من إصـدارات

جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

الاشتباك النصّي
في شعر يعقوب الرشيد

تـأليـف

أ.د. تـركـي المغيض

الكويت

2017

مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين الثقافية

حقوق الطبع محفوظة

مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين الثقافية

هـاتـف: ٢٢٤٣٠٥١٤ ٩٦٥ +

فاكـس: ٢٢٤٥٥٠٣٩ ٩٦٥ +

E - mail: kw@albabtainprize. org

التصدير

يقدم مؤلف كتاب «الاشتباك النَّصي» د. تركي المغيض أستاذ الأدب العربي في جامعة الكويت تعريفًا وافيًا لمفهوم الاشتباك النصي وآلياته الخفيّة المتمثلة في التأثر والتلميح والتوليد، إضافة إلى آلياته الظاهرة الجلية المتمثلة في الاقتباس والتضمين واستدعاء الشخصيات، من خلال نماذج من شعر يعقوب الرشيد المحتفى به إلى جوار الشاعر الأردني مصطفى وهبي التل «عرار» في مهرجان ربيع الشعر في موسمه العاشر مارس ٢٠١٧..

وإنني إذ أشير إلى أهمية هذه الدراسة؛ أنوِّهُ أن إبداع الشاعر يعقوب الرشيد، يستحق المزيد من الدراسات والأبحاث، فهو شاعر قدير، حظي بمكانة مرموقة داخل وطنه الكويت وخارجه، عاش دبلوماسيًّا ناجحًا، وشاعرًا متميزًا نشيطًا مشاركًا في مهرجانات الشعر وحلقاته، صادحًا في أمسياته، ومغردًا بالعذب من كلماته في الحب والرومانسية والوطنية والقومية.. وتاركًا في مكتبة الشعر وفضائه دواوين ستة تحمل في طياتها موضوعات شتى وقصائد نسجها من وحي فكره وعقله وواقعه لتظهر «بمذاقه الممتع» و«نكهته المحببة».

أشكر مؤلف الكتاب على ما بذله من جهد في إعداد هذه الدراسة لتكون من إصدارات «مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين الثقافية» بمناسبة إقامة الموسم العاشر من مهرجان ربيع الشعر، حيث تضيء جانبًا من جوانب الإبداع عند (الرشيد) ويفيد منها محبو شعره والدارسون له.

والله ولي التوفيق،،

عبدالعزيز سعود البابطين

الكويت في ٤ من جمادى الأولى ١٤٣٨هـ

الموافق ١ من فبراير ٢٠١٧م

****

المقدّمة

لقد كانت لي علاقة شخصية بالشاعر يعقوب الرشيد – رحمه الله – والتقيته غير مرّة. فقد وجدتُ فيه إنسانًا تأنَس به النفس، وينشرح به الصدر، وقلبه الذي يتّسِع لِكُلّ شيء، يضيق عن حمل الكراهية، فهو لا يعرفها، ولم يُرِد يومًا أن يعرفها، لأنّه كان ينهلُ من الفِطرة التي جُبِل عليها، وهي دماثة الخُلق وحُبّ الخير للناس، والطيبة التي سَمت عنده فصارت شجاعة، وعظُمت الشجاعة فصارت طِيبة، فكان من اقتران هذه السِّمات حصاد وفير وجَنْيٌ كثير.

لقد كان شعره قطعة من قلبه الذي وصفه الشاعر الكبير عمر أبو ريشة، الذي كان له الأثر في قدح زناد الموهبة الشعرية لدى يعقوب الرشيد، فيقول وهو يقدّم له باكورة دواوينه «سواقي الحُب»: «إنّه ذلك الرجل الذي ليس في قلبه مُتّسع لغير الحب». ويقُول عنه أيضًا: «السفير يعقوب الرشيد شاعر قبل أنْ تستهويه الكلمة، وقبل أن يكون معها على مواعيد، حياته في الشعر أغنى وأكرم من شعره في الحياة. لقد وُلد والبسمة على شفتيه، يتكلّم وهو يَبْتسِم، ويَبْتسِم وهو يتألّم. فلم يستطع بغير الكلمة أنْ يُطْلعك على كوامن نفسه وخوالج حِسّه».

فقد كانت حياته حافلة بالعطاء الشعري الرفيع، وصار لسانُه إذاعة قلبه، وقلمه صوته الناطق باسمه، وشعره المُعبّر عن نزعته الوطنية والقومية وحسّه العميق بقضايا أمته وهمومها وآلامها وآمالها وفلسفته الإنسانية المدعومة

بالإحساس المُرْهَف والعاطفة الصادقة السامية. فضلًا عن ذلك أنّه نشأ في بيت مُحبٍّ للأدب والشعر، فوالده الشيخ الأديب الشيخ عبدالعزيز الرشيد – رحمه الله – المُرّبي الفاضل الذي تربّت على يديه العديد من الأجيال، وهو مؤسّس مجلة «الكويت» التي صدرت عام ١٩٢٨، وهي أوّل مجلة تصدر في دولة الكويت ودول الخليج العربي.

نشأ يعقوب الرشيد مُحبًّا ومُقْبِلًا على الأدب والشعر والعِلم والثقافة، وتلقّى تعليمه في العديد من مدارس الكويت، ثمّ سافر إلى بيروت وأكمل دراسته في التربية وعلم النفس، وبعد تخرّجه عمل في التدريس وفي الصحافة الكويتية، وتدرّج في المناصب الصحافية، إلى أنْ تمّ تعيينه مديرًا لإدارة المراسم بوزارة الخارجية، وبعد ذلك تمّ تعيينه سفيرًا لدولة الكويت في دُول عديدة.

لقد اتفق الكثير من النُقّاد وكلّ مَن عرفوا يعقوب الرشيد على أنّه شاعر يجمع بين الدبلوماسية والسياسة والشعر والحُب والشعور الوطني والقومي والإنساني. ولم يكن شعره سوى ترجمة صادقة لنفسه، ومرآة تعكس قلبه وعقله، وكان عاشقًا للشعر وحفظه، وعايشه بشفافية وعفوية دون تعقيد وتكلّف، ولِهذا امتاز شعره بالرّقة والعذوبة واللغة المُنتقاة المُشِعّة بالمشاعر الوجدانية المُرْهَفة والمُنْسجِمة مع الذات الباحثة عن الجمال بكل أشكاله وقِيمه وأبعاده الإنسانية والرمزية. ولقد أثْرَت حياته الدبلوماسية سفيرًا للكويت في العديد من الدّول تجربته الشعريّة، فالتقت الدبلوماسية بالشعريّة، وأنتج هذا الالتقاء جَنْيًا وفيرًا من الحُب والسياسة، وقد نشبت العلاقة بين الحُب والسياسة، فصار الحب سياسة ورومانسية، وصارت السياسة حُبًّا ودبلوماسية.

إنّ الشعراء لا يموتون بدفن أجسادهم في التراب، بل إنّ موتهم يجعلهم من الخالدين يواصلون رحلتهم ويتجاوزون الحدود الزمانية والمكانية بشعرهم، وينتقلون من مرحلة الأجساد إلى مرحلة الأفكار، ومن حالة المعاني الظاهرة إلى حالة الرموز الباقية، لأن الشعر حِصْن حصين يَحفظ فيه الشاعر تجربته وتجارب الآخرين الإنسانية.

كان فيما تقدم الإضاءة الأولى حول شخصية يعقوب الرشيد وشعره. أمّا الإضاءة الثانية فهي حول موضوع الكتاب ومصطلح «الاشتباك النصّي» الذي اجترحته وأظنّه لم يُستعمل بهذا الشكل وهذه الصياغة من قبل البتّةَ. وقد كان لي مسوِّغات ومبرّرات في اجتراح هذا المصطلح وتبنّيه.

يبحث الكتاب في فك الاشتباك النصّي في شعر يعقوب الرشيد في إطار تحليل ثنائية الخفاء والتجلّي، وفي ضوء أدبيات الاشتباكات النصّية ومرجعياتها الفكرية والثقافية، إذْ يُعد مُصطلح «الاشتباك النصّي» في مفهومه ومضمونه الدلالي والصرفي أكثر دقة وأصدق توصيفًا وأوضح تعبيرًا عن ترحال النصوص من مصطلح «التناص» الذي شاع في الأبحاث الأدبية والدراسات النقدية.

إنّ الرؤية المنهجِيّة التي يُقدّمها الكتاب تنطلق من أنّ مصطلح «الاشتباك النصّي» بِنَوْعيه الخفيّ والجلِيّ أكثر دلالة وتوصيفًا لحالة انتقال النص السابق إلى النص اللاحق من مصطلح «التناص»، إذْ إنّ النص السابق في عملية «التناص» نصٌّ ساكن وجامد وراكد، ومُنْفعِل وليس فاعلًا، ولكن عندما يرتحِل إلى النص اللاحق يغدو نصًّا فاعِلًا، يُجيِّره الشاعر لِصالحه، كما أنّ النص السابق في عملية «التناص» نصٌّ مُتأثِر وليس مؤثِّرًا، فهو في حالة سكون وسُبات، كما أنّ العلاقة بين النص السابق والنص اللاحق ليست مُتكافئة، لأنّ النص السابق يُمكنُ تشبيهه ببركة

ماء راكدة، فلا يُمكنها التحرّك والجريان إلّا إذا وقع عليها فعل ينقلها من حالة السكون إلى حالة الحركة. وهكذا يقوم «الاشتباك النصّي» بتحريك النص الراكد وبثّ الحياة فيه بعد إنعاشه وإيقاظه.

تبدأ عملية «الاشتباك النصّي» بانتقاء النصوص أولًا وبعد ذلك يتمّ استدعاؤها والاشتباك معها أو بها ثم ترحالها إلى نص جديد بعد خضوعها لعمليات إجرائية كثيرة من الإنعاش والإيقاظ والترويض والتطويع والتعديل والتحوير والقلب والتوليد والترتيب والتوزيع. إنّ مفهوم «الاشتباك النصّي» في إطار هذه العمليات يُبرز دور الشاعر في البحث عن النصوص واستدعائها ونقلها إلى بيئة جديدة مُتحرِكة لتحيا حياة جديدة وِفق مُتطلبات النص اللاحق، وعندها تُصبح النصوص المُرْتحِلة مؤثِرة وفاعلة ومولِّدة لأفكار الشاعر وصوره ومعانيه وألفاظه.

فالاشتباك النصي إذن يقوم على عاتق المُتلقّي، وهو هنا الشاعر، فهو الذي يشتبك مع النصوص السابقة عليه أو المتزامنة له، فالنص السابق كان قابعًا في الكُتب والدواوين الشعرية، أو راسيًا في الوجدان والأذهان.

لهذا فإنني وجدت أن مصطلح «التناص» قاصرٌ عن التعبير عمّا تخضع له عملية ترحال النصوص، إذْ يُشير إلى أنّ النص المُرْتحِل هو نص فاعِل ومؤثِّر. وهذا ما لم تدلّ عليه الصيغة الصرفية للتناص، التي تدلّ على عملية تفاعل وتشارك، وهذا ما يجانب الحقيقة، إذْ إنّ النص السابق يقع عليه فعل النص اللاحق حيث يشتبك معه النص اللاحق ويجرّه إلى نص آخر. وقد حُمّلت عملية «التناص» أكثر من قدرتها ومُنحت أبعادًا لا تُشير إليها حالة النص السابق التي هي في حالة الكتابة البيضاء، أي أنّ النص السابق أشبه ما يكون في الدرجة الصفر قبل أن يرتحل.

وباستعمال مصطلح «الاشتباك النصّي» نتخلّص من فكرة الإرهاب الفكري والشعري أو الرقابة الصارمة التي كان يمارسها نقادنا القدامى على الشعراء، وتغدو العملية الاشتباكية النصيّة ممارسة نقدية مشروعة يقوم بها الشاعر بدور المتلقي، الذي من حقّه أنْ يفيد من نصوص غيره ويستقبلها بالطريقة التي يراها مناسبة له ومتناغمة مع موقفه الشعري والشعوري، ويُثْري نصّه الشعري من خلال عملية اشتباكه مع نصوص غيره وتفجيرها وتفكيكها، وانتقاء ما يُدعّم وجهة نظره ورؤيته، وبخاصة أنّ مناهج النقد الحديثة ونظرياته المابعد البنيوية فتحت له الأبواب مُشرعة، من مثل: التلقّي والتأويل والسيميائية.

وتأسيسًا على ما سبق فإنّ مصطلح «الاشتباك النصّي» هو أكثر دِقّة ودلالة وتوصيفًا وتعبيرًا من مصطلح «التناص»، إذ إن عملية «الاشتباك النصّي» تُحيل على أن النص اللاحق هو النص الديناميكي الذي يتحرّك ويستدعي نصوصًا سابقة عليه لتغذّيه وترفده بتشكيلات لغوية وسياقات شعرية وشعورية. كما أنّ التشكيلة اللغوية لمصطلح «الاشتباك النصّي» لا تحمل في طياتها إشكالية مصطلح «التناص» وماهيّته ودواله المُتراكمة من بعض خلفيات التفكير البنيوي، أو بعض الأفكار المُتبقية من أيدولوجيات سابقة على البنيوية، فضلًا عن أنّ مصطلح «الاشتباك النصّي» ينأى بنفسه عن تداخله بمفاهيم أخرى، مثل: الأدب المقارن والمثاقفة ودراسة المصادر والسرقات.

وقد اشتمل الكتاب على فصلين سبقهما مقدمة وإضاءة ولحقهما خاتمة ثم الهوامش وقائمة المصادر والمراجع، فأما المقدمة فتناولت فيها شخصية يعقوب الرشيد ومكانته الشعرية ومفهوم «الاشتباك النصي» ومسوغات اجتراحه، وتضمنت الإضاءة التي بعنوان: «من التناص إلى الاشتباك النصّي»، نشأة التناص وبداياته الأولى منذ باختين الذي أشار إلى أهمية العلاقات الحوارية في تكوين النص إلى جوليا كريستيفا التي اجترحت مصطلح التناص ونظّرت له، ومن ثم تناول هذا

المصطلح عدد من النقاد الغربيين أمثال: ريفاتير وكومبانيون ولوران جيني وجيرار جينيت الذي أحدث ثورة تجديدية في مفهوم التناص، لكن مفهوم التناص. دخل في إشكالية في الدراسات الغربية، انبثقت من أيدولوجيات وفلسفات ونظريات مختلفة اعتمد عليها منظِّرو مفهوم التناص، ودخل أيضًا في إشكالية مختلفة في الخطاب النقدي العربي المعاصر وهي إشكالية الترجمة وتعدّد ترجمات لفظة «التناص» الأمر الذي جعلني أجترح مصطلح «الاشتباك النصّي» وأتبنّاه للمبرّرات التي ذكرتها آنفا.

ويتناول الفصل الأول الاشتباك النصّي الخفي وتعريفه وبيان آلياته؛ أي النصوص التي اشتبك معها يعقوب الرشيد بصورة خفية، وقد صنّفت هذه الآليات إلى ثلاث، هي: الأولى: التأثُّر، ويتصل بذلك التأثر بالتيار الرومانسي ومعجمه اللغوي، والتأثر ببعض الشعراء وفي طليعتهم الشاعر عمر أبوريشة، والثانية: التلميح الذي يُشير إلى نصوص أو استدانة مُسْتتِرة غير حرفية أو امتصاص دلالي لنص ما أو تشرّب له أو تطواف حول معانيه. والثالثة: التوليد وهو الاشتباك النصي الذي يستدعي نصًّا ما ويخضعه لعمليات تعديل وتغيير مسار وإعادة تركيب وقلب وتشكيل وتوليد معان قد تصل حدّ الابتداع في بعض الأحيان.

أمّا الفصل الثاني فقد تناول الاشتباك النصّي الجلِيّ عند يعقوب الرشيد وبيان كيفية التعامل معه، وهو اشتباك مع تشكيلة نصيّة سابقة أو متزامنة تدخل نص يعقوب الرشيد بصورة واضحة، ولكن يضعها في تركيبة جديدة ويقوم بتزيينها بروح جديدة، ومنحها أنساقًا وسياقات تتواءم مع رؤيته أو تدعم وجهة نظره وموقفه، وقد برزت ثلاث آليات للاشتباك النصي الجليِّ، هي: الأولى: الاقتباس، وقد ظهر عند يعقوب الرشيد في عدة مستويات وصور، من مثل: الاستلهام والامتصاص لنص قرآني، أو تحويل وتعديل لسياقه، أو اجترار لمدلوله. وجاء الاقتباس أحيانًا في إطار نظرية «الإحلال والإزاحة».

الثانية: التضمين الذي اشتبك من خلاله يعقوب الرشيد بأخذ بيت أو شطر أو جزء منه، وإدخاله في المكان الذي يراه ملائمًا ومتناغمًا مع أبيات قصيدته، وقد برز عدّة أنواع من التضمين عند يعقوب الرشيد، من مثل: التضمين المحوّر والمصرّف والعكسي والرمزي ... والثالثة: استدعاء الشخصيات، وقد تعدّدت أنماط الشخصيات المستدعاة في شعر يعقوب الرشيد، وشملت الشخصيات الوطنية والقومية والتاريخية والأسطورية والنموذجية والأدبية، وقد شحنها بأبعاد سياسية وسيميائية وتأويلية، وجعل بعضها معادلات موضوعية وقتالية وأيقونات وطنية وقومية. وكان وراء كل شخصية صورة، والصورة خلفها فكرة ورؤية، فباستدعائه للشخصيات اشتبك مع هذه الفِكرَ والرؤى التي غذّت نصه الشعري وأحيت صور تلك الشخصيات.

وفي الختام أتقدّم بالشكر والتقدير إلى الأستاذ الشاعر عبدالعزيز سعود البابطين رئيس مجلس أمناء مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين الثقافية على تفضّله بكتابة تصدير هذا الكتاب.

وأودّ أنْ أقدّم شكري إلى معالي الأستاذ الدكتور تهامي العبدولي لاهتمامه بموضوع الكتاب، والشكر موصول إلى العاملين بالمؤسسة، وكل من أسهم في طباعة وإخراج هذا الكتاب بهذه الصورة الجميلة.

ولله الحمد من قبل ومن بعد.

الأستاذ الدكتور تركي المغيض

الكويت في ٢٠١٦/١٢/٢٥

****

إضاءة: من التناص إلى الاشتباك النصّي

يبحث الكتاب في فك الاشتباك النصّي في شعر يعقوب الرشيد في إطار تحليل ثنائية الخفاء والتجلّي، وفي ضوء أدبيات الاشتباكات النصّية ومرجعياتها الفكرية والنقدية. ويُعد مصطلح «الاشتباك النصّي» في مفهومه ومضمونه الدلالي أكثر دقة وأوضح تعبيرًا عن ترحال النصوص من مصطلح «التناص» الذي شاع في الأبحاث الأدبية والدراسات النقدية.

ولهذا سأعرض لنشأة التناص وتطور مفهومه وتوسع مدلولاته وآلياته، ومن ثم أوضح مفهوم مصطلح «الاشتباك النصي» ومبررات اجتراحه وتبنّيه كمصطلح أكثر دلالة وشمولًا للاشتباكات النصية.

يُعد مصطلح التناص «Intertextulity» من المصطلحات المولَّدة والغربية المنشأ، وقد ظهر بصورته الأولية في كتابات «ميخائيل باختين» «M. Bakhtine» عن «ديستوفينسكي» دون أن يستعمل المصطلح نفسه، إذْ تحدّث باختين عن «المبدأ الحواري» أو «تعدّد الأصوات». وأشار إلى أنّ العلاقات الحوارية في النص هي من أهم المكوِّنات الأساسية للنص «بشرط أن يصطدم فيها صوتان اصطدامًا حواريًّا»[1].

وقد ميّز باختين بين نمطين من أنماط التداخل النصي، الأول أطلق عليه «الأسلوب الخطي»، وهو يتمثّل خطاب الآخر من خلال ابتداع خطوط خارجية واضحة لخطاب الآخر، أمّا الثاني فهو «الأسلوب التصويري» وفيه يحاول المبدع

تبديد كثافة خطاب الآخر لكي يمتصه ويمحو حدوده ويضفي عليه ملامحه الذاتية[٢].

وتُعد جوليا كريستيفا Julia Kristeva هي أول من اجترحت مصطلح التناص واستعملته ونظّرت له في عدة أبحاث كُتبت بين عام ١٩٦٦ و١٩٦٧، ونُشرت في مجلتي تيل - كيل Tel - kauel و«كريتيك» Critque. ويندرج التناص عندها في إشكالية الإنتاجية النصيّة التي تتبلور «كعمل النص». وترى أن التناص هو «ذلك التقاطع داخل النص لتعبير (قول) مأخوذ من نصوص أخرى» وأنّه «النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة»[٣]، وكل نص عندها هو «عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى»[٤]. وترى أن «كُلّ نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى»[٥].

ونظرًا لتوسّع مفهوم «التناص» وإطار عمله بين الخطابات لدى باختين والأنواع عند جوليا كريستيفا استدعت الحاجة إلى مفهوم آخر يستوعب تقنيات التناص ومجالاته، فقد لاحظ مارك دوبيازي تشويشًا في المفهوم وتسطيحًا له أدّى إلى امتداده على نحو واسع، ونتج عنه «تغليب الجانب العلائقي على حساب المكوِّن التحويلي»[٦].

وهذا يعني هيمنة العلاقات النصيّة على حساب التحويلات والتعديلات التي تنشأ في أثناء اشتباك النص اللاحق مع غيره من النصوص. وقد أشارت دراسة دومنيك مانجينو التي نُشرت بباريس عام ١٩٧٦ تحت عنوان: «مدخل إلى مناهج تحليل الخطاب» إلى ما حصل على مفهوم التناص من توسّع وهيمنة للجانب العلائقي، إذْ قدّمته الدراسة على أنه «مجموع العلاقات التي تربط نصًّا ما بمجموعة من النصوص الأخرى وتتجلّى من خلاله»[٧].

ولهذا لجأ رولان بارت R. Barthes وعلى أثره لوران جيني L. Jenny إلى استخدام مصطلح جوليا كريستيفا نفسه بعد حصره وتقييده بالتحويلات المتبادلة

بين نصوص عائدة إلى جنس أدبي بذاته، أو أي فن آخر، وفي حين اقترح تزفتان تودوروف T. Todorv تقسيم التناص إلى قسمين: «الحواريّة» بالمفهوم الباختيني، أي حوار بين لغات أو مستويات مختلفة للكلام، و«التناص» بالمعنى الحصري لكلمة التناص، كتبادل بين عدة نصوص لكتّاب عديدين[٨]. ولقد أصبح التناص بمعناه الحصري الذي انتهى إليه يدل على ما سمّاه لوران جيني بالتحويلات التي يمارسها «نص مُمركِز» على ما يتشرّبه من خطابات متعدّدة»، ورأى أن التناص هو «النص الذي يمتص عددًا واسعًا من النصوص مع استمراره في التركيز على معنى مُعيّن»[٩].

وهنا نرى أن تعريفه يحتوي على بعد التحويل، أما ميشيل أريفيه M. Arrive فيُقدم تعريفًا للتناص أوسع من تعريف لوران جيني، ويرى أنّه «مجموع النصوص التي تجد نفسها في علاقة تناص»[١٠]، أي أنه هنا يؤكد على أهمية العلاقات وليس التحويلات.

ويُعد تخصيص العدد السابع والعشرين من مجلة «الشعرية» (Poetique) لمفهوم التناص من أبرز الفعاليات الثقافية النقدية في هذا المجال في مرحلة السبعينيات، إذ صدر هذا العدد عام ١٩٧٦م بإشراف لوران جيني، واشتمل على دراسات متنوعة، من أهمها ثلاث، هي: استراتيجية الشكل للوران جيني، وتقاطعات جويسيّة لأندريه توبيا، والتناص النقدي لليلي بيرون موازي[١١].

وتأتي مرحلة الثمانينيات بمفاهيم وتنقيحات جديدة على مصطلح التناص، إذ اتسمت هذه المرحلة – كما يرى عمر عبدالواحد – بغزارة الإصدارات التي اهتمت بمفهوم التناص، خصوصًا ما بين ١٩٧٩ – ١٩٨٢، وتأتي في طليعة هذه الإصدارات إسهامات ميشيل ريفاتير M. Reffaterre وأنطوان كومبانيون A. Compagnon وجيرار جينيت G. Genette، ولقد اهتم ريفاتير بالتناص في كُتبه «سيميوطيقا الشعر ١٩٧٨»، و«التعالق النصي ١٩٧٩»، و«أثر التناص ١٩٧٩»، و«إنتاج النص

١٩٨٣». وانتهى إلى أن التناص يُعدّ أساسًا للكشف عن أدبية النصوص[١٢]، وهو خير مُمثِّل للقراءة المُنْتِجة لدلالاتها. ويُعرّف التناص بقوله: «هو ملاحظة القارئ للعلاقات بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة عليه» وعلى صعيد التطبيق استعمل ريفاتير مفهوم التناص «في حدود الأداة الأسلوبية والسيميائية»[١٣].

ويتوسّع مفهوم التناص النظري عند ريفاتير حيث درس شكلًا من أشكال التناص في كتابه «إنتاج النص» هو «التلميح». وقد أعاب عليه بعض النقاد مثل جيرار جينيت وفرانسيس غوييه كونه يرى التلميح في كل شيء، ويرى غوييه أن بعض الجامعيين قد تحوّلت لديهم - ويذكر ريفاتير - الدراسات التناصية إلى نوعٍ من «إبراز العضلات الثقافية»[١٤].

وفي سياق وفرة الدراسات التناصية، ظهرت دراسات تُركّز على ملمح معين أو شكل محدد من أشكال التناص، فكما ركّز ريفاتير في أحد كُتبه على التلميح، نرى انطوان كومبانيون يدرس «التضمين»، إذ يكتب: «إن العبارة المُضمّنة لا معنى لها بحد ذاتها.. ولا معنى لها خارج القوة التي تُحرّكها، تقبض عليها، تستثمرها وتستدخلها»[١٥]. ويدرس أيضًا «الاستشهاد» الذي يعتمد الحضور الفعلي والحرفي لنص في آخر[١٦]، فقد تناول الاستشهاد باعتباره معالجة تناصية، فهو نقل وحدة لغوية من خطاب إلى خطاب آخر «وإذا كان هذا الملفوظ المُسْتَشهد به يبقى على حاله بالنظر إلى دواله، فإنّ تغيير الواقع الذي يتعرض له يُحوّل دلالته وينتج قيمة جديدة، ويتسبّب في تحويلات تؤثّر في دلالة النص المُسْتَشهَد له، والنص المُسْتقبِل له معًا عند نقطة الاندماج بينهما»[١٧]، ويرى أن كل كتابة هي لصق وتركيب واقتباس وشرح[١٨].

وجاء لوتمان Lotman ليضيف أبعادًا مفهومية ومقوّمات جديدة لمصطلح التناص عندما تحدث عن وحدة لغوية جديدة هي «التخارج النصّي» التي اتسع

مداها لتشمل تجليات النص ومحيطاته وبيئته المُنْتِجه له، فضلًا عن معالجته لموضوعات جديدة، مثل: الأدب الساخر والسجال المقنّع[١٩]. وقد وجّه رولان بارت نقده إلى مفهوم التناص وآلياته وقوانينه، ولهذا لم ترد لفظة «التناص» باعتبارها مصطلحًا نقديًّا في كتاباته إلا في كتابه «لذة النص» ١٩٧٣، ويتكرر ذكره للتناص في كتابه «درس السيميولوجيا» ١٩٧٨، واعتبر التناص تشكيلة من الاقتباسات يتكوّن منها النص، ويرى أن التناص ليس إلا تضمينًا بغير تنصيص، وهو «حوار الكتابات»[٢٠].

ولكنّ مفهوم التناص توسّع وفُتحت آفاقه أكثر على يد جيرار جينيت الذي اقترح مصطلحًا جديدًا سمّاه «التعالي النصي» (Transtextualite)، ويعني عنده «كل ما يجعل نصًّا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني»[٢١]. ويُعرِّف جيرار جينيت في دراساته النص باعتباره طرسًا (Palimpseste) أو «النص الممحو»، وقد حمل كتابه «أطراس» عنوانا فرعيًّا هو «الأدب من الدرجة الثانية»، «والذي أنهى حالة الفوضى حول مفهوم التناص من خلال نقله من اللسانيات إلى علم الأدب، ولم يعد بمقدور مستخدمي التناص استعمال المصطلح بمنأى عن النقد»[٢٢].

لقد استخدم جيرار جينيت صيغتين هما: «النص الجامع» (Architexte)، والطرس (Palimpseste)، وقد شكّلتا عنوانين لاثنين من كُتبه الأول «النص الجامع» عام ١٩٧٩، والثاني «أطراس» عام ١٩٨٢، واعتبر جيرار جينيت النص الجامع (أو جامع النص أو معمار النص) هو موضوع الشعرية. ويشير كلا الكتابين إلى التناص من حيث تشكيل النص طرسًا يسمح بالكتابة على الكتابة، استنادًا إلى عدد وفير من النصوص اللامتناهية. ويتشكّل النص الجامع من «مجموع كل من النص وما يمهّد له ويذيّله ويُومئ إليه ويتبطّنه أو يوازيه، أي في جميع الأحوال يُغذيه ويرفده بشاكلة أو أخرى»[٢٣].

وضمن مكوّنات النص الجامع يُدخل جيرار جينيت «التناص» فيما يُسمّى بالنصية المتعالية (transtextualite)، أي ما يخترق النصوص ويُمكّنها من اختراق سواها، ويُعرّف ذلك بأنه كل ما يضع النص في علاقة مباشرة أو مخفية مع نصوص أخرى، ويقصد بالمخفية التضمين والتلميح والمحاكاة والتأثر، وهذا ما يعتبرها شرعية، ومنها غير شرعية، مثل: «المُتستِّر والسلبي أي الانتحال»[٢٤].

وقد حدّد جيرار جينيت أنماط المتعاليات النصية أو العلاقات الماوراء نصية بخمسة أنماط أو علاقات، وجعل التناص واحدة منها، وهي:

١ - التناص، وهو العلاقة بين نصين أو أكثر كما يتضح في الاستشهاد والتضمين والتلميح والسرقة.. الخ.

٢ - الميتانص (Metatextualite) أو (ما وراء النص)، وهو علاقة التعليق الذي يربط نصًّا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره.

٣ - النص الأعلى، وهو العلاقة التي تجمع بين نص سابق ونص لاحق.

٤ - المناص أو التوازي النصي (paratextualite)، وهو في العنوانات الرئيسية والفرعية والمقدمات والتصدير والتنبيه والملاحق والصور والخواتيم وكلمات الناشر.

٥ - النص الجامع L'Architexte، أو معمارية النص أو النصية الجامعة إنه علاقة صماء يأخذ بعدًا مناصيًّا، وتتصل بالجنس الأدبي؛ شعر، رواية، مسرحية، مذكرات[٢٥].

وقد خصص جيرار جينيت كتبًا لشرح هذه الأنماط، فوضع «معمارية النص ١٩٨٦» و«التعلّق النصّي»، وفي عام ١٩٨٨ أصدر كتابًا خاصًّا كرَّسه للمناصة، وجعله يحمل عنوان «عتبات». وبهذا يكون جيرار جينيت قد تمكّن من تطوير «نظرية التناص» ومن ثم توسيع أنماطها بتمييز بعضها عن بعض وإبراز مناطق تقاطعها وتداخلها[٢٦].

وقد رأى مارك دوبيازي أن جيرار جينيت قد وضع حدًّا للمفاهيم الواسعة حول التناص، وأن دراساته حول ذلك قد استوعبت الجهود التي اشتغلت على التناص، من مثل: تطبيقات الاستشهاد (التضمين) لأنطون كومبانيون، ودراسة السرقة عند جوليا كريستيفا، والتلميح والوضع الخفي والضمني للتناص لدى ميشيل ريفاتير[٢٧].

وقد قدّم جيرار جينيت دراسات متميزة في مجال دراسة علاقات النصوص وبحث أشكالها وأنماطها، وبهذا يكون جيرار جينيت قد ألحّ على التركيبة العلاقاتية من خلال وضع العملية التحويلية في إطار «الاشتقاق النصّي». وقد ميّز جيرار جينيت بين نوعين من العلاقات جرى الخلط بينهما فيما سبقه من دراسات، ووضعهما في إطار صنفين هما: التناص والاشتقاق النصي، فالتناص يشير الى الحضور المتزامن لنصين (أ حاضر مع ب في النص ب)، أما الاشتقاق النصي فيشير إلى اشتقاق نص (ب يُشتق من أ لكن أ غير موجود بشكل فعلي في ب)، فيعني التناص إذن «في شكله الأكثر وضوحًا والأكثر دقه.. الممارسة التقليدية للاقتباس.. وفي شكله الأقل وضوحًا وانتظامًا، السرقة الأدبية»[٢٨].

وهكذا وجدنا أن صيغة التناص في الخطاب النقدي الغربي لم تكن موحّدة، كما أنّ مفهومه متغير من ناقد إلى آخر، فمنهم من ضيّق مفهومه، ومنهم من وسّعه، ومنهم من اعتبره نمطًا من أنماط التعالقات والتعاليات النصية كما هو عند جيرار جينيت، كما نجد لوران جيني يستخدم مصطلح «التطعيم التناصي»، وميشيل شنايدر M.Schneider يستبدل في كتابه «سارقو الكلمات ١٩٨٥» مصطلح «تناص» بصيغ أخرى تُبرز علاقات التعارض أو امتلاك الآخر التي تُمَارس في الأدب. فعبارة «نص بدل آخر» تُشير إلى السرقة، و«نص مثل آخر» تُشير إلى المعارضة، وكما هو الحال عند ميخائيل باختين، فإن التغيير بالنسبة إليه مفهوم أساسي في التناص، إلا أنه يُستخدم هنا لغايات تأويلية. وقد أسهم كتابه مساهمة

فعالة من أجل القياس النظري للمتطلبات العميقة للتناص عَبْر عملية تعميم مفهوم السرقة الأدبية على أشكال التأثير والتناص كلها[٢٩].

وأوضح ميشيل ريفاتير في مقالة هامة له نُشرت في مجلة «شعر» تحت عنوان «الإيماء التناصي»، حيث يرى فيها أن كل نص يوجد فيه مقاومة دلالية ونحوية، وإن انتقال أي كلمة من نص إلى نص سيومئ إلى هذه المقاومة الأسلوبية من خلال معنيين، الأول: تواتر الكلمة في النص يُثير الانتباه، والثاني: إحياء هذا التواتر بنص التناص[٣٠].

وقد ذهب جاك ديريدا J.Derrida بعيدًا في فهمه للتناص، حيث أخذ عنده شكل «التلقيم»، وهنا ينتقل المفهوم من الحقل المعارفي التقليدي الذي يُراكم الأمثلة إلى نص عضوي تُنسج فيه العلاقات بشكل تلاحمي، أي لا يكون النص المُسْتعار كلصقة نافرة في النص المستعير، فتغدو والحالة هذه مشابهة تمامًا «للتلقيم» أو «الغرز الطبي»[٣١].

ويتحدث جاك ديريدا أيضًا عن «الاقتطاف» (citation) كصورة من صور التناص، ولا يتوقف بذلك المفهوم عند حد الوحدات اللغوية الكاملة، كأن «يقطف» الشاعر المتأخر جملة كاملة أو بيت شعر كاملًا، أو شطرًا منه، بل يذهب إلى أنّ «الاقتطاف» ومن ثم «التناص» يحدث مع كل لفظة في النص الشعري لأنها سبق استعمالها من شعراء أو كُتّاب آخرين[٣٢]، فالنص لا يملك أبًا واحدًا، وله عدة أعمار من المنظور التفكيكي[٣٣].

ويتّضح من خلال ما تقدّم كيف تطوّر مفهوم التناص وتعدّدت أنماطه وما شابه من تقاطعات واختلافات وتَعدّد في الصياغة والمفهوم والدلالة والرؤية في الخطاب النقدي الغربي، أمّا في الخطاب النقدي العربي فالإشكالية كانت أكبر، لأن المصطلح مستورد وليس ابن البيئة، ولهذا لم يتفق النقاد والباحثون العرب على

صيغة لفظية أو ترجمة موحّدة لمصطلح «التناص»، وبالرغم من أنّ لفظة «التناص» قد اكتسبت شرعيتها اللغوية حيث يوجد في معجم «لسان العرب» تحت مادة «نصص» عبارة «تناصّ القوم» بمعنى اجتمعوا وازدحموا، وهذا يعطي الشرعية اللغوية للتناص، أي يغدو بمعنى اجتماع النصوص وازدحامها.

أما الشرعية الاصطلاحية له فقد استمدها من شيوع المصطلح وكثرة استعماله وانتشاره، ولكن رغم ذلك كله برزت له صيغ ومقابلات كثيرة نتيجة اختلاف فهم النقاد العرب المعاصرين الذين بحثوا في التناص، ونتيجة للتفاوت الحاصل من الترجمة غير الموحّدة لمصطلح التناص، فمنهم من اعتمد على آراء نقاد غربيين، ومنهم من اجتهد واجترح صيغ جديدة، ومنهم من نحت مقابلًا له، فقد ورد بعدة صياغات وترجمات، منها: التناص أو التناصية، والنصوصية وتداخل النصوص أو النصوص المتداخلة، والنص الغائب ويقابله النص الراهن أو الحاضر، والنصوص المهاجِرة والمهاجَر إليها، وتضافر النصوص، والنصوص الحالّة والمُزاحة (الإحلال والإزاحة)، وتفاعل النصوص، والتضمينات، وتناسل النصوص وتناسخها، وتعالق النصوص[٣٤].

ولعل ذلك كله يعود الى أمرين، الأول يتعلق بالترجمة المتعددة لمصطلح «التناص» لأن الخطاب النقدي العربي هو مجرد مستقبل لهذا المصطلح، ومن هنا ظهرت التعددّية في الصياغة والتشكيل، أما الأمر الثاني فيعود إلى أن مفهوم التناص ودلالاته وقوانينه وآلياته واشتقاقاته تتغير فهمًا وتوسعًا من ناقد إلى آخر، كما اتضح من خلال ما قدّمناه من إضاءة عن تطور مفهوم التناص وأشكاله وأنماطه لدى النقاد الغربيين.

ومن خلال ما قدّمته من إضاءات حول تغيّر مفهوم التناص من ناقد إلى آخر فيما تقدّم من تنظير، فإنني ارتأيت أن أجترح مصطلحًا جديدًا أراه أكثر دقة

واستيعابًا لمفهوم التناص وعملياته الإجرائية، وهو مصطلح «الاشتباك النصّي»، إذ إنّ الصِيغ السابقة الذكر، سواء ما ورد منها في الخطاب النقدي الغربي أم التي وردت في الخطاب النقدي العربي المعاصر، كانت تدل على صيغة المشاركة والتداخل بين نصين، وهذا يدل على أنّ النص السابق أو المتزامن المُتنَاص معه قد اشترك في التفاعل والتداخل، وفي الحقيقة، هذا ما لم يحدث، فالنص السابق هو نص ساكن جامد وقع عليه فعل النص اللاحق الذي أيقظه وأنعشه وأحياه، فعملية التفاعل والتشارك تنبع من النص اللاحق وليس من النص السابق، ويُطبّق على النص المُرتحِل كل ما تخضع له العملية الترحالية من إجراءات، من ترويض وتعديل وتحوير وتحريك وتوزيع وتوليد.

ومن هنا نرى أن مصطلح «الاشتباك النصي» الذي يقوم على عاتق المتلقي/ الشاعر يدل على أن النص اللاحق هو الذي يشتبك مع النص السابق، القديم منه والمتزامن، القابع في الكتب والدواوين أو الراسي في الوجدان والأذهان، وبمستويات متفاوتة، ثم يدخل في بيئة نصية جديدة، وضمن عملية إنتاجية تتكون من عدة مراحل:

١ - الاشتباك النصي سواء أكان هذا الاشتباك خفيًّا أم جليًّا.

٢ - الاستدعاء النصي والترحيل.

٣ - التحويل والتعديل والقلب.

٤ - إعادة التوزيع والترتيب.

٥ - تطويع النصوص وترويضها وإدخالها في سياقات جديدة.

ويحرّض الاشتباك النصي المتلقي / المبدع في مستويات أربعة: ذاكرته وثقافته وإبداعه التأويلي وقدرته على اللعب بالكلمات، وكما يقول مونتينه: «الكلام نصفه لمن يتكلم، ونصفه لمن يسمع»[٣٥]، ويمكن القول بأن السامع والقارئ له أكثر من ثلثي الكلام وفق نظرية التلقي ودور القارئ فيها، فقد كان المعنى، كما يقول النقاد

القدامى، في بطن الشاعر، أمّا وفق نظرية التلقي فإن المعنى في بطن القارئ. وهنا نتحدث عن القارئ المبدع أي الشاعر الذي يتلقى نصًّا سابقًا أو متزامنًا ويشتبك معه وينقله إلى نصه وفق المراحل التي ذُكرت آنفًا.

ولذلك تكون مهمة التحليل في ضوء الاشتباك النصي هي فك اشتباك النصوص التي اشتبك معها الشاعر وبيانها والموازنة بينها وبين النص اللاحق، ومن ثم تحليلها لرصد رحلتها من النص السابق إلى النص اللاحق، وتجلية قدرة الشاعر في توظيفها وتطويعها وشحنها بمضامين وهيئات لغوية جديدة في إطار نوافذ اشتباكية كنائية أو استعارية أو مونتاجية، كما أن مهمة التحليل في ضوء الاشتباك النصي تُعنى بمعرفة مستوى الاشتباك واستراتيجيته في إطار ثنائية الخفاء والتجلّي، أي بيان ما ارتحل من النصوص بصورة خفية كالتأثر والتلميح والتوليد، وما ارتحل منها بصورة جلية كالاقتباس والتضمين واستدعاء الشخصيات.

وفي ضوء ما تقدّم فإن التحليل سيقوم بفك النصوص التي اشتبك معها الشاعر يعقوب الرشيد والتي تراءت من خلال آليات على شكل تأثر بمذاهب أدبية وبشعراء تربطهم علاقة بيعقوب الرشيد، أو تلميح لنصوص سابقة، أو توليد نص جديد من النصوص السابقة من خلال التحويل والقلب والنقل، وهذا ما أطلقت عليه اسم «الاشتباك النصي الخفي»، وتراءت بعض النصوص التي اشتبك معها يعقوب الرشيد بشكل جلي وواضح، وآلياته، هي: الاقتباس ضمن مستويات الامتصاص والتشرّب والتحويل والاجترار، والتضمين، ضمن مستويات التحوير والتعديل والتضاد والتمطيط والتقابل، واستدعاء الشخصيات وآلياتها وأنماطها ومساحتها النصية الاستغراقية والجزئية، وهذا ما أسميته «بالاشتباك النصي الجَلِي».

****

الفصل الأول

الاشتباك النصّي الخفيّ وآلياته

١ - التأثُّر.

٢ - التلميح.

٣ - التوليد.

الاشتباك النصّي الخفيّ وآلياته

يبحث الاشتباك النصي الخفي في منابع الثقافة المغذية للتجربة الشعرية عند يعقوب الرشيد، والمصادر التي نهل منها، وأسهمت في تكوين فضائه الشعري، والتيارات الأدبية التي تأثر بها وانصهرت في ذاكرته واختزنت فيها، كما يشمل الاشتباك النصي الخفي النصوص التي ارتحلت إلى شعر يعقوب الرشيد بصورة خفية، مثل: التلميحات والتوليدات النصية، فضلًا عن اطلاعه على الشعر العربي، وعلاقاته مع الشعراء مثل الشاعر الكبير عمر أبي ريشة، وتأثره بشعراء الرومانسية كنزار قباني وإبراهيم ناجي، وغيرهما.

وبما أن النصوص لا تنشأ من فراغ حسب مفهوم الاشتباك النصي، فإن أي مبدع قابل للتأثر بما يرى ويقرأ ويسمع، وما هو مخزون في الذاكرة عن وعي وعن لا وعي. ولقد جاء في افتتاحية لابروبير في كتابه les caracteres التي صدرت طبعته الأولى عام ١٦٦٨م مما يلي: «كل شيء قد قيل، ولقد جئنا متأخرين، كان هناك بشرٌ يفكرون، منذ سبعة آلاف سنة»[١].

وهذه الفكرة التي تدور حول التكرار للأفكار نفسها وردت في التراث الشعري العربي القديم، حيث قال زهير بن أبي سلمى:

ما أرانا نقول إلا مُعارا

أو مُعادًا من قولنا مكرورا

ولكنّ الحل عبّر عنه لابروبير قديمًا بقوله: «إنني أقوله (القديم) على طريقتي»[٢]، فالطريقة والصياغة والتنظيم وإعادة التوزيع والترتيب في التركيبات

اللغوية هي التي تُعطيها أفكارًا جديدة ومدلولات مُغايرة وتلبس مؤلفها ثوب الأصالة والجدة.

وتتوسع دائرة الاشتباك النصّي الخفي إلى أن تصل إلى ما سمّاه جاك ديريدا بالاقتطاف citation[٣]، فهو لا يتوقف عند حد التركيبات اللغوية الكاملة بأشكالها المتنوعة، بل يجري على كل لفظة في النص الأدبي سبق استعمالها من كُتّاب آخرين. إن كل كلمة داخل نص ما تحمل إمكانية اقتطافها، وبالتالي تدخل هذه الاقتطافات في دائرة الاشتباك النصي الخفي، وتدخل في هذا الباب الإيماءات والتلميحات والإحالات الامتصاصية للنصوص، كما تشمل الإشارات الخفيّة والاشتقاقات والتوليدات النصية.

وكأن الاشتباكات النصّية هي نصوص ممحوة وفق تعبير جيرار جينيت في كتابه «أطراس» أو «النص الممحو»، ويعني ذلك أن كل نص هو نص ثان، ويستعير لوران جيني مصطلح «التطعيم»، أي تصنيف صوره وأيدولوجياته ضمن عملية تسمح بإعادة التصييغ بين نص وآخر، وتغيير مستوى المعنى إلى سياق جديد[٤].

وفي ضوء ما تقدم نجد أن يعقوب الرشيد قد اشتبك مع نصوص كثيرة بشكل خفي، وهذا يدل على ثقافته وقدرته على التعامل مع هذه النصوص ومحاورتها والإفادة منها واستقبالها على طريقته وتحويلها وفق سياقاته الشعرية والشعورية وتوليد معاني جديدة تبرز أصالته وبصمته الأسلوبية والشعرية.

وقد جاءت اشتباكاته النصية الخفية عَبْر آليات ثلاث، هي:

١ - التأثُّر.

٢ - التلميح.

٣ - التوليد.

١ - التأثُّر

يأتي التأثر في إطار مبدأ الحفظ والنسيان، الذي ينظر إلى الشعر على أنه ترميم لركام لفظي مبعثر وإعادة لصياغته بعد عملية تذويب وانصهار، يتخللها عملية تحويل وتحوير، ومن ثم نقل المُنْجَز الجديد إلى بيئة نصية جديدة، ويتكون النص الشعري أيضًا من خبرات الشاعر القرائية والمعرفية وانتمائه لتيار أو مذهب أدبي، وعلاقاته مع غيره من الشعراء، فكل ذلك يدور في فلك التأثر ومصادره.

فالشاعر يعقوب الرشيد رومانسي في أغلب شعره، وعلاقته بأدبيات الرومانسية وتفاعله معها واضح وجلي، كما أن خريطة الرومانسية في شعره تتراءى من خلال عذوبة ألفاظه وسلاستها، والخضوع الفني لمفردات الطبيعة، ومناخات الخيال الرومانسي. كما أن شعره الغزلي يشتبك مع شعر الغزل العربي، وقد انعكست الرومانسية في شعره في أغلب ما نظمه من شعر في السياسة أو الحب أو المرأة أو الطبيعة[٥].

وقد أسهمت حياة الشاعر السياسية في إثراء شعره وتوسيع آفاقه وأكسبت شعره رسالة قومية وإنسانية، وطبعت شعره بطابع التآلف ما بين الرومانسية والسياسة، والحب والحياة والطبيعة والإنسان والمرأة والوطن، وبالرغم من تطواف يعقوب الرشيد حول شرنقة الذات الرومانسية، إلا أنه استطاع بمهارة واقتدار أن يدمج في شعره محورين أساسيين هما، الغزل والوطن، واستطاع من خلالهما أن يطرح أسئلة جوهرية وقضايا جديرة بالاهتمام فيما يتعلق بالمرأة والوطن، وأصبح للشاعر كيانٌ مُسْتقِلٌ، ورؤية للحياة والناس والمجتمع مع الاندماج الواعي للذات

بالعالم الخارجي، والتصاق العالم الخارجي بوعي الذات الفردية وتجاوبه معها تجاوبًا حيًّا[٦].

وتتجلّى عند يعقوب الرشيد صورة الوطن مُغلّفة بطابع رومانسي تسرّب إلى شعره في إطار التأثر بالتيار الرومانسي في قصيدته «الحنين إلى الكويت» حيث يقول:

بــرّح الــشــوق بــي فــســرْ يــا حــادي
صــوب دنــيــا الجــمــال صــوب بــلادي
اقـــذف الآهَ فـــي الـــبِـــعـــاد لأنـــي
أحــمــل الــهــمَّ والأســـى فـــي بِـعـادي
إنـــهـــا مـــوئـــلـــي الحـــبـــيـــبُ وإنّـــي
فــي اغــتــراب يــشــقــى عــلــيــه مُـــرادي
.. آه يــا شــوق لا يــواســيــك منّــي
غــيــرُ وصــلٍ يــجــود فــيــه رقـــادي[٧].

إنّ الشعر في حقيقته ليس لفظًا وليس مجرد معنى، وإنما هو تجربة مُصاغة في جنس من التصوير عَبْر تبصّر في تجربة إنسانية عميقة، لأنها نابعة من انتماء للوطن، وبسبب تأثير التيّار الرومانسي على الشاعر نراه يُعبّر عن هذا الانتماء بمفردات العشق ولغة الحب، وتتماهى صورة الوطن بالمرأة، والمرأة بالوطن، فكلاهما حبيب، ويجود في حضنهما الرقاد.

وتجاوزت رومانسية يعقوب الرشيد، الحزن والتقوقع على الذات، وابتعدت عن شطحات الأوهام، ودمَجت الداخل بالخارج أي الذات بالواقع، وعلى الرغم من القالب الرومانسي للألفاظ والوزن والإيقاع، فإن النغمة عنده لم تكن نغمة حزن فردي بقدر ما هي تعبير عن حالة الحزن المكبوت كموضوع إنساني مُعبَّر

عنه بتشكيلة لغوية مسبوكة بهدوء وممزوجة بانتقاء ألفاظ رقيقة تتناغم مع رقة مشاعر الشاعر الإنسانية:

يـا لـيـلُ خُـذْنـي مـن تـعـسُّـف طـغـمـةٍ
واقـــذف بـقـلـبـي فـي دروب حـبـيـبـي
عـلّـي هُـنـاك أرود أحـــلام الـمُـنـى
حـتـى تـــزولَ مـن الـضـلـوع كُـروبـي
جـار الـزمـانُ وضـاق بـي أفـق الـهـوى
هـلّا سكبتِ الـشـوقَ فـوق دروبـــي[٨].

إن موضوعات المرأة والعاطفة الجياشة واختيار الألفاظ والصياغة ذات الإيقاع الجميل والروح التوّاقة إلى البحث عن الجمال في الحياة، كلها ملامح رومانسية تقاطعت مع مفردات المضمون الشعري عند يعقوب الرشيد، وقد امتدت تلك العاطفة الجيّاشة إلى التعبير عن قضايا الوطن، وهذا ما نراه في شعر أبي ريشه، وتجلَّى واضحًا أيضًا عند نزار قباني.

لهذا يمكن القول بأن شعر يعقوب الرشيد هو عملية ذاتية للدخول إلى باب العاطفة الغزلية والعاطفة الوطنية والتأمل في زوايا الجمال في الكون من حولنا، وهذه نظرة وُلدت من رحم الرومانسية، والمرحلة المُنْتِجة لشعر يعقوب الرشيد، وليس غريبًا أن يتقاطع شعر يعقوب الرشيد مع أبي ريشة أو نزار قباني أو غيرهما من الشعراء الرومانسيين الوطنيين، هؤلاء الثلاثة الذين اهتموا كثيرًا بقضايا الوطن والإنسان والمرأة، وليست مصادفة أن يشتغل الثلاثة بالسلك الدبلوماسي.

إن شعر يعقوب الرشيد ترجمة صادقة لنفسه يُعبّر عنها بلغة يقول عنها الدكتور سليمان الشطي «إنها منسجمة مع طبيعة هذه التجارب التي تعتمد على إثارة التأثير العاطفي المباشر الذي يمكن أن تأتي به الألفاظ والصور التي يتم

انتقاؤها، وهو ينأى فيها عن الصور الغريبة أو العلاقات التي تكسر المألوف من اللغة أو ما اعتاد الناس عليه من تعبيرات، ولعل قصيدة الغزل التي تُعبر عن عاطفة مباشرة الدلالة تستدعي هذا النوع من التعبيرات، كما نلاحظ عند عمر أبي ريشة ونزار قباني وغيرهما»[٩].

وانطلاقًا من تيار الرومانسية الذي لم يسلم منه أي شاعر في مرحلة من مراحل تكوينه الشعري، نرى الشاعر يعقوب الرشيد يخضع فنيًّا لمفردات الطبيعة وفضاءات الخيال الرومانسي، لذا تتسرّب المشاعر الرومانسية إلى معظم قصائده، فنجده عاشقًا يعاني لوعة الحب والفراق، ويتضح ذلك في قوله:

يـا قـلـبُ إنّـي أراكَ الـيـوم مُسْـتـعِـرًا
مـن الـنـوى أم ضِـرامُ الـحُـبّ تلتهبُ
أم طـاف حـولـكَ فـي رأد الـضـحـى رشـأ
يـغـزو الـقـلـوبَ بـألحـاظٍ ويـخـتـلِـبُ
فَـبِـتَّ لا تـعـزفُ الأنـغـامَ فـي طـربٍ
بـل أنـت تـنـشـرُ أحـزانًـا وتـنـتـحِـبُ[١٠].

إنّ هذه الألفاظ العذبة السلسة التي تسرّبت إلى بوتقة شعر يعقوب الرشيد نابعة من معجم شعراء الغزل، كما أن صورة العاشق الولهان وهو يعاني لوعة الشوق وألم النوى، هي صورة قديمة استوحاها الشاعر من مخزونه الشعري، ولكنه أضفى عليها شعرية جاذبة نلمس فيها العاطفة الصادقة التي تدهش المتلقي وتؤنسه، وذلك ناتج من دقة اختياره لألفاظه ومدلولاتها، ولقد اعتنى الشاعر يعقوب الرشيد بشكل النص قدر اعتنائه بالمعنى، فالنص عنده يشكل لوحة فنية متكاملة الأبعاد والألوانٍ، وعلى الرغم من بساطتها، فلابد لقارئها أنْ يُمعِن النظر فيها أولًا ثم يُفكّر في تحليل دلالاتها وتجلياتها.

إنّ علاقة يعقوب الرشيد كانت أوضح ما تكون بالتراث الرومانسي وأخذت تتسلّل منه مفرداته وصوره، ويشتبك مع نصوص شعراء الرومانسية في موضوعات الحب والغزل، ومشاعر الوجد والشوق واللوعة، فنظرة إلى عنوانات دواوينه تبرز تأثره بهذا التيار الرومانسي، ابتداء من «سواقي الحب ١٩٧٤» إلى «دروب العمر ١٩٨٠» إلى «غنيت في ألمي ١٩٩١» إلى «رفيف الجراح ١٩٩٧» وأخيرًا «همسات السبعين ٢٠٠٦»، ولهذا يمكن القول إنّ شعر يعقوب الرشيد هو «محاولة دائبة للدخول إلى هذا الهيكل الفخم، ومن هذا الباب، باب العاطفة الغزلية والعاطفة الوطنية والتأمل في زوايا الجمال في الكون من حولنا»[١١].

ويبدو تأثر يعقوب الرشيد بالعاطفة الجيّاشة والمفردات الرومانسية في قصيدة «محراب الجمال»، حيث يقول على لسان المحبوبة:

أقـــدمْ ولا تـخـشَ الـهـوى إنّـــا بـه
نـسـمـو ونـسـحـق قـولـة الحُـسّـادِ
أطـلـق لِحـبّـك مـا اسـتـطـعـت عِـنـانَـه
حـلّـقْ بـه بـروائـع الإنـشـادِ[١٢].

وبالنظر إلى قصيدة نزار قباني «إني خيرتك فاختاري» نجد أن تلك الجرأة العاطفية في الخطاب الشعري للمرأة عند يعقوب الرشيد قد تناسلت من قصيدة نزار قباني، ولكن بصورة عكسية، فيقول نزار قباني مخاطبًا المحبوبة المترددة:

غوصي في البحر... أو ابتعدي
لا بحر من غير دوار
الحبُّ مواجهة كبرى
إبحارُ ضدّ التيارِ
صلبٌ .. وعذابٌ.. ودموع
ورحيلٌ بين الأقمار[١٣].

ومن الواضح أن مدلولات ألفاظ نزار قباني قد رفرفت بأجنحتها على فضاء ألفاظ يعقوب الرشيد الدلالي في إطار اشتباك نصي خفي من نوع التأثر الدلالي.

وكان للشاعر عمر أبي ريشة أثر كبير في تحفيز الدوافع الداخلية ليعقوب الرشيد في نظم الشعر والمضي في دروبه، ولم يقتصر أثره على ذلك، بل تعدّاه إلى تسرّب ظلال من روح عمر أبي ريشة إلى روح يعقوب الرشيد من حيث انتقاء الموقف والاهتمام بالجوانب العاطفية من غزل أو وطنيات أو مواقف مُغلّفة بالإحساس بالألم أو الانفعال الحزين، فانظر إلى قوله:

وكم سكبتُ بسمعِ الحبّ أغنيةً
عذراءَ جنّحها شوقي وإلهامي
فردّدتُها وعلى الأدواح ساجعة
فألهبتْ فيَّ أحزاني وآلامي
وأرهفتْ في سكون الليل سامعةً
شجوي وبَثّي وآهاتي وأوهامي[١٤].

إن تجربة يعقوب الرشيد الشعرية لا يمكن فصلها عن ذاكرتها ومرجعياتها الثقافية، وسمات الشعر الرومانسي المُقيّد بتقاليد فنية وعاطفية، وهيئات لغوية ذات صلة وطيدة في التعبير عن الحب بأشكال وصور استعارية جميلة، ويظهر ذلك التأثير على صور يعقوب الرشيد الشعرية التي تناسلت ظلالها من بعض صور أبي ريشة، حيث يقول (أبو ريشة):

على شفتينا ثارَ طيفُك وارتمى
فأبعدَ وهجَ الشوقِ والعِطرَ عنهما
حنانكِ أبقي لي بقية سلوةٍ
ألوك بها الشّهدَ الذي كان علقما[١٥].

ونلاحظ أن يعقوب الرشيد قد تأثر بتلك الصورة ونقلها إلى نص شعري له، ولكن بعد أن لوّنها بألوانه التعبيرية، فيقول:

عـلـى شـفـتـيـنـا يـحـومُ الـكـلامُ
ويـنـضـحُ مـنـه عـبـيـر الـوصـالِ
فـخـلّ الـلـيـالـي تُـنـاغـي الأمـانـي
بـبـسـمـةِ حـبٍّ سـخـيّ الـظِّـلال[١٦]

فالشاعران يُعبّران عن تجربتهما مع المرأة، وهي علاقة توازن تربط بين الجسد والروح والعطر والعبير، وواضح هنا تأثر النص اللاحق بالنص السابق، إذ كل واحد منهما جاء بصيغة أسلوبية متشابهة في الإخبار والأمر، ولكن مع تعديل في المدلولات، فعند عمر أبي ريشة ولّدت زيارة الطيف في أثناء العناق حالة سكينة وهدوء ممزوجة بحلاوة النشوة الطيفية، أما عند يعقوب الرشيد فجاء التعبير على نحو مغاير، إذ أصبح عن كلام يحوم على الشفتين وينضحُ منه شذى الوصال، مُنْبِئًا عن حالة تمنٍّ يكون فيها الحب سخيًا والمشاعر مفعمة بالطاقة الإيجابية.

لقد تجلّى أثر عمر أبي ريشة على يعقوب الرشيد في تكوينه الشعري وتحفيزه على نظم الشعر، ويُعزّز ذلك يعقوب الرشيد نفسه، حيث يقول: «في بداية حياتي الشعرية تأثرت باثنين من الشعراء، الشاعر فهد العسكر وأستاذنا الكبير الشاعر عمر أبي ريشة، والذي أقول مفاخرًا بأنه كان أستاذي وزميلي عندما كان سفيرًا لسوريا في الهند، وأنا كنت كذلك سفيرًا للكويت».

ويذكر يعقوب الرشيد في مقدمة ديوانه «سواقي الحب» بعنوان «مع الشعر» أنّ الشاعر عمر أبا ريشة قال له: «أنت يا يعقوب شاعر، ويجب أن لا تضنّ بإنتاجك» فأجبته بأن الشعر موهبة وفن، واعتقد بأنني بعيد عنهما، فقال: «إنك لا تعرف نفسك، وإنني أقول لك ليس مجاملة، وإنما هو إحساسي بذلك»[١٧].

وقد كان يعقوب الرشيد لديه حب لروائع الشعر وحفظ لأجود شعر الغزل، وهذا ما دفع زوجته أم العز لتشجيعه، ثم يذكر يعقوب الرشيد أنه كان يعرض دائمًا ما يكتبه من شعر جديد على الشاعر عمر أبي ريشة، ويبدي ملاحظاته «بشطب كذا وزيادة كذا، وأن هذا البيت لا يخلو من زحاف، وهذا فيه إشباع وذلك خطف، وآخر مكسور»[١٨].

وقد كان للشاعر عمر أبي ريشة الأثر الكبير في مدِّ جسور من الزمالة الوجدانية والالتقاء الروحي في رحاب الشاعرية والأدب في ندوات روحية وسهرات ممتعة.. يستريح كل منهما للآخر، يسمع منه ويسمعه، ويتأثّر به ويؤثّر، حتى كان أن استلهم من ثقة الشاعر الكبير أبي ريشة بشعره مقدرة ودافعًا دعاه لإخراج ديوان سواقي الحب، باكورة إنتاجه الشعري[١٩].

إنّ آلية التأثُّر بالموروث الرومانسي الشعري عند يعقوب الرشيد، وبالشاعر عمر أبي ريشة وببعض الشعراء الرومانسيين أسهمت في تكوين شاعرية يعقوب الرشيد، وأبرزت قدرته على الإفادة من النصوص الشعرية التي اشتبك معها وتأثّر بها، مِن غير أن تطمس شخصيته وتُلغي دوره في تفجير طاقة النصوص التي اشتبك معها وتأثّر بها، فقد صاغها في هيئات لُغوية جديدة وكيّفَها مع معجمه الشعري وتجربته الشعرية بمهارة واقتدار.

ولئن تأثّر يعقوب الرشيد بالتيار الرومانسي وشعرائه، فشأنه في ذلك شأن جميع الشعراء في مراحلهم الأولى، إذْ لابُدّ لِكلّ شاعر يسير في بداية طريق الشعر أن يخطوَ خُطى شعراء أُعجِب بهم وأحبّهم وحفظ شعرهم. ولكنّ يعقوب الرشيد حدّد فيما بعد منهجه ومساره الشعري، فتجلّت معالمُه، وبانت مقوّماته وسِماته، وصار للقصيدة «اليعقوبية» طابعها المُتميّز ومناخها الخاص، ولغتها الدالّة وبصمتها الأسلوبية والشعرية.

****

٢ - التلميح

يُعدّ التلميح من أشكال الاشتباك النصي الخفي، وإن كان قد صُنّف في النقد القديم على أنه من باب السرقات غير المذمومة، وبما أن النقاد العرب القدامى قد أجمعوا على أنه لا يمكن لأحد أن يستغني عن خطاب غيره، لذلك نجد ابن رشيق القيرواني يقول في هذا الصدد، «وهذا باب متسع جدًّا، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السلامة منه»[٢٠].

إذن لا معنى لانغلاق النص، ففي كل بيت وكل قصيدة نجد صدى أبيات وقصائد أخرى، ولا يخلو بيت مبدئيًّا من التلميح، وهكذا يمكن أن ينقل الشاعر بيت شعر من بيت آخر، أو يضُم في بيت واحد معاني تشملها أبيات سابقة، كما يمكنه أن ينقل معنى من غرض لآخر، من الغزل إلى المدح، على سبيل المثال، وقد ينقل معنى من بحر لآخر[٢١].

وقد أعتنى ميشيل ريفاتير بدراسة التلميح في كتاب «إنتاج النص» باريس ١٩٧٩، وقد أعاب فرانسيس غوييه على ريفاتير كونه يرى التلميح في كل شيء، ولا يُميّز بين ما كان القدامى يدعونه (التلميح الحي) و(التلميح الميت) أي بين التلميح الذي ينبع من ذهن القارئ ويُبرز معرفته للنص، والذي لا يعدو أن يكون تلاقيًا بسيطًا واتفاقًا سطحيًّا بين لفظتين أو فكرتين[٢٢].

واعتبر جيرار جينيت التلميح أو الإلماع Allusion شكلًا من الاشتباك النصي الخفي، ولكن لا يستطيع إلّا الناقد الحاد الذكاء تقدير العلاقة[٢٣]، وانتقد جيرار

جينيت ريفاتير لتوسّعه النظري لمفهوم التناص وتضييقه الشديد في مجال التطبيق، فالعلاقات المدروسة من جانب ريفاتير هي دائمًا منتمية لنظام البنيات الدقيقة «المجهرية» والدلالية الأسلوبية في سُلّم الجملة، لوحدة لغوية أو نص قصير، شعري في الغالب، فالأثر التناصي في التلميح ينتمي «لنظام الصورة الدقيقة الجزئية أكثر مما ينتمي للعمل الأدبي بالنظر إلى بنيته الإجمالية كحقل لتناسب العلاقات»[٢٤].

وقد يكون التلميح دلاليًّا صرفًا دون أن يكون اشتباكًا نصيًا بالمعنى الحرفي للكلمة، وقد يشير التلميح أحيانًا إلى مجموعة نصوص بدلًا من الإشارة إلى نص مُحدّد، وقد يكون استدانة مستترة غير حرفية[٢٥]، وقد يكون التلميح امتصاصًا دلاليًّا لنص ما أو تشرّبًا له أو تطوافًا لمعنى سابق في نص لاحق.

وفي ضوء ما عرضناه عن التلميح يمكن القول بأن من الوهم الاعتقاد «ببكورية النص» أو «بيئة عذراء له»[٢٦]، فالنص لا يمكنه أن يتخلّى عن تشرّب نصوص أخرى أو امتصاصها، ولابد من العثور تحت الكلمات على كلمات أخرى مخفية أو مُلمَّح أو موماً إليها، كما يجب الإشارة هنا إلى أنّ التلميح لا يُعدّ انتقاصًا من النص الشعري، ولا عيبًا لقائله، وإنما على العكس من ذلك، يُعدّ عملية إيجابية تدل على ثقافة الشاعر وسعة مخزونه وقدرته على صهر المعاني في بوتقة شعره وتذويبها ثم إلحاقها إلى مُلكيّتهِ بهيئة جديدة، وصبغها ببصمته الأسلوبية.

فقصيدة «أمتي» للشاعر يعقوب الرشيد قصيدة وطنية بامتياز، عامرة بالمشاعر الوطنية الجيّاشة والعشق للكويت، نقتطف منها:

عـفـوًا بـــلادي، إنـنـي فـي غـصّـةٍ
غـــلاّبـــةٍ، حَـــرّى تُـذيـب الجـلْـمَـدا
هـــذي الأمـــانـــي، يـا فـــؤادي هُـجّـدٌ
فـوقَ الجِـــراح، وفـوقَ هـذا الـمُـنْـتدى

مُـــدُّوا إلـــيَّ أكـفّـكـم نـسـعـى إلـى
هـــام الـفـخـار، ونَـبْـتـنـيـه مُـجَـدّدا
فـــالحـــبُّ يـبـقـى لـلـعـروبـةِ رايـــةً
والمـــوتُ فـي ســاحِ الـفـداء الأخـلـدا[٢٧]

إن المتمعّن في القصيدة كاملة يجد أن يعقوب الرشيد يمتح من فضاء قصيدة أبي العلاء المعرّي[٢٨]، التي يقول فيها:

فـــلا هـطـلـتْ عـلـيّ ولا بـأرضـي
سـحـائـبُ لـيـس تـنـتـظِـمُ الـبـلادا

فأبو العلاء يشكو في قصيدته من الناس بعد أن اختبرهم واكتوى بنار شرهم، فيقول:

فـظُـنَّ بـسـائـر الإخـــوان شـــرًّا
ولا تـــأمـــن عـلـى ســـرٍّ فـــؤادا
فـلـو خـبَـرَتـهـم الجـــوزاءُ خُـبـري
لـمَـا طـلـعـتْ مـخـافـةَ أن تُـكـادا[٢٩].

ولكن أبا العلاء المعرّي لم يرض أن تختص أرضه بالمطر وحدها، وإنما أراد أن يسقي المطر أرض الناس جميعًا، وكذلك يعقوب الرشيد الذي استقى من معين قصيدة المعري رأى أنه رغم الغصة الغلّابة والجِراح في نفسه من واقع أمته، إلا أنه لا يتنصّل من حُبّه واعتزازه بأمته، ونراه يحث أمته إلى إعادة بناء مجدها، لأنّ حُبّه للعروبة سيبقى عنوانه والدفاع عنها ديدنه.

وفي قصيدة «ليلى» يلجأ الشاعر إلى اشتباك نصي خفي آليته التلميح، مع قصيدة مُغنّاة يستدعيها الشاعر من ذاكرته ومخزونه الشعري، فالقصيدة المُغنّاة تقول:

اللـيـلُ يـا لـيـلـى يُـعـاتـبـنـي

ويـقـولُ لـي سـلّـم عـلـى لـيـلـى

وطـيـبُ الـشـوق يـحـمـلُـنـي

إلـى عـيـنـيـكِ يـا لـيـلـى

الحـبُّ لا يـحـلـو نـسـائـمـه

إلّا إذا غـنّـى الـهـوى لـيـلـى

دروبُ الحـيّ تـسـألُـنـي

تُـرى هـل سـافـرتْ لـيـلـى؟[٣٠].

لقد قام يعقوب الرشيد بامتصاص رحيق هذا النص وتحويله إلى كيان لغوي جديد له هيئته الخاصة به، فيقول:

اللـيـلُ يـا لـيـلـى يُـطـارحـنـا الـهـوى

يُـحـيِـي عـلـى أرج الجـمـال رؤانـا

لـيـلـى اسـلـمـي لـلـحـبّ قـبـلـةَ عـاشـقٍ

أضـحـتْ عـلـى صـدر الـزمـانِ جُـمـانـا

لـيـلـى اسـلـمـي لـلـعـشـقِ فـرحـة هـائـمٍ

أمـسـت عـلـى روض الـنـعـيـم حـنـانـا

لـيـلـى اسـلـمـي لـلـخـيـر مـنـحـة خـالـقٍ

أهـدَى الـلـيـالـي عَـطْـفَـهُ الـريّـانـا[٣١]

إن عبارة «الليلُ يا ليلى» تفتح أفق القارئ على توقّع مفتوح، فالنص الأصلي «الليل يا ليلى يُعاتبني» وفي نص يعقوب الرشيد «الليل يا ليلى يُطارحنا الهوى»، فعبارة «الليل يا ليلى» كانت بمثابة المولِّد العاطفي والشعري عند يعقوب الرشيد،

فعندما التقطها وانتقلت إلى نصه انداحت دوائرها في قصيدته وشكّلت مفاصل أساسية فيها، وبخاصة اسم «ليلى» التراثي المشحون بالعاطفة الجيّاشة، والذي يحمل دلالات رومانسية وعاطفية لها طاقات إيجابية في وجدان الشاعر والقارئ.

واللافت للنظر أن الاشتباك النصي هنا قد انتقل عن طريق ثقافة الأذن التي تعتمد على السماع، كون النص المُشْتَبك معه أو به أغنية مشهورة، ومتجذرة في الوجدان الرومانسي العربي، غايتها تحفيز القارئ على تفكيك لغة الرمز والإيحاء الوجداني المُهيِّمن على قصيدة يعقوب الرشيد.

وكذلك قصيدة «يا نائح النخل»[٣٢] التي مطلعها:

يـا نـائـحَ الـنـخـلِ ألـهـبـتَ الـهـوى فينا

فبات في الـروض رجـعٌ من أغـانـيـنـا[٣٣].

فيشتبك يعقوب الرشيد بقصيدة أحمد شوقي التي مطلعها:

يـا نـائـحَ الـطـلـح أشْـبـاهٌ عـوادينـا

نَشْجى لـواديكَ أمْ نـأسَى لـوادينـا[٣٤].

لقد حاول يعقوب الرشيد التخلّص من سلطة نص أحمد شوقي في إطار الوعي بضرورة خلق تواصل إبداعي وفق طريقة الإيماء أو التلميح الاشتباكي الرافض للتكرار والاجترار، وقام بمحاكاة فضاء قصيدة أحمد شوقي الإيقاعي، كما افتتح قصيدته بتركيب لفظي جديد مُغاير للتركيب اللغوي الافتتاحي عند أحمد شوقي.

لقد صاغ يعقوب الرشيد معنى جديدًا وأجاد في بناء صورة شعرية أضفى عليها لمسة فنية جمالية بمخاطبته لنائح النخل الذي ألهب مشاعر الهوى والشوق في نفسه وذكّره بأيام الوصال وليالي الأنس والجمال.

لقد قَبَس يعقوب الرشيد الشرارة الشعرية «يا نائح الطلح» في نص أحمد شوقي وأدخلها إلى نصه بصورة بنية تركيبيّة ورؤية إبداعية جديدة، أضفت على نصه بعدًا تحريريًّا انبثق من تحويل الحقل المرجعي في قصيدة أحمد شوقي التي تتحدث عن معاناته في النفي وبعده عن الوطن، إلى نسق مُغاير تحكمه علاقات جديدة في نص يعقوب الرشيد الذي يتحدث فيه عن ألم الهوى والابتعاد عن الحبيبة.

وتتخذ أحيانًا عملية التلميح عند يعقوب الرشيد شكل التشرّب والامتصاص للنصوص حيث نعثر تحت الكلمات على كلمات أخرى مخفية أو منصهرة في بوتقة النص، ويبدو ذلك في قول يعقوب الرشيد:

والمــوتُ أرحــمُ مـن عَـيْـشٍ نـكـون فيه

تحـت الـسفـيـه وبـيــنَ الـنــارِ والـعـدمِ

عــودوا إلــى مـجـدِكُـمُ أيــامَ وحـدتـنـا

فقد تـخـطّت حـدود الـعرب والـعـجـمِ[٣٥].

نجد هنا أن بيتي يعقوب الرشيد قد تشرّبا بيت المتنبي المشهور الذي يقول فيه:

عِــشْ عــزيــزًا أو مُــتْ وأنــت كـريم

بــين طـعـن الـقـنـا وخـفْـقِ الـبـنـود[٣٦].

لقد تجسّس يعقوب الرشيد على بيت المتنبّي واشتبك مع ألفاظه ثم امتصها أو تشرّبها وأعاد تشكيلها في إطار بنية لغوية جديدة متوافقة مع نصه ودوافعه.

ويشتبك يعقوب الرشيد مع بيت المتنبي نفسه في قصيدة «الشهيد»[٣٧] التي أهداها إلى أرواح أبطال الكويت الشهداء الذين دافعوا عن وطنهم بكل بسالة وإخلاص، فيقول فيها:

قـد ظـنّ أهــلُ الـبـغـي أنّــا نـرتـضـي
عـيـشًـا شـقـيًّـا فـي الحـيـاة مُـهـانـا
ولـقـد نـسَـوا فـي دهـرنـا أنّــا بـه
نـحـيـا بـعـزٍّ أو نمـوت طِـعـانـا[٣٨].

ويقول المتنبي:

عِــشْ عـزيـزًا أو مــتْ وأنــتَ كـريم
بـين طـعـنِ الـقـنـا وخَــفْــقِ الـبـنـود
فــــرؤوس الــرمــاح أذهــــبُ لـلـغـيـ
ـظِ وأشـفـى لـغـلِّ صـدرِ الحـسـودِ[٣٩].

لقد صهر يعقوب الرشيد بيتي المتنبي في بوتقته الشعرية، وأعاد صياغتهما بطريقة الصائغ الذي يقضي على صيغة سابقة ليبدع بنية جديدة. والتقابل اللفظي بين بيتي المتنبي ويعقوب الرشيد يحيلنا إلى تقابل يَنمّ عن حالة ذهنية واعية عند يعقوب الرشيد، وإن جاءت ألفاظ يعقوب الرشيد بطريقة عكسية مغلّفة بأسلوب النفي، بينما عند المتنبي جاءت بأسلوب الأمر، وهذا الاختلاف في الأسلوب يعطي الشاعر يعقوب الرشيد خصوصية شعرية، تُشير وُتلمّح لمعاني وألفاظ المتنبي ولا تُصرّح بها، وهذا ما يمنح نص يعقوب الرشيد الذي نتج عن هدم نص المتنبي وبنائه من جديد، تجربة بنائية جديدة تُغني المُنْجَز الشعري، وتتناغم مع التجربة الشعورية التي أنتجت قصيدة «الشهيد» ليعقوب الرشيد. فكل تجربة شعورية تستدعي هيئة جديدة في الصياغة والبناء.

وتتقاطع أبيات من قصيدة «الربيع الكئيب»[٤٠] التي يرثي فيها يعقوب الرشيد الدكتور عبدالله العتيبي، مُبيّنًا مدى حدة الحزن على فقده ولوعة الأسى على وفاته، فيقول:

لاحــتْ لـنـا فــوقَ الـسـهـوبِ سبـاعُـهـا

وبـــدا يــجــول مــع الــركــائــب ذيــبُ

يمشـي الـهُـويـنـا خـلْـفَ وطءِ مطيّنا

ويـغـافـل الـركـبـان حـيـث يـخـيـب[٤١].

فيشتبك يعقوب الرشيد مع عبارة «يمشي الهُوينا» من قصيدة عمر أبي ريشة، قالِبًا رؤيتها وفضاءَها من حديث عن الشاعر الأخطل الصغير عند عمر أبي ريشة، حيث يقول:

يمشـي الـهُـويـنـا عـلـى صـحـراء رحلـتـه

وصـحـبُـه الـلـيـلُ والأشـبـاحُ والـسـهـرُ[٤٢].

إلى حديث عن عبدالله العتيبي عند يعقوب الرشيد، فالخطاب في قصيدة عمر أبي ريشة موجّه إلى الأخطل الصغير يبوح له فيه عمّا في جوانحه من ألم على أمته، وما تعانيه من ضعف وتشتت، بينما نجد الخطاب عند يعقوب الرشيد يُعبّر عن الحالة الشعورية وتأثّرها بفقد الشاعر عبدالله العتيبي وخلو الساحة الشعرية من عَلَم من أعلامها.

والشاعران يعقوب الرشيد وعمر أبو ريشة اشتبكا مع عبارة «تمشي الهُوينا» في معلقة الشاعر الأعشى التي يقول فيها:

غــــرّاءُ فــرعــاءُ مــصــقــولٌ عــوارضُــهــا

تمشي الهُوينا كما يمشي الوجي الوحل[٤٣].

إن فضاء معلقة الأعشى هو الحب والعزّة، فعندما استدعى الشاعران الرشيد وأبو ريشة عبارة «تمشي الهوينا» من خلال آلية «الاقتطاف» على حد تعبير جاك ديريدا منحاها معنيين جديدين، وفق نسق شعري جديد.

ووفق المفاهيم الحديثة أن القصيدة هي تركيب من الدلالات يستوعب كل ما يُراد التعبير عنه ويُعاد تشكيله ثانية، بحيث يؤثّر أسلوب القصيدة على تركيبها الدلالي، وأن القصائد اللاحقة تستمد طاقتها ونشاطها من الانعكاسات المنبثقة عن النصوص السابقة[٤٤]. ولعلّ هذه الانعكاسات هي التي تُغري الشعراء بالاشتباك مع هذه النصوص السابقة واستدعائها ومن ثم ترويضها وتطويعها لتتناغم مع الحالة الشعورية للشاعر.

وتأتي بعض النصوص عن طريق الاشتباك الذهني للنص المبني على ثقافة الأذن أكثر من ثقافة العين، كما في قصيدة «الليل ياليلى» وكذلك عندما يستذكر الشاعر يعقوب الرشيد أغنية أم كلثوم من قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجي التي مطلعها:

يـا فـؤادي لا تـسـلْ أيـنَ الـهـوى

كـان صـرْحًـا مـن خـيـالٍ فـهـوى[٤٥].

وتشع ومضات إيقاعية ولفظية من هذا البيت في بيت يعقوب الرشيد في قوله:

يـا حـبـيـبـي، لا تـسَـلْ عـنّـي الـزمـانـا

أنـا مَـنْ أهـدَى إلـى الـيـمِّ جُـمـانـا[٤٦].

إن مثل هذه الومضات أو الإشارات تكشف مرجعية الشاعر يعقوب الرشيد ومعرفته بالشعر الرومانسي المعاصر له، وهو يكتفي بهذه الومضات ولا تدخل في بنية القصيدة عنده، ولكنها سرعان ما تنطفئ وتترمّد في المساحة النصية التي استُخدمت فيها.

وبما أن المتلقي في النقد الحديث أصبح له دور كبير في إنتاج النصوص، والشاعر هنا يقوم بدور المُتلقي المُنْتِج عندما يقرأ نصًّا من النصوص، فيبدأ الاستنباط من وراء الكلمات، وينتقل إلى مرحلة الإدراك المُتعدّد لعالَم النص

عَبْر التفاعل بين الكلمة ومتلقيها «إذ يلعب النص دور الوسيط بين الذات وعالمها الموضوعي من خلال اللغة الرمزية التي يتقدّم بها، بَيْد أنّ هذه اللغة لا تستحيل إلى حدود نهائية بقدر ما تُعبّر عن كثافة رمزية»[٤٧].

ففي قصيدة «خواطر في العيد» يقول يعقوب الرشيد:

يا عيدُ عُدْتَ ورأس الخُلْف منغرِسٌ
على رُبانا ورأبُ الصّدعِ يبتعدُ
والعرب في غفلةٍ عمّا يُراد بهم
ونارُ أهوائهم بالعار تتَّقِدُ[٤٨].

ويشتبك مع قصيدة عمر أبي ريشة «يا عيد»[٤٩] في إطار الاشتباك النصي بآلية الإيماء الامتصاصي، ويتلقّى فضاء القصيدة مستجلِبًا بعض ألفاظ أبيات قصيدة عمر أبي ريشة:

يا عيدُ، ما افترّ ثغر المجد، يا عيدُ
فكيف تلقاك بالبُشرى الزعاريدُ
طالَعْتَنا وجِراح البغي راعفة
وما لها من أساةِ الحيّ تضميدُ[٥٠].

فهنا يمتص يعقوب الرشيد الفضاء الدلالي لقصيدة أبي ريشة وأجوائها الشعورية، فأبو ريشة يمر العيد به فلا يهنأ به، ولا يحس فيه بسعادة، لأن روابي القدس مستباحة وحقوق العرب مغتصبة، وهو الجو النفسي ذاته الذي مرّ بيعقوب الرشيد في العيد، والعرب ما زالوا مختلفين ومتفرقين وغافلين عمّا يُراد بهم، وحقوقهم مغتصبة، ولكن كما أكد أبو ريشة في خاتمة قصيدته ثقته باسترداد الحقوق المسلوبة، نرى يعقوب الرشيد يؤكد هذه الثقة[٥١].

ويعد لوران جيني أنّ في استدعاء النصوص عملية «إعادة إنعاش للمعنى»[٥٢]، ووفق هذا المبدأ يمكن أن نُصنّف توظيف يعقوب الرشيد بعض الأمثال الشعبية والتراثية، وغرزها في نسيج قصائده نوعًا من الاشتباك النصي في إطار آلية التلميح، بحيث يقوم الشاعر بتذويب النص وتفتيته ثم إعادته على شكل تركيبة لغوية جديدة مرّت في حالة ترميم ثم إنعاش وإحياء من جديد.

في إطار هذا التنظير قام يعقوب الرشيد في قصيدته «العتمة الخرساء»[٥٣] التي يرثي فيها المغفور له الشيخ علي صباح السالم الذي اخترمته المنية وهو في شرخ الشباب، باستدعاء مثل تراثي مُلمِّحًا إليه دون التصريح به، مُسْتَغِلًا فضاءه الدلالي والرمزي، لكن بطريقة معكوسة، فيقول من قصيدته:

إنــي أبــحــت إلــى الــقــريــض مشاعري

لأردّ بــعــضَ مــكــارمٍ ورِفـــــادِ[٥٤].

فيلمّح يعقوب الرشيد في الشطر الأول إلى المقولة التي قالها الشاعر عبيد ابن الأبرص وأصبحت مثلًا: «حال الجريض دون القريض». وقصة المثل تدور حول أن المنذر بن ماء السماء ملك الحيرة، كان له في كل عام يوم يُسمّى يوم «البؤس» يركبُ فيه، وكان لا يلقاه أحد في هذا اليوم إلّا قتله. وحدث أنه ركب في يوم فطلع عليه عُبيد بن الأبرص وعرف أنه سَيُقتل، فانتابته حالة فزع وخوف، فطلب منه المنذر أن يقول الشعر، فردّ عليه عُبيد بن الأبرص «حال الجريض دون القريض» أي أنّ ريقه الجاف أغصّ به في همٍّ وخوف، فمنعه أن يقول شيئًا من الشعر[٥٥].

فيستدعي يعقوب الرشيد هذا المثَل عَبْر آلية الامتصاص والتشرّب لكنه يغيّر مساره ويقلب معناه ووظيفته، فالمناسبة التي نُظمت من أجلها القصيدة تستدعي قول الشعر والتعبير الفيّاض عن مشاعر الحزن والبوح بما تختزنه النفس من لوعة

على فقد المرثي، لهذا يقول: «أبحث إلى القريض مشاعري» أي أنه أباح لقريحته الشعرية أن تُعبّر بتدفق عن مشاعره ليرد بعض المكارم والعطاء السخي الذي قدّمه المغفور له في حياته من أجل الكويت.

لهذا غدا استدعاؤه للمثل إنعاشًا وإحياءً وتحريرًا له وإعادة صياغته وشحنه بمدلول جديد يُكرّس تواشجًا معنويًّا وأسلوبيًّا يُثري النص ويُخصّبه.

ويرى رولان بارت أن النصوص تدور في حلقة أو دائرة، وهي فتات أو شظايا عائدة إلى كُلٍّ هائم[٥٦]، ونرى يعقوب الرشيد في مقطوعة «الناس والدنيا» يلتقط مثلًا شعبيًّا هو «الناس مع الغني»، فيقوم بتفتيته إلى عدة كلمات في إطار منظومة شعرية، هي:

الـنـاسُ مـع صـاحـب الـدنـيـا وبـهـجـتِـهـا
كـالـنـحـل بـيـنَ ثـنـايـا الـــروضِ والـشـجـرِ
إنْ جـفّ طـــارتْ إلـــى روضٍ يُـغـايـره
بـالـدفء والـعُـشب والأفـيـاء والـثـمـر[٥٧].

إن عملية الاشتباك النصي مع هذا المثَل الشعبي أنعشتْهُ وأحيتْه بصورة تركيبة شعرية متماسكة في إطار صياغة لفظية جديدة، مشفوعة بأدلة برهانية تُعزّز رؤية الشاعر ووجهة نظره، فالبناء النصي الجديد يعكس تلخيصًا لنوع من العلاقات القائمة بين الناس، إذ يقف أغلبية الناس مع الغني تقديرًا وتفاعلًا، ولكنه إذا افتقر نفروا منه وانزووا عنه كالنحل الذي يترك الروض الذي جفّ إلى روض يُغايره بهجة وثمرا.

****

التوليد

لقد ميز النقاد العرب القُدامى بين ثلاثة أنواع من المعاني الشعرية هي:

١ – المعاني اليتيمة التي لا أب لها أو التي نُسي أبوها، وتُمثّل المعاني المتداولة بين الناس والقواسم المشتركة بينهم، وتعارف عليها الناس، من مثل تشبيه الشجاع بالأسد والكريم بالسحاب[٥٨].

٢ – المعاني المولّدة: يرى ابن رشيق القيرواني أنّ المعاني تكثر كلما تقدّم العصر، والمعاني أبدًا تتردّد وتتولّد، والكلام يفتح بعضه بعضًا[٥٩]، وإذا تبنّى الشعراء المعاني، وألبسوها لبوسًا جديدًا من الألفاظ فإنها تفقد يُتْمها. فتشبيه الكريم بالسحاب أو البحر شيء مألوف، بَيْدَ أنّ الشاعر قد يولّد من ذلك معنى جديدًا، فيجعل السحاب يخجل أمام مكارم الكريم[٦٠]، وسيظل المعنى في حالة اشتباك معه من الشعراء، يستدعونه ويقلّدونه ويولّدون منه معاني جديدة.

٣ – المعاني العقيمة: إنّ استدعاء الشعراء لمعاني سابقة لهم لإكمال ما فيها من نقص كما يرون أو لارتقاء بالمعنى. وقد يمتنع المعنى عن التقليد أو التوليد، فعندها تسمى المعاني عقيمة، وهذا لا يعني أن هذه المعاني ضعيفة أو رديئة، وإنما هي جيدة، وقد اتّسمت بالعُقم لأنّ تقليدها صعب[٦١]، لذلك بقيت ساكنة وثابتة في نصوصها لا أحد يستطيع الاشتباك معها وتوليد معاني جديدة منها.

إن النص التوليدي الشعري ينشأ من اشتباك نص مع نص آخر فيستدعي منه ما يتلاءم مع موقفه الشعري والشعوري. ويحرّكه ويغيّر مساره ويُعيد تركيبه من جديد، وقد يصل هذا التوليد إلى حد الابتداع، أو ما يسمى بالتوليد الخلّاق.

وأما فيما يتعلق بآلية التوليد في الاشتباك النصي الخفي عند يعقوب الرشيد فإنها تأتي ثمرة ثقافة الشاعر التراثية وحفظه للأشعار واطلاعه على ألوان كثيرة منه، ففي قصيدة «جمر الفراق»[٦٢] يُعبّر عن حزنه العميق على فراق والدته. فالموضوع جلل، والذاكره في مثل هذا الموقف تعود إلى المخزون فيها، وتنتقي ما يُناسب هذا الموضوع، فكان انتقاء بيت من قصيدة الطغرائي المشهورة بلامية العجم، وتوليد معنى جديد ينسجم مع حالته النفسية، فبيت الطغرائي يقول:

أُعلّلُ النفسَ بالآمال أرْقبها

ما أضيقَ العيش لولا فُسحةُ الأملِ[٦٣].

ويقول يعقوب الرشيد مولّدًا معنى جديدًا:

أُعزّي النفس بالآمال عَلّي

أرى الرحمن في اليوم العصيب[٦٤].

فكان من المنطقي أنْ يُحلّ يعقوب الرشيد لفظة «أُعزّي» محل لفظة «أُعلّل» فالموقف الحزين يستدعي مثل هذه اللفظة، بينما نجد أنّ مرجعية قصيدة الطغرائي تدور حول نظرته إلى الناس والحياة، فيعبّر عن رؤيته الناقدة لتصرفات الناس وسلوكاتهم في الحياة، ويشيد بنفسه وصبره على مثل هذه التصرفات، ويُقدّم خلاصة خبرته بصورة عظات ونصائح للتعامل مع هذه التصرفات.

لقد استدعى يعقوب الرشيد بيت الطغرائي وأعاد تشكيله من خلال بنية لغوية جديدة تتفق وتجربته الشعورية وحالته النفسية الحزينة، إذ اتخذ من فضاء بيت الطغرائي وسيلة تعزية، وأكّد من خلال عجز بيت الطغرائي (ما أضيقَ العيشَ لولا فسحة الأمل) أن الحياة لولا الأمل لكانت صعبة جدًّا، فكيف إذا فقد الإنسان أمه، فبالتأكيد ستكون محزنة أكثر، ولكنّ الأمل هو الذي يدفع الإنسان للاستمرار في دفع عجلة الحياة.

ويتأسس النص وينمو بناءً على نواة معنوية يسميها ميشيل ريفاتير بالمولِّد، ثم بعد ذلك يتم تمطيطها، فتتحوّل إلى أشكال وصور تعبيرية هي التي تنسج خيوط نص بأكلمه[٦٥].

وفي قصيدة «الربيع الكئيب»[٦٦] يرثي يعقوب الرشيد الشاعر عبدالله العتيبي ويستدعي بيت أبي ذؤيب الهذلي من قصيدته «أمِنَ المنونِ وريبها تتوجعُ» إذ يقول:

وإذا المنيةُ أنشبتْ أظفارَها

ألفيْتَ كُلَّ تميمةٍ لا تنفعُ[٦٧].

فيتلقّى يعقوب الرشيد هذا البيت ويشتبك معه ثم يُرحّله إلى قصيدته، ولكن بعد إخضاعه لتجربته الشعورية، حيث يقول:

إنّ المنيةَ لا تضِلُّ سهامُها

أبدًا وتمضي في الحياة تجوبُ

من شدقها بالأمس أطبقَ ناجذٌ

فمضى إلى ركب الخلودِ أديبُ

واليوم قد لعبتْ طِوالُ رماحها

فَتخيّرتْهُ، وإنّه لأريبُ[٦٨].

لقد شكّل بيت أبي ذؤيب الهذلي مُولِّدًا شعريًا ومن ثم أخذ محورًا مركزيًّا في قصيدة يعقوب الرشيد، تمَّ تخصيبه وتحويله إلى ثلاثة أبيات، وأصبح يُشكّل بنية عميقة يقوم عليها النص عَبْر عمليات التوليد والتمطيط والتحويل التي أسهمت في تنامي النص وامتداده.

إن لفظة «المنية» تُشكّل الكلمة المفتاح أو النواة الأولى قبل تحويلها إلى نص فني، فبينما كانت عند أبي ذؤيب الهذلي وحشًا كاسرًا لا تنفع معه التمائم،

نجدها عند يعقوب الرشيد فارسًا مغوارًا يرسل سهامه ورماحه تجوب في الحياة وتختار هدفها.

وامتدت لفظة «المنيّة» الكلمة المفتاح إلى نص رثائي آخر عنوانه «العتمة الخرساء»[٦٩] يرثي فيها يعقوب الرشيد الشيخ علي صباح السالم الصباح، فيقول:

هـــذي المـنـيـــةُ أطـبـقـتْ بمـخـالـب

فـهـوى جـلـيـلُ الـقـدْر والأنجـــاد[٧٠].

فهنا تتوالد ألفاظ مختلفة في اللفظ ولكنها متفقة في المعنى مع بيت أبي ذؤيب الهذلي لتدخل في النص الجديد وتتوافق مع مرجعيته الذاتية.

وفي إطار النص المفتوح – الما بعد البنيوي – أصبح المتلقي له دور في إنتاج النصوص، وتحرّرت الدوال من سطوة المدلول الثابت وغدت عملية ترحال النصوص من نص إلى آخر من أهم مميزات الشعر الحديث الذي أصبح فيه نسبة النص إلى المؤلف نوعًا من فرض سلطة مدلول نهائي وإغلاق لباب الكتابة[٧١].

ويأتي في هذا السياق توليد يعقوب الرشيد معنى مغايرًا لما أورده أبوتمام في بيته المشهور:

نَـقِّـل فـــؤادَك حـيـثُ شـئـتَ مـن الـهـوى

مـا الحـــبُّ إلا لـلـحـبـيـبِ الأوّلِ[٧٢].

ويُمارس يعقوب الرشيد عملية نقض لبيت أبي تمام، ويُولّد معنى معاكسًا لمرجعية بيت أبي تمام، فيقول:

نَـــقِّـــل الخـــطـــوَ يـــا فـــــؤادي فـإنّـــي

قـد مـلـلـتُ الـظـلامَ فـوق دروبـــــي[٧٣].

فيعقوب الرشيد يأمر قلبه بأن يُغيّر مشاعره لأنه ملّ الوقوف في أفق مسدود مظلم، ويدعو في قصيدته «سأمضي» إلى حب تظل شعلته تضيء دروبه، بينما

يرى أبوتمام أنّ لحظات الحُب الأول أكثر جمالاً من الحب اللاحق، فالحب في زمن الشباب مرتبط بتكوّن النفس البشرية ومراحل نضجها الأولى، في حين أن الإنسان كَلّما تقدم به العمر شابته الكثير من مُنَغّصات الحياة، فيضطر إلى الحنين إلى أيام الحياة الأولى كحيلة دفاعية[٧٤].

ومن أمثلة التوليد عند يعقوب الرشيد هي صورة الغيث، فيقول في قصيدته «يا ابنة الروض»[٧٥].

جـــادكِ الـغـيـثُ فَـغـنّـي واطْـربـي

يـا ابـنـةَ الـــروضِ وأخـت الـبُـلـبـلِ[٧٦].

فقد ولّد هذه الصورة من قول الشاعر الأندلسي لسان الدين بن الخطيب:

جـــادكَ الـغـيـثُ إذا الـغـيـثُ همى

يـا زمـــانَ الـوصـلِ بـالأنـدلـسِ[٧٧].

ومن الواضح أنَ الشاعر ابن الخطيب يستحضر ذكريات الماضي السعيد في غرناطة، بينما يدعو يعقوب الرشيد حبيبته إلى اغتنام أوقات السعادة وترك ما يعكر صفوها. واللافت للنظر أنّ يعقوب الرشيد قد حوّل عبارة «جادك الغيث» من جملة دعائية في بيت ابن الخطيب التي يدعو فيها بالسقيا والخير إلى زمان الوصل، إلى جملة خبرية، يُخبر فيها المحبوبة ويدعوها للغناء والطرب، لذا أتبع الجملة بفعلي أمر «غنّي واطربي».

ومما يُميّز يعقوب الرشيد في اشتباكه مع نصوص غيره أنه يتحاشى النمطية، فالاستذكارات والاستدعاءات الشعرية تغدو عنده آلية فنية تُغذّي نصوصه الشعرية وتُولّد لديه معاني تأخذ هيئة «الطبقات البصَلية» فيشكل الاستدعاء الخارجي الطبقة الأولى ثم تمتد الطبقات من الخارج إلى الداخل.

فانظر هنا ما قام به يعقوب الرشيد في قوله من قصيدة «رحيل الشوق»[٧٨] حيث يقول:

عــلَّ حُــبّــي يــنــيـر حِـــنـــدسَ لـيـلـي
ويُـنـيـر الـــــدروبَ حـــول جـنـانـي
حـيـثُ إنّ الـهـوى يـطـيـبُ بـــدَوْحٍ
وبـــــكـــأسٍ وقُـــبـــلـــةٍ وأمـــــانِ
وعِـــنـــاقٍ ورقـــصـــةٍ وانـــطـــلاقٍ
ودِنـــــانٍ تُـــراق بـعـدَ دِنـــــانِ[٧٩].

فقد قام يعقوب الرشيد بالاشتباك مع بيتين من قصيدة للشاعر محمد بن علي بن محمود الحشري وإدماجهما في قصيدته:

ودّعـــتُـــه وجـبـين الـصُـبـح مـنـزلـقٌ
ولـلـظـلام لـســانٌ لـيـس يـجـتـرحُ
ولا يـطـيـبُ الـهـوى يـومًـا لِـمُـغْـتَـبِـقٍ
حـتـى يـكـونَ لـه فـي الـيـوم مُـصْـطـبـحُ[٨٠].

الارتحال والخمرة هي الطبقة الخارجية، ثم تأتي بعدها طبقة الحُبّ الذي لا يحلو إلّا بالخمرة، وهنا نجد أن الأبيات عند الشاعرين متساوية في الطبقات، لكنّ مهارة يعقوب الرشيد أسعفته في توليد طبقات متناسقة من فضاء أبيات الشاعر الحشري، فولّد الرشيد طبقات متوالية هي: القبلة والأمان والعِناق والرقص والبهجة، استنادًا إلى تقنية «التمطيط أو المقاربة الجنينية» التي ترى أن النصوص الشعرية تنحدر من نص أصلي ذي نوعية واحدة، ولكنّ التحويرات والتعديلات الأسلوبية هي التي تميّز بين النصوص وتهبها أبوتها الجديدة.

ويأتي التوليد أحيانًا عند يعقوب الرشيد في قلب موقف العبارة في إطار آلية «التلقيم الاشتباكي»، فينقل العبارة من مرجعيتها وفضائها ويقلب مسارها ويُلقّمُها نصه، ثم يولّد منها سياقًا جديدًا بعد تعديل طفيف في العبارة، ومن أمثلة ذلك مطلع قصيدة «العجوز والمرآة» التي التقاها على متن الطائرة في أثناء رحلته من

كندا إلى لندن، وكانت العجوز طيلة الرحلة تنظر إلى مرآتها وكأنها تتحسّر على أيام صباها، فيقول:

عـضّـهـا الـدهـرُ واسـتـبـاحَ مُـنـاهـا
فـغَـدا الـهـمُّ يـسـتـطـيـبُ حِـمـاهـا
والـصِّـبـا راعـــهُ تجـاعـيـدُ وجـهٍ
قـد حـواه الـضّـنـى فـأذوى سـنـاهـا[٨١].

قام يعقوب الرشيد باستدانة عبارة «عضّها الدهر» من البيت الشعري الذي يقول:

عـضّـنَـا الـدهـرُ بـنـابِـهْ
لـيـتَ مـا حـلَّ بِـنـا بِـهْ[٨٢]

ومن الواضح أن الشاعر وأظنّه أبا تمام، قد شبّه حوادث الدهر بالعض بجامع التأثير والإيلام في كُلٍّ مِنْ، واستعار اللفظ الدال على المشبّه به للمشبّه، واشتق من العض وهو المصدر الفعل «عضّ» بمعنى آلم على سبيل الاستعارة التصريحية، وقد يكون شبّه الدهر بحيوان مفترس، ثم حذف المشبه به وأبقى شيئًا من لوازمه وهو «العض» بجامع الإيذاء في كُلٍّ مِنْ، على سبيل الاستعارة المكنية.

أمّا يعقوب الرشيد فقد قلب موقف العبارة من «عضّنا الدهر» من الحوادث أو الحيوان إلى الزمن وتقدّم العمر، وتأثيرها على حياة العجوز، حيث أزاح أمنياتها ورونق شبابها، وأحل فيها الهم والتعب والتجاعيد التي أخمدت بريقها في أيام شبابها. وكأنّ يعقوب الرشيد قيّد فضاء «عضّها الدهر» بتقدّم العمر. فالدلالة الاشتقاقية الجديدة هي من صُنع يعقوب الرشيد وقد اقتطفها من عبارة أبي تمام في إطار توليد السياقات أو استنساخها بهيئة مشابهة بالشكل مختلفة في السياق والنسق.

ويُشكّل التوليد أحيانًا معادلًا بنيويًّا للبيت الشعري الأصل. فيقوم الشاعر بنقل المعنى إلى صعيد آخر. ويحوّله إلى مجال آخر، وهذا ما قام به يعقوب الرشيد في بيت من قصيدته «أمتي» الذي يقول فيه:

بـالحُـبّ نـبـنـي نـسـتـظِـلُّ صـروحَـهـا
بـالخُـلـفِ نـهـدِمُ كُـلَّ أمـجـاد الـفِـدا[٨٣].

فقد ولّد يعقوب الرشيد هذا البيت من بيت أحمد شوقي في فضيلة العلم وخطر الجهل:

الـعِـلـمُ يـبـنـي بـيـوتًـا لا عـمـاد لـهـا
والجـهـلُ يـهـدِمُ بـيـوتَ الـعِـزِّ والـكـرمِ[٨٤].

إن بيت يعقوب الرشيد هو معادل بنيوي لبيت أحمد شوقي، لكنه جاء وفق تركيبة جديدة عَبْر آلية الاستنساخ، وكيّف هذه التركيبة الجديدة مع فضاء قصيدته التي يحث فيها العرب على الوئام، والعيش فيما بينهم بحب وسلام، ونبذ للفرقة والخصام، لذا نراه يُغيّر كلمة «العِلم» إلى «الحُب» و«الجهل» إلى «الخُلف»، ويُبيّن أن دور الحُب في ترسيخ أواصر الوحدة وبناء جسور العلِم والتقدّم، كما يوضّح أثر «الخُلْف» في هدْم كُلّ ما للعرب من أمجاد وماضٍ عريق مليء بالإنجازات والتضحيات.

ومن مزايا توظيف الشعر العربي المعاصر للنص المفتوح، أن الشعراء أخذوا يدفعون بنصوصهم الشعرية إلى حدودها البعيدة ومجالاتها الرحبة الفسيحة ووظائفها الفاعلة، وتطلعوا إلى ما وراء المرآة واستيلاد خطاب الضدّ الذي لا يجعل من عملية الاشتباك النصّي عملية خنوع أو ذوبان للشخصية المُشْتَبِكة أو استلاب لها. كما لا يجعل من هذه العملية مُجرّد «تسمين للنص» أو «تخصيب» له بما لا ينفعه. بل تغدو عملية تفجير للنص وتوليد وإعادة صياغة كُلّية، وتغيير اتجاه وتعديل للحقل المرجعي الثقافي والعاطفي.

ففي قصيدة «أمتي» يقوم الشاعر يعقوب الرشيد باستيلاد معنى جديد من بيت أبي فراس الحمداني، الذي يقول فيه:

إذ الـلـيـلُ أضـوانـي بـسطتُ يـدَ الـهـوى

وأذْلَـلْـتُ دمـعًـا مـن خـلائـقـه الـكِـبـرُ[٨٥].

ويُعيد يعقوب الرشيد صياغة الشطر الأول من بيت أبي فراس الحمداني ويُجيّره لصالحه بعد أن يُجري عملية مونتاج، مستخدمًا «مكياجًا» لغويًّا جديدًا وفضاء دلاليًّا جديدًا، فيقول:

هــذا فــؤادي قـد بـسـطـتُ لــه الـهـوى

كـي يـحـطِـمَ الـلـؤمَ الخـبـيـثَ الأسـودا[٨٦]

لقد قام يعقوب الرشيد بتوليد تشكيلة لغوية فنية مُغيّرًا فيها بعض ألفاظ أبي فراس، ومحافظًا على كلمتي «بسطت» و«الهوى»، لأنهما هنا تقومان بدور المولّد العاطفي والشعري، ولكنه منحهما ذاكرة شعرية جديدة من خلال تحويل حمولتهما الدلالية المفتوحة على فضاء الوجدان والمشاعر. فيعقوب الرشيد هنا يظهر استعداده التام لبسط الهوى والحب والسلام لأمته كي يقضي على مشاعر الحقد واللؤم والنوايا السيئة التي تسود أوضاع الأمة العربية، بينما أراد أبوفراس أن يردّ على مَنْ تعجّب من عدم بكائه وعدم إظهاره الحُب والهوى. فالدلالة المعنوية في بيت أبي فراس دلالة ذاتية عاطفية فيها شيء من المرآتية والنرجسية، غير أنها عند يعقوب الرشيد دلالة عاطفية قومية فيها إنكار للذات واندماج «بالنحن» الأمة.

****

الفصل الثاني

الاشتباك النصّي الخفيّ وآلياته

١ - الاقتباس

٢ - التضمين

٣ - استدعاء الشخصيات

الاشتباك النصي الجلي وآلياته

إن مفهوم الاشتباك النصي الجلي يتجه صوب التعددية حيث يكون النص تركيبة من أنساق وأشكال نصية، ويغدو بسببها لوحة فسيفسائية بالمعنى الذي استخدمته جوليا كريستيفا، أو فضاء للحوارية والمثاقفة الاستعراضية إذا استخدمنا مصطلح باختين. ويشير هذا إلى أن النص الشعري كائن منفتح ومُتغيرّ قابل لاستقبال نصوص يستدعيها الشاعر اللاحق من الشاعر السابق. والاشتباك النصّي الجليّ هو اشتباك مع تشكيلة نصية سابقة أو متزامنة تدخل النص اللاحق بصورة واضحة، ولكن يتم وضعها في تركيبة جديدة ويقوم الشاعر «بتزيينها بروح جديدة» حسب تعبير لافورغ[1] Lafrgue ومنحها سياقات وأنساق تتلاءم مع رؤية الشاعر أو تؤكّدها أو تعزز موقفًا ما يريده، أو يحوّل مسارها لتتكيّف مع التركيبة اللغوية الجديدة.

إذن الإنتاجية الشعرية في الاشتباك النصّي تُمثّل استدعاء لمجموعة من النصوص القديمة أو المتزامنة في مضامينها وصورها وتراكيبها، ثم تخضع بعضها لعملية تحوير أو تعديل أو تحويل في إطار الصياغة، والغالبية منها تُشْحَن بحمولات دلالية وسياقية جديدة. وأما بالنسبة لآليات الاشتباك النصي الجلي فهي: أولًا الاقتباس، وهو لا يخفى على القارئ لأنه مُقتصِر على القرآن، ثانيًا: التضمين، وهو كذلك يكون واضحًا إذا كان بيتًا أو بيتين لأن الشاعر يضع النص المُضمَّن بين قوسين، إشارة إلى أنّ الشعر ليس له، ولكنْ يوجد تضمين جزئي أو محوّر، وهذا ما يجعل عملية اكتشافه، ليست بالسهلة، ثالثًا: استدعاء الشخصيات، وهذه الآلية لا تخفى على القارئ لأن الشاعر يذكر اسم الشخصية، وإن كان بعض الشعراء يذكرون مقولة للشخصية أو يبيّنون دورها دون ذكر اسمها.

١ - الاقتباس

الاقتباس لغة: مشتق من قبسَ. ويقال: «قبست منه نارًا، قبس قبسًا، فأقبسني أي أعطاني، واقتبست منه علمًا أي استفدته[٢] أمّا مفهومه البلاغي فهو «أن يُضمّن الكلام شيئًا من القرآن والحديث ولا يُنبّه عليه للعلم به»[٣]. وقد توسّعت دائرة الاقتباس عند بعض البلاغيين فحدّدوه «بأن يُوشّح الكلام بشيء من القرآن والحديث أو الفقه لا على أنّه منه[٤] وجوّز البلاغيون أن يُغيّر لفظ المُقْتَبس منه بزيادة أو نقصان أو تقديم أو تأخير أو إبدال الظاهر من المُضمر أو غير ذلك[٥].

ويُفهم الاقتباس في النقد الحديث على أنه تكرار لوحدة خطابية في خطاب آخر، وهو «بلاغ مُكرّر وإبلاغ مُكرّر»، وهو إعادة إنتاج النص المُقتَبس المُجتث من النص الأصل، النص الأول[٦]، ليدخل في نص الاستقبال، النص الثاني. إن إعادة الإنتاج هذه والانتقال من نص أول إلى نصٍ ثانٍ تدخل في عملية تفكيكية وترتيبية وإقامة روابط جديدة وتحويرات عميقة من خلال تحريك النص المُقتَبَس وتحميله دلالات وحمولات متنوّعة ومنحه فضاءً جديدًا.

ويحمل الاقتباس في هذا السياق مبدأ اللصق والوصل، وكأن الاقتباس هو عملية لصق ووصل وتركيب وتحوير وتفعيل المعنى وتطوير طاقاته الدلالية أو منحه دلالات جديدة. ويلجأ الشاعر إلى ذلك ليعمّق من مضمون شعره ويرفده بفاعلية إنسانية ونفسية وفنية.

ويُنظر إلى الاقتباس على أنه آلية من آليات الاشتباك النصّي الجلِيّ. وقد يكون استلهامًا أو امتصاصًا لنص قرآني، أو تحويلًا وتعديلًا لسياق قرآني ونقله

إلى سياق ونسق شعري جديد، أو اجترارًا وتكرارًا لمدلول نص قرآني، وقد يكون إحلالًا لمعنى ديني وإزاحة لمعنى شعري في إطار مبدأ «الإحلال والإزاحة».

والجدير بالذكر أن نظرية التكرارية التي يُلغي بها جاك ديريدا وجود حدود أو حواجز بين نص وآخر تقوم على مبدأ «الاقتباس»، إذ إنّ كل نصٍّ أو قسم أو جزئية منه دائم التعرض للنقل إلى سياق آخر في زمن آخر. والمادة المُقتَبسة تنفصل عن سياقها لتقيم سياقات جديدة متعددة، وتتخطّى حواجز النصوص وحدودها جاذبة معها ذاكرتها وتاريخ سياقاتها[٧].

وانطلاقًا من تلك الرؤية تنوّعت مستويات الاقتباس من القرآن في شعر يعقوب الرشيد. فقد جاء الاقتباس عنده في بعض الأحيان تأكيدًا لحقيقة مقررة، ودعمًا لإظهار الحُجة والبرهان عليها. فيقول من قصيدة «عتاب» حيث تُعاتب الحبيبة الشاعر، فيرّد عليها:

ركـــعـــتُ هـــنـــالـــك فـــي خـشـعـتـي
وربَّـــكِ يـعـلـمُ مـا فـي الـــصـــدور[٨].

وهنا يشتبك الشاعر مع الآية ﴿إن الله عليم بذات الصدور﴾[٩] فقد جاءت الآية في سياق الإبانة عن علم الله بكل شيء، حتى ما يكمن في صدور البشر، ويستند يعقوب الرشيد في الردّ على عتاب المحبوبة على هذه الآية، لِيُبيّن صدق حُبّه وإخلاصه، لهذا نراه يؤكّد ذلك في البيت الذي يليه، بقوله:

فـــمـــازلـــتِ عـــنـــدي ســـرَّ الـــهـــوى
وســـرَّ الـتـمـنّـى وســـرَّ الحـــبـــور[١٠].

لهذا كان الاقتباس وسيلة دفاع استخدمها الشاعر لبيان موقفه وإثبات مصداقية حبه.

ويُوظّف يعقوب الرشيد الاقتباس في موقع آخر من قصيدة «شرك المصائب» التي يحثّ فيها على الوحدة ونشر وسائل الخير، والعمل على بث روح التسامح ومكارم الأخلاق، فيقول في خاتمتها:

فـلا المـجـدُ يـعـلـو فـي تـنـاحـر أمـة
ولا الـعـزُّ يسمو فـي اخـتـلاف المواكب
فَـكُـلٌّ إلـى المـجـهـول شـدّ ركـابَـهُ
وكـلٌّ إلـى الـرحـمـن يـومًـا بـآيـبِ[11]

فالشطر الثاني من البيت الثاني يتشابك مع قوله تعالى: ﴿إِنْ كل مَنْ في السموات والأرض إلّا آتي الرحمن عبدا﴾[12]، فاستغل يعقوب الرشيد الآية المُقتبَسة، ونقلها إلى سياق جديد بعد تحويل أو تغيير بعض الكلمات، فقد وضع بدلًا من «آتي» «آيب» وزاد كلمة «يوم» لتتلاءم مع الدفقة الشعورية والإيقاعية. وكان سياق الآية في القرآن تعزيز حقيقة أنّ كل الناس سيرجعون إلى الله، أما سياق البيت فقد جاء في إطار تقديم النصح للناس بأنهم آيبون إلى الله، فَلِمَ التناحر والاختلاف واللؤم والحقد؟ ومن هنا أدّى الاقتباس وظيفة عضوية في القصيدة، وقدّم حجة قوية ودليلًا دامغًا على أنّ الحياة لا تسمو إلا بالسلام والوئام في ظل حقيقة رجوع كل الناس إلى الله.

والجدير بالذكر أنّ تلك الاقتباسات جاءت عَبْر المستوى الاجتراري التكراري الذي يهدف إلى تدعيم فكرة يريد يعقوب الرشيد إيصالها، وبلورة موقفه ورؤيته إزاءها، كون هذه الاقتباسات لها فاعلية بلاغية ونفسية ومعنوية قادرة على إقناع المتلقي.

ويُصبح أحيانًا أخرى النص القرآني المُقتبَس، «نصًّا مسيطرًا» والنص الشعري «نصًّا مُزاحًا» أو «نصًّا غائبًا». ففي قصيدة «الله»[13] التي تأخذ لون الشعر شكلًا والمعنى الديني مضمونًا، تبرز نظرية الإحلال والإزاحة، رُبّما أنّ القصيدة تُمثّل رحلة في عالم الكون المرئي الذي ينطق بقدرة الله وبديع خلقه وصنعه. ونرى يعقوب الرشيد يستلهم أجزاء من آيات بوعي وإدراك تام لدرجة أنها هيمنت

وسيطرت على نصه الشعري، إذ غدا نصه نصًّا «مُزاحًا» والنص القرآني المُقتَبس نصًّا «حالًّا»، فانظر إلى هذه الأبيات المُتشرِّبة لدرجة الإشباع من الآيات القرآنية:

سائلاً أينَ حبيبي
هل تُراه في الجِنان؟
أمْ تُراه غابَ عنّي
في غيابات النعيم؟
أمْ تُراه يتساقى
سلسبيلًا في النعيم؟
كُلّ هذا يا نديمي
صُنعة الله العظيم
يتجلّى في عُلاه
عندما يُحيي الرميم
قد مُنِحْنا كُلَّ هذا
خير زاد للحياة
فعلينا أنْ نُداري
نارَه بعد الممات
فافعل الخيرَ ففيه
مَحْو آفات الذنوب
واقصد الله بِحُبٍّ
فهو علّام الغيوب
إنّه الله سيمحو
كُلَّ ذنبٍ في الحساب[١٤].

إنّنا أمام نشيد ديني مُتّحد الوزن مُتعدّد القافية، يقتبس أجزاء من آيات أحيانًا، ويمتصّ المعنى أحيانًا أخرى، ويصهر آيات أخرى في بوتقته الشعرية مُعتزًّا بها وببلاغتها وألقها، وفاعليتها في إضاءة رؤيته وتوشيح خطابه بحلاوة ألفاظها وعذوبتها وقوة نظمها وتماسكها. وبما أنّ القصيدة تتمحور حول عظمة قدرة الله وفضله على كل إنسان، إذ أكرمه أيّما إكرام، وسخّر له كل ما في الكون ليكون تحت تصرفه وخدمته، كان لا بُدّ ليعقوب الرشيد أن يَلجأ للاقتباس بهذا الشكل الموشّح بالمعاني القرآنية ليبرهن للمتلقي «الغافل» عن هذه الحقيقة، ويدفعه إلى تغيير مسار حياته والرجوع إلى الله. وأن لا يكابر ويتمادى في غَيّه والابتعاد عن جادة الصواب. إنّ نظرية الإحلال والإزاحة طبّقها يعقوب الرشيد في هذه الأبيات بحيث أصبحت الاقتباسات القرآنية بأنواعها الجزئية والمُمتَصّة والمُنصهرةِ، نصوصًا حالَّة والنص الشعري نصًّا مُزاحًا. ولم تأتِ هذه المنظومة القرآنية صدفة أو استدعاء غير واعٍ، بل جاءت بقصدية وإدراك تام لمعانيها وفاعليتها في نفوس المتلقين، ولمْ تكن هذه الاقتباسات موجّهة لوعظ غيره، بقدر ما تكون، إنْ لم أكن مبالغًا، موجهة إلى الشاعر نفسه، في حالة صفاء ذهني ودفقة شعرية صوفية.

وفي قصيدته التي رثى فيها عمر أبا ريشة يختمها باقتباس امتصاصي محوّر، حيث يقول:

فـــانـــعـــم بـــــفـــــردوس الخـــلـــود

فـــإنـــه نـــعـــم المـــصـــيـــر[١٥].

ونرى هنا أن الشاعر قد شكّل بيتًا شعريًّا من عدة ألفاظ قرآنية متعددة المواضع، ولكنه جمعها وشكّل منها نصًّا شعريًّا جامعًا لألفاظ قرآنية ذات ألق وفضاء دلالي متشابه. فأنْ يكون مصير أبي ريشة في الفردوس مُنَعّمًا، فحقًّا هذا هو نِعمَ المصير.

ويُوظّف الاقتباس بعد تفهم وإدراك وانتقاء للآيات التي تتلاءم مع تجربة الشاعر الشعورية والشعرية، وهذا ما يجعل من عملية الاقتباس «عميلة تفجير لطاقات كامنة في النص، يستكشفها شاعر بعد آخر كل حسب موقفه الشعوري الراهن»[١٦].

وفي إطار وصف ما اقترفه العدوان العراقي الغاشم في الكويت من جرائم، يُعبّر يعقوب الرشيد عن هذه الجرائم بالاستعانة باقتباس جزء من آية، فيخاطب الغُزاة المعتدين، مُعلِنًا تحدي الكويت قيادة وشعبًا لهم، فيقول:

قد كُنتمُ في غيّكم تُصْلونَنا
بشواظِ نار يُحرِقُ الحصباءَ
واليومَ لا نرضى بلوثةِ غادرٍ
قد جاء يُطفئ في الحياة الضياءَ[١٧].

ويستدعي يعقوب الرشيد اقتباسًا مركبًا، ففي البيت الأول جزء من آية ﴿تصلى نارًا حامية﴾[١٨] وجزء من آية ﴿يُرسل عليكما شواظ من نار ونحاس فلا تنتصران﴾[١٩]. والواضح أنّ الآيتين تأتيان في سياق العذاب للعصاة والكفرة، فيستغل الشاعر دلالة هذا السياق وينقله إلى نصه الشعري لِيُبيّن مدى فداحة العذاب والتعذيب الذي سببه العدوان العراقي الغاشم، وكأنه يشير إلى أن هؤلاء المعتدين الطُغاة سيعذبهم الله بمثل هذا العذاب، النار الحامية والشواظ من النار الذي هو اللهب الشديد. وبهذا يكون الاقتباس قد فتح أفق النص الشعري وهيّأه لتأويل مفتوح من جانب المتلقي، كما أنّ الاقتباس قد دعم موقف الشاعر المقاوِم والمُستنكِر للعدوان بكل الوسائل والسُبل.

وفي إطار الإشادة بمواقف دول الخليج وشعوبها تجاه العدوان العراقي الغاشم، ومشاركة أهل الخليج في الفرحة والبهجة في تحرير الكويت، يقول يعقوب الرشيد من قصيدته «فرحة اللقاء»:

... أهـل الخـلـيـج فمـا تـراخـتْ خَـيلُـهم

لــمّـا الـتـقـى الجـمـعـان فـي المـيـدانِ

صـــالـــوا ونـــــورُ الحـــقّ عـزَمـاتـهـم

حـتّـى أبـــادوا صـولـة الـبُـهـتـانِ[٢٠].

في البيت الأول توظيف للآية الكريمة ﴿إن الذين تولوا منكم يوم التقى الجمعان إنما استزلهم الشيطان ببعض مما كسبوا﴾[٢١] وقوله تعالى ﴿يوم التقى الجمعان﴾ يعني يوم التقى جمع المشركين والمسلمين، فالشاعر يأخذ هنا جزءًا من الآية «التقى الجمعان» وهو استدعاء لمشهد من معارك المسلمين مع المشركين، يفتح أفق المتلقي على اقتباس مُركّب يدل على فئتين، فئة الحق وفئة الباطل، أو جمع المسلمين وجمع المشركين، وحسب نواميس العدل الإلهي لا بُدّ للحق أن ينتصر على الباطل ولو بعد حين. وسياق الآية في البيت الشعري يُبيّن أنّ الكويت وأهل الخليج يمثّلون جانب الحق، والعراق الصدامي يمثل جانب الباطل، كما أن السياق يشير إلى علاقتين، علاقة حضور تجسّدها الكويت وعلاقة غياب يمثلها العراق الصدامي. وعلاقة الغياب هذه مركوزة في ذهن المتلقي الكويتي وفي وعيه الجمعي في أنّ العراق الصدامي مُذْنب ومعتدٍ ولئيم ووحش لا يختلف سلوكه وتصوراته عن المشركين في حربهم ضد المسلمين.

وبهذا تكون دراسة الاشتباك النصي عَبْر آلية الاقتباس تفجيرًا للمعنى والكلمات لتخدم رسالة الاقتباس التي يريد الشاعر توصيلها للمتلقي.

ويخاطب يعقوب الرشيد في قصيدة «فلسطين» فلسطين مؤكدًا أن الأمة العربية لا تنسى حقها في فلسطين، ولا تتنازل عن قيمها ومبادئها وعقيدتها، فالتاريخ شاهد على ذلك، فيقول:

ذكّـــــري الـــتـــاريـــخَ أنّـــا أمـــةٌ

نـبـتـغـي الحـــقَّ وإنْ طـــالَ سُـرانـا

قــد أتَـــــوْا مـــن كـــلِّ فـــجٍّ مـــوغـــلٍ

بـالـضّـغـيـنـات لأمـجـاد جِـمـانـا[٢٢].

وهنا يقتبس الشاعر في البيت الثاني جزءًا من الآية ﴿وأذّنْ في الناس بالحج يأتوك رجالًا وعلى كل ضامرٍ يأتين من كل فجٍّ عميق﴾[٢٣]. فسياق الآية نداء إلى النبي إبراهيم عليه السلام بأن يُعلم الناس بأنّ الله أمرهم بالحج إلى الكعبة. فينقل يعقوب الرشيد هذا السياق إلى سياق جديد بتركيبة لغوية جديدة، مانحًا إياها مدلولًا مُغايرًا، وهو أن الأمة العربية ستلبّي نداء فلسطين من أجل تحريرها كما لبّى الناس المؤمنون نداء النبي إبراهيم. لقد جعل يعقوب الرشيد هذا السياق الجديد مُرتكَزًا لتدعيم رؤيته التي تعتز بالأمة العربية التي لا تتنازل عن حقها وإنْ طال سُراها، والتاريخ يشهد بذلك ويُسجّل مواقفها بأنها لا تخضع لعدوّها.

والواضح أن الشاعر قد قام بتعديل جزئية الآية ﴿فج عميق﴾ إلى «فج موغل». و«فج عميق» في الآية تعني الجهة والطريق البعيدة، بينما «فج موغل بالضغينات» في البيت الشعري تعني المكان، أي أن العرب سيأتون من جميع أماكنهم وبلدانهم وقلوبهم مليئة بالحقد على العدو الصهيوني، وكلهم إصرار على استرداد أمجاد وطنهم.

إن عملية الاقتباس مرّت في أطوار كتابية متعددة، بحيث بدا الاقتباس نوعًا من إعادة الكتابة وتحقيق نص جديد بتشكيلة لغوية جديدة من خلال تحريك بعض كلمات النص الأصلي، وتعديل بعضها ووضعها في بيئة دلالية في إطار نسق شعري يُعبّر عن موقف الشاعر الشعوري والفكري.

ويأتي الاقتباس أحيانًا عند يعقوب الرشيد في إطار المستوى الامتصاصي التشرّبي لسياق قرآني، مؤكدًا عليه من خلال كلمة مفتاحية أو نواة لغوية تُدلّل على الاقتباس، ومثل ذلك قول الشاعر في سياق الحديث عن بُعد الحبيبة وتمنّعها، ويتخيل أنها ستُغيّر موقفها وتجود عليه بالوصال:

فـأعـانـقُ الأحـــلامَ فـي فـــيء الـسَـنـا

وأهـــزَّ أغـصـان الـهـنـاء وأعـــيـــدُ[٢٤].

إنّ الشطر الثاني من البيت يُحيل المتلقي إلى آية ﴿وهُزّي إليك بجذع النخلة تُساقط عليك رطبًا جنيّا﴾[٢٥] والواضح أنّ الخطاب في الآية موجَّه إلى مريم التي أمرها الله أن تُحرّك جذع النخلة الذي كان يابسًا غير مثمر، ولما حرّكته أنبت الله فيه الثمر وجعله رطبًا جنيّا. ويبدو أن يعقوب الرشيد كان في ذهنه هذه الأية، فاستلهمها وتشرّب سياقها، وذكر لنا عبارة «أهز أغصان الهناء» المقابل البنيوي لعبارة «وهـزي بجذع النخلة». وكَوّن البيت الشعري جاء في إطار التخييل في القصيدة، وكأنه نوع من التمنّي، فأراد بذلك أن تحدث معجزة في تغيير موقف الحبيبة، كما حدثت معجزة تحريك جذع النخلة، والذي يُعزّز من رؤيتي هذه، أنّ عنوان القصيدة يُدلّل على هذا المعنى إذ إنّ عنوانها هو «المزار البعيد»[٢٦]. وفي القصيدة نفسها يلجأ يعقوب الرشيد إلى اقتباس جزء من آية، ولكن في إطار الاقتباس العكسي ﴿سبحان الذي أسرى بعبده ليلًا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى﴾[٢٧] فيستدين الجزء الآتي من الآية ﴿أسرى بعبده ليلًا﴾ مجرّدًا إياه من سياقه، ثم تشكيله في تركيب نصي جديد على النحو الآتي:

فـالـعـمـرُ قـد أســرى بــه لـيـلُ الـشَـقـا

والـصـبُـح يُـشـرقُ والـمُـنـى تـنـهـيـدُ[٢٨].

إنّ التركيب النصّي في الشطر الأول مُمتصٌ ومُتشَرِّب لمعنى الآية بعد إعادة تشكيل الكلمات وتغيير مواضعها واستبدال بعضها، وإعادة ترتيبها وفق الأفق النصي الجديد الذي يلوح فيه استعطاف الشاعر للمحبوبة لتغيير موقفها. وحجته في ذلك أن ليل الشقاء قد أنفد العمر وأنهاه، ولم يبق فيه سوى رمق قليل. فنلاحظ هنا أن يعقوب الرشيد قد وظّف لفظة «أسرى» ليس بمعناها الوارد في الآية، وإنما استعمل معنى آخر لها وهو الإزالة والإنهاء، وليس كما هو وارد في الآية بمعنى

«السير ليلًا»، على طريقة الاقتباس العكسي المُحوّر من أجل بناء كيان لغوي جديد. بحمولة دلالية جديدة.

وعلى ما أعتقد أنّ يعقوب الرشيد كان يهدف من توظيف هذا الاقتباس المحوّر أنّ ليل الشقاء يسبب تمنّع وصدود الحبيبة قد سار بعمره إلى أجله، أو أزال بهجة الحياة، وأوصله إلى مرحلة تنهيد المُنى. وشتّان ما بين إسراء النبي وإسراء الشاعر.

ويبدو للقارئ أنّ هذا الاقتباس يحمل في ثناياه تنافرًا ولّده الاقتباس العكسي الغامض، ولكن القراءة العميقة المفتوحة على تفكيك النص، والتجسس على كلماته وملء الفراغات فيه تفضي إلى معرفة الرابط بين السياق الديني للآية والسياق الشعري للبيت، وفحواه أنه مثلما أسرى الله بعبده ليلًا، أسرى ليل العناء والشقاء بعمر الشاعر، فقد استخدم الشاعر الانزياح اللغوي لصالحه، فالإسراء في الآية فيه معنى مخفي أو معنى مركوز في ذاكرة الكلمة، وما تحتها يحمل معنى السير مسافة بعيدة، فاستغل المعنى العميق، حسب تعبير نعوم جومسكي وقبله عبدالقاهر الجرجاني في الكلمة ونقله إلى نصه الشعري حيث غدا الوصول إلى الحبيبة بعيدًا فضلًا عن أن لفظة «ليلًا» في الآية جاءت بالتنكير لتدل على بعض الليل وليس كله ولذا جاء التنكير لينُمّ عنْ معنى التبعيض ليدل على الإعجاز، بينما في البيت الشعري جاء الليل مضافًا إلى معرفة ليدل على طول الليل وشدة المعاناة والشقاء.

إن النص وفق رأي جوليا كريستيفا عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرّب وامتصاص أو تحويل وتعديل لوفرة من النصوص الأخرى. وبهذا تُدخلنا عمليةالاشتباكات النصّية في صيغة قراءة جديدة تُفجّر حمولة الكلمات، وتفتح أفق المتلقي على توقّعات وتأويلات تُعمّق من مدلول النص

وتوسَع من مُخيلة متلقيه وِفق المستوى التحويلي التعديلي الذي يمنح النص طاقة تأويلية تتعدّد بموجبها القراءات.

وفي ضوء هذه الرؤية قد يأتي الاقتباس متمحورًا حول التقابل الشخصاني، بحيث يقوم هذا التقابل بدور «المعادل الموضوعي» حسب تعبير ت. س. إليوت. وخير مثال على ذلك عند يعقوب الرشيد هو اتخاذه «جولدا مائير» رئيسة وزراء الكيان الإسرائيلي من عام ١٩٦٩ حتى ١٩٧٤، مُعادلًا موضوعيًّا «لحمالة الحطب». فيقول من قصيدته «الثأر» التي نظمها بعد حرب أكتوبر أو حرب رمضان، مشيدًا فيها بالانتصار الذي حققه العرب على اليهود في تلك الحرب، ومستنهضًا همم العرب لتحرير فلسطين والقدس والجولان والأخذ بالثأر من اليهود البغاة. ويخاطب يعقوب الرشيد في القصيدة نيكسون رئيس الولايات المتحدة آنذاك، ويخص جولد مائير بقوله:

وانـــظـــروا (نِـكـسُـنَ) فـي سـكْـرتِـهِ
يـقـذف الـــــدولار عَـــبْـــرَ الـلـهـبِ
و(مـــئـــيـــرٌ) حـبـلُـهـا فـــي جِـيـدهـا
خـلْـفَـهُ حـمـالـةٌ لـلـحـطـبِ[٢٩].

ويُحيلنا البيت الثاني إلى الآيتين: «وامرأته حمالة الحطب في جيدها حبل من مسد»[٣٠]. ويُجسّد هذا الاقتباس في هذا النموذج الشعري طرفي معادلة التقابل: الطرف الأول، حمالة الحطب، أم جميل زوجة أبي لهب التي كانت تؤذي الرسول صلى الله عليه وسلم، وتضع في طريقه حطب العضاة والشوك ليلًا، أو أنها ستحمل الحطب في جهنم ليُوقَد به على زوجها، وذلك خزي لها ولزوجها. والطرف الثاني، جولد مائير التي سامت العرب والفلسطينين أشد أنواع العذاب واحتلت أراضيهم.

ويشير البيت الأول إلى دعم أمريكا لإسرائيل مُمَثّلة بنيكسون، وهذا يوسّع من دائرة التقابل لتشمل نيكسون ومائير، وحمالة الحطب وزوجها أبا لهب، فتصبح المعادلة التقابلية مُضاعفة و مُركّبة، فمائير تقابل حمالة الحطب، ونيكسون يقابل أبا لهب.

وبهذا يكون يعقوب الرشيد قد قدّم نموذجًا عالي المستوى في الاقتباس المُضاعَف، حيث استخدم القالب البنائي للنص القرآني محاولًا من خلاله تجسيد مونولوج طويل، وإنْ بدا قصيرًا، لأنّ النص الشعري جعلنا نشطح بأذهاننا ونسترجع على طريقة الارتجاع الفني Flash back، ونُنشّط ذاكرتنا بالثأر والحقد على حمّالة الحطب المعاصرة مائير، ونيكسون الذي يقف خلفها، من خلال مشاهدة لقطة سينمائية من تاريخ نيكسون وجولد مائير وأم جميل (حمّالة الحطب) وأبي لهب.

إن الاشتباك النصي الجَلِي يكون واضحًا في أكثر الأحيان من خلال آلياته ومؤشراته الواضحة، لكنه أولًا يحتاج إلى قارئ مثقف وحصين وقادر علىالاحتفاظ بثقافته وتعبئتها في كل لحظة حسب تصوّر ميشيل ريفاتير، وثانيًا يحتاج إلى قارئ ناقد يفكّك النص ويُحلّل معانيه العميقة ويكشف ما تحت النص، لأن هناك دومًا نصًّا يُخفي تحته نصًّا، ولهذا لا بُدّ من تحديد النص الأصلي أو المرجع، وقياس الانزياح بين النصين، النص الأصلي والنص اللاحق وتحليل الفروق بين السياقين[٣١].

وفي هذا الإطار تأخذ بعض الاقتباسات رموز النص السابق بعد إدراجها في سياق جديد وحشوها بحمولة دلالية جديدة وشحن ذاكراتها بطاقة لغوية تساعد الشاعر على تحقيق استقلالية نصه. ويدور في فلك هذه الرؤية قصيدة

يعقوب الرشيد «عصف الكواسر». والكواسر هي الجوارح ومنها الصقور والنسور والعقبان، وتُطلق على الإنسان مجازًا، التي يشيد فيها بالكويت وأهلها وبمقاومتهم للغزاة والمعتدين، ويرى أنه ينبغي عليه أن يقدّم شكره لهم ويُعبّر عن افتخاره واعتزازه بهم، فيقول:

إنّـي أبـحـثُ إلـى الـقـريـض مشاعري

يـهـدي إلـيـهـم مـا تـبـثُّ خـواطـري

فـاصـدعْ بِـحـقٍّ، يـا فـؤادي إنّـهـم

ذُكـرت مـكـارُمـهـم بِـكُـلّ مـنـابـرِ[٣٢].

إن النص المرجع في البيت الثاني هو اقتباس جزء من آية «فاصدع بما تُؤمر وأعرض عن المشركين»[٣٣]. وعبارة «فاصدعْ بما تؤمر» في سياقها القرآني تعني اصدع بالأمر يا محمد وأظهر دينك واجهر بتبليغ الرسالة لجميع الخلق لتقوم الحُجة عليهم. فالصدع بالأمر هنا رمز لإجهار الرسالة، والخطاب موجّه إلى الرسول صلى الله عليه وسلم، ويقوم يعقوب الرشيد بمهارته المعتادة بترحيل نصف هذه الوحدة اللغوية «فاصدع بما تؤمر» إلى نصه بعد أنّ أضاف إليها كلمة ليشكّل منظومة لغوية جديدة «فاصدع بحق»، ثم ينزاح بسياقها لتغاير السياق القرآني، ويغدو السياق والنسق الشعري مُعّبِرًا عن مخاطبة الشاعر لقلبه بأنْ يُسهب في وصف مكارم الكويت وأهلها التي عرفتها كل المنابر. ويعتبر يعقوب الرشيد القيام بهذه المهمة رسالة حق يجب أن يؤديها وبخاصة أنه في البيت الأول ضمّن مَثَلًا تراثيًا[٣٤] استدعاه لتعزيز رؤيته وتدعيم رسالته، وينص على أنه شحن قريحته الشعرية وعبّأها بجرعات شعورية قوية لِتُهدَى إلى أهله ووطنه. فرسالة الشعر هنا التعبئة والتعبير عن مشاعر الفخر والاعتزاز.

٢ - التضمين

يُعدّ التضمين آلية من آليات الاشتباك النصّي الجلي، والتضمين ليس هو التناص، كما يعتقد بعض النقاد المحدثين، معتمدين على تعريف رولان بارت القائل بأن التناص «ليس إلا تضمينات»[٣٥]. ولعل هذا ينطبق على الأدب الفرنسي وفنونه وعلومه، أمّا في النقد والبلاغة العربية، فالتضمين عدّة أنواع، منه ما يدخل في النقد ومنه ما يدخل في البلاغة، ومنه ما يتعلق بالإيقاع والعَروض، بينما التضمين في الأدب الفرنسي يعني أي شيء تُضمّنه في كلامك سواء أكان دينيًّا أم أدبيًّا أم تاريخيًّا أم ثقافيًّا، أمّا التضمين في البلاغة العربية فخاص بالشعر على الأرجح. وقد عرّف علماء البلاغة القدامى التضمين بقولهم « أن يأخذ الشاعر شطرًا أو بيتًا من شعر غيره بلفظه ومعناه، ويدخله في الموضع الذي يراه ملائمًا ومطابقًا بين أبيات قصيدته، وسمّاه الحاتمي «الاجتلاب والاستلحاق»، ويعرّفه ابن رشيق القيرواني «فهو قصدك إلى البيت من الشعر أو القسم فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمُتمثّل»، وقد ذكر ابن رشيق عدة أنواع للتضمين[٣٦].

ويرى حازم القرطاجني أن غموض المعنى قد يرجع إلى أن يكون مضمنًا معنى علميًّا أو خبرًا تاريخيًّا أو مُحالًا به على ذلك العلمي أو الخبري، أو يكون المعنى مضمنًا إشارة إلى مَثَل أو بيت أو كلام سالف بالجملة يجعل بعض ذلك المثَل أو البيت جزءًا من أجزاء المعنى، أو غير ذلك من أنحاء التضمين»[٣٧].

ولقد توسّع مفهوم التضمين وانداحت دائرته لتشمل الأمثال والأغاني وغيرها من الألوان الأدبية، انطلاقًا من أنّ النص لا ينشأ من فراغ، وإنما يتجمع مما يختزنه

المُبدِع من نصوص ماضية مُترسّبة، ومما يحمله من آثار نصوص سابقة ومتزامنة، بعضها يشكّل رمادًا شعريًّا تتناثر ذراته النصّية في فضاء النص الشعري، إمّا بصورة تضمين كلي أو تضمين جزئي أو تضمين محوّر. وغدا التضمين تقنية فنية تُحقَّق من خلال تلقيها من قبل متلق متذوق جمالية فنية وعمقًا أدبيًّا وثقافيًّا يُثري عملية التواصل الشعري. ويعد أيضًا إحياءً لنصوص قديمة لها مرجعياتها وذاكرتها التاريخية والأدبية.

ولقد وظّف يعقوب الرشيد آلية التضمين الشعري بصورة فنية وبلاغية موفّقة، وغدت الأبيات أو الأجزاء من الأبيات المضمّنة ملتحمة ومندمجة في بناء القصيدة، بعد شحنها بدلالات سيميائية تتفق وطبيعة الموقف الشعوري والتجربة الشعرية لدى يعقوب الرشيد، كما مثّل التضمين عنده أيضًا علاقة حوارية مع النصوص التي اشتبك معها، وأثبت قدرة على نقل التضمين الصياغي إلى تضمين دلالي مشفوع بأبعاد ذاتية ووطنية وقومية، بعيدًا عمّا يقوم به بعض الشعراء بما يُشبه عملة «اللصق والوصل» حيث تظل آلية التضمين سطحية وناشزة عن السياق الفني والشعوري.

ومن أهم القصائد التي شكّلت علاقة حوارية من خلال الاشتباك التضميني هي قصيدة «غنّيتُ في ألمي» التي حملت عنوان الديوان. لقد استدعى يعقوب الرشيد قصيدة الشاعر محمود غنيم (١٩٠١ - ١٩٧٢) واشتبك معها بشكل ديناميكي، وعنوانها «محنة العالم الإسلامي» التي يتألم فيها لحال الأمة العربية والإسلامية ويبكي أمجاد أمته السالفة ومآثرها التي اندثرت نتيجة لتقاعس أبنائها حتى صارت مضرب المثل في الضعف والهوان، فيقول:

مـالـي ولـلـنـجـم يـرعـانـي وأرعـــاه

أمسى كِلانـها يـعـافُ الـغـمـضَ جفناه

لـي فـيـكَ يـا لـيـلُ آهـاتٌ أُردّدهـا
أوّاه لـو أجـدت المحـزونَ أوّاه
لا تحسبنّي مُحبًّا أشتكي وصَبًا
أهـون مـا فـي سبيل الحُـبّ ألـقـاه
إنّـي تـذكّـرت والـذكـرى مـؤرقـةٌ
مـجـدًا تـلـيـدًا بـأيـديـنـا أضـعـنـاه
وَيْـحَ الـعـروبـةِ كـان الـكـون مسرحها
فـأصـبـحـتْ تـتـوارى فـي زوايـاه
أنّـى اتجـهـتَ إلـى الإسـلام فـي بلدٍ
تجـدْهُ كالطير مقصوصًا جـنـاحـاه[٣٨]

لقد كانت هذه القصيدة المولِّد العاطفي والشعري عند يعقوب الرشيد، إذ أشعلت في نفسه الدافع الشعري، والذي أوقده في داخله شعوره بالألم، فالألم عند محمود غنيم ويعقوب الرشيد هو القاسم المشترك، وإنْ كان السبب مختلفًا. فقصيدة محمود غنيم تُهيمن عليها العاطفة القومية والإسلامية، وتُعبّر عن حبّه العميق لِقومه ودينه، ولكن قصيدة يعقوب الرشيد سيطرت عليها عاطفة ذاتية متأملة، لكنها مغلّفة بالدعوة إلى سيادة ثنائية الخير والحب على الأرض والناس جميعًا، فيقول:

مـالـي ولـلـدهـر يـرمـيـنـي وأرمـيـه
ويـزرعُ الـشـوكَ فـي دربـي وأجـنـيـه
صـبـري يُـجـرّعـه فـي طـعـمـه ألـمًـا
فـيـنـثـنـي مُـثْـخَـن الأعـطـاف والـتِـيـه
غـنّـى الـهـزار وقـد غـنّـيـتُ فـي ألمـي
ورُحـتُ أحـمـلُ فـي قـلـبـي تـآسـيـه

غـنّـيـتُ لـلـحُـبّ يـا دهــري فـغـنِّ لـه
وارقــص عـلـى نـغـمـةٍ مـنـه تُحـيـيـه
ونـنـثـرُ الخـيـر فـوق الأرض قـاطـبـةً
ونُـرْقِـص الحُـبّ بـلْ نُملي مـعـانـيـه[٣٩].

إن التقابل بين القصيدتين يُبرز مدى قوة الاشتباك النصي مع قصيدة الشاعر محمود غنيم. فالاشتباك بدا أكثر من أنّ نصفَه بالتلميح والتوليد، وإنما هو تضمين عكسي مكثّف. وقد تجاوز المضمون إلى الإيقاع والأسلوب، ولذا يمكن أن نطلق عليه التضمين الإيقاعي الأسلوبي، فتناسلت فكرة قصيدة محمود غنيم إلى قصيدة يعقوب الرشيد من الذاكراة التي تختزن القصيدة، ولكنّ أعاد يعقوب الرشيد صياغتها وتشكيلها، وقلبَ معانيها لتتلاءم مع موقفه الشعوري والنفسي، وقام بعملية تدمير لمضمون القصيدة، ولكنه تدمير بدا وكأنه نوع من الولادة لنص جديد وبناء كيان شعري مُسْتقِل، ومرتبط بهوية الذات المُنْتِجة للمُنْجَز الشعري الجديد.

فقد افتتح يعقوب الرشيد قصيدته بأسلوب استفهامي تعجبي، مُضمّنًا هذا الأسلوب من خلال اشتباكه مع قصيدة محمود غنيم. وغرض هذا الأسلوب الاستفهامي واحد هو إثبات الألم، ولكنّ سبب هذا الألم مختلف في القصيدتين، فعند يعقوب الرشيد هو ألم من الدهر الذي يزرع الشوك في طريقه ويجينه مُرغمًا، بالرغم من أنه يريد أن ينثر الخير والحب فوق الأرض قاطبة، بينما نجد أن سبب الألم عند محمود غنيم هو حزنه وتحسره على حال الأمة العربية والإسلامية.

وتأتي قصيدة «شوك المصائب» لتقدم نوعًا جديدًا من التضمين ألا وهو التضمين المحوّر. فقد حوّر يعقوب الرشيد مطلع قصيدة النابغة التي يقول فيها:

كليني لهمٍّ يا أميمةُ ناصبِ
وليلٍ أقاسيه بطيء الكواكبِ[٤٠].

فينسج يعقوب الرشيد مطلع قصيدته بتركيب جديد محوِّرًا بعض ألفاظ بيت النابغة، فيقول:

كليني لهمٍّ يا سهيلةُ غاضبِ
وليلٍ أراهُ مُسْتقِرَّ الكواكبِ[٤١].

فقد استعمل يعقوب الرشيد التركيب الموازي في الصيغة والمختلف في المعنى وتصرّف في تبديل اسم المرأة، فبدلًا من «أميمة» وضع «سهيلة» وبدلًا من «ناصب» وضع «غاضب»، وحلّت لفظة «أراه» محل «أقاسيه» وبدلًا من «بطيء» جاءت لفظة «مُسْتقِر». لقد قام بعملية تفكيك أو هدم بيت النابغة وأعاد تركيبه وبناءه من جديد وأدخله في قصيدته ليتوافق مع تجربته النفسية والشعرية، ويغدو في بيئته الجديدة مولودًا أصيلًا يحمل ملامح هوية أو أبويّة الذات المُنْتِجة وبصمتها الشعرية.

إن يعقوب الرشيد يمتح هنا من ذاكرته الشعرية ولكن بوعي وقصدية تامة، وليس من باب الاستحضار اللاواعي ليُعطي نصه الشعري فاعلية نفسية ومعنوية شعرية من خلال ارتباطه بشاعر له سمعته وقدرته مثل النابغة الذبياني، وكانت عملية إعادة البناء أكثر فاعلية وحضورًا في ذهن المتلقي من البيت الأصلي لدى النابغة، فكلاهما يتشكي من الهم، ولكنّ تعبير يعقوب الرشيد عنه كان أكثر تأثيرًا ومنطقية، فليل يعقوب الرشيد أكثر قسوة من ليل النابغة، لأن ليل النابغة حركة كواكبه بطيئة، بينما ليل يعقوب الرشيد كواكبه ثابته لا تتحرك. ولهذا فإن عملية المونتاج الشعري والمعمارية البنائية التي رسمها يعقوب الرشيد كانت أكثر فاعلية من حيث الغاية النفسية والمعنوية، مما لو ضمّن بيت النابغة كما هو في الأصل، وبهذا حقّق تفاعلًا بين المؤوّل والنص الذي أُنْتِج وانسجامًا بين طبيعة النص وطبيعة الإطار العام للتجربة الشعورية لدى يعقوب الرشيد.

وامتد فضاء قصيدة النابغة إلى فضاء قصيدة يعقوب الرشيد من التركيب اللفظي الموازي إلى الإيقاع الشعري والقافية بحيث تسلّلت عدة قوافي إلى قصيدة يعقوب الرشيد، بعد تطويعها لتحقيق تجانس سياقي، حيث بدت القوافي ملتحمة بجسد القصيدة مُشكّلة وحدة إيقاعية متناغمة مع فضاء القصيدة، ومُنْدَسة في نسيجها بسلاسة وسهولة.

وتُعَدّ النصوص والتجارب والمعاناة المترسِّبة في لاوعي الشاعر مرجعية من بين المرجعيات التي يُعتمد عليها في عملية الإنتاج الشعري. وفي إطار هذا المفهوم تأتي قصيدة «خواطر في العيد» التي استحضر فيها يعقوب الرشيد قصيدة أبي الطيب المتنبي التي مطلعها:

عيدٌ بأيةِ حال عُدتَ يا عيدُ

بِما مضى أمْ لأمرٍ فيك تجديدُ[٤٢].

فيأتي يعقوب الرشيد وينسج قصيدته على خُطى المتنبي عَبْر آلية التضمين المُصرّف، فيقول:

يا عيدُ ورأسُ الخُلف مْنْغرِسٌ

على رُبانا ورأب الصدع يبتعدُ[٤٣].

هنا يَصرف يعقوب الرشيد وجه بيت المتنبي عن معنى المتنبي إلى معناه، ويشكّل منه تركيبة لغوية جديدة. وتجسّد لفظة «العيد» النواة المعنوية واللفظة التي أخذت تنمو وتكبر عند كل من الشاعرين متخذة شكلًا حلزونيًّا، تتكوّر فيها الأفكار طبقة فوق طبقة، ولهذا نجد المتنبي يكشف عن أول طبقة، وهي بيان حال مصر في عهد كافور الأخشيدي، فيقول:

نامت نواطيرُ مصر عن ثعالبها

فقد بَشِمْنَ وما تُغني العناقيدُ[٤٤].

فقد نام سادة مصر وأشرافها، وتركوا مصيرها بيد كافور وأعوانه، فعاثوا فيها فسادًا، وأكلو خيراتها حتى التُخمة. وتتسع الدائرة أيضًا عند يعقوب الرشيد تمامًا مثلما اتسعت عند المتنبي، فتقفز خواطر العيد إلى ذهنه، وتُشكّل طبقة شعرية معاكسة بعد تحريرها من شحنات دلالات معاني المتنبي في بيته (نامت نواطير مصر عن ثعالبها)، فكما ذكر المتنبي حالة مصر ووضعها السيء تحت حكم كافور، يذكر يعقوب الرشيد حالة الأمة العربية وغفلتها عمّا يُحاك ضدها، وعن حقوقها المسلوبة في فلسطين وغيرها، فيقول:

والعربُ في غفلةٍ عمّا يُراد بهم

ونار أهوائهم بالعار تتّقِدُ

قد نام ناطورهم عن ذئبِ غاصبهم

فعاث في ربعهم والكلبُ يرتعِدُ[٤٥].

فهنا يقوم يعقوب الرشيد بعملية اشتباك مع نص المتنبي، ولكنها من النوع العكسي، فالنواطير النائمة عند المتنبي أصبحت عند يعقوب الرشيد «ناطورهم» و«الثعالب» عند المتنبي غدت «ذئبًا» عند الرشيد. كما أنّ حمولة هذه الألفاظ من الدلالات مُختلِفة، فالنواطير عند المتنبي هم سادة مصر، والناطور عند الرشيد هم أصحاب السلطة من العرب، والذئب هو إسرائيل المغتصبة، بينما الثعالب عند المتنبي هم كافور وأعوانه.

إنّ ما قام به يعقوب الرشيد من اشتباك نصّي مع المتنبي وإعادته في إطار صياغة جديدة، قضت على صيغة المتنبي، وأخذت شكل التناسخ اللفظي والمعنوي المعكوس، كل ذلك أعطى نص يعقوب الرشيد أبوّته الجديدة، وأبعده عن ظاهرة الاجترار النصي.

وقد امتد الاشتباك مع بيت المتنبي (عيدٌ بأية حال عُدتَ يا عيدُ) إلى قصيدة «رياح الغدر»، فيستذكر يعقوب الرشيد مآسي عدوان العراق على الكويت، ومآسي الأمة العربية وفلسطين والقدس ولبنان، وغياب العدل والوحدة والسلام، فيقول:

أعُـــدتَ يـا عـيـدُ لـلأوطـان فـي أمـلٍ

أم عُـــدْتَ تـزخـر بـالأحـــزان والألـــمِ

يـا عـيـد عُـــدْتَ فـهـل فـي الأفـق مـن أمـلٍ

لِصُلحنا وحِطام الخُلفِ في الضرمِ[٤٦].

ويلجأ يعقوب الرشيد أحيانًا إلى الاتّكاء على أبيات شعرية لشعراء قدامى مشهورين، ويعمد إلى قلب معاني هذه الأبيات وقلب القيم الرمزية التي تمثّلها، وخير مثال على ذلك قصيدة «غدر الجار» التي يصوّر فيها ما ارتكبه العدوان الصدامي الغاشم على الكويت، ويُشيد بدور الكويتيين وتضحياتهم، ويمتدح موقف دول الخليج التي دافعت عن الكويت وأهلها، فيقول:

فـهـا هَـم بـنـو أمـــي أقـامـوا صـدورهـم

لـيـحـمـوا لـــواءَ الحـــقِ فـيـنـا ويـحـمِـلـوا

فـشـكـرًا لأهـلـــي فـــي الخـلـيـج فـإنّـهـم

مـــنـــارةُ عـــزٍّ لـلـكـرام ومـعـقِـلُ

فـجـابـر يـبـقـى فـي الـسـمـاكِ وسـعـدُه

ويبقى بنو أهلي مع الصِّيد يَحمِلوا[٤٧].

فتأتي هذه الأبيات من عملية تفجير لبيت الشنفرى من قصيدته اللامية، ويكوّن من أشلائه معنى جديدًا قالِبًا الحمولة المعنوية، ومُعيدًا للقيمة الرمزية «لبني أمي» القوم، قيمتها وأهميتها، فهم السند والأهل مُغايرًا لرؤية الشنفرى الثائرة والمتمرّدة على قومه، حيث يقول:

أقـيـمـوا بـنـي أمـــي صـــدورَ مطيّكم
فـإنّـي إلـــى قـــومٍ سـواكـم لأمْـيَـلُ[٤٨].

إنّ الشنفرى يدعو قومه إلى الجد في الأمر والانتباه من الغفلة، وينذرهم بالذهاب إلى قوم غيرهم والرحيل عنهم، فالشنفرى هنا يتمرّد على قومه ويثور عليهم لأنه لم يلق التقدير والاحترام الذي يستحقه. ويلتقط يعقوب الرشيد هذا الفضاء الدلالي لبيت الشنفرى ويصوغه على طريقته ويقلب معناه في إطار التضمين العكسي، ويؤكّد أهمية الأهل والقوم في بناء هوية الإنسان والدفاع عن الأوطان، ليتلاءم هذا المعنى مع ما قدّمه أهل الكويت قيادة وشعبًا، وما قدّمته دول الخليج في أثناء الغزو الصدامي الغاشم على الكويت، من تضحيات في سبيل الدفاع عن الكويت.

وبما أنّ لكل نص شعري ولكل كلمة ذاكرة، فإنه عندما يتم ترحيل نص إلى نص جديد في إطار التضمين العكسي، فمن الضروري القضاء على الذاكرة السابقة، وإحلال ذاكرة جديدة تحمل معالم الفضاء الدلالي للنص الشعري بأكمله، وهذا ما قام به يعقوب الرشيد في تضمينه لبيت الشنفرى.

ويأتي مطلع قصيدة «نزف الجنون» الذي يبدأ بقول الشاعر:

كُـــفّـــي المـــــلام وداعـــبـــيـــنـــي
الـــلـــهُ يـعـلـمُ بـــالـــيـــقـــين[٤٩].

ليشكّل نمط التضمين الذي ينقل المعنى إلى مجال آخر، ويحوّل المسار الأساسي للنص مع إبقاء مفتاح يدلّل على النص الأصلي، وهذا ما قام به يعقوب الرشيد عندما ضمن ثلثي الشطر الأول من مطلع قصيدة فهد العسكر «كُفّي الملام وعلّليني» الذي يشتكي فيها من وطنه والزمن الذي كان يعيشه آنذاك، ويتوسّل إلى أمه ألا تعاتبه وتلومه، فيقول:

كُــفّــي المــــلام وعــلّــلــيــنــي
فــالــشــكُ أودَى بــالــيــقــينِ
وتــنــاهــبــت كــبــدي الــشــجــون
فَــمَــنْ مُــجــيــري مِــنْ شُــجــونــي[٥٠].

فقصيدة فهد العسكر طويلة تصوّر تجربته المأساوية مع وطنه وزمنه وأهله، فيأتي يعقوب الرشيد ويحاكيها مُضمنًا شطرًا منها وناقلًا ألفاظها من سياقاتها وامتداداتها المرجعية وشحنها بذاكرة جديدة، ومانحًا إيّاها مدلولات وجدانية وحمولات عاطفية أخرى تتلاءم مع السياق الشعوري والوجداني والفضاء الدلالي للقصيدة. فقد أفرغ يعقوب الرشيد عبارة «كُفّي الملام» من مدلولها في قصيدة فهد العسكر التي كانت موجّهة إلى أمه ووطنه، وعندما أصبحت مدمجة في قصيدة الرشيد في بنية لغوية جديدة فتحت أفق المتلقي على توقّع ومدلول جديدين وهما مطالبة الحبيبة بالكفّ عن اللوم وعدم سماع أقول العُذّال:

فــالــعــذلُ أرهــــقَ خــاطــري
رِقّــــي لِــقــلــبــي عــلّــلــيــنــي
والــبُــعــد حــطّــم خــافــقــي
والــوجــدُ أُغــرِقَ بــالــشــجــون[٥١].

قام يعقوب الرشيد بترويض نص فهد العسكر وتشظيته بحيث أصبح نصًّا مِطواعًا أمام قريحته الشعرية، ينتقي منه ما يناسبه من ألفاظ وعبارات ويغرزها في نسيج قصيدته بصورة حاذقة، وحوّل اتجاه قصيدة فهد العسكر واستنسخ قوافيها وإيقاعها. كل ذلك من أجل تشكيل تأويل متسق تصبح بموجبه القصيدة الجديدة عند الرشيد لوحة تشكيلية مندغمة في الإطار العاطفي المُهَيْمن عليها. وبالرغم من المونتاج الشعري الناجح الذي أجراه يعقوب الرشيد ظلّت قصيدته مُتدثِّرة ثوب فهد العسكر.

ويتكئ يعقوب الرشيد في قصيدة «جابر العثرات» على التضمين التحويلي التعديلي. وهي قصيدة فخر واعتزاز بالأمير الراحل الشيخ جابر - رحمه الله - وبالكويتيين، حيث يقول:

يـا جـابـرًا عـثـراتـنـا فـي لـيـلـهـا
فـلـقـد أزحْـتَ عـن الـشـمـوس غِـطـاءَ
(لـلّـهِ صـدْرُكَ مـا أشـدّ ضـلـوعَـه
فـي شـدّةٍ وأرقّـهُـنّ رخـاء)[٥٢].

فالبيت الثاني هو للشاعر محمد مهدي الجواهري من قصيدة له في الذكرى الأولى لرحيل جمال عبدالناصر. وهي قصيدة طويلة، يقول فيها:

أكـبـرتُ يـومَـكَ أنْ يـكـونَ ثـنـاءُ
الخـالـدون عـهـدتـهـم أحـيـاءَ
لِـلّـهِ صـدرُك مـا أشـدّ ضـلـوعـه
فـي شـدّةٍ، وأرقّـهُـنَّ رخـاءَ[٥٣].

وواضح هنا أنّ مرجعية بيت الجواهري وذاكرته تتمحوَر حول المدح والفخر ولهذا كان من السهولة على يعقوب الرشيد أنْ يتماهى مع الجواهري ويشتبك مع قصيدته. وامتد هذا الاشتباك والتماهي إلى البنية الإيقاعية، حيث جاءت القصيدة على وزن وقافية وروي قصيدة الجواهري. لقد فتح البيت المُضمّن فضاء دلاليًّا مناسبًا لقصيدة يعقوب الرشيد وحوّل حمولة البيت المعنوية في جمال عبدالناصر الأيقونة في الوطنية والقومية والقيادة إلى الأمير الشيخ جابر رحمه الله، الذي هو أيقونة في الوطنية والقومية والقيادة.

إنّ التضمين الحرفي لبيت شعري كامل هو تضمين أسهل من التضمين الانصهاري، فالتضمين الحرفي ينتقل النص فيه من حيّز شعري إلى آخر تتوفّر

فيه شروط استقباله بعد تحويل مساره واتجاهه، أمّا التضمين الانصهاري فيعتمد على تقطيع النص إلى أجزاء وإعادة ترتيبها، واستدانتها وفق تجربته الشعورية والشعرية.

وهذا ما قام به يعقوب الرشيد في قصيدته «السفر الجليل» والتي هي في رثاء الشاعر الكبير عمر أبي ريشة حيث أخذ جزءًا من بيت المتنبي المشهور:

لـكِ يـا مـنـازلُ فـي الـقـلـوب مـنـازلُ

أقـفـرتْ مـنـكِ وهُـنّ مـنّـكِ أواهـلُ[٥٤].

ويقول يعقوب الرشيد:

لـكَ فـي الـقـلـوب مـنـازلُ

تُـزْري بـآلاف الـقـصـورْ

لـكَ فـي الحـيـاة مـلاحـمٌ

تُـزْري بـفـتـكـاتِ الـشـجـيـر

لـكَ فـي الـلـيـالـي الحَـالـماتِ

عـلـى أغـاريـد الحـبـور[٥٥].

فكلٌّ من الشاعرين السابق واللاحق انطلقا من صيغة لغوية جار ومجرور «لك» ولكن واحدة للمؤنث المجازي «لكِ» والأخرى للمذكر «لكَ». وجاءت عبارة «في القلوب منازل» مشتركة بين الاثنين، غير أنّ المُخاطَب عند المتنبي هي الأماكن (المنازل)، بينما المخاطب عند يعقوب الرشيد هو «المرثي»، فالقصيدة هي في رثاء الشاعر عمر أبي ريشة الذي وافته المنية في ١٩٩٠/٧/١٤ في المملكة العربية السعودية.

وإن جاء التضمين هنا من نوع النسخ الفوتوغرافي للعبارة، إلّا أنّ يعقوب الرشيد قام بتحويل مسار الخطاب وتعديل دلالته النحوية والمعنوية لصالحه عَبْر عمل «الانتشار» أو «التبعثر» أو «الانزياح» وفق مفردات جاك ديريدا. فالتعديل

الذي قام به يعقوب الرشيد أصبح فعالًا بحث أنتج «منظومة نصية جديدة مختلفة نوعيًّا عن مجرّد إضافة وحدتين إحداهما إلى الأخرى». فالمسألة ليست هنا مسألة رياضية حسابية، بل كيمياء تتفاعل بموجبها العبارات والألفاظ بحيوية في بيئتها الجديدة. وهنا تبرز فعّالية «التلقيم» الذي طوّره ديريدا ورأى أنه لا بُدّ أنْ ينبت من اندماج الفسيلة (العبارة) المُقتَطفة من بيئتها أو تُربتها الجديدة نَباتٌ جديد يدين للاثنين بوجوده[٥٦].

ويظل النص المُضمّن يحتفظ بعلاقاته مع فضائه الأصلي، ولكنْ بعد أنْ يتعرض هو والفضاء الجديد إلى تعديلات وتحويرات. وهذه التعديلات والتحويرات تُعطي النص المرتحِل قدرًا من الاستقلالية التي تنمُّ عن فعّالية التضمين ومهارة الشاعر في توظيفه والإفادة منه، وتوضّح أهمية الخطاب الموجّه إليه الكلام. فقد نمت الوحدة اللغوية «لك» عند يعقوب الرشيد في بيتين آخرين ليبيّن مكانة الفقيد أبي ريشة في قلوب مُحبّيه، وجعل مكان الفقيد هو قلوب محبّيه وذويه. وهذه القلوب تقف كل القصور دونها، بينما جعل المتنبي منازل الأحبة أو «المحبوبة» هي مَنْ في القلوب العامرة بذكرهم. بالرغم من ابتعادهم عنها.

وامتدت الوحدة اللغوية «لك» والعبارة اللغوية «في القلوب منازل» إلى قصيدة «فرحة اللقاء» مُشتَبِكة معها، ولكن في فضاء دلالي جديد، حيث تصوّر القصيدة فرحة اللقاء بعد تحرير الكويت وتشيد بمواقف دول الخليج وبعض الدول العربية ومنها مصر تجاه العدوان الغاشم على الكويت، فيقول يعقوب الرشيد موجّهًا الخطاب إلى مصر:

يـا مـصـرُ كـمْ لـكِ فـي الـقـلـوب مـنـازلُ
شـمّـاء تـسـمـو فـوق كـلِّ بـيـانِ[٥٧].

وقد يأتي التضمين في إطار المونتاج الشعري. ونرى ذلك في قول الشاعر من قصيدة «غدر الجار» التي أشاد فيها بوقوف دول الخليج وأهله مع الكويت ضد العدوان الصدامي الغاشم:

فَـعِـزِّي مـن عِـزّ الخـلـيـج ومَـجْـدِه

وأهـلـي إنْ جـار الـزمـانُ يُـعـوّلُـوا[٥٨].

نجد في هذا البيت اشتباكًا نصيًّا مع عدد من الأبيات قام يعقوب الرشيد بترحيل أجزاء أو بعض كلمات منها إلى نصه الشعري، بعد أن ضمّنها في إطار تركيبة لغوية جديدة مُتساوِقة مع أفق نصه الدلالي الجديد، الذي يُركّز على أنّ الأهل والأخوة دائمًا هم السند والمُعوَّل عليهم.

فبيت يعقوب الرشيد يشتبك مع عدة أبيات، منها قول الشاعر:

نـحـنُ وإن جـار الـزمـانُ لِـبُـرهـةٍ

نـبـقـى الـكـبـار وغـيـرنـا أقـزامُ

ويقول آخر:

عـاشـرْ أصـيـلًا إذا جـار الـزمـانُ يـجـودُ

إنْ أصابتك نـائبةٌ بـاع النفس وأشـراك

ويقول شاعر آخر[٥٩]:

بـلادي وإنْ جـارتْ عـلـيّ عـزيـزةٌ

وأهـلـي وإنْ ضَـنّـوا عـلـيّ كِـرامُ.

إن النظرة المتأنية في بيت يعقوب الرشيد تُحيلنا إلى تلك الأبيات الثلاثة بحيث نرى أن يعقوب الرشيد قد ضمّن جزءًا أو كلمة من كل منها وألصقها في نصه الشعري بعد إجراء ممارسة مونتاجية تراتبية في الدلالة والحيّز النصي. فهو يقوم بتجميع هذه الألفاظ ونقلها إلى نصه ثم يُعيد ترتيبها بطريقة مونتاجية. يُحرّك ويركّب ويعدّل ويضيف (الأصل، الجور، الزمان، كِرام، عزه، عزيز) ويضعها في سياق جديد يُظهر اعتزازه بالخليج وأهله، ويُبرز مدى حجم التآلف والتلاحم حين يجور الزمان على الإنسان.

****

٣ - استدعاء الشخصيات

تُعد تقنية استدعاء الشخصيات من آليات الاشتباك النصّي الَجلِيّ، ولاستدعاء الشخصيات دور وطني وقومي وإنساني، وقد اهتم الشعر العربي الحديث والمعاصر باستدعاء شخصيات لرسم صور شعرية تُجسّد إنجازات هذه الشخصيات ومواقفها وأفكارها بخطاب شعري يُبْرز كيمياء الشعر وفعله في تسليط الضوء على هذه الشخصيات التي تمثّل أحلام الأمة وآمالها وآلامها. وينبغي للشعر أن يهتم بها ويشتغل عليها لأنها تشكّل رموزًا ومعادلات موضوعية، كما أنّ استدعاءَها يعني توظيفها في سياقات وأنساق شعرية ولُغوية ورؤيوية تحمل أبعادًا ذاتية ووطنية وقومية وسياسية وإنسانية، بحيث تغدو وسيلة تعبير وإبلاغ وإيحاء، وتقنية فنية توسّع من فضاء النص الشعري، وتفتح أفق المتلقي على آفاق معرفية وأبعاد تأويلية.

إن استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ظهر على نوعين الأول: أن تكون الشخصية المستدعاة جزئيًّا في القصيدة، أو استدعاء موقف أو قول مُتعلِّق بها. ويكون نجاح الشاعر حينئذٍ مرهونًا بقوة الإيحاء وقدرته على شحن جزء من القصيدة بالدلالة التي يشعّ بها اسم الشخصية المُسْتخدَمة، كي تنقل تلك الشحنة عَبْر أطراف القصيدة كلها، وتغذيها كما تُغذّي الكهرباء أجزاء الأسلاك التي تسري فيها»[٦٠]. والثاني: فهو الاستدعاء الشامل أو الاستغراق الكلي في الشخصية كما يسميه عبدالسلام المساوي، وهذا الاستغراق يتم وفق تقنيتين، التقنية الأولى، هي الاتحاد التام بالشخصية المستدعاة، فهنا يحدث تقمّص للشخصية ويتحدث الشاعر بلسانها أو يتركها تتحدث بلسانه وفق ما تدعو إليه الضرورة الفنية أو

المعنوية. وهذا ما لم نجده في شعر يعقوب الرشيد. وأمّا التقنية الثانية فتقوم على توظيف الشخصية وِفقًا للسياقات الشعورية والشعرية وللغايات التي يسعى الشاعر إلى تحقيقها والوصول إليها.

لقد وظّف يعقوب الرشيد الشخصيات من خلال أكثر من آلية من آليات استدعاء الشخصيات، وهذه الآليات هي:

١ – الاستدعاد بالعلَم، ويشمل (الاسم، الكنية، اللقب)

٢ – الاستدعاء بالقول (من خلال استدعاء مقولة للشخصية)

٣ – الاستدعاء بالدور (يستدعى دورًا من أدوار الشخصية)[٦١].

أما بالنسبة لآليات استدعاء الشخصيات عند يعقوب الرشيد فقد برزت آليتان، هما: آلية العلَم وآلية القول. ووظّف يعقوب الرشيد هذه الشخصيات المُستدعاة في سياقات رمزية بارزة وحوّلها إلى مسارات فنية موظفة توظيفًا سيميائيًّا ذا دلالات معاصرة ومفتوحة على عدة تأويلات تجعل المتلقي عنصرًا إيجابيًّا يدخل في حوار مفتوح مع النص، قد يؤدّي إلى تغيير أفق توقعه، كما تجعل النص يمتلك طاقة كشفية استقرائية وطاقة فاعلة مؤثرة.

واللافت للنظر أنّ أغلبية استدعاء الشخصيات في شعر يعقوب الرشيد جاء في ثنايا قصائده، ما عدا شخصيات مرثية وبعض الشخصيات الوطنية والقومية. إنّ الشخصيات المُستدعاة جزئيًّا في القصائد عند يعقوب الرشيد أكثر من الشخصيات المُستدعاة كليًّا، ولهذا لم تأخذ الشخصيات المستدعاة جزئيًّا مساحة نصية كاملة في القصائد، وإنما جاءت على هيئة صور جزئية أو مساعدة وقلّت القصائد التي تحمل عنواناتها اسم الشخصية أو لقبها أو كنيتها. ويمكن تصنيف الشخصيات التي استدعاها يعقوب الرشيد في شعره، على النحو الآتي:

١ – شخصيات وطنية.

٢ – شخصيات قومية.

٣ – شخصيات تاريخية.

٤ – شخصيات أسطورية.

٥ – شخصيات نموذجية (وفق مبدأ النمذجة في الأدب المقارن، كنماذج إنسانية قابلة للتعميم، وتتصف إمّا بصفات إيجابية أو سلبية).

٦ – الشخصيات الأدبية.

١ - الشخصيات الوطنية:

ترتبط هذه الشخصيات بأحداث وإنجازات وأدوار وطنية قامت بها. وتأتي في طليعة هذه الشخصيات الأمير جابر والشيخ سعد – رحمهما الله –. ولقد كان الاعتداء الغاشم على الكويت دافعًا قويًّا لتوظيف هذه الشخصيات عند يعقوب الرشيد كغيره من الشعراء الكويتيين.

والشاعر حينما يستدعي الشخصية يكون على إلمام بمفتاح كل شخصية وإعطائها بعدًا إيحائيًّا وشحنها بمدلول يناسب فضاء قصيدته الدلالي.

وكان في طليعة الشخصيات الوطنية الأمير جابر رحمه الله، وجاء استدعاؤها على شكلين: الأول: استدعاء شامل، أي أنّ القصيدة تحمل عنوان الشخصية. وتُشكّل محورها وبنيتها الشكلية والمعنوية. وأمّا الشكل الثاني فهو استدعاء عابر أو سريع بمعنى أنه يأتي في ثنايا القصيدة ويشكّل فيها صورة جزئية من النص الكامل. ولكن رغم صغر المساحة النصّية لها في القصيدة، فإنها تقوم بوظيفة إقناعية وإشعاعية تعطي القصيدة بعدًا وطنيًّا وتقوّي من فاعليتها النفسية والمعنوية وتوسّع من أفقها الدلالي.

ففي قصيدة «جابر العثرات» وهي من الاستدعاء الشامل، يرسم يعقوب الرشيد ملامح شخصية الأمير الراحل، ابتداء من مفتاح شخصيته، فهو «جابر العثرات»

فالعبارة ذو طبيعة مزدوجة، تدلّ على الاسم وتدلّ على المعنى الدلالي اللغوي، فجابر اسم فاعل من جبر، وجبر بمعنى أصلح، فهو إذن قائد مُصلح على مستوى الوطن. وتختزن كلمة «جابر» في ذاكرتها العطاء، لأن «الجَبْر أن تُغني الرجل من فقر، أو تُصلح عظمه من كسر». فإذن مفتاح شخصية الأمير الراحل الإصلاح والعطاء. وتتعمق الرؤية بإضافة جابر إلى العثرات، والعثرة هي الزلة والمحنة والأزمة، فيغدو المعنى مُصلح الزلات والأزمات أي المُبادر والقادر على حلّها وإزالتها.

والجبر أيضًا كما تقول معاجم اللغة العربية، هو الشجاع، لذا يستكمل يعقوب الرشيد ملامح شخصية الأمير، فهو الشجاع الثابت الذي لا يهاب الأعداء ولا يتنازل عن حقوق شعبه ووطنه:

يـا مُـرْهِـبًـا جَـمْـع الـعِـدا بـثـبـاتـه
ومُـــــدوِّخ الـــشُّـــذّاذ والـعـمـلاءَ
(لِـلّـــه صـــدرُك مـا أشـــدَّ ضـلـوعَـه
فـــي شـــدّةٍ وأرَقـــهُـــنّ رخـــاءَ)
فـاضـرب بـسـيـفٍ أنـتَ تمـلِـك نـصلَـه
وأشـــرْ إلـــى الـعـلـيـا نـكـون فِـــداءَ[٦٢].

ويأتي تضمين البيت الثاني ليسلط الضوء على بؤرة النص التي تشكل المعنى العميق في القصيدة وهو شخصية الأمير جابر. فالبيت المُضمّن هو للشاعر محمد مهدي الجواهري في رثاء الرئيس جمال عبدالناصر، فاستدعاء شخصية جمال عبدالناصر واتحادها مع شخصية الأمير جابر يزيد في رمزيته كقائد قومي له تاريخ ومرجعية في الوجدان القومي العربي.

ومن القصائد التي استحوذت الشخصية فيها المساحة النصية كلها قصيدة «العتمة الخرساء» في رثاء الشيخ علي صباح السالم الصباح رحمه الله الذي

اخترمته المنية وهو في شرخ الشباب. فيعبّر الشاعر فيها عن فداحة الفاجعة التي أحزنت القلوب، ثم يشيد بمواقف الشيخ الوطنية وبقربه من الناس ومحبتهم له.

ويستكمل يعقوب الرشيد رسم الصورة باستدعاء مثل مشهور بتقنية الاستخدام العكسي للمثَل، وهو «حال الجريض دون القريض»[٦٣]، فيقلب يعقوب الرشيد معنى المثَل ليصبح أنّ القريض وهو الشعر يحين وقته في مِثل هذه المناسبة، فيقول:

(إنـي أبـحـثُ إلـى الـقـريـض مشاعري)

لأردَّ بـعـضَ مـكـارمٍ ورفـادِ

يـا شـامـخًـا، يـا مُـدلجًـا فـي ظُـلـمـةٍ

إنّـا افـتـقـدنـا رفـقـة الأمـجـادِ[٦٤].

وتأتي الشخصية الوطنية في إطار الاستدعاء الجزئي في القصيدة، والأمثلة على ذلك كثيرة، من مثل، قصيدة «كويت الفداء» و«فرحة اللقاء»[٦٥]. ففي قصيدة «فرحة اللقاء» يختتم الشاعر قصيدته بالتركيز على شخصية الأمير والشيخ سعد - رحمهما الله - ليربط تحرير الكويت بجهود الأمير وقيادته الحكيمة وتخليص الكويت من براثن الاحتلال، فيقول:

هـا قـد أتَـوا لـربـوعـهـم بـتـفـاؤلٍ

يُـهـدونـنـا حُـبًّـا مـع الـتـحـنـان

لـقـيـادة الـفـذِّ الأمـيـر وسـعـده

جـئـنـا نُـبـايـع حـكـمـة الـرُّبّـان[٦٦].

٢ - الشخصيات القومية:

تشمل الشخصيات القومية التي استدعاها يعقوب الرشيد في شعره رؤساء دول الخليج الذين وقفوا مع الكويت ضد العدوان الصدامي الغاشم. وتمَّ تناول هذه الشخصيات في إطار رسم صور تعبيرية تُركّز على أهم مفاتيح الشخصية

وملامحها، انطلاقًا من إنجازات هذه الشخصيات وارتباطها بالتجربة الذاتية الخاصة بالشاعر ومواقف هذه الشخصيات تجاه دعم دولة الكويت وقضاياها.

ففي ١٩٨٧/١/٢٩ عُقد مؤتمر القمة الإسلامي الخامس في الكويت وشارك فيه أربع وعشرون دولة إسلامية وعربية، ومنها المملكة العربية السعودية، فنظم الشاعر يعقوب الرشيد قصيدة بعنوان «يا خادم الحرمين» وهنا المقصود الملك فهد بن عبدالعزيز رحمه الله. وهي قصيدة من مستوى الاستغراق الكلي للشخصية، أي أنّ الشخصية تشغل المساحة النصيّة كلها.

ويُركّز الشاعر على دور السعودية في القمة الإسلامية ويخاطب الملك وينظر إليه ممثِّلًا للمسلمين بصفته خادم الحرمين، ويقوم على خدمة أقدس الأماكن الدينية. وانطلاقًا من هذه الرؤية يعرض عليه حالة الأمة العربية وقضاياها وأهمها قضية فلسطين والقدس، فيقول:

يـا قـائـدَ الإسـلام أنـتَ تـقـودهـم
لـلـقـدسِ فـاضـربْ حـالِـكَ الأضـغـانِ
يـا بـانـيًـا مـجـدًا عـلـى أمـجـاده
إنّ الـعـروبـةَ بـانـتـظـار الـبـانـي
واردُدْ إلـى الإسـلام عِـزًّا تـالـدًا
واردُدْ إلـى الأوطـان حُـسْـنَ كـيـانِ[٦٧].

وهنا نرى الشاعر يُركّز على قضايا العروبة والإسلام ووحدة الأوطان العربية استنادًا إلى رمزية قيادة الملك فهد ودور السعودية في ذلك، لذا نراه يطلب من الملك أن يقود المسلمين لتحرير القدس، ويربط المسجد الأقصى بالحرمين الشريفين في مكة والمدينة، ويبيّن أنّ المسلمين ينظرون إلى الملك على أنه المُنقِذ الذي ينبغي عليه أن يقوم بالعمل على وحدة المسلمين والعرب وتحرير أراضيهم المُغتصَبة.

وهناك قصائد أخرى تناولت شخصيات من خلال تقنية الاستدعاء الجزئي ويعني ذلك أن لا تستحوذ على المساحة النصية كلها، وإنما تأتي بصورة جزئية. ومن هذه القصائد «روافد الخير» [٦٨] و«غدر الجار» و«خليج العطاء» [٦٩]. ويذكر الشاعر في قصيدة «خليج العطاء»، أسماء رؤساء دول الخليج التي وقفت مع الكويت، ويشيد بدورهم في تحرير الكويت، فيقول:

عيسى وزائد والأبيّ خليفة
أضْحَوا على سِفر الكرامِ وفاءَ
وأبو المكارم في الحوالكِ فعلُه
أمسى على درب الإباءِ ضياءَ
هو فهدُنا، لما تبدّى غدرُهم
أضحى على رأس الذميم بلاءَ
وأخوهمُ بالمجد جابرُ إنّه
قد بات يشكرُ للخليجِ عطاءَ[٧٠].

فيمتدح الشاعر رؤساء دول الخليج، وجعل أهم ملامح شخصياتهم هي الكرم والوفاء، ويصف الملك فهد بأبي المكارم. ويربط هذه المكارم بمكارم الأمير جابر رحمه الله.

٣- الشخصيات التاريخية:

لا يمكن اعتبار التاريخ مجرّد أحداث عابرة تنتهي بانتهاء تلك الأحداث، وإنما يُنظر إليه على أنه صور حاضرة غائبة، بإمكان أيّ شاعر استنساخها وإعادة إحيائها وفق معطياتها التاريخية وتوظيفها وفق رؤيته أو طبيعة الموضوع الذي يريد إيصاله للمتلقي.

ولقد أدرك الشعراء القدامى والمعاصرون أهمية توظيف الأحداث والشخصيات التاريخية وتوظيفها وفق رؤاهم الشعورية والشعرية، لإدراكهم بأن التاريخ يُعد منهلًا ثرًّا من مناهل الإلهام الشعري، ويعكسون من خلال الرجوع إليه روح العصر، بحيث يفتح أفق توقع المتلقي على معطيات جديدة مُنْسَلة ومتولِّدة من أحداث وشخصيات تاريخية، ومن ثم تنشِّط الذاكرة المعرفية والوجدانية والجمالية للمتلقي ليبدأ عملية عصف ذهني لاستقبال القصيدة وإدراك عناصرها والتماهي معها.

وهذا ما قام به يعقوب الرشيد في استدعاء شخصيات صلاح الدين والمعتصم وطارق بن زياد وخالد بن الوليد، ومعارك تاريخية مثل اليرموك والقادسية وحطين.

إنّ شخصية صلاح الدين ارتبطت بتحريره القدس من الصليبيين، وترمز شخصيته إلى التحدّي والمقاومة والقيادة المُتنصِرة، وغدت عند يعقوب الرشيد أيقونة للقيادة والزعامة في العصر الحديث. وقد أتت شخصية صلاح الدين في شعره بصورة جزئية في قصيدة «خواطر في العيد» مرتبطة ببيتين، ولكنّ رغم صغر مساحتها النصية في القصيدة أدّت دورًا دلاليًّا محوريًّا، حيث قامت عليها الدلالة الكلية للقصيدة. فالقصيدة تدعو إلى خلق قيادات وزعامات تكون معادلًا قتاليًّا وقياديًّا لصلاح الدين، لأنّ وضع العرب أحوج ما يكون فيه لمثل شخصية صلاح الدين الذي سيقوم باستنهاض همم الأمة وتوحيدها وتحرير أرضها وقدسها وإعادة أمجادها، فيقول يعقوب الرشيد مخاطبًا ربَّهُ مستغيثًا:

ربّـــاه هــذي بــلاد الــعُــرب فــي ظُـلَـمٍ
ومــنْــكَ يــا ربُّ كــلّ الــنــور يُـعـتـمـدُ
.. اَنَ الأوانُ لـيـطـووا ذُلّ غفلتـهم
ويـنـهـضـوا والــعُــلا فــي ركـبـهـم حُـلُـمُ
ويـرفـعـوا فــوق أبـــراج الــعُــلا علـمًـا
يــعــود مــجــدٌ لــهــم قــد كــان يــبــتــسِـمُ

كما استعاد صلاح الدين قُدْسَهمُ

وهبّ للطعنةِ النجلاءِ معتصِمُ[٧١].

وفي قصيدة «الثأر» يأتي ذكر اسم صلاح الدين في إطار تجييش الذاكرة الدينية عند العرب، وإحياء صورة صلاح الدين التي ارتبطت بتحرير القدس في معركة حطين الموشّاة بالفخار، باعتبارها حركة فاعلة متجدّدة في الوجدان الجمعي العربي الإسلامي، وليست وصفًا لحقبة زمنية ماضية، وإنما عملية إعادة لبناء الماضي وفق رؤية شعرية وشعورية تكشف عن هموم الأمة ومعاناتها وطموحاتها وأحلامها، فيقول:

يا بني أمّي هذا يومُكم

يومَ حطينَ الموشّى بالفخارْ

قد ورِثتم عن صلاح الدينِ ما

كان في جنبيه من نورٍ ونارْ

هو ذا ميدانُكم فانطلقوا

فيه وامحوا عَنْ ثراه كلَّ عارْ[٧٢].

واستدعى يعقوب الرشيد شخصية المُعتصِم مقرونة مع شخصية صلاح الدين، فيقول:

.. كما استعاد صلاح الدين قُدْسَهمُ

وهبَّ للطعنةِ النجلاءِ مُعتصِمُ[٧٣].

إنّ مفتاح شخصية المُعتصِم في ذاكرة الوجدان الجمعي العربي الإسلامي هي تلبية نداء المرأة الهاشمية واستغاثتها عندما صرخت «وا معتصماه» وذلك عندما أغار إمبراطور الروم على بعض الثغور الإسلامية، وأحرقها وأسر أهلها وسبى من النساء الأعداد الكثيرة. ولمّا أُسرت المرأة الهاشمية وصاحت وهي بين

أيدي الروم: وا معتصماه! فأجاب وهو على سريره «لبّيكِ لبّيكِ» فجهّز جيشًا كبيرًا وهاجم عمورية (٨٣٨م) أكبر مركز بيزنطي آنذاك بالنسبة إلى الروم، فاحتلها واستجاب لِصيحة المرأة الهاشمية الحرّة، وخلّصها وقتل الرومي الذي لطمها[٧٤].

لقد لخّص يعقوب الرشيد قصة المرأة التي استغاثت بالمعتصم بمهارة في عبارة مكثفة «وهبَّ للطعنة النجلاء.. » مُستغِلًّا ما تحمله من دلالات سيميائية لإبراز مفتاح شخصية المعتصم، وحاول أن يمزج بين الصورة التراثية للمعتصم والصورة المعاصرة للأمة العربية التي ما زالت ترزح تحت الظلم وتصرخ «ربّاه هذي بلاد العُرب في ظُلَمِ» دون مجيب ودون مُغيث ودون معتصم!.

لقد قام يعقوب الرشيد بتنشيط الذاكرة والوجدان الجمعي للعرب في استدعائه لشخصيات تتميز بالنخوة والشهامة والكرامة مثل المعتصم الذي له صورة مشرقة في ذاكرة العرب والمسلمين بأنه ملبّي صرخة المرأة العربية وفاتح عمورية وصاحب النخوة، فهو يُريد تحويل المعتصم من شخصية استاتيكية قديمة تنام في كتب التاريخ إلى رمز ديناميكي للمخلِّص المُنْتَظر[٧٥]، فبمجرّد ذكر اسم الشخصية حسب رأي جان كوهين يمكن أن يخفي صورة[٧٦].

ويستدعي يعقوب الرشيد شخصيات تاريخية في ثنايا قصائده تجاوبًا مع موضوع القصيدة وفضائها الدلالي، فيلجأ إلى تقنية استلهام الماضي واسترجاعه عَبْر شخصيات لها ميراث قيادى وبطولي. فعند إعلان مولد مشروع الوحدة بين العراق وسورية هلّل العرب لهذا الحدث الجليل، فكتب الشاعر يعقوب الرشيد قصيدة بعنوان «بغداد» وأهداها إلى الأمل، أمل العروبة، كما جاء في التصدير للقصيدة. وإذا كانت القصيدة هي «كيمياء الكلمة التي من خلالها تلتحم في العبارة كلمات تُعد متنافرة في قانون الاستعمال العادي للغة» على حسب تعبير رامبو[٧٧]، فإنّ الشاعر يُمكنه أيضًا أنْ يجمع في قصيدته عددًا من الشخصيات التراثية لم تجتمع قط في ميدان التاريخ، وفقًا لرؤية النص الدلالية[٧٨].

ولعلّ يعقوب الرشيد في قصيدة «بغداد» يُشير إلى الحرب العراقية الإيرانية. فيشطح بخياله وأمله، ويُعبّر عمّا تكنّه نفسه من توق إلى رفع رايات العرب فوق الأراضي المُحتلّة وبخاصة القدس الشريف، فيقول:

فـطـارقٌ قـدْ هـفـا بـالـشـوق نـحـوكـمُ
وخـالـدٌ قـد رَنـا لـلـعـزِّ يـضـطـرِبُ
والـربـع قـد هـالـهَ طـولُ الـظـلام بـه
فـراحَ يـسـألُ عـن فـجـرٍ ويـنْـتَـحِـبُ
كـونـي لـه الـفـجـرَ يـا بـغـدادُ وائـتـلـفـي
كـونـي كـحـطـينَ بـالأعـلام تـرتـفِـعُ
ولـتـذهـب الـريـحُ فـي بـاقـي عـصـابـتـهـم
وقـدسُـنـا بـالـسـنـا تـخـتـال تـلـتـمـعُ[٧٩].

فيستدعي يعقوب الرشيد هنا شخصية طارق بن زياد وخالد بن الوليد ويستدعي صلاح الدين ولكن بمعادلٍ له وهو «حطين» ويضعهم في حياة معاصرة أو سياق معاصر ليشكّلوا رموزًا أو معادلات موضوعية، تُجسّد تاريخًا حافلاً بالانتصارات، فطارق مؤسس دولة المسلمين في بلاد الأندلس وفاتحها، وخالد بن الوليد قائد معركة اليرموك وهازم الروم، تلك المعركة التي هيّأت لفتح باقي بلاد الشام، وصلاح الدين محرّر القدس في حطين. فغاية الشاعر من هذا الاستدعاء الثلاثي هي تحفيز العرب لفتح القدس وتحريرها التي هي أم المشاكل. لهذا قام الشاعر بعملية تجييش معنوي وضخ دلالي نفسي للشخصيات تتلاءم مع الموقف الشعري والشعوري، وتتناغم مع الفضاء الدلالي للقصيدة بأكملها.

وينتقي الشاعر من الحوادث التاريخية ما يراه دالاً ومناسبًا مع بنية قصيدته، فليس الماضي كل ما مضى، فالماضي هو نقطة مضيئة في ساحة معتمة شاسعة، وأنّ يرتبط المبدع بالماضي، يعني أنّ يبحث عن هذه النقطة المضيئة[٨٠]. ونجد في

هذا السياق أنّ يعقوب الرشيد يلجأ إلى استدعاء معارك تاريخية تشكّل نقاطًا مضيئة، ولها حضورها في ذاكرة العرب والمسلمين، ويوظّفها عَبْر تقنية استدعاء الشخصية «بالدور» الذي أدّته الشخصية فيها، فيقول:

عــارٌ علـينـا بــأنْ نـحـنـي الـرقـاب وأنْ

نـسـيـر بــيـن وجـــوم الـثــار والـغـضـبِ

حـطـيـن تـرقـبُ والـيـرمـوك فـي لُجـجٍ

والـقـادسـيـة فـي مـضـمـارهـا الـلَّـجِـبِ

إنْ قِـيـل لـلـمـجـدِ حَـيّـي الـنـاسَ كـلـهـمُ

أجـاب حَـيّـيْـتُـهـم فـي الـسـادةِ الـعَـربِ[٨١].

إن استدعاء معارك اليرموك والقادسية وحطين هو استدعاء لقادة هذه المعارك، ولكنه استدعاء لدور هذه الشخصيات القيادية في هذه المعارك، فخالد بن الوليد وسعد بن أبي وقاص وصلاح الدين كلهم قادة نجباء لهم تضحيات جسام في سبيل الدفاع عن الإسلام والمسلمين وكينونة الأمة الإسلامية. وأدّى هذا الاستدعاء إلى تكوين نسق بنائي وشعري اندمج في شبكة العلاقات المتنوعة التي أنتجها النص الشعري، وولّد نوعًا من الاشتباك النصّي الذهني في استجلاب كل ما يرتبط بهذه المعارك وقادتها، وفتح «أرشيف» هذه المعارك العظيمة والقادة الأبطال، وعرضَها كلقطات أو مشاهد «سينمائية» على شاشة الذاكرة الوجدانية للعرب والمسلمين، لتكوّن مولِّدات عاطفية تشحن همم العرب وتُجيّش نفوسهم ومشاعرهم من أجل تحرير أوطانهم وإعادة أمجادهم ولمّ شملهم، لذا نراه يختتم قصيدته «خواطر في العيد» واصفًا واقع العرب الراهن:

نـامـوا عـن الحـق عـن أقـداس قُـدسِـهـمُ

فـلـمْ يـــرَوا عـلـمًـا بـالـنـصـر يـرَتـفِـعُ

(فكمب داوود) قد أرسى الهوانَ لنا
فهلْ لنا فوق درب الثار نجتمعُ
لا يُقْطَفُ النصرُ ما دُمنا هُنا شِيعًا
وليس بالفُرقةِ الرعناءِ تُرْتَجَعُ
كرامةُ العُرْبِ والقدسُ التي خُنِقَت
و(مسجدُ) قد هوى بالذلّ يصطرعُ[٨٢].

لهذا كان استدعاؤه لتلك المعارك وأدوار قادتها محاولة من يعقوب الرشيد لتقديم نوع من التعاقد مع المتلقي الذي يشترك معه في الموقف والرؤية، ومنح هذه المعارك أبعادًا سيميائية وتأويلية تجعلها تتجاوز أزمنتها وأمكنتها وقادتها لِتُحقّق قوة التأثير وقدرة التواصل الفعّال مع متطلبات العصر لخلق شخصيات قيادية تكون مماثلات بنيوية وموضوعية لتلك الشخصيات.

٤ - الشخصيات الأسطورية:

تُعدّ الأسطورة الصورة الأولى للشعر، وهي من أكثر المصادر الشعرية صلة بالتجربة الشعرية في الشعر الحديث، وبخاصة المعاصر. وبالرغم من أنّ الشخصيات الأسطورية قليلة جدًّا في شعر يعقوب الرشيد، إلاّ أنه استدعى شخصية أسطورية واحدة لها حضورها في ميدان الشعر الغزلي الرومانسي، ألا وهي: «شخصية عشتار» إلهة الحب والخصب والجمال والتضحية في الحرب عند البابليين ويُقابلها «أفروديت» عند اليونان، و«فينوس» عند الرومان.

فعشتار ترتبط أصلًا بطقوس الخصب التي تؤكّد أهمية الجنس لاستمرار الحياة، فهي ربّة الحياة وخصب الطبيعة. فيأخذ يعقوب الرشيد هذا المعنى رغم تعدّد تأويلات رمز عشتار، وينقله إلى فضاء رومانسي، ويوظّفه في إطار استمرار

الحياة ومواجهة المصاعب والتحديات التي تنمّ عنها قصيدة «لبنان السنا» فيخاطب بيروت لتعود إلى ألقها وبريقها، وتنفض عن وجهها غبار الحرب والفتنة:

بـيـروت يـا ألـقَ الـسـنـا ومـطـافـهُ
هـلّا رَعـيـتِ الحـبَّ والأحـبـابـا
عـودي كما الـفـجـرُ الـنـديُّ مـن الضنى
عُـودي بـعـرسٍ يـخـلـبُ الألـبـابـا
عـودي لـعـشـتـارِ الجـمـالِ وفـجـرِهـا
عـودي لـدونـيـس الـدلالِ شـبـابـا[٨٣].

ومن الواضح أنّ عشتار هنا رمز للجمال والحب والعيش بسلام والابتعاد عن أجواء الفرقة والخلاف، وعلى اللبنانيين أن يُعيدوا لعشتار جمالها وحُبها للحياة. ويربط يعقوب الرشيد عشتار بأدونيس، ويشير إلى علاقته بعشتار، وما يمثّله أدونيس الشاب من ولادة جديدة للطبيعة، ،كأنه يُسقط ما كان من علاقة حب ووئام بين عشتار وأدونيس أو «أدون» كما كان يُسمّى عند البابليين، على لبنان ويتمنّى أن يسودها الحب والوئام كما كان قديمًا بين عشتار وأدونيس[٨٤].

ويضخ يعقوب الرشيد في قصيدة «سمراء دجلة» شحنات رومانسية مُضفيًا على «سمراء دجلة» صفات عشتار وملامح جمالها ومفاتنها، بحيث أصبحت سمراء دجلة رمزًا لعشتار، فيقول:

يـا دَوْحَ الـهـنـاءِ ونـبـعَـهُ
تـشـدو عـلـى أغـصـانـكِ الأطـيـارُ
ويمـوجُ فـي عـيـنـيـكِ سـحـرٌ آسِـرٌ
وتـغـوصُ فـي لُجـجِ الـسـنـا عشـتـارُ

تــغــارُ مــن شـفـتـيـكِ أزهـــــارُ الـرُّبــى

وتـــودُّ لـثـمَـكِ بـالـدُّجـى الأقـــمـــارُ[٨٥].

ينقل يعقوب الرشيد الرمز الأسطوري إلى عالمنا الراهن، ويُسقط عليه ما يجول في وعينا، ولكن دون الغوص إلى أعماق الرمز الأسطوري، ويكتفي بذكره بشكل عابر واستخدام جزئي أو على حد تعبير عبدالعزيز المقالح «التناول الوصفي»[٨٦].

٥ - الشخصية النموذج:

ونعني هنا بالشخصية النموذج، تلك الشخصية التي تُجسّم سجيّة من السجايا أو نقيصة من النقائص، أو طبقة من الطبقات من الناس، وهي في مفهوم الأدب المقارن قابلة للتعميم، كنموذج الفدائي والشهيد، أو نموذج البخيل والغدّار، وغيرها. وهي لا تمثّل نفسها بِقَدْر ما تكون مُمثّلة لشريحة من المجتمع المحلي والقومي والإنساني، وتكون نموذجًا لهذه الصفة الإيجابية أو السلبية أو رمزًا لها أو معادلاً موضوعيًّا. وفكرة «النمذجة» شائعة أكثر في مجالات الأدب المقارن.

وإذا ما حاولنا تصنيف الشخصية النموذج التي وظّفها يعقوب الرشيد، فإننا نجدها تندرج تحت صنفين:

١ - صنف إيجابي، وهي الشهيد كرمز لكل شهيد في سبيل قضية وطنية، والدفاع عن حقه وحق وطنه وأمته.

٢ - صنف سلبي، وهي شخصيات تتصف بصفات سلبية كالغدر واللامبالاة والعبثية والوشاية.

الشخصية النموذج الإيجابية:

وقد برزت هذه الشخصية في شعر يعقوب الرشيد بصورة لافتة واحتلت مساحات نصية كاملة في ثلاث قصائد أخذت عنوانات عامة لتدل على رمزيتها

وشموليتها لمبدأ الشهادة، وهي «الخلود»[٨٧] و«الشهيد»[٨٨] و«شهداء المجد»[٨٩]، وكل هذه القصائد تتناول تضحيات شهداء الكويت الذين دافعوا عنها بكل بسالة وفداء. والحديث عن الشهداء في ميدان الشعر يفتح آفاقًا واسعة أمام المتلقي من حيث غوصه في أعماق دواخل الشهداء وعزائمهم القوية وطاقاتهم الإيمانية والانتمائية، فيُعبّر يعقوب الرشيد عن هذا المعنى بقوله:

يـا مـجـدُ هـلِّـلْ لـلـشـهـيـد وحَـيِّـهِ
وأقـــمْ لـــهُ فـــوق الـــفـــراقـــد شـانـا
الخُـلْـدُ غَـنّـى والـنـجـومُ تـرنّـحـت
لـلـزائـريـن مـن الـكـويـت حَـنـانـا[٩٠].

وقد عبّر يعقوب الرشيد في تناوله لشخصية الشهيد انطلاقًا من قوله تعالى: **﴿وَلَا تَقُولُوا لِمَن يُقْتَلُ فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتٌ بَلْ أَحْيَاءٌ وَلَكِن لَّا تَشْعُرُونَ﴾**[٩١].

فالموت بالنسبة إلى الشهيد عند يعقوب الرشيد مُعايشة الحياة، لأنّ هناك فعلًا قائمًا على الأرض هو فعل الموت والشهادة، فالموت الذي يعنيه يعقوب الرشيد ليس هو الموت التقليدي المُعتاد، ولكنّه الذي يتمّ بناءً على فعل مقاوم، واستنادًا إلى طاقة انتمائية وإيمانية بأنّ الموت من أجل الوطن هو ولادة وإحياء للشهيد والوطن، فيقول على لسان الشهداء:

إنّـا عشقنا المـوتَ فـي سـوحِ الـفِدا
حـتـى هـزمـنـا الـهـمَّ والأشـجـانـا
دومـي، كـويـت الـعـزِّ فـي فـجـر الـصبـا
دومـي ، لـمَـنْ وهـبَ الـحـيـاةَ أمـانـا[٩٢].

وينظر يعقوب الرشيد إلى الشهيد نظرة متساوية سواء أكان كويتيًّا أم فلسطينيًّا أم لبنانيًّا، فيمزج بين هؤلاء جميعهم في قصيدة «الخلود» حيث يقول في تصديره

لها: «١٩٨٠/٩/١٩ في لبنان - حمانا، مُهداة إلى كل شهيد من أبطالنا سقط فداء للوطن، ودفاعًا عن الأمة العربية.. إلى شهداء الطائرة العسكرية الكويتية»[٩٣].

فمنذ عنوان القصيدة يرى المرء أن الشاعر ينطلق من البعد الديني في تناوله للشهيد، وهذا ما يتلاءم مع تجربة الشاعر الذاتية والشعرية، فالعنوان «الخلود» يضع القارئ في قلب المشهد الشعري الذي يبدأه بالتعبير عن الحزن الذي انتاب ذوي الشهداء والوطن بأكمله، لكنّه حزن تقدير واعتزاز، وليس حزن ندامة وخسارة، لأنّ هؤلاء الشهداء يمثّلون نماذج للبطولة ورموزًا لحياة ونصرٍ للأوطان على المدى الطويل، فيقول يعقوب الرشيد:

نـظـروا إلـى قِـمـمِ الـنـعـيـم فـهـلّـلـوا
وهَـفَـوْا إلـى مـجـد الـحـيـاة فـأقـدمـوا
فـيـكـم نـرى الأعـــداءَ تـلـعـقُ جُـرمَـهـا
والـــذلُّ يـهـصـرُ قـلـبـهـا ويُـحـطّـمُ
إنّـــا عـرفـنـا حـقـدهـم بـيـن الـــورى
والـقـدسُ تـصـرخ بـيـنَـهـم وتُـدمـدِمُ
الـلّـه يـا أبـطـال مـا أشـهـى الـفِـدا
لـلـعُـرْب لـلأوطـان يـسـمـو المـغـنـمُ
هـــذي الجِـــنـــانُ تـزيّـنـت لـلـقـائـكـم
هـذا الخـلـود بمـجـدكـم يـتـكـلّـمُ[٩٤].

الشخصية النموذج السلبيّة:

أمّـا الشخصيات النموذجية ذوات الصفات السلبية، فقد عرض يعقوب الرشيد لثلاثة نماذج في شعره: الغادر، والواشي والعابثة. فنموذج الغادر جاء في ثلاث قصائد، هي: «رياح الغدر»[٩٥]، و«قانا والخطوب»[٩٦]، و«غدر الجار»[٩٧].

ففي قصيدة «رياح الغدر» يعرض الشاعر لظلم وغدر العدو الصهيوني ويُبيّن ظلمه في فلسطين والقدس ولبنان، فيقول:

فالقدسُ تصرخ من ظُلم الطغاةِ بها
والعُربُ تسدرُ في غيٍّ وفي ظُلَمِ
والحقد يحصد إخوانًا لنا نذروا
لِقَوْلة الحقّ ما في الحقّ منِ قِيَمِ
وهكذا في ذُرى لبنان أرزتُنا
عَدت عليها رياحُ الغدرِ والسَّقَمِ[٩٨].

ويستكمل الشاعر رسم صورة العدو الصهيوني الظالم الغادر، وتُحيل صور العدو وغدره وظلمه في ذاكرة النص الشعري إلى الذاكرة التاريخية المرسوم فيها صورة الصهيوني وأفعالة البربرية الوحشية في الحقب التاريخية البعيدة، وُيشير يعقوب الرشيد إلى هذه الحِقب الماضية من خلال بعض الدوال اللغوية التي تُحيل إلى تاريخ اليهود وغدرهم وحقدهم، فيقول من قصيدة «قانا والخطوب»:

أيُّها الغادرُ إنّا في الجنوب
نحطّم الظُلمَ ونأبى أنْ نخيب
لم تجد صهيون ما تفعلُه
أو تواري الكذب في اليوم العصيب
فهم نبعُ الخَنا في غدرهم
وهم من عاش أصنافَ الذنوب[٩٩].

أمّا قصيدة «غدر الجار» فهي ترسم صورة ذا طبيعة مزدوجة للغادر، وإنْ كان ذلك يُعبّر عن الغادر العراقي الصدامي، إلاّ أنّ هذا الغادر لشدة بربريته ووحشيته أصبح رمزًا للغدر، لذا تُحيل لفظة الغدر إلى نموذج بشري سيّئ، ويغدو أكثر سوءًا

إذا كان من أخ أو جار، فَهُنا تكون الصدمة كبيرة والفاجعة عظيمة، فيقول يعقوب الرشيد:

.. ويسألني طفلي أليسَ بِجارنا؟
ألا ما لهُ يعثو فسادًا ويقتلُ
فقلتُ له قد قال إنّا نصونكم
وفي هجمةِ الأيامِ بالرّوح نُقْبِلُ
وقد راعنا ما كان من غدر جارِنا
وقد هالَنا ما كان في الناسِ يفعلُ
فدومي كويت الخير بالحب إنّنا
سنفديكِ مهما كان للحقد مرجِلُ[100].

ومن النماذج السلبية نموذج الواشي الذي يعرضه يعقوب الرشيد في إطار التجربة الشعرية الرومانسية، فيرسم صورة الواشي، ويوضّح مثالبه، فهو كاذب ولئيم ومُضلّل وكائد وظالم يقلب أحلام العاشقين إلى كوابيس، وهو نفسه الذي يقلب أيام العاشقين إلى جحيم ولياليهم إلى عذاب مرير[101]، فيقول يعقوب الرشيد مُعبّرًا عن ذلك:

إنّه الواشي فيا فجرَ الصِّبا
نزّهي سَمْعَكِ عن قيلٍ وقالْ
لِمَ أصغيتِ إلى أكذوبةٍ
بثّها اللؤم وغنّاها الضلالْ؟
قال إني هِمْتُ في غانيةٍ
وتخطّيْتُ بها كُلّ مجالْ
حيث إني شاعِرٌ لا أرتضي
زهرةً تذْوي على سفحِ الجبالْ

هـــكـــذا قـــــال كـــمـــا شـــــاء لـــهُ

كَـيْـدُه يـغـرِسُ فـي الـــدّرب الـــوبـــالْ[١٠٢].

وهكذا نَمْذَجَ يعقوب الرشيد شخصية الواشي وجعلها قابلة للتعميم، لأنها ظاهرة موجودة عند كل المجتمعات والشعوب، وإن كان توظيفها عند معظم الشعراء – فيما أظن – يُخفي حيلة دفاعية يستخدمونها للتبرير والإقناع والمُرافعة الشعرية أمام المحبوبة.

ولقد حاول يعقوب الرشيد إدخال النماذج السلبية في دائرة الوعي الجمعي من خلال تحويلها إلى رمز سلبي والحديث عنها بصيغة عمومية، مع التركيز على الفعل والسلوك. ومن هذه النماذج نموذج «العابثة»، فقد رسم صورتها من خلال قصيدتين، الأولى بعنوان: «بنات الليل»[١٠٣] والثانية بعنوان: «إلى عابثة»[١٠٤].

ففي قصيدة «بنات الليل» يرسم نموذج امرأة هدّها الليل وأتعبها السير، تنتقل من مكان إلى آخر، وترقص وتغنّي وتسكر وتصحو، غاصت وهامت، ثم بعدَ أنْ صحت من سُباتها وطيشها لم تجد أحدًا يُداري قلبها، وغدا مسرحًا للهمّ والضجر:

هـــدّهـــا الـــلـــيـــلُ وأضـــنـــاهـــا الـــسـهـر

فـــــارتمـــــتْ حـــــول ظِـــــلال وثـــمـــرْ

تـــبـــتـــغـــي مـــن كُـــلِّ روضٍ نـــفـــحـــةً

والـــنـــســـيـــمُ الحـــلـــو يـــهـــفـــو والـــقـــمـــر

رقـــصـــت ثـــم تَـــغـــنّـــت عـــلّـــهـــا

تُـــبـــعـــدُ الـــسُّـــكـــرَ وتـــصـــحـــو مِـــنْ خَـــدر

فـــــإذا بـــالـــلـــيـــلِ قـــد جَـــــنّ وكـــمْ

قـــد دعـــاهـــا لِـــــقـــــرارات الحُـــفَـــر

.. عـافـهـا الـكـلُّ وقـد أضـحـتْ هُـنـا

ملـعبًا لـلـهـمِّ يـحـدوه الـضَّـجـر[١٠٥].

فنموذج المرأة هنا انتقل من دائرة الفردية إلى دائرة الرمزية، أي أن هذه المرأة رمز ونموذج لكل من لا يأبهن بالأخلاق والنواميس الدينية والأعراف الاجتماعية.

ويأخذ الشاعر دور المتكلم في قصيدة «إلى عابثة» ويُقدّم مُرافعة شعرية يرسم فيها صورة العابثة التي لا تأبه بمشاعر الآخر، ولا تفي بوعودها وعهودها، ديدنها الخداع والأنانية والعبثيّة، وقطع وشائج الحُبّ والوصال، فيقول:

لـم تَـعـد دنـيـاكِ تُـغـري خـافـقـي

لـم يـعـدْ فـيـهـا بـقـايـا رونـقِ

كـم سـريْـنَـا فـي مـغـانـي لـهـونـا

ووصـلـنـا صُـبـحـنَـا بـالـغـسـقِ

هـلْ تـنـاسـيـتِ أكـفًّـا عـبـثَـت

وتَـلـقّـتْـكِ بـفـيـض الـورقِ؟

والـلـيـالـي الحُـمـر قـدْ بـاتـت هنا

ذكـريـاتٍ جُـلّـلـتْ بـالأرقِ

قـد خـدعـتِ الـنـاسَ بـالآل وقـدْ

خِـلْـتُـه وِرْدَ نـعـيـمٍ شـيّـقِ[١٠٦].

وهذه الصورة التي رسمها يعقوب الرشيد للعابثة قد تحدث مع كثير من العشّاق، إلّا أنه أراد أنْ يجعل منها نموذجًا للواتي يلْعَبْنَ ويرقصن على عواطف الرجال. وهي قصيدة تُحيل بعنوانها إلى قصيدة نزار قباني «يوميات امرأة لا مبالية» غير أنّ المرأة عند نزار تسخر من استبداد الرجل العربي، في حين أن قصيدة يعقوب الرشيد تسخر من عبثيّة المرأة وخداعها.

٦ - الشخصيات الأدبية:

لم يكن استدعاء الشخصيات الأدبية التراثية ظاهرة بارزة في شعر يعقوب الرشيد وإنما ظهر استدعاء بعض الشعراء القدامى والمحدثين من خلال تقنية التضمين، وعَبْر آلية القول، وهذا ما أوضحته في موضوع التضمين.

ولقد جاء في شعر يعقوب الرشيد استدعاء شخصيتين من الشعراء المعاصرين له، ولكن جاء استدعاؤهما باستخدام تقنية «الحديث عن»[١٠٧]. وفي مثل هذه القصائد لا يظهر عادة سوى صوت الشاعر بوصفه راويًا للقصيدة، وهي قصائد تعتمد على الرثاء الحقيقي. ولذا يكون حضور الشخصية الأدبية التراثية أقرب ما يكون إلى الغياب، أو حضور يطفح على جسد القصيدة بصورة استقطاع، قسم من بيت لشاعر قديم يمنح الشخصية المرثية بعدًا شموليًّا ورمزية شعرية تكشف عن حجم شاعرية الشخصية المرثية. وقد جاءت هذه التقنية في قصيدتين، هما: «السِفر الجليل»[١٠٨] في رثاء الشاعر الكبير عمر أبي ريشة، والثانية: «الربيع الكئيب»[١٠٩] في رثاء الشاعر الدكتور عبدالله العتيبي.

ففي قصيدة «السِفر الجليل» تحتل الشخصية فيها محور النص بصفتها الشخصية المرثية، ويبدأ القصيدة بالتعبير عن حالة الحزن بسبب رحيل الشاعر عمر أبي ريشة. وفي الحركة الثانية من القصيدة يبيّن يعقوب الرشيد مكانة أبي ريشة وحضوره في الوجدان الجمعي العربي كشاعر كبير ذاعت سمعته الشعرية وشاعريته المُبْدعة. وفي هذا القسم من القصيدة يدخل يعقوب الرشيد في حوار مع قناع جزئي للشاعر المتنبي من خلال تضمين شطر من قصيدة للمتنبي، وهي «لك في القلوب منازل»، فيقول معبّرًا عن مكانة أبي ريشة ومنزلته الشعرية وقيمته الأدبية:

لـــكَ فـــي الـــقـــلـــوب مـــنـــازلٌ

تُـــــــزْري بـــــآلاف الـــقـــصـــور

لـــــكَ فـــي الحـــيـــاة مـــلاحـــمٌ
تُـــــــزْري بـفـتـكـات الـشـجـيـر
لـــكَ فـــي الـلـيـالـي الحـالمـات
عـــلـــى أغـــاريـــد الحـــبـــور
هـــا قـــدْ رحـــلـــتَ مُـخـلِّـفًـا
سِـــفـــرًا جـلـيـلاً لـلـعـصـور[١١٠].

ويلاحظ القارئ أنّ يعقوب الرشيد قد ركّز على الإنتاج الشعري لأبي ريشة وموهبته الشعرية الفذّة التي تركت للأجيال سِفرًا جليلًا، سيبقى عابرًا للعصور والفضاءات الوجدانية. وبالرغم من أنّ يعقوب الرشيد قد رثى أبا ريشة رثاءً فنيًّا ورثاءً شخصيًّا، لكنّه ركّز على الرثاء الفني الذي يتحسّر فيه على فقده بوصفه قيمة شعرية فريدة وموهبة شعرية فذّة. وهذا يتلاءم مع مدلول عنوان القصيدة وهو «السِفر الجليل» الذي وظّفه يعقوب الرشيد ليكون على شكل عنوان أيقوني، يكتسب صورته الأيقونية من خلال حفر صفة له في أرشيف الشعر العربي الحديث، وإبراز بصمته الشعرية الخالدة. ولعلّ يعقوب الرشيد قصد من استخدام هذه التقنية إبراز شدّة القرب بينه وبين أبي ريشة على المستوى الشعري والنفسي والشخصي، فهو زميلهُ في الكلمة وزميله في العمل السياسي والدبلوماسي وهو أيضًا صهره.

واستخدم يعقوب الرشيد أيضًا تقنية «الحديث عن» في قصيدة «الربيع الكئيب» في إطار الرثاء الحقيقي للشخصية الذي يُركّز فيها على تصوير التفجّع المر على وفاة الشاعر الدكتور عبدالله العتيبي، وامتداد حالة الحزن حيث أسقط هذه الحالة على الطبيعة وتضاريسها كعادة الشعراء الرومانسيين ولقد احتل الرثاء الشخصي في القصيدة مساحة نصية أكبر من المساحة الرثائية الفنية.

ومن هنا لجأ يعقوب الرشيد إلى الاستعانة بالفضاء الديني والتراثي حول الموت وحتميته، فأخذ أحيانًا يمتح من التراث الشعري، فيقول:

إنّ المنيةَ لا تضِلُّ سهامها

أبدًا، وتمضي في الحياة تجوبُ[١١١].

وواضح هنا أنّ الشاعر يدور في فلك بيت أبي ذؤيب الهذلي:

وإذا المنيةُ أنْشبتْ أظفارَها

ألفَيْتَ كُلَّ تميمةٍ لا تنفعُ[١١٢].

وأحيانًا أخرى يلجأ إلى الأفق الديني، فيقول:

وسرى إلى عُرس الخلود بوثبةٍ

حتّى تسامى في الجِنان حبيبُ

وغدا يطوف مُرنِّحًا بربوعها

ويعُبُّ كأسَ الخُلدِ، وهو رطيبُ[١١٣].

ولا يغفل يعقوب الرشيد، كما ذكرتُ آنفًا الجانب الفني من جوانب الشخصية فيعبّر عن مدى حزن منائر الشعر ورياض الفكر، وذوي الكلمة والثقافة، فيقول:

فَخَلتْ منائرُ شِعرنا لمّا هوى

وخلَتْ رياضُ الفكرِ، فهي غُروبُ

وبدتْ لفقدِ حبيبها سُوحُ السَّنا

في عتمةٍ خرساءَ، وَهْي تلوبُ[١١٤].

وهكذا وجدنا أن ظاهرة استدعاء الشخصيات في شعر يعقوب الرشيد، على مختلف أصنافها وأنماطها الوطنية والقومية والتاريخية والأسطورية والنموذجية والأدبية، لها غاياتها ووظائفها الفنية والموضوعية، فهي من ناحية فنية زادت من

طاقة شعره التعبيرية، وأثرت تجربته الشعرية، وحرّرتها من دائرة الذاتية، وأسهمت في امتدادها إلى دائرة التجربة الإنسانية بكل أزمنتها وأمكنتها.

وقد شحن بعض الشخصيات المُسْتدعاة بأبعاد وطنية رمزية، وجَعلَها معادلات بنيوية وأيقونات وطنية وقومية، وضخّ في بعضها الآخر أبعادًا سياسية لإزالة الغشاوة عن عيون الأمة العربية، وحثّها على استنهاض الهمم والعزائم. وخاطب ضمير العالم المستتر محتجًّا على العالم الصامت، ومدافعًا عن قضايا الأمة، وأهمها قضية فلسطين ومأساتها، وبخاصة في قصيدة «اللاجئ الفدائي» وغيرها من القصائد التي أكّدت القيم النضالية والدفاع عن حقوق الإنسان، ورفض الاعتداء على الأوطان. ونَفثَ في بعض شخصياته التاريخية المُسْتدعاة الروح، وغدت في شعره رموزًا خالدة ذات دلالات حية متجددة، قادرة على العيش في الحاضر، كما هي حية في وجدان الأمة وضميرها.

ولم يكن هدف يعقوب الرشيد من استدعاء الشخصيات هو تسجيل لسيرتها وإحيائها وحسب، وإنما ليشحنها بأبعاد سيميائية وتأويلية ليستنبط المتلقي دلالاتها الرمزية، ويقتدي بما تحمله من قيم خالدة ومبادئ سامية. وأرى أن انتقاد الشاعر يعقوب الرشيد لشخصياته المُستدعاة تمثل معادلًا موضوعيًّا لتجربته الذاتية، وانعاكسًا لما تكنّهُ نفسهُ من طيبة وحسٍّ وطني وقومي وإنساني، حتى شخصياته «النموذجية» السلبية، كانت تحمل في طيّات استدعائها فلسفة أخلاقية نبيلة، فشخصية الغادر والواشي والعابثة، كانت الغاية من «نمذجتها» أي جعلها شخصيات لا تمثل نفسها، وإنما لها نظائر وأشباه في المجتمع الإنساني بعامة، وهي قابلة للتعميم، للحذر منها وتبيان سلبياتها ومثالبها للتعريف بها والابتعاد عنها وتجنّب أفعالها.

****

الخاتمة

انطلق البحث في هذا الكتاب من رؤية نقدية منهجية مؤداها أنّ مصطلح «الاشتباك النصي» هو أكثر دلالة وتوصيفًا لحالة ارتحال النص السابق إلى النص اللاحق من مصطلح «التناص» لأن النص السابق نص «ساكن» و«راكد» وقع عليه فعل الشاعر – المُبدع – من خلال الاشتباك معه بصورة خَفيّة أو جَليّة.

ولقد تتبّعنا نشأة التناص وبداياته الأولى التي كانت ضمن الحديث عن الدراسات اللسانية. وأوّل مَنْ تحدّث عن عملية التناص دون ذكر لفظة «التناص» هو ميخائيل باختين الذي وقف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص، أو لأجزاء من نصوص سابقة عليها أو متزامنة لها. وأشار إلى أنّ العلاقات الحوارية في النص هي أهم المكوِّنات الأساسية للنص وأفاد من دراسات باختين العديد من الباحثين والنقّاد. واستوى مفهوم «التناص» على سوقه واشتد عوده على يد جوليا كريستيفا التي تُعد صاحبة التنظير المنهجي الأول لمفهوم التناص، والمجترحة الأولى لمصطلح التناص. فقد رأت أنّ كل نص يتشكّل من لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو امتصاص وتشرّب أو تحويل لنصوص عديدة أخرى.

واتفق عددٌ من النقاد الغربيين على أنّ جوهر التناص يدور حول فلك تأثرّ نص بنص سابق بطرق متفاوتة وآليات متعددة. ولكنّ مفهوم التناص قد توسّع عند بعض النقاد وسجّلوا ملاحظاتهم على المفهوم التي أرسته جوليا كريستيفا، ومنهم مارك دوبيازي الذي انتقد تغليب الجانب العلائقي على حساب المكوِّن التحويلي.

ورولان بارت ولوران حيني حصرا التناص بالتحويلات المُتبَادَلة بين نصوص عائدة إلى جنس أدبي أو أي فن آخر. وقسّم تودوروف التناص إلى قسمين: الحوارية بالمفهوم الباختيني والتبادل النصّي.

وقد ازدهرت الدراسات التناصية في الثمانينيات من القرن العشرين التي أنتجت مفاهيم وتنقيحات جديدة على مصطلح التناص. ومن أهم هذه الدراسات دراسة ميشيل ريفاتير وأنطوان كومبانيون وجيرار جينيت، فقد درس ريفاتير «التلميح» على أنه شكل من أشكال التناص، وكومبانيون درس التضمين والاستشهاد، فالتضمين عنده هو تداخل نصي واستثمار لهذا التداخل. ورأى أنّ الاستشهاد هو نقل وحدة لغوية من خطاب إلى خطاب آخر. وجاء جيرار جينيت وأحدث ثورة تجديدية في مفهوم التناص، وفتح آفاقه واقترح مصطلح المتعاليات النصية أو «التعالي النصي» (Transtextualite)، واعتبر التناص نمطًا من خمسة أنماط هي: التناص والميتانص والنص الأعلى والمناص والنص الجامع. وأهم ما قدّمه جيرار جينيت هو إنهاء حالة الفوضى حول مفهوم التناص من خلال نقله من مجال اللسانيات إلى علم الأدب، وأصبح بمثابة ظاهرة نقدية جديرة بالاهتمام والدراسة، وشاعت في الأدب الغربي.

وبالرغم من ذلك جاء لوران جيني واستخدام مصطلح «التطعيم النّصي» واستعمل ميشيل شنايدر في كتابه «سارقو الكلمات» تعابير أخرى بدلًا من التناص. وذهب جاك ديريدا بعيدًا، وأخذ التناص عنده شكل «التلقيم» أي أنّ النص المُستَعار يأتي في النص المُستَعير كلصقة نافرة. وبهذا غدت التداخلات النصّية مشابهة تمامًا للتلقيم أو «الغرز الطبّي». وتحدّث ديريدا أيضًا عن «الاقتطاف»، ورأى أنّ الاقتطاف يحدث مع كل لفظة في النص الشعري، لأنها سبق استعمالها من شعراء أو كُتّاب آخرين.

وانتقل مصطلح التناص إلى الخطاب النقدي العربي المعاصر في بداية السبعينيات من القرن العشرين في إطار الانفتاح الثقافي وتأثير المناهج النقدية الغربية المابعد البنيوية مثل، التلقي والتأويل والسيميائية. وانصبّت الدراسات النقدية العربية حول التناص في أول الأمر على حقول الأدب المقارن والمثاقفة، ثم دخل التناص إلى مجال الأدب شعره ونثره، ودخل النقاد والباحثون العرب في إشكالية المصطلح نتيجة لاختلاف الترجمات والمدارس النقدية، فضلًا عن كون مصطلح التناص يحمل في طياته غموضًا من حيث المفهوم والدلالة والرؤية. فقد وردت الترجمة بعدة صياغات منها: التناص، والتناصية والنصوصية وتداخل النصوص والنصوص المتداخلة وتفاعل النصوص، والنص الغائب ويقابله النص الراهن، والنصوص المُهاجِرة والمُهاجَر إليها، وتضافر النصوص، والنصوص الحالة والنصوص المُزاحة، والتضمين، وتناسل النصوص، وتناسخ النصوص وتعالق النصوص.

ونتيجة لتتبعي لنشأة التناص وتطوّره وتوسّع مفهومه من ناقد إلى آخر، من خلال دراسات عديدة أجريتُها عن التناص، فإنني هنا قد اجترحتُ مصطلحًا جديدًا هو «الاشتباك النصّي» الذي يُبيّن أنّ الاشتباك هو الذي يقوم به الشاعر - المُبدِع، بصفته هنا مُتلقيًا مُنتِجًا، إذْ يشتبك مع نص سابق عليه أو نص متزامن له. وهذا النص هو في وضعية سكون وسُبات وقع عليه فعل الاشتباك من المُبدِع - الشاعر، وقام بإجراءات استدعاء وترحيل وتحريك وترويض وتطويع وتعديل وقلب وتوزيع وتوليد.

وفي إطار هذه الرؤية كانت وظيفة التحليل في هذا الكتاب هي فك ارتباط النصوص الذي اشتبك معها الشاعر يعقوب الرشيد وبيانها والموازنة بينها وبين المُنْجَز النصّي الجديد، ومن ثم تحليلها لرصد رحلتها من النص السابق إلى النص

اللاحق، وإبراز قدرة يعقوب الرشيد في استخدامها وتطويعها وشحنها بمضامين وهيئات لغوية جديدة عَبْر نوافذ اشتباكية كنائيّة أو استعارية أو مونتاجية.

وبين الكتاب مستويات الاشتباك النصي واستراتيجيته عند يعقوب الرشيد في إطار ثنائية الخفاء والتجلّي، أي بيان ما ارتحل من النصوص بصورة خفية، أو بصورة جَليّة. وقد جاءت الاشتباكات النصيّة الخفيّة عند يعقوب الرشيد ضمن ثلاث آليات، هي:

الأولى: التأثُّر، وظهر ذلك من خلال التأثُّر بالتيّار الرومانسي الذي برزت سِماته في شعر يعقوب الرشيد من حيث توظيف موضوعات الحب والمرأة والوطن والطبيعة والخضوع الفني لمفردات الطبيعة ومناخات الخيال الرومانسي الجزئي أو الكلي، فضلًا عن تأثّر يعقوب الرشيد بشعراء مثل عمر أبي ريشة وفهد العسكر ونزار قباني وغيرهم.

الثانية: التلميح، وقد تراءى التلميح عنده على عدة أشكال وصور، فمنها ما كان دلاليًّا صرفًا دون أن يكون اشتباكًا نصيًّا بالمعنى الحرفي للكلمة، وجاءت بعض التلميحات على صورة استدانة مُستتِرة. وظهر التلميح في شعر يعقوب الرشيد أيضًا على هَيئة إشارة إلى مجموعة من النصوص تشرّبها الشاعر، ونقلها إلى نصه الشعري. ومن أشكال التلميح عند يعقوب الرشيد ما جاء عن طريق ثقافة الأذن التي تعتمد على السماع.

الثالثة: التوليد، وجاء التوليد عند يعقوب الرشيد على عدة صور، منها: التوليد الذي وصل إلى حدّ الابتداع أو ما يُسّمى بالتوليد الخلّاق، ومنها ما جاء على شكل التوسّع في المعاني أو النقل لها لتغدو معادلًا بنيويًّا. ومنها ما أتى في إطار عملية مونتاجية للمعاني.

أمّا الاشتباك النصّي الجَلِيّ فقد تناوله يعقوب الرشيد من خلال ثلاث آليات أيضًا، هي:

الأولى: الاقتباس، فقد تعامل مع الاقتباس على أنه تعميق لمضمون شعره وتفجير لطاقات معانيه ورفدها بفاعلية فنية ونفسية وإنسانية. وقد جاء الاقتباس عنده على عدة مستويات، فمنها ما كان استلهامًا أو امتصاصًا لنص قرآني أو تحويلًا وتعديلًا لسياق قرآني وتحريكه إلى نسق شعري جديد، أو اجترارًا وتكرارًا لمدلول نص قرآني من أجل تعزيز موقف أو برهنة رؤية. وفي بعض الأحيان جاء الاقتباس عَبْر مبدأ «الإحلال والإزاحة».

الثانية: التضمين، إذ تبيّن من خلال توظيف يعقوب الرشيد لآلية التضمين قدرته على إنشاء علاقة حوارية مع النصوص التي ضمّنها ونقلها إلى نصه الشعري نقلًا دلاليًّا بغية شحنها بأبعاد ذاتية ووطنية وقومية، مبتعدًا عمّا يقوم به بعض الشعراء بما يُشبه عملية «اللصق والوصل». ولذا وجدنا أنّ تضميناته كانت ملتحمة ومندمجة في بناء قصيدته، بعد شحنها بدلالات سيميائية تتفق وطبيعة الموقف الشعوري والتجربة الشعرية لديه. واستخدم يعقوب الرشيد عدة أنواع من التضمين، كالتضمين المحوّر والمُعدّل والعكسي والرمزي والمونتاجي.

الثالثة: استدعاء الشخصيات، لقد اتّضح من خلال استدعاء يعقوب الرشيد للعديد من الشخصيات مهارته في توظيفها في سياقات وأنساق شعرية ولُغوية ورؤيوية حملت أبعادًا ذاتية ووطنية وقومية وسياسية وإنسانية عامة. فاستدعى شخصيات وطنية مثل شخصية الأمير جابر رحمه الله والشيخ علي صباح السالم رحمه الله، واستدعى شخصيات قومية اشتملت على رؤساء دول الخليج العربي الذين وقفوا مع الكويت ضد العدوان الصدّامي الغاشم. واستحضر شخصيات تاريخية انطلاقًا من اعتبار التاريخ ليس مُجرّد أحداث عابرة تنتهي بانتهاء تلك الأحداث، وإنما يُنظر إليه على أنه صورة غائبة حاضرة. فقد استدعى شخصيات

خالد بن الوليد والمعتصم وصلاح الدين وطارق بن زياد، واستدعى معارك تاريخية اليرموك والقادسية وحطين، وهو استدعاء لقادة هذه المعارك، ولكنه استدعاء بآلية «الدَّوْر» الذي قامت به هذه الشخصيات القيادية في هذه المعارك في سبيل الدفاع عن الإسلام والمسلمين وحقوقهم ومقدساتهم وأوطانهم.

وأتى توظيف «عشتار» كشخصية أسطورية في إطار الشعر الغزلي الرومانسي، فعشتار هي إلهة الحب والخصب والجمال والتضحية في الحرب عند البابليين، ويقابلها «أفروديت» عند اليونان و«فينوس» عند الرومان. وأجاد الشاعر في الحديث عن شخصيات «نموذجية» في إطار ما يُسمّى بالأدب المقارن «بالنمْذَجة» باعتبارها نماذج بشرية قابلة للتعميم سواء أكانت إيجابية مثل الشهيد، أم سلبية مثل الغادر والواشي والعابثة.

أمّا استدعاء الشخصيات الأدبية التراثية فلم تكن بارزة في شعر يعقوب الرشيد، وإنما جاء استدعاؤها من خلال آلية التضمين في الاشتباك النصّي الجلِيّ وعَبْر آلية «القول» من آليات استدعاء الشخصيات. ولكن جاء في شعر يعقوب الرشيد استدعاء شخصيتين من الشعراء المعاصرين له باستخدام تقنية «الحديث عن» كون الشاعر هنا راويًا للقصيدة. وقد جاءت هذه التقنية في قصيدتين هما: الأولى: «السِفر الجليل» في رثاء الشاعر عمر أبي ريشة، والثانية، «الربيع الكئيب» في رثاء الشاعر الدكتور عبدالله العتيبي، مستخدمًا فيهما الرثاء الفنّي والرثاء الشخصي.

وقد اختلفت المساحات النصيّة للشخصيات في شعر يعقوب الرشيد فبعض الشخصيات المُستدعاة احتلت مساحة القصيدة كلها في إطار ما يُسمّى بالاستغراق الكلي في الشخصية، وأغلب الشخصيات جاءت في ثنايا قصائده بطريقة الاستخدام الجزئي وِفقًا للسياقات الشعرية والشعورية والغايات التي يهدف الشاعر إلى تحقيقها.

إنّ التحليل النقدي في ضوء الاشتباك النصي لا يُمارس الرقابة ولا الهيمنة ولا الارهاب الفكري والشعري والنقدي، وإبراز العضلات الثقافية والشعرية على الشعراء، كما مارسه نقادنا القدامى على الشعراء، إذ كانوا يقومون بمهمة الرقيب العتيد، ويتصدون لكل شاعر يتأثّر بغيره بصورة شرعية ضمنية أو مباشرة، وينعتونه بأقسى الصفات، ويلصقون به أسوأ السِّمات، كالسطو والنهب والسرقة والإغارة، رغم أنّ ظاهرة تداخل النصوص واشتباكها ببعضها البعض هي ميزة أساسية في الثقافة العربية، وفي غيرها من الثقافات، إذ لا تستطيع ثقافة أنْ تدّعي السلامة منها. ولذِا تُعدّ الاشتباكات النصيّة ممارسة إبداعية مشروعة يقوم بها الشاعر، وهي دعوة إلى العودة إلى التراث الثقافي والتواصل الأدبي معه وعدم الانفصال عنه، وعدم الخضوع إلى نظام قاعدي شديد الحزم والصرامة يُمارِس عملية إرهاب على الشاعر.

وهكذا رأينا أن يعقوب الرشيد قد أظهر قدرة على الاشتباك النصي مع النصوص السابقة له وترحيلها إلى مُنجزه الشعري الجديد في إطار ثنائية الخفاء والتجلّي، أي الاشتباك بصورة خفية وبصورة جلية، باعتبار الاشتباك النصّي تغيير مسار ثقافي وتفعيل للمعنى وتنشيط لذاكرة الذات الشاعرة. وقد بدَت عملية الاشتباك النصّي عند يعقوب الرشيد من خلال استدعاء النصوص وتحريكها ونقلها وترويضها وتطويعها وتعديلها وقلبها وإحلال كلمات وتركيبات، وتوليد معاني جديدة وبناء أنساق ضمن عملية إنتاجية للنص، لتتلاءم وتندغم مع فضاء قصائده دلاليًّا ولغويًّا وأسلوبيًّا ونفسيًّا ليحقّق بصمته الأسلوبية ونكهته اللغوية وهويته الذاتية وأبوّته للنص الجديد. ولهذا كانت استراتيجية الاشتباك النصي بِنَوْعيه الخفيّ والجلِيّ علامة سيميائية على قدرة يعقوب الرشيد ومهارته في التعامل مع النصوص السابقة والمتزامنة له، ممّا أدّى إلى تخصيب النصوص الشعرية لديه، وزيادة فاعليتها التأثيرية والإقناعية والفنيّة.

****

الهوامش

١ - ميخائيل باختين، شعرية ديستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال - الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٦، ص ٢٦٩.

٢ - ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٣، ١٩٩٦، ص ١٢٢، وانظر إبراهيم نمر موسى، نحو تحديد المصطلحات: التناص، الأدب المقارن - السرقات الشعرية، مجلة علامات في النقد، ج ٦، م ١٦، فبراير ٢٠٠٨، ص ٦٦.

٣ - مارك أنجينو، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد في كتاب: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم أحمد المدني، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد، ط ١، ١٩٨٧، ص ١٠٣.

٤ - انظر، عبدالله الغذّامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية - قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، ط ١، ١٩٨٥، ص ٣٢٢.

٥ - انظر، مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر، قراءة بنيوية، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت. ص ٢٨.

٦ - مارك دو بيازي، نظرية التناص، ترجمة المختار حسني، مجلة علامات في النقد، عدد ٣٤، م ١٠، ص ٢٤٨.

٧ - المرجع نفسه، ص ٢٤٨.

٨ - كاظم جهاد، أدونيس منتحلًا - دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، يسبقها: ما هو التناص؟ مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٣٦.

٩ - مارك دو بيازي، نظرية التناص، ص ٢٤٨، وانظر كاظم جهاد، أدونيس مُنْتحِلاً، ص ٣٦.

١٠ - كاظم جهاد، أدونيس مُنْتحِلاً، ص ٣٤، وانظر عمر عبدالواحد، التعلّق النصّي، مقامات الحريري نموذجًا، دار حروف للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٩، ص ٧٠ وما يليها.

١١ - انظر التفاصيل، عمر عبدالواحد، التعلّق النصّي، ص ٧٢ - ٧٨.

١٢ - المرجع نفسه، ص ٧٨، وانظر، مارك دو بيازي، نظرية التناص، ص ٢٤٩.

١٣ - انظر، عمر عبدالواحد، التعلّق النصّي، ص ٧٩ وما يليها، وانظر، دو بيازي، نظرية التناص، ص ٢٤٩ وما يليها.

١٤ - انظر، كاظم جهاد، أدونيس منتحلًا، ص ٣٧، وما يليها.

١٥ - المرجع نفسه، ص ٣٦.

١٦ - انظر دو بيازي، مرجع سابق، ص ٢٥١، وانظر، عمر عبدالواحد، مرجع سابق، ص ٨٢

١٧ - انظر، عمر عبدالواحد، مرجع سابق، ص ٨٢.

١٨ - تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، ترجمة د. نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠٧، ص ٢٢.

١٩ - انظر، مارك أنجينو، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ص ١٠٨.

٢٠ - قارن، عبدالملك مرتاض، في نظرية النقد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ١٩٢، وانظر، إبراهيم نمر موسى، مرجع سابق، ص ٧٤، وانظر تركي المغيض، التناص في معارضات البارودي، مجلة أبحاث اليرموك، م٩، عدد٢، ١٩٩١م، ص ٨٩ وما يليها.

٢١ - نقلًا عن محمد عزّام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي - دراسة - منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص ٣٨.

٢٢ - تيفين ساميول، مرجع سابق، ص ١٧.

٢٣ - كاظم جهاد، أدونيس مُنتحِلًا، ص ٣٧.

٢٤ - المرجع نفسه، ص ٣٧، وانظر، عمر عبدالواحد، مرجع سابق، ص ٨٣.

٢٥ - انظر، محمد عزام، النص الغائب، ص ٣٨ وما يليها، وانظر، سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث) رؤية للتوزيع والنشر، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ٣٨ - ٤١، وانظر، تيفين ساميول، مرجع سابق، ص ١٧ - ١٩.

٢٦ - سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص ٤٠.

٢٧ - مارك دوبيازي، نظرية التناص، ص ٢٤٣، وانظر، عمر عبدالواحد، مرجع سابق، ص ٨٥.

٢٨ - تيفين ساميول، مرجع سابق، ص ١٨ وما يليها.

٢٩ - انظر، المرجع نفسه، ص ٢٤ - ٢٦.

٣٠ - المرجع نفسه، ص ١٥.

٣١ - انظر، كاظم جهاد، أدونيس منتحلًا، ص ٦٠.

٣٢ - عبدالعزيز حمودة، المرايا المُقعّرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة ٢٧٢، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أغسطس ٢٠٠١، ص ٤٥٢.

٣٣ - انظر، محمد عزام، النص الغائب، ص ٢٠.

٣٤ - انظر، تركي المغيض، التناص في معارضات البارودي، مجلة أبحاث اليرموك، م ٩، ع ٢، ١٩٩١، ص ٨٩ وما يليها. وانظر أيضًا، تركي المغيض، مصطلح التناص ومشتقاته في حقل الترجمة إلى العربية مجلة ترجمان، م ٦، ع ٢، مدرسة الملك فهد العليا للترجمة، طنجة المغرب، ١٩٩٧، ص ٧٣ - ٩٧.

٣٥ - انظر، تيفين ساميول، مرجع سابق، ص ٦٠.

٣٦ - المرجع نفسه، ص ٤٦.

٣٧ - المرجع نفسه، ص ٤٦.

٣٨ – انظر، عبدالعزيز حمودة، المرايا المقعرة، مرجع سابق، ص ٤٥٢.

٣٩ – تيفين ساميول، مرجع سابق، ص ٢٤.

٤٠ – لقد أثرّت هذا الموضوع الباحثة عهود العتيبي في: الخطاب الشعري عند يعقوب الرشيد – دراسة فنية، رسالة ماجستير مخطوطة، بإشرافي، جامعة الكويت، مايو ٢٠١٤.

٤١ – بتصرّف، عبدالسلام الشاذلي، التغريب والتجريب في الأدب العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥، ص ٢٨٩ – ٢٩١.

٤٢ – يعقوب الرشيد، دروب العمر، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٨٠، ص ٢٧٥ وما يليها.

٤٣ – دروب العمر، ص ٣٨١ وما يليها.

٤٤ – سليمان الشطي، الشعر في الكويت، مكتبة دار العروبة، الكويت، ط١، ٢٠٠٧، ص ٣٣٤.

٤٥ – يعقوب الرشيد، غَنّيْتُ في ألمي، د. ن، ط١، ١٩٩٢، ص ١٤٦.

٤٦ – سليمان الشطي، الشعر في الكويت، ص ٣٣٣.

٤٧ – يعقوب الرشيد، رفيف الجراح، دار الأخطل الصغير، بيروت، ط ١، ١٩٩٧، ص ١٣٩ وما يليها.

٤٨ – نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، منشورات نزار قباني، بيروت، د. ت، ص ٦٤٥.

٤٩ – يعقوب الرشيد، سواقي الحب، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ط ١، ١٩٧٤، ص ٥٨.

٥٠ – عمر أبي ريشة، ديوان عمر أبي ريشة، مجلد١، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨، ص ٢٥٠ وما يليها.

٥١ – دروب العمر، ص ١٣٤.

٥٢ – سواقي الحب، ص ١٢.

٥٣ – المصدر نفسه، ص ١٢

٥٤ – مِمّا قيل في ديوان سواقي الحب في مقدمة ديوان دروب العمر، ص ٤٣.

٥٥ – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج٢، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت ط ٤، ١٩٧٢، ص ٢٨٠، وانظر، تركي المغيض، التناص عند ابن رشيق القيرواني – قراءة تأصيلية في ضوء النقد الحديث، مجلة كلية دار العلوم، إصدار خاص، جامعة القاهرة، ٢٠٠٧، ص ١٥.

٥٦ – قارن، عبدالفتاح كليطو، الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٥، ص ٢٦.

٥٧ – كاظم جهاد، أدونيس منتحلًا، ص ٣٧ وما يليها.

٥٨ – جيرار جينيت، من التناص إلى الأطراس، ص ١٨٠، نقلًا عن عمر عبدالواحد، التعلّق النصّي – مقامات الحريري نموذجًا، دار حروف للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٩م ص ٨١.

٥٩ – عمر عبدالواحد، التعلّق النصّي، ص ٨١.

٦٠ – تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، ص ٣٢.

٦١ – كاظم جهاد، أدونيس منتحلًا، ص ٣٩.

٦٢ – رفيف الجراح، ص ٢٩ – ٣١.

٦٣ – أفدتُ من إشارة الشاعر جورج شكّور في مقدمته لديوان رفيف الجراح، ص ٩.

٦٤ – أبوالعلاء المعرّي، اللزوميات، الجزء الأول، مكتبة الخانجي، القاهرة، د. ت، ص ٢٥٦.

٦٥ – قصيدة غنّاها أكثر من مُطرب، ولم يُعرف كاتبها.

٦٦ – غَنّيتُ في ألمي، ١٩٦ وما يليها.

٦٧ – المصدر نفسه، ص ١٧ – ٢٠.

٦٨ – المصدر نفسه، ص ١٧.

٦٩ – أحمد شوقي، الشوقيات، ديوان أمير الشعراء أحمد شوقي، مجلد ٢، تحقيق عمر فاروق الطبّاع، بيروت، دار الأرقم، ط١، ٢٠٠١، ص ٢١٢.

٧٠ – يعقوب الرشيد، همسات السبعين، دار الفكر الحديث، ط ١، فبراير ٢٠٠٦م، ص ١١١ – ١١٣.

٧١ – أبوالطيب المتنبي (أحمد بن الحسين)، ديوان المتنبّي، دار صادر، ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٤، ص ٢١.

٧٢ – رفيف الجراح، ص ٥١ – ٥٣.

٧٣ – المصدر نفسه، ص ٥١ وما يليها.

٧٤ – أبوالطيب المتنبّي، ديوان المتنبي، مرجع سابق، ص ٢١.

٧٥ – رفيف الجراح، ص ٧٩ – ٨٣.

٧٦ – المصدر نفسه، ص ٧٩.

٧٧ – عمر أبو ريشة، ديوان عمر أبي ريشة، دار العودة، بيروت ١٩٩٦م، ص ٧٥.

٧٨ – الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات العشر، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط ١، ١٩٨٣م، ص ٣٠٧.

٧٩ – ج، كوللر، ما النظرية الأدبية؟ ترجمة هدى الكيلاني، سلسلة الترجمة ٣، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٩م، ص ٩٤ وما يليها.

٨٠ – إبراهيم ناجي، ديوان إبراهيم ناجي، دار العودة، بيروت، ١٩٩٩م، ص ١٣٢.

٨١ – رفيف الجراح، ص ١٥٧.

٨٢ – انظر، سعيدة خنصالي، أمبرتو إيكو في نقد التأويل المضاعف، منشورات ضفاف والاختلاف، الجزائر وبيروت، ط ١، ٢٠١٥م، ص ١٣٣.

٨٣ – غنَّيتُ في ألمي، ص ٢٤٧.

٨٤ – ديوان عمر أبي ريشة، ص ٩٣ – ٩٥.

٨٥ – المصدر نفسه، ص ٩٣.

٨٦ – انظر، غَنّيتُ في ألمي، ص ٢٤٩.

٨٧ – انظر، كاظم جهاد، أدونيس منتحلًا، ص ٧٦.

٨٨ – رفيف الجراح، ص ٩٦ – ١٠١.

٨٩ – المصدر نفسه، ص ١٠٠.

٩٠ – انظر قصة مَثَل في الشبكة العنكبوتية.

٩١ – انظر كاظم جهاد، أدونيس منتحلًا، ص ٧٤.

٩٢ – رفيف الجراح، ص ١٠٥.

٩٣ – انظر، عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا، القاهرة، ط٦، ١٩٥٩، ص ٢٧٢ وما يليها، وانظر، عبدالفتاح كليطو، مرجع سابق، ص ٢٧.

٩٤ – ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج ٢، ص ٢٣٨.

٩٥ – عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢٧٤، وانظر، كليطو، مرجع سابق، ص ٢٧.

٩٦ – انظر، ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج ٢، ص ٢٧٧.

٩٧ – غنَّيتُ في ألمي، ص ٥٩ – ٦٤.

٩٨ – انظر، صلاح الدين الصفدي، الغيث المسجّم في شرح لامية العَجَم، الجزء الثاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٩٥ ص ١٤٧.

٩٩ - غَنّيتُ في ألمي، ص ٦٣.

١٠٠ - رامان سلدن، النظرية الأدبية، المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٩٥م، ص ١٩٩.

١٠١ - رفيف الجراح، ص ٧٩ - ٨٣.

١٠٢ - أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، شرح أنطونيوس بطرس، دار صادر بيروت، ط ١، ٢٠٠٣م، ص ١٤٣.

١٠٣ - رفيف الجراح، ص ٨٠.

١٠٤ - المصدر نفسه، ص ٩٣ - ١٠١.

١٠٥ - المصدر نفسه، ص ٩٩.

١٠٦ - انظر، رولان بارت، موت المؤلف، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، دار الأرض، الرياض، ط ١، ١٤١٣هـ، ص ١٢.

١٠٧ - أبو تمام (حبيب بن أوس الطائي)، ديوان أبي تمام، م ٤، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط ٣، ١٩٨٣، ص ٢٥٣.

١٠٨ - غنَّيتُ في ألمي، ص ٤٧.

١٠٩ - انظر، عهود العتيبي، الخطاب الشعري عند يعقوب الرشيد، رسالة ماجستير مخطوطة، ص ٨٣.

١١٠ - غَنّيتُ في ألمي، ص ١٧٧ - ١٧٩.

١١١ - المصدر نفسه، ص ١٧٧.

١١٢ - محمد زكريا عناني، الموشحات الأندلسية، سلسلة عالم المعرفة، رقم ٣١، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو ١٩٨٠، ص ٢٦٢.

١١٣ - دروب العمر، ص ٢١٩ - ٢٢٤.

١١٤ - المصدر نفسه، ص ٢٢٤.

١١٥ - انظر، الموسوعة الشاملة، نفحة الريحانة. والحشري أديب وشاعر مجيد وبليغ، شامي عاملي من شعراء النفحة والسُّلافة، توفي عام ١٠٩٠.

١١٦ - دروب العمر، ص ٢٢٩.

١١٧ - اختُلف في قائل هذا البيت.

١١٨ - رفيف الجراح، ص ٣١.

١١٩ - أحمد شوقي، الشوقيات، مرجع سابق، ص ٢٢٥.

١٢٠ - أبو فراس الحمداني، الديوان، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٣م، ص ١٧٧.

١٢١ - رفيف الجراح، ص ٣٠.

١٢٢ - تيفين ساميول، مرجع سابق، ص ٤٣.

١٢٣ - لسان العرب: (قبس).

١٢٤ - شهاب الدين محمود الحلبي، حُسن التوسّل إلى صناعة الترسّل، تحقيق ودراسة أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد للنشر، (وزارة الثقافة والإعلام)، بغداد ١٩٨٠م، ص ٣٢٣.

١٢٥ - شرف الدين حسين بن محمد الطيبي، كتاب التبيان في علم المعاني والبديع والبيان، تحقيق هادي عطية مطر الهلالي، عالم الكتب، بيروت، ط ١، ١٩٨٧، ص ٤١٦.

١٢٦ - ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، دار القاموس الحديث، بيروت، د. ت، ص ٤٤٢ وما يليها.

١٢٧ - تيفين ساميول، مرجع سابق، ص ٢٢.

١٢٨ - انظر، عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط ١، ١٩٨٥، ص ٣٢٢.

١٢٩ - دروب العمر، ص ٩٥.

١٣٠ - سورة المائدة، الآية ٧.

١٣١ - دروب العمر، ص ٩٥.

١٣٢ - غَنَّيتُ في ألمي، ص ٥٦.

١٣٣ - سورة مريم، الآية ٩٣.

١٣٤ - غنيَّتُ في ألمي، ص ٧٩ - ٨٤.

١٣٥ - المصدر نفسه، ص ٨٤ وما يليها.

١٣٦ - المصدر نفسه، ص ٧٠.

١٣٧ - انظر، عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، دار الثقافة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٢م ص ٣٢.

١٣٨ - غَنّيتُ في ألمي، ص ١١٦ وما يليها.

١٣٩ - سورة الغاشية، الآية ٤.

١٤٠ - سورة الرحمن، الآية ٣٥.

١٤١ - غنَّيتُ في ألمي، ص ١٠٧.

١٤٢ - سورة آل عمران، الآية ١٥٥.

١٤٣ - سواقي الحب، ص ٥٦.

١٤٤ - سورة الحج، الآية ٢٧.

١٤٥ - غنَّيت في ألمي، ص ٣٦.

١٤٦ - سورة مريم، الآية ٢٥.

١٤٧ - غنَّيتُ في ألمي، ص ٣٥ - ٣٨.

١٤٨ - سورة الإسراء، الآية ١.

١٤٩ - غنَّيتُ في ألمي، ص ٣٧

١٥٠ - سواقي الحب، ص ٧٢.

١٥١ - سورة المسد، الآية ٤، ٥.

١٥٢ - بتصرّف، انظر، تيفين ساميول، مرجع سابق، ص ٦٣.

١٥٣ - رفيف الجراح، ص ٣٨ وما يليها.

١٥٤ - سورة الحجر، الآية، ٩٤.

١٥٥ - لقد حلّلت هذا المثل وذكرت قصته في باب التلميح.

١٥٦ - انظر، تركي المغيض، التناص في معارضات البارودي، مرجع سابق، ص ٩٠.

١٥٧ - انظر، ابن رشيق القيرواني، العمدة، مرجع سابق، ج ٢، ص ٨٥ - ٩٨.

١٥٨ - حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخواجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط ٣، ١٩٨٦، ص ١٧٣.

١٥٩ - محمود غنيم، ديوان صرخة في واد، مطبعة الاعتماد، القاهرة، ط١، ١٩٤٧، ص ٨١.

١٦٠ - غنَّيت في ألمي، ص ٤٣ - ٤٥.

١٦١ - النابغة الذبياني، الديوان، شرح حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط ٢، ٢٠٠٥، ص ١٣.

١٦٢ - غَنَّيتُ في ألمي، ص ٥٣.

١٦٣ - أبوالطيب المتنبي، ديوان المتنبي، مرجع سابق، ص ٥٠٦.

١٦٤ - غنَّيت في ألمي، ص ٢٤٧.

١٦٥ - أبوالطيب المتنبّي، ديوان المتنبّي، مرجع سابق، ص ٥٠٧.

١٦٦ - غَنَّيتَ في ألمي، ص ٢٤٧.

١٦٧ - المصدر نفسه، ص ١٣٩ - ١٤١.

١٦٨ - المصدر نفسه، ص ١٢ وما يليها.

١٦٩ - الشنفرى (عمرو بن مالك)، ديوان الشنفرى، تحقيق إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٩٦، ص ٥٨.

١٧٠ - غنَّيتُ في ألمي، ص ٢٢٧ - ٢٣٠.

١٧١ - انظر، عبدالله زكريا الأنصاري، فهد العسكر: حياته وشعره، شركة الربيعان، الكويت، ط ٤، ١٩٧٩، ص ١٣٩.

١٧٢ - غنَّيت في ألمي، ص ٢٢٨.

١٧٣ - المصدر نفسه، ص ١١٥ وما يليها.

١٧٤ - محمد مهدي الجواهري، ديوان الجواهري، جمع وتحقيق الدكتور إبراهيم السامرائي ورفاقه، المجلد السادس، الجمهورية العراقية، وزارة الإعلام، ديوان الشعر العربي الحديث، عدد (٨٥)، ١٩٧٧م، ص ٥٤.

١٧٥ - أبوالطيب المتنبي، ديوان المتنبي، مرجع سابق، ص ١٧٧.

١٧٦ - غنَّيت في ألمي، ص ٦٨.

١٧٧ - قارن، كاظم جهاد، أدونيس منتحلاً، ص ٦٠.

١٧٨ - غنَّيت في ألمي، ص ١٠٧.

١٧٩ - المصدر نفسه، ص ١٣.

١٨٠ - نُسب هذا البيت لأكثر من شاعر، فمنهم مَنْ ينسبه إلى أحمد شوقي، ومنهم مَنْ ينسبه إلى أبي فراس الحمداني، وهناك من ينسبه لأحد شعراء لبنان، ولكنه في الحقيقة للشريف قتادة أبو عزيز، وهو محرّف والأصل:

بـــلادي وإن هـــانـــت عـلـــيّ عـزيـزة

ولـــو أنّـــنـــي أعـــرى بـهـا وأجـــوعُ

انظر، www.thaqafaonline.com بلادي وإن جارت علي..

١٨١ - عبدالسلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٤، ص ١٨٥.

١٨٢ - انظر التفصيلات، أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري - دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة ١٩٩٨، الباب الأول.

١٨٣ - الكويت وغدر الجار، بيروت، ط١، ١٩٩٣م، ص ٩١ وما يليها.

١٨٤ - لقد حلّلت هذا المثل في باب التلميح.

١٨٥ - رفيف الجراح، ص ١٠٠.

١٨٦ - غنَّيت في ألمي، ص ١٠٣ - ١٠٤، ص ١٠٥ - ١٠٩.

١٨٧ - المصدر نفسه، ص ١٠٩.

١٨٨ - رفيف الجراح، ص ٥٩ وما يليها.

١٨٩ - المصدر نفسه، ص ٦٤ - ٦٩.

١٩٠ - غَنَّيتُ في ألمي، ص ٩ - ١٣، ص ١١١ - ١١٣.

١٩١ - المصدر نفسه، ص ١١٢.

١٩٢ - دروب العمر، ص ٢١٠، وغنَّيت في ألمي، ص ٢٤٨.

١٩٣ - سواقي الحب، ص ٧٣.

١٩٤ - غَنَّيتُ في ألمي، ص ٢٤٨، ودروب العمر، ص ٢١٠.

١٩٥ - راجع الشبكة العنكبوتية: قصة المعتصم والمرأة.

١٩٦ - قارن، أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، مرجع سابق، ص ٢٢٧.

١٩٧ - جان كوهين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء - القاهرة، ط ١، ١٩٨٥، ص ٢٢٦.

١٩٨ - المرجع نفسه، ص ١٤٠.

١٩٩ - انظر، أحمد مجاهد، مرجع سابق، ص ٣٦٠.

٢٠٠ - دروب العمر، ص ٤٢٦ وما يليها.

٢٠١ - انظر، أدونيس (علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحوّل، ج٣ (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط ١، ١٩٧٨، ص ٣١٣.

٢٠٢ - دروب العمر، ص ٢١٢.

٢٠٣ - المصدر نفسه، ص ٢١٣ وما يليها.

٢٠٤ - غنّيت في ألمي، ص ٢٥٧ وما يليها.

٢٠٥ - انظر، أسطورة أدون وعشتروت www.pheniciens.com.

٢٠٦ - دروب العمر، ص ٢٧٣.

٢٠٧ - عبدالعزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت ١٩٨١، ص ١٤٩ وما يليها، وانظر، حاتم الصكر، مرايا نرسيس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٩، ص ١٠٩.

٢٠٨ - غنَّيت في ألمي، ص ١١٩ - ١٢٣.

٢٠٩ - رفيف الجراح، ص ٥١ - ٥٣.

٢١٠ - سواقي الحب، ص ١٣٠ - ١٣٣.

٢١١ - رفيف الجراح، ص ٥١.

٢١٢ - سورة البقرة، الآية ١٥٤.

٢١٣ - رفيف الجراح، ص ٥٣.

٢١٤ - غنَّيت في ألمي، ص ١١٩.

٢١٥ - المصدر نفسه، ص ١٢٢ وما يليها.

٢١٦ - المصدر نفسه، ص ١٣٩ - ١٤١.

٢١٧ - رفيف الجراح، ص ٧٣ - ٧٦.

٢١٨ - غنَّيت في ألمي، ص ٩ - ١٣.

٢١٩ - المصدر نفسه، ص ١٣٩ وما يليها.

٢٢٠ - رفيف الجراح، ص ٧٣ وما يليها.

٢٢١ - غنّيت في ألمي، ص ٩، ١٢.

٢٢٢ - انظر مقالة د. هاشم العقابي، ظاهرة الواشي والنمّام في الأدب الشعبي العراقي، www.qamat.org.

٢٢٣ - غنَّيت في ألمي، ص ٢٣٧ وما يليها.

٢٢٤ - المصدر نفسه، ص ١٦٥ - ١٦٨.

٢٢٥ - سواقي الحب، ص ١١٩ - ١٢٢.

٢٢٦ - غنَّيت في ألمي، ص ١٦٥ وما يليها.

٢٢٧ - سواقي الحب، ص ١١٩ - ١٢٢.

٢٢٨ - انظر المزيد من المعلومات، أحمد مجاهد، مرجع سابق، ص ٢٩٩ - ٣١٤.

٢٢٩ - غنَّيت في ألمي، ص ٦٥ - ٧٠.

٢٣٠ - رفيف الجراح، ص ٧٩ - ٨٣.

٢٣١ - غنَّيت في ألمي، ص ٦٨.

٢٣٢ - رفيف الجراح، ص ٨٠.

٢٣٣ - أبو ذؤيب الهذلي، الديوان، مرجع سابق، ص ١٤٣.

٢٣٤ - رفيف الجراح، ص ٨٢.

٢٣٥ - المصدر نفسه، ص ٨٠ وما يليها.

****

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- إبراهيم ناجي، ديوان إبراهيم ناجي، دار العودة، بيروت، ١٩٩٩م.
- إبراهيم نمر موسى، نحو تحديد المصطلحات: التناص - الأدب المقارن - السرقات الشعرية، مجلة علامات في النقد، ج٦، م ١٦، فبراير ٢٠٠٨م.
- ابن حجّة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، دار القاموس الحديث، بيروت، د. ت.
- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١، ج٢، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، ط٤، ١٩٧٢م.
- أبوتمام (حبيب بن أوس الطائي)، ديوان أبي تمام، م٤، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٣م.
- أبوذؤيب الهذلي، الديوان، شرح أنطونيوس بطرس، دار صادر، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.
- أبوالطيب المتنبي (أحمد بن الحسين)، ديوان المتنبي، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦٤م.
- أبوالعلاء المعري، اللزوميات، الجزء الأول، مكتبة الخانجي، القاهرة، د. ت.
- أبوفراس الحمداني، الديوان، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٣م.
- أحمد شوقي، الشوقيات، ديوان أمير الشعراء أحمد شوقي، مجلد٢، تحقيق عمر فاروق الطبّاع، دار الأرقم، ط١، ٢٠٠١م.
- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري - دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.
- أدونيس (علي أحمد سعيد)، الثابت والمتحوّل، ج٣ (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٨م.

- تركي المغيض، التناص في معارضات البارودي، مجلة أبحاث اليرموك، م٩، ع٢، ١٩٩١م.
- تركي المغيض، مصطلح التناص ومشتقاته في حقل الترجمة إلى العربية، مجلة ترجمان، م٦، ع٢، مدرسة الملك فهد العليا للترجمة، طنجة - المغرب، ١٩٩٧م.
- تركي المغيض، التناص عند ابن رشيق القيرواني - قراءة تأصيلية في ضوء النقد الحديث، مجلة كلية دار العلوم، إصدار خاص، جامعة القاهرة، ٢٠٠٧م.
- تيفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، ترجمة د. نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٧م.
- جان كوهين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، ط١، ١٩٨٥م.
- حاتم الصكر، مرايا نرسيس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.
- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخواجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٩٨٦م.
- الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات العشر، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.
- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٩٥م.
- رولان بارت، موت المؤلف، نقد وحقيقة، ترجمة منذر عياشي، دار الأرض، الرياض، ط١، ١٤١٣هـ.
- سعيدة خنصالي، أمبرتو إيكو في نقد التأويل المُضاعف، منشورات ضفاف والاختلاف، الجزائر، بيروت، ط١، ٢٠١٥م.
- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث) رؤية للتوزيع والنشر، القاهرة، ٢٠٠٦م.
- سليمان الشطي، الشعر في الكويت، مكتبة دار العروبة، الكويت، ط١، ٢٠٠٧م.
- شرف الدين حسين بن محمد الطيبي، كتاب التبيان في علم المعاني والبديع والبيان،

تحقيق هادي عطية مطر الهلالي، عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.

- الشنفرى (عمرو بن مالك)، ديوان الشنفرى، تحقيق إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٦م.
- شهاب الدين محمود الحلبي، حُسن التوسّل إلى صناعة الترسّل، تحقيق ودراسة أكرم عثمان يوسف، دار الرشيد للنشر (وزارة الثقافة والإعلام)، بغداد، ١٩٨٠م.
- صلاح الدين الصفدي، الغيث المُسجَّم في شرح لامية العجَم، الجزء الثاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٩٥م.
- عبدالسلام الشاذلي، التغريب والتجريب في الأدب العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥م.
- عبدالسلام المساوي، البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٤م.
- عبدالعزيز حمودة، المرايا المُقعّرة، نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة ٢٧٢، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، أغسطس، ٢٠٠١م.
- عبدالعزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، ١٩٨١م.
- عبدالفتاح كليطو، الكتابة والتناسخ، مفهوم المؤلف في الثقافة العربية، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء، ط١، ١٩٨٥م.
- عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد رشيد رضا، القاهرة، ط٦، ١٩٥٩م.
- عبدالله زكريا الأنصاري، فهد العسكر: حياته وشعره، شركة الربيعان، الكويت، ط٤، ١٩٧٩م.
- عبدالله الغذّامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية - قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٨٥م.
- عبدالملك مرتاض، في نظرية النقد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٧م.
- عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، دار الثقافة، بيروت ط٢، ١٩٧٢م.

- علوي الهاشمي، ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي الحديث – كتاب الرياض، العدد ٥٢ – ٥٣، إبريل – مايو ١٩٩٨م.
- عمر أبوريشة، ديوان عمر أبي ريشة، مجلد١، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨م.
- عمر عبدالواحد، التعلّق النصّي – مقامات الحريري نموذجًا، دار حروف للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٩م.
- عهود العتيبي – الخطاب الشعري عند يعقوب الرشيد – دراسة فنية – رسالة ماجستير مخطوطة – بإشرافي، جامعة الكويت، مايو ٢٠١٤م.
- كاظم جهاد، أدونيس مُنْتحِلًا – دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، يسبقها: ما هو التناص؟ مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٣م.
- مارك أنجينو، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد في كتاب: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم أحمد المدني، سلسلة المائة كتاب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.
- مارك دوبيازي، نظرية التناص – ترجمة المختار حسني، مجلة علامات في النقد، عدد ٣٤، م١٠.
- محمد زكريا عناني، الموشحات الأندلسية، سلسلة عالم المعرفة، رقم ٣١، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو، ١٩٨٠م.
- محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي – دراسة – منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
- محمد مهدي الجواهري، ديوان الجواهري، جمع وتحقيق د. إبراهيم السامرائي (ورفاقه) المجلد السادس، الجمهورية العراقية، وزارة الإعلام، ديوان الشعر العربي الحديث، عدد (٨٥)، ١٩٧٧م.
- محمود غنيم، ديوان صرخة في واد، مطبعة الاعتماد، القاهرة، ط١، ١٩٤٧م.

- مصطفى السعدني، المدخل اللغوي في نقد الشعر - قراءة بنيوية، منشأة المعارف، الإسكندرية، د. ت.
- ميخائيل باختين، شعرية ديستوفسكي، ترجمة جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦م.
- ميخائيل باختين - المبدأ الحواري - ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٩٦م.
- النابغة الذبياني، الديوان، شرح حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط٢، ٢٠٠٥م.
- نابي بوعلي (إشراف) (تأليف جماعي)، بول ريكور والفلسفة، منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط١، ٢٠١٤م.
- نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، منشورات نزار قباني، بيروت، د. ت.
- هاشم العقابي، ظاهرة الواشي والنمام في الأدب الشعبي العراقي، www.qamat.org.
- يعقوب الرشيد، ديوان سواقي الحب، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ط١، ١٩٧٤م.
- يعقوب الرشيد، ديوان دروب العمر، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٠م.
- يعقوب الرشيد، ديوان غَنَّيْتُ في ألمي، د. ن، ط١، ١٩٩٢م.
- يعقوب الرشيد، الكويت وغدر الجار، بيروت، ط١، ١٩٩٣م.
- يعقوب الرشيد، ديوان رفيف الجراح، دار الأخطل الصغير، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.

****

المحتوى

- التصدير أ. عبدالعزيز سعود البابطين ٣
- المقدمة: أ. د. تركي المغيض ٥
- إضاءة: من التناص إلى الاشتباك النصّيّ ١٣

الفصل الأول

- الاشتباك النصّي الخَفِيّ وآلياته: ٢٧
  - ١ - **التأثُّر** ٢٩
  - ٢ - **التلميح** ٣٧
  - ٣ - **التوليد** ٤٩

الفصل الثاني

- الاشتباك النصّي الجَلِيّ وآلياته ٦١
  - ١ - **الاقتباس** ٦٢
  - ٢ - **التضمين** ٧٥
  - ٣ - **استدعاء الشخصيات:** ٨٩
    - ١ - الشخصيات الوطنية ٩١
    - ٢ - الشخصيات القومية ٩٣

٣ – الشخصيات التاريخية ٩٥

٤ – الشخصيات الأسطورية ١٠١

٥ – الشخصية النموذجية ١٠٣

– الشخصية النموذجية الإيجابية ١٠٣

– الشخصية النموذجية السلبية ١٠٥

٦ – الشخصيات الأدبية ١١٠

– الخاتمة ١١٤

– الهوامش ١٢١

– المصادر والمراجع ١٣٧

– المحتوى ١٤٢

****