

الشعر الجزائري القديم والذاكرة المشرقية بحث في تداول المعاني

د. حبيب بوزادة

جامعة معسكر

الجزائر

تمهيد:

بعد الفتح الإسلامي لبلاد المغرب، ووصول الموجات الأولى من الفاتحين، بدأ اللسان العربي يجد طريقه في هذا القسم من العالم، وتمكّن أهل الشّمال الإفريقي بفعل الدين واللغة من أن يصبحوا جزءاً من الجسم الإسلامي، فانفتحوا على أشعار العرب، وبلغ كلامهم، وجميل إبداعهم، وتفاعلوا بإيجابية مع الثقافة العربية الوافدة.

فقد كان للمركز المشرقي جاذبيته وسحره على مثقفي بلاد المغرب (ومنه الجزائر)، خصوصاً خلال عصور الحضارة الإسلامية الزاهية، حيث كان مثقفو الأطراف يفخرون برحلاتهم إلى الحجاز وبلاد الشام والعراق وغيرها، حيث الثقل السياسي، والمؤسسات الثقافية، والمدارس الأدبية، والمذاهب اللغوية، وهو ما جعل العديد من الأسماء الأدبية في الجزائر تتباهى برحلاتها إلى المشرق، وبلقاءاتها مع أساطين الثقافة هناك، بدءاً من القرون الأولى من الفتح الإسلامي أمثال بكر بن حمّاد (296هـ)، إلى أن نصل إلى مرحلة بدأنا نشهد فيها مثقفين جزائريين ينتقلون إلى المشرق مكتملي الثقافة، قد تجاوزوا مراحل طلب العلم الأولى مثل أبي العباس المقرئ (1041هـ)، وأحمد

بن عمار (1206هـ)، وأبي راس الناصري المعسكري (1238هـ)، وغيرهم، بسبب ظهور حواضر علمية ومؤسسات ثقافية منافسة في المغرب وفي الأندلس على وجه التحديد، التي بدأت تشكل مرجعية معرفية موازية لما هو موجود في المشرق العربي.

ولكن الأدب الجزائري قبل أن يعلن عن شخصيته، ويصنع تميّزه الفني؛ تعلق بأهداب الإبداع المشرقي بالاعتداء والمحاكاة، وذلك راجع للعلاقة غير المتكافئة ثقافيا وأدبيا وإبداعيا، مما جعل الشاعر المغربي والجزائري على وجه الخصوص صدى للشاعر المشرقي، والقصيدة هنا امتدادا للقصيدة هناك، لأن قانون الإبداع كما يرى ابن خلدون لا يعتمد في المقام الأول على الآليات اللغوية البحتة (النحو والبلاغة والعروض) بقدر اعتماده على القالب أو المنوال، "فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن هذه الصناعة الشعرية، وإنما يُرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلفة باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال" (ابن خلدون، ع.د: 420) يشكل المنوال - إذن - أطر الكتابة الشعرية، بما يجعل بين القصائد تناسلا وجينالوجيا تسمح بتصنيف الإبداع الشعري ضمن مرجعية معينة أو توجه أدبي خاص، من خلال التزام الخطاب الشعري بقوانين صريحة أو ضمنية تكون بدايتها إعجابا بالمنجز الشعري المشرقي لتتحول في مراحل تالية إلى قواعد ضابطة للكتابة الشعرية، وحتى الأصوات التي خرجت على تقاليد الكتابة المحافظة من أمثال بشار، وأبي تمام، وأبي نواس أضحت محاولاتهم الجسورة روافد للشعر الجزائري، فصرنا نجد خطابا شعريا يتمثل القوالب التعبيرية لهؤلاء الرواد، ويتبنى البنية الأساسية للقصيدة العربية المشرقية.

تقاطعات المعنى:

قديمًا اعتبر الجاحظ المعنى ملكًا مشاعًا بين الناس، لا فرق فيه بين العربي والعجمي، والبدوي والقروي والمدني، فهو مطروح في الطريق ومتاح للجميع، فلا يمكن إذًا أن يدّعي أحد ملكيته الخاصة لمعنى من المعاني أو موضوع من الموضوعات، لأن الفارق من وجهة نظر الجاحظ تصنعه الصياغة والأسلبة التي يكون عليها نص من النصوص، وهي التي يتفاوت فيها المتفاوتون، ويتنافس فيها المتنافسون، أما الأفكار فمادة خام موجودة في ذهن كل فرد، ولكن إذا تجاوزنا مقولة الجاحظ فإننا سنجد بعض الموضوعات ألصق ببعض المبدعين، فتذكر إذا ذكروا، ويذكرون إذا ذكرت.

أ. موضوعة الخمر:

تعتبر الخمرة من الموضوعات الأكثر حضورًا في الشعر العربي قبل الإسلام، إذ تعد الموضوع الأثير مثلًا بالنسبة لشاعر فحل كالأعشى، فهو لا يتردد في تخصيص قصائد كاملة حول الخمرة وأوصافها، وألوانها، ورائحتها، وساقها، ونواديها.. كما في قوله يصف ليلة من ليالي لهوه ومجونه:

أَلَمْ خَيَالٌ مِنْ (قُتَيْلَةٍ) بَعْدَمَا وَهَى حَبْلُهَا مِنْ حَبْلِنَا فَتَصَرَّمَا

فَبِتُّ كَأَنِّي شَارِبٌ بَعْدَ هَجَعَةٍ سُخَامِيَّةٍ حَمْرَاءَ تُحْسَبُ عِنْدَمَا

إِذَا بُزِلَتْ مِنْ دَنْهَا فَاحَ رِنِحُهَا وَقَدْ أُخْرِجَتْ مِنْ أَسْوَدِ الْجَوْفِ أَذْهَمَا

لَهَا حَارِسٌ مَا يَبْرَحُ الدَّهْرَ بَيْنَهَا إِذَا دُبِحَتْ صَلَّى عَلَيْهَا وَزَمَرَمَا

بِبَابِلَ لَمْ تُعْصِرْ فَجَاءَتْ سُلَافَةً تُخَالِطُ قِنْدِيدًا وَمِسْكَاً مُخْتَمًا
يَطُوفُ بِهَا سَاقٍ عَلَيْنَا مُتَوِّمٌ خَفِيفٌ ذَفِيفٌ مَا يَزَالُ مُقَدَّمًا
بِكَاسٍ وَإِبْرِيْقٍ كَأَنَّ شَرَابَهُ إِذَا صُبُّ فِي الْمَصْحَاةِ خَالَطَ بَقْمًا

لمتوم: وضع في أذنيه تومنين أي لؤلؤتين، ذفيف: سريع، مقدم: شد على فمه وأذنه الفدام وهي خرقه بيضاء. المصحاة: قدح من الفضة، البقم: شجر يستخرج من ساقه صبغ أحمر

فقد صور الأعشى الحانة ووسطها الجواري الحسان، وهو يعاقر الخمر المعتقد بين آلات اللهو والطرب، في جو من الانشاء والعريضة، تقدمه هذه القطعة الشعرية كالصورة الملتقطة بآلة التصوير، ولكن هذا الأسلوب في التعاطي مع الخمرة تغير مع أبي نواس الذي "بلغ بشعر الخمر إلى حد النضج، ووصل به إلى أقصى ما ينتظر له من كمال الصناعة، أخذ معاني الأعشى والأخطل فجورها وتلطّف في أدائها وفلسف أخيلتها، فقد كان القدماء يصوّرون قديم الخمر وعثقا في سذاجة.. أما أبو نواس فقد افتن في تصوير الخمر وظهر في تصويره أثر الفلسفة، والترف الفكري" (حسين، م. 1972: 22-24).

لقد جعل أبو نواس من الخمر غرضا شعريا مستقلا، وطريقة في التعبير عن الذات، وموقفا نقديا للمجتمع وأفكاره وآرائه، لذلك فمن الممكن جدا أن نقول بأن أبا نواس صاحب مدرسة خاصة في التعامل مع الخمر بعيدا عن الوصف العارض الذي يأتي في ثيايا القصائد، فهو الذي ثار على النمط التقليدي للقصيدة العربية، ساخرا من مقدمتها الطللية بالقول (أبو نواس، ح. 1932: 256):

قُلْ لِمَنْ يَبْكِي عَلَى رَسْمِ دَرْسٍ وَأَقْفًا مَا ضَرَّ لَوْ كَانَ جَلَسَ
تَصِفُ الرِّيعَ وَمَنْ كَانَ بِهِ مِثْلُ سَلْمَى وَلُبَيْتَى وَخَسَنَ
أَثْرُكَ الرِّيعَ وَسَلْمَى جَانِبًا وَاصْطَحَبَ كَرْخِيَّةً مِثْلَ الْقَبَسِ

فالشاعر حاول أن يجعل من الخمر بديلا فنيا، يعبر من خلاله عن رؤية جديدة للواقع، وللحياة العباسية بكل تناقضاتها الاجتماعية والطبقية والسياسية والفكرية وغيرها، فالخمرة من وجهة نظر أبي نواس سر الحياة، ومحور الوجود، لأنها تمثل المنفذ الوحيد عن كآبة الحياة، بل هي حياة بديلة تمكن الإنسان من العيش براحة وسلام (أبو نواس، ج. 1932: 143):

لَسْتُ أَرَى لَذَّةً وَلَا فَرْحًا وَلَا نَجَاحًا حَتَّى أَرَى الْقَدَحَا
نَعَمْ سِلَاحُ الْفَتَى الْمَدَامُ إِذَا سَاوَرَهُ الْهَمُّ أَمْ بِهِ جَمَعَا
وَالْخَمْرُ شَيْءٌ لَوْ أَنَّهَا جُعِلَتْ مِفْتَاحَ قَفْلِ الْبَخِيلِ لَانْفَتَحَا
لَا عَيْشَ إِلَّا الْمَدَامُ أَشْرَبُهَا مُغْتَبَقًا نَارَةً وَمُصْطَبَحًا
يَا صَاحَ لَا أَثْرُكَ الْمَدَامَ وَلَا أَقْبَلُ فِي الْحُبِّ قَوْلَ مَنْ نَصَحَا

لقد تحوّل أبو نواس بهذه الآراء الجريئة إماما لمن جاء بعده، فانتشر مذهبه في الناس، وشاعت أفكاره بين العديد من الأدباء الذين رفضوا أن يكتبوا ما يجول في خواطرهم، فصار عدد غير قليل من الشعراء يتعامل مع الخمرة بوصفها أداة من أدوات التعبير الفني، ولا يتحاشى التصريح بمعاقرته لها، يقول الشاب الظريف (الظريف، م. 1991: 39):

ثُمَّ غَنِّي لِي عَلَى قَدَحِ ثَاوِلِيْنِي الْكَأْسَ فِي الصُّبْحِ
وَأَدِيرِي شَمْسَ وَجْهِكَ لِي فَضِيَاءَ الشَّمْسِ لَمْ يُلْحِ
وَاشْغَلِي كَفِّكَ فِي وَكْرٍ لَا تَمُدِّيْهَا إِلَى السُّبْحِ
وَلِذَا أَطْرَبْتِي وَبَدَا بِإِسْثَائِي حَالُ مُفْتَضَحِي
عَانِقِيْنِي بِالْيَدَيْنِ كَمَا يَفْعَلُ الْأَحْبَابُ مِنْ فَرَحِ
وَلِذَا عَانَقْتُ مِنْ طَرَبٍ غُصْنَ قَدْ مِنْكَ مُشْرِحِ
فَضَعِي أَرْزَارَ أَطْوَأَقِكَ عَنْ صَدْرِكَ الْفَتَّانِ بِالْمَلْحِ
ثُمَّ رُوحِي بِالْأَمَانِ فَمُدْ لِي بِسِرِّ قَطْ لَمْ يَبْحِ

فالشباب الطريف في هذه القطعة يتكئ على النموذج النواسي في التعامل مع الخمرة، إذ يعبر بوضوح وجلاء عن مجونه وخلاعته، في تحد واضح لقيم المجتمع الذي نشأ فيه، خصوصا إذا علمنا أن الطريف هو ابن الصوفي الكبير عفيف الدين التلمساني، ولكن الظاهر أنه يؤثر في التعبير مدرسة أبي نواس الشعرية على طريقة أبيه الصوفية، لذلك جاء شعر الشاب الطريف متمسما بجملة من السمات الفنية التي نلفيها عند أبي نواس، هذا الذي يمتاز أسلوبه الخمري بسمتين تبتين كان لهما تأثيرهما الواضح فيمن بعده، وهما الحوارية (الطبيعة السردية)، وسوق المبررات الدينية.

أولا: سمة الحوارية:

يعتمد الخطاب الخمري النواسي على مبدأ الحوار، لأن الشاعر يعلم أنه يسلك سبيلا يختلف تماما عن قيم المجتمع وأعرافه وثقافته، لذلك فإنه يلجأ إلى تقنية المحاورة من أجل إقناع الآخرين بهذا السلوك المتهتك، وكأنه لا يعتبر معاقرة الخمرة انحرافا اجتماعيا بقدر ما هي قناعة راسخة لديه، وسلوك تطبع عليه، ومن ثم فإنه لا يرى عيبا في محاورة الآخرين، وتقديم المبررات لما ذهب إليه، لأنه لا يرى نفسا جانحا، وإنما هو صاحب مبدأ وفكرة تصلح للنقاش وللدفاع عنها أيضا، فلا غضاضة إذن في محاورة الغير، والعمل على إقناعه، حتى ولو لجأ إلى اصطناع حوارات مع أشخاص وهميين، هم في حقيقة الأمر ضمير المجتمع وعقله، بل ربما يدخل في محاورة مع الخمرة نفسها (أبو نواس، ج. 1932: 107):

يَا خَاطِبَ الْقَهْوَةِ الصَّهْبَاءِ يَمَهْرُهَا بِالرُّطْلِ يَأْخُذُ مِنْهَا مِلْأَةً ذَهَبًا
قَصُرْتُ بِالرَّاحِ فَاحْذَرُ أَنْ تُسَمِّعَهَا فَيَحْلِفُ الْكَرْمُ أَنَّ لَا يَحْمِلُ الْعَنْبَا

إِنِّي بَدَلْتُ لَهَا لَمَّا بَصُرْتُ بِهَا صَاعًا مِنَ الدُّرِّ وَالْيَاقُوتِ مَا ثَقَبَا
 فَاسْتَوْحَشْتُ وَبَكَتْ فِي الدَّنِّ قَاوِلَةً يَا أُمُّ وَيَحْلِكُ اخْشِي النَّارَ وَاللَّهْبَا
 فَقُلْتُ لَهَا: لَا تَحْذَرِيهِ عِنَاقًا دَائِمًا أَبَدًا قَالَتْ: وَلَا شَمْسٌ؟ قُلْتُ الْحَرُّ قَدْ ذَهَبَا
 قَالَتْ: فَمَنْ خَاطِبِي هَذَا؟ قُلْتُ: أَنَا قَالَتْ: فَبِعَلِي؟ قُلْتُ: الْمَاءُ إِنْ عَذَبَا
 قَالَتْ: لِقَاحِي، قُلْتُ: التَّلْجُ أَبْرَدُهُ قَالَتْ: فَبِئَنِّي؟ فَمَا اسْتَحْسَنَ الشُّبَّابَا
 قُلْتُ: الْقَنَاطِي وَالْأَقْدَاحُ وَلَدَهَا فِرْعَوْنُ قَالَتْ: لَقَدْ هَيَّجَتْ لِي الطَّرَبَا
 لَا تُمَكِّنَنِي مِنَ الْعَرِينِ يَشْرِبُنِي وَلَا اللَّيْمَ الَّذِي إِنْ شَمَّنِي قَطَبَا
 وَلَا السَّفَالُ الَّذِي لَا يَسْتَفِيقُ وَلَا غُرَّ الشُّبَّابِ وَلَا مَنْ يَجْهَلُ الْأَدَبَا
 وَلَا الْأَرَاذِلُ إِلَّا مَنْ يُوقِرُنِي مِنَ السُّقَاةِ وَلَكِنْ اسْقِنِي الْعَرَبَا
 يَا قَهْوَةَ حُرْمَتٍ إِلَّا عَلَى رَجُلٍ أَتَرَى فَاتْلَفَ فِيهَا الْمَالَ وَالشُّبَّابَا

ويستهوي هذا النهج المتمثل في اصطناع حوار وهمي يبدد الموقف السلبي التي يتخذها المجتمع تجاه الخمرة ومن يتعاطاها، طائفة من الشعراء كالخلفو القسنطيني الذي يدخل في محاوراة مع ذاته، في سعي حثيث لذكر محاسن الخمر، وتخصيصها بوصف ينفي عنها السلبية التي لطالما التصقت بها، حتى لقبت بأم الخبائث، فيقول متسائلا (الخلفو، أ. 1988: 377):

أَشْهَدُ فِي الرُّجَا جَةِ أَمْ شَرَابُ وَدُرُّ مَا عَلَاهُ أَمْ حَبَابُ؟
وَحْدُ لِلْحَيَا فِيهِ مَجَالُ أَمْ التَّغْرِ الشَّيْبُ بِهِ رُضَابُ
وَبَرِّقُ لَاحٍ فِي أَكْنَافِ غَيْمٍ أَمْ الْأَفْقُ اسْتَنَارَ بِهِ الشَّهَابُ
أَمْ الشَّقَقُ الْمُشْعَشَعُ فِي سَمَاءٍ مِنْ الْبُلُورِ صَيَّعَ لَهَا إِهَابُ
أَمْ الْيَاقُوتُ فِي الْكَافُورِ أَبْدَى مُحْيَا الشَّمْسِ يَرْفَعُهُ السَّحَابُ
وَمَا هِيَ غَيْرُ تَبْرِ فِي لُجَيْنٍ تَجَسَّدَ ذَا، وَذَا فِيهِ يُذَابُ
تَضَوَّعَ نَشْرُهَا عَرْفًا وَطَيْبًا أَلَيْسَ إِلَى الْجَنَانِ لَهَا انْتِسَابُ؟

فهذه المحاورة وإن كانت داخلية بين الشاعر ونفسه، إلا أنها تطرح وجهة نظر تمجد الخمرة وتحتفي به، وتلتمس لشاربها المبررات، باعتبارها شراباً لأهل الجنان. وليس يخفى على القارئ الفارق في توظيف الطريقة الحوارية بين الخلوف وأبي نواس، على اعتبار أن أبا نواس تمكن من تطويع اللغة الشعرية بما يتماشى مع طبيعة الغرض، فيدفع المتلقي إل تصديق طروحاته، اعتماداً على مخيلة خصبة، لأن اللغة الشعرية في المقام الأول رمز للعالم كما يتصوره الشاعر، وكذلك هي رمز لعالم الشاعر النفسي. ولا بد أن نفهم الشعر على هذا الأساس. وذلك ما تجسّد في تلك المحاورة الافتراضية بين الشاعر والخمرة، جاعلاً منها فاتنة حسنة تطرح على خاطبها هواجسها وتساؤلاتها، ليقوم هو بتبديد تلك الهواجس في قالب فني بديع.

أمّا الخلوف القسنطيني فإنه حاول توظيف البنية الحوارية في شعره الخمري، على غرار ما فعله أبو نواس، لكنّه تخلف عنه أسلوبيا ولم يتمكّن من مجاراته. لسببين اثنين:

أحدهما: أنّ البنية الحوارية لم تكن مكتملة، فقد كان السائل والمسؤول واحدا، ولم يتمكّن الشاعر من إشراك غيره معه. بالإضافة إلى أنّ التساؤلات كانت تحمل إجاباتها:

أَشْهَدُ فِي الرُّجَاةِ أَمْ شَرَابُ وَدُرُ مَا عَلَاهُ أَمْ حَبَابُ؟

وَحَدُّ لِلْحَيَا فِيهِ مَجَالٌ أَمْ التَّغُرُّ الشُّيْبُ بِهِ رُضَابُ

وهذا ما يجعل طرح السؤال غير ذي جدوى، بخلاف ما نجده عند أبي نواس، الذي يتقن طرح السؤال تحديد الجواب معا.

ثانيهما: سطحية الصور التشبيهية، التي جاءت موافقة للتوقع، بعقد مشابهة بين الخمر والشمس، والخذ الأحمر، والشفق والياقوت وغيرها. فيما كان من واجبا على الشاعر البعد عن الابتذال، "فألفاظ اللغة كلّها ثيّب، ولا سبيل إلى استعادة بكارتها إلا حرث المبدع لها حرثا جديدا يؤدي إلى الاختراع والطرافة، وهي غاية الشاعر من تداوله مع الشعراء السابقين عليه" (غانم، أ. 2006: 100).

هذا بالإضافة إلى أنّ الشاعر الخلوف القسنطيني - وإن حاول أن يستلهم قي الظاهر من تجربة أبي نواس - إلا أنه يختلف عنه في العمق، فأبو نواس ينظر إلى الخمر باعتبارها بديلا عن العالم، فيلجأ إليها فرارا من جور السلطان، ومن قسوة المجتمع، ومن سطوة رجال الدين، وهي بديل فني جديد يرفض القيود التي فرضها العرف الأدبي، إنّها مشروع جديد يقف في وجه المشروع

الذي تحميه وتدعمه مؤسسات الدولة الرسمية. أما الخلوف فإنه يتكلف في تصوير تعلقه بالخمرة وحبها، إذ هي مجرد أداة لتوصيل رسالة سامية، ولتأكيد ضرورة التوبة منها، والفوز بالرضوان يوم القيامة، كما في قوله (الخلوف، أ. 1988: 394):

فَدَعَنِي وَاطْرَحْ لَوْمِي فَإِنِّي رَأَيْتُ الرُّشْدَ فِي الصَّهْبَاءِ غِيًّا

لِذَاكَ اللَّهُ حَرَمَهَا عَلَيْنَا وَأَوْعَدَ فِي الْجَحِيمِ بِهَا صُلْيَا

وَضَاعَفَ فِي الْعَذَابِ لِمَنْ أَتَاهَا وَصَيَّرَ حَالَهُ حَالًا زَرِيًّا

يَعِزُّ عَلَيَّ أَنْ ضَيَّعْتُ عُمْرِي بِهَا سَفَهَا وَمَا حَصَلْتُ شَيْئا

لَعَلَّ اللَّهَ يَرْحَمُنِي وَيَعْفُو وَيَغْفِرُ مَا جَنَنْتُهُ يَدْرِي عَلَيَّا

وَيَسْقِينِي بِهَا يَوْمَ التَّقَاضِي شَرَابًا سَلْسِينًا سُكْرِيًّا

فالدعوة إلى التوبة والإنابة إلى الله، تؤكد أن تمجيد الخمرة والإشادة بها ما هو إلا لدواع فنية فقط، لأن حقيقة ما يؤمن به الشاعر مغاير تماما للخمر وما يتبعها من سكر وعريضة.

ثانيا: التبرير الديني:

تقوم القصيدة النواسية برغم استهتارها وتهتكها على توظيف العنصر الديني لتبرير الأفعال المنافية لقيم وتعاليم الدين، فهذا التصرف وإن كان مرفوضا من وجهة أخلاقية ودينية، إلا أنه من الناحية الفنية قد يكون مقبولا لأنه يعبر عن حالة غير مألوقة في الوجدان العربي من خلال التعامل مع النص الديني ضمن سياقات تخالف السياقات الأصلية التي ورد فيها، ولمقاصد تناقض المقاصد الشرعية التي أنزل من أجلها، كما في قوله:

دَعِ الْمَسَاجِدَ لِلْعُمَارِ تَمْلَأُهَا وَهَيَّا بِنَا إِلَى الْخَمَارِ يَسْقِينَا

فَإِنَّ رَبَّكَ لَمْ يَقُلْ وَيْلٌ لِشَارِبِهَا وَلَكِنَّهُ قَالَ: وَيْلٌ لِلْمُصَلِّنِ

فالخطاب الشعري ينهض على التناص القرآني ذي الوظيفة التعضيدية، من خلال استثمار قدسية القرآن الكريم في سبيل إيجاد أرضية مهيئة لاستقبال مقولات أبي نواس الصادمة والنابهة للأعراف والتقاليد، بتقديم قراءة غريبة ومجتزأة للنص الديني بعيدا عن سياقاته اللغوية والثقافية والاجتماعية والمقاصدية، فالآية التي جرى توظيفها في النص النواسي هي [فَوَيْلٌ لِلْمُصَلِّينَ الَّذِينَ هُمْ عَنْ صَلَاتِهِمْ سَاهُونَ الَّذِينَ هُمْ يُرَاؤُونَ وَيَمْنَعُونَ الْمَاعُونَ] (سورة الماعون: 7/4)، فالآيات كما هو واضح تدين المصلين الذين لم يلتزموا روح الصلاة المتمثلة في حضور القلب والخشوع، ولا تدين عموم المصلين كما

يوهم بذلك الخطاب الشعري، ولكن الإدانة الاجتماعية التي يوصم بها - غالباً - شارب الخمر والداعي إليه تدفع شاعراً ذكياً - أبا نواس - إلى استخدام المؤثر الديني للتأكيد على صدقية طروحاته، وبأن التقريع والتوبيخ إن كان ينبغي أن يوجّه فليوجّه إلى المصلين الذين أدانهم القرآن ووبخهم وليس إلى أولئك الذين سئموا تناقضات الحياة وفضلوا أن يعيشوا حياة بديلة بفضل الخمرة.

وعلى هذا المنوال سار الظريف التلمساني حينما قال (الظريف، م. 1991: 30):

يَا صَاحِبِي خُذْ مَقَالَةً مُغْرَمَ قَوْلِ امْرِئٍ عَرَفَ الْأُمُورَ وَجَرِيًّا

لَمْ يَخْلُقِ الرَّحْمَنُ شَيْئًا عَابِئًا فَالْخَمْرُ مَا خُلِقَتْ لَأَنْ تُتَجَبَّبَا

فالطريقة الشعرية وهنا تنهل من طريقة أبي نواس من حيث توظيف العنصر الديني لتبرير سلوكات اجتماعية شاذة، وهذا يمثل نوعاً من الانتهازية والانتقائية في التعاطي مع الدين باستغلال مقولاته لأغراض تنافي في قدسيته، فالشاعر لا يُخضع آراءه وأهواءه للدين كما هو منصوص عليه ومطلوب منه باعتباره فرداً من جماعة المسلمين، وإنما يُخضع الدين لقراءته الشخصية، بتقديم تفسيرات تتسجم مع سيرته، لتنتقل سلطة اتخاذ القرار من الدين باعتباره المقدس الذي يجب الانقياد لأحكامه وتعاليمه إلى الذات، التي يعتبرها أبو نواس ومن انتهج نهجه مصدر السلطة والنشرية، وما الدين في النهاية سوى عامل من عوامل إسعاد الإنسان، ومما يمكننا ملاحظته إذا قارنا ما بين طريقة أبي نواس وطريقة غيره من الشعراء الذين تأثروا به، هو مدى جرأة أبي نواس في التعاطي مع النص القرآني الذي أعاد أبو نواس صياغة مضمونه كلياً بما يتوافق مع أهوائه ورغباته، مما لا يوجد عند

غيره، وإن وجد فبأقلّ حدة، فحينما يقول الشاب الظريف على سبيل المثال (الظريف، م. 1991: 32):

لَوْ لَمْ تَكُنْ ابْنَةُ الْعُنُقُودِ فِي فَمِهِ مَا كَانَ فِي حَدِّ الْقَانِي أَبُو لَهُبٍ

تَبَّتْ يَدَا عَاذِلِي فِيهِ وَوَجَنَتْهُ حَمَالَةُ الْوَرْدِ لَا حَمَالَةُ الْحَطَبِ

فإنّه لا يعدو أن يكون قد قام بعملية تضمينية تتكئ على المرجع القرآني، من باب الزخرف البديعي والتطريز الأسلوبي لا من باب التوليد الدلالي، أو الابتكار في المعنى، إذ لا نجد في استحضار سورة المسد آية إضافة دلالية، أو بالأحرى لا تقوم العلاقة بين النص الديني والسياق الأدبي على آلية التحويل (Transformation) بقدر قيامها على وظيفة الاستشهاد (Citation)، والفرق بينهما أن الاستشهاد أو التضمين يقوم على فكرة تعالي النص المرجعي عمّا سواه من النصوص، لذلك يحظى بكلّ الاحترام والقداسة، فلا يمكن للمبدع حينئذ أن ينقله من بيئته إلى بيئة تتنافى مع بيئته أو تناقضها، لذلك نلاحظ بسهولة أن الشاب الظريف في المثال الأخير يستدعي الشاهد القرآني (أبو لهب، تبت يدا، حماله الحطب) ليضعها ضمن بنية لا تسيء إلى النص القرآني.

أما آلية التحويل فإنها عملية هدم للنص السابق وبناء نص لاحق على أنقاضها كما الشأن في قول أبي نواس:

فَإِنَّ رَبَّكَ لَمْ يَقُلْ وَيْلٌ لِشَارِبِهَا وَلَكِنَّهُ قَالَ: وَيْلٌ لِلْمُصَلِّينَ

أو قول الشاب الطريف المتقدم:

لَمْ يَخْلُقِ الرَّحْمَنُ شَيْئًا عَابِئًا فَالْخَمْرُ مَا خُلِقَتْ لِأَنْ تُتَجَبَّأَ

فإننا أمام حالة لا تؤمن بأهمية المحافظة على قدسية النص الديني، ولا بضرورة إبقائه ضمن سياقه الأصلي، نحن لا نصدر هذا الحكم من وجهة نظر دينية فقهية، فلسنا أهلاً لذلك، ولكن من وجهة نظر نقدية فنية، على اعتبار أننا أمام اتجاه فني يقوم على "المحاكاة الساخرة"، أي التقليد الهزلي أو قلب الوظيفة بحيث يصير الخطاب الجدي هزلياً، والهزلي جدياً، والمدح ذماً والذم مدحاً" (مفتاح، م. 2005: 121)، فالبنية الجديدة التي أنتجها الشاعران اتكأت على مقولات قرآنية تتنافى كلياً وروح القرآن، ففي البنية الأولى يستخدم أبو نواس عبارة من القرآن تدين المصلين وتسيء إليهم [وَيْلٌ لِلْمُصَلِّينَ]، وكأنه يقول بطريقة أخرى؛ ليس في القرآن ما يدين شاربي الخمر بمثل هذه القسوة، ومثله فعل الشاب الطريف حينما رأى أن ليس في الكون ما هو مخلوق من دون حكمة أو وظيفة، لذا يجب الاستمتاع بكل ما هو متاح من هذه النعم التي خلقها الباري عز وجل، بما في ذلك معاورة الخمر.

ولا يمكن اعتبار هذه الطريقة في التعامل مع القرآن الكريم بأنها تمثل ثغرات في القرآن، فإن هذا الرأي - إن وجد - لم يقل به أحد من المسلمين، وكل ما في الأمر أن ما قام به أبو نواس وأتباعه في المشرق والمغرب هو محاولات جريئة في التعامل مع النص القرآني، تثبت بحق تمسك المجتمع

الإسلامي بدينه وحاجته الدائمة إليه، حتى وهو في غاية المخالفة لمقتضيات هذا الدين فإنه يكون بحاجة إلى مبرر مقنع يوهم به الذات والغير بصواب ما يفعل.

ب. موضوع الغزل:

يرى الدكتور شكري فيصل أن "الغزل يشغل من الإرث الشعري الذي خلفه لنا العصر الجاهلي مكاناً واسعاً، حتى ليكاد أن يكون الجزء الأكبر من ثروتنا الأدبية في هذا العصر.. وأن الأغراض الأخرى جميعاً من الفخر والمدح والهجاء والثناء لا تعدو أن تكون قسيماً لشعر الغزل" (فيصل، ش. دت: 19)، ولعل في هذا القول ما يؤكد أهمية الشعر الغزلي، والمساحة التي يحتلها على خريطة الشعر العربي، باعتباره اللسان الصادق عن المشاعر الإنسانية ودواخل النفس البشرية، فالغزل هو الذي يمكن الشاعر من التعبير عن نفسه بكل حرية وأريحية، لأنه حينما يكتب إنما يكتب لنفسه ولمن أحبته نفسه، من غير مجاملة أو تملق، فهو الغرض الذي لا يستطيع أن يركبه شعراء البلاط والتكسب، وقد عدّه ابن أبي حجلة التلمساني (776هـ): "من أوسع أبواب الشعر مجالا، وأجرأها جريالا، وأحسنها خطابا، وأعذبها نصابا، به يتميز سمين الشعر من غنّه، وجديده من رثّه، ولا يكاد يوجد فيه إلا ذاك، ولا يدركه إلا كثير الدراية وما أدراك؟" (ابن أبي حجلة، أ. 1999: 226).

إن الحديث عن الغزل هو حديث عن حرقه القلب، ولوعة البعد، وطول السهر، ووصف المحبوب والتذلل إليه، إنه سجل العاطفة وترجمان الأشواق، إنه إدراك للمرأة بما هي الجمال والبهاء والنقاء ونبع الحياة، هكذا أدرك الشاعر العربي المرأة، ومن هذه الزاوية نظر إليها، "هي في جميع الحالات ذلك الكائن الجميل الذي تهيم به القلوب، إلا أنها تارة هي كائن من لحم وعظم يشتهي ويجنى ثماره، وتارة أخرى رمز يجسد أشواق الشعراء، وهي في

كثير من الأحوال صورة وألوان تعبيرية ألفها الشعراء وانطبعت في وجدانهم، ثمّ راحوا يحلّون بها شعرهم، ولذلك لا نعجب إن وجدنا الشيخ والفقير وغيرهما ممن لا تكون لهم عادة صبوّة إلى النساء يشببون " (شكور، ع. 1996: 242)، ولذلك جاء النسيب في مطالع القصائد، حتى صار كالقانون المحتوم الواجب اتباعه، كما قرّر ذلك ابن قتيبة بالقول: "سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربيع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الطاعنين عنها... ثمّ وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الشوق وألم الوجد والفراق، وفرط الصباغة ليميل نحوه القلوب، وليصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه" (ابن قتيبة، ع. دت: 74 ج1).

فمن خلال هذا الرأي يتضح أن المقدمة الغزلية غدت ركنا أساسيا من أركان القصيدة الشعرية، فلا يستطيع الشاعر أن يستغني عنها وإلا عُدت قصيدته مبتورة، غير مستوفاة الأركان، إلا أن تطور الشعر العربي لاحقا، وخصوصا على يد أبي نواس وأبي تمام مثلا ألغى فكرة النظام القديم للقصيدة العربية، مستبدلين به نظاما جديدا يقوم على الدخول في غرض القصيدة بشكل مباشر، من دون المرور عبر المقدّمة الطللية وذكر الحبيبة الذي يصاحبها، فصار الشاعر إذا أراد التغرّل بحبيبته خصّها بالقصيدة كلها كما الشأن عند عمر بن أبي ربيعة وجميل بثينة وأضرابهما.

لقد أصبح شعر هؤلاء الرواد مصدر إلهام لمن جاء بعدهم، يقتفون آثارهم في الشكل والمضمون، ويستعيدون تجربتهم، مما يؤكّد صدق هؤلاء وقدرتهم على نقل أحاسيسهم بدقة متناهية، فلقد شكّل شعر عمر بن أبي ربيعة مثلا اتجاها متفرّدا في التعاطي مع الحبيبة، جعل تجاربه تحاكي من قبل العشاق والمحبين على مرّ العصور، على المستويين الإنساني والفني، وممن استلهموا

طريقته في التغزل بالمرأة الشاعر الجزائري ابن قاضي ميلة (القرن الرابع الهجري) الذي يقول (ابن رشيق، ح. 1986: 211):

وَلَمَّا التَقَيْنَا مُحْرِمَيْنِ وَسَيَرْنَا بِلَيْتِكَ يُطْوَى وَالرُّكَائِبُ تُعْسَفُ
نَظَرْتُ إِلَيْهَا وَالْمَطِيُّ كَأَنَّمَا غَوَارِيهَا مِنْهَا مَعَاطِسُ رُغْفُ
فَقَالَتْ: أَمَّا مِنْكُنْ مَنْ يَعْرِفُ الْفَتَى؟ فَقَدْ رَأَيْتِي مِنْ طُولِ مَا يَتَشَوَّفُ
رَأَهُ إِذَا سَرْنَا يَسِيرُ حِذَاءَنَا وَتُوقِفُ أَخْفَافَ الْمَطِيِّ فَيُوقِفُ
فَقُلْتُ لِتَرْبِيئِهَا ابْلِعَاهَا بِأَنْتِي بِهَا مُسْتَهَامٌ، قَالَتَا: نَتَلَطَّفُ
وَقُولَا لَهَا: يَا أُمَّ عَمْرٍو، أَلَيْسَ ذَا مِنِّي وَالْمَنَى فِي خَفِيَّةِ لَيْسَ يُخْلَفُ
تَفَاءَلْتُ فِي أَنْ تَبْدُلِي طَارِفَ الْوَفَا بِأَنْ عَنِّي لِي مِنْكَ الْبَنَانُ الْمُطَرَّفُ
وَأَمَّا دِمَاءُ الْمَهْدِيِّ فَهِيَ تَوَاصَلُ يَدُومُ وَرَأْيِي فِي الْهَوَى يَتَأَلَّفُ
وَفِي عَرَافَاتِ مَا يُخْبِرُ أَنْتِي بِعَارِفَةٍ مِنْ عَطْفِ قَلْبِكَ أُسْعَفُ
وَتَقْبِيلُ رُكْنِ الْبَيْتِ إِقْبَالُ دَوْلَةٍ لَنَا وَزَمَانٌ بِالْمَوَدَّةِ يَعْطِفُ

فبمجرد قراءتنا للقصيدة ندرك مدى تأثر ناظمها بآبن أبي ربيعة وطريقته التي أقرّ بوجودها ابن رشيق الذي يقول عنه "شاعر لسن مقدّر، يؤثّر الاستعارة، ويكثر الزجر والعيافة، ويسلك طريقة ابن أبي ربيعة وأصحابه في نظام الأقوال والحكايات" (ابن رشيق، ج. 1986: 209)، فهذه شهادة من ناقد كبير للشاعر بسلوكه مسلك ابن أبي ربيعة وطريقته، خصوصا في توظيفه (الحج) بوصفه موعدا للقاء الحبيبة، يقول ابن أبي ربيعة (ابن أبي ربيعة، ع. 1934: 125):

لَيْتَ ذَا الْحَجِّ كَانَ حَتْمًا عَلَيْنَا كُلُّ شَهْرَيْنِ حَجَّةٌ وَاعْتِمَارًا

إن الحج في الاستعمال العام يتضمّن أسمى المعاني وهو أفضل الأماني بالنسبة للمسلم، لما فيه من التقرب إلى الله، والتطهر من الذنوب، فهو فضاء مقدّس ومؤثّر على الإيمان والخشوع والتسليم والتجرّد من رواسب الدنيا والنفس الأمارة بالسوء، غير أن موقعيته داخل المتن الشعري كانت تتحرف بهذه المعاني إلى معان مغايرة ومنافية للمعاني السامية التي قد تبدو من القراءة السطحية، فحينما يتحوّل الحج بالنسبة لشاعر صبّ كعمر بن أبي ربيعة إلى أمنية ينشد تكرارها، وحلم يتمنى أن لا يفيق منه، نكون أمام حج ذي وظيفة أخرى تختلف تماما عن وظيفته الدينية المقرّرة، إنها رؤية عبثية إلى الحج ومشاعره، رؤية تتعالى على القيم الدينية والأخلاقية وتعطي الأولوية إلى الذات الحاملة الرومانسية، إنها تعبير عن سطوة الذات وتراجع الموضوع، حينما ينحسر الوعي الجمعي الذي قرّره الدين والمجتمع لصالح وعي فردي لا يؤمن سوى بفرادته ولا يعبأ كثيرا بقوانين المجتمع وسطوته، حتى وإن كانت من مسلمات الدين وثوابته، فكأن الحج بالنسبة للشاعرين معا،

أضحى موسما للحب وللمواعيد الغرامية بدلا من أن يكون موعدا لتجديد العهد مع الله والتوبة إليه، وكأن الخطاب الشعري يتلاعب بمفردات اللغة، ويطلق الكلمة ويريد بها غيرها، مما يذكرنا بظاهرة التضاد في اللغة العربية، إذ كثيرا ما أطلقت العرب على اللديغ سليما، وعلى الصحراء مفازة من باب التفاضل مثلا.

وهذا الانزياح الدلالي هو ما لفت انتباه ابن قاضي ميلة الذي استند على هذه الصورة المبتكرة وراح ينسج على منوالها، ويواصل بقية تفاصيلها، مستلهما روح عمر بن أبي ربيعة، ومحاولا أن يكون في مستواه الفني والفكري، ولهذا عقّب ابن رشيق على قصيدة ابن قاضي ميلة بالقول: "لو أن هذا الشعر لمن تقدّم ذكره كابن أبي ربيعة ومن سلك مسلكه لاستجد لهم وذكروا به، وقدّم على كثير من أشعارهم، ولا عيب إلا أنه متأخر" (ابن رشيق، ج. 1986: 213).

فالشاعر الجزائري ابن قاضي ميلة تلقّف من ابن أبي ربيعة فكرة الحج وحولّها إلى إشارة سيميائية عاتمة تخلّت تماما عن حقلها الدلالي، من خلال إلغاء جميع ترتيبات الحج وتفاصيله الدينية، وتعويضها بأخرى تستند إلى معجم الحب والهيّام، فاللقاء بالحبوبة حصل خلال فترة الإحرام (وَلَمَّا التَّقِيْنَا مُحَرِّمَيْنِ)، مع العلم أن الإحرام هو انفكاك المقبل على الحج عن الأعراض الدنيوية والإقبال على الله بعقله وروحه ونفسه، لتتحول مفردة (إحرام) إلى إقبال من نوع آخر، وهو ما يؤكّد أنّ "الكلمة بأثرها لا بمعناها، وهذا ما يحولّها من كلمة إلى إشارة، وبالتالي يحولّ الجملة من تركيب منطقي مفيد ويدل على معنى، إلى تركيب سابح وبنية إشارية حرّة لا تقيّد حدود المعاني ومنطقياتها" (الغذامي، ع. 2006: 97).

فالشاعران كلاهما يستعير أجواء الحج ليقوم بتصرفات لا تمت إلى الحج بصلة، إننا أمام استعارة من نوع مختلف، استعارة لا تخضع لقواعد البلاغة

التقليدية، لأنها تقوم لا على حذف أحد طرفي التشبيه، وإنما على إلغاء جانب كبير من النظام، والتصريح بجانب آخر مضمّر لا يمكن أن نصل إليه بالاستناد إلى طرق البحث القديمة، فالبحث البلاغي من الوجهة البنوية أضحى يستند لا إلى المقولات الجاهزة التي توفرها البلاغة ذات المرجعية المنطقية، والتي لا تتعدى مستوى اللفظ أو الجملة، وإنما وسّع دائرة اختصاصه لتشمل النص بشكل عام، لكي "تستطيع أن تستفيد، بشكل أعمق، من كلّ منجزات الدراسات العلمية في مختلف ميادين العلوم الإنسانية" (عياشي، م. 1990: 74).

وإذا تأملنا بقية تفاصيل القصيدة وجزئياتها، سنواجه أولاً ببنية الخطاب ذي النمط السردى الذي يقوم على مسرحة الأحداث، وصياغة الحوار وفق طبيعة الشخصيات لدى كلّ من النص المرجعي والنص اللاحق، من خلال ما دار بين الشاعر والعداري، وبين الشاعر ونفسه، ثمّ تشوّف الفتيات إليه، ورغبتهن فيه، مما جعله مطلوبهن ومرغوبهن حتى وهن في أرض الحرم، في وصف شيق وصورة دقيقة ومفردات رقيقة تذكّر بشعر ابن أبي ربيعة وخصوصاً قصيدته التي يقول فيها (ابن أبي ربيعة، ع. 1934: 91):

فَنَبِي فَأَنْظُرِي أَسْمَاءَ هَلْ تَعْرِفِينَهُ؟ أَهَذَا الْمُغِيرِيُّ الَّذِي كَانَ يُذَكِّرُهُ

أَهَذَا الَّذِي أَطْرَبْتِ نَعْمًا فَلَمْ أَكُنْ وَعَيْنُكَ أَسَاءَ إِلَى يَوْمٍ أَقْبُرُ

فَقَالَتْ: نَعَمْ لَا شَكَّ غَيْرَ لَوْنُهُ سُرَى اللَّيْلِ نَصُّهُ وَالتَّهَجُّرُ

لَئِنْ كَانَ إِيَّاهُ لَقَدْ حَالَ بَعْدُنَا عَنِ الْعَهْدِ وَالْإِنْسَانُ قَدْ يَتَغَيَّرُ

رَأَتْ رَجُلًا أَمَّا إِذَا الشَّمْسُ عَارَضَتْ فَيَضْحَى، وَأَمَّا بِالْعَشِيِّ فَيُخْصِرُ

أَخًا سَفَرٍ جَوَابَ أَرْضٍ تَقَادَفَتْ بِهِ فَلَوَاتُ فَهُوَ أَشْعَثُ أَغْبَرُ

فالأبيات تطلّح بالغزل الحوارى الذى برع فيه عمر بن أبى ربيعة، والذى يقوم على استمالة الجوارى وإغوائهن، بما يدفعهن إلى الكلف به، والتشوّف إليه، والإشفاق عليه والتحرّس على حاله:

فَقَالَتْ نَعَمْ لَا شَكَّ غَيْرَ لَوْثُهُ سُرَى اللَّيْلِ نَصَهُ وَالْتَهَجُرُ

لَوْ أَنَّ كَانَ إِيَّاهُ لَقَدْ حَالَ بَعْدَنَا عَنِ الْعَهْرِ وَالْإِنْسَانُ قَدْ يَتَغَيَّرُ

وبالعودة إلى قصيدة ابن قاضي ميلة نجدها تقتضي أثر أبيات عمر روحاً ولغةً وأسلوباً ودقاً عاطفياً، حتى لا نكاد نجد فرقاً بينهما في المستوى الفنى، وهو ما يؤكده شوقي ضيف لما يقول معلقاً على قصيدة ابن قاضي ميلة: "استلها بغزل حوارى على طريقة عمر بن أبى ربيعة أبدع فيها كل الإبداع" (ضيف، ش. دت: 172)، وهذا المستوى من التأثير والتأثير يسميه النقاد التناص بالتمائل، بأن "يتمكّن النص اللاحق من مسايرة النص السابق ومساواته في إخراج المعنى" (بقشي، ع. 2007: 42)، ويسميه حازم القرطاجنى الشركة، وهو أن يتساوى النصّان في المعنى، وفي الإجادة الفنية، وهذا لا عيب فيه كما يقول (القرطاجنى، ج. 1982: 196).

إذن فنحن أمام خطاب شعري يستمد رؤيته للحياة، ويعبّر عن مشاعره استناداً إلى تجربة سابقة (تجربة عمر)، فهل هي معاناة مشتركة، اختلفت شخوصها، وتباعد زمانها، وجاء التعبير عنها متفقاً من باب وقوع الحافر

على الحافر، وتوارد الخواطر؟ أم أن الشاعر اللاحق ونعني به ابن قاضي ميلة تفاعل مع تجارب عمر بن أبي ربيعة الغرامية، وانجذب نحوها، حتى باتت نظرته إلى الأشياء بعيني عمر، لأن "توارد الخواطر هو اتفاق فعلين من شخصين لم يع أحدهما بالآخر، أي أنّ الوعي بالآخر مطموس في الذهن" (الغدامي، ع. 2006: 145)، وهذا ما ليس متحققا في هذه الحالة، لأن الشاعر التالي يتماهى في تعبيره عن الذات من خلال رؤيا حلمية، وليست بالضرورة واقعية، فنحن أمام تجربة مستعادة بأسلوب مختلف، يمكننا أن نصنّفها ضمن المعارضة الشعرية (Pastiche)، ليست المعارضة الصريحة التي تركز على الشكل من خلال استدعاء نفس الوزن والقافية وربما نفس عدد الأبيات، وإنما هي معارضة تستدعي التجربة والحلم والرؤيا، تقوم على الوعي والقصدية في عملية التحاور مع النص المرجعي، ضمن علاقة تعضيديّة تقوم على احترام النص المعارض.

الخاتمة:

تؤكد هذه الورقة تطلّع الشاعر الجزائري القديم لمسيرة الحالة الثقافية والإبداعية الموجودة في المشرق آنذاك، وهي رغبة مشروعة وصحية، طالما أنّ اللسان العربي وافدًا على الجزائر وعلى المنطقة المغاربية عموماً، وقد أكدت النصوص الشعرية التي أومأنا إليها في هذا البحث مقدرة الشعر الجزائري على طرح معظم التيمات التي كانت محور القصيدة لدى كبار شعراء المركز، وهو ما مهّد في مرحلة تالية لتفرد الصوت الشعري الجزائري، ضمن منظومة مغربية- أندلسية تميّزت عن نظيرتها المشرقية في جانبي الرؤيا والأسلوب.

قائمة المصادر والمراجع:

1. بقبشي (عبد القادر): **التناص في الخطاب النقدي والبلاغي**، دار إفريقيقا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2007م.
2. ابن أبي حجلة: **ديوان الصباية**، دار ومكتبة الهلال، بيروت، الطبعة الأخيرة (كذا)، 1999م.
3. حسين (محمد): **أساليب الصناعة في شعر الخمر والأسفار بين الأعشى والجاهليين**، دار النهضة العربية، بيروت، 1972م.
4. ابن خلدون (عبد الرحمن): **المقدمة**، المطبعة البهية المصرية، مصر، (د ت).
5. ابن الخلوف (أحمد القسنطيني): **ديوان شهاب الدين ابن الخلوف**، تحقيق د.هشام بوقمرة الدار العربية للكتاب، تونس، 1988م.
6. ابن أبي ربيعة (عمر): **الديوان**، تحقيق بشير يموت، المكتبة الأهلية، بيروت، 1353هـ 1934م، ط1.
7. ابن رشيق (الحسن): **أنموذج الزمان في شعراء القيروان**، تحقيق محمد العروسي المطوي- بشير البكوش، الدار التونسية للنشر، تونس، 1406هـ 1986م.
8. الشاب الظريف (محمد): **الديوان**، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية (موفم)، الجزائر، 1991م.
9. شقور (عبد السلام): **الشعر المغربي في العصر المريني قضاياه وظواهره**، منشورات كلية الآداب بتطوان جامعة عبد الملك السعدي، المغرب، 1996م، ط1.
10. ضيف (شوقي): **تاريخ الأدب العربي - عصر الدول والإمارات**، دار المعارف، القاهرة، ط1.
11. عياشي (منذر): **مقالات في الأسلوبية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990م.
12. الغدامي (عبد الله): **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرحية - قراءة نقدية لنموذج معاصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006م.
13. ابن قتيبة: **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط2، (د ت).
14. القرطاجني (حازم): **منهاج البلقاء وسراج الأدياء**، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981م، ط2.
15. مفتاح (محمد): **تحليل الخطاب الشعري - إستراتيجية التناص**، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 2005م، ط4.
16. أبو نواس (الحسن بن هاني): **ديوان أبي نواس**، إشراف محمود كامل فريد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1351هـ 1932م.