الذاكرة التناصيّة
لقصيدة ترنيمة الشوق
لأسامة الرياني

زكريا الفاخري

شبكة الألوكة
www.alukah.net

الذاكرة التناصيّة

لقصيدة ترنيمة الشوق لأسامة الرياني

زكريا يونس محمد الفاخري – ليبيا

- **ملخص:**

تناول البحث الظِلال الشعرية والمعرفية المتنوّعة التي غرفَ منها نص "ترنيمة الشوق" معانيه، وشدَّ بها بنيان نصِّه الذي حاز على المرتبة الثانية في جائزة البردة الدولية بالإمارات. وقد تتبع البحث أبيات النص فوجد كاتبه جمع بين أطرافه صنوفًا من صور (التشابه الشعري) بشقِيّه:

- الأخذ (التضمين، والاقتباس...)
- التناص (التوارد الجزئي والكلي)

وقد قسمّت البحث إلى مقدّمة، ومبحثين، وخاتمة. واشتملت المقدّمة على تعريف موجز بالقصيدة ومنزلتها والجو العام للنص، أما المبحثان؛ فتناول الأول منهما: مظاهر الأخذ في النص، والثاني: مظاهر التناص في قصيدة الرياني، وختمت البحث بخلاصة بها عصارة نتائج الورقة.

- **كلمات مفتاحية:**

#المديح_النبوي #الشعر_الصوفي #التناص

- **المقدّمة:**

تعدُّ قصيدة "ترنيمة الشوق" للشاعر الليبي أسامة بن شعبان الرياني، أنموذجًا للنصّ الذي جمع بين أطرافه صنوفًا شتى من آليات التشابه الشعري بشقِيّه: التناص (التوارد الجزئي وتوارد الخواطر الكلي)، والأخذ (التضمين، والاقتباس... الخ) ابتداءً من عنوانهِ وحتى آخرَ أبياته، كما حوى النص على كَمٍّ غزير من ألوان البديع والبيان الذي يُغري شهية الناقد للكتابة، وسأكتفي في ورقتي هذه ببيان الجانب الأول (الأخذ والتناص) والمرجعيَّات التناصيّة التي اتكأ عليها خيالُ الكاتب في نسج النص الذي حازَ ترتيبًا متقدّمًا في إحدى كبريات المسابقات الشعرية الدولية على مستوى العالم الإسلامي قبل سنوات. ومع قيمة النص الفنيّة لم يحظَ بالعناية النقديّة الكافية مع أن الشاعر أهدى أبياتِه لمن (فَهِمَ القَصِيدَ وَأَوَّلَه) لكنني لم أجد -بحسب اطلاعي- مبحثًا سبرَ أغواره، وغاص بحرَ جمالياتها، ولعلّ الكتابة عن المرجعيات التناصيّة تفسح المجال لأقلام الباحثين كي يضربوا مع النص موعدًا آخر يتناول جوانبه البلاغية الأخرى غير التشابه الشعري.

- **الجو العام للنص:**

تتخذ القصيدة من المديح النبوي غرضًا شعريًّا، ويتسلّحُ الشاعر أثناء سيرِهِ الشعري بمخزون معرفي متنوّع يُشير إليه تصريحًا وتلميحًا بهدف فتح المجال لعقل المتلقّي ليفسِّرَ تلك التلميحات بحسب ما يريد كل قارئٍ ويميل.

ويمكن حصر المصادر التناصيّة التي غرف منها اللاوعي الشعري للكاتب على المرجعيات التالية:

- مرجعيات تقليديّة تنتمي للشعر الجاهلي.
- مرجعيات صوفيّة.
- مرجعيّة معرفية ذات طابع فقهيّ وحديثيّ.
- إضافة لما سمّاه شربل داغر بالمصادر اللازمة ويعني بها التناص الواقع في نتاج الشاعر نفسه في تكراراته من قصائده الأخرى[1].

ومن الجدير بالذكر والتذكير هنا الإشارة إلى أن المرجعيات التناصيّة يغرف منها العقل الباطن لأي كاتبٍ تأتي -عفوًا لا قصدًا- وتقوم على ما يتسرب من هذه المرجعيات إلى داخل النص بسبب تأثر الكاتب بالقراءات المتراكمة التي يكتسبها في سِنيّ حياتِهِ، وهذا هو الفرق بين باب التناص وباب الأخذ، فالأخذ الذي يشمل قضايا السرقات والتضمين والاقتباس ضابطه أن يتناول الشاعر المعنى عن عمدٍ وقصدٍ، عكسَ التناص الذي يأتي عفوًا حيث تتسرب المعاني العامة من نصوص -شعرية أو نثرية- أخرى إلى النص الجديد دون قصدٍ من الكاتب.

- وقبل الولوج في المقصود تجدر الإشارة إلى ملاحظة مهمة في هذا الباب، هي هناك من النقّاد مَن يتوسّع في العبارة ولا يُفرّق بين باب الأخذ بأنواعه المتعددة ك (التضمين، والسرقات بأنواعها، الاقتباس) الذي درسه القدامى، وبين نظرية التناص الحديثة، وعلى هذا المذهب يرون أن التناص هو تكرار لما ذكره القدامى وليس هذا بدقيق، فالتناص والأخذ وإن جمعهما سقف واحد هو (**التشابه الشعري**) لكن مُسبّبات الأخذ ودوافعه ليست هي ذاتها في التناص، فأحدهما عن عمدٍ وآخر يأتي عفوا لا قصدًا، وقد سلكتُ في مبحثي هذا مذهب ابن رشيق القيرواني في عدم التوسع في عدم استعمال المصطلحات بعضها مكان بعض، قال ابن رشيق القيرواني عند حديثه عن السرقات الشعرية: "وقد أتى الحاتمي في حلية المحاضرة بألقاب محدثة تدبرتها ليس لها محصول إذا حققت: كالاصطراف، والاجتلاب، والانتحال، والاهتدام، والإغارة، والمرافدة، والاستلحاق، وكلها قريب، وقد استعمل بعضها في مكان بعض"[1]

والتوسع في العبارات والاختلاف في المصطلحات في هذا الباب قديم، وقد حفظت لنا دواوين النقد -على سبيل المثال- كتابا باسم (سرقات الكميت من القرآن) والمراد اقتباسه من القرآن لا السرقة المذمومة، وهناك من يُطلق مصطلح (التضمين) ويُدخل فيه السرقات الشعرية والاقتباس.

[1] العُمدة في محاسن الشعر وآدابه (٢/ص٢٨٠)

- **المبحث الأول: مظاهر الأخذ في قصيدة ترنيمة الشوق:**

تنحصر ملامح الأخذ الشعري في النص على نوعين من أنواع الأخذ هما:

- الاقتباس.
- التضمين.

ولم أجد النوع الثالث (السرقات الشعرية) لذا اكتفيتُ بذكر ما هو موجود في النص من مظاهر الأخذ وهما (الاقتباس والتضمين).

١ – الاقتباس: ظهر الاقتباس في النص بنوعيه "النصي، الإشاري"، في ستة مواضع، والمراد **بالاقتباس الإشاري** أخذ الشاعر من السنة الصحيحة أو القرآن الكريم ما يشير به إلى آية، من غير الالتزام بلفظها وتركيبها[٢]، كقول الشافعي:

وَعَاشِر بِمَعْرُوفٍ، وَسَامِحْ مَنِ اعْتَدَى ... وَدَافِعْ وَلَكِنْ بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ[٣]

والمراد **بالاقتباس النصي** أن يلتزم فيه الشاعر بلفظ النص القرآني وتركيبه[٤] دون تعديلٍ في لفظه إلا ما دعتْ إليه ضرورة الوزن، كأبي العلاء المعري:

وإذَا الأرضُ وَهْيَ غبراءُ صارتْ ... مِنْ دمِ الطَعن "وردة كالدهان"[٥]

فقوله "وردة كالدهان" مأخوذٌ حرفيًّا من قوله سبحانه: {فَإِذَا انْشَقَّتِ السَّمَاءُ فَكَانَتْ وَرْدَةً كَالدِّهَانِ} [سورة الرحمن: ٣٧].

- **مواضع الاقتباس في نص أسامة الرياني:**

الموضع الأول: يُشير الشاعرُ إلى قصة نبي الله موسى عليه السلام في القرآن الكريم، عند قوله:

آنَسْتَ ذاتَ هُدىً هنالك جَذْوَةً ... فَقَبَسْتَ آياتِ الكتابِ مُفَصّلَة

فهو يقتبس على سبيل الإشارة من قوله سبحانه وتعالى: { إِذْ رَأَىٰ نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى} [طه: ١٠]، وقد غيّر الشاعر سياقَ الاستعمال القرآني من حديثٍ عن نبي الله موسى إلى سياق يتحدث فيه عن أخيه نبي الله محمد صلوات الله عليهم أجمعين، وهذا التغيير يسميّه النقّاد في باب الاقتباس (اقتباس ناقص السياق) وهو ما نُقل فيه المقتَبس عن معناه الأصلي[٦]، بحيث تختلف دلالة المقتَبَسِ في النص

الجديد عن دلالته في النص الأصلي، وعكسه (اقتباس تام السياق) وهو ما لم يُنقل فيه المقتَبَس عن معناه الأصلي[٧]، بحيث تتوافقُ دلالة المُقتَبسِ في النص الجديد مع دلالتِهِ في النص الأصلي.

الموضع الثاني: اقتباس إشاري في قول الرياني:

وبَعَثْتَهَا فِينا، فَكُنَّا أُمّةً ... بالنُّور دون العالمين مُزَمَّلَة

فلفظة "مُزمَّلة" مُستوحاة من لفظة قرآنيّة وردت في سورة المزمل، وهو المتغطّي بثيابه والمتلحّف بها[٨]، وقد وظّفها الشاعر هنا فأحسنَ من جهة المعنى، فـ"فَكُنَّا أُمّة ... بالنُّور دون العالمين مُزَمَّلَة"، فأمَّتُهُ قد تلحّفت بنور دعوته، ويُناسب موضعها في آخر البيت قافيةً كون الثوب المحسوس هو يستر به المرء جسدَهُ فكأنَّ ثوب دعوته تلحّفت بها أول أمته وآخرها، كما أن "مزمّلة" من جهة التركيب اللفظي وافقتْ موسيقاها قافية النص، فزادتها حسنًا على حُسن.

الموضع الثالث: اقتباس إشاري في قافية هذا البيت:

وقرأتُ إنّك للبَرِيّةِ رحمةٌ ... وقرأتُ في غَضَبِ النّبي **الزّلْزَلة**

فيُشيرُ في قافية "زلزلة" إلى وصف غضب النبي صلى الله عليه وسلم الذي لم يكن يغضب إلا انتهكت حرمات الله[٩]، وقد وظّف لفظة الزلزلة التي هي اسم لإحدى سور القرآن الكريم، وتحمل وصفَ يوم القيامة وما فيها من غضب الجبار، فكأنَّ قيامة النبي الأكرم في الدنيا تستمدُّ غضبها مما يُغضب المولى.

الموضع الرابع: اقتباس إشاري في قول الشاعر:

سَالتْ دُموعُ القومِ حِينَ تَنَزّلَتْ ... رَضِيَ المهَيْمِنُ دينَنَا إذْ أكْمَلَه

يُشير إلى قوله سبحانه وتعالى: {اليومَ أكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وأَتْمَمْتُ علَيْكُم نِعْمَتي ورَضِيتُ لَكُمُ الإسْلامَ دِينًا} [المائدة: ٣]

الموضع الخامس:

وبَعَثْتَهَـا فِينا، فَكُنَّا أُمّـةً ... بالنُّور دون العالمين مُزَمَّلَة

يُشير إلى قوله عز وجل {وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلَّا رَحْمَةً لِلْعَالَمِينَ} [الأنبياء:١٠٧]، والمعنى بمفهومه تكرر على سبيل (الاقتباس النصي) في قول الريابي: "رحمة للعالمين" عند البيت:

وَرَضَعْتَ من حُلمٍ وسعدٍ، **رحمةً** ... **للعالمين**، مَدَى الزّمَـانِ مُرتَّلـة

والمعنى ذاته تكرر في مواضع أخرى في النص في قوله: "وقرأتُ إنّك للبَرِيّةِ رحمةٌ" من قوله في الشطر الأول من:

وقرأتُ إنّك **للبَرِيّةِ رحمةٌ** ... وقرأتُ في غَضَبِ النّبي الزّلْزَلة

فهذه ثلاثة مواضع من النص يغرفُ الشاعر معانيها من آية واحدة، وهي قوله سبحانه: {وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلَّا رَحْمَةً لِلْعَالَمِينَ} [الأنبياء:١٠٧]، وإن كان في الموضع الأول خصَّ أمتَهُ بأمر زائد، لكنه خصوص يُراد به العموم، فكل من اتبعَ شِرعتَهُ المطّهرة من عرب أو عجم فهو من أمَّتِهِ. ولا يخفى أن تَكرار المعنى الواحد في مواضع عدة من نصٍ واحدٍ –لاسيما إن كان مرشّحًا للمنافسة على جائزة لها لجانها ونقّادها المدقّقون– يُعدُّ خطوة جريئة قد يأخذها النقدةُ على الشاعر أو له، أما كونها عليه من جهة كون أن التكرار قد يكون مرجعه لشحّ الصور– وهو بعيد عن نص حاز مرتبة متقدّمة– وأما وجه الثاني –وهو ما اعتمده نقّاد الجائزة التي حازتها القصيدة– فهو من جهة أن التكرار مرجعه التركيز على صفة (الرحمة للعالمين) التي هي إحدى أهم صفات الدعوة المحمّديّة لا كما يسوّق المهوسون شرقا وغربا بأنها دعوة قتل ودمار.

الموضع السادس:

فَتَرُدُّ ثَبْتَ القلبِ ثغْرُكَ باسما ... الله ثالثُنَا فَثِقْ بِالحوقلة

في هذا البيت اقتباسٌ إشاري من قوله سُبحانه: {إِذْ أَخْرَجَهُ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ ثَانِيَ ٱثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي ٱلْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَٰحِبِهِۦ لَا تَحْزَنْ إِنَّ ٱللَّهَ مَعَنَاۖ}، [التوبة: ٤٠]، وهو اقتباس نصي من حديث المصطفى صلى الله عليه وسلم – مخاطبًا أبا بكر الصديق رضي الله عنه- في الغار: «ما ظَنُّكَ يا أبا بكرٍ باثنينِ اللهُ ثالثُهُما». متَّفقٌ عليه، فإن قال قائل: هل الاقتباس يكونُ من غير القرآن الكريم؟ كان الجواب: الاقتباس يكون في الكلام المعصوم سواءً كان من القرآن الكريم، أو الحديث الشريف الصحيح لأنه كلام معصوم[١٠]، وهذا الفرق بين الاقتباس والتضمين، أن الاقتباس تضمينٌ لكلام المعصوم، أما التضمين فهو تضمين لكلام غير المعصوم سواء كان شعرًا أو نثرًا كالحِكَم والأمثال السيّارة.

٢– التضمين: يُعَدُّ التضمين من أنواعِ الأخذ المقصود، والتضمين كما يقول الأصمعي: "اجتلب الشاعر البيت ليس له، واجتذبه من غيره، فأورده شعره على سبيل التمثيل به"[١١]، ولا يقتصر التضمين على تضمين الشاعر لبيتٍ شعري، وإنما قد يضمّن الشاعر مَثلًا أو حكمةً وقولا مشهورًا.

- **مواضع التضمين في نص الرياني:**

الموضع الأول: ضمّن أول قصيدة "بانت سعاد" كعب بن زهير بن أبي سُلمى، التي يقول فيها كعب:

بَانَتْ سُعَادُ فَقَلْبي اليومَ مَتْبُولُ ... متيّمٌ إثرِها لم يفد مكبول[١٢]

فضمّن الرياني عبارة "بانت سُعاد" في قوله:

إنْ جِئْتَ تنسبها، فتلكَ حِكايةٌ ... تُرْوَى إلى "بانت سعاد" مُسَلْسَلَة

الموضع الثاني: ضمَّن الرياني في نصِّه شطرَ بيتٍ له سبق ذكْرُه في القصيدة ذاتِهَا، فقال:

الأمرُ أعظم مِـنْ مَقَالَـةِ شَاعِـرٍ... "عتّقْتُ آخرَ ما كتبتُ وأوّلَـه"

فالشطَر الثاني -بفصِّهِ ونصِّهِ- مأخوذٌ من الشطر الأول في مطلع نصه:

عَتّقْتُ آخرَ ما كتبتُ وأوّلَـه ... صِرْفاً لِمَنْ فَهِمَ القَصِيدَ وَأَوَّلَـه

وجمالية هذا التكرار في كونها تربط أول النص بآخره، وبذلك تعينُ ذهن القارئ على ربط معاني القصيدة المترامية، بعد أن طالت أبياتها وتباعدت معانيها.

- **المبحث الثاني: مظاهر التناص في قصيدة ترنيمة الشوق:**

اتكأتِ الذاكرة التناصيّة للنص في معانيها على التراث الصوفي، وعلى الشعر الجاهلي، وعلى معانٍ مستقاة من العلوم الفقهية والحديثيّة، وعلى معانٍ تناصَّ فيها الكاتب مع نفسه في نصوص سابقة له.

أولًا: التناص مع المعاني الصوفية: تظهر هذه المعاني ابتداءً من عتبة النص الأولى متمثِّلةً في عنوان القصيدة "ترنيمة الشوق" التي نجدها تتناصّ حرفيًّا مع أنشودة بعنوان "ترنيمة الشوق"، وهي من أهازيج الصوفية الشعبية التراثيّة التي انتشرت في الحارات المصريّة على يد ياسين التهامي[١٣] وأصل "ترنيمة الشوق" قصيدة للشاعر أحمد نفادي[١٤]، مطلعها:

تنادمني عيني فيوقظني السكر ... قد غبتمو عني وضمّكم الهجر

إلى أن يقول:

وفي شفتي ترنيمة الشوق مرة ... تقبّل أفواه الرياح فتصفر

وفيما يلي نُورد الأبيات التي تناصَ فيها الرياني مع معان معرفية ثقافية وشعرية.

فمِن أمثلة التناص مع الطقوس الصوفية استعمالُ مصطلحات مثل الخمر والسُكر وما يدور حولهما من معانٍ كالصحو والغياب والغشية، والكأس، والمدامة، وهذه الرموز قد تناوبَ روّادُ الشعر الصوفي على تداولها فيما بينهم، فال (السكر والصحو) تُعدُّ عند المتصوفة من المقامات التي يصل لها المريد، ويقولون إن "مقامات الوجد أربعة: الذهول، ثم الحيرة، ثم السكر، ثم الصحو، كمن سمع بالبحر، ثم دنا، ثم دخل فيه، ثم أخذته الأمواج.."[١٥]، والسُكْر عندهم

يكون بخمرة معنويّة غير الخمر المحسوس المعروف، "ولكنه حملَ معاني الخمر وصفات الخمر ومزواجة الخمر، إنه فعل مقارعة الكأس مع الحبيب"[١٦]، وغفلة يسعى المريد من خلالها للحصول على السمو عن الوجود الذهني والعقلي المادي المحسوس[١٧] فـ"هي حالة من الدهشة الفجائية التي تعتري الصوفي فتذهله عن كل شيء غير حضور الحبيب.."[١٨]، ونحن ننقلها هنا لفهم سياق استعمالها في النص الشعري الذي بين أيدينا لا من باب التسليم بما اخترعه أرباب الطرق. وقد تواصى الشعراء ذكر هذا المعنى في نصوصهم، ولو أردنا أن نسوقَ الأمثلة في ذكر هذا المعنى عند شعراء المتصوفة لطال بنا المقام، ولكن نكتفي بقول عبد القادر الجيلاني:

سقاني الحب كاسات الوصال ... فقلت لخمرتي نحوي تعالي[١٩]

وفي نصِّ الرياني ظهرت بجلاء مفردات (السُكر، اعصر دوالي، أثمله)، عند قوله:

حَلّجْتُ فيكَ الشّعرَ، قالوا مسرفٌ ... أنا مُدنَفٌ حبُّ ابن هاشم أَثْمَلَه

وقوله:

فاعصرْ دَوَالِي الفِكْرِ، واسقِ مُتَيّمًا... السُّكْرُ صِنْوُ الصَّحْوِ سَاعَةَ أَجَّلَه

كما ظهرت في نصِّ الرياني مقامات تصف أحوال المريد الصوفي أثناء ممارسة طقوسه، كال (التحلّي، التخلّي، التجلّي)، في:

قلبٌ تحلّى إذْ تَخَلّى آمِلا ... شَهْدَ التّجلّي، هَبْ لَهُ ما أَمّلَه

والتخلّي من التخليّة، والتحلّي من التحليّة، والتجلّي من التجليّة، ويعرّف المتصوفة التخلّيةَ بأنها تخلّي القلب من كل قبيح وتفريغه من الشواغل والمشاغل، والتحليّةَ بأنَّها أن يُحلّي قلبه بكل صحيح، فإذا تجاوزَ مرحلتيْ التخلية والتحليّة فقد وصل إلى مرحلة التجليّة[٢٠]، والتجليّ عندهم هو "ما يظهر للقلوب من أنوار الغيوب"[٢١].

قال ابن عاشور في قوله تعالى {خُذْ مِنْ أَمْوَالِهِمْ صَدَقَةً تُطَهِّرُهُمْ وَتُزَكِّيهِمْ بِهَا وَصَلِّ عَلَيْهِمْ إِنَّ صَلَوٰتَكَ سَكَنٌ لَّهُمْ وَٱللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ} [التوبة:١٠٣]، "فقوله: {تُطَهِّرُهُمْ} إشارة إلى مقام التخلية عن السيئات. وقوله: {تُزَكِّيهِمْ} إشارة إلى مقام التحلية بالفضائل والحسنات. ولا جرم أن التخلية مقدمة على التحلية[٢٢].

كما استدعى الرياني تعابير صوفية أخرى مثل: (التواجد، الدروشة) في قوله:

مَنْ يَعذل **الدرويشَ** ساعةَ **وَجْدِهِ** ... فَلَعَلّ مولاهُ الجليل تَقَبّلَه

و(الدرويش) هو المتبحّر في آداب الطريقة وعلومها والمِلِمُّ بأركانها ومبادئها، والذي وهبَ نفسه للخدمة العامة فيها[٢٣]، وأما قوله (ساعةَ وجده) فللوَجْدِ معانٍ، وعرّفها ابن القيم بقوله: "الوجد هو ما يصادف القلب، ويرد عليه من واردات المحبة والشوق، والإجلال والتعظيم، وتوابع ذلك"[٢٤].

وفي قول الشاعر الرياني:

لكَ أُمةٌ كالغيثِ خيرٌ كلُّهُ ... وعُلُوّهَا سِرٌّ كَبَاءِ البَسْمَلَة

إشارة لتفاسيرَ صوفيةٍ تدور حول (باء البسملة) مبنيّةٍ على الذوق المحض، وعلى ما يجودُ به خواطرهم من معانٍ ليست مبنيّة -في كثير منها- على نصوص صحيحة، ولكنّه الذوق والحالة الشعورية التي تجعلهم يرون في باء البسملة أسرارًا لا يدركها إلا العارفون.

ثانيًا: التناص مع الشعر الجاهلي: للمقدّمات الطللية مكانتها في الشعر الجاهلي، والأطلال نسبة إلى الطلل؛ وهو مَا شخصَ من آثَار الديار، وَيُجمعُ على أطلال[٢٥]. وكان الشعراء يذكرون الأطلال في مطالع نصوصهم، ويتَعَاهَدون على استفتاحِهَا بالوقوف عليها، وبكاء ديار الأحبّة، كقول امرئ القيس يبكي الديار:

قِفَا نَبكِ مِنْ ذِكْرَى حَبيبٍ وَمَنْزِلِ ... بِسَقْطِ اللِّوَى بَينَ الدَّخُولِ فَحَومِلِ[٢٦]

وقول عبيد الأبرص:

وَقَفْتُ بِهَا أَبكِي بُكَاءَ حمَامَةٍ... أَرَاكِيَّةٍ تَدعُو الحَمَامَ الأَوَاركا[٢٧]

فالطلل جاء موضوعا مشتركًا بين الشعراء قديمًا لما فيه من علاقة مباشرةٍ بواقع العرب، ووجدانِهم المرتبط بكثرة الترحال في الصحراء بحثًا عن مواطن الكلأ والماء، وقد تأثر الشاعر الرياني بسنن الشعراء في العصر الجاهلي، في قوله:

أبكي ويبكي في يميني صاحبٌ ... قَلَمِي وقد هَابَ الحُرُوفَ مُبَجَّلَة

هذي الدموع من القصيدة لي وله ... وَلِهٌ وَتَذْكَارُ الأَحِبَّةِ لِي وَلَه

كما نجد تأثرًا من زاوية أخرى في قوله: "أبكي ويبكي في يميني صاحبٌ"، فذكر في المشهد بكاء شخصين هما: الشاعر وصاحبه، وهو يتوافقُ تماما مع معنًى طرَقَهُ امرئ القيس مخاطبًا صاحبه أو صاحبيْه في قوله: " قِفَا نَبكِ مِنْ ذِكْرَى حَبيبٍ وَمَنْزِلِ".

وقد ذكر الشرَّاح أن امرئ القيس في قوله (قِفَا نبكِ) قد يكون خاطب اثنين كانا يسيران معه لأن الرجل يكون أدنى أعوانه اثنين: راعي إبله وراعي غنمه، وقد يكون امرئ القيس خاطب بقوله (قفا) شخصا واحدًا، لكن أنزله منزلة الاثنين على عادة العرب أن تكون الرفقة ثلاثة فما فوق، قال تعالى مخاطبًا مالكًا خازن النار: {أَلْقِيَا فِي جَهَنَّمَ كُلَّ كَفَّارٍ عَنِيدٍ} [ق: ٢٤] فثنَّى، وإنما يخاطب واحدًا[٢٨]، وفي السُّنة: «الراكب شيطان، والراكبان شيطانان، والثلاثة ركب» رواه مالك في الموطأ وأبو داود في سننه وغيرهم.

ثالثًا: التناص مع معارف وعلوم شرعيّة: تأثرت قصيدة الرياني بعدة علوم شرعيّة كعلوم الفقه والتجويد والحديث والتفسير، وقد وظّفها الشاعر في مواضع دقيقة، فاستعملَ مصطلحات، (مُسَلْسَلة، ذيّله، مسألة، همسها والقلقلة..)، ومن جماليات هذا الاستعمال المصطلحي، أن جُلّهَا جاءت قوافٍ للأبيات التي وردت فيها.

الموضع الأول: جاء في قافية قوله:

إنْ جِئْتَ تنسبها، فتلك حِكايةٌ ... تُرْوَى إلى "بانت سعاد" مُسَلْسَلَة

فقوله "مسلسلة" إشارة إلى الحديث المسلسل وهو مصطلح من مصطلحات علوم الحديث، ويعرّف علماء الحديث النبوي الحديثَ المسلسل بأنه: "عبارة عن تتابع رجال الإسناد وتواردهم فيه واحد ابعد واحد على صفة أو حالة واحدة[٢٩]".

قال البيقوني في منظومته:

مُسَلْسَلٌ قُلْ مَا عَلَى وَصْفٍ أَتَى ... مِثْلُ أَمَا وَاللهِ أَنْبأَنِي الْفَتَى

كذَاكَ قَدْ حَدَّثَنِيهِ قَائما ... أَوْ بَعْدَ أَنْ حَدَّثَنِي تَبَسَّمَا[٣٠]

فالرياني يقول إن "ترنيمة الشوق"، يتسلسل جمالها عبر التاريخ ابتداءً من نصّه مرورًا بالنصوص التي عارضت قصيدة البردة الأولى لكعب بن زهير، عصرًا بعد عصرٍ حتى يحط ما في قصيدته من جمال إلى بردة كعب الأولى.

الموضع الثاني: جاء في استعماله لقافية (ذيّله):

يَبْكِيكَ جِذْعُ النّخلِ.. كيفَ بشاعـرٍ ... إذْ كَمّـلَ البيتَ الفصيحَ وَذَيَّلــه

والتذييل –مصطلح بلاغي– يُعنى به تعقيب الجملة بجملة أخرى دالة على معنى الأولى بالفحوى لقصد التأكيد والتقوية، وضربوا له مثلًا {وَقُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ إِنَّ الْبَاطِلَ كَانَ زَهُوقًا} [الإسراء: ٨١]، فقوله تعالى: {إِنَّ الْبَاطِلَ كَانَ زَهُوقًا} تذييل أريد به التأكيد[٣١].

الموضوع الثالث: في تعبيره (مسألة تزاحم مسألة)، من قوله:

مَنْ ذلك الآتي حِرَاءَ؟ وزَادُهُ ... فِكْرٌ ومسألةٌ تُزَاحِمُ مَسْألـة

المسألة وتجمع على مسائل، وهي من السؤال: وهو ما يبرهن عنه في العلم[٣٢]، فهي مطلوب خبري يقام عليه الدليل، ولا يسمى مسألة إلا ما أقيم عليه الدليل واكتسب به[٣٣].

الموضع الرابع: استعمال مصطلحات متعلّقة بعلوم تجويد القرآن، ويتضح ذلك في إشارته لحروف (الهمس، والقلقة) من قوله:

ذِكْرُ الحبيبِ أحالَ قلبي جنةً ... رَقصت حروفي هَمْسَهَا والقَلْقَلَة

رابعًا: تناص الشاعر مع نصوصه السابقة: تأثّرتْ أبيات (ترنيمة الشوق) وتشابهت بأبيات أخرى سبقَ للشاعر أن تناولها في نصوص أخرى له، ووَرَدَ هذا التشابه على وجهين: تشابه متطابق، وتشابه في طريقة صياغة بعض الألفاظ، ومن التشابه المتطابق قوله في نصه الذي بين أيدينا:

ذِكْرُ الحبيبِ أحالَ قلبي جنةً ... رَقصت حروفي هَمْسَهَا والقَلْقَلَة

فالشطر الثاني هنا، وردَ في بيت له من قصيدة أخرى بعنوان (وطن):

أنا منك يا وطنا إذا غَنّيتُهُ ... رقصتْ حُروفي هَمسها والقلقلة[٣٤]

وتكرر هذا التشابه في قوله:

أنا ذلك الصعلوك يَشْحَذُ شعره ... لا فرقَ نغّصَ عيشَهُ أو دلله

فالشطر الثاني سبق له استعماله في قوله من قصيدة (وطن):

ويُذيبُهُ الوطنُ الحبيبُ فَيَنْتَشي ... لا فرقَ نغّصَ عَيشَــهُ أو دلله

وقد يكون هذا التشابه من قبيل التضمين المقصود لا من قبيل تأثر الكاتب وتناصه مع نفسه دون عمد، وهو أمر وراد، لكن الأصل في الحكم على التشابه بين النصوص أنه يأتي عفوا ما لم تكن هنالك قرينة دالة على عكس ذلك كتصريح الكاتب بالتضمين أو يكون التضمين في القصيدة نفسِها كما مرَّ معنا -سابقًا- في قول الرياني: (عتّقت آخر ما كتبتُ وأوّله) فمستبعَدٌ أن يكون هذا التشابه عفوا دون قصدٍ لقرينة أن الكاتب سيُراجع قصيدته كاملة عقب تمامِها، كما أن تكرار هذا البيت في النص ذاتِهِ له هدف جمالي يربطُ أول النص بآخرِهِ، أما التناص الذي يحدث بين قصيدتين فالأمر أقل وُرُودًا على هذا النحو، فقد يكون المعنى المكرر متمكِّنًا من وجدان الشاعر وحاضرًا بذهنِهِ لا ينفكُ عنه، فيرِدُ في نصِهِ هذا كما حضر في نصهِ ذاك، وقد ذكر الثعالبي أن السري بن الرفاء كرّر معانيَ شعرية في أكثر من موضعٍ في شعره، حيث يرى أنه "إِنَّمَا كررها إعجابًا بهَا، واستحسانا لما اخترعه مِنْهَا"[٣٥]، وَأضيف -أيضًا- لِتَمَكُّنِ هذه المعاني من العقل الباطن للكاتب، وقد سمّاهُ لطيف زيتوني بـ(التناص الذاتي) وأنه: "يقع في مؤلفات أديب واحد"[٣٦].

وأما التناص اللفظي في بعض التراكيب التي استحدثها الرياني وهي (ماركات شعرية مسجّلة باسمه) إن صحّ التعبير، كتطويعه لكلمة الفردوس على (فردسَ) فقد وردت هنا في قوله (**إذ فردسَ** الورقَ الجذيب وسنبله) وهو مستعمل في قصيدته (قلمُ "برومثيوس") بالتركيب والمعنى والسياق ذاتِهِ:

هي ثورة سقت البلادَ **وَفَرْدَسَتْ** ... تُنْبِيكَ عن حُسن الربيع أوائلُهُ

كما أن هناك تراكيب شعرية لا يمكن الجزم أنها من قبيل التناص الشعري، لأنّها من المعاني العامة استعملها الشعراء والمتحدّثون عمومًا، ونذكرها هنا لتكرارها في نص الرياني مع نصوص سابقة له؛ كاستعماله لتركيب (تومئ بوصلة) في:

في ظلّ حُبكَ أنت تعلو أُمّتِي ... ولِنُورِ وجْهِكَ أنت **تُومِئُ بَوْصَلَة**

وهو تركيب سبق له استعماله في قصيدته (وطن):

لا درب يبدو واضحاً في أفقا ... عجبا إلى اللا أين **تُومِئ بوصله**

وقد وظّف الرياني البسملة في موضعين في قوله:

لكَ أُمةٌ كالغيثِ خيرٌ كلّهُ ... وعُلُوّهَا سرٌّ **كَبَاءِ البَسْمَلَة**

وفي نص (وطن) قوله:

حُسْنٌ تَحَارُ الكافُ في تَشْبِيهِهِ ... وطنٌ بديعٌ **كابتسامة "بسملة"**

ويُحسب له في هذا الموضع أنه وظّفَ لفظ البسملة دون أن يكرر المعنى، فالبسملة الأولى تُشير لمعنى صوفي حول باء البسملة، وفي قصيدة وطن تشير (البسملة) -فيما يبدو- للابتسامة التي ترتسم على الشفاه أثناء تلفظنا بالبسملة، ويبقى المعنى المراد في بطن الشاعر كما يُقال.

- **الخاتمة:**

تأثرت قصيدة ترنيمة الشوق بركني التشابه الشعري (الأخذ، والتناص)، في عدة مواضع منها، فظهرت ملامح الأخذ في أحد عشر موضعًا؛ منها تسعة اقتباسات من القرآن الكريم والسنة النبوية، فيما جاء التضمين في موضعين اثنين من شعره وشعر غيره، كما حضرَ التناص في خمسة عشر موضعًا، منها التناص مع خمسة معانٍ صوفية، ومع الشعر الجاهلي في موضع واحد، ومع علوم فقهية وحديثية وقرآنيّة في أربعة مواضع، ومنها تناص الشاعر مع نفسه وتكراره لمعانٍ سبق له تناولها في نصوص قديمة له في خمسة مواضع، وهذا التفاعل داخل الذاكرة التناصيّة للقصيدة دليل على نجاح "ترنيمة الشوق" في تكوين فسيفساء جمعت التشبيهات والصور البلاغية من جهة وبين التلاقح المعنوي مع معارف مختلفة ومتنوعة.

---

[1] التناص سبيلا إلى دراسة النص، شربل داغر، مجلة فصول، القاهرة، مصر، (مج ١٦، ع١، ١٩٩٧م، ص ١٢٤-١٦٥)

[2] الاقتباس من القرآن في الشعر العربي، عبد الهادي الفكيكي، دار النمير، دمشق، سوريا، ط١، ١٩٩٦م، (ص١٣)

[3] فات مجاهد بهجت ذكر هذا البيت في تحقيقه لديوان الشافعي، واستدركته من تحقيق إميل يعقوب للديوان، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٩٦م، (ص١٦٣)

[4] يُنظر: الاقتباس من القرآن في الشعر العربي، (ص١٣)

[5] ديوان سقط الزند مع شروحه، أبو العلاء المعري، الشارحون: التبريزي، والبطليوسي، والخوارزمي، تح: مصطفى السقا وآخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣، ١٩٨٦م، (١/ص٤٥٤)

[6] درر الفرائد المستحسنة في شرح منظومة ابن الشحنة، ابن عبد الحق العمري الطرابلسي، تح: سليمان العميرات، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٨م (ص٤٧١)

[7] المصدر السابق (ص٤٧١)

[8] الجامع لأحكام القرآن (تفسير القرطبي)، محمد بن أحمد شمس الدين القرطبي، تح: أحمد البردوني، وإبراهيم أطفيش، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٦٤م، (١٩/ص٣٢)

[9] عن عائشة رضي الله عنها أنَّها قالت: "وما انتقم رسول الله صلى الله عليه وسلم لنفسه، إلا أن تُنتَهك حُرْمَة الله فينتقم لله بها" البخاري (3560)، ومسلم (2327)

[10] اللباب في قواعد اللغة وآلات الأدب والنحو والصرف والبلاغة والعروض واللغة، محمد علي السَّراج، تح: خير الدين شمسي باشا، دار الفكر، دمشق، ط١، ١٩٨٣م، (ص١٨٤)

[11] الدر الفريد وبيت القصيد، محمد المستعصمي، تح: كامل الجبوري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٥م، (١/ص٣٦٩)

[١٢] ديوان كعب بن زهير، تح: مفيد قمحية، دار الشوَّاف، الرياض، السعودية، ط١، ١٩٨٩م (ص١٠٩)

[١٣] منشد مصري صوفي، ولد بمحافظة أسيوط سنة ١٩٤٩م (يُنظر: موقع موسوعة المعرفة الإلكترونية).

[١٤] أكاديمي وشاعر مصري، ولد بأسيوط ١٩٤٠م، عاش في مصر، وليبيا، والسعودية، ولديه مؤلفات عدة منها: الغزل الأموي بين البادية والحاضرة، البخلاء للجاحظ وتصويره للمجتمع العباسي، وديوان شعري بعنوان من وراء الشفق وديوان عودي إليّ، (يُنظر ترجمته كاملةً بموقع مؤسسة عبد العزيز سعود أبابطين الثقافية).

[١٥] معجم اصطلاحات الصوفية، عبد الرازق الكاشاني، تح: عبد العال شاهين، دار المنار، ١٩٩٢م، القاهرة، مصر، (ص٣٥٧)

[١٦] رمزية الخمر في الشعر الصوفي، خالد إدريس، المجلة الدولية لدراسات البحوث الأكاديمية (ع٢، حزيران ٢٠١٩م، السنة: ٢، العدد: ٢، حزيران / حزيران ٢٠١٩م، ص١٠٦)

[١٧] ديوان عبد القادر الجيلاني.. دراسة أسلوبية، عبد الله خضر، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ٢٠١٧م، (ص٨١)

[١٨] رمزية الخمر في الشعر الصوفي (ص١٠٧)

[١٩] ديوان عبد القادر الجيلاني، تح: يوسف زيدان، دار الجيل، بيروت، لبنان، ب.ت، (ص١٤٧)

[٢٠] مقال: "التخلي.. والتحلي.. والتجلي"، علي جمعة، الموقع الألكتروني لعلي جمعة، ٧يونيو٢٠١٧م.

[٢١]معجم اصطلاحات الصوفية (ص١٧٣)

[٢٢] التحرير والتنوير «تحرير المعنى السديد وتنوير العقل الجديد من تفسير الكتاب المجيد»، محمد الطاهر بن محمد بن محمد الطاهر بن عاشور التونسي، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٤م (ج١١/ ص١٥)

[٢٣] الفكر الصوفي في ضوء الكتاب والسنة، عبد الرحمن بن عبد الخالق اليوسف، مكتبة ابن تيمية، الكويت، ط٣، ١٩٨٦م، (ص٤٣٩)

[٢٤] مدارج السالكين بين منازل إياك نعبد وإياك نستعين، شمس الدين ابن قيم الجوزية، تح: محمد البغدادي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٣، بيروت، لبنان، ١٩٩٦م، (٣/ ص٦٣)

[٢٥] دستور العلماء وجامع العلوم في اصطلاحات الفنون، القاضي عبد النبي الأحمد نكري، تر: حسن فحص، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٠م، (٢/ ص٢١١)

[٢٦] ديوان امرئ القيس، تح: مصطفى عبد الشافي، دار الكتب الوطنية، بيروت، لبنان، ط٥، ٢٠٠٤م، (ص ١١٠)

[٢٧] ديوان عبيد الأبرص، تح: أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٤م، (ص ٨٧)

[٢٨] شرح المعلقات السبع، حسين بن أحمد بن حسين الزَّوْزَني، دار احياء التراث العربي، ط١، ٢٠٠٢م (ص٣٥)

[٢٩] التقييد والإيضاح شرح مقدمة ابن الصلاح، أبو الفضل زين الدين عبد الرحيم العراقي، تح: عبد الرحمن عثمان، المكتبة السلفية، المدينة المنورة، بلاد الحرمين، ط١، ١٩٦٩م، (ص١٥)

[٣٠] المنظومة البيقونية، عمر (أوطه) بن محمد بن فتوح البيقوني، دار المغني، الرياض، ط١، ١٩٩٩م (ص٨)

[٣١] البلاغة الصافية في المعاني والبيان والبديع، حسن الجناجي، الأزهرية للتراث، القاهرة، ٢٠٠٦م، (ص٢٤٨)

[٣٢] حاشية الأصول الثلاثة، عبد الرحمن بن محمد بن قاسم الحنبلي، دار الزاحم، ط٢، ٢٠٠٢م، (ص١٤)

[٣٣] الفواكه الدواني على رسالة القيرواني، شهاب الدين النفراوي الأزهري المالكي، دار الفكر، ١٩٩٥م، (٢/ص٦٠٥)

[٣٤] قصيدة (وطن) الصفحة الرسمية للشاعر على الفيسبوك.

[٣٥] يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، أبو منصور الثعالبي، تح: مفيد قمحية، الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٣م، (٢/ ص١٣٨)

[٣٦] معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني، مكتبة بيروت، دار النهار، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٢م (ص٦٤)