

تناصية الأنساق في شعر الأمير عبد القادر الجزائري

ملخص

يقف هذا البحث عند تناصية الأنساق في شعر الأمير عبد القادر الجزائري، ويحاول الكشف عن مميزات الفنية، وقد أسفر رصد نماذج من متن الأمير الشعري ووصفها عن أن الشاعر ما فتئ يستحضر النصوص الغائبة عن طريق نسقين تناصيين هما: التفاعل النصي الخاص، والتفاعل النصي العام، ويمنحها فرصة إعادة إنتاج ذواتها في سياق متنه الشعري، وبذلك أصبحت عملية فهم دلالات المتن وتفسيرها وتأويلها رهينة بالعودة إلى تلك النصوص على اختلاف مصادرها.

أ. وسيلة مرباح
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة الإخوة منتوري
قسنطينة
الجزائر

الكلمات المفتاحية: تناصية الأنساق ، في شعر الأمير عبد القادر.

Abstract

This research study sheds light on layouts intertextuality in the poetry of the Algerian Emir Abdelkader and tries to reveal its artistic features . the observation and description of models from the Emir poetic texts have shown that the poet has been evoking absent texts through two intertextual layouts namely: The specific textual interaction and the general textual interaction. Moreover, he has been giving them an opportunity to reproduce themselves within his poetic texts .Thus, the process of understanding, explaining and interpreting the implications of texts has become associated with such texts of various sources.

Keywords : intertextuality, poetry of the Algerian Emir Abdelkader

مقدمة

اقرن مفهوم التناص بالنص، باعتباره بحث في هوية النص وحدود إنتاجه لذلك ترى كريستيفا (G.Kristeva) أن التناص "يتحدد من خلال النظر إلى النص بوصفه جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصل يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية"⁽¹⁾، وتنتهي "كريستيفا" إلى عد الحوار بين النصوص قانوناً جوهرياً، فهي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص النصوص الأخرى، وفي الآن نفسه عبر هدم تلك النصوص للفضاء المتداخل نصياً"⁽²⁾.

كما وظف "جيرار جينيت" (G.Genette)

مصطلح "التعالى النصى" Transtextualité تسمية للتناص وهو "ما يجعل النص في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص"⁽³⁾.

أما على مستوى النقد العربى الحديث فقد عرف "محمد مفتاح" التناص بأنه "تعلق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"⁽⁴⁾، وقد استخلص "مفتاح" مفهومه لهذا المصطلح من مجموعة من المفاهيم التي تردت في النقد الغربى فقال عنه بأنه "فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة"⁽⁵⁾.

وتناول "سعيد يقطين" مفهوم التناص تحت مصطلح "التفاعل النصى" وراه أعم من التناص وأفضل من المتعاليات النصية وهو ما أكد بقوله: "نؤثر استعمال "التفاعل النصى" لأنه أعم من التناص، ونفضله على "المتعاليات النصية" التي هي مقابل Transtextualité عند "جينيت" لدلالاتها الإيحائية البعيدة"⁽⁶⁾، كما أكد أهمية التناص في إنتاجية النص "بما أن النص ينتج بنية ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعلق بها، ويتفاعل معها تحويلاً أو تضميناً أو خرقاً، وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات"⁽⁷⁾.

انطلاقاً من هذه المفاهيم الغربىة و العربىة للتناص تتضح رؤية النقاد إليه، فلم يعد مجرد نقل نصوص بطريقة مكشوفة أو ضمنية إلى نصوص أخرى، إنما له وظيفة هي أبعد من مجرد الأخذ أو الاقتباس أو التضمين، ذلك أن النصوص المتناصّة والمتفاعلة تسهم في تأويل بعضها بعضاً.

وإذا جئنا إلى ديوان الأمير عبد القادر الجزائرى (1807- 1883م) وجدنا التناص حاضراً بقوة، مشكلاً مظهراً بارزاً من جملة المظاهر الأسلوبية اللافتة في شعره، متمظهراً في أشكال وأنماط عديدة، تبعاً لتتويجات رؤية الشاعر، ويكشف هذا التعدد في أشكال التناص عن تنوع مصادره وثرانها، فقد أخذ الشاعر من القرآن الكريم، ومن التراث الأدبى والدينى والصوفى.

ومن خلال استقرائنا لظاهرة التناص في شعر الأمير عبد القادر رصدنا نسقين مختلفين هما :

1- التفاعل النصى الخاص:

أو التفاعل النصى المحدد "ويبدو حين يقيم نص مع نص آخر محدد، وتبرز هذه العلاقة بينهما على صعيد الجنس، والنوع، والنمط معاً، وهذه العلاقة قد تظهر من خلال البيت الواحد أو القصيدة برمتها"⁽⁸⁾.

ومن خلال هذا النسق تتكشف العلاقات الكلية بين النصين "المتعلق به"، و"المتعلق" أو السابق واللاحق، تلك العلاقات التي لا تقوم على مستوى واحد قد يكون الشكلى أو الفننى، وإنما تهيمن على كل المستويات، فتمس الشكل والمحتوى وما يمثله من الرؤى والمواقف.

ويكون هذا النسق من التفاعل النصى على مستويين، مستوى النقيضة، ومستوى

المعارضة فأما النقيضة فهي التي يتخذ فيها " كل من المؤلفين طريقه سائرين وجها لوجه إلى أن يلتقيا في نقطة معينة" (9) ، وأما المعارضة فهي التي تقوم على "محاكاة شاعر لشاعر آخر في قصيدة يأتي بها على وزن قصيدة الشاعر المعارض وقافيتها، وذلك إما إعجابا بها (...) أو إنكارا لما جاء فيها" (10) .

ويتجلى هذا النسق التناسي عند الأمير عبد القادر في شعر المساجلات، لأن النصوص الشعرية المتصلة بهذه الموضوعات هي نصوص لاحقة متعلقة بنصوص سابقة عليها، والتي كانت سببا في وجودها، فلا يمكن تمثل مقصدية النص اللاحق دون الرجوع إلى النص السابق.

ولما كانت النقيضة تؤدي وظيفة هجائية فإننا لم نجد لها أثرا في ديوان الأمير عبد القادر باعتباره لم يتطرق إلى هذه الموضوعات في شعره ، وأما المعارضة فكانت حاضرة بنوعها الثابتة والنافية.

أ- التفاعل النصي على مستوى المعارضة الثابتة:

يتم التفاعل النصي على هذا المستوى بمحاكاة النص اللاحق للنص السابق شكلا ومضمونا إعجابا به، والأمثلة التي نوردتها توضح ذلك :

جرى حديث عن الحب في مجلس الأمير عبد القادر وهو يفرنسا واختلف في شأنه: هل هو طبيعة أم مرض؟ وإذا كان مرضا فهل له من شفاء؟ ونظم "الشيخ الشاذلي" (*) هذه الفكرة الأخيرة وبعث بها إلى الأمير قائلا (11):

أيا أَهْلَ فَنِّ الطَّبِّ !! بِاللهِ حَبَّرُوا أَيُوجَدُ لِلصَّبِّ النَحِيلَ دَوَاءً؟ !
نَهَكْتُ سَقَامًا لَمْ أَجِدْ لِي شَافِيَا وَقَلْبِي ، مِنْ غَيْرِ الخَلِيلِ ، هَوَاءً
كَانَتْ بِهَا، وَهِيَ الفَرِيدَةُ . وَالتِّي نَجَمَعُ فِيهَا الحُسْنَ ، وَهِيَ ضِيَاءُ
وَلَا عَيْبَ فِيهَا، غَيْرَ فَرَطٍ دَلَالِيهَا وَفِي القَلْبِ مِنْهَا لِلتَّبَاعِدِ ، دَاءُ
أُرِيدُ وَصَالًا، وَهِيَ تَقْصِدُ ضِدَّهُ أَيُمْكِنُ لِلضَّدِّينِ تَمَّ لِقَاءُ؟ !
وَأَسْأَلُ مِنْ رَبِّي اللِّقَاءَ . فَإِنَّهُ قَدِيرٌ. وَلِيَّ فِي ذِي الجَلَالِ، رَجَاءُ.

وعلق الأمير على أبيات الشيخ المتقدمة بالمقطوعة الآتية (12):

سَأَلْتُ رِجَالَ الطَّبِّ ، أَخْبَرَ كُلَّهُمْ وَهُمْ أَهْلُ تَجْرِيْبِ ، وَأَهْلُ دَكَاةِ:
بِأَنَّ سَقِيمَ الحُبِّ، هَيْهَاتَ ! مَا لَهُ دَوَاءً ، إِذَا مَا الحِبِّ ، أَصْبَحَ نَائِي
عَسَى ، وَلَعَلَّ اللهَ، أَنْ يَبْرِدَ الأَسَى فَإِنَّ رَجَاءَ الوَصْلِ ، بَعْضَ دَوَاءِ
وَلَوْ لَمْ يَكُنْ لِلعَاشِقِينَ تَقَرُّبٌ لَوَقْتُ وَصَالِ ، مَا بَقُوا لِمَسَاءِ
وَإِنْ دَامَ هَجْرُ الحِبِّ، أَوْ زَادَ بَيْنَهُ فَذَلِكَ دَاءُ ، لَمْ يَزَلْ بِشِفَاءِ

وَفِي مَنْ مَضُوا فِي شِرْعَةِ الْحُبِّ وَالْهَوَىٰ لَهُ أَسْوَةٌ ، فَلْيَصْبِرَنَّ لِإِلَاءِ

يقوم النص السابق "المتعلق به" على إيقاع الطويل، وعلى قافية موحدة، وروي موحد مطلق هو الهمزة المضمومة، وبلغ النفس الشعري في هذا النص ست أبيات، بدأها الشاذلي بسؤال وجهه لأهل الطب، مستفسرا إياهم عن دواء الحب، بعد أن احتار من أمر هذا الداء، الذي يصيب القلب فينحل الجسد، وينهك النفس، ليتنبه في الأخير أن دواءه ليس في صيدلية الأطباء، وإنما هو في الرجاء، فعساه يحقق اللقاء، فيحصل الشفاء.

وجاء النص اللاحق "المتعلق" (نص الأمير) على نسق إيقاعي مماثل لنسق النص المعارض، فهو يقوم على إيقاع الطويل، وعلى نسق تقفوي موحد، وروي موحد مطلق هو الألف المضمومة، وقد بلغ النفس الشعري فيه ست أبيات أيضا، يدور موضوعها حول داء الحب، وهل له دواء؟

والملاحظ أن النص الغائب لم يحضر في النص الراهن على مستوى الشكل من إيقاع ووزن وقافية وروي فحسب، وإنما تجلى أيضا على مستوى المضمون، فمقطوعة الأمير ابتدأت أيضا بمساءلته أهل الطب عن ماهية داء الحب، وهل لسقيم الحب من دواء؟ ليتفاجأ بإجاباتهم، بأنهم لا يملكون له دواء، وهيهات! أن يتعافى المصاب بهذا الداء ما لم يتحقق الوصال واللقاء.

ومن مظاهر التداخل النصي استدعاء النص المحاور من خلال المعجم اللغوي، فقد وظف الأمير الكثير من المفردات اللغوية الغائبة في مقطوعته ومن هذه المفردات (داء، دواء، سقيم، الوصال، الرجاء، الهجر).

وهكذا يتجلى الحوار النصي في مقطوعة الأمير على أكثر من محور، فهو على مستوى محور الإيقاع يستحضر إيقاع النص الغائب، فينظم أبياته على إيقاع الطويل، وعلى مستوى المحور الصوتي يستدعي القافية الموحدة "فاعل" والروي الموحد "الهمزة المضمومة"، وعلى مستوى المحور المضموني، فإن مضمون النص الراهن مستمد من مضمون النص الغائب، وامتداد له، ودلالات النص الحاضر تحيل إلى مصدرها الأول، فالشاعر يبني نصه الحاضر على هيكل النص الغائب محاكاة ومحاذاة لأسلوبه إيقاعا ومعجما ومضمونا.

كما يعارض الأمير عبد القادر صديقه الشاذلي في موضوع آخر، يبرز في دعوة الشاذلي للأمير إلى سمر يقضيانه معا في منزله وكانت صيغة الدعوة شعرا حيث قال(13):

أَيَا سَيِّدَا !! فَاقَ الْكِرَامَ بِمَجْدِهِ وَخَلِقِ كَرِيمٍ ، لَمْ يَزَلْ طَيِّبَ النَّشْرِ
تَرَاهُ يُرِيحُ الْهَمَّ، حُسْنَ حَدِيثِهِ وَيُبْرِئُ مَكْلُومَ الْفُؤَادِ مِنَ الصَّرِّ
أَلَا سَمَرٌ مِنْكُمْ بِذَا اللَّيْلِ عِنْدِنَا؟ ! فَأَلْفَاظُكُمْ، أَشْهَى إِلَيَّ مِنَ الْقَطْرِ

وَإِنْ كَانَ عُدْرًا لِلتَّخَلْفِ مِنْكُمْ فَحَسْبِي مِنْ أَوْصَافِكُمْ طَيِّبَ الذِّكْرِ !
عَلَيْكَ سَلَامُ اللَّهِ، مَا قَلْبَ عَاشِقٍ لَوْصَلِ حَبِيبٍ، رَاحَ يَهْوَى مَدَى الدَّهْرِ
فأجاب الأمير على المقطوعة المتقدمة بالقبول مع الشكر في أبيات من الروي والوزن ذاتهما، جاء فيها قوله (14):

نَعَمْ !! وَلكُمْ فَضْلٌ ، بِأَشْرَفِ دَعْوَةٍ غَدَوْتُ بِهَا - يَا صَاحِ - مُنْشَرِحِ الصَّدْرِ
وَقَدْ قِيلَ: لَا يَأْبَى الكَرَامَةَ، غَيْرَ مَنْ لَهُ عِرْقٌ لُؤْمٍ، لَمْ يَزَلْ فِي الخَنَا يَسْرِي
لَمَجْلِسِكُمْ أَعْلَى الكَرَامَةِ عِنْدَنَا وَلفظكم أَشْهَى إِلَيْنَا مِنَ الدَّرِّ
وَرُؤَيْتِكُمْ، أَجْلَى لِهَمِّي، وَإِنِّي غُنَيْتُ بِهَا، عَن طَلْعَةِ الشَّمْسِ وَالنَّبْرِ
عَلَيْكَ تَحِيَّاتُ القُبُولِ، تَكْرِمًا أَيَا وَاجِدًا - عِنْدِي، يُعَدُّ - بِذَا العَصْرِ

تفاعل النصان السابق واللاحق، واتسع هذا التفاعل ليشمل البنية الشكلية، والبنية المضمونية معاً، فالشاعر يعيد في مقطوعته إيقاع المقطوعة الأولى لينسج عليه إيقاع مقطوعته، التي قامت على النسق الإيقاعي ذاته (الطويل) المقفى بقافية واحدة (فاعل) ورويّه (الراء المطلق)، وبلغ نفسهما الشعري خمس أبيات، اشتركت فيها المفردة والتراكيب.

فمن حيث المفردات فقد أدخل النص الراهن مفردات النص الغائب في نسيجه اللغوي، محافظة في هجرتها على معناها، فقد وردت في النص الغائب هذه المفردات (الكرام، الهم، ألفاظكم، أشهى).

وتجاوز الشاعر استحضار المفردات إلى استدعاء عبارات بأكملها وظفها في نسيج تراكيبه محملة بالدلالة ذاتها .

قال الشاعر الأول:

أَلَا سَمَرٌ مِنْكُمْ بِذَا اللَّيْلِ عِنْدَنَا؟ ! فَأَلْفَاظُكُمْ، أَشْهَى إِلَيَّ مِنَ القَطْرِ

فالتركيب "فألفاظكم أشهى إلي من القطر" يحظر ببنيته ودلالته في النص الحاضر يقول الأمير:

لَمَجْلِسِكُمْ أَعْلَى الكَرَامَةِ عِنْدَنَا وَلفظكم أَشْهَى إِلَيْنَا مِنَ الدَّرِّ

كما يظهر التعالق النصي أيضا في مطلع المقطوعة السابقة ومطلع المقطوعة اللاحقة:

قال الشاذلي:

أَيَا سَيِّدَا !! فَاقِ الكِرَامَ بِمَجْدِهِ وَخَلْقِ كَرِيمٍ ، لَمْ يَزَلْ طَيِّبَ النَّشْرِ

بدأ مطلع المقطوعة السابقة ببنية النداء "أيا سيذا" فيلبيه مطلع المقطوعة اللاحقة لتظهر بوضوح علاقة السببية بين المقطوعتين، من خلال قول الأمير:

نَعْمَ!! وَلَكُمْ فَضْلٌ ، بِأَشْرَفِ دَعْوَةٍ غَدَوْتُ بِهَا - يَا صَاحِ - مُنْشَرِحِ الصَّدْرِ

وعلى غرار هذا التوظيف يبني النص الحاضر نهاية المقطوعة ببنية المقطوعة الغائبة ذاتها.

قال الشاذلي:

عَلَيْكَ سَلَامُ اللَّهِ، مَا قَلْبَ عَاشِقٍ لَوْصَلِ حَبِيبٍ، رَاحَ يَهْوَى مَدَى الدَّهْرِ

ويدل هذا التركيب "عليك سلام الله" على التحية ليرد هذا التركيب ببنيته ومعناه في النص الحاضر، من خلال قول الأمير:

عَلَيْكَ تَحِيَّاتُ القَبُولِ ، تَكَرَّمَا أيا وَاحِداً - عِنْدِي ، يُعَدُّ - بِذا العَصْرِ

تعد هذه النصوص التي استحضرها الأمير معاصرة لعصره، ولا يفصل بين النص السابق والنص اللاحق بضعة أشهر، أو بضعة أيام، باعتبارها كلها متعلقة بنصوص صديقه الذي كان يرأسه فلا يطيل الأمير إجابته، أما عن النصوص البعيدة عن عصره فقد استحضر الأمير نصا لأبي فراس الحمداني وعارضه شكلا ومضمونا.

قال "أبو فراس" وقد سمع حمامة تنوح بقربه على شجرة عالية وهو في

الأسر(15):

أَقُولُ وَقَدْ نَاحَتْ بِقَرْبِي حَمَامَةٌ أيا جَارَتَا هَلْ بَاتَ خَالِكِ خَالِي

مَعَاذَ الهَوَى مَا ذُقْتُ طَارِقَةَ النَّوَى وَلَا خَطَرْتُ مِنْكَ الهُمومِ بِيَالِ

أَتَحْمِلُ مَحْزُونََ الفُؤَادِ فَوَادِمُ عَلَى غُصْنِ نَائِي المَسَافَةِ عَالِي

أيا جَارَتَا مَا أَنْصَفَ الدَّهْرَ بَيْنَنَا تَعَالِي أَقَاسِمُكَ الهُمومِ تَعَالِي

تَعَالِي تَرِي رُوحَا لَدَيَّ ضَعِيفَةً تَرُدُ فِي جِسْمِ يُعَذِّبُ بَالِي

أَيضَاحُكَ مَأْسُورٌ وَتَبْكِي طَلِيقَةً وَيَسْكُتُ مَحْزُونٌ وَيَنْدُبُ سَالِي

لَقَدْ كُنْتُ أَوْلَى مِنْكَ بِالدَّمْعِ مُقَلَّةً وَلَكِنْ دَمَعِي فِي الحَوَادِثِ غَالِي.

ويقول الأمير وقد استوقف نظره وهو في المنفى ناعورة تنوح وتدمع (16):

وَنَاعُورَةٍ، نَاشِدَتْهَا عَن حَنِينِهَا حَنِينِ الحَوَارِ وَالدَّمُوعِ نَسِيلُ

فَقَالَتْ، وَأَبَدْتُ عُذْرَهَا بِمَقَالِي وَلِلصِّدْقِ آيَاتٌ، عَلَيْهِ دَلِيلُ

أَلَسْتُ تَرَانِي، أَلَقَمُ النَّدْيَ لِحْظَةً وَأَدْفَعُ عَنْهُ، وَالبَلَاءُ طَوِيلُ

وَمَالِي كَحَالِي لِلعِشْقِ بَاتَ مُحَالِفٌ يَدُورُ بِدَارِ الحَبِّ، وَهُوَ دَلِيلُ

يُطَأُّ. حزننا، رأسه بتدللٍ وَيَرْقَعُ أُخْرَى، وَالْعَوِيلُ عَوِيل.

يستدعي الشاعر تجربة شعرية بكل ثقلها الفني والموضوعي، ويحاول امتصاصها من خلال إجراء تعديلات وتحويرات بحذف عناصر وإضافة أخرى وزرعها في سياقها الجديد، متفاعلا مع التجربة الجديدة، كما أن مقصدية النص الحاضر تنصرف إلى دلالة النص السابق، الذي وجد فيه الشاعر ملمحا مشتركا، وبعدا من أبعاد تجربته، فالشاعر الأول ساءه الأسر الطويل في سلب حريته، وساءته الوحدة والغربة، فتراه يسقط مشاعره على حماسة باكية في أسرها، يسألها حيناً ويناجيها حيناً آخر عليها تخفف عليه مصابه، والشاعر الأمير ساءه الأسر، وساءه النفي والغربة عن وطنه، فتراه يسقط مشاعره على ناعورة باكية، فيحاورها وكأنها كائن حي يحس بمعاناته ويشاركه همومه.

كما يتجلى التعلق النصي أيضا في الآلية الموظفة، فالنص السابق وظف آلية الحوار، يحاور حماسة فيبيتها شكواه، ويسألها محتارا من حالها، والنص اللاحق أيضا وظف الآلية ذاتها من خلال محاورة الأمير الناعورة الباكية فيبيتها همومه وآلامه.

كما يسير نص الأمير على نهج نص أبي فراس في البناء الإيقاعي، فيحاكي بحره الطويل وقافيته الموحدة، ورويه اللام المطلقة، وبهذا التعلق بين النصين الذي كان على أكثر من محور، اتضح المصدر الذي استقى منه النص الراهن كيانه اللغوي والفني معجما وصورة وإيقاعا.

ب- التفاعل النصي على مستوى المعارضة النافية :

يتم التفاعل النصي على هذا المستوى بمحاكاة النص اللاحق للنص السابق، فيأتي على وزنه وقافيته، نافيا لما جاء في النص السابق، ومن أمثلة هذا التفاعل نورد هذا النموذج:

مرض صديق الأمير "الشيخ محمد الشاذلي" يوما واستبطأ عيادة الأمير وإخوانه له فكتب يعاتبهم: (17)

مَرَضْتُ عَرِيْبًا، بَيْنَ قَوْمٍ أَعَزَّةٍ فَكَلَّمَهُمْ، عَن زَوْرَتِي مُنَمَّعٌ
كَأَنَّهُمْ فِي غَنِيَّةٍ، عَن ثَوَابِهَا أَو الطَّرْقِ، لَمْ يَعْرِفْ لَهَا- الدَّهْرَ - مَهِيْعٌ
إِذَا كُنْتُ مَصْحُوبَ السَّلَامَةِ، أَقْبَلُوا وَإِنْ كُنْتُ فِي سَقَمٍ، فَرُبُّعُكَ بَلَقُ
فَهَذِي خِصَالُ الْبَعْضِ عِنْدَ مَرِيضِهِمْ فَمَنْ لِي عِنْدَ الْقَوْمِ، بِالْعُودِ يَشْفَعُ؟
وَلَوْلَا إِصْطِبَارِي وَاحْتِرَامِي إِلَيْهِمْ لَكُنْتُ لَهُمْ أَفْعَى بِشِعْرِي أَلْسَعُ
وَلَوْلَا إِحْتِرَامِي لِلْحَبِيبِ وَآلِهِ لَكَانَ كَلَامِي، لِلْجِبَالِ يُزْعِرُ

واطلع الأمير على العتاب المتقدم فرد عليه باسم إخوانه بالقصيدة الآتية (18):

فَدَيْنَاكَ !! لَا تَعْجَلْ بِلَوْمِكَ، وَانْتَظِرْ وَحَقَّكَ !! إِنَّ الْعُنْبَ، لِلْقَلْبِ، أَوْجَعُ
 لَعَلَّ لَنَا عُذْرًا ، يُدَافِعُ عُتْبَنَا وَصَدْرُكَ، فِي تِلْكَ الْمَعَاذِيرِ أَوْسَعُ
 وَإِنَّ مِنَ الْأَعْدَارِ، مَا لَيْسَ ذِكْرَهُ يَلِيْقُ . وَمَنْهُ ، مُهْجَتِي تَنْقَطُّعُ
 وَأَلَسْتُ غَرِيْبًا بَيْنَ قَوْمٍ أَحْبَبَةٍ مَكَانِكَ فِيهِمْ مِنْ بَنِي الدَّهْرِ ، أَرْفَعُ
 فَكَمْ مِنْ حَزِينٍ، مِنْ بَلَائِكَ وَالِيَّةُ !! يَبِيْتُ عَلَى فَرْشِ الضَّنَاءِ، يَتَوَجَّعُ !!
 وَجَمَعِي بِكُمْ، يَبْقُونَ جَمْعَ سَلَامَةٍ بِدَارٍ، بِهَا، مَا لِلتَّفَرَّقِ مَنْرَعُ
 وَجِئْتُ بـ "لولا" فَاعِلًا لِجَوَابِهَا عَلَى أَنَّهَا، فِي النَّحْوِ، قَدْ قِيلَ تَمْنَعُ
 وَإِنْ كُنْتُ لَسَاعًا، فَكُنْ خَيْرَ حَيَّةٍ وَكُنْ نَحْلَةً ، تَرِيَاقَهَا، السَّمَّ يَدْفَعُ

يقوم النص الغائب (مقطوعة الشاذلي) على إيقاع الطويل ذي النسق التقفوي الموحد، ورويه "العين" المطلق المتحرك بالضم، ويبلغ النفس الشعري فيه ست أبيات موضوعه واحد هو "العتاب".

ويقوم النص الحاضر (مقطوعة الأمير) على النسق الإيقاعي ذاته (الطويل)، ذي النسق التقفوي الموحد ذاته، ورويه "العين" المطلق المتحرك بالضم، ويبلغ النفس الشعري فيه ثمان أبيات، موضوعه واحد هو "الاعتذار".

يتبين من هذه المقارنة بين النصين الغائب والحاضر التداخل النصي بينهما على مستوى المعارضة النافية، فمقطوعة الأمير تنفي ما جاء في مقطوعة الشاذلي "ذلك أن الشاعر رفض ضمناً العتاب الذي تضمنته المقطوعة الأولى. رفض جاء بطريقة إنسانية حكيمة، دون أن يصدّم الصديق" (19).

ويظهر أثر علاقة النص السابق في النص اللاحق في صياغة تراكيب لغوية وإعادة توظيفها في تراكيب النص اللاحق لتنتج دلالات مرتبطة مع السياقات السابقة، ومنها مثلاً: قول الأمير: " لست غريباً، وجئت بلولاً، وإن كنت لساعاً"، هذه التراكيب تحيل إلى مصدرها الشعري الأول " مرضت غريباً، لولا اصطباري، ولولا احتراممي، لكننت لهم أفعى بشعري ألسع".

إذن فالنص الغائب النصي بين القصيدتين كان على عدة مستويات، فكان النص الغائب حاضراً في النص الراهن على مستوى الشكل من إيقاع ووزن وقافية وروي، كما حضر أيضاً على مستوى المضمون، فكان النص الثاني هو امتداد للنص الأول، ولا يمكن تمثّل مقصدية الأمير دون الرجوع إلى النص "الفاعل" لصديقه الشاذلي، فاعتذار الأمير يحيل إلى عتاب صديقه ولومه.

2- التفاعل النصي العام:

يبرز هذا النسق بشكل واضح "فيما يقيمه نص ما من "علاقات" مع نصوص كثيرة

مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط، كأن نأخذ قصيدة شعرية فنجد الشاعر يوظف فيها مختلف مكوناتها الأدبية والثقافية، وتتجلى في صور شعرية تفاعل فيها مع شعراء سابقين وفي أمثال أو أحاديث أو آيات ضمنها أو اقتبسها مستعملا ما "نقله" عن غيره للدلالة على المعنى نفسه، أو معطيا إياه دلالات جديدة مناقضة تماما" (20).

وإذا كان التفاعل النصي الخاص تتكشف من خلاله العلاقات الكلية بين النصوص، فإن نسق التفاعل العام تتكشف من خلاله العلاقات الجزئية التي تربط بين النصوص خارج إطار المعارضات والنقائض، وتتكشف علاقة حضور فعال لنص أو أكثر داخل نص "عن طريق ما يعرف بالتضمين أو الاقتباس أو ما يعرف أيضا بالاستشهاد (Citation) أو السرقة (Plagiat) أو التلميح (Allusion)" (21).

وسمي هذا النسق بالعام "لأن الدارس لا ينظر إليه من حيث الجنس أو النوع أو النمط ولكنه ينظر فيه من جهات عدة ومستويات متعددة" (22).

وإذا كان نسق التفاعل النصي المحدد أقل كثافة في معظم النصوص الأدبية لارتباطه عادة بنصوص المعارضات والنقائض وهي قليلة، فإن نسق التفاعل النصي العام يبرز بأكثر كثافة في أغلبها لانفتاحها على نصوص متنوعة المصادر التي تتوزع بين القرآن الكريم والمرويات والتراث الشعبي والمواقف التاريخية والشخصيات الإنسانية" (23).

ويشكل النص الديني، والنص الأدبي أكبر نسبة من النصوص المتفاعلة نصيا مع النص الشعري" وقد يتقدم النص الديني على غيره، وذلك لما يشكله الدين من حضور قوي لدى عامة الناس، ولما يتمتع به من قوة تأثيرية عظيمة، هذا بالإضافة إلى كون الدين يمد الشعراء بنماذج أدبية رائعة ربما لا يجدونها في مصادر أخرى" (24).

وإذا جئنا إلى مدونة الأمير عبد القادر الشعرية وجدنا المصدر القرآني بمختلف تجلياته يمثل أهم المصادر التي تفاعل معها نصه، فقد اتخذته وسيلة لبناء قصائده، وإغناء إيقاعاتها، وإثراء دلالاتها وترسيخ مواقفه وتصوراته الفكرية الذي يملئها عليه التصور الإسلامي لقضايا متعددة، وهذا ما سيتضح من خلال الأمثلة التي سنسوقها.

يقول الأمير في موضوعة الفخر(25):

بِيَوْمٍ قَضَى نَحْبًا أَحْيَى فَارْتَقَى إِلَى جِنَانٍ لَهُ فِيهَا ، نَبِيِّ الرِّضَا أَوْى
فَمَا ارْتَدَّ مِنْ وَقَعِ السَّهَامِ عَنَانَهُ إِلَى أَنْ أَتَاهُ الْفَوْزُ رَاغِمٌ مِّنْ عَوَى
وَمِنْ بَيْنِهِمْ، حَمَلْتُهُ، حِينَ قَدْ قَضَى وَكَمْ رَمِيَةَ كَالنَّجْمِ مِنْ أَفْقِهِ هَوَى.

تحيل هذه الأبيات إلى النص القرآني الذي استدعاه الشاعر عن طريق التناص المباشر، اكتفي فيه بجزء من النص السابق من خلال العبارات " قضى نحبا" و "كالنجم من أفقه هوى" وهو نص سورة الأحزاب ذكر ملفوظا من ملفوظاتها "قضا

نحبا" من قوله تعالى: " من المؤمنين رجال صدقوا ما عاهدوا الله عليه فمنهم من قضى نحبه ومنهم من ينتظر وما بدلوا تبديلا" (26)، ونص سورة النجم " والنجم إذا هوى" (27)، ويقوم النص المستحضر بسحب دلالة السياق الغائب الدال على القسم والتعظيم "والنجم إذا هوى" إلى السياق الجديد لتعبر عن تجربة خاصة تدل على تعظيم الذات، وتقديس الانتماء الذي لا يمكن أن يترك فريسة للآخر.

ويتضح في هذه الأبيات أيضا التناسخ غير المباشر المستنبط من النص القرآني وقائم على تناسخ الفكرة أو المعنى بعيدا عن اللفظ المباشر الدال، وذلك في قول الشاعر " إلى أن أتاه الفوز راغم من غوى" إشارة إلى الآية القرآنية: " ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون" (169) فرحين بما آتاهم الله من فضله ويستبشرون بالذين لم يلحقوا بهم من خلفهم ألا خوف عليهم ولا هم يحزنون" (170) (28).

كما نجد صدى آيات أخرى في المتن الصوفي الذي غني بدلالاتها، وتشبع بإيحاءاتها، يقول الأمير (29):

فَأَنْتَ بَنِي مُذَّ "أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ" وَذَا الْوَقْتُ حَقًّا ضَمَّه اللَّوْحُ وَالسَّطْرُ.

الشرط الأول متعلق لفظا ودلالة بجزء من الآية القرآنية الكريمة: " وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنْ بَنِي آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَىٰ أَنفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَىٰ شَهِدْنَا أَنْ تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِينَ" (30).

كما يستلهم الشاعر نصا من القرآن الكريم ويعيد قراءته محولا تلك التجربة الجماعية التي تعم كل من يحبهم الله ويحبونه إلى تجربة خاصة ترتبط بشخص شيخه "محمد الفاسي" فيقول (31):

دَلِيلٌ لِأَهْلِ الْفَقْرِ لَا عَنْ مَهَانَةٍ عَزِيزٌ وَلَا تِيهَ لَدَيْهِ وَلَا كِبْرٌ.

متعلق هذا البيت بالآية القرآنية الكريمة: " يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا مَنْ يَرْتَدِدْ مِنْكُمْ عَنْ دِينِهِ فَسَوْفَ يَأْتِي اللَّهَ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَهُ أَذِلَّةٌ عَلَىٰ الْمُؤْمِنِينَ أَعِزَّةٌ عَلَىٰ الْكَافِرِينَ يُجَاهِدُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَلَا يَخَافُونَ لَوْمَةَ لَائِمٍ، وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ" (32).

ويكثر الأمير من التوظيف المباشر للتناسخ، باستدعاء آيات قرآنية بلفظها ومعناها خاصة في المواقف التأملية كما في قوله (33):

فَذَلِكَ فَضْلُ اللَّهِ يُؤْتِيهِ مَنْ يَشَاءُ وَلَيْسَ عَلَىٰ ذِي الْفَضْلِ حَصْرٌ وَلَا حَجْرٌ

وهو عين قوله تعالى: "ذَلِكَ فَضْلُ اللَّهِ يُؤْتِيهِ مَنْ يَشَاءُ" (34).

وفي حديثه عن الخمرة استخدم توظيف المولى – عز وجل- فقال (35):

فَلَا عَوْلٌ فِيهَا وَلَا عَنْهَا نَزْفَةٌ وَلَيْسَ لَهَا بَرْدٌ وَلَيْسَ لَهَا حَرٌّ.

الشرط الأول من البيت متعلق بقوله تعالى: " لَا فِيهَا عَوْلٌ وَلَا عَنْهَا يَنْزِفُونَ" (36).

وقوله أيضا (37):

فَقُلْ لِمُلُوكِ الْأَرْضِ، أَنْتُمْ وَشَأْنَكُمْ فَقَسَمْتُمْ ضَيْرِي، وَقَسَمْنَا كُنُزُ.

مصدر هذا البيت قوله تعالى: " تِلْكَ إِذْ نَ قَسَمْتُ ضَيْرِي" (38).

إن القراءة المتأنية للنماذج التناصية السابقة تبين أن شعر الأمير عبد القادر ينطوي على تنويعات تناصية منها المباشرة وغير المباشرة، كما تكشف عن ثراء المخزون الديني للشاعر، فضلا عن تماثل الأنماط التناصية المذكورة مع تنويعات الرؤية، ففي الرؤية البطولية وظف التناص الذي ينهض على التعضيد والإعجاب، فجاء منسجما مع الرؤية البطولية التي تقوم عند الأمير على تجليل أبطاله المجاهدين وتقدير تضحياتهم والإعجاب ببذلهم، وهكذا نجد التعلق النصي الحاصل بين الأبيات الشعرية الفخرية وبين الآيات الكريمة المشار إليها مهد السبيل أمام الشاعر للتعبير عن رؤيته البطولية، وإذا انتقلنا إلى الأمثلة الصوفية فإن التعلق النصي في الأبيات السالفة الذكر يومي إلى موقف الأمير من قضايا لا تخرج عن إطار التصور الإسلامي لها، فقله مثلا: "فأنت بني مذ ألت بربكم" لا تخرج عن دلالة الآية القرآنية المذكورة "ويقصد بها البعد البعيد في الزمن الأزلي القديم" (39) وقال ابن عباس عن دلالة هذه الآية: "مسح الله ظهر آدم فاستخرج من كل نسمة هو خالقها إلى يوم القيامة." وأشدهم على أنفسهم ألت بربكم قالوا بلى شهدنا" أي أفرؤا بربوبيته ووحدانيتها والتزموه" (40).

وكثر التناص المباشر في رؤيته التأملية كما أشرنا لأنه بصد البرهنة والمحاجة، وليس أمن على إثبات آرائه من الآيات القرآنية البيئة التي تدحض كل مجادلة باطلة.

ويعد النص الشعري المصدر الثاني بعد النص القرآني الذي دخل بوصفه مكونا بنائيا مهما في بنية نصوص الأمير عبد القادر الشعرية، مؤلفا بنيات تناصية ذات أبعاد جمالية ودلالية، وشملت كل موضوعات شعره، ففي موضوعة الفخر يستدعي الأمير نصوصا عنترية المصدر مثرية من خلالها تفاعلات تجربته الراهنة، ومستلهما منها صياغة رؤيته البطولية، يقول الأمير (41):

وَلَمَّا بَدَأَ قِرْنِي، يَبْمُنَاهُ حَرْبَةً وَكَفِّي بِهَا نَارًا، بِهَا الْكَبْشُ قَدْ شَوَى
فَأَيَّقَنِّي أَنِّي قَابِضُ الرُّوحِ فَانْكَفَا يَوْلِي فَوَافَاهُ حُسَامِي مَذْ هَوَى

يستدعي الأمير في هذين البيتين شخصية عنتر بن شداد، ويعبر انطلاقا منها عن رؤيته للمقاومة، من خلال إدراجه نص البطولة السابق في سياق نصه الشعري الجديد، وذلك لمناسبة الواقعة الجديدة لواقعة "عنتر بن شداد" حين يتحدث عن لقاءه مع زعيم العدو، الذي لا يجراً أحد على منازلته، ولا يتمنى أحد لقاءه، إلا أن عنتره يبحث عنه ومناه أن يلتقي به فيقول (42):

وَمُدَجَّجٌ كَرِهَ الْكُمَاءُ زَالَهَ لَا مُمَعِنَ هَرَبًا وَلَا مَسْتَسْلِمَ.
وحين حصل له ما تمنا قضي عليه بضربة خاطفة: (43)

وَصَرَبْتُ قِرْنِي كَبْشَهَا فَتَبَدَّلَا وَحَمَلْتُ مَهْرِي وَسَطَهَا فَمَضَاهَا.

ومن مظاهر البطولة عند الأمير حديثه عن قوة فرسه، الذي يصبح في بعض المواقف محل الصبر والبطولة فيقول (44):

إِذَا مَا اشْتَكَّتْ خَيْلِي الْجِرَاحَ تَحْمُمًا أَقُولُ لَهَا : صَبْرًا كَصَبْرِي وَإِجْمَالِي.

يتعلق هذا النص مع نص "عنتر بن شداد" الذي كان يسهب في وصف فرسه ويحاورها وكأنها تسمع وتتكلم (45):

فَازُورَ مِنْ وَفَعِ الْقَنَا بِلْبَانِهِ وَشَكَا إِلَيَّ بِعَبْرَةٍ وَتَحْمُمٍ.

وقد وجد نص "عمر بن كلثوم" طريقه أيضا إلى متن الأمير عبد القادر، فتفتكت عناصره لتتجمع من جديد في تجربة جديدة مضبوطة في سياق بطولي يشف عن قوة القائد الذي لا تناله رماح العدو وإن نالت من كل شيء حتى الرايات المنتصبة، يقول الأمير (46):

وَأُورِدُ رَايَاتِ الطَّعَانِ صَاحِبَةً وَأُصْدِرُهَا - بِالرَّمِي - تَمَثَالِ غَرْبَالِ.

هذا البيت متعلق بنص "عمر بن كلثوم" الذي يقول فيه (47):

بِأَنَا نُورِدُ الرَّايَاتِ بِيضًا وَنُصْدِرُهُنَّ حُمْرًا قَدُ رُوِينَا.

نلاحظ أن نص الأمير يوظف بعض مفردات معجم النص السابق ليقم علاقته به ومن هذه المفردات "أورد" و"الرايات" و"أصدرها" ويزيح بعض العناصر اللسانية "بيضا" و"قد رويننا" التي تتعلق بالتجربة السابقة وليس لها دور في التجربة الراهنة، ويحل مكانها عناصر جديدة "صحيحة" و"تمثال غربال" وهي أكثر دلالة وإيحاء في التجربة الجديدة.

كما يستدعي نص التصوف عند الأمير نصوصا سابقة ويوظفها في متنه ومن ذلك قوله (48):

فَلَوْ نَظَرَ الْأَمْلَاكُ خَتَمَ إِنَائِهَا تَخَلَّوْا عَنِ الْأَمْلَاكِ طَوْعًا وَلَا قَهْرًا.

متعلق هذا النص بنص "عمر بن الفارض" (1181-1235) (49):

وَلَوْ نَظَرَ النَّدْمَانُ خَتَمَ إِنَائِهَا لِأَسْكُرَهُمْ مِنْ دُونِهَا ذَلِكَ الْخَتَمُ.

يتداخل النص الحاضر مع النص الغائب على مستوى البنية التركيبية، فبنية الشطر الأول من البيت السابق حضرت بتركيبها في الشطر الأول من البيت اللاحق، أما على مستوى الدلالة، فإذا كان نص "ابن الفارض" لا يكسر توقع القارئ باعتبار أن الندمان هو المدمن على شرب الخمر فلا عجب أن يتمتع بمنظر الخمرة ويشتهي رؤيتها، فإن نص الأمير عبد القادر يحمل تجربة جديدة تعمل على كسر توقع القارئ، فالملوك وما يملكون وما سخر لهم يهون أمام منظر الخمرة فيتخلون عما يملكون طوعا.

وفي وصف المحروم من خمرة الحب يستفيد الأمير من شعر "ابن الفارض" أيضا، يقول الأمير(50):

ولا غبن في الدنيا ولا من رزينة سوى رجل عن نيلها حظه نزر.

يستحضر هذا البيت قول "ابن الفارض"(51):

على نفسه فليبك من ضاع عمره وليس له فيها نصيب ولا سهم

الخاتمة

وهكذا كان التفاعل العام في شعر الأمير عبد القادر فعلا ومنتجا فنيا، عمل على إلغاء الفواصل بين الماضي والحاضر في عملية صهر لكل العناصر المؤهلة لإنتاج نص أكثر إبداعا وأكثر انفتاحا، وهذه سمة بارزة لا تخطئها الملاحظة في متن الأمير الشعري حين يغدو نصه واسع الصدر يحتوي نصوصا مختلفة، ذات فاعلية ودينامية واعية، وليست هذه النصوص أكواما مقدسة في ذاكرة النص دون حركة.

ومن خلال التفاعل النصي الخاص والعام تظهر قدرة الشاعر على التفاعل مع نصوص غيره، كما تظهر قدرته أيضا على تحويل خلفيته النصية الممتلئة بما تراكم قبله من تجارب نصية إلى تجربة جديدة قابلة للتحويل والاستمرار.

الهوامش

1. جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1997 م، ص21.
2. المصدر نفسه، ص79.
3. جبرار جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص90.
4. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005 م، ص121.
5. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
6. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، البيضاء، المغرب، ط3، 2006 م، ص98.
7. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
8. سعيد يقطين: الرواية والتراث السردية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006 م، ص ص29، 30.

9. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، مرجع سبق ذكره، ص122.
10. رابح بن خوية: جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013م، ص212.
- (*) – الشاذلي: هو محمد بن محمد بن إبراهيم بن أحمد الصولي، ولد في قسنطينة (شرقي الجزائر) سنة 1222هـ - 1807م، تلقى علومه الأولى عن علماء مدينة قسنطينة، وفي مساجدها وزواياها، تولى القضاء في قصر أحمد باي، كما اشتغل أيضا بالتدريس، توفي في طولقة (جنوبي الجزائر) سنة 1294هـ - 1877م .
11. عبد القادر الجزائري: الديوان، تحقيق: ممدوح حقي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، ط3، 1965م، ص87.
12. المصدر نفسه: تحقيق: العربي دحو، منشورات ثالة، الجزائر، ط3، 2007م، ص64.
13. المصدر نفسه (ممدوح حقي): ص101.
14. المصدر نفسه (العربي دحو): ص70.
15. أبو فراس الحمداني: الديوان، شرح: خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، ط2، 1994م، ص282 .
16. الديوان: مصدر سابق (العربي دحو): ص101.
17. المصدر نفسه (ممدوح حقي) : ص108.
18. المصدر نفسه (العربي دحو): ص ص 71، 72.
19. نور الدين صدارة:(البطولة، الإنسان، والتصوف تنويعات الرؤية والتشكيل في شعر الأمير عبد القادر الجزائري، مقارنة بنيوية تكوينية) مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد 37، العدد02، الجامعة الأردنية، 2010م، ص393.
20. سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، مرجع سبق ذكره، ص30.
21. عمر عبد الواحد: دوائر التناص، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا، مصر، ط1 ، 2003م، ص13.
22. سعيد يقطين: مرجع سابق، ص31.
23. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط1، 2007م، ص30.
24. رابح بن خوية: جماليات القصيدة الإسلامية المعاصرة، مرجع سبق ذكره، ص273.
25. الديوان: مصدر سابق (العربي دحو) ص53.
26. سورة الأحزاب: الآية23.
27. سورة النجم: الآية01.
28. سورة آل عمران الآية170.
29. الديوان: مصدر سابق (العربي دحو)، ص107.
30. سورة الأعراف: الآية172.

31. الديوان: مصدر سابق (العربي دحو)، ص 108 .
32. سورة المائدة: الآية 54.
33. الديوان: مصدر سابق (العربي دحو)، ص 109.
34. سورة المائدة: الآية 54.
35. الديوان: مصدر سابق (العربي دحو)، ص 111.
36. سورة الصافات: الآية 47.
37. الديوان: مصدر سابق (العربي دحو)، ص 113.
38. سورة النجم: الآية 22 .
39. الديوان: مصدر سابق (العربي دحو)، ص 54.
40. محمد علي الصابوني: صفوة التفاسير، ج1، دار الصابوني للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط9، دت، ص ص182، 181.
41. الديوان: مصدر سابق (العربي دحو)، ص 49.
42. محمد سعيد مولوي: ديوان عنتره بن شداد تحقيق ودراسة، المكتب الإسلامي، القاهرة، دت، ص 72.
43. الخطيب التبريزي: شرح ديوان عنتره، تقديم: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1416هـ-1996م، ص 207.
44. الديوان: مصدر سابق (العربي دحو)، ص 49.
45. محمد سعيد مولوي: مرجع سبق ذكره، ص 80.
46. الديوان: مصدر سابق (العربي دحو)، ص 49.
47. عمر بن كلثوم: الديوان، جمع وتحقيق وشرح: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1411هـ-1991م، ص 71.
48. الديوان: مصدر سابق (العربي دحو)، ص 111.
49. عمر بن الفارض: الديوان، شرحه وقدم له: مهدي محمد ناصر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2 1426هـ-2005م، ص 108.
50. الديوان: مصدر سابق (العربي دحو)، ص 111.
51. عمر بن الفارض: مصدر سبق ذكره، ص 185.