جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بأسيوط
المجلة العلمية

دور التناصّ الديني في تشكيل البنية الإيقاعية في شعر الوأواء الدمشقي

إعداد

د/ تيسير رجب سليم النسور	أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية كلية الأميرة عالية جامعة البلقاء التطبيقية
د/ مجدي حسين أحمد شحادات	أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية كلية إربد الجامعية جامعة البلقاء التطبيقية
د/ معاذ جميل الحياري	أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية ـ جامعة البلقاء التطبيقية

(العدد الثاني والأربعون)
(الإصدار الأول ٠٠٠ أبريل)
(الجزء الثاني (١٤٤٤هـ /٢٠٢٣م)

الترقيم الدولي للمجلة (ISSN)2536-9083)
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية : ٢٠٢٣/٦٢٧١م

دور التناصّ الديني في تشكيل البنية الإيقاعية في شعر الوأواء الدمشقي

تيسير رجب سليم النسور

قسم اللغة العربية كلية الأميرة عالية جامعة البلقاء التطبيقية، الأردن.

مجدي حسين أحمد شحادات

قسم اللغة العربية، كلية إربد الجامعية جامعة البلقاء التطبيقية، الأردن .

معاذ جميل الحياري

قسم اللغة العربية، كلية إربد الجامعية جامعة البلقاء التطبيقية، الأردن.

البريد الإلكتروني: taiseernsoor@bau.edu.jo

ملخص البحث:

يمثل التناصّ أحد مكونات الشعرية في النقد الحديث، إذ يُعنى بإيجاد العلاقات التلاحمية بين النصوص السابقة والنصوص اللاحقة، حيث يأخذ اللاحق من السابق، ويقوم بإعادة توظيف هذا النص، وإدخال بعض الدلالات الجديدة عليه، وتوجيهه وجهة فنية جديدة، وهذه الوظيفة للتناصّ تمثل الوظيفة المعهودة التقليدية، غير أن هذا البحث انطلق من وظيفة جديدة للتناصّ تتمثل بدوره في تشكيل البنية الإيقاعية في العمل الشعري، فما تلك التغييرات التي يجريها الشاعر على النصوص المقتبسة، ولا تلك التحولات التي يوظفها في تحويل البنية التركيبية للكلام إلا من أجل الوصول إلى إيقاع متناسق، وموسيقى شعرية أقوى وأظهر. ولقد هدف البحث إلى إظهار هذه الفكرة وتسليط الضوء عليها في ديوان الشاعر الوأواء الدمشقي، وذلك عبر ربط التناصّ بالإيقاع الداخلي والخارجي، وبيان أثر ذلك التناصّ فيه، وصولاً في النهاية إلى نتيجة مؤداها أن للتناصّ دوراً فاعلاً في تشكيل البنية الإيقاعية في القصيدة الشعرية.

الكلمات المفتاحية: التناصّ، الإيقاع، الشعر، الوأواء الدمشقي، النص.

The role of religious intertextuality in shaping the rhythmic structure in the Damascene Al-Wa'a poetry

Tayseer Rajab Salim Ensour
the department of Arabic language Princess Alia College, Al Balqa Applied University, Jordan.
Moaz Jamil Al-Hiyari
the department of Arabic language Irbid University College, Al-Balqa' Applied University
Majdi Hussein Ahmed Shehadat
the department of Arabic language Irbid University College, Al-Balqa' Applied University

Email: taiseernsoor@bau.edu.jo

Abstract

Intertextuality is one of the elements of poetic structure in modern criticism, as it is concerned with finding cohesive relationships between texts, both previous and subsequent, where the latter benefits from the former, where it utilizes again the prior text, introducing some new connotations to it, while guiding it to a new artistic venue. This represents the traditional function of intertextuality. However, this research explores a new function of intertextuality which, in turn, is represented in the construction of the rhythmic structure in the work of poetry The research aims to demonstrate this function and shed light on it in the poetry of the poet Al-Awa'a Al-Dimashqi, by relating intertextuality to the rhythm either internal or external, and explaining the effect of intertextuality on his poetry, leading to the conclusion that intertextuality has an active role in shaping the rhythmic structure in the the poet's works.

Keywords ***Intertextuality , Rhythm ,Poetry , Al-Wa'Wa' Al-Dimashqi.***

المقـدمـة:

تقدم الدراسات النقدية الحديثة مجموعة من المفاهيم والآليات التي تمثل سبلاً لإبداء الأفق الجمالي ضمن العمل الأدبي، تنضوي هذه المفاهيم والآليات ضمن مظلة الشعرية التي تضمن انتقال التواصل الكلامي من دائرة الاتصال فحسب، إلى دائرة أخرى تشتمل على مقدار جمالي أكبر، وأفق فني أوسع، وفضاء إبداعي أرحب؛ لذا فإن الشعرية توظف تلك الآليات في سبيل إظهار تلك الملامح الجمالية في العمل الأدبي.

ويعد التناصّ أحد هذه المكونات الرئيسة لأفق النقد الأدبي في العصر الحديث، إذ تسعى هذه الآلية إلى بيان الأثر الذي تتركه النصوص في النصوص، وإيجاد العلاقات التلاحمية والتأثرية التي تظهر في النصوص اللاحقة، اعتماداً على قيمتها الفنية الذوقية، ووسائل التوظيف التي يتبعها الشاعر أو الأديب.

ويرى هذا البحث أن وظيفة التناصّ لا تقف عند حد الوظيفة الفنية الشعرية التي سبقت الإشارة إليها، بل ثمة وظيفة أخرى يتفنن الشاعر في إيجادها وتكوينها، ويرصد لذلك جهده وإبداعه، ألا وهي الوظيفة الإيقاعية، إذ يسعى الشاعر إلى تغيير بنية النصوص، وتحطيم مكوناتها الكلامية في سبيل توافقها مع الجانب الإيقاعي في قصيدته، سواء أكان إيقاعاً خارجياً، أم داخلياً، وتتكفل أساليب اللغة المختلفة بإتاحة الفرصة أمام هذا الشاعر كي يصل إلى مبتغاه بتبديل مواضع الكلم، وتغيير أماكن الوحدات الكلامية، بل وحذف بعضها في أحيان معينة، وهذا ما سيتناوله البحث الحالي تطبيقاً على ديوان الوأواء الدمشقي.

وتكمن أهمية هذا البحث في أنه يحاول الكشف عن وجه جديد للتناصّ ضمن العمل الشعري تحديداً، كما تكمن أهميته في أنه يكشف عن شاعر فذ، استطاع أن

يوجه النصوص الدينية توجيهاً مناسباً على الرغم من اختلاف الموضوعات الشعرية التي طرقها ووظف التناصّ فيها.

ويسعى البحث للإجابة عن مجموعة من التساؤلات وهي:

. ما مفهوم التناصّ؟

. ما الوظيفة الفنية للتناصّ؟

. ما الوظيفة الإيقاعية للتناصّ؟

. كيف ظهر أثر التناصّ في أشكال الإيقاع المختلفة؟

ويهدف البحث إلى توضيح المقصود بمصطلح التناصّ، وبيان صلته بالدراسات النقدية الغربية، ثم يهدف للحديث عن الوظيفة الفنية التي يضطلع بها التناصّ، ثم ينتقل من خلالها إلى الوظيفة الإيقاعية، التي تتمثل بدوره في تشكيل الموسيقى الخارجية والداخلية للقصيدة الشعرية، وبيان الوسائل والكيفيات التي يستعملها الشعراء عموماً، والوأواء الدمشقي خصوصاً، في توظيف التناصّ من أجل خدمة البنية الإيقاعية في النصوص.

أما بالنسبة للدراسات السابقة، فهناك عدد كبير جداً من الدراسات التي تناولت التناصّ، ولكنها جميعاً تناولت التناصّ من وجهة نظر فنية، ولم تتحدث عن الجانب الإيقاعي في التناصّ، والوظيفة الإيقاعية التي تظهر من خلال براعة الشاعر، غير أن هذه الدراسات لا بد أن تفيد البحث ولو في جانبه النظري، ومن بينها دراسة مصطفى السعدني عام ١٩٩١م، بعنوان: التناصّ الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، ودراسة خالد مهدي صالح عام ٢٠١١م، بعنوان: بلاغة التناصّ في شعر نزار قباني، ودراسة مالك زامل عام ٢٠١٦م، بعنوان: مظاهر التناصّ الديني والأدبي في شعر ابن خفاجة الأندلسي، وغيرها الكثير من الدراسات والبحوث التي تناولت التناصّ عموماً.

غير أن جميع هذه الدراسات لم تتناول الحديث عن الدور الذي يؤديه التناصّ في تشكيل البنية الإيقاعية في القصيدة الشعرية عموماً، ولا عند الشاعر الوأواء الدمشقي خصوصاً.

ولقد انقسم البحث إلى ثلاثة مباحث، تناول الأول منها الحديث عن الوظيفة الفنية للتناصّ، والتعريج على فكرة البحث، في حين تناول الثاني الحديث عن دور التناصّ في تشكيل البنية الإيقاعية الخارجية من خلال الوزن والقافية والروي، وتناول الثالث الحديث عن دور التناصّ في تشكيل البنية الإيقاعية الداخلية من خلال التجانس والتوازن والتكرار، ثم تلا ذلك خاتمة اشتملت على نتائج البحث، وثبت بمصادره ومراجعه.

المبحث الأول:

الوظيفــة الفنيــة للتنــاصّ:

يشكل التناصّ أحد الركائز الفنية المهمة التي يتكئ عليها الشاعر في بناء قصيدته الشعرية، إذ هو مظهر دال على أمور شتى بالنسبة للشاعر، فعلاوة على أنه يمثل مظهراً مهماً من مظاهر ثقافة الشاعر، وعلاوة على كونه مظهراً من مظاهر القدرة الفنية للشاعر نفسه التي تمكنه من إعادة توظيف النصوص، وتوجيهها وجهة جديدة متماشية مع السياق الشعري الجديد، علاوة على كل ذلك فالتناصّ له ارتباط وثيق بالمتلقي نفسه، فهو بمثابة النوافذ النصية التي تربط ذهن هذا المتلقي بنصوص شتى، وتدفعه للتأمل في الآليات الفنية التي أفاد منها الشاعر كي يربط النصوص ببعضها، ويجعلها أكثر قوة وتأثيراً.

ويشير معنى التناصّ إلى ما يقوم به الفنان أو الأديب من تضمينات فنية واقتباسات نصية من نصوص سابقة عليه، فهو عبارة عن تلاحم بين النصوص، وتأثر بعضها ببعض[١]، سواء أكانت تلك النصوص قرآناً، أم شعراً، أم نثراً، بل قد تكون أحداثاً تاريخية، ويقع التناصّ ضمن العمل الأدبي عبر شكلين، الأول: تناصّ مباشر، وهو الذي لا يتدخل فيه الأديب ببنية النص المقتبس، والثاني: غير مباشر، وهو الاقتباس الذي يتدخل فيه الأدب في بنية النص، بل ويحطمها خدمة للمعنى الجديد، أو السياق الذي يتحدث عنه، وهذا كله على سبيل إعادة توظيف النصوص مرة أخرى لإفادة المتلقي فائدة جديدة تربطه بالتراث النصي السابق عليه.

ويشكل التناصّ حواراً تبادلياً بين النصوص، بل هو تفاعل بين مجموعة من النصوص، إذ يصل النص الجديد إلى تشكيل وظيفة جديدة للنص السابق، عبر ذلك التفاعل الذي يقع بين هذه النصوص[٢].

ومصطلح التناصّ مصطلح حديث في درسنا النقدي العربي، ويمكن القول إن المعنى الأصلي الذي يشير إليه هذا المصطلح في أصله الأوروبي يتمثل بمعنى النسيج، فالنص هو النسيج، ومنه اشتُقّ مصطلح التناصّ(٣).

ولقد نضج هذا المصطلح على يدي جوليا كريستيفا، وذلك اعتماداً على البحوث التي قدمتها في منتصف القرن المنصرم(٤)، إذ صار مصطلحاً متسماً بشهرته المعرفية، اعتماداً على القيمة الأسلوبية والفنية التي يتركها التناصّ في العمل الفني، وهذه الدلالة الفنية التي وصل إليها مصطلح التناصّ جاءت بعد الدلالة اللغوية البحتة التي ارتبطت بأعمال دوسيسير الذي جعل من فكرة التناصّ فكرة لغوية معتمدة على علاقة المفردات اللغوية ببعضها، باعتبار أن الكلمة لا يصلح أن تكون وحدها بل ضمن النص، أي ضمن مجموعة من الكلمات التي تمثل نصاً متماسكاً(٥).

ويأتي التناصّ عند الأبداء انطلاقاً من إحساس الأديب بضرورة محافظته على الموروثات الأدبية الجميلة، والنصوص الراقية، التي يرى في إعادة توظيفها مظهراً فنياً جمالياً، وإحياءً لتلك النصوص من جديد ضمن إطار فني جديد(٦).

ولا يشكل التناصّ أداة عشوائية يوظفها الأديب على غير هدى، بل يتوجب على هذا الأديب أن يكون قادراً على إعادة توظيف تلك النصوص التي يقتبسها توظيفاً مناسباً ومتناسباً مع العمل الفني الذي هو بصدد تضمينه ذلك النص، وهنا يظهر إبداع ذلك الأديب، وتكمن قدرته الفنية في وضع أداة التناصّ موضعها الفني الصحيح، والناقد كذلك الأمر، إذ عليه أن يكون مطلعاً على الآداب التي سبقت، ومثقفاً بالخبرات النقدية والمعرفية التي كانت عند غيره، فإن هذا الاطلاع يمنحه مزيداً من القدرة الإبداعية في مناقشة النصوص ونقدها(٧).

إن هذه الوظيفة الفنية التي يضطلع بها التناصّ معهودة لدى النقاد، ومعروفة عند الأدباء، غير أن الفكرة التي يسعى هذا البحث إلى توضيحها وإبرازها تتمثل في

الدور الإيقاعي الذي يخلقه التناصّ، فالأديب أو الشاعر لا يأخذ النصوص ويضمنها عمله الفني فحسب، بل ربما أفاد منها في جوانب شتى، ومن بينها تشكيل البنية الإيقاعية، وهذا مقصد البحث، إذ إن التحولات النصية التي يدخلها الشاعر على النصوص المقتبسة تكون في كثير من الأحيان بهدف إيقاعي بحت، إذ حتى يستقيم معه الإيقاع يُقدم ويؤخر ويحذف ويحطم بنية النصوص المقتبسة ليصل إلى غايتين اثنتين، الأولى: الغاية الفنية المعهودة من التناصّ، والثانية: تشكيل النص المقتبس تبعاً لسلطة الإيقاع الشعري ضمن القصيدة الراهنة، وهذه هي الفكرة الرئيسة التي يناقشها البحث، فهو لا ينظر إلى التناصّ بمنظور تقليدي كما هو معروف في الدراسات النقدية، إنما ينظر إليه من وجهة نظر إيقاعية موسيقية.

المبحث الثاني:

دور التناصّ في تشكيل الإيقاع الخارجي:

كما سلف، فإن الدور الذي يضطلع به التناصّ دور فني بالدرجة الأولى، بل هو الأساس الذي لأجله وُجِد التناصّ، غير أن ذلك لا يمنع من تأثير التناصّ في تشكيل البنية الإيقاعية على ما سنرى في النماذج الآتية.

ويشير مصطلح الإيقاع إلى تلك النقلات المتساوية على النغم ضمن مدد زمنية متساوية، أي يكون الزمن الذي تترتب فيه تلك العناصر الإيقاعية متساوٍ أو شبه متساوٍ، بمعنى التناسب بين تلك النقلات المتوالية، بل قد يشير إلى معنى تقسيم الزمن على عدد النقلات، بحيث يكون لكل نقلة مقدارها الزمني المناسب، وكل انتقالة زمنية ضمن النقلة الواحدة يسمى دورة، فالإيقاع إيجاد فواصل بين المواضع الزمنية المتوالية، وإيجاد نقاط تساوٍ في الأزمنة ضمن الفقرات المتتالية، واختيار اللحن المناسب لهذه النقلات المتوالية، وهذا التساوي في النقلات الزمنية يمكن إدراكه وملاحظته عبر الذوق الفني المتمرس والطبع السليم(٨).

ويعيش الإنسان مع المظاهر الإيقاعية يومياً، حتى إن أكثر مظاهر حياته تمثل انتقالة إيقاعية بين الحركة والسكون، أو بين الظلام والنور، فهي جميعاً مظاهر إيقاعية يومية يعيشها الإنسان، ويتعامل معها، ويدركها بذوقه وحسه السليم(٩).

أما عند الانتقال للحديث عن الشعر، فإنه من وجهة نظر إيقاعية ما هو إلا إيقاع وموسيقى واضحة المعالم، جليّة المظاهر، بيّنة الأركان، وهذا ليس مجرد كلام دون دليل، بل إن الشعر الذي يعتني بالوزن والتفعيلات، والعلاقة بين الحركات والسكنات في الكلمة الواحدة، ويعتني بالقافية والروي والبحر الشعري، بل ويجعلها قيوداً صارمة لا يمكن تجاوزها، ولا تخطيها، ما ذاك إلا إيقاع وموسيقى، وهذه

الموسيقى تنقسم لقسمين، الأول: موسيقى خارجية، وتختص بالوزن الشعري والقافية والروي، وموسيقى داخلية، تختص بالتكرارات، والتوازن بين الجمل، والتوازي بأنواعه، والتجانس، والتناسب، ونحوها، فهي عبارة عن علاقات متداخلة متماسكة تمنح الشعر رونقه الإيقاعي، وهذا الفصل بين نوعي الموسيقى ليس إلا فصلاً شكلياً ضمن التنظير العلمي حول الإيقاع، أما عند الجانب العملي التطبيقي فالنوعان متداخلان متماسكان لا يمكن فصلهما عن بعضهما، ولكل منهما تأثير مباشر في الآخر(١٠).

ويختلف الإيقاع الخارجي عن الإيقاع الداخلي في كون الخارجي يعتمد اعتماداً مباشراً على الأصوات، سواء المتشابهة أو المتجانسة، فالوزن الشعري ما هو إلا ترديد لمجموعة من الأصوات المتجانسة، والقافية والروي ما هما إلا ترديد إيقاعي أيضاً لأصوات متشابهة ومتجانسة، في حين أن الإيقاع الداخلي لا يعتمد كثيراً على الأصوات، بل يعتمد على جوانب أكثر عمقاً في تشكيل بنيته، مع الإشارة هنا إلى أن الأصوات لها دورها أيضاً ولكن ليس بالطريقة ذاتها التي نجدها في الإيقاع الخارجي(١١).

يعد الوزن الشعري والقافية والروي العناصر الأساسية التي يتشكل منها الإيقاع الخارجي، إذ هما العنصران الخارجيان الماثلان أمام عيني الناقد الحصيف، الناظر في طبيعة تكوين هذا الإيقاع، ولكن هذا البحث لا يتوقف عند هذه العناصر فحسب، بل يبحث في طبيعة الدور الذي يلعبه التناصّ في تشكيل الوزن الشعري، من جهة، والقافية والروي من جهة ثانية.

أولاً: مجاراة الوزن الشعري:

تنبه النقاد العرب القدماء إلى أهمية الوزن الشعري، فهو إحدى الأدوات الشعرية التي لا بد منها للشاعر، إذ مجاراة المعنى، وتناسب الوزن واستقامته من بين الأمور المهمة التي يجب ألا تغيب عن ذهن الشاعر المبدع(١٢).

وثمة مواضع للتناصّ حاول فيها الشاعر تغيير بنيته التركيبية من أجل مواءمة الوزن الشعري، ومتابعة البحر العروضي الذي نُظِمت عليه تلك القصيدة، كما أبقى في بعض المواضع على البنية التركيبية للنص؛لأنها متوافقة مع الوزن الشعري للقصيدة، والنماذج الآتية تبين ذلك.

يقول الشاعر(١٣):

تجافتْ جُفونُ الشربِ فيهِ عن الكرى ∴ فمنْ بينِ نشوانٍ وآخرَ ما انتشى

يُذكّر هذا البيت الشعري قارئه بآية من القرآن الكريم، ألا وهي قوله سبحانه وتعالى: **" تَتَجَافَى جُنُوبُهُمْ عَنِ الْمَضَاجِعِ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ خَوْفًا وَطَمَعًا وَمِمَّا رَزَقْنَاهُمْ يُنْفِقُونَ"**(١٤).

إذ استطاع الشاعر توظيف هذه الآية الكريمة توظيفاً نصياً، تمثل باقتباس جملة "تجافت جفون الشرب"، من الآية الكريمة، وقد تأثر الشاعر بهذه الآية، واستطاع إعادة توظيف هذا النص توظيفاً جديداً متناسباً مع السياق الجديد للكلام، غير أن هذه الوظيفة الفنية ليست وحدها في هذا البيت الشعري، بل لجأ الشاعر إلى تحطيم بنية النص المقتبس لتتناسب مع الإيقاع الخارجي المتمثل بالوزن الشعري.

فلو أخذ الشاعر الجملة كما هي حرفياً لما استقام الوزن الشعري للبحر، فجملة: تتجافى جنوبهم عن المضاجع، تختلف في وزنها عن جملة: تجافت جفون الشرب فيه عن الكرى، فغير الشاعر في الفعل "تتجافى" ليصبح "تجافت"، فهي مناسبة لوزن البحر الطويل، كما غير كلمة المضاجع إلى الكرى، فلو قال: تجافت جفون الشرب فيه عن المضاجع، لاختل الوزن الشعري للبحر الطويل، فأدخل الشاعر تغييراً مناسباً للوزن الشعري، واستعاض عن كلمة "المضاجع" بكلمة "الكرى"، ومن هنا فقد وظّف الشاعر التناصّ توظيفاً إيقاعياً، وأدخل بعض التغييرات على البنية التركيبية للنص المقتبس لموافقة الوزن الشعري للبحر الطويل.

وفي موضع آخر يقول الشاعر[١٥]:

هـيَ الحيـاةُ فلـو تـأتي إلـى حجـرٍ ∴ لَولَّـدْتَ فيـهِ منهـا نشـوةَ الطـربِ

كأنّهـــا ولســـانُ المـــاءِ يقرعُهـــا ∴ دمـعٌ ترقـرقَ فـي أجفـانِ مُنتحـبِ

يُلاحظ أن الشاعر قد اعتنى بهذه الفكرة الشعرية من خلال ربطها بنص قرآني معهود لدى المتلقي، وهو قوله سبحانه وتعالى: " **وَإِذِ اسْتَسْقَى مُوسَى لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانْفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَشْرَبَهُمْ كُلُوا وَاشْرَبُوا مِنْ رِزْقِ اللَّهِ وَلَا تَعْثَوْا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ**"[١٦].

لقد استطاع الشاعر أن يوظف هذا النص القرآني توظيفاً جديداً من خلال عبارته الشعرية، غير أنه أدخل مجموعة من التغييرات التركيبية على النص المقتبس على سبيل التناصّ غير المباشر للوصول بالعبارة إلى الوزن الشعري للبحر الذي عليه القصيدة، وهو البحر البسيط، فلو أبقى الشاعر الألفاظ والتراكيب على حالها في النص المقتبس، لما استقام الوزن الشعري لديه، بمعنى أن النص هاهنا قد تعرّض لعدد من التغييرات للوصول إلى إيقاع خارجي مرتبط بالوزن الشعري، وهو دور اضطلع به التناصّ في هذا النموذج الشعري.

وفي موضع آخر يقول الشاعر[١٧]:

تَزَيَّنَـــتِ الـــدنيا بـــه ثـــم أقبَلَـــتْ ∴ فلمّـا أدالَ الوصـلَ بـالهجرِ وَلَّـتِ

يرتبط هذا البيت الشعري بنص قرآني كريم، وظّفه الشاعر فنياً وإيقاعياً، إذ يذكر البيت الشعري السابق بقوله سبحانه وتعالى: " **إِنَّمَا مَثَلُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنْزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ مِمَّا يَأْكُلُ النَّاسُ وَالْأَنْعَامُ حَتَّى إِذَا أَخَذَتِ الْأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ وَظَنَّ أَهْلُهَا أَنَّهُمْ قَادِرُونَ عَلَيْهَا أَتَاهَا أَمْرُنَا لَيْلًا أَوْ نَهَارًا فَجَعَلْنَاهَا حَصِيدًا كَأَنْ لَمْ تَغْنَ بِالْأَمْسِ كَذَلِكَ نُفَصِّلُ الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ**"[١٨].

ثمة مجموعة من الألفاظ التي وردت في سياق نص الآية الكريمة وردت في البيت الشعري، منها: الدنيا، وازينت، ولقد أدخل الشاعر بعض التغييرات على تركيب هذه الجملة حتى تتناسب إيقاعياً مع الوزن الشعري للبحر الطويل الذي نُظِمت عليه القصيدة، فلم يقل: ازّينت، كما في الآية الكريمة، بل قال: تزينت؛ لأن هذا الفعل يتناسب مع وزن تفعيلة "فعولن" التي يُفتتح بها البحر الطويل، في حين أن كلمة "ازّينت" لا توافق تفعيلة البحر الطويل، فكانت هذه التغييرات في النص المقتبس للوصول إلى بنية إيقاعية متناسبة مع وزن البحر الطويل، الأمر الذي دفع الشاعر لخلق هذه التحوّلات التركيبية ضمن النص المقتبس.

ويقول الشاعر كذلك(١٩):

كـأنّ المنايـا كُمَّـنٌ فـي لِحاظِـهِ ∴ فهنَّ إلى قبضِ النفوسِ منَ الرُّسْلِ

يُذكّر هذا البيت الشعري بآية قرآنية كريمة، وهي قوله سبحانه وتعالى: " **وَهُوَ الْقَاهِرُ فَوْقَ عِبَادِهِ وَيُرْسِلُ عَلَيْكُمْ حَفَظَةً حَتَّى إِذَا جَاءَ أَحَدَكُمُ الْمَوْتُ تَوَفَّتْهُ رُسُلُنَا وَهُمْ لَا يُفَرِّطُونَ**"(٢٠).

فقد استطاع الشاعر أن يمنح التناصّ في هذا النموذج الشعري وظيفته الفنية المتمثلة بربط النصوص ببعضها، وإدخال الدلالات السابقة المقتبسة من النص القرآني على النص الشعري الجديد، إلا أن هذه الوظيفة ليست وحدها هاهنا، بل ثمة وظيفة إيقاعية أجراها الشاعر على هذا البيت اعتماداً على النص المقتبس، وهي وظيفة تمثلت بتغيير البنية الكلامية والتركيبية للآية الكريمة كي تتناسب مع الوزن الشعري للبحر في هذا البيت، وهو البحر الطويل، فاستطاع التناصّ أن يقوم بهاتين الوظيفتين على الوجه التام الجميل.

ويقول الشاعر كذلك في موضع آخر(٢١):

تبـــاركَ مـــنْ كســـى خـــدّيكَ ورداً ∴ تطلّـــعَ مـــن فـــروعِ الياســـمينِ

لقد افتتح الشاعر هذا البيت بكلمة "تبارك" وهي كلمة تذكرنا بقوله تعالى: " **تَبَارَكَ الَّذِى بِيَدِهِ الْمُلْكُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَىْءٍ قَدِيرٌ**"(٢٢).

إذ افتتحت الآية الكريمة بالكلمة نفسها، وقد أتى الشاعر بالكلمة كذلك في الموضع ذاته من النص المقتبس، غير أنه لم يأتِ بالكلمة الثانية كما هي في النص المقتبس، فقال: تبارك من، أما الآية فهي: تبارك الذي، وما دفع الشاعر لتغيير الاسم الموصول من "الذي" إلى "مَنْ" هو الإيقاع الخارجي المتمثل بوزن هذا البحر، وهو البحر الوافر، ولو أن الشاعر قال: تبارك الذي كسى خديك...، لانكسر الوزن الشعري للبحر، فدفعه الإيقاع الخارجي إلى تغيير بنية النص المقتبس وصولاً به إلى التناسب الإيقاعي عبر هذا النموذج الشعري، وهي وظيفة أخرى رديفة للوظيفة الفنية التي يقوم بها التناصّ في هذا البيت الشعري.

وفي موضع آخر يقول الشاعر(٢٣):

هـــذا كتـــابُ فتـــىً طالـــتْ صـــبابتُهُ ∴ مُكبَّلٍ فـي الهـوى وقـفٍ لكـلِّ ضـنـى

بدأ الشاعر هذا البيت بقوله: هذا كتابُ فتى، وهذه العبارة توحي للمتلقي بعبارة قرآنية تتمثل بقوله سبحانه وتعالى: " **وَوُضِعَ الْكِتَابُ فَتَرَى الْمُجْرِمِينَ مُشْفِقِينَ مِمَّا فِيهِ وَيَقُولُونَ يَاوَيْلَتَنَا مَالِ هَذَا الْكِتَابِ لَا يُغَادِرُ صَغِيرَةً وَلَا كَبِيرَةً إِلَّا أَحْصَاهَا وَوَجَدُوا مَا عَمِلُوا حَاضِرًا وَلَا يَظْلِمُ رَبُّكَ أَحَدًا**"(٢٤).

إذ يظهر التناصّ مع هذه الآية الكريمة بقوله سبحانه: مال هذا الكتاب، غير أن الشاعر لم يُبقِ النص المقتبس على حالته التركيبية التي أخذها، وإنما أدخل شيئاً من التغيير عليه، ليجعله متوافقاً إيقاعياً ووزنياً مع البحر الشعري الذي بُنِيت عليه القصيدة، وهو البحر البسيط، بمعنى أن هذا التناصّ لم يقف عند حدود الوظيفة الفنية

فحسب، بل تعداها إلى الوظيفة الإيقاعية، تبعاً لما أدخله الشاعر من تغييرات على بنية النص ليصل به إلى هذا الإيقاع.

ويظهر من خلال النماذج الشعرية السابقة، أن الشاعر قد أفاد من التناصّ في تشكيل البنية الإيقاعية للقصائد الشعرية، حيث أدخل مجموعة من التغييرات على بنية النصوص المقتبسة لتكون متناسبة إيقاعياً مع البحر الشعري الذي تُبنى عليه القصيدة، إذ إنه لو أبقى على تلك النصوص المقتبسة على حالها التي أُخِذت لما تمكّن من منحها الوزن الشعري المطلوب، ولما تمكن من منح تلك النصوص المقتبسة قيمة إيقاعية وزنية مرتبطة بالإيقاع الخارجي في القصيدة الشعرية.

ثانياً: متابعة القافيـــة:

ويتأثر النص المقتبس بالقافية الشعرية، فنجد الشاعر يحطم بنية النص في سبيل الوصول بكلمة ما إلى موضع القافية، فيحمل التناصّ اعتماداً على ذلك وظيفة إيقاعية تتمثل بتشكيل القافية الشعرية عند الشاعر.

ولقد سميت القافية بهذا الاسم لأنها تقفو البيت الشعري، فتأتي في آخره – أي قفاه – وهي تشكل عنصراً مهماً في بناء الموسيقى الخارجية للعمل الشعري، وقد عرفها الخليل بن أحمد الفراهيدي بأنها آخر حرف في البيت إلى آخر ساكن يليه، مع المتحرك الذي قبل الساكن، أما الأخفش فقد حصرها بالكلمة الأخيرة من البيت الشعري[٢٥]، وأياً يكن تعريف القافية فالمهم أنها عنصر إيقاعي ترديدي يتكرر في خواتيم الأبيات الشعرية، بصورة متكاملة في القصيدة الواحدة، وبهيئة متشابهة، مما يخلق إيقاعاً وجرساً موسيقياً يعرفه السامع.

وقد عدّ النقاد القدماء الوزن والقافية ركني الشعر اللذين لا يكون الشعر إلا بهما، وهما الحد الفاصل بين المنثور من الكلام والمنظوم، يقول الخفاجي: " وأما حد الشعر فهو كلام موزون مقفى يدل على معنى وقلنا: كلام ليدل على جنسه. وقلنا:

موزون لنفرق بينه وبين الكلام المنثور الذي ليس بموزون وقلنا: مقفى لنفرق بينه وبين المؤلف الموزون الذي لا قوافي له. وقلنا: يدل على معنى لنحترز من المؤلف بالقوافي الموزون الذي لا يدل على معنى"[٢٦].

وتضطلع القافية بدور مهم في تشكيل البنية الإيقاعية الخارجية للشعر، فهي شرط في الكلام الشعري، فإذا اشتمل الكلام على وزن وقافية كان شعراً، أما إذا خلا من أحدهما لم يكن شعراً، وتمنح القافية المتلقي قدرة على التماهي مع القصيدة، والاندماج في مكوناتها ومكنوناتها، حتى إنه لفرط تفاعله مع هذه القافية يتمكن من توقعها، ومعرفة موضعها، وطبيعتها، اعتماداً على وعيه الجيد بموسيقى القصيدة وإيقاعها الخارجي[٢٧].

ويسعى هذا البحث إلى بيان الدور الذي يقو به التناصّ بأشكاله في خدمة هذه القافية، وتمكين بنية القصيدة الموسيقية على وجه تام مكتمل، والنماذج الآتية من شعر الوأواء الدمشقي تبيّن ذلك.

وأول هذه النماذج ما جاء في قوله[٢٨]:

وحياتِـــهِ لا خونتُـــهُ وحياتِـــهِ ∴ وَلَأدخلــنَّ النــارَ فــي مرضــاتهِ

قمــرٌ إذا اســـتقبلْتُه لضـــيائهِ ∴ أبصـرْتَ وجهَـكَ منـهُ فـي وجناتِـهِ

ثمة عبارة تستوقف القارئ في البيت الأول، وهي قول الشاعر: ولأدخلن النار في مرضاته، إذ إن العبارة المألوفة دينياً هي قول القائل: فعل كذا في مرضاة الله، أي أنه لا يضيف كلمة "مرضاة" إلى الضمير بل إلى الاسم الظاهر، ولقد شكلت هذه العبارة تناصّاً غير مباشر مع العبارة الدينية المعهودة عند المسلمين، إلا أن الشاعر لم يتوقف عند حدود الوظيفة الفنية للتناصّ، بل تعداها إلى وظيفة إيقاعية، تمثلت بإدخال الضمير على كلمة "مرضاة" التي هي في قافية البيت؛ وذلك كي تتناسب الكلمة مع قوافي القصيدة، فلو قال الشاعر: ولأدخلن النار في مرضاة من أحب"، ما

استقامت له القافية، ولم يتمكن من الوصول إلى الإيقاع الخارجي المرتبط بها، من هنا كانت التحولات التركيبية في مكونات هذه العبارة الدينية للوصول بها إلى التناسب الإيقاعي، وهذه هي الوظيفة الثانية التي ارتبطت بهذا التناصّ في هذا البيت الشعري.

ومن النماذج التي ظهرت فيها وظيفة التناصّ الإيقاعية المرتبطة بالقافية ما جاء في قوله[٢٩]:

عـــادَ وكـــم قـــالَ لا أعـــودُ ∴ كأنّمـــــــا وعدُهُ وعيـــــــدُ

اختتم الشاعر هذا البيت بقوله: وعد ووعيد، وهما كلمتان طالما كانتا إلى جوار بعضهما في سياق وصف القرآن الكريم عند العلماء، فقد قسموا القرآن إلى ثلاثة أقسام، قسم أسماء وصفات، وقسم وعد ووعيد، وقسم أحكام، فجملة[٣٠]: وعد ووعيد، تمثل وصفاً لهذا القرآن عند العلماء.

لقد أفاد الشاعر من هذه العبارة الإيقاعية المتناسقة التي تدور على ألسنة الناس في وصف كتاب الله تعالى، وقد استطاع أن يوظفها توظيفاً فنياً متمثلاً باقتباسها في هذا البيت الشعري، ومن جهة ثانية فقد أفاد منها لتتناسب مع القافية والروي – الدال – في هذه القصيدة، إذ لو لم تكن القافية والروي متناسبة مع كلمة "الوعيد" لما استطاع الشاعر أن يضعها في هذا الموضع، ولأفضى بها الأمر إلى إخلال الإيقاع الشعري للبيت، غير أن ذلك لم يحصل لأن الشاعر قد جعل هذا التناصّ في خدمة الإيقاع الخارجي على ما هو ظاهر في هذا البيت.

وفي موضع آخر يقول الشاعر[٣١]:

يكفيكَ ما أبقتِ الأسقامُ من بدنٍ ∴ لم يُبقِ جورُ الهوى فيهِ ولمْ يَذَرِ

استعان الشاعر بنص مقتبس من القرآن الكريم ليمنحه دوراً فنياً جديداً ضمن هذا البيت، وهو قوله تعالى: " **لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ**"[٣٢].

فقد أخذ التناصّ في هذا البيت دوره الفني المعتاد، باعتبار الوظيفة الفنية المتمثلة في إعادة توظيف النصوص، والإفادة من المعاني القرآنية في سبيل تقوية المعنى الشعري الجديد، وعلاوة على هذا الدور فثمة دور إيقاعي تمثل في خدمة القافية، فالقصيدة رائية، الأمر الذي دفع الشاعر للفصل بين "يبقِ ويذرِ"، ليجعل الراء في موضع الروي من القافية، أي أدخل شيئاً من التغيير في بنية النص المقتبس للوصول إلى قافية متناسبة مع قافية القصيدة، وتوظيف حرف الراء في مكان الروي الذي أُقيمت عليه القصيدة.

وفي موضع آخر يقول الشاعر كذلك(٣٣):

لا تُضِعْ يا صاحِ لذّا ∴ تِكَ فالعمرُ قصيرُ

نَلْ من اللذات ما تبْ ∴ غيه واللهُ غفورُ

يذكرنا الشطر الثاني من البيت الثاني وهو قوله: والله غفورُ، بآيات القرآن الكريم التي يقول فيها سبحانه وتعالى مثلاً: " **إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَالَّذِينَ هَاجَرُوا وَجَاهَدُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أُولَئِكَ يَرْجُونَ رَحْمَتَ اللَّهِ وَاللَّهُ غَفُورٌ رَحِيم** "(٣٤).

فيُلاحظ أن كلمة "غفور" كثيراً ما ترتبط بكلمة "رحيم" في آيات القرآن الكريم، وهذا النموذج من سورة البقرة ليس هو وحده، بل هو على سبيل التمثيل، ولكن نجد الشاعر في هذا البيت قد حذف كلمة "رحيم" من التلازم اللفظي بينها وبين "غفور"، إذ إن المتلقي حين يسمع كلمة "غفور" يتبادر إلى ذهنه كلمة: "رحيم"، انطلاقاً من كثرة تلازمهما في آيات القرآن الكريم، إلا أن هذا التناصّ قد جعل الشاعر يحذف شيئاً من النص المقتبس ليصل بالقافية إلى ما يناسب القصيدة، وليجعل الراء روياً في هذه القصيدة، فأوقف النص المقتبس عند كلمة "غفور"، وهذا دور ثانٍ للتناصّ تمثل بمنح البيت إيقاعاً خارجياً موافقاً للقافية والروي.

وفي موضع آخر يقول الشاعر(٣٥):

يا من تجنَّبَ دمعي منهُ حينَ وشى ∴ سلطانُ حبِّكَ لم يقبلْ عليَّ رُشا

وكمْ شكاني اشتكائي من هوى قمرٍ ∴ مُحكَّمٍ في قلوبِ الخلقِ كيف يَشا

يُلاحظ في البيت الثاني من هذين البيتين أن الشاعر قد قال: كيف يشا"، وهو يقصد: كيف يشاء"، وهي عبارة دينية تتكرر كثيراً على ألسنة الناس، ويقصدون بها المشيئة الإلهية، فجعل الشاعر هذه العبارة نصاً مقتبساً في بيته السابق، غير أنه لم يحتفظ بكل عناصره الصوتية التركيبية، وإنما حذف الهمزة في آخر الفعل "يشاء" ليصل بالكلام إلى القافية المنشودة لهذه الأبيات، والروي المناسب لها، فلو أبقى على الهمزة لما تناسب ذلك موسيقياً وإيقاعياً مع القافية والروي اللذين عليهما القصيدة، فاختار الشاعر تغيير بنية النص المقتبس مجاراة للقافية والروي في هذه القصيدة، وهو دور لعبه التناصّ لتشكيل بنية الإيقاع في هذه القصيدة.

ويقول الشاعر كذلك(٣٦):

أنا أفدي مكتومةً لا تُسمّى ∴ هامَ قلبي بها هياماً وهَمَّا

لقد اختتم الشاعر هذا البيت الشعري بقوله: هام قلبي هياماً وهَمّا، فالكلمة الأخيرة التي وقعت في قافية القصيدة، وحملت رويها – الميم – تذكر بالآية القرآنية الكريمة: " **وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَا أَنْ رَأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ**"(٣٧).

غير أن الشاعر أدخل شيئاً من التغيير والتبديل على مواضع الكلم في هذا النص المقتبس تلبية لسلطة القافية، وسيطرة الإيقاع الشعري الخارجي، فأخّر الفعل "همّ" إلى آخر البيت، على الرغم من أنه في بداية النص المقتبس، وما هذا التغيير الذي طرأ في الكلام إلا لأجل موافقة القافية، والوصول إلى الإيقاع الخارجي المتّسق.

ويقول الشاعر في موضع آخر(٣٨):

حتـــى تطلّـــعَ قلبُـــهُ مـــن صـــدرِهِ ∴ جزعـــاً وأظهَـــرَ ســـرَّهُ المكنونـــا

يرتبط هذا البيت الشعري بآيات القرآن الكريم، فإنه سبحانه وتعالى أشار في غير موضع من كتابه العزيز إلى خروج السر من الصدر، وأنه يعلم خائنة الأعين وما تخفي الصدور، ومن ذلك قوله: " **يَعْلَمُ خَائِنَةَ الْأَعْيُنِ وَمَا تُخْفِي الصُّدُورُ**"(٣٩).

إذ تلتقي هذه الآية القرآنية الكريمة مع البيت الشعري الذي ذكره الشاعر، كما تلتقي مع آية أخرى وهي قوله سبحانه: " **كَأَمْثَالِ اللُّؤْلُؤِ الْمَكْنُونِ**"(٤٠)، فكما اختتمت الآية الكريمة السابقة بلفظ "مكنون" اختتم الشاعر بيته السابق بهذا اللفظ، مما يعني أن الشاعر قد استفاد من النص القرآني عندما وظفه في بيته الشعر من جهتين، الأولى: فنية متمثلة بذلك التلاقي بين النصين القرآني والشعري، والثانية: إيقاعية متمثلة بوجود كلمة "مكنون" في موضع القافية، مثلما أنها كانت في خاتمة الآية الكريمة في النص القرآني، الأمر الذي منح هذا البيت الشعري مزيداً من الإيقاع والموسيقى الداخلية.

لقد شكّلت النماذج الشعرية السابقة للوأواء الدمشقي نماذج حية على دور التناصّ في تشكيل البنية الإيقاعية الخارجية التي ترتبط بالقافية والروي، إذ هيمنت سلطة القافية على التراكيب اللغوية التي تشكلت منها النصوص المقتبسة، حتى دفع ذلك بالشاعر إلى إدخال التغييرات بالتقديم والتأخير والحذف للوصول بكلمة معينة من النص المقتبس إلى موضع القافية، وذلك تلبية للإيقاع الموسيقي الخارجي الذي يهيمن على بنية القصيدة الشعرية عموماً.

المبحث الثالث:

دور التناصّ في تشكيل الإيقاع الداخلي:

سبقت الإشارة إلى أن الإيقاع ينقسم إلى قسمين، الأول: خارجي متمثل بالأوزان والقوافي، والثاني: داخلي ويتمثل بعناصر التجانس اللفظي بين الوحدات الكلامية، والتناسب الصوتي بينها، والتوازي بأشكاله، ومظاهر التكرار المتنوعة، فجميع هذه المكونات تعد ركائز أساسية في تشكيل البنية الإيقاعية الداخلية للعمل الشعري(٤١).

وهذا الفصل ليس إلا فصلاً ظاهرياً في الدرس الفني فحسب، أما من الناحية العملية فلا يمكن الفصل بين نوعي الإيقاع، فهما متلاحمان متماسكان، ولكل منهما أثره المباشر في الآخر، كما أن كلاً منهما يسهم في تنمية النقلات الإيقاعية في القصيدة الشعرية(٤٢).

ويسهم التناصّ في تشكيل البنية الإيقاعية الداخلية، من خلال إيجاد بعض التكرارات اللفظية بعض الاقتباسات والتضمينات التي يوظفها الشاعر في قصيدته، وإنْ كان دور التناصّ في تشكيل بنية الإيقاع الخارجية أظهر من البنية الداخلية، وفيما يلي عرض لبعض النماذج من شعر الوأواء الدمشقي التي أسهم التناصّ فيها بتشكيل البنية الإيقاعية الداخلية.

وأول نموذج من شعر الوأواء قوله(٤٣):

ووجـــوهٌ مثـــلُ التواصـــلِ بـــيضٌ ∴ وشـــعورٌ مثـــلُ التقـــاطُعِ ســـودُ

تأثر الشاعر في هذا البيت بالنص القرآن الكريم، إذ يقول سبحانه وتعالى: **" يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ"**(٤٤).

فإن وصف الوجوه بالبياض وبالسواد يُذكّر المتلقي بالآية القرآنية السابقة، وهو التناصّ المتمثل بتقاطع هذه النصوص، وتلاقيها ضمن أطر لفظية ومعنوية متشابهة، غير أن دور التناصّ في هذا البيت لا يقف عند هذا الحد، فقد أدخل الشاعر نوعاً من التغيير في بنية النص المقتبس للوصول إلى إيقاع داخلي متوازن، فقد تكون البيت من جملتين متساويتين هما:

وجوهٌ مثل التواصل بيض

شعورٌ مثل التقاطع سود

فثمة توازن واضح بين هاتين الجملتين سواء في عدد الوحدات الكلامية في كل جملة، أم في المفردات المتناسبة صرفياً، أم في العلاقة بين اللونين الأبيض والأسود.

ولو أن الشاعر قال: بيض الوجوه مثل التواصل، مجاراة للنص المقتبس، أو قال: ابيضت وجوه بالتواصل، واسودت شعور، لما وقع هذا التوازن الإيقاعي في البيت الشعري، بمعنى أن الشاعر تصرّف في بنية النص المقتبس للوصول إلى تركيب إيقاعي متوازن الجمل، وهي الوظيفة الثانية الذي اضطلع بها التناصّ ضمن هذا النموذج.

ويقول الشاعر في موضع آخر(٤٥):

ويحَ روحي أظنُّها في السياقِ ∴ عندَ وقتِ الفراقِ يومَ الفِراقِ

لقد استوحى الشاعر هذا البيت الشعري من الآية القرآنية الكريمة: " **وَقِيلَ مَنْ رَاقٍ ۜ وَظَنَّ أَنَّهُ الْفِرَاقُ**"(٤٦).

فقد وردت كلمة "الفراق" في هذه الآية الكريمة، واتخذت سياق المعنى ذاته الذي وظفه الشاعر في البيت الشعري، وعلاوة على الوظيفة الفنية التي اتخذها التناصّ ضمن هذا البيت الشعري، فثمة وظيفة أخرى إيقاعية داخلية، تمثلت بتكرار كلمة "الفراق" مرتين، على الرغم من أنها لم تتكرر في النص المقتبس، الأمر الذي يقود

إلى القول بأن الشاعر قد تدخل في تركيب النص المقتبس، وغيّر في بعض مكوناته التركيبية، فكرر كلمة "فراق" مرتين في بيته الشعري، وذلك كي يمنحه إيقاعاً داخلياً متمثلاً بتجانس الكلمتين معاً، ووقوعهما في إطار التكرار المرتبط بالإيقاع الداخلي، وهذه الوظيفة الثانية التي اضطلع بها التناصّ في هذا البيت الشعري، إنها وظيفة التأثير في البنية الإيقاعية للبيت الشعري.

ويقول الشاعر كذلك(٤٧):

وصـــالُكَ جنتـــي وجفـــاك نـــاري ∴ ووجهُـــكَ قِبلتـــي وهـــواكَ دينـــي

يبني الشاعر هذا البيت الشعري على مجموعة من التناصّات الدينية، فما الجنة والنار والقبلة والدين إلا أمور اعتاد المسلم تكرارها في كل يوم، فهي من مقتضيات دينه، ولقد أتى بها الشاعر هاهنا كي يمنح العبارة الشعرية صلة بالنواحي الدينية، وتناصّاً فنياً مرتبطاً بتلاحم النصوص وتداخلها من جهة، وقيمة إيقاعية موسيقية مرتبطة بمكونات التركيب الموسيقي للشعر، فتأمل هذا البيت الشعري يفضي إلى القول بأنه قائم على توازن العبارات، وهي:

وصالك جنتي

جفاك ناري

ووجهك قبلتي

هواك ديني

إنها أربعة أجزاء تكون منها هذا البيت الشعري، وهي أجزاء متساوية في عدد الكلمات، متساوية في جرسها الموسيقي، لا بل متساوية في الضمائر التي ارتبطت بها، وما هذا إلا نتيجة لقوة توظيف التناصّ من أجل الإيقاع، إذ كان بإمكان الشاعر أن يأتي بالعبارات على غير هذا النسق والترتيب، غير أن الجانب الموسيقي الإيقاعي دفعه إلى التحويل في بنية النصوص وتغيير مكوناتها التركيبية في سبيل الوصول إلى

الغاية الإيقاعية التي تخدم هذه القصيدة، وهو دور أتى به التناصّ على أتم صورة، وأكمل معيار.

ويقول الشاعر كذلك[٤٨]:

انظر إلى وجههِ واستغنِ عن صفتي ∴ سبحانَ خالِقِهِ سبحانَ باريهِ

لا شك أن القيمة الموسيقية للتناصّ في عجز البيت لا تخفى على القارئ بعد هذا البحث، إن الشاعر قد أوجد تناصّاً مع عبارة شهيرة في الدين الإسلامي، وهي التسبيحة "سبحان الله"، غير أنه لم يأتِ بهذه العبارة وفقاً لبنائها التركيبي الاعتيادي، وإنما أتى بها مختلفة تبعاً لخدمة الوزن والقافية والبنية الإيقاعية العميقة، وذلك أنه قال:

سبحان خالقه.

سبحان باريه.

فقد ظهر تكرار كلمة "سبحان" مرتين في هذا الشطر، مما منح البيت قدراً أكبر من الموسيقى الشعرية، كما أن توازن هاتين العبارتين زاد في تلك الموسيقى الداخلية التي تأتت أصالة من التناصّ الديني مع التسبيحة المعروفة في ديننا الإسلامي، "سبحان الله"، وبالتالي فقد استطاع الشاعر عبر هذا التناصّ الديني غير المباشر أن يمنح البيت الشعري مزيداً من الإيقاع والموسيقى، وهي وظيفة أخرى تنضاف إلى الوظيفة الفنية المعهودة للتناصّ.

ويقول الشاعر كذلك[٤٩]:

الحمدُ للهِ حمداً لا شريكَ لهُ ∴ صبراً فقد حُرِمتْ نفسي أمانيها

يمثل هذا البيت الشعري تناصّاً مع دعاء يردده الحجيج يوم عرفات، وهو قولهم: لبيك اللهم لبيك، لبيك لا شريك لك لبيك، إن الحمد، والنعمة لك والملك لا شريك لك.

فكان التناصّ في هذا البيت الشعري ضمن كلمتين هما: الحمد، و"لاشريك"، إذ كرر الشاعر كلمة "الحمد" مرتين في هذا البيت الشعري، في حين أنها في النص المقتبس لم تتكرر، فهذا تدخل إيقاعي من قبل الشاعر، ليجعل هذه الكلمة أكثر إيقاعاً، ويمنح البيت الشعري مزيداً من الموسيقى الداخلية عبر تقنية التكرار، فإن تكرار كلمة "الحمد" قد منح البيت الشعري موسيقى داخلية، وهي وظيفة أخرى أوجدها الشاعر للتناصّ تُزاد إلى الوظيفة الفنية المعروفة، وفي ذلك مزيد من تقوية البنية الإيقاعية للخطاب الشعري في هذه القصيدة.

يُلاحظ بعد هذه النماذج الشعرية أن الشاعر قد اعتمد بشكل متوسط على التناصّ في تشكيل البنية الإيقاعية الداخلية للقصيدة، فالنماذج المرصودة على الإيقاع الخارجي أكثر وضوحاً من هذه النماذج، مع التأكيد مرة أخرى بأن الفصل بين نوعي الإيقاع ليس إلا في مدار الدرس التنظيري، أما في واقع الشعري فما طرأ على الإيقاع الخارجي من تحولات وتغيرات وتبدلات تؤثر بالضرورة على الإيقاع الداخلي، فهما متماسكان ومتلازمان، ولكل منهما أثر في الآخر، وعلى الرغم من ذلك فقد رأينا كيف ظهر الأثر الموسيقي الإيقاعي للتناصّ في جوانب الإيقاع الداخلي، سواء بالتكرار، أم بالتوازن، أم بغيرهما.

الخاتمـــة

وختاماً، فقد شكّل التناصّ أحد الأركان الرئيسة في المنظور النقدي الحديث، وهو وسيلة لإبداء ما يتميز به الشاعر من مميزات فنية، وقدرة على توظيف النصوص السابقة، وإبداع في تشكيل البنية اللغوية الفنية الجميلة.

ولا تقف وظيفة التناصّ عند الجانب الفني المتمثل بتلاحم النصوص، وإعادة إحيائها وتوظيفها بهيئة جديدة، بل يتعدى ذلك ليكون أداة بارعة في يد الشاعر من أجل الوصول إلى بنية إيقاعية أكثر جمالاً وتماسكاً.

ولقد ظهر أثر التناصّ في تشكيل البنية الإيقاعية من خلال نوعي الإيقاع الخارجي والداخلي، ومن خلال أقسام كل منهما، مع التأكيد على أن أثر التناصّ كان ظاهراً في الإيقاع الخارجي أكثر من الإيقاع الداخلي.

إن وجود أثر التناصّ في تشكيل البنية الإيقاعية الخارجية أكثر من البنية الإيقاعية الداخلية لا يعني ذلك أنه ضعيف الأثر في البنية الداخلية للإيقاع، بل إن نوعي الإيقاع متداخلان، ومتشابكان، وإنما يُفصل بينهما في إطار الدرس فحسب، بمعنى أن أثر التناصّ في البنية الإيقاعية الخارجية ينسحب تبعاً على البنية الإيقاعية الداخلية.

أبان التناصّ عن براعة الشاعر الوأواء الدمشقي في التصرف ببنية الكلام، والتفنن في تشكيل العبارات بما يكفل وضع بعضها في موضعها الصحيح من الوزن الشعري، أو من القافية، وهو ما يشير إلى قدرته الكبيرة في توظيف التناصّ من أجل خدمة الإيقاع.

كما يمكن القول إن حضور التناصّ في تشكيل البنية الإيقاعية للقصيدة الشعرية من شأنه أن يزيد في جمال هذا التناصّ، فهو على الرغم من كونه إعادة توظيف للنص، إلا أنه يستطيع كذلك أن يغير في تنظيم البنية الإيقاعية للخطاب الشعري.

ومما يُلاحظ أيضاً على دور التناصّ في تشكيل البنية الإيقاعية أن التناصّ غير المباشر هو الأوفر حظاً في هذه الوظيفة الموسيقية للتناصّ؛ انطلاقاً من كون التناصّ غير المباشر يفتح للشاعر الأبواب للتصرف بالنصوص، وتغيير البنية التركيبية للنص المقتبس وذلك من أجل الوصول إلى الغاية الموسيقية التي يريدها.

لقد اقتصر البحث نماذجه الشعرية على التناصّ الديني، وثمة نماذج أخرى تمثل التناصّ الأدبي – شعراً ونثراً – استطاع فيها الشاعر أن يمنح التناصّ سمة إيقاعية موسيقية، كما هو الحال بالنسبة للتناصّ الديني، غير أن هذا البحث اقتصر على التناصّ الديني لكونه أكثر حضوراً عند الشاعر من جهة، وأوضح في تطبيق الفكرة الإيقاعية عليه من جهة ثانية.

الهوامش:

(١) انظر: كريستيفا، جوليا (١٩٩١م). علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى، ص: ٢١.

(٢) انظر: أوكان، عمر (١٩٩٦م).لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارث، إفريقيا الشرق، المغرب، الطبعة الأولى، ص: ١٢.

(٣) انظر: السعدني، مصطفى (١٩٩١م). التناصّ الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف، الإسكندرية . مصر، الطبعة الأولى، ص: ٧٣.

(٤) انظر: باختين، ميخائيل (د.ت). شعرية دوتسوفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى، ص: ١٠٧.

(٥) انظر: السعدني. التناصّ الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، ص: ٧٧.

(٦) انظر: هايمن، ستانلي إدغار (١٩٥٨، ١٩٦٠م). النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت . لبنان، بالتعاون مع مؤسسة فرانكلين المساهمة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ج: ١، ص: ١٥١.

(٧) انظر: شوقي ضيف، أحمد شوقي عبد السلام (١٩٦١م). الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، القاهرة . مصر، الطبعة الثالثة عشرة، ص: ٤٠.

(٨) انظر: الأرموني، صفي الدين عبد المؤمن (١٩٨٠م). كتاب الأدوار، تحقيق وشرح: هاشم محمد الرجب، دار الرشيد، الطبعة الأولى، بغداد – العراق، ص: ١٣٩ – ١٤٠.

(٩) انظر: ويليك، رينيه، و دارين، أوستين (١٩٧٢م). نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، الطبعة الأولى، ص: ٢١٢.

(١٠) انظـر: عبـد الحـافظ، صـلاح (١٩٩٥م). الموسـيقا الشـعرية، دار المعـارف، الطبعـة الثانية، القاهرة – مصر، ص: ٩.

(١١) انظـر: عبيـد، محمـد صـابر (٢٠٠١م). القصـيدة العربيـة الحديثـة بـين البنيـة الدلاليـة والبنيـة الإيقاعيـة، حساسـية الانبثاقـة الشـعرية الأولـى جيل الرواد والستينات، اتحـاد الكتاب العربي، ط١، دمشق – سوريا، ص: ٦١.

(١٢) انظر: ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر بن علي بن محمد (٢٠٠٤م). خزانة الأدب وغايـة الأرب، تحقيـق: عصـام شـقيو، دار ومكتبـة الهـلال، ودار البحـار، ط٣، بيروت – لبنان، ج: ٢، ص: ٤٤٤.

(١٣) الوأواء الدمشقي، أبو الفرج محمد بن أحمد(١٩٩٣م). ديوان الوأواء الدمشقي، تحقيق: سامي الدهان، دار صادر، بيروت/ لبنان، الطبعة الثانية، ص: ١٠.

(١٤) سورة السجدة، آية: ١٦.

(١٥) الوأواء الدمشقي. ديوانه، ص: ٣٨ – ٣٩.

(١٦) سورة البقرة، آية: ٦٠.

(١٧) الوأواء الدمشقي. ديوانه، ص: ٦١.

(١٨) سورة يونس، آية: ٢٤.

(١٩) الوأواء الدمشقي. ديوانه، ص: ١٧٨.

(٢٠) سورة الأنعام، آية: ٦١.

(٢١) الوأواء الدمشقي. ديوانه، ص: ٢٢٨.

(٢٢) سورة الملك، آية: ١.

(٢٣) الوأواء الدمشقي. ديوانه، ص: ٢٤١.

(٢٤) سورة الكهف، آية: ٤٩.

([٢٥]) انظر: وهبة، مجدي (١٩٨٤م). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، الطبعة الثانية، بيروت – لبنان، ص: ٢٨٢.

([٢٦]) الخفاجي، أبو محمد عبد الله بن محمد (١٩٨٢م). سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت – لبنان، ص: ٢٨٦.

([٢٧]) انظر: أنيس، إبراهيم (١٩٨١م). موسيقا الشعر، مكتبة الإنجلو المصرية، الطبعة الخامسة، القاهرة – مصر، ص: ٢٤٦.

([٢٨]) الوأواء الدمشقي. ديوانه، ص: ٥٩.

([٢٩]) الوأواء الدمشقي. ديوانه، ص: ٨٧.

([٣٠]) انظر: البيهقي، أبو بكر أحمد بن الحسين (١٩٩٣م). الأسماء والصفات، تحقيق: عبد الله بن محمد الحاشدي، تقديم: مقبل الوادعي، مكتبة السوادي، جدة – السعودية، الطبعة الأولى، ج: ١، ص: ١١٠.

([٣١]) الوأواء الدمشقي. ديوانه، ص: ٩٨.

([٣٢]) سورة المدثر، آية: ٢٨.

([٣٣]) الوأواء الدمشقي. ديوانه، ص: ١٠٩.

([٣٤]) سورة البقرة، آية: ٢١٨.

([٣٥]) الوأواء الدمشقي. ديوانه، ص: ١٣٢.

([٣٦]) الوأواء الدمشقي. ديوانه، ص: ٢٠٨.

([٣٧]) سورة يوسف، آية: ٢٤.

([٣٨]) الوأواء الدمشقي. ديوانه، ص: ٢١٦.

([٣٩]) سورة غافر، آية: ١٩.

([٤٠]) سورة الواقعة، آية: ٢٣.

([٤١]) انظر: عبيد. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص: ٦١.

([٤٢]) انظر: عبد الحافظ. الموسيقا الشعرية، ص: ٩.

([٤٣]) الوأواء الدمشقي. ديوانه، ص: ٩٠.

([٤٤]) سورة آل عمران، آية: ١٠٦.

([٤٥]) الوأواء الدمشقي. ديوانه، ص: ١٦٧.

([٤٦]) سورة القيامة، آية: ٢٧ – ٢٨.

([٤٧]) الوأواء الدمشقي. ديوانه، ص: ٢٢٨.

([٤٨]) الوأواء الدمشقي. ديوانه، ص: ٢٥١.

([٤٩]) الوأواء الدمشقي. ديوانه، ص: ٢٥٦.

ثبت المصادر والمراجع

- الأرموني، صفي الدين عبد المؤمن (١٩٨٠م). كتاب الأدوار، تحقيق وشرح: هاشم محمد الرجب، دار الرشيد، الطبعة الأولى، بغداد – العراق.
- أنيس، إبراهيم (١٩٨١م). موسيقا الشعر، مكتبة الإنجلو المصرية، الطبعة الخامسة، القاهرة – مصر.
- أوكان، عمر (١٩٩٦م).لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارث، إفريقيا الشرق، المغرب، الطبعة الأولى.
- باختين، ميخائيل (د.ت). شعرية دوتسوفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى.
- البيهقي، أبو بكر أحمد بن الحسين (١٩٩٣م). الأسماء والصفات، تحقيق: عبد الله بن محمد الحاشدي، تقديم: مقبل الوادعي، مكتبة السوادي، جدة – السعودية، الطبعة الأولى.
- ابن حجة الحموي، تقي الدين أبو بكر بن علي بن محمد (٢٠٠٤م). خزانة الأدب وغاية الأرب، تحقيق: عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال، ودار البحار، ط٣، بيروت – لبنان.
- الخفاجي، أبو محمد عبد الله بن محمد (١٩٨٢م). سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت – لبنان.
- السعدني، مصطفى (١٩٩١م). التناصّ الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات، منشأة المعارف، الإسكندرية . مصر، الطبعة الأولى.

- شوقي ضيف، أحمد شوقي عبد السلام (١٩٦١م). الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، القاهرة . مصر، الطبعة الثالثة عشرة.
- عبد الحافظ، صلاح (١٩٩٥م). الموسيقا الشعرية، دار المعارف، الطبعة الثانية، القاهرة – مصر.
- عبيد، محمد صابر (٢٠٠١م). القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، اتحاد الكتاب العربي، ط١، دمشق – سوريا.
- كريستيفا، جوليا (١٩٩١م). علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الأولى.
- هايمن، ستانلي إدغار (١٩٥٨، ١٩٦٠م). النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت . لبنان، بالتعاون مع مؤسسة فرانكلين المساهمة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى.
- الوأواء الدمشقي، أبو الفرج محمد بن أحمد(١٩٩٣م). ديوان الوأواء الدمشقي، تحقيق: سامي الدهان، دار صادر، بيروت/ لبنان، الطبعة الثانية.
- وهبة، مجدي (١٩٨٤م). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، الطبعة الثانية، بيروت – لبنان.
- ويليك، رينيه، و دارين، أوستين (١٩٧٢م). نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، الطبعة الأولى.