التّناصّ وموسيقى القصيدة العربيّة ديوان "رنين وحنين" لمبروك زيد الخير أنموذجاً

Intertextuality and the music of the Arabic poem The collection of "Ranin wa hanin" by Mabrouk Zaid Al-Khair as a model

أمين بن عيني *

د.محجوب بن محجوب ♣

تاريخ الإرسال: 2021/02/13	تاريخ القبول:2021/04/07	تاريخ النشر:2021/12/20

الملخص:

إنّ المتأمل في الشعر العربي في تاريخه الطويل يجد ذلك التقاطع بين نصوصه، تقاطعٌ اتخذ أسماء مختلفة: كـ"الاجتلاب"، "السرقة الأدبية"، "التضمين"، ثمّ "التناصّ" في النقد المعاصر.

وفي دراستنا هذه سنحاول أن نقدّم نماذج من الشعر العربي قديمه وحديثه، نرصد من خلالها ظاهرة التناصّ، ونبحث عن أسبابه ودوافعه، وقد اتخذنا ديوان "رنين وحنين" لمبروك زيد الخير أنموذجاً لهذه الدراسة، لما رأينا فيه من تواجدٍ لهذه الظاهرة.

فهل هناك أسباب دفعت الشاعر إليه؟ أم أنّ الأمر لا يعدو توافق في الرؤية والشعور، وهو من باب المصادفة لا غير؟ وهل لموسيقى القصيدة علاقة بهذا الأمر؟

الكلمات المفتاحية: الشعر، التضمين، التناصّ، الوزن، القافية.

Abstract:

A meditater of Arabic poetry in its long history will find that intersection between its texts, an intersection that has taken different names: such as “evocation”, “ plagiarism”, “inclusion”, then “intertextuality” in contemporary criticism.

المؤلف المرسل: أمين بن عيني **aminebenzedsalim1@gmail.com**

* مخبر الدراسات الأدبية والنقدية جامعة لونيسي علي البليدة02 / aminebenzedsalim1@gmail.com

♣ جامعة لونيسي علي البليدة02 / mahdjoub20@yahoo.com

In our study, we will try to present examples of ancient and modern Arabic poetry through which we monitor the phenomenon of intertextuality, and search for its causes and motives, We have taken the diwan of Mabrouk Zaid al-Khair's "Ranin wa Hanin" as a model for this study, as it includes the presence of this phenomenon.

Are there reasons that pushed the poet to him? Or is the matter nothing more than a consensus of vision and feeling, and is it only a matter of chance? Does the poem's music have anything to do with this?

***Key words**:* poetry, inclusion, intertextuality, rhythm, rhyme.

*** *** ***

مقدمة:

إنّ المتتبع للشعر العربي في تاريخه الطويل يدرك ذلك التشابه الموجود بين الشعراء في قصائدهم، تشابه لم يسلم من توجيه الكثير من أصابع الاتهام إلى أصحابه - وإن كان مردّ ذلك إلى الخصومة بين القدماء والمحدثين من أصحاب البديع - من خلال ما كان يعرف بـ "السرقات"، وقد فصل "ابن رشيق" في هذا الباب لأهميته الكبيرة وجديته في الشعر ونقده، حيث اعتبر "السرق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه... والسرق أيضا إنما هو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم ... قال بعض الحذاق من المتأخرين من أخذ معنى بلفظه كما هو كان سارقا، فإن غير بعض اللفظ كان سالخا، فإن غير بعض المعنى ليخفيه أو قلبه عن وجهه كان ذلك دليل حذقه".[1] وفي هذا التعريف نجد ابن رشيق يخلط بين التضمين والسرقة وكأنهما شيء واحد. وهو في معجم اللغة العربية المعاصرة: "أن يأخذ الشاعر شيئا من شعر غيره ناسبا إياه إلى نفسه، ألفاظه أو معانيه"[2]. والتضمين عند ابن الأثير هو "أن يضمن الشاعر شعره والناثر نثره كلاما آخر لغيره، قصدا للاستعانة على تأكيد المعنى المقصود، ولو لم يذكر ذلك التضمين لكان المعنى تاما" [3]

فمصطلح التضمين إذن ضارب في تاريخ الشعر العربي، وهو ما أصبح يعرف لاحقا في النقد المعاصر بـ"التناص" "intertextuality" ، فما هي الأسباب التي تحقق هذا التناص بين الشعراء؟ وهل يرد ذلك إلى مجرد التوافق في الرؤية والشعور، وهو من باب المصادفة لا غير؟ وهل لموسيقى القصيدة يد في ذلك؟ أم أنه هو من يؤسس لها ويلزم الشاعر ببناء قصيدته وفق إيقاع خاص؟ وأي عناصر هذه الموسيقى أكثر تأثيرا في الشاعر؟ ولقد اتبعت

في بحثي هذا المنهج الوصفي التحليلي، من أجل الوقوف على هذه الظاهرة وتحليلها، وللحديث عن هذا الموضوع يجب أولا أن نحدد مفهوم التناص لغة واصطلاحا.

2. مفهوم التناص:

1.2 لغة: النص: رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصا: رفعه، وكل ما أظهر فقد نص، ونص المتاع نصا: جعل بعضه على بعض، نص الرجل نصا: إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده، ونص كل شيء منتهاه[4]، ويبدو أن معنى التناص قريب مما جاء في لسان العرب، فهو إذن إظهار لألفاظ أو معان هي غير معاني الشاعر نفسه، كما أنه عبارة عن نص فوق نص، فيظهر الشاعر ألفاظ غيره أو معانيه أو هما معا ويجعلها فوق ألفاظه هو ومعانيه.

2.2 اصطلاحا:

التناص في معجم اللغة العربية المعاصرة هو "أن يأخذ الشاعر شيئا من شعر غيره ناسبا إياه إلى نفسه، ألفاظه أو معانيه"[5]. وتعرفه "جوليا كريستيفا" بأنه "تقاطع نصوص، ووحدات من نصوص، في نص، أو نصوص أخرى"[6]، أما "جينيت" فيرى بأنه "الحضور الفعلي لنص في آخر، و يتم عبر آليات محددة وهي الاقتباس، السرقة، الإيحاء، الإحالة"[7]، وهو عند "محمد مفتاح" "فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة"[8]، وهو أيضا-حسبه- "تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[9]. فكل نص ينطلق من مصادر ثقافية معينة تشكله، وتجعل منه كائنا له مرجعية، فهو "نسيج من الاقتباسات والإحالات، والأصداء المنحدرة من مصادر ثقافية متعددة، قديمة ومعاصرة تشربها النص بطريقة ما، وبقي فاغر الفاه لتعالقات مستقبلية تحقق له ارتحاله الدائم الذي يحده من التأويل الواحد، وينطلق به نحو قراءات لا نهائية"[10]، فأي نص كان "ليس إلا نسيجا جديدا من استشهادات سابقة"[11]

3 أنواع التناص:

للتناص نوعان أساسيا هما:

1.3 المحاكاة الساخرة: والتي تعني المخالفة وهي سير الشاعرين وجها لوجه حتى الالتقاء في نقطة معينة. أي التقليد الهزلي، فيكون الخطاب الجدي هزليا، والهزلي جديا.

2.3 المحاكاة المقتدية: أو المعارضة والتي تدل على المُحاكاة والمُحاذاة في السير، فهي اقتداء مؤلف بآخر في عمله الأدبي أو الفني.[12] على نحو ما نجده عند البارودي مثلاً في قوله:

كم غادر الشعراء من متردم ولربّ تالٍ بزّ شأو مقدّم[13]

وفي هذا البيت تناصّ مع مطلع معلقة عنترة بن شداد:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم[14]

وقد قسّم بعض الباحثين التّناصّ إلى **داخليّ وخارجيّ**: "فالتّناصّ الدّاخلي هو حوار يتجلّى في (توالد) النّصّ و (تناسله)، وتناقش فيه: الكلمات المفاتيح أو المحاور، والجمل المنطلقات والأهداف، والحوارات المباشرة وغير المباشرة. فهو إعادة إنتاج سابق، في حدود من الحرية. وأمّا (التّناصّ) الخارجيّ فهو حوار بين نصّ ونصوص أخرى متعدّدة المصادر والوظائف والمستويات"[15].

ولا نركز في بحثنا هذا على تقسيماته، لأن اهتمامنا لا ينصب على مفهومه بقدر ما يركز على أسبابه ودوافعه، وسنحاول في دراستنا هذه أن نقدم نماذج من الشعر العربي نجيب من خلالها على ما جال في ذهننا من تساؤلات في باب التناص وموسيقى الشعر والعلاقة بينهما، ونأخذ ديوان "رنين وحنين" لمبروك زيد الخير أنموذجاً، ونستثني من الدراسة نماذج الشعر العربي في عصر الدول المتتابعة (عصر الضعف) على طول فترته الزمنية، لاعتبار شعرائه أن نموذج الشعر القديم هو المثال الأعلى في الفن الشعري، ولما حدث فيه من إغارة على معاني السابقين، وتكرار أشعارهم، بل والتصريح بذلك مع الافتخار به، وقد أصبح التضمين ميزة من ميزات هذا العصر، وقد قال أحد شعرائه:

أضمن كل بيت فيه معنى فشعري نصفه من شعر غيري[16]

ومن أمثلة ذلك ما ورد في قول "علي بن محمد بن مليك الحموي":

يا صاح دعني من ذكر الحبيب ومن بانت سعاد فقلبي اليوم متبول

ماضي العزائم والأبطال في قلق مهند من سيوف الله مسلول[17]

ففي هذين البيتين يظهر ترصد الشاعر "لكعب بن زهير" في قصيدته المشهورة "بانت سعاد"، فرغبة الشاعر في الأخذ من شعره سبقت أي اعتبارات أو أسباب أخرى، وهو من قبيل المعارضة، فهي إذن رغبة وإرادة قبل الإحساس وتوافق الشعور وتوطئة الموسيقى والإيقاع، وهنا لا الموسيقى في رأينا ولا توافق الحالة الشعورية والتجربة كانا سبباً في

التناص، وإنما هناك شعور بالضعف في قول الشعر ونظمه، وعجز عن توليد الأفكار والمعاني الجديدة، لتصلب الأذهان، لذلك استثنينا هذا العصر من دراستنا لهذه الظاهرة.

إذا سلمنا أن الشاعر لا ينطلق من العدم في كتابة شعره، وأن للشعراء مرجعية ثقافية ينهلون منها جميعا؛ لذلك تتقاطع نصوصهم، فهذا يعني أن التناص قد يكون غير عمدي، وأن الشاعر ربما لم يتعمد الأخذ من غيره، لأنه قد يلتقي شاعران من الزمن نفسه في ألفاظ ومعان، وربما في أشطر، أو أبيات دون أن يقرأ أحدهما للآخر، أو ربما يكون الشاعران في فترة زمنية متقاربة، مع بعد المسافة بينهما، فيصعب الحكم في قضية التناص بينهما، "وهذا أمر عرفه أبو هلال من نفسه، فليس يمتري فيه، وذلك أنه عمل شعرا في صفة النساء فيه قوله (سفرن بدورا وانتقبن أهلة)، وظن أنه سبق إلى جمع هذين التشبيهين في نصف بيت إلى أن وجده بعينه لبعض البغداديين، فكثر تعجبه وعزم ألا يحكم على المتأخر بالسرق من المتقدمين حكما حتما"[18] ومن ذلك ما نجده في معلقة "امرئ القيس" و"طرفة بن العبد"، حيث يقول الأول:

وقوفا بها صحبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجمل[19]

ويقول الثاني:

وقوفا بها صحبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجلد[20]

ففي المثال السابق يكاد يكون التناص مكتمل الأركان والجوانب، لفظا، ومعنى، وإيقاعا، ولا تختلف البنية الإيقاعية الخارجية إلا في الروي فقط، أما الإيقاع الداخلي فهو نفسه من حيث اللفظ والتركيب.

إن هذا التشابه الكبير بين البيتين، أو لنقل شبه التطابق بينهما، مع عدم الجزم بإمكانية أخذ الثاني عن الأول، لهو دليل قاطع على وجود دوافع أو أسباب إلى التناص بينهما، وهي دافع الشعور ودافع الموسيقى، فتشابه المعاني من باب تشابه الحالة الشعورية، كما أن بحر الطويل يدفع الشاعر إلى اختيار تلك الألفاظ بتراكيبها على النحو نفسه مع بيت امرئ القيس، أما في المثال الأسبق فإن اختيار "البارودي" لموسيقى القصيدة نابع من فكرة تناص قصيدته مع "عنترة"، فاختيار الكامل بحرا لقصيدته كان مفروضا من باب اختيار صدر مطلع معلقة "عنترة" مطلعا لقصيدته، أما القافية والروي، فأصبحا

تحصيل حاصل حينها من باب تصريع القصيدة (متردم- توهم)، (متردم- مقدم)، فالتناص هنا إذن هو ما فرض موسيقى القصيدة، ولو ألقينا نظرة على بيت "عنترة" الذي يقول فيه:

سيذكرني قومي إذا الخيل أقبلت وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر[21]

نجده يتكرر في موضع آخر، وفي زمن غير زمنه، وفي بيئة غير بيئته، حيث يقول "أبو فراس الحمداني":

سيذكرني قومي إذا جدّ جدُهم وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر[22]

فالأمر نفسه مع ما سبق ذكره مع "امرئ القيس" و"طرفة بن العبد"، إلا أن الشيء المختلف بينهما هو أن ذيع صيت "عنترة" لشجاعته جعل من شعره ذائع الصيت أيضا، وإمكانية تضمين "أبي فراس الحمداني" من شعره واردة جدًا، وهنا نجد الأمر نفسه مع ما ذكرناه من تناص بين "البارودي" و"عنترة"، إلا أن البحر هنا هو ما فرض فكرة التناص، لأن قصيدة أبي فراس طويلة، والبيت المضمن يقع في أواخرها، وقد انطلق الشاعر في بحر الطويل قبل أن يصل إلى هذا البيت، فالبحر هو ما دفع الشاعر إلى التضمين من بيت "عنترة"، فالموسيقى هنا إذن هي ما دفعت إلى التناص، وكأن الشاعر عاش أجواء موسيقى "الطويل" فترة طويلة وهو ينظم قصيدته، وهذا ما دفعه إلى استذكار بيت "عنترة"، ويرى ابن رشيق القيرواني "أن الصانع إذا صنع شعراً في وزن ما، وقافية ما، وكان لمن قبله من الشعراء شعر في ذلك الوزن وذلك الروي، وأراد المتأخر معنى بعينه، فأخذ في نظمه، أن الوزن يحضره، والقافية تضطره، وسياق الألفاظ يحدوه، حتى يورد نفس كلام الأول ومعناه، حتى كأنه سمعه وقصد سرقته وإن لم يكن سمعه قط، وعلى هذا يحمل ماكان من شعر امرئ القيس وطرفة "[23].

إن ما أشار إليه ابن رشيق من باب تبرئة الشعراء حتى لا يتهم كل شاعر وجد في شعره شيء مما قيل من قبل، وهو يتوافق مع رأي أبي هلال الذي أشرنا إليه سابقا، ولكن في المقابل قد يكون الشاعر متعمداً الأخذ إعجاباً بلفظه ومعناه، وإذا قصرنا حكمنا هذا على الموسيقى وحدها، فإننا نكون قد ظلمنا دافع الشعور والحالة النفسية للشاعر، فجوها واحد عند الشاعرين، إحساس كبير بالظلم والاحتقار، وتجاهل الفضل، وفخر وإعجاب بالنفس، فنعت "عنترة" بالعبد الأسود وتجاهل قومه فضله في الذود عنهم، هو بمثابة

سجن "أبي فراس"، وعدم سعي ابن عمه "سيف الدولة" إلى فدائه، وفك أسره من أرض الروم.

وفي مثال آخر عن ذلك نجد "الخنساء" تقول في رثاء أخيها صخرا:

حمال ألوية، هباط أودية شهاد أندية للجيش جرار[24]

وفيه تناص مع قول تأبط شرا:

حمال ألوية، شهاد أندية قوال محكمة، جواب آفاق[25]

وإمكانية تضمين الخنساء من تأبط شرا واردة هنا أيضا بحكم السبق الزمني، وذيع الصيت لتأبط شرا، فالشاعرة نظمت قصيدتها على بحر البسيط، وهي في موضع الافتخار بأخيها، وهذا ما دفعها إلى تذكر ما قاله تأبط شرا في الفخر.

وهذا "أبو نواس" يقول في معرض سخريته من عادات العرب وتقاليدها:

ولا قطعت على حرف مذكرة في مرفقيها إذا استعرضتها فتل[26]

وفي هذا تناص مع قول الأعشى:

جاوزتها بطليح جسرة سرح في مرفقيها إذا استعرضتها فتل[27]

إن موسيقى القصيدة من بحر وقافية ساعدت "أبا نواس" على التضمين من بيت "الأعشى"، فهو ينطلق في قصيدته متحكما وساخرا من حياة العرب القديمة وشعرها، وقد وجد في بيت الأعشى ما يناسبه في الكشف عنها، ولكن الذي دفعه إلى التضمين هو وحدة البحر والقافية، ولو كان البحر غير البحر والقافية غير القافية لما ضمن هذا الشطر في شعره، وربما لوجد في معلقة "امرئ القيس" أو "طرفة" أو "لبيد" أو غيرهم ما يناسب ذلك.

ومما لا شك فيه أن للشعر بحور، وللبحور إيقاع، وللإيقاع موسيقى وغنة، وللموسيقى والغنة استحسان في آذان الشعراء وغيرهم، فأي شاعر متمرس مع أوزان الشعر يستشعر تلك الموسيقى وهو ينظم على بحر معين، فيستذكر في نفسه أجمل ما قيل في البحر نفسه، فـ "للشعر نواح عدة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع، وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر"[28]، "فموسيقى الشعر تزيد من انتباهنا، وتضفي على الكلمات حياة فوق حياتها، وتجعلنا نحس بمعانيه، كأنما تمثل أمام أعيننا، تمثيلا عمليا واقعيا، هذا إلى أنها تهب الكلام مظهرا من مظاهر العظمة والجلال، وتجعله مصقولا مهذبا تصل معانيه إلى

القلب بمجرد سماعه، وكل هذا مما يثير منا الرغبة في قراءته وإنشاده وترديد هذا الإنشاد مرارا وتكرارا"[29]، ومثل هذا الكلام ينطبق على العامة ممن يسمعون الشعر، فكيف إذا كان مع فئة الشعراء، وهم أكثر من غيرهم تذوقا للموسيقى وإحساسا بجمالها، ولكن هذا كله لا يتم إلى مع وحدة الشعور والجو النفسي بين الشاعرين.

إن النظر إلى فكرة الأخذ (التضمين) بين القديم والجديد، أو لنقل بين القدامى والمحدثين مختلفة في رأينا، فالنقاد القدامى أخذوا الأمر على اعتباره من باب السرقات، ولتبرئة البعض من الشعراء رد "ابن رشيق" ذلك إلى أن الوزن يحضره والقافية تضطره، فيورد نفس كلام الأول ومعناه، مع التنبيه إلى عدم معرفته بما قاله غيره، أما في العصر الحديث، فقد اختلفت الرؤية إلى ذلك، وأصبح الشعراء يتهافتون على التضمين ممن سبقهم من فحول الشعراء، واعتبار ذلك إثراء لشعرهم، ودلالة على سعة ثقافتهم، والوزن والقافية إنما يذكران الشاعر بما قيل فيهما من أجمل الشعر فيكون التناص، فهاهي "فدوى طوقان" في قصيدتها "قفا نبك" تستذكر بيت المتنبي في وصفه لـ"مغاني الشعب" ببلاد فارس، ولأنها أوغلت وغاصت في موسيقى "الوافر" في قصيدتها، واقتربت في رؤيتها وإحساسها من نظير ذلك عند المتنبي، ضمنت منه لفظا ومعنى، فشعورها بالغربة، واليأس، والإحباط، والحزن مما وقع لمدينة "يافا"، هو من نفس يأس، وإحباط، وحزن المتنبي، وشعوره بالغربة بعد رحلته إلى الفرس، حيث قالت:

ولم ينطق هناك سوى غيابهمو
وصمت الصمت والهجران!
وكان هناك جمع البوم والأشباح
غريب الوجه واليد واللسان[30].

وقد قال قبلها المتنبي:

مغاني الشعب طيبا في المغاني بمنزلة الربيع من الزمان
ولكن الفتى العربي فيها غريب الوجه واليد واللسان[31]

سنحاول في دراستنا هذه أن نطبق ما رأيناه من دوافع التناص - وخاصة في جانبها الموسيقي- على ديوان "مبروك زيد الخير" (رنين وحنين)، ونكتشف مدى حضورها فيه.

فلو تأملنا قصيدته التي عنوانها "إلى مفدي زكرياء" نجد مواضع التناص كثيرة، وقد ساعد إليه إضافة إلى الجو النفسي، والتجربة الشعورية المتشابهة الجو الموسيقي الموحد، والمتمثل في البحر، والقافية، والروي، ولكم أن تحكموا على القصيدة المتناص معها وصاحبها، والأمر واضح من مطلعها:

ذكراك يا مالئ الدنيا توافينـــا وترتمي في الزوايا من أمانينـــا[32]

فأي مطلع على قصائد الشعر العربي، يستشعر ويستذكر **نونية** "ابن زيدون" الأندلسي التي يقول في مطلعها:

أضحى التنائي بديلاً من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا[33]

وإذا كان الأمر كذلك من مطلع، فكيف بالشاعر نفسه، والذي يشعر أكثر من غيره من الناس بشعر غيره من الشعراء، فلاشك أن "مبروك زيد الخير" تذكر نونية "ابن زيدون" من مطلع قصيدته مباشرة، من خلال بحر "البسيط"، والقافية المطلقة المفتوحة الروي (نا)، وهذا مادفعه إلى التضمين منها في مواضع كثيرة، وسنحاول أن نكشف عن بعضها في دراستنا هذه، فأول حجة لدينا تدل على تأثر الشاعر الكبير بابن زيدون هو استعماله لقاموس لغوي قديم يعود إلى زمن ابن زيدون وما قبله، أما الحجة الثانية فهي تأثره بعبارات من قصيدته، وأما الحجة الثالثة والأخيرة فهي تأثره بمعان كثيرة بها في أكثر من موضع، وسنحاول أن نقدم أمثلة عن ذلك.

إن أول ما يشد انتباهنا في مطلع قصيدته هو استعانته بحرف العطف للربط بين الصدر والعجز على غرار ابن زيدون، ثم استعماله لفظة "أمانينا" التي استعملها ابن زيدون في إحدى أبيات قصيدته في قوله:

والله ما طلبت أهواؤنا بدلا منكم، ولا انصرفت عنكم أمانينا[34]

ولو أردنا إحصاء الكلمات المضمنة من قصيدة ابن زيدون لوجدناها كثيرة، وهي كالآتي: (الزمان- شعري- أعادينا – دينا – فينا- مآقينا – تصافينا- شينا – رياحينا- طالما- أمانينا - الهوى – الود- يسقينا – يحيينا – الدهر- مسكا – الشمس- غضا- نسرينا – أفانينا - حينا - تبيينا – غسلينا – يثنينا – الطيف).

هناك إذن كلمات كثيرة هي موضع تناص بين القصيدتين، وما يؤكد ذلك أيضا بعض التراكيب التي تأثر فيها "زيد الخير" بـ "ابن زيدون" من خلال الافتتاح بأداة النداء (يا) دون

غيرها، والمنادى المنصوب لإضافته، أو شبه إضافته عند "زيد الخير" ونكرته غير المقصودة عند "ابن زيدون"، ومن ذلك قوله:

يا ساكبا أملا يمتد في خلدي دما يهزهز بالضغط الشرايينا
يا ساقيا ذوقنا والذوق في عطش قل لي بربك: من بالشعر يسقينا؟
يا ساقي الشعر للدنيا يعلمها أن الفحولة لحن من أغانينا
يا ساقي الشعر في آلام غربته ومبحرا دون أن يرسو على المينا
يا ساقي الشعر في دهري بلا ثمن هذا نشيدك قد أحيا الملايينا
يا ساقي الشعر أشواقا بأطلسنا وجاعلا حبه للموطن الدينا[35]

هي تعابير كلها تذكرنا بقول ابن زيدون:

يا ساري البرق غاد القصر واسق به من كان صرف الهوى والود يسقينا
ويا نسيم الصبا بلغ تحيتنا من لو على البعد حيا كان يحيينا
يا روضة طالما أجنت لواحظنا وردا، جناه الصبا غضا، ونسرينا
ويا حياة تملينا، بزهرتها منى ضروبا، ولذات أفانينا
ويا نعيما خطرنا، من غضارته في وشي نعمى، سحبنا ذيله حينا
يا جنة الخلد أبدلنا، بسدرتها والكوثر العذب زقوما وغسلينا[36]

ويظهر تضمين الشاعر معنى من نونية "ابن زيدون" في قوله:

يا ساقيا ذوقنا والذوق في عطش قل لي بربك: من بالشعر يسقينا؟[37]

ويقول ابن زيدون:

أما هواك، فلم نعدل بمنهله شربا وإن كان يروينا فيظمينا[38]

هذا التشابه الكبير بين القصيدتين كان ليكون معارضة لولا اختلاف الغرض بين القصيدتين، واختلاف المخاطب بينهما، فالأولى يتغزل فيها الشاعر بـ "ولادة بنت المستكفي"، يسألها أن تدوم على عهده، وتبقى على وصاله، أما الثانية، فهي مرثية يفتخر فيها الشاعر بـ "مفدي زكرياء"، ويعدد أفضاله في الساحة الأدبية الجزائرية، ويبين تأثيره عليه في قول الشعر ونظمه، وهذا ما يجعل من موسيقى القصيدة الدافع الأبرز والأكبر عند "زيد الخير" للتضمين من "ابن زيدون" (موسيقى البسيط والقافية والروي).

روح أخرى تحوم فوق القصيدة وهي روح "أحمد شوقي" في نونيته التي مطلعها:

يا نائح الطلح، أشباه عوادينا نشجى لواديك، أم نأسى لوادينا[39]

وللتناص الكبير الموجود بين **نونية** "ابن زيدون" و**نونية** "شوقي"، والتي دفعت إليها اعتبارات عدة، من إحساس بالغربة يتمثل مع أحمد شوقي في غربة الوطن، ويتمثل مع ابن زيدون في غربة البين والفراق مع معشوقته "ولادة"، وشعور عميق بالحزن والأسى نتيجة ذلك، بالإضافة إلى إيقاع القصيدة المتمثل في بحر البسيط، والقافية المطلقة مع الروي المفتوح (نا)، فإن الشاعر "زيد الخير" تذكر كليهما، ويبدو تضمينه من أحمد شوقي واضحا دفعت إليه موسيقى القصيدة دفعا، لأن دافع الغرض والشعور أقل من أن يكون هذا التناص الكبير بينهما، إذن فالموسيقى أقوى دافع إلى ذلك، فبعد أن خاض الشاعر مع بحر البسيط في صدر البيت الأول، وتصريعه للمطلع، وجد نفسه أمام القافية نفسها مع قصيدتي"ابن زيدون" و"أحمد شوقي"، (توافينا= أمانينا) (/0/0)، ويبدو تناص قصيدته مع قصيدة شوقي أكبر من قصيدة ابن زيدون للبعد الزمني واختلاف الغرض (الغزل) بينهما، وعلى غرار أحمد شوقي بنى الشاعر بعض أبيات قصيدته على التراكيب نفسها باستعمال حرف النداء والمنادى المنصوب:

يا نائح الطلـح، أشبـاه عوادينـا نشجى لواديك، أم نأسى لوادينا؟

يا ساري البرق يرمي عن جوانحنا بعد الهدوء ويهمي عن مآقينـا

ويا معطرة الوادي سـرت سحـرا فطاب كل طروح من مرامينـا[40]

كما استعان بالكثير من المفردات نفسها (وادينا، نادينا، أفانينا، روابينا، يثنينا، دينا، ورد، نسرينا، تسقينا أمانينا، الهوى، يغادينا، ريحانا...)، وضمن بعض المعاني:

بل أن نجاذب مفدي ما يراوحنا في قبره من مبـاد أو يغادينـا

تسقي الحياة بأصداء المدى ثقة وتوقد القبس السحري من سينا[41]

ويقول شوقي:

بنا فلم نخل من روح يراوحنـا من بر مصر وريحان يغادينـا

أعداه من يمنه التابوت وارتسمت على جوانبه الأنوار من سينا[42]

ويظهر التناص في استذكاره لأماكن تمثل الماضي، فمثلما تذكر شوقي مرابعه الأولى تذكر زيد الخير مرابعه أيضا (أغواط، تيلغمت، ميزاب...).

إن للموسيقى أثرها الكبير على المتلقي، فكيف بالشاعر نفسه وهو ينظم شعره، فيكون تأثيرها عليه أكثر من غيره، فـ " أما الموسيقى الظاهرة فإنها تحدث أثرها حتى وإن لم يفهم المتلقي ما في الشعر من معان وأخيلة، فقد نطرب لشعر لا نعي معانيه تماماً، بل إننا قد نطرب لشعر لا نعرف لغته، ولكن الموسيقى الخفية تأتي فقط من الشعر المفهوم، ويزيد تأثيرها كلما ازددنا فهماً ووعياً بالعمل الشعري"[43]، والشاعر من هذا المنطلق يتأثر بالنوعين معاً، فهو حين يتأثر بموسيقى البحر والقافية يتذكر ماقيل فيهما من أجمل القصائد من الشعر العربي، ولكنه قبل أن تظهر بوادر البحر لديه تغلب على فكره وتسيطر على عاطفته فكرة معينة، تسوقه إلى الموضوع الذي يريد أن يخوض فيه، فتتكرر في مخيلته مجموعة من الكلمات التي ينظمها على وزن معين، يمثل بحراً معيناً، وكأن تلك الكلمات التي تراود الشاعر عن شعره تفرض لنفسها إيقاعاً خاصاً، فإذا أراد الشاعر أن ينظمها في غير ذلك البحر يجد صعوبة لا نظير لها، وإن نجح فإنه قد يغير بعضاً مما كان يجول في خاطره، فلا يستصيغ هو شعره فيما بعد ولا يشعر أنه قد وصل إلى مبتغاه، وترجم ما كان يتملكه من أحاسيس وعواطف، وإن سايرها فإنها تقوده إلى ما يناسبها من وزن، وهنا يتذكر الشاعر ما قيل في هذا البحر من قصائد وأبيات، ولأنه يفهم معانيها، تتشكل لديه تلك الموسيقى الخفية التي تتناسب لديه والموسيقى الظاهرة، فيضمن منها ماشاء من ألفاظ أو معان أو تراكيب.

لنلق نظرة على قصيدة " زيد الخير" والتي عنوانها "**فلسطين**"، لنبحث عن دوافع اختيار البحر وما أدى إلى تناصات بعدها، ومن الواضح أن الشاعر قد سيطرت عليه فكرة معينة جعلت مجموعة من الكلمات والعبارات تتردد في فكره، دفعته إلى اختيار ما يناسبها من وزن، وهنا وجد الشاعر نفسه أمام بحر "المتقارب"، فاستذكر ما قيل في فلسطين من الشعر العربي وما قيل في غرض الفخر، وتجلى ذلك في بداية القصيدة:

فلسطين يا ملمحاً للهنا ويا حرماً قدسي السنا

ويا بهجة من رنو المنى يشق على القلب أن تحزنا[44]

فهو يذكرنا بقصيدة "إيليا أبي ماضي" التي مطلعها:

ديار السلام وأرض الهنا يشق على الكل أن تحزنا[45]

ويقول أيضاً:

أأرض الخيـــال وآيـاتـــه وذات الجـلال وذات السنـا[46]

ولأنه جزائري عاشق لأرضها ولشاعر ثورتها، فقد وجد نفسه محاصراً بمقاطع "إلياذة الجزائر" لذلك نجد مواطن التناص بين القصيدتين:

جزائر أنت عروس الدنـــا ومنك استمدّ الصباح السنا

وأنت الجنان الذي وعدوا وإن شغلونـــا بطيب المنـى[47]

ونجد الشاعر وهو يفتخر بمدينة الأغواط في قصيدته "لحن الخلود" يعود إلى "بائية أبي تمام" فيضمن منها ، وقد بنى الشاعر قصيدته على بحر "البسيط"، واعتمد ضرب فعلن (0///) من خلال حذف ثاني السبب الخفيف وهو ما يسمى بزحاف "الخبن"[48] ، وهنا وجد نفسه مع الموسيقى نفسها في "البائية" فضمن منها الكثير من الألفاظ والمعاني، وقد نكتفي بذكر بيتين تأثر من خلالهما بمطلعها:

أو أنها من قديم الدهر أغنية تغازل الدهر في جدّ وفي لعب

يسائل الفجر عن إسفاره لهبا عن حالة الفجر بين الجدّ واللعب[49]

ويقول أبو تمام في مطلع بائيته:

السيف أصدق أنباء من الكتب في حده الحدّ بين الجد واللعب[50]

وقد نجد الشاعر يتأثر بموسيقى القافية دون موسيقى البحر، فوقعها على الشاعر يدفعه إلى استذكار ما قيل من قوافي الشعر العربي، فيضمن من قصائد غيره من الشعراء، و" القافية في اللغة مؤخر العنق، وفي اصطلاح العروضيين هي آخر البيت، سواء أكانت الكلمة الأخيرة منه على زعم (الأخفش) كلفظة (موعد) في قول زهير:

تزود إلى يوم الممات فإنه ولو كرهته النفس آخر موعد

أو كما قال الخليل: هي من آخر ساكن في البيت إلى أقرب ساكن يليه، مع المتحرك الذي قبله"[51]، ولنعد مرة أخرى إلى ديوان "رنين وحنين" لننظر في قصيدة "لحن الخلود"، فهنا نجد الشاعر يستذكر الإلياذة مرة أخرى في قوله:

تهت في الشرق مثقلا بهمومي قد شربت الجمال حتى الثماله[52]

فقد ضمن في العجز قول مفدي:

شربت العقيدة حتى الثماله فأسلمت وجهي لرب الجلاله[53]

فالقصيدتان مختلفتان في البحر، فالأولى من بحر الخفيف، أما الثانية فهي من بحر المتقارب. إذن ما الذي دفع "زيد الخير" إلى تذكر هذا المعنى فضمن منه؟، لاشك أن مقاطع القافية وهي تتكرر أحدثت لدى الشاعر موسيقى ألف سماعها، أو على الأقل قد قرأها من قبل فأعجب بها، وهنا وجد نفسه أمام مطلع المقطع فضمن من صدره، ومن ذلك أيضا قصيدته "رسالة شعرية إلى بدر شاكر السياب"، فهنا تقود الشاعر قافيته مرة أخرى إلى تذكر بعض ما قيل فيها من ألفاظ، حيث نجد تناصا بين قصيدته وقصيدة أبي فراس الحمداني التي مطلعها:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر أما للهوى نهي عليك ولا أمر[54]

ويظهر ذلك في قوله:

عراقنا مطر ينأى بغيمته قد لفه الجدب، لا عشب، ولا قطر[55]

ويقول أبو فراس:

معللتي بالوعد والموت دونه إذا متُ ظمآنا فلا نزل القطر[56]

فمثلما يتحسر الشاعر على العراق التي يرى فيها الخصوبة والحياة، يتحسر أبو فراس على حاله، بعد انقطاع الوصل بينه وبين معشوقته التي يرى في وصلها أيضا تلك الخصوبة والحياة، كما نجده يضمن من قصيدة عنترة التي مطلعها:

دهتني صروف الدهر وانتشب الغدر ومن ذا الذي في الناس يصفو له الدهر[57]

فيقول:

لأنه الباطل المدعوم يدهمنا والليل لا شك يأتي بعده الفجر[58]

ويقول عنترة:

يعيبون لوني بالسواد جهالة ولولا سواد الليل ما طلع الفجر[59]

حاولنا في دراستنا هذه أن نقدم أمثلة ونماذج من الشعر العربي، تبين دوافع الشعراء إلى التناص، وكان تركيزنا على دوافع معينة، وهذا لا يعني تفردها إلى ذلك، فقد يحدث التناص دون دافع الموسيقى، فتختلف القصيدتان في الوزن والقافية، ومع ذلك نجد مواطنه بين القصيدتين، ومن أمثلة ذلك في الشعر العربي قول أبي نواس:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الداء[60]

وهنا تناص مع قول الأعشى:

وكأس شربت على لذة وأخرى تداويت منها بها[61]

وكذلك في قول فدوى طوقان:

على أبواب يافا يا أحبائي

وفي فوضى حطام الدور

بين الردم والشوك

وقفت وقلت للعينين: يا عينين

قفا نبك[62]

وهو تناص مع قول امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل[63]

وفي قولها:

وقال القلب: ما فعلت؟

بك الأيام يا دار؟[64]

تناص مع أبي نواس في قوله:

يا دار ما فعلت بك الأيام؟ لم تبق منك بشاشة تستام

ورواه بعضهم:

يا دار ما فعلت بك الأيام؟ ضامتك والأيام ليس تضام[65]

4.خاتمة:

إذن للتناص دوافع عديدة عند الشعراء، فمنهم من ينطلق من وحدة الشعور وتشابه التجربة، فيجد نفسه أمام ما قرأ من قصائد الشعر العربي، ويشعر بأرواح هؤلاء الشعراء تحوم فوق روحه، فيضمن من أشعارهم، ومنهم من يكون التناص في بداية قصيدته (المطلع)، فيكون هو مطية للبحر والقافية، ومنهم من يضمن في غير المطلع فيكون الوزن والقافية مطية لتناصه مع غيره، وفي أحيان أخرى يختلف الوزن دون القافية، فتكون هذه الأخيرة مطية للتناص لما لها من أثر في نفس الشاعر، واجتماع الوزن والقافية معا يمهدان طريق الشاعر أكثر إليه، كما أن فكرة التناص والنظرة إليه تختلف بين القدامى والمحدثين، ومن ثم فإن الدوافع إلى وجوده تختلف بينهما. فشاعر اليوم يرى فيه دليلا على

سعة ثقافته، وتراكم خبراته، يزيد في تجربته الشعرية، ويوثق ارتباطه الشديد بموروثه، وهو حجة له في الإقناع لا حجة عليه.

*** *** ***

الهوامش:

1 - أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، (تـ) محمد محي الدين عبد الحميد، ط2، ج2، مطبعة السعادة، مصر، 1955م، ص280، 281.

2- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط1، م1، القاهرة، مصر، 2008، ص1060.

3 - ضياء الدين بن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ج3، القاهرة، مصر، (دت)، ص203.

4 - ابن منظور، لسان العرب، مادة (ن ص ص)، م7، دار صادر، بيروت، لبنان، (دت)، ص97، 98.

5- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ص1060.

6- عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر-أحمد العواضي أنموذجا- ، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2011، ص15.

7 - المرجع نفسه، ص17.

8 - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، 1992، ص121.

9 - المرجع نفسه، ص121.

10 - نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي –التناصية، النظرية والمنهج-، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، مصر، 2010، ص87.

11 - محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، سوريا، 1998، ص38.

12 - ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص121، 122.

13 - محمود سامي البارودي، ديوان محمود سامي البارودي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، (دط)، القاهرة، مصر، 2013، ص256.

14 - أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، بيروت، لبنان، 2000، ص191.

15 - محمد عزام، النص الغائب –تجليات التناص في الشعر العربي- منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دط)،دمشق، سوريا، 2001، ص31.

16 - عباس هاني الجراخ، ديوان مجير الدين ابن تميم نظرات.. ومستدرك، دار الفرات للطباعة، ط1، بابل، العراق، 2009، ص12.

17 - ابن مليك الحموي، ديوان النفحات الأدبية من الزهرات الحموية، (تـ) إسراء أحمد فوزي الهيب، (دط)، (دت)، ص67.

18 - بدوي طبانة، السرقات الأدبية، دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، مكتبة نهضة مصر، مصر، (د ط)، (دت)، ص36،37.

19 - أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص10.

20 - المرجع نفسه، ص62.

21 - أمين سعيد، شرح ديوان عنترة بن شداد، المطبعة الغربية، (دط)، مصر، (دت)، ص75.

22 - أبو فراس الحمداني، ديوان أبي فراس الحمداني، مؤسسة هنداوي، هاي ستريت، وندسور، (دط)،المملكة المتحدة، 2020، ص91.

23 - ابن رشيق، قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، تحقيق الشاذلي بويحيى، الشركة التونسية للتوزيع، (دط)، تونس، 1972، ص86.

24- حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية وعروضية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، ج1، مصر، 1989، ص171.

25- المرجع نفسه، ص169.

26 - أبو نواس، ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ الحكمي، (تحقيق إيقالد غاغنر)، ط1،ج3، فرانزشتايز قيسبادن، شتوتغارت، ألمانيا، 1988، ص262.

27 - ميمون بن قيس (الأعشى)، ديوان الأعشى الكبير، (شرح وتعليق محمد حسين)، مكتبة الآداب بالجماميزت، (دط)، مصر، 1950، ص59.

28 - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، مصر، 1952، ص6، 7.

29 - المرجع نفسه، ص14.

30 - فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1993، ص395.

31 - المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، (دط)، بيروت، لبنان، 1983، ص541.

32 - المبروك زيد الخير، ديوان رنين وحنين، دار الوعي للنشر والتوزيع، ط2، رويبة، الجزائر، 2012، ص29.

33 - ابن زيدون، ديوان ابن زيدون، شرح يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، لبنان، 1994، ص298.

34 - المرجع نفسه، ص300.

35 - المبروك زيد الخير، ديوان رنين وحنين، ص29-31.

36 - ابن زيدون، ديوان ابن زيدون، شرح يوسف فرحات، ص300، 301.

37 - المبروك زيد الخير، ديوان رنين وحنين، ص29.

38 - ابن زيدون، ديوان ابن زيدون، شرح يوسف فرحات، ص302.

39 - أحمد شوقي، الشوقيات، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، دط، القاهرة، مصر، 2012، ص475.

40 - أحمد شوقي، الشوقيات، ص475-477.
41 - المبروك زيد الخير، ديوان رنين وحنين، ص29-31.
42 - أحمد شوقي، الشوقيات، ص476-478.
43 - حسني عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، دراسة فنية وعروضية، ص15.
44 - المبروك زيد الخير، ديوان رنين وحنين، ص93.
45 - إيليا أبو ماضي، ديوان أبي ماضي، دار العودة، دط، بيروت، لبنان، ص739.
46 - إيليا أبو ماضي، ديوان أبي ماضي، ص739.
47 - مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، (دط)، الجزائر، 1987، ص22.
48 - أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، (تح) حسني عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، مصر، 1997، ص14.
49 - المبروك زيد الخير، ديوان رنين وحنين، ص103، 104.
50 - ألخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام، دار الكتاب العربي، ط2، ج1، بيروت، لبنان،1994، ص32.
51 - أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، ص107.
52 - المبروك زيد الخير، ديوان رنين وحنين، ص96.
53 - مفدي زكرياء، إلياذة الجزائر، ص89.
54 - أبو فراس الحمداني، ديوان أبي فراس الحمداني، ص91.
55 - المبروك زيد الخير، ديوان رنين وحنين، ص15.
56 - أبو فراس الحمداني، ديوان أبي فراس الحمداني، ص92.
57 - أمين سعيد، شرح ديوان عنترة بن شداد، المطبعة الغربية، (دط)، مصر، (دت)، ص74.
58 - المبروك زيد الخير، ديوان رنين وحنين، ص17.
59 - أمين سعيد، شرح ديوان عنترة بن شداد، ص75.
60 - أبو نواس، ديوان أبي نواس برواية الصولي، (تح) بهجت عبد الغفور الحديثي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث دار الكتب الوطنية، ط1، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، 2010، ص53.
61 - ميمون بن قيس (الأعشى)، ديوان الأعشى الكبير، ص173.
62 - فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص394.
63 - أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، ص7.
64 - فدوى طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة، ص394.
65 - أبو نواس، ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ الحكمي، (تح) إيقالد قاغنر، مؤسسة البيان، ط2، ج1،بيروت، لبنان، 2001، ص126.