التناص ومصادر الصور الزمانية الدانيالية في ضوء بناها التكوينية الجولدمانية

الأستاذ الدكتور

عبير عبد الله عبد الوهاب العبّاسي

أستاذ الأدب العربي الوسيط (المشرف العلمي) ، قسم اللغة العربية ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة الملك عبد العزيز، جدة ، المملكة العربية السعودية

aalabbasi@kau.edu.sa

ابتسام صاطي حاسن الحارثي

باحثة دكتوراه ، قسم اللغة العربية ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة الملك عبد العزيز، جدة ، المملكة العربية السعودية

ea.ea666@hotmail.com

Intertextuality and the Source of Ibn-Daniels' Temporal Images: a Lucien Goldman's Genetic Structural Approach

Prof. Dr

Abeer Abdullah Abdul Wahhab Al Abbasi

Professor of Intermediate Arabic Literature (Scientific Supervisor), Department of Arabic Language, College of Arts and Humanities, King Abdulaziz University, Jeddah, Saudi Arabia

Ibtisam Sati Hassan Al Harthy

PhD researcher, Department of Arabic Language, College of Arts and Humanities, King Abdulaziz University, Jeddah, Saudi Arabia

الخلاصة :

هذه الورقة العلمية تسلط الضوء على صورة الزمن في أشعار المصري الشيخ الحكيم شمس الدين محمد بن دانيال بن يوسف بن معتوق الخزاعي الموصلي (٦٤٧-٧١٠ه/ ١٢٤٩-١٣١١م)، من خلال توظيف منهجية بنيوية تكوينية بمفاهيم الناقد لوسيان غولدمان (١٩١٣-٩٧٠) المطوَّرة عن التوجهات السوسيولوجية لأستاذه المجري جورج لوكاش (١٨٨٥-١٩٧١)ـ هدف الورقة هو استشفاف أثر التناص في تمكين ابن دانيال من خلق معانٍ لأشعاره عبَّرت عن آفاق رؤية مشتركة له مع مجتمعه الذي انتمى إليه، وأبرزت سمات مخصوصة لمجتمع المماليك-في طبقته دون المتوسطة والمعدومة، من مثل: وعيها الواقعي بظروفها الاجتماعية والاقتصادية المتدنية وأسبابها، نقدها الساخر لممارسات سياسية تجاهلت أوضاعها، حسها الفكاهي الذي نفَّست من خلاله عن رأيها المقموع، تدينها الصوفي الذي مثَّل ملاذها من واقعها المرير. النتيجة التي يصل إليها البحث هي أن "البنيات الصغرى" التي شكلت المكوِّن الرئيسي في أشعار ابن دانيال كاشفة بدقة لـ"بنية دالة" أكبر، نسيجها متآلف من تغازل خيوطه أفقيا مع واقع معاش تكوَّن في ظله "رؤية عالم" لمجتمع ابن دانيال المنتمي إليه وعموديا مع تأثير نصوص دينية ونتاجات أدبية سابقة على نتاجات شاعرنا، استوعبها ابن دانيال وهضمها فنيا حتى أصبحت مكونا أصيلا لتيمات أشعاره، فجاءت كاشفة عن التأثير والتأثر الحاصل بين البنى الدالة في نصوصه الشعرية؛ والبنى الذهنية لمجتمع المماليك المنتمي إليه؛ والبنى الشمولية المتناصة مع أفكار سلفه المتأثر بهم ابن دانيال.

الكلمات المفتاحية : ابن دانيال ، صورة الزمن ، التناص ، لوسيان غولدمان ، البنيوية التكوينية .

Abstract:

This paper sheds light on the image of time in the poetry of the Egyptian Sheikh al-Hakim Shams al-Din Muhammad ibn Daniyal ibn Yusuf ibn Ma'touq al-Khuza'i al-Mawsili (647-710 AH / 1249-1311 AD), by employing a structural and formative methodology with the concepts of critic Lucien Goldman (1913-970) developed On the sociological orientations of his Hungarian teacher, George Lukács (1885-1971), the aim of the paper is to explore the effect of intertextuality in enabling Ibn Daniyal to create meanings for his poems that expressed horizons of a common vision for him with the society to which he belonged, and highlighted specific features of Mamluk society - in its sub-middle and non-existent class. Such as: her realistic awareness of her low social and economic conditions and their causes, her satirical criticism of political practices that ignored her conditions, her sense of humor through which she vented her suppressed opinion, her Sufi religiosity, which represented her refuge from her bitter reality.

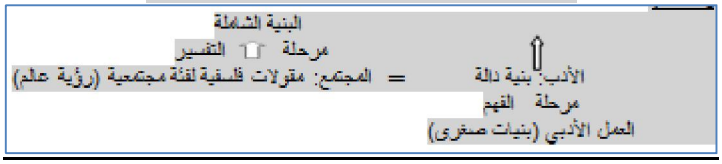
Who represented her sanctuary from her bitter reality. The conclusion reached by the research is that the "minor structures" that constituted the main component in Ibn Daniyal's poems accurately reveal a larger "functional structure", whose fabric is harmonious in its threads spinning horizontally with a lived reality under which a "world vision" is formed for the Ibn Daniyal community to which he belongs and vertically. With the influence of religious texts and previous literary productions on the productions of our poet, Ibn Daniyal absorbed them and digested them artistically until they became an original component of the themes of his poetry. the mental structures of the Mamluk community to which he belongs; And the inclusive structures intertwined with the ideas of his predecessor influenced by Ibn Daniyal.

Keywords: Ibn Daniel, the image of time, intertextuality, Lucien Goldman, structuralism

المقدمة :

في مقاربة لوسيان غولدمان البنيوية التكوينية للأعمال الأدبية، نجده يستهدف رصد رؤى العالم عبر عمليتي الفهم والتفسير: فـ"البنى الدالة" التي ندركها في مرحلة "الفهم،" من خلال تحليل "البنيات الصغرى" المتكوِّن منها النص، تستوجب بالضرورة، في الفهم الغولدماني، مرحلة لاحقة عليها يتم في ضوئها "تفسير" دلالاتها وما تكتنفه من "رؤية عالم" مكونها الإيديولوجي هو نتاج ظروف اجتماعية واقتصادية وسياسية تعيشها الطبقة المنتمي إليها المبدع ويعيها "وعيا ممكنا" ليعبِّر عنها بأساليب فنية تنطق بما لا تستطيعه أفراد طبقته ممن لا يمتلكون نظير ملكته الفنية. على هذا الأساس من الفهم الغولدماني لطبيعة العلاقة بين الأدب والمجتمع، لا يعد الأدب نتاجا فرديا عاكسا للمجتمع، كما هي النظرة الماركسية، بل هو متضمن لبنية دالة فنية تناظر (ولا تعكس) المقولات الفلسفية لمجتمع المبدع التي يتبنَّاها ويبثها في أدبه باعتبارها أساس في تكوين شخصيته الفنية.[1] ويمكن تمثيل خط العلاقة بين الأدب والمجتمع والمبدع والجماعة، من منظور غولدماني، في التصور التالي:

شكل بياني (١) يوضح تموضعات مفاهيم البنيوية التكوينية الغولدمانية وتناظرية العلاقة بين الأدب والمجتمع:



في آلية التطبيق للمنهج الغولدماني، تحديد البنية الدالة للنصوص الفنية وما تكتنز عليه من بنًى صغرى تتم في مرحلة فهم النص "المغلق،" وهي مرحلة تتوافق والمقاربات المنهجية البنيوية الشكلانية للنصوص التي تعتبرها: "بنية تكتفي بذاتها ولا تتطلب لإدراكها اللجوء إلى أي من العناصر الغريبة عن

طبيعتها [...] تغتني بلعبة التحولات نفسها دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية".[٢] لكن هذا التوافق مع الشكلانين ينحرف عن مساره في خطوة لاحقة يقرر فيها غولدمان ضرورة أن تنفتح المعالجة النصية على أفق زمانية ومكانية خارج النص، يتم فيها تفسير دلالات البنية الكلية للنص بمقاربتها مع مقولات ذهنية (رؤية عالم) متأصلة في المجتمع المعبَّرة عنه، وذات أصول في بنية شاملة متولدة/ متحورة عنها. ومن هنا، كما يؤكد عباس البياتي وإيناس الجبوري، "تفترق البنيوية التكوينية عن الشكلية بكونها لا تقف عند الحدود اللغوية للنص المدروس بل [...] تنتقل من مرحلة الفهم (وهي الدراسة اللغوية وكشف النسق) إلى (مرحلة التفسير) التي يتم فيها الربط بين البنية الدالة الكامنة في النص وبين إحدى البنيات الفكرية المتصارعة في الواقع الثقافي للمجتمع."[٣] وللوصول للبنية الشاملة، التي هي غاية أساسية للمنهجية الغولدمانية، فالبحث يوظف التناص كاستراتيجية داعمة لكشفها، تساعد في تفسير بنيته الدالة في إطار بنية خارجية أكبر متولدة/ متحوِّرة عنها، أساسها اجتماعي وسياسي وثقافي،ىتكوَّن في ظلها رؤية عالم لمجتمعه الذي انتمى إليه وبالضرورة أيضا رؤيته المتأثرة بمجتمعه وإيديولوجيته التي تشكلت في ضوئها شاعريته التي ظهرت في تمايز نصوصه، وهذا كله يعني، كما هي وجهة نظر جميل حمداوي: "أنَّ البنية الدالة ذات الطابع الفلسفي لا يمكن أن تبقى ساكنة بل لابد من إدراحها ضمن بنية أكثر تطورا لمعرفة مولداتها وأسباب تكوينها، لذلك سميت بالبنيوية التكوينية."[٤] إن مفهوم البنية الدالة الذي أدخله غولدمان يفترض: "لا فقط وحدة الأجزاء ضمن كلية والعلاقة الداخلية بين العناصر، بل يفترض في نفس الوقت الانتقال من رؤية سكونية إلى رؤية دينامية، أي وحدة النشأة مع الوظيفة بحيث نكون أمام عملية تشكل للبنيات مع عملية تفككها، ويشكل الأداة الرئيسية للبحث في أغلب الوقائع الماضية والحاضرة[...] إن اتجاه تشكل البنية نحو بنية جديدة، الخاص بالمؤلفات

الفلسفية الكبرى، وبالمؤلفات الأدبية والفنية، يُعبر عن النظام، وعن انسجام الموقف العام للإنسان تجاه المشاكل الرئيسية التي تطرحها العلاقات القائمة بين الناس والعلاقات القائمة بين الناس والطبيعة."(٥)

جدلية البحث قائمة على إثبات تفاعل أصيل بين ابن دانيال (الشاعر الطبيب الرمدي (الكحّال)، موصلي المولد والنشأة وقاهري الأفق الثقافي والوفاة) وبين مجتمعه المملوكي في دائرته الأفقية المعاشة، وعموديته التاريخية المتناصة مع نصوص دينية ونتاجات أدبية سابقة على وجوده. الاستراتيجية المستند إليها البحث تتنهج الخطوات التالية، بتدرجها التصاعدي: من الأدنى إلى الأعلى: ننظر ابتداءً في ديوان ابن دانيال ونختار من أشعاره ما يستوقفنا من نصوص ذات دلالات زمانية، نفتق في بنياتها الصغرى عن تيماتها المتواترة وموتيفاتها المتوافقة مع (أو شاذة عن) التقليد الشعري المألوف، لنستشف منها بنية دالة تناظر وتقابل مضامينها مقولة ذهنية وفلسفية للطبقة الاجتماعية الخارج من رحمها ابن دانيال، تحديدا: الكحّالين المثقفين، ويتشكل من رؤيتها للعالم بنيات نصوصه الشعرية، بما يؤكد على "وعيه الممكن" المثبت لدوره الإيجابي باعتباره "فاعلا جماعيا،" وذا أفق ثقافي يتعالى إلى "بنية شمولية" خارج أفق التجربة المحدوده لآنية زمانه وحصرية مكانه المعاش.

التناص: مفهومه وآلياته: نبذة تعريفية

يرجع مصطلح التناص لغةً إلى المادة اللغوية (نَصُص)، يقول ابن دريد في معجم الجمهرة: "نصصت الحديث أنصه نصاً إذا أظهرته، ونصصت الحديث إذا عزوته إلى محدثك به."(٦) وفي لسان العرب: "تعني الرفع: رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصاً: رفعه، وكل ما أظهر فقد نصَّ، وتعني أيضاً منتهى الأشياء، ومبلغ أقصاها."(٧) وفيما يخص مفهوم التناص اصطلاحا فيعني: "اعتماد نص ما على نص أو أكثر من نص، بحيث يستطيع القارئ أن يلمح

هذا الاعتماد في ثناياه."[٨] وهو يشير إلى عملية استدعاء لمعانٍ من نصوص سابقة على النص الحالي، وليس استدعاء للغة فحسب، ومما لا شك فيه أن الأديب يُنشئ فنه بوحي من الموهبة والفطرة التي تنبع من داخله، ولا يعني ذلك أن يكون منعزلاً بفنه عن غيره، أو أنه يخلق معانيه متجرداً من التفاعل مع غيره ممن سبقوه إليها، فليس هناك كلمات أو معان محصورة على أديب دون غيره.

والتناص في هيئته النقدية المعاصرة بالضرورة هو نتاج دراسات غربية، لكن لا يمكن إنكار أصوله في تراثنا النقدي العربي: فالنقاد العرب القدماء أصّلوا له في كتب عديدة، نذكر منها: *طبقات الشعراء* لابن سلام الجمحي (ت. ٢٣٢هـ)؛ *الشعر والشعراء* لابن قتيبة (ت. ٢٧٦هـ)؛ *الصناعتين* لأبي هلال العسكري (ت. ٣٩٥هـ). والعسكري، على سبيل المثال، يشير في باب "حسن الأخذ"، إلى التناص من خلال مفهوم "تداول المعاني،" فيقول: "ليس لأحد من أصناف القائلين غنىً عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصبِّ على قوالب ممن سبقهم؛ ولكن عليهم، إذا أخذوها، أن يكسوها ألفاظاً من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حلتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفها، وجودة تركيبها، وكمال حِلْيتها ومعرضها؛ فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها."[٩] أما القاضي عبد العزيز الجرجاني (ت. ٣٩٢هـ) في كتابه *الوساطة بين المتنبي وخصومه*، فيقول فيه: "ولستَ تُعَدُّ من جهابذة الكلام ونقاد الشعر حتى تميزَ بين أصنافه وأقسامه، وتحيطَ علماً برتبه ومنازله؛ فتفصل بين السرق والغصب وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفرق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرق فيه والمبتذل الذي ليس أحدٌ أولى به وبين المختص الذي حازه المبتدئ فملكه وأحياه السابق فاقتطعه، فصار المعتدي مختلساً سارقاً والمشارك له محتذياً تابعاً، وتعرف اللفظ الذي يجوز أن يقال فيه: أُخِذ ونُقِل، والكلمة التي يصح أن يقال فيها: هي

لفلان دون فلان."[١٠] وتحدث عن "أنماط أخذ القول" ابن الأثير (ت. ٦٣٧هـ) أيضا في كتابه *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر*، تحت ما أسماه التضمين، وعرَّفه: "أن يضمن الشاعر شعره والناثر نثره كلاماً آخر لغيره، قصداً للاستعانة على تأكيد المعنى المقصود."[١١] وربما يكون من أهم نتاجات نقدنا العربي القديم، بخصوص أصول نظرية التناص، هي جهود عبد القاهر الجرجاني (ت. ٤٧١هـ). فقد عالجها معالجة أبرزت وعياً دقيقاً بالظاهرة، استطاع بواسطتها أن يفرق بين الأخذ والسرقة والاحتذاء، وفصَّل القول فيها في فصل "الاتفاق في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة" من كتابه *أسرار البلاغة*. وفيه يوضح أن اتفاق الشاعرين يكون إما في وجه الغرض على العموم الذي لا يدخل في السرقة، أو في وجه الدلالة على الغرض الذي عدّه الجرجاني في المعنى التخييلي الذي اشترك وتعارف عليه الناس.[١٢] وقد تمركزت نظرة عبد القاهر الجرجاني عن فكرة التناص حول محوري الأغراض الشعرية وأوجهها الدلالية، ويشرح ذلك تفصيلا فيما يلي:

اعلم أنّ الشاعرين إذَا اتفقَا، لم يخلُ ذلك من أن يكون في الغَرَض على الجملة والعموم، أو في وجه الدلالة على ذلك الغَرض، والاشتراك في الغَرَض على العموم أن يقصد كلُّ واحد منهما وصفَ ممدوحه بالشجاعة والسخاء، أو حُسن الوجه والبهاء، أو وصفَ فرسه بالسرعة، أو ما جرى هذا المجرى. وأمّا وجه الدِّلاَلة على الغرض، فهو أن يَذْكر ما يُستدلّ به على إثباته له الشجاعةَ والسخاء مثلاً، وذلك ينقسم أقساماً: منها التشبيهُ بما يوجَد هذا الوصف فيه على الوجهِ البليغ والغاية البعيدةِ، كالتشبيه بالأسد، وبالبحر في البأس والجود، والبَدْر والشَّمسِ في الحسن والبهاء والإنارة والإشراق، ومنها ذكر هَيْئاتٍ تدلّ على الصِّفة من حيث كانت لا تكون إلا فيمن له الصِّفة، كوصف الرَّجلِ في حال الحرب بالابتسام وسكون الجوارح وقلَّة الفكر، كقوله:كأنّ دَنَانيراً عَلى قَسماتِهم ... وإنْ كان قَدْ شفَّ الوُجُوهَ لِقاءُ.

وكذلك الجوادُ يوصف بالتَّهَلُّل عند وُرود العُفاة، والارتياح لرؤية المُجتَدين، والبخيلُ بالعبوس والقُطوب وقلّة البشر، مع سَعَة ذات اليد ومُساعدة الدهر. فأما الاتفاق في عموم الغَرض، فما لا يكون الاشتراك فيه داخلاً في الأَخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة، لا ترى مَنْ به حِسٌّ يدَّعي ذلك، ويأبَى الحكمَ بأنه لا يدخل في باب الأخذ، وإنما يقع الغلط من بعض مَن لا يُحسن التحصيل، ولا يُنْعم التأمُّل، فيما يؤدِّي إلى ذلك، حتى يُدّعَى عليه في المُحَاجّة أنه بما قاله قد دخل في حكم من يجعل أحد الشاعرَين عيالاً على الآخر في تصوُّر معنى الشجاعة، وأنّها مما يُمدَح به، وأن الجهل مما يُذَمُّ به، فأمّا أن يقوله صريحاً ويرتكبه قَصْداً فلا، فأما الاتفاق في عموم الغَرض، فما لا يكون الاشتراك فيه داخلاً في الأَخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة، لا ترى مَنْ به حِسٌّ يدَّعي ذلك، ويأبَى الحكمَ بأنه لا يدخل في باب الأخذ، وإنما يقع الغلط من بعض مَن لا يُحسن التحصيل، ولا يُنْعم التأمُّل، فيما يؤدِّي إلى ذلك، حتى يُدّعَى عليه في المُحَاجّة أنه بما قاله قد دخل في حكم من يجعل أحد الشاعرَين عيالاً على الآخر في تصوُّر معنى الشجاعة، وأنّها مما يُمدَح به، وأن الجهل مما يُذَمُّ به، فأمّا أن يقوله صريحاً ويرتكبه قَصْداً فلا، وأمَّا الاتفاق في وجه الدِّلالة على الغرض، فيجب أنْ يُنظَر، فإن كان مما اشترك الناس في معرفته، وكان مستقرّاً في العقول والعادات، فإنَّ حُكْمَ ذلك، وإن كان خصوصاً في المعنى، حُكْمُ العموم الذي تقدَّم ذكره. من ذلك التشبيه بالأسد في الشجاعة، وبالبحر في السخاء، وبالبدر في النور والبهاء، وبالصبح في الظهور والجلاء ونَفْي الالتباسِ عنه والخفاء، وكذلك قياس الواحدِ في خَصْلة من الخِصال على المذكور بذلك والمشهورِ به والمشار إليه، سواءٌ كان ذلك ممن حضرك في زمانك، أو كان ممن سَبق في الأزمنة الماضية والقرون الخالية، لأن هذا مما لا يُختَص بمعرفته قومٌ دون قوم، ولا يحتاج في العلم به إلى رَوِيّةٍ واستنباط وتدبُّر وتأمُّل، وإنما هو في حكم الغرائز المركوزَةِ في النفوس،

والقضايا التي وُضع العلم بها في القلوب، وإن كان مما ينتهي إليه المُتكلِّم بنظرٍ وتدبُّر، وَيَنَالُه بطلبٍ واجتهاد، ولم يكن كالأوّل في حضوره إياه، وكونه في حكم ما يقابله الذي لا معاناةَ عليه فيه، ولا حاجةً به إلى المحاولة والمزاولة والقياس والمباحثة والاستنباط والاستثارة، بل كان من دُونه حجابٌ يحتاج إلى خَرْقِه بالنظر، وعليه كِمٌّ يفتقر إلى شَقِّه بالتفكير، وكان دُرّاً في قَعر بحر لا بدّ لهُ من تكلُّف الغَوَص عليه ، وممتنعاً في شاهقٍ لا يناله إلاّ بتجشّم الصعود إليه وكامناً كالنار في الزَّند، لا يظهر حتى تقتدحه، ومُشابكاً لغيره كعُرُوق الذهب التي لا تُبدِي صَفْحتها بالهُوَيْنَا، بل تُنال بالحَفْرِ عنها وتعريقِ الجبين في طلب التمكن منها.نعم إذا كان هذا شأنُه، وهاهنا مكانه وبهذا الشرط يكون إمكانه، فهو الذي يجوز أن يُدَّعى فيه الاختصاصُ والسَّبق والتقدُّم والأوَّلية، وأن يُجعَل فيه سَلَفٌ وخَلَفٌ، ومُفيد ومستفيد، وأَن يُقضَى بين القائلَين فيه بالتفاضُل والتبايُن، وأنّ أحدَهما فيه أكملُ من الآخر، وأنّ الثاني زاد على الأوَّل أو نَقَص عنه، وترقَّى إلى غايةٍ أبعد من غايته، أو انحطّ إلى منزلةٍ هي دون منزلته.(١٣)

هكذا يحيل عبد القاهر الجرجاني إلى ما ينتجه المتكلم باجتهاده وإعماله لمخيلته وفكره بنظر وتدبر بما يجعله على نتاج قولي، بأن يمنحه امتياز السبق لتلك الصياغة، ويخرجه من دائرة السرقات. ومن هنا فإن النقاد العرب في عصورهم الوسيطة تصدوا لمفهوم التناص بشكل منطقي مقنن؛ فأخرجوا متشابه الكلام من دائرة الالتباس التي دارت عند سابقيهم الأقدمين حول معاني السرقات.

في القرن العشرين غلبت نوعية الدراسات النسقية على اهتمامات النقاد الغرب، فظهرت النظريات النصية، ومن أهمها "التناص" أو التداخل النصي بوصفه جسراً بين النص في زمنه الحاضر وبين نص سابق عليه في زمن ماضٍ. وقد اهتمت بدراسة العلاقات الظاهرة والخفية بين النصوص وسياقاتها

المتعددة وهوياتها الأصيلة. ويعد المنظر والفيلسوف الروسي ميخائيل باختين (١٨٩٥-١٩٧٥م) أول من أسس لفهم تنظيري للتناص، وإن لم يشر إليه باصطلاحه، وذلك في كتاباته عن "شعرية دوستويفسكي،" التي تناولت التأثير والتأثر بين النصوص فيما أطلق عليها "الحوارية" التي يؤكد من خلالها أنه لا يوجد نتاج لساني لا تربطه علاقة بنتاجات سابقة عليه ويوضح الناقد تزفيتان تودوروف (١٩٣٩م-٢٠١٧م) أساسيات التناص عند باختين، وإن لم يستعمله كمصطلح فيقول: "إن النظرية العامة للتعبير، في منظور باختين، هي انعطافة لا يمكن تفاديها كي نصل إلى دراسة هذا المظهر من مظاهر المسألة، والمصطلح الذي يستخدمه للدلالة على العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى هو مصطلح الحوارية (dialogism)؛ أي أنه يمكن قياس العلاقات التي تربط خطاب الآخر بخطاب الأنا بالعلاقات التي تحدد عمليات تبادل الحوار، رغم أنها بالتأكيد ليست متماثلة."(١٤) تلتقط الباحثة البلغارية: جوليا كريستيفا (١٩٤١م-) مصطلح "الحوارية الباختينية" لتؤسس بعد ذلك له فهما اصطلاحيا تعرِّفه بـ "التناص أو تداخل النصوص أو النصوصية"-إذ تتعدد ترجمات هذا المصطلح في العربية. وعلى يدها يشيع كمصطلح نقدي حديث يسيطر على الدراسات التناصية في ستينات القرن الماضي، وذلك بأثر أصيل من مقالاتها عن السيميائية والتناص. وفي تعريفها للتناص تقول إنه: "النقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، وهو اقتطاع أو تحويل"، وتضيف: "إنَّ كل نص يتشكل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص لنصوص أخرى، وهو نص منتج؛ بمعنى أن النص يتشكل من خلال عملية إنتاج من نصوص مختلفة"(١٥). تنظيرات كريستيفا فتحت المجال واسعا أمام دراسات غربية أخرى لمعالجة موضوع التناصية من جوانب مختلفة، منها: دراسات ميشيل فوكو(١٩٢٦م-١٩٨٤م) في كتابه *نظام الخطاب*؛ ودراسات أمبرتو إيكو (١٩٣٢م-٢٠١٦م) في كتابه: *القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص*

الحكائية؛ ودراسات جيرار جينيت (١٩٣٠م-٢٠١٨م) في كتابه *أطراس* الذي أسَّس فيه لمصطلح تناصي هو "التعاليات النصية": "أي كل ما يضع نصاً في علاقة صريحة أو خفية بنصوص أخرى."(١٦)

وفي ميدان النقد العربي الحديث ظهر عدد من النقاد الذين اهتموا بالتناص، نذكر منهم: "صلاح فضل (١٩٣٨م-) في كتابه: *شفرات النص*، وصبري حافظ (١٩٣٩م-) *في دراسته التناص وإشارات العمل الأدبي*."(١٧) ويعدُّ الناقد المغربي محمد مفتاح (١٩٤٢م-٢٠٢٢م) أكثر النقاد العرب عملاً على تطوير وإغناء هذا المفهوم في كتابيه: *تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص* وكتاب *المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي*. وهو يرى أن التناص إستراتيجية تأويلية: "فكل نص تأويلي، أو كل نص إبداعي، [هو] مزيج من تراكمات سابقة بعد أن خضعت للانتقاء ثم التأليف، باعتباره نصوصاً جديدة، تنفي مضامين النصوص السابقة، وتؤسس مضامين جديدة خاصة بها، يستخلصها مؤول بقراءة إبداعية مستكشفة غير قائمة على استقراء واستنباط."(١٨) وهو يؤكد: "أن كل النظريات وما احتوت عليه من مسلمات تؤكد أن الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيداً لإنتاج سابق في حدود من الحرية."(١٩) وقد حدَّد فيه ست درجات هي: التطابق والتفاعل والتداخل، والتحاذي والتباعد والتقاصي، وهذه الدرجات التناصية تحديدا هي ما سترتكز عليه دراستنا الحالية لتشكِّل منها الهيكل الإطاري الذي نبرز من خلاله *الصور الزمانية الدانيالة* للكشف عن تيمات *بنيتها الدالة* المتكونة فيها، وتحديد نظيراتها من *مقولات ثقافية وبنية شاملة* متولدة/ متحورة عنها، مبئرين ذلك كله في إطار "منظور ليتشي،" يعتبر فيه الناقد الأمريكي فنسنت ليتش (١٩٤٤م-) النص أنه: "ليس ذاتاً مستقلة أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى ونظامه اللغوي ومع قواعده ومعجمه جميعها تسحب إليها كما من الآثار والمقتطفات من التاريخ، ولهذا فإن النص يشبه في

معطاه جيش خلاص ثقافي بمجموعات لا تحصى من الأفكار والمعتقدات والإرجاعات التي لا تتآلف."[٢٠] توافقا مع هذا الفهم الليتشي للنص، ينطلق هذا المبحث في تشريحه لصورة الزمن عند ابن دانيال من خلال الدرجات التناصية الستة التي حددها محمد مفتاح، وذلك باعتماد مفاهيم المنهجية البنيوية التكوينية الجولدمانية وآليات تطبيقها. وسنتبع في ذلك نموذج غولدمان نفسه الذي قرأ في ضوئه كتاب *أسرار المسيح* لباسكال المتأثر بتناصه في كثير من مقاطعه مع النصوص الإنجيلية المختلفة،[٢١] باتفاق أو اختلاف مع مضامينها، ليخرج بنتيجة مفادها أن *أسرار المسيح* ليست إعادة إنتاج للأناجيل، بل تأمل تراجيدي حولها.[٢٢]

أولا: التطابق

يؤصل مفتاح لفكرته عن درجات التناص بالمطابقة الذي يجعله أول درجات التناص، منطلقا من معناه اللغوي الذي يدل على "الموافقة والمساواة والاتفاق،" ومطورا له اصطلاحياً بتعريفه أنه: "تساوي نصوص في الخصائص البنيوية، وفي النتائج الوظيفية".[٢٣] ومفتاح يقر أنَّ هذه الدرجة من التلاحم بين نصين "لا تتحقق إلا في النصوص المستنسخة".[٢٤] ومن هذه الدرجة في التقارب بين النصوص تتولد درجات تفك شيئا فشيئا هذا التعانق النصي. ومما يمكن التمثيل به من أشعار ابن دانيال على درجة التطابق التناصية، قوله:

صَبٌّ لو أنّكَ تُسعِدُهُ ... لم يَسْهَرْ ليلاً تَرْقُدهُ
قَدْ أنحَلَهُ الهجرانُ أسىً ... فالطّرفُ لذاكَ مُسَهّدهُ
كم أنشَدَ ليلاً طال بهِ ... يا ليلُ الصّبُّ متى غَدُهُ
يُغريهِ العذلُ فَعاذلهُ ... لا يُصلِحهُ بل يُفسِدُهُ
مولايَ مُحبّكَ كم يدنو ... في الحبِّ إليكَ وتُبعِدُهُ
وَعلامَ تبوحُ مدامِعُهُ ... وَجداً بِهواكَ وتَجْحَدُهُ

حاشـــاك ولـــيسَ لـــه سَكـــنٌ عـــن بابِـــكَ يَومـــاً تَطـــرُدُهُ
لا تَحســـــبْ لائِمَـــهُ أبـــــداً بِمـــــلامٍ فيـــكَ يُفَنـــدهُ [٢٥]

الإشارات الزمنية المتضمنة في هذه المقطوعة الشعرية (لم يسهر ليلاً ترقُدُه، كم أنشَدَ ليلاً طال به، يا ليلُ الصّبُّ متى غَدُهُ) تستدعي من الوهلة الأولى نصا شهيرا للشاعر التونسي الحصري القيرواني (٤٢٠-٤٨٨هـ)،[٢٦] يبتدئه بالمطلع:

يـا ليـل الصَّـبِّ متـى غـدُه أ قيـامُ السـاعةِ موعـدُه

ثم يتمه بأبيات نختار منها:

صـاحِ والخمـر جنـى فمـه سـكرانُ اللَّحـظ معربـدُه
كلـف بغـزال ذي هيـف خـوف الواشـين يشـردُه
نصـبت عينـاي لـه شركـاً في النـوم فعـز تصيـدُه
يـا مـن جحـدت عينـاه دمـي وعلـى خديـه تـورده
خـداك قـد اعترفـا بدمـي فعـلام جفونـك تجحـده
ينضـو مـن مقلتـه سيفـاً وكـأن نعاسـاً يغمـده
فيريـق دم العشـاق بـه والويـل لمـن يتقلـده [٢٧]

هكذا يتلاقى تطابقيا نص ابن دانيال مع نص غزلي شهير سابق عليه في قوله: (يا ليلُ الصّبُّ متى غَدُهُ؟)، فيستقطب منه ابن دانيال معاني الصبابة والوله والتَّدلُّه، ليبني منها تيمات نصه الصغرى التقابلية القائمة في أساسها على تضاد البنية الزمنية التي هي المكون الرئيس للنص والخالق له: اليوم، الغد، وما يتخلق عنهما من معانٍ مرتبطة بهما، ومتضادة في آنٍ معاً. فاليوم (الحاضر) دلالاته للمحب مخالفة لما هي عند المحبوب: (المحب ساهر الليل، المحبوب راقده)؛ (المحب ناحل الجسم، المحبوب سمينه (بالتضادية الضمنية)؛ (المحب مسهد الطرف، المحبوب نائمه)؛ (المحب يدنو، المحبوب يبعد) ...إلخ.

هكذا تتكثف المعاني القائمة على ظرفية اليوم لتجعل الأمل مقصور على "غدٍ" يستدعيه الشاعر بسؤال ليله: متى غده؟ وهو الغد الذي يأمل بمجيئه انتهاءً لمعاناته الآنية التي تجعله رافضا لحاضره (يومه)، وفي تطلعٍ ملحٍ لغدٍ (مستقبل) يتغير معه حاله إلى ضدها.

لقد استلهم ابن دانيال المملوكي من الشاعر الحصري القيرواني التونسي معانيَ بعينها، وجدها الأنسب ليبث من خلالها مشاعره وأحاسيسه، لكن الاختلاف بينهما هي أن دوافع الخلق الفني المعروفة عند ابن دانيال كانت ظروفا سياسية واجتماعية بالدرجة الأولى وليست شاعرية وجدانية كما هو الحال عند سلفه القيرواني. ليس أدل على ذلك من تسميته لدميته، التي استخدمها في تمثيل ما كان يؤلفه من خيالات الظل، بـ"عقود النظام فيمن ولي مصر من الحكام،" مدللا من خلالها أن فنه كانت دوافعه دوما ظروف عصره المعاشة وليس تجاربه الشخصية المحدودة. كما أن الموسوعة العالمية لفنون عرائس الدمى (وخيال الظل) في تعريفها بابن الدانيال، باعتباره علما في هذا الفن، تؤكد أن *باباته* التي اخترعها (طيف الخيال، تحديدا) لم تكن سوى إسقاطات على أوضاع سياسة لعصر المماليك الذي عاشه، وفي ذلك تقدم الموسوعة بسرد مختصر لأحداثها على النحو التالي: "طيف هي نوع من كوميديا الفارس (farce). فالأمير وصال يطلب مساعدة خاطبة لاختيار عروس له. في يوم الزفاف، وما أن يرفع طرحة العرس عن وجهها حتى يتفاجأ بقبح العروس. فما يكون منه إلا أن يقتل الخاطبة، لكنه يندم ندما شديدا بعد ذلك، فيتوجه إلى مكة طلبا للغفران."[٢٨] في التعليق على الأحداث وتحليلها تؤكد الموسوعة: "أن القصة، رغم بساطتها، تعالج وضعا سياسيا للبلد، يبدي من خلاله ابن دانيال تأييدا ظاهريا للقوانين التي طبقها السلطان الظاهر بيبرس ضد الفسق والفجور إلا أنه في الحقيقة كان معارضا لسلطنة المماليك، وسخر من إصلاحاتهم، وعرض لجمهوره من العامة

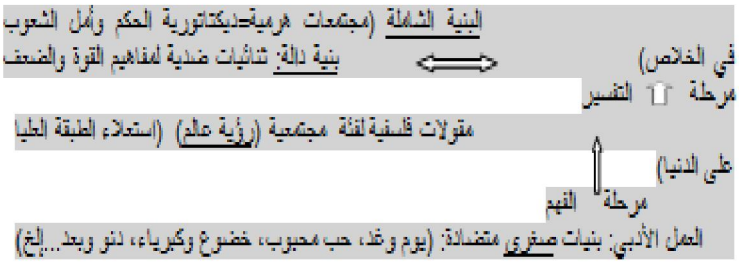
مسرحية فيها من الفحش والسفاهة ما هو مطلق العنان ومستفز [ضد السلاطين. لذا فأنت تجد ابن دانيال في توظيفه لآلية التناص التطابقي يستعير المعاني الشهيرة في نص سلفه ثم هو يحيد عن غاياتها الأصلية: فالصبابة التي أراد بها نص القيرواني التأكيد علة لوعة الشوق للمحبوب يجعلها ابن دانيال لغايات مغبرة عن الشوق الملح إلى مستقبل واعد تنزاح فيه أوجاع وهموم شريحته الاجتماعية المطحونة: فيجعل المحب يناظر في همومه وآلامه وتشوقه لغد مشرق الطبقات المطحونة في مجتمعه وتطلعاته المستشرفة لمستقبل زاهي؛ والمحبوب الهاجر المتجبر يناظر عند ابن دانيال الطبقة العليا المتجاهلة لواجباتها تجاه المحب المناظر للطبقة الدنيا مهيضة الجناح. تتآلف بنيات نص ابن دانيال الصغرى ليتشكل منها بنية دالة من ثنائية ضدية، أساسها زمني، وطرفاها اليوم والغد، وتتوالد في وسطيهما طباقات ومقابلات بلاغية معبرة عن رؤية عالم مبعثها تباين إيديولوجيات بين شرائح المجتمع المملوكي المختلفة، المتأثرة بالاختلافات الطبقية واضحة المعالم التي ميِّزت بشدة مجتمع المماليك. وهي أيضا تؤصل لمفاهيم متولدة عن بنية شمولية لتصورات الشعوب في عموم المجتمعات الهرمية إلى مفاهيم متعلقة بالسلطة القمعية والحكم الديكتاتوري، وتطلعاتها الدائمة إلي "الخلاص،" الذي عبَّر عنه فنيا ابن دانيال بتناص مع جملة الاستفهام التعجبية الشهيرة: يا ليل الصبِّ متى غده؟

هكذا يخرج الشاعر بنية نصه الدالة من إطار العشق ولوازمه من دموع وقهر ومذلة للتلاقى مع رؤية عالم لطبقته المطحونة يضمنها شكوى المحكومين من جور حكامهم من سلاطين المماليك، موظفا في ذلك ثيمات صغرى من بنى زمنية موزعة على أبيات القصيدة من أولها لآخرها: فيعبر في افتتاحيتها عن سهر المغلوبين من القهر ورقاد الغالبين من الرفاهية (لم يَسْــهَرْ ليلاً تَرْقُدهُ)، قاصدا: أيها المرفه المنعم وليس أيها الحبيب. ويؤكدها بعدم قدرة العين على الإغماض، ومرجعا سبب ذلك إلى النحول الذي هو نتيجة جوع

مادي من قلة ذات اليد، وليس نتيجة كراهة طعام تعافه نفس المحب المتدلِّه، ولذا: (فالطّرفُ لِذاكَ مُسَهّدهُ). ثم هو يعمق معناها برمزية الطرح عن طول أماني المغلوبين في انقشاع غمة لياليهم وإطلالة إشراقات غد طال انتظاره، لكنه في حقيقته "انتظار جودو" الذي لا يأتي أبدا: كم أنشَدَ ليلاً طال بهِ؟ ويعقب عليه بشطره الثاني: يا ليلَ الصّبِّ متى غَدُهُ، الذي يوظف فيه تناص المطابقة بذكاء؛ لأنه يريد من القارئ أن يستحضر البيت الأصلي بعملية استدعاء سريعة تأتي معها إجابة سؤاله بأن: "قيام الساعة موعده،" لأنها المتمم الأصيل لهذا البيت ذائع الصيت. لذا هو يتعمد تغييبه بصفته الاستفهامية الشهيرة (أ قيامُ الساعة موعده؟)، لأنه يريد حضوره في ذهن المتلقي بصفته التقريرة التي يقرر معها الإجابة على التساؤل (متى غده؟) أن انتظار غدٍ مشرق في ظل حكام المماليك أمر مستحيل تحققه والقيامة دونه أقرب. مؤكدا بذلك انعدام أمل طبقة المحكومين في صلاح يأتي من جهة الحكّام، بأسلوب فني فيه حنكة وذكاء: يوظف فيه ابن دانيال التناص ليجليَ به عن معانيه التي يريدها في طرح غير مباشر، ممكنا في الوقت ذاته لنفسه من التملص من أي تُهم قد توجَّه إليه؛ في حال جاء طرحه لهكذا أفكار جريئة بشكل مباشر يقتضي عقوبة رادعة لا محالة في مجتمعٍ يحكمه المماليك. هكذا تلعب "رؤية العالم" المتأصلة فيما نظمه ابن دانيال من أبيات دورا مركزيا في تطوير ما ظهر عاطفيا صرفا في قصيدة القيرواني إلى جعله صالحا للاستخدام الشعبي العامي. وكان لذلك أثره في فيما ارتكز عليه كلا النصين من بنى زمنية: فنحن نجد إحالات القيرواني الزمنية متركزة فقط في فاتحة قصيدته بتركيبة زمنية تأسر السامعين، يقرر بها حقيقة عذابات الصب الذي طالت لياليه، ولا أمل في غدٍ يحييه ويحقق فيه أمانيه، حتى يأتي بتساؤله الأشهر عن الموعد المحتمل للغد المتمثل في قوله: (أقيام الساعة موعده؟)، ويكتفي بهذه الإشارة الزمنية عن تضمين قصيدته أي إشارات زمنية أخرى، مدللا بذلك على خروجه عن دائرة الوعي

الواقعي بآلة الزمن إلى عوالم العشق التي لا تميز ليلا من نهار. بينما، على الضد منه، تأتي الإشارات موزعة على أبيات القصيدة من أولها لآخرها ما يوحي بوعي مكين عند دابن دانيال بواقعه وإدراكه لمراراته التي جعلته متيقظا ليله ونهاره ليختم أخيرا أبياته بما يوحي بولاءٍ ظاهر لمن اشتكى ظلمه ابتداءً، وذلك بمدحه بصفة المحشوم الذي لا يطرد الملتجئ إليه من محكوميه: عن بابِكَ يَوماً تَطرُدُهُ، موظفا الظرفية (يوما)، ليؤكد بها على صفات القيادة الحقة، من كرم واحتواء ومنعة، التي ينبغي توفرها في الحاكم الشرعي، بحيث تكون خصلة ملازمة لطبعه الأصيل وليس تطَبُّعا مكتسبا.

شكل توضيحي (٢):



ابن دانيال كان معريا لفساد الطبقة الحاكمة في عصره لكنه لم يكن-أو بالأحرى لم يستطع أن يكون، كما بيَّنا فيما أشارت إليه الموسوعة العالمية لفن عرائس الدُّمى أعلاه-معاديا لها ظاهريا. لذلك فقد مثَّل مفهوم "النفاق الاجتماعي،" له ولطبقته الاجتماعية المقهورة، استراتيجية حكيمة وظفها في التعبير عن معارضته فيما ظاهره تأييدهم. لذلك تجده، رغم نظرته لسلاطين المماليك ووزرائهم بأنهم مقصرين في حق شعبهم، لا يفوت فرصة لتهنئة أحدهم على مكاسب جنوها أو مناصب تبوأوها. مثال على ذلك تهنئته الوزير الصاحب شمس الدين محمد بن عثمان (ت. ٦٩٣هـ) بقوله:[٢٩]

أيُّ حُصـــــنٍ كأنـــهُ لتعاليـــه علـى كـــاهل الســـماء مَشيـــدُ
كـــل شـــهرٍ يبـــدو عليـــه هـــلالُ الأُفـق تاجـاً حيـثُ السحابُ بـرودُ

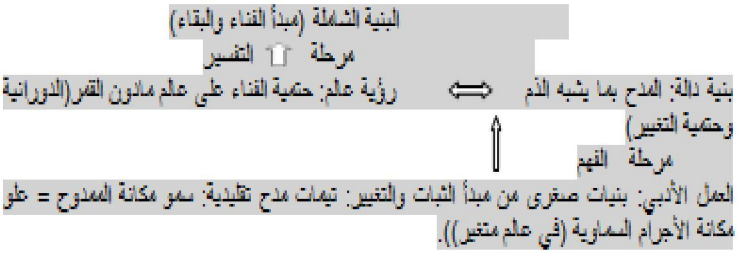
وكـــأنَّ الجـــوزاءَ منطقـــة دا رت عليـــه وللثريـا عقـــودُ [٣٠]

ابن دانيال، يفقه بالضرورة أساليب التعمية والتقية التي شاعت في عصور المسلمين الوسيطة، حيث حاججوا في أهلية الخلافة والأصلح لتولي إمامة المسلمين، لأنهم وجدوا أنفسهم، بعد عصر الخلفاء الراشدين خصوصا، في حاجة للتعايش مع حكَّام أحكموا قبضتهم بيد من حديد على ممالكهم، رغم كون بعضهم غير مستحق للخلافة، من وجهة نظر بعض الطوائف الإسلامية التي تعددت وكثرت حينها. لقد مثَّل مبدأ لهم "التقية" مخرجا لظاهر ولاءٍ لحكامهم يبطنونه بتبرؤ من حكمهم. هكذا آلية رُسمت في إطارها علاقة شعب المماليك بسلاطينهم، ومكَّنت في ضوئها ابن دانيال من إخراج مقطوعاته المدحية لحكام زمانه. فرغم ما في الأبيات السابقة من مدح ظاهري إلا أن ابن دانيال يضمنه قدحا يمكن استشفافه من هذا التَّصور لمكانة الممدوح في حصون "متعالية" ليؤكد من ورائها فكرة الانعزالية والأبراح العاجية التي انفصل بها الحكام عن واقع شعوبهم، ويمازجه بتيمة زمنية متشكلة بنيتها مع صفة "التعالي" التي وسمهم بها، فكان من حذقه الشعري أن خلقها من عناصر "سماوية" تناسب صفة التعالي والانفصال عن واقعهم الأرضي: فتاج الوزير الفضي ليس سوى الهلال (كل شهرٍ يبدو عليه هلال الأفق تاجاً)؛ وسيفة الذي يمتطيه إنما هو مَنْطَقَةُ الجوزاء وقد التفت عليه (وكأنَّ الجوزاءَ منطقة دارت عليــه) مستعيرا في خلق تشبيهه هذا بأسطورة كوكبة الجوزاء العربية الشهيرة (وهي إحدى كواكب السماء الثمانية والأربعين التي ذكرها عبدالرحمن الصوفي في مرجعه الشهير)[٣١] التي تُرى بمجموعة نجومها في هيئة فتاة (زوجة سهيل نجم الجنوب) تقف منتطقةً حزاما جردت منه سيفها؛[٣٢] أما

ما يتزين به الممدوح من عقود في عنقه (وللثريا عقــود) فليست في مصدرها سوى نجوم الثريا السبعة المتلألئة في علياء السماء. هكذا يؤلف ابن دانيال بنى صغرى لمقطوعته المدحية التي تبرز ظاهريا على أنها ذات دلالات من علو مكانة للممدوح ومنعة وحصانة، وذلك بمقارنة عناصر ملكه وجاهه ووجاهته (التاج، السيف، العقد) بنظائرها من عناصر كونية سماوية (الهلال، الجوزاء، الثريا) ذات دلالات زمنية مرتبطة بحركة كونية أبدية مستمرة. هذا التأكيد لصفات الممدوح (شمس الدين) من رفعة مكانة، وعلو منزلة، وحصانة منيعة، هو تناص بالضرورة مع تيمات تقليدية مستقاة من أصل موروث المدح العربي القديم. لكن في ظل الاستعمال الدانيالي الخاص (المغلف بمبدأ التقية)، فهذه الإحالات لعناصر زمنية لابد تفسيرها في ظل مبدأ التقية الذي قدَّم به ابن دانيال عروضه الشهيرة لعرائس الدمى الذي كان من أهم جماهيره الحكام السلاطين أنفسهم. في ضوء ذلك، فهذه الأبيات وإن كانت مدحيه في غرضها الظاهري إلا أنها تشير ضمنيا إلى استحالة استمرارية هذه السمات من رفعة وعلو وحصانة، لأنها مرتبطة بالضرورة بسمة زمينة أصيلة في الهلال والجوزاء والثريا وهي الدورانية، متفقا في ذلك مع القول المأثور "ما طار طير وارتفع إلا كما طار وقع،" فيما يناظرها حديثا "فكرة الأفعوانية.

التي ترتبط في الفكر الإنساني بمنطق فلكي يوناني قديم ذاع في عالمِ العصور الوسطى الإسلامية من خلال ترجمات عديدة، وهذا المنطق يقرر أنَّ كل ما هو في فلك ما دون القمر محتوم عليه بالفناء، وسمته الملازمة محكومة بالتغير والتغيير، ولا يمكن ثباتها على حال واحدة. هكذا هي دلالات البنية الزمنية التي يوظفها ابن دانيال في أشعاره، المدحية خصوصا، في رمزيتها التي تبدو معانيها مبطنة بذم تحت ظاهرٍ من مدح خالص.

شكل توضيحي (٣):



مدح ابن دانيال للأماكن يخالف مدحه للشخوص. فبينما هو يشير إلى استحالة استمرارية صفات الممدوح البشري لربطها بفكرة البقاء والفناء، هو يقرن سمات الأماكن لعالم ما فوق فلك القمر (جنة عدن) لمنحها صفة الثبات واليدمومة. في مدحه لموطن إقامته (مصر) يقول:

حَـيٍّ مصـراً فَغوطـةَ الخشّـاب ... فَربـى الخـور مَعْهـداً للتّصـابي
مـنْ قصـورٍ وَقاصـراتٍ حسـان ... وكـؤوسٍ قـد أُترِعَـتْ بالشّـرابِ (٣٣)
إذْ تَبَـدَّتْ كالبَـدْرِ بيـنَ نُجـوم ... مـنْ نسـاء وَفيْنهـا أتـراب (٣٤)

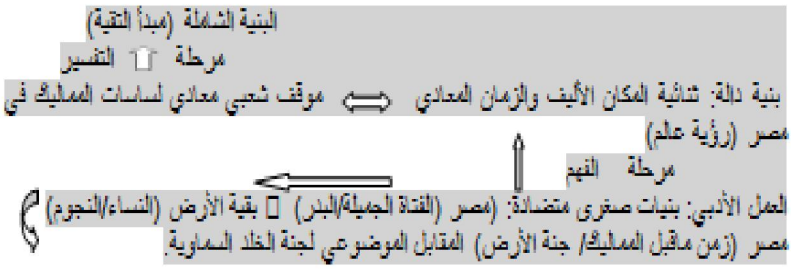
في توصيفه لمصر ومناطقها من ربى الخور وغوطة (ترعة) الخشاب ومقارنتها بغيرها من البلاد، يخلق صور تشبيهاته بتناص مع الآية القرآنية: ﴿فِيهِنَّ قَٰصِرَٰتُ ٱلطَّرْفِ لَمْ يَطْمِثْهُنَّ إِنسٌ قَبْلَهُمْ وَلَا جَآنٌّ ﴿٥٦﴾ فَبِأَيِّ ءَالَآءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾ (الرحمن: ٥٦-٥٧)،(٣٥) مقابلا جنة الخلد ونعيمها المادي (القصور) والشهواني (القاصرات الحسان) والحسي (الخمر) بمصر زمن (عهد التصابي)، فيربط الفاني من الأماكن (مصر) مع الباقي (جنة الخلد) ليضفي على الأول من صفات الثاني (الديمومة والاستمرارية، تحديدا) ما يضمن معه تخليده، وإن كان على مستوى "الوعي الممكن" الفني فقط. لقد أراد ابن دانيال أن يميز مصر عن غيرها من المدن الأخرى التي اقتحمتها الحروب، فاستحضر لتلك الصورة نعيم الجنة؛ إذ تمثل الرمزية وسيلة فنية مهمة للمبدع؛ فهي الأداة المثلى

التي يعبر الأديب من خلالها عن الأفكار والرؤى بصورة غير مباشرة بالتلميح دون التصريح، وبالإشارة دون الإنارة، وبالإيحاء دون الإجلاء، فاعتمد شاعرنا في بنية الخطاب الشعري على الإشارات الدالة، متخذاً من تلك المرجعيات أداة لإيصال أفكاره التي تقود القارئ إلى التأويل بأشكاله الرمزية المختلفة. والرمزية بهذا المفهوم أشار إليها بول فاليري حين وصف الأدب بأنه: " فنٌّ مبني على إساءة استعمال اللغة، أي إنه مبني على اللغة بصفتها خالقة للأوهام، وغير مبنية على اللغة بصفتها وسيلة لبث الحقائق".(٣٦)

لكن هنا تستوقفنا الإشارة الزمنية التي قصر فيها ابن دانيال توصيفه لمصر على (عهد التصابي): هل قصد به زمن شبابه الأوَّلي فيها أم عهود مصر في ظل حكام سابقين على المماليك؟ للإجابة عن هذا السؤال ينبغي لنا التحري عن طبيعة الأوضاع في مصر زمن شباب الشاعر. ما نعرفه من حياته المبكرة أنه وُلد بأم الربيعين بالموصل في العام ٦٤٧/ ١٢٤٩، في فترة شهدت أوج توغل المغول لعوالم إسلامية. وفي بدايات صباه، عام ٦٥٦/ ١٢٥٨، عاصر ابن دانيال تدمير المغول لبغداد بقيادة هولاكو (ت. ٦٦٣/ ١٢٦٥)، وعاصر أيضا انتهاء الخلافة العبَّاسية في بغداد بمقتل آخر خلفائها المستعصم (ت. ٦٥٦/ ١٢٥٨)، وشاهد كذلك توجه المغول لدمشق واحتلالهم لأجزاء من الشام، ما أحدث ما يشبه الهجرة الجماعية لكثير من المسلمين من البلدان المغزوة نحو مصر التي تمكن جيشها، بقيادة سيف الدين قُطُز محمود بن خوارزمشاه (ت. ٦٥٨/ ١٢٦٠)، من هزيمة المغول في عين جالوت عام ٦٥٨/ ١٢٦٠. كان ابن دانيال ممن هاجر إلى مصر في عام ٦٦٥/ ١٢٦٧، وهو في التاسعة عشرة من عمره، وذلك في عهد السلطان الظاهر بيبرس، الذي وصفه بأنه كان عهد حزم وتشدُّد فيما يخص الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، حيث كان بيبرس قد أصدر مراسيماً سلطانية تمنع الملاهي والموبقات، وفي ذلك يقول ابن دانيال واصفاً حال القاهرة حين دخلها في عهده: «لما قدمت من موصل الحدباء إلى

الديار المصرية في الدولة الظاهرية، سقى الله عهدها، وأعذب في الجنان وردها وجدت تلك الرسوم دارسة، ومواطن أنسها غير أنسة، عافية الأثار، ساقطة الحد بالعثار، وقد هزم أمر السلطان جيش الشيطان [...] وتولّى الخوان، والي القاهرة، إهراق الخمور وإحراق الحشيش وتبديد المزور واستتاب العلوق واللواطي وحجر البغاة والخواطي، وشاعت بذلك الأخبار ووقع الإنكار واختفى المطول في الدار، وقد آذى الخلاعة غاية الأذي".(٣٧) مصر إذن في واقعها من عهد شبابه الفعلي كانت على غير ما وصفها في أبياته، بما تتمتع به من قصور وقاصرات حسان ولذة خمور تدور في الكؤوس. وعليه فهذا الوصف لا يعدو أن يكون وصفا لمصر التي كانت في عهد تصابيها عهد الحكّام السابقين على المماليك- وليس مصر عهد تصابيه هو؛ عهد المماليك. هو وصف لمصر التي في مخيلته، كما تصورها في عهد أوجها ونضارتها، حين كانت منعمة بقصورها وحسناواتها وشرابها (وكأنها جنة الخلد على الأرض) فكانت (مصر) كالبدر الذي يطغي على ما دونه من نجوم (بلدان أخرى) كالحسناء التي تطغى بجمالها على من دونها من نساء حرائر وقينات من الفتيات، وليست لمصر التي عاشها أيام شبابه الفعلي، خالقا بذلك تصورا عنها يوافق الصورة التي اختزنها شعبها في أذهانهم على الصورة التي أحبوها عليها في هئيتها زمن ما قبل المماليك الذين أقروا فيها قوانين منعت ملذاتها التي كانت مباحة في عصور سابقة عليهم.

شكل توضيحي (٤)



لقد جسدت تلك النصوص الدانيالية السابقة في بناءاتها الصغرى، خاصة المتشكل منها تصوراته الزمنية، تعالقا نصيا بينها وبين نصوص سابقة عليها بدرجات متفاوتة من التطابق. فكان أن استقت منها تيمات أشعارها الرئيسة، لتعبر عن بنية دالة قامت عليها أركان النص الدانيالي، وكشفت في عمقها عن صلة عميقة لشاعرنا بشريحته المجتمعية جعلته لسان حالها الكاشف عن سماتها وأحوالها وتجاربها بدقة تكاد تضاهي كتب التاريخ في توثيقها لأحداث الزمان.

ثانيا: التفاعل

يشير مصطلح "التفاعل" في مفهوم مفتاح لدرجات التناصية إلى أن النصين يشرحانِ بعضهما بعضاً، بإضافة النص السابق للاحق، وفي تعريفه يقول: "إن أي نص، مهما كان، هو نتيجة تفاعله مع نصوص أخرى، تنتمي إلى آفاق مختلفة، تكون درجة وجودها بحسب نوع النص المنقول إليه، وأهداف الكاتب ومقاصده: فالنص الديني قد يحتوي على قرآن وأحاديث وآثار؛ والنص الأدبي قد يشتمل على أمثال وحكم ونصوص أولية وثانوية من نوعه، وقد يكون النص مقتبساً في كل أجناس وأنواع وأصناف الثقافة العربية الإسلامية، إلا أن الغايات التي يقصدها الكاتب الماهر تجعله يصنع من تلك النصوص جميعها نصاً واحداً له دلالاته ورسائله الخاصة به، قد تكون دلالات ورسائل دينية، وقد تكون دلالات ورسائل أدبية، وقد تكون دلالات ورسائل علمية. ومع ذلك، فإن القارئ الحصيف والمطَّلع لا يفوتُه انتماء تلك النصوص، وإيحاءاتها، ودورها فيما نقلت إليه".(٣٨)

من نوعيات النصوص الأدبية التي يكون مقياس التناص فيها "تفاعليا" هي النصوص ذات النفحات الصوفية. نشوة الحب الصوفي نجدها ظاهرة يتفرد بها النظم الغزلي لمصر في عصورها الوسيطة، وأشعار ابن دانيال نموذج مثالي

لتوضيح درجة التناصية التفاعلية بينها وبين نصوص سابقة عليها، ومثال ذلك ما نقرأه له في تعبيره عن الحب النبوي، إذ يقول:

كلفتُ بِرَشفي منْ سُلافةِ حُبِّهِ وقَدْ شَعْشَعَتْ كالكَوكَبِ المتوقدِ (٣٩)

إذا ما أُديرَتْ للندامى كُؤوسُهُ بَدَتْ بينَ ساهٍ سامدٍ ومُعَرْبِدِ (٤٠)

فَمِنْ ثَمِلٍ يَهْتَزُّ في ألحانِ نَشْوَةً كما اهتَزَّ غُصْنُ البانةِ المتأوِّدُ

وَمِن خالعٍ ثوبَ الوقارِ خَلاعةً وَمِنْ طَرِبٍ قَدْ شاقَهُ كُلُّ مُنْشِدِ

وَنَشْوانَ منها قَدْ تداوى بِها هَوَى وقيلَ لَهُ إنْ كُنتَ مِلآنَ فازدَدِ

نَزيفٌ قَضاهُ السُّكرُ إلا صَبابةً متى ساوَرَتْهُ للصّبابةِ يَلْحَدِ (٤١)

يعبر ابن دانيال عن حالة "الإدمان" التي اعترته من حب آل البيت - رضوان الله عليهم - وكان مبتدؤها رشفةً تذوقها من "سلافة حب آل البيت" من "كأسها المشعشع،" المُشْبِه له في تلألئه بأنوار كوكب متوقد، والواصف لأثرها على الشاربين بأنها تتركهم في أحوالٍ مختلفة: ما بين (ساهٍ)-مهتز في أول درجات الثمالة؛ و(سامد)-طَرِب خالع لثوب الوقار؛ وثالث (معربد)-نشوان قد بلغ حدَّه من السكر. هكذا يستقي ابن دانيال معانيه في التعبير عن حالة النشوة في حب آل البيت من حالة النشوة الفعلية التي يسببها ارتشاف الخمر الحقيقية. ولعل الخالق الأول لهذا الموتيف الشعري، قبل الاستعارة الصوفية له، هو "كأس المأمون" التي عيّر بها كعب بن زهير (قبل إسلامه) أخاه بجيرا على شربها من يد المأمون/ الرسول ﷺ، موريا بأن إسلام أخيه وخروجه من دين آبائه هو نتيجة ذهاب عقله، وكان بسببها أن توعُّده الرسول ﷺ بالقتل، حيث يقول:

أَلَا أَبْلِغَا عَنِّي بُجَيْرًا رِسَالَةً فَهَلْ لَكَ فِيمَا قُلْتَ وَيْحَكَ هَلْ لَكَا

فَبَيِّنْ لَنَا إِنْ كُنْتَ لَسْتَ بِفَاعِلٍ عَلَى أَيِّ شَيْءٍ غَيْرَ ذَلِكَ دَلَّكَا
عَلَى خُلُقٍ لَمْ تُلْفِ أُمًّا وَلَا أَبًا عَلَيْهِ وَلَمْ تُدْرِكْ عَلَيْهِ أَخًا لَكَا
فَإِنْ أَنْتَ لَمْ تَفْعَلْ فَلَسْتُ بِآسِفٍ وَلَا قَائِلٍ إِمَّا عَثَرْتَ لَعًا لَكَا
سَقَاكَ بِهَا الْمَأْمُونُ كَأْسًا رَوِيَّةً فَأَنْهَلَكَ الْمَأْمُونُ مِنْهَا وَعَلَّكَا

ويستكمل ابن إسحاق الخبر في روايته، بقوله: "وَبُعِثَ بِهَا إِلَى بجير فَلَمَّا أَتَتْ بجيرًا كَرِهَ أَنْ يَكْتُمَهَا رَسُولَ اللَّه ﷺ، فَأَنْشَدَهُ إِيَّاهَا، فَقَالَ رَسُولُ اللَّه ﷺ: سَقَاكَ الْمَأْمُونُ، صَدَقَ وَإِنَّهُ لَكَذُوبٌ، أَنَا الْمَأْمُونُ."(٤٢)

"كأس المأمون" تصبح ركيزة أساسية في التقليد الشعري الصوفي المعبِّر عن درجات المتصوفة من زاهد وعابد وعارف. وتوظيف ابن دانيال لموتيف "الكأس المأموني" في تعبيره عن الحب النبوي يكشف بوضوح عن انتماء حقيقي لابن دانيال في بيئته المصرية، وامتزاج طيفه الديني بأطيافهم التي ربطتها علاقة صوفية وثيقة بآل البيت النبوي ومميزة لهم عن غيرهم من أطياف دينية في أقطار جغرافية أخرى. لقد استحوذ مفهوم "الحب الصوفي" على غالبية المنظوم في مسائل العشق والهيام المنتجة في مصر بعد فترة قصيرة من شيوع الإسلام فيها. علما أن مولد الصوفية في مصر ساهم في تأسيسيه وتشكيل نواته الأولى من لم يكن لهم عميق صلة بالدين في مبتدأ حياتهم، وفي مقدمتهم أولى الرائدات المؤسسات لمفاهيمه وهي رابعة العدوية (١٠٠-١٨٠ / ٧١٧-٧٩٦)،(٤٣) موصلية المولد مصرية الإقامة التي اضطرتها ظروف اليتم وشظف العين والاسترقاق إلى الخدمة في بيوت علية القوم ثم العمل مطربة وضاربة على الناي فترة من الوقت بعد أن أعتقها ربُّها لتتفرغ أخيرا للعبادة في صومعة ابتنها وكانت دائمة الخلوة بها مع تردد بين الفينة والأخرى لمجالس الحسن البصري.٤٤ هكذا نشأت حركة التصوف في مصر ممتزجة أصولها بمنابع دينية من مصادرها الرصينة الموثوقة مع تجارب بعض العامة من الذين فرغوا

نفسهم للعبادة، من أمثال رابعة العدوية التي كانت من المؤسسين لعبادة خالصة يُرجى بها الله لذاته وحده، لا خوفا من ناره أو طمعا في جنته، مخلِّصةً لها من غايات مادية حسية، وفاتحةً، مع غيرها من أعلام المتصوفة السابقين واللاحقين عليها، الباب على مصراعية أمام مفاهيم صوفية تدفقت بسلاسة إلى منابع الشعر العربي، وامتزجت بأغراضه الغزلية خصوصا، فتخلَّق من ذلك الامتزاج تيمات وموتيفات أصبحت جزءا أصيلا في النظم الشعري الصوفي التقليدي. فالتمايل من رشفات السلاف، والطرب من الثمالة، والنشوة من شدة السُّكر، التي هي آثار "الكأس" التي افتتحها ابن دانيال بوصف شعشعتها وتقافز مادتها الغازية بـ"الكوكب المتوقد،" جميعها معانٍ مألوفة في التعبير عن الحب الصوفي. وهذا التناص "التفاعلي" في تعبير ابن دانيال عن حبه لآل البيت من خلال توظيف موتيف "الكأس/الخمر/ السُّكر" يتوافق فيه مع فهم صوفي مميز لمصطلح "المجون" يخالف الفهم اللغوي له. وهذا الفهم الصوفي يرتكز على نصوص قرآنية تنفي مفاهيم سلبية عن "الكأس" الذي طالما ارتبط بالمجون في الفكر العربي قبل الإسلام، لتضفي عليه مفاهيم إيجابية تصب في معاني السلام (المرتبطة بالزمن المستقبلي)، كما يوضح ذلك عبدالرحمن بدوي: "الكأس، الشراب، السلام بوصفها رموزاً لمراسم تولية الأولياء المقربين في الجنة: (يطوف عليهم ولدان مخلدون بأكواب وأباريق، وكأسٍ من معين) (الواقعة:٢٧، ١٧-١٨)، (لا يسمعون فيها لغواً ولا تأثيما إلا قيلاً سلاما سلاماً، وسقاهم ربهم شراباً طهورا) (الواقعة:٢٧، ٢٥-٢٦)".[٤٥]

التناص بين أبيات ابن دانيال السابقة فيها درجة تفاعلية واضحة مع نص سَلَفه، الشاعر الأكثر شهرة في عالم النظم الشعري الصوفي، وهو الشاعر مصري النشأة ابن الفارض أبو حفص شرف الدين عمر بن علي بن مرشد الحموي (٥٧٦-٦٣٢/ ١١٨١-١٢٣٤)،[٤٦] أحد أشهر الشعراء المتصوفة الذي

دارت معانيه في أغلبها حول "العشق الإلهي" حتى لُقب بـ «سلطان العاشقين»، ومن ذلك قوله:

شَـربنا علـى ذِكـــر الحبيـب مُدامـةً سَكــرنا بهـا قبـلَ أن يُخلـق الكـرمُ
لها البدرُ كأسٌ وهي شمسٌ يُديرها هلال وكم يبــدو إذا مزجت نجمُ
ولولا شذاها ما اهتديتُ لـــحانها ولولا سناها ما تصورها الوهم (٤٧)

يستوعب ابن دانيال بدقة الفهم الصوفي لموتيف "الكأس" وعالمه "الأثيري" الذي خلقه ابن الفارض، واصفا من خلاله الكأس بالبدر، وخمرته بالشمس، وفقاعاتها المتصاعدة حال مزجها بالماء بالنجوم المتلألئة، وحاملها بالهلال، ثم يختصرها جميعا بتعبيره "الكوكب المتوقد،" مختصرا ما فيه إطناب القول، ومؤلفا ما تفرق من عناصر الوصف، والأهم من ذلك أنه يحيد بها عن مضامين ابن الفارض المتأصلة في معنى العشق الإلهي الخالص إلى مضامين معبرة عن رؤية عالم لطبقات مجتمعه التي أرهقها ما عانته من ضنك وظروف معيشية صعبة، وأجبرها على الهروب من زمنها الوجودي الذي تعيشه بـ"وعيها الفعلي" إلى عوالم أخرى في مخيلتها تنفس فيه عن معاناتها، فيفتح لها ابن دانيال الفنان بـ"وعيه الممكن" الباب على مصراعيه للتحليق في عالم الحضرة النبوية الشريفة، حيث الاختلاء بالذات المحمدية تغلب نشوته على العقل الواعي، وتُذهب ثمالتُه إعمالَ الفكر في واقع مرير تعيشه طبقته الفقيرة، وهي في ذات الوقت متولِّدة من بنية شمولية تتفق إيديولوجيتها مع إيديولوجية الطبقات المقهورة، على اختلاف أزمتها وأمكنتها، على مبدأ "الدين أفيون الشعوب." وهكذا تتآلف البنيات الصغرى والدَّالة والفلسفية (رؤية العالم) والشمولية في أبيات التَّصوف الدانيالية على تأكيد ما كان قد

أشار إليه ضمنيا في أبيات سابقة: أن آمالَهم المتعلقة بتحقق عدالة ناجزة "قيامُ الساعة موعدُه."

لا تكتمل حالة الغرام الحقيقي عند الصوفي دون اقتران الحب النبوي بالعشق الإلهي، وفي تعبيره عن حبه للذات العليا يقول ابن دانيال:

أهـــل الغـــرامِ تجمّعـــوا وتَـوَسلـــوا وتَضَـرّعـــوا
دُقـــوا لأبـــوابِ الإجـــا بـــة بـالـدُّعـــاءِ لتُسمعـــوا
موتـــوا تعيشـــوا في الهـــوى وتمـــزَّقـــوا وتَقَـطّعـــوا
وخـــذوا حديـــثَ مُتَيّـــمٍ عَمّـــن سِـــواهُ أو دَعـــوا
صَـــبٌّ سمـــاءُ دُموعِـــه مـــن صَبّـــها لا تُقـــلِـــعُ
لـــم يبـــقَ إلّـــا أعـظـــمٌ مِـــنْ جِسـمـــهِ تَتَـقَعْقَـــعُ
وادي العـقيـــقِ بِجَفْنِـــهِ والـــدّمـــعُ منـــهُ يـنبـــعُ
يـــا لائمـــي مـــا فـــي فـــؤا دي لِلملامـــةِ مَوْضـــعُ
مـــا فـــي سُلُـــوِّيْ لا ولا فـــي فَضْـلِ حُبّـــي مَطْمَـــعُ
إنَّ المتيّـــمَ مَـــنْ إذا هَجَـــعَ الـــورى لا يهجَـــعُ(٤٨)

إذا كانت "ثلاثية الكأس والخمر والسُّكر" هي الموتيف المسيطر في أبيات الحب النبوي فإن موتيف "الزيارة" هو المحور الذي تدور حوله ثيمة العشق الإلهي في النظم الصوفي. ابن دانيال يحث "أهل الغرام" (العاشقين للذات الإلهية) أن يجتهدوا في "الدق على أبواب المحبوب" و"تحيُّن موعد إجابة-يوافق زمنه إذا هجع الورى، متناصا في ذلك مع مقولة المتصوف الفضيل بن عياض (ت. ١٨٧هـ)، أحد أشهر علماء التصوف وكبار مشايخ خراسان في القرن الثاني الهجري التي تقرن الإلحاح في الدعاء وتحين وقت إجابته فصفة الجود الإلهي، إذ يقول: "ما من ليلة اختلط ظلامها وأرخى الليل سِربال ستره، إلا

نادى الجليل من بُطنان عرشه: أنا الجواد، ومن مثلي: أجود على الخلائق، والخلائق لي عاصون، وأنا أرزقهم وأكلؤهم في مضاجعهم كأنهم لم يعصوني، وأتولى حفظهم كأنهم لم يعصوني، أنا الجواد ومن مثلي، أجود على العاصين لكي يتوبوا فأغفر لهم".(٤٩) وابن عياض يؤلف كلامه هذا استنادا إلى الحديث الشريف: "يَنْزلُ رَبُّنا تبارك وتعالى كُلَّ ليلة إلى سَّماء الدُّنيا حينَ يَبقى ثلثُ الليل الآخر، فيقول: مَن يَدعوني فأستجيب له، من يسألني فأعطيه، من يستغفرُني فأغفر له".(٥٠) وهذا الحديث النبوي بدوره يؤكد ما سبقه من آيات قرآنية تمدح المتواصلين من العابدين بليل وتسمهم بالمتقين وتبشرهم بما أعد لهم الجواد الكريم من نعيم مقيم جزءا على أنهم: (كَانُوا قَلِيلًا مِنَ اللَّيْلِ مَا يَهْجَعُونَ) (الذاريات٢٦، ١٧).(٥١)

ابن دانيال في تفاعله مع مقتضيات التجربة الصوفية، يصور نفسه "أنه صَبٌّ، سماءُ دُموعِه من صَبِّها لا تُقلِعُ ، وأنه لم يبقَ إلّا أعظمٌ مِنْ جسمه تَتَقَعْقَعُ ، وأنَّ وادي العقيقِ بِجَفْنِه والدّمعُ منهُ ينبعُ" هادفا من ذلك إلى كسب ثقة السامعين الذين يعرض عليهم نصائحه عن "طرق الأبواب" باعتبارها "نصيحةَ مجربٍ" و"حديثَ مُتَيَّمٍ." لكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا: هل كان ابن دانيال صاحب تجربة صوفية حقيقية؟ إن مما نعرفه من سيرته هو ما أورده تقي الدين المقريزي (ت.٨٤٥/ ١٤٤١) في ذكره مع جملة من ماتوا سنة ٧١٠، حيث يصف ابن دانيال بأنه: "كان كثير المجون والشعر البديع، وأن كتابه *طيف الخيال* لم يصنف مثله في معناه".(٥٢) ابن دانيال إذن لم يكن زاهدا حقيقيا، وما عُرف به من نمط حياة عاشه، انغمس فيه في ملذاته الدنيوية، يجعلنا نتصور أنَّ التناص مع أشعار سلفه من شعراء الصوفية هي ما أصقل معاني تجربته الصوفية "الزائفة،" وليس تجربة حقيقية، لم يعشها على الأرجح. وعليه، فتفاعله الوجداني مع أشعار سلفه المتصوفين بحق هو أيضا ما أكسبه خبرة فيما ينبغي

أن تكون عليه الصياغة الفنية لأشعار المتصوف. وفي هذا السياق، يمكننا القول بأن أهم مصادر إثراء التجربة الصوفية الدانيالية هي أشعار ابن الفارض تحديدا، ومنها:

قلبـــي يُحَـدّثني بأنّـكَ مُتلفـي روحـي فِداكَ عَرَفْتَ أم لم تعرفِ
لم أقضِ حقّ هـواكَ إن كُنتُ الذي لم أقضِ فيهِ أسىً ومثلي من يفي
مـالي سِوى روحـي وبـاذلُ نفسِـهِ في حُـبِّ مـن يهـواهُ لـيسَ بِمسـرفِ

أنـتَ القَتِيـلُ بـأيّ مَنْ أحـبَبْتَـهُ فاختر لنفسكَ في الهوى من تصطفي
قـل للعـذولِ أطلْتَ لومي طامـعاً إنّ الملامَ عـــن الهوى مُستوقفي
دع عنـــك تعنيفـــي وذُقْ طعـــم فـإذا عشِـقْـت فبعـدَ ذلك عَنّـف
إنْ زارَ يومـاً يـا حشـايَ تَقَطّعـي كلفاً بهِ أو سـارَ يا عينُ اذرفي (٥٣)

نلاحظ أن التناص التفاعلي بين نصي ابن دانيال وابن الفارض قائم على الانتقائية: فثنائية الموت والحياة التي تكتسب في الفكر الصوفي معاني معاكسة لمفاهيمها اللغوية، يعبِّر عنها ابن دانيال بقوله: (موتوا تعيشوا) وهي ما يقرره ابن الفارض حين يؤكد أن: (قلبه متلفه، وأنه القتيل في الحب)؛ ومعاني الصبابة التي هي أهم سمات العاشق الصوفي يؤكدها ابن دانيال بوصفه لنفسه أنه: (الصب، المتيم) وابن الفارض بتوسله: (روحي فداك وحق هواك)؛ ووصف تداعي الجسد للواعج الحب معانيه عند ابن دانيال مبثوثة في مثل قوله: (وتقطعوا)، (صبٌّ سماء دموعه) وهي ذاتها التي يعالجها ابن الفارض: (يا حشاي تقطعي)، (يا عين اذرفي)؛ ومسألة الشهادة في سبيل المحبوب، التي هي دليل إثبات عشق حقيقي، يشارف على إدراكها ابن دانيال حيث بدأت (عظامه بالقعقعة)، بينما ابن الفارض قد أدركها فعليا، فهو (القتيل)؛ وطلب

التوقف عن اللوم والعذل يعبِّر عنه ابن دانيال بلطافة: يا لائمي ما في فؤادي لِلملامةِ مَوْضعُ ، ما في سُلُوِّيْ لا ولا في فَضْلِ حُبّي مَطْمَعُ بينما ابن الفارض يعنِّف من يعاتبه على إتلاف نفسه عشقا، ويدعوه لخوض التجربة بنفسه ليحكم بعدالة حينها: قل للعذولِ أطلْتَ لومي طامعاً، إنّ الملامَ عن الهوى مُستوقفي. دع عنك تعنيفي وذُقْ طعم الهَوى، فإذا عشِقْت فبعدَ ذلك عَنِّف).

هكذا تتخلق المعاني الصوفية في أشعار ابن دانيال من تناصها تفاعليا مع معاني ابن الفارض المتخلقة عن تجربة عشق حقيقية. لكن تتكشف آفاق البعد بين تجربتي العشق الدانيالية "المتخيَّلة" والفارضية "الحقيقة" بالصياغة الأسلوبية التي يطرح بها كل منهما تجربته: فبينما موتيف "الزيارة للمحبوب" محدَّد زمنيا عند ابن دانيال بوقت "هجوع الورى،" نجده عند ابن الفارض مفتوح الأفق وغير محدد: فهو متشوق لحدوثه في أي لحظة (إن زار يوما يا حشاي تقطَّعي)؛ لأنه متفانٍ بحق في حبه للذات الإلهية، فهو خارج بحسه من دائرة الزمن الوجودي إلى الزمن البرزخي الذي يدلل عليه توصيفه لنفسه بـ"القتيل،" وأنه "أتلفه قلبه من عشقه في محبوبه،" ولم تبقَ سوى "روحه،" بينما ابن دانيال مازال مستشعرا للزمن الفعلي وتقسيماته من نهار وليل (إذا هجع الورى)، فهو لَمّا يصل بعد إلى مرحلة الفناء، حيث ينعدم الإحساس بالزمن، ويؤكد ذلك إشاراته إلى حضور مادي لجسده بقوله: (لم يبقَ إلّا أعظمٌ مِنْ جسمه تَتَقَعْقَعُ). ابن دانيال لم يستطع أن يضمن أبياته إشارات عن وصوله إلى درجة الفناء في المحبوب التي هي دليل معايشة حقيقة لتجربة العشق الإلهي. هذا المعنى لمفهوم الفناء الصوفي يقرره عبد الحكيم حسّان، حيث يقول: "أساس الفناء الصوفي هو التأمل في عظمة الحق، وتركيز الشعور لمدة طويلة في هذا الموضوع، وتعطيل الإحساس عن كل موجود، والترقي في هذا التأمل

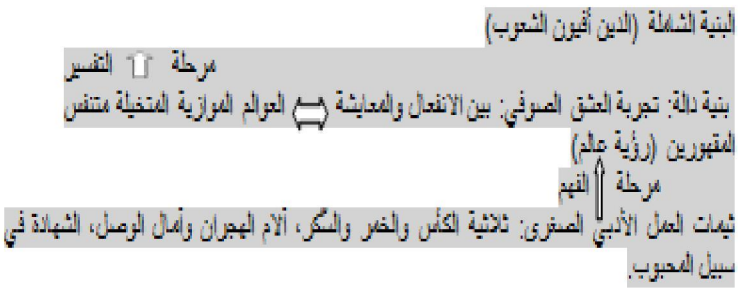
بإدامته وتركيزه، حتى ينمحي أن هناك تأملاً، فإن المتأمل إذا أدرك تأمله كان ذلك غفلة عن موضوع التأمل".(٥٤) هذا الغياب عن عوالم الحس في حضرة العوالم الغيبية هو الفناء الذي ألمحت إليه مجادلة رابعة العدوية في حوارها مع بعض زهاد عصرها عن الإخلاص، وذلك عندما ابتدأ الحسن البصري بقوله: "ليس بصادقٍ في دعواه من لم يصبرْ على ضرب مولاه،" فقالت رابعة: "هذا غرور،" فقال شقيق البخي، وقد كان بصحبته: " ليس بصادقٍ في دعواه من لم يشكرْ على ضرب مولاه،" فقالت: "هناك من هو خير منه،" فقال مالك بن دينار: "ليس بصادق في دعواه من لم يتلذذْ بضرب مولاه،" فصاحت رابعة: "هنالك أفضل من هذا،" فقالوا لها: "تكلمي أنت إذن،" فقالت: "ليس بصادقٍ في دعواه من لم ينسَ الضرب في مشاهدة مولاه، مثل نسوة مصر اللائي نسين آلام أيديهن لما رأين وجه يوسف!"(٥٥)

في الحقيقة، إن ابن دانيال، بما هو مشهور به عن ميله للمجون، لم يكن همُّه التعبير عن تجربة تصوُّف حقيقة عاشها، بل تضمينها معانٍ أبعد من نقل خبرة متصوف. كان تمثيل أبيات ابن دانيال لمعاني العشق الإلهي ضعيفا لأن لسان حاله الشعري لا ينطق بلسان فئة المتصوفين الحقيقين بل بلسان البسطاء من سواد طبقته الاجتماعية التي غلبتها همومها عن معايشة زهد "حقيقي" دوافعه دينية أصيلة، واضطرتها إلى زهد "إجباري" دوافعه شظف العيش وقلة ذات اليد، فنتج عن ذلك اتجاهان شعريان صوفيان (شعبي ومتخصص). وهذا النوع من التصوف الشعبي ساهمت فيه وشجعت عليه السلطة المملوكية نفسها وذلك من خلال ما بنته من تكايا وزوايا للفقراء والغرباء منهم، وما أقرته من اعتراف رسمي بهم (حيث كان يتم تعيين شيوخ الطرق الصوفية بمراسيم سلطانية)، وما أظهرته من تقريب لبعض رؤوسهم (مثل تقريب الظاهر بيبرس لشيخه خضر المهراني (ت. ٦٧٥هـ)، وهو أحد مدَّعي التَّصوف).(٥٦) وهم في دعمهم للتصوف أردوا جنى مصالح تسهم في تثبيت

دعائم ملكهم من خلال: تحفيز الناس على الجهاد والمشاركة في غزواتهم المتتالية التي شنوها على المغول ابتداءً ثم الصليبيين من بعدهم؛ والإيحاء بتأييد إلهي لسلطانهم بما يشيعه مقربوهم من مدّعي التصوف المقربين منهم، وإلهاء العامة عن الأوضاع المعيشية المتردية التي اتسم بها عهدهم بتحبيب الزهد إلى نفوسهم. وعليه، فابن دانيال في خلقه لمعاني شعره الزهدية يستفيد بالضرورة من تناصه مع نتاجات شعرية لمتصوفة تعمقوا في دهاليز هذا المذهب الديني، لكنه عند صياغته أشعاره الصوفية يستحضر خبرات طبقته الاجتماعية من العوام الذين دفعتهم ظروفهم الاقتصادية والسياسية إلى ادعاء تصوف ظاهري لا دراية لهم بأصوله، مدفعوين في ذلك برؤية عالم تدرك أنها لا تملك "رفاهية" ممارسة تجربة زهد دينية بـ"اختيارها" وإنما ممارستها لحالة زهد/ تصوف مجبرة عليه، انطلاقا من مبدأ "مكرهٌ أخاك لا بطل." لا عجب إذن أن تأتي معانيه الشعرية المعبرة عن تجربة تصوفية قاصرة عن استيفاء تفاصيل دقيقة مستحضرة في أشعار متصوفة حقيقين، أمثال ابن الفارض.

نسج ابن دانيال مقطوعته الصوفية استنادا إلى ثنائية الموت والحياة، ما يدل على تناص تفاعلي واعٍ مع ثنائية الفناء والبقاء التي استند إليها ابن الفارض في خلق نصه الشعري: فجاءت نصوص الأول "متجاورة ومتحاورة" مع نصوص الثاني، آخذه من هيكلها العام ما يقيم به أساسا لصوره الشعرية، لينشئ منها بعد ذلك نصا متكيفا مع تجارب طبقته الموجه إليها شعره، مثبتا بذلك أن الحقيقة الفنية ليست بالضرورة انعكاسا لواقع معاش بل قد تكون باستحضار تجارب الآخرين، وإن على مستوى التناص، شرط أن تنضوي جميعها تحت مقولة كلية شمولية، لتوافق بذلك رأي غولدمان الدياليكتي الذي يقول في توصيف الحقيقة: "إن كل حقيقة جزئية لا تأخذ مدلولها الحقيقي إلا من خلال مكانها في الكل".(٥٧)

شكل توضيحي (٥)



التداخل:

إن درجة التداخل في التعالقات النصية تعني أن يتداخل النص بالآخر، مع احتفاظ كل نص بخصوصيته. ويقصد به محمد مفتاح: "أنَّ نصوصاً متعددة دَخَلَ ودَاخَلَ بعضُها بعضاً، وتداخل بعضُها بعضاً في فضاء نصي عام، ولكن الدخول والمداخلة والتداخل لم تحقق الامتزاج أو التفاعل فيما بينها، ولكنها تبقى دخيلة تحتل حيزاً من النص المركزي وإن شبيهاً إلى نفسه؛ ومع ذلك، فإن دخولها ومداخلتها وتداخلها تجعل بينها شِرْكاً ومشاركة وتَشَاركاً مما يوجد صلات معينة بينها"(٥٨). ومن شواهد التناص التداخلي الدانيالي، مقطوعته التي يمدح فيها الملك الأشرف صلاح الدين خليل بن الملك المنصور قلاوون الألفي الصالحي (٦٦٦-٦٩٣/ ١٢٦٨-١٢٩٤)(٥٩)، ونختار منها أبياته التالية:

خَليـــلُ تكســـير أصـــنام الزَّمـــان جَبَـرْتَ قَومـاً ولكـن بَعْضـهم هُبَـلُ
فكـــل نمـــرودَ قـــد أودى بهامَتـــه ذُبـابُ سَـيفكَ خالَـــهُ الأجَـــلُ

حصدتَ ما زرعوا فرَّقت ما جمعوا عطلت ما شرعوا أبطلت ما عملوا
وقـد تحققـوا أهـلُ الشـرك أنّهـم إن ســـالموا ســـلموا وإن قـــاتلوا

في قوله: (خليل، تكسير أصنام الزمان، نمرود، عطَّلت ما شرعوا) تناص لا لبس فيه مع قصة إبراهيم-(عليه السلام)-الواردة في القرآن، وخصوصا الجزئية

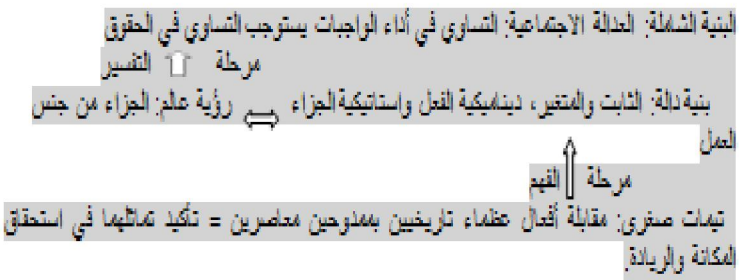
التي تصف فعل التحطيم من إبراهيم لأصنام قومه، وما انتهى إليه أمرها بأن جعلهم: ﴿ جُذَٰذًا إِلَّا كَبِيرًا لَّهُمْ لَعَلَّهُمْ إِلَيْهِ يَرْجِعُونَ ﴾ (الأنبياء٥٨). في تفسير السعدي لدلالات فعل إبراهيم-(عليه السلام)-يوضح أنها متأتية من عون إلهي، لأن الله يهيئ خليله لأداء مهمة رسالته التي سيكلفه بها، فقدَّم سبحانه لذلك بأن ألهمه محاجته لقومه ونهيهم عن الشرك، وأقدره على تكسير الأصنام وإلزامهم بالحجة.(٦١)

الأصنام في تصور ابن دانيال لا ينبغي حصرها في هيئتها الساذجة التي عرفها عليها العرب في جاهليتهم (كمعبودات ذوات أرواح أو جمادات)، لأنها متجددة ومتغيرة مع تطور الزمان واختلاف مستجداته. وابن دانيال يبنى من مفهومه هذا عن تغيُّر التَّصور للمعبودات عبر الأزمنة ثيمة مدحه المركزية للأشرف قلاوون، وذلك بتوظيف اسمه (خليل) قرينةً يقابل بها أفعال الخليل إبراهيم (في تكسيره الأوثان التي تضاهي الكواكب السبعة وأنكر على قومه من أهل حرَّان عبادتها وحقَّرها وصغَّرها وتنقَّصها، وفي مواجهته مع صانع تلك الأوثان (أبيه آزر/ تارخ) وجبابرة قومه من عبدة الكواكب، وعلى رأسهم ملكهم النمرود بن كنعان الذي حكم أربعمائة سنة في قومه وطغى وتجبَّر وعتا وآثر الحياة الدنيا وادَّعى الربوبية وبنى صرحه الشهير الذي أراد به الصعود للسماء للاطلاع إلى معبود إبراهيم(٦٢)) بأفعال ممدوحه الأشرف خليل قلاوون الذي ابتدأ عهده باستكمال جهاد أبيه الملك المنصور ضد الصليبيين، فسيَّر الحملات الواحدة تلو الأخرى لمواجهتهم في مواقع تواجدهم في بلاد الشام (صور، صيدا، طرطوس، وقلعة الروم)، قاضيا بذلك على آخر معاقلهم فيها بعد احتلال دام ما يقارب المائتي عام.(٦٣)

هذا التناظر القائم على ثيمة (تحطيم أصنام الزمان)-الممتد تاريخه منذ لحظة المواجهة لسيدنا إبراهيم مع الكفرة من قومه إلى لحظة المواجهة بين

الأشرف قلاوون وأعدائه من الصليبيين-يؤكد من خلاله ابن دانيال وعي ممدوحه بسمة الهلامية لمصطلح "الأصنام" التي تتخذ تشكلات عديدة باختلاف القوالب الزمنية التي تصاغ فيها. ولذلك فالأشرف قلاوون، من وجهة نظر ابن دانيال الشاعر، مستحقٌ لأن تُقارن أفعاله البطولية في مواجهة الصليبيين بأفعال أبي الأنبياء الخليل. فهما وإن اختلفت نوعية الأصنام التي حطماها (كواكب وجمادات في العهد القديم/ عقول آدمية في العهد الجديد)، قد اتفق فعلهما في التحطيم، وتوافقت غايتهما في الخلاص، وتماثلت بالتالي مكانتهما كمؤَيَدَين ربانيا ومستحقَّين بالتبعية لمكانة القيادة والإمامة المسبغة عليهما. بهذه الآلية يحدث التداخل النصي بين النص الدانيالي مع النص القرآني: يؤسس لمفهوم ينبني عليه مقاربة بين أفعال بطولية لممدوحه (الأشرف قلاوون) مع أفعال بطولية لأحد رجالات التاريخ العظماء (النبي إبراهيم (عليه السلام))، من خلال توظيف قرينة لفظية تربط اسم ممدوحه (خليل قلاوون) بصفة النبي (الخليل إبراهيم)، هادفا إلى إثبات تأييد ربَّاني للممدوح يعادل ذلك المسبغ على نبي الله الذي خصَّه بالإمامة. هو تداخل بتوازي تام بين النصين يحدث من التقاط ثيمات مركزية من النص الأول ومقابلتها في النص الجديد بثيمات مناسبة للممدوح وصفته ومكانته وعصره.

شكل توضيحي (٦):



هذه الدرجة من التناص التداخلي نجد له شاهدا آخرَ في أشعار ابن دانيال، من ذلك قوله:

ألا خير ما تسعى لتحصيله الورى كتابٌ منَ الرحمن بالنّور سطرا
كتابٌ كريمٌ شافي الخطِّ كافيا يجلُّ ويغلو أنْ يباعَ وَيُشترى
وَمن فَضلهِ أنَّ العَدوَّ إذا رأى لحاملهِ أمسى بهِ متأخرا
يلوحُ عظيماً في النفوس مبجلا عزيزاً مهيباً في العيونِ موقرا
وكم حاملٍ لّمَا رأتهُ تَخلّصَتْ وأحضرها الطّلقُ الذي قد تعسرا (٦٤)

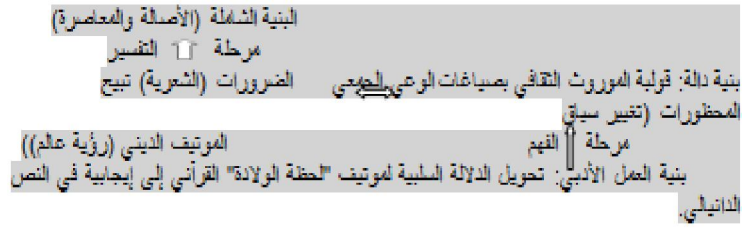
في قوله "وكم حاملٍ لما رأته تخلصتْ، وأحضرها الطلقُ الذي قد تعسرا" نجد تناصا مع قوله تعالى: ﴿ يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّآ أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمْلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى ٱلنَّاسَ سُكَٰرَىٰ وَمَا هُم بِسُكَٰرَىٰ وَلَٰكِنَّ عَذَابَ ٱللَّهِ شَدِيدٌ ﴾ (الحج: ١٧، ٢). لكن التعالق بين النصين لا يصل إلى درجة التفاعل والامتزاج، حيث يبقى كل نص محتفظا بخصوصيته. فغاية الآية القرآنية من توظيف موتيف لحظة الولادة هو لتعظيم أهوال يوم القيامة، بتقرير أنَّه، كما يشرح السعدي: "إذا وقعت الساعة رجفت الأرض، وزلزلت زلزالها، وتصدعت الجبال واندكت، فهناك تنفطر السماء، وتكور الشمس والقمر، ويكون من القلاقل والبلابل ما تنصدع له القلوب، وتجل منه الأفئدة، وتشيب منه الولدان، [وتذهل كل مرضعة عن رضيعها﴾ مع أنها مجبولة على شدة محبتها لولدها، خصوصاً في هذه الحال التي لا يعيش إلا بها، [وتضع كل ذات حمل] حملها من شدة الفزع".(٦٥) أما ابن دانيال في تناصه مع لحظة الولادة القرآنية فإنه يخرجها أولا من سياقها القرآني سلبي الدلالة، ثم يضفي عليها دلالة مضادة إيجابية، تحمل معاني المباركة والحفظ والتيسير والمكاثرة، لأنه يقرنها بحثه على حفظ القرآن الذي تُلحظ آثار بركته في التهوين على الحامل آلام وضعها والتيسير لولادتها.

وهذا الطرح الدانيالي ينضح بما تأثرت به شاعريته من ثقافة مجتمعه النسوية وعادات شاعت ممارستها في فئة القابلات من متطببات عصره

المملوكي، وهي تقابل فئة المتطببين من العنصر الذكوري وممارساتهم المختلفة التي منها الكحالة التي مارسها شاعرنا الرَّمدي ابن دانيال. في رسالة ماجستير قيمة، عنوانها *حيوات المرأة المملوكية في مصر والشام*، تذكر الباحثة، آمنة الرواشدة، أن مما شاع في مجتمع النساء المملوكي أن المرأة إذا ما علمت بحملها تقوم بتحضير لوازم المولود التي تسمى "الديازة" وتتكون من كسوة وقماط ولفائف. وعند الولادة تحضر قابلة تتولى مهمة التوليد مقابل أجر متفق عليه. وفي حال تعسُّر الولادة تأخذ القابلة لُباب الخبز وتجعل في قلبه زبل الفأرة، وتطعمه للمرأة من حيث لا تشعر به، معللة ذلك بأنه يسهل الولادة. وما أن تستقبل الطفل في يدها بعد الولادة حتى تقوم بالصلاة على النبي ﷺ لتُعلم الحاضرين أن المولود ذكر أو تترضى على السيدة فاطمة الزهراء للتدليل على أنها أنثى. وفي سبوع المولود تضع النساء المحتفيات بالمولود الجديد على رأسه الختمة واللوح والدواة والقلم ورغيفا من الخبز وقطعة من السكر. معللين القلم والدواة بأنها للملائكة لتكتب قَدَر المولود الذي يرجين له البركة والسعادة والرزق. وكذلك يكتبن بالزعفران سورة (يس) أو غيرها من الآيات ويعصبن المولود بها في سابعه.(٦٦)

ابن دانيال ينسج أبياته الشعرية بما هو متشارك في وعيه الجمعي مع ثقافة شعبية سادت طبقة المتطببين الأرزقية البسيطة التي ينتمي إليها، خالقا من بعض ممارساتها (لحظة الولادة) موتيفا يتناص مع آيات قرآنية بشكل تداخلي، ليكون العنصر المشترك بين النصين هو التوظيف لموتيف لحظة الولادة في سياقٍ من جدية مشتركة بينهما، مع احتفاظ كل نص منهما بخصوصيته في نوعية الطرح لمضمون هذه الجدية: فبينما هي التصوير لأهوال القيامة في النص القرآني، نجدها هي الحث على حفظ آيات الله في النص الدانيالي، وهذا ما يجعل التداخلية هي مقياس الحكم عى درجة التناص بينهما.

شكل توضيحي (٧):



رأينا فيما سبق شرحه من شواهد على درجات تعالق النصوص الدانيالية مع نصوص دينية وشعرية أن اللحمة بينهم على مستوى التيمات والموتيفات والصياغة والدلالات البنيوية تتنوع بين روابط تطابقية قوية، ثم تصل إلى مرحلة من تفاعلية تكون الروابط بينها جليَّة لكن أقل ترابطا من درجة المطابقة، ثم تكون واضحة ولكن بهوية مميزة للنصوص عن بعضها البعض في درجة التداخل، لتأتي الآن درجة التحاذي التي لا يكون العامل المشترك فيها بين النصوص إلا فيما يتعلق بالجو العام.

التحاذي:

قد لا توجد روابط قوية بين النصوص، ولكنها تسير في اتجاه واحد، وهذه الدرجة من التعالق بين النصوص أطلق عليها الناقد محمد مفتاح درجة التحاذي؛ حيث يقول: "وإذا لم توجد صلات وعلائق بين تلك النصوص فإن وجود بعضها إلى جانب بعض يصير مجرد تحاذٍ؛ أي مجاورة وموازاة في فضاء مع محافظة كل نص على هويته وبنيته ووظيفته. وكثير من الكتب القديمة وكتب الاختبارات قديماً وحديثاً هي من هذا النوع".[٦٧] ويمكننا أن نضيف إلى تعريف مفتاح أن من النماذج الشعرية التي تحقق تناصا بدرجة التحاذي هو ما توافقت مقطوعاته مع أنماط تقليدية من النظم العربي الموروث، مثل: الروميات، الأسريات، الطرديات، الخمريات، الإبليسيات، السرديات...إلخ. ومن شواهده عند ابن دانيال ما نظمه في تخيل حوارٍ يجمعه بإبليس (أبو مرَّة)، يخوفه فيه من سُكنى مصر وقد أبطلوا فيها المنكرات أيام الملك المنصور حسام

الدين لاجين[٦٨]، وهي طويلة نختار منها ما يليق من أبيات لأنها تنحرف عن بعضها المحذوف عن اللائق عرضه:

رأيت في النوم أبا مره ... وهو حزين القلب في مره
وعينه العوراء مقروحةً ... تقطر دمعاً قطرةً قطره
يصيح واويلاه من حسرتي ... تلك التي ما مثلها حسره
وحوله من رهطه عصبةً ... فيهم على قلتهم كثره
من كل علق مثل بدر الدجى ... قيمته في واحد بدره
مظفر اللحظ بعشاقه ... وإنما في جفنه كسره
شمس ضحى غصن نقىً قدره ... وظله من خلفه الشعره
تجميشه نقل لمن ضمه ... وجوز التينة بالتمره
يهون وزن المال في وصفه ... طالعه الميزان والزهره
ومن سحور العين فتانةٍ ... خود لها شمس الضحى ضره
تقول للعشاق من معصمي ... تنزهوا في الماء والخضره
فقلت يا إبليس ماذا الذي ... أسال من مقلتك العبره
وما الذي أزعج أشياعك الن ... كى وإن كانوا ذوي شره
فقال لي: يا بأبي أنت قد ... وقعت في مس أخت ما أكره
قلَّت جيوشي ووهى منصبي ... وعدت لا أمرَ ولا إمره
وأصبح الخمار لا يلتقي ... في بيته كوزاً ولا جره
ومنزل المزار صفر وقد ... علته من ذلته صفره
وبات قلبي الفار في حسرة ... وقلبه يقلى على جمره
وكاد أن يسطو الحشيشي وأن ... يجرح بالخنجر والشفره

وما أرى اليوم ولا عاشقاً إلا الذي أغويه في الندره
قد كسدت سوق المعاصي فلا شرب ولا قصف ولا عشره
هذا على أني ومن غيتي أقود لا أَجرَ ولا أُجره
فقلت: يا إبليس سافر بنا وطوِّل الغيبة والسفره
إياك أن تسكن مصراً وأن تقربها إن كنت ذا خبره
فإن فيها صاحباً عادلاً مبارك الطلعة والغره
قد علم السلطان في نصح لملكه ما شاع بالشهره
جزاء من خالف مرسومه تجريسه[٦٩] والضرب بالدِّرَّه[٧٠]

النص يبدأ ببنية زمنية متموضعة في زمن الأحلام (رأيتُ في النوم)، يصور فيها ابن دانيال أحداثا وشخصياتٍ وأمكنةً في فضاء الحلم الذي يرسمه من خلال عالمه التخييلي: فهو رأى (أبا مرة) حزينا، مفطور القلب، أعور العين، منهمر الدموع، معللا ذلك بأنه "قد كسدَتْ سوقُ المعاصي فلا شُرْبَ ولا قَصْفَ ولا عشره،" فهو يشكو قلة حيلته في إغواء الناس ببشرب الخمر وارتكاب المعاصي وإتيان المحرمات. وفي تعاطف معه، ينصحه الشاعر: "إياك أَن تَسْكُنَ مصراً وأن تقرَبَها إن كنْتَ ذا خبرَه،" معللا له ذلك بأنَّ "فيها صاحباً عادلاً"-يقصد الملك المنصور حسام الدين لاجين الذي ضرب بيد من حديد كل من يروج للفجور من زنا ولواط وسحاق، والمسكرات بأنواعها من خمور وحشيش. ورغم ما في ظاهر الأبيات من مدح أفعال التقوى التي أتى بها الملك المنصور لاجين إلا أن طلبه ورجاءه من إبليس أن "سافر بنا وطوِّل الغيبة والسَّفْره" كاشف عن رغبة صريحة في تفضيله مصاحبة إبليس والرحيل معه عن البقاء في مصر زمن الالتزام الديني. هي رغبة تحمل من

الدلالات ما فيه تذمر شعبي من هذا القمع لأنواع الملاهي والملذات التي يجد فيها أهل مصر متنفسا عن معايشة واعية لأوضاعهم المتردية الحيايتة المتردية. ذلك أن رغبتهم في المنكرات ليس المدعاة الحقيقية له تلذذا بها بل توقا لتغييب وعيهم عما يعانونه من أوضاع سياسية مضطربة واقتصادية ضنكة، لا يتناسب في ظلهما تقويم مجتمعي. يصبح إذن الانحلال الاجتماعي، من منظورهم، هو الضلع الثالث الأنسب لمجارة التردي السياسي والاقتصادي، من وجهة نظرهم. هذه الرؤية لعالم الطبقة المنهوكة من شعب المماليك، المتضادة مع رؤية ملكهم المنصور لاجين، هي المتشكل في ظلها تيمات هذه المقطوعة الدانيالية السردية التي تؤطرها بنية زمنية تختص بـ"المنامات" يؤلف منها ابن دانيال فضاءه الذي يوهم أنه عالم الأحلام، ليخرج به عن أي اتهام بزندقة وتشجيع على الفجور قد يُحَدُّ عليه حال جعل إطارها الزمني بنية زمن اليقظة المعاش. وفي موافقة لزمن المنامات، يختار ابن دانيال شخوص حكايته بحيث تتوافق طبيعتهم مع جو الماورائيات لعالم الأحلام، فيكون إبليس هو من يطرح أفكاره من خلال حوار منطقي يجريه معه (قال وقلتُ)، وهي أفكار تنضوي على رؤية تطلعنا على حالة من السوداوية عمَّت المجتمع المصري في حكم المماليك، حتى أصبحت تطلعات شعبهم هي مصاحبة إبليس وتفضيل إغوائه على معايشة سلاطينهم وما ادَّعوه من أفعال تقية. "الشيطان ولا السلطان،" هو ما عبَّر عنه ابن دانيال ناطقا به عن لسان حال شريحة عريضة من أهل مصر زمن المماليك.

ابن دانيال في اختياره موضوع الإبليسيات، لطرح موقفه من حركة التطهير التي شهدتها مصر على أيدي بعض حكامها من المماليك، يتناص بدرجة

واضحة من التحاذي مع نصوص نظرائه من شعراء الإبليسيات، وأشهرهم في هذا المضمار بلا منازع هو أبو نواس(١٣٩هـ، ١٩٠هـ)[٧١]، ومن ذلك قصيدته التي يحاور فيها إبليس قائلا:

لما جفاني الحبيبُ وامتنعتْ ... عني الرسالاتُ منه والخبرُ
اشتدّ شوقي فكاد يقتُلُني ... ذكرُ حبيبي والهمُ والفِكَرُ
دعوتُ إبليسَ ثم قلتُ له ... في خلوةٍ والدّموعُ تنهمر
أما ترى كيف قد بُليتُ وقد ... أقرحَ جْفني البكاءُ والسّهر
إن أنت لم تُلقِ لي المودّةَ في ... صدْرِ حبيبي وأنتَ مُقتدرُ
لا قلتُ شعراً ولا سمعتُ غناً ... ولا جرى في مفاصلي السُّكرُ
ولا أزالُ القرآن أدرسُه ... أروحُ في درسِهِ وأبتكر
وألزمُ الصومَ والصلاةَ ولا ... أزالُ دهري بالخير آتمرُ
فما مضتْ بعد ذاك ثالثةٌ ... حتى أتاني الحبيبُ يعتذرُ[٧٢]

يتحاذى النص الدانيالي مع النص النواسي حذو لنعل بالنعل على مستوى الطرح السردي الساخر، والحوار المنطقي الفكاهي، والشخوص الرئيسية من الشاعر وإبليسه، بما يشير إلى درجة مجاورة وموازاة في فضاء النصوص الإبليسية بعامة، لكن يبقى لكلٍ منهما هوية مستقلة فيما يضمنه من رؤية عالم تتشكل في ظلها هوية كل من النصين، وبنيته، ووظيفته. فبينما أبيات ابن دانيال تختار لنفسها بنية زمنية مؤطرة زمنها بأفق زمني مغلق هو وقت المنام، وموضعة لفضائها في رؤيا الأحلام، ليطرح، على تخوف واستحياء، رؤية عالم ظاهرها مباركة مراسيم التطهير وباطنها معارضة شديدة لها، نجد ابن نواس يجعل زمن اللقاء بإبليس مفتوح الأفق، لا إطار محدد لزمانه من ليل أو نهار، ليفضح بذلك مستورا من أوضاع خفية عن حالة من الإنسانية متردية

سادت زمن الحكم العبَّاسي، في إطار من رؤية فلسفية تشاؤمية تفوَّق فيها الشَّر الإنساني على الإغواء الشيطاني، فأصبح الإنسان هو المتحكِّم في الشيطان، وذلك على الضد من الصورة النمطية للتفكير الإنساني التقليدي الموروث الذي طالما أثبت غلبة للشيطان على الإنسان، وجعل من إغوائه كبشَ الفداء لما يرتكبه من آثام.

ونموذج أخر لما يمكن تصنيفه على أنه تناصي التحاذي يظهر بوضوح في نوعية ما يقدمه ابن دانيال من نظم قصصي، كما هي مقطوعته في "زلقة حمّام" ارتاده، حيث يقول:

قَـدْ سَـمعتُم بزلَقَـة الحمـام ... وفَهـمْتُم حَديثَـها في الأنـام
كـانَ مـا كـانَ وانقضـى غـيرَ أنّـي ... زَلقـتي مـن غرائـب الأيـام
جُـزتُ في خلـوة لحمـام بـاب الـ ... ـخرق والصبحُ غرَّة في الظلام (٧٣)
ذا خمـارٍ مـن قَهـوة العشـق صَـباً ... ثَمـلاً مـن صَـبَابة وَغـرام
فَلَقيـتُ المعشـوقَ يخطـرُ للـدَلِّ ... كغصـن النّقـا بلـين القَـوام
قُلـتُ يـا سَـيّدي إلى هاهنـا قـا ... لَ إلى هـاهنا بحُسـنِ ابتسـام
وتَعَـرَّى مثـلَ الحسـام إذا جـرَّ ... دَهُ القيـنُ مـنْ قـراب الحُسـام
لاحَ في لَيْلَـتين مـن مئـزر الشّعـ ... ـر وَمـنْ شَـعْره كبـدر التمـام
وَعَـلاهُ مـنْ لؤلـؤ الرشْـح أسمـا ... طُ لآلٍ نَثـراً بغيـر نظـام
ثـمّ أبـدَتْ فَتائـلُ المسـكِ مـن كـا ... فـورِ كشـحيهِ أنمُـلُ القـوامِ
وتبـدّى مـن سُـندُسِ السِّـدر في رو ... ضـة حُسْـنٍ وَوَردُ خدَّيـهِ نـامي
وَجرى الماءُ منْ رِقّةٍ يذوبُ مَعَ الماءِ ... ويجـري مـن فـوقِ ذاكَ الزّحـامِ
ثـمَّ أهـوتْ يـد المُسَـرِّح بالمِشْـ ... ـطِ إلى صُـبحِ فَرقـهِ لانقسـامِ
قُلـتُ سـرّحْ شَـعْرَ الحبيـبِ بإحسـا ... نٍ وَخَلِّـصْ خَبْلي بهـذا الغـلامِ (٧٤)

ثـمَّ ظفّـرهُ بـالقلوبِ كمـا شـا ... ء ولُـوعي بُحبِّـهِ وَهيامـي
وبَجفـني مـا شـاء مـاءٌ طهـورٌ ... وَسَـلوا عـن صَـبابتي الحمّامـي
ثـمَّ لّمـا حلّـوا المناشـفَ ضـاعَتْ ... أرَجـاً عنـدَ نَشْـرِها في الزحـامِ (٧٥)
فاتّهمنـا مُـزَيِّنَ الخـال أعـني ... عَنـبراً دونَ سـائر الخُـدام
أخـذوا المـاءَ مـن مَجاريـه باللطـ ... ـف وَحيِّـي مجيئـهُ بالسّـلام
أيهـذا الحمّـامُ أنـتَ نَعيمـي ... وَجَحيمي وصحّتي وَسَقامـي
كـل حـام بـكَ الحـلاوةُ فيـه ... فَيُرى حُسْنُـهُ سـرى اللحّـام
هـاكَ مستَوقدا مـنَ الوجـد في قلـ ... ـبي لـدَمْعٍ آنٍ بفـرط انسـجام
كـم جَـرَتْ أدمعـي بمجـراكَ لكـن ... مـا درى عُـذَّلي ولا لُوَّامـي
وَتَولّهـتُ ثـمَّ إنّـي تَوَهّمْـتُ ... كأنـي رأيتـه في المنـام
وَتَعَثّـرتُ خلفَـهُ في خُروجـي ... والأمـاني تـزل بالأَقـدام
ورآنـي مُلقـى لديـه صـريحاً ... فَرَقانـي برُقيـة الأقسـام
فَتَجانَنْـتُ مـن غرامـي وقبّلْـتُ ... انتهابـاً مـا كـان تحـت اللثـام
يـا لهـا زَلقـةً جَبَـرْتُ بهـا قلـ ... ـبي وإنْ كَسّـرَتْ جميع عظامي
فلهـذا مَشَـيتُ لا أملـكُ النّهـ ... ـضةَ كلّـا ولَا أطيـقُ قيـامي
فَلِـيَ العـذرُ في انقطـاعي عـن الخـد ... مـةِ والمجلـسِ الكـريم السّـامي
فاسـتمعها يـا ذا الفضـايل منّـي ... كعقـودِ الحبـابِ فـوق المـدامِ
بـينَ جـدٍّ مـن المجـونِ وَهَـزْلٍ ... وحـلالٍ من سِحرِها وَحَـرامِ (٧٦)

الحمّامات نوع من المنشآت التي كثر استخامها في مصر في عصورها الوسيطة، وفي ذلك يذكر سعيد عاشور بأن :

ثمة نوع من المنشآت الاجتماعية الهامة زخرت بها المدن المصرية في العصور الوسطى، هي الحمامات العامة التي قصدها الناس من مختلف الطبقات رجالاً ونساءً للاستحمام؛ ذلك أن الناس في ذلك الوقت لم يألفوا الاستحمام في منازلهم، ولم توجد الحمامات إلا في قصور الأمراء. ويروي ابن الحاج-في عصر سلاطين المماليك-أن الواحد يشتري الدار، أو يبنيها بنحو الألف، ولا يعمل بها موضعاً للوضوء أو الغسل، واعتبر ابن خلدون كثرة الحمامات في المدن من مظاهر الترف والغنى.(٧٧)

وكما هو أسلوب ابن دانيال، لا يطرح تقريرا تاريخيا لنمط حمامات عصره، كما يطرحه المؤرخ أعلاه، بل هو يوظفه لينطقه برؤية شريحة من أهل مصر تجاه هذه المنشآت التي هي في نظر منشئيها نوع من المرافق العامة التي يكتسبون بها أحقية في الحكم واستمرارية في الإدارة بينما هي من وجهة نظر مستخدميها من عامة الشعب متهالكة وغير صالحة للاستعمال الآدمي، يطرح هذه الرؤية ابن دانيال بأسلوبه الفكاهي المشهور به فيقول: "أيهذا الحمّامُ أنتَ نَعيمي وَجَحيمي وصحّتي وَسقامي": فبينما المرجو أصلا من هذه الحمامات أن تكون دلالة تنعم، هي في حقيقتها لا تعدو أن تكون الجحيم بعينه، وبينما المأمول منها أن تكون موضعا للاستشفاء من العلل هي في حقيقتها موطن الوباء ومكمنه. هكذا تنطرح الرؤية الدانيالية الساخرة من الأوضاع المعيشية بروح الفكاهة الغالبة عليها. في استدلالاه على هذا الجانب الفكاهي من شخصية ابن دانيال يقول ابن الصفدي: "وله نوادر كثيرة من هذا النمط. يُقال إن الملك الأشرف(٧٨) أعطاه قبل أن يلي فرساً، وقال له: هذا اركبه إذا طلعت القلعة أو سافرت معنا إلى الصيد، لأنه كان في خدمته، فلما كان بعد أيام رآه وهو راكب على حمار مكسح، فقال له: يا حكيم أين الفرس الذي أعطيناك؟ فقال [ابن دانيال]: بعتُها وزدتُ عليها واشتريتُ هذا الحمار، فضحك منه".(٧٩) هكذا يُظهر ابن دانيال للملك أن هديته من الحصان لا تساوي قيمتها

من حمار؛ فهو يحتاج بعد بيعه أن يزيد على ثمنه ليشتري به حمارا وكسيحا أيضا! هكذا يُكشِّف ابن دانيال لملوك عصره بروح من دعابة اشتُهر بها أن ما يسبغونه على شعوبهم من أرزاق غير كافية، وأن المعيشة متعسرة في ظلهه، وأنهم في حاجة دوما إلى مداخل أخرى للترزق وكسب ما يسد رمق العيش فقط وليس رفاهيته. ويدلل على روحه الساخرة شاهد آخر يرويه الصفدي أيضا في تدوينه لسيرته أنه :"كان له راتب على الديوان من لحم وعليق، فقطعه عنه الوزير، فدخل [أي ابن دانيال] على الأمير سيف الدين سلار[٨٠] وهو يعرج، فقال له: ما بك يا حكيم؟ قال [ابن دانيال]: بي قطعُ لحم، فضحك منه، وأمر له بإعادة مرتبه من اللحم".[٨١] هكذا يوظف ابن دانيال روحه الفكاهية لتبيان حال الشعب من عدم استقرار في أوضاعهم لارتباطها بتغير القائمين على أمورهم وتغير أمزجتهم الحاكمة، فليس ثمة قوانين واضحة ثابتة تنظم أرزاقهم بل هي المزاجية والعنجهية والتسلط: ففي زمنٍ يؤمر له ببدل طعام يضاف إلى راتبه، ثم يجد نفسه في زمن آخر، مع استبدال القائم على هذه المنح بغيره، يُمنع عنه هذا البدل دون أي جرم اقترفه، ولا يجد له سبيلا لاسترجاعه سوى التظاهر بالعرج أمام الحاكم ليؤكد ما يعنيه هذا الاقتطاع من راتبه وأثره المباشر على نفسيته وصحته حيث أصابه بالاعوجاج بعد الاستقامة والسقم بعد الصحة. لقد شاع هذا التجاوز غير النظامي على حقوق الغير في عصر المماليك وطال ذلك حتى الأوقاف، ومنها أوقاف الحمَّامات التي اعتلاها العوار نتيجة هكذا تجاوزات. هذا الفساد التنظيمي والإدراي يؤكده التميمي في دراسته المعنونة *الوقف في مصر خلال عصر دولة المماليك البحرية*، حيث يقول:

شاع الاستيلاء على أملاك الغير وأوقافهم بحجة الاستبدال للأوقاف. فقد أجاز بعض الفقهاء استبدال العين الموقوفة بعين أخرى بنفس شروط الوقف، أى إذا أوقف شخص أرضا معلومة المساحة في وسط المدينة يمكن للسلطان أن

يستبدلها بنفس المساحة المحددة لكن فى الصحراء مثالا. ولا بأس بهذا مع النّص على تماثل هذه بتلك على الورق فى كتابة العقد. المهم وجود السلطة التي تتحكم والفقيه الذي يفتى والكاتب الذي يسجل العقد على هوى صاحب السلطة. وكان يحدث هذا غالبا مع الأوقاف الأهلية التي ورثها ذرية ضعاف. طبقا لهذا فقد استولى الأمير قوصون على وقف حّمام قتّال السبع عام ٧٣٠ هـ، وعلى وقف الدار البيسرية عام ٧٣٣هـ وغيرها.(٨٢)

قراءة أولية لهذا النظم القصصي الدانيالي يحيلنا إلى الحكم بتحاذيه نصيا مع الجزء الأول من المقامة الحلوانية للبديع الهمذاني أبي الفضل أحمد بن الحسين (ت: ٣٩٨هـ)، الذي كانت مقاماته أهم وأشهر نتاجات القرن الرابع الهجري الأدبية:

حدّثنا عيسَى بْنُ هِشَامٍ قَالَ: لَمّا قَفَلْتُ مِنَ الحَجّ فِيمَنْ قَفَلَ، ونَزَلْتُ حلوان مَعَ مَنْ نَزلَ، قُلْتُ لِغُلامي: أَجِدُ شَعْرِي طَوِيلاً، وَقَدْ اتّسَخَ بَدَنِي قَلِيلاً، فَاخْتَرْ لَنَا حَمّامَاً نَدْخُلُهُ، وَحَجّامَاً نَسْتَعْمِلُهُ، وَلْيَكُنْ الحَمّامُ وَاسِعَ الرّقْعَةِ، نَظِيفَ البُقْعَةِ، طَيّبَ الهَوَاءِ، مُعْتَدِلَ المَاءِ، وَلْيَكُنْ الحَجّامُ خَفِيفَ اليَدِ، حَدِيدَ المُوسَى، نَظِيفَ الثّيَابِ، قَلِيلَ الفُضُولِ، فَخَرَجَ مَلِيّاً وَعَادَ بَطِيّاً، وَقَالَ: قَدْ اخْتَرْتُهُ كَمَا رَسَمْتَ، فَأَخَذْنَا إِلَى الحَمّامَ السّمْتَ، وَأَتَيْنَاهُ فَلَمْ نَرَ قَوّامَهُ، لَكِنّي دَخَلْتُهُ وَدَخَلَ عَلَى أَثَرِي رَجُلٌ وَعَمَدَ إِلَى قِطْعَةِ طِينٍ فَلَطّخَ بِهَا جَبِينِي، وَوَضَعَهَا عَلَى رَأْسِي، ثُمّ خَرَجَ وَدَخَلَ آخَرُ فَجَعَلَ يَدْلُكُنِي دَلْكَاً يَكُدُّ العِظَامَ، وَيَغْمِزُنِي غَمْزَاً يَهُدُّ الأَوْصَالَ وَيُصَفّرُ صَفِيراً يَرُشُ البُزَاقَ، ثُمّ عَمَدَ إِلَى رَأْسِي يَغْسِلُهُ، وَإِلَى المَاءِ يُرْسِلُهُ، وَمَا لَبِثَ أَنْ دَخَلَ الأَوّلُ فَحَيّا أَخْدَعَ الثّانِي بِمَضْمُومَةٍ قَعْقَعَتْ أَنْيَابَهُ، وَقَالَ: يَا لُكَعُ مَا لَكَ وَلِهَذَا الرّأْسِ وَهُوَ لِي؟ ثُمّ عَطَفَ الثّانِي عَلَى الأَوّلِ بِمَجْمُوعَةٍ هَتَكَتْ حِجَابَهُ، وَقَالَ: بَلْ هَذَا الرّأْسُ حَقّي وَمِلْكِي وَفِي يَدِي، ثُمّ

تَلاكَمَا حتّى عَيِيَا، وتَحاكَمَا لما بَقِيا، فأتَيا صَاحِبَ الحَمّامِ، فَقَالَ الأَوّلُ: أَنَا صَاحِبُ هَذا الرّأسِ؛ لأَنّي لَطّخْتُ جَبِينَهُ، ووَضَعْتُ عَلَيْهِ طِينَهُ، وَقَالَ الثّاني: بَلْ أَنَا مَالِكُهُ؛ لأَني دَلَكْتُ حَامِلَهُ،

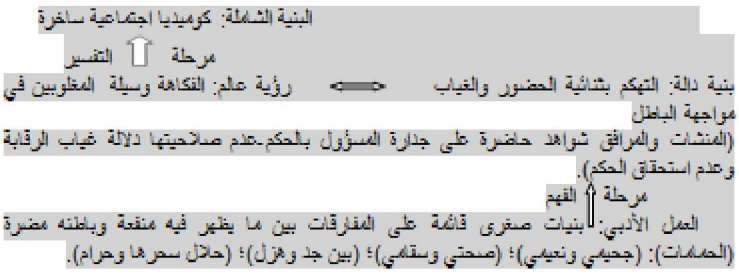
وَغَمَزْتُ مَفَاصِلَهُ، فَقَالَ الحَمّامِيُّ: ائْتُونِي بِصَاحِبِ الرّأسِ أَسْأَلُهُ، أَلَكَ هذَا الرّأسُ أَمْ لَهُ، فَأَتَيَانِي وَقَالا: لَنَا عِنْدَكَ شَهَادَةٌ فَتَجَشّمْ، فَقُمْتُ وَأَتَيْتُ، شِئْتُ أَمْ أَبَيْتُ، فَقَالَ الحَمّامِي: يَا رَجُلُ لاَ تَقُل غَيْرَ الصّدْقِ، وَلا تَشْهَدْ بِغَيْرِ الحَقّ، وَقُلْ لِي: هذَا الرّأسُ لأيّهِمَا، فَقُلْتُ: يَا عَافَاكَ اللهُ هذَا رأسِي، قَدْ صَحِبَنِي فِي الطّرِيقِ، وَطَافَ مَعِي بِالْبَيْتِ العَتِيقِ، وَمَا شَكَكْتُ أَنّهُ لِي، فَقَالَ لِي: اسْكُتْ يَا فُضُولِيُّ، ثُمّ مالَ إِلى أَحَدِ الخَصْمَيْنِ فَقَالَ: يَا هَذَا إِلَى كَمْ هَذِهِ المُنَافَسَةُ مَعَ النّاسِ، بِهذَا الرّأسِ؟ تَسَلّ عَنْ قَلِيلِ خَطَرِهِ، إِلى لَعْنَةِ اللهِ وَحَرّ سَقَرِهِ، وَهَبْ أَنّ هَذا الرّأسَ لَيْسَ، وَأَنَا لَمْ نَرَ هذَا التّيْسَ.

قَالَ عِيسَى بْنُ هِشَامٍ: فَقُمْتَ مِنْ ذَلِكَ المَكَانِ خَجِلاً، وَلَبِسْتُ الثّيَابَ وَجِلاً، وَانْسَلَلْتُ مِنَ الحَمّامِ عَجِلاً، وَسَبَبْتُ الغُلامَ بِالعَضّ وَالمَصّ، وَدَقَقْتُهُ دَقّ الجِصّ...إلخ"(٨٣).

التحاذي الحاصل بين مقطوعة ابن دانيال الشعرية ومقامة البديع الهمذاني الحلوانية يمكن تحديده في المحاور التالية: أولا: طرح إشكالية متصلة برداءة الإنشاءات لبعض المرافق العامة التي مثلت مرتكزات حيوية لعامة الشعب في زمنيهما، ونموذجهما "الحمامات العامة" التي انتشرت في زمنهما؛ ثانيا: تصوير معاناة الزبائن التي تطرح شكوى مشتركة من قبل فئة المرتادين لهذه المنشاءات العمومية؛ ثالثا: اختيار أسلوب عرض فكاهي ساخر في تدوين المواقف الهزلية التي تنتج من قلة خبرة عاملي الحمامات مع مرتاديها بخاصة وتبطينها بدلالاتها من أوضاع اجتماعية متردية في عموم مرافق المعيشة؛ رابعا: توظيف آلية السرد اللاحق في القص (كما هو طرح ابن دانيال في مقطوعته

التي يستخدم فيها الأزمنة الماضية في سرد ما وقع له من أحداث: (كان ما كان وانقضى؛ لاح في ليلتين؛ تولهت ثم إني توهمت أني رأيته في المنام، وتعثرت خلفه في خروجي، وعندما رآني مُلقى قام عليه بالرقية، ثم أنه قبّل ما كان تحت اللثام...إلخ) وكذلك طرح البديع الهمذاني في مقامته حيث الصيغ الماضية هي المسيطرة على عملية السرد: حدثنا عيسى، لما قفلت من الحج، ونزلت حلوان، فخرج مليا، صحبني في الطريق...إلخ)، هكذا تلاقي في الجو العام وأساليب الصياغة بين القطعتين مع استقلال كل منهما بتفاصيل البنية السردية من (مكان وزمان وشخوص وحوار) وتمايزهما شكليا (حيث قطعة ابن دانيال منظومة شعرا بينما قطعة البديع الحاصل معها التناص مكتوبة نثرا) يجعلهما نموذجا مثاليا لتوضيح تطبيقي لمفهوم التحاذي في أنواع التناص التي قررها محمد مفتاح. التناص في درجته من التحاذي بين نظم ابن دانيال عن حمامات زمانه عهد حكم المماليك في القرن السابع الهجري وبين مقامة الهمذاني عن حمامات زمانه في عهد حكم العبَّاسيين في القرن الرابع الهجري فيه دلالة على أنه قد تختلف الأزمنة وتتعدد الأمكنة وتتغير الأنظمة لكن تبقى الشعوب في المجتمعات الهرمية متوحدة في معاناتها من منشآت ومرافق بنية تحتية معدومة، يعري عنها أدباء العصور المختلفة بنصوص قد تتفق موضوعاتها وصياغاتها لكن تبقى تيماتها وموتيفاتها ودلالاتها متمايزة ومستقلة عن بعضها البعض.

شكل توضيحي (٨)



يتضح لنا مما تقدم أن سلم التعالقات النصية بدرجاته الآنفة الذكر، ونعني بها التطابق والتفاعل والتداخل، تفاوتت فيها المسافة بين النصوص من متقاربة إلى متآلفة ثم متناظرة، لننتقل منها إلى درجات من التباعد والتقاصي نعرض لشواهدهما في نصوص ابن دانيال فيما يلي شرحه.

التباعد :

هو الخامس في ترتيب درجات التناص التي قررها محمد مفتاح، ويعرفها بمقابلتها مع درجة التحاذي حيث يقول: "إن هذا التحاذي الشكلي والمعنوي والفضائي يتحول في بعض الأحيان إلى تباعد شكلي ومعنوي وفضائي؛ وتبيان ذلك، أنه إذا كان من الممكن تحاذي النص الحديثي والنص القرآني أو النص الكلامي الفلسفي، فإن التباعد بأنواعه يتجلى في مجاورة نكتة سخيفة أو جارة لآية قرآنية أو لحديث نبوي شريف أو في محاذاة حديث عن الحمقى".(٨٤) ومن نماذج ابن دانيال الشعرية التناصية بدرجة التباعد قوله، يهجو التاجر تقيَّاً العطار:

يـــا معْشَـــر النّـــاسِ كـــمْ ذا إليـــــــكُمُ أتـــــــظلّمْ
إنّـــي بُليـــتُ بقـــــاسٍ مـــــا إن يـــرِقُّ ويَـــرحَمْ
ذو قِعـــــدَةٍ كجُـــــمادٍ إكـــــرامُها في مَحـــرَمْ
مـــاذا أقـــولُ لَمِـــنْ قَـــدْ تَعَـــوَّذَتْ منـــه مَـــريَمْ (٨٥)

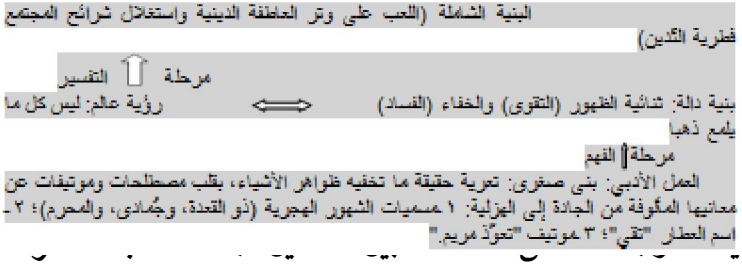
الشطر الأخير من آخر أبيات المقطوعة (تعوذت منه مريم) فيه تناص واضح مع سورة مريم، مع قوله تعالى: ﴿ وَٱذۡكُرۡ فِي ٱلۡكِتَٰبِ مَرۡيَمَ إِذِ ٱنتَبَذَتۡ مِنۡ أَهۡلِهَا مَكَانٗا شَرۡقِيّٗا ١٦ فَٱتَّخَذَتۡ مِن دُونِهِمۡ حِجَابٗا فَأَرۡسَلۡنَآ إِلَيۡهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرٗا سَوِيّٗا ١٧ قَالَتۡ إِنِّيٓ أَعُوذُ بِٱلرَّحۡمَٰنِ مِنكَ إِن كُنتَ تَقِيّٗا ١٨ قَالَ إِنَّمَآ أَنَا۠ رَسُولُ رَبِّكِ لِأَهَبَ لَكِ غُلَٰمٗا زَكِيّٗا ﴾ (مريم:١٦، ١٦-١٩). السورة القرآنية توضح أن أسباب تعوذ مريم-عليها السلام-كانت لحظة خوف ممن بدا على مظهره التقى وخشيت انفراده بها،

وهي لَمّا تعلم بعد الأمر الربّاني الذي حمله إليها جبريل-(عليه السلام). وفي توضيح ملابسات الظرف الحاصل منه التقاء السيدة مريم مع جبريل يشرح السعدي: "أنها تباعدت عن أهلها فأرسل (الله إليها) جبريل (عليه السلام) في صورة جميلة، وهيئة حسنة، لا عيب فيه، ولا نقص؛ لكونها لا تحتمل رؤيته على ما هو عليه، فلما رأته في هذه الحال خافت أن يكون رجلاً قد تعرض لها بسوء فاعتصمت بربها، واستعاذت منه (إني أعوذ بالرحمن منك إن كنت تقيّا)، أي ألتجئ به وأعتصم برحمته أن تنالني بسوء. إن كنت تخاف الله وتعمل بتقواه فاترك التعرض لي"(٨٦)

ابن دانيال في توظيفه فعل "التَّعوذ المريمي" يهدف إلى السخرية من خصمه التاجر العطَّار، موظفا في ذلك آليته المعهودة في ملاحظة موافقة صفة التقوى (الموسوم بها جبريل - (عليه السلام) - في القصة القرآنية) مع اسم المشكو بحقه (تقيًّا العطَّار)، عارضا ذلك في أسلوب فكاهي تهكمي، يعرِّض فيه بفساد العطَّار المسمى "تقيا"، معريا تلاعب شريحة من طبقة التجار بالدين واستغلالهم العاطفة الدينية لشريحة المجتمع بسيطة الثقافة، وهي شريحة ضاربة بجذورها إلى الطرفة الشهيرة المنسوبة لأحد بائعي التمر الذي أراد رواجا لتمره في سوق السمَّاكين فما كان منه إلَّا أن اخترع حديثا نصه: "إذا أسمكتم فابلحوا-رواه مسلم"،[٨٧] موهما نسبته إلى النبي صلى الله عليه وسلم بقوله رواه مسلم، بينما هو عندما يتحرى خروجا من إثمه يوضح بأن "مسلم" الذي عناه برواية القول هو شخصُه وليس "مسلم" موثق الأحاديث الشهير. ابن دانيال يفضح إذن آفاتٍ اجتماعيةً تفشت في مجتمع المماليك، نتيجة فساد طبقة التجار، حيث "لم تكن القاهرة وأسواقها على حال ثابت من الهدوء والسكينة في العصر المماليكي، بل كثيراً ما تأثرت المدينة بعوامل اقتصادية وسياسية أدت إلى زعزعة الحالة في الأسواق وإثارة القلق في النفوس".(٨٨) وهو أيضا يغلف تهكمه بإشارة ضمنية إلى غفلة الطبقة الحاكمة عن معالجة آثار فساد طبقة التجار الذين عاثوا في

الأرض فسادا ولم يجدوا من يردهم عن غيهم من سلاطين المماليك، لتتحقق فيهم مقولة كاتو الشهيرة: "من يسرق مال مواطن يقضي بقية أيامه مكبلاً بالسلاسل والأغلال؛ ولكن من يسرق مال المجتمع يقضي بقية أيامه رافلاً في أفخرالثياب ومتحلياً بالذهب الوهاج."[٨٩] وبالضرورة لذلك الغش التجاري المتغافل عنه انعكاساته على حياة بائسة عايشها ابن دانيال وطبقته الاجتماعية، جعلته لا يتوجه بشكواه إلى قضاء موثوق فيه يأتيه بحقه بل للعامة من الناس، حيث يقول: يا معْشَرَ النّاسِ كمْ ذا إليـــــكُمُ أتـــــظلّمْ؟ وهو يطرح أسلوب الاستفاهم الإنكاري بما ينبئ عن تكرر مرات الشكوى التي لا يجد لها أذانا صاغية تعالجها، مؤكدا على وجود فجوة عميقة بين طبقات الشعب (من حاكمة عليا، وتجَّار برجوازية، وعاملة انتمى إليها، ومدقعة فقيرة تتجرع البؤس بشتى أصنافه)، ما يؤكد انقطاع صلة تواصل حقيقية بين العليا والبرجوازية مع العاملة والدنيا في مجتمع المماليك.

شكل توضيحي (٩)



بتصنيف [illegible] وظَّف هنا، لأن ابن دانيال تعمد اقتطاع جملة قرآنية من سياقها الجدي وضمَّنها سياقا مضادا هزليا ساخرا يخلع عليه شكواه، خالقا منها إحدى تيمات نصه الشعري التهكمية، وهو ما يتسق ووصف محمد مفتاح لدرجة التباعد التناصية بقوله: "ولكنه يكون متباعداً بنية وانتماء ومعنى"[٩٠]، وهو أيضا يعاضدها بإخراج المألوف من شهور هجرية (ذو القعدة، جمادى الآخر، المحرم) من دلالاتها الزمنية المألوفة إلى دلالات تحمل معاني القعود والجمود والمنع والحرمان. هي

بنية موطنها دائرة الحياة اليومية التي استطاع ابن دانيال بأشعاره، الأقرب للشعبية في طبيعتها، أن يخلق بنيات فضائها الشعري من معايشة حقيقية لآلامها وآمالها، والوعي الفعلي القائم على الاستغاثة بـ"معشر الناس" دونا عن المنوط بهم فعليا معالجة الفساد، لفقدان الثقة فيهم والأمل منهم، ثم تبلورت فكرة الوعي الممكن التي تجسدت في التقوى ويعبر عنها بلسان حالها، فيفتح مداركها لاستيعاب واقعها المرير، وينبهها لما لها من حقوق مسلوبة، فجاءت بنياته الكلية مصورة بحق "الحياة الاجتماعية في الفترة التاريخية التي كتب فيها، و[أعطانا] صورة واضحة عن وقائع اجتماعية محددة [عاشتها طبقته]"(٩١).

التقاصي :

يمثل التقاصي أقصى مسافة بين النصوص المتعالقة، فتبدو درجة تناصها متخالفة، وفي رأي مفتاح هو درجة تالية على التباعد الذي يمكن اعتباره "نوعاً أولياً من التقاصي، إذ يقوم على التقابلات التالية: النصوص الدينية/ النصوص السخيفة والفاجرة، النصوص الحكيمة النصوص الحمقية."(٩٢) تتمظهر هذه الدرجة التناصية في قصيدة ابن دانيال التي يمدح فيها النبي محمد ﷺ التي مطلعها:

تَجلّى فَألهى القَلْبَ عَنْ كُلِّ مقصَدِ ... ولاحَ فَألوى الطّرفَ عَنْ كَلِّ مَشْهد

خَفِيٌّ لِإفراط الظُّهورِ وكم نَبَتْ ... عن الشّمْسِ للإشراقِ مُقلَةُ أرمدْ

أراني بهِ في وصْفِ معناه حائراً ... على أنني في حيرة القصد مُهْتَدى

ومنها:

فإنْ لَمْ أُشاهدْهُ بِكُلِّ مُشاهدٍ ... لآياتهِ أَنكَرْتُ مَعْنى التّشَهُّدِ

أَهيمُ بهِ في كُلِّ وادٍ وإنّني ... لآنَسُ مِنْهُ بابتهاجِ التّوَدُّدِ

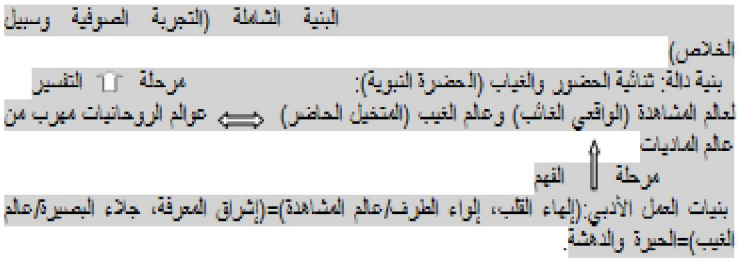
في كشفه عن تجليات أثر الحضرة النبوية التي يرجو أن يخبرها كل صوفي، يستخدم ابن دانيال صياغات زمنية في الماضي، وذلك كما في قوله: (تجلى

فألهى القلب، ولاح فألوى الطرف، فألوى الطرف)، بينما يقرر آثارها ووقعها عليه بصياغات في المضارع كقوله: (أراني حائرا، أهيمُ به، آنسُ به)، وذلك لتأكيد استمرارية معايشته لتفاصيلها في سائر وقته، ونفي أن تكون تجربة ذات أثر لحظي عليه. وهو يؤكد أثر وقعها الجلي عليه بتوظيفه التناص في (أهيم به في كل واد) مع قوله تعالى: ﴿وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ﴾ (الشعراء:١٩، ٢٢٤-٢٢٦)، وهو تناص بدرجة تقاصي لأن ابن دانيال يقتبس مصطلح (الهيام) ويوظفه على الضد من مفهومه القرآني، ناقلا معناه من الغواية والضلال والتردي إلى الغاية والرشاد والسُّمو: فبينما كلمة "يهيمون" في الآية القرآنية تأتي بمعنى: "أنهم من غوايتهم، وشدة ضلالهم في كل واد من أودية الشعر يهيمون، فتارة في مدح، وتارة في قدح، وتارة في صدق، وتارة في كذب، وتارة يتغزلون، وأخرى يسخرون، فلا يستقر لهم قرار"،[٩٣] نجد استخدام ابن دانيال لها يقصي هذا المعنى عنها، ليدل على منزلة "الهيام" بذات رسول الله عند الصوفي التي نقلته من عالم المشاهدة وأدواته (حيث تجلَّى فألهى القلب، ولاح فألوى الطَّرْف) إلى عوالم غيبية، عبَّر بها عن رؤية عالم متمردة على عالم المشاهدة بروحانية يتعلق بها الصوفي حتى ينجو من متاهة الواقع، ويتحقق له الاستقرار النفسي الذي ينشده ابن دانيال نيابة عن طبقته التي ينتمي إليها. فهو يذكره في كل حين، ولا يغيب عن مخيلته في كل مكان، كما هو هيام المحبوب بمحبوبه، لأنه المرشد والدليل إلى تحصيل "المعرفة الخالصة" التي ينشدها كل صوفي، وسبيل تحصيلها يتجلى في محبة خالصة للرسول ﷺ حتى تتماثل فيها تجليات الله على أصفيائه من الأنبياء مع ما يرونه في مرحلة "الكشف الصوفي،" وهو يعني عندهم "رفع الحجب أمام قلب الصوفي وبصره ليعلم ما في السموات والأرض، فلا تسقط ورقة إلا بنظره، ولا تقع قطرة ماء من السماء

لا يعلمه [...] فالصوفي لا يقف أمامه حجاب، ولا يوصد أمامه باب، ولا يعجزه علم شيء في الأرض والسماء، فهو يعلم ما يكتب في اللوح المحفوظ ساعة بساعة، بل هو يعلم بأي لغة وأي قلم كُتب اللوح المحفوظ، وماذا في أم الكتاب، وماذا كان منذ الأزل وماذا سيكون إلى الأبد، لقد ساوى الصوفية أنفسهم بالأنبياء بالغيب".(٩٤)

هكذا تتجلى درجة التقاصي بين النصين، فقد ذهب محمد مفتاح إلى أن: "التقاصي قد يبلغ بين النصوص أقصاه بحيث يكون هناك تباعد فضائي، وتباعد انتمائي، وتباعد دلالي ورسالي، كما هو شأن المسافة بين التطابق والتقاصي، إلا أنهما ليسا إلّا درجتين من سلم للمعاني وللقيم نابعة من واحد؛ مع افتراضنا التطابق أو درجات السلم العليا المتصلة بالمنطلق والتقاصي آخر درجة منه فإننا ننفي التقاصي الذي هو معنى الإبعاد والتناقض".(٩٥)

شكل توضيحي (١٠)



الخاتمة :

ختاماً فقد بيَّن البحث بأن المصادر التناصية شكلت مادة غنية نهل منها ابن دانيال لينسج صوراً زمنية أنطقته بصياغات تعبيرية بث من خلالها رؤية عالم لتجارب عاشتها طبقته البسيطة من مجمتع المماليك الذي انتمى إليه. وقد ساعد على إثبات ذلك نهج الدراسة الذي تبنى مفاهيم المنهج البنيوي التكويني التي تولي اهتماما كبيرا بفهم البناء النسقي للنص أولا ومتكنزاته من

بنية دلالية ، وتخرج منه لتفسير تلك البنية في ضوء مولدها من سياقات خارجية متعددة شكلت رؤية النص وصياغات الفنية.

وقد ساهم توظيف الدرجات التناصية في تأسيس أرضية خصبة لفهم أثر التعالق النصي (بدرجاته المتنوعة من تطابق وتفاعل وتداخل وتحاذي وتباعد وتقاصي) ومداه في خلق وتشكيل الصور الزمنية لابن دانيال في نظمه الذي اختلف انفعاله به ما بين البيت المفرد والنتفة والمقطوعة والقصيدة التي أظهرت. النتيجة التي خرج بها البحث هي أن مناهل ابن دانيال التناصية التي تعددت من النصوص الدينية والصوفية والشعبية كانت باعثه الملهم لخلق عديد من التيمات الشعرية ودافعه لتحوير بعض الموتيفات عن سياقات فهمها التقليدية، التي عبَّر بها عن بنية دالة كبرى لنصوصه، أساسها ثنائيات ضدية ذات صياغات مختلفة (استاتيكي وديناميكي، ثابت ومتغير، متماسك ومفكك، حضور وغياب ... إلخ)، تحمل في طياتها هموم وتطلعات شريحة البسطاء والأرزقية من أبناء المجتمع المملوكي. لقد استطاع ابن دانيال بارتباطه الوثيق بأبناء طبقته وبوعيه الفني الذكي أن يوثق لمظاهر مختلفة من معايش تلك الشريحة من مجتمعه وتجاربها وانفعالاتها وطموحاتها، فجاءت أشعاره نموذجا للنصوص التي لا ينبغي الوقوف في فهمها على حدودها النَّسقية لأنها "لا يقتصر فهمها في حد ذاتها خارج حدود الزمان والمكان، وإنما يتجاوز ذلك إلى تطورها ضمن إطار محدد للزمان والمكان وتفاعلها وتحركاتها فيه"،[٩٦] ما جعل منها مستحقة لأن تكون شهادة موثوقة على عصره؛ تعكس بدقة تفاصيل سياسية واقتصادية واجتماعية لمجتمع المماليك، وأثرها على شرائح معينة من طبقات نظامه الهرمي، مما لم يستطع المؤرخون تدوينه لنا في مؤلفاتهم.

هوامش البحث

(١) يُنظر، لوسيشان غولدمان، الإله الخفي، ترجمة: زبيدة القاضي (دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٠).

(٢) جان بياجيه، البنيوية، ترجمة: عارف متيمتة وبسير الوبري (بيروت: منشورات عويدات، ط.٤، ١٩٨٥) ، ص.٨.

(٣) عباس البياتي، إيناس كاظم شنباره الجبوري، "عتبات البنيوية التكوينية ونقاط انطلاقها،" مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، ٢٠١٦: ٢٥، ص. ٤٦٢.

(٤) جميل حمداوي، البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق، ط١، (تطوان: المغرب، دار الريف للنشر والطبع الإلكتروني، ٢٠١٦)، ص.٢٧.

(٥) لوسيان جولدمان، ومجموعة من المؤلفين، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة: محمد سبيلا (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ط. ٢، ١٩٨٦م)، ص.ص.: ٤٦-٤٧.

(٦) محمد بن الحسن بن دريد، الأزدي البصري، جمهرة اللغة (القاهرة: مؤسسة الحلبي وشركاؤه للنشر والتوزيع، عام ١٩٣٢م)، ع١، ج١، ص: ١٠٣.

(٧) محمد بن مكرم جمال الدين ابن منظور، الأنصاري، لسان العرب (بيروت: دار صادر، عام ١٩٩٢م)، ج٧، ص.ص.: ٩٧-٩٨.

(٨) شكري عزيز الماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد (عمان: دار الفارس للتوزيع والنشر، ١٩٩٧م)، ص. ١٥٩.

(٩) أبو هلال الحسن بن عبدالله بن مهران، العسكري، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم (مصر: دار إحياء الكتب العربية، ط. ١، ١٣٧١هـ/ ١٩٥٢م)، ص ١٩٦.

(١٠) القاضي أبو الحسن علي بن عبدالعزيز، الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: أحمد عارف الزين (تونس: دار المعارف، ١٩٩٢م)، ص ١٥٢.

(١١) أبو الفتح ضياء الدين ابن الأثير، الجزري، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محي الدين عبدالحميد (بيروت: المكتبة العصرية، ١٤٢٠هـ)، ج.٢، ص. ٣٢٦.

(١٢) ينظر: أبو بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن ، الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود شاكر (القاهرة: مطبعة المدني، جدة، دار المدني، ط.١، ١٩٩١م)، ص. ٣٣٨.

(١٣) المرجع السابق، ص. ٢٤٠.

(١٤) تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين والمبدأ الحواري (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.٢، ١٩٦٦م)، ص. ١٢١.

(١٥) أحمد، الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً (عمان: مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م)، ص. ١١.

(١٦) ناتالي، غروس، مدخل إلى التناص، ترجمة: عبدالحميد بورايو (سورية: دار نينوى، ١٤٣٣هـ/ ٢٠١٢م)، ص. ١٧

(١٧) الزعبي، ٢٠٠٠، ص.١٧.

(١٨) محمد مفتاح، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي (بيروت& الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩م)، ص. ٤١.

(١٩) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) (بيروت & الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط. ٢، ١٩٨٦م)، ص. ١٢٤.

(٢٠) عبدالله محمد، الغذامي، الخطيئة والتكفيرمن البنيوية إلى التشريحية: نظرية وتطبيق (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط.٦، ٢٠٠٦)، ص. ٢٨٩.

(٢١) غولدمان، ٢٠١٠، ص. ١٢٦.

(٢٢) المرجع السابق، ص. ١٢٨.

(٢٣) مفتاح، ١٩٩٩، ص ٤١.

(٢٤) المرجع السابق، ص ٤١.

(٢٥) شمس الدين محمد ابن دانيال، الموصلي، المختار من شعر ابن دانيال، اختيار: الإمام صلاح الدين خليل الصفدي، تحقيق: محمد نايف الدليمي (الموصل: دار الكتب، ١٩٧٧م)، ص. ص.:٢١٢-٢١٣.

(٢٦) القيرواني: هو أبو الحسن الحصري علي بن عبدالغني الفهري القيرواني قال ابن بسام صاحب الذخيرة في حقه كان بحر براعة ورأس صناعة وزعيم جماعة، كان عالماً بالقراءات وطرقها وأقرأ الناس القرآن الكريم بسبته وله قصيدة نظمها في قراءة نافع عدد أبياتها مائتين وتسعة وله ديوان شعر فمن قصائده السائرة القصيدة التي أولها (يا ليل الصب متى غده أقيام الساعة موعده)، ينظر: شمس الدين بن خلكان، الزركلي، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، حققه: إحسان عباس، (بيروت: دار صادر، ٢٠١٤م)، ج٣، ص.ص.:٣٣٢-٣٣٤.

(٢٧) محمد بن الحاج يحيى، الجيلاني المرزوقي، أبو الحسن الحصري القيرواني، (تونس: مطبعة المنار، ١٩٦٣م)، ص.ص.: ١٤٣-١٤٥.

(٢٨) ينظر المرجع التالي:
Karim Dakroub, Ibn Daneil, *World Encyclopedia of Puppetry Arts* (online), trans: Anne Nguyen, 2009: https://wepa.unima.org/en/ibn-daniel/

(٢٩) هو الوزير الصاحب شمس الدين التنوخي الدمشقي، وزير السلطان الملك الأشرف، كان في شبيته يسافر للتجارة، فصيح العبارة حلو المنطق وافر الهيبة كامل الأدوات خليقاً بالوزارة تام الخبرة، ينظر: صلاح الدين خليل بن أيبك، الصفدي، الوافي بالوفيات، تحقيق: أحمد أرناؤوك، تركي مصطفى، طالعه: يحيى بن حجي شافعي،(بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٤٢٠هـ، ٢٠٠٠م)، ج. ٤، ص. ٦٤.

(٣٠) ابن دانيال، ١٩٧٧، ص. ٦٠، الجوزاء: برج من أبراج السماء، الثريا: نجم لامع.

(٣١) أبو الحسين عبدالرحمن بن عمر الرازي الصوفي، صور الكواكب الثمانية والأربعين، نسخة محققة على نسخة الأمير ألغ بيك كوركان: لجنة إحياء التراث العربي (بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨١م)، ص.ص.: ٢٦٤-٢٦٨.

(٣٢) انظر المرجع التالي:
Abeer A. al-Abbasi, 'Orion,' ***Encyclopedia of the Bible and Its Reception Online*** (EBR), Forthcoming: June: 2023, Vol. 22.

(٣٣) ابن دانيال، ١٩٧٧، ص. ١٥٠، أترعت: مملوءة.

(٣٤) المرجع السابق، ص. ١٥١.

(٣٥) القاصرات الحسان في تفسير السَّعدي هنَّ اللاتي: "قد قصرن طرفهن على أزواجهن من حسنهم وجمالهم وكمال محبتهن لهم، ولم ينلهن قبلهم أحد من الإنس والجن بل هنّ أبكار عرب، متحببات إلى أزواجهن،" عبدالرحمن بن ناصر، السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، تقديم: عبدالله بن عبدالعزيز بن عقيل ومحمد الصالح العثيمين، تحقيق: عبدالرحمن بن معلا اللويحق (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٤٢١ه/ ٢٠٠٠م)، ص. ٨٣١.

(٣٦) ولسون ادموند، قلعة اكسل، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، ط٢، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩م)، ص. ٢١٨، نقلاً عن: حسن كريم عاتي، الرمز في الخطاب الأدبي، (بغداد، الروسم للصحافة والنشر والتوزيع، ١٤٣٦ه/ ٢٠١٥م)، ص. ٣٤.

(٣٧) محمد بن أحمد بن إياس الحنفي، بدائع الزهور في وقائع الدهور، تحقيق: محمد مصطفى (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م)، ج.١، ص. ٣٢٩.

(٣٨) مفتاح، ١٩٩٩، ص. ٤٢.

(٣٩) سلافة: صفة في الخمر.

(٤٠) السامد: الذي يرفع رأسه تكبراً وزهواً.

(٤١) نزيف: من نزف للبناء للمجهول، يقال: نزف فلان إذا ذهب عقله أو سكر، ابن دانيال، ١٩٧٧، ص.ص.: ٣٣-٣٤.

(٤٢) محمد بن إسحاق المطلبي، السيرة النبوية، تحقيق: أحمد فريد المزيدي (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٤م)، ص.ص.: ٥٨٩، ٥٩٠.

(٤٣) لمزيد اطلاع عن سيرتها ينظر: فريد الدين عطار نيسابوري، تذكرة الأولياء، ترجمة محمد الأصيلي الوسطاني الشافعي، تحقيق: محمد أديب الجادر، تصحيح: أحمد آرام (دمشق: مدينة الشارقة & القاهرة: دار المكتبي، ٢٠١٦م)، ص.ص.: ٨٤٩-٨٦٤.

(٤٤) المصدر السابق، ص. ٨٥١.

(٤٥) عبدالرحمن بدوي، تاريخ التصوف الإسلامي من البداية حتى نهاية القرن الثاني (الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٧٥م)، ص. ٥٠.

(٤٦) الشرف ابن الفارض أبو حفص وأبو القاسم عمر بن أبي الحسن علي بن المرشد الحموي الأصل، المصري المولد والدار والوفاة، المعروف بابن الفارض، المنعوت بالشرف، له ديوان شعر لطيف، وأسلوبه فيه رائق ظريف ينحو منحى طريقة الفقراء، وكانت ولادته في الرابع من ذي القعدة سنة ست وسبعين وخمسمائة بالقاهرة، وتوفي بها يوم الثلاثاء الثاني من جمادى الأولى سنة اثنتين وثلاثين وستمائة ودفن من الغد، ينظر، شمس الدين بن خلكان، الزركلي، وفيات الأعيان وأبناء أبناء الزمان، حققه: إحسان عباس (بيروت: دار صادر، ٢٠١٤م)، ج.٤، ص.ص.: ٤٥٤-٤٥٥.

(٤٧) عمر بن علي بن الفارض، ديوان ابن الفارض، تحقيق: درويش الجويدي (بيروت: المكتبة العصرية، ٢٠٠٨م)، ص. ١٩١.

(٤٨) ابن دانيال، ١٩٧٧، ص. ٢٦٨.

(٤٩) بدوي، ١٩٧٥، ص. ٢٧٨.

(٥٠) أبي عبدالله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري (بيروت: دار ابن كثير، ١٤٢٣هـ؟ ٢٠٠٢م)، ص ١٥٧٧.

(٥١) أي نومهم بالليل قليلاً، وأما أكثر الليل فإنهم قانتون لربهم ما بين صلاة وقراءة وذكر ودعاء وتضرع،" السعدي، ٢٠٠٠، ص. ٨٠٩.

(٥٢) أبو العباس تقي الدين أحمد بن علي المقريزي، السلوك لمعرفة دول الملوك، تحقيق: محمد عبد القادر عطا (بيروت: دار الكتب العلمية، ط.١، ٨ مج.، ١٩٩٧م)، ج. ٢، ص. ٤٦٢.

(٥٣) ابن الفارض، ١٩٥١، ص. ٨٢ وما بعدها.

(٥٤) حسان عبدالحكيم، التصوف في الشعر العربي نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري (مصر: مكتبة الأنجلو، ١٩٥٤م)، ص. ٦٩.

(٥٥) نيسابوري، ٢٠١٦، ص. ٨٦٢.

(٥٦) قال الحافظ ابن كثير (الشيخ خضر بن أبي بكر المهراني العدوي شيخ الملك الظاهر بيبرس، كان حظيا عنده مكرما لديه، له عنده المكانة الرفيعة، كان السلطان ينزل بنفسه إلى زاويته التي بناها له في الحسينية، في كل أسبوع مرة أو مرتين، وبنى له عندها جامعا يخطب فيه للجمعة، وكان يعطيه مالا كثيرا، ويطلق له ما أراد، ووقف على زاويته شيئا كثيرا جدا، وكان معظما عند الخاص والعام بسبب حب السلطان وتعظيمه له، وكان يمازحه إذا جلس عنده، وكان فيه خير ودين وصلاح، وقد كاشف السلطان بأشياء كثيرة، وقد دخل مرة كنيسة القمامة بالمقدس فذبح قسيسها بيده، ووهب ما فيها لأصحابه، وكذلك فعل بالكنيسة التي بالإسكندرية وهي من أعظم كنائسهم، نهبها وحولها مسجدا ومدرسة أنفق عليها أموالا كثيرة من بيت المال، وسماها المدرسة الخضراء، وكذلك فعل بكنيسة اليهود بدمشق، دخلها ونهب ما فيها من الآلات والأمتعة، ومد فيها سماطا، واتخذها مسجدا مدة ثم سعوا إليه في ردها إليهم وإبقائها عليهم، ثم اتفق في هذه السنة أنه وقعت منه أشياء أنكرت عليه وحوقق عليها عند السلطان الملك الظاهر فظهر له منه ما أوجب سجنه، ثم أمر بإعدامه وهلاكه وكانت وفاته في هذه السنة [٦٧٥]، ودفن بزاويته سامحه الله، وقد كان السلطان يحبه محبة عظيمة حتى إنه سمى بعض أولاده خضرا موافقة لاسمه، وإليه تنسب القبة التي على الجبل غربي الربوة التي يقال لها قبة الشيخ خضر). عماد الدين أبو الفداء إسماعيل

بن كثير القرشي البُصروي الشافعي، البداية والنهاية (بيروت: مكتبة المعارف، ط٧، ١٤٠٨ه/ ١٩٨٨م)، ج١٣، ص. ٢٧٨.

(٥٧) جولدمان، ٢٠١٠، ص. ٢٩.

(٥٨) مفتاح، ١٩٩٩، ص. ٤٢.

(٥٩) ثامن ملوك الترك ولد سنة ٦٦٦هـ وجلس على سرير الملك بعد أبيه لقب نفسه بالملك الأشرف بعد أن تم له السلطان، وكان شجاعاً شهماً حازماً قام بأمور السلطة كما ينبغي، ينظر: جمال الدين أبو المحاسن يوسف بن تغري بردي الأتابكي، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة (مصر: وزارة الثقافة، ١٣٨٣هـ/ ١٩٦٣م)، ج. ٨، ص. ٣-٥.

(٦٠) ابن دانيال، ١٩٧٧، ص. ٤٥.

(٦١) السعدي، ٢٠٠٠، ص. ٥٢٥.

(٦٢) ينظر، ابن كثير، ج ١، ص.: ١٤٠-٤٢، ١٤٧-١٤٨.

(٦٣) ابن تغري بردي، ١٩٦٣، ج ٨، ص. ١٦.

(٦٤) ابن دانيال، ١٩٧٧، ص. ٢٦٤.

(٦٥) السعدي، ٢٠٠٠، ص.ص.: ٥٣٢-٥٣٣.

(٦٦) ينظر: آمنة محمود سليمان الرواشدة، حيوات المرأة المملوكية في مصر والشام (٦٤٨-٩٢٣هـ/ ١٢٥٠-١٥١٧م):دراسة سياسية اجتماعية فكرية. رسالة ماجستير (جامعة اليرموك، ١٩٨٩م)، ص.ص.: ١١٩-١٢١.

(٦٧) مفتاح، ١٩٩٩، ص. ٤٢.

(٦٨) هو السلطان الملك المنصور حُسام الدين لاجين بن عبدالله المنصوري سلطان الديار المصرية تسلطن بعد خلع الملك العادل كتبغا المنصوري وأصل لاجين مملوك للملك المنصور قلاوون اشتراه ورباه واعتقه ورقاه إلى أن جعله من جملة مماليكه، وجعله أميراً ونائباً بقلعة دمشق، مات مقتولاً سنة ٦٩٨هـ، ينظر: ابن تغري بردي، ١٩٦٣، ج. ٨، ص. ٨٥.

(٦٩) المرسوم: ما يصدر من أمر عن الحاكم، والتجريس: العقاب والتشهير، والدره: العصا لها رأس كبير في أحد طرفيها.

(٧٠) صلاح الين خليل بن أيبك، الصفدي، أعيان العصر وأعوان النصر، حققه: علي أبو زيد، نبيل أبو عمشه، محمد موعد، محمود سالم محمد، تقديم: مازن عبدالقادر المبارك (بيروت: دار الفكر المعاصر، دمشق: دار الفكر، ١٤١٨ه/ ١٩٩٨م)، ص. ٤٢٨.

(٧١)أبو نواس: أبو علي الحسن بن هانئ بن عبدالأول بن الصباح المعروف بأبي نواس الحكَمي الشاعر المشهور، ذكر محمد بن داود بن الجراح في كتاب (الورقة) أن أبا نواس ولد بالبصرة ونشأ بها، ثم خرج إلى الكوفة مع والبة بن الحباب، ثم صار إلى بغداد، وقال غيره إنه ولد بالأهواز ونقل منها وعمره سنتان، وروي أن الخصيب صاحب ديوان الخراج بمصر سأل أبا نواس عن نسبه فقال: أغناني أدبي عن نسبي، وهو في الطبقة الأولى من المولدين توفي في جمادى الأولى سنة خمس وخمسين وثلثمائة، ينظر: ابن خلكان، ٢٠١٤، ج.٢، ص.ص.: ٩٥-٩٦، ١٠٤.

(٧٢) أبو نواس الحسن بن هانئ، ديوان أبي نواس، تحقيق: بدر الدين حاضري، محمد حمامي (بيروت: دار الشروق، ١٤١٢/ ١٩٩٢)، ص. ٢٦٧.

(٧٣) باب الخرق: اسم موضع وسط القاهرة يعرف اليوم بباب الخلق، يشرف عليه اليوم ديوان محافظة مصر.

(٧٤) الخبل بفتحتين: الجنون .

(٧٥) ضاعت: انتشرت، من قولك ضاع المسك والطيب إذا انتشر.

(٧٦) ابن دانيال، ١٩٧٧، ص.ص.: ٨٨-٩١.

(٧٧) سعيد عبدالفتاح عاشور، المجتمع المصري في عصر سلاطين المماليك (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٩٢)، ص.ص.: ١٠٤-١٠٥.

(٧٨) ثامن ملوك الترك ولد سنة ٦٦٦هـ وجلس على سرير الملك بعد أبيه لقب نفسه بالملك الأشرف بعد أن تم له السلطان، وكان شجاعاً شهماً حازماً قام بأمور السلطة كما ينبغي، ينظر: ابن تغري بردي١٩٦٣، ج٨، ص.ص: ٣-٤.

(٧٩) الصفدي، ١٩٩٨، ص. ٤٢٤.

(٨٠) هو سلار الصالحي المنصوري، سيف الدين التتري، كان أولاً من مماليك الصالح علاء الدين علي بن المنصور قلاون، فلما مات الصالح صار من خاصة المنصور، ثم اتصل بخدمة الأشرف وحظي عنده، وكان عاقلاً تاركاً للشر، ينطوي على دهاء وخبرة

بالأمور، وفيه دين بالجملة، وكان صديق السلطان حسام الدين لاجين، ونال من سعادة الدنيا مالا يوصف، وجمع من الذهب قناطير مقنطرة، محمد بن شاكر الكتبي، فوات الوفيات، ج٢، تحقيق: إحسان عباس (بيروت: دار صادر، ١٩٧٤م)، ص ٨٦.

(٨١) الصفدي، ١٩٩٨، ص. ٤٢٤.

(٨٢) طارق التميمي، الوقف في مصر خلال عصر دولة المماليك البحرية دراسة تاريخية (٦٤٨-٧٨٤هـ/ ١٣٨٢-١٢٥٠م) (ديوان الوقف الشيعي: ب.ت)، ص.١٥.
نسخة إلكترونية : https://www.iasj.net/iasj/download/a2b815e414be5433

(٨٣) أبو الفضل أحمد بن الحسين، بديع الزمان الهمذاني، مقامات بديع الزمان الهمذاني، تقديم وشرح: الشيخ محمد عبده، (بيروت: دار الكتب العلمية، ط٣، ١٤٢٦/ ٢٠٠٥)، ص ١٩٧-١٩٩.

(٨٤) مفتاح، ١٩٩٩، ص. ٤٣.

(٨٥) ابن دانيال، ١٩٧٧،ص. ٢٣٤.

(٨٦) السعدي، ٢٠٠٠-، ص. ٤٩١.

(٨٧) انظر الموقع الإلكتروني لفتاوى الشبكة الإسلامية : https://al-maktaba.org/book/27107/11352

(٨٨) عاشور، ١٩٩٢، ص. ٩٩.

(٨٩) من Cato the Elder من كتابه De agri cultura ، مقتبسة من: ويل وايريل ديورانت، قصة الحضارة: قيصر والسيح أو الحضارة الرومانية، ترجمة: محمد بدران (بيروت: دار الجيل & تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة (جامعة الدول العربية، ٢٠١٣)، ج ٩، ص. ١٩٠.

(٩٠) مفتاح، ١٩٩٩، ص. ١٤٥.

(٩١) محمد لبيدي، علم اجتماع الأدب (السويس: دار المعركة الجماعية، ٢٠٠٤)، ص. ١٠.

(٩٢) مفتاح، ١٩٩٩، ص. ٤٣.

(٩٣) السعدي، ٢٠٠٠، ص. ٦٠٠.

(٩٤)عبدالخالق عبدالرحمن، الفكر الصوفي في ضوء الكتاب والسنة (الكويت: مكتبة ابن تيمية، ط. ٢، ١٤٠٤/ ١٩٨٤)، ص. ١٤٦.

(٩٥) مفتاح، ١٩٩٩، ص. ١٤٥.

(٩٦) عبد السلام المسدي، قضية البنيوية: دراسة ونماذج (تونس: وزارة الثقافة، ١٩٩١)، ص. ٢٠٦.

قائمة المصادر والمراجع

أولا - المراجع العربية :

١. ابن الأثير، أبو الفتح ضياء الدين الجزري، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محي الدين عبدالحميد (بيروت: المكتبة العصرية، ١٤٢٠هـ).

٢. ابن إسحاق، محمد المطلبي، السيرة النبوية، تحقيق: أحمد فريد المزيدي (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٢٤هـ/ ٢٠٠٤م).

٣. بن إياس، محمد بن أحمد الحنفي، بدائع الزهور في وقائع الدهور، تحقيق: محمد مصطفى (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢).

٤. ابن دانيال، محمد شمس الدين الموصلي، المختار من شعر ابن دانيال، اختيار: الإمام صلاح الدين خليل الصفدي، حققه وعلق عليه: محمد نايف الدليمي، (الموصل، دار الكتب، ١٩٧٧م).

٥. ابن الفارض، عمر بن علي، ديوان ابن الفارض، تحقيق: درويش الجويدي، (بيروت: المكتبة العصرية، ٢٠٠٨م).

٦. ابن كثير، عماد الدين أبو الفداء إسماعيل الشافعي، البداية والنهاية (بيروت: مكتبة المعارف، ١٤٠٨ه/ ١٩٨٨م).

٧. أبو نواس، الحسن بن هانئ، ديوان أبي نواس، تحقيق: بدر الدين حاضري، محمد حمامي، (بيروت: دار الشروق، ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢م).

٨. الأتابكي، جمال الدين أبو المحاسن يوسف بن تغري بردي، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة (مصر: دار الكتب المصرية، ١٣٨٣هـ، ١٩٦٣م).

٩. الأنصاري، محمد بن مكرم جمال الدين ابن منظور، لسان العرب (بيروت: دار صادر، عام ١٩٩٢م).

١٠. البخاري، أبو عبدالله محمد بن إسماعيل، صحيح البخاري (بيروت: دار ابن كثير، ١٤٢٣ه/ ٢٠٠٢م).

١١. بدوي، عبدالرحمن، تاريخ التصوف الإسلامي من البداية حتى نهاية القرن الثاني، ط١، (الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٧٥م).

١٢. البياتي، عباس، الجبوري، إيناس كاظم شنباره، "عتبات البنيوية التكوينية ونقاط انطلاقها،" مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، (٢٠١٦: ٢٥).

١٣. بياجيه، جان، البنيوية، ترجمة: عارف متيمتة وبسير الوبري (بيروت: منشورات عويدات، ط.٤، ١٩٨٥م).

١٤. التميمي، طارق، الوقف في مصر خلال عصر دولة المماليك البحرية دراسة تاريخية (٦٤٨-٧٨٤هـ/ ١٣٨٢-١٢٥٠م) (ديوان الوقف الشيعي: ب.ت).

١٥. تودوروف، تزفيتان، ميخائيل باختين والمبدأ الحواري (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.٢، ١٩٦٦م).

١٦. الجرجاني، أبو بكر عبدالقاهر بن عبدالرحمن ، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود شاكر (القاهرة: مطبعة المدني، جدة، دار المدني، ١٩٩١م).

١٧. الجرجاني، القاضي أبو الحسن علي بن عبدالعزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: أحمد عارف الزين، (تونس: دار المعارف، ١٩٩٢م).

١٨. الجيلاني، محمد بن الحاج يحيى المرزوقي، أبو الحسن الحصري القيرواني (تونس: مطبعة المنار، ١٩٦٣م).

١٩. حمداوي، جميل، البنيوية التكوينية بين النظرية والتطبيق (تطوان: المغرب، دار الريف للنشر والطبع الإلكتروني، ٢٠١٦م).

٢٠. ديورانت، ويل وايريل، قصة الحضارة: قيصر والسيح أو الحضارة الرومانية، ترجمة: محمد بدران (بيروت: دار الجيل & تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة (جامعة الدول العربية، ٤٢ج، ٢٠١٣).

٢١. الرواشدة، آمنة محمود سليمان، حيوات المرأة المملوكية في مصر والشام (٦٤٨-٩٢٣هـ/ ١٢٥٠-١٥١٧م):دراسة سياسية اجتماعية فكرية. رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، ١٩٨٩.

٢٢. الزركلي، شمس الدين بن خلكان، وفيات الأعيان وأبناء أنباء الزمان، حققه: إحسان عباس (بيروت: دار صادر، ٢٠١٤م).

٢٣. الزعبي، أحمد، التناص نظرياً وتطبيقياً (عمان: مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م).
٢٤. غروس، ناتالي بييقي، مدخل إلى التناص، ترجمة: عبدالحميد بورايو (سورية: دار نينوى، ١٤٣٣هـ/ ٢٠١٢م).
٢٥. السعدي، عبدالرحمن بن ناصر، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، تقديم: عبدالله بن عبدالعزيز بن عقيل، ومحمد الصالح العثيمين، تحقيق: عبدالرحمن بن معلا اللويحق (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٤٢١هـ/ ٢٠٠٠م).
٢٦. الصفدي، صلاح الين بن خليل أيبك، أعيان العصر وأعوان النصر، تحقيق: علي أبو زيد، نبيل أبو عمشه، محمد موعد، محمود سالم محمد، تقديم: مازن عبدالقادر المبارك (بيروت: دار الفكر المعاصر، دمشق: دار الفكر، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م).
٢٧. صلاح الدين خليل بن أيبك، الصفدي، الوافي بالوفيات، تحقيق: أحمد أرناؤوك، تركي مصطفى، طالعه: يحيى بن حجي شافعي (بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٤٢٠هـ/ ٢٠٠٠م).
٢٨. الصوفي، أبو الحسين عبدالرحمن بن عمر الرازي، صور الكواكب الثمانية والأربعين، نسخة محققة على نسخة الأمير ألغ بيك كوركان: لجنة إحياء التراث العربي (بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨١م).
٢٩. عاتي، حسن كريم، الرمز في الخطاب الأدبي (بغداد: الروسم للصحافة والنشر والتوزيع، ١٤٣٦هـ/ ٢٠١٥م).
٣٠. عاشور، سعيد عبدالفتاح، المجتمع المصري في عصر سلاطين المماليك (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٩٢م).
٣١. عبدالحكيم، حسان، التصوف في الشعر العربي نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري (مصر: مكتبة الأنجلو، ١٩٥٤م).
٣٢. عبدالخالق، عبدالرحمن، الفكر الصوفي في ضوء الكتاب والسنة (الكويت: مكتبة ابن تيمية، ط.٢، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م).
٣٣. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن مهران، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم (مصر: دار إحياء الكتب العربية، ١٣٧١ه/ ١٩٥٢م).

٣٤. الغذامي، عبدالله محمد، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية: نظرية وتطبيق (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط.٦، ٢٠٠٦م).
٣٥. لبيدي، محمد، علم اجتماع الأدب (السويس: دار المعركة الجماعية، ٢٠٠٤م).
٣٦. لوسيان غولدمان & مجموعة من المؤلفين، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة: محمد سبيلا (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ط.٢، ١٩٨٦م).
٣٧. .....، الإله الخفي، ترجمة: زبيدة القاضي (دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٠م).
٣٨. الماضي، شكري عزيز، من إشكاليات النقد العربي الجديد (عمان: دار الفارس للتوزيع والنشر، ١٩٩٧م).
٣٩. محمد بن الحسن بن دريد، الأزدي البصري ، جمهرة اللغة (القاهرة: مؤسسة الحلبي وشركاؤه للنشر والتوزيع، عام ١٩٣٢م).
٤٠. محمد بن شاكر، الكتبي، فوات الوفيات، تحقيق: إحسان عباس (بيروت: دار صادر، ج٢، ١٩٧٤م).
٤١. المسدي، عبد السلام، قضية البنيوية: دراسة ونماذج (تونس: وزارة الثقافة، ١٩٩١م).
٤٢. مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط٢، (بيروت & الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٦م).
٤٣. .....، المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي (بيروت & الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩م).
٤٤. المقريزي، أبو العباس تقي الدين أحمد بن علي، السلوك لمعرفة دول الملوك، تحقيق: محمد عبد القادر عطا (بيروت: دار الكتب العلمية، ٨ مج.، ١٩٩٧م).
٤٥. نيسابوري، فريد الدين عطار، تذكرة الأولياء، ترجمة محمد الأصيلي الوسطاني الشافعي، تحقيق: تحقيق محمد أديب الجادر، تصحيح: أحمد آرام (دمشق: مدينة الشارقة؛ القاهرة: دار المكتبي، ٢٠١٦م).
٤٦. الهمذاني، بديع الزمان أبو الفضل أحمد بن الحسين، مقامات بديع الزمان الهمذاني، ط٣، قدم لها وشرح غوامضها: الإمام العلامة الشيخ محمد عبده، (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٢٦هـ/ ٢٠٠٥م).

٤٧. ولسون، ادمون، قلعة اكسل، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.٢، ١٩٧٩م).

ثانيا - المراجع الأجنبية :

48. Karim Dakroub, "Ibn Daneil," World Encyclopedia of Puppetry Arts (online), trans: Anne Nguyen, 2009.
49. Abeer A. al-Abbasi, 'Orion,' Encyclopedia of the Bible and Its Reception (Online) (EBR), Forthcoming, June: 2023.