تجليات التناص والتضمين العروضي في شعر الرقيات "دراسة نظرية تطبيقية"

د.عبد الله أحمد الوتوات

كلية التربية – جامعة مصراتة

مقدّمة:

الحمد لله ربّ العالمين والصلاة والسلام على سيدنا مُحَمَّد خاتم الأنبياء والمرسلين وبعد ...

فتتناول هذه الدراسة جانبًا مهمًّا من شعر عُبيد الله بن قيس الرُّقيّات، كانت قد أغفلته العديد من الدراسات التي تناولت شعر الشاعر، هذا الجانب المهم هو الرؤية الأسلوبية والبلاغية لشعره والوقوف على أهم الأدوات والأساليب البلاغية التي شكّلها بأسلوبه البلاغي الخاص لنقل تجربته وأفكاره.

كما تهدف هذه الدراسة إلى رصد ظاهرتين أسلوبيتين تَمَيّز بهما الشاعر عن غيره، هما ظاهرة التناص وظاهرة التضمين العروضي، فتوزّعت الدراسة إلى مبحثين:

1. أسلوب التناص في شعره: حيث تضمّن هذا المبحث التعريف بالتناص في بُعده النقدي وفائدته البلاغية، وكيف أنّه استلهامٌ وامتصاصٌ للتراث والتفاعل معه، إضافةً إلى الجانب التطبيقي.

2. أسلوب التضمين العروضي: وهو تعلّق قافية البيت الأوّل بالثاني، وأوضحت الدراسة ما ذكره النقاد القدماء والمحدثون عن هذا الأسلوب، وتَناولَ الجانب التطبيقي أمثلة مختلفة من هذا الأسلوب.

وقد اخترتُ هذين الأسلوبين لأنهما يشتركان –حسب اعتقادي– في أمرٍ واحد وهو الرجوع إلى الاستقاء من النصوص القديمة، فالأسلوب الأوّل وهو (التناص) عبارة عن توظيف نصوص سابقة في بناء القصائد، وهو قدرةُ تشرّب الشاعر للنص القديم وتمثّله، أما الأسلوب الثاني وهو (التضمين العروضي) فهو كذلك مأخوذٌ من قُدامى الشعراء الجاهليين، وهو تأكيد

واضحٌ وصريحٌ ((لازدواجية الوعي ... في الأُولى يتم انصهار كلي على مستوى الوعي، وفي الثانية تمّتَ ازدواجية للوعي، وفي الأولى يصبح البيت المشترك جزءًا عضويًّا في النص المنتج، لأنه أصلاً جزءٌ عضوي في التراث الشفهي الجماعي، الذي يصدر عنه المنتج بوصفه مصطلحه الشعري الخاص، وفي الثانية يظل المضمن اقتباسًا، أي: أنه يظل تجسيدًا لفتح النص على نصوص أخرى))[1].

المبحث الأول: أسلوب التناص Intertextuality:

مفهوم التناص لغةً:

التناص مصطلحٌ نقدي حديث وافدٌ من الغرب، فَرضَ حُضورَه في مُجمل الدراسات الغربية والعربية منها مؤخرًا، وهوحديث الوفادة على المشرق العربي، ولقد اختلفت النظريّات والمفاهيم والتفسيرات حوله باختلاف التيّارات الفكرية والمدارس النقديّة أساسًا في الغرب.

وقبل الحديث عن دلالة التناص في بُعده الأدبي، يجدُرُ بنا الكشف عن المرجعيّة اللّغوية له، عِلمًا بأنّ مفهوم التناص لغويًّا لايسعفنا في التعرّف إلى المعنى الاصطلاحي بشكل حاسم، ((فعلى الرّغم من قِدم المادة، لم يكن لها مرجعٌ يتّصل بالبيئة الأدبية))[2].

والتناص لفظٌ يعود إلى جذرها اللُّغوي (ن. ص. ص)، وقد أورد أصحاب المعاجم اللُّغوية مجموعة من المعاني تفسر هذا الجذر، فقد جاء في لسان العرب أن النص:

((النَّصُّ: رفْعُك الشيء. نَصَّ الحديث يَنُصُّه نصّاً: رفَعَه. وكل ما أُظْهِرَ، فقد نُصَّ. وقال عمرو بن دينار: ما رأَيت رجلاً أَنَصَّ للحديث من الزُّهْري، أَي: أَرْفَعَ له وأَسْنَدَ. يقال: نَصَّ الحديث إِلى فلان، أَي: رفَعَه، وكذلك نصَصْتُه إِليه. ونَصَّت الظبيةُ جِيدَها: رفَعَتْه))[3].

فالجَذر (ن.ص. ص) يتولّد عنه عدّة دوال ومعان متقاربة، تنتمي جميعها إلى حقل دلالي واحد ((وربّما كان أكثرها اتصالاً بالمنطقة النقدية، هو دلالتها على عملية (التوثيق)

1- الحداثة – السلطة – النص، كمال أبو ديب، ص57.

2- قضايا الحداثة عند عبدالقاهر الجرجاني، مُحَمَّد عبد المطلب، ص137.

3- لسان العرب، (ن. ص. ص) 97/7.

ونسبة الحديث إلى صاحبه، وذلك عن طريق متابعة ماعند صاحب الحديث لاستخراج كل عناصره حتى بلوغ منتهاها))[1]، أمّا التّراكم الذي يكون بجعل الشيء بعضه فوق بعض فلا يقوم إلا على التمايز والتفاعل والتشارك، وفي إطار هذا المفهوم نستطيع أن نجد علاقةً بين المعنى اللّغوي والاصطلاحي للتناص، إذا علمنا أن مادة التناص بصورتها اللّفظية تحتوي على المفاعلة، والمفاعلة لايمكن تحققها الفِعلي إلا إذا توفّر التّمايز والتّعدد على نحوٍ من الأنحاء[2].

إذًا فالنظرة المعجمية المستوحاة من مادة (ن.ص.ص) تسمح لنا بالقول أنّ لمفهوم التناص جذورًا لغوية، وإنْ لم يَرِدْ هذا المفهوم بجذوره الاصطلاحية.

التناص في بُعده النقدي:

أمّا مصطلح التناص، فله دلالته النقدية في الدراسات الأدبية، فقد ظهر لأول مرة كما أشار إلى ذلك (مُحَمَّد عبد المطلب) على يد الباحثة الفرنسية (جوليا كريستيفا Julia Kristeva) في عِدّة بحوث بين سنة 1966م وسنة1967م وصدرت في مجلتي (تيل كيل Tel-Quel) و(كريتيك Critique) وأُعيد نشرها في كتابيها (سيميوتيك semiotic) و(نصّ الرواية) وفي مقدّمةكتاب (دستوفسكي Dostoevsky) لـ(باختين Bakhtin)[3] وقد أشار إلى أنّ (كريستيفا Kristeva) عرّفته بقولها: ((هو ذاك التقاطع داخل التعبير مأخوذ من نصوص أخرى))[4]، والتناص مُنذ ذلك الحين أصبح يُستخدم ((كعُمدة أساسية يتعامل بها الدارسون في حقل الخطاب الأدبي))[5].

1- قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مُحَمَّد عبد المطلب، ص137.

2- المصدر السابق، الصفحة نفسها.

3- المصدر السابق، ص147.

4- المصدر السابق الصفحة نفسها.

5- التناص عندعبد القاهر الجرجاني، مُحَمَّد عبد المطلب، ص59.

بينما يرى (حميد الحمداني) عنددراسته لموضوع التناص وإنتاجية المعاني، أنّ التناص لم يكن المفهوم النّقدي الأول بهذا المعنى، وإنما سبقه إلى الدراسات النقدية مفاهيم أخرى كانت ترتبط به وتمهّد لظهوره مثل الحوارية[1].

ويرى أنّ (باختين Bakhtin) أوّل من استخدم مصطلح الحوارية للدلالة على ((تقاطع النصوص والملفوظات في النص الروائي الواحد بالإضافة إلى بعض المصطلحات كتعددية الأصوات وتعددية اللغات التي تلتقي مع مفهوم الحوارية عند النظر إلى النصوص))[2] إذن مفهوم التناص هو صدًى لآراء (باختين Bakhtin) الحِوارية وهو يوضّح الاتفاقَ التّام والانسجام المتكامل لآراء (باختين Bakhtin) و(كريستيفا Kristeva).

والتناص أساسه التفاعل والتشارك بين النصوص، وهذا يقتضي الحفظ والمعرفة بالنصوص السابقة؛ ((لأنّ النّص يعتمد على تحويل النصوص السابقة وتمثيلها بنصٍّ مُوحّد يجمع بين الحاضر والغائب، وينسج بطريقة تتناسب وكل قارئ مُبدع))[3].

وهذا ينسجم مع ما طرحه (مُحَمَّد عبد المطلب) بشأن الإنتاجية الشعرية، فهي تمثل عملية استعادة النصوص القديمة، في شكلٍ خفي أحيانًا وجلي أحيانًا أخرى، بل إن قطاعًا كبيرًا من هذا النتاج الشّعري يُعد تحويرًا لماسبق، ذلك أنّ المبدع أساسًا لايتم له النُّضج الحقيقي إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة[4].

ولعلّ هذا يقودنا إلى ما اشترطه (ابن خلدون) لإنتاج الشعر؛ إذ إنّه وضع شروطًا من أهمّها الحفظ من جنس العمل الأدبي فيقول: ((اعلم أنّ لِعمل الشعر وإحكام صناعته شروطًا أوّلها الحفظ من جنسه، أي: من جنس شعر العرب حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها ... ومن كان خاليًا من المحفوظ فنظمُه قاصرٌ رديء، ولايعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة

1- التناص وإنتاجيّة المعنى، حميد الحمداني، ص67.

2- المصدر السابق الصفحة نفسها.

3- التناص الشعري، مصطفى السعدني، ص8.

4- قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مُحَمَّد عبد المطلب، ص141، 142.

المحفوظ، فَمَنْ قلّ حفظُه أو عدم، لم يكن له شعر، إنّما هو نظمٌ ساقط، واجتناب الشعر أَولَى بمن لم يكن له محفوظ، ثم بعد الامتلاء من الشعر وشحذ القريحة للنسج على المنوال يُقبل على النّظم، وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ، وربّما يُقال: أنّ مِن شَرطه نسيانُ ذلك المحفوظ، لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة؛ إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيتها وقد تكثّفت النفس بها، انتعش الأسلوب فيها كأنّه منوالٌ يُؤخذ بالنّسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة))[1].

وإذا كانت الإنتاجية شكلاً من أشكال التناص الذي يعتمد على التفاعل والتّشارك بين النصوص، والتفاعل يقتضي نصوصًا متعددة، فهل يمكن لنا اعتبار التناص قضيةً نقدية لها جذورها في الموروث النقدي؟ وبعبارة أوضح: هل يمكن لنا أن نَحملَ ما قاله ابن خلدون ونفسّره على هذا النحو؟

ممّا لاشكّ فيه أن التّناص يقتضي الرجوع إلى الوراء، ثم الأخذ بما يتناسب والنصوص الجديدة، وهذا يتطلّب الحفظ والفهم والاطلاع على النصوص الأدبية السابقة تمامًا، كما يتطلب نظم الشعر–عند (ابن خلدون)– الحفظ والاطلاع؛ إذ لا يمكن أن نفسّر الحاجة لنظم الشعر أوإنتاج النص إلا بالحفظ.

وسوف نركّز حديثنا عن التناص الديني في شعر (الرقيّات)، باعتباره أكثر أنواع التناص ورودًا في الدّيوان، والتناص الديني يعني: تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف، واستحضار بعض القصص أو الإشارات الدينية وتوظيفها في سياقات القصيدة؛ لتعميق رؤيةٍ معاصرة يراها الكاتبُ في الموضوع الذي يطرحه أو القضية التي يُعالجها، ويُفترضُ في هذه التناصّات أن تنسجم مع النّص الجديد وتعمّقه وتثريه فنيًّا وفكريًّا، والتناص والاقتباس والتضمين أساليب فنيّة تُوظَّف لبلورة الحاضر من خلال تجربة

1– المقدّمة، ابن خلدون، ص92.

الماضي، وتُستحضر لتعزيز موقف الكاتب من الرؤى والمفاهيم التي يطرحها أو يثيرها نصّه ((والتّناص الدّيني يكشف عن نظر الشعراء إلى أنّ القرآن مصدرٌ من مصادر البلاغة المتميزة وإنّه يحمل للإنسان في كلّ زمانٍ ومكان دلالات لا متناهية، ويفسّرُ أشياء تمسّ حياة الإنسان))[1]؛ ولذلك أخذ الشعراء مُنذُ القديم يعودون إلى هذا المصدر المتميّز ينهلون منه ويغذّون عقولهم وأرواحهم ويفيدون منه في بلورة مواقفهم ووجهات نظرهم.

والاقتباس من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف يُمثّلُ مظهرًا من مظاهر تعامُل الشعراء مع التراث الدّيني، ويكشِفُ عن قدرة الشّاعر على التفاعل مع النّص الدّيني، ومثل هذا الفهم يُبيّنُ أنّ الاقتباس ليس مؤدّاهُ تسجيلاً للنّص القرآني؛ وإنّما الإفادة من هذا النّص للكشف عن المواقف الشعريّة التي يحسّها الشاعر ((فالاقتباس ليس مجرّد عملية يقوم بها الشاعر دون أن يكون لها وظيفة، وإنّما هو عملية تفجير لطاقاتٍ كامنة في هذا النّص، يكتشفها شاعرٌ بعد آخر، كلٌّ حسب موقعه وإحساسه الشعوري الرّاهن))[2].

فالاقتباس شكلٌ من أشكال التناص أو تداخل النصوص، واستلهامٌ وامتصاصٌ للتراث والتفاعل معه، وهو في هذا المعنى يمثّلُ نظريّة التكراريّة التي بها يلغي (دريدًا) وجود حدود بين نصٍ وآخر، يقوم على مبدإ الاقتباس ومن ثمّ تداخل النّصوص؛ لأنّ كلّ نصٍ أو جزئيّة منه دائم التّعرض للنّقل إلى سياق آخر في زمنٍ آخر، كما أنّ كلّ كلمة في النّص الأدبي هي سابِقة للنّص في وجودها، كما أنّها قابِلةٌ للانتقال إلى نصٍ آخر، حاملةً معها تاريخها القديم المكتسب، والمادة المقتبَسة تنفصل عن سياقها لتُقِيمَ سياقات جديدة متعدّدة لا تحدُّها حُدود؛ لذا فإنّ السياق يتداخل عبر الاقتباس فتتحرّك الإشارات المكرّرة متخطيةً حواجز النصوص وعابرةً من نصٍ إلى آخر جاذبةً معها تاريخها وتاريخ سياقاتها المتعاقبة، فيتمدّدُ معها الموروث الأدبي وينشأ من خلال حركتها وانتقالها فكرةُ التناصيّة[3].

1- الاقتباس والتضمين في شعر عرار، موسى ربابعة، ص223.

2- الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، ص32.

3- الخطيئة والتكفير، عبد الله الغذامي، ص55 وما بعدها.

يفيض ديوان (الرقيّات) بأشكال ومظاهر التّناص وخاصة الدّيني منه، فقد شكّلت النصوص المقتبسة جزءًا مُهمًّا من الديوان، وجاءت هذه النصوص المتضمّنة منسجمةً في أغلب الأحيان مع السياق الشعري، ومتّسِقةً مع النّص الأصلي، ما جعل النّص الشعري بشكلٍ عام ملتحمًا ومترابطًا ومُقْنِعًا فنيًا وفكريًّا، والنّصوص المقتبسة ليست للزينة أو لاستعراض القدرات الثقافية، وإنما جاءت لتخدم غرضًا يراه المبدع ضروريًّا لتعميق فكرته المطروحة، أو بلورة رؤيته في قضيّةٍ ما، أو يراه منسجِمًا مع البناء الفنّي أو الأسلوبي أو اللُّغوي في نصّه الشعري، كما أنّ هذه المرجعيّات الدينيّة هي الأقدرُ والأبلغ للتعبير عمّا يجول في نفس الشّاعر، كما أنها تضفي على النّص سِمات جمالية تفوق الكلام العادي من حيث البلاغة والبيان؛ لأنّها مقتبسةٌ من كتاب معجز.

ويشمل التّناص الديني الآتي:

1. التناص مع القرآن الكريم:

تأثّر (الرّقيات) بالقرآن الكريم كغيره من شعراء عصره، فقد صاغ بعض أبياته متأثرًا بلفظ القرآن الكريم بصرف النّظر عن معناه القرآني؛ بل ربما يستخدم اللّفظ القرآني لصياغة معنًى مناقض تمامًا عمّا أُريدَ له في اللفظة الواردة في القرآن الكريم.

وانقسم تأثّر شاعرنا بآي الذكر الحكيم إلى:

أ . التأثّر باللّفظة المفردة.

ب. التأثّر بالمعنى فقط.

وسنحاول في هذه الصفحات –إن شاء الله تعالى– أن نبيّن ذلك.

فمن المنطقي أن نبدأ باللفظة الواحدة، بوصفها أصغر جزء مهم من الجملة، فهي الانطلاقة لكلّ بناء، فلا تركيب بدونها، فضلاً عن كونها الجزئية التي تؤخذ منها الصورة والقصّة، ولا يمكن فصل اللّفظة عن أي بناءٍ لُغوي أو الفصل بينها وبين التراكيب الكاملة للجملة، وإنما الانطلاق من التناص في اللّفظ فقط إلى عوالم أكبر من التناص وهي الصورة والقصّة، فالمعنى

الواحد قد يُتاحُ لأكثر من شاعر واحد، لكنّ المزيَّة لِمن يُحسن الصياغة واختيار اللفظ؛ ليتفرّد بذلك عن الآخرين، فالمعاني ربما تكون مشتركة بين الشعراء، والدّليل على ذلك أنّهم وضعوا للألفاظ صفاتٍ عديدة واقتصروا في المعاني على أصولها فخصّوها ((بجودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته ومائه، مع صحّة السّبك والتركيب والخلو من أودِ النّظم والتأليف، وليس يُطلبُ من المعنى إلاّ أن يكون صوابًا))[1].

ونزول القرآن على سيدنا مُحَمَّد –ﷺ– كان بمثابة ثورةٍ غيّرت جوانب كثيرة من حياة العرب؛ ومن ذلك لغتهم، وقد لاحظ علماء اللغة والمفسّرون أنّ القرآن الكريم يشتملُ على مفردات ذات دلالات جديدة تختلف عن تلك التي عُرفت بها قبل الإسلام، فللتمييز بين الدلالتين، قال ابن فارس: ((فالوجه في هذا إذا سُئل الإنسانُ عنه أن يقول: في الصّلاة اسمان لغوي وشرعي، ويذكر ما كانت العرب تعرفه ثم جاء الإسلام به))[2]، وهناك ألفاظٌ جاء بها القرآن الكريم ولم تكُن معروفةً من قَبل، مثل: (الإسلام، الإيمان، النفاق، الغيبة، وغيرها ...) وزاد على بعض الألفاظ المألوفة شروطًا، وقيّدَ ألفاظًا أخرى.

وقد وردَتْ في ديوان الرقيّات ألفاظٌ ومعانٍ وصور خَضَعَتْ فيها لتأثير القرآن الكريم، فمِن تأثّر شاعرنا باللّفظة القرآنية المفردة قوله[3]:

وَالَّذي أُشرِبَت قُرَيشٌ لَهُ الحُـ ∴ ـب عَلَيهِ مِمّا يُحَبُّ رِداءُ.

فالشاعر هنا في معرض حديثه وفخره برجالات قريش، يستخدم هذه الكلمة وهي (أُشربت) ثم يقرنها بلفظة (الحُب) فالكلمة الأولى موجودة في الذِّكر الحكيم، والثانية مقدّرة، وذلك في قوله تعالى: ﴿ وَأُشۡرِبُواْ فِي قُلُوبِهِمُ ٱلۡعِجۡلَ بِكُفۡرِهِمۡ ﴾[4]، أي: حُبّ العجل،

1- كتاب الصناعتين، ص64.

2- الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها، أبو الحسن أحمد بن فارس، ص81.

3- ينظر: الديوان، ص30.

4- سورة البقرة: 93.

حيث استفاد الشاعر من الإشارة القرآنية السّابقة في رَبط حبّ قريش لهذا الرجل، بحبّ قوم موسى للعجل، فالرّبط والتشبيه تراثيٌّ بلا شك، ويعطي للبيت مرجعيّة دينيّة.

ومن ذلك أيضًا قوله[1]:

أَلَدُّ إِذا الخَصْمُ لَمْ يَستَقِم ∴ شَديدُ القُوى يَدفَعُ الضائِمَه.

فهو يصف الممدوح بأنّه (ألد)، أي: الرجل شديد الخصومة، ثمّ إنّه لا يرضى بالضيم وهو الظُّلم، وقد وصفه بأنّه (شديد القوى) وهي لفظةٌ موجودة في القرآن الكريم وصف الله بها سيدنا جبريل–عليه السلام– في قوله تعالى: ﴿عَلَّمَهُۥ شَدِيدُ ٱلْقُوَىٰ ۝﴾[2]، فهذه اللّفظة القرآنية تبثُّ اشعاعات انفعاليّة شعوريّة بِطاقَةٍ تعبيرية أصولها معجميّة، والشاعر يجب عليه أن يُحسن وضع هذه اللّفظة في مكانها المناسب في تعبيره الشّعري بعد أن يضمّنها دلالات جديدة حتى تصبحَ شعرية، وحينئذٍ تُعطي الكلمة المختارة معنيين معجميين؛ (ذاتي ومجازي) يُريده الشّاعر ويتطلّبه السياق العام لتلك القصيدة؛ حتى يصل إلى الآخرين، فتؤدّي المفردة تلك الوظيفة الشّعرية التي وُضعتْ لها.

ومن اقتباساته القرآنية قوله[3]:

مَرى بِالسَّيفِ ضَرَّتَها فَدَرَّت ∴ فَأَمسَت وَهيَ عارِفَةٌ ذَلولُ.

فحديث الشّاعر في هذا البيت يدور حول النّاقة، وكيف أنّ حليبها جَرَى بكثرة وغزارة، ودلالة ذلك، اللّفظة التي في أوّل البيت (مَرَى) بمعنى حَلَبَ، ثم نأتي إلى الوصف الآخر الذي وصف به هذه النّاقة، فقال إنها (عَارِفَة) أي هادئة، وأردفها بوصف آخر وهو (ذَلول) أي سهلة الانقياد، وهذا اللّفظ لا شكّ أنّه يذكّرنا بقصّة البقرة الواردة في القرآن الكريم في سورة البقرة، حيث بيّن الله عز وجل صفتها فقال تعالى: ﴿قَالَ إِنَّهُۥ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ لَّا ذَلُولٌ تُثِيرُ

1– ينظر: الديوان، ص147.

2– سورة النجم: 5.

3– ينظر: الديوان، ص122.

ٱلۡأَرۡضَ وَلَا تَسۡقِي ٱلۡحَرۡثَ﴾[1]، إنّ طاقة المفردة داخل النص الشعري كبيرة؛ لأنّ الدلالة في الشِّعر أو المعنى الذهني ليس بالضرورة أن تكون بدلالة الكلمة نفسها على وفق النظام النحوي والمعجمي[2].

ثمّ يقول في القصيدة نفسها[3]:

وَكادَ نِساؤُهُم يَلقَينَ غَيًّا ∴ تُرِكنَ وَفَرَّ عَنهُنَّ البُعولُ.

يتحدث الشاعر عن مجموعة النسوة، وما سوف تتعرّض له من المخاطر بعد أن يتركهنّ أزواجهن، فيقول معبرًا عن ذلك بلفظ (الغي) وهو الضلال، وهذا اللفظ لا يُستعمل كثيرًا في الشعر الجاهلي بهذه الطريقة وهي (لقاء الغي)، فهو اقتباسٌ قرآنيٌ واضح في قوله تعالى: ﴿ فَخَلَفَ مِنۢ بَعۡدِهِمۡ خَلۡفٌ أَضَاعُواْ ٱلصَّلَوٰةَ وَٱتَّبَعُواْ ٱلشَّهَوَٰتِۖ فَسَوۡفَ يَلۡقَوۡنَ غَيًّا ۝ ﴾[4]، وبهذا الاختيار نلاحظ إتقان الشّاعر لاختياره الكلمات، لأنّ الكلمات هي طريق الدّلالة الأوّل في الشعر، كما أنّ النّص الأدبي كلٌّ متكاملٌ من أجزاء لا يمكن فصلها إلاّ بما يمتاز به كلُّ جزء في ذاته مِن غير إخلالٍ بالقواعد العامة أو خروجٍ على الأصول.

ومن تأثره بالقرآن قوله[5]:

إنَّ هَذا الليلَ قَد غَسَقَا ∴ وَاشتَكَيتُ الهَمَّ وَالأَرَقا.

فلفظة الغَسق تُستخدم في أغلب الأحيان مع الليل؛ لأنها تعني الظُلمة في أغلب معانيها، ولم يخرج الشّاعر في هذا البيت عن هذا المعنى، وقد استشهدَ ابن منظور بالبيت السابق في لِسانه[6]، وهي لفظة قرآنية ساقها الشّاعر هنا متأثرًا بقوله تعالى: ﴿ أَقِمِ ٱلصَّلَوٰةَ لِدُلُوكِ

1- سورة البقرة: 71.

2- ينظر: مَقالة في اللغة الشعرية، مُحَمَّد الأسعد، ص24.

3- الديوان، ص 122.

4- سورة مريم: 59.

5- الديوان، ص 115.

6- ينظر: لسان العرب، (غ. س. ق) 288/10.

ٱلشَّمۡسِ إِلَىٰ غَسَقِ ٱلَّيۡلِ ﴾[1]، فالتطوّر الذي أصاب المجتمع العربي بعد ظهور الإسلام إلى يومنا هذا انعكس على واقع الحياة بأبعادها كلّها، فقد كان ظهور الإسلام ونزول القرآن في عصرٍ بلغت فيه اللغة العربية ذروتها من الازدهار والتطوّر، مُعجِزةً حقيقية؛ لأنّ القرآن أذهل العرب جميعًا؛ فوجدوا فيه ((بيانًا رائعًا وفصاحةً بليغة، ومن هنا فالقرآن الكريم أعظمُ كتاب عرفته العربية في جميع جوانبها من عصرنا القديم حتى وقتنا الحاضر))[2].

ومِن تأثّر الشاعر بالقرآن الكريم عن طريق المعنى قوله[3]:

وَلَقَد عَلِمتُ بِأَنَّني ∴ مَيتٌ لِقُدرَةِ خالِقِ.

فكون الإنسان ميتٌ معلومٌ بالضرورة منذُ زمن بعيد، وليس للشاعر من مزيّة يمتاز بها في هذا الأمر؛ لكنّ المعنى اختلف عندما قَرَنَ الموتَ بقدرة الخالق، وهذا ناتجٌ عن تغلغل الإيمان في قلبه، ومعرفته بأنّ الله سبحانه وتعالى قد قال في كتابه العزيز: ﴿ كُلُّ نَفۡسٖ ذَآئِقَةُ ٱلۡمَوۡتِ ﴾[4]، فقد أسهم القرآن الكريم في تقوية روابط الإيمان بالله عز وجل وترسيخ عقيدة التوحيد، والدعوة إلى كل خُلق فاضل وكريم.

ومن الألفاظ التي أتى بها الشاعر متأثرًا بما جاء منها في القرآن قوله[5]:

فَما اِستَقَلَّت شَمسُ النَّهارِ عَلى الـ ∴ ـجودِيِّ حَتّى إِذا هُمُ حِرَقُ.

ففي هذا البيت يجعل الشمس ترتفع على ظهر الجبل، الذي سمّاه بلفظة حكاها القرآن الكريم في قصّة نوح –عليه السلام– عندما وقفت السفينة على ظهر الجبل، قال تعالى:

1– سورة الإسراء: 78.

2– ينظر: التطوير والتجديد في الشعر الأموي، شوقي ضيف، ص41.

3– الديوان، ص 159.

4– سورة آل عمران: 185.

5– الديوان، ص104.

﴿ وَٱسۡتَوَتۡ عَلَى ٱلۡجُودِيِّۖ ﴾[1]، فَصُوَرُ القرآن الكريم أثّرت كثيرًا على الشعر العربي، إذ اعتمد الشعراء وغيرهم على أن يستمدّوا ألفاظهم ومعانيهم منه.

وقد استخدم الشاعر (الرقيّات) هذه الألفاظ القرآنية والمعاني في مختلف المواقف كما مرّ بنا في الأبيات الماضية، فنراه تارة يستخدمها في موقف الفخر، وأخرى في موقف المدح، أما في هذا البيت فسنراه يستخدم معاني القرآن الكريم وألفاظه في الغزل، ولا عجب في ذلك، فقد استخدم العديد من الشعراء هذا الاتجاه، نذكر منهم على سبيل المثال الشاعر (جرير) فقد قال[2]:

فَلَولا حُبُّها وَإِلَهِ مَوسى ∴ لَوَدَّعتُ الصِّبا وَالغانِياتِ.

والشاعر (الرقيّات) يتّبع نفس الأسلوب، فيخاطب صاحبته عن طريق المجاز فيقول[3]:

فَتَلتِ نَفسًا بِغَيرِ نَفسٍ وَلَم ∴ تَقتُل وَلَم تَستَقِد وَلَم تُقِدِ.

فالشّاعر ينفي أن تكون نفسه قد قتلت أحدًا، كما أنها –أي نفسه– لم تقتص ولم يقتص لها أحد، وهذا كلّه ليبيّن لصاحبته ما فعلته به، فقد اتهمها بقتل نفسه دون ذنب، وهذا مقتبسٌ من قوله تعالى: ﴿ مَن قَتَلَ نَفۡسَۢا بِغَيۡرِ نَفۡسٍ أَوۡ فَسَادٖ فِي ٱلۡأَرۡضِ فَكَأَنَّمَا قَتَلَ ٱلنَّاسَ جَمِيعٗا ﴾[4].

ومن الاقتباسات التي أوردها الشاعر التي جاءَت عن طريق المعنى قوله[5]:

يَأمُرُ النَّاسَ أَن يَبَروا وَيَنسى ∴ وَعَـــــلَيهِ مِن كَبـرَةٍ جِلبابُ

1- سورة هود: 44.
2- ينظر: ديوان جرير، ص98.
3- ينظر: الديوان، ص72.
4- سورة المائدة: 32.
5- ينظر: الديوان، ص44.

أَيُّها المستَعجِلُ لَحمِيَ كُـــلهُ ∴ مِن وَرائي وَمِن وَراكَ الحِسابُ.

في البيتين السابقين، يستخدم الشّاعر التناص القرآني من خلال استعمال الكلمات بدون أن يتعرّض للنص كاملاً، ففي البيت الأوّل استخدم الفعل المضارع (يأمر) وقرنه بـ(البر) ثم نفى هذه الصّفة وهي صفة (البِرّ) عن الآمر بها، فيتجه ذهن المتلقي مباشرةً للآية الكريمة: ﴿ أَتَأۡمُرُونَ ٱلنَّاسَ بِٱلۡبِرِّ وَتَنسَوۡنَ أَنفُسَكُمۡ ﴾[1]، فالشّاعر هنا في مقام ذم لصاحبه، وهو ينكر عليه هذا الفعل، يصفه فيه بأنّه يأمر النّاس بالبِرّ وينسى هو هذا الفعل، كما أنّ الكِبر قد أخذ منه كلّ مأخذ حتى أصبح عليه جلبابٌ.

وفي البيت الثاني، يواصل الشّاعر أسلوب الذّم عن طريق التناص القرآني، فيصف مَن يغتابه بأنّه يأكل لحمه، ويذكّره بأنه سوف يلقاه يوم الحساب ليحاسبه على ما فعله، وهو مقتبسٌ من قوله تعالى: ﴿ أَيُحِبُّ أَحَدُكُمۡ أَن يَأۡكُلَ لَحۡمَ أَخِيهِ مَيۡتٗا فَكَرِهۡتُمُوهُۚ ﴾[2].

ومن استخدامه لألفاظ القرآن الكريم قوله يمدح قومه[3]:

لَو بَكَت هَذِهِ السَّماءُ عَلى قَو ∴ مٍ كِرامٍ بَكَتْ عَلينَا السَّماءُ

نَحنُ مِنّا النَّبِيُّ الأُمِّيُّ وَالصـــد ∴ يقُ مِنّـــا التَّقِيُّ وَالخُلَفـــاءُ.

فالفعل التناصي هنا جاء كما أشار إليه (بارت Roland Barthes) فقد جعله متداخلاً مبعثرًا ((فالذي يركّز عليه (بارت Roland Barthes) هو أنّه إلى جانب التناص الذي يستخدمه ويستحضره المؤلّف هناك تناصٌّ آخر يستحضره القارئ، وهنا تتعقّدُ المسألة وتتشعّب وتزداد غموضًا، فالكاتِبُ يستحضر نصوصًا أخرى من مخزونه الثقافي، أو مَقْروئِهِ المعرفي ويضمنها نصّه الجديد، ولكن في الوقت ذاته يستحضر القارئ في أثناء قراءته للنص

1- سورة البقرة: 44.

2- سورة الحجرات: 12.

3- ينظر: الديوان، ص 72.

نصوصًا أخرى من مخزونه الثقافي، الذي قد يختلف عمومًا لدى الكاتب في أثناء كتابته))[1]، فالشّاعر هنا يعتمد على نصّين قرآنيين، فالبيت الأوّل مأخوذٌ من قوله تعالى: ﴿ فَمَا بَكَتۡ عَلَيۡهِمُ ٱلسَّمَآءُ وَٱلۡأَرۡضُ ﴾[2].

والبيت الثّاني مقتبسٌ من قوله تعالى: ﴿ ٱلَّذِينَ يَتَّبِعُونَ ٱلرَّسُولَ ٱلنَّبِيَّ ٱلۡأُمِّيَّ ﴾[3].

2. التناص مع الحديث الشريف:

الحديث النبوي الشريف هو كلُّ ما صَدرَ عن الرسول ﷺ من قَولٍ أو فعل أو تقرير، فهو المصدر الثاني بعد القرآن، وهو مصدرٌ من مصادر التشريع الإسلامي، ومنهلٌ ينهل منه الشعراء والأدباء على حدٍّ سواء.

والمتمعِّن في شِعر (الرّقيات) يجد أنّ الشاعر لم يغفل الاقتباس من حديث رسول الله ﷺ وإن لم يكن بالكثرة التي استخدمها في التناص مع القرآن الكريم، فمن الاقتباسات التي ساقها الشّاعر متأثرًا فيها بالحديث النبوي قوله[4]:

لَيتَ شِعري أَأَوَّلُ الهَرَجِ هَذا ∴ أَم زَمانٌ في فِتنَةٍ غَيرِ هَرِجِ.

فالشّاعر في هذا البيت يتساءل عن الزّمن الذي يعيش فيه والفِتن التي ألَمَّت به فيقول: أهذا زمان الهرج الذي أنذرنا منه النبي –ﷺ– أم هذا الزّمانُ زمانُ فتنة من الفتن، وليس زمان الهرج المذكور في حديث الرسول –ﷺ–؟! والهرجُ هنا بمعنى (القتل)، فلا شكّ أنّ الشاعرَ

1– ينظر: التناص نظريًّا وتطبيقيًّا، هاشم غرايبه، ص19.

2– سورة الدخان: 29.

3– سورة الأعراف: 157.

4– الديوان، ص 65.

أتى بهذا البيت متأثّرًا بما قاله –ﷺ– في حديثه الذي رواه أبو موسى الأشعري عن النبي –ﷺ– أنه قال: ((إنّ بَيْنَ يَدَي السَّاعَةِ لأيّامًا يَنْزِلُ فِيهَا الجَهْلُ، ويُرفَعُ فِيها العِلمُ، ويَكثُرُ فِيهَا الهَرَجُ))[1].

وتميّز شِعر (الرقيّات) بورود بعض الألفاظ الإسلامية، التي لم تكن مستخدمة قبل ظهور الإسلام، مثل (الصلاة، التقى، الخليفة، الشّهداء، الله، الهدي، الدّين الجاهليّة ... إلخ) كما أنّ شِعره تضمّن بعض الأماكن الإسلامية، التي تأثّرَ بها الشاعر من مثل: (الكداء، وهو جبل عرفة، الرُّكن، وهو ركن البيت الحرام، جبل مِنى، الجِمار، البيت، جبل أُحد ... إلخ)، والواقع أنّ جماليّة المكان تُعد من الدلالات التي تُضفي على النّص طابعًا فنيًا جميلاً ((فالعمل الأدبي حِينَ يفتقد المكانيّة فإنّه يفقد خصوصيّته، وبالتالي أصالته))[2]، كما أنّ أكثر أبعاد المكان وضوحًا وانتشارًا في الفنون، هو البُعد الذاتي النفسي، فالمكان الذي لا يُثير مقدارًا "ما" من المشاعر، تعاطفًا أو تنافرًا، قلّما يستحوذُ على اهتمام الفَنّان، وإضفاء البُعد النفسي أو الشعور على المكان يبدأ من لحظة اختياره لاستخدامه في العمل الفنّي[3].

ومن الملاحظ أنّ الدلالة المكانيّة تُشكّل ظاهرةً بارزة عند (الرّقيات) تستحق منا دراسة موسّعة، غير أننا سنتناول منها ما يخصّ الجانب الديني، وذلك تماشيًا مع ما يُناسب هذا المطلب وهو (التناص)، والمكان المقدّس هو المكان المبارك والمطهَّر وأهمّ هذه الأماكن هي (مكة المكرّمة) وما تحتويه من أماكن مقدّسة مثل: الكعبة المشرّفة، وجبل عرفات، وغار حراء، وغار ثور، والركن، وشعائر الحجّ، وغيرها.

فمن ذِكرِه لمكّة والمواقع المقدّسة المحيطة بها قوله[4]:

أَقفَرَت بَعدَ عَبدِ شَمسٍ كَداءُ ∴ فَكُـدَيٌّ فَالرُكـنُ فَالبَطحـاءُ

1- الجامع الصغير، جلال الدين السيوطي، ص137.

2- جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، ص6.

3- ينظر: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، صلاح صالح، ص255.

4- الديوان، ص25.

فَمِنىً فَالحِمارُ مِن عَبدِ شَمسٍ ∴ مُقفِـــراتٌ فَبَـــلدَحٌ فَحِـراءُ
فَالخِيامُ الَّتي بِعُسفانَ فَالجُحـ ∴ ـفَةُ مِنـهُم فَالقـاعُ فَالأَبـواءُ
موحِشاتٌ إِلى تَعاهِنَ فَالسقـ ∴ ـيا قِفارٌ مِن عَبدِ شَمسٍ خَلاءُ.

ففي هذه الأبيات يذكر الشاعر مجموعة من الأماكن في مكّة المكرّمة، وهذه الأماكن ارتبطت مع المتلقّي بأنّها أماكن مقدّسة، فهي أماكن مهبط الوحي، والشّاعر مع ذكره لهذه الأماكن المقدّسة، يُلمّح ضمنًا للاهتمام الذي كانت توليه رجالات قريش لها، وفي ذلك زيادة لمكانتها الدينية.

المبحث الثاني: أسلوب التضمين العروضي

التضمين لغةً:

التضمين هو ((إدخال شيءٍ في شيءٍ، تقول: ضَمنَ الوعاءُ ماءً ضَمنًا وضَمانًا وتضمّنَ الوعاءُ ماءً: حوى وضم، وضمّن الرجلُ الوعاءَ ماءً: جعل فيه ماءً، وضمّن الشيءُ الشيءَ: أودعه إيّاه))[1].

قال (ابن الرقّاع) يصف ناقةً:

أَوكَتْ عَلَيهِ مَضيقًا مِن عَواهِنِها ∴ كَما تَضَمَّنَ كَشحُ الحُرَّةِ الحَبَلا[2].

وكلُّ شيءٍ جعلته في وعاء فقد ضمّنته إيّاه، يُقال: شرابُك مُضمَّنٌ إذا كان في كوزٍ أو إناء، والمضامينُ: جمع مضمون، وهو ما في بطون الحوامل من كلّ شيء، ومنه قولهم: مضمون الكتاب كذا وكذا، وناقةٌ ضامن، والضامنة من كلّ بلد: ما تضمّنتُه القُرى والأمصار من النخل، وكان داخلاً في العمارة وأطاف به سور المدينة، وسُمّيت ضامنة لأنّ أربابها قد ضَمَنوا عمارتها

1- لسان العرب، (ض. م. ن) 257/13.

2- أوكت عليه: أي شدّت على الجنين. مضيق: ما ضاق من الأماكن والمقصود هنا الرحم. العواهن: عروقٌ في رحم الناقة. الكشح: جانب البطن من ظاهر وباطن. ينظر: اللسان، (و. ك. ي) 520/15، (ض. ي. ق) 208/10، (ع. هـ. ن) 297/13، (ك. ش. ح) 300/2.

وحِفْظَها، فهي ذات ضمان كما في قوله تعالى: ﴿ فِي عِيشَةٍ رَّاضِيَةٍ ۝ ﴾[1]، أي: ذات رضا، والضامنة فاعلة بمعنى مفعولة، ويجوز أن يكون المعنى أنّ أصل الضامنة هي البلدةُ نفسُها، فقالوا: ضمنت البلدة نخلاً: أي احتوتْ، فالبلدة ضامنة، أي: حاوية، ثم جاز اللّفظ مجازًا مُرسلاً علاقته المحليّة، فذكروا المحل وهو (الضامنة) وأرادوا الحال فيها وهو (النخل)، ثم جاز الكلام من قولهم: (ضَمنَ الوعاءُ ماءً) أي: حوى، وضمّ إلى قولهم: (ضَمنَ فلانٌ فلانًا)، أي: حواه وضمَّهُ، والمعنى أنّه جعله في حيّزه وعُهدَتِه فهو المتكفّل به، ثم اشتقوا من ذلك فقالوا: الضامن والضمين أي الكافل والكفيل.

قال صاحب اللسان في حديث أبي هريرة ﷺ: ((الإمامُ ضامنٌ والمؤذّن مؤتمن)): ((أراد بالضّمان هاهنا الحفظ والرعاية لا ضمان الغرامة؛ لأنه يحفظ على القوم صَلاتَهم وقيل: إنّ صلاة المقتدين به في عُهدته، وصحّتها مقرونةً بصحّة صلاته، فهو كالمتكفّل لهم صحّة صلاتهم))[2].

وتوسّع العرب في الكلام عن هذا الجدر، فقالوا: ضَمِن الجسدُ بلاءً، أي: حوى وضمّ، ومن ذلك سُميَ الدّاء في الجسد من بلاء أو كبر الضّمن والضّمان والضمنة والضمانة، ورجلٌ ضَمَنٌ وضمِنٌ، أي: مريض، ورجلٌ مضمون اليد، أي: في يده ضمانة، وهو الداء.

وتطلق هذه اللفظة وتعني الحُب، فالرجل الضامن هو العاشق، والأصل في ذلك من قولهم: ضمن الرجلُ الحبَّ فهو ضامنٌ، والمعنى: أنه عشق فهو عاشق[3].

1- سورة الحاقة: 21.

2- لسان العرب، (ض. م. ن) 257/13.

3- ينظر: المصدر السابق، المادة نفسها والصفحة نفسها.

التضمين اصطلاحًا:

يرى البلاغيّون والنقّاد أنّ التضمين العَروضي هو ((أنْ تتعلّقَ قافية البيت الأوّل بالبيت الثاني؛ وسُمي بذلك لأنك ضَمّنت الثاني معنى الأوّل، ولأنّ الأوّل لا يتم إلاّ بالثاني))[1].

فالبيت الأوّل لا يتمّ معناه إلاّ بما بعده ويظلُّ محتاجًا إليه.

ويُعد التضمين العروضي عيبًا عند أكثر النقّاد القدماء؛ بسبب مناداتهم بفكرة استقلال البيت نفسه[2]، فقد ارتبط الشِّعر في عصور سابقة –في ظلّ غياب الكتابة والتدوين– بالغنائيّة، والحفظ والتضمين العروضي في القصيدة لا يساعد على حفظ الشِّعر وإنشاده، وكذلك عَدُّوهُ عَيبًا بسبب ما جرت عليه ضائقتهم النقدية من البحث عن أفضل بيتٍ قالته العرب في الأغراض المختلفة، وإيلائهم النظرة الجزئيّة للقصيدة، وافتقارهم إلى النظرة الشاملة إليها.

فذهب الأخفش (ت 215هـ) إلى أنّ ((التضمين ليس بعيب، وإن كان غيره أحسن منه))[3].

ثمّ قدّم صورتين للتضمين كما يراه، وهما في الواقع ليس فيهما تضمين فالأولى داخلة في صورة (تفريع) أي إطالة الطرف الأوّل، وهي قول حاتم الطائي[4]:

أَماوِيُّ إِن يُصبِح صَــدايَ بِقَفرَةٍ ∴ مِنَ الأَرضِ لا ماءٌ هُناكَ وَلا خَمرُ

تَرَيْ أَنَّ ما أَهلَكتُ لَمَ يَكُ ضَرَّني ∴ وَأَنَّ يَـديّ مِمّا بَخِلتُ بِهِ صَــفرُ.

أمّا الصورة الثانية فهي صورة (البتر)، وقدّم قول (النابغة الذبياني)[5] مثالاً عليها:

1- ينظر: المثل السائر، 201/3، وكتاب القوافي، للأخفش، ص65.

2- ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى، موسى ربابعة، ص83.

3- كتاب القوافي، الأخفش، ص70.

4- البيتان في الزهرة، أبو بكر مُحَمَّد بن داوود الأصبهاني، 651/2.

5- ينظر: ديوانه، ص114.

وَهُم وَرَدوا الجِفــارَ عَلى تَمـيمٍ ∴ وَهُم أَصحابُ يَومِ عُكاظَ إِنّي
شَهِدتُ لَهُم مَواطِنَ صـادِقاتٍ ∴ أَتَينَــهُمُ بِوُدِّ الصَّــدرِ مِنّي.

فنجد مما سبق أنّ (الأخفش) وإنْ لم يَعب التضمين، إلاّ أنّه لم يوفّق في الأمثلة الدّالة عليه دلالة دقيقة؛ بل نراه يستخدم مصطلح التضمين مرادفًا لمصطلح التعلّق.

أمّا قدامة بن جعفر (ت 337هـ) فقد سمّى التضمين مبتورًا، وعرّفه فقال: ((وهو أن يَطولَ المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد فيقطعه بالقافية ويتمّه في البيت الثاني))[1]، ومثّل (قدامة) للتضمين بمثالٍ أوّل، فكان مما وقع بين طرفيه المتلازمين تضمين، وذلك في قول عروة بن الورد[2]:

أَلا وَأَبيكَ لَـو كَاليَومَ أَمــري ∴ -وَمَـن لَكَ بِالتَّــدَبُّرِ في الأُمورِ-
إِذاً لَمَلَكتُ عِصمَةَ أُم وَهبٍ ∴ عَلى ما كانَ مِن حَسَكِ الصُّدورِ.

وكان المثال الثاني الذي قدّمه (قُدامة) ممّا فُرّع (أُطيل) فيه البيت الأوّل حتى وصل إلى آخره، وذلك في قول امريء القيس بن حُجر[3]:

أَبَعدَ الحارِثِ الملكِ اِبنِ عَمروٍ ∴ وَبَعدَ الخَيرِ حُجرٍ ذي القِبابِ
أُرَجّي مِن صُروفِ الدَهرِ لينًا ∴ وَلَم تَغفَل عَـنِ الصُمِّ الهِضابِ.

وعرّف أبو هلال العسكري (ت 395 هـ) التضمينَ بقوله: ((أن يكون الفصل الأوّل مفتقرًا إلى الفصل الثاني، والبيت الأوّل محتاجًا إلى الأخير، كقول الشاعر[4]:

كأنّ القَلبَ -ليلة قيل يغدى ∴ بِلَيلَى العامِريّة أويــراحُ-
قطــاةٌ عزّها شــركٌ فبــاتتْ ∴ تجاذبه وقد علُقَ الجناحُ.

1- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ص222.
2- ينظر: ديوانه، ص59.
3- ينظر: ديوانه، ص44.
4- البيتان منسوبان في كتب الأدب لشعراء كُثر، منهم: مجنون ليلى، وقيس بن ذريح، ونصيب بن رباح.

فلم يتمّ المعنى في البيت الأول حتى أتمّه في البيت الثاني، وهو قبيح))[1]، فنجد أنّ المثال الذي قدّمه العسكري قد حَوَى تضمينًا بين الطرفين المتلازمين، وهو ما وضع بين الشرطتين.

وقدّم الباقلاني (ت 403هـ) مثالاً جسّد فيه صورة التعلّق بالسابق فقال: ((وأمّا قوله:

ماذا عَلَيــــكَ مِنَ اِنتِظــــارِ مُتَيَّـمٍ ∴ بَل ما يَضُـــرُّكَ وَقفَـةٌ في مَنزِلِ

إن سيلَ عَيَّ عَنِ الجَوابِ فَلَم يُطِق ∴ رَجعاً فَكَيفَ يَكونُ إِنْ لَمَ يُسأَلِ.

فالبيت الثاني مُعلّقٌ بالأوّل، لا يستقلّ إلاّ به، وهم يعيبونَ وقوف البيت على غيره، ويَرونَ أنّ البيت التّام هو المحمود، والمصراع التّام بنفسه –بحيث لا يقف على المصراع الآخر– أفضل وأتم وأحسن))[2]، فالبيت الثاني متعلقٌ بالأوّل بالضمير المستتر في الفعل المبني للمجهول (سِيلَ)، المقدّر بـ(هو) العائد على (المتيَّم) الموجود في البيت الأوّل.

و(الباقلاّني) وإنْ كان يرى أنّ هذا النوع من التعلّق معيب؛ فإنّ كلامه يُشعر أنّه لا يجزمُ بذلك، حيث جعل الكلام بصيغة الغائب عمّن سبقه لا بصيغة التقرير نحو أن يقول (وهذا معيب) بدلاً من قوله: ((وهم يعيبون وقوف البيت على غيره))[3].

أمّا (ابن رشيق القيرواني ت 456هـ) فقد عرّف التضمين بقوله: ((أنْ تتعلّق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها))[4].

1- كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص36.

2- إعجاز القرآن، الباقلاني، ص225.

3- المصدر السابق، ص226.

4- العمدة، القيرواني، 273/1.

وقدّم ابن رشيق ثلاثة أمثلة تتدرّج من الأقرب إلى العيب إلى الأخفّ عَيبًا، إلى أيسرها عيبًا، وقد كانت الأمثلة المقدّمة داخلة في صورة التضمين، كما هو في دلالته الدقيقة، التي هي إدخال كلام بين طرفين متلازمين ينزاح على أثره الطرف الثاني إلى البيت التالي.

يقول ابن رشيق: ((ويقرب من قول النابغة (الذي أورده الأخفش) قول كعب بن زهير:

دِيارُ الَّتي بَتَّت قُوانا وَصَرَّمَت ∴ وَكُنتُ إِذا ما الحَبلُ مِن خُلَّةٍ صَرَمْ

فَزِعتُ إِلى وَجناءَ حَرفٍ كَأَنَّها ∴ بِأَقرَابِها قـارٌ إِذا جِلدُها استَـحَمْ.))[1].

وفي هذا المثال نجد أسلوب الشرط إذا أُعيد ترتيبه على صورته الأصلية وهي قولنا: (إذا ما صرم الحبلُ – من خلة – فزعت) نجد أنه ضمّن فيه جار ومجرور، وهو تركيبٌ قصير، ولذا حَكم (ابن رشيق) على هذا المثال بأنه قريب من قول (النابغة) الذي وقع على صورة البتر.

ثم تابع (ابن رشيق) الأمثلة فقال: وأخفّ من هذا (يقصد على المثال السابق) قول ابن هرمة:

إِمّا تَرِيني شاحِباً مُتَبَذِّلاً ∴ وَالسَّيفُ يَخلقُ غِمدُهُ فَيَضيعُ

فَلَرُبَّ لَذَّةِ لَيلَةٍ قَد نِلتُها ∴ وَحَـــرامُها بِحَلالِها مَـدفوعُ[2].

فنجد أنّ الشطر الثاني من البيت الأوّل قد ضُمّنَ (أُدخل) بين طرفي أسلوب الشرط، ولَمّا كان التضمين قد طال مقداره حتى بلغ شطرًا كاملاً؛ نرى ابن رشيق قد جعله أخفّ عيبًا من قول كعب بن زهير السّابق، ثم تابع ابن رشيق فقال:

((وليس منه قول متمم بن نويرة:

لعمري –وما دهري بتأبين هالكٍ ∴ ولا جَـزعٍ مما أصابَ فأَوجعا–

لقد كفّنَ المنهـــالُ تحت ردائـــهِ ∴ فتىً غيرَ مِبطانِ العشياتِ أروعا.))[3].

1– المصدر السابق، 273/1.

2– ينظر العمدة، القيرواني، 274/1.

3– المصدر السابق، 274/1.

فنجد أنّ العبارة المضمّنة قد طالت في أسلوب القسم، وقد كادت تبلغ البيت الأوّل كامِلاً إلاّ الكلمة الأولى منه، وهو الأمر الذي جعله أيسر من سابقه في العيب.

أمّا عبد القاهر الجرجاني (ت 471هـ) فقدّم قولَ (كُثيّر):

وَإِنّي وَتَهَيامي بِعَزَّةَ بَعـدَما ∴ تَخَلَّيــتُ مِمّا بَينَنـــا وَتَخَلَّتِ

لَكَالمرتَجي ظِلَّ الغَمامَةِ كُلَّما ∴ تَبَوَّأَ مِنها لِلمَقيلِ اِضمَحَلَّتِ.

وهو مثالٌ قد وقع فيه تضمين بين اسم (إنّ) وخبرها، وقد كان الجرجاني قد مدح هذا الأمر بقوله: ((واعلم أنّ مما هو أصل في أن يدقّ النّظر، ويغمض المسلك في توخّي المعاني ... أن تتّحدَ أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ويشتد ارتباط ثانٍ منها بأوّل وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعًا واحدًا، وأن يكون حالك فيها حال الباني، يضع بيمينه هاهنا في حال ما يضع بيساره هناك.))[1].

أمّا ابن الأثير (ت 637هـ)، فذهب إلى أنّ التضمين ((غير معيب لأنه إنْ كان سببُ عيبه أن يُعلَّق البيت الأوّل على الثاني فليس ذلك بسببٍ يوجبُ عيبًا، إذ لا فرق بين البيتين من الشِّعر في تعلّق أحدهما بالآخر وبين الفقرتين من الكلام المنثور في تعلق إحداهما بالأخرى))[2].

ثمّ قدّم صورًا لما يراه أنّه من التضمين، فذكر قول بعض شعراء الحماسة:

لَعمري لَرَهطُ المـــــرءِ خير بقيـــة ∴ عليه وإنْ عالوا عليه كلّ مركب

من الجانب الأقصى وإن كان ذا غنى ∴ جزيل ولـــم يخـبرك مثل مجرّب[3].

فقد وقع فيه التضمين بقوله: (وإنْ عالوا عليه كل مركّب)، فهي جملة مضمنة بين اسم التفضيل (خير) والمفضّل عليه وهو قول الشاعر (من الجانب الأقصى).

1- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص93.

2- المثل السائر، ابن الأثير، 236/3.

3- المصدر السابق، 238/3.

أمّا في النقد الحديث فيرى كثيرٌ من النقّاد أنّ استخدام الشّاعر للتضمين العَروضي يحقّق لنصّه فاعليّات شعرية متعدّدة، فهو ((من الأدوات التي تتدخّل في تشكيل بناء النّص الشعري وتمنحه قدرةً على أن يظهر متماسِكًا ومتلاحِمًا))[1].

وممّا يحقّق للقصيدة نجاحها هو وحدتها وتماسكها، ((أمّا احتياج بعض الكلام إلى بعض فلا عيب فيه؛ بل هو دليل التّماسك والترابط بين أجزاء النص الأدبي، وهذا هو المحمود الذي يكون به بعضُ أجزاء الكلام آخذًا برقاب بعض))[2].

وإذا تجاوزنا مسألة التلاحم الذي يحدثه هذا الأسلوب؛ لوجدنا أسلوب التضمين العَروضي يحقّق عنصرَي المفاجأة والإثارة، وذلك حينما ينجح الشّاعر بكسر توقّع القارىء الذي يشهد اكتمال وزن البيت ونقصان معناه، فيظل هذا القارئ في ترقبٍ وانتباهٍ شديديْن حتى يأتيه المعنى في صورته النهائية، فيغيب عنه الاندهاش، وتهدأ له النفس.

وذهب (مُحَمَّد النويهي) إلى أنّ التضمين ((حقيقة هامة ممتعة؛ لأنها تدلنا على أنّ القدامى أنفسهم تَململوا أحيانًا من وحدة البيت القاسية وخرجوا عليها))[3].

ويصرّح (رجاء عيد) فيقول: ((يعد العروضيون التضمين من عيوب القافية ... وذلك نتيجةً –على ما نعتقد– لشيوع فكرة نقديّة قديمة ظلّت تسيطرُ زمنًا، وهي المحافظة على وحدة البيت، إلاّ أنّنا في مفهومنا الحديث لوحدة القصيدة لا نعد ذلك عيبًا))[4].

1– التضمين العروضي وأثره في بناء النّص الشعري، عوض الجميعي، ص251.
2– ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى، موسى ربابعة، ص85.
3– قضية الشِّعر الجديد، مُحَمَّد النويهي، ص278.
4– التجديد الموسيقي في الشعر العربي، رجاء عيد، ص148.

وقد اعتمد (الرّقيات) في ديوانه على أساليب متعدّدة لتَكوين أسلوب التضمين العروضي فمن بين الأساليب التي اعتمد عليها أسلوب الشرط، فهذا الأسلوب يتميّز عن غيره من الأساليب بقدرته على الربط بين الجُمل والأبيات المتعدّدة، يقول الرقيّات[1]:

فَلَو ما كُنتُ أَروَعَ أَبطَحِيًّا ∴ أَبِيَّ الضيمِ مُطَّرِحَ الدَّنـــاءِ

لَوَدَّعتُ الجَـــزيرَةَ قَبلَ يَومٍ ∴ يُنَسّي القَومَ أَطهارَ النِساءِ.

في هذين البيتين يفخر الشاعر بنفسه، ويبيّن بأنّه شجاعٌ مقدام وشهمٌ وذكي وأنّه من رجالات قريش، وذلك في قوله: (أروع) و(أبطحي) أي من بطحاء قريش، كما أنّه ذو كبرياء وعزّة، ويرفض الذّل والخنوع، وذلك في قوله: (أبي الضيم مطّرح الدناء)، وكلّ هذه الصفات التي أسبغها على نفسه تَقدّمتها (لو)، التي هي حرف امتناع لامتناع وتفيد الشرط، وجعل الشاعر جوابها في بداية البيت الثاني، فالبيت الأوّل كما نلاحظ لم يعطِ المعنى تامًّا، وتمامه في البيت الثاني المتعلق بالأوّل، فقال: (لودّعت الجزيرة) وهو وادي الأحرار في الجزيرة العربية، مشيرًا به إلى تلك المعركة التي شارك فيها[2].

والشاعر في هذا الأسلوب يندفع لتقديم التفصيلات، حيث يدفعه موقفه النّفسي إلى اللجوء إلى مثل هذه التفصيلات الكثيرة التي تدور في نفسه، فيلجأ إلى أسلوب الشرط الذي حدث له تعالق الأبيات وتسلسلها بهذه الصورة من التضمين العروضي.

ويستمر الشّاعر في الاعتماد على أسلوب الشرط ليحقّق التضمين العروضي، فمن ذلك قوله[3]:

قَد تَمَنَّينا زِيـــارَتَهُ ∴ لَو أَتانا الزورُ مُنسَرِقا

1- الديوان، ص37.

2- الديوان، ص37.

3- الديوان، ص113.

لَقَضَينا مِن لُبانَتِهِ ∴ إِنَّما يَشتاقُ مَن عَشِقا.

يقولُ: إنَّه تمنّى زيارة المحبوب له في خفاء، وعبّر عن ذلك بلفظة (منسرقا)، أي: مُتسترًا وبعيدًا عن العيون، وجواب الشرط في بداية البيت الثاني، وجاء مكمّلاً للبيت الأوّل.

ومن هذا النّوع أيضًا قوله مخاطبًا إحدى رُقيّاته فيقول[1]:

إِنْ تَـــرَيني تَغَيَّرَ اللَّـونُ مِني ∴ وَعَـلا الشَّيبُ مَفرِقي وَقَـــذالي

فَظِلالُ السُّيوفِ شَيَّبنَ رَأسي ∴ وَطِعاني في الحَربِ صُهبَ السبالِ.

بدأ الشاعر مخاطبة صاحبته بـ(إنْ) وهي تُعطي في البيت معنى (إذا)، فالمراد من حديث الشاعر لصاحبته، عدم التعجّب من تغيّر لون الشّاعر حين رؤيتها له، فقد وصف الشّاعر نفسه بأنّه قد علاه الشّيب في مفرقيْه وقذاله، وهي: مؤخرة الرأس، ثم وضّحَ سبب هذا التغيّر، فظلال السيوف والمقصود بها هنا الحروب هي التي كانت سببًا في تغيّر لونه، ونلاحظ ما فعله التضمين العروضي من إطالة في معرفة سبب تغيّر لون الشاعر، فقد أسهم بنوعٍ من الانتظار عند المتلقي وكذلك تميّز بعنصر المفاجأة، فالشاعر يذكر السبب في بداية البيت الثاني.

وقد يستخدم الشّاعر هذا الأسلوب –وهو أسلوب الشرط– ليمطّطَ به تماسك أجزاء القصيدة بعضها ببعض، أي إنه لا يأتي بجواب الشرط في البيت الذي يلي البيت الأوّل؛ بل يجعل جواب الشّرط بعيدًا عن أداته، وفي مثل هذه الحالات تتعالق الأبيات وتتسلسل، ويتمكّن الشاعر من خلال هذا الأسلوب من تقصّي فكرته التي يضيق البيت الواحد والبيتان ذرعًا بها، ومن هذا الأسلوب قوله[2]:

لَو رَأَتني اِبنَةُ النُـــوَيعِمِ لَيــلى ∴ إِذ نَلُفُّ الأَبطالَ بِالأَبطـالِ

حينَ نَنعى أَخاكِ بِالأَسَلِ السُّمـ ∴ ـرِ وَشُعثٍ كَأَنَّهُنَّ السَّعـالي

لَشَفى نَفسَـــكِ انتِقامُ بَني عَـ ∴ ـمِّكِ حينَ الدِماءُ كالجريَال.

1- الديوان، ص125.

2- الديوان، ص127.

يصف الشّاعر موقف انتقامهم من عدوّهم، وذلك بقتله بالرّماح السُّمر، وهي صفة للرماح اليابسة القوية، التي يحملها أصحاب الرؤوس الشعثة أي مبعثرة شعر الرأس، وقد شبّهها بالسّعالي: جمع سعلاة أو الغول وهو حيوانٌ أسطوري تخيّله صعاليك العرب ولا وجود له، ثم بعد هذه المقدّمة الطويلة نسبيًا؛ يأتي الشّاعر بجواب الشرط في البيت الثالث (لشفى نفسك) أي هذا المشهد الذي يكون فيه الدّم كالجريَال، وهو نوعٌ من أنواع الأصباغ يشبّه به الدّم القاني.

فالشّاعر في هذه الأبيات حقّق مفاجأةً وانكسارًا لتوقّعات المتلقي، وقدّم للقارئ معان عديدة كانت تعتلج في وقت واحد بنفسه، وذلك كلّه جاء عن طريق التضمين العروضي.

أساليب مختلفة في التضمين العروضي:

يستخدم الشّاعر أساليب متنوّعة لتحقيق التضمين العروضي في شعره، ففي مقام المدح على سبيل المثال، يستخدم الشّاعر الجملة الفعلية في بداية البيت، ويُطيلُ الصفات المنسوبة للممدوح، ثم يأتي بما يؤكّد هذه الصفات المنسوبة إلى الممدوح بشيء مُتممٍ لمقام المدح الذي هو فيه، فمن ذلك قوله يمدح رجالات قريش[1]:

يُطعِمونَ السَّديفَ مِن فَحَدِ الشَّوْ ∴ لِ مَن آوَتْ إِلَيهِمُ البَطحاءُ

في جِفانٍ كَأَنَّهُـــــنَّ جَـــوابٍ ∴ مُترَعـاتٍ كَما تَفيضُ النِّهاءُ.

فالشّاعر يفتخر ويمدح رجالات قبيلته بأنّهم يطعمون (السّديف)، وهو: شحم السّنام وقطعه، ومنها سُميت الناقة السّمينة (سديفة)، والجمع (سدائف)، كما أنّ هذه النوق التي يقدّمونها للضيف من (قحد الشّول) وهي التي مضى على وضعها سبعة أشهر، فارتفع ضرعها وجفّ لبنها[2]، ثم بعد هذه المقدّمة التي فصّلها الشاعر في نوعية الطعام المقدّم إلى الضيف، يذكر في البيت الثاني الأشياء المستخدمة لتقديم هذا النوع من الطعام الذي فصّل فيه القول في

1- الديوان، ص30.

2- ينظر: لسان العرب، (ش. و. ل) 374/11.

البيت الأوّل، فبدأ البيت الثاني بشبه الجملة فقال: (في جفان كأنهنّ جواب) فزاد الفخر فخرًا؛ لأنّ هذه الجفان شُبّهتْ بالجواب، وهي: الحفرة الكبيرة الممتلئة بالماء، شبهها بالتي تُملأ طعامًا.

فقد لاحظنا في البيتين السّابقين كيف أنّ التضمين العروضي قد تمّمَ المعنى، وزاد من فاعلية المدح والفخر؛ وذلك بتكميل المعنى في البيت الثاني المتعلّق بالبيت الأوّل.

وفي أسلوب آخر من أساليب تحقيق التضمين العروضي، يستخدم الشّاعر أسلوب الاستفهام للوصول إلى ما يريد أن يتوصّل إليه، يقول في القصيدة السّابقة نفسها[1]:

كَيفَ نَومِي عَلى الفِراشِ وَلَمّا ∴ يَشْمَلِ الشَّامَ غارَةٌ شَعواءُ

تُذهِلُ الشَّيخَ عَن بَنيهِ وَتُبْدي ∴ عَـن بُراها العَقيلَةُ العَذراءُ.

فهو ينكر على نفسه النوم، عن طريق هذا الأسلوب من الاستفهام التعجّبي، ثم يصف هذه الغارة بـ(الشّعواء) أي الشديدة الشّاملة، وكأنّ الشاعر لم يكفه البيت الأوّل لوصف هذه الغارة، فأكمل الوصف في البيت الثاني، بأنّها –أي: الغارة– تُذهل الشيخ عن بنيه، أي تشغله وتجعله ذاهلاً شارد اللُّب، وتُبدي عن خلاخيلها العقيلة العذراء، وهي: الكريمة المخدّرة من النساء، فالشاعر يريد من هذا الوصف لهذه الغارة أن يبيّن لنا شدة هولها وما تفعله بالنّاس، وهو يُبيّن شدة غضبه على ولاة أمر الشام.

ومن الأساليب المستخدمة للتضمين العروضي عند (الرقيّات) أسلوب القسم كمثل قوله[2]:

وَاللَّهِ مـا إِنْ صَبَتْ إِلَيَّ وَلا ∴ يُعلَمُ بَيـني وَبَينَـها سَبَبُ

إِلّا الَّذي أَورَثَتْ كَثيرَةُ في الـ ∴ قَلبِ وَلِلحُبِّ سَوْرَةٌ عَجَبُ.

يُقسم الشّاعر في البيت الأوّل لتأكيد صدق نواياه، فاستخدام القسم عادةً يكون في الأمور الجادة التي يُرادُ لها أن تؤخذ على محمل الجِد، فهو يقسم بالله أنّ صاحبته لم تصبو إليه ولم

1- الديوان، ص31.

2- الديوان، ص40.

يُعلم ما بينه وبينها من أسباب، ثم يستدرك في البيت الثاني على طريقة التضمين بأداة الاستثناء(إلاّ) فكان البيت الثاني استدراكًا لما جاء في البيت الأوّل وجاء متمّمًا له.

ومن التضمين العروضي الذي جاء بأسلوب القسم، قوله[1]:

وَاللَّه أَبـرَحُ فـي مُقَدَّمَةٍ ∴ أَهْدِي الجُيوشَ عَلَيَّ شِكَّتِيَهْ

حَتّى أُفَجِّعَهُم بِإِخوَتِهِم ∴ وَأَسُـوقَ نِســوَتَهُم بِنِسْوَتِيَهْ.

فالشّاعر يتوعّدُ أعداءه بأنّه لن يغادر المكان، والمقصود به مكان المعركة، وهو في حالة قيادة للجيش وهم يحملون السلاح، حتّى يأخذ ثأره ويفجع أعداءه، ويسبي نساءهم.

والقسم في مثل هذه الحالات يجعل من المتلقي متلهفًا لمعرفة الشيء المقسَم عليه الذي لا يأتي في البيت الواحد؛ بل يتعدّاه إلى أبيات عدّة في بعض القصائد، فالشّاعر باستخدامه لهذا الأسلوب يحقّقُ تضمينًا عروضيًّا يهب بتكراره وحدّة تتساند فيها أجزاؤها وتتآلف صورتها.

ويواصل الشاعر استخدامه لأسلوب القسم؛ لتحقيق التضمين العروضي فيقول[2]:

وَاللَّه ما ذُكِرَتْ عِندي سَمِيَّتُها ∴ إلاّ تَرَقــرَقَ مـــاءُ العَينِ فَانْحـــدَرا

كَأَنَّهُ لُؤلُؤٌ في سِلكِ ناظِمَــةٍ ∴ بُتَّ القُوى مِن جَديدِ السِلكِ فَانتَثَرا.

فلم يكتف الشّاعر بوصف نفسه عندما يُذكر اسم المحبوبة أمامه بالبكاء الشديد؛ بل قام بتشبيه قطرات الدّمع في البيت الثاني بحبّات اللؤلؤ المنظومة في السلك، فجاء البناء متكاملاً وكان التشبيه في البيت الثاني بسبب البيت الأوّل.

ويستعمل شاعرنا التضمين ليُكمل به الوصف الذي ذَكَرَ جزءًا منه في بيتٍ سابق، فيُحدِثُ في هذا الإكمال جمالاً للوصف وتنوعًا فيه، وبهذا يجسّد التضمين وحدة عالية بين أجزائها، ويضمن لها انتظام سائر أجزائها، وتماسكها في وحدة داخلية تقوم على ((تدرج العلاقات بين المكوّنات اللغوية للقصيدة، حيث رَبَطَ التضمينُ هذه المكوّنات بعضها ببعض،

1- الديوان، ص156.

2- المصدر السابق، ص84.

ليكون كلاً فنيًّا متناسقًا))[1] فنلحظه في هذه الأبيات يقف على الأطلال ويصفها، ويستخدم التضمين العروضي لإكمال الوصف فيقول[2]:

بانَ الحَيُّ فَاغتَرَبوا ∴ وَشَفَّ فُؤادَكَ الطَرَبُ
وَذَكَّرَكَ المنازِلَ مِن ∴ رُقَيَّةَ مَـنزِلٌ خَـرِبُ
بِهِ آرِيُّ أَفـــراسٍ ∴ وَخَيْمـاتٌ وَمُنتَصَبُ.

في الأبيات السابقة يبكي الشاعر فراق إحدى رقيّاته، على طريقة ذكر الكل، والمراد الجزء، حيث بدأ قصيدته بذكر الكل، وهو: (الحي)، الذي اغترب ورحل، ثم ذكر في البيت الثاني الجزء –وهو الأهم عند الشاعر– وهي: (رقية)، التي تذكّرها عن طريق رؤيته المنازل الخربة المهجورة، ثم أغرق في وصف هذه المنازل فبدأ يذكر في التفاصيل ومن بينها (آريُّ أفراس)، والآري هنا مفرد (أواري)، وهي: الحلقة التي تُربط بها الدّابة كي لا تهرب، وذكر فيها بقايا الخيام التي كانت عامرة، هذا الوصف جاء عن طريق التضمين، فالبيت الثالث متعلق بالثاني، وفيه إكمال لوصف هذه الديار التي ذكرها الشاعر.

ومن أنواع التضمين التي أتى بها الشّاعر ذلك النوع الذي يأتي معتمدًا على الحوار، وهذا الحوار عادة ما يأتي بينه وبين إحدى صاحباته، فيقول[3]:

تَقولُ سَلمى أَلا تَنامُ إِذا ∴ نِمنا؟! فَقُلتُ الهُمومُ وَالأَرَقُ
تَمنَعُني وَاِدِّكارُ نَصرِ بَني ∴ عَمّيَ إِذ حَـلَّ جارِيَ الرَهَـقُ.

فمثل هذا البناء الحواري يستدعي من الشاعر هدم وحدة البيت وتجاوز حدوده، حتى يتمكن من سرد ما يريد؛ إذ إنّ طبيعة الموقف النفسي تجعل التعبير عن العاطفة يفيض من

1- ظاهرة التضمين العروضي، موسى ربابعة، ص95.
2- الديوان، ص47.
3- الديوان، ص104.

حدود البيت، ولذلك فإنّ موقع التضمين يحسُنُ إذا كان الشِّعر قصصيًا آخذًا بعضه برقاب بعض.

ويستمر الشّاعر في قصيدة أخرى في أسلوب الحوار القصصي فيقول[1]:

قالَت لِمَولاتِها اِذهَبي فَسَلي ∴ إنْ كـــانَ قَبـلَ الرَّواحِ مُنطَلِقا

هَـــل يَأتِيَنا الفَتى نُعاتِبُــهُ ∴ وَلَـــو أَتانا الرَّواحَ ما خَـــرِقا

لَمّا أَتاني الرَسولُ مُكتَتِمًـا ∴ أَقبَلتُ أَمشي وَالنَّجمُ قَد خَفَقـا

شَمَّرتُ بُردي لَهـا وَشَيَّعَنـي ∴ قَلـبٌ إذا كـانَ مَشهَدٌ صَدَقـا.

يتدرّج الشاعر في سرد قصّته مع صاحبته التي أرسلتْ إليه رسولاً يطلبُ منه أن يأتيها لتقوم بمعاتبته، ثم يصف لحظة مجيء هذا الرسول الذي جاء (مكتتمًا)، أي: متخفّيًا عن أعين الناس، فذهب إلى صاحبته في الصباح الباكر، دلّ على ذلك قوله (والنجم قد خفقا)، أي: اضطرب وغاب، وهي كناية جميلة لبيان زمن الذهاب، فقام بوداع صاحبته في تلك اللحظات النفسية المؤثّرة، كلُّ هذه الأحداث جاءت مترابطة متناسقة، وقد أسهم في ربطها وتكاثفها (التضمين)، فلو تأملنا الأبيات الأربعة الماضية لعرفنا من أوّل وهلة أنّ البيت الثاني متعلق بالأوّل، والبيت الرابع متعلق بالثّالث، فالشّاعر لجأ إلى تشكيل وحدات جزئية في القصيدة بحسب طول نفسه الشعري وتدفّق عاطفته، وبهذا التكرار للتضمين العروضي داخل القصيدة وتعانقه بصور متتالية يكون قد هيّأ للقصيدة ((صورة من صور التلاحم، وهذا التلاحم الجزئي يشكّل وحدة جزئية تسهم في بناء الوحدة الكُليّة للنص؛ إذ يُصبح انتزاع البيت من سياقه أمرًا غير ممكن))[2].

وهكذا حاول (عبيد الله بن قيس الرقيّات) –استجابةً لدوافع نفسية وحاجات فنيّة– الخروج على نظام القصيدة التي يعتبر البيت فيها هو الوحدة الأساسية المكتملة، والقافية هي

1– الديوان، ص114.

2– ظاهرة التضمين العروضي، موسى ربابعة، ص84.

بابها الموصد، وذلك وعيًا منه بأهمية التضمين العروضي الذي يعد تقنية شعرية كاشفة، وواحدة من أهم القيم الجماليّة في الشعر؛ إذ إنها تعبّر عن وحدة الأبيات وتعالقها مع بعضها البعض، ولذلك أخذ ينطلق في تحرّر كامل غير عابئ بما ورثه من الشعراء القدماء من تقاليد وأصول.

الخـاتمة:

ليس الكشف عن (التناص) في النّص الأدبي من الأمور السهلة، فهو ظاهرة لغوية معقّدة تستعصي على الضبط والتقنين، والتناص يعتمد في اكتشافه على طرفي العملية الأدبية (الملقي والمتلقي)؛ إذ يجب عليهما أن يكونا على ثقافة واسعة وقدرة على الترجيح؛ لأنّ التناص يتصل بعمليّة الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي لعديدٍ من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي المحدّد.

وقد أسهم البحث عن هذا الأسلوب في شعر الشاعر وفي غيره من النصوص الأدبية في حلّ جانبٍ كبير من مشكلة السرقات الأدبية التي كثر حولها الجدل قديمًا وحديثًا، حيث إنّ كثيرًا مما اصطلح على تسميته بـ(سرقة أدبية) يمكن أن يكون من باب التناص أو تداخل النصوص.

واستفاد شاعرنا من الآيات القرآنية، واستطاع أن يوظّفها في شعره بشكلٍ يوضّح مدى تأثره بالدّين الإسلامي الحنيف، كما استفاد أيضًا من حديث سيّد الخلق مُحَمَّد –ﷺ–.

وقد أثبت (الرقيات) بأنّه قارئ جيد للتراث السابق عالمٌ بمواطن كنوزه ودقائق معانيه، فأمدّ قصائده بمعاني ذلك التراث، واتّصل معه وعالقَ نصوصه بتلك النصوص وبذلك حقّق لنصوصه شكلاً خاصًا.

وأسهم التضمين العروضي الذي اعتمد في صياغته على بناء الجملتين القصيرة والطويلة، وعلى أسلوب الشرط في إيضاح نفسية الشاعر، كما أظهر الشاعر باستخدامه لهذا الأسلوب قدرةً واضحةً على التفاعل مع النصّ القديم وتوظيفه في بناء نصوصه وتوضيح مواقفه وأفكاره، وجسّد الشاعر من خلال التضمين العروضي قيمة جمالية تعبّر عن التوتر والصراع وتمنح نصوصه تماسُكًا وتلاحمًا واضحين.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم مصحف المدينة النبوية.

1- الاقتباس والتضمين في شعر عرار، موسى ربابعة، مجلة دراسات الجامعة الأردنية، مج 19، ط 1، 1992م.

2- إعجاز القرآن، الباقلاني، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف بمصر، (د.ت).

3- التجديد الموسيقي في الشعر العربي، رجاء عيد، منشأة المعارف بالإسكندرية، (د.ت).

4- التطوير والتجديد في الشعر الأموي، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط: 2، 1959م.

5- التضمين العروضي وأثره في بناء النّص الشعري، عوض الجميعي، مجلة (علامات في النقد) م 8، ج 3، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ديسمبر 1998م.

6- التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، مصطفى السعدني، منشأة المعارف المصرية، مصر، 1991م.

7- التناص عند عبد القاهر الجرجاني، مُحَمَّد عبد المطلب، مجلة علامات في النّقد والأدب، ج3 ، مجلد 1، (د.ت).

8- التناص نظريًا وتطبيقيًا، مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية (رؤيا) لهاشم غرايبه، أحمد الزعبي، مكتبة الكتاني، إربد–الأردن، 1993م.

9- التناص وإنتاجيّة المعنى، حميد الحمداني، مجلة علامات في النقد والأدب، ج 4، مجلد 10، ربيع الآخر 2001م.

10- الجامع الصغير في أحاديث البشير النذير، جلال الدين السيوطي، ط: 1، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، 1423 هـ - 2002م.

11- جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، (د.ت).

12- الحداثة – السلطة – النص، كمال أبو ديب، مجلة فصول، م 4، ع 3، القاهرة، إبريل – يونيه، 1984م.

13- الخطيئة والتكفير من البنوية إلى الترشيحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني مُعاصر عبد الله الغذامي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985م.

14- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود مُحَمَّد شاكر، دار المدني، جدة- السعودية، ط: 3، 1992م.

15- ديوان امريء القيس، ضبطه وصحّحه: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط: 5، 2004م.

16- ديوان جرير، شرحه وضبط نصوصه: عمر فاروق الطبَّاع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط: 1، 1417 هـ-1997م.

17- ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات، شَرَحَهُ وضبط نصوصه د. عمر فاروق الطبّاع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، توزيع دار القلم للطباعة والنشر، بيروت – لبنان.

18- ديوان عروة بن الورد، شرح: يعقوب بن اسحاق (ابن السُّكيت) (ت 244هـ) تحقيق: عبد المعين الملوحي، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1966م.

19- ديوان النابغة الذبياني، مطبعة الهلال بالفجالة، مصر، 1911م.

20- الزهرة، أبوبكر مُحَمَّد بن داوود الأصبهاني، ت: إبراهيم السامرائي، ونوري حمودي القيسي، مكتبة المنار، الأردن – الزرقاء، ط: 2، 1985م.

21- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنويّة، عز الدين إسماعيل (د.ت).

22- الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها، وسنن العرب في كلامها، أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا (ت 395 هـ)، تحقيق: السيد أحمد صقر، طبع: عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1977م.

23- ظاهرة التضمين العروضي في شعر الأعشى، موسى ربابعة، مجلة جامعة الملك سعود، م 8، الآداب (1) جامعة الملك سعود، الرياض، 1996م.

24- قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مُحَمَّد عبد المطلب، ط 1، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، الجيزة، مصر، 1995م.

25- قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، صلاح صالح، دار شرقيّات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط: 1، 1997م.

26- قضية الشِّعر الجديد، مُحَمَّد النويهي، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط: 2، 1971م.

27- كتاب الصناعتين (الشعر والنثر)، أبو الهلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (395 هـ) تحقيق: د. مفيد قمحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط: 2، 1409هـ-1989م.

28- كتاب القوافي، للأخفش، أبو الحسن سعيد بن مسعدة (ت 215هـ) تحقيق: عزّة حسن، وزارة الثقافة والسياحة، دمشق، 1970م.

29- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (456هـ) تحقيق: مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط: 4، 1972م.

30 - لسان العرب، ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين مُحَمَّد بم مكرم (ت 711هـ-1311م) دار صادر بيروت، (د. ت).

31- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير ضياء الدين نصر الله أبي الكرم، (ت 637هـ)، تحقيق: الشيخ مُحَمَّد كامل عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط: 1، 1998م.

32- مَقالة في اللغة الشعرية، مُحَمَّد الأسعد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980م.

33- مقدّمة ابن خلدون، عبد الرحمن مُحَمَّد بن خلدون، تحقيق: درويش اجويدي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، 2002م.

34- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، 1963م.