**"، إذ انتهت القصَّة القرآنيَّة بتأويل الرَّجل الصَّالح لما قَصُر علمُ (موسى) عليه السَّلام عن إدراكه وتفسيره من أفعال خفيَّة المراد نمَّ باطنها بخلاف ظاهرها وفق ما اقتضته حكمة التقدير الإلهيّ، أمَّا أفعال الكيان الصهيونيّ فلم يجد الفراتي أيَّ مسوّغٍ لها سوى ما انتهجته ذات الكيان، بوصفه قاتلًا ينتهج سياسة الدَّم والنَّار لإشباع نهمه المتطرِّف في القتل والإبادة الجماعيَّة.

([116]) الفراتي، (2019م): ص101.

2- التَّناص مع المفردة والتَّركيب القرآنيّ:

استعان الشَّاعر محمَّد الفراتي بمفردات القرآن الكريم وتراكيبه الغنيَّة بالدلالات المكثَّفة والصور المنسجمة مع إبداعه الشعريّ، إذ تتفاعل لغة الخطاب القرآنيّ مع النصّ الشعريّ في محاولةٍ لإنتاج نسيجٍ جديد منسجمٍ مع الرُّؤية العامَّة لواقع الشَّاعر؛ بحيث تبرز قدرته وتتحدَّد شعريَّته بتجاوزه الاستعمالات القاموسية الجامدة، إلى نطاقٍ لغويّ جديد يُخرج اللُّغة عن طبيعتها الرَّاسخة[117]، يقول في قصيدته **(الدَّاء الدَّفين)**[118]:

لِبَنِـــــي الجهـــــلِ مـــــن الدَّهـــــ ... ر جِنَـــــــــانٌ وَعيـــــــــونُ
وقصـــــــــورٌ باذخـــــــــاتٌ ... وقـــــــــلاعٌ وحصـــــــــونُ
ومقاصـــــــــيرٌ وحـــــــــورٌ ... قاصـــــــراتُ الطَّـــــــرفِ عـــــينُ
أنـــــا مـــــن جـــــور زمـــــاني ... خـــــائرُ الـــــنَّفس حـــــزين
إنَّـــــــهُ البُـــــــؤسُ لَعَمـــــــري ... أَنـــــــهُ بـــــــئسَ القـــــــرينُ

استثمر الشاعر في الأبيات السَّابقة مفردات الآية القرآنيَّة: ﴿**إِنَّ الْمُتَّقِينَ فِي جَنَّاتٍ وَعُيُونٍ**﴾ [الحجر: 45]، وأيضًا من قوله تعالى: ﴿ **وَعِنْدَهُمْ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ عِينٌ**﴾ [الصافات: 48]، الَّتي تشير في معناها الدلالي إلى سياق الرَّخاء والنَّعيم، الَّذي يصيبُ المؤمنين الفائزين برحمة الله وجنانه في الآخرة، وذلك من أجل إقامة المفارقة مع حالة النَّعيم الأرضي، الَّتي تصيبُ ثلَّة الفاسدين والطَّامعين بقوت الشَّعب الضَّعيف "**لِبَنِي الجهلِ من الدَّهـر جِنَانٌ وَعيونُ**"، وذلك لإبراز حالة البؤس والشَّقاء الَّتي أصابت الشَّاعر في واقعه المعيش الَّذي ينضح بالفساد الاجتماعيّ، ويبدو أنَّ مفارقة هذه الحالة بالنِّسبة إلى الشَّاعر قد أصبحت ضربًا من الخيال، إذ نلحظ استحضاره مفردة "**القرين**" من قوله تعالى: ﴿ **قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ إِنِّي كَانَ لِي قَرِينٌ**﴾ [الصافات: 51]، والشاعر قد نقلها من سياقها القرآنيّ الَّذي يشير إلى مصاحب الإنسان في الخير أو الشَّر[119]، إلى سياقه الشِّعريّ بدلالة جديدة، تكشف الحالة البائسة الَّتي لازمته منذ يفاعته "**أَنهُ بئسَ القرينُ**"، فهو شقيٌّ في زمن بات الفقر قرينه وظلم الأيَّام مصاحبه.

([117]) يُنظر: أبو ديب، كمال، (1987م): في الشعرية، ط1، بيروت، لبنان، مؤسسة الأبحاث العربية: ص38.
([118]) الفراتي، (2019م): ص132.
([119]) يُنظر: ابن منظور، (1414هـ): لسان العرب، ط3، بيروت، لبنان، دار صادر،: فصل القاف، ج13/ ص336.

وفي موضعٍ آخر يستعين الشَّاعر باللَّفظ القرآنيّ "**سراعا**" من قوله تعالى: ﴿**يَوْمَ يَخْرُجُونَ مِنَ الْأَجْدَاثِ سِرَاعًا كَأَنَّهُمْ إِلَى نُصُبٍ يُوفِضُونَ**﴾ [المعارج: 43] ، فيقول[120]:

اقرعـــي يـــا طبـــولَ يعـــربَ ســـمعَ الـــ ـــــدَّهر قرعًـــــا وروِّعـــــي الأطماعـــــا
وابعثـــي فـــي الأثيـــر صـــوتًا يـــرجُّ الـــ ـــــكونَ رجًّـــــا يخـــــرِّقُ الأســـــماعا
فلقـــــــد آنَ أنْ نهـــــــبَّ ليوثًـــــــا للمنايـــــــا، وأنْ نَخِـــــفَّ سِـــــراعا

تُحيلُ لفظة "**سراعًا**" إلى حال قيام الخلق من قبورهم يوم القيامة وخفَّتهم لإجابة دعوة الخالق، وهذه الحال مقرونةٌ بالتذلُّل والخضوع لصاحب دعوة الحقّ، في قوله تعالى: ﴿**خَاشِعَةً أَبْصَارُهُمْ تَرْهَقُهُمْ ذِلَّةٌ ذَلِكَ الْيَوْمُ الَّذِي كَانُوا يُوعَدُونَ**﴾ [المعارج: 44]، بخلاف روح الحماسة والأنفة العربيَّة، الَّتي أراد الشَّاعر أن يبثَّها في صدر القارئ العربيّ، إذ انحرف بهذه اللَّفظة القرآنيَّة في سياق معنويٍّ جديد يتناسب مع سياق واقعه المحموم بصراع الكيان الصهيونيّ وخطره على الأمَّة العربيَّة، فسرعة الاستجابة وعدم التواني في تلبية النِّداء "**نَخِفَّ سِراعا**"، تشير إلى قرب الخطر وتردّي الموقف، الَّذي يحتاج إلى ضرورة السُّرعة في تداركه، وهذه الحال استلزمت من الشَّاعر الاستعانة بالقوَّة الخطابيَّة لفعل الأمر "**اقرعي، روِّعي، ابعثي**"؛ من أجل استنهاض الهمم واستنفار الجهود في سبيل الثَّورة والتصدِّي لهذا العدوان.

3- التَّناص مع القصص والشَّخصيَّات القرآنيَّة:

استدعى الشَّاعر في نسيجه الشِّعري العديد من القصص والشخصيَّات القرآنيَّة، الَّتي تكتنزُ ثراءً دلاليًّا وقوَّةً إيحائيَّة، تتجاوز بهما حدود الزَّمان والمكان، لتلتقي مع فكره ورؤاه في أبعاد تجربته الشِّعريَّة "**أي إنَّها تصبحُ وسيلةَ تعبيرٍ وإيحاءٍ في يد الشَّاعر يعبِّرُ من خلالها عن رؤياه المعاصرة**"[121]، فهي بما تحتويه من ملامح نفسيَّة وجماليَّة، تفسح مجالًا للقارئ في التأمُّل والتَّأويل والوقوف عند تفاصيلها الوافرة بالمعاني والدلالات، الَّتي تتقارب مع تجارب الشَّاعر وانفعالاته النفسيَّة، ومن الشَّخصيات القرآنيَّة الَّتي استدعاها الفراتي في أشعاره، شخصيَّة نبيّ الله **(يعقوب)** عليه السَّلام، وذلك في مرثيَّته لصديقه الأديب **(أحمد شاكر الكرمي)**، إذ يقول[122]:

([120]) الفراتي، (2019م): ص143.

([121]) حداد، علي، (1986م): أثر التراث في الشعر العراقي الحديث، ط1، بغداد، العراق، دار الشؤون الثقافية العامة: ص150.

([122]) الفراتي، (2019م): ص122.

كـــدرٌ يـــا دهـــرُ مـــن بعـــدِ الصَّـــفا أيُّ خـــلٍّ بعـــد خلِّـــي أصـــطفي
صِـــحتُ مـــن فَـــرطِ الأســـى وا أســـفا وا مصـــــابي بـــــأخي وا لهَفـــــي
ابـــقَ لـــي واســـلمْ وعِـــشْ لـــي وكفـــى يـــا خليلـــي أنـــتَ لـــي نِعـــمَ الـــوفي
لســـتُ أنســـى منـــكَ عهـــدًا ســـلفا مُسْـــــتنيرًا كحـــــديثِ السَّـــــلفِ
آه يـــا (أحمـــدُ) مـــا هـــذا الجَّفـــا اتَّـــــقِ الله بصـــــبٍّ كلِـــــفِ

يستلهم الشَّاعر هنا الملمح المأساوي لهذه الشخصيَّة الدينيَّة، الَّتي ابتُليت بمرارة الفقد والحرمان من رؤية الأحبَّة، وذلك في محاولة منه للتَّعبير عن مكانة الفقيد لديه وحجم المأساة الَّتي خلَّفها برحيله، إذ قارب دلاليًّا بين حال (يعقوب) عليه السَّلام إثر فقده فلذة كبده **(يوسف)** عليه السَّلام، وتحمُّله الامتحان الإلهيَّ سنوات طوالًا، وما بين حاله وقد اجتاحت جيوش الهمِّ فؤاده عندما تلقَّى خبر فقدان الكرمي، إذ كان يأنس به ويُكبر صداقته وزمالته الدراسيَّة في الأزهر الشَّريف بمصر[123]، ونلحظُ ذلك في توظيف الفراتي أسلوب النِّداء المستقى من قول يعقوب عليه السَّلام: ﴿**وَقَالَ يَا أَسَفَى عَلَى يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ**﴾ [يوسف: 84]، في قوله: "**صِحتُ من فَرطِ الأسا وا أسفا**"، وتتبدَّى فاعلية هذه الإحالة التناصيَّة في عمليَّة التحوير اللغويَّة والدلاليَّة من المنادى المضاف إلى ياء المتكلِّم المنقلبة ألفًا "**يَا أَسَفَى**"، إلى المنادى المندوب في قوله: "**وا أسفا، وا مصابي، وا لهفي**"، الَّذي يناسب الحالة الشعوريَّة للفراتي في نداء الفقيد المُتفجَّع عليه وبيان الأثر البالغ الَّذي خلَّفه فقدانه في نفسه، فالشَّاعر في قرارة نفسه الثكلى على صديقه الكرمي عاجزٌ عن اجتياز فكرة غيابه المفاجئ عن عالمه الأرضيّ فهو مسكونٌ بذكراه "**لستُ أنسى منكَ عهدًا سلفا**"، وقد ظلَّ يناجيه في البعد كأنَّه حيٌّ يخاطبه "**ابقَ لي واسلمْ وعِشْ لي وكفى، آه يا (أحمدُ) ما هذا الجفا**"، بخلاف فضيلة الصَّبر الَّتي التجأ إليها نبيُّ الله تقيه نار الشَّوق والحسرة على فقيده (يوسف) عليه السَّلام، في الآية الكريمة: ﴿**فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ**﴾ [يوسف: 18]، فقد كان مستعدًّا منذ بداية القصَّة القرآنية لأيّ حدوث مأساويّ، ونتبيَّن ذلك في عمليَّة التنبُّؤ بما سيحدث في رؤيا (يوسف) عليه السَّلام، في قوله: ﴿**قَالَ يَا بُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَى إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلْإِنْسَانِ عَدُوٌّ مُبِينٌ**﴾ [يوسف: 5]، إلى أن توالت الأحداث اللَّاحقة ليجمع الله شمله به ويردَّ عليه بصره، بعدما بكاه بكاءً مرًّا أفقده إيَّاه.

([123]) يُنظر: امرير، (1995): ص173، 174.

وفي قصيدة **(رثاء الشهبندر)**، يستحضر الشَّاعر حادثة صلب (المسيح) المزعومة، لإدانة يد الغدر والفساد، الَّتي طالت المناضل الوطني **(عبد الرحمن الشهبندر)**، إذ يقول[124]:

إنَّ الَّـــذين ســـعوا لِهلكِـــكَ مَزَّقـــوا ... سَـــفَهًا لـــواءَ كِفاحِنـــا المعقـــودا
عـــاثوا ذئابًـــا فـــي حِمـــاكَ ضـــواريًا ... طُلْسًـــا، ونـــاموا فـــي شَـــرَاكَ فهـــودا
هيهـــات مـــا قتلـــوكَ بـــل زعمـــوا كمـــا ... زعـــمَ اليهـــودُ، فشُـــرِّدوا تشـــريدا
فهـــوَوا إلـــى درككِ المخـــازي فـــي الثَّـــرى ... وعَلـــوْتَ مـــن جـــازَ الحـــدودَ طريـــدا
ومضـــيْتَ تحمـــلُ للحســـابِ صـــحيفةً ... بيضـــاءَ إذ حملـــوا صـــحائِفَ ســـودا

فالشَّاعر هنا يصهر الحادثة الدينيَّة داخل سياقه الشعريّ في محاولة منه لمقاربة ذات الشهبندر المناضلة في سبيل رسالتها التنويريَّة، الَّتي ألفتْ نوافذَ النُّور ورياح الحضارة وحريَّة البحث عن الحقيقة[125]، مع ذات المسيح عليه السَّلام بوصفها رمزًا للفداء والتَّضحية في سبيل الرسالة السماويَّة الَّتي بشَّر بها، وهو في ذلك يحقِّقُ التَّناص في قوله: "**هيهات ما قتلوكَ بل زعموا كما زعمَ اليهودُ**" مع قوله تعالى: ﴿**وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِنْهُ مَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا**﴾[النساء: 157]، إذ عَمَد إلى توظيف الآية القرآنيَّة في سياقٍ جديد بإبدال فعل القتل المقرون بضمير الغائب إلى ضمير الخطاب الموجَّه إلى الشهبندر "**مَا قَتَلُوهُ/ ما قتلوكَ**" والمسبوق باسم الفعل "**هيهات**"، لإضفاء معنى البقاء والخلود لأفكاره ومبادئه الَّتي دفع حياته ثمنًا لها، ولخلق حالة المشابهة في خطر الرِّسالة وحاملها على الأعداء والحاقدين، وجاءت ثنائيته في أبياته الأخيرة معزِّزةً هذه الفكرة، فنجدُ ثنائية العلو والهبوط بقوله: "**هوَوا/ عَلوْتَ**"، وهنا نلمح استحضاره لمعاني الآية القرآنية: ﴿**بَلْ رَفَعَهُ اللَّهُ إِلَيْهِ وَكَانَ اللَّهُ عَزِيزًا حَكِيمًا**﴾ [النساء: 158]، إذ أعزَّ الله نبيَّه ورفعه إليه، منجِّيًا إيَّاه من مكرِ اليهود وبطشهم روحًا وجسدًا، والشَّاعر أرادَ صونَ هذه الرِّسالة وإعلاء مكانة حاملها في شعره وفكره، في مقابل قتلته الَّذين ألزمهم "**درككِ المخازي**"، كما تبدَّى فهمه العميق لمعاني التَّرهيب والتَّرغيب الأخرويَّين. وذلك في ثنائيَّة البياض والسَّواد بقوله: "**صحيفةً بيضاءَ، صحائِفَ سودا**"، الَّتي حقَّقت التَّناص مع الآية الكريمة: ﴿**يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ**

([124]) الفراتي، (2019م): ص319، 320.

([125]) يُنظر: المعلم، وليد، (2016م): سورية 1916 – 1946م (الطريق إلى الحرية)، ط1، دمشق، سورية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب: ص360، 361.

وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ (106) وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ(107)﴾ [آل عمران: 106، 107]، إذ جاءت صحيفة الشهبندر بيضاء لا يشوبها كدر، وهو في ذلك يرمي للإشارة إلى جزاء الشهبندر وصحيفته البيضاء الرَّفيعة، الَّتي نالها باستشهاده وتضحيته في سبيل رسالته، بخلاف قاتليه الَّذين تشهدُ صحائفهم السُّود بما اقترفته أيديهم من سوءِ فعلٍ يقودهم إلى بئس المصير يوم القيامة.

ويحيلنا الشَّاعر في سياقٍ آخر إلى حادثة إضرام نار الطَّاغية **(النَّمرود)** في **(إبراهيم)** عليه السَّلام، وذلك لمقاربتها دلاليًّا في علاقة الغرب المستعمر بالشَّرق العربيّ، إذ يقول[126]:

يقظَ الشَّرقُ ولم يبقَ كما ... كان للغربيّ في الماضي غلاما
نارُ نَمرودَ لقد أضرمها ... (دالسٌ) في الشَّرقِ وانسلَّ وناما
فمشى فيها (جمالٌ) فَغَدَتْ ... في ربوعِ الشَّرقِ بردًا وسلاما
رأت العُربُ به منقذها ... وابنها الحرَّ فأولتهُ الزِّماما
عاملًا للوحدةِ الكُبرى فلا ... زالَ للعُربِ على الدَّهر إماما

إذ جاء الشَّاعر في بيته الأوَّل بلفظ "**الغلام**" مسبوقًا في بداية شطره الأوَّل بالفعل "**يقظَ**"، وهو في ذلك يشيرُ إلى رؤيا النَّمرود في زوال ملكه على يد غلامٍ من شعبه، يفارق دينه ويحطِّم أوثانه يقال له (إبراهيم)[127]، وقد أراد الشَّاعر من ذلك الإشارة إلى صحوة الشَّرق وخطره على الغرب المستعمر، في وقت كان يعامله معاملة التَّابع للمتبوع بقوَّة النُّمو الاقتصاديّ والتَّقدُّم الحضاريّ، وهذا الخطر الَّذي رآه الغربُ شوكةً في حلوقهم دعاهم إلى نهج سياسة المكر والخديعة، الَّتي من شأنها أن تقيّضَ قوَّة الشَّرق ونموَّه، وهنا عمِد الشَّاعر إلى استحضارٍ آخر لقصَّة (إبراهيم) عليه السَّلام مع شعبه الَّذين مكروا به، وأرادوا النَّيل منه بإلقائه في النَّار الحارقة، فجعلهم الله المغلوبين الأسفلين، ونجَّاه الله منها[128]، وذلك في قوله تعالى: **﴿قَالُوا حَرِّقُوهُ وَانْصُرُوا آلِهَتَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ (68) قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى**

([126]) الفراتي، (2019م): ص171.

([127]) يُنظر: أبو الطيب محمَّد صديق خان بن حسن بن علي ابن لطف الله الحسيني البخاري القِنَّوجي (المتوفى: 1307هـ)، (1992م): فتحُ البيان في مقاصد القرآن، عني بطبعهِ وقدّم له وراجعه: عَبد الله بن إبراهيم الأنصَاري، ط1، بيروت، لبنان، المَكتبة العصريَّة للطبَاعة والنَّشْر: ج4/ ص175.

([128]) يُنظر: الزحيلي، وهبة، (2001م): التفسير الوسيط للزحيلي، ط1، دمشق، سورية، دار الفكر: ج2/ ص1597.

إِبْـرَاهِيمَ (69) وَأَرَادُوا بِـهِ كَيْـدًا فَجَعَلْنَـاهُمُ الْأَخْسَـرِينَ (70)﴾ [الأنبياء: 68، 69، 70]. والشَّاعر هنا استعار الدلالة الحقيقيَّة لنار الخليل عليه السَّلام، بلفظه: "**نـار النمـرود**"، وعدلَ بها إلى نار الغدر والمؤامرات الخبيثة، الَّتي أضرمها وزير خارجية الولايات المتَّحدة **(جـون فوسـتر دالـس)** وزعماؤه في الشَّرق العربي، وقد رأى الفراتي في شخصية الرئيس **(جمـال عبـد الناصـر)** صورة البطل القومي، الَّذي يخمد نار البغي الغربيَّة ويعيدُ للأمَّة زهوتها الأولى، إذ أسبَل الفراتي معجزات النبوَّة على وجهه، بتحدِّيه نار الفتنة الغربيَّة وخروجه منها سالمًا معافى كخروج الخليل من نار النمرود، وذلك تجلَّى في قوله: "**فمشى فيها (جمالٌ) فَغَدَتْ/ في ربوعِ الشَّرقِ بردًا وسلاما**" من قوله تعالى: ﴿**قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ**﴾ **[الأنبياء: 69]**، فقد نظر الفراتي بعين الأمل إلى عبد الناصر، ورآه الرجل المناسب لتحقيق الوحدة العربيَّة وإحالة نار الفتنة الغربية "**بردًا وسلاما**" في عهده على الأمَّة العربيَّة.

ب- التَّناص مع الحديث الشَّريف:

ومثلما استعان الفراتي بطاقات النصِّ القرآني، واستلهم من ألفاظه ونصوصه وشخصيَّاته الغنيَّة بالتجارب والدلالات، كذلك فعل مع الحديث الشَّريف، إذ عُدَّ أحد المشارب التناصيَّة الَّتي رفد منها شاعرنا؛ لمنح تجربته الشِّعريَّة سعةً في التَّعبير عن قضاياه ومواقفه الإنسانيَّة بخلقٍ جديد وصياغاتٍ جديدة تتناسب مع موقفه الشِّعريّ من واقعه المعاصر، وأولى تناصَّات الفراتي مع الحديث الشَّريف نجدها في قصيدته المعنونة **(تُغرِّب أمريكا بهم وتُشرِّقُ)**، الَّتي يقول فيها منذِّدًا بسياسة الأتراك المعادية لوطنه[129]:

شـوايا (بنـي عثمـان) مـن ألـفِ رقعـةٍ ... تُغـرِّبُ أمريكـا بهـم وتُشـرِّقُ
فمـا لـكَ يـا (بايـارُ) تَهتَـاجُ مُرغِيًـا ... وتُرعِـدُ مـن خلـفِ الحـدودِ وتُبـرِقُ
لـئن ضـيَّعَ الغـربُ المُخاتـلُ حقَّنـا ... ففـي وجـهِ تُركيـا العدالـة تبصُـقُ
أمـا لـكَ فـي الإسـلام عِـرقٌ بـه دمٌ ... فأنـتَ مـن الإسـلام كالسَّـهمِ تمـرُقُ
ومـا الـدِّينُ إلاَّ الحـقُّ والعَّـدلُ والهُـدَى ... وإنَّ أريـجَ الـدِّينِ فـي العُـربِ يَعبَـقُ

يحيلنا قوله "**فأنتَ من الإسلام كالسَّهمِ تمرُقُ**" إلى حديث الرَّسول عليه الصَّلاة والسَّلام: "**سَيَخْرُجُ قَوْمٌ فِي آخِرِ الزَّمَانِ، أَحْدَاثُ الأَسْنَانِ، سُفَهَاءُ الأَحْلاَمِ، يَقُولُونَ مِنْ خَيْرِ قَوْلِ البَرِيَّةِ، لاَ يُجَاوِزُ إِيمَانُهُمْ حَنَاجِرَهُمْ، يَمْرُقُونَ مِنَ الدِّينِ، كَمَا يَمْرُقُ السَّهْمُ مِنَ الرَّمِيَّةِ، فَأَيْنَمَا لَقِيتُمُوهُمْ فَاقْتُلُوهُمْ، فَإِنَّ فِي قَتْلِهِمْ**

([129]) الفراتي، (2019م): ص151، 152.

أَجْرًا لِمَنْ قَتَلَهُمْ يَوْمَ القِيَامَةِ"[130]، إذ أراد وصم الأتراك وعلى رأسهم رئيس الدولة التركية **(جلال بايار)**، بما اكتنفته الفئة الَّتي تخرج في آخر الزَّمان، من صفات في الغدر والنفاق للمروق في قلب الدِّين والأمَّة الإسلاميَّة كما يمرق السَّهم من الرميَّة، فقد أخفى الأتراك سوء نيَّاتهم تحت عباءة الدِّين والأخوَّة الإسلاميَّة؛ ليتسنَّى لهم حياكة المؤامرات والمخطَّطات الخبيثة مع الاستعمار الغربي ضدَّ الأمة العربيَّة، ويبدو أنَّ هذا التَّناص جاء كاشفًا الخلفيَّة السياسيَّة المتأزِّمة لواقع الفراتي المعيش؛ إذ تكالبت الدول الغربيَّة على سورية وباتت تخلط الأمور وتُحيك المؤامرات بسياسة المكر والخداع مع دول الجوار، حتَّى لم يعد يعرف العدو من الصديق.

وعندما شنَّ العدوان الثلاثيُّ على مصر حربًا غير متكافئة، انتفضَ الفراتي من فوره مُنَدِّدًا بفعلهم، وذلك في قصيدته **(الغَربُ للشَّرقِ عدوٌّ مُبين)**، وقد استحضر فيها قوَّة المعنى المستفيض من لغة الحديث الشَّريف: "**مِصْرُ كِنَانةُ اللهِ فِي أَرْضِهِ، مَا طَلَبَهَا عَدُوٌّ إِلَّا أَهْلَكَهُ اللهُ**"[131]، وذلك في قوله[132]:

حـــارَ بـــذاكَ الَّتيـــهُ خـــوفَ الـــرَّدى ... بِشـــعبِ إســـرائيلَ موشـــي الطَّريـــدْ
فـــرَّ وفرعـــونُ علـــى إثـــره ... فـــراعَ إســـرائيلَ زحـــفُ الجُنـــودْ
فـــالآن يبغيهـــا لـــهُ موطنًـــا ... (بـــن غـــورين) المُجـــرم نســـلُ العبيـــد
كنانـــةُ الله منـــارُ الهُـــدى ... للنَّـــار تُمســـي طُعمَـــةً والحديـــدْ!
مـــاذا جنـــتْ حتَّـــى تعيثـــوا بهـــا ... – يـا شـرَّ مَـنْ فـوقِ الثَّـرى– بـور سـعيد
فـــرُدَّ كيـــدَ الغـــربِ فـــي نحـــرِهِ ... فـــالغربُ للشَّـــرقِ عـــدوٌّ مُبـــينْ

فالفراتي يأسى للمصائب والملمَّات الَّتي وقعت على مصر إبان العدوان الثلاثي، وهو في ذلك يُمجِّد البطولات الَّتي سطَّرها الشَّعب المصريُّ في هذه الأزمة، ولا سيما أبطال المدينة الباسلة **(بور سعيد)**، ويستدعي الفراتي دوال الحماية والعناية الربانيَّة الَّتي اختصَّت بها مصر في الحديث الشَّريف،

([130]) البخاري، أبو عبدالله محمَّد بن إسماعيل الجعفي، (1422هـ): صحيح بخاري، تحقيق: محمَّد زهير بن ناصر الناصر، شرح وتعليق مصطفى ديب البغا، ط1، بيروت، لبنان، دار طوق النجاة: ج9/ ص16، باب قتال الخوارج والملحدين بعد إقامة الحجَّة عليهم، حديث رقم: 6930.

([131]) السخاوي، أبو الخير شمس الدين محمَّد بن عبد الرحمن بن محمَّد (المتوفى: 902هـ)، (1985م): المقاصد الحسنة في بيان كثير من الأحاديث المشتهرة على الألسنة، تحقيق: محمَّد عثمان الخشت، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان: ص96 حديث رقم: 1029.

([132]) الفراتي (2019م): ص153، 154.

بقوله: "**كنانةُ الله منارُ الهُدى**"؛ لينذر الظَّالمين والطُّغاة بهلاكهم القريب وسوء عاقبة فعلهم الجائر الَّذي التهمها بقوَّة ناره وحديده "**للنَّار تُمسي طُعمَةً والحديدْ!**"، بما بثَّه الله من عزمٍ وإرادة في قلوب أبناء الشَّعب المصريّ، تجعل عدوَّهم ينسحب صاغرًا ذليلًا، ونلاحظ أنَّ الشاعر قد عمد استدعاء عددٍ من الأحداث التاريخية، الَّتي تسلِّط الضوء على جانب ضعف الشَّعب الإسرائيليّ وهوانه في التَّاريخ القديم، منها قوله: "**حارَ بذاكَ التِّيهُ خوفَ الرَّدى**"، وأراد من ذلك حادثة التِّيه[133]، وقد خاطب بها رئيس الأركان الإسرائيليّ **(موشي دايان)** مُذكِّرًا إيَّاه بما كان من أمر قومه من تعنُّتٍ وعصيانٍ لنبيِّهم ألزمهم بلاء الله أربعين سنة يتيهون في الأرض، ولم يكتفِ بذلك بل واجه رئيس الوزراء الإسرائيليَّ **(دافيد بن غوريون)** بحقيقة شعبه الطَّريد، الَّذي تجرَّع مرارة البؤس والاستعباد على يد فرعون وجنوده[134]، ويبدو أنَّ الغاية من هذا التَّكثيف التاريخيّ لنكبات اليهود، جاء لتدعيم معطيات تناصه مع الحديث الشَّريف وإبراز ضعف الشَّخصيَّة اليهوديَّة المحتمية بظلِّ الآخر الغربيّ.

ويتناص الفراتي في قصيدته **(عبثُ الشُّرطة)**، مع الحديث الشَّريف، الَّذي يشي بنعم الله على عباده ومتطلَّباتهم في الحياة الدُّنيا، يقولُ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: "**مَنْ أَصْبَحَ مِنْكُمْ مُعَافى فِي جَسَدِهِ، آمِنًا فِي سِرْبِهِ، عِنْدَهُ قُوتُ يَوْمِهِ، فَكَأَنَّمَا حِيزَتْ لَهُ الدُّنْيَا**"[135]، وقد استحضره في سياق محاربته مظاهر الفساد الاجتماعيّ، والعبث الأمنيَّ الَّذي سادَ مدينته في عهد الاحتلال الفرنسيّ، إذ يقول[136]:

يـــا مـــن رأى الشـــرطةَ فـــي بلـــدةٍ ... تفعـــل مـــا لا يفعلـــه الحاقـــدُ
تســـطو علـــى الآمـــن فـــي ســـربه ... فيـــا لِمـــن يخطفـــه المـــاردُ
فـــلا تســـل عـــن بـــائعٍ متـــربٍ ... ومُقـــرَفٍ لـــيس لـــه عاضـــدُ
إذا خطـــا فـــي شـــارعٍ خطـــوةً ... لا بـــدَّ مـــنهم خلفـــه واحـــدُ
فحيثمـــا حـــلَّ وأنَّـــى ســـرى ... لـــهُ شـــهابٌ مـــنهمُ راصـــدُ

([133]) يُنظر: ناجي، سليمان، (2007م): اليهود عبر التاريخ، قدَّم له: سهيل زكار، ط1، دمشق، سورية، دار قتيبة للطباعة والنشر، دمشق: ص29، 30.

([134]) يُنظر: أبو العينين، سعيد، (1997م)، الفرعون الذي يطارده اليهود بين التوراة والقرآن، القاهرة، مصر، دار أخبار اليوم: ص5.

([135]) ابن ماجة، أبو عبد الله محمَّد بن يزيد القزويني (المتوفى: 273هـ)، (2009م): سنن ابن ماجه، تحقيق: شعيب الأرنؤوط وآخرون، ط1، القاهرة، مصر، دار الرسالة العالمية: ج5/ ص253، حديث رقم: 4141.

([136]) الفراتي (2019م): ص198.

لجأ الشاعر إلى الاستعانة بلغة الحديث الشَّريف، بعد أن حوَّرها في معناها المعاكس؛ لتعميق رؤيته الإصلاحيَّة من الفساد الاجتماعيّ الَّذي استشرى في مدينته، إذ استحضر من الحديث الشَّريف نعمة الأمن في قوله: "**تسطو على الآمن في سربه**"، وذلك للإشارة إلى فقدانها وللتَّعبير عن محنة مدينته وقاطنيها في معايشتهم هذه الحالة الحرجة، وقد تبدَّت ملامحها في وصف الشَّاعر لتصرُّفات مفتعليها من رجال الشرطة الفاسدين والمخرِّبين بقوله: "**تفعل ما لا يفعله الحاقدُ**"، وفي وصفه لملاحقة النَّاس والتربُّص بهم تناصَ الشَّاعر مع القرآن الكريم واستحضر من سورة الجنِّ سرعة الجزاء في عقاب الجنِّ المُسترقِ لأخبار السَّماء بقوله تعالى: ﴿**وَأَنَّا كُنَّا نَقْعُدُ مِنْهَا مَقَاعِدَ لِلسَّمْعِ فَمَنْ يَسْتَمِعِ الْآنَ يَجِدْ لَهُ شِهَابًا رَصَدًا**﴾ **[الجن: 9]**. وذلك في قول الشاعر: "**لـهُ شـهابٌ مـنهمُ راصـدُ**"، وواضحٌ أنَّ الشاعر قد أراد من هذا التناص، تقريبَ الصُّورة السوداويَّة المعيشة في مدينته في عهد المحتلِّ الفرنسيّ، ومحاولة تقريبها لذهن القارئ بلغة الحديث الشَّريف والقرآن الكريم، بإثارته لإيجاد المدلولات الخفيَّة الَّتي أنذرت بها لغته الشِّعريَّة، بدايةً بفقدان نعمة الأمن والأمان وانتهاءً بغياب متطلَّبات الحياة والنِّعم الأخرى الَّتي وردت في الحديث الشريف، وقد ألمح الشَّاعر إليها بذكر البائع الفقير "**فلا تسل عن بائعٍ متربٍ**" والرَّجل الغريب الَّذي لا سندَ له "**ومُقرَفٍ ليس له عاضد**"، وهو بذلك يمهدُ للقارئ طريق التَّغيير والدَّعوة الإصلاحيَّة الَّتي تبنَّاها، ويزرع في نفسه بذور الثَّورة على المحتلِّ والحدِّ من أذرعه الفاسدة الَّتي نشرها في وطنه.

ومن هنا نرى أنَّ الشَّاعر محمَّد الفراتي قد أفادَ من الموروث الديني بشقَّيه القرآني والحديثي في إخصاب تجربته الشِّعريَّة بالطَّاقات اللفظيَّة والمعنويَّة للنصِّ الدينيّ، وأيضًا في محاولة الخروج بدلالات تعبِّر عن مواقفه ورؤاه وتقتربُ من ذهن القارئ العربيّ في محاولة تنويره واستنهاضه للثَّورة والخلاص من المحتلِّ.

ثانيًا- المصدر التَّاريخي:

يعدُّ المصدر التاريخيُّ من المصادر المهمَّة الَّتي استقى منها الفراتي لإغناء تجربته الشِّعريَّة، فقد لبَّى نداءاته، واحتوى همومه ومعاناته، بشكلٍ يتناسب مع إبداعه الشِّعري ومعطيات واقعه المعاصرة، كما مثَّل لديه مسرحًا يستعرض فيه أحداثًا مهمَّة وشخصيَّاتٍ عظيمة، كانت قد ترسَّبت في ذاكرته على هيئة رموز مختزلة في سياقاتٍ لها دلالتها المؤثِّرة في وعي المتلقِّي والمتجدِّدة على امتداد التاريخ الإنساني، فـ **"الأحداث التاريخيَّة والشخصيَّات التاريخيَّة ليست مجرَّد ظواهر كونيَّة عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعيّ، فإنَّ لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية والقابلة للتجدُّد على امتداد التَّاريخ في صيغٍ وأشكالٍ أخرى؛ فدلالة البطولة في قائدٍ معيَّنٍ، أو دلالة النَّصر في كسب معركةٍ معيَّنة تظلُّ بعد انتهاء الوجود الواقعيّ لذلك القائد أو تلك المعركة باقيةً، وصالحة لأن تتكرَّر من خلال مواقفَ جديدة وأحداثٍ جديدة"**[137]، وتباينت أبعاد الأثر التَّاريخي في نصِّ الفراتي من شخوصٍ وأحداثٍ تاريخيَّة تفاعلت مع النصِّ الشعريّ للتَّعبير عن الرُّؤية المعاصرة الَّتي ارتضاها الشَّاعر.

أ- التَّناص مع الأحداث التَّاريخيَّة:

استحضر الفراتي في نصوصه الشِّعريَّة العديد من الأحداث التاريخيَّة، الَّتي تفاعلت مع تجربته الشِّعريَّة، وأنتجت دلالةً جديدة لها حضورها القويُّ والفاعل في الوجدان العربيّ، فالتَّناص مع الحدث التاريخيّ يكتنز انصهارًا بين الحدث السَّابق واللَّاحق، إذ ينتقل الماضي بكلِّ حمولاته وأحداثه إلى اللَّحظة الحاضرة، فيصبح التَّاريخ حيًّا في رغبة الشَّاعر؛ لإيجاد مواقف وتعبيرات جديدة، تحملُ عبرة الماضي وحلول المستقبل في التَّعويض عن الانهزامات المتتالية وحالة العجز الحاضرة الَّتي أصابت الأمَّة العربيَّة، يقول الشَّاعر في قصيدته **(يا للرِّجال)**[138]:

([137]) زايد، علي عشري، (1997م): استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط1، القاهرة، مصر، دار الفكر العربي: ص120.

([138]) الفراتي، (2019م): ص53، 54.

كـــم حـــرَّةٍ والعلـــجُ يَهتُـــكُ ســـترَها تبكـــي علـــى أنصـــارها وتنـــوحُ؟
تبكـــي ومـــا مـــن راحـــمٍ يرثـــي لهـــا ويـــــلاهُ، إلَّا دمعُهـــــا المســـــفوحُ
مـــن ذا يخـــفُ لنصـــرها وحليلُهـــا فـــوقَ التُّـــرابِ مُجـــدَّلٌ مطـــروحُ؟
هبَّـــت لتنقـــذ طفلَهـــا فـــإذا بـــه صـــالٍ بحـــرِّ لهيبهـــا ملفـــوحُ
ترتـــدُّ صـــارخةً فـــيلطم وجهَهَـــا يـــا علـــجُ ظلـــمٌ مـــا فعلـــتَ قبـــيحُ
لـــو كنـــتَ شـــاهدها لكنـــتَ رأيتهـــا للمـــوتِ تـــنهضُ تـــارةً وتطـــيحُ
يـــا للرَّجـــال لأُمَّـــةٍ أمســـتْ لهـــا تحـــتَ الخطـــوبِ الفادحـــاتِ رزوحُ

يستلهم الفراتي في الأبيات السَّابقة حادثة المرأة العربيَّة الَّتي استنجدت بالخليفة العبَّاسي **(المعتصم بالله)**، فهبَّ بدوره لنُصرتها وتلبية ندائها، وتبدَّت فاعلية التَّناص هنا في امتصاص الشَّاعر سياق الحادثة التاريخيَّة وصياغته بصورةٍ معاكسة تقترب من واقع أمته الحاضر، وقد جاءت "**كم**" الخبرية كاشفةً أبعاد هذه الصُّورة المأساوية في قوله: "**كم حرَّةٍ**"، إذ توحي بالكثرة العددية للحالات الَّتي انُتهكت فيها الأعراض واستبيحت فيها المحارم، فالزَّمن الماضي المشرق يتلاشى هنا أمام سوداوية الزَّمن الحاضر، وعليه تنبني المقاربة الدِّلالية بين واقع المرأة الحرَّة/ والأمَّة العربيَّة في ثنائية (الحزن والإحباط): "**تبكي/ وما من راحمٍ يرثي لها، ترتدُّ صارخةً/ فيلطم وجهَهَا، تنهضُ تارةً/ وتطيحُ**"، ونلاحظ هنا أنَّ الإحساس بالألم والفاجعة بفقد (الزَّوج والولد) قد تنامى إلى صرخةٍ عاجزة عن الوصول من جانب (المُسْتجير)؛ المرأة الَّتي أصمَّها العدو "**ترتدُّ صارخةً فيلطم وجهَهَا**"، ومن جانب (المُستجار به)؛ نخوة المعتصم المغيَّبة، ممَّا ولَّدَ عند الفراتي شعورًا بالسَّخط والرِّثاء على الذَّات العربيَّة الحاضرة، وذلك تجَّلى في توظيف الفراتي لأسلوب النِّداء التَّعجُّبي النَّادب في بيته الأخير، وفيه تكمن قيمة الوظيفة التناصية في محاولة الاتِّصال مع القارئ لاستنهاض همَّته بتجلية المفارقة أمامه بين واقعٍ مرير مشوبٍ بالانكسارات وماضٍ تليدٍ حافلٍ بالمآثر العظام عليه تقفُ استعادته.

وفي موضعٍ آخر يتناص الشَّاعر مع نكبة المملكة التدمريَّة؛ لوصف نكبة بلده في عهد المحتلِّ الفرنسيّ، إذ يقول[139]:

([139]) الفراتي، (2019م): ص65، 66.

يـــا مرشـــدَ الجُهَّـــالِ فيمـــا تـــدَّعي أفـــمُ المـــدافع يرشـــدُ الجهَّـــالا؟
أزعمـــتَ أنَّـــا لا نحـــبُّ بلادنـــا ونـــرى لموطننـــا هـــوى قتَّـــالا
لا تســـألنِّي عـــن دمشـــقَ فإنَّمـــا دُكَّـــت دمشـــقُ وزُلزلـــتْ زلـــزالا
وبهـــا القصـــور البـــيضُ أقفـــرَ ربعُهـــا بعـــدَ الأنـــيسِ فأصـــبحت أطـــلالا
وغـــدَتْ كمـــا شـــاء العـــدوُّ كتـــدمرٍ تُســـفي عليهـــا السَّـــافياتُ رمـــالا

ويسعى الفراتي بهذا الاستدعاء إلى التَّعبير عن مجريات الواقع في وطنه، وعمَّا يتعرَّض له من ظلم وخرابٍ، إذ عمد إلى إقامة المماثلة عن طريق التَّشبيه بين فعل عدوِّ الأمسِ/ الإمبراطورية الرومانيَّة بالمملكة التدمريَّة، وعدوِّ اليوم/ المحتلُّ الفرنسيُّ بمدينة دمشق، فروما المستبدَّة الجائرة في عصرها، هي المحتلُّ الغربيُّ في عصر الشَّاعر، وبهذه الإشارة يكشف الفراتي عن الطُّغيان التاريخيِّ المتواصل للغرب، والَّذي عاد بدعواه الحضاريَّة "**يا مرشدَ الجُّهالِ فيما تدَّعي**"، ستارًا للسَّطوة والهيمنة الَّتي تصل إلى حدِّ التَّدمير والخراب.

ويستعين الشاعر بعدد من الأحداث التاريخيَّة الَّتي كان له أثرٌ عميق في الذَّاكرة اليهوديَّة، وذلك في سياق التَّصدي لمزاعم الكيان الصهيونيِّ الباطلة في أحقيَّة وجوده بأرض فلسطين، إذ يقول[140]:

أنُسْـــلِمُ فـــي أرض العروبـــة قطعـــةً مقدَّســـةً أشـــباهَ (حـــاييم أو عـــزرا)
ونتـــركُ (حاخـــام اليهـــودِ) مُهيمنًـــا عليهـــا مُـــذيعًا فـــي منابِرهـــا الهُجـــرا
فلســـنا إذن مـــن عبـــدِ شـــمسٍ وهاشـــمٍ إذا لـــم نـــدَعْ فيهـــا أنـــاملهم صُـــفرا
فقـــل لشـــوايا (بُختنصَّـــر) لـــم يـــدعْ لأشـــياخكم (هامـــان) نابًـــا ولا ضـــفرا
وقـــد تركـــت مـــن عهـــد (موشـــي) وقبلـــه ســـياطُ (رعمســـيس) بأدبـــاركم أثـــرا

وهنا تناصَّ الشاعر مع الأحداث في الإحالة إليها باسم محدثيها، وذلك في قوله: "**فقل لشوايا (بُختنصَّر)**"، إذ يلمح إلى حادثة السَّبي البابلي[141]، وفي ذكره لـ(**هامان**) و(**رعمسيس**) إشارةٌ إلى سنين الذلِّ والعذاب الَّتي تجرَّعها اليهود في عهد الفرعون المصريِّ (رمسيس الثَّاني) ووزيره الأعلى

([140]) الفراتي، (2019م): ص104، 105.

([141]) عندما رفض اليهود دفع الجزية للدولة البابلية، أغار الملك البابلي (نبوخذ نصَّر) على أورشليم سنة 586 ق. م، ودمَّرها وأجلى من اليهود عشرة آلاف شخص وأرسلهم إلى بابل، يُنظر: البار، محمَّد علي، (2013م): القدس والمسجد الأقصى عبر التاريخ، ط2، جدة، السعودية، دار الفقيه: ص134.

(هامان)[142]، وغاية الشَّاعر من هذا التَّكثيف التاريخيّ هي شحذ الهمم العربيَّة وتذكيرها بضعف اليهود وهوانهم في أثناء العصور السَّالفة، فقد أحسَّ الفراتي أنَّ خسارة قطعة من قلب الأمة العربيَّة هي أوَّلًا هزيمة نفسيَّة عصفت بكيان المواطن العربيّ، لذلك كان في قوله: "**أنُسْلِمُ في أرض العروبة قطعةً** " رغبة ملحَّة في التَّمسُّك بالأرض المستلبة والجذور القوميَّة، الَّتي تبعث في القارئ هزةً عنيفة "**فلسنا إذن من عبدِ شمسٍ وهاشمٍ**"، تدفعه للتحرُّك وتدارك الموقف لإيقاف الكيان الغاشم عند حدوده.

ب- التَّناص مع الشخصيَّات التاريخيَّة:

يمثِّلُ استدعاء الشخصيَّات التراثيَّة في الشِّعر العربيّ الحديث والمعاصر أداةً فنيَّة مهمَّة، يلجأ إليها الشُّعراء لإغناء تجاربهم الشِّعريَّة بالإيحاءات والدلالات المكثَّفة والقادرة على حمل أبعاد تجربتهم المعاصرة، الَّتي تصبح وسيلة في التَّعبير عن أحاسيسهم ومعاناتهم ومواقفهم الإنسانيَّة، ولمَّا كان حضور الشَّخصيَّات التاريخيَّة مؤثِّرًا في وجدان القارئ العربيّ لا سيما في الحقبة الأخيرة، لزم من الشَّاعر أن يختار من شخصيَّات التَّاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم الَّتي يريد نقلها إلى القارئ[143]، وقد استطاع الشَّاعر محمَّد الفراتي استدعاء عددٍ من الشخصيَّات التاريخيَّة بما يوافق طبيعة الموقف الحاضر والحالة الشعوريَّة لديه، وأوَّل هذه الشخصيَّات حضورًا في أبياته شخصيَّة القائد **(صلاح الدين الأيوبي)**، الَّذي يمثِّلُ رمزًا للمجد والبطولة الإسلاميَّة في تاريخ الأمَّة العربيَّة، إذ يقول[144]:

نـمْ يـا صـلاح الـدِّين لسـتَ بنـاهضٍ ... مـا زالَ فوقـكَ جَنْـدلٌ وصـفيحُ
نـمْ تحـتَ أطبـاقِ اللُّحـودِ فإنَّـهُ ... لـم تبـقَ للأحيـاءِ بعـدكَ روحُ
تلـك الثَّعالـبُ فـي العواصـمِ أصـبحتْ ... تغـدو علـى آسـادها وتَـروحُ
قـد كنـت تأسـو فـي الحـروب جـراحهُم ... وتـذودُ عـنهم روعَهـم وتـزيحُ
فـاليومَ جـازوكَ الجميـلَ بضـدِّه ... لا تـأسَ إنْ طَـارتْ بفضـلكَ ريـحُ

والشَّاعر هنا يلجأ إلى أسلوب الحوار، ويتَّخذ من شخصيَّة المظفَّر صلاح الدين موقف المتحدِّث إليها بضمير المخاطب، لرسم صورة مغايرة تناقض المدلول التراثيّ للشخصيَّة المستدعاة، والهدف من

([142]) يُنظر: أبو العينين، (1997م): ص5، ويُنظر: الجوزي، عبد الرحمن بن محمَّد، (1992م): المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، ط1، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية: ص332.

([143]) يُنظر: زايد، (1997م): ص120.

([144]) الفراتي، (2019م): ص53، 54.

ذلك توليدُ نوعٍ من الإحساس العميق بالمفارقة بين مدلولها التراثيّ والموقف المعاصر الَّذي تبنَّاه الشَّاعر[145]، في التَّعبير عن إدانته الواقع العربيَّ المتهالك، الَّذي فرَّط بإرث صلاح الدين وأصبح مطيةً تسوسه يد المستعمر الغربي "**فاليومَ جازوكَ الجميلَ بضدِّه**" ، ممَّا اضطرَّ الشَّاعر إلى اللُّجوء إلى تكرار صيغة فعل الأمر في خطابه لصلاح الدين "**نمْ يا صلاح الدِّين، نمْ تحتَ أطباقِ اللحودِ**"، لتأكيد استمرار الهزائم العربيَّة، وزيف الواقع العربيّ المتخاذل الَّذي ارتضى لغة التَّنديد والحروف وأبى لغة الفعل لاسترجاع الإرث المستلب.

ويستدعي الفراتي في موضعٍ آخر ملمح الإصرار والفداء للقضيَّة النبيلة من شخصيَّة الإمام **(علي بن أبي طالب)** و**(مصعب بن الزبير)** رضي الله عنهما، وذلك في خطابه الموجَّه لرئيس الجمهورية العربية السوريَّة **(شكري القوتلي)** عندما زار مدينته، في قوله[146]:

فكـــافح ولا تخضـــع فللحـــقِّ صـــولةٌ	فقبلَـكَ لـم يخضـع (علـيٌّ) و(مصـعبُ)
ونفـــسٌ أبـــتْ إلَّا التحـــرُّر مـــذهبًا	لهـــا فـــي هـــوى عليـــاكَ رأيٌ ومـــذهبُ
متـــى ليـــتَ شـــعري يصـــدق الحلـــمُ الَّـــذي	(حسـينٌ) لـــه فـــي الخُلـــدِ مـــا زالَ يرقـــبُ
متـــــى تحتوينـــــا وحـــــدة عربيـــــة	لهـــا (فيصـــلٌ) فـــي القبـــر مـــا زال يـــدأبُ
متـــى يثمـــرُ الجهـــدُ الَّـــذي بـــاتَ مُزهـــرًا	وباتـــتْ لـــه أقطـــابُ يعـــربَ تنصَـــبُ
ويمســـي لنـــا التَّـــاريخ طـــوع بنانـــا	متـــى مـــا نشـــا نملـــي عليـــه فيكتـــبُ

ويتبدَّى التناص هنا بتركيز الفراتي على صفة مشتركة بين الشخصيتين التاريخيتين بالطَّابع الدينيّ والسياسيّ، وهو ملمح الإصرار على عدم التَّنازل في الدَّعوة والقضية الَّتي تبنَّاها كلٌّ منهما وانتهت بمصيرٍ واحدٍ عنوانه الشَّهادة والفداء في سبيلها، والشَّاعر قد استثمر هذا الملمح في خطابه الشِّعري لرئيس الجمهورية، وحمَّله دلالات تتواءمُ مع غرضه القوميّ وآماله الوحدويَّة الَّتي يتشوَّقُ إلى رؤيتها في عهده، ونتبيَّن ذلك في رفض فعل التنازل والخضوع المستلهم من ملمح الشخصيتين التاريخيتين، في قوله: "**فكافح ولا تخضع**"، إذ أدرك نبل قضية القوتلي وصدقها في استنهاض الهمم العربيَّة لنصرة

([145]) يُنظر: زايد، (1997م): ص203.

([146]) الفراتي، (2019م): ص147.

فلسطين[147]، ودعوته القوميَّة في الاتِّحاد مع القطر المصري في سبيل تحقيق الهدف القومي بوحدة الأمَّة العربيَّة[148]، وهذه الأهداف استلزمت من الشاعر وصل تجربة الماضي (علي ومصعب) بتجربة الحاضر (الحسين بن علي) وابنه (فيصل) في دعواهما قيام دولة واحدة تذودُ عن حمى الأمَّة العربيَّة، لتذكيره بأهمية الدرب الَّذي تبنَّاه وحضِّه على مواصلته لتحقق الحلم تلاقت به نفوسٌ عظيمة لا تلين في تحقيق مرادها.

ومن بين الشخصيات الَّتي وظَّفها الفراتي في شعره، شخصية **(أبي رغال)**، الَّتي تحمل طابعًا سلبيًّا يشي بمدلول الغدر والخيانة عند العرب قديمًا، إذ يقول في مرثيته للبطل المناضل **(سعيد العاص)**[149]:

يعـــزُّ علـــى العروبـــة أن تـــردَّى ... فتـــدركَ ثأرهـــا منـــكَ الجُنـــاةُ
ســـعى ســـاعٍ بهلكِـــكَ جِـــدُّ نـــذلٍ ... وكـــم نـــذلٍ بـــه شَـــقِيَ الأُبـــاةُ
فكـــانَ بســـعيه كـــأبي رغـــالٍ ... حليـــفَ الخِـــزيِ لـــو شَـــرُفَ السُّـــعاةُ
فتـــى العاصـــي وأيُّ فتـــى عظـــيمٍ ... قـــد احتشـــدتْ بمأتمـــه السَّـــراةُ
وأيُّ فتـــى كـــريمٍ قـــد رمتنـــا ... بمصـــرعه الخُطـــوبُ المُرزِئَـــاتُ

فالشاعر هنا يستحضر من الشخصيَّة المستدعاة الملمح الَّذي امتازت به وهو غدر العرب وخيانتهم لصالح **(أبرهة الحبشي)**[150]، ويحاول تأويله ومقاربته بما يناسب حاضره وطبيعة تجربته الشِّعريَّة، إذ تكرَّر ملمح أبي رغال الأمس في الإنكليز اليوم بخيانتهم قضية العرب وإرسائهم قواعد حليفهم "**حليفَ الخِزيِ**" الكيان الصهيوني في قلب الأمَّة العربيَّة، ومن هذا الملمح العام والمعاصر للشخصيَّة المستدعاة، يتوصَّل الشَّاعر إلى إدانة الإنكليز في مقتل العاص ورفاقه الأحرار الَّذين استشهدوا في

([147]) يونس، عبد اللطيف، (1959م): شكري القوتلي (تاريخ أمة في حياة رجل)، ط1، القاهرة، مصر، دار المعارف: ص132.

([148]) يونس، (1959م): ص 246 – 249.

([149]) الفراتي، (2019م): ص114.

([150]) ابن كثير، إسماعيل بن عمر، (1988م): البداية والنهاية، تحقيق: علي شيري، ط1، بيروت، لبنان، دار إحياء التراث العربي: ج2/ ص213.

ساحات الكفاح على ثرى فلسطين[151]، فيصبح الأثر الَّذي خلَّفه أبو رغال اليوم أشدَّ ظلمًا وخيانة من أبي رغال الأمس لاكتسابه صفة (الخائن القوي) الَّذي يغيِّبُ العدل ويقلب ميزان القوى في صالح فئة البغي والفساد.

يتَّضح مما سبق أنَّ الشاعر محمَّد الفراتي استطاع أن يوظِّف مرجعياته التاريخيَّة (شخصيَّات وأحداثًا) في ثنايا نصوصه الشِّعريَّة، وأن ينسج من دلالتها الأصليَّة دلالةً جديدة تمنحه القدرة على صياغة نصوصه الشِّعريَّة بقوَّةٍ رمزيَّة وإيحائيَّة تبرزُ رؤيته المعاصرة وموقفه من تداعيات الواقع ونكباته، فتُستشفُّ حقيقة اللَّحظة الواقعية الَّتي انطلق منها الشَّاعر في نصِّه من جذور الماضي العميقة الضاربة بأصالتها في عالم القصيدة؛ لتُرى المسيرة التاريخيَّة المتواصلة من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل، وفيها تنصهر التجارب وتتوحَّد الرؤى، مقيمةً الدليل على أنَّ التجربة الإنسانيَّة تمتلك طاقةً هائلة غير محدودة في التوالد، والإبداع[152].

ثالثًا- المصدر الأسطوريُّ:

تنبع أهمية هذا المصدر من حضوره البارز في الثَّقافة الجمعيَّة إذ إنَّ الأسطورة مثَّلت انعكاسًا للتَّعبير الإنسانيّ في المرحلة الأولى من حياة الإنسان، والشعرُ كان في نشأته الأولى متَّصلًا بها ومناسبًا لمكنونها العذري، الَّذي يساعد على نشرها وتداولها بين النَّاس؛ لهذا تعدُّ الأسطورة من أوثق مصادر تراثنا العربيّ والتراث الإنساني عمومًا صلةً بالتجربة الشِّعريَّة[153]، ويرى **(إرنست كاسيرر)** أنَّ "**الفكر الأسطوري هو جوهر الإبداعات الإنسانيَّة الكبرى عبر التاريخ، أخذ في الشِّعر أشكالًا لغويَّةً رمزيَّةً في مادَّتها وجوهرها**"[154] وعليه فإنَّ الشاعر محمَّد الفراتي وعى أهميَّتها، واستوعب أبعادها ليتناصَّ معها ويتمثَّلها في نصوصه الشِّعريَّة، بوصفها عنصرًا رئيسًا يغني بحضوره الخياليّ أجواء القصيدة، ويعبِّر

([151]) يُنظر: ياسين، صبحي، (1961م): الثورة العربية الكبرى (في فلسطين 1936-1939)، ط1، دمشق، سورية، دار الهنا للطباعة: ص179-182.

([152]) يُنظر: الجيوسي، سلمى الخضراء، (2007م): الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، ط2، بيروت، لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية: ص819.

([153]) يُنظر: زايد، (1997م): ص174، ويُنظر: عوض، ريتا، (1978م): أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ط1، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: ص5.

([154]) بلوحي، محمَّد، (2004م): آليات الخطاب النقدي العربي في مقاربة الشعر الجاهلي، ط1، دمشق، سورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب: ص131.

بالضَّرورة عن تطلُّعاته الفنيَّة والفكريَّة، وكان استدعاؤه لها يتجاوز مناهل الأسطورة الشَّرقية كالكنعانيَّة والعربيَّة إلى أساطير الأمم الأخرى كاليونانيَّة والرومانيَّة، هادفًا من وراء ذلك إلى تعميق رؤيته الشِّعريَّة، وإيصالها إلى المتلقي بنكهة شيِّقة قوامها الواقع والخيال.

أ- التَّناص مع الأساطير الشرقيَّة:

استحضر الفراتي في أبياته القوَّة التعبيريَّة الرمزيَّة لعدد من الأساطير الشرقيَّة القديمة؛ بوصفها راسبًا من رواسب الحضارات الشرقيَّة، الَّتي أثَّرت في فكر الشخصيَّة العربي وأسهمت في تكوينها[155]، ومن بين الأساطير الَّتي استعان الفراتي بها في إبداعه الشِّعري، أسطورة **(بعل)** إله الخصب والحرب وأيضًا **(عشتروت)** إلهة الحب والجمال[156]، وذلك في سياق إدانته لأفكار الخلاف والتفرقة القوميَّة والتاريخية- الجغرافية[157]، الَّتي روَّجَ لها (الحزب السُّوري القومي الاجتماعي) بين فئات الشَّعب العربي، إذ يقول[158]:

مـــن أســـكن الأفعـــى خمائـــلَ جلَّـــقٍ ... إنَّ الأفـــــاعي تـــــألفُ التَّنومـــــا
نفثـــت بـــروعِ شـــبابنا مـــن سُـــمِّها ... مـــا غيَّـــر الأوضـــاع والمفهومـــا
نفـــتِ العروبـــةَ عـــن مـــواطنِ أهلهـــا ... وروتْ هـــوى (بعـــلٍ) لهـــم و(ســـدوما)
أليعـــرُبٍ عِـــرقٌ بـــهِ تجـــري الـــدِّما ... زخَّـــــارةً، ولعشـــــتروت الســـــيما
إنَّ العروبـــــة فـــــي ربيـــــع شـــــبابها ... خُلِقـــــت شـــــعوبًا حُـــــرَّةً وعُلُومـــــا

ولعلَّ المطَّلع على تفاصيل أسطورة بعل وعشتروت، يجدُ أنَّ اختيار الشاعر لها لم يأتِ اعتباطًا، بل جاء موافقًا لذكره الأفعى "**من أسكن الأفعى خمائلَ جلَّقٍ**"، الَّتي ألمح بها إلى مؤسسي الحزب وخطورتهم على بلاده، إذ إنَّ الأفعى كانت في صراعٍ دائمٍ مع الشخصيَّتين الأسطوريتين[159]، ولتتمكَّن منهم قامت بمحاكاة صفاتهم وخصائصهم الأسطوريَّة، فبعل لا يبقى على حالٍ واحدة، ويظلُّ متقلِّبًا بين الموتٍ والحياةٍ مع تقلُّب المناخ، أمَّا الإلهة **(عشتروت)** فقد كانت مصدرًا للفتنة والغواية، ومرتبطةً بالحرب

([155]) يُنظر: داود، أنس (1975م): الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ط1، القاهرة، مصر، دار الجيل، ص89.

([156]) يُنظر: الماجدي، خزعل، (1999م): الآلهة الكنعانية، ط1، عمان، دار أزمنة: ص64، 75.

([157]) يُنظر: سعادة، أنطون، (1980م): المحاضرات العشر، ط1، بيروت، لبنان، منشورات عمدة الثقافة في الحزب السوري القومي الاجتماعي: ص43-47.

([158]) الفراتي، (2019م): ص343، 344.

([159]) يُنظر: الماجدي، (1999م): ص66، 80.

والحكم والسَّيطرة من ناحية والحبِّ والجنس والجمال من ناحيةٍ أخرى[160]، وعلى هذا الأساس تتبدَّى خطورة الحزب وسميَّةُ أفكاره في نظر الشَّاعر لا سيما على عقل الشَّباب في زعزعة عقيدتهم القوميَّة وانتمائهم العربي، هذه الخطورة الَّتي شكَّلتْ ملمحًا من واقع الشَّاعر المأزوم والمحفوف بالاضطرابات السياسيَّة، الَّتي يستلزمُ تداركها ومعالجتها بفكرٍ قويم ووعي ناضج.

واستدعى الفراتي في قصيدته المعنونة **(عبث الشرطة)** أسطورة **(المارد والغول)**، لوصف جانبٍ من جوانب الفساد والخلل الأمني الَّذي أصاب مدينته في عهد الاحتلال الفرنسيِّ، إذ يقول[161]:

يـــا مـــن رأى الشـــرطةَ فـــي بلـــدةٍ ... تفعـــل مـــا لا يفعلـــه الحاقـــدُ
تســـطو علـــى الآمـــن فـــي ســـربه ... فيـــا لِمـــن يخطفـــه المـــاردُ
كأنَّهـــا الغـــيلان فـــي صـــولها ... منهـــا يُـــراعُ الحَـــدَثُ الرَّاقـــدُ
فـــلا تســـل عـــن بـــائعٍ متـــربٍ ... ومُقـــرَفٍ لـــيس لـــه عاضـــدُ
إذا خطـــا فـــي شـــارعٍ خطـــوةً ... لا بـــدَّ مـــنهم خلفـــه واحـــدُ
فهـــو وإيـــاه علـــى مـــا تـــرى ... طريـــدةٌ يتبعُهـــا صـــائدُ

استعار الشاعر هنا من الشخصيَّتين الأسطوريتين القدرة الخارقة على التَّلاعب بالضحيَّة وخطفها ثمَّ الفتك بها[162]، وذلك في وصفه أفعال الشرطة الظالمة بحقِّ أهل مدينته: "**فيا لِمن يخطفه الماردُ، كأنَّها الغيلان في صولها**"، ثمَّ يتَّخذ من هذا المدلول إطارًا جديدًا يناسب تجربته الشِّعريَّة وموقفه المعاصر من هذه القضيَّة الاجتماعيَّة، وذلك في نقله إيَّاهُ من الفاتك الخارق للطَّبيعة إلى الفريسة الآدمية؛ فيكونُ الآدمي ضحيَّة للآدمي من بني جنسه كأنه على حدِّ قول الشاعر: "**طريدةٌ يتبعُها صائدُ**"، وتصبح مشاعر الخوف والرعب مقرونةً بهاجس الخطف والتَّعذيب على يده، والشَّاعر بهذا التَّناص يحاول التَّعبير عن سوداوية المرحلة الزمنيَّة وتعميق الإحساس العام بافتقار مدينته الأمان في عهد المحتلِّ؛ لتحريض المتلقِّي على الثورة عليه والإصلاح في محاولة استرجاعه.

([160]) يُنظر: الماجدي، (1999م): ص67، 80.

([161]) الفراتي، (2019م): ص198.

([162]) يُنظر: خورشيد، فاروق، (2002م): أديب الأسطورة عند العرب، ط1، الكويت، عالم المعرفة: مطابع السياسة: ص174، 175، ويُنظر: عجينة، محمَّد، (1994م): موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ط1، ج2، صفاقس، تونس، العربية محمَّد الحامي للنشر والتوزيع: ص8 – 13.

ب- التَّناص مع الأساطير اليونانيَّة والرومانيَّة:

لم يكتفِ الشَّاعر محمَّد الفراتي باستحضار الأساطير الشرقيَّة القديمة، بل تعدَّى ذلك إلى استلهامه الأساطير اليونانيَّة والرومانيَّة، إذ وجد فيها طاقات تعبيريَّة وأبعادًا دلاليَّة، جاءت نتيجةً لتنوُّع مصادر تكوينه الثَّقافي، ورغبةً منه لتسنُّم العالميَّة في إنتاجه[163]، ونتبيَّن ذلك في توظيفه أسطورة **(أبولو)**، في قصيدته المهداة إلى صديقه الشَّاعر العراقي **(أحمد الصَّافي النجفي)**، يقول[164]:

أنـــتَ لحـــنُ الخلـــود فـــي دورة الأفـــ ... لاكِ بـــل أنـــتَ صـــوتُها المبحـــوحُ
أنـــتَ قيثـــارةُ الإلـــهِ لعمـــري ... كـــم بألحانهـــا تغنَّـــى فصـــيحُ!
لـــم تُلامـــس أوتـــارَ قلبـــكَ إلَّا ... يـــدُ بـــاري الـــورى وإلَّا الـــرُّوحُ
فابعـــثِ الصَّـــوتَ فـــي الحيـــاةِ رخيمًـــا ... وابعـــثِ الآي مـــا بهـــا تلمـــيحُ

ففي الأبيات السَّابقة يستلهم الشاعر في قوله: "**أنتَ قيثارةُ الإلهِ لعمري**" من أسطورة أبولو وهو إله الموسيقا والشعر والتَّنبُّؤ والطبِّ لدى الإغريق والرومان ملمح القيثارة العجيبة الَّتي أهداها إله الحظ **(هيرميس)** إليه تعويضًا عن سرقة الثورين في سياق قصَّة الخلاف بينهما[165]، ليعبِّر بها عن الموهبة الشِّعريَّة الفذَّة الَّتي جادَ بها الشَّاعر العراقي وأثمرت في ربوع قصائده، "**فالشِّعر هو السَّليل المباشر للأسطورة وابنها الشَّرعي، وقد شقَّ لنفسه طريقًا مستقلًّا بعد أن أتقن عنها... كيف يمكن للغة السحرية أن تقول دون أن تقول، وأن تشبعك بالمعنى دون أن تقدِّم معنىً محددًا ودقيقًا**"[166]، وعليه فإنَّ أسطورة (القيثارة) أصبحت لدى الفراتي مدركًا للجمال الرامز إلى كينونة الشِّعر والفن الخالد، الَّذي رآه الفراتي قد انعكس على شكل ترنيمة ساحرة في إبداع النجفي "**أنتَ لحنُ الخلود**" عبَّرت عن خوالج مبدعها واستحقَّت الحياة والخلود.

([163]) اصطيف، عبدالنبي، (أيلول 1996م): المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، دمشق، سورية، مجلة الموقف الأدبي، العدد305: ص43.

([164]) الفراتي، (2019م): ص434، 435.

([165]) يُنظر: بالدوين، جيمس، (2011م): أقاصيص من الأساطير اليونانية، ترجمها عن الإنكليزية: حميد منصور، ط1، دمشق، سورية، دار العراب: ص14. ويُنظر: سلامة، أمين، (1988م): معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، ط2، القاهرة، مصر، مؤسسة العروبة للطباعة والنشر: ص329.

([166]) السَّواح، فراس، (2001م): الأسطورة والمعنى، ط2، دمشق، سورية، دار علاء الدين: ص22، ويُنظر: عبد العزيز، سعد، (1966م): الأسطورة والدراما، ط1، القاهرة، مصر، مكتبة الأنجلو المصرية: ص8.

وفي موضعٍ آخر يستحضر الفراتي أسطورة آلهة الحبِّ والجمال **(فينوس)**[167] بشكل مباشر في حديثه إلى شخصية فينوس بصيغة العاشق المحب الَّذي فُتنَ بجمالها الأخَّاذ، إذ يقول[168]:

آهِ يـــــا (فينـــــوس) يـــــا ربَّـــــــ ـــــــــة أربـــــــــابِ الجهـــــــود
أنـــــتِ يـــــا زُهـــــرةُ بـــــل يـــــا نجمـــــــــةَ الليـــــــل الوليـــــــد
كـــــم صـــــبا قلـــــبٌ إلـــــى مـــــر آكِ فـــــــي الماضـــــــي البعيـــــد
أنـــــتِ عـــــدنُ الحـــــبِّ فـــــي الكـــــو نِ وفـــــــــــردوسُ الخلـــــــــود
أشـــــــرقي فينـــــــوسُ وامضـــــــي وتنـــــــــاهَي فـــــــي الصُّـــــــعود
فتِّشـــــي فـــــي التُّـــــرب عـــــن أبـــــ ـــــــناءِ ماضـــــــيكِ السَّـــــــعيد
وابحثـــــــي عـــــــن مصـــــــرع الأر بـــــابِ مـــــن عصـــــر الجليـــــد
إنَّهـــــــم أمســـــــوا لعمـــــــري تحـــــــت أطبـــــــاق اللُّحـــــــود

فهو يتغنَّى بملامح الجمال الأسطوريَّة الَّتي امتلكتها فينوس عندما تمثَّلت بأجمل كوكبٍ بين كواكب المجموعة الشمسيَّة (الزُهرة) أو (كوكب الحسن)[169]، وتبدَّى ذلك في مناجاته لها مناجاة المحبِّ للمحبوب والعاشق الصبِّ للمعشوق حتَّى لتحسبه كاهنًا لها يمجِّدها ويتضرَّع بين يديها: "**يا ربَّة أربابِ الجهود، أنتِ يا زُهرةُ، أنتِ عدنُ الحبِّ في الكون، أشرقي فينوسُ وامضي**"، وغير بعيدٍ أن يكون استحضاره جاء في خضمِّ الاحتكاك والمواجهة مع الآخر الغربي فـ"**المواجهة تؤدي إلى تماسٍّ بين "الأنا" و"الآخر" وهذا التَّماس ينتهي إلى تغيير ما في "الأنا" أو في "الآخر" يتجسَّدُ في صورة من صوره الَّتي لا يمكن للمرء أن يستوعبها دون إشارةٍ إلى حضور الآخر فيها**"[170]، وربما كان من أبرز وجوه التغيير عند الفراتي في قصيدته هو ميله لاستلهام الأسطورة الرومانيَّة وربطها عن طريق الإلماح بعشقه لأمَّته وعروبته، فقد "**كانت نغمةُ العروبة تصدح في جنبات قصائده، تطرِّزها بأبهى الحلل وأنضرها، وتضفي**

([167]) يُنظر: بالدوين، (2011م): ص14، ويُنظر: سلامة، (1988م): ص244، 245.

([168]) الفراتي، (2019م): ص485.

([169]) يُنظر: القمني، سيد، (1999م): الأسطورة والتراث، ط3، القاهرة، مصر، المركز المصري لبحوث الحضارة: ص71- 94.

([170]) اصطيف، (أيلول 1996م): العدد305: ص43.

على عواطفها حرارة صدقٍ، وفيض نبوءة، فقلبه مترعٌ بحبِّ قومه وعروبته"[171]، ويأتي تكراره فعل الأمر كاشفًا ذلك، إذ خرج من سياق الأمر المحض إلى سياق الطَّلب المشبع بالحاجة إلى تغيير الواقع، وانقسمت دلالة الأفعال المستعملة إلى دلالة الإشراق والخروج من الوجود المعتم: "**أشرقي، امضي، تناهَي**" وإلى دلالة الاستقصاء والبحث عن الزَّمن المفقود: "**فتِّشي، ابحثي**" وجميعها تجتمع في مدلول واحد وهو الرَّغبة الملحَّة في العودة إلى الماضي السَّعيد على حدِّ قول الشَّاعر واستعادة بطولات الأجداد العظماء ومآثرهم المجيدة، الَّتي ألجمت العدو وأسكنته **(أطباق اللُّحود)**.

وهكذا يظهر أنَّ توظيف الفراتي للأسطورة بمصادرها الشرقيَّة والغربيَّة قد أعانه في التَّعبير عن قضاياه وهواجسه الشعوريَّة بصياغة جديدة بما ينسجم وطبيعة الرؤية المعاصرة، مستفيدًا من طقوسها وشخوصها ومُثلِها الأخلاقيَّة المتحدِّرة من الماضي السَّحيق في إيجاد الحلول اللَّازمة لبناء مستقبل أفضل.

رابعًا– المصدر الشعبيُّ:

يمثِّل التُّراث الشعبيُّ جانب أدب العامة الشِّفاهي والمعبِّر الرَّئيس عن هويَّتهم وطبائعهم ومعتقداتهم وحاجاتهم الإنسانيَّة في الوصول إلى حياة أفضل، فهو "**وعاء الموروث الحضاري، الَّذي يتجلَّى في أنماطٍ سلوكيَّة وفكريَّة فرضت حضورها واستمرَّت مع صيرورة التَّاريخ دون أن تنقطع، ومع صيرورة الجغرافية دون أن تجمد في بيئة محدَّدة حيث وجدت حضورها الروحيَّ في ضمير الإنسان المعاصر ووجدانه دون أن تفقد جمالها وتألُّقها الفني والثقافيَّ، لا بل كانت وما زالت تزداد مع الزَّمن جمالاً ومع صيرورة المكان سحرًا**"[172]، وقد تفاعل الفراتي مع موروثه الشَّعبي ووظَّفه بأشكاله المتنوِّعة (الحكاية، والمثل، والعادات والتَّقاليد) في كثير من قصائده باعتباره شريانًا نابضًا يغذِّي بناءه الشعريَّ بالصُّور والدلالات الفطريَّة.

أ– التَّناص مع الحكايات الشعبيَّة:

تعدُّ الحكاية الشعبيَّة مادةً شفويةً خصبة أنتجتها الشُّعوب منذ الأزل، لتعكس الصُّورة الحيويَّة للمجتمع بعاداته وتقاليده وتجارب شخوصه بطابعٍ خياليٍّ وأسلوبٍ ممتع وشفَّاف يعزِّزُ القيم الإنسانيَّة

([171]) امرير، (1995): ص79.

([172]) وطفة، علي أسعد، (نيسان 2010م): التراث الشعبي والهوية، دمشق مجلة المعرفة: العدد559، ص42.

المُثلى، ويبعث في نفس الفرد الإيمان بروح الخير الإنسانيَّة والتَّفاؤل بمعالجتها المشكلات، وما يميّزُ الأسطورة عن الحكاية الشعبيَّة هو أنَّ الأولى ترمي دائمًا إلى معنى عميق، يفسِّرُ مظهرًا من مظاهر الوجود، أمَّا الحكاية الشعبيَّة لا تقصدُ من وراء الخارق واللَّا معقول سوى التَّسلية بإثارة الخيال والتَّفريج عن هموم صاحبه[173]، ومن تفاعلات الفراتي مع الحكاية الشعبيَّة، ما جاء في قصته الشِّعريَّة المعنونة بـ**(السَّاحر)**، من توظيفات فنيَّة لحكايات **(ألف ليلة وليلة)**، الَّتي تعدُّ من أغنى المصادر التراثيَّة الشعبيَّة بالشخصيَّات ذات الدلالات الثرية[174]، وأيضًا من لفتات استوحاها من بيئته الاجتماعيَّة الَّتي تعجُّ بقصص السِّحر والجانِّ، إذ جاءت القصَّة على لسان الشاعر عندما التقى ساحر مغربيٌّ نزل ضيفًا على مدينته، والتقى مع حاله في الفقر والحاجة الملحَّة إلى المال، إلى أن اطمأنَّ السَّاحر به وفاتحه بالسِّر الَّذي استقدمه إلى مدينته بقوله[175]:

قـــال لـــي ذاتَ مســـاءٍ والـــدُّجى مُغـــرقٌ فـــي لجِّـــه نِصـــف البشـــرْ:
أفتبغـــي يـــا صـــديقي فرجًـــا مـــن جحـــيمٍ وعـــذابٍ ونُكـــرْ

* * *

أفـــلا تبغـــي الغنـــى؟ قُلـــتُ: بلـــى مـــن بهـــذا الكـــون لا يبغـــي الثـــراء؟

وعلى إثر جواب الشَّاعر تبدأ المغامرة الخياليَّة برغبة السَّاحر في خروجهما ليلًا إلى تلٍّ قائمٍ خلف الجبل، يقبع تحته كنزٌ ثمينٌ قد استدلَّ عليه بفنِّه السحريّ، إذ يقول[176]:

تحـــت تـــلٍّ قـــائمٍ خلـــف الجبـــل دلَّنـــي الرَّمـــلُ علـــى كنـــزٍ ثمـــين
فنهضـــــنا إذ نهضـــــنا مســـــرعين وأخـــــذنا سَـــــمتنا نحـــــو الجبـــــلْ
فبلغنـــا التـــلَّ لكـــن بعـــدَ حـــين وجلســـنا إذ جلســـنا فـــي وجـــلْ

ثمَّ قرأ الساحر تعزيماته كي يستحضر الجان لفتح باب الكنز المرصود، إلى أنْ بان فدخله ونال الساحر وصاحبه بغيتهما[177]:

([173]) يُنظر: البادي، حصة، (2009م): ص92.
([174]) يُنظر: زايد، (1997م): ص152.
([175]) الفراتي، (2019م): ص364.
([176]) المصدر نفسه: ص365، 366.
([177]) الفراتي، (2019م): ص369.

ومضـــــى تـــوًّا إلـــى القفـــل وفـــي مثـــلِ لمـــحِ الطَّـــرفِ زالَ التَّـــرحُ
فُـــتح البـــابُ وقـــد نلنـــا الَّـــذي يشـــرحُ الصَّـــدرُ فعـــمَّ الفـــرحُ

إذ تكشَّفتْ من خلفه اللآلئ والدرر وكنوزٌ عظيمةٌ ما رأت مثلُها عينُ بشر[178]:

لا تســـــلْ عمَّـــــا رأت أعيننـــــا لا تســـلْ عـــن وصـــفِ مـــا لا يوصـــفُ
مـــن عقـــودٍ لـــو تجلَّـــى حســـنُها لزليخـــا مـــا ســـباها يُوســـفُ

* * *

لؤلـــؤٌ رطـــبٌ ومـــاسٌ خـــاطفٌ وبِلخَـــشٌ وعقيـــقٌ مُـــدَّخرْ
وحُلَـــى غايـــةُ علمـــي عنـــدها أنَّهـــا مـــن كـــلِّ غـــالٍ مُفتَخَـــرْ

ولكنَّ عدم قناعة الإنسان وغريزة الطَّمع الإنسانيَّة قد أحاطت بالسَّاحر المغربي، إذ كانت بُغيته (خاتم لبَّيك)، خاتمٌ به مَلكَ الدُّنيا سليمان النبيُّ، وبعد لأيٍ وجده كامنًا في حقَّةٍ من عاجٍ قد خُطَّ عليها[179]:

(ههنـــا خـــاتمُ لبَّيـــكَ الَّـــذي مَلَّـــكَ الـــدُّنيا ســـليمان النبـــي)

فيصلُ الشَّاعر إلى بغيته ويُقدِّمُ عظته الَّتي ارتبطت بمصير السَّاحر وطمعه[180]:

(أيهـــا الطَّمـــاعُ فـــي الكنـــزِ غِنـــى لا تُحـــاول ســـلبَ مـــا لـــم يـــكُ لـــكْ)

فقد عاش السَّاحر حالة من الصِّراع النفسيّ بين الوقوف عند كنوز المغارة والاقتناع بها، أو الطَّمع وتجاوزها للحصول على المزيد، وانتهى ذلك حين تغشَّاه الطَّمع ومدَّ يده إلى الخاتم فاحترق[181]:

حـــارَ لا يـــدري وفـــي الـــنَّفسِ الهـــوى أبـــدًا يـــدعو لأعلـــى مطمـــحِ
يمَّحـــي المـــرءُ مـــن الـــدُّنيا ومـــا إن أرى ذا الطَّبـــع عنـــهُ يمَّحـــي

* * *

([178]) المصدر نفسه: ص369، 370.
([179]) المصدر نفسه: ص371.
([180]) المصدر نفسه: ص371.
([181]) الفراتي، (2019م): ص372، 376.

فلقـــــــد مـــــــدَّ إليـــــــهِ يـــــــدهُ وانتهـــى مـــا خُـــطَّ فـــي لـــوحِ الأزل

* * *

راعنـــــــي إذ أبصـــــــرَتهُ مقلتـــــــي آضَ للحـــــــالِ رمَـــــــادًا هابيـــــــا

وتزدادُ الحالُ سوءًا بعد ملاحقة الجان للشَّاعر ونفيه إلى الرَّبع الخراب، وعندها أدرك مصير الطَّمع الإنساني وجزاء صاحبه الَّذي نال ما اقترفت يداه[182]:

وأرى هـــــــذا جـــــــزاءً عـــــــادلًا والجـــزاءُ اليـــوم مـــن جـــنسِ العمـــلْ

فبمـــــوتٍ عاجـــــلٍ يلقـــــى الفتـــــى راحـــــةً، والمـــوتُ فـــي قَطـــعِ الأمـــل

يلحظُ المتلقي أنَّ الشَّاعر قد تأثَّر بنسق الحكاية العجائبيَّة لإحدى حكايات **(ألف ليلة وليلة)** وهي حكاية **(علاء الدين والمصباح السحري)**، الَّتي التقت مع حكاية الشَّاعر بجوانب عدَّة نجملها بالآتي:

1- التَّعالق مع الغرض العام لحكاية علاء الدين ومصباحه السحري، وهو التَّحذير من الطمع الإنساني الَّذي لا حدود له، وبيان ضعف النفس البشرية تجاه مغريات الحياة، ويبدو أنَّ طمع الشاعر في قصيدته كان مُبرَّرًا بالبؤس والشَّقاء الَّذي لقيه في حياته، وقد ألمح إلى ذلك في العرض المغري الَّذي قدَّمه السَّاحر له، بقوله[183]:

أفتبغـــــي يـــــا صـــــديقي فرجًـــــا مـــــن جحـــــيمٍ وعـــــذابٍ ونُكـــــرْ

وأيضًا في ختام قصَّته الشِّعريَّة عندما نفي في الأرض الخراب، بقوله[184]:

هكـــــذا دأبـــــي لـــــو أبصـــــرتني والهًـــا أبحـــث عـــن كنـــزي الـــدَّفين

فـــي يبـــابٍ لـــم يكـــن غيـــري بـــه فـــي فِجـــاجٍ لـــم أزل فيـــه رهـــين

ولهذا دلالةٌ في تأزُّم الحالة النفسيَّة للشَّاعر واغترابه من عالمٍ، باتت تحفُّه يد المادة والمتغيرات السريعة[185] إلى عالم خيالي يتمنَّاه ليحقق فيه أحلامه الموؤدة.

([182]) المصدر نفسه: ص377.

([183]) المصدر نفسه: ص364.

([184]) الفراتي، (2019م): ص377.

([185]) يُنظر: محسن، محمَّد حسين (2016م): الاغتراب ضوء في وسط النفق، المدينة المنورة، السعودية، دار الزمان: ص103.

2- استيحاء أسلوب التَّشويق القصصي لألف ليلة وليلة في شدِّ المستمعين وترغيبهم بعبرتها المستفادة، في قوله [186]:

قِصـــــةٌ لـــــو كُتِبـــــت بـــــالإبر تحـــــتَ آمـــــاق جميـــــع البشـــــر
لرواهـــــا أبـــــدًا جيـــــلٌ لجيـــــ ـــــلٍ وكانـــــتْ عِبـــــرةَ المعتبـــــر

3- مراعاة أسلوب العرض القصصي لحكاية علاء الدين ومصباحه السحري، إذ جاء العرض في سياقها متسلسلًا ومتماشيًا مع سياق القصَّة الأصلي[187]، بدأها بمقدِّمة وهي قدوم الرَّجل الغريب (الساحر) إلى مدينته، ثمَّ الدُّخول إلى عرض القصَّة بالاتِّفاق للخروج إلى الكنز واستخراجه، وصولًا إلى الحبكة وذروة الصِّراع القصصي، ثمَّ الخاتمة الَّتي انتهت بموت السَّاحر ونفي الشَّاعر إلى الربع الخراب.

4- استلهام الأجواء العجائبيَّة من سياق القصَّة الأصلي، ومزجها بالملامح الموروثة، الَّتي اكتسبها الشاعر من بيئته وثقافته الفراتيَّة، وتبدَّى ذلك في الإشارة إلى مكان الكنز الثمين وكيفية الوصول إليه، إذ كان المكان المنشود للسَّاحر وعلاء الدين يقع في وادٍ بين جبلين[188]، أمَّا في قصيدة الشَّاعر فقد كان يقبع "**تحت تلٍّ قائمٍ خلف الجبل**" ونلحظ هنا أنَّ الشاعر كان متأثِّرًا بالطبيعة الجغرافية والتاريخية لمدينته، إذ اشتهرت بامتلاكها رصيدًا عاليًا من الزَّخم التاريخيّ والحضارات المتعاقبة، الَّتي خلَّفت العديد من التلال والمواقع الأثرية[189]، وفي كيفية الوصول يستحضر الشَّاعر الطقوس السحريَّة الَّتي افتعلها السَّاحر في حكاية علاء الدين من عزائمٍ مطلسمة، يرافقها إلقاء البخور على النار لاستحضار الجان وفكِّ رصد المكان[190]، ويبدو أنَّ الشاعر كان يرمي في ذلك الإلماح إلى بعض المعتقدات الخرافية المهيمنة على

([186]) الفراتي، (2019م): ص363.

([187]) يُنظر: جوهر، حسن وآخرون، (1991م): ألف ليلة وليلة، ط2، القاهرة، مصر، دار المعارف: ج12: ص93 – 168.

([188]) يُنظر: جوهر، (1991م): ص103.

([189]) يُنظر: شوحان (1989م): ص25، 26، 27.

([190]) يُنظر: جوهر، (1991م): ص103، 104، ويُنظر: الفراتي، (2019م): ص366.

العقلية الفراتية من ابتزاز المحتالين والسحرة بـ**(فن الرمل)**[191] والرقى والتمائم[192] للبسطاء والمساكين من الناس.

ب- التَّناص مع الأمثال الشعبيَّة:

لجأ الشاعر محمَّد الفراتي إلى توظيف العديد من الأمثال الشعبيَّة في سياق تجربته الشِّعريَّة، لما وجده فيها من قدرة تواصلية مع فئات المجتمع كافَّة ودلالات ورموز غنية ومكثَّفة أسهمت في حفظ التُّراث القومي لوطنه والتَّعبير عن خصوصيته وملامحه المكتسبة بعادات أفراده وسلوكياتهم، فأصبحت ضربًا من التَّعبير عمَّا تزخر به النَّفس من علمٍ وخبرةٍ وحقائق واقعيَّة، تصون علم الأجداد وتكون بنفس الوقت صلة الوصل مع الأحفاد [193]، وفي إطار تراجع الهيمنة الألمانية وظهور المحتلِّ الفرنسي إثر ذلك، يستدعي الشَّاعر المثل الشعبي **(غاب القط اِلعب يا فار)**[194]، في قوله[195]:

ظلـــمٌ مـــن الـــدَّهر أن نرمـــي فتُصـــمينا ... صـــواعقُ الغَـــدر مـــن أيـــدي أعادينـــا
فقـل لـــ(ديغول) هـل سُـدتَ البحـار؟ وهـل ... دكَّـــت قلاعُـــكَ بالغـــارات برلينـــا؟
إذ كنـــتَ فـــأرًا أمـــام الهـــرِّ مُنجَحِـــرًا ... تخشـــى مـــن المـــوت نابًـــا منـــه مســـنونا
وكنـــتَ قِنًّـــا أســـيرَ القيـــدِ ملتحِنًّـــا ... إلـــى الحليـــف تُعـــاني الـــذُّلَّ والهُونـــا
فـــالآنَ إذ غـــابَ عنـــكَ الهـــرُّ عُـــدتَ هنـــا ... يـــا فـــارُ تمـــرحُ حُـــرًّا فـــي مغانينـــا

وغاية الشاعر من هذا الاستدعاء تذكير المحتلِّ الفرنسي بأيَّام الذلِّ والضَّعف، الَّتي تجرَّعها على يد الألمان، إذ فتكوا بفرنسا وألجؤوا قادتها إلى طلب المساعدة من الدول الأخرى[196]، وتبدَّى ذلك بوضعه

([191]) الخطُّ بالرمل: وهو نوعٌ من الشعوذة، توارثه أبناء الفرات عن أسلافهم، وهو أمرٌ معروفٌ عند الهنود والفرس والبابليين والعرب، يُنظر: شوحان، أحمد، (1989م): تاريخ دير الزور، ط1، دير الزور، سورية، مكتبة التراث: ص189، 190.

([192]) يُنظر: شوحان(1989م): ص187.

([193]) يُنظر: إبراهيم، نبيلة، (1974م): أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط1، القاهرة، مصر، دار نهضة مصر: ص139.

([194]) الأسود، نزار، (1987م): الأمثال الشعبية الشامية، ط1، دمشق، سورية، مكتبة التراث الشعبي: ص123. ويُنظر: عياش، عبد القادر، (2007م): من التراث الشعبي الفراتي، ط1، دمشق، سورية، منشورات وزارة الثقافة: ج1/ ص103.

([195]) الفراتي، (2019م): ص 106.

([196]) يُنظر: عمر، عمر عبد العزيز، و القوزي، محمَّد علي، (1999م): دراسات في تاريخ أوروبا الحديث والمعاصر (1815 – 1950)، ط1، بيروت، لبنان، دار النهضة العربي: ص397 – 402.

المحتلَّ الفرنسيَّ مقام الفأر الَّذي أصبح يصول ويجول منتهزًا فرصة غياب الهرِّ معذِّبه، وفي تكراره الزمن الماضي "**دكَّت قلاعُكَ، كنتَ فأرًا، كنتَ قِنًّا**" تعميقٌ لدلالة المثل بتأكيد مكانة المحتلِّ الذليلة سابقًا، فقد انتهز فرصة خلوِّ الجوِّ له بهزيمة الألمان أمام الحلفاء؛ ليتقاسم السَّاحة مع الدول الاستعماريَّة ويعيث فيها ظلمًا وفسادًا.

وقد يضمِّن الفراتي مثلًا شعبيًّا، عنوانًا لإحدى قصائده، وذلك نجده في قصيدته **(حبرٌ على ورق)**[197]، إذ استعان به ليؤكِّد انعدام النَّتائج وضياع الحقوق في المحافل الدوليَّة، فالدول الكبرى تتنكَّر بزيِّ العدل والمساواة؛ لتقوم بخداع الدُّول الصغرى الضعيفة وإيقاعها في متاهة الأنظمة والقرارات الدوليَّة، يقول[198]:

قد تضمن الدَّولةُ الكبرى لجارتها الـ ... الصُّغرى من الحقِّ ما يُنجي من الفَرَقِ
وذاكَ بعضُ خداعِ الأقوياءِ فلا ... تشمَّ وعدًا ولا تلمسْ ولا تذقِ
ينادى جبينُكَ من وعدِ الكذوبِ فخذْ ... منديلَ جيبكَ وامسحهُ من العَرقِ
وما صكوكُ ضمانِ الأقوياءِ لدى الـ ... ـمستضعفينَ سوى حبرٍ على ورقِ

وعندما تتداخل الأمور وتضطرب الأوضاع الاقتصاديَّة والاجتماعيَّة في البلاد، يستحضر الفراتي في قصيدته **(على من يقع اللوم؟)** دلالة المثل الشَّعبي **(ضاعت الطاسة)**[199]، ليلمح إلى غياب العدل والأمان في مجتمعه، والتَّأكيد على تهالكه بانتشار الظُّلم والفساد بين فئاته، إذ يقول[200]:

على من يقع اللوم؟ ... على من أيُّها النَّاسُ؟
وبابُ النشلِ مفتوحٌ ... وما في الباب حرَّاس
وكلُّ موظفٍ ذئبٌ ... حديدُ النَّابِ هرماسُ
أرى كلَّ الَّذي كان ... عليكم ما به باسُ
ففي حمَّامِ أطما ... عٍ جميلٌ فُقِدَ الطَّاسُ

([197]) الأسود، (1987م): ص211، ويُنظر: عياش، (2007م): ج1/ ص84.
([198]) الفراتي، (2019م): ص205.
([199]) مبيض، محمَّد سعيد، (1986م): الحكم والأمثال الشعبية في الديار الشَّامية، ط1، الدوحة، دار الثقافة: ص187، ويُنظر: عياش، (2007م): ج1/ ص97.
([200]) الفراتي، (2019م): ص219.

وحين ازدادت الأوضاع الاقتصاديَّة سوءًا على الشَّاعر وشعبه، لجأ في قصيدته المعنونة بـ"**الأرز**" إلى الدلالة الرمزيَّة في المثل الشَّعبي **(حلقه يشوي البيضة)**[201]، ليعبِّر لنا عن فقره المدقع وكابوس الجوع والحرمان الَّذي أحاط به وأثقل كاهله في قوله[202]:

إنَّ حلقـــــي بـــــاتَ يشـــــوي الـــــ ـــــــبيضَ فَليبـــــــرِّده حقـــــــدي
فلمـــــــن أشـــــــكو همـــــــومي؟ ولمـــــــن أوضـــــــح قصـــــــدي؟
إنْ أمـــــــتْ فلـــــــيكن الطـــــــو فـــــــان يـــــــا ميـــــــرة بعـــــــدي
فـــــــاتَّقي صـــــــولةَ شـــــــعري واحـــــــذري لاذعَ نقـــــــدي

ج- التَّناص مع العادات والتَّقاليد:

اكتنزَ شعر الفراتي عديدًا من العادات والتقاليد الموروثة من الآباء والأجداد، الَّتي أوحت بأصالة هويَّته وانتمائه، وساعدته في التَّعبير عن ملامح الشخصيَّة الفراتية الَّتي تميِّزها من غيرها من جاراتها المحلِّية، وكان في مقدمة هذه العادات ما جاء في قصيدته الوصفيَّة لجمال طبيعة الريف في منطقته، من عادات قومه النبيلة، الَّتي تحثُّ على استقبال الضَّيف وإكرامه والتَّفنن في ضيافته[203]، وذلك عندما أدركه المطر في سفره فنزل ضيفًا على أحد أقاربه، ولاقى عندهم من طيب الأصل وحُسن الضيافة وحفاوة التَّرحيب، ما اعتادت عليه فطرة الشَّعب الفراتي على تقديمه لأضيافهم، يقول واصفًا ذلك[204]:

([201]) عياش، (2007م)، ج1/ ص82.
([202]) الفراتي، (2019م): ص209.
([203]) يُنظر: شوحان(1989م): ص168 – 178.
([204]) الفراتي، (2019م): ص378.

خرجـــتُ بـــالأمسِ وحيـــدًا إلـــى ضـــاحيةٍ شـــجراءَ قبـــلَ الغســـقْ
أنهـــبُ عـــرضَ الأرضِ نهبًـــا إلـــى أن عـــادَ مُهـــري ســـابحًا بـــالعرقْ
حتَّـــى بلغـــتُ القصـــدَ بعـــدَ العنـــا والمُهـــرُ أضـــناني لِفـــرطِ النَّـــزقْ
نزلـــتُ عـــن مُهـــري فقيَّدتـــه ورحـــتُ للكـــوخِ الخُطـــا أســـترقْ
فانتبهـــت (ريَّـــا) وقالـــت مـــن الـــ ـــطَّارقُ يـــا ابـــنَ العـــمِّ فـــي ذا الغَسَـــقْ
فَهـــبَّ (عمـــارٌ) فحيَّيتـــه فـــردَّ تَرحـــابي بلفـــظٍ أرقْ
وانصـــاعَ يُلقـــي البُســـطَ فـــوقَ الثَّـــرى ويســـترُ اللِّبـــدَ بشـــفٍّ خَلَـــقْ
وصـــاحَ: يـــا (بـــدرُ) ألا اذبـــح لـــهُ كبشًـــا وأســـرعْ بلذيـــذِ المَـــرقْ
وأضـــرمَ النَّـــارَ لكـــي نصـــطلي فالليـــلُ نَحـــسٌ قـــرَّهُ لـــم نُطـــقْ
وراحَ للنَّجـــوى وعهـــدي بـــهِ شـــرواكَ يـــا صـــاحِ ظريـــفٌ لَبِـــقْ

ويبدع الشاعر في قصيدته **(صورة المعرض)** في تصوير قدوم فصل الربيع على مدينته، وقد استحضر معه تقاليد الفروسيَّة العريقة لأبنائها وولعهم في ركوب الخيل والطِّراد عليها، في سباقات معرض الرَّبيع السنوي[205]، إذ يقول واصفًا ذلك[206]:

إذا وافـــى الربيـــعُ فقـــلْ: ســـلامٌ عليـــهِ حـــينَ ينـــتظمُ الأوانُ
ففـــي وادي الفـــراتِ ريـــاضُ خُلـــدٍ عليهـــا الحُســـنُ يخطـــرُ والحِســـانُ
تمـــرُّ بهـــا النســـائمُ عـــاطراتٌ فتحتضـــنُها الحـــدائقُ والجنـــانُ
وأجمـــلُ مـــا تـــرى عـــينٌ عليهـــا بأعيـــادِ الربيـــعِ المهرجـــانُ
ملاعـــبُ تمـــلأُ الـــنَّفسَ ابتهاجًـــا مفاتِنُهـــا فينقـــدحُ الجنـــانُ
مبـــاراةٌ تمـــرُّ بهـــا وتمضـــي مبـــاراةٌ ويُعقبهـــا رهـــانُ
علـــى خيـــلٍ مســـوَّمةٍ عـــرابٍ تطيـــرُ بهـــا الفتـــوَّةُ والمـــرانُ
يجُـــنُّ جنـــونُ فارســـها حماسًـــا ويلمـــسُ قلبـــه فيهـــا الجبـــانُ
حضـــارةُ أُشـــربتْ روح البـــوادي نماهـــا العـــزُّ والشَّـــرفُ المُصـــانُ
ولـــيس الوصـــفُ يبلـــغُ بـــي مـــداها فَحُـــلَّ بهـــا ليُدهشـــكَ العِيـــانُ

([205]) يُنظر: عياش، (2007م)، ج1/ ص162 – 166.
([206]) الفراتي، (2019م): ص203، 204.

ويبدو أنَّ استدعاء الشاعر لهذا التَّقليد المحبَّب لأبناء مدينته منذ القدم جاء تلبيةً لحالة الحنين والشجن إلى ذكريات الماضي الجميلة والمشاهد الآسرة لسباقات الخيل في طفولته، الَّتي كانت تضرم في داخله مشاعر الحماس والتَّصميم، والحنين إلى قصص الشَّهامة والشُّموخ في بطولات الأجداد على ظهور خيولهم العربية الأصيلة.

ويستدعي الشَّاعر في موضع آخر تقليدًا حميمًا يتعاوره أهل الفرات في ليالي كانون الباردة، وهو اجتماع الأبناء حول كبار السنِّ من العائلة لسماع الحكايات الخرافيَّة، الَّتي تدور في عوالم مجهولة أكثر جمالاً وسحرًا من عالمنا الواقعي، وتطوف فيها الخيالات بأحداثها الممتعة والمليئة برموز الرعب والفزع من الجن والسعلاة والغيلان والمردة [207]، وتبدَّى ذلك في قصته الشِّعريَّة **(في حانة إبليس)**، الَّتي تناول فيها مغامرة طفل صغير مع السعلاة[208] في عتمة الليل البارد، وكيف أغوته بالحلوى لتخطفه إلى عالمها المدهش تحت الأرض وتقوده إلى إبليس اللعين، إذ يقول[209]:

([207]) يُنظر: شوحان(1989م): ص180 – 185.

([208]) السعلاة: من شرار الجنِّ، يصفونها أشبه بوصف الشمبانزي، لكنَّ حجمها أكبر من الجمل ولها شعرٌ طويل وعيونٌ كبيرة وأنيابٌ مدبّبة، وأنها تظهر ليلاً في الطرقات أو في البيوت الخاوية. يُنظر: شوحان(1989م): ص181.

([209]) الفراتي، (2019م): ص383، 384.

عـــــن الجـــــنِّ اســـــتمع منـــــي حـــــــديثًا فـــــاتنَ الجـــــرسِ
فمـــــا أحلـــــى حـــــديث الجـــــنِّ مـــــن راويـــــه للأنـــــسِ

* * *

ومـــــا أحلـــــى حـــــديثَ الجـــــنِّ فـــــي أيَّـــــامِ كـــــانونِ
وفيهـــــا النَّـــــارُ قـــــد شـــــبَّتْ مـــــن البَـــــرد بكـــــانونِ

* * *

وقـــــد تُصـــــبيكَ بالسِّـــــحرِ مـــــن القـــــولِ وتَفـــــتَنُّ
عجـــــوزٌ دردبـــــيسٌ مـــــا لهـــــا نـــــابٌ ولا ســـــنُّ

* * *

فخُـــــذْ عنِّـــــي حـــــديثَ الجِنـــــ ـــــنِّ فـــــي أيَّـــــاميَ الأولـــــى
ولا تســـــتغربِ السِّـــــعلاة ةَ والعنقـــــاءَ والغـــــولا

* * *

أعرنـــــي أيُّهـــــا الطِّفـــــلُ إذن ســـــمعَكَ والعقـــــلا
لكـــــي أروي لـــــكَ اليـــــومَ حـــــديثًا يُـــــبهجُ الثَّكلـــــى

يلحظ المتلقي أنَّ الشاعر هنا قد استحضر من موروثه الشَّعبي دوالَّ الحكاية الخرافيَّة وعاداتها المتوارثة، الَّتي تناقلها أهل الفرات جيلًا بعد جيل، منها: "**أيَّامِ كانون، النَّارُ، الكانون**[210]، **العجوز، الطِّفلُ، السحر، حديث الجنِّ**" إلى جانب أسلوب قصِّها الفريد الَّذي يسترعي أذن السَّامع بصيغته الطلبية؛ لجذبه من أجل أن يبعث في نفسه الدَّهشة والتَّشويق: "**استمع مني، فخُذْ عنِّي، ولا تستغربِ، أعرني**"، ويستطيع الدخول بعدها إلى عرض قصَّته الَّتي دارت في حديثٍ شائق على لسان إبليس اللعين حاول فيه تبرئة نفسه بالخبث والحيلة أمام الطفل الصَّغير من الشُّرور والمعاصي الَّتي يرتكبها بنو آدم[211]، ومن ثمَّ يصل الشَّاعر إلى ختام قصَّته بعودة الطفل إلى أهله وإخبارهم أنَّه تاه في الفلاة عملًا بوصيَّة السعلاة[212]:

([210]) الكانون أو الكانونة: هو الموقد، والمُصطلى، يُنظر: لسان العرب: فصل الكاف، ج13/ ص362.
([211]) الفراتي، (2019م): ص388، 391.
([212]) المصدر نفسه: ص397.

ولمَّـــــا طـــــارَ عـــــن قلبـــــي غُـــــرابُ الجـــــوع والخـــــوفِ
لهـــــم أدَّيـــــتُ مـــــا أوصـــــتْ بـــــه السِّـــــعلاة بـــــالحرفِ

وهكذا يصل الشَّاعر إلى غرضه الرئيس بقوَّة هذا التَّقليد المتوارث، في تحذير الناشئة وتوعيتهم من الطباع الإنسانيَّة الفاسدة بأسلوبٍ قصصيٍّ ممتع ومحبَّب للصِّغار والكبار، زاخرٍ بالعبر والقيم الإنسانية النبيلة.

وحين توالت هزائم الأتراك على يد الملك الهاشمي **(فيصل بن الحسين)**، استدعى الفراتي عادة **(النائحة) أو (النَّوَّاحة)**، وهي عادةٌ جاهليَّة مستهجنة في الدين الإسلاميّ، توارثها الشَّعب الفراتي من أجدادهم العرب القدماء؛ للإعلان عن موت الشَّخص ونعيه، بأفعالٍ وأقوالٍ مبالغٍ بها [213]، وذلك للتَّأكيد على الأثر العميق الَّذي خلَّفته هذه الهزائم في نفوسهم بمقاربة حالهم بعد الهزيمة مع حال النائحة الملتاعة الَّتي تندبُ فقيدها بالنياحة والبكاء، إذ يقول[214]:

يـــا يـــوم فـــتحِ الثَّغـــرِ كـــم قامـــت بـــه للتُّـــركِ نائحـــةٌ علـــيهم تَنـــدبُ
فـــتحٌ لـــه جنكيـــز حـــانٍ رأســـهُ خَجَـــلًا، ومُـــوحٍ بالبشاشـــة يعـــربُ
أزجيـــتم الأعـــداءَ عـــن أطلالهـــا لمَّـــا طغـــوا، فانجـــابَ ذاك الغَيْهَـــبُ

أمَّا في قصَّته الشِّعريَّة الاجتماعيَّة المعنونة بـ**(الشَّجاعة والعفاف)** فيستدعي الشَّاعر عادة اجتماعيَّة من بيئته الفراتية، وهي تقرير الأهل مصير زواج الأبناء من أقاربهم، في معرض رفض بطل القصَّة **(عامر بن رباح)** طلب والده في الزَّواج من ابنة عمِّه **(ريَّا)**، الَّتي ترعرع معها في بيت واحد واعتبرها بمكانة أختٍ له، إذ يقول[215]:

([213]) يُنظر: عياش، (2007م)، ج1/ ص464 – 475.
([214]) الفراتي، (2019م): ص28.
([215]) الفراتي، (2019م): ص404.

أبـــي فـــاذكر بعيشـــكَ كيـــف كُنَّـــا بظلِّـــــكَ إذ تُـــــدلِّلُنا صـــــغارا
أمـــــا ربَّيتنـــــا زُغبًـــــا بعُـــــشٍّ فـــلا توقـــد بـــذاكَ العُـــشِّ نـــارا

* * *

أبـــي بـــاللَّهِ لا تجـــرحْ فـــؤادي فـــلا يشـــفيه بعدئـــذٍ طبيـــبُ
فمـــا لـــي يـــا أبـــي رأيٌ بريَّـــا ولـــيس بعُـــرفِ ريَّـــا لـــي نصـــيبُ

ممَّا أثار غضب والده، الَّذي قرَّرَ طرده من البيت وحرمانه من الميراث، يقول[216]:

وصـــاحَ بعـــامرٍ قُـــمْ مـــن أمـــامي فمـــا لـــكَ بعـــدُ فـــي بيتـــي مُقـــامُ
وســـر أنَّـــى تشـــاءُ غـــدًا ودعنـــي عســـاهُ يُريحُنـــي منـــكَ الحِمـــامُ

وهدف الشَّاعر من هذا الاستدعاء هو استنكار هذا التَّقليد المتوارث والتَّعريض به؛ لأنَّه يحتِّمُ على الفرد اختيار الزَّوج من قبل الأهل لدرجة النذور من أشخاصٍ معيَّنين حتَّى عند الولادة [217]، فيحدث الفرقة والخلاف بينهم ويزيدُ نسبة الطلاق مع الزَّوج المختار بتصاعد وتيرة الخلاف بين الأهل والأقارب.

وهكذا يمكن القول إنَّ الفراتي قد تواصل مع موروثه الشعبي وتجلَّت براعته في توظيفه عن طريق التَّناص معه في **(الحكاية، والمثل، والعادات والتقاليد)**، واستثماره استثمارًا لافتًا شمل حتَّى معجمه اللغوي الخاص بأبناء مدينته، نذكر منها على سبيل المثال: "**عجاج والسواجي**[218]، **شوايا**[219]، **كلبي**[220]،

([216]) المصدر نفسه: ص405.

([217]) بركات، حليم، (2008م): المجتمع العربي المعاصر– بحث في تغيُّر الأحوال والعلاقات، ط1، بيروت، لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية: ص253، 254.

([218]) الفراتي، (2019م): ص137. العجاج: العواصف الترابية، التي تتعرَّض لها مدينة دير الزُّور بسبب مناخها الصَّحراوي: يُنظر: الخفاجي، غسان الشيخ، (2019م): السيرة الذَّهبية "دير الزور" عروس الفرات والجزيرة السورية، ط1، دمشق، سورية، دار رسلان: ج1/ ص35، 36. السَّواجي: أصلها (السَّواقي)، ج ساقية، قُلبت القاف فيها جيمًا في اللهجة الديرية، يُنظر: عياش، (2007م): ج1/ ص16.

([219]) الفراتي، (2019م): ص151. شوايا: ج شويَّة، وهم القلَّة أو البقيَّةُ من الشَّيء، والشَّوايا في حوض الفرات الأوسط هم قلَّةٌ من القبائل العربية، التي ترتحلُ من جزيرة العرب أيام القحط ثمَّ تعود إلى مساكنها، يُنظر: عياش، (2007م): ج1/ ص15.

([220]) الفراتي، (2019م): ص400. كلبي: أراد (القلب)، والقاف تنطقُ كالجيم المصرية، يُنظر: عياش، (2007م): ج1/ ص16.

الثريد[221]"؛ فأسهم ذلك في الكشف عن ارتباطه الوثيق بهويته الفراتية، الَّتي حملها لقبًا، يفخر به أينما حلَّ وارتحل، وساعده أيضًا في نقل تجربته الشِّعريَّة المعاصرة إلى المتلقي برؤية إصلاحيَّة واعية تعالج مشاكل الإنسان والمجتمع.

خامسًا- المصدر الأدبيُّ:

معلوم أنَّ للعمل الشِّعري روافد عدَّة ينهل منها حتَّى ينمو ويصبح عملًا ناضجًا يستطيع حمل الرِّسالة الإنسانيَّة الَّتي ارتضاها مبدعه، وكان المصدر الأدبيُّ وخاصَّة الشِّعري أغزرَ هذه الرَّوافد في استمرار التجدُّد والحياة للقصيدة الحديثة، فهو يتغلغل في نفس مريده، بحيث يصبح جزءًا من تكوينه، ويستطيع به أن يصل إلى تفرُّده وأسلوبه الخاصِّ، بالإضافة إلى الأنساغ الدِّلالية الجديدة الَّتي تربط النصَّ الحاضر بالنصِّ الغائب[222]، والمطَّلع على قصائد الشاعر الفراتي يجدها مسكونة بأصداء تجارب شعراء العربيَّة، سواء القدماء أو المحدثون وظلال نصوصهم الشِّعريَّة الَّتي استطاعت أن تكسب تجربته الشِّعريَّة الأصالة والتَّميز.

أ- التَّناص مع الشِّعر العربيِّ القديم:

أظهر الفراتي في تجربته الشِّعريَّة تميُّزًا ملحوظًا في التَّناص مع الشِّعر العربيِّ القديم في الاستفادة من إيحاءاته ودلالاته بما يلائم تطلُّعاته وقضاياه المعاصرة، الَّتي ترتبط بوجدان المتلقِّي وذاكرته؛ وذلك بتخصيب قصائده بتجارب فنيَّة عديدة، خضعت بطبيعة زمانها ومكانها لعوامل التَّشكُّل والتَّحوُّل والتَّطوُّر، وعبَّرتْ عن هموم حقبة زمنيَّة بكل مآسيها وتحوُّلاتها الفكريَّة والحضاريَّة[223]، وكانت تجربة الشَّاعر الجاهلي **(عنترة العبسي)** من أوائلها في قصيدته المعنونة **(في فتح العقبة)**، إذ يقول[224]:

([221]) الفراتي، (2019م): ص511. الثَّريد أو الثَّرود: طعامٌ من خبزٍ مفتوتٍ ولحمٍ ومرق، تشتهر به مدينة دير الزور، يُنظر: شوحان(1989م)، ص168 – 178.

([222]) يُنظر: عبد الصبور، صلاح، (1982م): قراءة جديدة لشعرنا القديم، بيروت، لبنان، دار العودة: ص18، 19.

([223]) يُنظر: واصل، عصام، (2010م): التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، ط1، عمان، الأردن، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان: ص119.

([224]) الفراتي، (2019م): ص30، 31.

بنـــي العـــرب أنـــتم مـــن قـــديمٍ ملكـــتمُ نواصـــي ملـــوكَ الأرض بـــالبيضِ والسُّـــمر
رفعـــتم بأقصـــى الشَّـــرقِ رايـــات مجـــدِكُم وبـــالغربِ فـــي أقصـــاهُ مـــن ســـاحلِ البحـــرِ
فهـــذي دمـــاءُ الأكـــرمينَ بجســـمِكِم تنـــاديكمُ ســـرًّا إلـــى رفعـــةِ القَـــدرِ
أقـــاموا لكـــم بالسَّـــيفِ مجـــدًا مُشَـــيَّدًا رَمَتْـــهُ بـــأَرزاءِ الخُطُـــوبِ يـــدَ الـــدَّهرِ

فالشَّاعر هنا يستحضر صدر بيت عنترة [225]:

بَنَيـــتُ لَهُـــم بِالسَّـــيفِ مَجـــدًا مُشَـــيَّدًا فَلَمَّـــا تَنـــاهى مَجـــدُهُم هَـــدَموا مَجـــدي

ومن ثمَّ يقوم بتحويل خطابه الشعريَّ من الغائب "**بَنَيتُ لَهُم**" إلى المخاطب "**أقاموا لكم**"، ليعبّر عن مفارقة الماضي والحاضر بضياع المجد العربيّ وغياب شخصيَّة الفارس الشُّجاع الممثَّلة في شخصيَّة عنترة العبسي باستحضار ملامحه البطوليَّة في سبيل مجد قومه وعزَّتهم، ممَّا يدلُّ على حسرة الشَّاعر وألمه على ما آلت إليه الأمَّة العربيَّة، لهذا حاول أن يستنهض همم أبنائها على أمل خروج بطل شجاع يوحِّد كلمتها ويعيد مجدها.

وحين تشتدُّ وطأة الهموم والويلات على كاهل الأمَّة، وتصبح مكابدتها أشبه باللَّيل الطَّويل، يتناص الشَّاعر مع تجربة الملك الضليل **(امرئ القيس)**، ويحمِّلُها دلالات جديدة للتَّعبير عن خطر التقاعس والخنوع في مواجهة العدو، إذ يقول مستأنفًا خطابه الموجَّه للعرب[226]:

فلـــيس لكـــم عُـــذرٌ وفـــي الشَّـــام نســـوةٌ يَـــنُحْنَ كمـــا نـــاح الحمـــامُ علـــى الـــوَكرِ
تنـــاجيكُمُ واللَّيـــلُ مُـــرخٍ سُـــدُولهُ عليهـــا فَتـــاةٌ دَمعُهَـــا وابـــلُ القَطـــرِ
فَخِفُّـــوا أُســـودًا للقتـــال وأســـرعوا إلـــيهم بعـــيسٍ لا تنهنـــه بـــالزَّجرِ

إذ استحضر الشَّاعر هنا بيت امرئ القيس، الَّذي يقول فيه[227]:

وَلَيـــلٍ كَمَـــوجِ البَحـــرِ أَرخـــى سُـــدولَهُ عَلَـــيَّ بِـــأَنواعِ الهُمـــومِ لِيَبتَلـــي

([225]) التبريزي، الخطيب، (1992م): شرح ديوان عنترة، قدَّم له ووضع هوامشه وفهارسه: مجيد طراد، ط1، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي: ص58، 59.

([226]) الفراتي، (2019م): ص31.

([227]) امرؤ القيس، (1990): الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط5، بيروت، لبنان، دار المعارف: ص18.

وجاء بهذا التَّناص ليُظهر قتامة صورة الرُّضوخ والهزيمة، إن رضي العربُ بها، بل إنَّ معنى هذا العجز، قد أبانه الشَّاعر بانتهاك الأعراض وغياب النَّخوة العربيَّة الَّتي أصابها الكساد، وأصبحت من ذكريات الماضي وأمنيات الحاضر، فجاءت المماثلة اللغويَّة واضحةً في التَّركيب الَّذي استحضره بقوله: **(والليلُ مُرخٍ سُدُولهُ)**؛ ليقارب بين وطأة ليل الأمَّةِ العربيَّة المُدلهمّ، والَّتي تمثَّلتْ بفتاةٍ ضعيفةٍ، قد التحفت بحزنها واغتسلت بدموعها، بعدما أدركت غياب حُماتها وناصريها، وبين ليل امرئ القيس الطَّويل الَّذي عانق همومه الثَّقيلة بعدما أضاع ملك أبيه، وعاش شريدًا معذَّبًا يبحث عن ثأره، وكأنَّ الشَّاعر أراد أن يحذِّر العرب من استكانتهم وخنوعهم بالنهاية الموحشة الَّتي مُني بها الملك الضليل.

ويستحضر الفراتي في قصيدته **(صوت من الجزيرة)**، قول الشَّاعر العبَّاسي **(أبي الطَّيب المتنبي)**[228]:

فَالخَيلُ وَاللَّيلُ وَالبَيداءُ تَعرِفُني ... وَالسَّيفُ وَالرُّمحُ وَالقِرطاسُ وَالقَلَمُ

في معرض تحذيره الملك **(فيصل بن الحسين)** من الوقوع في شرك المستعمر الإنكليزي، إذ يقول[229]:

اِنهض وروِّ العوالي من عِداكَ دما ... واستخدم السَّيف والقرطاس والقلمَا
يا بنَ الحسين وكم تُدعى لمكرُمةً ... لم نُلفِ إلَّاكَ سَيفًا صَارمًا خَذِمَا
لا تَسمَعنَّ بنا قول الوُشاةِ فقد ... بغت علينا ولم تحفظ لنا الذِّممَا
اللهَ في أمةٍ لو لم تكن عَضُدًا ... لها نَصِيرًا لأدمَتْ كَفَّها نَدَمَا
لا تُسلِمنْها إلى أيدي العُداةِ فقدْ ... أضحى بها شملُ ذاكَ العزِّ مُنْتَظِمَا
ماذا على أمَّةٍ قامتْ تُدافعُ عن ... حقٍّ لها كانَ قبلَ اليومِ مُهتَضَمَا

فالشَّاعر هنا لسان حال قومه ورسالتهم البليغة إلى مليكهم وراعي شؤونهم عندما يسوؤهم الحال وتتقلَّبُ بهم الأحوال، إذ تخلَّى الفراتي عن كبرياء المتنبي ونرجسيته المتضخِّمة لصالح قومه وقضيَّتهم العادلة الَّتي تنضح برغبة الحريَّة والخلاص، وذلك عندما نقل الخطاب في سياقه الشِّعري من الذَّات الفرديَّة الحرَّة "**تَعرِفُني**" إلى الذات الجمعيَّة المقيَّدة والمضطهدة "**لا تَسمَعنَّ بنا، بغت علينا، لم تحفظ لنا**"، ثمَّ حوَّل غاية الأدوات الَّتي دانت للمتنبي في غرض فخره الذاتيّ بنفسه إلى غرض الثورة والانتفاض في

([228]) البرقوقي، عبد الرحمن، (1986م): شرح ديوان المتنبي، ط1، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي: ج/4: ص85.
([229]) الفراتي، (2019م): ص38.

وجه العدو "**واستخدم السَّيف والقرطاس والقلمَا**"، فجاءت القصيدة رسالة صارخة تضجُّ بالغضب والحماس للثَّورة على المستعمر إلى من وجده ندًّا في مواجهتهم والتَّغلُّب عليهم.

ويلجأ الفراتي في قصيدته المعنونة **(دفاعٌ عن الحقِّ)**، إلى بيت **(أبي تمام)** الشَّهير[230]:

السَّـــيفُ أصـــدقُ أنبـــاءً مـــن الكُتُـــبِ فـــي حـــدِّهِ الحَـــدُّ بـــين الجِـــدِّ واللَّعِـــبِ

لينصفَ صديقه العلَّامة **(سعيد العرفي)** من جور متصرِّف المدينة عليه بسبب مواقفه الوطنيَّة المناهضة للاستعمار الفرنسي[231]، إذ يقول[232]:

لـــك الويـــلُ مـــا هـــذا التَّـــأثُّر والحقـــدُ؟ فمثـــلُ ســـعيدٍ لا يُقـــالُ لـــه وغـــدُ
نقمـــتَ علينـــا حيـــثُ قمنـــا بواجـــبٍ لأوطاننـــا فيـــه الهدايـــةُ والرُّشـــدُ
ومـــا شـــئتَ فاصـــنعْ يـــا خليـــلُ فمـــا لنـــا ســـلاحٌ ولا مـــالٌ ولـــيس لنـــا جنـــدُ
ولـــيس لنـــا إلَّا يـــراعٌ مُســـدَّدٌ لـــه الفضـــلُ فـــي الإحكـــام فـــي حـــدِّه الحـــدُّ
يـــراعٌ إذا مـــا لامـــسَ الطِّـــرسَ وانبـــرى تخـــرُّ إلـــى الأذقـــان مـــا تطبـــعُ الهنـــدُ

فالفراتي هنا يغاير دلاليًّا بيت أبي تمام، وذلك في ملمح السَّيف الَّذي استطاع **(المعتصم)** بحدِّه أن يفصل بين الحق والباطل ويثبت الحقَّ في مضَائه بتلبية صرخة الحرَّة العربيَّة وفتح عمورية، إذ أدرك أنَّ وظيفته النبيلة تلاشت بوقوعه في يد الظَّالمين والطُّغاة، فقد أحالوه إلى وجه من وجوه الوجع والمعاناة، لذا عمدَ إلى وضع **(اليراع)** بديلًا له بنقل دلالة السَّيف المتوارية إليه "**لـه الفضلُ فـي الإحكـام فـي حدِّه الحدُّ**"، ليتأتَّى له الانتصار لصديقه العرفي الَّذي ظلَّ يحارب المستعمر وأذنابه بقوَّة فكره وكلماته "**ولـيس لنا إلَّا يراعٌ مُسدَّدٌ**"، مؤكِّدًا لحاقديه أنَّ قوَّة يراعه أشدُّ مضاضةً من وقع سيوفهم الظَّالمة.

وفي قصيدة **(أدمشق)**، يتناص الفراتي مع بيت الشَّاعر **(عمر بن أبي ربيعة)**[233]:

([230]) التبريزي، الخطيب، (2009م): ديوان أبي تمام، تحقيق: محمَّد عبده عزام، ط4، القاهرة، مصر، دار المعارف: ج/1: ص40.

([231]) يُنظر: العايد، غازي سعيد، (2001م): محمَّد الفراتي: "سيرته ، نماذج من شعره"، الموقف الأدبي، دمشق، سورية، منشورات اتحاد الكتاب العرب: العدد/359: ص44-57.

([232]) الفراتي، (2019م): ص 49، 50.

([233]) عمر بن أبي ربيعة، (1996م): ديوان، فايز محمَّد، ط2، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي: ص290.

أَيُّهـــــا العـــــاذِلي، أَقِـــــلَّ عِتـــــابي لَـــــم أُطِـــــع فـــــي وِصـــــالِها العُـــــذَّالا

وذلك عندما ينفى عن وطنه ويتابع أخباره بحسرةٍ وتوجُّع، إذ يقول مناجيًا طيف دمشق بعدما تلقَّفَ أخبارها المحزنة[234]:

أدمشـــــقُ والـــــذكرى إليـــــكِ تهزُّنـــــي هـــــزًّا، يُفَكِّـــــكُ منـــــيَ الأوصـــــالا
أدمشـــقُ دمعـــي عـــن هـــوايَ متـــرجمٌ إن كنـــتُ لا أســـطيع فيـــكِ مقـــالا
مـــا لـــي وللعـــذَّالِ بعـــدَ تـــدلُّهي فلقـــد عصـــيتُ بحبِّـــكِ العُـــذَّالا
أأُقـــيمُ فـــي (دار السَّـــلام) وصـــحبتي بالشَّـــامِ تلقـــى فـــي الحـــروبِ نكـــالا؟
نفســـي تنـــازعني ولســـتُ بمالـــكٍ بـــالكرخِ إلَّا دمعـــيَ الهطَّـــالا

وينبني التناص هنا في المحاورة الدلالية لبيت عمر بن أبي ربيعة في مغايرةٍ مع التركيب المستدعى "**عصيتُ بحبّكِ العُذَّالا/ لَم أُطِع في وِصالِها العُذَّالا**"، إذ يشير فعلُ عدم الإطاعة عند عمر إلى إرادةٍ حرَّةٍ وقسط من الاختيار لدى الشاعر في وصال من يحبُّ، بينما يشير فعل العصيان عند الفراتي إلى صعوبة ذلك الحبّ ومشقَّته على نفسه المتمرِّدة الَّتي حاربت في سبيله العاذل/ المستعمر؛ ممَّا جعل الدلالة الغزليَّة الحسيَّة الَّتي استحضرها الشَّاعر في قصيدته، تتحوَّرُ بشكلٍ تلقائيٍّ إلى دلالة معنويَّة جديدة، عبَّرت عن وطنيَّة الشَّاعر وصدق انتمائه، وهو في غربته القسريَّة يذرف عبرات الحزن والأسى على وطنه الَّذي نالت منه يد المستعمر الفرنسيّ.

ب. التَّناص مع الشِّعر العربيّ الحديث:

لم يقف إبداع الشَّاعر محمَّد الفراتي عند حدود التَّناص مع الشِّعر العربيّ القديم والتَّفاعل مع دلالاته لفظًا ومعنى في سياقٍ جديد، بل تعدَّى ذلك إلى النَّهل من تجارب شعراء عصره العرب ممَّن كان له حضوره وقوَّته في ساحة الشِّعر العربيّ الحديث، ولامسَ بإبداعه كيان الفراتي وجوهره الشِّعري، وفي طليعتهم رائد النَّهضة العربيَّة الشَّاعر **(إبراهيم اليازجي)**، الَّذي عمل على إذكاء القوميَّة العربيَّة في نفوس الجماهير العربيَّة، ومنهم كان الفراتي في قصيدته المعنونة **(يوم فتح دمشق)**[235]:

([234]) الفراتي، (2019م): ص63.

([235]) الفراتي، (2019م): ص35، 36.

إنَّ فـــــتح الشَّـــــآمِ أعظـــــمُ فـــــتحٍ ترتقـــــي مجـــــدَها بـــــهِ الإســـــلامُ
أبنـــــي التُّـــــركِ فـــاعلموا اليـــومَ أنَّـــا أُســـدٌ فـــي اللِّقـــاء صِـــيدٌ كِـــرامُ
لا نَـــرُدُّ السُّـــيوفَ فـــي الحـــربِ مـــا لـــم ترتـــوي مـــن صُـــدُورهنَّ الهَـــامُ
إذ تـــــداعت فـــــوارسٌ يـــــا لعـــــدنا نَ وبـــــيضُ الظُّبـــــا لهـــــا إرزامُ
يـــا بنـــي العُـــربِ هبَّـــةً مـــن رُقـــادٍ إنَّ ذاكَ الرُّقـــــــادُ عـــــــارٌ وذامُ
فلإحـــــدى الأمـــــرين: إمَّـــــا ممـــــاتٌ أو حيـــــاةٌ مـــــا بعـــــدها إرغـــــامُ
قُـــل: فســـحقًا، سُـــحقًا لأبنـــاءِ جنكيـــ ـــزَ، فـــأمنٌ مـــن بعـــدهم وســـلامُ

إذ أبانَ الشاعر هنا عن نزعته القومية الثائرة وروحه المتعطِّشة إلى الحريَّة والاستقلال، وذلك في ظلِّ انتصارات الجيش العربيِّ المتلاحقة على الأتراك، ويستدعي الفراتي قول اليازجي من مطلع قصيدته المشهورة، في قوله[236]:

تَنَبَهـــوا وَاســـتَفيقوا أَيُّهـــا العَـــرَب فَقَـد طَمـى الخَطـبُ حَتّـى غاصَـتِ الرُّكَـبُ
فـــيمَ التَعلُّـــلُ بالآمـــالِ تَخـــدَعُكُم وَأَنـــتُم بَـــينَ راحـــاتِ الفَنـــا ســـلُبُ
وَفـــارَقَتْكُم لِطـــول الـــذُلِّ نَخـــوَتُكُم فَلَـــيسَ يُـــؤلِمُكُم خَســـفٌ وَلا عَطـــبُ

ليعبِّر عن غضبه العارم تجاه من رآه راقدًا أمام تضحيات الأبطال في جيش التَّحرير العربيِّ في قوله: **"يا بني العُربِ هبَّةً من رُقادٍ/ إنَّ ذاكَ الرُّقادُ عارٌ وذامُ"**، ويلحظ المتلقِّي أنَّ الشَّاعر هنا قد تقارب دلاليًا مع أبيات اليازجي، فالرُّوح الحماسيَّة الثائرة مستعرةٌ عند كلا الشاعرين وسياق النقمة والغضب على المتخاذلين في البيتين واحد، كما أنَّ المقاربة الأسلوبيَّة اللغويَّة ظاهرة في توظيف الفراتي أسلوب النداء: **"يا بني العُربِ/ أَيُّها العَرَب"**، وجاءت المقاربة الدلاليَّة بين المصدر **"هبَّةً"** وأفعال الأمر **"تَنَبَهوا، استَفيقوا"**، كاشفةً جانبًا من جوانب شخصيَّة الشَّاعرين، إذ كان دور اليازجي في الثورة العربيَّة توعويًّا تنويريًّا، يزرع بذور القوميَّة العربيَّة في قلوب الناشئة العرب، لذا لزم منه استخدام الأفعال الَّتي تسترعي انتباههم، وتدفعهم للثورة والنِّضال على الأتراك، بخلاف الفراتي الَّذي التحق بجيش فيصل بن الحسين وأصبح مشاركًا في الثورة العربيَّة الكبرى قولًا وفعلًا[237]، فكان عهده عهد نضج هذه البذور وجني ثمارها بحضِّ الجماهير العربيَّة على المشاركة الفعليَّة في الثورة، لذا جاء توظيفه للمصدر خدمةً لدوره المهم في

([236]) اليازجي، إبراهيم، (1983م): العقد، تقديم: مارون عبود، ط1، بيروت، لبنان، دار مارون عبود: ص25.
([237]) امرير، (1995): ص41.

أرض المعركة في استنفار الجهود وتأكيد عار التَّراجع والخنوع أمام الترك في ساح القتال، وبذلك تساوى عنده خيار الموت والحياة "**فلإحدى الأمرين: إمَّا مماتٌ أو حياةٌ**" أملًا في نيل شعبه الحريَّة وتحقيق قضيَّته العادلة.

وتتقاطع تجربة الفراتي مع تجربة الشَّاعر العراقي **(معروف الرصافي)** في سياق محاربة الجهل والتخلُّف بطلب العلم والجدِّ فيه والمثابرة على تحصيله، إذ يقول في قصيدته المعنونة **(وضح الصُّبح)**، ناصحًا الشَّباب العربيَّ[238]:

بعـــض نفـــعٍ أو يَـــرُدَّ القـــدَرَا ... فانفضـــوا عـــنكم غبـــارَ الكَسَـــلِ
وادفعـــوا الخَطـــبَ إذا الخطـــبُ عـــرا ... واســـتفيدوا مـــن تـــراث الأُوَلِ
لـــيس فـــي الجهـــل حيـــاةٌ للـــورى ... فـــاقرنوا العلـــمَ إذًا بالعَمـــلِ
قـــد رقـــى النَّـــاسُ إلـــى أعلـــى الـــذُّرا ... وبقينـــا فـــي الحَضـــيضِ الأســـفلِ
ورجعنـــا فـــي الحيـــاةِ القهقـــرى ... وســـعى النَّـــاسُ لنيـــل الأمـــلِ

وهذه الأبيات تتلاقى مع قول الرصافي[239]:

ابنـــوا المـــدارس واستقصـــوا بهـــا الأمـــلا ... حتَّـــى نُطـــاول فـــي بنيانهـــا زُحـــلا
أن كـــان للجهـــل فـــي أحوالنـــا عِلَـــل ... فـــالعلم كالطـــبِّ يَشْـــفي تلكـــم العِلـــلا
ســـيروا إلـــى العلـــم فيهـــا سَـــير معتَـــزِم ... ثـــمَّ اركبـــوا اللَّيـــل فـــي تحصـــيله جَمَـــلا
لا تجعلـــوا العلـــم فيهـــا كـــلَّ غـــايتكم ... بـــل علِّمـــوا الـــنَّشء علمًـــا يُنـــتج العمـــلا

يتحقَّق التَّناص هنا في انفتاح نصِّ الفراتي على نصِّ الرصافي في رؤيةٍ واحدة دعا لها كلا الشَّاعرين في تأكيدهما دور العلم المشفوع بالعمل سبيلًا لنهضة الشُّعوب ورقي الحضارات، وتأتي المغايرة الدلاليَّة بين النَّصين في اختلاف الحالة الشعوريَّة لديهما، إذ كانت دعوة الرصافي نهضويَّة تفاؤلية سرت إيجابيتها في مفردات نصِّه: "**الأمل، نُطاول، يَشْفي، يُنتج**" ورويه اللام المتحرِّكة المشبعة بألف الإطلاق، وهذا ينسجم مع نفسيَّة الشاعر وغرضه الإصلاحي، الَّذي استلزم منه الوصول إلى القارئ بروحٍ منفتحةٍ ومنطلقة تحضُّه على الإنتاج والتَّقدُّم، في حين عبَّرت الَّلام المكسورة عند الفراتي عن حالته الحزينة

([238]) الفراتي، (2019م): ص 126.

([239]) الرَّصافي، معروف، (2014م): الديوان، ط1، القاهرة، مصر، مؤسسة هنداوي: ص135.

المحبطة من الأوضاع الراهنة لبلاده وأمَّته بصدامها مع الآخر الغربي وهيمنته عليها بعلومه وصناعاته المتطوِّرة؛ فجاءت دعوته النهضويَّة، مشوبةً بالنَّبرة الخطابية العالية "**فانفضوا عنكم غبارَ الكَسَلِ، استفيدوا من تراث الأُوَلِ، فاقرنوا العلمَ إذًا بالعَملِ**"، الَّتي تشي بصعوبة الموقف وضرورة تداركه، ثمَّ يعمِّقُ هذه الدلالة عن طريق حشده للثنائيات الضديَّة في قوله: "**رقى/ بقي، الأعلى/ الأسفل، رجع/ سعى**"، لإقامة المفارقة بين وطنه والأمم الأخرى في التطوُّر والرقيّ، وغرض الشَّاعر من ذلك محاولة استنهاض الهمم وحشد الطاقات بانتهاج طريق العلم والعمل به سبيلًا في نهضة وطنه وأملًا في خروجه سالمًا معافى من النَّوازل والملمَّات الَّتي غيَّبته عن ركب الحضارة والتقدُّم.

ويتابع الشَّاعر دعواه النهضويَّة حالمًا بالصُّورة المُثلى الَّتي يرتضيها لقومه بين الأمم لقومه، إنْ تسلَّحوا بقوَّة العلمِ والمعرفة مستعينًا بقول رائد مدرسة البعث والإحياء في الشِّعر العربي الحديث **(محمود سامي البارودي)**، في قصيدته المعنونة **(قوَّة العلم)**، الَّتي يقول فيه[240]:

بِقُـــوَّةِ الْعِلْـــمِ تَقْـــوَى شَـــوْكَةُ الأُمَـــمِ فَـالْحُكْمُ فِـي الـدَّهْرِ مَنْسُـوبٌ إِلَـى الْقَلَـمِ

ويقول الفراتي[241]:

عَلَـــمٌ يَخفـــقُ فـــي هـــامِ العُـــلا فلِمَـــن يـــا قـــومُ هَـــذا العَلَـــمُ؟
هـــو للشَّـــعبِ الَّـــذي قـــد عَمِـــلا دهـــــرَهُ لا يعتريـــــهِ السَّـــــأَمُ
هَجَـــرَ النَّـــومَ وعـــافَ المـــلا وحَـــلَا عنـــدَ بنيـــه الألَـــمُ
غَلَبَـــتْ همَّـــتهم أُسْـــدُ الفَـــلا وبفضـــلِ العِلـــمِ تَعلـــو الهِمـــمُ

يلحظ المتلقي أنَّ تناص الفراتي في بيته الأخير جاء متوافقًا مع دعوة البارودي النهضويَّة الَّتي تتطلَّع بالأمَّة إلى غدٍ أفضل، وتتبدَّى فاعلية التَّناص هنا في المقاربة الدلاليَّة بين التركيبين: "**بفضلِ العِلمِ تَعلو الهِممُ/ بِقُوَّةِ الْعِلْمِ تَقْوَى شَوْكَةُ الأُمَمِ**"، فالبارودي يؤكِّدُ أنَّ قوة الأمم وأساس تفوُّقها يرجع إلى القلم، الَّذي هو كناية عن العلم، والفراتي بدوره يقرن قوَّة الأمم بهمم شعوبها ورغبتهم الصَّادقة في طلب العلم والجدِّ فيه، والواضح هنا أنَّ الفراتي قد وجد أنَّ أخطر ما قد يواجهه شعبه في محنته هو الكسل وبرود الهمَّة؛ فجاء خطابه الشعريُّ بصيغة الحوار الذاتيّ الَّذي يشي برؤية الشَّاعر النهضوية وتطلُّعاته الخاصَّة

([240]) البارودي، محمود سامي، (1998م): ديوان البارودي، تحقيق: علي الجارم، ومحمَّد شفيق معروف، ط1، بيروت، لبنان، دار العودة: ص511.

([241]) الفراتي، (2019م): ص126.

بقوله: "**لا يعتريه السَّأمُ، هجرَ النَّومَ، حلا عند بنيه الألمُ**"؛ ليدلِّل القارئ على خصال الجيل القوي الَّذي يستطيع بهمَّته العالية النُّهوض بشعبه وأمَّته بالقوَّة العلميَّة العمليَّة البنَّاءة.

يتَّضح ممَّا سبق كيف استطاع الفراتي تشرُّبَ نصوص السَّابقين واللَّاحقين من الشُّعراء ومن يدقِّق النَّظر في مجمل استدعاءاته يجد غلبة الشَّعر العربيِّ القديم على الشِّعر الحديث، ويمكن أن يعزى ذلك إلى تأثُّر الشَّاعر بطابع المدرسة الإحيائيَّة، في ترسُّم خطى شعراء العربيَّة الكبار، ومحاولته تجديد العلاقة بأشعارهم بإبقاء ذلك المأثور حيًّا ضمن ممارسة دلاليَّة يعيد بها إنتاج ما جادت به قرائحهم، سواء على مستوى البناء والصِّياغة أم على مستوى الدلالة والرؤيا.

سادسًا- المصدر الصُّوفيُّ:

كان المصدر الصُّوفيُّ وما زال المصدر الفريد بخصائصه وميزاته، الَّذي أمدَّ الشِّعر الحديث بالرموز والإشارات والمشاهد السُّريالية الَّتي تطفح بالعمق والكثافة الدلاليَّة، ولقد أحسَّ شعراؤنا بمدى قوَّة هذه الصلة الَّتي تربط تجربتهم بالتجربة الصوفيَّة، إذ قادهم هذا المصدر إلى عوالم ثانية خارج الحياة اليوميَّة في مناخ الأحلام والأفراح والحسرات والمشاعر، والرُّؤى الغارقة في قرارة الرُّوح[242]، وتتجلَّى مظاهر التَّصوُّف في الشِّعر العربيِّ الحديث في جوانب عدَّة، أبرزها[243]:

1- الحزن العامُّ الهادئ المتطوِّر عن الحزن الرومنطيقي القديم.
2- الإحساس بالغربة والضَّياع والنفي والحاجة إلى العكوف على النفس.
3- اتِّحاد الشَّاعر بالرُّموز المثقلة بالتَّضحية وارتياحه إلى عالم الأرواح.
4- اتِّحاد الصُّوفي والشَّهيد والشَّاعر.
5- الحلولية الكونية (معانقة الشَّاعر للكون).
6- المزج بين المحسوس والمتخيَّل.
7- الظمأ النَّفسي لمعانقة المتوقَّع، الَّذي يأتي ولا يأتي (الأمل المطلق).

ولعلَّ نزعة الفراتي الصوفيَّة، كان منبعها الأساسيُّ هو اطِّلاع الشَّاعر على أدب ابن الفارض وسواه من المتصوِّفة وتأثُّره بجلال خيالهم ونصاعة ألفاظهم ومعانيهم ونفاذهم من عالم المادة الزائلة إلى

([242]) يُنظر: زايد، (1997م): ص105، 106.
([243]) يُنظر: عباس، إحسان، (1978م): اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت، عالم المعرفة: ص164، 165.

عالم الصَّفاء والارتقاء الرُّوحي[244]، وانعكس ذلك في قصائده الَّتي تشرَّبت لغة التصوُّف ورموزه، فخلق ذلك تفاعلًا دلاليًّا بين اللُّغتين، أنتج لغة شعريَّة جديدة تتماهى مع عالم المطلقات الروحيَّة والجماليَّة.

أ- التَّناص مع المعجم الصُّوفي:

أدرك الفراتي عمق الرَّابطة بين لغة الشِّعر والتصوُّف، فاستفاد من المعجم اللُّغوي الصُّوفي ومصطلحاته المشبعة بالإشارات الخفيَّة والدِّلالات الشفَّافة في صياغة لغته الشِّعريَّة الخاصَّة، ففي قصيدة **(الشَّاعر والطَّبيعة)**، يستعين الفراتي بلغة التصوُّف وسحرها ممزوجةً بالذَّوق الرومنتيكي في رسم الطَّبيعة ووصف جمالها الأخَّاذ، مقاربًا بذلك حالته النفسيَّة في طور من أطوار حياته، إذ يقول[245]:

أيَّامَ كنتُ إذا ما الفجرُ ينضحُني ... بالنُّورِ أمشي إليه مشيَ مُختالِ
جذلانَ أملأُ صدر الصُّبحِ من مرحي ... شدوًا فَتُرهِفُ لي الأسماعُ آصالي
حالٌ تمنَّيتُ لو دامتْ عليَّ مَدَى ... هذي الحياةِ فأحيتْ مَيْتَ آمالي
حيث الطَّبيعةُ أمٌّ لي تُعانقني ... تحتَ الخمائلِ في يُسري وإقلالي
يا من تراءت له في الغيبِ أخيلةٌ ... فراحَ يعدو عليها عدوَ عسَّالِ
يشتدُّ طورًا وحُمَّى الوهمِ تنفضُهُ ... نفضًا ويحسبُها حمَّى برئبالِ
فليسَ يلوي على شيءٍ كأنَّ به ... مسًّا من الجِنِّ أو ضربًا من الحالِ
أقصرْ فإنَّك مثلي لم تنلْ أبدًا ... منها سوى نَصبٍ للمرءِ قتَّالِ
إنِّي التفتُّ إلى حظِّي وبي ظمأٌ ... فلاحَ لي من خلالِ النَّحسِ كالآلِ

تتمظهر في بداية الأبيات مشاعر التحسُّر والاشتياق لطورٍ من أطوار الأنُس والسَّلام الروحيّ، الَّتي قضاها الفراتي في أحضان الطَّبيعة، هاربًا من وحشة عالمه المرِّ وقسوته عليه، وتبرزُ المقاربة التناصيَّة في استحضار الشَّاعر للطَّبيعة الأم، مصدرًا من مصادر الإعجاب الصُّوفي بمظاهر الجمال الإلهي[246]، في قالبٍ رومنتيكي يحمل أبعاد الذَّات الشَّاعرة، الَّتي تتذوَّق الجمال وتدرك مكنونه، وتبدَّى ذلك في مظاهر الطَّبيعة البصريَّة بقوله: "**الفجرُ ينضحُني، بالنُّورِ أمشي، أملأُ صدر الصُّبحِ من مرحي**"،

([244]) امرير، (1995): ص217.

([245]) الفراتي، (2019م): ص 245، 246.

([246]) منصور، إبراهيم، (د.ت): الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر)، ط1، القاهرة، مصر، دار الأمين: ص68.

والَّتي اقترنت بحالة السَّكينة والارتياح النَّفسي المؤقَّتة، إذ سرعان ما تلاشت وأصبحت محض حلم وذكرى جميلة، "**حالٌ تمنَّيتُ لو دامتْ عليَّ مَدَى/ هذي الحياةِ فأحيت ميتَ آمالي**"، ويلجأ الشَّاعر إلى بعض المعاني والمفردات الصُّوفيَّة، الَّتي ترتبط بصورة الصُّوفي المجذوب لنفحات الذَّات الإلهيَّة[247]، في قوله: "**تراءت، الغيبِ، أخيلةٌ، يشتدُّ طورًا، تنفضُهُ نفضًا، ضربًا من الحالِ**"، وذلك لبيان حاله وحال من بات مثله يسعى في وهم الغنى وتحسين الحال ليلقى في نهاية المطاف ضنك العيش والحظ العاثر.

وفي قصيدته المعنونة بـ**(الشَّاعر بين القلب والمعرفة)**، نلاحظ سريان النَّفَس الصُّوفي، والتَّأثير الواضح للتَّجربة الصُّوفية على تجربة الفراتي الشِّعريَّة، وذلك حين أبحر الفراتي في تأمُّلاته بعيدًا بين الكواكب والمجرَّات، يبحثُ عن أسرار الكون ولطائف القدرة الإلهيَّة، واكتشف أنَّ القلبَ هو ضالَّته ووسيلته للكشف والمعرفة والوصول إلى كنه الحقائق، فهو على حدِّ قولهم "**لطيفةٌ ربَّانيةٌ روحانيةٌ لها بهذا القلب الجسماني تعلُّقٌ، وتلكَ اللَّطيفةُ هي حقيقةُ الإنسان**"[248]، يقول[249]:

اجـــذبيني إليـــكِ يـــا قـــوةَ اللَّـــــه إلـــى حيـــث تنطـــوي الأكـــوانُ
اجـــذبيني فقـــد ســـئمتُ مقـــامي مـــعَ عقلـــي وشـــفَّني الهجـــرانُ
لمحـــــةٌ منـــكِ ربَّمـــا أنقـــذتني مـــن شـــكوكٍ عـــذابُها ألـــوان
ذاكَ قلبـــي الكســـيرُ فاســـتنطقيهِ عـــن شـــعورٍ يهيجُـــهُ الوجـــدانُ
فهـــو ينبيـــكِ أنَّـــه جـــدُّ مفتـــو نٍ، بمعنـــاكٍ عاشـــقٌ ولهـــانُ
خلِّصـــيني مـــن قيـــدِ عقلـــي وممَّـــا يقتضـــيه القيـــاسُ والبرهـــانُ
خَســـئَ العقـــلُ فهـــوَ أحقـــرُ مـــن أنْ يبلـــغَ المنتهـــى بـــه الإنســـانُ
لا دليـــل عليـــكِ إلَّا مـــن القلـــــبِ ففيـــهِ الجـــلاءُ والتِّبيـــانُ
فيـــكَ راحٌ وفيـــكَ روحٌ مـــن اللَّـــــهِ وفيـــكَ الهـــوى وفيـــكَ الحنـــانُ
فـــأنرِ بالهـــدى جوانـــبَ نفســـي فهـــي بـــالنُّورِ والهـــدى تـــزدانُ
أيُّهـــا القلـــبُ أنـــتَ مفتـــاحُ ســـرِّ الـــغيبِ بـــل أنـــتَ دوحُـــهُ الفَينـــانُ

([247]) يُنظر: العجم، رفيق، (1999م): موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، ط1، بيروت، لبنان، مكتبة لبنان: ص246.

([248]) الغزالي، أبو حامد، (2004م): إحياء علوم الدين، تحقيق: محمَّد تامر، ط1، القاهرة، مصر، دار الآفاق العربي: ج/3: 4، 5.

([249]) الفراتي، (2019م): ص442 – 444.

يتحقَّقُ التناصُّ في هذه الأبيات في انفتاح الشاعر على التجربة الصُّوفية، واستعماله القلبَ بوصلةً نورانية تقودُه نحو الإيمان والهداية بعيدًا عن شكوك العقل ومنزلقاته، وتتبدَّى فاعلية التَّناص في استحضاره لغة الصُّوفي العاشق والملحِّ في طلبه للكشف والمعرفة عن أنوار معشوقه/ الذات الإلهيَّة، ولسانُ حاله الَّذي اتَّخذ القلب إمامًا والحقَّ غايةً ينشدُها، حتَّى يتغنَّى بجمال معشوقه ويفنى بأنواره، وذلك تمظهر في ألفاظه "**اجذبيني، شفَّني، مُعنَّى، مُدلَّهٌ، مفتون، عاشقٌ، ولهان**"، وفي رفض الشَّاعر للعقل أداةً للمعرفة والوصولِ إلى الحقائق، يتبدَّى جانب القلب الرومنتيكي، الَّذي يستشعر معاني الجمال ويحرِّر الشُّعور والخيال من كلِّ قيدٍ فرضه العقل والمنطق، ونلحظ ذلك في البيت الرَّابع والخامس، إذ لجأ إلى عددٍ من الصِّفات الَّتي حملها "**القلب**" عند المتصوِّفة، منها: "**مهبطَ الوحي أنتَ، فيكَ روحٌ، فيكَ الهوى، فيكَ الحنان، أنتَ مفتاحُ سرِّ الغيب، نعمَ النَّصيحُ أنتَ**"[250]، وفي ذلك تأكيدٌ على مكانةِ القلب الرَّفيعة عند الفراتي، وحالة السكينة النفسيَّة، الَّتي تصيبه عندما يستند إلى حكمه وخياره، كما أنَّ مطلبه الرومنسي لا يكتملُ إلَّا به، إذ كان محرِّضًا فاعلًا لخيال الفراتي ولعاطفته المتأجِّجة، الَّتي يعجزُ العقل وأدواته عن إذكائها.

وفي قصيدته المعنونة بـ"**الحبّ**"، يصف الفراتي تجربته الشعوريَّة مع عاطفة الحب الإنسانيّ، بلغةٍ صوفيَّة رقيقة، تستند في دلالتها ومعانيها إلى طابع الحبِّ الإلهي عند المتصوِّفة، إذ يقول[251]:

ماذا وراءَكَ من بَرحٍ ولأواءِ ... يا من تأجَّجتَ نارًا بينَ أحشائي؟
إنِّي أُحِسُّكَ في روحي وفي جسدي ... وفي دموعي وفي وجدي وشكوائي
في النُّورِ في البرقِ في الأنواءِ مُندَمجًا ... في الزَّهرِ في العرفِ في الأنداءِ في الماءِ
فأنتَ معنى حياةٍ لا فناءَ له ... تشعُّ بين الورى في كلِّ لألاءِ
فالخلدُ أنتَ وأنتَ الخلدُ ما اتَّصلتْ ... منكَ الأواصرُ ما بينَ الأخلَّاءِ
ماذا أقولُ بمعنى لا حدودَ لهُ ... وأنتَ تحصُرهُ في (الحاء والباء)؟

يعبِّر الشاعر في أبياته السَّابقة عن عاطفة الحبِّ الإنساني، وما يبعثه في داخله من مشاعر وأحاسيس مستعرة، قد حاول الفراتي مقاربتها مقاربةً دلاليَّة ولغويَّة مع ما يولِّده مصطلح "**الحبِّ**

([250]) يُنظر: العجم، رفيق، (1999م): ص763 – 769.
([251]) الفراتي، (2019م): ص445.

الإلهي"[252] من صورٍ ومعانٍ صوفيَّة ترقى وتتسامى إلى الذوبان والاحتراق في حبِّ الذات الإلهيَّة، فالمقاربةُ الدلاليَّة تنبثقُ من حالةٍ شعوريةٍ، يولِّدها الحبُّ في صورةٍ ثنائية تجمعُ بين حال الإنسان المحبِّ لمحبوبه المخلوق وحال الصُّوفي المتيَّم بمحبوبه الخالق، وقد عمل الفراتي على صهر هذه الثنائيَّة في بوتقةً فريدة، تَمُتُّ في صميمها إلى تجربةٍ مباشرةٍ بالواحد وبالذات الكليَّة وبالله[253]، وذلك في تعبير الفراتي عن وجود الحبِّ/ الله بمظاهر الحياة والطَّبيعة المتنوِّعة في لحظةٍ وجودية، يعتملُها الحبُّ من الدَّاخل "**الروح، الجسد، الدموع، الوجد**" إلى الخارج "**النور، البرق، الأنواء، الزَّهر، العرف، الأنداء، الماء**"، حتَّى يعطي الحياة بهجتها وجمالها، وفي ذلك تومضُ المقاربة اللغويَّة مع المعجم الصُّوفي في استحضار الفراتي لصفات البقاء السَّرمدي للذات الإلهيَّة وإسباغها على معالم حبِّه الفاني، وتجلَّى ذلك في قوله: "**فأنتَ معنى حياةٍ لا فناءَ لها**"، وأيضًا في تشبيهه له بقوله:" **فالخلدُ أنتَ**" وفي استفهامه عن مدى سعته وحدوده" **ماذا أقولُ بمعنى لا حدودَ لهُ**"، وواضحٌ أنَّ الشَّاعر أراد من ذلك الخروج عن نسق المحبَّة المعهود والنَّظر إليه بقلب يرقى إلى المحبَّة المُثلى الَّتي انماز بها المتصوِّفة عن غيرهم.

ب- التَّناص مع الرَّمز الصُّوفي:

وكما متح الفراتي من لغة التصوُّف ومصطلحاته الغزيرة، فقد لجأ أيضًا إلى توظيف الرَّمز الصُّوفي بظلاله المعنويَّة وإيحائيته المكثَّفةِ للتَّعبير عن التَّجربة الشعوريَّة والروحيَّة، الموشَّحةِ بالطَّابع الرومنسي، والرَّمز الصُّوفي بطبيعته الشِّعريَّة لا يعدو أن يكون نتاج موقفٍ رمزيٍّ، يعوِّل أساسًا على موقف الشُّعور، وتفضي رمزيَّة الموقف إلى اللُّغة المفعمة بقدرٍ كبيرٍ من الدلالات الرمزيَّة، والَّتي هي أداة التَّعبير والخصوبة الإيحائيَّة في التَّركيب الأسلوبيّ للنَّصّ، ولا يدرك هذه اللُّغة سوى صاحب الذَّوق الحسِّي ومن ألف التَّصوُّف ونزعاته[254]، هذا وقد تفرد النتاج الشِّعري عند الفراتي بعددٍ من الرُّموز الصُّوفية، الَّتي أفرد معظمها في قصائد كاملةٍ، منها رمز "**البلبل والوردة**"، والَّذي يمثِّلُ رمزًا من رموز

([252]) يُنظر: العجم، رفيق، (1999م): ص274 – 277.

([253]) يُنظر: ستيس، ولتر، (1999م): التصوف والفلسفة، ترجمة وتقديم: إمام عبد الفتاح، القاهرة، مصر، مكتبة مدبولي: ص257، ويُنظر: العجم، رفيق، (1999م): ص1034 ، 1035.

([254]) يُنظر: خوالدية، أسماء، (2014م): الرمز الصوفي بين الإغراب بداهةَ والإغراب قصدًا، الرباط، المغرب، دار الأمان: ص23–25.

الشِّعر التُّركي والفارسي، وهو رمز العشق والحبِّ الصَّادق الخالي من الغرض والفائدة الدنيويَّة[255]، إذ يقول الفراتي في قصيدته المعنونة بـ**(الجورية والبلبل)**[256]:

وجوريـــةٍ قـــد أطبـــقَ اللَّيـــلُ جفنهـــا	وهـــــامَ بـــــأحلامِ الربيـــــعِ كراهـــــا
وهدْهَـــدَها بـــــردُ النَّســـــيمِ فهوَّمـــــتْ	وعابـــــثَ منهـــــا جيـــــدها فحناهـــــا
وبـــاتَ علـــى فـــرعٍ مـــن السَّـــرو بلبـــلٌ	يُغـــــرِّدُ محروقًـــــا بنـــــارِ هواهـــــا
يراقبُهـــــا والطَّـــــلُّ يـــــنظمُ لؤلـــــؤًا	يُحيِّـــي بـــه قبـــلَ الشُّـــروقِ شـــذاها
فلمَّـــا أحسَّـــت بالصَّـــباحِ تنبَّهـــت	مـــن النَّـــوم وافتـــرَّتْ لـــه شـــفتاها
فـــراحَ لهـــا حـــرَّانَ يلـــثمُ ثغرهـــا	ليُســـكرَهُ منهـــا رحيـــق شـــذاها

يرسمُ الشَّاعر في هذه القصيدة بلوحةٍ فنيّة ساحرة عن عشقه الرومنسي لمظاهر الجمال الإلهي في ثنائية الحبِّ والجمال انطلاقًا من مظاهرها المادية ممثَّلة بـ البلبل/ الوردة الجورية، وفي هذه الثنائية يتجلَّى رمزُ البلبل عاشقًا ملتاعًا بنار الهوى الَّتي اجتاحته من معشوقته الوردة الجوريَّة، وهذا العشق نادرٌ بطبيعته لأنَّه يقومُ على حبِّ المعشوقِ لذاته "**لا لحظٍ ينالُ منه وراء ذاته بل تكونُ ذاته عينَ حظِّه، وهذا هو الحبُّ الحقيقيُّ البالغ الَّذي يوثق بدوامه، وذلك كحبِّ الجمال والحسن، فإنَّ كلَّ جمالٍ محبوبٌ عند مـدركِ الجمـال وذلـك لعـين الجمـال؛ لأنَّ إدراكَ الجمـالِ فيـه عـين اللَّـذَّةِ، واللَّـذَّةُ محبوبـةٌ لـذاتها لا لغيرها.**"[257]، والفراتي في أبياته يدرك حقيقة هذا الحبِّ الصوفيِّ ومستلزماته الروحيَّة الَّتي تتطلَّب من العاشق الفناء في معشوقه، فحاول مقاربة ذلك مع فلسفته الرومنسية، الَّتي تسمو بمعنى الحبِّ إلى الله فكلُّ الكائنات مجذوبةٌ إليه بهذه الصفة، وكما يقول فكتور هوجو: "**الله هو المركز الَّذي تنجذبُ إليه أصولُ الأشياء كلِّها، وإلى صفةٍ واحدة من صفاته يرجع الخلقُ والتَّقدير، والإحياء والغرس، والوجود والعدم؛ تلك الصِّفة هي الحبُّ**"[258]، وقد استلزمَ من الفراتي في محاولة نفاذه إلى هذه الصِّفة في رمزه المستحضر الاستعانة بلغة الخيال الرومنسي ممزوجةً بمجال الطَّبيعة الَّتي تعتمدُ على الإدراك والحواسِّ، وذلك بقوله: "**أطبق اللَّيلُ جفنها**" وأيضًا بقوله: "**هدْهَدَها بردُ النَّسيمِ**" وفي قوله: "**وعابثَ منها جيدها**" وفي وصفه لحالة البلبل العاشق الَّذي في عشقه للوردة الجورية، بقوله: "**يُغرِّدُ محروقًا بنارِ هواها**" وأيضًا

([255]) يُنظر: العجم، رفيق، (1999م): ص177.

([256]) الفراتي، (2019م): ص256.

([257]) الغزالي، أبو حامد، (2004م): ج/4: ص403.

([258]) هلال، محمَّد غنيمي، (د.ت): الرومنتيكية، القاهرة، مصر، نهضة مصر للطباعة والنشر: ص173، 174.

في قوله: "**يراقبُها والطَّلُّ ينظمُ لؤلؤًا**" نستشعر عطش الشَّاعر لهذه العاطفة الجميلة بدلالة مفردات البيت الأخير "**حرَّان، يلثمُ، يسكره، رحيق**"، إذ نأى الشَّاعرُ إلى الحبِّ، عندما وجد فيه ما يرمِّم صدع قلبه، ويروي ظمأ عاطفته لمشاعر الحبِّ والجمال الوجوديّ.

وهذا الظَّمأ الرُّوحي الَّذي اكتنف أركان الشَّاعر لم يقتصر فقط على جانبه العاطفيّ، بل تعدَّاهُ إلى جانب الطُّموح الرومنسيّ، والرَّغبة الجامحة لروحه في ارتياد عوالم السَّماء إرضاءً لعبقريته الفذَّة، الَّتي لم تجدْ متَّسعًا لها في عالم الواقع، وفي ذلك يقول "**الفريد دي فيني**" أحدُ روَّاد المذهب الرومنسيّ: "**منذ بدأت روحي تصدعُ الأجواء بالجبينِ والجناح لم تخلدْ مرَّةً إلى الأرض، وأعلم أنَّها لو هبطت إليها مرَّةً لم يكن ذلك إلَّا لتموت، ولم يقطع النَّوم في اللَّيلِ قط حركة تفكيري، بل كنتُ أشعرُ بفكرتي شرودًا طافيةً فوق حركة أحلامي العمياء الطَّموح ... واليومَ تنوءُ روحي بالعبءِ، فهي شبيهةٌ بتلكَ الَّتي قال فيها الكتاب المقدَّس: "الأرواحُ الجريحةُ تنطلقُ صيحاتها نحو السَّماء**"[259]، وجاءت قصيدته "**موهبة السَّماء**" محمَّلةً بهذه الرومنسيَّة، الَّتي عمدَ الشاعر إلى ضخِّها في رمز "**الفراشة**" المستحضر من المخزون الصُّوفي، إذ يقول[260]:

روحـــي تطـــوفُ علـــى المـــدى ... كفراشـــــةٍ حـــــولَ الضِّـــــياءِ
أبـــــدًا بهـــــا شَـــــغَفٌ إلـــــى ... مـــــرأى الكواكـــــبِ فـــــي السَّـــــماءِ
تهـــوى بـــأن تســـري كمـــا ... تســـري الأشـــعَّةُ فـــي الفضـــاءِ
فكأنهـــــا إحـــــدى النُّجـــــو ... مِ الزُّهـــــرِ فـــــي جـــــوِّ السَّـــــماءِ
مـــن أيـــن لُحـــتِ لنـــاظري ... أو قـــد هَبَطـــتِ مـــن العـــلاءِ
لـــي فيـــكِ كالورقـــاءِ شَجْـــ ... ـــوٌ، لـــيس يُبْـــرِدُهُ بكـــائي
يـــا بســـمةَ الأمـــل اللَّذيـــ ... ـــذِ متـــى يُحقَّـــقُ لـــي رجـــائي
قلبـــي كخـــدِّكِ مـــن عـــوا ... دي الهَجـــرِ ضُـــرِّجَ بالـــدِّماءِ
تيهـــي بحُســـنكِ وافخـــري ... فالحُســـنُ موهبـــةُ السَّـــماءِ

([259]) هلال، (د.ت): ص51.
([260]) الفراتي، (2019م): ص260.

عَدَلَ الشَّاعر بمدلول الفراشة الأصليّ، الَّذي يشير في سياقه الصُّوفي إلى روح المتصوِّف في حالة طلب علم الحقيقة والمعرفة الإلهيَّة[261]، إلى مدلول جديد يتوافقُ مع رؤيته الرومنسيَّة، وينتمي إلى روح الشَّاعر الرومنسيَّة، الَّتي تهوى الهروب من الواقع، واختراقَ الآفاقِ إلى عوالم الإبداع اللا محدود، وتجلَّت سمات هذه الرُّوح في قوله: "**روحي تطوفُ على المدى، بها شَغَفٌ، تهوى بأن تسري، فكأنَّها إحدى النُّجومِ الزُّهر**"، فيكون دال الضِّياءِ عند المتصوِّف، الَّذي يقصد من ورائه ضياء الحقيقة والذات الإلهيَّة، مغايرًا لدال الضِّياء الَّذي طافت حوله روحُ الشَّاعر، وعبَّر به عن مطلبه الرُّومنسي في العبقريَّة والإبداع خارجَ حدود عالمه الأرضي، كما أنَّ في إشارته للمقاربة الشعوريَّة بين روحه والحمامة، إحالةٌ تناصِّية إلى قول ابن سينا في وصف النَّفس البشريَّة بعد هبوطها إلى عالم المادة الدنيوي[262]:

هبطـــت إليـــك مـــن المحـــلِّ الأرفـــعِ ورقـــــــاءُ ذاتُ تعـــــــزُّز وتمنُّـــــــع

وتبدَّى هذا التناصُّ بوضوحٍ في المقاربة اللغويَّة في الفعل "**هبطت**" وفي اقتفائه أثر الرَّمز الصُّوفي الحسِّي "**الورقاء**" كنايةً عن النَّفس الكليَّة الَّتي هي قلب العالم[263]، وكانت المقاربةُ الدلاليَّة مع الفراتي في اعتماد ابن سينا قضيَّة النَّفس البشريَّة وأحوال تقلُّبها بعد الهبوط إلى الحياة الدنيا، ومن ثمَّ توظيف الخيالِ أداةً شعريةً؛ لتوضيحها، عاملًا مؤثِّرًا في فكر الفراتي ونزعته الرومنسيَّة، الَّتي متحت من فكر الشَّيخ الرَّئيس (ابن سينا) وإبداعه الشِّعري.

ويستحضر الفراتي في قصيدته المعنونة "**دعني أجْتني اللَّذات**"، رمز "**الخمرة**" الصُّوفيَّة، في سياق اقتناصه الملذَّات الدنيويَّة في فردوسها المفقود والبعيد عن عالمه الأرضي، إذ يقول[264]:

([261]) يُنظر: العجم، رفيق، (1999م): ص709.

([262]) ابن أبي أُصيبعة، موفق الدين أبو العباس أحمد بن القاسم، (د.ت): عيون الأنباء في طبقات الأطباء، تحقيق: نزار رضا، بيروت، لبنان، دار الحياة: ص1041.

([263]) يُنظر: العجم، رفيق، (1999م): ص709.

([264]) الفراتي، (2019م): ص335، 336.

ألا يـــــا ســـــاقي الـــــرَّاح اسْـــــ ـــــــقني ســـــــبعةَ أقْـــــــداحِ
وطُـــــفْ بـــــي حـــــولَ روحِ القـــــدْ سِ، فـــــي ليلـــــي وإصـــــباحي

* * *

هنـــــــا دوحٌ، هنـــــــا روضٌ هنـــــا مـــــاءٌ، هنـــــا ظـــــلٌّ
هنـــــاكَ الياســـــمينُ الغـــــضُّ حيَّانـــــا بـــــهِ الطَّـــــلُّ

* * *

هنـــــا زهـــــرٌ، هنـــــا عطـــــرٌ هنـــــا خمـــــرٌ هنـــــا شـــــهدٌ
هنـــــاكَ البلبـــــلُ الصـــــدَّا حُ، قـــــد أســـــكرهُ الـــــوردُ

* * *

ألا يـــــا ســـــاقي الـــــرَّاحِ اسْـــــ ـــــــقني أنْـــــفِ بهـــــا كَربـــــي
فقـــــد تصـــــفو بهـــــا روحـــــي كمـــــا يحيـــــا بهـــــا قلبـــــي

يتعالقُ النَّص الشِّعريُّ هنا مع رمز "**الخمرةِ**" الصُّوفيَّة، وما تُومئُ إليه من معانٍ روحيَّة تتواءمُ إيجابًا مع الحالة الشعوريَّة لنفسيَّة الشَّاعر في قصيدته، فنجده بدايةً يطلقُ العنانَ لنفسه في جني اللَّذائذ بشقّيها المعنوي والحسيّ، ويُلحظ ذلك بدايةً في عنوان قصيدته "**دعني أجْتني اللَّذات**"، إذ جاءت الدلالة مفتوحةً في هذه الدعوة، الَّتي بدأها باللَّذائذ الروحيَّة في السُّكر والنَّشوة من جرَّاء العلم والمعرفة الإلهيَّة المؤثِّرين في ذائقهما[265]، وطريق هذه المعرفة يتأتَّى على يد "**الشيخ المرشد**"، الَّذي يربِّي المريد الصُّوفيَّ روحيًّا لتلقِّي هذه المعرفة الإلهيَّة[266]، وهذا ما ألمحَ إليه بدلالة لفظه "**ساقي الرَّاح**"، وقد أردفها بدلالةٍ صوفيَّةٍ أخرى، أبان عنها في اختياره للرَّقم سبعة في قوله: "**اسْقني سبعةَ أقْداحِ**"، إذ تكتنف هذا الرقم دلالةٌ مهمَّة عند المتصوِّفة، بما يرمز له من الرِّجال السَّبعة، يحفظ الله بهم الأقاليم السَّبعة[267]، وعبَّر بفعلِ هذه الأقداحِ/ المعرفة الإلهيَّة، عمَّا يعتري المريد الصُّوفيَّ من أحوالٍ ومقاماتٍ ينالها، ومنها مقامُ "**روح القدس**" مقامُ الأنبياءِ وبعضِ الأولياء[268]، في قول الشَّاعر: "**وطُفْ بي حولَ روحِ القدْسِ**"، ثمَّ

([265]) يُنظر: يونس، وضحى، (2006م): القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، ط1، دمشق، سورية، اتحاد الكتاب العرب: ص118 – 120.

([266]) يُنظر: العجم، رفيق، (1999م): ص515 – 518.

([267]) يُنظر: المرجع نفسه: ص4، 5.

([268]) يُنظر: المرجع نفسه: ص423.

انعطفَ بعدها إلى عالم الملذَّات الحسِّية، بمظهره الطَّبيعي، الَّذي اكتنف في جنباته الدوح والرَّوض والماء والياسمين العطر والبلبل الصدَّاح قد أسكره الزَّهر، ويبدو أنَّ الشاعرَ قد أرادَ من هذا التكثيف الشُّعوري النَّاتج عن ملذَّات الحسّ والمعنى، الهروبَ من عتمة عالمه الواقعي وحدوده الضَّيقة، نحو فضاءات الجمال المطلق، ومبعثُ هذا الشُّعور فلسفته الرومنسية، الَّتي ترى المجتمعات مباءةً ومَثارًا للمشكلات وعبئًا على ذوي النُّفوس الرقيقة الشُّعور[269]، والمقطع الأخير خيرُ دليلٍ على ذلك، إذ جاء تكراره لطلب الخمرة في معناها الصُّوفي؛ رغبةً منه في صفاء الرُّوح وإحياء القلب بعدما تغشَّته أردية الهمّ والكرب في مجتمعه.

إذًا استطاع الفراتي الولوج إلى صميم عالم التصوُّف واستبطان لغته ورموزه العميقة ومحاولة استيعابها أدوات فاعلة في تجربته الشِّعريَّة، ولم يكن تصوُّفه تصوُّفًا خالصًا بمعناه الإسلاميّ، بل كان شاعرًا رومنسيًّا متذوِّقًا لمظاهر الجمال الصُّوفي وفيلسوفًا متأمِّلًا لأحواله الروحيَّة، إذ انطلق بخياله إلى الحُجب الحسِّيَّة الَّتي يصطدم بها العقل، فيرسل خياله، يحوِّمُ على موجات الأثير، لعلَّه يصل إلى ما وراءها[270]، وهو في ذلك أيضًا يحاولُ أن يمزجَ التصوُّف مع نزعته الرومنسيَّة، ويستخلصُ منهما ترياقًا يساعده على التَّكيُّف مع محن واقعه المادي والتَّحليق في غربة نفسيَّة وفكريَّةٍ وروحيَّةً إلى عوالم الصَّفاء والنَّقاء الرُّوحي.

([269]) يُنظر: هلال، (د.ت): ص153 – 155.

([270]) يُنظر: امرير، (1995): ص217.

الفصل الثالث:

أشكال التَّناص في شعر محمَّد الفراتي

أشكال التَّناص في شعر محمَّد الفراتي

تتجسَّدُ ظاهرة التَّناص في الشِّعر العربيّ الحديث بأشكالٍ عدَّة وآلياتٍ مختلفة، عملَ النقَّادُ العرب على تقنينها في كتاباتهم النَّقدية، وتطبيقها على نتاج الشُّعراء العرب المعاصرين، وقد تمظهر عند (أحمد مجاهد) في دراسته المعنونة **بـ"أشكال التَّناص الشِّعري: دراسة في توظيف الشَّخصيَّات التُّراثية"**، على أساس شكلين فنيَّين، وهما **"تناص التَّآلف، وتناص التَّخالف"**، وقرنَ فعاليتهما بطبيعة الشخصيَّة التراثيَّة وخصائصها التعبيريَّة، الَّتي تعين الشَّاعر على إيصال موقفه الشِّعري من واقعه المعاصر[271]، أمَّا "حصَّة البادي" فقد اتَّخذ التَّناص عندها أربعة أشكالٍ؛ وهي: التَّناص الموافق والمضاد، والتَّناص المحوَّر والمجزوء، وترى أنَّ القسمين الأوَّل والثَّاني يتعلَّقان بموقف المبدع من مادة التَّناص (موافقة أو مخالفة) وأنَّ القسمين الثَّالث والرَّابع يتعلَّقان بالمساحة النصيَّة للتَّناص (كليَّة أو جزئيَّة)[272]، بينما يرى (أحمد طعمة) في كتابه المعنون **"التَّناص بين النَّظرية والتَّطبيق: شعر البياتي نموذجًا"**، أنَّ للتَّناص خمسة أشكالٍ تحدِّدُ عمليَّة التَّفاعل النُّصوصي وكيفيَّة تداخل النصِّ السَّابق باللَّاحق، وهي: 1- التَّناص الاقتباسي، ويتفرع إلى: أ- التناص الاقتباسي (الكامل)، ب- التناص الاقتباسي (المحور)، جـ- التناص الاقتباسي (الجزئي). 2- التَّناص الإشاريُّ. 3- التَّناص الامتصاصيُّ 4- التَّناص الأسلوبيُّ. 5- تناص الشخصيَّات[273]، وستعتمد الدِّراسة على أشكال التَّناص عند الشَّاعر محمَّد الفراتي على هذه الدِّراسة؛ لما فيها من عمقٍ وقدرةٍ على بيان ملامح استدعاء الفراتي للنُّصوص الغائبة وتحوُّلاتها الدلاليَّة واللغويَّة الَّتي لحقتها في نتاجه الشِّعريّ.

([271]) يُنظر: مجاهد، أحمد، (1998م): أشكال التناص الشعري: دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، القاهرة، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب: ص356-387

([272]) يُنظر: البادي، حصة، (2009م): ص153.

([273]) يُنظر: حلبي، أحمد طعمة، (2007م): التناص بين النظرية والتطبيق: شعر البياتي نموذجًا، دمشق، سورية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب: ص167-231.

أوَّلًا- التناصُّ الاقتباسيُّ:

عندما يستعين الشَّاعر بنصوص غيره سواء أكانت هذه النُّصوص أدبيَّة أم غير أدبيَّة لبناء إنجازه الشِّعري، فإنَّ جميع هذه النصوص تأخذُ أشكالًا متعدِّدة في تمظهرها داخل هذا البناء، الَّذي يخضع بطبيعة الحال لثقافة الشَّاعر ولمحدِّدات عصره الثقافيَّة والفكريَّة والمعرفيَّة، ويعدُّ التَّناص الاقتباسيُّ/ الاستشهاديُّ أحد الأشكال التَّناصية، الَّتي اعتمدها الشَّاعر محمَّد الفراتي للتَّعبير عن أصداء النُّصوص السَّابقة المذابة في نتاجه الشِّعري، وفي مثل هذا الشَّكل من التَّناص "**يعلن النصُّ الغائب عن نفسه في النَّصِّ الحاضر، ويقابل الدَّرجة العليا لحضور نصٍّ في نصٍّ آخر، حضورًا واضحًا وحرفيًّا، سواء استخدم في ذلك علامات التَّنصيص (المزدوجان) أم لا**"[274]، وسنتناول في دراستنا لسبل التَّناص الاقتباسي عند الفراتي شكلين من أشكال توظيفه هما: التَّناص الاقتباسيُّ **(الكامل المنصَّص)**، والتَّناص الاقتباسيُّ **(الكامل المحوَّر)**، أمَّا التَّناص الاقتباسيُّ **(الجزئي)** فسوف يكونُ توظيفه حاضرًا بقوَّةٍ أكثر مع شكل التَّناص الأسلوبيّ، إذ تتداخل الألفاظُ والعباراتُ والتَّراكيب المقتطعة من سياقها الرَّئيس مع البنية الخارجيَّة للنصِّ الغائب كالوزن والقافية في بنية النصِّ الشِّعري الجديد لإكسابه قوَّةً أسلوبيَّة وحضورًا لافتًا يسترعي انتباه القارئ بفضل العوالق الأسلوبيَّة المترسِّبة في ذاكرته للنصِّ الغائب.

أ- التَّناص الاقتباسيُّ (الكامل المنصَّص):

ويُراد به إعادة الإنتاج لوحدةٍ خطابيَّة قد اجتثَّت من بنية النَّصِّ الأصل، وأُضيفت بحمولاتها الدلاليَّة والجماليَّة إلى النصِّ المستقبِل بإقامة الرَّوابط أو النقلات الَّتي يتطلَّبها نظام النَّصِّ الحاضر، بشرط عدم التَّغيير في بنيتها اللغويَّة إن كان زيادةً أو نقصانًا أو بتقديمٍ أو تأخير[275]، وقد تحقَّقَ هذا النَّوع من التَّناص في قصيدة الفراتي المعنونة **(لا ذنبٍ جنيته)**، إذ اقتبس في مقدَّمتها بيتين للشَّاعر الأمويّ **(قيس بن الملوَّح)**، يخاطبُ بها وزير المعارف في عهد الاحتلال الفرنسيّ **(رضا بك سعيد)**، لتسريحه من التَّعليم بسبب مواقفه الوطنيَّة، يقول[276]:

([274]) واصل، (2010م): ص78، 79.

([275]) يُنظر: تيفن، (2007م): ص22.

([276]) الفراتي، (2019م): ص51.

(وَلـــي كَبِـــدٌ مَقروحَـــةٌ مَـــن يَبيعُنـــي بِهـــا كَبِـــدًا لَيسَـــت بِـــذاتِ قُـــروحِ
أباهـــا علـــيَّ النَّـــاسُ لا يَشـــتَرونَها وَمَـــن يَشـــتَري ذا عِلَّـــةٍ بِصَـــحيحِ)
رضـــيتُ لنفســـي بـــالخمولِ ولـــم تكـــن لتبـــرأَ مـــن قيـــلِ الوشـــاةِ جُروحـــي
ومـــن يرتضـــع درَّ الوشـــاةِ فإنَّـــه وجـــدِّكَ لا يُصـــغي لقـــولِ نصـــيحي
أمـــرتَ بعزلـــي لا لـــذنبٍ جنيتُـــهُ فهـــل أنـــتَ مـــن دار الخلـــودِ مُزيحـــي

يأتي هذا التَّناص الاقتباسيُّ في سياق ربط الفراتي لحالته الشُّعوريَّة مع حال قيس بن الملوَّح، وهو يعاني آلامَ حبٍّ **(ليلى العامرية)** وتباريح هواها الحارقة؛ ليعبِّر بها عن هواجس نفسه العليلة بحبِّه لوطنه، ومشاعر الشَّوق والحنين الَّتي اجتاحته وهو في غربته القسريَّة، فكلا الشَّاعرين قد حمل في صدره حبًّا عانى من أجله ما عانى من همومٍ ثقال، استحالت قروحًا لاهبة على كبديهما، وكلاهما حاولَ دفع هذه المعاناة واستبدال كبد صحيحة بكبده العليلة بالحبِّ، لعلَّها تعينه على تحمُّل ويلات هذا الطَّريق الَّذي ارتضاه، ويبدو أنَّ الفشل والإخفاق في هذه العمليَّة قد شكَّل بؤرة التَّوظيف التَّناصي لهذا الاقتباس، وهذا ما تبدَّى في اعتماده "**تقابلات تبادليَّة مجازيـة: اشترى، باع**[277] أبانت عن مقصدية الشَّاعر قيس بن الملوح وغرضه الرَّئيس من قصيدته، إذ كانت تجارته مع أهل محبوبته في طلب الزَّواج منها مزجاةً خاسرة رُدَّت إلى صاحبها "**أباها، لا يَشتَرونَها**"؛ فزاد ذلك تعلُّقَ المجنون وهيامه بمحبوبه، أمَّا الفراتي فقد كانت تجارته مع وزير المعارف في خدمة العلم وتنشئة الأجيال نشأةً صحيحة، تقومُ على حبِّ الوطن والذَّودِ عنه، هذا الأمر الَّذي دفع المحتلَّ إلى فصله وإيغار صدر وزير المعارف بأعينه ووشاته بعدم سماع احتجاجه وشكواه "**ولـم تكن لتبرأَ من قيلِ الوشاةِ جُروحي**"، فلم يكن ذنبه سوى أنَّه أحبَّ وطنه وعاش لأجله متحمِّلًا كيدَ المحتلِّ الغريب، وتعنُّتَ القريب المتخاذل من أبناء جلدته "**أمرتَ بعزلي لا لذنبٍ جنيتُهُ**"، فتكون عمليَّة نقل البنية النَّصيَّة المستشهد بها إلى النَّص الجديد قد أثمرت قيمةً دلاليَّة جديدة، لها تحويلاتها الفنيَّة الَّتي تتواءمُ مع النِّظام الجماليِّ للنصِّ الجديد ورؤى صاحبه المعبِّرة عن حالته الشعوريَّة الثَّائرة، الَّتي تؤكِّدُ صدق انتمائه وحبِّه لوطنه [278].

([277]) يُنظر: مفتاح، (1992م): ص160.
([278]) يُنظر: بقشى، (2007م): ص91.

ويعمد الفراتي في قصيدته المعنونة **(لحى الله الكراسي)**، إلى اقتباس صدر بيتٍ للشَّاعر **(جرير التميمي)**، وذلك في سياق ذهاب الوفد الوطنيّ إلى باريس بقيادة الزعيم **(جميل مردم بك)** للمفاوضة على حريَّة الشَّعب السُّوري واستقلاله، يقول[279]:

(أتصـــحو أم فـــؤادكَ غيـــرُ صـــاحِ) عشـــيَّةَ هـــمَّ (مَـــردمُ) بـــالرَّواح؟
عشـــيَّةَ طـــارَ تحـــدوهُ الأمـــاني إلـــى (بـــاريس) منطِلـــقَ الجنـــاح
فـــدقَّ لـــهُ البشـــائرَ كـــلُّ قطـــرٍ بـــأنْ لاحـــت تباشـــيرُ الصَّـــباحِ
وآب وفـــــي حقيبتـــــه قيـــــودٌ وأغـــــلالٌ تـــــنمُّ عـــــن افتضـــــاحِ
ولـــم نشـــعرْ بهـــا حتَّـــى اســـتفقنا علـــى صـــوتِ التَّنـــاحرِ والتَّلاحـــي

فالشَّاعر جرير قد جرَّد من نفسه ذاتًا أخرى جعلها مرآةً لحالته النفسيَّة الحزينة والمتخبِّطة بين الصَّحو والشُّرود، وذلك بعدما عايش صدمة فراق أحبَّته وارتحالهم إلى ديارٍ تنأى عن دياره، واستعان الفراتي في نصِّه الشِّعري بهذه التقنية ووظَّفها باستحضار البنية النَّصيَّة والدلاليَّة الأصليَّة لبيت جرير، ومن ثمَّ التَّفاعل معها لإنتاج دلالةٍ جديدة تتمظهر في اعتماد الشَّاعر صيغة الاستفهام الإنكاريّ عند جرير لمخاطبة ذاته الَّتي لا تكاد تصدِّقُ ما تراه، وقد اقتربَ الأمل المرتقب بحريَّتها وخلاصها، لأنَّ واقع ذهاب الوفد يبدو لوهلة كأنه حلمٌ بعيد المنال، فيكون توظيف الفراتي لشطره المستشهد به عكسيًّا؛ لأنَّ جريرًا يعبِّر عن مشاعر الحزن لفراق من أحبَّ بينما رحيل الوفد عند الفراتي يبعث على الأمل ويوقظُ بداخله أعمقَ أحلامه المنتظرة، هذه الأحلام الَّتي لم يكتب لها التَّحقُّق، فما لبث الوفد أن عادَ بخفَّي حنين "**وآب وفي حقيبته قيودٌ وأغلالٌ**"، والَّذي زادَ من مرارة الموقف تنازع زعمائه على فتات السُّلطة الَّذي تركه المستعمر لهم، وهو ما أجهز على ما تبقى للشَّاعر ومن خلفه الشَّعب من أملٍ بتحقُّق حلم الحريَّة والاستقلال.

وراوح الشَّاعر في قصيدة **(حديث المحافل)** بين اقتباس شطر بيت للشَّاعر والقاضي العبَّاسي **(محمَّد بن الحسين)** أبي يعلى المعري المعروف بـ**(ابن الفرَّاء)**، أو أبياتٍ كاملةٍ من نفس القصيدة، يدعِّم

([279]) الفراتي، (2019م): ص134.

بها غرضه الرَّئيس المتمثِّل في رثاء **(الدير العتيق)** الَّذي هُدمَ في عهد **(نور الله)** محافظ دير الزور عام (1949)، ثمَّ كان اجتثاثه الأخير عام (1968)[280]، يقول[281]:

مـــررتُ علـــى الـــدَّير القـــديمِ فراعنـــي (بـــه زجـــلُ الأحجـــار تحـــتَ المعـــاولِ)
تضـــجُّ وتـــدعو والخـــرابُ ينوشُـــها بنـــاةَ العلـــى مـــن تغلـــبِ ابنـــةِ وائـــلِ
وهـل غيـرُ صـوتي عـن صـداها مُتَـرجمٌ ليـــوقظَ عنهـــا كـــلَّ غـــافٍ وغافـــلِ
فمـــن كـــان معنيًّـــا بـــإرث جـــدوده فلـــم يـــكُ (نـــورُ الله) عنهـــا بســـائلِ
ســـطوتَ علـــى آثـــار قـــومي فرُعتنـــي ونلـــتَ ولـــم ترهـــبْ محـــزَّ المفاصـــلِ
(أتتلفهـــا شُـــلَّتْ يمينُـــكَ خَلّهـــا لِمُعتَبِـــرٍ أو زائِـــرٍ أو مُســـائلِ)
(منـــازلُ قـــومٍ حـــدَّثتنا حـــديثَهمْ ولـــمْ أرَ أحلـــى مـــن حـــديثِ المنـــازلِ)
فخُـذْ مـن قريضـي أُجـرةَ الهـدمِ سُـبَّةً تَطـوفُ بهـا الرُّكبـانُ بـينَ القبائـل

كانت **(الدَّير)** بالنسبة للشاعر محمَّد الفراتي منجمًا غنيًا بالموضوعات والرُّؤى والدِّلالات لخطابه الشِّعري، فحِسُّ المكان كان معمَّقًا وأصيلًا في وجدان الشَّاعر ولا سيَّما أنَّه ارتبط بهناءةِ الطُّفولة وصبابات الصِّبا، ويزدادُ هذا الحسُّ تناميًا إذا ما تعرَّض المكان للفقدِ أو الضَّياع[282]، وهو ما مرَّ به الشَّاعر في أثناء عمليَّة الهدم الهمجيَّة الَّتي طالت معلمًا مهمًّا من معالم مدينته العريقة، إذ انصهرت ذاته المرهفة مع روح (الدير العتيق) **"منازلُ قومٍ حدَّثتنا حديثَهمْ"**، وترجمت مفردات نصِّه الشِّعري شعور القهر والحزن على ضياع هذا المعلم التَّاريخي وبما ضمَّنه الشَّاعر من مقاطع عدةً من نصِّ القاضي المعري، يؤكِّدُ بها فداحةَ الموقف من هذا الانتهاك التُّراثي لإرث الأجداد؛ إذ اتَّحدَ الغابر والحاضر في لحظة الجريمة، وصرخ المقتول **"الأحجار"** باسم قاتله **(نور الله)**، والشَّاعرُ هنا اعتمدَ الدلالة السَّمعيَّة، من صورة القاضي المعري الَّتي تحتمل في بنيتها النَّصيَّة دلالتين: دلالةٌ بصريَّة: وهي الرَّمي بالشَّيء تأخذه بيدك فترمي به[283]، أي: راعني رمي الحجارة وضربها تحت المعاول، ودلالةٌ سمعيَّة: وهي الجلبة والصَّوت العالي، وخُصَّ به التَّطريب[284] وأرادَ منها صوت أنين الحجارة وتضخُّمه إلى صرخاتٍ محمَّلة بأدعية

([280]) يُنظر: شوحان، أحمد، (1989م): تاريخ دير الزور، ط1، دير الزور، سورية، مكتبة التراث: ص11، 12.
([281]) الفراتي، (2019م): ص229.
([282]) يُنظر: عثمان، اعتدال، (1986م): جماليات المكان، بغداد، العراق، مجلة الأقلام، ع2: ص77.
([283]) يُنظر: لسان العرب: مادة (زجل)، ج11/ ص301.
([284]) يُنظر: المصدر نفسه: مادة (زجل)، 302/11.

المظلوم على الظَّالم "**تضجُّ وتدعو والخرابُ ينوشُها**"، فقد وجدَ الشاعر هذه الدلالة أداةً فاعلة في نقل رسالته الشِّعريَّة مباشرةً إلى الجماهير "**وهل غيرُ صوتي عن صداها مُتَرجمٌ**"، واستثارتهم في رفض جريمة الهدم "**ليوقظَ عنها كلَّ غافٍ وغافلِ**"، وتبدو المقاربة اللغويَّة بين لفظتي "**سطوتَ ونلتَ**" واضحةً في اشتراكهما بدلالة استلاب المكان الَّذي ينتمي إلى الهويَّة الجمعيَّة الخاصَّة بالشَّاعر، والَّذي أكَّدها بتوظيفه دلالة ضمير متكلِّم "**قومي، رُعتني**"، إذ أبان به عن اختلاف جوهريّ بين مقاربة الفراتي والمعري للمكان المعتدى عليه، إذ إنَّ الفراتي يشعر بالانتماء الوجدانيّ للمكان الَّذي أثَّرَ في تكوينه الفكريّ والثَّقافي، وهذا ما يستدعي منه التَّركيز على هذه القضيَّة وإعطائها أهميَّةً ثقافيَّة وقيمةً شعريَّةً أكبر بخلاف القاضي المعري الَّذي كان عابر سبيلٍ لمكان الهدم، ومن ثمَّ اهتمَّ بفكرة التأسُّف والاعتبار بالمكان دون إقامة صلات الانتماء إليه، ونلاحظُ اجتماع الشَّاعرين على إدانة اليد الَّتي هدمت، وهذه اليد في حالة الفراتي هي يد السُّلطة الَّتي يمثلها المحافظ ممَّا ولَّد حالةً من الاغتراب السِّياسي لدى الشَّاعر، فالمحافظ لم يعدْ الرَّاعي لمصالح شعبه فاتَّسعت المسافة بينه وبين عامَّة النَّاس، ممَّا ولَّدَ تنافرًا حادًّا ومشاعر سلبيَّة رافضة لسلطته، عبَّر عنه الفراتي باقتباسه لدعاء المعري على هادم المعلم الأثري "**شُلَّت يمينك**" وفي استعماله لفظة "**سُبَّةً**" وما فيها من انفعالٍ عاطفيّ ينمُّ على حقدٍ تجاه مَن كان السَّبب في ضياع هذا المعلم الأثريّ.

ب- التَّناص الاقتباسيُّ (الكامل المحوَّر):

ونعني به تداخل نصوص الشَّاعر مع نصوص غيره الشِّعريَّة أو النَّثريَّة، بعد أن يقتطعها من سياقها الأصليّ مع تغييرها وتحويرها إمَّا بتقديمٍ أو بتأخير أو بزيادةٍ أو بنقصان، سواء أكان هذا التَّغيير والتَّحوير بسيطًا أم مركَّبًا، فعمل الكتابة هو إنتاج كتابةٍ أخرى ونصّ شعريّ جديدٍ طالما أنَّ الهدف تحويلُ عناصرٍ أخرى إلى بنيةٍ متكاملة ومتناسقة بروابطها ونقلاتها الَّتي تتطلَّبها العناصر الحاضرة[285]، وتكثرُ اقتباسات الفراتي من نصوصٍ شعريَّة أو نثريَّةٍ متعدِّدة يعيدُ ترتيبها وصياغتها وفقَ منعكسات محيطه وإرهاصات واقعه على تجربته الشِّعريَّة، ومن التَّناص الاقتباسيّ المحوَّر قول الفراتي في قصيدته **(فيصل رسول النهضة)**[286]:

([285]) يُنظر: حلبي، (2007م): ص172، ويُنظر: تيفن، (2007م): ص22.

([286]) الفراتي، (2019م): ص95.

تـــــركَ النَّـــــاسَ بـــــالفراتِ سُـــــكارى مـــــن ألـــــيمِ المُصـــــابِ تـــــذوي نحـــــولا
إنَّ منعـــــــاكَ هـــــــدَّ منهـــــــا قواهـــــــا فهـــــي عـــــن ليـــــلِ حُزنهـــــا لـــــن تحـــــولا
قـــمْ تراهـــا يـــا بـــنَ الحســـينِ حيـــارى ترســـــلُ الـــــدَّمعَ بـــــالفراتِ ســـــيولا

يحيلنا قول الفراتي "**تركَ النَّاسَ بالفراتِ سُكارى**" إلى قوله تعالى: ﴿**وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُمْ بِسُكَارَى وَلَكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ** ﴾ **[الحج: 2]**، وتبدو العمليَّة التحويريَّةُ واضحةً في استبدال الشَّاعر الفعل الماضي "**ترك**" بالمضارع "**ترى**"، فالآية القرآنيَّة تتحدَّث عن فعلٍ سيقع في المستقبل بينما موت المرثي قد حدث وانقضى، ثمَّ إنَّ التَّحوير الحاصل في البيت أدَّى إلى تغيير الضَّمير في الفعل فمن ضمير المخاطب الَّذي اعتمدته الآية الكريمة إلى ضمير الغائب في الفعل "**ترك**"، وكأنَّ الشَّاعر يستحضرُ حالة الفقد والغياب الَّذي تركه **(فيصل)** في نفسه، إذ كان ضابطًا ومفتيًا في جيشه وكان يراه ووالده جذوة النَّهضة العربيَّة وأمل الشَّعب العربيّ في التَّحرُّر والخلاص من المحتلِّ[287]، وفي إضافة الفراتي للفظة "**الفرات**" مستويات عدَّة في قراءتها: إذ يحيلُ المستوى الأوَّل وهو القريب إلى الأذهان إلى مكان مولد الشَّاعر، ومكانة الفقيد الكبيرة عند شعبه، وهذا ما يبرِّرُ تخصيصه لهم عن سائر الناس، وتأثُّرهم البالغ لرحيله "**تذوي نحولا، هدَّ منها قواها، ترسلُ الدَّمعَ سيولا**"، أمَّا المستوى الثاني لقراءة لفظة "**الفرات**" فهي بالرجوع إلى معناها اللُّغويّ وهو: الماء العذب القامع للعطش لفرط عذوبته [288]، فالماء العذب أصبح في النصّ سببًا لسكر النَّاس وفي ذلك إشارةٌ مبطَّنةٌ إلى الأثر الكبير لوفاته، الَّتي عكَّرَت صفو حياة النَّاس، وقد تميَّز استعمال لفظة "**سكارى**" في النَّصّ الشِّعريّ عن النَّصّ القرآنيّ، بأنَّ النصَّ القرآنيَّ نفى السُّكر الحقيقيَّ بقوله: "**وماهم بسكارى**" إذ إنَّ ذهاب عقول النَّاس يوم القيامة ليس لعلَّةِ الخمر، بل لهول الموقف ولشدَّة عذاب الله، فالسُّكر له في الآية معنًى مجازيٌّ، أمَّا الفراتي فقد ترك الدِّلالة مفتوحة في تناصه ومن المحتمل أن يلامسَ هذا السُّكرُ عنده فعل الخمرة بعقل شاربها، وهذا المعنى إن كان قد ارتضاه فربَّما لأنه قد رآها حلًّا مؤقَّتًا يخفِّف من هول المصاب وشدَّته على أهل الفرات.

([287]) يُنظر: شوحان، أحمد، (1979م): محمَّد الفراتي شاعر وادي الفرات، دير الزور، سورية، منشورات مكتبة التراث: ص48 – 50.

([288]) يُنظر: أبو الفيض الزبيدي، محمَّد بن عبد الرزاق، (1965م): تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: مجموعة من المحققين، دار الهداية، الكويت: مادة (فرت) 24/5.

وفي قصيدته الَّتي رثى فيها صديقه الأديب **(أحمد شاكر الكرمي)** يقتبس عجز بيتٍ لامرئ القيس، قد وصف فرسه فيه[289]:

مِكَـــرٍّ مِفَـــرٍّ مُقبِـــلٍ مُـــدبِرٍ مَعًـــا كَجُلمـودِ صَـخرٍ حَطَّـهُ السَـيلُ مِـن عَـلِ

وذلك في قوله[290]:

لا تســلْ عــن مــدمعي كيــف جــرى ذاكَ ســـيلٌ مـــن عـــلٍ ينحـــدرُ

وتتجلَّى صورة الاقتباس المحوَّر هنا، في جزئيَّات الصُّورة البيانيَّة الَّتي اعتمدها الفراتي من امرئ القيس، وذلك في استدعاء الثيمة الثانية لحركة المشبَّه "**الفرس**" وهي العدوُّ مباشرةً دون انحراف كالصَّخرة الَّتي هوت بفعل السَّيل من مرتفعٍ عالٍ، وهذه الصُّورة تتوافق مع ما أراده الشَّاعر في بيان رحيل فقيده مباشرةً وهو في ريعان شبابه دون التَّنعم بالحياة وملذَّاتها، وهو هنا يحوِّر بنية النَّص المستحضر، باستبدال المشبَّه به "**جُلمودِ صَخرٍ**" باسم الإشارة المقرون بضمير الخطاب "**ذاكَ**" ويحيلُ في دلالته إلى معنيين يلتقيان في مصبِّ الحالة النفسيَّة الملتاعة للشَّاعر، إذ يأتي المعنى الأوَّل ماديًا يحاكي الصُّورة الحركيَّة لفرس امرئ القيس، وذلك في صورة عبرات الشَّاعر المنسابة سيلًا سريعًا ينحدر مباشرةً من سفوح عينه الثَّكلى على صاحبه، ويكونُ معناه الثَّاني معبِّرًا عن حالة الرَّحيل السَّريعة الَّتي قاربها الشَّاعر بسرعة السَّيل وشدَّة انحداره، وفي استبدال الشَّاعر الفعل الماضي "**حطَّ**" بمقاربه اللُّغوي المضارع "**ينحدر**" ثمَّ تأخيره دلالةٌ واضحة على استمراريَّة حزن الشَّاعر واهتمامه بالآلية المناسبة للتَّعبير عن ذلك، فالنَّظر إلى السِّياق اللغويِّ للفعل "**ينحدر**" يحيلنا إلى مجاز الجذر اللُّغويِّ له وهو سيلان العين بالدمع ونزوله وتقاطره سريعًا[291]، ويتنافى ذلك مع ما حمله الفعل "**حطَّ**" من معاني القساوة والصَّلابة[292]، الَّتي اقترنت بطبيعة المشبَّه به "**الصَّخرة العظيمة**" وأبانت عن البنية القويَّة للمشبَّه "**الفرس**" بوصفه الرُّكن الأساسيَّ في الصُّورة البيانيَّة.

([289]) امرؤ القيس، (1990): ص19.

([290]) الفراتي (2019م): ص123.

([291]) يُنظر: أبو الفيض الزبيدي، محمَّد بن عبد الرزاق: تاج العروس من جواهر القاموس: مادة (حدر) 556/10-562.

([292]) يُنظر: تاج العروس من جواهر القاموس: مادة (حطط) 198/19-205.

ويقتبس الشَّاعر في قصيدةٍ أخرى بعنوان **(أبو ناجي)** شطر بيتٍ للشَّاعر الجاهليّ **(زهير بن أبي سلمى)** من معلَّقته المشهورة، وهو[293]:

وَمَـــن يَعـــصِ أَطـــرافَ الزِّجـــاجِ فَإِنَّـــهُ يُطيـــعُ العَـــوالي رُكِّبَـــت كُـــلَّ لَهـــذَمِ

وذلك بعد أن يحوِّره بما يناسب موقفه الاحتجاجيَّ من أساليب المستعمر **(أبو ناجي)** في المماطلة بإقرار الاستقلال، إذ يقول[294]:

(أبـــو نـــاجي) أقـــرَّ العتـــقَ لكـــن أيقنـــعُ أو يقـــرُّ العتـــقَ نـــاجي
فرحنـــا بـــالتَّحرر وابتهجنـــا وجاوزنـــا الحـــدودَ بالابتهـــاجِ
أرى القشَّـــاء معوجًّـــا فمـــن ذا يقـــوِّمُ قـــبحَ ذاكَ الاعوجـــاجِ
فلـــيس ســـوى (دمشـــقَ) إذنْ فإنَّـــا عصـــينا قبـــلُ أطـــرافُ الزِّجـــاجِ

يلحظُ المتلقِّي أنَّ الشاعرَ في تناصه الاقتباسي، قد اعتمدَ على عادةٍ للعرب قديمًا، ألمح إليها الشَّاعر زهير في بيته السَّابق، فإذا تقابلت فئتان للحرب أخرجوا رماحهم وقلَّبوها، موجِّهينَ رؤوسها نحوهم، جاعلين قواعدها نحو العدوِّ، بادرةً للسِّلم والصُّلح، وإن أرادوا غير ذلك أبرزوا الأسنَّة واقتتلوا[295]، وهو في ذلك بنى على خلفيَّة هذه العادة بلبناتها النصيَّة في السِّياق الشِّعري دلالةً جديدة تقترب من واقعه المعاصر، وتعبِّر بالضَّرورة عن رؤاه الثوريَّة، إذ اكتفى في تناصه بالشَّطر الَّذي يشي بحالة الرفض والتَّمرُّد والعصيان لبادرة السِّلم الذليل القائم على التَّنازل والخضوع للمحتلِّ، ثمَّ قام باستبدال صيغة الشَّرط عند زهير "**ومن يعصِ**" الَّتي تدلُّ على المستقبل بصيغة الماضي "**عصينا**" مع إضافة ظرف الزَّمان "**قبل**"؛ لأنَّ الشَّاعر أراد الرُّجوع بالمحتلِّ إلى الماضي لتذكيره بالثَّورات السوريَّة الَّتي أنهكته في حال استمراره نهج المخاتلة والتَّضليل، وهنا يبدو الاختلاف في سياق الاستعمال الشِّعري بين زهير والفراتي، إذ أراد هذا الأخير التَّلويح ببوادر الحرب وتحذير المحتلِّ من مغبَّتها عليه، بخلاف زهير الَّذي وظَّف هذه الصِّياغة الشِّعريَّة للدَّعوة للسِّلم والتَّنفير من الحرب وويلاتها، وفي تخصيص الفراتي لـ"**دمشق**" في الشَّطر

([293]) زهير بن أبي سلمى، (2005م): الديوان، اعتنى به وشرحه: حمدو طمَّاس، ط2، بيروت، لبنان، دار المعرفة، ص70.

([294]) الفراتي (2019م)، ص136.

([295]) يُنظر: الزوزني، أبو عبدالله الحسين بن أحمد: (1993) شرح المعلَّقات السبع، القاهرة، مصر، لجنة التحقيق في الدار العالمية: ص83.

الأوَّل، بالاستثناء بـ"**سوى**" محاولةٌ لاسترجاع ملحمة دمشق "**معركة ميسلون**" وما كان من أمر قائدها البطل **(يوسف العظمة)** ومئات المتطوِّعين السُّوريين الَّذين هبُّوا إلى ميسلون، وهم يدركون سلفًا أنَّهم سيخوضون معركةً غير متكافئة ضدَّ الجيش الفرنسيّ، فالتَّاريخ أوَّلًا وأخيرًا موقفٌ وعبرةٌ للحاضر والمستقبل[296]، وربَّما أراد الشَّاعر من ذلك تأكيد مرارة الاستسلام وضرورة المقاومة والكفاح بدلًا من السَّلام الذَّليل الَّذي عرضه عليهم المحتلُّ في بنود الجنرال **(غورو)**، فالأنفة الَّتي دفعت بالسُّوريين للحرب في الماضي هي الَّتي ستمنعهم من المهادنة والاستسلام اليوم.

يتَّضح ممَّا سبق أنَّ الغاية الَّتي ارتضاها الشَّاعر من استحضار النَّصِّ الغائب في نصِّه الشِّعريّ بهيئة (التَّناص الاقتباسي الكامل المنصَّص)، هي إيضاح الفروقات الفكريَّة والدلاليَّة لسياق تجربة مماثلة لتجربته الشِّعريَّة إلى جانب انصراف البنية النصِّيَّة السَّابقة عن دلالتها الأصليَّة، وإشراكها في النَّص الجديد لإنتاج دلالة جديدة، في حين تصبح الوظيفة المنوطة بـ(التَّناص الاقتباسي الكامل المحوَّر) هي إعادة إنتاج الدلالة الأصليَّة بدلالة تنسجم مع رؤى الشَّاعر، وتناسب تجربته المعاصرة.

ثانيًا- التَّناص الأسلوبيُّ:

ويُراد به تأثُّر الشَّاعر بالبناء الهيكليّ والجانب الأسلوبيّ لنصٍّ من النُّصوص الغائبة، ومن ثمَّ إقامة نصِّه الجديد على خلفيَّة هذا النصِّ محاكيًا الإطار الخارجيَّ له فيما يتعلَّق بالجانب الإيقاعيّ منه كالوزن الشِّعريّ، أو الجانب الصَّوتيّ كالقافية والرَّوي، أو بتكرار بعض ألفاظ النصِّ السَّابق وتراكيبه، وجرس ألفاظه[297]، وينبغي الإشارة هنا إلى أنَّه في حال المحاكاة يأخذُ النَّصُّ الجديد طابعًا ثابتًا، يتمثَّلُ في احترام النَّصِّ الغائب وهو ما يدخلُ في باب (المعارضة الشِّعريَّة)، وأمَّا في حال الانتقال من تقديس النَّصِّ الغائب واحترامه إلى تغييره وإعادة كتابته من جديد، فذلك ما ننشده وتقوم دراستنا عليه [298].

ومن التَّناص الأسلوبيّ في شعر الفراتي قوله في قصيدته **(إلى غويّ ثمود)**[299]:

([296]) يُنظر: المعلم، وليد(1985م) سورية (1918- 1958) التحدِّي والمواجهة، دمشق، سورية: مطبعة عكرمة: ص138-141.

([297]) يُنظر: حلبي، أحمد طعمة، (2007م): ص203.

([298]) يُنظر: بقشى، عبد القادر، (2007م): ص70، 71.

([299]) الفراتي، (2019م): ص47.

لقـــد مُنينـــا بقـــومٍ لا خـــلاقَ لهـــم حـــادوا عـــن الحـــقِّ، واســـتهواهم الـــذَّهبُ
مـــا كـــان أبعـــدهم عنَّـــا وأبعـــدنا عـــنهم لـــو انفرجـــتْ عـــن قومنـــا الكُـــربُ

يتبدَّى التَّناص هنا في استيحاء الفراتي لأسلوب التَّعجُّب من قول **(المتنبي)**[300]:

يـــا مَـــن يَعِـــزُّ عَلَينـــا أَن نُفـــارِقَهُم وِجـــدانُنا كُـــلَّ شَـــيءٍ بَعـــدَكُم عَـــدَمُ
مـــا كـــانَ أَخلَقَنـــا مِـــنكُم بِتَكرُمَـــةٍ لَـــو أَنَّ أَمـــرَكُمُ مِـــن أَمرِنـــا أَمَـــمُ

وجاء توظيفه خدمةً لموقفه المناهض لتصرُّفات القائم بشؤون مدينته في عهد المحتلِّ، إذ أدَّى تكرار فعل التَّعجُّب "**أبعد**" إلى الحطِّ من قيمة المهجوِّ بإثبات صفاته "**لا خلاقَ لهم، حادوا عن الحقِّ، استهواهم الذَّهبُ**"، وأسهم تكرار حرف الجرِّ "**عن**" في بيان الفارق الكبير في المقاصد والغايات بين قوم الشَّاعر والقائم بشؤونهم، بخلاف المتنبي الَّذي كانت غايته من هذا الأسلوب مقارنة محبَّته بمحبة سيف الدَّولة واستحالة الأخيرة بحرف الشَّرط "**لو**" لصدود الأمير عنه واستحالة وصول صدق عاطفته بسبب الوشاة والحاسدين.

وفي قصيدة **(مرثية سعد زغلول)** يستلهم الفراتي أسلوب النِّداء من مراثي **(الخنساء)** لرثاء رمزٍ من رموز النِّضال الوطنيِّ في مصر، يقول[301]:

ســـعدٌ عظـــيمٌ رغـــمَ كُـــلِّ مكـــابرٍ والنَّـــاسُ مُجمعـــةٌ علـــى تمجيـــده
رامَ الخلـــــودَ لشـــــعبه بجهـــــاده فســـــعتْ منيَّتـــــه إلـــــى تخليـــــدهِ
يـــا ســـعدُ مـــن للشَّـــعبِ بعـــدكَ إن عـــدا عـــــادٍ، علـــــى آثـــــاره وجهـــــودهِ
يـــا ســـعدُ مـــن للشَّـــعبِ بعـــدكَ يُرتجـــى لجـــــلاءِ محنتـــــهِ وفـــــكِّ قيـــــودهِ

وذلك نلحظه في رثاء الخنساء لأخيها **(صخر)** في قولها[302]:

يـــا صَـــخرُ مَـــن لِطِـــرادِ الخَيـــلِ إِذ وُزِعَـــت وَلِلمَطايـــــا إِذا يُشـــــدَدنَ بِـــــالكورِ
وَلِلِيَتـــــامى وَلِلأَضـــــيافِ إِن طَرَقـــــوا أَبياتَنـــــا لَفَعـــــالٍ مِنـــــكَ مَخبـــــورِ
يـــا صَـــخرُ كُنـــتَ لَنـــا عَيشًـــا نَعـــيشُ بِـــهِ لَـــــو أَمهَلَتـــــكَ مُلِمّـــــاتُ المَقـــــادير

([300]) البرقوقي، عبد الرحمن: شرح ديوان المتنبي: ج/4: ص87.
([301]) الفراتي، (2019م): ص72، 73.
([302]) الخنساء، (2004م): الديوان، اعتنى به وشرحه: حمدو طمَّاس، ط2، بيروت، لبنان، دار المعرفة: ص58، 59.

إذ أمدَّ أسلوب النِّداء المستلهم أبيات الشَّاعر بقوَّةٍ تعبيريَّة، تجعله قادرًا على تصوير هذا المصاب الجلل، وحجم المعاناة الَّتي خلَّفها المناضل **(سعد زغلول)** برحيله، ومن المعلوم أنَّ حرف النداء "**يا**" يستخدم لنداء القريب والبعيد[303]، وهذا ما يجعله مناسبًا لنداء المرثي؛ فإنَّه بعيدٌ وقريبٌ في آن، بعيدٌ إذ احتجبَ عن شعبه وصار إلى عالمٍ آخر، وقريبٌ في وجدان الشَّاعر، إذ "**رامَ الخلودَ لشعبه بجهاده**" بما خلَّفه من مآثر عظام خلَّدها في ذاكرة شعبه[304] وقد أضفى تكرار اسم المرثي وظيفة فنيَّةً تأثيريَّةً أخرى، حاول الشَّاعر استغلالها في تفخيم ذكر المرثي في القلوب والأسماع.

ويستوحي الفراتي من الشَّاعر **(زهير بن أبي سلمى)** بلاغة أسلوب الشَّرط في معلَّقته، وذلك في قصيدته **(ويلم صهيون)**، إذ يقول[305]:

ومـــن لـــم يكـــن ذئبًـــا يُحـــدِّدُ نابـــهُ يكـــنْ طُعمـــةَ الـــذؤبانِ إن صـــالَ أو فـــرَّا
فـــويلُمَّ صـــهيونٍ ومـــن لـــفَّ لفَّهـــا فقـــد جرَّعـــت أحرارنـــا علقمًـــا مُـــرَّا

ويأتي الاستيحاء هنا من قول زهير[306]:

وَمَـــن لا يَـــذُد عَـــن حَوضِـــهِ بِسِـــلاحِهِ يُهَـــدَّم وَمَـــن لا يَظلِـــمِ النَّـــاسَ يُظلَـــمِ

جاءت هذه الأبيات في سياق الوعظ والنُّصح من الشاعرين لقومهما، وقد أفاد الفراتي من أسلوب الشَّرط في رسم حقيقةٍ ثابتة لا مجال للشكِّ فيها أو الرَّيب، وهي لا بدَّ للعرب من قوةٍ تحميهم وترهب أعداءهم، فالشَّرط أسلوبٌ يرتكز على جملتين يعادلهما في المنطق السَّبب والنتيجة، فإذا وجد السَّبب كان لزامًا حدوث النَّتيجة، فكلا النَّصين يصدر عن ظرفٍ استثنائيٍّ هو الحرب والعدوان، وفي حالة الحرب لا مجال للرَّحمة والمهادنة، فمن لم يدافع عن نفسه وأهله بأقصى ما يستطيع سقط ضحيَّة للطَّرف الآخر، فمعادلة الحرب لا توسُّط فيها إما أن تكون قاتلًا أو مقتولًا.

([303]) يُنظر: غلاييني، مصطفى، (1993م): ط28، جامع الدروس العربية، بيروت، لبنان، منشورات المكتبة العصرية، ج3/ص148.

([304]) يُنظر، العقاد، عباس محمود، (1988م): سعد زغلول (زعيم الثورة)، القاهرة، مصر، دار الهلال: 221، 222.

([305]) الفراتي، (2019م): ص101.

([306]) زهير بن أبي سلمى، (2005م): ص70.

ويتجلَّى التَّناص مع البناء الهيكليّ في قصيدة الفراتي **(واضيعتاه)** في محاكاته موسيقى **(البحتري)** في قصيدته الَّتي مطلعها[307]:

حاشاكِ مِن ذَكَرٍ تَنَتهُ كَئيبا ... وَصَبابَةٍ مَلَأَت حَشاهُ نُدوبا

وذلك في قوله [308]:

واضيعتاه لقد نشأتُ أديبا ... فلقيتُ من محنِ الحياة عجيبا
لم أدرِ ما نُعمى الحياةِ وما الَّذي ... يعتادني حتَّى أكون طروبا
إن ضاقَ صدري بالعراق فطالما ... قد كان صدري بالشآم رحيبا
فدعِ الهموم وما تجرُّ لشاعرٍ ... هجرَ الغَرامَ وحرَّمَ التَّشبيبا
لا تدعُني باسم الغريبِ فإنَّهُ ... سهمٌ سيتركُ في الفؤادِ ندوبا
أرثي لشعبٍ قسَّمته لغايةٍ ... أيدي المطامعِ فاستحالَ شعوبا
يا شعبَ يعربَ كم تقاسي مُرغمًا ... دون الشُّعوبِ من الهوان ضروبا
أين العدالة؟ فالتمسها إن تشأ ... شرقًا وغربًا شمألًا وجنوبا
يا ويحَ جلَّقَ من فرنسا كلِّها ... شنَّتْ عليها غارةً وحروبا
بل كان فعلُكِ بالشَّآم وأهله ... خطأً وربِّ المَشعرين وحوبا
فامضي بكلِّ نكايةٍ تهوينها ... لا لومَ في خطأ ولا تثريبا

وتظهر مؤشِّرات التَّفاعل الموسيقي مع أبيات البحتري باعتماده البحر "**الكامل**"، الَّذي يمتاز بقدرة فريدة على احتواء العواطف والحوادث والأغراض الشِّعريَّة المختلفة، بقوَّة تفعيلاته الجهرية، الَّتي تهجم على السَّامع مع المعنى والعواطف والصُّور، حتَّى لا يمكن فصله عنها بحالٍ من الأحوال[309] والفراتي قد استفاد من هذه الميزات في تصوير حجم المعاناة الذَّاتيَّة "**فلقيتُ من محنِ الحياة عجيبا**" وإبراز مظاهرها في الملاحقة والنفي، ومن ثمَّ قام بمقاربتها مع معاناة العاشق عند البحتري في مطلعه الغزلي "**وَصَبابَةٍ**

([307]) البحتري، (2017م)، الديوان، شرحه: يوسف الشيخ محمَّد، ط2، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ج240/1 – 242.

([308]) الفراتي، (2019م): ص57 – 59.

([309]) يُنظر: الطَّيب، عبدالله، (1989م): المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط3، الكويت، مطبعة حكومة الكويت: 303/1.

مَلَأَت حَشاهُ نُدوبا"، فيجد أنَّها لا تساوي شيئًا أمام همومه ومعاناته "**فدعِ الهموم وما تجرُّ لشاعرٍ/ هجرَ الغَرامَ وحرَّمَ التَّشبيبا**"، إنَّه يشعر بالاغتراب عن مجتمعه والتوحُّد مع ذاته العربيَّة الَّتي باتت مهدَّدة في منفاه "**لا تدعُني باسم الغريبِ**"، إذ عاش الغربة في بلد زاد من وطأة محنته، بعدما نكَّلت به يد المحتلِّ وأضحى العربيُّ فيه غريبًا، لا يملك من الهويَّة العربيَّة سوى اسمها "**أرثي لشعبٍ قسَّمته لغايةٍ/ أيدي المطامعِ فاستحالَ شعوبا**"، وتتَّضح طبيعة هذا الاغتراب بالعودة إلى السِّياق التَّاريخيّ في المواجهة السياسيَّة والعسكريَّة مع الآخر الغربي "**يا ويحَ جلَّقَ من فرنسا كلِّها/ شنَّتْ عليها غارةً وحروبا**"، ففي غياب العدل والصِّراعات السياسيَّة غزت فرنسا البلاد العربيَّة ومنها بلاد الشَّام، وعاثت فيها خرابًا وفسادًا **يا ويحَ جلَّقَ من فرنسا كلِّها/ شنَّتْ عليها غارةً وحروبا**، وضمن إطار هذه العلاقة الاغترابيَّة مع (الآخر)، تتشوَّه صورة (الأنا) العربيَّة من ممارساته؛ لأنَّ "**الآخر عندما يكون عدوًّا، فإنَّه يصبح دائمًا قوَّةً من قوى الظَّلام**"[310]، ولم يكتفِ الفراتي في تناصه الإيقاعيّ باستلهام الوزن العروضيّ فقط، بل عمد إلى الاستفادة من ألفاظ القوافي المطلقة في قصيدة البحتري، وهي "**ندوبا، عجيبا، رحيبا، غريبا، حوبا، تثريبا**"، في قوله[311]:

حاشاكِ مِن ذَكَرٍ ثَنَتهُ كَئيبا ... وَصَبابَةٍ مَلَأَت حَشاهُ نُدوبا
فَعَجِبتِ مِن حالَينِ خالَفَ مِنهُما ... رَيبُ الزَمانِ وَما رَأَيتِ عَجيبا
مُتَوَقِّعينَ لِأَمرِ أَغلَبَ لَم يَزَل ... جُرحُ الضَلالِ عَلى يَدَيهِ رَحيبا
أَفضى إِلى إيدامِ جِردَ وَدونَها ... لَيلٌ يَبيتُ اللَيلُ فيهِ غَريبا
لَم تَقصُرِ الأَيدي وَلَم تَنبُ الظُبا ... مِنكُم وَلَم تَكُنِ المَقالَةُ حوبا
فَأَفادَ مُحسِنَكُم وَقالَ لِمُخطِئٍ ... لا لَومَ في خَطَإٍ وَلا تَثريبا

إضافةً إلى حرف الروي "**الباء**" المتحرِّكة والمشبعة بألف، إذ لاءمت هذه البنى اللغويَّة والصوتيَّة حالته النفسيَّة، وأبانت عن كبر معاناة الفراتي وشقائه في غربته الموحشة الَّتي بلغت مبلغًا، وجاء حرف المدِّ النَّاتج عن إشباع حركة الرَّوي متنفَّسًا انفعاليًا يخفِّف من وطأتها على نفسه، ويبدو أنَّ هذا التَّأثُّر الواضح والصَّريح مع موسيقى البحتري وبناه اللغويَّة جاء إعجابًا؛ لما نفثه البحتري في روع الفراتي من

([310]) علَّام، عمرو عبد العلي، (2005م): الأنا والآخر: الشخصية العربية والشخصية الإسرائيلية في الفكر الإسرائيلي المعاصر، القاهرة، مصر، دار العلوم للنشر والتوزيع: ص13.

([311]) ديوان البحتري، شرحه: يوسف الشيخ محمَّد: ج240/1.

قوَّة في الصِّياغة والبيان، وجمالٍ في الجرس والأسلوب، تعبِّر عن تجربة صادقة للشَّاعر الَّذي يمتلك مقاليدها، إذ امتلك البحتري "**موهبة شعريَّة هائلة ومتميِّزة أثرت الحياة الإنسانيَّة والتُّراث العربيَّ بالثَّرِ والخالد من صور التَّعبير الفنيِّ المتميِّز**"[312].

أمَّا في قصيدته **(ثرنا على الظلم)**، فيظهر فيها التَّناص الموسيقي في تعالق الفراتي مع البحر والقافية لقصائد من عيون الشِّعر العربيِّ، وهي: **(نونية ابن زيدون وصفي الدين الحلي)**، وذلك في قوله[313]:

ظلـــمٌ مـــن الـــدَّهر أن نرمـــي فنُصـــمينا	صـــواعقُ الغـــدر مـــن أيـــدي أعادينـــا
أيـــومَ محنتِنـــا الكُبـــرى جلبـــتَ لنـــا	حُزنًـــا علـــى الـــدَّهر لا يبلـــى ويبلينـــا
مـــا جـــفَّ مـــا بيننـــا يـــا غـــادرينَ دمٌ	مـــن عهـــدِ (غـــورو) ولا جفَّـــتْ مآقينـــا
ثرنـــا علـــى الظُّلـــم والإيمـــان يـــدفعنا	ورائـــدُ الحـــقِّ نحـــو المـــوتِ يحـــدونا
ثرنـــا ومـــا مـــن معـــينٍ غيـــر وحـــدتنا	ولـــيس أشـــفى لـــداء مـــن مواضـــينا
كنَّـــا صُـــقورًا وكنـــتم كالأرانـــب بـــل	كنـــتم عصـــافيرَ إذ كنَّـــا شـــواهينا

فالبحر الَّذي يجمع هذه القصائد هو (البسيط)، وهو بحر النقيضين، إمَّا الشدَّة وإمَّا الرقة، وفي نغمه اتِّساعٌ للكلام القويِّ والعواطف الحرَّة[314]، والفراتي في قصيدته جمع رقَّة البسيط وعنفه، إذ جاء الإيقاع الحزين المنبعث من قصيدة الشَّاعر ابن زيدون منسجمًا مع الحالة النفسيَّة المسيطرة عليه، فأحسن الغزل في البسيط ما يجيء ممزوجًا بلوعة الأسى والذكرى الَّتي تثير الحزن في النفوس[315]، وذكرى المحتلِّ قد خلَّفت في الذَّاكرة الجمعيَّة ندوبًا لا تمحى وحزنًا لا يندمل "**ما جفَّ ما بيننا يا غادرينَ دمٌ** "، والشَّاعر هنا قد تعالق مع نونية ابن زيدون في بعض مفرداته وتراكيبه؛ ليكسب قصيدته سمة خاصَّة، في بنيتها اللغويَّة وتأثيرها الفعلي في السَّامع؛ لأنَّها احتوت في سياقها السَّابق حرارة العاطفة والشَّجن

([312]) اليظي، صالح حسن، (2010م)، البحتري بين ناقديه قديمًا وحديثًا، الإسكندرية، مصر، منشورات كلية الآداب، جامعة الإسكندرية: ص75.

([313]) الفراتي (2019م)، ص106 – 109.

([314]) يُنظر: الطَّيب، عبدالله، (1989م): ص525 – 537.

([315]) يُنظر: المرجع نفسه: ص530.

وأفصحت عن وجع قائلها وصعوبة محنته، في قوله: "**جلبتَ لنا حُزنًا على الدَّهر لا يبلى ويبلينا، ولا جفَّتْ مآقينا**"، من قول الشاعر ابن زيدون[316]:

مَـــن مُبلِـــغُ المُلبِســـينا بِـــانتِزاحِهِمُ حُزنـــاً مَـــعَ الـــدَّهرِ لا يَبلـــى وَيُبلينـــا
بِنـــتُم وَبِنَّـــا فَمـــا اِبتَلَّـــت جَوانِحُنـــا شَـــوقًا إِلَـــيكُم وَلا جَفَّـــت مَآقينـــا

فالمحنة الذاتيَّة أصبحت محنةً عامَّة تعمُّ شعبًا بأكمله "**أيومَ محنتِنا الكُبرى**"، وآثار مرارتها تجاوزت انهمار دموع الحرقة "**ولا جفَّتْ مآقينا**"، إلى دماء الشُّهداء الزكية "**ما جفَّ ما بيننا يا غادرينَ دمُ**"، وترتفع نبرة الفراتي، وتعلو معها الوحدات الإيقاعيَّة للبحر البسيط، في تكراره لفعل الرَّفض والثَّورة على المحتلِّ "**ثرنا**" مشفوعًا بضمير الجمع (نا الدالة على الفاعلين)، الَّتي ولَّد تكرارها في مفردات القصيدة "**ثرنا، يدفعنا، يحدونا، وحدتنا، مواضينا، شواهينا**" شعورًا قويًّا بالفخر والاعتزاز القوميِّ لإيقاظ حسِّ الانتماء للأمَّة في أبنائها، وقد تنامى هذا الشُّعور في تعالق الفراتي إيقاعيًّا ودلاليًّا في بيتيه الأخيرين مع مقام الحماسة والفخر القبليِّ عند الشَّاعر صفي الدين الحلي، وذلك قوله[317]:

إِنَّ الزَرازيـــرَ لَمَّـــا قـــامَ قائِمُهـــا تَوَهَّمَـــت أَنَّهـــا صـــارَت شَـــواهينا
بـــيضٌ صَـــنائِعُنا ســـودٌ وَقائِعُنـــا خُضـــرٌ مَرابِعُنـــا حُمـــرٌ مَواضـــينا

فدلالة "**المواضي**" في بيت الفراتي تتوافق مع رؤيته الثوريَّة، وغايته المرجوَّة من حمل السِّلاح، فعليه تنحسم المعارك ويستشرف النَّصر، وفي اكتفاء الفراتي بهذه اللَّفظة دون غيرها من مفردات البيت السَّابق، دلالةٌ أخرى تتكشَّف في توظيف اسم التفضيل "**أشفى**"، فطلب الشِّفاء لا يكون إلَّا بعد حلول آفة مهلكة في الجسد الصَّحيح، وداء المحتلِّ قد أوهن الأمَّة واستشرى في كيانها، إذ سلبت الأراضي وأقفرت "**المرابع الخضر**"، وأصبحت السَّرقة والرَّشوة فاشيةً حتَّى تغيَّبت الصِّفات الحميدة و"**الصنائع البيض**"، وهذا الدَّاء لم يجد الشَّاعر مناصًا في المعافاة منه سوى في "**السيوف المواضي**" الَّتي تعيد للأمَّة هيبتها المفقودة وعزَّتها الأولى، ولا يخفى على القارئ (حسن التَّقسيم)[318] في البيت الأخير الَّذي وظَّفه الفراتي محاكيًا الصَّنعة البديعيَّة عند صفي الدين، فقد أعطى التَّقسيم جمالًا شكليًّا وإيقاعيًّا ونغمةً موسيقيَّة قويَّة،

([316]) ابن زيدون، (2005م): الديوان، دراسة وتهذيب: عبدالله سنده، ط1، بيروت، لبنان، دار المعرفة: ص11، 12.
([317]) صفي الدين الحلي، (1962م): الديوان، بيروت، لبنان، دار صادر: ص20، 21.
([318]) يرى السكَّاكي أنَّه "**أن تذكر شيئًا ذا جزأين أو أكثر ثمَّ تضيف على كلِّ واحدٍ من أجزائه ما هو له عندك**"، السكاكي، يوسف بن أبي بكر بن محمَّد بن علي، (1987م): مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، ط2، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية: ص425.

تعينه على النَّيل من المحتلِّ والإنقاص من شأنه "**كنتم كالأرانب بل كنتم عصافيرَ**"، في مقابل الافتخار والاستعلاء عليه "**كنَّا صُقورًا، كنَّا شواهينا**"، وجاءت حركة الرَّوي المتحرِّك بالفتحة[319]؛ لتعزِّز شعوريًّا ودلاليًّا هذه المعاني وتكسب القصيدة قوَّةً إيقاعيَّة، تستثير المتلقي وتستنهضه للثَّورة على المحتلِّ وإحياء "**الوقائع السود**".

يتَّضح ممَّا سبق أنَّ التَّناص الأسلوبيَّ يعتمدُ نوعًا من التعالق النُّصوصي الَّذي يقتضي استحضار الشَّاعر للنُّصوص الغائبة ببنيتها وإيقاعها وسحرها الأسلوبي، لتعزِّزُ من رؤيته الشِّعريَّة، وتمنحه مساحة أوسع في البوح والتَّعبير عن التَّجارب والمشاعر الدَّاخلية، فضلًا على أنَّها تدفع القارئ بفضل دوالها الصَّوتيَّة والمعنويَّة إلى استكناه الظُّروف المحيطة في زمن كتابة النصِّ الغائب ومعرفة الأثر الدلالي والإيقاعيِّ الَّذي تركه في الرُّؤية الشِّعريَّة الجديدة.

ثالثًا- التَّناص الإشاريُّ:

ويرادُ به استحضار الشَّاعر للنصِّ الغائب عن طريق الإشارة المركَّزة بدالٍّ من دواله، أو شيء منه ينوب عنه، ويكون ذلك بعدما يعيدُ بناءه التَّركيبي والدلاليِّ وإزاحة ما لا يتوافقُ مع الرؤية الشِّعريَّة المطروحة في فضاء نصِّه الشِّعري والإبقاء على جزءٍ يسيرٍ دالٍّ **(لفظة، تركيب، صورة)**، يختزل في بنيته روح النصِّ الغائب وأبعاد استحضاره الفكريَّة والدلاليَّة، وبدوره فإنَّ هذا الدالَّ يحيلُ ذاكرة القارئ إلى عقد الصِّلات بين النصِّين (الغائب والحاضر)، واستبيان درجة التقارب الدلاليِّ بينهما[320]، ومن التَّناص الإشاري عند الفراتي بالكلمة ما جاء في قصيدته **(العاصفة)**، الَّتي مدح بها **(آصف صائب)** أوَّل طبيبٍ من أبناء دير الزور، وفيها يقول[321]:

يـــا طبيـــبَ الشَّـــباب لا زلـــتَ ترقـــى ... فـــي ســـماءِ العُـــلا وتلمـــعُ برقـــا
فاســـبِق النَّـــابهينَ فـــي الطِّـــبِّ ســـبقا ... لـــم أجـــدْ بيـــنهم وبينـــكَ فرْقـــا

([319]) ينظر: مفتاح، محمَّد، (1989م): في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية تطبيقية، الدار البيضاء، المغرب، دار الثقافة: ص74.

([320]) يُنظر: حلبي، أحمد طعمة: التناص بين النظرية والتطبيق: شعر البياتي نموذجًا: ص181، ويُنظر: واصل، (2010م): ص95، 131.

([321]) الفراتي، (2019م)، ص93.

واتَّخِـــذْ للنَّجـــاحِ أطيـــبَ ذكـــرِ أنـــتَ يـــا آصـــفَ الزَّمـــان الجديـــدِ

يتبدَّى التَّناص الإشاريُّ في هذه الأبيات بالإشارة المبطَّنة عن طريق التورية للاسم "**آصفَ**"، وذلك في إثارته ذهن المتلقِّي ومن ثمَّ إحالته من المعنى القريب وهو اسم الطبيب إلى المعنى البعيد **(آصِفُ بْنُ بَرْخِيَاءَ)** كاتب سليمان عليه السَّلام[322]، الَّذي ارتبط ذكره بمعجزة إحضار عرش **(بلقيس)** ملكة سبأ، وذلك في قوله تعالى: ﴿**قَالَ الَّذِي عِنْدَهُ عِلْمٌ مِنَ الْكِتَابِ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَنْ يَرْتَدَّ إِلَيْكَ طَرْفُكَ فَلَمَّا رَآهُ مُسْتَقِرًّا عِنْدَهُ قَالَ هَذَا مِنْ فَضْلِ رَبِّي لِيَبْلُوَنِي أَأَشْكُرُ أَمْ أَكْفُرُ وَمَنْ شَكَرَ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ وَمَنْ كَفَرَ فَإِنَّ رَبِّي غَنِيٌّ كَرِيمٌ**﴾ **[النمل: 40]**، كما يحيلُ فعل الأمر "**اسبق**" في بيته الثَّاني إلى المنافسة الحاصلة بين العفريت الشَّديد وآصف بن برخياء على الإتيان بعرش بلقيس في أقلِّ وقت ممكن، والشَّاعر يقارب هنا بين ما جاء به آصف الطبيب من مهنةٍ ونعمةٍ أصبحت علامةً فارقة لأهل مدينته، وبشَّرت بزمانٍ جديد تقلُّ فيه المعاناة والآلامُ، وبين ما أكرمَ الله به على آصف الكاتب من علمٍ وحكمةٍ مكنت ملك نبيه وكانت سببًا في إسلام قومٍ وصلاح حالهم ﴿**قِيلَ لَهَا ادْخُلِي الصَّرْحَ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَنْ سَاقَيْهَا قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُمَرَّدٌ مِنْ قَوَارِيرَ قَالَتْ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ**﴾**[النمل: 44]**، وفي ذلك ما فيه من الدلالة على شرف العلم وفضله وشرف حامله والحضِّ على نيله وحيازة قصب السَّبق فيه سبيلًا للنَّهضة والتقدُّم.

ويتحقَّق التَّناص الإشاري بالصُّورة البلاغيَّة في إحالة الفراتي في قصيدته **(رثاء البطل المجاهد سعيد العاص)** إلى صورة "**المنايا المتلاطمة كأمواج البحر**" من قول **(أبي الطيب المتنبي)** في قصيدة "**الحدث الحمراء**"[323]:

بَناهـــا فَـــأَعلى وَالقَنـــا تَقـــرَعُ القَنـــا وَمَـــوجُ المَنايـــا حَولَهـــا مُـــتَلاطِمُ

وذلك في سياق وصفه للبطولة الَّتي قدَّمها العاص على أرض فلسطين، في قوله[324]:

([322]) أبو الفداء، إسماعيل بن عمر بن كثير (1999م): تفسير القرآن العظيم (تفسير ابن كثير)، ط2، تحقيق: سامي بن محمَّد سلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، 192/6.

([323]) البرقوقي، عبد الرحمن (1986م): شرح ديوان المتنبي، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي: ج/4: 96.

([324]) الفراتي، (2019م): ص112.

صـــمدتَ ومـــوجُ المـــوتِ حولـــكَ زاخـــرٌ تقـــــاذفَ كـــــاللُّجّي منـــــه لُغَـــــامُ
وقـــــد زُلزلـــــتْ أرضُ المعـــــادِ كأنَّمـــــا بهـــــا مـــــن ســـــهامِ المعتـــــدينَ سِـــــمامُ
وأنـــــتَ بـــــذاكَ الهـــــولِ تهـــــزأُ بـــــالرَّدى وكـــــم هزِئَـــــت بالكارثـــــاتِ عِظـــــامُ

فالمتنبي جاء بصورة "**المنايا المتلاطمة**" في سياق تعبيره عن هول المعركة وكثرة القتلى في محيط قلعة الحدث الَّتي بناها وانتصر على أرضها **(سيف الدولة الحمداني)**، بينما الفراتي أشار إلى هذه الصُّورة بفضل ملفوظه "**الموج**" مع إبدال لفظ "**المنايا**" بمقاربها اللغويّ "**الموت**"، وأرادَ بها إحالة ذهن القارئ إلى مشاهد الحرب والبطولة الَّتي خاض غمارها الشَّهيد "**سعيد العاص**" ضدَّ المحتلِّ، ومن ثمَّ التَّدليل على ذلك بمعاني المواجهة والصُّمود في وجه العدوِّ، الَّتي استلهمها من صمود قلعة الحدث بما تتَّصف به من علوٍ ومناعةٍ وأسبغها على العاص "**صمدتَ وموجُ الموتِ حولكَ زاخرٌ**"، لتتَّضح منزلته الرَّفيعة والعالية الَّتي نالها باستشهاده، ثمَّ عملَ على توسيع رقعة الخطر وساح القتال لتتجاوز قلعة الحدث إلى "**أرض المعاد**"؛ فيصلُ بذلك إلى غرضه الرَّئيس في بيته الأخير، وهو بيان رباطة جأش المرثي وعدم تهيُّبه من الحرب "**وأنتَ بذاكَ الهولِ تهزأُ بالرَّدى**"، ويبدو أنَّ هذه الصورة قد استقاها الشَّاعر من أبي الطيِّب في قوله يصف ثباته في أرض المعركة وقد أحاط الموت به من كلِّ جانب وهو غير مبالٍ به[325]:

وَقَفـــتَ وَمـــا فـــي المَـــوتِ شَـــكٌّ لِواقِـــفٍ كَأَنَّـــكَ فـــي جَفـــنِ الـــرَّدى وَهـــوَ نـــائِمُ

وهذا التَّناص إشارةٌ رامزة إلى روح البطولة والشَّجاعة الَّتي أفضت إلى استشهاده واقفا كقلعة الحدث الحمراء، فكان رجلًا يشبه الحصن بالتفاف المقاتلين حوله وتعليمهم معنى الفداء والبطولة.

وقد يأتي التَّناص الإشاريُّ معتمدًا على التَّركيب الإحالي للنصِّ الغائب، ممَّا يضاعف القيمة الدلاليَّة والجماليَّة للنصِّ الحاضر، ويزيدُ فرصة المتلقِّي في اكتشاف الترسُّبات الثقافيَّة المتوارية في جسد النصِّ الشعريِّ، يقول الفراتي في قصيدته المعنونة **(يا منطق الطَّير)**[326]:

أُنبئـــتُ أنَّـــا تحرَّرنـــا فقلـــتُ: عســـى يحقِّـــقُ الـــدَّهرُ مـــا قـــد حـــلَّ أســـماعي
أزفَّهـــا البـــرقُ بشـــرى كـــي نســـرَّ بهـــا أم تلـــك أُلهيَّـــةٌ تُحكـــى بمـــذياع؟
إنـــي أُعيـــذُ بـــلادي وهـــي ســـائرةٌ إلـــى طريـــقِ العُـــلا مـــن كـــلِّ خـــدَّاعِ

([325]) البرقوقي (1986)، ج/4: ص101.
([326]) الفراتي (2019م)، ص138.

يحيلنا التَّركيب السَّابق **(أُنبئتُ أنَّا تحرَّرنا)** إلى قول الشَّاعر **(كعب بن زهير)** في قصيدة **(البردة)**[327]:

أُنبِئـــــتُ أَنَّ رَســـــولَ اللهِ أَوعَـــــدَني وَالعَفُـــوُ عِنـــدَ رَســـولِ اللهِ مَـــأمولُ

ويكشف عن أبعادٍ دلاليَّة جديدة في تجربة الفراتي الشِّعريَّة، إذ يتحوَّلُ (وعيد الموت) في بيت كعب إلى (وعدٍ بالحريَّة) في بيت الفراتي، والمفارقة هنا أنَّ ثنائية (الوعد والوعيد) كان تأثيرها النَّفسي عكسيًّا لدى الشَّاعرين، فقد قابل الفراتي وعد الحريَّة والاستقلال بالتهكُّم وفقدان الأمل، بينما قابل كعب وعيد الموت بالتَّفاؤل والأمل، ومردُّ ذلك كلِّه إلى انفكاكُ الجهة صاحبة الوعد والوعيد، فالَّذي وعدَ بالحريَّة هو (المحتلُّ)، وكان دأبه الغدر والخيانة والإخلاف بالوعود، والجهة الَّتي أوعدت كعب هي (الرسول عليه الصَّلاة والسَّلام) وعرفَ عنه السَّماحةُ والعفو؛ وقد اجتمع الشاعران على عدم التَّصديق بتحقُّق (الوعد والوعيد) الَّذي بلغهما؛ وهذا يبدو واضحًا في البيت الثاني الَّذي توسطته "**أم**" المعادلة، والَّتي أفادت بيان الشك والاستخفاف بالنَّبأ الَّذي وصل إلى مسمعه، فهو يتردَّدُ في تفسير النبأ هل هو "**بشرى**" يفرح بها أم "**أُلهيَّة**" جديدة يصطنعها المحتلُّ بغرض تخدير الشَّعب وخداعه، هذا التردُّد في البيت الثاني لا يلبثُ أن يحسم لصالح التَّكذيب وعدم الثقة عندما يعرف الجهة الَّتي منحت الوعد بقوله: "**خدَّاع**"، وذلك بخلاف صاحب البردة، الَّذي كرَّر لفظ "**رسول الله**" وألحقها بـ"**مأمول**"، وفي ذلك إشارةٌ خفيَّةٌ إلى إيمان الشَّاعر برسالة الرَّسول الكريم وشريعته السَّمحة، الَّتي تجبُّ ما قبلها من ذنوب وخطايا.

وفي قصيدة **(ولا أعلمُ ما أصنع)** يتركَّز التَّناص الإشاريُّ باعتماد الشَّاعر لفظة "**زغب**" الَّتي تحيل إلى قول **(الحطيئة)** وهو في حبسه يستعطفُ الخليفة **(عمر بن الخطاب)** رضي الله عنه[328]:

مـــاذا تَقـــولُ لِأَفـــراخٍ بِـــذي مَـــرَخٍ زغـــب الحَواصِـــلِ لا مـــاءٌ وَلا شَـــجَرُ
غيَّبـــتَ كاسِـــبَهُم فـــي قَعـــرِ مُظلِمَـــةٍ فَـــاِغفِر عَلَيـــكَ سَـــلامُ اللهِ يـــا عُمَـــرُ

وذلك في قوله[329]:

([327]) كعب بن زهير، (2008م): الديوان تحقيق: درويش الجويدي، بيروت، لبنان، المكتبة العصرية: ص133.

([328]) الحطيئة، (1987م): الديوان، برواية وشرح ابن السكيت، تحقيق: نعمان محمَّد أمين طه، القاهرة، مصر، مكتبة الخانجي: ص191، 192.

([329]) الفراتي، (2019م)، ص258.

نعـــــم ضـــــاقت بـــــي الـــــدُّنيا ولا أعلـــــــمُ مـــــــا أصـــــــنع
ورائـــــــــي ســـــــــتةٌ زغـــــــبٌ حيـــــارى مـــــا لهـــــم مفـــــزعْ
متـــــــــى جـــــــنَّهم الليـــــــــــ ـــــــلُ، ينـــــــاجوني ولا أســـــــمعْ
بنفســـــــي أعـــــــينٌ باتـــــــتْ ورائـــــــي ثـــــــرَّةٌ تـــــــدمع

يُلحظ أنَّ اختيار الشَّاعر لهذه الإشارة جاء انطلاقًا من مجموعة من العوامل النفسيَّة والاجتماعيَّة، الَّتي دفعت الشَّاعر للبحث عن تجربةٍ شعريَّة، تتماهى في دوالها مع بؤسه وشقائه وتحرِّض بدورها جانب الترحُّم والاستعطاف عند المتلقِّي للتَّفاعل مع تجربته الشِّعريَّة، إذ عانى الفراتي كما عانى الحطيئة من الفقر ومرارة الغربة عن أهله ومجتمعه، وكانت العُزلة قسريةً على الطَّرفين، فالحفرة المادية الَّتي حبست الحطيئة وعزلَته عن مجتمعه، قد انتقلت إلى الفراتي، بهيئةٍ جديدةٍ هي الفقر وشظف العيش وهي عزلة نفسيَّة معنويَّة أورثت عنده الشُّعور بالضَّعف والعجز، الذي لا يتأتَّى إلَّا بعد أن يشعر الفرد وهو في مجتمعه "**بأنَّ المجتمع لا يعيره التفاتًا ولا يهتمُّ به أو يعطيه حقَّه بالرَّغم من قيامه بواجبه فينعزل ويغترب**"[330]، وهذه العزلة أشدُّ وطأةً من عزلة الحطيئة "**ضاقت بي الدنيا**"؛ لأنَّ الحطيئة في حبس قسري مكَّنه من إلقاء اللَّوم على الخليفة "**غيَّبت كاسبهم**"، فالَّذي يحول بين أولاده ورزقهم هو إطلاق أبيهم من محبسه، وذلك خلافًا للفراتي الَّذي يجلس معهم عاجزًا عن تحصيل لقمة عيشهم "**ولا أعلم ما أصنع**"، فالجوع والحاجة في حالة الفراتي أوسع منها في حالة الحطيئة، ولذلك نجد أبيات الحطيئة تتحدَّث عن جوع الأولاد "**زغب الحَواصِلِ لا ماءٌ وَلا شَجَرُ**" بينما يتحدث الفراتي عن جوعه مع الأولاد "**لقد أزرى بي الدَّهرُ كما أزرى بهم أجمع**"، وهذا ما يجعل موقف الفراتي أكثر صعوبةً وإيلامًا للنفس من الحطيئة الَّذي يمتلك اعتزازًا بذاته حين وصف نفسه بـ "**كاسبهم**"، في الوقت الَّذي يشير الفراتي إلى عجزه وأنَّ صغاره "**ما لهم مفزع**"، وهذا العجز لا يعود إلى سقوط همَّته وتوانيه في طلب الرِّزق بل لقسوة الأيَّام ومصائب الدَّهر [331]:

وعزمـــــــي صـــــــارمٌ مـــــــاضٍ كحـــــــدِّ السَّـــــــيف أو أقطـــــــعْ
ودهـــــــري صَـــــــلِفٌ عـــــــاتٍ فقـــــد أصـــــمى وقـــــد أوجـــــعْ

([330]) الهوارنة، معمر نواف (2020م): السلوك الإنساني والصحة النفسية، دمشق، سورية، الهيئة العامة السورية للكتاب: ص181.

([331]) الفراتي (2019م): ص258.

والحديث عن الدَّهر والأيَّام يحيلنا إلى السِّياق التاريخيِّ والسِّيرة الذاتيَّة للفراتي، إذ كان منفيًّا مطرودًا في بلاد الغربة، ينوء بحمله الثَّقيل وهمومه المادية والوجدانيَّة، الَّتي تركته عاجزًا منقطع الحيلة لا يدري ماذا يصنع.

وهكذا يمكن القول إنَّ الشَّاعر قد اعتمد الإزاحة الدلاليَّة لبعض دوال النصّ الغائب، ومن ثمَّ الإبقاء على بعضها، وإعادة تشكيلها في سياق نصِّه الشعريّ، بحيث تصبح هذه الدوالُّ نوعًا من الإشارة السَّريعة المكثَّفة، الَّتي تدفع بالقارئ للبحث عن سياق النصّ الغائب والسؤال عن أهميَّة الدَّوال المنتقاة وآلية توظيفها في النصِّ الجديد.

رابعًا- التَّناص الامتصاصيُّ:

وهو الشَّكل الَّذي ينأى فيه النصُّ الغائب عن الحضور الواضح والصَّريح، ويقوم باستيعاب الشَّاعر مضمونه أو مغزاه، بعد امتصاصه وتشرُّبه ضمن قوالب ودلالات جديدة تتساوق مع رؤيته الشِّعريَّة، ومن هنا تصبح معالم النُّصوص السَّابقة عصيةً على المتلقي تتنازعها جدلية الخفاء والتجلِّي، وذلك بحسب قوَّة ذوبانها في البنية الشِّعريَّة؛ ليستحيل النصُّ الدَّخيل إلى عنصرٍ أصيل بفعل الهيئات المصاحبة الَّتي تمنع لفظه[332].

ومن التَّناص الامتصاصي قول الفراتي في قصيدة **(عتاب وإباء وضيم)**، يعاتب بها الأمير **(فيصل بن الحسين)**، لسماعه بعض الوشايات عنه بعد أن صار ضابطًا ومفتيًا في جيشه[333]، يقول[334]:

([332]) يُنظر: حلبي (2007)، ص191، ويُنظر: عبد المطلب، محمَّد(1996)، مناورات الشعرية، القاهرة، مصر، دار الشروق للنشر والتوزيع: ص50.

([333]) يُنظر: شوحان (1979)، ص48.

([334]) الفراتي (2019م): ص37.

أفيصـــلُ لا تـــنسَ المـــودَّة بيننـــا فقـــد ســـاءنا منـــكَ التَّباعـــدُ والهجـــرُ
تكلِّفنـــا مـــا لا يُطـــاقُ احتمالـــهُ فلـــيسَ لنـــا عونًـــا علـــى حملـــه صـــبرُ
أتوعـــدنا بـــالحبس، والحـــبسُ ذِلَّـــةٌ تُراقبنـــا مـــن دونـــه أعـــينٌ خُـــزرُ
لكـــالموتِ أن تطغـــى علينـــا عصـــابةٌ مطـــالبهم فينـــا الخيانـــةُ والغـــدرُ
لـــئنْ قادنـــا شـــوقٌ لربعـــكَ حثَّـــه عفـــافٌ وإقـــدامٌ فمـــا قادنـــا الأســـرُ
إذا أنـــتَ لـــم تنصـــفْ بعـــدلك بيننـــا تطـــايرَ فيمـــا بـــينَ أحقادنـــا الشَّـــرُ
لكـــلِّ امـــرئٍ مِنَّـــا مطالـــبُ جَمَّـــةٌ وإن هـــو أخفاهـــا سيُوضـــحها الـــدَّهرُ

يمتصُّ الفراتي في الأبيات السَّابقة مضمون نصَّين سابقين في سياقين مختلفين، فهو يتعالقُ أوَّلًا مع معلقة الشَّاعر الجاهلي **(عمرو بن كلثوم)** في قوله[335]:

بِـــأَيِّ مَشـــيئَةٍ عَمـــرُو بـــنَ هِنـــدٍ نَكـــونُ لِقَـــيلِكُم فيهـــا قَطينـــا
بِـــأَيِّ مَشـــيئَةٍ عَمـــرُو بـــنَ هِنـــدٍ تُطيـــعُ بِنـــا الوُشـــاةَ وَتَزدَرينـــا
تَهَـــدَّدنا وَأَوعِـــدنا رُوَيـــدًا مَتـــى كُنَّـــا لِأُمِّـــكَ مَقتَوينـــا
فَـــإِنَّ قَناتَنـــا يـــا عَمـــرُو أَعيَـــت عَلـــى الأَعـــداءِ قَبلَـــكَ أَن تَلينـــا

ويتقاربُ ثانيًا مع قول **(طرفة بن العبد)**[336]:

سَـــتُبدي لَـــكَ الأَيّـــامُ مـــا كُنـــتَ جـــاهِلًا وَيَأتيـــكَ بِالأَخبـــارِ مَـــن لَـــم تُـــزَوِّدِ
وَيَأتيـــكَ بِالأَخبـــارِ مَـــن لَـــم تَبِـــع لَـــهُ بَتاتًـــا وَلَـــم تَضـــرِب لَـــهُ وَقـــتَ مَوعِـــدِ

أمَّا نصُّ عمرو بن كلثوم فيحمل بداخله سياقات عدَّة تتقاطع مع قصيدة الفراتي، يتقدَّمها سياق الخطاب والمخاطب، فكلا الشاعرين هددتها شخصية رفيعة في المجتمع لها سطوتها ونفوذها، في نصِّ عمرو يخاطب ملك الحيرة **(عمرو بن هند)**: **"تَهَدَّدنا وَأَوعِدنا رُوَيدًا"**، وفي نصِّ الفراتي جاء خطاب التَّهديد من الأمير **(فيصل بن الحسين)**: **"أتوعدنا بالحبس، والحبسُ ذِلَّةٌ"**، وكما نلاحظُ أنَّ سياق الفخر والعزَّة في أبيات عمرو **"فَإِنَّ قَناتَنا يا عَمرُو أَعيَت عَلى الأَعداءِ قَبلَكَ أَن تَلينا"**، قد انتقل على نحوٍ ما

([335]) عمرو بن كلثوم (1996م): الديوان، تحقيق: إميل بديع يعقوب، ط2، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي، ص79.
([336]) طرفة بن العبد(2002م): الديوان شرحه وقدَّم له: مهدي محمَّد ناصر الدين، ط3، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية: ص29.

إلى أبيات الفراتي، بقوله: "**لئنْ قادنا شوقٌ لربعكَ حثَّه عفافٌ وإقدامٌ فما قادنا الأسرُ**" فالفراتي يشير صراحةً هنا إلى أنَّه يتبع الملك فيصل لحبِّه له ولعدالة قضيَّته وليس خوفًا من بطشه وعقوبته، وهذا ما يشير إلى اعتداده بذاته والفخر بنفسه، وهذه التقاطعات بين النصَّين تورث اتِّفاقًا في الموقف العامّ ومناسبة القصيدة؛ ممَّا يجعلنا نرجِّحُ أنَّ الفراتي حين كتب قصيدته استدعى "**بوعي أو بغير وعي**" قصيدة عمرو بن كلثوم وتأثَّر بمعانيها ودلالاتها الداعمة في إيصال رسالته الشِّعريَّة إلى مخاطبه، كما أنَّ هذا لا ينفي أنَّ هناك اختلافاتٍ جوهريَّة في سياق التخاطب بين النصَّين، إذ جاءت قصيدة عمرو في معرض الفخر والاعتداد بالذَّات وجعلت ملك الحيرة (المخاطب) خصمًا للشَّاعر بفعل وشاة الزُّور والبهتان "**تُطيعُ بِنا الوُشاةَ وَتَزدَرينا**"، بينما بقي الفراتي يدين بالولاء للملك فيصل وهو مقرٌّ بعدله "**إذا أنتَ لم تنصفْ بعدلك بيننا**"، برغم تحزُّب الوشاة ضدَّه "**لكالموتِ أن تطغى علينا عصابةٌ مطالبهم فينا الخيانةُ والغدرُ**" فقد صار الفراتي عقبة في طريقهم لكشفه خططهم وأطماعهم، وهنا تأتي ظلال نصِّ الشَّاعر طرفة بن العبد داعمةً لغاية الفراتي "**سَتُبدي لَكَ الأَيّامُ ما كُنتَ جاهِلًا وَيَأتيكَ بِالأَخبارِ مَن لَم تُزَوِّدِ**" وجاء هذا التوظيف بغرض إثارة فضول المخاطب أوَّلًا ليبحث عمَّا يجهله ويغيب عنه وثانيًا لإضفاء الصِّدق في نصيحته والإخلاص فيها له "**لكلِّ امرئٍ مِنَّا مطالبُ جَمَّةٌ وإن هو أخفاها سيُوضحها الدَّهرُ**" فمطالب الفراتي كانت واضحةً صريحة يلخِّصها حبُّه لوطنه والإخلاص لقائده، بخلاف أصحاب النوايا الخبيثة الَّذين تمرَّسوا نهج "**الغدر والخيانة**" وأصبحوا أذرعًا للمستعمر العاتي.

ويتحقق التَّناص الامتصاصيُّ عند الفراتي في قصيدة أخرى باستلهامه تجربة الفارس الشَّاعر **(أبي فراس الحمداني)** في إحدى روميَّاته المتوهجة بروح الفروسيَّة والإباء، بقوله[337]:

لمـــن نرفـــع الشـــكوى ومالـــكُ أمرنـــا ... علينـــا قضـــى ألَّا نعامـــلَ بـــالرِّفقِ
هـــو الظُّلـــم مـــا لـــم يلـــقَ نفسًـــا أبيـــةً ... يجـــرُّ إلـــى الفوضـــى ويـــدعو إلـــى المَحْـــقِ
ومـــــا ذاكَ إلَّا أنَّ فينـــــا كرامـــــةً ... علينـــــا أبـــــتْ إلَّا التَّمتُّـــــعُ بـــــالعتقِ
جرينـــا إلـــى الإصـــلاحِ قِـــدمًا وإنَّمـــا ... لنـــا الحـــقُّ دونَ النَّـــاسِ بالفضـــل والسَّـــبقِ
كفـــى شـــرفًا أنَّـــا خـــدمنا بلادنـــا ... بصـــدقٍ، ولـــم نجـــنِ بهـــا ثمـــرَ الصِّـــدقِ

([337]) الفراتي، (2019م): ص42.

وهذا يتلاقى مع قول أبي فراس في قصيدته الشجيَّة، الَّتي "**تمثِّلُ واقعه النفسي فيما يطرأُ عليه من أحوال الحبِّ والذلِّ والأسر، تطغى عليه وتستبدُّ بجسده، فيما يظلُّ معانقًا الإباء والحرية بروحه**"[338]، إذ يقول[339]:

وَقالَ أُصَيحابي الفِرارُ أَوِ الرَّدى ... فَقُلتُ هُما أَمرانِ أَحلاهُما مُرُّ
وَلَكِنَّني أَمضي لِما لا يُعيبُني ... وَحَسبُكَ مِن أَمرَينِ خَيرَهُما الأَسرُ
يَقولونَ لي بِعتَ السَلامَةَ بِالرَّدى ... فَقُلتُ أَما وَاللَهِ ما نالَني خُسرُ
هُوَ المَوتُ فَاِختَر ما عَلا لَكَ ذِكرُهُ ... فَلَم يَمُتِ الإِنسانُ ما حَيِيَ الذِّكرُ
يَمُنُّونَ أَن خَلُّوا ثِيابي وَإِنَّما ... عَلَيَّ ثِيابٌ مِن دِمائِهِمُ حُمرُ
وَقائِمُ سَيفٍ فيهِمُ اندَقَّ نَصلُهُ ... وَأَعقابُ رُمحٍ فيهِمُ حُطَّمُ الصَدرُ
سَيَذكُرُني قَومي إِذا جَدَّ جِدُّهُم ... وَفي اللَيلَةِ الظَلماءِ يُفتَقَدُ البَدرُ
فَإِن عِشتُ فَالطَّعنُ الَّذي يَعرِفونَهُ ... وَتِلكَ القَنا وَالبيضُ وَالضُمَّرُ الشُقرُ
وَإِن مُتُّ فَالإِنسانُ لا بُدَّ مَيِّتٌ ... وَإِن طالَتِ الأَيَّامُ وَاِنفَسَحَ العُمرُ
وَنَحنُ أُناسٌ لا تَوَسُّطَ عِندَنا ... لَنا الصَدرُ دونَ العالَمينَ أَوِ القَبرُ

والفراتي يتقارب دلاليًّا مع أبيات الحمداني في سياق الفخر بالذَّات الحرَّة الَّتي لا تهاب الموت وتقارع الظُّلم والظلَّام، إذ تعاقبت على إدارة شؤون مدينته ثلَّة من الفاسدين من صنائع المستعمر[340]، الَّذين طاردوا الأحرار وكبتوا الحريَّات، وفي حين كان هاجس الحمداني "**الموت**" في خضمِّ الحروب، سبيلاً للميتة الشَّريفة ولخلود الأثر "**هُوَ المَوتُ فَاِختَر ما عَلا لَكَ ذِكرُهُ فَلَم يَمُتِ الإِنسانُ ما حَيِيَ الذِكرُ**"، كان هاجس الفراتي دفع الظُّلم بروحه الثَّائرة الأبيَّة سبيلًا لإحقاق الحقِّ والعيش الكريم "**هو الظُّلم ما لم يلقَ نفسًا أبيَّةً يجرُّ إلى الفوضى ويدعو إلى المَحْقِ**"، وقد كان اختيار الفراتي للفظة "**الحق**" في قوله: "**لنا الحقُّ دونَ النَّاسِ بالفضل والسَّبقِ**" بدل "**الصَّدر**" في قول الحمداني: "**لَنا الصَّدرُ دونَ العالَمينَ أَوِ القَبرُ**" دلالةً داعمة لقضيَّته، ففي الوقت الَّذي استعملها في معرض فخره بشجاعة قومه وإقدامهم على

([338]) الحاوي، إيليا (1986) في النقد الأدبي (العصر العباسي)، ط2، بيروت، لبنان، دار الكتاب اللبناني، ج3، ص271، 272.

([339]) أبو فراس الحمداني، (1994م): الديوان، شرح: خليل الدويهي، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي: ص165.

([340]) يُنظر: عياش، عبدالقادر(1989) حضارة وادي الفرات (القسم السوري)، دمشق، سورية، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع: ص154.

الحرب والذَّود عن حمى المسلمين، فقد استعملها الفراتي على نحوٍ مغاير، إذ كان الحقُّ مغيَّبًا في زمنه والحقوق مستلبة؛ لهذا وجب أن يكون المنافح مع قومه عن حقوق الضُّعفاء والمظلومين، والقاسم المشترك بين التجربتين هو أنَّ الحمداني عبَّر بشعره عن واقعه الخاصّ وعن معاناته الذاتيَّة في الأسر بالإهمال والصدود من بني قومه؛ لهذا لزم منه تذكيرهم ببطولاته وتضحيته في سبيلهم "**فَإِن عِشتُ فَالطَعنُ الَّذي يَعرِفونَـهُ**"، بخلاف الفراتي الَّذي نقل التَّضحية من الإطار الذَّاتي الخاصّ إلى الإطار الإنسانيّ العامّ ليشمل أبناء بلده "**كفى شرفًا أنَّا خدمنا بلادنا**" ومن ثمَّ لم ينالوا من حكومتهم سوى الإغفال "**ولم نجنِ بها ثمرَ الصِّدقِ**" وعدم الإشادة بنضالهم وتضحيتهم في وجه المحتلّ.

ويتحقَّق التَّناص الامتصاصي أيضًا في مرثيته للمناضل الوطني **(عيَّاش الحاج)** أحد وجهاء دير الزور، ومن المنافحين في وجه المستعمر الفرنسيّ، في قوله[341]:

مريـــرٌ علـــى الأعـــداء صـــعبٌ مُمنَّـــعٌ وحلـــوٌ علـــى المستضـــعفين مَزيـــرُ
مَهِيـــبٌ كنصـــلِ السَّـــيف إمَّـــا فِرنْـــدهُ فصـــــافٍ وأمَّـــــا حـــــدَّهُ فـــــأثيرُ

يظهر التَّناص الامتصاصي هنا في البيت الأوَّل باستلهام الفراتي قوله تعالى: ﴿ **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا مَنْ يَرْتَدَّ مِنْكُمْ عَنْ دِينِهِ فَسَوْفَ يَأْتِي اللَّهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ أَذِلَّةٍ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ أَعِزَّةٍ عَلَى الْكَافِرِينَ**﴾ [المائدة: 54]، وذلك للوصول إلى أرفع درجات التخليد لـ(مرثي) وخصاله الحميدة في الذَّاكرة الجمعيَّة، وتبدو المقاربة الدلاليَّة بين نصّ الفراتي والنصّ القرآني، الذي منح الفراتي صفات القوم المؤمنين، الَّذين يأتي الله بهم بدل الَّذين كفروا بعد إيمانهم، في أن يكون أحدهم رقيق القلب ليِّن الطِّباع مع المؤمنين، شديدًا غليظ القلب مع الكافرين، واجتماع هذه الصِّفات في الشَّخص نفسه دليل رفعة وجلال، والفراتي قد أسبغ هذه الصِّفات على مرثيِّه، بمقاربةٍ لغوية مع صفات النصّ القرآني، وتغيير في بنيته، إذ قدَّم خصلة الشدَّة على اللِّين، "**مريرٌ على الأعداء/ حلوٌ على المستضعفين**"، ثمَّ أردفها بصفات أخرى تقارب في معناه الصِّفة الأولى "**صعبٌ، مُمنَّعٌ**" وذلك لتأكيد حضور هذه الصِّفة في "مرثيِّه" والاعتزاز بها سلاحًا يحثُّ الغير على امتلاكه في مواجهة المحتلّ، وقد أفاد الشاعر من طبيعة هذه الصِّفات المتضادة في النصّ القرآنيّ إلى سكبها بسياقٍ أعمَّ، فاستخدم لفظ "**الأعداء/ المستضعفين**" بدل "**المؤمنين/ الكافرين**"، لمناسبة سياقه التَّاريخي وللتَّعبير عن موقفه الثَّوري تجاه عدوٍّ مشتركٍ، لا يفرِّق بين الطَّوائف والأديان.

([341]) الفراتي، (2019م): ص189.

يبدو أنَّ هذه الآلية من التَّناص قد أظهرت قدرة الشَّاعر على هضم النُّصوص الغائبة وإذابتها في نصِّه الشِّعري بسياقٍ جديد يتواءم مع القضايا الَّتي يطرحها، وهذا المستوى من التَّناص يحتاج إلى قارئ موسوعي، يمتلك مهارةً في استجلاء الإيحاءات الخفيَّة للنُّصوص الغائبة، واكتشاف قيمتها الدلاليَّة وأثرها الجمالي في النصِّ الجديد.

الخاتمة

حاولت هذه الدِّراسة عبر الفصول السَّابقة معالجة ظاهرة التَّناص في شعر **(محمَّد الفراتي)**، بأنْ أضاءت نظريًا المفهوم في حدود منشئه في النَّقد الغربي وتلقيه في النَّقد العربي، وكان ذلك محور الفصل الأوَّل من الدراسة، أمَّا الفصل الثَّاني والثَّالث فقد اكتنف دراسةً تطبيقيَّةً رصدت مصادر النُّصوص الغائبة عند الفراتي وهي: الدِّين، والتَّاريخ، والأسطورة، والتُّراث الشَّعبي، والأدب، والتَّصوُّف، كما تعدَّدت أشكال حضور هذه المصادر المتنوِّعة في شعره بنسب متفاوتة بدايةً من الإبانة الصَّريحة في شكل التَّناص الاقتباسي الكامل للنُّصوص الغائبة يليه التَّناص الأسلوبيُّ في حضور النُّصوص بإطارها الخارجيّ، ومن ثمَّ التَّناص الإشاريُّ عبر الإحالة اللفظية المكثَّفة لنصٍّ من النُّصوص، وصولًا إلى التَّناص الامتصاصيّ في مستواه الأعلى من حالة الانصهار والذوبان النُّصوصي للنُّصوص في النصّ الجديد، وقد خرجت هذه الدراسة في نهايتها بعددٍ من النَّتائج، نجملها بما يأتي:

1- لم يحظَ الفراتي وأشعاره بالدِّراسة والاهتمام المناسبين من قبل الدَّارسين والباحثين، مما أدَّى لقلَّة المصادر والمراجع عنه.

2- التَّناص أداةٌ إجرائية في نقد النُّصوص وفي الكشف عن قيمتها الجماليَّة ولذَّتها الفاعلة في نفس القارئ، وتعتمل في ممارسة لغويَّة ودلالية، تبرز بها قدرة الشَّاعر على الانفتاح والتَّفاعل مع النُّصوص السَّابقة على مستوى الشَّكل أو المضمون ضمن محدِّدات الجنس الشِّعري وضوابطه الفنيَّة الَّتي فرضها عصر الشَّاعر.

3- تعدُّ الناقدة البلغارية (جوليا كريستيفا) أوَّل من بلور هذا المفهوم مستفيدةً من إرث النَّاقد الروسي (ميخائيل باختين) والناقد الألسني (فرديناند دي سوسير)، ثمَّ اتَّسع استخدام المصطلح وانتشر، لتتبنَّاه اتِّجاهات أدبيَّة متعدِّدة ومدارس نقديَّة مختلفة، فطرح بذلك إشكاليةً نقديَّة تتمثَّل في تعدُّد اصطلاحاته واختلاف ممارساته التنظيريَّة والتطبيقيَّة باختلاف الحقول المعرفيَّة لنقَّاد هذه النظريَّة، ومن ثمَّ أصبح ظاهرةً لغويَّة عصيَّة الضَّبط والتَّقنين.

4- معالجة النقَّاد العرب لهذه المصطلح لا تخرج عن معالجة النقَّاد الغربيِّين له، سوى بعض الدِّراسات الجادَّة لعدد من الدارسين أمثال: محمَّد مفتاح، وسعيد يقطين.

5- كشف البحث عن سعة اطِّلاعٍ لدى الشَّاعر (محمَّد الفراتي)، واتَّضح ذلك من انفتاحه على مصادر ثقافيَّة متنوِّعة، وتحديدًا بالدين، والتاريخ، والأسطورة، والتراث الشَّعبي، والأدب، والتصوُّف، وقد شغل التَّناص مع المصدر الدينيّ والأدبيّ النصيب الأكبر في شعره، ويرجع ذلك إلى بيئته الأزهريَّة، الَّتي تتلمذ فيها على يد كبار المشايخ والأدباء.

6- وظَّف الفراتي التَّناص الدينيَّ بما يناسب رؤاه الفكريَّة ومواقفه القوميَّة والوطنيَّة، ويخدم المعنى الشعريَّ، ويقوي دلالاته متجاوزًا بذلك الدلالات الأصليَّة للنصوص الدينيَّة إلَّا فيما ندر، وتجلَّت شخصيَّته الدينيَّة بكثرة استشهاده بآي الذكر الحكيم، واستثماره لقصصه وشخصياته إلى جانب اقتباسه من ظلال الحديث الشَّريف ودلالاته القدسيَّة، وهذا يدلُّ على فهم الفراتي العميق للنصوص الدينيَّة وتشرُّبه لدلالتها ومعانيها وإدراكه لتأثيرها الفاعل في الوعي الجماعيّ لأمَّته وقوَّتها الفنيَّة والجماليَّة في التشكيل البنائي الشعريّ.

7- وأمَّا على نطاق التَّناص الأدبيّ، فقد استقى الشَّاعر من الموروث الشِّعري قديمه وحديثه بأعلامه الكبار، وكان تناصه مع الشِّعر العربيّ القديم هو الغالب في سياقات قصائده؛ لتأثير المدرسة الإحيائيَّة عليه، ولما وجده في أبيات الشُّعراء القدامى من طاقات إيحائيَّة وأبعادٍ جماليَّة ودلالات متجدِّدة في كلِّ عصر، وأغلب الأبيات المتناصَّة مع شعر الفراتي هي أبياتٌ فريدة ومشهورة تناقلتها الذَّاكرة العربيَّة عبر العصور، وكان استحضاره لها إمَّا موافقًا لدلالتها بسياقٍ جديد، أو معارضًا لتقديم رؤيا جديدة.

8- لم يكن تعامل الفراتي مع التَّاريخ العربيّ مجرَّد استحضارٍ لأحداثٍ ماضية فقط، بل جاء توظيفه داعمًا في استنهاض الهمم الموؤودة، وتعميق شعور الجماهير بالانتماء والحسِّ الوطني بإقامة المفارقة بين الماضي المجيد والحاضر المقيت، واستدعاؤه للشخصيات والأحداث التاريخيَّة جاء بعناية وانتقاءٍ ملحوظ لما لها من أثرٍ أصيل في وجدان القارئ العربيّ، وتمدُّ له يد العون للاسترشاد بخطاها، والتقدُّم إلى الأمام بخطا ثابتة.

9- وجدَ الشَّاعر في الأسطورة مادةً خصبة لتكثيف الصُّورة الشِّعريَّة برموزها الخالدة على مرِّ السنين، وكان تعامله مع الأساطير الشرقيَّة أكثر فنيةً وارتباطًا بواقعه، إذ أعانته في تصوير الألم الجمعي في عهد المحتلِّ، ونقد مخلَّفاته الفاسدة الَّتي أمرعت مجتمعه بالظُّلم والقهر والفساد المجتمعيّ.

10- تواصل الشَّاعر الفراتي مع تراثه الشَّعبي، وفتح استحضاره للـ**(الحكاية والمثل الشعبي)** فسحة واسعة له في التَّعبير عن مشاعره وأفكاره وقضاياه الإنسانيَّة بصورة أقرب إلى ذهن القارئ وأكثر حميمية إلى روحه، وكشف استحضاره لبعض العادات والتَّقاليد البالية في بلده، ما يدور في نفسه من رؤية إصلاحيَّة وحاجة ملحَّة لتنوير شعبه في حلِّ أزماته وقضاياه بعقليَّة أكثر وعيًا ونضجًا.

11- التَّناص الصُّوفي الَّذي وظَّفه الفراتي في تجربته الشِّعريَّة كان يلامس النَّزعة الصُّوفية العرفانية في بعض قصائده، ويقترب بشكل ملحوظ من التناول الرومنسيِّ لهذه النَّزعة، مستعينًا بإيحائيَّة المعجم اللغويِّ الصُّوفي وشفافية رموزه في مقاربة أحواله الوجدانية، وتصويراته للجمال الأرضيِّ، ويبدو أنَّ اغترابه عن وطنه وأهله قد ترك بصمة من رومانسيَّة الحزن المحبَّبة الَّتي بانت عنده في وصف الطَّبيعة ومظاهر الحياة فيها.

12- تعدَّدت سبل توظيف التَّناص عند الفراتي، وتباينت شعريَّته بحسب درجة وضوحه، فكان التَّناص الاقتباسيُّ الكامل، والمحوَّر، ثمَّ الأسلوبي، والإشاريُّ، وأخيرًا الامتصاصيُّ، وكان الشَّكل الإشاري والامتصاصيُّ أكثرها عمقًا وفنية.

13- استطاع الشَّاعر أن يتعامل مع المصادر الثقافيَّة المتنوِّعة، وتوظيفها لغاياته الفكريَّة والفنيَّة، ورغبة من في إثارة وعي المتلقِّي لأخذ العبرة وبثِّ الحماس، ومن ثمَّ إشراكه في العمليَّة الإبداعيَّة بتحفيزه للولوج إلى باطن النصِّ الشِّعري بفضل تناصاته ذات الإيحاءات الغزيرة والدلالات المتنوِّعة، وتفعيل عمليَّة البحث والتأويل لديه.

التَّوصيات والمقترحات

1- لفت النَّظر إلى إنصاف الشَّاعر (محمَّد الفراتي)، وأن تكون أشعاره محطَّ الاهتمام والدِّراسة لدى الباحثين.

2- دراسة الأثر الجماليّ في الموروث الشَّعبي في شعر محمَّد الفراتي.

3- دراسة السُّخرية والتَّهكُّم في شعر محمَّد الفراتي.

4- دراسة النَّزعة الوجوديَّة في شعر محمَّد الفراتي.

4- تفعيل آلية التَّعامل مع شعر الفراتي وشعر أقرانه من نفس المدة وفق المناهج النَّقديَّة الجديدة، وبطريقةٍ تنأى عن الطُّرق التقليديَّة المتَّبعة في دراسة شعراء الإحياء.

5- ضرورة العمل على توحيد دلالة المصطلح (التَّناص) ضمن دراسة نقديَّة جادَّة، تضمن فكَّ إشكالية المصطلح ومقاربته مع الثَّقافة العربيَّة.

قائمة المصادر والمراجع

أوَّلًا- المصادر:

- القرآن الكريم.
- الفراتي، محمَّد، (2019م): **الأعمال الشِّعريَّة الكاملة**، ط1، دمشق، سورية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب: ص653.

ثانيًا- المراجع:

- إبراهيم، نبيلة، (1974م): **أشكال التعبير في الأدب الشعبي**، ط1، القاهرة، مصر، دار نهضة مصر.
- أبو العينين، سعيد، (1997م)، **الفرعون الَّذي يطارده اليهود بين التوراة والقرآن**، القاهرة، مصر دار أخبار اليوم.
- أبو الفداء، إسماعيل بن عمر بن كثير (1999م): **تفسير القرآن العظيم (تفسير ابن كثير)**، ط2، تحقيق: سامي بن محمَّد سلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع.
- أبو الفيض الزبيدي، محمَّد بن عبد الرزاق، (1965م): **تاج العروس من جواهر القاموس**، تحقيق: مجموعة من المحققين، دار الهداية، الكويت.
- أبو ديب، كمال، (1987م): **في الشِّعريَّة**، ط1، بيروت، لبنان، مؤسسة الأبحاث العربية.
- أبو فراس الحمداني، (1994م)، **الديوان**، شرح: خليل الدويهي، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي.
- الأحمد، نهلة، (2010م): **التفاعل النصي**، ط1، القاهرة، مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- اسماعيل، عز الدين، (1981م): **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنيَّة والمعنويَّة**، ط3، بيروت، لبنان، دار العودة للنشر والتوزيع.
- الأسود، نزار، (1987م): **الأمثال الشَّعبيَّة الشَّامية**، ط1، دمشق، سورية، مكتبة التراث الشعبي.
- اصطيف، عبدالنبي، (أيلول 1996م): **المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر**، دمشق، سورية، مجلة الموقف الأدبي، العدد305.
- اصطيف، عبد النبي، (كانون الأول1993م): **التناص: ظاهرة قديمة قدم الكتابة نفسها**، الأردن، مجلة راية مؤتة، جامعة مؤتة، المجلَّد الثاني، العدد الثَّاني.

- امرؤ القيس، (1990): الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط5، بيروت، لبنان، دار المعارف.
- امرير، شاهر، (1995م): **الفراتي: حياته وشعره**، ط1 دمشق، سورية، منشورات دار معد للطباعة والنشر والتوزيع.
- أنجينو، مارك، (1987م): **في أصول الخطاب النَّقدي الجديد**، ترجمة وتقديم: أحمد المديني، ط1، العراق، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة.
- أنيس، إبراهيم، (1952م): **موسيقى الشعر**، ط2، القاهرة، مصر، مكتبة الأنجلو المصرية.
- باختين، ميخائيل، (1986م): **الماركسية وفلسفة اللغة**، ترجمة: محمَّد البكري ويمنى العيد، ط1، الدار البيضاء. المغرب. دار توبقال للنشر.
- باختين، ميخائيل، (1986م): **قضايا الفن الإبداعي عند ديستوفسكي**، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، ط1، بغداد، العراق، دار الشؤون الثقافية العامة.
- باختين، ميخائيل، (1987م)، **الخطاب الروائي**، ترجمة: محمَّد برادة، ط:1، القاهرة، مصر، دار الفكر للدراسات والنشر.
- البادي، حصة، (2009م): **التناص في الشعر العربي الحديث: البرغوثي نموذجًا**، ط1، عمان، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع.
- البار، محمَّد علي، (2013م): **القدس والمسجد الأقصى عبر التاريخ**، ط2، جدة، السعودية، دار الفقيه.
- بارت وآخرون، (1998م): **دراسات في النص والتناصية**، ترجمة: محمَّد خير البقاعي، ط1، حلب، سورية، مركز الإنماء الحضاري.
- بارت، رولان، (1992م): **لذة النص**، ترجمة: منذر عياشي، ط1، حلب، سورية، مركز الإنماء الحضاري.
- البارودي، محمود سامي، (1998م): **ديوان البارودي**، تحقيق: علي الجارم، ومحمَّد شفيق معروف، ط1، بيروت، لبنان، دار العودة.
- بالدوين، جيمس، (2011م): **أقاصيص من الأساطير اليونانية**، ترجمها عن الإنكليزية: حميد منصور، ط1، دمشق، سورية، دار العراب.
- البحتري، (2017م)، **الديوان**، شرحه: يوسف الشيخ محمَّد، ط2، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية.

- البخاري، أبو الطيب محمَّد صديق خان القِنَّوجي، (1992م): **فتحُ البيان في مقاصد القرآن**، عني بطبعهِ وقدّم له وراجعه: عَبد الله بن إبراهيم الأنصَاري، ط1، بيروت، لبنان، المَكتبة العصريَّة للطبَاعة والنّشْر.
- البخاري، أبو عبدالله محمَّد بن إسماعيل الجعفي، (المتوفى: 256هـ)، (1422هـ): **صحيح بخاري**، تحقيق: محمَّد زهير بن ناصر الناصر، شرح وتعليق مصطفى ديب البغا، ط1، بيروت، لبنان، دار طوق النجاة.
- البرقوقي، عبد الرحمن، (1986م): **شرح ديوان المتنبي**، ط1، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي.
- بركات، حليم، (2008م): **المجتمع العربي المعاصر– بحث في تغيُّر الأحوال والعلاقات**، ط1، بيروت، لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية.
- برونل وآخرون، (1990م): **النَّقد الأدبي**، ترجمة: هدى وصفي، ط1، القاهرة، مصر، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.
- بقشى، عبد القادر، (2007م): **التناص في الخطاب النَّقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)**، المغرب، دار أفريقيا الشرق.
- بلوحي، محمَّد، (2004م): **آليات الخطاب النَّقدي العربي في مقاربة الشعر الجاهلي**، ط1، دمشق، سورية، منشورات اتِّحاد الكتَّاب العرب.
- ابن أبي أُصيبعة، موفق الدين أبو العباس أحمد بن القاسم، (د.ت): **عيون الأنباء في طبقات الأطباء**، تحقيق: نزار رضا، بيروت، لبنان، دار الحياة.
- ابن زيدون، (2005م): **الديوان**، دراسة وتهذيب: عبدالله سنده، ط1، بيروت، لبنان، دار المعرفة.
- ابن كثير، إسماعيل بن عمر، أبو الفداء، (المتوفى: 774هـ)، (1988م): **البداية والنهاية**، تحقيق: علي شيري،ط1، بيروت، لبنان، دار إحياء التراث العربي.
- ابن ماجة، محمَّد بن يزيد القزويني، (2009م): **سنن ابن ماجه**، تحقيق: شعيب الأرنؤوط وآخرون، ط1، القاهرة، مصر، دار الرسالة العالمية.
- ابن منظور، (1414هـ): **لسان العرب**، ط3، بيروت، لبنان، دار صادر.
- بنيس محمَّد، (1988م): **حداثة السؤال**، ط1، الرباط، المغرب، المركز الثقافي العربي.
- بنيس، محمَّد، (1985م): **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)**، ط2، بيروت، لبنان، دار العودة.

- بنيس، محمَّد، (2001م): **الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها**، الشعر المعاصر،ط3، الدار البيضاء. المغرب. دار توبقال للنشر.
- التبريزي، الخطيب، (1992م): **شرح ديوان عنترة**، ط1، بيروت، لبنان، قدَّم له ووضع هوامشه وفهارسه: مجيد طراد، دار الكتاب العربي.
- التبريزي، الخطيب، (2009م): **ديوان أبي تمام**، تحقيق: محمَّد عبده عزام، ط4، القاهرة، مصر، دار المعارف.
- تودوروف، تزفيطان، (1990م) **الشِّعريَّة**. ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر.
- تودوروف، تزفيطان، (1996م) **ميخائيل باختين المبدأ الحواري**، ترجمة فخري صالح. ط:2. بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- تيفن، ساموبل، (2007م): **التناص ذاكرة الأدب**، ترجمة: نجيب غزاوي، ط1، دمشق، سورية، اتِّحاد الكتَّاب العرب.
- تينيانوف يوري، جاكبسون رومان، إيخنباوم بوريس، تودوروف تزيفطان، شلوفسكي فيكتور، وتوماشفسكي بوريس، (1982م)، **نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس**، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط1، بيروت، لبنان، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين.
- الجوزي، عبد الرحمن بن محمَّد، (1992م): **المنتظم في تاريخ الملوك والأمم**، ط1، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية.
- جوهر، حسن وآخرون، (1991م): **ألف ليلة وليلة**، ط2، القاهرة، مصر، دار المعارف.
- جينيت، جيرار، (1986م): **مدخل لجامع النص**، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، ط2، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر.
- الجيوسي، سلمى الخضراء، (2007م): **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، ط2، بيروت، لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية.
- حافظ، صبري، (1996م): **أفق الخطاب النَّقدي(دراسات نظرية وقراءات تطبيقية)**، ط1، القاهرة، مصر، دار شرقيات للنشر والتوزيع.
- الحاوي، إيليا (1986): **في النَّقد الأدبي (العصر العباسي)**، ط2، بيروت، لبنان، دار الكتاب اللبناني.

- حجازي، سمير، (2005م): **المتقن معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة (فرنسي عربي/عربي فرنسي)**، ط1، القبة، الجزائر دار الراتب للنشر والتوزيع.
- حداد، علي، (1986م): **أثر التراث في الشعر العراقي الحديث**، ط1، بغداد، العراق، دار الشؤون الثقافية العامة.
- الحريري، محمَّد علي، (1980م): **الفراتي وعالم النسيان**، جدة، السعودية، مقال في مجلة الفيصل، العدد 4.
- الحطيئة، (1987م)، **الديوان**، برواية وشرح ابن السكيت، تحقيق: نعمان محمَّد أمين طه، القاهرة، مصر، مكتبة الخانجي.
- حلبي، أحمد طعمة، (2007م): **التناص بين النظرية والتطبيق: شعر البياتي نموذجًا**، دمشق، سورية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب.
- الخفاجي، غسان الشيخ، (2019م): **السيرة الذَّهبية "دير الزور" عروس الفرات والجزيرة السورية**، ط1، دمشق، سورية، دار رسلان.
- الخنساء، (2004م): **الديوان**، اعتنى به وشرحه: حمدو طمَّاس، ط2، بيروت، لبنان، دار المعرفة.
- خوالدية، أسماء، (2014م): **الرمز الصوفي بين الإغراب بداهةً والإغراب قصدًا**، الرباط، المغرب، دار الأمان.
- خورشيد، فاروق، (2002م): **أديب الأسطورة عند العرب**، ط1، الكويت، عالم المعرفة: مطابع السياسة.
- داود، أنس (1975م): **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، ط1، القاهرة، مصر، دار الجيل.
- دوبيازي، بيير (أفريل2000م): **نظرية التناص**، ترجمة: المختار حسني، المغرب، مجلة فكر ونقد، دار النشر المغربية، ع20.
- الرَّصافي، معروف، (2014م): **الديوان**، ط1، القاهرة، مصر، مؤسسة هنداوي.
- روبريشت، هانس جورج، (1988م): **تداخل النصوص**، ترجمة: الطاهر شيخاوي ورجاء بن سلامة، تونس، مجلة الحياة التونسية، ع50.
- ريفاتير، مايكل، (1997م): **دلائليات الشعر**، ترجمة: محمَّد معتصم، ط1، الرباط، المغرب، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمَّد الخامس.
- زايد، علي عشري: **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997م.

- الزحيلي، وهبة، (2001م): **التفسير الوسيط للزحيلي**، ط1، دمشق، سورية، دار الفكر.
- زهير بن أبي سلمى، (2005م): **الديوان**، اعتنى به وشرحه: حمدو طمَّاس، ط2، بيروت، لبنان، دار المعرفة.
- الزوزني، أبو عبدالله الحسين بن أحمد: (1993) **شرح المعلَّقات السبع**، القاهرة، مصر، لجنة التحقيق في الدار العالمية.
- ستيس، ولتر، (1999م): **التصوف والفلسفة**، ترجمة وتقديم: إمام عبد الفتاح، القاهرة، مصر، مكتبة مدبولي: ص257، ويُنظر: العجم، رفيق، (1999م).
- السخاوي، أبو الخير شمس الدين محمَّد بن عبد الرحمن بن محمَّد (المتوفى: 902هـ)، (1985م): **المقاصد الحسنة في بيان كثير من الأحاديث المشتهرة على الألسنة**، تحقيق: محمَّد عثمان الخشت، ط1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.
- السد، نور الدين: **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، دار هومة، الجزائر، ج2، 1997م.
- سعادة، أنطون، (1980م): **المحاضرات العشر**، ط1، بيروت، لبنان، منشورات عمدة الثقافة في الحزب السوري القومي الاجتماعي.
- السكاكي، يوسف بن أبي بكر بن محمَّد بن علي، (1987م): **مفتاح العلوم**، تحقيق: نعيم زرزور، ط2، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية.
- سلامة، أمين، (1988م): **معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية**، ط2، القاهرة، مصر، مؤسسة العروبة للطباعة والنشر.
- سمفيل، ليون، (1996م): **مفهومات في بنية النص التناصية**، ترجمة: وائل بركات، ط1، دمشق، سورية، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع.
- السَّواح، فراس، (2001م): **الأسطورة والمعنى**، ط2، دمشق، سورية، دار علاء الدين.
- شوحان، أحمد، (1979م): **محمَّد الفراتي شاعر وادي الفرات**، ط1، دير الزور، سورية، منشورات مكتبة التراث.
- شوحان، أحمد، (1989م): **تاريخ دير الزور**، ط1، دير الزور، سورية، مكتبة التراث.
- شوقي، أحمد، (1988م)، **الأعمال الشِّعريَّة الكاملة**، بيروت، لبنان، دار العودة.
- صفي الدين الحلي، (1962م): **الديوان**، بيروت، لبنان، دار صادر.
- طرفة بن العبد، (2002م)، **الديوان**، شرحه وقدَّم له: مهدي محمَّد ناصر الدين، ط3، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية.

- الطَّيب، عبدالله، (1989م): المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط3، الكويت، مطبعة حكومة الكويت: 303/1.
- العايد، غازي سعيد، (2001م): **محمَّد الفراتي: (سيرته، نماذج من شعره)**، الموقف الأدبي، دمشق، سورية، منشورات اتِّحاد الكتَّاب العرب: العدد/359.
- عباس، إحسان، (1978م): **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، الكويت، عالم المعرفة.
- عبد الصبور، صلاح، (1982م): **قراءة جديدة لشعرنا القديم**، بيروت، لبنان، دار العودة.
- عبد العزيز، سعد، (1966م): **الأسطورة والدراما**، ط1، القاهرة، مصر، مكتبة الأنجلو المصرية.
- عبد المطلب، محمَّد(1996)، **مناورات الشِّعريَّة**، القاهرة، مصر، دار الشروق للنشر والتوزيع.
- عثمان، اعتدال، (1986م): **جماليات المكان**، بغداد، العراق، مجلة الأقلام، ع2.
- العجم، رفيق، (1999م): **موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي**، ط1، بيروت، لبنان، مكتبة لبنان.
- عجينة، محمَّد، (1994م): **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، ط1، ج2، صفاقس، تونس، العربية محمَّد الحامي للنشر والتوزيع.
- العقاد، عباس محمود(1988): **سعد زغلول (زعيم الثورة)**، القاهرة، مصر، دار الهلال.
- علَّام، عمرو عبد العلي، (2005م): **الأنا والآخر: الشخصية العربية والشخصية الإسرائيلية في الفكر الإسرائيلي المعاصر**، القاهرة، مصر، دار العلوم للنشر والتوزيع.
- عمر بن أبي ربيعة، (1996م): **الديوان**، فايز محمَّد، ط2، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي.
- عمر، عمر عبد العزيز، والقوزي، محمَّد علي، (1999م): **دراسات في تاريخ أوروبا الحديث والمعاصر (1815 – 1950)**، ط1، بيروت، لبنان، دار النهضة العربي.
- عمرو بن كلثوم، (1996م)، **الديوان**، تحقيق: إميل بديع يعقوب، ط2، بيروت، لبنان، دار الكتاب العربي.
- العناني، محمَّد، (2003م): **المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنكليزي، عربي**، ط3، القاهرة، مصر، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان.
- عوض، ريتا، (1978م): **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**، ط1، بيروت، لبنان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- عياش، عبد القادر، (2007م): **من التراث الشعبي الفراتي**، ط1، دمشق، سورية، منشورات وزارة الثقافة.
- عياش، عبدالقادر(1989): **حضارة وادي الفرات (القسم السوري)**، دمشق، سورية، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع.

- غروس، ناتالي بييقي، (2012م): **مدخل إلى التناص**، ترجمة: عبد الحميد بورايو، ط1، دمشق، سورية، دار نينوى للدراسات والنشر.
- الغزالي، أبو حامد، (2004م): **إحياء علوم الدين**، تحقيق: محمَّد تامر، ط1، القاهرة، مصر، دار الآفاق العربي.
- غلاييني، مصطفى (1993م): ط28، **جامع الدروس العربية**، بيروت، لبنان، منشورات المكتبة العصرية.
- القمني، سيد، (1999م): **الأسطورة والتراث**، ط3، القاهرة، مصر، المركز المصري لبحوث الحضارة.
- كريستيفا، جوليا، (1997م): **علم النص**، ترجمة: فريد الزاهي، ط2، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال.
- كعب بن زهير، (2008م)، **الديوان**، تحقيق: درويش الجويدي، بيروت، لبنان، المكتبة العصرية.
- لحمداني، حميد، (يونيو2001م): **التناص وإنتاجية المعاني**، جدة، السعودية، مجلة علامات، النادي الأدبي، ج40، مج10.
- الماجدي، خزعل، (1999م): **الآلهة الكنعانية**، ط1، عمان، دار أزمنة.
- مبيض، محمَّد سعيد، (1986م): **الحكم والأمثال الشعبية في الديار الشَّامية**، ط1، الدوحة، دار الثقافة.
- مجاهد، أحمد، (1998م): **أشكال التناص الشعري: دراسة في توظيف الشخصيات التراثية**، القاهرة، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- محسن، محمَّد حسين (2016م): **الاغتراب ضوء في وسط النفق**، المدينة المنورة، السعودية، دار الزمان.
- محمَّد عياد، شكري، (1992م): **مدخل إلى علم الأسلوب**، ط2، الجيزة، مصر، مكتبة الجيزة العامة.
- مرعي الحسن، حسين، (2005م): **الشاعر محمَّد الفراتي: حياته وشعره**، ط1، سورية، دمشق، دار الفرقد.
- المعلم، وليد، (1985م): **سورية (1918– 1958) التحدّي والمواجهة**، دمشق، سورية: مطبعة عكرمة.

- المعلم، وليد، (2016م): **سورية 1916 – 1946م (الطريق إلى الحرية)**، ط1، دمشق، سورية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب.
- مفتاح، محمَّد، (1989م): **في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية تطبيقية**، الدار البيضاء، المغرب، دار الثقافة.
- مفتاح، محمَّد، (1992م): **تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص**، ط3، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي.
- منصور، إبراهيم، (د.ت): **الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر)**، ط1، القاهرة، مصر، دار الأمين.
- ناجي، سليمان، (2007م): **اليهود عبر التاريخ**، قدَّم له: سهيل زكار، ط1، دمشق، سورية، دار قتيبة للطباعة والنشر، دمشق.
- نجم، مفيد، (السنة 27، أيلول، 1997م): **التناص ومفهوم التحويل في شعر محمَّد عمران**، دمشق، سورية، اتِّحاد الكتَّاب العرب، الموقف الأدبي.
- هلال، محمَّد غنيمي، (2008م): **الأدب المقارن**، ط9، القاهرة، مصر، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.
- هلال، محمَّد غنيمي، (د.ت): **الرومنتيكية**، القاهرة، مصر، نهضة مصر للطباعة والنشر.
- الهوارنة، معمر نواف (2020م): **السلوك الإنساني والصحة النفسية**، دمشق، سورية، الهيئة العامة السورية للكتاب.
- واصل، عصام، (2010م): **التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر**، ط1، عمان، الأردن، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان.
- وطفة، علي أسعد، (نيسان 2010م): **التراث الشعبي والهوية**، دمشق مجلة المعرفة: العدد559.
- وغليسي، يوسف، (2008م): **إشكالية المصطلح في الخطاب النَّقدي العربي الجديد**، ط1، الجزائر، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف.
- وهابي، محمَّد، (ديسمبر2004م): **مفهوم التَّناص عند جوليا كرستيفا**، جدة، السعودية، مجلة علامات في النَّقد، ج54، م14.
- اليازجي، إبراهيم، (1983م): **العقد**، تقديم: مارون عبود، ط1، بيروت، لبنان، دار مارون عبود.

- ياسين، صبحي، (1961م): **الثورة العربيَّة الكبرى (في فلسطين 1936–1939)**، ط1، دمشق، سورية، دار الهنا للطباعة.
- اليظي، صالح حسن، (2010م)، **البحتري بين ناقديه قديمًا وحديثًا**، الإسكندرية، مصر، منشورات كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.
- يقطين، سعيد (مايو1999م): **التَّفاعل النَّصي والتَّرابط النَّصي بين نظرية النَّص والإعلاميَّات**، جدة، المملكة العربية السعودية مجلة علامات في النَّقد، النادي الأدبي الثقافي، ج32.
- يقطين، سعيد، (2001م): **انفتاح النَّص الروائي (النَّص والسياق)**، ط2، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي.
- يقطين، سعيد: **الرواية والتُّراث السَّردي من أجل وعي جديد بالتراث**، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1992م.
- يونس، عبد اللطيف، (1959م): **شكري القوتلي (تاريخ أمة في حياة رجل)**، ط1، القاهرة، مصر، دار المعارف.
- يونس، وضحى، (2006م): **القضايا النَّقديَّة في النَّثر الصُّوفي حتَّى القرن السَّابع الهجري**، ط1، دمشق، سورية، اتِّحاد الكتَّاب العرب.

Abstract

This study examines the phenomenon of intertextuality in the poetry of (Mohammed Al-Furati), and depends on extrapolating the diverse cultural sources in his texts to clarify their semantics and aesthetics and forms and their artistic and creative characteristics. It also explains the dominance of some sources over others, as the proportion of consistency and suitability with his visions and positions. The reader here stems the importance of the study; it addresses an artistic phenomenon in the poetry of Al-Furati that has not been independently analyzed and studied.

The researcher has relied in his study on the descriptive analytical method. The study's preface talks about the life of the poet, his works and the reflection of his culture on his personality and formed his poetic experience. The study is divided into three chapters and a Conclusion. Chapter one is entitled "The Concept of Intertextuality in Critical Studies" which is divided into two sections: intertextuality in Western criticism and contemporary Arabic criticism. Chapter Two is entitled "Intertextuality in Al-Furati's Poetry" which discusses Al-Furati's poetry in terms of its religious, historical, mythological, popular, literary and mystical sources. Chapter three is entitled "The Forms of Intertextuality in Al-Furati's Poetry" in terms of quotation, style, reference and absorption. The study ends with a set of findings reached by the researcher.

Syrian Arab Republic

Damascus university

Faculty of Arts and Humanities

Department of Arabic Language and Literature

Intertexuality in the poetry of Mohammed Al–Furati

prepared for the MA in Literary Studies

student preparation

Saleem Abdullatef Al–Awak

Supervisor

Dr. Read Al–Awabdah

school year

2022