جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بأسيوط
المجلة العلمية

التضمين البلاغي وتشظي الفعالية الدلالية
في شعر "تاج الملوك بوري بن أيوب" بين الاتباع والإبداع.

إعداد
د. أيمن عبد العظيم أحمد سيد
مدرس البلاغة والنقد – كلية الآداب – جامعة أسيوط

(العدد الثالث والأربعون)
(الإصدار الأول- فبراير)
(الجزء الأول (١٤٤٥هـ /٢٠٢٤م)

الترقيم الدولي للمجلة (ISSN) 2536- 9083
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية : ٢٠٢٤/٦٢٧١م

التضمين البلاغي وتشظي الفعالية الدلالية في شعر "تاج الملوك بوري بن أيوب" بين الاتباع والإبداع.

أيمن عبد العظيم أحمد سيد

قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة أسيوط، مصر.

البريد الإلكتروني:.AYMANAZEEM82@GMAIL.COM

الملخص :

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن ظاهرة التضمين في شعر "تاج الملوك بوري بن أيوب" وكيف كانت ملمحًا من ملامح تشكيل شعره، ويحاول الكشف عن مدى التداخل القوي للنصوص المتضمنة وحوارها البناء معها لخلق حالة شعورية معبرة دون أن يكون هناك ثمةُ تنافر بين شطري البيت الشعري فكأنه كلٌّ واحدٌ من قول صاحبه فقط، والتضمين عند الشاعر شكل من أشكال التوظيف القوي للتراث في الكشف عن رؤية الشاعر لبعض القضايا التي تناثرت في أروقة ديوانه المنيف، وكيف تفاعل القديم السابق مع الجديد اللاحق، وأن التراث يظل معينًا لا ينضب، به تَثْرى موضوعاتُهم الشعريةُ وتثمر أشجارُها الوارفةُ. ويُظهِرُ البحثُ القدرةَ الفائقة للشاعر على توظيف التضمين في موضعه ليسد به رتق المعاني المراد التعبير عنها بجدارة، والتفننَ في إيراده في مواضع متفرقة وأغراض متنوعة ليكون التضمين ظاهرة ثرية لها فوائدها الجلية، وينتهي البحث ليؤكد العلاقة الوثيقة للشاعر(تاج الملوك بوري) بالتراث، وأنها علاقة إمدادٍ وبناءٍ لا هدمٍ واستغناء، وأنه ضمَّنَ من شعر السابقين، وأخذ منه ما يمنح تجرِبَتَه الشعريةَ الإيحاءَ والتأثير الفعال، وليزيح الستار عن براعة وبداهة منقطعة النظير في التعامل مع تراث الأقدمين ومخزونهم الشعري والثقافي المتعدد.

الكلمات المفتاحية: التضمين، تاج الملوك (بوري)، الإيداع، الاتباع، الإبداع.

Rhetorical inclusion and fragmentation of semantic activity in the poetry of “Taj al-Muluk Buri bin Ayoub” between following and creativity.

Ayman Abdel Azim Ahmed Sayed
Department of Rhetoric and Criticism - Faculty of Arts - Assiut University.

Email: *AYMANAZEEM82@GMAIL.COM.*

Abstract:

This research aims to reveal the phenomenon of inclusion in the poetry of "Taj al-Muluk Buri ibn Ayyub" and how it was a feature of the formation of his poetry. It is as if each one is only from the words of its owner, and the inclusion of the poet is a form of strong employment of the heritage in revealing the poet’s vision of some issues that were scattered in the corridors of his noble collection, and how the previous old interacted with the subsequent new, and that the heritage remains an inexhaustible source that enriches their poetic themes and bears fruit in its trees lush .The research shows the superior ability of a poet to employ the inclusion in its place to bridge the ligation of the meanings to be expressed with merit, and the artistry in its inclusion in separate places and for various purposes, so that the inclusion is a rich phenomenon with its obvious benefits, and the research ends to confirm the close relationship of the poet (Taj al-Muluk Buri) to the heritage and that it is a relationship of supply And building, not demolishing and dispensing, and that he included from the poetry of the predecessors and took from it what gives his poetic experience inspiration and effective influence, and to unveil unparalleled ingenuity and ingenuity in dealing with the heritage of the ancients and their poetic and cultural repertoire

Keywords: ***Inclusion, Taj Al-Muluk (Puri) , Deposit , Follow , Creativity.***

مقـــدمـــة.

كثيرة هي تلك المؤثرات التي يُبْنَى بها الشعرُ، ومنها الآليات التي بها تُمَدُّ أواصرُ الصلة بين السابق واللاحق، وفي هذا الملمح يأتي التضمينُ وسيلةً ناجحة وناجعة تؤكد عليه باقتدار وقوة بل ويكون التضمين دلالةً مشعةً تلقي بأشعة الصلة بين الشاعر وثقافته المتصلة بأسلافه الذين خَلَوا جسديًا وبقوا فكريًّا وثقافيًّا، وهذا يعني استمدَادَه القوةَ والتأثيرَ منهم، والعودةُ للتراث يعني تجديدَه وبعثَ الروح فيه أخرى، ويرفد التراثُ الشاعرَ بإلهام وإيحاء لا غنى عنه؛ فهو نبراسٌ يضيء له طريقَه ليبصر طريقا يصل به الماضي بالحاضر، فكأن بالمتلقي يحيا بين عصرين مختلفين فيبصرهما معًا متجاورينِ، منسجمينِ، وبالتراث الحاضر عبر التضمين يؤكد الشاعر عدمَ الانسلاخ عن المنبع القوي والملهم الأساس الماثل في شعر القدماء، وقد فطن (تاج الدين بوري) لهذا، وأكد عليه، فثريت به ثروته اللغوية والشعرية، وفجر القدراتِ الموحيَ بها هذا الشعر الجميل الفائق، فهو يبني شعره بصورة جديدة مغايرة لما عهده الكثير.

وقد ضمَّن الشاعر كثيرًا من الشعر القديم، وتنوع بين الجاهلي، والأموي، والعباسي، وكان يضمن البيت في موضعه الذي يضيف للمعنى المراد، ويعبر عنه بجدارة، وكان التضمين ظاهرةً اعتمدها الشاعر في تشكيلِ رؤيته وتقوية شعره، فقد كان البيتُ المضمنُ لا ينفك مترابطًا مع بيت الشاعر بقوة، أو نصف البيت؛ فالتمهيد ببيت حسن من عند الشاعر ثم الإدراج له مع شعره، فيكون كالنسيج الواحد لا يهتريء نسجه، ولا يتغير لونُه الواحدُ، ولا حاجة له إلى التنبيه عليه، حتى ليعتقدَ السامعُ أو القارئ العاديُّ بأنه كله له لا لغيره، وكان التصرفُ أحيانا في بعض الألفاظ أو المعاني دون الألفاظ، وكان يضمِّنُ ما يخدم غرضَهُ ويثير القارئ ويخلق تفاعُلَهُ مع النص الشعري، وكانت تضميناتُه العديدةُ منطلقًا لتوليد معانى جديدة، ولا شك في

أن هذا له أثرُهُ القوي في شعرية القصيدة، وبالتالي، يضحى حجةً دامغةً على شاعرية صاحبها.

ولأجل إيضاح أثر التضمين في شعر (تاج الدين بوري بن أيوب) فقد ارتأى الباحث لنفسه أن يكون البحث في تمهيد يضمُّ عنصرين، ثم يأتي مبحثان رئيسان يشكلان صورتين للتضمين البديعي في البحث: الكلي، والجزئي، لبيان مدى تأثير هذه الظاهرة البديعية في شعر(تاج الملوك بوري)، فكان البناء كالتالي:

التمهيد: ويأتي في عنصرين:

العنصر الأول: التضمين: المعنى البلاغي، والتطور المصطلحي.

العنصر الثاني: تاج الملوك بوري بن أيوب: حياته، وشعره.

المبحث الأول: التضمين الكلي: تضمين البيت الشعري الكامل.

المبحث الثاني: التضمين الجزئي: تضمين أنصاف الأبيات.

ثم جاءت **الخاتمة** وبها النتائجُ التي أسفر عنها البحثُ، ثم **ثبت بالمصادر والمراجع**، والله أسألُ التوفيق والسداد، والحمد لله رب العالمين.

التمهيد:

العنصر الأول: التضمين: المعنى البلاغي، والتطور المصطلحي:

ورد التضمينُ في (لسان العرب) في الفعل "ضمن" الذي أخذ معاني شتى تتراوح بين الإيداع والرعاية وغيرها، فالفعل" ضمن" معناه: تكفل، وضمن إياه: كفله: وقال ابن الأعرابي: فلان ضامن وضمين بمعنى كافل وكفيل، وضمنته الشيء تضمينًا فتَضَمَّنه عني مثل غرمته، وضمَّنَ الشيءَ الشيءَ بمعنى أودعه إياه كما تودع الوعاءَ المتاعَ، والضامن: الحامل، وتعني الحفاظ والرعاية، لا ضمان الغرامة[١]، والمضمن من الشعر: ما ضمنه بيتًا وقيل ما لم تتم معاني قوافيه إلا بالبيت الذي يليه.....[٢]، ولا غرابة أن أتى التضمين عند العرب؛ " فليس التضمين بعيبٍ، كما أن هذا ليس برديءٍ، وقد قال ابن جني: هذا الذي رآه أبو الحسن من أن التضمين ليس بعيبٍ فهو مذهب تراه العرب وتستجيزه...."[٣] فهو قد ورد في تراثهم بقوة.

وقد ورد التضمين في التعريف اللغوي لينبه على وجوب وجود طرفين تظهر بينهما علاقةُ اتحاد أو ملازمة أو ترابط، وهذا يقتضي أن يكون هناك طرف أكبر وآخر أصغر أو أصلي وفرعيٌّ، فالطرف المضَمَّن أو الفرعي لأقل من ذلك المُضَمِّن أو الأصلي، وهكذا فالنتيجة لهذا الاستلزام أن تنشأ هنا دلالة جزئية لا كلية (دلالة مطابقة) فيها يكون الطرفان الأصلي والفرعي بهما علاقة كون الأصلي جاء من جنسه الفرعيُّ لا من بعيد عنه لتكون بهذا علاقة بها انسجام واتساق أو تجانس بين الطرفين قد نشأت وقويت بين الطرفين.

أما عن التضمين في الاصطلاح فقد ورد في أنماط ثلاثة[٤] منها: البديعي، والبياني، والعروضي، وأما البياني فلم يضع له البلاغيون شروطًا ولا حدًّا فأدخلوا فيه الكناية والاستعارة باعتبار أن اللفظ المستخدم فيهما قد تضمن لفظًا آخر سواءً كانت علاقة المشابهة أو غير المشابهة في الاستعارة والمجاز المرسل على الترتيب، وفي الكناية أيضًا يكون التضمين لتضمن الكلام لازمًا يشير إليه عبر التلميح، فالتضمين

هنا ينطوي على قدر من المفارقة أو الجمع بين طرفين يشكلان أمرين متناقضين حقلًا ودلالةً أحيانًا.

ويوجد تضمين أشار إليه النحويون بقوة أيضًا هو: "التضمين النحوي" ويكثر وجوده بقوة في "القرآن الكريم"، وكان من المصادر المهمة في معرفته، وبيان أنواعه، فنجد أن النحويين، ومنهم "سيبويه"(١٤٨ – ١٨٠ هـ)، وغيره، قد أقروا بأن التضمين هو أن يضَمَّنَ الفعلُ معنى فعل آخر محذوف، ويتعدى الفعل المذكور بما يتعدى به الفعل المحذوف وهذه قرينة تأتي لتدل على تضمين الفعل معنى الآخر[٥]، وفي هذا الأمر يتماس التضمين مع البيان؛ حيث إن الفعل هنا لا يقف عند حدِّ ما وُضِع له عند اللغويين، وتكون صلته بالنحو من جهة تعدي الفعل ولزومه ومتى يكون ذلك، وأيضًا تكون له صلةٌ بعلم الدلالة، وهو بهذا أسلوب رفيع لا يأتي به إلا الخاصة من الناس، وهو مميز عن بقية الأساليب لبعده عن المباشرة في دلالة كلماته.

والتعريفات النحوية المتعلقة بالتضمين نجد أنها عند النحويين جاءت استنادًا إلى المعنوي اللغوي، ولا شيء دونه، قال "سيبويه": وسميته زيدًا .... وسميته بفلانٍ، كما تقول: عرفته بهذه العلامة وأوضحته بها"[٦] ودار في فلك هذا الأمر "المبرد"؛ حيث عرف التضمين بأنه:" كما تقول نبأت زيدًا .... فيكون مثل أعلمتُ زيدًا...."[٧]، وذكره ابن جني في خصائصه في باب استعمال الحروف فقال:" ووجدت في اللغة من هذا الفن شيئًا كثيرًا لا يكاد يحاط به، ولعله لو جمع أكثره (لا جميعه) لجاء كتابًا ضخمًا وقد عرفت طريقه. فإذا مرَّ بك شيءٌ منه فتقبَّلْهُ وأنس به؛ فإنه فصل من العربية لطيفٌ حسن يدعو إلى الأنس بها والفقاهة فيها..."[٨] وجاء الزركشي في "برهانه" وأشار إلى كونه في الأسماء والأفعال والحروف، والاسم فيه يتضمن معنى اسم آخر، ويكون فيه معنى الاسمين جميعًا، وكذلك الفعل يتضمن معني فعل آخر، ويكون فيه معنى الفعلين جميعًا[٩]، وأشار إلى" أن التضمين مجاز؛ لأن اللفظ لم يوضع للحقيقة والمجاز معًا، والجمع بينهما مجاز خاصٌ... "[١٠]،

وكون التضمين مجازا أمر لم يقل به غيره، وهو معمم والأصوب أن بعضه يمكن أن يكون مجازًا؛ فليس كل الألفاظ يظهر فيها المجاز بجوار الحقيقة، ولكن يمكن أن يكون هذا من باب الترادف الذي هو اختلافُ الألفاظ وتعددها مع تشابهِ معناها، فهذا قريب مما قاله الزركشي هنا.

والتضمين عند النحويين مبني على تشابه الألفاظ في الدلالات، أي كونها مترادفة ترادفًا كليًّا، وهو أمر ليس صحيحًا كلية؛ فليس كل مترادف مع الآخر يأخذ ما له في التعدي واللزوم، ولكن يمكن أن يقال فيه إن التضمين هو أن تقوم الكلمة بوظيفة كلمتين في الدلالة على أمر واحد، وحينها تضحى الكلمتان وجهين لعُملة واحدة وهي : الدلالة الواحدة، فالكلمتان مقصودتان أصلًا وفرعًا أو قصدًا وتبعًا، وطرفا التضمين (الأصل والفرع) إما أنهما مترادفان أو الفرع جزء من الأصل؛ ككون (حرَّمَ) جزءًا من (منع) فالتحريم منع مخصوصٌ.

أما عن التضمين البياني عند أهل البلاغة فنجده أتى موافقًا لقسيمه (التضمين النحوي)؛ فكان التقدير للغائب الذي تُبنَى عليه عمليةُ التخريج للفائدة أو لنكتة بيانيةٍ، فهم يقدرون المعمول الذي له حالٌ يأتي ليناسبه، مثل قوله تعالى:" وَآتُوا الْيَتَامَىٰ أَمْوَالَهُمْ وَلَا تَتَبَدَّلُوا الْخَبِيثَ بِالطَّيِّبِ وَلَا تَأْكُلُوا أَمْوَالَهُمْ إِلَىٰ أَمْوَالِكُمْ إِنَّهُ كَانَ حُوبًا كَبِيرًا"[١١]، فتقديره: فلا تضموا أموالهم إلى أموالكم...، وأرى أن "تأكلوا" تحمل استعارة لفعل هو "تأخذوا" أو "تجمعوا" فتكون الأموال المجموعة إلى بعضها لا يُعرفُ حلالُها من حرامِها، وفي هذا التصوير (الأكل) إيضاح لاستطاعة هؤلاء الذين لا يعطون اهتمامًا للحلال أو الحرام فحيثما أرادوا كثرة أموالهم كان الحرام طريقهم مع أنهم يستطيعون منعه فيؤثرون عندئذٍ السلامة والفوز، ولكن هيهات فنفوسهم قد ختم الطمع عليها، وإذا ما تأملنا قول (الله) عز وجل:" إِنَّ الَّذِينَ يَأْكُلُونَ أَمْوَالَ الْيَتَامَىٰ ظُلْمًا إِنَّمَا يَأْكُلُونَ فِي بُطُونِهِمْ نَارًا وَسَيَصْلَوْنَ سَعِيرًا"[١٢] نجد أنه جاء أخذ مال اليتيم أو الإجارة عليه إنما هو بمثابة الأكل له، بمعنى أنه لا يشبع منه من يأكله؛ كونه

شهيًا له؛ فهو ـ من منظوره القاصر ـ يمكنه الأخذ منه دون رقيب أو مانع له فهو بذلك يكثر من ثروته ويظهرها للآخرين كثيرة، وفي التعدية للفعل إظهار للتعدية المعنوية على حقوق غيرهم، فاللفظ يناسب المعنى لغة ومقامًا، فلا عجب أن تكون الاستعارة مميزة هنا.

وفي كون الفعلين لمعنى واحد أو شيء واحد نوعٌ من الإيجاز الذي هو غاية البلاغة؛ فالتضمين له فائدته البلاغية، والتي تظهر عبر الازدواج للمعنى من ألفاظ مختلفة، وهذا يسهم في إثراء اللغة ويكشف عن جليل فوائدها، وربما أشار البعض للتضمين بأنه من شجاعة العربية؛ فهو يعد نوعًا من الحذف، وقد أشار ابن حبنكة الميداني لهذا فقال:" لدى تحليل التضمين يظهر أنه صنف من أصناف الحذف الذي يترك في اللفظ ما يدلُّ عليه"[١٣]، فلا يجوز الجمع بين أمرين مترادفين لشيء واحدٍ، والتنازع إن وُجِدَ فالأمر مختلف؛ فالشيئان المشتركان يكونان مختلفين دلاليًا وليسا مترادفين كالتضمين.

وأما عن التضمين العروضي، فنجده هو: أن يُبْنَى بيتٌ ومعناه على كلام يكون في بيت يتلوه من بعده مقتضيًا له[١٤]، وجاء (ابن الأثير) بالتضمين العروضي في "جامعه الكبير" أيضًا، ونصَّ على أنه أحد ضربي التضمين، فذكر أن تضمين الإسناد هو أحد ضربي التضمين، وهو يقع في بيتين من الشعر وفقرتين من الكلام المنثور، على أن يكون الأول مستندًا إلى الثاني، فلا يقوم الأول بنفسه ولا يتم معناه إلا بالثاني، ويجوز أن يكون البيت الثاني لغير قائل البيت الأول، وذكر مما جاء في ذلك قولهم:

ومن البلوَى التي ليـ ///// ـس لها في الناس كُنهُ

أنَّ مَنْ يعـــرف شيئًـا ///// يدعـي أكثـــر مِنْـــهُ

وعَدَّ ذلك من عيوب الشعر[١٥] التي تذهب بشاعريته وتجعله مخالفًا لما جاء

عليه الأقدمون في شعرهم. وذكر (أبو هلال العسكري) أيضًا في "صناعتيه" أن التضمين هو" أن يكون الفصل الأول مفتقرًا إلى الفصل الثاني، والبيت الأول محتاجًا إلى الأخير"(١٦)، وأيضًا فإن (ابن رشيق) في "عمدته" قد جعله في" أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها"(١٧)، فالتعلق اللفظي هنا هو الظاهر والمطلوب قبل الترابط المعنوي أو التكامل الدلالي للمعنى المراد.

وقد يُعَدُّ التضمينُ العروضي عند البعض عيبًا يُخِلُّ بقواعد الشعر؛ كونه يبعد النصَّ عن الانطلاق ويجعله يدور في فلك التكلف أحيانًا؛ فاللفظة تكون في البيت الثاني بعيدة عن القافية، وإنه" كلما كانت اللفظة المتعلقة بالبيت الثاني بعيدة من القافية كان أسهل عيبًا من التضمين"(١٨)، وهذا يُخِلُّ بوحدة البيت الواحد واكتمال دلالته، وقد عدَّه ابن الأثير من التضمين المعيب عند البعض، ولكنه لم يعده هكذا عنده، فنراه يقول:" وأما المعيب عند قوم فهو تضمين الإسناد وذلك عندما يقع في بيتين من الشعر وفصلين من الكلام المنثور، على أن يكون الأول منهما مسندًا إلى الثاني فلا يقوم الأول بنفسه ولا يتم معناه إلا بالثاني، وهذا هو المعدود من عيوب الشعر "(١٩)، فالبيت المتعلق بالذي يليه معنويًا لا يعيبه هذا التعالق كما أشار ابن الأثير، كما أن النثر الذي فيه يتعلق جزؤه بآخر أو إحدى فقراته بأخرى لا عيب يصيبه.

وإذا كان الشعر كلامًا موزونًا مقفى دل على معنى، والكلام المسجوع هو كل لفظ مقفى دل على معنى، فالفرق بينهما هو الوزن إذن، والفِقَر المسجوعة التي يرتبط بعضها ببعضٍ وردت في "القرآن الكريم" فلا ضير أن يرد في الشعر قسيم النثر حينئذٍ، فعلى سبيل المثال نجد قوله تعالى:" اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ * صِرَاطَ الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ"(٢٠)، فالأولى ترتبط بالثانية كونها توضيحًا لها وإبانةً عن المبهم.

والرأي أن البيتين حين يتعلق أحدهما بالآخر فإن ذلك لا يعيبهما؛ فأحيانًا يجري البيتان مجرى الجملة الواحدة مثلما يتعلق المعطوف بالمعطوف عليه ويكونان قد جريا مجرى الشيء الواحد، وهذا سبب يجعل البيتين غير معيبين لوجود التضمين، فلا يعيبُ التعلقُ لأحد البيتين بالآخر شيئًا من الجودة: نحويًا أم دلاليًا.

التضمين البديعي:

أفرد البلاغيون للتضمين البلاغي البديعي مساحة لا بأس بها، وأُخِذَ مضمونه من التعريف اللغوي الذي يتضمن إيداع الوعاء (المتاع)، والضامن: الحامل[٢١]، فالأمر هنا يتعلق بإيداع أمر خارجي يتصل معنويًا بما يأتي معه، وينسجم معه، إنها علاقة تفاعل وإدماج واتحاد لا علاقة مكوث وسكون؛ فالتفاعل المتولد بين المعطيات الجديدة والثابتة له أثره في توليد معنى جديد يجمع أمرين متباعدين، وهذا من سبيل الزركشة اللفظية والتزيين، ليس الخارجي فقط بل والداخلي أيضًا، ونقصد هنا إكسابه أُبَّهَةً وبهاءً يزيدان من قوة البيت وتأثيره في المتلقي عبر إيداع شيء جديد يجعله يستحسن ما سيق له أو العكس، فالتفاعل يحدث بينه وبين النص بالإيجاب أو السلب، وهذا يقوي من ملكة النقد لديه.

أما عن التعريف الاصطلاحي للتضمين البديعي، فنجده هو أن يتضمن الشعر أبياتًا أو أنصافَ أبياتٍ من شاعرٍ آخر، لذا فهناك من اهتم بذلك منذ القِدَم، ويبدو أن قضية التضمين الشعري من القضايا المهمة التي شغلت بال النقاد منذ القدم، وأشاروا إليها في كتبهم ومصنفاتهم، وذلك مع أن بعضهم لم يطلق عليها هذا المصطلح نصًّا، بل وضعوا لها مصطلحات أخر تشير إليها، وتعبر عنها، وتدور في فلكها، أو تتفرع عنها، ومن تلك المصطلحات: الاستزادة، الآخذ، الإيداع، التسميط، التوشيح، الاستعانة، التشهير.

ونجد ابن سلام الجمحي (١٤٠-٢٣٢هـ) من أوائل النقاد الذين أشاروا إلى

هذه الظاهرة البديعية الفريدة، ولكنه لم يدرجها ضمن باب السرقة؛ إذ عدّد لها مواضع عديدة كأمثلة دالة عليها في كتابه، ومن ذلك ما ذكره عن بيت النابغة المشهور الذي ضمنه الزبرقان في شعره، وهو:

تعدو الذئاب على مَنْ لا كلاب له ///// وتتَّقي مِربَضَ المُستَنْفِرِ الحامي[٢٢].

فأجاز الأخذ من شعر الغير وعلق بنفسه على هذا الأمر بقوله: "وقد تفعل ذلك العرب لا يريدون به السرقة...."[٢٣] فهو بذلك يعد من أوائل البلغاء الذين تعرضوا للمصطلح بلاغيًا، وإن لم ينص عليه صراحة بل قال فيه: إنه "احتذاء" حين قال:" لما نفد شعر "أبي متمم بن نويرة" جعل ابنه "متمم" [يزيد في الأشعار ويصنعها، وإذا كلام دون كلام متمم وإذا هو يحتذي على كلام كلامه (أي أبيه، فيذكر المواضع التي ذكرها متمم والوقائع التي شهدها فلما توالى ذلك علمنا أنه يفتعله"[٢٤]، والناظر لهذا الأمر يجد أن الاحتذاء جزء من التضمين مضمونًا وأن هناك بونًا شاسعًا بينهما ، فالأمر بمثابة الخاص والعام أو الأكبر والأصغر.

ويأتي ابن المعتز (٢٤٧ هـ – ٢٩٦هـ) وقد أفردَ له جزءًا في كتابه "البديع" ولكنه لم يضع حدًّا للتعريف المانع له بل يمكننا أن نستنتج أنه أراد به أن يأخذ شاعرٌ من آخر بيتًا أو دونه ودمجه في شعره[٢٥]، وهذا تعريف مطلق ليست له حدودٌ للإشارة إلى الحسن أو القبح الذي عليه البيت المأخوذ كان كاملًا أو شطرًا منه، وهذا من شأنه أن يسيء إلى البيت الأصلي الثابت، وقد أشار ابن المعتز إلى أبياتٍ قد أخذها أصحابها من شعراء آخرين[٢٦]، وقد أطلق عليه "حسن التضمين"، ورآه من جملة محاسن الكلام والشعر، وسيعرض البحث تعريفاته . التضمين . المتعددة تباعًا.

ولأن التضمين نوعٌ من تداعي الأفكار، وذلك بين الشعراء، ويعبر عن تلاقي التجربة الشعرية أحيانًا فتلك تعبر عن معاني مشتركة بينهم، ولذا فلا غرو أن نجد "ابن طباطبا"(ت ٣٢٢هـ) في كتابه "عيار الشعر" يتحدث عنه بل ويتحدث عن

المعاني المشتركة بين الشعراء، قال:" وإذا تناول الشاعر المعاني التي سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه"[٢٧]، وأشار لقول "أبي نواس" الذي أخذه من "الأحوص" الأنصاري، وكذلك "دعبل" الذي أخذه من "الأحوص" وغيرهما، وقال مبررًا ذلك وأن هذا الأمر حسنٌ لا غبار عليه، فالسير على خُطَى الأقدمين أمر محمود، ولكن لا بد أن يبعد عن السرقة، فإن" هذا من أبدع ما قيل في هذا المعنى وأحسنه"[٢٨]، فالترابط بين الأبيات أحدُ وسائله التضمينُ، ولمَ لا؟ فالتضمين استشهاد بجودة الشعر المصنوع وإلا لما كان هناك مثله، فدوران الشيء بين أكثر من فرد واحد دليل على شهرته وذيوعه وقوة تأثيره حتى إنه ليؤثره صاحبه ويشير إليه بقوة، وهذا مرادف التضمين نصًّا أو قلبًا، وليس قالبًا.

وأشار "ابن طباطبا" إلى أن هذا النوع من الأخذ يحتاج لأمور منها" إلطاف الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها"[٢٩]، فليس كل معنى وإن تشابه يصح في موقعه بل لا بد من النظر لأبيات القصيدة وترابطها وقبولها لذاك الوافد الجديد، وحتى لا يعلم القارئ أو الناقد بالتأثير الذي وقع تحته الشاعر حين أخذ معناه من غيره، فيجب عليه" تلبيسها [المعاني التي تستعار من الغير] حتى تخفى على نقادها والبصراء بها، وينفرد بشهرتها وكأنه غير مسبوق إليها"[٣٠]، وربما يشير ناقدنا هنا إلى النوع المعروف وهو السلخ للمعاني، وتضليل القارئ ودورانه في فلك صاحبها الذي أخذها عن الغير، ويبرز كيف هو ذلك السلخ، فيقول:" فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه، فإذا وجد معنى لطيفًا في تشبيب أو غزل استعمله في الهجاء...."[٣١]، فهي إذن طريقة للاحتيال على المعاني يقرها "ابن طباطبا" لينبه النقاد إليها، وهو بذلك يضع التضمين صورةً من الصور المستترة للسرقات الشعرية.

وها هو ذا (الثعالبي) (٣٥٠ هـ – ٤٢٩ هـ) يشير أيضًا للتضمين في مؤلفه

"يتيمة الدهر" حيث ذكر أبياتًا قال فيها إنها تمت استعارتها من الغير، وإن لم يُورِدْ مصطلحَ التضمين صراحة بل دار في فلك هذا الإيحاء، فهو عنده أخذ من الغير على سبيل الاستعارة منه[٣٢]، وأيضًا أتى (ابن رشيق) (٣٩٠ – ٤٥٦هـ) ليكون من الأوائل الذين وضعوا تعريفًا محددًا للتضمين؛ حيث أشار إليه بكونه:" قصدك إلى البيت من الشعر أو القسيم فتأتي به في آخر شعرك أو وسطه كالمتمثل"[٣٣]، واستشهد بأبياتٍ لـ (محمود بن الحسين كشاجم)، منها:

يا خاضب الشيب والأيام تظهره ///// هذا شباب لَعَمْرُ الله مصنوع[٣٤].

وهكذا، فابنُ رشيق في حديثه عن التضمين لا ينص على كون البيت المأخوذ من الشاعر مشهورًا أم لا، ولكنه في الواقع يضع قاعدة ضرورية هي أهمية الإشارة إلى البيت المضمن، عبر وضعه في مكانه الصحيح بحيث يضيف إليه ولا يخرج به عن المعنى المراد، والعلامات التي تشير لذلك كي لا تلتبس بالسرقة أو ما يدخل في نطاقها من مسخ أو سلخ للأبيات، لذا لا عجب أن أفرد له بابًا في عمدته، وزاد في شرح المصطلح ووضع قواعد مهمة له، وقد أشار للخلط الواضح بين المصطلح وبعض المصطلحات الأخرى عند البعض.

ونجد "رشيد الدين الوطواط" (٥٠٩ –٥٧٣هـ) يعرفه بأنه: "تكون هذه الصنعة بأن يدخل الشاعر في شعره على سبيل التمثل والعارية، لا على سبيل السرقة، مصراعًا أو بيتًا أو بيتين من قول شاعر آخر، ويجب أن يكون بيت التضمين مشهورًا، وأن تكون هناك إشارةٌ صريحةٌ على التضمين، بحيث تزول تهمة السرقة عن الشاعر لدى سامعيه"[٣٥]، فهو يدلي بوجهته النقدية في ضرورة الإشارة إلى البيت المشهور، وأيضًا لا بد من الإيضاح بأن البيت مُضَمَّنٌ من شاعر بعينه حتى تبعد السرقة عنه، وهذا عيار نقدي خاص بالتضمين أشار إليه (الوطواط)، وإن كان (ابن رشيق) قد سبقه لهذا الأمر.

وأسامة بن منقذ (٤٨٨ – ٥٨٤هـ) يأتي بالتضمين في مؤلفه" البديع في نقد الشعر"، وينص على أنه هو" أن يتضمن البيت كلمات من بيت آخر، مثل قول عنترة العبسي:

إِذْ يَتّقُونَ بِيَ الأَسِنّةَ لم أَخِمْ ///// عَنْها وَلَكِنّي تَضَايَقَ مُقْدَمِي

وقد ضمنه "مسلم بن الوليد" في قوله:

ولقد سما للخَرْمِي فلم يَقُل ///// يَومَ الوَغَى: "إني تَضَايَقَ مَقْدَمِي"(٣٦).

فهذا التطور للتضمين – مصطلحًا– على يد "أسامة بن منقذ" . في بديعه لنقد الشعر . نجده واضحًا حين وضع حدًا له بأنه الأخذ من الشعر فقط دون الإشارة للنثر، وهذا أمر لم يُشِر السابقون عليه له، فقد كان الخلط بين مصطلحي الاقتباس والتضمين، فهما كانا يعنيان الأخذ دون وضع حدود فاصلة بينهما.

ويتطور مصطلح التضمين في القرن السابع الهجري، فنجد الشريشي (٥٥٧– ٦١٩هـ) يوصِّفُهُ بأنه يأتي في الشعر فقط، وهو . التضمين – يكون في بيت وفي شطر بيت، والشعراء تُوْلَعُ به كثيرًا وهو من صنعة البديع التي تبرز تمكن الشاعر من أدواته ومن تواصله مع الآخرين (٣٧)، ونراه يسوق قول (الحسن بن هانئ):

إني عجبت وفي الأيام مُعتبرٌ ///// والدهر يأتي بألوان الأعاجيب

(لا تمدحنَّ امرءًا حتى تجرّبَه ///// ولا تذُمَنَّهُ من غير تجريبِ)(٣٨).

ولا نعدم رأيًا لـ(ابن الأثير) (٥٥٨–٦٣٧هـ) في "مثله السائر" حين نراه ينص على أهمية التضمين كونه فيه نظر بين حسنٍ يكتسبُ به الكلامُ طلاوةً وبين معيبٍ عند قومٍ وهو عندهم معدودٌ من عيوب الشعر ولكلٍ من هذين القسمين مقامٌ(٣٩)، ويذهب ليعدد مقامات التضمين، فمنها الحسنُ الذي يكتسب به الكلامُ طلاوة، ويكون بتضمين الكلام الآيات والأخبار النبوية، ويكون في صورتين: جزئية وكلية، وأما الكلي من التضمين فهو أن تذكر الآية والخبر بجملتها، والجزئي فهو أن تُدرج بعض الآية

والخبر في ضمن كلام فيكون جزءًا منه[٤٠]، وابن الأثير هنا يخلط بين الاقتباس والتضمين؛ فتضمين الكلام آيات من القرآن الكريم أو الحديث الشريف هو الاقتباس باتفاق البلاغيين، وأيضًا هنا هو يجعل بعض التضمين عيبًا من عيوب الشعر، وهو لا يحدد نوع هذا العيب، أعروضيٌّ أم لفظي أم دلالي؟ وبهذا يضحى عنده التضمين والاقتباس وجهين لعملة واحدة، ويحمد له منهجه الذي جعله يقسم التضمين قسمين: كليٌّ وجزئيٌّ.

ويشير (ابن الأثير) إلى نوعٍ آخر من التضمين، وهو "أن يضمِّنَ الشاعرُ شعرَه أو الناثرُ نثرَه بكلام لغيره قصدًا للاستعانة على إتمام المراد، وتأكيدًا لمعناه، ولو لم يذكر ذلك التضمين لكان المعنى صحيحًا لا يحتاج إلى تمام[٤١]، فالتضمين عنده بمثابة توكيدٍ معنوي للعبارة التي يأتي فيها؛ فبه العبارةُ أقوى والمتلقي لصحتها أوعى، وذلك أمر لا غنى للمتلقي عنه ليتفاعل مع النص الذي أمامه، فالعبارة تعد مذكورة له مرتين ، وليس هذا فقط في الأبيات الكاملة بل في أنصاف الأبيات للتأكيد أيضًا يأتي التضمين" فربما ضمن الشاعر شعره بنصف بيت أو أقل منه"[٤٢]، فالتضمين عنده له صورتان أو نوعان: كلي، وجزئي، حسب إتيانه كاملًا أو مجزوءًا، ونراه في كتابه" كفاية الطالب في نقد كلام الشاعر والكاتب" يعرف التضمين أيضًا بقوله:" أن يقصد الشاعر إلى البيت الأول فيأتي به آخر شعره أو وسطه كالتمثيل به أو يصرف وجه البيت من قائله إلى معناه"[٤٣]، فهنا يأتي "ابن الأثير" بمرادف جديد للتضمين، هو الأخذ للمعنى دون اللفظ، وهذا هو نوع من السرقات الشعرية، وهكذا فالناقد "ابن الأثير" في كتبه الثلاثة قد جاء بالتضمين منوهًا لأهميته ومدعمًا لآرائه ونظرته بأمثلة عديدة تشهد بوجود التضمين وتؤكد فعاليته في الشعر لا سيما عند الأقدمين منهم.

وهكذا يعد (الشريشي) و(ابن الأثير) من أوائل الذين عدوا التضمين من أصناف البديع وأشارا لذلك بقوة.

ويتطور المصطلح دلالةً عند "ابن أبي الإصبع" (٥٩٥ – ٦٥٤ هـ) فنراه يدرج التضمين في باب "الإيداع" في مؤلفه "تحرير التحبير" فيقول في هذا الباب:" هذا الباب يسميه لمن لا يعرف اصطلاح أهل هذه الصناعة تضمينًا، وكذلك.... وشرح هذه التسمية أن يعمد المتكلم أو الشاعر إلى نصف بيت لغيره يودعه شعره سواءٌ أكان صدرًا أم عجزًا، أما الناثر فإن أتى في نثره بنصف بيت لغيره سمي إيداعًا، وإن كان لنفسه سمي تفصيلًا"[٤٤]، ونراه يورد الإيداع والتضمين في محفل واحدٍ، حين يقول:" وقد يجتمع الإيداع والتضمين في شعر واحدٍ، كقول علي بن الجهم...[٤٥]، وأيضًا نجده يسميه بالاستعانة، والاستعانة هي:" أن يستعين الشاعر ببيت لغيره في شعره، بعد أن يوطئ له توطئةً لائقةً به هنا بحيث لا يبعد ما بينه وبين أبياته، وخصوصًا أبيات التوطئة له، وقد شرط بعضُ النقاد التنبيه عليه، إن لم يكن البيت مشهورًا، وبعضهم لم يشترط ذلك، وهو الصحيح"[٤٦]، وهو هنا يضع شروطَ التوطئة والربط المقبول بين الأطراف، والشهرة وإلا التنبيه على المغمور من الشعر، وهذه شروط نقدية جيدة إذا اجتمعت؛ كونها تقوي من المعنى بين الأبيات والربط المحكم لها، والأمر هكذا للشعر، أما النثر فيختلف الأمر عنده، فإن الناثر:" إن أتى في أثناء نثره ببيت لنفسه سمي ذلك تشهيرًا، وإن كان البيت لغيره سمي استعانة"[٤٧]، فالاستعانة هنا خاصة بالنثر دون الشعر، وهذا اختلاف منهجي في أنواع التضمين عنده، فيعد تطورًا وتمييزًا للتضمين الشعري وقسيمه النثري الذي أطلق عليه فيما بعد (تضمينًا) فقط ليكون مرتبطًا بالشعر، وهذه مفارقة للاقتباس الخاص بالنثر.

ونجد أيضًا أن التضمين هو:" أن يضمن الشعرُ شيئًا من شعر الغير، مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهورًا عند البلغاء"[٤٨]، ويلحق به تقسيمٌ يجعله في ثلاثة أنماط، هي: استعانة وإيداع ورفو، وربما سمي التضمين استعانة إذا كان التضمين لبيت فأكثر، أما تضمين المصراع (شطر البيت) فما دونه فيسمى إيداعًا تارة ويسمى أيضًا رفوًا تارة أخرى[٤٩]، فالاستعانة لبيت أو أكثر لها صفاتها التي تختلف عن الرفو

والإيداع.

وإلى "المظفر العلوي" (٥٨٤ – ٦٥٦هـ)، حيث يجعل التضمين يسمى بأسماء جديدة كالتسميط، والتوشيح، وهذا في أشعار العرب قليل جدًا، وقد استعمله المحدثون ومن ذلك ما لا يأتي عليه الإحصاءُ[٥٠] ونراه يسوق أبياتًا كثيرة توضح كيف أخذ الشعراء الأقدمون من شعر الآخرين مثل عنترة، وغيره.

وإلى (السجلماسي) (ت ٧٠٤هـ) الذي نجده في التضمين يدلي بدلوه بقوة؛ حيث يتطور المصطلح عنده منهجيًا حين يشير له بقوله: إن اسم التضمين مقول على ثلاثة معانٍ: أحدهما: افتقار البيت إلى غيره مما قبله أو بعده، والجمهور على ثلبه، وعدَّه من معايب الشعر، ويذكر أبياتًا عديدةً لفحول الشعراء كـ(سحبان)، وغيره، والمعنى الثاني: قصدك البيت أو القسيم منه، فتأتي به في آخر شعرك كالمتمثل به كقول (كشاجم)[٥١]، وأما المعنى الثالث الذي أشار إليه (السجلماسي) فهو قول يدل على معنيين لدلالتين مختلفتين: إحداهما بالقصد الأول صريحية، والأخرى بالقصد الثاني لزومية أو كاللزومية[٥٢]، فهو يجعل الربط بالأبيات لغير صاحبها له عديد من الفوائد، وأيضًا يجعله من أدوات التماسك اللفظي بين الأبيات.

والنويري (٦٧٧ – ٧٣٣هـ) يجمع بين الاقتباس والتضمين، إنهما عنده مصطلحان لأمرٍ واحدٍ، ويضع تعريفًا للتضمين هو: "وأما حسن التضمين فهو أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من آيةٍ أو من حديث أو مثلٍ سائرٍ أو بيتٍ من الشعر"[٥٣]، فلم يحدد فواصل للأخذ من المصادر الشعرية أو النثرية.

ونجد "القزويني"(٦٦٦– ٧٣٩هـ) في كتابه "الإيضاح" يعرف التضمين بقوله: "أن يضمنَ الشعر شيئًا من شعر الغير مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهورًا عند البلغاء، كقول بعض المتأخرين"[٥٤]، فهو إذن دار في فلك سابقيه، وتعريفه أوضح وأجمع تعريفٍ لحدود التضمين وآلية عمله، فالشاعر عنده يقوم بهذه العملية عن قصد ووعي، وذلك خلافا لبعض أشكال الآخذ عن السابقين التي تنتج دون قصد،

وهي التي جعلها العديدُ من النقاد المحدَثين ضمن أشكال التناص، وقصره على الشعر فقط، فلا تضمين في النثر، ويؤكِدُ على ضرورة التنبيه على الأخذ من شعر الآخرين إذا لم يكن مشهورًا، وإلا عُد ذلك من باب السرقة، أما إن كان العكس، فلا حاجة له في ذلك، وقد أثر هذا التعريف في كثير ممن أتوا بعده في تعريفهم للتضمين.

أما "ابن قيّم الجوزية"(٦٩١ – ٧٥١هـ) فعنده نجد التضمين والاقتباس شيئين لأمرٍ واحدٍ؛ فهو يراه" أن يأخذ المتكلم كلامًا من كلام غيره يدرجه في لفظه لتأكيد المعنى الذي أتى به أو ترتيبه، فإن كان كلامًا كثيرًا أو بيتًا من الشعر فهو تضمين، وإن كان كلامًا قليلًا أو نصف بيت فهو إيداعٌ"[٥٥]، والتضمين في الشعر عنده له شروطه المعروفة، فهو" لا يخلو إما أن يكون البيت المضمَّن مشهورًا أو غير مشهور، فإن كان مشهورًا لم يحتج إلى تنبيه عليه أنه من كلام غيره لأن شهرته تغني عن ذلك، وإن كان غير مشهور فلا بد من تنبيه على أنه ليس من شعره"[٥٦]، ولكنه أيضًا يحدد شروط الأخذ عن الغير، فهو يؤكد على أنه . التضمين . يقع في بيت أو بيتين من الشعر[٥٧]، فهو يتفق مع سابقيه في الأخذ من الشعراء وضرورة التنبيه على البيت إن لم يكن صاحبه مشهورًا، ويجعل القلة إيداعًا والكثرة تضمينًا، وهذا تطور في سير مصطلح التضمين فارق به المعهود عن التضمين عند سابقيه.

ونرى "سعد الدين التفتازاني"(٧٢٢هـ – ٧٩٢هـ) في شرحه" للمختصر على تلخيص المفتاح" للخطيب القزويني" يعرف التضمين ويجعله الأخذ من شعر السابقين أو المعاصرين فيقول:" وأما التضمين فهو أن يضمن الشعرُ شيئًا من شعر الغير مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهورًا عند البلغاء"[٥٨]، وينبه على أنه لا يضير التغيير اليسير، وربما سُمِّيَ تضمين البيت فما زاد استعانةً[٥٩]، فهو يدخل مصطلحًا جديدًا هو" الاستعانة" تمييزًا وتوضيحًا للتفرقة بين أخذ بيتٍ كامل أو نصفه، فالاستعانة هي تضمين البيت الكامل أو أكثر، أما تضمين نصفه، فهو التضمين.

والجرجاني (٧٤٠- ٨١٦ هـ) في معجمه (التعريفات) نجده يعرف التضمين على أنه:" تضمين الشاعر شعرَه من شعرِ غيره، فإن كان المأخوذ بيتًا أو أكثر سمي استعانةً، وإن كان مصراعًا فما دونه سمي إيداعًا أورفوًا"[٦٠]، وهو بهذا يلتقي مع السيوطي، وابن الجوزية، وغيرهما في هذا التقسيم لأنواع التضمين.

ويأتي أيضًا (ابن حُجَّة الحمَوِيُّ) (٧٦٧هـ -٨٣٧هـ) لينص على أن التضمين هو الإيداعُ ويعرفه بأنه:" أن يودعَ الناظم شعره بيتًا من شعر غيره، أو نصف بيت أو ربع بيت، بعد أن يوطئ له توطئة تناسبه بروابط متلائمة بحيث يظن السامع أن البيت بأجمعه له"[٦١]، فشدةُ الترابط والنسجُ التام والاتحادُ في تكوين المعنى المراد هي شروطٌ عند ابن حجة لضمان جودة التضمين، وهذا ما نادى به السابقون عليه من ضرورة النسج الجيد للبيت حتى لكأن الأبياتَ لشاعر واحد فقط، وهو يجعل التضمين والإيداع وجهين لعملة واحدة هي الأخذ من شعر الغير، ويزيد من شروطه بغية الائتلاف الكامل الذي يجب أن يسود أجزاء الأبيات حتى لا يحدث تنافر أو تهلهل للأبيات فيذهب رونقُها وتظهر رداءةُ التضمين.

وابن قرقماس (٨٠٢- ٨٨٢هـ) يرى أن التضمين هو:" أن يضَمِّنَ الناظمُ شعرَه بيتًا من شعر غيره أو أكثر أو أقل، كنصف بيت، أو بعض نصف فما دونه إيداعًا، ولا بد من التنبيه على أنه ليس من نظمه إلا أن يكون مشهورًا عند أهل هذا الشأن، فسيغني عن التنبيه عليه، وفيه أقوال"[٦٢]، فيتفق مع السابقين عليه في أن الإيداع هو تضمين لأقل من نصف البيت الشعري، أما التضمين فلا بد من بيت كامل أو أكثر، فالحدود الدنيا والعليا للتضمين تتضح كما كانت عليه عند بعض السابقين عليه، كالسيوطي، وابن الجوزية، وغيرهما.

ولا يترك "السيوطي"(٨٤٩ – ٩١١هـ) الأمر يمر دون أن يعطي تعريفًا للتضمين ينص فيه على أنه" أن يضمن الشاعر شعره شيئًا من شعر الغير مع التنبيه على أنه من شعر الغير إن لم يكن مشهورًا عند البلغاء لئلا يُتَّهَم بالأخذ والسرقة، وإلا فلا

حاجة إليه، والأحسنُ في ذلك أن يزيد على الأصل لنكتة لا توجد كالتورية والتشبيه"[٦٣]، فالنكتة البلاغية تزيده جمالًا وأبهة؛ فهي تنال جذب القارئ وتفاعله القوي مع النص الذي به التضمين، وأيضًا تكشف عن ثقافة عليها صاحبُ النص وتواصلٍ منه مع التراث والسابقين عليه أو المعاصرين له، ويأتي تعريفه بجديد في هذا الأمر؛ فهو يقسم التضمين حسب المقدار المأخوذ من الشعر، وإن اتفقَ معه البعضُ من السابقين عليه، إلا أنه يجعل الاستعانة حين يكون التضمينُ للبيتِ كاملًا دون النقص منه، فنراه يشير لذلك حين قال:" وتضمين البيت كاملًا يسمى استعانة لأنه استعان بشعر غيره والمصراع فما دونه يسمى رفوًا وإيداعًا لأنه رفا شعره بشعر الغير وأودعه إياه"[٦٤]، فأقسامٌ ثلاثةٌ للتضمين عند "السيوطي" تنشأ وتتكون، وإن كان غيرُه قد سبقه لهذا الأمر إلا أنه يزيد عنهم بتضمن التضمين لنكتة بلاغية، ويسهب في بيان مدى أثر ذلك في بلاغة البيت وطلاوته، وتنبيهه على سبب الإشارة لشعر الغير درءًا للمفاسد، وإبعادًا للاتهام بالسرقة أو الانتحال.

وفي "حلية اللب المصون" لصاحبه "أحمد الدمنهوري"(١١٠١ – ١١٩٢هـ) نجد تعريف التضمين عنده مزيجًا من تعريفي "السيوطي"، و"ابن قرقماس" فهو عنده:" أن يضمن الشعر شيئًا من شعر الغير مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهورًا عند البلغاء... وأحسنه ما زاد على الأول لنكتة، كالتورية والتشبيه... ويسمي تضمين البيت كله استعانة، وتضمين المصراع فما دونه إيداعًا ورفوًا"[٦٥]، فهو لم يزد عن سابقيه إذن شيئًا.

وإذا نظرنا إلى المصطلح وتطوره منهجيًّا نجده قد جاء في قوالبَ ثلاثةٍ ، الأول: إدراج الاقتباس والتضمين تحت مصطلح واحدٍ، وممن أيد هذا الأمر ابن الأثير في كتابيه: المثل السائر، ونصرة الثائر، والثاني: جعل التضمين مصطلحًا خاصًا للأخذ من الشعر فقط، وهذا الذي أُخِذَ به فيما بعدُ، والثالث: إطلاق مصطلحات أخرى على التضمين تبعد به عن الاقتباس وغيره، ومنها الإيداع أو الرفو أو غيره، مثل ما

كان من ابن حجة الحموي والسيوطي، وفي النهاية فقد وُضِعت فروقٌ للتفرقة بين الاقتباس والتضمين ليصبحا أمرًا متعلقًا بالبديع بينهما فواصل مانعة؛ فالتضمين خاص بأخذ الأبيات الشعرية وجعلها في شعر الغير متضمنة بيتًا كاملًا أو شطر بيت، أما الاقتباس فهو خاص بأخذ الآيات القرآنية أو الأحاديث النبوية في الكلام النثري أو الشعري شريطة ألا ينفصل تمام المعنى، فلا بد من الترابط والسبك بين المُضمَّن والمُتَضَمِّن للكلام، والتضمين ذاته له نوعان: تضمين كلي، وهو التضمين لبيت كامل في القصيدة من شعر الغير شريطة التلاحم مع الأبيات وعدم التنافر أو البعد بالمعنى عن الطريق القريب له، حيث يصبح البيت المضمن كأنه من أبيات القصيدة الأصلية لصاحبها الذي أتى بها، والثاني: التضمين الجزئي، وهو ما يمكن أن نسميه رفوًا أو إيداعًا.

والباحث في تطور المصطلح يجد أن البلاغيين والنقاد قد وضعوا شروطًا جيدة بها يميز التضمين المفيد، ومنها إضافته للبيت، وحسن المعنى الذي يحمله، وضرورة الإشارة إليه تجنبًا للوقوع في السرقة، وقد أثر التضمين فيما بعد في الإفادة لنظريات التناص؛ فهو يوضح ضرورة التلاقي وليس التجافي بين الطرفين في التناص القريب المذكور والبعيد الغائب، وأن يحسن صاحب التناص استثمار البنى الحاملة لها النصوص التراثية؛ فهي مليئة بالإيحاءات المثمرة والتي تفيد التوكيد والنَّصَ على أهمية الانسجام بين النصوص.

العنصر الثاني: تاج الملوك بوري بن أيوب: الحياة، والشاعرية:

إن أية ظاهرة لا سيما الظواهر الأدبية يتعلق الإبداع فيها بالوقوف على أمور بعينها تتعلق بصاحب العمل الأدبي كالتعرف على بعض السمات الخاصة بالنشأة والشخصية والبيئة المحيطة، وما مر به من أحداث شكلت بعضًا من شخصيته وتكوينه الأدبي، وهذا ما يتحقق بقوة في شخصية البحث: الشاعر تاج الملوك بوري بن أيوب، ذلك الشاعرُ الفارسُ سليلُ الملوك، الذي كان له باعٌ لا يُنْكَرُ، ولكن أغلب

المؤرخين والنقاد لم يأتوا على ذكره؛ ربما لرحيله مبكرًا، ويكفيه فخرًا أنه الشقيق الأصغر للسلطان (صلاح الدين الأيوبي).

(أ) الميلاد:

وُلد (مجد الدين تاج الملوك بوري بن نجم الدين أيوب بن شاذي بن مروان) في دمشق في (ذي الحجة) لعام (٥٥٦هـ)، وجاء هذا الاسم له في جميع المراجع التي تتابع ذكرُ اسمه فيها، واختلفت فقط ألقابه في بعض المراجع التي خاضت عبابَ حياته، ولم تحدد المصادر مكانَ ولادته في دمشق، ولم يمكث طويلًا؛ إذ توفي شابًا في الثالثة والعشرين من عمره، وكان أصغر أبناء الملك الأفضل (نجم الدين أيوب) وكان أكبر إخوته هو (نور الدين شاهنشاه)، وكان من أشهر إخوته: الملك العادل (سيف الدين)، والملك الناصر(صلاح الدين الأيوبي)، وكان (بوري) الأخَ الأصغر لإخوته، وذكرت المصادر أنه كان فيه فضيلة، وكان له ديوان شعر فيه الغثُّ والسمين، وقد وقف فيه على أكثر المحطات في قطار حياته[٦٦].

ويجدر بنا أن نذكر ما نقلته المصادر من أن (بوري) هذا لفظ ليس عربيًا بل تركيٌّ وهو يعني: (الذئب)، وكانت له ألقاب أخرى غير ذلك، ومنها: تاج الملوك، ومجد الدين، وكانت كنيته (أبو سعيد)[٦٧].

(ب) وقفات مع الشاعر:

(*) نشأته وصباه:

نشأ (بوري) في بيت عريق يحمل تاريخًا مشرفًا من النضال والشجاعة؛ فوالده الملك الأفضل (نجم الدين أيوب) الذي كانت له صفاته من الجود والشجاعة، وكان سياسيًا بارعًا، وحظي (بوري) برعاية أبيه، وعطفه واهتمامه، وكان الابن الأصغر لأبيه، وكان إخوته أهل شجاعة وبسالة، وكان من أشهر إخوته: الملك العادل (سيف الدين)، وأخوه الملك الناصر (صلاح الدين يوسف)، وقد توفي أبوه وهو في عمر

الثانيــة عشـرة، وتـولى إخوتــه رعايتــه بعـد والـده[٦٨] فعملـوا علـى صـقله وإكسـابه الشجاعة والإقدام.

(*) شجاعته وفروسيته:

ساعدت عوامل النشأة (بوري) في إكسابه صفات لا حصر لها، من شجاعة، وإقدام، وفروسية، وقد خاض معارك عدة لا سيما في عصر أخيه الملك الناصر (صلاح الدين)، وأكسبه هذا نفسًا متزنة عاقلة لا تميل إلى الترف واللهو، وكانت شجاعته الذاتية قد اكتسبها بقوة من تأثره بأبيه وإخوته لا سيما (صلاح الدين) الذي كان يعمل على الاعتماد عليه أحيانًا مع حداثة سنه، وذلك بغية إكسابه مهارات وتجارب تصقله، وتبني شخصيته بقوة، وقد عكس (بوري) شجاعته وذكر مواقف عدة تؤكدها في ديوانه الذي ألفه.

وقد ذكر كثير ممن تناولوا حياته، كالمقدسي، أنه كان حسن الثياب..... مليح الرمي بالقوس والطعن بالرمح، وكان عاقلًا مقدامًا[٦٩]، وكان عصره مليئًا بالحروب والصراعات بين الدولة الأيوبية والفرنجة ومنهم الصليبيون، وقد ذكر هذا كثيرا في شعره، وأثر هذا بقوة في شخصيته: بناءً وفكرًا وشعرًا، وكان (بوري) يضفي على نفسه صفات العظمة والإباء، ويرى نفسه أنه خُلِقَ أمام خيارين اثنين فقط، هما: العيش العزيز والظفر بالغنائم أو الموت الكريم[٧٠]، وهذا يؤكد بقوة نفسًا عزيزة أبيَّة تمتَّعَ بها في حياته، وعكس هذا في حروبه مع أخيه، وبسالته فيها مع حداثة سنه، وقلة تجاربه؛ فهو لم يعمر في دنياه طويلًا.

(*) مكارم أخلاقه:

جمع (بوري) إلى الجانب الحربي جانبًا حياتيًا جميلا في أخلاقه؛ فقد كان ربيب بيت فوارسه لطالما تمتعوا بصفات النبل والأخلاق الحميدة، فتأثر بهم لا سيما أخويه: الملك العادل والملك الناصر، لذا نجده كريمًا جوادًا فكان كريمًا مقدامًا على الأموال،

وكان قد جمع إلى ذلك الكرم والتفنن في الأدب[٧١]، ومما لا شك فيه أن أخاه الملك العادل (سيف الدين) كان أكثر إخوته عطفًا عليه، وهذا أثر فيه إيجابًا فولد بداخله حبًا جارفًا تجاهه، لذا نراه يذكره كثيرًا في ديوانه[٧٢]، وذكر أيضًا (أبو المحاسن) في (نجومه الزاهرة) أن تاج الدين بوري بن أيوب كان قد جُمِعَ فيه محاسن الأخلاق من مكارم وشيم ولطف طباع مع شجاعة وفصل خطاب... إلى غير ذلك[٧٣]، وكانت صفات الكرم والجود ولطف الأخلاق مزايا قد جمعها (تاج الدين بوري)، وقد عبر عن هذا (ابن العماد الحنبلي) حيث أشار إلى أن الشاعر قد جمع فيه محاسن الأخلاق ومكارمها إلى جانب الشجاعة والفصاحة، فكان كريمًا يصر على البذل والعطاء لما يملك في سبيل الخير وطلب العُلا والمجد[٧٤]، وما هذا بغريب عليه؛ فقد كان ذا إرث قوي في الكرم والشجاعة قد أخذه عن عائلته، وأي عائلة؟! إنها البيت الأيوبي الذي كان له فضل كبير في تاريخ الأمة العربية لا ينكره جاحد مهما كان.

وكان (بوري) يتحلى بصفة الكرم لا سيما، وكان دائم التركيز والإشارة إليها في شعره، ولا عجب؛ فالكرم صفة أساسية وخلة طبيعية ملازمة للفارس العربي منذ عصور الجاهلية بل في كل العصور، والمال عنده وسيلة لا غاية، يهون في طلب المعالي والحفاظ على العرض وصونه، ويرى أن الكريم لا يتغير، ولا تبدله الأيام، وكان لا يعبأ بالناس وكلامهم حين تعلو أصواتُهُم وتكثرُ أقوالُهُم لتؤكد أنه غرٌّ يبذل المال في سبيل المجد والعلا، وهم يعمدون لهذا لا لشيء ألا أنهم يفتقدون تلك الصفة العليا والخصلة الأسمى (الكرم)[٧٥]، وتلك الصفات وغيرها جعلَتْ منه شخصيةً متفردة بين بني جنسها، وأشار إليها عديدٌ من المؤرخين لحياته، فقال بعضهم إنه (بوري) كان شهمًا جوادًا كريمًا ما للدنيا في عينيه وقعٌ[٧٦]، وكان لذلك شعرُهُ حافلًا بتلك الصفات والتركيزِ عليها ومدحِ كل من تمتع بها، ولا ضير أن مدحَ (بوري) الكَرَمَ فهو كريم، وأهل له بجدارة.

(*) فصاحته وشاعريته القوية:

لا جدال في تمتع (بوري) بلسان عربي فصيح عذب المنطق، وكان بليغًا ذا عقل قادر على الاستيعاب والتحليل والفهم الجيد لبواطن الأمور، وتلك الأمورُ وغيرها كان لها الأثرُ الأكبر في امتلاكه ثقافة قوية نهلت من مناهل عدة، وارتوت من موارد عذبة صافية، كان من بينها المعرفةُ بأيام العرب، والشعراء، والفرسان والحروب العديدة، والتمكن القوي من اللغة والشعر(٧٧) وكانت ألفاظه الشعرية سهلة واضحة وأساليبه سلسة قريبة من القارئ وثقافته، وكان يكثر من الجمل الاعتراضية في شعره لأغراض بلاغية : كالدعاء والتعظيم، والمدح، وغيرها، ومن يطالع ديوانه الذي أُثِر عنه يلحظ ذلك بقوة ووضوح.

وثقافةُ الشاعر قويةٌ تعكسها أشعارُه وأساليبُه القوية التي لم يخالف فيها أجدادَهُ السابقين من المتنبي، والمعري، وأبي تمام، وغيرهم، وترك ديوانه الذي سجل فيه كل ما كان في عصره من أمور سياسية أو اجتماعية، وتنوعت أغراضُ شعره من غزل، ورثاء، ومدح، وغيره، وهذا يدل بقوة على ثقافة وافرة وقريحة هادرة، وبديهة حاضرة، تلك سمة الشعراء ذوي الهمة العالية واللغة السامية، وجاءت قصائده متنوعة بين الطول والقصر لتكشف عن إرث قوي لغويًا وفكريًا وثقافيًا لدى الشاعر (بوري بن أيوب).

(*) وفاته:

يرحلُ الشاعرُ الشاب في عنفوان شبابه في الثالثة والعشرين من عمره، ولا يرحل حتفَ أنفه بل مجاهدًا في سبيل الله رافعًا لراية دينه ووطنه الذي طالما تغنى به، ففي إحدى الغزوات سنة (٥٧٩هـ) كان مع أخيه الملك الناصر (صلاح الدين) محاصرًا (حلب) مع الجيش، فأصابته طعنةٌ قوية بركبته فمات منها بعد صبر عليها لمدة لم يفلح معها العلاج أو التداوي، وظل مريضًا يعاني من جراحه وآلامه حتى

فاضت روحه لبارئها (عز وجل)[٧٨]، وهكذا يترجل الفارس عن خيل الحياة بعد صولات وجولات به لم تدُم طويلًا، وقد أُثِرَ في ديوانه أنه شَعَرَ بموته قبل وقوعه حيث ذَكر ابن العديم أنه لما استقر أمر الصلح في حلب حضر الملك الناصر (صلاح الدين) عند أخيه (بوري) وقال له: هذه "حلب" قد أخذناها وهي لك، فقال: لو كان وأنا حي، والله لقد أخذتها غالية حيث تفقد مثلي، فبكى الملك الناصر والحاضرون[٧٩] وقد حزن عليه أخوه الملكُ الناصر بشدة حتى قال: ما أخذت حلب رخيصة بموت تاج الملوك، وكان ذلك في عام (٥٧٩هـ)،..... وهكذا كانت حياته قصيرة ولكنه قضاها في جهاد ونفع، ويشهد بذلك شعره الذي دونت فيه حياتُهُ وما كانت عليه[٨٠].

(*) ديوان شعره:

للشاعر (تاج الملوك بوري بن أيوب) ديوان متوسط الحجم حوى قصائد عديدة بين الطول والقصر وغلبت على الشعر صورة المقطوعات القصيرة ذات الستة أو السبعة أبيات، وتلمح بين ثنايا القصائد كثرة التضمينات الواردة فيه لذا كان البحث خائضا لغمار هذا الأمر وبيان التأثيرات بين الشعر المضمن وشعر (بوري)، وهل أضاف هذا لشعره أم انتقص منه؟ وما سمات هذا الشعر المضمن؟

المبحث الأول:

التضمين الكلي للبيت: تضمين البيت كاملًا (الشطرين الشعريين):

هو ما نسميه التضمين بالذكر، حيث نجده: ذكر البيت المأخوذ من شعر الغير دون تغيير أو تركيب فيه، أو بصورة أخرى: إحضار البيت كما هو دون تدخل فيه عبر التبديل أو التغيير لمفرداته أو جمله، ولا شك أن الدلالة التي تعود على الشاعر المُضَمِّن لشعره بشعر غيره . دون سرقته . وذلك عبر التنبيه عليه إن لم يكن مشهورًا، هو إحداثُ التناغم والتواصل والاستغلال الأمثل لشهرة الشاعر، ويمكن أيضًا أن تدرجَ النظرة الثاقبة لصاحب التضمين في تخيره ما يكون كواسطة العقد من حبل شعره المنظوم، فيحدث التآخي والزينة المطلوبة لإظهار شعره حسنًا، وقد أكثر الشعراء قديمًا من التضمين في شعرهم، ولأن الألفاظ أوعية المعاني فقد جعل شاعرنا "بوري أيوب" ألفاظه دالة على معانيه المرادة بقوة، وأحد مظاهر إظهار قوتها كان التضمين من شعر الفحول السابقين عليه، كالمتنبي، وأبي نواس، والنابغة، والوأواء الدمشقي، وغيرهم الكثير مما سيظهر واضحًا بين جنبات البحث وفصليه اللذين يشكلان مادته المتواضعة.

ولأن الشعراءَ هم أكثرُ المتصفين بعنايتهم بشعرهم وكلماتهم، لذا فمن أسباب الفعالية القوية لشعر "بوري" هو أخذه من شعر السابقين عليه، مع التنبيه على هذا الأخذ، وليضحى شعره قويًا بما جاء فيه من شعرٍ دالٍّ بقوة على براعته في الربط والحبك بين أبياته وما تضمنته من شعر السابقين، وكان يصطفي ما يضمنه ليكون آلة قوية تحدث تآلفًا قويًا وصياغة لا تنكر جودتُها، ولم لا؟ وهو الذي يرصع أبياته بتيجان تعلو رؤوس قصائده فتظهرها جميلة مميَّزَةً؛ فالجمع بين أمرين متباعدين مكانيًا وزمانيًا دون ملاحظة هذا الفرق والتصوير لشيء واحدٍ من مصدرين مختلفين هو من قبيل الامتصاص الجيد والإذابة القوية لكل ما يعكر صفو الترابط بين

المختلفَيْنِ، وهذا من شأنه إظهار البراعة في الجمع والدمج القويين عبر آلية قوية قادرة على إنتاج الشعر لصور شعرية مستوحاة من نصوص سابقة، مكتفيًا بذكر مؤشراتٍ سريعةٍ دالة على النص الغائب قد لا يلحظها أي قارىء[٨١] وهذا ما كان من شعر "بوري" في مواضع تضمينه.

وإذا ما أتينا إلى مواضع التضمين الكلي نجد أن الألفاظ تستخدم كما هي بترتيبها الأصلي، ولكننا أحيانا نجد بعض التغيير في كلمة أو اثنتين دون أن يخل ذلك بالمعنى المراد الذي أتى فيه البيت، أما التضمين الجزئي فهو أن تدرج بعض الآية أو الخبر فيكون ذكره كما قال "ابن الأثير"، ونجد "بوري" قد آثر الأخذ من المشهورين من الشعراء، لا سيما الفحول، وكأنه يعكس ما بداخله من قدرة على مجاراتهم والإتيان بشعر مثلهم، فنجد النابغة، والمتنبي، والمعري، وأبا فراس الحمداني، والعباس بن الأحنف، وكان يلائم في نوعية قصائده فإذا كانت الفروسية فها هو ذا أبو فراس، وإن أراد الحكمة فها هو ذا المعري، والحب له العباس بن الأحنف ، هو له إمام يهتدي بحبه، وهكذا اتصف شعره بتضمينات مؤثرة تبعًا لمقتضيات الحال والمقام، وتضافرت تضميناته مع أبياته في خلق صورة مؤثرة دالة معبرة عما أراده في شعره.

وقد آثر البحث الترتيب الزمني للشعراء المُضَمَّن شعرهم لدى الشاعر (بوري)، فكان الترتيب هكذا: الجاهلي فالأموي فالعباسي، وهكذا بغية عدم الإخلال الزمني للأحداث.

وإلى العصر الجاهلي نجد (السموءل بن عادياء)[٨٢]، وقد ضمن (بوري) من قصيدته حين قال (من الطويل):

إذا المَرءُ لَم يُدنَس مِنَ اللُؤمِ عِرضُهُ ///// فَكُلُّ رِداءٍ يَرتَديهِ جَميلُ

وَإِن هُوَ لَم يَحمِل عَلى النَفسِ ضَيمَها ///// فَلَيسَ إِلى حُسنِ الثَناءِ سَبيلُ[٨٣].

وأخذ (بوري) البيت الأشهر: (إذا المرء لم يدنس....) والذي هو من عيون الأمثال العربية، في قصيدة مطلعها البيت ، يقول (من الطويل):

(إذا المرءُ لم يدنس من اللّؤم عِرضُهُ ///// فكلُّ رداءٍ يرتديـــــــه جميلُ)

طلاب المعالي مـــــــا إليه سبيـــل ///// بغير العوالي والنفوس تسيلُ

ويبذل ما يحوي من المـــــال دونها ///// إذا ضنَّ يومًا بالنوال بخيلُ(٨٤).

صفات جيدة وراسخة لطالما تمتع بها الإنسانُ العربي كانت مصدرًا للفخر له، وكل رداء يضحى جميلًا ما لم يدنس بلؤم أو شينٍ، والسيوف والرماح هي السبيل لنيل المعالي وعلياء الأمور، أما بذل المال فهو طريق يأتي بعد بذل النفس في سبيل هذه الخصال، ويوظف (بوري) البيت ويجعله فاتحة قصيدته، أو ما يعرف بـ" ببراعة الاستهلال" و" إنما سمي هذا النوع الاستهلال لأن المتكلم يفهم غرضه من كلامه عند ابتداء رفع صوته به"(٨٥)، وتكمن قمةُ البلاغة في هذا؛ فإصابةُ المعني المراد بعبارات سهلة معبرة هو من مطابقة المقام لمقتضى الحال الذي هو البلاغة بعينها، وفي ذلك الأمر تنبيه على نفس أبية قوية ترفض الضيم أو اللؤم وكل ما يشين النفس، ويصنع هذا استثارة للقارئ؛ فهي تعمق نظرته وفلسفته تجاه النفس الأبية.

وبلورة جيدة لمعاني عديدة تتولد من الاستهلال الجيد للقصيدة بما يصنعه البيت من الحث على القيم الاجتماعية التي تعمل على بناء شخصية قوية ومجتمع ذي عزة ونفس تأبى الضيم أو الخنوع، والاستعانة من جانب (بوري) بهذا البيت لا تنقص من قدره الشعري شيئًا ولا تعيب شعره بتاتًا؛ فالمعلوم أن الآخر لا يستغني عن الاستفادة من الأول، وليس هذا لفضيلة اختص بها الأول دون الآخر بل سبق زمانًا فسبق إلى استخراج المعاني..... ومازال أرباب النثر والنظم يتناقلون المعاني مناقلةً ويتداولونها مداولةً..."(٨٦)، فالمعاني الدالةُ على النص لقضايا بعينها والتوجيه إليها لا ضير أن تناقلها الشعراء على حقب متتابعة بل إن لجوء الشاعر لاستعارة أبيات

غيره هو تأكيد لإحضار صاحبها وربط زمانه الغابر بالآني الحاضر، إنه لقاء المعاصرة بالماضي والتليد بالقديم، وفي هذا إعادة إنتاج صورة للشاعر السموءل واستحضار لمواقفه التي اشتهر بها من وفاء وعزة ولأجلها يشهد له القاصي والداني، فالعلاقة بين (بوري) والسابقين عليه تبين عن إرث نصي أو مخزون شعري سمعي في ذاكرته الضاغطة على المنتج بقصدٍ هنا[٨٧]، وإن في ذلك لإزاحة قوية للستار عن نتاج ثقافي وإرث شعري لدى (بوري) يصله بأسلافه الغابرين ويعكس ضرورة الاتصال بهم، وأن ذلك لا يقلل من الإبداع شيئًا، وأن التضمين من شعرهم لا يضير الشاعر إطلاقًا.

واستهلال القصيدة بمثل راسخ مأثور هو تركيز لبؤرة المعاني وانعكاس لها عبر ما تبوح به الأبيات من دلالات وظلال تكتنفها الكلماتُ وتنطق بها بقوة، إنها معرض موجز للغرض المراد " فينبغي للشاعر إذا ابتدأ قصيدة مدحًا أو ذمًّا أو فخرًا أو وصفًا أو غير ذلك من أفانين الشعر ابتدأها بما يدل على غرضه فيها..."[٨٨]، فهو بذلك يمهد للكلام الذي جاء النصُ لأجله، وهذا من مناسبة المقام ومراعاة لحال المخاطب، فمن براعة الاستهلال أن يشتمل أول الكلام على ما يناسب حال المتكلم فيه ويشير إلى ما سيق الكلامُ لأجله[٨٩]، فهو من عقد القصيدة بموضع واسطته والتي تعكس جماله وطلاوته.

وإلى "المتنبي" نجد "بوري بن أيوب" قد تأثر به في أكثر مواضع التضمين في شعره، فالجميع يعرف قدر المتنبي ومكانته وذيوع شهرة أبياته، وقد تأثر به (٤٩) مرة في مواضع متفاوتة بين الغزل والمدح والرثاء والفخر، وغيرها، وهذا يعبر عن براعة في تصريف البيت المتضمن إلى المعنى الذي يريدُ الشاعرُ، وهذا يخلق قوة وتأثيرًا وفعالية عند القارئ؛ فقيمة التضمين تكمن في زيادة المعنى وتوكيده، فالمعنى قبل التضمين كاملٌ تامٌ، وبالتضمين يزداد توضيحًا وتوكيدًا[٩٠]، فهو يأتي بالتضمين لإفادة التأثير والتأكيد لما يعرضه، ويظهر الاهتمام بالعناصر الداخلية لبناء البيت

الشعري والعناية بها، ويوظف بقوة تلك الألفاظ داخل القصيدة لتؤدي، ليس فقط وظيفة التأثير والتقوية، بل ولتعطي الوظيفة الجمالية والتناغم الذي يحدث بين الكلام دلاليًا ولغويًا لتفتح بذلك آفاقًا أوسع وتأويلًا أعمق وليصبح النص الشعري خالقًا لرؤى جديدة وأبعادًا دلالية تقوي من الشاعرية هنا.

وكان التضمين من شعر "المتنبي" لأبيات كاملة أو أنصاف أبياتٍ، وفاقت أنصاف الأبيات نظيرتها الكاملة، وكانت تصنع مع الشطر الآخر من البيت ديباجة قوية لا تخلو من رشاقة للألفاظ ورقة في المعاني وتأثيرًا في الشاعرية، وهذا من شأنه أن يكشف عن جودة التضمين وصحة مواضعه وإيداعه مكانه اللائق به.

وحين يضمن "بوري" البيت الكامل فإنه يراعي الانسجام، ووحدة البيت، والمناسبة، وأن يتحد مع غيره من الأبيات الأخرى فلا يظهر أنه لشاعر غير "بوري" فلا يُصابُ شعرُه بالفتور والتفتت، فالقصيدة كلٌّ واحدٌ ذات وحدة عضوية واحدة، ويجد شاعرنا في البيت ضالته في التأكيد بقوة على أصالة شعره وعدم انفصاله عن أجداده وسابقيه من عظام الشعراء، فشعره يحمل عبق الماضي وأصالته ورؤية الحاضر (عصره)، وإن كان البعض قد أشار إلى أن انطلاق الشاعرية والتحليق في أفق الشعر يكون عبر عدم التقيد بشعر غيره فإننا نجد في الربط بين الشعر والأبيات المتضمنة به آفاقًا أرحب وتأثيرًا أوضح، وأن هذا لا يضير الشعر أو الشاعر أو يقلل من قيمة كليهما؛ فالتفاعل والدمج للأبيات الشعرية للغير صفةٌ تحيي الشعر وتبعث التجديد القوي فيه، وتعمل على مد جسور للتلاقي بين بيئتين مختلفتين زمنيًا وثقافيًا بل حتى سياسيًا.

ومن مواضع التضمين لشعر المتنبي ما قاله "بوري" في رثاء صاحب له ذامًا الفراق (من الهزج):

أغرى الزمانُ بنا فراقًا قاطعًا ///// ما بعده لدنُوٍّ دار موعِدِ

(من خصَّ بالذَّمِ الفراقَ فإنني ///// مَنْ لا يرى في الدهرِ شيئًا يُحْمَدِ)[٩١].

يعيب "المتنبي" على الدهر أنه لا يأتي بشيء إيجابي ويستأنس "بوري" بهذا الأمر في النص على ما يفعله الدهر معه من تفريق لأحبته وأنه لا دار تقر له فيأخذ حذره منها، ومنه، وقد قال المتنبي هذا البيت في ديوانه حين قال ذامًا زمانه والفراق معًا في قصيدة أولها:

أما الفراق فإنه ما أعهدُ ///// هو توأمي لو أن بَيْنًا يُولَدُ[٩٢].

ويضمن "بوري" بيت المتنبي ليس لفظًا بل معنىً؛ لما يحمله البيت من إيحاءات غنية ومؤكدة لصورة عليها هذا الدهر المبعثر لكل مجموعٍ، والهادم لكل قائم، وكأنه على عناد بالشاعر، إنها نظرة قاتمة أخذها "بوري" عن المتنبي عبر شعره، و"بوري" يضمن شعر المتبي لا لشهرته ـ المتنبي ـ فقط بل لما يضيفه البيت وما يصنعه من تلاحم عضوي مع الأبيات الأخرى، ولأن تأثره بالمتنبي في هذا الأمر ينم عن نظرته الفلسفية تجاه زمانه، ولا عيب إن تأثر هنا بـ (المتنبي)؛ فالتأثير بين الشعراء وارد ومتحقق منذ عصور أوائلهم، فالبيت هنا وقودٌ يشعل به "بوري" نيران التأثير والتأكيد لما يريد إخراجه لمتلقيه من ألمٍ أَلَمَّ به من هذا الفراق العميق، ويكشف هذا عن ثقافة عميقة، وصلة بالتراث القديم، وسعة الاطلاع عليه، وغنى الروافد الثقافية لديه وتنوعها؛" فهو يتابع الأوائل في التضمين إذ يضمن قصائده أشعارًا وإعجازًا يستعيرها، ويحلها محلها الموافق لها من شعره"[٩٣]، وهذا يعمل على إحياء الصلة بينه وبين الشعر القديم ويمكنه من التوظيف الأمثل له بل ومد جسور الصلة بينه وبين الشاعر فيحيا القديمُ ويبعث في صورة الجديد.

والتضمين أيضًا من أبيات المتنبي يظهر في قول "بوري" في مقطوعة يرثي فيها أحبة له (من الطويل):

(حُشاشَةُ نَفسٍ وَدَّعَت يَومَ وَدَّعوا ///// فَلَم أَدرِ أَيَّ الظاعِنَينِ أُشَيِّعُ)

تولوا فوَلَّتْ بعدَهم كُلُّ لذَّةٍ ///// فلم يبق لي في لَذَّةِ العيشِ مطمعُ(٩٤).

فهو يستعين بها من قصيدة للمتنبي يستهلها بالبيت ليعبر عن حبه ومتغزلًا في محبوبته ثم يخلص في قصيدته إلى المدح لـ" علي بن محمد" والبيت ورد كما هو في قصيدة مدح (من الطويل) يقول فيها:

حُشاشَةُ نَفسٍ وَدَّعَت يَومَ وَدَّعوا ///// فَلَم أَدرِ أَيَّ الظاعِنَينِ أُشَيِّعُ

أَشاروا بِتَسليمٍ فَجُدنا بِأَنفُسٍ ///// تَسيلُ مِنَ الآماقِ وَالسِمِ أَدمُعُ (٩٥).

يستعين (بوري) بالبيت في جعله ملائمًا لمقام الرثاء حين يتحد بقوة مع الأبيات ليصف ما يمر به من حزن وضيق لموت أحبة له، وهي عند المتنبي وإن أتت في سياق المدح إلا أن "بوري" يوظفها في سياق الرثاء ليرسم صورة حزينة لنفسه التي عافت كلَ شيء يوم وداع هؤلاء، فلم يعرف من يشيع من كثرة هؤلاء الذين رحلوا عنه، وينصهر البيت مع التالي له ليصفا صورة قوية تعطي عدم الرغبة في الاستمرار في الحياة؛ فقد ذهبت كل مباهجها ومحفزاتها، ولا يخفى الترابط الظاهر بين البيتين وباقي الأبيات عبر ذكر المسبب والسبب؛ فالنفس ذهب ما تبقى منها لأن الراحلين كانوا كمالها فذهب جزء منها بذهابهم، وهذا سببه رحيلهم بلا عودة، فالتابعُ لا حول له ولا قوة إذا ما تعلق بمتبوعه بقوة، والنتيجة المتولدة لا شك هي ذهاب لذة الشيء أو التعلق به، فالتضمين يقوي من بناء الأبيات ويزيد في بلاغتها، فالبيتُ المضمن يأتي ليجسد به الشاعرُ معاني الحزن بصورة مكثفة وبعبارات موجزة، ويتماسك بقوة مع الأبيات التالية له " ويكون كالنساج الحاذق الذي يُفَوِّفُ وَشْيَهُ بأحسن التفويف ويسديه وينيره ولا يهلهل شيئًا منه ..."(٩٦).

ويستهل "بوري" مقطوعته هنا بالتضمين وهو يدرك أنها تمثل حسنَ ابتداءٍ قوي لأبياته المؤثرة، فبه كشف عن وجهته وحقق بعضًا من مآربه، فهو يعززُ من قوته وينقل تجربته عبره لا سيما أنه ينقل عن "المتنبي" الذي مرَّ بتجربة مشابهة لها، فهو

ينتقي ما يكتب التأثير والقوة لما يريد، وهذا من شأنه أن يحظى بالقبول" فيكون أخف على النفس وأوقع منها بمحل القبول"[٩٧]، ويقصد "بوري" شعر المتنبي فيضمن منه شعره بما يقوي من إظهار فروسيته، وقدرته البارعة في الحروب، فيأتي قوله: (من الطويل):

إذا ما دعانا للكريهة صارخٌ ///// من القوم لَبَّتْهُ قنًا ونُصُولُ

(سوابق تكبو الريح قبل لحاقها ///// لها مرح من تحتنا وصهيل)

(وَإنّا لَنَلْقَى الحادِثاتِ بأنْفُسٍ ///// كَثيرُ الرّزايا عندَهنّ قَليلُ)

(يَهُونُ عَلَيْنَا أنْ تُصابَ جُسُومُنَا ///// وَتَسْلَمَ أعْراضٌ لَنَا وَعُقُولُ)[٩٨].

وقد ورد البيتان عند "المتنبي" حين مدح "سيف الدولة الحمداني" في قصيدة مطولة[٩٩]، ويوظف "بوري" أبيات المتنبي ليظهر بها قوة في نصرة قومه وغيرهم، حيث ينص على أنه وقومه يلقون المصائب بصدر رحب؛ فقد اعتادوا هذا الأمر كثيرًا، وهم هينٌ عليهم الإصابة الجسدية على أن يصابوا في أخلاقهم أو أعراضهم، وأيضًا عقولهم، وهذا يكني به عن الصفات الحميدة التي يتمتعون بها، كالأنفة، والعزة، والكبرياء، والشجاعة، والإقدام، والصبر على المصائب، وهذه الصفات وأكثر عكسها البيت المضمن من شعر المتنبي، ويرتبط مع غيره حتى كأنه من أبيات الشاعر "بوري" نفسه، فالألفاظ هنا تليق بالمعاني التي جاءت لأجلها، فإن" صريح معنىً ليس للشعر في جوهره وذاته نصيب، وإنما ما يلبسه من اللفظ، ويكسوه من العبارة، وكيفية التأدية من الاختصار وخلافه...."[١٠٠]، وذلك الرداء الجميل من الألفاظ يرتبط مع ما قبله وبعده فيظهر تأثيره جليًا في إيضاح المعاني المقصودة بل ويظهر حسنها الذي لا يعتمد هنا على اللفظ فقط، وجرسه الموسيقي بل" إلى ما يناجي فيه العقل النفسَ، ولها إذا حُقق النظر مرجعٌ إلى ذلك، ومنصرف فيما هنالك"[١٠١]، وذلك إلى وجدان القارئ وفكره فيظهر أثر التضمين فيما يحدثه من هزة

وإعجاب بالألفاظ التي تصنع معاني الفخر القوية بما تضفيه دلالاتها لكلماتها من معانٍ وظلال وإيحاءات.

ولا يقف التضمين عند غرض بعينه عند "بوري" فنجده يلمع في سماء الوصف والرثاء وغيرهما، فنجد الرثاء، وقد جاء التضمين من شعر "المتنبي" لتتشكل صورة حزينة عند "بوري" تعبر عن حزنه الدفين لمملوك كان قد فارق الحياة، فيرثيه بمقطوعة يقول فيها (من الوافر):

سلامُ الله ما نفحت جنوبٌ ///// وهبَّتْ سُحرةً ريحُ الشمال

وأمسى في المقابر واستنارتْ ///// وكانت تستنيرُ به الليالي

(على المدفونِ قبل الموتِ صونًا ///// وقبل اللحد في كرم الخِلال)

فراقُك كنتُ أخشى فافترقنا ///// فمن فارقتُ بعدك لا أبالي[١٠٢].

إن المقابر قد استنارت وانتقل نور الأرض إلى نور اللحد، والأهلة قد انفك عراها وأصبح مستقرها الترابُ، والبيت لم يوفق فيه "بوري" كالمتنبي، فبيت المتنبي أكثر ترابطًا، فهو يقول (من الوافر):

صَلاةُ الله خالِقِنا حَنُوطٌ ///// على الوَجْهِ المُكَفَّنِ بالجَمَالِ

على المدفونِ قبل التُربِ صونًا ///// وقبل اللحد في كرم الخِلال[١٠٣].

إننا نجد "المتنبي" يدعو للمرثيَّةِ بأن تكون رحمة الله لها بمنزلة الحنوط لها، وجمال وجهها مكفنًا بالجمال، فكأن الجمال كفن لوجهها، وفي ذلك إشارة إلى أن الموت لم يغير محاسنها، وكأنه يقول: رحم الله وجهها الجميل، وهذا أمر يتسق مع ما كان عليه الميت في حياته، ويجعل الدعاء له بدعاء أجمل وهو الحفاظ على جماله في التراب، وأن يضحى هذا شفيعًا له في لحده، ورحمة (الله) ورضوانه هما حنوط هذه المرأة التي غيبها الجمال كما غيبها الكفنُ، وسترها كما سترها القبرُ، فكانت مستورة عن أعين الناس، فالمعنى أبلغ عند المتنبي، و"بوري" يتشابه مع

المتنبي في المعايشة المتشابهة للحدث؛ فكلاهما حزين لفقدان عزيز عليه، و(بوري) يستعين ببيت (المتنبي) لا لنقص شعري أو قصور عنده لكن ليزين شعره ويؤكده، ويؤكد ارتباطه القوي بالقدماء وعصورهم الزاخرة، والأخذ للبيت لا يأتي لعدم فائدة بل لإكمال المعنى المراد وتأكيده، وقد عدَّ الجرجاني هذا الأخذ أو التضمين استعانة، فعنده التضمين هو:" تضمين الشاعر شعرَه من شعر غيره، فإن كان المأخوذ بيتًا أو أكثر سمي استعانة..."[١٠٤]، والاستعانة ليست تعاب في النقد إن ناسبت ما تستعانُ له، أو كانت تضيف جديدًا في موقعها؛ فهي تصنع لبنة قويةً في بنية الرثاء هنا الذي فيه يعبر "بوري"، وهو إن كان قد أكثر في الألفاظ الفاصلة بين المبتدأ "سلام الله" وخبره "على المدفون" إلا أن الأبيات لم تنفك عراها ويضيع بهاؤها، فهو عدَّد من صفات المرثي عنده وهذا لا يعيب شعره، وقد جعل السلام له صونًا وهو دعاء جميل وإن لم يرقَ لمرتبة الدعاء بالرحمة والغفران كما عند المتنبي.

وفي مدح الملك (الناصر صلاح الدين) نجد (بوري) يستعين بأبيات (المتنبي) لتلائم موقفه الشعري الذي فيه يعاتب أخاه ببيت مضمن يصنع حالة معبرة عما يمر به من حال متقلبة، يقول (من البسيط):

لأنت كالشمس تنأى رفعةً وعُلا ///// ونورُها في جميع الأرضِ مُقترِبُ

(كالبحر يقذفُ للدّاني جواهَرهُ ///// جُودًا وتبعثُ للنّائي به السُّحُبُ)

لو لم يكن أيُّها المولى أبوك أبي ///// لقلتُ: إنّك لي في الحالتين أبُ[١٠٥].

والبيت جاء به (المتنبي) من قبل حين أنشأ قصيدة طويلة مدح بها (علي بن منصور)[١٠٦] الحاجب، يقول (من الكامل):

كَالبَدرِ مِن حَيثُ اِلتَفَتَّ رَأَيتَهُ ///// يُهدي إِلى عَينَيكَ نورًا ثاقِبا

كَالبَحرِ يَقذِفُ لِلقَريبِ جَواهِرًا ///// جودًا وَيَبعَثُ لِلبَعيدِ سَحائِبا

كَالشَمسِ في كَبِدِ السَماءِ وَضَوؤُها ///// يَغشى البِلادَ مَشارِقًا وَمَغارِبا[١٠٧].

إن الشاعرين أجادا في وصف ممدوحيهما، فهو عند (بوري) شمسٌ عالية نورُها لا ينكرُهُ جاحِدٌ، وهو بحرٌ يلقي عطاياه التي استعار لها (جواهره) تكرما، وتبعث هذه العطايا الغيثَ للبعيد لتنقذه من الهلاك والحاجة، والشاعر يجعله أبًا له لما يجده من احتفاء به وحبٍ منه لأخيه الناصر، أما عند المتنبي فممدوحه بدرٌ حيثما كان ترى نورَه، وكذلك حيثما كنت من البلاد ترى عطاءَه، إنه بحرٌ متسعٌ قد غمر الناس قريبَهُم وبعيدَهم، فهو يقذف بما في جوفه دون حساب أو مراجعة، وأيضًا هو شمسٌ لا تبخل بضوئها ودفئها عن أحد أيًا كان، فهي تظِلُّ الجميعَ بأشعتها وتغمرُ دون حساب أو تحيز لأحد، ولا تخفى تفصيلاتُ التشبيه التي تناسب الحالة الشعرية التي لأجلها نظمت الأبيات، فاليسر والوضوح سمتان مسيطرتان على البناء الشعري هنا، ويعمل (بوري) على استبدال(الداني) بالقريب، وجعل الجواهر خاصة بالبحر للتخصيص وتأكيد امتلاكه للعطاء الوفير، وكذلك عند المتنبي تأتي التشبيهات مفصلة واضحة فلا ضير أن استعان (بوري) ببيت (المتنبي) وإحداث تغيير يسير به ليكثف من دلالات العطاء والرفعة والتميز لممدوحه، والتي تفي بها الكلمات.

ولا تخفى الدلالات البيانية للتشبيهات بالبحر والجواهر؛ فالكرم يضحى البحرُ دلالة وعنوانا عليهما، والبيت يندمج بقوة مع بقية القصيدة، والبيت المضمن هو قلادة تزين جيد المعاني، وهو ليس شيئًا زائدًا عن القصيدة أو جسمًا غريبًا فيها، إنما كان خيطًا من خيوط النسيج الرئيسة التي تكونت فيها القصيدة.

ومن الشعراء الذين أخذ عنهم "بوري" وضمن شعره منهم هو "مهيار الديلمي"، ذلك الشاعر العباسي الذي له في مناسك الفضل مشاعر وكاتب، تحت كل كلمة من كلماته كاعبٌ، وما بمثل قصائده يأتي الدهر[١٠٨]، ومما جاء في موضع التضمين قول"بوري" في مدح أخيه الناصر (من البسيط):

وحالتي لو رآها حاسدٌ لرثى ///// وكان من رحمةٍ يبكي وينتحبُ

كلٌّ يفوز بعزٍ منكم أبدًا ///// وما نصيبي إلا الذلُّ والنَّصبُ

(وما عجبت لدهري كيف يظلمني ///// وإنما ظلمكم أنتم هو العجبُ)[١٠٩].

ونرى أن "مهيار الديلمي" قال الأبيات ليمدح فيها، ويعبر عن الظلم الواقع عليه، وقد أتت في (بحر البسيط)، يقول:

ما خلتُ والدهر لا تَفنَى عجائبُهُ ///// أنّ العلا نافقٌ في سُوقها الكذبُ

ولا عجبت لدهري كيف يظلمني ///// وإنما ظلمكم أنتم هو العجبُ[١١٠].

والبيت عند "بوري" به تغيير يسير فتأتي "ما" مكان "لا" لتعطي عند "بوري" معاني الإطلاق في كل الأحوال لما حل به من ظلم، فهو كان يتوقعه من دهره، أما "مهيار" فلا تفيد الإطلاق، فهو حال مرتبط بأمر ما، ويتفق الاثنان في قصرهما العُجْبَ على ما يأتي به الأهل لكل منهما، والتضمين عند بوري يرتبط بقوة بالبيت السابق عليه، فالعجب مما يفعلون وأيضًا الذل منهم فقط، لا من الدهر، والكل يُعطى أما هو فيُحرَمُ، وما الذل إلا له، والذل والظلم لا يأتيان إلا من الأقربين، فهو أشد مضاضةً إذن، والبيت بمثابة المثل فالدهر لا يظلم أحدًا، إنما الإنسان العاقل هو من يفعل هذا، وهو بيت يعد من" أقرب الأشعار من البلاغة، وأحمدها عند أهل الرواية وأشبهها بالأمثال السائرة"[١١١]، والتأكيد للمعنى المراد وهو الضجر والعتاب لمن ظلم الشاعر يسهم فيه بيت "مهيار" المُضمَن بقوة؛ فهو يصنع تآخيًا مع البيت السابق عليه ليضفي حالة من المرارة والانتقال بالقارئ لعصر الشاعر حيث يرى ما كان عليه الحال آنذاك، فحالته يُرثَى لها كما أخبر.

وتعطي كلمات "بوري" باتحادها مع البيت السابق عليها معاني الظلم البين؛ فكل شخص يفوز بما يحب من العز والعطاء، ولكنه هو لا ينال إلا الظلم والبخس له، وهذا من أقاربه وليس من آخرين، وهذا هو العجب ذاته، إنه يُبْسِطُ المعنى ويوضحه بقوة؛ فالبسط هو" أن يأتي المتكلم إلى المعنى الواحد الذي يمكن الدلالة عليه باللفظ القليل فيدل عليه باللفظ الكثير ليضمن اللفظ معاني أُخُر يزيد بها الكلام حسنًا، لولا

بسط ذلك بكثرة الألفاظ لم تحصل تلك الزيادة"[١١٢]، وتلك الزيادة واسطة عقدها البيت المتضَمَّن من شعر "المتنبي" لتصوير حال عصيبة يمر بها الشاعر، فحالة العجب هنا لما يحدث من هؤلاء الأقارب والظلم الصادر منهم تجاهه يدعو للتساؤل والاستغراب، ولا يخفى الترتيب في كلمات الأبيات (حالتي لو . الكل يفوز...) ثم تأتي النتيجة (التعجب والاستغراب)، فالترتيبُ أفاد المعنى المطلوبَ، وإنه يجب أن يكون التصرف في ترتيب العبارات بإزاء التصرف في ترتيب المعاني[١١٣]، وذلك كي يخرج المعنى كاملًا معبرًا بقوة عما وُضِعَ له.

وفي المدح يأتي "بوري" بما يظهر صفات ممدوحه القويةَ، فهو يتمتع بمروءة ونجدة، لذا نراه يجعله عونًا له في مواجهته الصعاب والهموم التي تساوره، ولذا فإنه يستعين عبر تضمينه بيتًا لـ"مهيار الديلمي" ليرسي قواعدَ واضحة للقارئ تدلل على هذا الأمر، يقول "بوري" في القصيدة نفسها (من البسيط):

رأيتُ من فعلكم ما أستريبُ به ///// وكان أولى به أن تَذهبُ الرِّيبُ

(حاشاكُمُ أن تكونوا عَونَ حادثةٍ ///// أو ترتمي بي على أيديكم النُّوَبُ)[١١٤]

أفديكَ من مَلِكٍ جَمّ الصفاتُ به ///// تطوي الخُطوبَ وفيه تُنشرُ الخُطَبُ.

ويأتي "بوري" لبيت "مهيار القائل فيه (من البسيط):

يُروَى لك الخُرْقُ عن حزمِي فتقبلهُ ///// صفحًا ويَجذبُك الواشي فتنجذبُ

حاشاكُمُ أن تكونوا عَونَ حادثةٍ ///// أو ترتميني على أيديكم النُّوَبُ

أذنبيَ الحبُّ والإخلاصُ عندكُمُ ///// فإنّ ذنبي إلى أيّامِيَ الأدبُ[١١٥].

إن كلا الشاعرين يجعل ممدوحه الملاذ الآمن له من نوائب الدهر، وكلاهما ينأى بممدوحه أن يكون منساقًا وراء المغرضِين والحاقدين عليه (الشاعر)، ونجد البيتَ يؤكد بُعْدَ الممدوح عن أن يضحى عونًا لنوائب الزمان على الشاعر، والربط بين الأبيات يحمل بعدًا نفسيًا قويًا دالًا على الاستنجاد القوي وطلب الاستقواء بالممدوح

من كل شيء مجهول، وهذا الأمر بفضل البيت المضمن الذي يحمل الإيحاءات العديدة والدلالات العميقة التي تأتي بفضل (حاشاكم – أيديكم) وما يدور في فلك كل منهما، وأيضًا البيت يعطي معاني الأمل والرغبة في إبعاد الممدوح عن كل ما يكدر صفو علاقة الشاعر به، ولا تخفى براعة "بوري" في دعائه لممدوحه بقوله: (أفديك من ملك)، والتدليل بالكناية الحاملة لمعاني الكرم والعطاء (الصفات به تطوي الخطوبَ) (تنشر فيه الخطب) فهما تؤكدان جم الصفات الحميدة التي عليها الممدوح عند كلٍّ.

وعند الشاعرين لا يبعد جمال اللفظ ودقة المعنى ولطف المشاعر وقرب المناسبة ويبدع "بوري" في بيته الذي به التضمين فهو به يجمع الدعاء للممدوح(أفديك من ملك) مع مأربه الذي يبغيه منه (به تطوى الخطوب وفيه تُنشرُ الخطبُ) فهو ملاذه وكهفه الذي يقيه شرور الآخرين ومكائدهم، ويربط "بوري" بين بيته المُضَمَّن وما سبقه بدقة حتى لا يُلَاحَظ المُضَمن منه، فكأن البيت كله له هو دون غيره، وهذا من جودة الربط، فإنه لابد أن يوطِّئ الشاعر أو الناثر لتضمينه بروابط متلائمة بحيث يظن السامع أن البيت كله بأجمعه له هو[١١٦]، فلا يصيب القارئ مللٌ أو ضجرٌ؛ فالبيتان يأخذ بعضهما بركاب بعض للتعبير عن المعنى بدقة واقتدار دون أن يكون هناك تنافرٌ أو نفورٌ بينهما.

وإلى (مهيار الديلمي) يصوب (بوري) شعره شطر قصائده ليضمن منها ما يجده يضيف بقوة ويؤثر في صدق شعره وتجربته الشعرية، ويعمل بهذا على التنفيس عن مكنوناته الداخلية وعواطفه غير الشعورية، ولذا يلجأ لمن يعينه بقوة على هذا إنه التضمين أو الإيداع لشعر الآخرين في شعره، فنجده يقول في مدح أخيه الملك الناصر (صلاح الدين) ويستعين بشعر لـ(مهيار)، يقول في القصيدة نفسها (من البسيط):

مولاي لا خلَتِ الدّنيا وساكنها ///// من ظلِّ دولتكم ما دارت الحِقبُ

(فما بقيتُم فأيّامى بجودِكمُ ///// كما أُحبُّ وأحوالي كما تجبُ)[١١٧].

وهذا تضمين أو استعانة من شعر (مهيار) حين يقول:

تَجلُونَ من حسنه حظَّ العيونِ فلا ///// أشعار فيكم حظوظُ السمعِ والطربُ

فما بقيتم فأيّامي بعزّكُــمُ ///// كما أُحبُّ وأحوالي كما تجــبُ[١١٨].

يضمن (بوري) بيت (مهيار) ليضعه في طابقه الذي يتماسك مع طوابق القصيدة بقوة، ويدعو للممدوح هنا بالدوام والثبات والملك الذي لا يضره تحولٌ أو تزعزعه ثوراتٌ أو مصائب، ويأمل أن يستمر الحكم حقبًا متتالية تنعم فيها البلاد بهذا الاستقرار والرخاء، ويندمج هذا وينصهر معنويًا مع البيت المضمَّن؛ فاستقرار الشاعر من استقرار الأول (الممدوح الناصر)، ولذا يلجأ لتغيير يناسب هذا فيأتي بـ(جودكم) مكان (بعزكم) التي هي لمهيار، ف(بوري) يريد استقرارًا، والجود أحد أسباب الاستقرار ودعامة قوية من دعائمه، أما (مهيار) فيبغي مدحًا وقربًا من الممدوح، وهو لن يمدح إلا عزيزًا قويًا، والعز أحد دلالات القوة وأهم دعائمها، وكلا الشاعرين لا يفتأ مرتبطًا بممدوحه، وبقاؤه مرتبط به، بل حياته كلها متعلقة بحياة ممدوحه ووجوده، فالارتباط اللغوي داخله ارتباط معنوي تفسره الكلمات؛ فالبقاء الأكبر(بقاء الممدوح) يحوي داخله الأصغر(بقاء الشاعر)، فكأن البقاء مجاز مرسل علاقته الجزئية، فالنص الآني يمنح القارئ بنية أساسية قوية تتكون من النص المُضَمَّن والنص الأصلي ليسهما معًا في الكشف عن نفس شعورية تمدح بصدق وترى بقاء الملك بقاءً لها، وتعطي النص طاقةً دلالية تنضاف إليه فتزيد من كثافة النص المعنوية وتكسبه حدودًا أرحب من تلك التي يمكن أن تتشكل فيها دون التضمين.

وتضمينات (بوري) تشكل جزءًا مهمًا من تجربته الخاصة يُسقِط عليها ما يشعر به، فهي ترتد إلى أعماقه سواء تولَّدَ منها حزنٌ أم فرح أم غير ذلك، فالنص القديم

ينفض عنه غبارَ قِدَمِهِ ليكسب النص الجديد طاقات من تلك التي يحملها هو، وهذا يعني أن النص القديم نموذج قابل للتمدد والتجدد والاستمرار(١١٩).

ويذهب "بوري" للتضمين من أبيات للشاعر(ابن الخياط)(١٢٠) حين يقول شاكيًا محبوبَه ومعاتبًا له(من الوافر):

أحاولُ قربَه في كل حِينٍ ///// وليس يسرُّه إلا بِعادي

(وَكَيْفَ يَصِحُّ وَصْلٌ مِنْ خَلِيلٍ ///// إِذَا مَا كَانَ مُعْتَلَّ الْوِدَادِ)(١٢١).

ونرى هذا البيتَ قد قاله ابنُ الخياط في قصيدة له يمدحُ فيها(بحر الوافر):

أُمَنِّي النَّفْسَ وَصْلًا مِنْ سُعَادِ ///// وَأَيْنَ مِنَ الْمُنى دَرَكُ الْمُرَادِ

وَكَيْفَ يَصِحُّ وَصْلٌ مِنْ خَلِيلٍ ///// إِذَا مَا كَانَ مُعْتَلَّ الْوِدَادِ(١٢٢).

يجعل "بوري" وصل محبوبه أمرًا يدعو للعجب وينكر على نفسه أن تحاول هذا، ويسوق سببًا ليبرر هذا إنها المحبوبة التي لا تبادله هذا القدر العظيم من هذا الحب، ويصنع البيت المُضَمن مع السابق عليه حالة قوية من عدم التوافق عليها "بوري" ومحبوبه؛ فالقرب لا طائل منه فما البعد إلا النهاية، لذا لا خير في هذا المحبوب، ولا عجب أن يحدث هذا، فالقرب والبعد أصبحا نديمين لا يفترقان، والتضمين هنا يصنع حالة من الترابط عبر إفادته الإجابة عن سؤال مقدر، وهو لماذا كل هذا الجفاء؟! ولا يخفى الدور الذي يصنعه الاستفهام : كيف يصح...؟ الذي به يظهر الإنكار، والبيت أيضًا يدلل بقوة على التفاعل القوي والتواصل من قبل "بوري" مع تراث السابقين من الشعراء عليه، وهو بهذا يتخير ما يوافق المعاني التي يطمح أن تصيب ألفاظه المعبرةُ عنها الإشارةَ لها بل تعيينها بقوة وتأكيد، وهذا يعكس ثقافة واطلاعًا قويينِ من "بوري" ولِمَ لا؟ فهو بتضمينه " يتابع الأوائل في التضمين إذ يضمن قصائده أشعارًا وأعجازًا يستعيرها، ويحلها محل الموافق من شعره"(١٢٣)، كي يكون هذا ملمحًا دالًا بقوة على التواصل واقتناص ما تُرجى الفائدةُ منه بقوة، ولا يغيب أيضًا المعنى الذي

يتولد من الاستفهام والذي يسير متوافقًا دلاليًا مع المعنى الداخلي الذي تولده المفارقة المتولدة من البيت (أحاول قربه ... ويسره بعادي) فهذا أمر عجيب في الحب؛ فمن يتقرب لا يجد إلا الجفاء، فهذا يخلق تعجبًا داخليًا يسير مع الإنكار الخارجي المتولد من الأسلوب الإنشائي (كيف يصح...) ليصنعا حالةً من التوافق والاندماج الدلالي تشير لما عليه "بوري" مع محبوبته تلك التي لا يناله من حبها إلا البعد والعُجب مما يلاقيه منها؛ فهو لم يأتِ بجريرة أو قطيعة تستوجب هذا الصدَّ والهجران.

وإلى "العباس بن الأحنف" نجد "بوري" قد ضمن من شعره ما يقوي بناءه الشعري الذي يعبر فيه بقوة عن صد محبوبته له، وجفائها، بعد أن تقرب لها، يقول "بوري" (من الطويل):

أيحسن في شرط المروءة أنني ///// ألين فتجفو ثم أرضى فتغضبُ

(تَقَرَّبتُ بِالإِحسانِ مِنها فَزادَني ///// بُعادًا فَما أَدري بِما أَتَقَرَّبُ)[١٢٤]

ونجد (العباس بن الأحنف) قد قال هذا البيت في مقطوعة له (من الطويل):

فَيا عَجَبًا لِلعَينِ إِن فاضَ دَمعُها ///// وَإِن كانَ أَن تَرقى دُموعِيَ أَعجَبُ

تَقَرَّبتُ بِالإِحســـــانِ مِنها فَزادَني ///// بُعادًا فَما أَدري بِما أَتَقَــرَّبُ[١٢٥].

جفاء وبعد يأتي مع محاولات التقرب العديدة التي يأتي بها "بوري"، وتنشئ الأبياتُ حالةً من التعجب الداخلي؛ فالبعد لم يكن له سببٌ مقنع فيحدث، فما هو إلا نتيجة القرب، ولا تخفى بلاغة البيت (أيحسن ...) الذي يحمل دلالات النفي من الشاعر لمحبوبه على ما يفعله معه من صدٍ وهجران، ويأتي البيت ليكمل هذه الحالة من الاستغراب الداخلي الذي يعبر عنه البيت بقوة (تقربت ... فما أدري بما أتقرب)، وتسير كلمات البيت في ركاب بعضها لخلق حالة من المنافرة الداخلية التي توضحها تلك الكلمات، فالتقرب يقابله البعد، واللين نظيره الجفاء، والرضا والغضب لا

يجتمعان، وليس هذا فقط بل هناك التقرب والبعد اللذان هما بالمرصاد لبعضهما ، ويأتي البعد والتقرب، فكل هذه الألفاظ تفرز حالة منسجمة تشير إلى التعجب والإنكار والنفي الداخلي لما يأتي به المحبوب، وأجاد (بوري) في ربطه بين المروءة والجفاء، وما يظهر الحيرةَ والاضطرابَ الداخلي الذي يجعل القارئ يعيش جو الصدِّ والهجر مع الشاعر، ويشعر بلفح حرارته.

ويوطئ (بوري) لبيته المضمن من الشاعر الأشهر (العباس بن الأحنف) وهذا أوقع في النفس وأطرب، ويظهر الجناس الناقص بين (يحسن – الإحسان) والطباقات المتعددة على تحريك العقل وتحريك ثناياه الراكدة، والبيت المضمن يدرك الشاعر أنه باستغلاله له يحصل على الإمكانات التي تصل تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير، وذلك لأن المعطيات التراثية تكتسب نوعًا خاصًا من القداسة في نفوس الأمة ووجدانها بحيث يثير بها كلَّ الإيحاءات والدلالات التي ارتبطت به في وجدان السامع تلقائيًا[١٢٦] فالتضمين هنا يحضر حدثا مشابهًا عبر الزمان ليضحى شاهدًا على تجربة (بوري) مع محبوبته التي لا تجد غضاضة في رده وصده لا لذنب اقترفه أو جريرة ارتكبها، إنها لواعج المحبين.

ولا تنقطع صلة "بوري" بأسلافه السابقين من الشعراء الذين عبروا عن صدِ محبوباتهم والحالة التي عليها الشاعر من ذلك الفعل الذي لا يجد له تفسيرًا أو سببًا، فنجده يزين قصائده بأبياتهم حتى تضحى قلائد عقيان يستحسنها الناظرون والمتلقون لشعره فينتقلون عبر هذا الشعر إلى جو مطابق لذلك الذي كانوا عليه (السابقون)، فنجده يضمن شعره أبياتًا للشاعر (الوأواء الدمشقي)[١٢٧]، وذلك ليميط اللثام عما يشعر به من حب جارف رغم ما يلاقيه من صد وهجر، يقول بوري (من الكامل):

وعَلِمْتَ أني عاشقٌ فهجرتني ///// ورقدتَ عن حُرَقِي وطول سُهادِي

ولأَيّ ذَنْبٍ أَو لأَيَّةِ حَالَةٍ ///// أَبْعَدْتِني وَلَقَدْ سَكَنْتِ فُؤَادي[١٢٨].

وقد قال (الوأواء الدمشقي) في قصيدته يعبر عما يلاقيه من هجر وبعد (من الطويل):

يَا مَنْ نَفَتْ عَنِّي لَذِيذَ رُقَادِي ///// مَالِي وَمَالَكِ قَدْ أَطَلْتِ سُهادِي

فَبِأَيّ ذَنْبٍ أَمْ بِأَيَّةِ حَالَةٍ ///// أَبْعَدْتِني وَلَقَدْ سَكَنْتِ فُؤَادي

وَصَدَدْتِ عَنِّي حِينَ قَدْ مَلَكَ الهَوى ///// رُوحي وَقَلْبِي وَالحَشا وَقِيادي[١٢٩].

نجد التضمين هنا من بيت الشاعر (الوأواء الدمشقي) قد أبان وأفصح عن مراد الشاعر (بوري) في التدليل بقوة على حالة من الصراع النفسي العميق جراء ما يجده من إبعادٍ وصدٍّ من محبوب لطالما بذل الغالي والنفيسَ من أجل التقرب إليه ونوال حبه، وعُرَى التعبير تقوى وتشتد دلالة وتأثيرًا بما يضيفه البيتُ المضمن من أثر توضيحي ودلالي للمعاني حتى يضحى البيت موردًا خصبًا وطريقًا ممهدًا تسير عليه الإيحاءات وتتدفق منه المعاني فيحدث تفاعلًا بين البيت الذي ضُمِّنَ به والسابق عليه لصنع جدار قوي له ظل وارف يقي المتلقي شمس الشرود للمعاني أو السراب الذي قد يظنه حادثًا جراء عدم فهمه المراد من الكلمات؛ فالأسلوب الإنشائي (لأي ذنب....) يسير بقوة مع الخبري السابق عليه (علمت أني عاشق فهجرتني...) لصنع حالة من الاستنكار والتعجب لما يبديه المحبوبُ، وهذا يدلل على الظل القوي الناتج عن بناء قوي فإن" النَّص الحقيقي في حاجة إلى ظله بشكل لازمٍ"[١٣٠]، وما الظل للنص إلا الدلالات المتولدة عنه من إيحاءات ودلالات ومعاني دالة تقوي من إظهار حالة التعجب والإنكار لما يلاقيه الشاعر هنا.

ولا تخفى التغييرات التي قام بها "بوري" في البيت المستعان به، ولكن ذلك لم يغير في دقة المعنى المراد أو المأمول من إضافته فتأتي (لأي) مكان (بأي) ولكنها لا تغير من المعنى شيئًا، وأيضًا "أو" التي حلت مكان "أم" عند (الوأواء)، ولا يغيب ما

يفعله الاستفهام : لأي ذنب، والذي يولد تعجبًا وحيرة تنشأ من السبب غير المعروف لهذا الصد وعدم المبالاة، والسهر والاحتراق الداخلي يسير مع ركاب ما يشعه البيت المضمنُ ويصنعان حالة من التعبير القوي عن آلام الشاعر وحزنه الدفين، ولا يُنكَرُ دورُ الترابط بين البيت وبقية أبيات المقطوعة، ويظهر أثرُ البيت في كونه بنيةً صغرى دالة بقوة على ما يجيش بصدره من حيرة وإنكار لما يلقى من محبوبته، فالبيت أحد الطوابق الفعالة بقوة في بناء المعاني التي توجز التجربة الشعرية المسيطرة؛ فالصد ومن قبله الحب هما المسيطران على الموقف ولا تخفى دلالات الكلمات (علمتِ) التي تؤكد معرفة (بوري) لمحبوبته وحبها له، وأيضًا(إني عاشق) الذي يأتي فيه (بوري) بمؤكد لدحض الشك الذي يمكن أن يساور المحبوبة حول حبه لها، لذا فالهجران المتولد عن الحب يدعو للعجب ويتولد الاستنكار من الأسلوب الإنشائي (لأي ذنب أم لأية حالة...) وأيضًا تثير كلمات (أبعدتَ . سكنتَ) عند بوري علامات :لماذا العبارة مذكرة وليست مؤنثة؟ وهل لذلك تأثر من (بوري) بالغزل بالمذكر الذي كان منتشرًا بقوة بين جنبات ديوانه رغم أن بيت (الوأواء) به (سكنتِ – علمتِ) بالتأنيث للفعل، وهذا أمر معهود.

وربما يكون في لغة المذكر تأكيدٌ على ذلك اللون الذي كان شائعًا في العصر المملوكي، فقد كان غالبًا على شعر (بوري) وانصب على التغزل بالغلمان المماليك الأتراك، وهذا النوع من الغزل ساد قبل العصر الأيوبي، ولكنه شاع وانتشر في هذا العصر.... وغدا الجنس التركي رمزًا للجمال الأمثل، فإلى جانب التغزل بالمرأة التركية شاع التغزلُ بالغلام التركي[١٣١]، ورغم هذا لم تفتر الأبياتُ في التدليل على حب الشاعر، ولا يخفى ما للبيت من إيحاءات ودلالات استمد منها (بوري) فكرته ويضحى البيت مرآة تعكس سهاده وحزنه لذلك الذي يلاقيه ويكابده، إن البيت قد أحدث عبر التغييرات الطفيفة ما طمح إليه صاحبه من تأثير وقوة. وحين يلجأ (بوري) لتغيير يسير في بيت يضمنه فهو قد جعل منه مادة مركزية تتفرع عنها فكرته المسيطرة

عليه، والتي منها يكون الجسرُ الذي تتجسد عليه الدلالاتُ والإيحاءات الغزيرةُ التي تنفس عما بداخله من ذاتٍ مكلومة تقوقعت على حزنها جراء ما سببه لها الصدُ والهجرانُ من محبوبة قد ملكت عليه شغافَ قلبه.

ويستمر التضمين من شعر الأقدمين الذي لا ينضب ثراؤه، ولا تغور مياهه بل تفيض صفاءً وعذوبةً، فيضمن (بوري) بيتًا (للحارثي)[١٣٢] حين رثى أخاه(سعيدًا)، يقول (الحارثي) مستهلًا مقطوعته(من الطويل):

وَإِنّي لأَربابِ القُبورِ لَغابِط ///// بِسُكنى سَعيدٍ بَينَ أَهلِ المَقابِرِ

وَإِنّي لَمَفجوعٌ بِهِ إِذ تَكاثَرَت ///// عداتي وَلَم أَهتِف سواهُ بِناصِرِ

وَكُنتُ كَمَغلوبٍ عَلى نَصلِ سَيفِهِ ///// وَقَد حزَّ فيهِ نَصلُ حَرّانَ باترِ[١٣٣].

ونجد (بوري) حين يرثي مملوكًا له يضمن بيتا للحارثي، ويجعله في خاتمة مقطوعته، يقول (من الطويل):

أبانَ الرَّدى عن ناظِرِي من أُحِبُّهُ ///// وكنتُ أراهُ من أَجَلِّ ذخائري

.....

وهنَّأتُ أرباب القبور بأنه ///// مُجاوِرُهُم إذ كان خيرَ مجاوِرِ

(وَإِنّي لسكان القُبورِ لَغابِطٌ ///// لسكنى حبيبي بَينَ أَهلِ المَقابِرِ)[١٣٤].

يعمد (بوري) في بيته الذي يستعين به في نشر حزنه وبعثه لآفاق بعيدة عبر شعره، ويؤكد هذا عبر (إن) و(اللام) لينفي أي إنكار أو شك يمكن أن يتولد لدى القارئ حول مكانة هذا المرثي الراحل عند (بوري)، ونجد (بوري) لا يستهل مقطوعَتَهُ بالبيت المستعان به بل يجعله في خاتمتها؛ فهو حسنُ ختام أوجزَ فيه ما يشعر به ويجول في خاطرته حول الفقيد، فهو يحسد أهلَ القبور على مجاورتهم لذلك الفقيدِ، فبعد أن عدد من خصاله وصفاته الحميدة يأتي للأثر الذي يتركه ميتًا بين الأحياء

والأموات، ويخص هنا الأموات باعتبار أنهم أهل المجاورة الحقيقية الأزلية التي تطول حتى يوم المعاد، وهذا رسم لنهاية جيدة وختام لا يحسن بعده ختامٌ، وهذا من براعة الشاعر وجودة شعره؛ فهو يضع قاعدة جيدة لها" فالانتهاء هو قاعدة القصيدة وآخر ما يبقى منها في الأسماع وسبيله أن يكون محكمًا لا تمكن الزيادة عليه ولا يأتي بعده أحسنُ منه، وإذا كان أول الشعر مفتاحًا له وجب أن يكون الآخر قفلًا عليه"[١٣٥]، وهذا التغييرُ جاء ليلائم المعنى والدلالاتِ المرجوةَ، فالختامُ موضعُ استحسانٍ هنا؛ "فهو آخر ما يعيه السمع ويرتسم في النفس"[١٣٦].

والحبيب جاء مكان المرثي، فهذا باق، والثاني راحل، وإن رحل الاثنان؛ فالحبيب بين الأموات يبقى؛ فهم في حالة حسد له كل يوم، و(بوري) يذكره كلما مَرَّ على القبور، أما (سعيد) فرحلَ وسكنَ؛ فلم يكن حبيبًا بل كان ناصرًا، فبموته لن يعود النصر مرة أخرى، والسياق هو الكاشف عن هذا؛ فالحب له الذكرى الباقية؛ فلن يرتبط بوقت، والقوة والنصر لن يستمرا، لذلك تظهر بنية السبك الجيدة في أبيات بوري مع البيت لتظهر حبًا دفينًا علاوة على سلاسة الألفاظ ووضوحها، ولا تخفى البنى البلاغية من جناس بين (سكان – سكنى)، وكناية عن موصوف في (أهل المقابر)، وما الموصوف إلا (الأموات) في إضافة الجمال الدلالي والموسيقي، وتتعانق الألفاظ لتدلل بقوة على قرب جلي وبعد خفي، قرب لوجود المقابر وبعد للموت والرحيل، وهذا يعكس أيضًا حالة متناقضة من الحزن والأمل أو السرور الخفي، حزن للرحيل وغبطة للوجود والبقاء، وهكذا لا يكون للألفاظ كيانٌ مستقل مفارق بل كيانٌ متصل من حيث دلالته على معنى[١٣٧] ويبقى هذا المعنى بقوة.

والاستعانة بالتضمين من شعر الغير يكتب للنص البقاء والقوة بل يكسبه تفردًا وأصالةً، وإن الأخذ من شعر السابقين لهو تواصلٌ فعال معهم؛ فالتراثُ الشعري والأدبي مادةٌ لا تنضب، دائمة التدفق بإمكانات الإيحاء ووسائل التأثير؛ فمعطيات التراث تعيش في أعماق الناس تحف بها هالةٌ من القداسة والإكبار فهي تمثل

الجذور الأساسية لتكوينهم الفكري والوجداني والنفسي[١٣٨]، وتجنح نفس (بوري) للتأثير في متلقي شعره عبر طلبها التعمق في فهم أبياته جيدًا لتنكشف له بقوة شدةُ حزنه، وفقدهُ للحياة لرحيل مملوكه هذا.

وإلى الشاعر(أبو كناسة المازني)[١٣٩] يستحضر (بوري) شعره ليضمن منه بيتًا يكشف ما به من حزن دفين ويأس عميق لمفارقة من كان صافيًا له دائما، يقول (بوري) (من المنسرح):

يا ويحَ قلبٍ أذابه الفِكَرُ ///// يغدو به الهمُّ ثم يبتكِرُ

يا مَن عليه حَذِرتُ من نُوَبِ الدّهرِ ///// فلم يُغنِ ذلك الحذَرُ

(يرحمُك اللهُ من أخي ثقةٍ ///// ما كَان في صفوه لنا كدَرُ)[١٤٠].

أما (أبو كناسة المازني) فقد رثي (حماد الراوية) الذي توفي (١٥٥هـ) حين قال (من المنسرح):

لوْ كانَ يُنْجِي مِنَ الرَّدَى حذَرٌ ///// نَجّاكَ مِمَّا أصابَكَ الْحذَرُ

يرْحَمُكَ اللهُ مِنْ أخِي ثِقَةٍ ///// لَمْ يَكُ فِي صَفْوِ وُدِّهِ كدَرُ

فَهكذَا يَذْهَبُ الزَّمانُ وَيفْنَى ///// الْعِلْمُ فِيه ويَدْرُسُ الأَثَرُ[١٤١].

أبيات تفيض حزنًا وحسرة على ذلك الذي لم تشفع حيطة ولا حذر لبقائه، لذا فالرحمةُ مهداة له، والدعاء له مستحق؛ فلم يكن إلا صافيًا في كل أحواله وتقلبات دهره، إنه لا يظهر عكس ما يبطن، والبيت المضمن يأتي في خاتمة مقطوعة (بوري) الشعرية لتكون شاهدًا على فقيد لطالما تذكره الشاعر بشعره الذي يفيض عذوبة وصفاءً، وتتجسد صفات النقاء والسماحة له بما يثير لدى القارئ معاني الحزن والثكل ويُحدِثُ تفاعلًا وتواصلًا داخليينِ، وذلك بما تنسجه الأبيات مترابطة من ظلال كثيفة تظل القارئ بمعاني الحزن والفقد، وحسن الختام بهذا البيت أو كما يسميه البلغاء بـ (الانتهاء) يأتي نوعًا من التكثيف للمعاني ويمنحها نوعًا من العمق بما

يضفيه هذا الانتهاء على الأبيات السابقة عليه من إيحاءات وبما يسهم به السياق من صنع إيحاءات مجتمعة كثيفة وبما يكتسبه المعنى من دلالات جديدة نتيجة هذا السياق الذي ينظم فيه، بل إنه به يكون قد أظهر شاعريةً جيدةً وصنعَ تعالقًا قويًا بين البيت وقارئه؛" فالشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدها الخاتمة فإنها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء"[١٤٢]، ولا عيب أن تختتم القصيدة بدعاء، فإن كان البعض قد أشار لعدم حسن ذلك وفضلوا عدم انتهاء القصيدة لدلالته على ضعف، فقد كره الحذاق من الشعراء ختم القصيدة بالدعاء؛ لأنه من عمل أهل الضعف إلا للملوك فإنهم يشتهون ذلك ...[١٤٣] إلا أننا نجد حسنًا قد أضافه البيت وبلورةً لما يأمله الشاعر من رثائه، ولذا لا عجب أن نجد كثيرًا من سور (القرآن الكريم) بها حسن ختام بالدعاء والتضرع إلى (الله) سبحانه وتعالى. وتوكيد معاني الصفاء والخلق الحسن تتعاضد الآليات البلاغية من طباق بين (صفو – وكدر) والدعاء الظاهر بقوة في بنية الخبر (يرحمك الله...) في النص عليها بقوة واقتدار، ولا يُنْكَرُ دور النداء في الأبيات والذي يفرز معاني الحسرة والحزن الشديدين.

وشاعرنا إن كان قد ضمَّنَ شعره أبياتًا لشعراء معروفين مشهورين، فإن شعره لا يعدم تضمينًا من هؤلاء غير الذائعي الصيت أو الشهرة، فضمن منهم ما يلائم شعره وتجربته الشعرية، ومن هؤلاء (العتبي)[١٤٤] حين قال شعرًا يرثي به ابنًا له كان يدعى (عمرًا) من (بحر الطويل):

لقد شَمِتَ الأعداءُ بي وتَغيَّرت ///// عُيونٌ أراها بعدَ مَوت أبي عَمرو

تَجَرأ عليَّ الدَهرُ لمَّا فَقَدتُهُ ///// ولَو كان حيًّا لاجتَرأتُ على الدَهرِ

وكنتُ به أُكنَى فأصبحت كُلَّما ///// كُنِيتُ بهِ فاضَت دُموعي على نَحري

ألا لَيتَ أُمّي لَم تلِدني وليتَني ///// سَبَقتُكَ إذ كُنا إلى غايةٍ نَجري[١٤٥].

وقد استعان (بوري) بالبيت الأخير في رثائه لمملوك له يقول (من الطويل):

أيا غائبًا إلا عن القلب والفكر ///// ومن لم أزل ما عشتُ منه على ذكرِ

أرثيك من حزنٍ عليكَ وحسرةٍ ///// وبالرغم مني أن أرثيك بالشعر

(فيا لَيتَ أُمّي لَم تلِدني وليتَني ///// سَبَقتُكَ اذ كُنا إلى غايةٍ نَجري)[١٤٦].

وقد تأثر بالشاعر (التهامي)[١٤٧] أيضًا، وبقصيدته الرثائية التي يقول في مطلعها (من الطويل):

أَبا الفَضلِ طالَ اللَيلُ أَم خانَني صَبري ///// فَخيِّل لي أَنَّ الكَواكِب لا تَسري[١٤٨]

حيث تأثر بالبحر والقافية والمناسبة الشعرية فالرثاء عند التهامي لابنه، وعند (بوري) لفقيد عزيز عليه.

والتضمين عبر الاستعانة ببيت الشاعر (العتبي) أوضح وأظهر كم الحزن الذي كان متغلغلًا داخل (بوري) جراء رحيل المملوك القريب لقلبه، ويصنع البيت انسجامًا عبر الأخذ بالتجربة إلى أفق أوسع حتى إن الحياة لتقف بالشاعر(بوري) عبر تمنيه الموت على هذا الأمر، وهذا ما يعطيه قوله: فيا ليت أمي لم تلدني، والذي يعطي معاني الحسرة والندم على ما حدث، وأيضًا لا يكر أحدٌ دورَ الأبيات السابقة في إظهار تلك الحالة الحزينة كما يظهره قوله: يا غائبًا إلا عن القلب والفكر الذي يفيد التأكيد على معاني القرب والحب للمرثي، والأبيات تصنع لوحة معبرة عن حالة الحزن والثكل التي عليها (بوري)، وفعالية البيت المضمن تظهر في اختيار ألفاظه ونظمها الجميل والذي يبين فيه التعاضد القوي بين اللفظ والمعنى، وبه يبلغ العقلَ وبؤرةَ التأثير فيه، والبيت يجري على الألسنة؛ لذا يضمنه بوري لما فيه من عبرة ومثل فهو جدير بالإعادة أو التكرار أو يكون ذلك من الأدباء على سبيل التملح والتظرف[١٤٩]، وذلك ليصيب التأثير المرجُو منه.

ولا يخفى التصرف اليسير من قِبَل (بوري) في البيت عبر استبداله قول العتبي: ألا لَيتَ، بقوله: فيا لَيتَ ليكسب النداء (يا) مع التمني (ليت) البيت تأثيرًا أبلغ وأقوى خاصة أن معاني الرثاء والحزن تقوى باجتماعهما معًا؛ فهو ينادي ويتمنى عودة ما مضى وأن يقف الزمن به بل ليته ما وُلد كي لا يحيا ذلك اليوم وتلك الفاجعة، وأيضًا براعة التخلص من الرثاء إلى الحكمة التي عليها البيت، فالبيت إذن بحر تسبح فيه معاني الحزن والأسى السانحة، والتي يلتقطها المتلقي عبر فهمه الجيد للبيت المضمن عند (بوري) وما يعبر عنه بقوة واقتدار، والبيت يسرد (بوري) عبره حزنَه عبر ما يشير إليه وما يكسبه القصيدة من معنى دال معبر بقوة واقتدار، فهو لا يأتي للحشو واستعراض المخزون والإرث الثقافيينِ، فالبيت يأتي وكأنه حال ناطقة عبر ألفاظه، وإنسان يشير بغير يدٍ، وذلك ظاهر بقوة في كلمات البيت فالدلالة التي فيه كالدلالة التي يبوح بها إنسانٌ ناطقٌ[١٥٠]، ويضعه الشاعر وفق ما تقتضيه حاجة السياق وينفث منه نفثات ليدعم معانيه المرصودة لقارئه فترتدي المعاني أبهى حلة لتنشر الإيحاءات التي تظهر منها ظلال المعاني وتتضح بقوة.

ونجد من الشعراء غير المُعلمين بشعرهم كذلك (ابن الخِل الشاعر)[١٥١] وقد ضمن (بوري) له بيتًا من مقطوعة له (ابن الخل)، يقول فيها الأخيرُ (من الطويل):

زار طيفُ الخيال نضوُ خيال ///// زورةً ما تموهت بالوصال

غير أنّ المحبّ يرضى بطيفٍ///// أو بوعدٍ منغّصٍ بمطال

وبنفسي ذاك الغزال وحاشا ///// حسنه أن أقيسه بالغزال[١٥٢].

فنجد (بوري) يقول في مقطوعة له مضمنًا هذا الشعر، يقول (من الخفيف):

زار طفُ الخيال طيفَ خيالي ///// ناحلًا من صبابة الشوق حالي

بِتُّ من خدِّه ومن ريق فِيه ///// بين وردٍ وقهوةٍ سلسالِ

.....

أنا أفديه من غزالٍ وحاشـا ///// مالكي أن أقيسَهُ بغزالـــي[١٥٣].

يبدع بوري بتضمينه من بيت (ابن الخل) ليلائم بقوة واقتدار الحال التي عليها من حب هذا الغزال الفائق الذي لا يقاس بمثله غزالٌ قد تمتع بالرقة والجمال، ومن الجيد الذي أتى عليه (بوري) قصته التي يصف فيها ما دار بينه وبين محبوبه، ويلجأ للتضمين مع بعض التغيير ليصنع قوة وإيحاءً أكثر عبر توريته (مالكي . غزالي) التي تصنع الإيهامَ والتحليق بالقارئ في عالم مواز من الدلالات والإيحاءات المعبرة، والتورية لها أثرُهَا القوي الذي أشار إليه العلماءُ، ومنهم مثلًا: (ابن حجة الحموي) الذي يعرّفها في كتابه "خزانة الأدب" بقوله: " التورية أن يذكر المتكلم لفظا مفردا له معنيان حقيقيان أو حقيقة ومجاز، أحدهما قريب ودلالة اللفظ عليه ظاهرة، والآخر بعيد ودلالة اللفظ عليه خفية، فيريد المتكلم المعنى البعيد، ويورّى عنه بالمعنى القريب، فيتوهم السامع أول وهلة أنه يريد القريب وليس كذلك، ولأجل هذا سمى هذا النوع إيهاما"[١٥٤]، وهذا ما تخلقه التورية باقتدار في قوله: (مالكي – غزالي) فهو يشير بها للإمامين العظيمين: الإمام مالك[١٥٥]، والغزالي[١٥٦]، وما موضعهما في البيت محض صدفة أو تضمينًا من شعر غيره، إنما لينشر الشاعر دلالاته الخفية عبرهما، وكلها تنصب في وعاء التميز والتفرد وانعدام المثيل.

والتورية هنا يجعلها (بوري) بؤرةَ التركيز المركزية في قصته مع محبوبه؛ فقد أتى إلى ما يوجب المقارنة القوية، فيعمد إلى ما اتفق عليه من أمور الفقه الذي كان عليه المالكي والغزالي، كذلك الجمال الذي عليه المحبوب وغيره، إنها موازنة تعمد للقياس المنطقي عبر المغايرة والمقارنة المقطوع بصحة نتائجها، فهو قد أقر معه القارئ بما يراه، وربما يريد (بوري) الإشارة إلى تميزه هو في شعره، وفي النهاية يبقى الأمر متعلقًا بنكتة بلاغية كامنة في التورية(مالكي – غزالي) تقبع داخلها رؤى وثوابتُ لدى الشاعر، والمعنى الذي يفرزه البيت هكذا يرادف الفكرة العارية المجردة التي يتفنن الشاعر هنا في الصياغة لها ويستخلصها المتلقي من صياغة المبدع لها

بعد تجريدها من حواشي الصياغة وزخارفها، فالمعنى الواحد يمكن التعبير عنه بطرائق متعددة[١٥٧]، والشاعر لا يعمد إلى شاعر معروف فقط في تضمينه فيكون مناط التضمين بل يعمد إلى ما يُحدِثُ السببَ والانسجامَ لبيته ويضفي عليه معنى قويًا يكشف عما بصاحبه من حالة عليها محبوبه، ولا ضير إذن أن يستعين بشاعر مغمور لم يكتب له الذيوع والشهرة كـ (ابن الخل الشاعر)، فالأخذ لما يلائم المعنى أمرٌ مباح وجائز في عالم الشعر؛ فهذا أمر مشهود له عند جميع النقاد والذين أجمعوا على أخذ الشعراء من معانيهم بعضهم من بعض وتوظيفها في شعرهم لخدمة أغراضهم الشعرية، واستشهدوا بأمثلة شعرية متعددة ليدعموا ما توصلوا إليه[١٥٨]، فهم لم يحددوا الأخذ عن معلوم أو مجهول، والاستعانة بشعر المغمورين من الشعراء ينم عن ثقافة متسعة عليها الشاعر، وأنه عليم بمواضع الاقتباس والتضمين الجيدة التي تضيف لشعره وتبرزه في معرض حسن جيدٍ ينم عن قدرة على حياكة الثوب الشعري بقدرة وتفرد، فهو ـ التضمين ـ أحد أدوات الحياكة الجيدة لإنشاء ثوب يفي باحتواء المعاني والإشارة لها باقتدار.

وصاحب مقطوعات أخرى لم يكتب له الذيوعُ (سعد بن محمد الأزدي)[١٥٩] يستعين (بوري) بشعره ليصفَ محبوبًا له فاق الآخرين بما تفرد به من جمالٍ ودلالٍ، يقول (من الطويل):

حبيبي في الدنيا حبيبٌ مُمَنَّعٌ ///// بعيدُ التداني حاضر الشخص غائبُه

إذا ما رآه الناسُ قالوا تعجُّبًا ///// تبارك مختارُ الجمال وواهبُه

تغيَّرَ عما فيه مما اعتقدتُه ///// ومن ذا الذي يبقى على الدهر صاحبه[١٦٠].

فيما يصف(سعد بن محمد الأزدي) ممدوحًا له هو الوزير (أبو نصر سابور بن أردشير) بقوله (من الطويل):

أُرَجِّى أبا نصر لعصر كأنما ///// من النار عيناه فمن ذا يغاضبه

على عيلة لو حمل الدهرُ ثقلَهَا ///// لزلت به رجلاه وانقض غاربُه

إذا ما رآه الناس قالوا تعجبا ///// تبارك مختار الكمال وواهبه[١٦١].

تظهر الأبيات تفردًا وقدرة على تحمل النوائب عند الشاعر(الأزدي)، فيما تظهر تلك الأمور جمالًا وتفردًا للمحبوب عند (بوري)، وهذا ما يقتضيه السياقُ أو المقامُ، فالمحبوبة لها وصف الجمال أما الممدوح فله الهيبةُ والقدرة على خوض الصعاب في مملكته التي وُلي عليها، وهذا أمر جيد من الشاعر؛ فهو يطوع بيته حسب ما تقتضيه أساليب البلاغة والدلالات المرادة، والبيت يهب شرحه لمتلقيه دون عناء؛ فاليسر والسهولة يسيطران على بنيته التركيبية الدالة، فالأسلوب الإنشائي المبني على الشرط الدال فيه يفيد التأكيد على الجمال والتميز، أما عند الأزدي فيؤكد القوة والحكمة في إدارة الأمور، فتطويع البيت وجعله في مكانه الصحيح هو من باب إصابة المعنى ودقته، والتضمين بالبيت هو طريق تأكيد الجمال عند (بوري)، وهو في ذلك لا ينقص من قدرته الشعرية شيئًا؛ فالأساس هو صناعة الشاعر والتعبير عما يحس به واستخدام التجديد في الصياغة أي أن الشاعر المحدث يجري بريح الأقدمين ويصب أفكاره في قوالبهم وينتج كلامًا له من كلامهم، ولكن بشيء من الزيادة التي يظهر من خلالها نهجه أو أسلوبه وما يقصد إليه[١٦٢]، وطالما كان الأسلوب يقوى ويؤثر عبر الاستعانة بشعر الآخرين فلا ضير أن يضمن الشاعر من شعر غيره ما يراه قادرًا على التأكيد على المعاني التي يريد الإظهار لها بل والتنبيه عليها بقوة، هذا عن الجانب الفني والشعري، وهناك أيضًا جانب مهم يظهر عبر التضمين ألا وهو التمسك بتراث الأقدمين والاستضاءة بنوره، ويثير البيتُ علاقةً منطقية بين الجمال والتعجب؛ فهو طريق يبرّرُ عبره (بوري) أسباب حزنه على محبوبه.

والشاعر إن أخذ شعرًا من غيره مع التنبيه على هذا فهو أَمْرٌ به يجعلُ النصَّ القديم منفتحًا على كل العصور وملائمًا ليضحى متجددًا لعصر غيره، وفي هذا ما يدل على مرونته وعدم انغلاقه وتحجره، وهذا يشيرُ بقوة للبراعة التي عليها هذا الشعر؛

ففكرة إنتاج عمل شعري معين يكون قائمًا على أساس نقل لتعبيرات سابقة ودمجها في أعمال جارية تكون مظهرة له في معرض أفضل وأحسن" فإن العمل الفني لا يتخلق ابتداءً من رؤية الفنان، وإنما من أعمال أخرى تسمح بإدراك أفضل...."[١٦٣]، وهذا الإدراك يكون مؤثرًا إذا ما أصاب الشعر هدفه وأثر في متلقيه وحلق به في فضاء الشعر والتجربة الشعرية للشاعر.

ولطالما كان الشعراءُ المحدثون مولعينَ بشعر الأقدمين، وهذا لا ضير فيه، لذا فلا يعد (بوري) منتحلًا أو مقلدًا لشعر غيره إذا ما استعان بشعر السابقين فهو لا يستعين ليكمل نقصًا شابَ شِعْرَهُ بل يعمد إلى ما ذاع صيته وانتشر بين الناس، وما به يضيف قوة وتأثيرا وحصرًا لمعانيه السانحة، لذا نجده أيضًا يستعير أبياتًا أو يستعين بالشاعر (ابن الحجاج)[١٦٤] ليرثي فقيدًا له، يقول (من الطويل):

طوى الموتُ من أهوى وأَشقَى مُحِبَّهُ ///// كذا تبعدُ الأَيامُ كلَّ مُحَبَّبِ

وكذَّبتُ أن البدرَ يَغرقُ في الثَّرى ///// فلما ثوَى في قبره لم أُكَذِّبِ

(عفا الله عنه إنه يومَ بينِه ///// أَجَلٌ فقيدٍ في التراب مُغَيَّبِ)[١٦٥].

ونجد البيت مضمنًا من شعر (ابن الحجاج) حين يقول (من الطويل):

عفا الله عنها إنها يومَ ودَّعت ///// أَجَلٌ فقيدٍ في التراب مُغَيَّبِ

ولو أنها اعتُلَّت لكان مُصابُها ///// أخفَّ على قلب الحزينِ المُعَذَّبِ[١٦٦].

إن البيت وإن كان (ابن الحجاج) أتى به حين وصف في مقطوعة شعرية امرأة سقطت فماتت وتتبع سرد أسباب سقوطها، ويعْزو ذلك لحمقها، كما عبرت أبياتُهُ، إلا أن (بوري) يوظفه ببراعة في رثاء محبوبه، ولا يخفى أن البيت في المقطوعة يكشف عن أن الشاعر يحمل حزنا عميقًا؛ فقد فَقَدَ ما يضيء طريقه ويبعث على الحياة، فقد غُيِّبَ هذا القمر في التراب، ولا يخفى ما تثيره الأبيات من إبراز لحالة من عدم التصديق لهذا الموت؛ فمن قال إن الأقمار مكانها التراب بعد أن كانت السماءُ، إنه

انعكاس لحال متقلب عليه الشاعر فالإقبال على الحياة أضحى مكانَه الانصرافُ عنها بل والزهدُ فيها، ويظهر التغيير في البيت الشعري ليلائم المعنى دون تغيير عميق في تركيبه وبما لا يفسد بناءه الخارجي، فالبينُ جاء بدلًا عن الوداع وكلاهما يعني المفارقة والبعد، واستدعاء البيت ليستعان به دليل على توكيد المعنى وتثبيتِه وقد حقق غرضه بجدارة واقتدار؛ فالمرثي أهلٌ لأن يُحزن عليه، وصورة القمر معهودة عند الناس، ودلالاتها لا تتغير؛ فإنه مما اشترك الناس في معرفته واستقر في أذهانهم وحكم ذلك معهود كحكمهم على شيء قد استقرت حقيقته(١٦٧)، وهذا يكشف بقوة واقتدار عن فهم واعٍ من (بوري) لشعره، ويظهرُ قدرةً كامنةً في شعره يوظف عبرها ما يثبت به المعنى الشعري المراد، وأن له تمكنا واعيًا في الاستعانة بما يلائم نصوصه ويخدمها.

إن النص الأدبي لا سيما الشعري منه ليس بمعزل عن النصوص الأخرى؛ إنه يتفاعل معها وينصهر فيها، فهو" ليس ذاتًا مستقلة، أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى .... ولهذا فإن النصَّ يشبه في معطاه جيشَ خلاصٍ ثقافيٍّ بمجموعات لا تحصى من الأفكار والمعتقدات والإرجاءات"(١٦٨)، وتلك الأفكار والإرجاءات هي دعم خارجي قوي لأفكار الأديب تحسِّنُهَا وتضيف إليها وتدلل على امتلاكه لمخزون وإرثٍ كبيرينِ من السابقين ونتاجِهِم الأدبي، وقدرة على جعل النص الأدبي ملائمًا لعصور مختلفة.

وقول (بوري): يوم بينه، تثير دلالات أشد قوة ووقعًا من (يوم ودعت)؛ فالبين يحمل المفارقة دون رجعة، والفراق هنا ليس ذلك المعهود؛ إنه الفراق الأبدي، إنه الموت الذي لا لقاء بعده، أما الوداع فرجعة واردة بعده وإن تأخرت، فالشاعر يغير في البيت ما يصنع معانيه وينشئُها وما به يبلور فكرَتَهُ، وهو يمد جسور التواصل بينه وبين سابقيه، وإن أي عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كُتِبَ قبله من نصوص، كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الحاضرة لغير أصحابها في

مكانها الجديد مكونات خاصة يتعامل معها الشاعر وليست أساسية كما ظن البعض حين عدوا النص الأدبي مجموعةً من النصوص سابقةً عليه....[١٦٩] فالتضمين إذن جسرٌ يَمُدُّ أواصِرَ الصلة بين طريقين لم يكونا ليلتقيا يومًا ما لصعوبة اجتماعهما بمكانٍ.

ولننظر إلى التضمين لنؤكد لأنفسنا وللقارئ كيف يضيف بقوة لأبيات الشاعر، وذلك حين يوظف في مكانه الصحيح، لذا فـ (بوري) يوظف أبياتًا على سبيل التضمين لها في شعره من مقطوعة جاءت في رثاء (الحسين بن علي) (رضي الله عنه) وهي لـ(سليمان بن قَتَّة)[١٧٠]، يقول (بوري) في رثائه (من الطويل):

رعى الله أقوامًا علىَّ عزيزةً ///// تولوا وقد كانوا الحياةَ فولَّتِ

(وكانوا غياثًا ثم عادوا رزيَّةً ///// لقد عظمت تلك الرزايا وجَلَّتِ)

وفي اليأس ما يُسلِي النفس عن الهوى ///// ولك نفسي عنهم ما تسَلَّتِ[١٧١].

والبيت نفسه رثى (ابن قتة) به (الحسين) سابقًا في مقطوعة له، يقول فيها (من الطويل):

ألمْ ترَ أنَّ الشمسَ أضحتْ مريضةً ///// لقتلِ حسينٍ والبلادُ اقشعرَّتِ

وكانوا رجاءً ثمَّ صاروا رزيَّةً ///// فقد عظمتْ تلكَ الرزايا وجلّتِ[١٧٢].

يظهر البيت حزنًا عميقًا ويعطي سببًا مقنعًا لحزن مستحق من (بوري) على هؤلاء الذين رحلوا دون رجعة، لقد ذهبت معهم الحياة؛ فقد كانوا لاستمرار الحياة سببًا (كانوا غياثًا) ولكن تبدل الحال للنقيض؛ فالمَحْلُ قد أبدل الأرض والحياة موتًا، فلا أكبر من التشبيه لهم بـ(مُصِيبَةٌ عَظِيمَةٌ) وحياتهم بـ(غياثا) الذي هو قياس جيد فما الغيث بناشرٍ سوى الحياة والديمومة، وما المصيبة بناتج عنها إلا الموت والارتداد عن الاستمرارية، إنها أفقُ الشاعر الماثلُ أمامه، ومنه يتخير ما يراه من قوالب تناسب معانيه الشاردةَ، وينصهر بيت (بوري) مع البيتين في مقطوعته بقوة لتُرسَمَ

صورةٌ حيةٌ لحياة قد أَفَلَتْ شمسُها، وتظهر معاني الرثاء واضحة فيها، والبيت المضمن هنا إنما يمنح الشعر معاني أوسع مما لا يستطيعه صاحب الشعر لو أتى بغيره في الموضع نفسه، وبعض الشعراء لا يمكنهم أن يضمنوا شعرهم بيتًا أو نصفَه أو ربعه أو كلمة منه، وذلك حسب ما يقتضيه الموضع[١٧٣] ولا جدال في كون الموضع هنا يتطلب تغييرًا لرؤية الشاعر حول مرثيه، فالموت حول الشاعرَ عن الحياة، كذلك هو الغيثُ يتحول لمصيبةٍ، ولا أعظم من مصيبة الموت إذ هي خطب جلل لا يقدر أحد على تحملها، وشاعرنا يجنح هنا لبناء شعره ونظمه على التوافق بين الذات والموضع، إنها ذاتٌ حزينة وموضوعٌ يحمل هذه الذات في قالب لغوي يسير اللفظ واضح المعنى ولا ضير أن لجأ لتغيير بعض كلمات البيت المستعان به ما لم يفسد المعنى وطالما بَعُدَ الخَلَلُ والفراغُ الشعريُّ عن الأبيات عند التضمين له.

ولأن هناك قاعدةً لا يمكن تجاوزها عند التضمين، ألا وهي وجوب الإشارة للشعر المتضمَن منه، لذا يشير (بوري) إلى أبيات سابقيه ممن ضمن شعرهم، مع عدم شهرتهم وعدم ذيوع صيتهم، كي لا يتهم بالسرقة أو الانتحال من شعرهم، وليتخطى بذلك أحد عيوب الشعر التي تَحُطُّ من قيمته، لذا نراه يشير لأبيات تضمنها شعرُهُ من مقطوعة لـ(زيد بن علي)[١٧٤] (يقول زيد من الطويل) حين مَرَّ على قبورٍ له:

لكلّ أناس مَقْبَرٌ بفنائهم ///// فهم ينقصون والقبورُ تزيد

فما إن تزال دار حيّ قد أُخْرِبَت ///// وقبر بأفناء البيوت جديد

هم جيرة الأحياء أمّا مزارهم ///// فدان وأمّا الملتقى فبعيد[١٧٥].

والأبيات نفسها ذكرها (عبد الله بن ثعلبة)[١٧٦] في مقطوعة له (من الطويل)، يقول عند مروره بأموات:

لكل أنَاس مقبر بفنائهم ///// فهم ينقصُونَ والقبور تزيد

وَمَا إِن يزَال رسم دَار قد أُخْلِقَت ///// وَبَيت لمَيت بالفناء جَدِيد

هم جيرة الْأَحْيَاء أما جوارهم ///// فدان وَأما الْمُلْتَقى فبعيد [١٧٧].

في حن نجد (بوي) يضمن بيتًا منها في مقطوعة له في رثاء أخيه (الملك العادل)، يقول (من الطويل):

طوى الدهر ما بيني وبين أحبتي ///// فها أنا منهم ما حييت وحيد

ولست براجٍ منهم الدهرَ عودةً ///// وما طوت الأيام كيف يعود

(لهم جيرةُ الأحياء أما محلُّهمُ ///// فدانٍ وأما الملتقى فبعيد)[١٧٨].

يَقِلُّ الأحياءُ والموتى يزيدون، هذه حقيقةُ الحياة، وإن القبور تزيد وتظهر بقوة والديار تبلى وتختفي، ثنائية واقعية من حول الشاعر والحياة بكل صورها، ومع أن القرب متحقق إلا أن هذا أمر خارجي أما البعد والتنافر فهو أمر واقع حقيقي، فلا يغرنكم خارج الأمر ولتبحثوا في داخله أو كنهه، والجيران لا يلتقون فهم في عالمين مختلفين عالم الخلود الحقيقي والعالم المزيف، عالم الدنيا الفانية، لذا فاللقاء بعيد بين الأموات والأحياء، فالتقارب متحقق ولكن عبر الدنو والتقارب المكاني، أما اللقاء والدنو الحقيقي فبعيد إن لم يكن مستحيلًا، وهذا ما ترسو عليه قوارب الأبيات وما تلقي به للقارئ، إنها الثنائية المرعبة، و(بوري) قد أتى للبيت:

لهم جيرةُ الأحياء أما محلُّهمُ ///// فدانٍ وأما الملتقى فبعيدُ

ليعبر بقوة عن حالة حزن تأخذ بلباب عقله بل تكاد تذهب به؛ فالمرثي هو أخوه(الملك العادل)، ولا يخفى قربه إليه؛ فقد كان حانيًا عليه متجاوزًا عما يأتي به أحيانا، وأكد شعر (بوري) هذا، ومن يرجع لديوانه يجد مواضع كثيرة من شعره أشارت لهذا بقوة ووضحته تفصيلًا، لذا فهو يضمن ما به يعكسُ حالةً من الفراغ الحياتي الذي هو عليه؛ فأخوه قريب وبعيد عنه في آن واحد، والمكان قريب أما اللقاء فبعيد، إن الموت من سبب هذا الأمر، وتترابط عنده الأبيات بصورة أجمل من (زيد بن علي، وعبد الله بن ثعلبة)؛ فهو جعل (المحل) بدلًا عن (المزار) و(الجوار)، فهو يفيد

التمسك بالمكان سواء به أخوه أو كان بعيدًا عنه، والمحل يثبت لحدًا فيه أخوه ثاو، وفي هذا ارتداد للقدماء، ورثاء أطلالهم، والبيت به يظهر التعلق بالمكان ومن به معًا.

والأسلوبُ الخبري الذي عليه بناءُ البيت يفيد الطلب الابتدائي الذي هو ليس في حاجة لتوكيد أو إثبات، فالتفاعل من القارئ متحقق إذن، ولا تخفى بنية الطباق بين (دان – بعيد) الذي يضيف إيضاحًا وتوكيدًا لحال متناقضة توضح نفسية تختلج فيها المشاعر المتناقضة، الحزن والرهبة والخوف والأمل، والتقديم في البيت (لهم جيرة الأحياء) يفيد الاختصاص بأنهم لهم صفة القرب من الشاعر ظاهريًا أما البعد فهو المتحقق فعلًا، ولا تخفى الطباقات في المقطوعة عند (بوري) فها هو ذا الإيضاح لحالة التمني للمستحيل الماثل في: (طوت – يعود) واقتران الأداة (كيف) لتؤكد النفي للعودة ، إنه التمني لمستحيل أن يتحقق، وهو العودة بما ذهب به الزمانُ أن يعود به أخرى، أن يعود بحياة من أحب، فالشاعر يعبر بأبياته عن مرارة الفقد وتعطي الكلماتُ إشاراتٍ قويةً لذلك، وتظهر بصورة أوضح في البيت الذي ضَمنَه الشاعر من شعر غيره.

ويظهر التضمينُ التمكنَ من الشعر والبراعةَ فيه، وتميز الشاعر وتفرده؛ حيث إن الربط القوي وإحضار ما يلائم المعاني والقصد يضحى عاملَ بناء لا هدم أو مجرد نظم وإكمال لأبيات القصيدة، فالاتباعُ لآثار السابقين عامل من عوامل الشعرية القوية يوضحها ويظهرها الشاعر للقارئ، لذا فالربطُ الظاهري للبيت المضمن وعدم إخلاله بالبناء الخارجي للأبيات شرطٌ يتعالق مع الربط المعنوي الذي يحدثه مع الأبيات الأخرى وعدم انفصاله عنها معنويًا، والربط المعنوي يشمل أمرين: أولهما: ربط التجربة الشعرية التي عليها الشاعر بتجربة سابقة متشابهة، والثاني: الربط بين الملكة الشعرية القوية ووجوب الاطلاع على ثقافة السابقين بل والنهل من تراثهم الأدبي، وهذا مهمٌّ في التمكن من الفن الشعري والإجادة فيه؛ فإن" ملكة الشعر تنشأ

عن طريق حفظ أشعار السابقين وعلى منوالها يستطيع الإنسان أن ينسج شعرًا"[١٧٩]، لذا فـ(بوري) يعمل على تخير أبياته التي يضمنها شعرَه بعناية لتكون متناسبة دلالةً وتجربةً بل وبحرًا شعريًا مع بقية أبياته لقصيدته التي يبدعها في أغلب فنون الشعر وصفًا ورثاءً ومدحًا وغزلًا، وذلك في أغلب تضميناته.

المبحث الثاني:

التضمينُ الجزئي: تضمين شطرٍ شعري (أنصاف أبيات):

يأتي التضمين لأنصاف الأبيات عند الشعراء ليكون علامة ظاهرة تشير إلى التمكن من النظم الشعري والملائمة بين مختلفين زمانيًا ومكانًا بل ومنهجيًا أحيانًا، لذا نجد القدماءَ من البلاغيين والنقاد قد أشاروا لهذا الأمرِ، ومن هؤلاء الذين أشاروا للتضمين الجزئي على سبيل المثال: (أبو طاهر البغدادي) في كتابه "قانون البلاغة" فيراه إيراد الشاعر لبيت أو بيتين أو اقتصاره على أنصاف الأبيات أو أرباعها، وربما دون ذلك[١٨٠]، فتضمين أنصاف الأبيات أو أرباعها لم يحدد نصًا على أنه تضمين جزئي، ولكن هذا وَرَدَ إجمالًا.

ونجد الشريشي (ت ٦٢٠هـ)[١٨١] يشير إليه بقوله:" التضمين يكون في البيت، وفي شطر البيت، والشعراء تولع به كثيرًا، وهو من صنعة البديع"[١٨٢]، ويدعو غيره أمثال (القاضي الجرجاني ت٧٢٩هـ) تضمين أنصاف الأبيات إيداعًا أو رفوًا، ويشير لعدم وجود أهمية الدلالة على البيت المضمن إذا كان مشهورًا[١٨٣]، فهنا يظهر تمييزًا وتفرقة واضحة بين التضمين والإيداع أو الرفو، وربما سماه (رفوًا) من (رفو الثياب) التي تعني أصلحه وضَمَّ بعضه إلى بعض، فضم أشتات متفرقة وجعلها كلا واحدًا هو من المهارة والتمكن بمكان؛ فهو إعادة بناء وتصميم لا تلمح فيه عوجًا ولا أمتًا، ولهذا يجعل البعض هذا الأمر فتحًا للشعر ونشرًا منه للمعاني التي لا يستطيع صاحب الشعر نفسه أن يأتي بها دون استعانته بهذا الإيداع أو الرفو؛ فتضمين نصف البيت أو ربعه أو حتى كلمة منه إنما هو من جوانب فتح الشعر لمعاني أوسع ودلالات أرحب تصنع تماسكًا وبناءً أقوى وأرسخ[١٨٤] يكون صداه حاضرًا في القصيدة أو العمل الأدبي بصورة عامة، ويمكن القول بأن التضمين لنصف بيت . أحيانًا . هو أمرٌ أكثرُ صعوبةً من تضمين البيت كله.

ويتفق (ابن حجة الحموي) في جعل التضمين لنصف البيت (إيداعًا)، وهو يرى أن الإيداع: أن يودعَ الناظم شعره بيتًا من شعر غيره أو نصف بيت أو ربع بيت بعد أن يوطئ له توطئة تناسبه بروابط متلائمة، بحيث يظن السامع أن البيت بأجمعه له [١٨٥]، وهذا يعد تقدمًا في تعريف الإيداع، وهذا الأمر نصَّ عليه أيضًا (القزويني) في (إيضاحه) حين جعل التضمين لنصف بيت (إيداعًا) أو (رفوًا) كسابقيه، ولكنه جاء بتسمية أخرى له ، وهي (المصراع)، ويفرق بينه وبين التضمين الكلي للبيت الذي عنده يعد (استعانة)[١٨٦]، لذا فهو يتفق مع (القاضي الجرجاني) في تعريفه للتضمين لأنصاف الأبيات.

ونظرة فاحصة إلى التضمين لبيت كامل أو نصفه أو ربعه تكشف أهميته الكبرى في تقوية القصيدة وسبك بنيتها بما يثبت ويرسخ لبقاء أبياتها؛ فهي مطعمة بجواهر السابقين (أشعارهم)، ومزركشة بأبياتهم السائرة، وبهذا تبقى خير شاهد على أصالتها، واتصالها بالتراث، وعدم انفصالها عنه، وهذا من شأنه أن يضيف زيادةً في المعنى وطلاوة في المبنى، وهذا دليل توكيد وتقرير له؛ فالمعنى قبل التضمين تامٌ لا لبس فيه، وإنما بالتضمين يزداد وضوحًا وتوكيدًا فكأنما جيء بالبيت المضمن لإضافة نكتة التوكيد والتقرير[١٨٧]، بل إن التضمين ليكسب الكلام حلاوةً وطلاوةً على حلاوته وطلاوته الموجودة.

وهكذا فالتضمينُ بصورتيه: الكاملة والجزئية يكشف عن ثقافة، وبراعة، وتمكن من التواصل مع السابقين عبر حفظ أشعارهم لا سيما المشهورين منهم، والأعلام، كالمتنبي، وأبي تمام، والبحتري، وغيرهم الكثير، وتبين عن قدرة الشاعر على صهر الماضي والحاضر في إناء واحد ليتشكلَ بناءٌ جديدٌ يجمع بين ثناياه عبقَ الماضي وأصالته وجمال الحاضر ورونقه دون أن ينفر أحدهما من الآخر، فهما ثوب واحد قد خاطه الشاعر ورفاهُ بعناية واقتدار، دون أن تظهر به أيةُ رقعٍ أو أجزاءٌ قد اهترأت أو لم تُزَيَّن بعناية واقتدار.

وإذا نظرنا إلى شعر(بوري) نجد أن التضمينَ الجزئي قد أتى في مواضعَ معينةٍ من شعره ليضيف به جمالًا على شعره وبهاءً، ولا يلحظ القارئ أي اختلاف في شعره، فكأن البيتَ كله للشاعر، وليس البيتُ جزأين منفصلين لشاعرين مختلفين، وزمنين متغايرين بل وأحيانًا لمناسبتين مختلفتين شعريًا، ولا غِنى للشاعر عن التضمين ليفجرَ طاقاتٍ دلاليةً مخزونة بقوة في ذهنه وذهن قارئه حين يجعلُهُ يطالع ما يضمنه من أشعار للآخرين لينص بقوة على أمرٍ ما، كالضجر والحزن من فراق أحبته، ومن أمثلة ذلك ما نجده من شعر (لبيد بن ربيعة) وحضوره عند (بوري)، ومن ذلك قوله يشكو أناسًا في زمانه (من الكامل):

ذهبَ الكرامُ فأيُّ شيءٍ أصنَعُ ///// لم يبقَ في أحدٍ لخيرٍ موضِعُ

(ذهب الذين يُعاشُ في أكنافِهم) ///// وبقي الذين حياتُهم لا تنفعُ(١٨٨).

ويقول (لبيد بن ربيعة) يصف تغيّرَ الناس والأيّامِ، ويذكر أخاه (أربد)، ويتحدّث عن مآثر ذاتيّة حقّقها في الأيّام الخوالي وينظم شعرًا يذم فيه هؤلاء (من الكامل):

إنَّ الرَزِيَّةَ لا رَزِيَّةَ مِثلُها ///// فِقدانُ كُلِّ أَخٍ كَضَوءِ الكَوكَبِ

ذَهَبَ الَّذينَ يُعاشُ في أَكنافِهِم ///// وَبَقيتُ في خَلفٍ كَجِلدِ الأَجرَبِ(١٨٩).

اتفاق يتحقق حول ذم مستحقٍ، فاتفاق نجده في إظهار الحزن، وتعظيمٌ يظهرُ عبر الأسلوب الخبري (ذهب الذين...) لهؤلاء الذين حاذوا الفضائل ولكنهم رحلوا بلا رجعة، وذمٌ (خفي عند لبيد) لهؤلاء الذين من دونهم وهذا يُفْهَمُ عبر التعريض الذي يولده البيتُ، وظاهر جلي عند (بوري) في: (بقي الذين حياتهم لا تنفع) والذي بخبريته يحمل الذم والتقليل من الشأن، إنها موازنةٌ قويةٌ بين النفع وعدم الجدوى أو الحياة والموت، عبر الذكر والتعداد للمآثر، ويطوع (بوري) البيتَ لما يناسبُ حالَتَهُ التي هو عليها؛ فهو يجعل صدرَ البيت فاتحةً كاشفة لأسباب انصرافه عن حياته، وذمه لها، ولماذا بؤسه الذي هو عليه؟ فقد ذهب النفع والمُداد الذي لا ينضب، ولم

يبق إلا العدم وعدم النفع، فلا حياة تُستَحَق إذن، والبيت عبر تضمينه هكذا أضحى حاملًا لكنايتين عن موصوف، عن النافعين الغائبين، والعجز كناية عن الموجودين البائسين غير المجدين شيئًا، وهذا يحدث لذة عبر التضاد الكلي المتمثل (ذهب – بقي، ويعاش في أكنافهم . حياتهم لا تنفع) فالبيت يأخذ بركاب بعضه ليصنع مقابلةً توضح المعنى وتبرز طرفي الحياة: الجيد النافع والسيء عديم النفع، وهذا يضيف للمعنى قوة وبلاغة توضح أسباب ضجر الشاعر، لهذا كان التضمين جديرًا بإبراز هذا للقارئ بقوة واقتدارٍ.

ويختلف بيت (بوري) في حمله لطرفين، أما (لبيد) فيحمل الكلام عنده طرفًا واحدًا، وإن كان مفهومًا من البيت هذا المحذوف الغائب، وهو بقاء غير النافعين، فالشاعرُ يلجأُ لبيت (لبيد) كونه مخزونًا لديه يجد فيه مأرِبَه وحاجَتَهُ فيأتي به لتعبيد طريق معانيه التي تسير عليها حياتُه البائسةُ، والنص لا يستقل بنفسه بل يتحد بنصوصٍ غيرِه، ولا يوجد خارج نصوص أخرى، ولا ينفصل عما أحكم بناؤه به، والنصوص التي يشد رِحَالَه إليها ليضمنها في ثناياه تُسَمَّى نصوصًا غائبة، ولكنها قابلةٌ للتبدل والتحول والتطويع وفق ما يريده الشاعرُ أو الأديبُ عامةً[١٩٠]، وهذا التضمينُ من الشعر يتَّبِعُه (بوري) ويكثرُ في شعره؛ لأن العمل الفني الأدبي لا يحيا منعزلًا عن النصوص الأخرى، ولا بد له من إحياء معانيه وإبقائِها ناضجةً تناسبُ كلَّ العصور فيستأنس بنصوص غيره، وبما يشابهه منها ليكسبها دلالاتٍ جديدةً، ولكي لا يحيا النص بمفرده فيهرُمَ سريعًا وتذبلَ أشجارُهُ بعد أن كانت وارفة؛ فالنص الجديد عبر تضمينه القديم فيه يجعل نفسه نصًا مألوفًا وما يستعين به يسهم في جعله ثريًا باستجلابه عوالم أخرى عبر تلك النصوص إلى عالمه لتصير عناصره التكوينية في صلة ذات دلالات دائمة ومتجددة[١٩١]، بل وتحمل رؤية مغايرة للشاعر وإن تشابهت مع رؤية مشابهة لها سابقة عليها إلا أنها بالتضمين تصبح وقد أضحت لها بصمتُهَا الخاصةُ في الإيحاء والتوليد الجديد للإيحاءات حسب رؤية الشاعر المُضَمِّن لذلك

الشعر الوافد، علاوةً على الزركشة اللفظية التي يكسبها التضمينُ للبيت محل البناء؛ فذاك ترصيع وحياكة جيدة لأجزاء الثوب الشعري الجديد.

والتضمين في ميدان الفخر يصبح خطابًا ذا شفرات ترسل للمتلقي إشارات دالة على الاستثمار الجيد للتراث، وأن التجربة السابقة عبر التراث يمكن أن تتشكل عبر الحاضر عند الشاعر الذي يجيد التضمين ووضعه مكانه المناسب والأجدر به على إضافة المعاني لا التقليل منها، فيعمل على إكساب تجربته أصالةً وشمولًا وإيحاءً أقوى، ومن شواهد هذا عند (بوري) ما نجده من تضمينه لبيت (للسموءل) و(للنابغة الذبياني) في فخره بأسلافه، فيقول (بوري) مفاخرًا (من الطويل):

طِلابُ المعالي ما إليه سبيلُ ///// بغير العوالي والنُّفوسُ تسيلُ

وما يدركُ العلياءَ إلا مُمَجَّدٌ ///// (قؤول لما قالَ الكِرامُ فَعولُ)

تُفَلِّلُ درعَ الدارعين سيوفُنا ///// (ففيهن مِن طُولِ القِراعِ فلولُ)

فما قِيلَ فينا مُذْ علونا سروجَنا ///// (جبانٌ ولا مِنَّا يُعَدُّ بخيلُ)[١٩٢].

وقد قال (السموءل) في (لاميته) المشهورة واصفًا قومه ومفتخرًا (من الطويل):

صَفَونا فَلَم نَكدُر وَأَخلَصَ سِرَّنا ///// إِناثٌ أَطابَت حَملَنا وَفُحولُ

فَنَحنُ كَماءِ المُزنِ ما في نِصابِنا ///// كَهامٌ وَلا فينا يُعَدُّ بَخيلُ

إِذا سَيِّدٌ مِنّا خَلا قامَ سَيِّدٌ ///// قَؤُولٌ لِما قالَ الكِرامُ فَعُولُ

أَسيافُنا في كُلِّ شَرقٍ وَمَغرِبٍ ///// بِها مِن قِراعِ الدارِعينَ فُلولُ[١٩٣].

ويقول (النابغة الذبياني) مفتخرًا بقومه وشجاعتهم (من الطويل):

وَلا عَيبَ فيهِم غَيرَ أَنَّ سُيوفَهُم ///// بِهِنَّ فُلولٌ مِن قِراعِ الكَتائِبِ

تُوُرِّثْنَ مِن أَزمانِ يَومِ حَليمَةٍ ///// إِلى اليَومِ قَد جُرِّبنَ كُلَّ التَجارِبِ[١٩٤].

توظيف جيد لأبيات (السموءل) وبيت (النابغة) لإماطة اللثام عن قضايا معينة؛ فمعالي الأمور والشجاعة والإقدام أمور لا ينالها البعض؛ فالعلياءُ لا يدركها إلا من حق عليه السبقُ فسبقَ إليها، أما الشجاعةُ والإقدامُ فآثارها لا تترك قولًا بل فعلًا، فآثار البقايا للقتال لا تنكرها السيوف، وكذلك الدروع، وكل هذا يقترن بشجاعة وبسالة تقترن بها شجاعة أدبية وهي الالتزام بما يقال والمضي نحوه، وما الشاعر إلا هذه الأمور هنا.

وتغيير يحدثه الشاعر، ولا ضير في هذا، لتلائم الأبيات المضمنة رؤاه وقضاياه التي ينوه إليها، فهناك (طول القراع) مكان (قراع الدارعين) لتسير بصورة أجمل مع ركاب البيت، فسيوفهم تقطع دروع أعدائهم لأنها تستمر طويلًا؛ فالحرب سجالٌ بين قومه وأعدائهم، وهذا يحمل كناية جميلة عن كثرة الحروب والشجاعة والضرب والمجالدة فيها، وهذا يصيب ما يريده الشاعرُ ويأمل الإعلامَ به؛ لأن رؤيتَه تخلقُ انسجامًا مع صدر البيت لينبها إلى الضرب الشديد والتميز القوي في الحروب لهؤلاء، ولم يُقَلْ عنهم في حروبهم أبدًا إن منهم جبانًا أو بخيلًا، فهو يودع أعجاز أبيات ليوكد على الصفات التي شاعت في قومه بلا جدال، والأبياتُ أضحت بتآزرها مع التضمينات الوافدة حاملةً لطاقات إنسانية وإيحائية قوية، وهذا من شأنه أن يخلقَ ثراءً وإعادة خلق(تكوين) في صورة مغايرة لهذا النص القديم، فهو وإنْ استُخْدِم في السياق الذي أتى فيه قديمًا وهو: وصف الصفات الحربية والمعنوية إلا أنه بتضمينه في عصر مختلف يجعله إحدى دلالات ديمومته وأصالته في ألفاظه ومعانيه، وتلك الأمور أدوات فعالة في نجاح البنية التركيبية الخارجية للقصيدة وأيضًا الداخلية لها.

وتلك التضميناتُ من شعر السابقين هي من مقاييس الفحولة والشاعرية عند النقاد العرب قديمًا؛" فالشاعرُ لا يصير فحلًا في قرضِ الشعر حتى يروي أشعارَ العرب، ويسمع الأخبار، ويعرف المعاني، وتدور في مسامعه الألفاظ" (١٩٥)، ولا بد أن تتوافق التضمينات الواردة مع الأشعار المتحدة معها وهذا ينم عن وعي دقيق لدى

(بوري) في تخير ألفاظه لتلائم معانيه، وهذا له دعمه القوي في النطق بما يراه الشاعر حول قومه، وهو إن تصرف في بعض الكلمات فليس هذا إلا لخلق تفاعل جاد بين شطري الأبيات، فهو يتعامل بما يلائم حدثَهُ الحالي، وهذا يجعله يضفي على نصه حالتَه الشعوريةَ والنفسيةَ؛ فهو يدفع ذاكرَتَه للاستعانة بالشعر الذي يراه وفق قناعته الشعرية مادةً تحمل كثيرًا من القيم المعنوية والدلالات الإيحائية تصل بشعره ذهنَ المتلقي وشعوره بقوة(١٩٦) لتجعله يبصر قومًا لطالما اتصفوا بتلك الصفات الجيدة.

ومن التضمينات الناجعة والكاشفة لما عليه (بوري) من حال حزينة يائسة تضمينه لأنصاف أبيات من الشاعر (مهيار الديلمي) حين مَدَحَ أخاه (الناصرَ صلاحَ الدين) يقول (بوري) (من البسيط):

يا أكثرَ النّاسِ بي علمًا ومعرفةً ///// (متى تَغَيَّر عن أعراقه الذّهبُ)

أحَالَ رأيُك عن ما كنتُ أعهدُهُ ///// (حتى بدا لك أنّ الدُّرَّ مَشْخَلَبُ)

يا مَن أموري وأحوالي بأجمعها ///// إليه في سائر الأحوال تنتسبُ(١٩٧).

وفي مدح (كمال الدين) يعاتب (مهيار الديلمي) ممدوحه ويلومه، يقول (من البسيط):

مَا امترَى أنَّ رُسْلَ الله بي جُبِهوا ///// بالردِّ أو حُرِّفَتْ عن أمرِيَ الكتُبُ

فقل له طيَّب اللهُ الوفاءَ له ///// والحقُّ يَسفِرُ والبهتانُ يَنتقِبُ

يا ناقدَ الناس كشْفًا عن جواهرهم ///// متى تَغيَّرَ عن أعراقِهِ الذهبُ

وكيف أَفسدَ سوءُ الحظِّ خُبرَك بي ///// حتّى بدا لك أنّ الدرّ يلتهبُ(١٩٨).

إن التضمين لصدر البيت لـ (بوري) يندمج بقوة مع العجز (شطر بيت مهيار) ليقيما بيتًا عماده التوكيد لمعاني العتاب الذي يظهره كلا الشاعرين لممدوحه جراء

هذا التغير المفاجئ منه تجاه الشاعر بعد أن كان الحبُ والود هما الحالة المسيطرة على العلاقة بينهما سرًا وعلانية، فما لهذا الجفاء والتغير، من أين جاء، وما أسبابه؟! إنها وشايات الناس، والإيداع أو (الرفو) هنا للبيت جعله لا يُشعر القارئ بتغيير في شطري البيت؛ فالترابط والسبك المسيطران على بنية البيت آلة قوية تحدو المعاني لتقودها حيث أراد الشاعرُ، فالأسلوبُ يحملُ بنيةً قويةً توضح هذا بقوة دون أن يكون هناك تنافر أو تفكك للمعنى بين شطري البيت.

والتركيب الذي عليه البيتُ من إنشاء طلبي (يا أكثر الناس...) (متى تغير.....)، وخبر في البيت التالي (أحال رأيك عن ما كنت...) يحملان إيضاحًا قويًا لمعاني الدهشة والإنكار والنفي لتلك الحالة التي أضحى المَلِكُ عليها، والتي أصابت (بوري) لما بَدَا له ممن تربطه بهم علاقة قوية لا تتأثر بشيء، فالبيت لا يأتي هباءً، وإنما للكشف عن معاني تعطيها الألفاظُ المعطاة هذه، إنها المعاني التي يضيفها الإنشاء هنا: معاني المدح (يا أكثر...) والنفي (متى تغير...)، وتسير الدلالة المتولدة من النداء والاستفهام ليتحدا ليكونا بنية قوية للعتاب واللوم لهذا الممدوح، وأيضًا البنية الخبرية التي تفيد العتاب واللوم أيضًا، ولكن يبقى قول (مهيار) أشد بلاغة من (بوري) في: (يا ناقد الناس كشفًا عن جواهرهم)، فهو يعني إخراج الزيف وتمييز الدراهم وما تمييزها هنا إلا تمييز النفوس وهذا له بعد بلاغي أقوى من قوله: (أحال رأيك عما كنت أعهده)، ولكن أجاد (بوري) حين ربط بين شطري البيت ليعبرا عن كلٍّ واحدٍ، فهو قد أحال رأيه وغيره حتى إنه بات كمن يرى الجواهر خرزًا، فهذا تحول للنقيض، وهذا يتحد مع البيت السابق ليؤكدا حالة من الحزن عليها (بوري) لما يجد مِنْ تَحَوُّلٍ تجاهه ممن أحبهم، وتحديدًا أخيه، فلا جفاء بين شطري البيت، فهما يصنعان ما يريد (بوري) التأكيدَ عليه، وحين يجمعُ بين شطرين مختلفين فهو ليس مقلدًا أو مفتقرًا للإبداع، وإن كان البعض أشار لهذا، ومنهم السامرائي، حين أشار إلى أن التضمين من أشكال التقليد، ومن يلجأ إليه فهو من حُرِمَ الابتكار

والتجديد[١٩٩]، ولكن ليس هذا بالصحيح دائمًا؛ فالإيداع أو التضمين من شعر الآخرين نوعٌ من التواصل اللغوي والثقافي، وإحياءٌ لتراث السابقين، وهو أمرٌ شهد به النقادُ قديمُهم ومحدثُهم.

والوضوحُ والإفهام هو ما يضيفه الإيداعُ لنصف البيت الشعري في البيتين عند بوري؛ فالتناسبُ للمعاني المرجوة مع الألفاظ المعطاة هو ما نراه هنا، فمن عرف الشاعر جيدًا يعرف جودة الذهب وأجزاءَه المتعددة، وأن ذراته ترتبط ببعضها بقوة، أما من جَهِلَ هذا فهو لا يستطيع تفرقة بين الذهب والخرز، فالتناسبُ المعنويُّ يضيفه التضمين هنا للقارئ ليجعله يبصر شطرين متحدين بقوة ليقررا المعاني المنصوص عليها، وأن البيت بكامله لـ (بوري) وحده، والمعنى الكامل الذي يفرزه البيت كاملًا يجعل القارئ يفطن لبراعة التضمين هنا وبلاغته، وتوزيع المعنى على البيت وعدم نقصانه يدل على التوظيف الأمثل للشطر الشعري والتناسب الجيد للتوزيع للمعاني؛ فإنه من الضروري تحقيق التناسب الذي يكون بين الألفاظ المكونة للمعاني السانحة، وأن تكون تلك المعاني معكوسةً فيها بقوة، ويجب الاهتداءُ إلى العبارات والأبنية اللفظية التي من شأنها أن تحققَ التلاؤمَ بين هذه وتلك كي يهتدي القارئ إلى المعاني المرادة بقوة وعبر أقصر الطرق[٢٠٠] التي تؤدي بالقارئ إلى الاستحسان والإشادة بجودة كلمات الشاعر وشاعريته التي لا تُنكر.

وتظهر جودة البيت في ما يحدثه التضمين من تأكيد المعنى المرصود، فما لا قيمة له بعد أن كان غاليًا هو ما تعطيه معاني (متي تغير عن أعراقه الذهب)، فالقيمة والظاهر يرصدهما البيت ومعناه المستقى منه، ولا تخفى بنية التناقض في الطباق (أحال – كنت أعهده، والدر – مشخلب) في إظهار الحالة المتناقضة التي عليها الشاعر ، وعجز البيت مرآةٌ تعكسُ الغاياتِ التي يريدها (بوري) وهي التمثيل أو الاستشهاد بما يراه مؤكدًا لما يرمي إلى البعث به لقارئه، فتغيرُ النظرة له للنقيض يعادلها بقوة رؤيةُ الدر خرزًا، فالعجز للبيت أو النص (المودع) هنا يشرح ويعطي بقوة

فكرةً أحسن وأكثر إيضاحًا، ويظل النصُ الشعري التضميني دخيلا أو ثقافيا تزيينيًا، ويظل المقطع التضميني أو الاقتباس هو الذي يتكلم في النص الجديد وهو الذي يشرح ويفسر[٢٠١] فكرة الأديب ونظرته لما يراه واجبًا كي يعلمه القارئ ويراه حاضرًا.

ولا ينفك (بوري) يضمن أو (يرفو) شعرَه بشعر غيره، ويوظف صدور بيته مع أعجاز غيره من الشعراء، أو العكس ليضيف انسجامًا وقوةً لشعره مع الشعر الجديد الذي يدور فيها بيتُهُ دون إحداثِ خَلَلٍ أو تفكك، وهذا ينمُّ عن براعةٍ وقدرةٍ على التفنن في القول الشعري، والتمكنِ من الحياكة الجيدة لثياب القصيدة وامتلاك أدواتها لتظهر القصيدة مزركشة جميلة مزينة بحرفة ومهارة رائعتين، وهذا أصلُ العمل الأدبي عامة؛ فالعمل الأدبي "يدخل في شجرة نسبٍ عريقة وممتدة تمامًا مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ، كما أنه لا يفضي إلى فراغٍ، إنه نتاج أدبي ولغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي وهو بذرةٌ خصبةٌ تؤول إلى نصوصٍ نتجت عنه"[٢٠٢]، وهذا ليعطي للقارئ ميدانًا أوسع وأفقًا أرحب لنرى كيف كان الشاعر (بوري) يرى ما بينه وبين أخيه (الملك الناصر) من أواصر قربى عمل على تغييرها الواشون وأشعلها الحاقدون.

وإلى علاقة النص بغيره من النصوص الأخرى نجد فطنةَ الشعراء، واتجاههم لتعزيز قوة أشعارهم لتكتسب أفقًا من التأثير أرحب لإحداث أفضية نصية تتشابك مع بعضها لتعمل على إيجاد أرضٍ خصبة من التفاعل الذي ينتج عنه في النهاية قصيدة تضحى أكثر جمالًا وتأثيرًا، فنجد من أمثلة ذلك ما أودعه (بوري) من شعر (مهيار) حين ضمن صدر بيت له حين قال (بوري) متغزلًا (من مجزوء الرجز):

بالله ثم بالله ///// أسعف ولو بقُبْلَة

أسعفْ كئيبًا عاشقًا ///// متيَّمًا مُوَلَه[٢٠٣].

نجده ضمنها من بيت من قصيدة لـ(مهيار) حين قال يعاتب محبوبته (من مجزوء الرجز):

باللهِ ثمّ باللهْ ///// يا راكب الشِّمِلّهْ

تحمِلُه وهمَّهُ ///// بزلاءُ مستقلَّهْ[٢٠٤].

يستهل (بوري) قصيدته بإيداع قول (مهيار): (بالله ثم بالله) ليجعله قسمًا يعبر به نفس ملتاعة، وحب متقد، إنه أصبح كئيبًا متيمًا قد براه الحبُ والولَهُ الشديدان، ولذا يأتي الأسلوب الإنشائي (أسعف) مرتين والذي يكون الغرض منه الرجاء، ليظهر قدرًا جارفًا من الحب الدفين، ويستدعي (بوري) ببيته هذا موروثًا أدبيًا ليضحى بيته مهذبًا جميلًا تضحى معه الدلالات أفضل وأنجع تأثيرًا، فلا بد للكاتب من التعامل مع النصوص السابقة ليدخلها في نصوصه، وذلك بإيراد الكلام أو بعضه بنوعٍ من التصرف أو التغيير أو التضمين فيحيل على ذلك أو يضمنه أو يدمج الإشارة إليه أو يورد معناه في عبارة أخرى ..... أو ليزيد فيه فائدةً أو يحسن العبارة خاصة....[٢٠٥]، وهذا من شأنه – إنْ تَوَفَّرَ – أن يكسو الكلام حُلَّةً جديدة ويكسبه رونقًا، ويصبح بذلك حجة على القارئ مؤثرة فيه مطلقًا، ولا يخفى تأثيرُ التناسق الجمالي الذي عليه طرفا البيت في التأكيد على براعةِ الشاعر وامتلاكِهِ أدوات الصياغة والتمكنِ الشعري؛ فكل جزء من الكلام ينحى به أحسن مواقعه وأعدلها حتى يكون حسن نشء الكلام مشبها حسن نشء المتكلم به[٢٠٦]، وهذا يرجع لمخزونٍ ثقافيٍ كبيرٍ، واتباعه آثار غيره ممن سبقوه وعاصروه، وينظم (بوري) شعره هنا من خلال الاستعانة عبر الإيداع لأبيات السابقين ليجعلها تمتزج بأبياته قلبًا وقالبًا ولتضيف إليها رونقًا وتأثيرًا مغايرًا قويًا.

وشعرُ الشعراء المحاربين والأمراء لا يتركه (بوري) إلا ويضمنه أو يودعه شعرَهُ، ومن هؤلاء شعر الأمير (أسامة بن منقذ) حين نجده يذكر شعرًا قاله في (بديع نقده)، يقول (الخفيف):

حسنُهُ حَسَّنَ الصُّدُودَ بعيني ///// كلُّ ما يفعلُ المليحُ مليحُ[٢٠٧].

ونرى (بوري) أودع عجز البيت في شعره حين عاتب محبوبًا له، يقول (من الخفيف):

يا بديعَ الجمالِ والحُسنِ يا مَن ///// كلٌّ مُستَحسنٍ لديه قبيحُ

حاش للهِ أن تُعابَ بفعلٍ ///// (كلٌّ ما يفعلُ المليحُ مليحُ)[٢٠٨].

يلجأ الشاعر إلى تأكيد ما يسوقه للقارئ، وهو بيان ما يتمتع به محبوبُه من جمال فائق؛ فكلٌّ حُسْنٍ بجواره قبيحٌ، ويأتي بقوله: (كل ما يفعل المليحُ مَلِيحُ) لبيان إمكان الجمال الذي عليه محبوبه، فهو جمال غيرُ محدود، والتشبيه في بنية البيت (حاش .... كل ما يفعل..) يبين عن هذا الأمر بقوة، ويعزز التشبيه الضمني من بنية البيت للتأكيد على المعاني المرادة بمهارة، فكل أفعاله لا يمكن أن يصلها الشَّيْنُ أو السوء، لماذا؟ الإجابة لأن كل ما يأتي به المليحُ من أمور تكون مليحةً، فالفكرةُ العقليةُ في الشطر الأول (حاش لله أن تعاب) تريد التأكيد على اكتمال الجمال الأخلاقي أو انتفاء العيب عنه تمامًا، وحتى يثبت هذه الفكرة ذكر بعجز البيت صورةً تأكيدية ثابتةً، وهي أن الجميلَ لا يأتي إلا بجميل، وقد أشار شيخُ البلاغيين لأثر هذا حين رأى" أن أُنْسَ النفوس موقوفٌ على أن تخرجها من خفيّ إلى جليّ.... وأن تردّها في الشيء تُعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع...."[٢٠٩]، فإيداعُ شطرِ البيت هنا أضافَ لبنيته، وأحضر المعاني السانحةَ.

والتناسبُ بين صدر البيت وعجزه المضمن من بيت غيره هو من التكامل بين المعاني والملائمة بين مختلفين، ولا سيما إذا كان العجز هنا بمثابة المثل المعروف القائم، وهذا من البراعة والتمكن من الشاعرية؛ فهذا لا يرد في الكلام إلا قليلًا، والشاعر المجود إذا ظفر بمثل هذا عسُرَ على غيره أن يأتي بمثله وإن واخاه في المعنى عَسُرَ عليه أن يواخيه في اللفظ[٢١٠]، وهذه المؤاخاة

بين شطري البيت تصنع بعدًا جديدًا يؤكد كمالَ محبوبه وتفرده، والبيت يفجر به طاقات إبداعية قوية، ويضحى به الشاعر قادرًا على خلق التواصل الخلاق بينه وبين تراث السابقين بل والتفاعل الذي يقوي وشائج الشعر لديه، لا سيما مع المشهورين منهم.

ولا ضير في أن يعول (بوري) على الإيداع لشعر غيره؛ فكل نص لا غرابة فيه أن اعتمد على غيره إذا كان السبك والتواشج بين طرفي البيت قويًا لا تنفر عبره المعاني، وهذا من شأنه أن يصنع علاقة مصاهرة وترابط بين الشعر الجديد المضمن والأساس، فإنه من الضروري لأي نص، لا سيما الأدبي، أن يلجأ إلى نصوصٍ سابقة يحاورها ويقيم علاقةً معها؛ فالأديبُ أو غيره لا يستطيع أن يكتب نصًا خامًا إلا باعتماده على ما رَسَخَ واستقرَّ في وعيه وما حفظه من نصوص سابقة ومخزون ثقافي لديه[٢١١]، وهذا أحرى أن يولد ويفجر طاقات الإبداع لدى الشاعر، وبهذا يكون قادرًا على خلق التواصل الخلاق والتفاعل الذي يقوي قدرات الشعر لديه ويعززها، ويعمق وشائجَ التواصل بينه وبين السابقين من الشعراء، مشهورينَ كانوا أم غيره.

وأيضًا يعاتب (بوري) أخاه (الملكَ الناصر صلاح الدين) ويودع شطرَ بيت الشاعر الفارس(أسامة بن منقذ) من قصيدته التي يعاتب فيها قومه (من البسيط)، يقول (أسامة):

وَلُوا فَلمّا رَجَوْنَا عدلَهم ظَلمُوا ///// فَليتَهُم حَكَمُوا فينا بما عَلِمُوا

ما مَرَّ يومًا بفكرِي ما يَرِيبهُمُ ///// ولا سَعَتْ بي إلى ما سَاءَهُم قَدمُ

ولا أَضعتُ لَهُم عهدًا ولا اطَّلَعتْ ///// على وَدَائِعِهم في صَدْرِيَ التُّهَمُ[٢١٢].

وضمن (بوري) عجز البيت حين نراه يقول معاتبًا أخاه (من البسيط):

حاشاكَ حاشاكَ يا خيرَ الورى نظرًا ///// أن تستوي عندك الأنوارُ والظُّلَمُ

وأن أقولَ وفيك العدلُ أجمعُهُ ///// (ولم أقُل ما رَجَونا عدلَهم ظلمُوا)

أو أن أقول وفيك العلمُ مُحكَمُهُ ///// (يا ليتهم حكموا فينا بما علموا)[٢١٣].

قد أتى أُكُلَه الصدُ والهجرُ عند الشاعرين، ولا يدري أحدهما السبب لهذا الأمر العجيب، وما كان ردهم هذا بمنتظر، وقد أخذ (بوري) عجز البيت (ولم أقل ما رجونا...) وأيضًا عجز البيت (يا ليتهم حكموا...) ليؤكد عتابه القوي لأخيه، وهو المعهود عنه العدل والتثبت من حقائق الأمور، ويبدع (بوري) حين يربط بين مدح مستحق وعجز البيت ليصنع بيتًا دالًا على عتاب قوي؛ فهو يمهد لطلبه ببراعة في البيتين اللذين بهما الإيداع، فالتأكيد على العدل والحكمة التي يتمتع بهما (صلاح الدين) يجعله يتمنى لو جُعِل هذا مناط الحكم المرجو، ولا يخفى الأثر القوي للتمني المقترن بالنداء (يا ليتهم) الذي يصنع أسلوبًا قويًا دالًا على معاني الحسرة والندم، وكلُّ هذه الأمور تنم عن وعيٍ وإدراكٍ من (بوري) بشروط التضمين الجيد الفعالِ.

وتغييرٌ يسيرٌ في بنية البيت لا يسبب خللًا في بنائه التركيبي، وأثره الفعال المنتظر، ولا يُعَدُّ هدمًا له، بل هو إعادةُ بناءٍ وتشييدٍ له بمقاييسَ ومعاييرَ جديدةٍ تضيف لبهائه بهاءً، ولرونقه رونقًا، فإضافة (يا) في عجز البيت المُودَع أضاف التنبيه والتملك لفكر القارئ ليبصر ما يلاقيه الشاعر، وهو المعهود عنه غير هذا، والبيت يضحى أكثر ترابطًا عنه في الأصل؛ فالتماسك الواضح المتمثل عبر الوشائج القوية التي تشتد بين الألفاظ والمعاني وتوزيعها على أقدار المعاني لتتناسب معها، ولتخرج بنية متماسكة هو الواضح على الأبيات، وهذا ما نبه إليه النقادُ الأقدمونَ " فإنه لا يكون ترتيبٌ في شيءٍ حتى يكونَ هناك قصدٌ إلى صورةٍ وصفةٍ"[٢١٤]، وما القصد من البيت إلا التأكيد من جانب (بوري) على الظلم الواقع عليه، ولذا يظهرُ الندمَ والحسرةَ على هذا الأمر دون ذنب اقترفه أو جريرةٍ جَنَتْهَا يَدَاهُ، فبأي ذنبٍ أو جريرةٍ يؤخذ هو بهذا؟

ولا يُنكرُ دورُ التناسب لمعاني العدل والحكمة بما يعضدها، فالعدل موجود لذا يأمل العدل والإنصاف (ما رجونا عدلهم ظلموا)، ولأنه يعلم حكمتهم لذا(يا ليتهم

حكموا) لذا فهو يقول إن العلم فيه مُحكم، فكلٌ من الألفاظ والمعاني له مكانُهُ المناسب، وهذا من البراعةِ بمكانٍ، والشاعرُ ينبغي هنا، وقد فعل، ألا يَدَع من الأحوال التي تتم بها صحة البيت، وتكتمل معها جودته إلا وأتى به[٢١٥]، وربما ترجع صورة البيت الذي ضُمن في شعر (بوري) إلى تشابه الأحداث والظروف التي قيلت فيها القصيدتان، وهذا من شأنه أن يصنع تداخلًا قويًا بين القصيدتين، فهذا ليس بالأمر اليسير أن تهتدي لأمر مشابه لا سيما نفسيًا وحياتيًا بين نصين متغايرين وقد تشابهت المقومات الفنية والنفسية بين الشاعرين؛ فكلاهما شعر محارب، وأيضًا خاضا حروبًا وتعرضا للظلم لا سيما من ذويهم وأهليهم[٢١٦]، فالتشابه هنا يكون أدعى لإكساب النص صدقًا وتأثيرًا.

ونسيج البيت مطرز من لونين مناسبين لبعضهما، فالمضمون الفكري لشطر بيت (بوري) يلتحم بقوة مع عجزه، والمتضمن من بيت (أسامة) مع كونهما يمثلان تجربة لشخصين مختلفين، ويسقط (بوري) تجربته على شعره ليعي القارئ ما كان عليه من ظلم وبلاء، وأيضًا يعيد ما حدث مع (أسامة) إلى الأذهان مرة أخرى فيبصر القارئ محنتيهما، فالتضمين يعيد صاحبُه إنتاجَ التراث القديم للتعبير عن أبعاد نفسية واجتماعية معاصرة له، وهذا من شأنه أن يكشف عن قوة العلاقة بين الشاعر وأسلافه الذين يسهمون بفاعلية في بناء شخصيته الشاعرية؛ فقد" نظر النقاد إلى الشاعر وعلاقته بأسلافه، ومدى تحقيقه للمبادئ والقواعد والسنة، وحِدَّةِ تذكره، وقوة حفظه، وروايته، ومهارته، وكلها مظاهر الحرفية للشاعر"[٢١٧]، وتلك الحرفيةُ لا بد فيها من السبك والحبك الجيدين لعناصر البيت الشعري من ألفاظ ومعانٍ؛ حتى يظهر البيت الشعري وحدة كاملة لا يُلحَظُ فيها تضمين أو استعانة من نصوص الآخرين، أو أن هناك لجوءًا لشاعر دون غيره لشهرة حازها أو قرابة أو غرض نفعي، وإنما تكون الفائدة والمناسبة هما السبب وراء تلك التضمينات من شعر الآخرين، ولا يُنسى دور المناسبة الشعرية والإضافة المنتظرة من التضمين لذلك، فأي نص أيًا كان نوعه لا بد

فيه من رجوع صاحبه لنصٍ سابق يحاوره ويقيم معه علاقة تكامل وإضافة وبناء، والكاتب لا يستطيع أن يكتب نصًّا إلا باعتماده على ما استقر في وعيه من محفوظ سابق ومخزون ثقافي(٢١٨)، وهنا تكون إعادةُ إنتاج السابق في صورة تناسب عصرا مختلفًا، وهذا من البراعة والتمكن.

ولا تقف دائرةُ التضمين الجزئي أو الإيداع من شعر (أسامة بن منقذ)، فنجد (بوري) يضمن منه حين مدح أخاه (الملك الناصر) نجده يقول (من البسيط):

يا مالك الرّقِّ خُذها نَفثةً صَدَرت /////عن نازحٍ قلبُهُ بالودِّ مُقترِبُ

(إذا رأى بُعدَه عن باب مالِكِه) ///// يَصِيحُ واحرَّبَا لو ينفعُ الحرَبُ

وحالتي لو رآها حاسدٌ لَرثى ///// وكان من رحمةٍ يبكى وينتحبُ(٢١٩).

ويقول (أسامة بن منقذ) حين مدح أحد الولاة (من البسيط):

مِن نَازِحِ الدّارِ بالإخلاص مقتَرِبٍ ///// حُرٍّ برقّكَ دونَ الخلقِ يَعتَرِفُ

إذا رأى بُعدَهُ عن بابِ مالِكِه ///// يكادُ يقضِي عليهِ الهَمُّ والأسَفُ(٢٢٠).

تتشابه الأبيات عند الشاعرين بقوة ملحوظة، ويعمد(بوري) إلى ما يظهر لوعة كامنة وعتابًا صادقًا لمن غيرته الوشاياتُ ومن أنكأته الدسائسُ من أعدائه والحاقدين، ويبين الشاعر علما ومعرفةً عليهما (الناصرُ) لهذه الأمور، ولكن كان الأمل معقودًا على وعيٍ وعدلٍ يتمتع بهما، لهذا فالعتابُ واللومُ أوقعُ هنا، ويضمن (بوري): إذا رأى بعده عن باب مالكه ليصور بقوة عبر كناية قوية ذلك التعلق والذعر والخوف الذين نالوا من الشاعر جراء ما مَرَّ به، فهو (يصيح واحرباه لو ينفع الحرب)، وأسلوب الندبة من أبرز التقنيات الأسلوبية التي يمكن ذكرها في مواضع الحزن والتفجع؛ لما يتعلق بها من حشد الكلمات ذات الصلة بالحزن والأسف والحنين لضد المذكور والمتفجع عليه، فإن تضخيم البيت بهذه الكلمات كان اختيارا واعيا ومتوافقا مع القصد، والجزء المضمن فعاليته في كونه يملك القدرة على شد

انتباه المتلقي واستثارة عواطفه الحزينة، وقد أجاد (بوري) وأثر بقوة عن نظيره (أسامة) في جعل هذا البعد مدعاةً للفجيعة القوية فهو يستحضرُ الحرب وويلاتِها، وهذا أشد إيضاحًا لإظهار قوة البعد وأثره السلبي القوي على (بوري)، ولا تخفى بنيةُ الشرط بين عجز البيت وصدره ليشد هذا الأمر عُرى التأثير والترابط بين جزأيه حتى لكأنه كله ـ البيت ـ لـ (بوري) دون إيداعٍ له من بيت غيره، وهذا الشرطُ أضاف ترابطًا معنويا وظاهريا على البيت، لا سيما في وجود (وا) التي تحمل كل معاني الحزن واللواعج النفسية المشحونة بالقهر والندم على ذنب لم يرتكبه (بوري).

وتوزيعُ المعاني على شطري البيت يحقق توزيعًا خاصًا للمعنى على هذين الشطرين؛ فالشرط له تركيبه الخاص في العربية فهو يصنع تناسبًا موسيقيًا بين شطريه مما يجعل القارئ يطرب لهذا التوزيع، وهذا معمار هندسي برع فيه الشاعر، ويظهر هذا الأمرُ ذوقًا ومهارةً شعريتين للشاعر، والعجزُ يتناسَبُ مع صدر البيت فنيا ونحويًا، فالرؤية والتمعن ينتج عنهما السكونُ أو النطق، وفي حالة الرعب والذعر يكون النطق قويًا، لذا جاء قوله: يصيح، وهذا من باب التناسب الجيد، وقد أشار النقاد لهذا حين أكدوا على ضرورة أن يكون المصراعان المكونان للبيت الشعري متناسبين مع بعضهما البعض في أمور عديدة ومنها: حسن العبارة، وتمامها، وعدم نقصانها، وشرف معناها، وأثرها المنتظر[٢٢١]، وهذه الأمور تقرُّ بقوة بمهارة الشاعر، التي لذلك تفضي به إلى توزيع ألفاظه على أقدار معانيه، مع توخي الدقة والتناسب بين المراد والظاهر منه، أو اللفظ والمعنى، وهذا، بالطبع، مردودُه قويٌّ حين يأتي إليه القارئ المبصر الواعي.

وصفاتٌ عديدةٌ يضفيها الشعرُ في عبارات الشاعر على ذاته (الشاعر) القوية، والتي تخلق بعدًا جماليًا فنيًا، فهو (نازح) وقلبه بالود مقترب، وإذا رأى بعده عن بيت مالكه يصيح، وكل هذا يعمل على التأكيد على قدرة واعية على جعل التضمين أداة إضافة وبناء وتشييد أجمل للبناء الشعري، وينم عن اتصال قوي بتراث السابقين، وأن

أبنيتهم الشعرية راسخةٌ لم يصبها الهِرَمُ أو البِلَى، فهي صالحةٌ لأزمان عديدة وأشعار مديدة.

وتصميمُ القصيدة عند (بوري) لا بد فيه مما يزينه ويُظْهِرُ لبناتِ طوابقه للقارئ بقوة واقتدار، لذا كان التضمينُ لأنصاف الأبيات، الذي يصنع تماسكًا قويًا مع أبيات القصيدة، وهذا يعكس بقوة حداثةَ البناء وعراقةَ الطوابق الشعرية، وقوةَ موادها المكونة لها، فالمتانةُ والجمالُ هما السمتان المسيطرتان على القصيدة وبنائها، لذا كان التضمين من أشعار السابقين مادة قوية لتماسك القصائد عنده، ونجد من أمثلة هذا ما قاله مضمنًا من أبيات الشاعر (أسامة بن منقذ) يقول (بوري) يرثي مملوكًا له (من الهزج):

ما كنتُ أعلمُ أنَّ يوم فراقِهِ ///// سَيفٌ على قتل المحبِّ مُجرَّدُ

أغرى الزّمانُ بنا فراقًا قاطعًا ///// ما بعدَهُ لدُنوِّ دارٍ موعِدُ

(ما بعد فُرقتنا لقاءٌ يُرتجى) ///// (هيهات ليس ليوم فرقتنا غدُ)[٢٢٢].

ونجد (أسامة بن منقذ) يرثي محبوبًا له، يقول (من الكامل):

ما أنتَ أوّلُ من تَناءتْ دَارُه ///// فعلامَ قلبُكَ ليس تخبُو نَارُهُ

ما بَعدَ يَومِكَ من لقاءٍ يُرتَجى ///// أو يَلتقي جُنحُ الدّجَى ونَهارُهُ[٢٢٣].

غريبة هي حياة العاشقين؛ يسوء الزمان بموت الحبيب، وتقف عقارب ساعاته عن الدوران حين رحيلهم بلا عودة، وآلامُ الفراق لا يعرفها إلا كل محب وعاشق، ويمعن الشاعرُ في إظهار آلامه وأحزانه غير المحدودة، لذا كان البيتُ المودَع في القصيدة: (ما بعد فرقتنا...) بليغًا في إيجازه لما يظهر هذه الآلام والأحزان بمهارة؛ فتأكيد طرفيه عبر كون العجز تأكيدًا للصدر به؛ فليس بعد الفراق لقاءٌ، وبَعُدَ الغد لعدم إتيانه؛ فالرحيل قد حكم بهذا، وما الموت إلا ذلك الفراق واللقاء المستحيل، فطرفا البيت عبرا بواقعية شديدة عن رحيل بلا عودة، وتضافر الشطرانِ في إظهار هذا الأمرِ

والتأكيد عليه، والبيت به ما يؤكد البعد بنيةً (شكلًا) وموضوعًا؛ فالنفي واسم فعل الأمر (هيهات) يحملان داخلهما البعد والاستحالة للرجوع لعهد سابق كان مفعمًا بالوصال والحب بين الشاعر ومن يرثيه، وبنية الطباق الماثلة في (فرقتنا – لقاء) و(فرقتنا – غد) ومن قبله (فراق – موعد) ترسم لوحةً حزينة لا يقبع فيها إلا الفراق وقد انتفخت أوداجُه فرحًا بما فعل بين المحبين.

ويغيرُ (بوري) في بنية البيت المضمن في قصيدته فيجعل (فرقتنا) بدلا عن (يومك) و(لقاء) بدلا عن(من لقاء) و(قاطعا) بدلا عن (يرتجى) ليقطع أي أمل في العودة مجددًا لحال كان سعيدًا ذات يومٍ، فالفراقُ المفاجئ هو العنوانُ الأنسب؛ فهو لم يكن ليتوقعه، إنه الموت عينُهُ، ولا يُغفل دور (ما) النافية في بتر أية بادرة أمل تريد النمو مستقبلًا، وما العجر إلا توكيد لهذا الفراق الأكيد، إن الغد سيُمحَى ولن يأتي، فالنفيُ ينسحب على الزمان كله، وليس الليل والنهار، فكأنه مجازٌ مرسل يحمل علاقةَ الجزئية، وينهل (بوري) من التضمين هنا ويجعله ليقرَّ به حقيقةً قوية وهي أن الفراقَ المحتوم هو نهايةُ كل علاقة جميلة دائمًا، لذا نراه بتضمينه" يُدْخِلُ في تشكيل عمله عناصرَ من القديم والحديث، ومن الشرق والغرب، ومن الشمال والجنوب، ولكنه بذلك يبتدع عملًا مغايرًا لما أخذه من عناصر، وها هنا تكمن أصالة الشاعر الذي يكون قادرًا على الإضافة والتخطي أي الإبداع"[٢٢٤]، ذلك الإبداع الذي يضيف لمكانة الشاعر وقدرته الشعرية البارعة في الربط والاتساق.

وزيادةُ المعنى السانح بين جنبات البيت الشعري يؤكدُهُ الشطرُ الثاني (ليس ليوم فرقتنا غدُ) ولا يخفى التقديم لـ (ليوم فرقتنا) المناط عليه التأكيد، فالغدُ لن يكون، والشطران هنا انصهارٌ قوي لماضٍ وحاضرٍ بصورة تناسب الغرضَ الشعري المرادَ وبه تظهرُ آلامُ الفراق والعتاب على تلك الأيامِ التي تفعل بالشاعر هذا وهو المتجنبُ لها والبعيدُ عنها، فاللجوءُ اللفظيُّ هنا هو سبيلُ الشاعر لبث آلامه وأحزانه بقوة واقتدار، وبه يكون تطويرُ المعاني وتوطينُها في ألفاظ قادرة على حمايتها والسير

بها لبر الأمان، وتعمل على العلو بقامتها في البناء الشعري، لذا فلا ضير أن يستعين الشاعرُ بشعر غيره شريطة عدم السرقة" فليس لأحد من الشعراء يعمل المعاني ويخترعها ويتكئ على نفسه فيها أكثر من (أبي تمام) ومتى أخذ معنى زاد عليه ووشجه ببديعه، وتمم معناه، فكان أحق به، وكذلك الحكم في الأخذ عن العظماء بالشعر"[٢٢٥].

ولا يخفى في البيت في شطره الثاني (عجز البيت) التضمينُ لبيت (المتنبي) الذي قاله حين كان يمدح (شجاع بن محمد) أحد الولاة المشهود لهم بالشجاعة والكرم، يقول (من الكامل):

اليَومَ عَهدُكُمُ فَأَينَ المَوعِدُ ///// هَيهاتَ لَيسَ لِيَومِ عَهدِكُمُ غَدُ

المَوتُ أَقرَبُ مِخلَبًا مِن بَينِكُم ///// وَالعَيشُ أَبعَدُ مِنكُمُ لا تَبعُدوا[٢٢٦].

ونجد بوري قد قال (من الهزج) حين رثى مملوكًا له حين انتقل لجوار ربه:

(ما بعد فُرقتنا لقاءٌ يُرتجى) ///// (هيهات ليس ليوم فرقتنا غدُ)[٢٢٧].

يظهر التضمين القوة والسبك في البيت؛ فهو قد جُمِعَ فيه بين شطرين لشاعرين مختلفين: أسامة بن منقذ، والمتنبي، في بيت يأخذ بالمعنى المراد لطريق سلسة تسير عليها الدلالاتُ بيسرٍ وأريحية، وقد عمل (بوري) على إحداث بعض التغييرات اليسيرة ليتناسب مع المعنى الجديد الذي يريده، فإن كان (المتنبي) يجعل العهد بعيدًا لذا لن يأتي الغد فإن (بوري) يجعل الغد بعد الفراق مستحيلًا لأن يأتي؛ فليس هناك غدٌ لكون الفراق قد حكم بهذا الأمر، فهو النهايةُ الحتميةُ، فالمناسبةُ قويةٌ بين الفراق والغد؛ فالعلاقة عكسية بينهما؛ فأينما كان الفراقُ غاب الغدُّ، والضد أيضًا، وهذا يسيرُ في ركاب صدر البيت، فليس بعد الفرقة لقاءٌ يُؤملُ، فكلا الشطرين جاء الفراقُ فيه ليكون المحركَ الأساسي لأحداث البيت الشعري، لذا فإن التغييرَ في البيت المضمن عند (بوري) عبر إتيان (فرقتنا) مكان (العهد) أصاب كبدَ الحقيقة

المرادة، والمعاني المرجوةَ، وهذا من صور الصياغة الجيدة والقوية للألفاظ لتغطي المعاني بكساءٍ يليق بها، وهذا يعد من مظاهر تفوق المتأخرين على أمثالهم من المتقدمين، وذلك في صياغة الشعر، لا في ابتكار المعاني، فإن" المتأخرين إنما يجرون بريح المتقدمين، ويصبون في قوالبهم، ويستمدون بلعابهم وينتجعون كلامَهُم، وقلما أخذ أحدٌ منهم معنىً من متقدم إلا أجاده"[٢٢٨]، ولا بد أن هناك شروطًا لإجادة المعنى ، ومنها تخير اللفظ المناسب لها، ولذا نراه في الصدر للبيت يأتي بـ (فرقتنا)، وأيضًا تكون في عجز البيت (فرقتنا) بل إن الصدر كله يأتي العجز للبيت ليؤكدَه بقوة، فالغد لن يأتي أبدًا فقد كتب الفراق النهاية، ويا لها من نهاية قاطعة مؤكدة.

ولهذا تعدُّ آلية التضمين آلة منافسة وتميز تؤكد لمن له قدرة على إجادة الشعر تمكنه من الفوز والسبق لغيره من الشعراء إذا ما امتلك هذه الآلية الفعالة، وكيف ذلك؟! وهي تعمل على شحذ عقل الأديب فيضحى أكثر قدرة وشهرة ممن يحاكيهم ويضمن شعرهم أحيانًا، وقد كان هذا الأمر شائعًا بين البحتري وأبي تمام، فالشاعر يضحى في يوم ما مُقَلَّدًا بعد أن كان مُقَلِّدًا؛" فالعلاقة القائمة بين القدماء والمحدثين لا يجب أن تكون علاقة أساتذة وتلاميذ بل من الواجب أن تكون هذه العلاقة قائمة على مبدأ المنافسة الفنية العنيفة؛ لأن المحدثين سوف يصيرون قدماء في يومٍ من الأيام"[٢٢٩]، لذا لا عجبَ أن كان التضمين من الوسائل الدفاعية ذات الأثر القوي والتي لجأ إليها (بوري) في شعره ليتمكن من المباغتة والهجوم على معانيه والنيل منها وأسرها بلا هوادة حتى يتحكم هو بها، ويطلق لها الحرية من قيودها أينما شاء للقارئ.

ولأن (المتنبي) لـه باعُـهُ الطويـلُ فـي الشـعر لـذا نجـدهُ حاضـرًا فـي شـعر (بـوري) ليودعَ منه ما يبين عن براعته في الجمع بين مختلفين، ونجد ذلك في قول (بوري) معاتبًا أخاه (من البسيط):

يا أكثرَ النّاسِ بي علمًا ومعرفةً ///// متى تَغَيَّر عن أعراقه الذّهبُ

أحَالَ رأيُك عن ما كنتُ أعهدُهُ ///// (حتى بدا لك أنّ الدُّرَّ مَشْخَلَبُ)[٢٣٠]

فـي حـين نجـد المتنبـي يقـول يمـدح (سـيف الدولـة الحمـداني)، والقصـيدة (مـن البسيط):

بَياضُ وَجْهٍ يُريكَ الشّمسَ حالكةً ///// ودُرُّ لَفظٍ يُريكَ الدُّرَّ مَخْشَلَبَا

وَسَيفُ عَزمٍ تَرُدُّ السَيفَ هِبَّتُهُ ///// رَطبَ الغِرارِ مِنَ التَأمورِ مُختَضِبا[٢٣١].

يعمد (بوري) في تضميناته إلى الاستعانة بما يراه مؤثرًا في الإضافة للمعاني المرادة إضافة إلى التـأكيد عليها، فهو هنا يضيف به ولا يهدم، ويجنح إلى ما به يضحى الأثرُ اللفظيُّ أقوى، فيتخير شطرَ البيت (حتى بدا لك أن الدرَّ مشخلب) ورُوِيَ اللفظ عند المتنبي (مخشلب) بالقلب، وروي عند (مهيار) مشخلبُ، وكلتا الكلمتين أصلُهُما ما يدل على ما كان تكوينه من الخرز كحلي، وكلمة (مشخلبة): كلمة عراقية ليس على بنائها شيء من العربية، وقد تسمى الجارية مشخلبة بما يرى عليها من الخرز كالحلي[٢٣٢]، فالغريبُ والنادِرُ من الألفاظ أحيانًا هو الطريقُ للتعبير عن حالٍ غريبة عليها المرءُ، فنجد (بوري) يضمن من شعر (المتنبي) لبنات غريبة كغربتة الداخلية التي يشعرُ بها، وتسيطر عليه جراء ما يجده من الأقربين إليه دون غيرهم، فالدرُّ قد يضحى خرزًا عند من لا يرى الأمور على حقيقتها، وهذه حال من لا يرى (بورى) جيدًا، والدر وهو العظيمُ من اللؤلؤ، وهو الشيء الثاقب المضيء، فالنقيض الذي عليه بنية الألفاظ (الدر– مشخلب) و(أحال – أعهده) يفسر أثر الإيداع القوي لبنية عجز البيت المضمن هنا في الكشف ببراعة عن حال سيئة

وتحول للنقيض في الأمر، وهو يعكس الجهل من هؤلاء لمكانته، ويبين ما صنعته الوشاياتُ والمكائدُ في نفس أخيه من تحول تجاهه للنقيض، فالصورة تنعكس عبر هذا الإيداع لنصف البيت ليتوافق مع صدره ليعبرا عن صورة صادقة لحالٍ تحول للنقيض، فهي (صورته) هنا كحال مصور يرسم سريرًا فهو بهذا إنما يقلد السرير الذي صنعه النجار وسرير النجار ما هو إلا تقليد للسرير الموجود في عالم المثل والأفكار كذلك الشاعر عندما يصور أعمال الناس[٢٣٣]، فالتضمين هنا إنما هو ارتداد لشعر الأقدمين، وبهذا يكون التأكيد القوي لتميز شعري، وقدرة على الربط وخلق الانسجام بين طرفين مختلفين لينصهرا في إناء واحد، هو البيت الشعري، ولا ينكر جاحدٌ أثر التناسب بين شطري البيت في إبراز التناقض المسيطر على الموقف الشعري بقوة، فمن تحول من حال لأخرى معكوسة هو تمامًا كمن يرى الجواهر خرزًا، ومن يرى العظيم غير ذي قيمة، إنه العتاب الخفي والتنبيه الجلي على وجوب التحقق من الأمور، وعدم الركون لما هي عليه.

وصفاتُ القوة والبهاء تسطع في سماء التضمين عند (بوري) حين يودعُ بيتَ (المتنبي) مع تغيير يسير ليناسب رؤيته في ممدوحه شجاعةً وليصنع له صورة تحمل جمالًا وتفرُّدًا، يقول (بوري) يمدح أخاه الملك العادل(أبو بكر بن أيوب سيف الدين) ويُثَمِّن ما يقوم به (من البسيط):

هو الذي عمَّتْ الدنيا مواهبهُ ///// فلا خلا عن عطايا كفِّه أحَدُ

أُفديهِ مِن ملكٍ في دَستِهِ ملكٌ ///// في تاجهِ قمرٌ في درعه أسدٌ[٢٣٤].

في حين قال (المتنبي) يمدح..... (من البسيط):

قد حِرنَ في بَشَرٍ في تاجه قمرٌ ///// في دِرعه أسدٌ تُدمَى أظافِرُهُ[٢٣٥].

يتمتع بصفات عديدة هو الملكُ العادِلُ، لذا فـ (بوري)يرصدها بقوة ويعضدها بما يؤكدها عبر إيداعه لأبيات من شعر (المتنبي) شاعر الوصف لكل ما يمت بصلة

للفروسية وللحروب بلا منازع، فيأتي لعجز بيته (في درعه....) ويأخذ ما يناسبه، ويجعل العجز كاملًا متضَمَّنًا من بيت (المتنبي)، ويحذف (تدمى أظافره) ربما لمعرفة القارئ بشجاعة الملك العادل، فيكفيه الأسدية مشبها به دون تقييد للتشبيه؛ لتذهب الكلمة بخيال القارئ في أفقٍ أرحب؛ فهو أسدٌ متعددُ الصفات، وما أكثرها صفات الأسد! وأيضًا تقييد كونه قمرًا حين يكون في تاجه، وكونه أسدًا حين يضحى في درعه هو من التحديد لمعاني القوة والبهاء التي يتميز بها عن غيره، فالصور التشبيهية تعطي للتضمين وفرةً في إنتاج المعاني وإيضاحها بقوة، لهذا فالإيداع هنا أصاب من الدَّواةِ مُدَاها، فالانتقاء لما يناسب الموقف هو ما عمل (بوري) على الإجادة فيه.

ويريد الشاعر هنا إسباغ صفات القوة والبهاء على ممدوحه، ويأمل أن تؤدي عباراتُهُ هذا للقارئ بقوة، لهذا يستجير بشعر غيره أملًا في ملاذٍ قوي وشعر فعال، لذا كان تضمينه من شعر (المتنبي) وهو بتضمينه من أبيات غيره يأوي بشعره لركن شديد" فإننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة .... وينتقي منها صورةً أو موقفًا دراميًا أو بعيدًا ذا قوة رمزية"[٢٣٦]، وتلك القوة الرمزية تقوى وتتضح خلف الكلمات التي تكون شعره، ونجدها في عبارات: في درعه أسد، وفي تاجه قمر، وفي دسته ملك، ولا غضاضة أن غيَّرَ الشاعر في بعض شعره بالحذف أو غيره؛ فهذا من سُبُل إبراز البنية الشعرية في ثوب جديد من البناء القوي والفكرة الجيدة، فإنه" إذا تناول الشاعرُ المعاني التي سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يُعَب بل وجبَ له فضلُ لطفه وإحسانه فيه"[٢٣٧].

ويحضر المتنبي وشعره عبر التضمين في أبيات أُخَر في شعر (بوري)، فنراه يرثي أخاه الملك المعظم حين يقول (من الوافر):

ألسنا القوم نقتلُ كُلَّ خصمٍ ///// (وتقتلنا المنونُ بلا قتال)

وليس بدافعٍ للموت أنّا ///// (نَعُدُّ المشرفيةَ والعوالي)

على الملكِ المُعظَّمِ ما استهلَّتْ ///// دموع الغيث مُنحَلِّ العزَالى[٢٣٨].

وقد قال (المتنبي) في رثاء..... (من الوافر) يرثيه بقوة:

نُعِدُّ المَشرُفيَّة والعَوَالي ///// وتقتلُنا المُنونُ بلا قتالِ[٢٣٩].

ينقسم شطرا البيت الخاص بالشاعر العظيم (المتنبي) ليكونا عجزين لبيتين يصف فيهما (بوري) قتالهم لأعدائهم، وكيف هذا القتال الحامي الوطيسُ، إنهم يقتلون من عاداهم، وهم مع ذلك لا يستطيعون ردعًا للمنايا المحدقةِ بهم من كل جانب، إنها العباراتُ الحاملةُ للوصف الأمثلِ لقوة لا محدودة لكلا الطرفين: قوم (بوري) والموت نفسه، فكلاهما لا فكاك من براثنه القوية التي لا ترحم، وهذا التمكين لمعاني القوة والقدرة تعكسه الاستمرارية الماثلة في بنية الفعل والمصدر في (نقتل – تقتلنا – قتال) وتكرار هذا الأمر يعكس إصرارًا من (بوري) على التأكيد على صفة الجلادة والقدرة على القتال الشديد للأعداء، ولا ضير في هذا فهم بالفعل أهل لذلك القتال، فهم لا يردعهم إلا ذلك القاهر لهم: الموت، والذي قهر كل الموجودات حولهم. والمتأمل لصياغة الأبيات القوية عند (بوري) لن يلحظ التضمين به، وهذا من براعة الشاعر وقدرته على نسج كلماته لتعبر عما يريد البوح به فلا ينصرف القارئ عن الأبيات ولا يعدم لصاحبها تميزًا وتمكنًا رغم استعانته شعريًا، وهذا لأن (بوري) يعرف كيف يبني المعاني ويشيدها جيدًا، وبأدوات تكسبها الفعالية والبقاء.

ومهما أعدَّ الشاعرُ وقومُه من عدة لملاقاة هذا العدو الغامض (الموت) فما اسطاعوا له ردًا أو هزيمة، فشاعرنا هنا عبر تضمينه هذا الأمر عبر البيتين قد أكدَّ على رؤية مجسدة قوية، وهي قدرة الموت الفائقة، ولا يُنكَرُ دورُ التشخيص الماثل في الاستعارة (تقتلنا المنون – ليس بدافع للموت) في نقل رؤية الشاعر القوية ونظرته الثاقبة للموت، وهذا يقوي النظرة المتولدة لدى القارئ بفهمه للبيت ومراده القوي.

ومحاورةُ دلاليةُ ودلالاتُ معانٍ عدةٌ تنشأ جراء تضمين الشاعر لبيت (المتنبي) ويصنع هذا تقنية مميزة تؤكد ظاهرة الموت، وهزيمة أية قوة مهما كانت أمامه بلا هوادة، ومن يدرك هذا الأمرَ شعريًا عبر ما بثه الشاعرُ من إيحاءات عبر كلماته هو الذي يفطنُ إلى قوة الشعر التأثيريةِ ويؤمنُ بأن له تقنيةً فريدةً التصويرُ أحدُ أركانها الفاعلة، وأن للتقنية" قيمة أسلوبية من حيث يتولد فيها غير المنتظر من خلال المنتظر، كما تكون لها قيمتها الإيحائية في توكيد مغزى النسق الصياغي وتعميق مراميه"[٢٤٠] وهذا العمقُ يعطي دلالات قيمة عند مستوى الإيحاء، ولا سيما إذا أدركنا قيمة الالتفات المتمثل في نقتل تقتلنا والذي يجعل القارئ في حركة مستمرة؛ فما أن ينتهي من التفكير في قوة هؤلاء حتى ينظر لأمر آخر، وهو قوة الخصم الذي يواجهونه، إنه الموت الذي ينازلهم، وتُرسم لوحة قوية فيها منازلةٌ شديدةٌ بين الموت وقوم الشاعر.

ولا يخفى الاتفاقُ في مناسبة القصيدة لدى الشاعرين، وأن التضمين هنا قد صنع تلاحمًا وتشابكًا قويًا في البيت وليعطي دلالاتٍ عديدةً، منها ما هو شخصي يحمل ما يخص صاحبه، وآخر فلسفي يرسخ لنظرة متفردة حول الموت، وما يفعله، وذلك عند الشاعرين على حد سواء، وهذا بلا شك يحققُ ويُنشِئ عبر دلالاته المتعددة" تفاعلًا حرًا مع شفرات النص مما ينتج عنه إثراء وتضمين لدلالات النص الشعري القديم"[٢٤١]، بما يثبت جودة الشعر وملاءمته لعصور مختلفة، وأن التضمين سلاح فعال لإثبات هذا للأزمنة المتعاقبة.

ويأتي شعرُ(المتنبي) أيضًا ولا ينضب معين مورده ليمد غيره بأسباب القوة والبقاء، وذلك نجده حين نرى الشاعرَ (بوري) يمدح أخاه الملكَ الناصر (صلاحَ الدين) معاتبًا له، فيقولُ في ذلك (من البسيط):

أقسَمتُ لولا صلاحُ الدين ما صلُحَتْ ///// للخلق حالٌ ولا دامتْ لهم نِعَمُ

الجُود والبأسُ أدنى ما يَمُنُّ به ///// (والسيف والرمح والقرطاس والقلم)

لا تعجبِ الناسُ من حقي المُضَاعِ ولم ///// يضِع لدوني لا حقٌّ ولا ذِمَمُ

حاشاكَ حاشاكَ يا خيرَ الورى نظرًا ///// (أن تستوي عندك الأنوارُ والظُّلَمُ)[٢٤٢].

وهو يضمن من شعر المتنبي حين نراه يمدح (سيف الدولة الحمداني) يقول (من البسيط):

الخَيْلُ وَاللّيْلُ وَالبَيْداءُ تَعرِفُني ///// وَالسّيفُ وَالرّمحُ والقرْطاسُ وَالقَلَمُ

.....

وَمَا انْتِفَاعُ أخي الدّنْيَا بِنَاظِرِهِ ///// إذا اسْتَوَتْ عِنْدَهُ الأنْوارُ وَالظُّلَمُ[٢٤٣].

يبدع (بوري)بتضمينه في التأكيد على كرمٍ وحكمةٍ لطالما تمتع بهما، وصفات أخرى لم تُذكر، فيودع أبياتًا (للمتنبي) يؤكد بها، وتكون شاهدًا على قناعاته، فيجعل الكرم والقوة والبسالة في الحروب والشجاعة والحكمة صفات عادية اشتهر بها، لذا يضمن الشاعر ما يقوي دعائم هذا الأمر، ويضحى التضمين لوحة تضم شطرين شعريين مختلفين ومنسجمين شعريًا؛ فكل شطر يأخذ بيد الآخر ليخرج في النهاية بيتًا معبرًا شاهدًا، ويكون موحيًا بالكثير من المعاني الثواني التي تقبع بين ثنايا عباراته، فالشطر المضمن هنا لم يعد يتكلم عن شيء يسير خاص به، وإنما أضحى موضوعًا للكلام، ولا تعد كلماته متقوقعة على نفسها تفسر شيئًا خاصا بها، وإنما أصبح عجز البيت هنا منارة تهدي لعديد من المعاني الثواني الحاملة لدلالات وإيحاءات جديدة فانتقلت بذلك دلالاتُ البيت إلى مستوى أرحب وأفق أوسع[٢٤٤]، فالإيداع إذن هنا إضافة وتقوية لا هدم وإنقاص من قيمة الشعر أو الشاعر، فلا ضير أن ضمن (بوري) أبياتًا لغيره لتعينه على معانيه وتحضرها.

ولا تغيبُ البنيةُ التركيبيةُ وأثرها الفعال، فالبنية الخبرية للبيت (الجود وال..... والسيف والرمح..) تعطي معاني المدح والإشارة بقوة إلى ديمومة هذه الصفات وقوتها

المركوزة في الملك الناصر، وأنها لا تحتاج لتأكيد، لذا كان الخبر ابتدائيًا، وجاء خاليًا من أية مؤكدات، وأيضًا ينزل به الشاعر المنكرَ منزلةَ غير المنكر، وأيضًا بنية الخبر في البيت التالي (حاشاك أن تستوي....) الذي يفيد المدح بالعدل والقدرة على التمييز بين الأشياء المختلفة ولا سيما المتشابهات من الأمور، والتنزيه له عن الوقوع في ظلم أحد أو الحط من شأنه.

ويقول (بوري) معاتبًا أخاه في القصيدة نفسها (من البسيط):

يا أيها الملكُ المسعودُ طالعَه ///// وَمَنْ له دانت الأيامُ والأُمَمُ

(أمطِر علىَّ سحابًا جَودُهُ نِعَمٌ) ///// في طيِّهِنَّ على أعدائِنا نِقَمُ[٢٤٥].

وهذا مُضمن من شعر (المتنبي) حين قال (من الكامل) في مدْح (محمد بن أوس الأزديّ)، والذي لُقّب بـ(أبي شجاع):

يا ذا الَّذي يَهَبُ الجَزيلَ وَعِندَهُ ///// أَنّي عَلَيهِ بِأَخذِهِ أَتَصَدَّقُ

أَمطِر عَلَيَّ سَحابَ جودِكَ ثَرَّةً ///// وَانظُر إِلَيَّ بِرَحمَةٍ لا أَغرَقُ[٢٤٦].

تظهر فوائد التضمين الجلية في شعر بوري فيما تضيفه من إيضاح لأفكاره ورؤاه بصورة أفضل، فنجد قوله: أمطر علي.....قد غير ما يجعل أفكاره الشاردة تجتمع لدى القارئ، وذلك حين غير في بنية الشطر المضمن من (أمطر سحاب جودك ثرة) ليصبح (أمطر سحابا جوده نعم) لتندمج مع العجز للبيت: في طيهن على أعدائنا نقم، فما يأمله (بوري) هنا هو ألا ينصرف الملك الناصرُ لكلام أعداء الشاعر، الذين أوغروا صدره تجاهه، وهو المشهود له بالنزاهة والحكمة، فهو لا يريد مأربًا شخصيًا بل يريد أيضًا تنزيه الملك عن الوقوع في الخطأ أو الانسياق وراء الشائعات دون روية أو تفكير ناقد لها، ولا تخفى بنيةُ البيت الإنشائيةُ الحاملة للأمر الطلبي الذي تتولد منه معاني الرجاء، ولا تغيب البنية البديعية الحاملة للتناقض الذي عليه نفس الشاعر والمنشطرة ما بين الخوف والرجاء، والأمل والخيبة، وكأن العبارات

انعكاس داخلي صادق لحالة مضطربة يمر بها الشاعرُ، فتأتي النعم والنقم مرتبطة بالسياق الكلي للبيت، فشطر (الصدر) يأتي مقابلًا لعجزه، فالنعم ظاهرة للصديق، والنقم مطوية للعدو، فالبيت اكتسب أريحية واتساعًا أقوى حين جاء التضمين لينشر رياح الجود والبأس والدعوة إلى جعل الجزاء حسنًا كان أم سيئًا لمن يستحقه.

ولا تغيب الاستعارة التصريحية الماثلة في تشبيه العطاء بالسحاب، والإنزال بالإمطار وأثرها في تأكيد كثرة العطايا والسخاء الذي عليه الممدوح هنا، وأن السحاب هو ما يهطل على الشاعر، سحاب العطايا غير المنقطع وغير المحدد للهطول، وهذا ما أعطاه التضمين في البيت دون الخروج عن المعنى الرئيس، المدح بالعطاء والكرم، فالمعنى من هذا هو ذاك لا يخالفه في شيء" ولا يغرنك قول الناس: قد أتى بالمعنى بعينه وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه، فإنه تسامحٌ منهم، والمراد أنه أدى الغرض"[٢٤٧]، وهل يريد الشاعر بتضميناته في شعره إلا تأدية الغرض الذي يأمل أن يفطن إليه القارئ من تلك العبارات الماثلة أمامه.

ويوجه (بوري) عبر بيته الخطاب للملك الناصر ليضحى بذلك معيدًا لإنتاج نص قادر على النهوض بالمعاني القوية التي تعطي وفرة إنتاجية تزيد من رسم معاني الكرم والشجاعة وغيرها في إطار واضح ويكون هذا" بلورة للحاضر . في وقت الشاعر. من خلال تجربة الماضي، واستحضار لتعزيز الموقف للكاتب من الرؤى والمفاهيم التي يطرحها أو يثيرها في نصه"[٢٤٨] لتكون مؤكدةً لقدرة الشعر على التعبير عن الماضي والحاضر، أو لنقل: استكشاف المستقبل في ثوب الحاضر، ويؤكد التضمين، وهو أحد آليات الشعر على اتباع الشاعر لأسلافه في نظم الشعر، وإيداع الأشياء المهمة به، كالتأكيد على صفات بعينها أو قضايا معينة، ويكسب الماضي ثوبًا جميلًا يظهره ناصعًا دومًا مهما تقلبت الأزمان وتعاقبت السنون، فتضمينات (بوري) استثمارٌ لأجواء النصوص عند الشعراء السابقين عليه لتصنع منها قالبًا يندمج بشعره فيزيده

فعالية وقوة تأثيرية تخدم مراده الشعري وقضاياه الحياتية المختلفة التي يلوح بها في شعره.

ويستمر التضمينُ من شعر (المتنبي) في سياق العتاب عند (بوري) لأخيه (الملك الناصر) فيقول (من البسيط):

انظر إليَّ بعينٍ منك صادقةٍ ///// (لا تَحسَب الشَّحمَ فيمَن شَحمُهُ ورَمُ)

أطلع شهابًا من الرَأي المُوفَّقِ لي ///// بنوره يتَجلَّى الظُّلمُ والظُّلَمُ[٢٤٩].

وقد ضمن عجز بيته من أبيات (المتنبي) حين مدح (سيف الدولة الحمداني)، حيث قال (من البسيط):

يا أعدلَ الناسِ إلا في معامَلتي ///// فيكَ الخِصامُ وَأنتَ الخَصْمُ والحَكَمُ

أعيذُها نظراتٍ منكَ صادقةً ///// أن تَحْسبَ الشَّحمَ فيمَن شَحْمُهُ وَرَمُ[٢٥٠].

وفي القصيدة نفسها أيضًا نجده (بوري) يقول (من البسيط) يعاتب أخاه:

واسلم فإنك يا مَن عزَّ مبسِمُه ///// (إذا سِلمتَ فكلُّ النَّاسِ قد سلِمُوا)[٢٥١].

وعجز البيت مضمن من قصيدة قصيرة للمتنبي قالها(من البسيط) حين مَنَّ (الله) سبحانه علي (سيف الدولة الحمداني) بالشفاء بعد مرض أصابه، يقول:

المَجدُ عوفِيَ إذ عوفِيتَ وَالكَرَمُ ///// وَزالَ عَنكَ إلى أَعدائِكَ الأَلَمُ

وَما أَخُصُّكَ في بُرءٍ بِتَهنِئَةٍ ///// إذا سَلِمتَ فَكُلُّ الناسِ قَد سَلِموا[٢٥٢].

يصيب التضمينُ مداه المنتظر هنا؛ فهو قد أكد بقوة على تلك النظرة غير المنصفة من (سيف الدولة) للمتنبي حين حاول الوشاة زَرْعَ الفرقة بينهما، فهو كالذي يرى من كان مريضًا بورم خبيث مشحومًا، أو كما هو الآن: سمنة مفرطة، وهكذا فهو لا يرى إلا كذبًا، أما الحقيقة فغائبة عن عينيه هاتين، لذا فهو (بوري) يطلب من الملك النظر بصدق وعدم الركون للتهيؤات أو خيالات العقل والرؤية

الخارجية، واستبدال الشحم باللحم الكاذب (الأورام)، وهذا معادل موضوعي للحال التي عليها الطرفان، واستبدال الشيء بما لا يكافئه هو من الظلم للشيء، ويستبدل الشاعر الخبر الذي في الصدر لبيت المتنبي: (أعيذها نظرات ...) بالأسلوب الإنشائي (انظر إلى بعين صادقة..)، فالمتنبي يبغي الإعلام والإخبار، أما (بوري) فيبغي الرجاء وإظهار العجز والضعف، لذا فهذا يتناسب مع الحالة النفسية بصورة أوضح وأقوى، لذا كان الأمر أقوى تأثيرًا من الخبر لحمله الدلالات الكثيرة في سياق الأمر هنا، وأيضًا النهي في (لا تحسب الشحم.... ورم) والذي يفيد معاني الرجاء أيضًا، فالإنشاء في الطرفين يتحد ليعطي حالة مسيطرة بقوة على الشاعر، حالة اليأس والإحباط جراء ما يجده من الملك الناصر، فالإنشاء هنا كشف عن خلجات نفسية تحملها النفس المكلومة الحزينة.

ولا ينكر قارئ الأثر الواضح للتشبيه الضمني (لا تحسب الشحم....) وفيه شبه من يخطئ في رأيه كمن يرى ورمَ الإنسانِ فيحسبه شحمًا وسمنةً، وهذا يعكس رؤية خاطئة عليها الملكُ الناصر حسب ما يراه الشاعر، وهو وإن بدَّل بعضًا من الكلمات (لا تحسب) ب(أن تحسب) فهذا ليناسب النهيُ الرجاءَ الذي يأمله من الانصراف عن تلك الوشايات والدسائس، وهو بهذا يعيد إنتاجَ معنى قديم في ثوب جديد يخدم نظرتَه ويثبت رؤيتَه، وكل هذا يعد من البراعة في توظيف الكلمات لتتشبع بالدلالات المأمولةِ منها، وهذا يكشف" عملية تشرب المحتوى الدلالي للنص، فهو يتعامل مع اللغة ومفرداتها تعاملًا خاصًا، لذا فالكلمةُ عنده دائمًا إشارةٌ إلى تصورٍ ذهني للشيء الذي يلمح إليه ومجموعةٌ من الدلالات وليست حروفًا متراصةً أو تراكيب متقاربة"[٢٥٣]، وتضيف النكتة التي يحملها التشبيه الضمني بعدًا جديدًا للتأثير الذي يحمله البيت، فيضحى ملتحمًا مترابطًا ومقنعًا بما يحمله من قضية عدم الركون للوشايات والآخرين دون التأكد من صحة الأمور.

والتضمين هنا ليس زينةً أو استعراضًا لقدرات الشاعر الثقافية أو الشعرية وإنما يأتي تلبية للغرض الذي يراه الشاعر ضروريًا لتعميق فكرته المطروحة، وأحيانًا يوجز القضية التي يحاجج لها، والبيت يضحى عند (بوري) أقدر وأبلغ على التعبير عما يعتمل في نفس الشاعر، ويأخذ من الماضي ما يستعين به ليسقطه على حالته المشابهة، وهذا من التوظيف الأمثل للشعر الذي يأتي داعمًا ومضيفًا.

أما صورةُ المتنبي وهو يظهر سروره ببرء ممدوحه مما أصابه فـ (بوري) يعيدها، ولكن في سياق آخر قد أحسن ختامَ قصيدته به، فهو يدعو له بالسلامة والفوز بما يحب، ولكن (بوري) يجعل منه أساسًا يستمد منه الآخرون سلامَهم وحياتَهم، ويرتبط طرفا البيت (اسلم فإنك...إذا سلمت فكل الناس قد سلموا) برابط قوي؛ فالشرطُ المقيدُ (إذا سلمت.... الناس قد سلموا) يبرز الأهمية الكبرى للملك الناصر، ولا يظهر التكرار للفعل (اسلم – سلمتَ – سلموا) مللًا أو تكلفًا إنما يضيف معنى جديدًا، فالفعل الأمر يحمل الدعاء لهذا الملك، والإنشاء غير الطلبي (إذا سلمت....سلموا) هو (أسلوب خبري) من الأساليب البلاغية يبرز التأكيد والإخبار بما ينص عليه فسلامةُ الكل تخضع للجزء، وليس العكس، وهذا يؤكد أهميةَ الجزء القصوى على عكس المتعارف عليه، وأيضًا فإن الشحم والورم هما رمزان يشيران للملك (الشحم) والشحم الزائد(بوري) وربما أراد بالشحم نفسَهَ وأخاه الملكَ، والورم الدسائس والوشايا، وهناك فصل بينهما عبر كون الشحم قد زاد عن حده وأضحى ورمًا، وهذا أيضًا يبرز القطيعة التي حلت بينهما، فالتضمين لكل هذا يؤكد به (بوري) أصالته من خلال اتصاله بتراث السابقين الأدبي، وإثبات في هذا لمقدرته الشعرية من خلال مسايرة الشعراء المشهورين عن طريق تضمينه لأشعارهم في نسيج متلاحم الأجزاء من شعره يتناسب مع القصيدة التي ضمن فيها[٢٥٤]، وشعره بهذا يعيد به أحداثًا قد مرت سابقًا، وها هي تعود أدراجها مرة أخري.

ويظل (المتنبي) مفجرًا لدلالات المعاني التي يأمل (بوري) أن تقرَّ عينُ القارئ

بها، فيقول الأخير ذاكرًا محبوبته (أرام) وهو في الموصل (من الطويل) معبرًا عن حب جارف وقطيعة منها غير مبررة:

يقولون غِرٌّ يبذُل المالَ في العلا ///// ويُعلى له في السَّوم حين يسامُ

وإنّى ليكفيني من المال كلّهِ ///// حِصانٌ ورُمحٌ ذابلٌ وحُسامُ[٢٥٥].

والعجز للبيت مضمن من عجز بيت (للمتنبي) في مدح (سيف الدولة الحمداني) يقول فيه (من الطويل):

حُروفُ هِجاءِ الناسِ فيهِ ثَلاثَةٌ ///// جَوادٌ وَرُمحٌ ذابِلٌ وَحُسامُ

إذا الحَربُ قَد أَتعَبتَها فَالْهُ ساعَةً ///// لِيُغمَدَ نَصلٌ أَو يُحَلَّ حِزامُ[٢٥٦].

يجعل (المتنبي) من صفات ممدوحه: الشجاعة، واعتلاء الجياد، والحمل للسيف ببراعة، ودقة الرمي بالرماح، وهي أمور كان حقا على الناس أن يغاروا منه، ويحقدوا عليه بسببها، وكذلك (بوري)؛ فهو يكفيه من ماله هؤلاء الثلاثة: رمح، وحصان، وسيف، فقد اختلف السياق واتحد المضمون عند الشاعرين، وهذا ليس محض صدفة إنما هو التوظيفُ الأمثلُ للتضمين وتخيرُ ما يناسب الموقفَ، فـ (بوري) يحسنُ للبيت نظمًا ومعنىً بجعله التضمين يخلق علاقة قوية بين الألفاظ المشكلة للبيت والمعاني المتولدة عنه، فالمعاني هنا "تتودد وتتولد والكلام يفتح بعضه بعضًا"[٢٥٧] ليتم الاتحاد، وتظهر رؤية جديدة للقارئ لهيئة المال عند بوري، فكلُ كلمة هنا في البيت المضمن جاءت لتفجر داخل القارئ إدراكًا جديدًا مغايرًا لصورة المال المعهودة، فهو يدرك بتضمينه أنه قد أصاب مرماه وأعطى المعاني حقَّها المنتظرَ لها، ومما لا شك فيه أن" الشاعرَ الحق هو من يميَّزُ عن غيره من الناس بإدراكه لما في الألفاظ من قوةٍ؛ فالكلمةُ عنده لا تفسر بالعقل وحده، لكنها كذلك تفسر بالقلب والخيال، فإذا ما ترددت لفظةٌ في ذهنه كان لها أصداءٌ مدوّيةٌ في دخيلة نفسه"[٢٥٨]، ولذا لا بد له أن ينتقي كلماتِه لتصيب هدفَهَا بدقة وبراعة، والوسيلةُ الأنجع والأمتعُ هنا أحدُ الطرق

إليها هو طريقُ التضمين الممهد الممتد بقوة، وبه يقرُّ المعنى ويثبت، بل وبه يزداد جمالًا وتوكيدًا، وقد أحسن (بوري) بتخيره ما يصل به بين شطري البيت دلاليًا ولفظيا فلا يظن إلا أن البيت بكامله له.

ولا تخفى بنية البيت المؤكدة بمؤكدين (إن + لـ) لدحض أي إنكار قد يتولد عند القارئ حول ما يؤكد عليه الشاعر من كون المال يتشكل عنده في صور ثلاثة، وليس ذلك المتعارف عليه، وهو يؤكد ذلك بمؤكدين أيضًا لينزل المخاطبين الذين يعرفونه . وقت عصره . منزلة من ينكرون ويبالغون في إنكار براعته في الأمور التي نص عليها لتماديهم في الإنكار فنبه على خطأ هذا الأمر عندهم بمؤكداته، ولا يخفى الأثر الذي يتركه الفعلُ المضارع (يكفيني) من إفادة التجدد والاستمرار، فهي ملازمة له . صورة المال هذه . في حياته بكاملها، وربما في ذلك دعوة خفية لغيره أن يكونوا مثله فلا يكون المال عندهم على صورة معهودة واحدة.

وختامًا لأبيات الديوان يأتي التضمين من شعر (المتنبي) ليكون في موضع مؤثر يكشف فيه (بوري) عن نفس تذوب عشقًا في من تحبه، يقول (من الطويل) معبرا وموجزا عن حب تمكن بقوة منه:

بُلِيتُ بمن لا يعرفُ العطفَ قلبُهُ ///// ولا يسمعُ الشّكوى لمن كان شاكيا

فيا ربِّ إن لم تقضِ لي منه بالمنى ///// فكن يا إلهي بالمنيّةِ قاضيا

وإنّى لأستشفي من البينِ بالرَّدى ///// (وحسبُك داءً أن يُرى الموتُ شافيا)[٢٥٩].

وقد ضمن بيته من قصيدة (للمتنبي) يمدح فيها (كافور الإخشيدي)، ويعرض بـ(سيف الدولة) يقول في بيته يتمنى الموت علاجًا لما هو فيه (من الطويل):

كَفَى بكَ دَاءً أَنْ تَرَى المَوْتَ شَافِيا ///// وَحَسْبُ المَنَايَا أَنْ يكُنَّ أَمَانِيَا

تَمَنَّيْتَها لَمَّا تَمَنَّيْتَ أَنْ تَرَى ///// صَدِيْقا فَأَعْيَا أَوْ عَدُوًّا مُدَاجِيا[٢٦٠].

كفى بك من الداء وشدته، ومن المكروه وبلوغ غايته أن ترى الموتَ شِفَاءً

تطلبه، وتعتد به دواءً ترغَبُهُ، وحسب المنايا في الظفر ببغيتها، والتمكن من إرادتها، أن يكن أمانيَ يؤمل وُرُودُها، ورغباتٍ يستبطأ حُلُولُها هذا ما يراه (المتنبي) وينص عليه، وهذا المنطقُ الغريبُ للبعض، وإن كان له مبررهِ المقبول عند المتنبي؛ فهناك فسادُ الزمان وأهله، واستحالته في جملة أمره، وقد تمنى (المتنبي) أن يرى فيه صديقا فلم يجد، أو مداجيا بالعداوة فلم يبصره؛ إذ الناسُ كلهم أعداءٌ غيرُ ساترين، وأضدادٌ غيرُ مجاملين، إلا أننا نرى (بوري) تمنى الموت أيضًا، وذلك ليس لسبب إلا لصدِّ محبوبه عنه، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل بقوة عن حبٍّ جارف لا جدال في قوته وعنفوانه، فالموتُ عنده علاجٌ فعال وترياقٌ ناجعٌ للفراق والبعد، ويكفى المرء أن يجعل من الموت شفاءً لا يغادر لهذا الفراق القاتل سقمًا، فأي حب هذا؟! إن الموت دونه علاجٌ يلجأ له (بوري)، ولذا نجد مرارةً وحزنًا دفينينِ يتضح أثرهما من تكراره للفظة الموت بلفظي: (الردى – الموت) وهذا له أثرهُ البلاغي الذي يجعل القارئ لا يصاب بالملل أو الانصراف عن أبياته عند التمعن فيها بقوة.

والتضمينُ من البيت جاء ليقر حالًا كان عليها الشاعرُ، فالموت ترياق ودواءٌ لحالة الحزن التي خلَّفَهَا الفراقُ والهجران بل إنه (الفراق) أشد تأثيرًا من الموت نفسه على الشاعر، ولا يأتي التصرف في البيت لإظهار الاختلاف أو القدرة على التطويع الأمثل للكلمات بل يتخير ما يناسب مضمون معانيه ليكسبه صدقًا وتأثيرًا، فيأتي بـ (وحسبُك) مكان (كفى) بإضافة الكاف للمخاطب ليقلل من دائرة التخصيص فيجعلها قاصرة عليه عبر التجريد الذي بالبيت عبر توجيه الكلام لغيره وهو يريد به نفسه، فهو هنا يوجه أنظار القارئ بقوة لما هو عليه من حال سيئة، ويأتي بـ(حسب) مكان (كفى) ليفيدَ التنوعَ في المعنى الذي يحمله الفعل؛ فهو يعنى ظن، وعد، واعتبر وغيرها من المعاني[٢٦١]، وعند (بوري) الموتُ شفاءٌ، كالمتنبي تمامًا، وإن داءً شفاؤه الموتُ لهو أقسى الأدواء، والمنية إذا صارت شفاءً فهي غاية البلية، وفاقرة الخطوب، وفي بناء الفعل للمجهول(يُرى) بديلًا عن (تَرَى) يأتي للتعميم والتهويل من الفاجعة

(الموت)، ومن يرى هذا هو الإنسانُ المبتلى، وبناء الفعل للمفعول غرضٌ قَصَدَ إليه الشاعرُ، ولم يخف على المرسل غرضَه هنا، وهو التنبيه إلى فداحة الأمر الذي أُصيبَ به (بوري)، وتأكيد وقوعه، ولا يخفى العدولُ الواضحُ من المخاطب إلى الغائب، فهو ينشط ذهنَ المتلقي ويحركُ رواكدَ فكره للتفاعل مع البيت، واستجلاءِ خباياه الجديدة عند (بوري).

ولاختلاف السياق الآتي فيه البيت يُفَضَّلُ تغييرُ بعض الألفاظ في البيت عند (بوري)؛ فهو عند المتنبي في العتاب، وعند شاعرنا في سياق الغزل بمحبوبه، وهذا من الدلالات التي تكشف مرونَةَ شعر(المتنبي) وصلاحيتَه اللفظية القوية، وبه يعيد (بوري) إنتاج دلالات جديدة بعد أن تشرب نصَّه النصَّ القديمَ وامتزجَ به بقوة ليعبر عما يريده بوضوح، وهذا التغييرُ عند الشعراء ليس لفقر لفظي؛ إنه من أفانين الشعر والتمكن منه ومن دلالات القدرة على النظم الجيد له؛ حيث إن تضمين المصراع هنا في غير ما أتى عليه صاحبه يعد من البراعة والتمكن؛ فهو (التضمين) ليس مجرد عملية يقوم بها الشاعرُ دون أن تظهر في البيت وظيفتها التي جاء من أجلها، وإنما هو تفجيرٌ لطاقات كامنة في النص يكتشفها شاعرٌ تلو الآخر، وفي أعصر متنوعة زمنيًا، كل حسب موقعه وإحساسه الشعري[٢٦٢]، فتوظيفُ الشاعر لأبيات المتنبي ـ في المواضع العديدة السابقة ـ عبر التضمين لها أو لأنصافها، جاء ليخلق بها تفاعلًا شعريًا ويبعثها من جديد محملةً بدلالات وإيحاءات بما يريده بل إنه بذلك يعيد بناءها من جديد بأدوات جديدة فهو خلق جديد وبعث فريد لها بما يناسب عصره ورؤيته الشعرية، وجاء التغيير في بعض البيت ليناسب رؤية (بوري) وليكون أكثر تأثيرًا واتحادًا مع أجزاء بيته، فهو يولد بتضميناته تلك نصوصًا مشحونة بدلالات ومعاني تحقق الفاعلية الشعرية عبر اتحادها القوي ببقية أجزاء البيت والقصيدة لتحقق نجاحًا وتصويرًا قويًا لما ينص عليه (بوري) هنا.

ونرى التضمين لأنصاف الأبيات لا يدور في فلك المشهورين من الشعراء، فقد

كان الأخذ من الشعراء غير المشهورين أيضًا معينًا على بناء البيت، وآلة هادرة في جوف المعاني تجمعها بقوة وتعطيها للقارئ ليبصر مراد الشاعر ويؤمن بقضاياه، ومن هؤلاء (أبو العميثل الأعرابي)[٢٦٣] الذي نراه يقول متغزلًا وواصفًا محبوبته في شعر قوي يبصر معه القارئ ما كان من أمر محبوبته الجمالي، يقول (من الوافر):

أما والراقصاتِ بذاتِ عرقٍ ///// ومن صلّى بنعمانِ الأراكِ

قتلتِ بفاحمٍ وبذي غروب ///// أخا قوم، وما قتلوا أخاكِ[٢٦٤].

ويضمن (بوري) في موشح له صدر بيت (العميثل) حين يشبب بمحبوب له (من الوافر):

أجِيْرِي واغنَمِي في الحبِّ أجرى ///// وفُكّي بالوصال أسيرَ هجر

يقولُ وفى حَشاهُ لهيبُ جمر ///// (قتلتِ بفاحمٍ وبياضِ ثغرِ

أخا قومٍ وما قتلوا أخاكِ)[٢٦٥].

يحسن (بوري) إلى النص حين يوظف به ما يجعله قادرًا على البوح بما في نفسه المشتعلة عشقًا وحبًا، فالتضمين من البيت(قتلت بفاحم.....) يجعل الكشف عن تلك الحالة من الوجدان الملتهب، ويبين عن أسباب ذلك؛ فهناك من الأسباب الجمالية الواضحة ما يأسر قلبَ الشاعر (بوري)، وما بينهما ليس عشقا بل حربًا، وقد قتلته فيها تلك المحبوبة وليست له دية تؤخذ مكانه، وجعل الحب حربًا قد أشعل ساحة المعركة، ولا يخفى لازم الفائدة في البيت وهو الإخبار القوي للقارئ بتلك الحرب المستعرة التي قُتل فيها الشاعر، وأيضًا لا يخفى التغيير الذي أحدثه (بوري) بالبيت في استبداله ذي غروب بقوله: بياض ثغرٍ، والذي يسير في ركاب البيت بصورة أكثر انسجامًا عبرَ المقابلة التي تحدث بين سواد وبياض، وهذا يبين عن جمال واضح.

وتظهرُ براعة الشاعر في النكات البلاغية البديعية من العدول الواضح في الأفعال (أجيري–اغنمي– فكي)، والتحول للغيبة(يقولُ) ثم الخطاب مرة أخرى في (قتلتِ)، وأيضا العدول الزمني من الأمر للمضارع ثم للماضي، ثم الأثر البلاغي للأفعال الأمر الذي يفيد هنا الدعاء، والتجريد في البيت عبر الحديث عن غائب وما الغائب إلا الشاعر هنا، فالتجريد هو :"إخلاص الخطاب لغيرك، وأنت تريد به نفسك، لا المخاطب نفسه"(٢٦٦)، وهذه الأمورُ تصنع جمالًا لفظيًا بين الألفاظ، وينسحب بالتالي على المعاني، ولا يقلل التغييرُ الذي يحدثه الشاعرُ هنا من بلاغة البيت أو من قدرته الشعرية؛ فلا يمكن لشاعر الاستغناء عن الأخذ لبيت أو شطر بيت من غيره أو حتى لفظة ليسكنها مكانَهَا الملائمَ لها في قصيدته، إن الشعر تأثير وتأثر، فكلُّ شاعر يحاول دومًا بناء شعره على وتيرة متقنة بين الذات والموضوع، لذا يستعين ويستعير ما يتماشى مع هذا الغرض، وكل شاعر له رؤيته التي تخلق معاني إنسانيةً عبر تحويره في أبيات من يضمّن شعره، وتلك المعاني الإنسانيةُ تخلق معها قيمًا فنية هي ملكةٌ مهما تشابهت مع غيره من الشعراء(٢٦٧)، ولذا فتبقى له بصمته التي تمثل أحد جوانبها في اتساق الكلمات الوافدة (المضمنة) مع أبياته دون صنع فراغ شعري.

ولا يجنح (بوري) إلى التضمين من شعراء بعينهم بل يضمن ما يلائم حاجتَه الشعرية وفكره، لذا يلجأ للشاعر غير المشهور (ابن عُيينة) في محاورته لمحبوبته، يقول (بوري) في موشحته (من الوافر):

صَدَدتِ وما عطفتِ على نحُولي ///// وحُلتِ وما ظننتُكِ أن تحولي

ومِنْتِ فقلتِ فينا شرَّ قيل ///// (فقُولي ما بدا لك أن تقولي)

أليس اللهُ مُطِّلعًا يراكِ(٢٦٨).

ويقول (أبو عيينة) ذاكرا محبوبته ومحاورا لها (من الوافر):

لقد فضلت دنيا في فؤادي ///// كفضل يدي اليمين على اليسار

فقولي ما بدا لك أن تقولي ///// فإني لا ألومك أن تغاري[٢٦٩].

يستمر الشاعرُ في التشبيب بمحبوبته فيأتي لموقف مشابه لما يمر به، وذلك ما كان من حب بين (ابن عيينة) و(فاطمة) محبوبته، والموقف، وإن تباين بعضَ الشيء؛ ف(بوري) محبوبتُهُ كذبَتْ وصدَّتْ عنه، وقالت ما ليس فيه، إلا أن (أبا عيينة) يذكر فضل محبوبته التي لم تختلقْ كذبًا أو بهتانًا عليه، ولكن الجامع في النهاية أن كلا الشاعرين لا يقسو على محبوبته؛ فهو يبيح لها أن تقول فيه ما تريد؛ فهذا ما يعطيه الأمر (قولي ما بدا...) فالأمر هنا غرضه الإباحة، وتسير دلالات الماضي من الأفعال (صدت- حلت . مِنْتِ) لتعطي التأكيد لحدوث هذه الأمور، إلا أن الشاعر يبيح لها ما فعلت، ويختتم موشحته بأن (الله) هو من يحاسب، ولا تخفى دلالةُ الاستفهام التي تولد معاني التقرير، فهو يقرُّ بأن الحساب ليس عنده (محبوبه) بل عند(العزيز الحكيم).

ويخلط (بوري) عبر تضمينه بين النفي والإيجاب، نفي حدوث الحب الذي تمناه، والإيجاب الماثل في حبه الجارف، والتي تدلل عليه الأبياتُ بقوةٍ واقتدارٍ، فيا له من حبٍّ هذا! وهذا الأمر يمثل بفضل التضمين الذي يرفده الفيضُ من المحفوظ الشعري لديه، وهو هنا صانعٌ ماهرٌ يلجأ للأدوات الفاعلةِ، والتي تخلق التأثيرَ والنفاذَ للقارئ، ومن هذه الأدواتِ الفعالةِ التضمينُ من شعر غيره، إنها أصباغٌ يلون بها لوحَتَه، ويزيدها بهاءً، ويتفاعل معها المتلقي؛ لما فيها من جديد لم يعهده، والبيت والتضمين الذي به أفرز معاني الهجر والصد في صورة أكثر وضوحًا، و(بوري) لا يعني بتضمينه أنه يتتبع المعاني الخاصةَ بالشعراء موضع التضمين؛ إنه يستثمر التجاربَ المشابهَةَ منها لتجربته، ويخدم فكرته باقتدار عبر تضمينه ما ينسجم ويتسق ويضيف لفكرته ويدلل عليها حين يقدمها أو يعلنها أو يعلن الحالةَ التي يجسدها ويتحدث عنها لقارئه[٢٧٠] ويعمل على إيداعها لقارئه، ولا شك أن النص القديم هنا له من

الإيحاءات والقوة ما يجعله قادرًا على حيازة ذهن القارئ وفكره بل إنه يفجر لديه" طاقات جديدة من تلك الطاقاتِ التي يحملها النصُّ القديمُ، وهذا يعني أن النص القديم هو نموذجٌ قابلٌ للتمدد والتجدد والاستمرار"[٢٧١] والبعث من جديد في ثوب قشيب.

والاستعانة بأشعار السابقين وتضمينه منها يكشف عن أهميتها الدلالية والتعبيرية، وأنها قابلةٌ للتشكل في أثواب عديدة؛ لمرونتها، لذا لا ضير أن ضمن (بوري) من شعر المتنبي حين قال (بوري) يمدح أخاه الملك الناصر(من الطويل):

ألا هل لأيّام الوِصالِ وصولُ ///// وهل عند ذي الوجهِ الجميل جميلُ

نعم عنده لو شاء للقلب راحةٌ ///// (ولكنّهُ بالمكُرماتِ بخيلُ)[٢٧٢].

وقد قال (المتنبي) في مدحه لـ(سيف الدين الحمداني) ويعدد مآثره (من الطويل):

فأوْرَدَهُمْ صَدْرَ الحِصانِ وَسَيْفَهُ ///// فَتًى بأسُهُ مِثْلُ العَطاءِ جَزيلُ

جَوَادٌ عَلى العِلاّتِ بالمالِ كُلّهِ ///// وَلَكِنّهُ بالدّارِعِينَ بَخيلُ[٢٧٣].

إن البيت بمضمونه الجديد بفضل التضمين الذي أودعه (بوري) إياه لقادرٌ على الكشف القوي عن حبيب شيمتُه البخلُ لا يعطيه اهتمامًا أو يعيره حبًا، ويميط البيت اللثامَ عن مدلول نفسي وبعدٍ دلالي عميق؛ فالبخل في الحب يكون سببًا لفنائه وذبول أزهاره، والمتنبي يوظف البخل في مكانه الأليق فهو على الأعداء مثمر، أما هنا في الحب فمجدب، فـ(بوري) يأخذ الكلام ويضعه في شكل جديد ليكون شبكة من العلاقات الدلالية الجديدة لتضيف لمخزون القارئ شيئًا جديدًا لم يكن له عهدٌ به من قبل، فالتضمينُ قد فتح آفاقًا جديدة عبر السبك الجيد والحبك لصدر البيت مع العجز المضمن من شعر (المتنبي) والدلالة تضحى أكثر جودة "فالنص حقل دلالات وإنتاج لها ومركز يطفح بشحنات شعورية وبوتقة لخلفيات فكرية وفلسفية تتماهى معا بحثًا عما يمتح ويلد ويقدم إنتاجًا فريدًا وجديدًا"[٢٧٤] فالأفكار لا تقف، والمعين لا ينضب

بالإضافة التضمينية.

وعلاقاتُ التبادل الحواري بين النصوص يعمل التضمينُ على تعميقها والتداخل القوي بينها، بما يقوي من التأثير المنتظر منها عند المتلقي تجاه القضايا المطروحة عند الشاعر، فنجد (بوري) يحقق هذا جليًا للقارئ ليُظهِرَ حبا جارفًا أصابه حتى أضحى مريضًا بالعشق، يقول (بوري) متغزلًا (من الطويل):

قضيبُ أَراكٍ تحته دِعْصُ رَملةٍ ///// (يميل به تيهُ الصبا فيميل)

من التُّركِ مصقولُ العَوارضِ لَحْظُهُ ///// إذا ما رنا سيفٌ عَلَيَّ صقيلُ[٢٧٥].

وقال أيضًا مفضلًا أسلوب الندبة لينادي محبوبه متحسرًا على حاله وما أصبح عليه (من الطويل):

فواكبدي هل لِي من البَيْنِ راحَةٌ ///// ووَاحَزَني هل لي إليك سبيلُ

وواأسفي هل يجمع الدهرُ بيننا ///// (فيُشفَى عليلٌ أو يُبَلُّ غليلُ) [٢٧٦].

ونجده يضمن شعر(الطغرائي)[٢٧٧] حين قال(من الطويل) في نكبته محاولًا التسرية عن نفسه على سبيل التمثيل عله يجد في ذلك تثرية عن نفسه، وتعزية له على ما يمر به من أحوال متقلبة لا تسر أحدًا:

ولا تحسبنَّ الدوح تُقلَعُ كلما ///// يَمُرُّ به نَفْحُ الصِّبا فيميلُ

ولا تحسبنَّ السيفَ يقضُبُ كلما ///// تعاوَرهُ بعد المَضَاءِ كُلولُ

فقد يعطفُ الدهرُ الأبيَّ عِنانَهُ ///// فيُشفَى عَليلٌ أو يُبَلُّ غليلُ[٢٧٨].

يستقي (بوري) مادته الشعرية هنا من المعطيات التراثية بجدارة، ويوظفها في إطار فني لا يرى فيه المتلقي عوجًا ولا أمتًا، واللوحةُ الشعرية هنا بفضل التضمين صورةٌ قويةٌ تصفُ محبوبَه وصفًا جسديًا لا يترك فيه عضوًا إلا وصفه، ويزيد العجزُ المضمنُ (يمر به الصبا فيميل) الوصفَ الخاص بالقوام الجميل الممشوق، والبيت

كله لوحة تسر الناظرين، و(الطغرائي) وإن كان بيته يثير الحزن لدى القارئ، وهو يصنع تشبيها ضمنيًا لحالة عليها الشاعرُ، ويأملُ أن تتغيرَ للأحسن كحال شجر الدوح الذي يتمايل مع الرياح ويقاوم اقتلاعها له، كذلك هو يسري عن نفسه بدعوتها للصبر والجلد، إلا أن (بوري) يوظف عجز البيت عنده ليصنع مع صدره وصفا جميلا في مضمار غزله بمحبوبه، فالتحولُ لحال مغاير بالأدوات نفسها هو من البراعة بمكان، ويكشف عن امتلاك الشاعر لأدوات شعره، وتحكمه فيها بقوة، فاختلافُ المقام لا يجعل النص جامدًا لا يقبل التشكل في صور عديدة بل إن الشاعر الحاذق هو من يوظف المعنى في سياقات مختلفة وفق بنية شعرية دالة، وعند (بوري) يأتي التضمينُ على غرضه المنشود؛ فهو يقوي الوصف ويعكس المرونة والجمالَ اللذين عليهما المحبوبةُ، والبيتُ بتضمينه" تعبيرٌ قويٌّ عن صلته بالتراث وإعادةِ إحيائه له دون أي محاولة لخلخلة أنساق التراث أو إعادة تحويله، وهذا له أثرُهُ في إنتاج معانٍ ثلاثية الأبعاد، فيها من التراث وفيها من المعاصرة وفيها من قيم التراث والمعاصرة بُعْدٌ ثالثٌ هو الناتجُ الجماليُّ عن امتزاج النصوص...."[٢٧٩] وهذا الامتزاجُ له أثره في إظهار تعانق الاستعارات في صدر البيت مع نظيرتها في عجزه لصنع نكتةٍ بلاغيةٍ جميلةٍ لها أثرُهَا الملحوظُ في نقل تجربة الشاعر الخاصة وموقعه من محبوبه.

والأثرُ الذي تتركه الاستعاراتُ التصريحيةُ الماثلة في: قضيب أراك – دعص رملة – والمكنية الماثلة في: تيه الصبا – يميل به تيه الصبا– يجمع الدهر – سبيل إلى الدهر، واحزني – هل لي إليك سبيل، هو خلقُ حالة معبرة عما يمر به من نفس متقلبة بين الحب والرجاء، إنها معاني جاءت بفضل الاتحاد بين عصرين ومكانين مختلفين، شعر (الطغرائي– بوري)، وفيها المعاني، وقد احتذى فيها (بوري) بما تقدم عليه من شعر (الطغرائي)، وهو بهذا ساعده على استخراج معانٍ لطيفة من معانٍ متقدمة[٢٨٠]، وبهذا يضحى البيتُ هنا في ثوبه الجديد مدخلًا لشبكة جديدة تقتنص المعاني لتنشأ علاقات جديدة تدفع المتلقي ليرى الصبا والمحبوبة والحب بطريقة

جديدة مختلفة عما عهده تبعا لتشكيل التضمين مع باقي البيت شكلًا جديدًا للغزل والحب.

والندبة في النداء (واكبدي– وأسفي–واحزني) تظهر التفجع والتوجع والحزن ومدى الشوق لوصل المحبوب والتمني لأن يبعدَ ما يسوءُ العلاقةَ بينهما، ويتمنى لو رحل الفراق دون رجعة وجمع بينهما الدهر مرة أخرى، ويتعاضد هذا بقوة مع الإنشاء الطلبي الذي يفرز تأكيد معاني الاستبعاد لما يتمناه، فلو يَمُنُّ الدهرُ عليه بالقرب، ويتعهد البَيْنُ بالارتحال عنهما دون عودة، لكان أفضل له ولمحبوبه، فالإنشاء الطلبي (هل يجمع الدهر....) يتحد مع العجز المضمن(فيشفى عليل أو يبل غليل) ليثير سؤالًا ويعطي جوابا عنه، فهو يتمنى ما قيل حتى يشفى قلبه ويرتوي من عطشه الشديد جراء الحب القاحل هذا الذي أصابه بالهيام الشديد (العطش)، فهو قد هام قلبًا ونفسًا، ابتعدَ وعَطُشَ عطشًا شديدًا، وما العطشُ إلا الحبُّ، فهل إلى ارتواءٍ من سبيل؟ فالاتحاد لشطري البيت أفرز بناءً أشد انسجامًا، وأعطى المعاني ميدانًا أكثر رحابة لتجول بحرية.

ويتعانق الماضي بالحاضر بفضل التضمين هنا، فينتقلُ المتلقي بفضله لزمن الشاعر ومكانِهِ ليبصرَ بعينيه حبًا جارفًا، وعذابًا عليه المحبون جراء ما يفعله الفراقُ والبعدُ بهم، فيأملُ القارئ أن لو ارتد لذلك الزمان، وهذا ما يحققه التضمينُ ؛ فتوظيف التراث يقوم على فلسفة ذات أركان ثلاثة متعانقة هي: الماضي، والحاضر، والمستقبل، أما الهدف الفني فهو نقد الواقع وكشفه والثورة عليه والتطلع إلى المستقبل[٢٨١]، وما المستقبل إلا فهم النص وإدراك قدرته على كونه آلة تُفهَم بها النصوص إذا ما اشتملت الأمر نفسه، وفي مواضع أخرى، هذا لأن النصَّ المتضمن لا يعمل لزمن معين أو حدث معين؛ فتوظيفه في أي وقت وفي موضع بعينه ما هو إلا لتمكن الشاعر من شعره وامتلاكه لأدواته، فالبيت المضمن للشاعر أو نصفه أو أجزاء منه يمكن به أن يضحى شعرُهُ ذا قوة إيحائية ورمزية تحوِّل نموذَجَه إلى

طريق يسير عليه مَنْ جاء بعده، ولا عجب في ذلك؛ فالإنسانُ عامة، والشاعرُ خاصة، يتميز بالقدرة على التواصل مع غيره لينقل إليه ما يختزنه[٢٨٢]، ليكون آلة ضخٍ فعالةً للتراث توضح أهميته في إحداث التواصل والتفاعل عبر العصور المختلفة.

وشعر (الوأواء الدمشقي) يحضر في التضمين لأنصاف الأبيات في شعر (بوري)، ونجد هذا واضحًا في قول (بوري) حين قال (من الطويل):

يا نافِرًا عنّى نُفُورَ رُقادِي ///// (ما لي ومالَك قد أطلتَ سُهادِي)

ها قد بلغتَ مُرادَ نفسِك كلَّه ///// منّى فكيف حُرِمتُ منك مُرادي[٢٨٣].

وقد قال (الوأواء الدمشقي) متغزلًا ومخاطبا محبوبته (من الطويل):

يَا مَنْ نَفَتْ عَنِّي لَذِيذَ رُقَادِي ///// مَا لِي وَمَالَكِ قَدْ أَطَلْتِ سُهادِي

فَبِأَيِّ ذَنْبٍ أَمْ بِأَيَّةِ حَالَةٍ ///// أَبْعَدْتِنِي وَلَقَدْ سَكَنْتِ فُؤَادي[٢٨٤].

يضيف التضمين بقوة إلى المعنى المراد، وهو تأكيد الأرق وذهاب النوم عن الشاعر جراء حبه الجارف، والذي لا يبادله فيه محبُوبُه ذلك العشق، فابتعد عنه تمامًا كابتعاد النوم عنه، ويلقي الشاعر باللوم على نفسه؛ فهو من أورد نفسه هذا الأمر دون تأثير خارجي، ويبوح البيت بفضل التضمين الذي أُودِع إياه بلواعج ذلك الحب المصاحب له الكتمان، ويكون علامة دالة على مشاعر مكبوتة تنطق بها الكلماتُ من بين ثناياها، وهذا بناءٌ هندسيٌّ قوي يجذب المتلقي إليه؛ فهي دمج لعنصرين مختلفين عبر كون الشطرين لشاعرين وزمنين مختلفين، وهذا" أقرب ما يكون إلى إجراء التفاعلات الكيماوية بين عدة عناصر لإنتاج عنصر جديد"[٢٨٥] وهذه التفاعلات تتشكل من بِنَى لفظية وتراكيب مستقاة من مصادر عدة تتفاعل فيما بينها لإنتاج أفضل ما فيها، إنه المعنى الأجمل والأكثر إيجازًا لما عليه الشاعر.

ولا يغيبُ (أبو نواس) عن ساحة التضمين، فنجد (بوري) يضمّن شعرَه (أبا نواس) في عجز بيته حين قال يمدح أخاه (الملك الناصر) ليقول(من البسيط):

يا مَن أموري وأحوالي بأجمعها ///// إليه في سائر الأحوال تنتسبُ

عطفًا عليَّ وإنعامًا فقد (عَلَقَتْ ///// يداي منك بحبل ليس ينقضبُ)[٢٨٦].

ويقول (أبو نواس) واصفًا أحد الغلمان، والذي هامَ به حبًا ، (من البسيط):

نَفْسِي فِدَاؤكَ يا مَن لا أبوحُ به ///// عَلَقْتَ مني بحبل ليس ينقضبُ[٢٨٧].

يُظهر (بوري) حذقًا شعريًا ومهارةً في تحويل دفة البيت من الغزل ليضحى في سياق المدح، ويضيف به قوة في إظهار ممدوحه، وقدره، ثم يتخلص من المدح إلى طلبه العطايا والفيض منه، ويذكر السببَ، وهو: أن يديه تمسكان بحبل قوي لا ينقطع أبدًا، فعُرَى الاتصال قويةٌ لا تهترئُ، وقد أكسب(بوري) معانيه وألفاظَه ثراء بتضمينه الذي تأتي فيه الاستعارةُ (حبل) والترشيح لها (ليس ينقضب)، وعلاقة العهد المستعار له الحبل علاقة قوية قديمة؛ فلطالما ذُكر الحبل للدلالة عليه وتعيينه بقوة، ولا تُخفى مواضعه في (القرآن الكريم) والشعر العربي للتدليل على هذا الأمر، والاستعارة هنا تحرك الذهنَ وتوقظه وتجدد تنشيطه للتبصر في تلك المعاني التي يريدها الشاعر، وهي معاني القوة والاتصال والترابط، فالتضمين بذلك أوجز المعاني بل وكثفها.

والتضمين لا يضيف فقط للبيت جدة وبهاءً، وإنما يخلقُ تفاعلًا وترابطًا مع أبيات البيت الأخرى، وهذا يسهمُ في تنشيط شعرية النص عنده، ويؤكد أن التضمين هنا ليس مجرد نقل للبيت أو شطره، وإنما هو تحول للمعنى الأول وكيفية في التفاعل معه[٢٨٨] ليخلقَ مع كلمات البيت تفاعلًا قويًا يكشفُ عن الصلة التي بين الشاعر وممدوحه هنا، فالتضمينُ إذن يمهدُ الطريقَ أمام المتلقي ليبصرَ عوالمَ الشاعرِ وخلجاتِه النفسيةَ والفكريةَ، وهو بهذا يعمل على نقل المتلقي إلى أجواءِ النصوص الغائبة ليستفيدَ من التأثير الذي تتمتع به بعضُ تلك النصوص في نفوس المتلقين للتأثير فيهم تارة، وتعميقِ الرؤية الشعرية تارةً أخرى[٢٨٩].

وفي النهاية يبقى أن التضمين وسيلة فعالة تكشف الكثير من خبايا النصوص؛ فهي تمكنها من الامتزاج مع كونها لعالَمين مختلفينِ وشاعرين مختلفين أيضًا إلا أنه يعمل على التقارب والتفاعل البناء بين النصوص، ويبصر المتلقي الأثر المحمود الذي يضيفه التضمين ليحسن من جودة النص أو لنقل ليزيد في بهائه وتأثيره، والتضمين يعمل على إفشاء المنفعة الشعرية بين النصوص؛ فهو لا يدعو للتضمين من شعر المشهورين أو المُعلمين فقط بل الجودة تقع في النصوص التي بها التضمين الجيد الذي يضيف للنص رونقًا وتأثيرًا ويبعد به عن الإسفاف والتقليل، وهذا يعمل على إكساب المتلقي العديد من الأمور التي كان يجهلها، ومنها معرفة شعر المغمورين من الشعراء القدماء، وهنا توجد أمثلة عديدة لهذا الأمر.

وأخيرًا فقد حاول البحث إلقاء الضوء على الشاعر (تاج الدين بوري بن أيوب)، وشعره، وكيف كان التضمين سمة ظاهرة في شعره، لذا كان جديرًا بالبحث توجيهُ الأنظار لهذه الظاهرة المهمة في شعره.

الخاتمة:

خَلُص البحث إلى النتائج التالية:

١- كان التضمين للبيت الواحد من شعراء كُثُر في ميدان المدح والوصف لمن له باع كبير في هذا الميدان، وكان أكثرهم المتنبي، وأسامة بن منقذ، ومهيار الديلمي، وغيرهم ممن كانت لهم قصائد في الحماسات والوصف للحروب وأدواتها، ولهم دراية بها.

٢- كان التضمين للبيت الواحد في ميدان الغزل، والحكمة، والرثاء، لمن اشتهروا في قصائدهم بهذا الأمر كالعباس بن الأحنف، والنابغة، والسموءل، وغيرهم ممن صدعت بهم جنباتُ البحث.

٣- كان التوظيف للبيت في مكانه الذي يضيف به لمحة دالة على المعاني المرادة، وكان له أثره الفعال في الإضافة التي تكسب بيته صدقًا وتأثيرًا يلمح عبر سبكه وحبكه مع أبيات القصيدة.

٤- كثرة التضمين للأبيات لا يعني عدم القدرة على الابتكار بل يعكس الوفرة الشعرية والتمسك القوي من جانب الشاعر بأسلافه، وشعرهم الذي كان له شأنه؛ فهو بهذا يضيف لشعره قلائد عقيان تزينه لا لتطمسه؛ فهو له أبيات ليست مضمنة لشعر غيره، وكانت قمة في البلاغة والفصاحة.

٥- جاء التضمين لأنصاف الأبيات أو ما سمي بـ(الإيداع) في ديوان (تاج الملوك بوري) ليؤكد قدرته الشعرية على السبك بين أجزاء البيت الواحد بصورة لا يظهر معها التضمين لأبيات غيره، وهذا من سمات الشاعرية الفذة والقدرة على امتلاك أدواتها.

٦- أودع الشاعر أنصاف أبيات لشعراء اشتهروا في عصورهم وعمل على إيداع ما يناسب شعره قلبًا وقالبًا، وبما لا يعمل على الذهاب بجودة البيت الشعري.

٧- كان التطويع للأبيات التي في سياق معين لتُتَضمن في سياق مختلف أمرًا دالًا على تمكن الشاعر من أدواته الشعرية؛ فيضحى الإيداع إضافة جيدة لبناء البيت في شاكلة جديدة تضيف لأهمية التضمين.

٨- عمل (تاج الملوك بوري) على التضمين من أشعار الشعراء المغمورين أيضًا بما يعمل على تقديمهم للقارئ والإشارة إليهم، وهذا إن دل فإنما دلالته على التخير لما يناسب الشعر وليس من اشتهر به.

٩- تنوعت التضمينات في جميع أغراض الشعر عند (تاج الملوك بوري) وهذا يكشف عن فعالية التضمين في البناء الشعري، ومدى الثراء البلاغي لهذه التضمينات.

١٠- التضمين عند الشاعر دارت جودته بين أمرين :اتباع المتقدمين في شعرهم من حيث الغرض والبناء، والثاني: الإبداع في الدمج بين أبياته وأبيات لشعراء آخرين بما لا يهدر براعته الشاعرية، وكذلك إيداعه لأنصاف أبيات لهم مع الصهر الجيد لشطري البيت بما لا يظهر تنافرا البتة بينهما.

١١- ظهر أثر البيئة التي ترعرع في كنفها الشاعر في شعره وتضميناته.

١٢- يبقى شعر (تاج الملوك بوري بن أيوب) شاهدًا على براعته وشاعريته مع عمره القصير.

هوامش البحث:

(١) معجم لسان العرب، ابن منظور الأفريقي، تحقيق: عبد الله الكبير وآخرين، مادة (ضمن)، صـ٢٦١١.

(٢) نفسه، صـ٢٦١١.

(٣) نفسه، صـ٢٦١١.

(٤) راجع: معجم مصطلحات البلاغة، أحمد مطلوب، باب (ت ض م)، صـ٣٧١، و٣٧٢.

(٥) راجع: البرهان في علوم القرآن، جزء٣، الزركشي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ص٣٣٨، والكليات، الكفوي، صـ٢٦٦، و٢٦٧، والخصائص، جزء٢، ابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، صـ٣٠٨

(٦) الكتاب، الجزء١، سيبويه، تحقيق: عبد السلام هارون، صـ٣٨.

(٧) المقتضب، جزء٤، المبرد، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، صـ٣٨٨.

(٨) الخصائص، جزء٢، ابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، صـ٣١٠.

(٩) راجع: البرهان في علوم القرآن، جزء٣، الزركشي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، صـ٣٣٨.

(١٠) نفسه، صـ٣٣٩.

(١١) سورة النساء، آية ٢.

(١٢) سورة النساء، آية ١٠.

(١٣) البلاغة العربية، الجزء ٢، عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، صـ٥٠.

(١٤) الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ضياء الدين بن الأثير الجزري، تحقيق: مصطفى جواد، وجميل سعيد، صـ٢٣٢.

(١٥) انظر: المرجع السابق، صـ٢٣٢ بتصرف.

(١٦) الصناعتين (الكتابة والشعر)، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، صـ٣٦.

(١٧) العمدة في صناعة الشعر ونقده، جزء١، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، صـ٢٧٣، وانظر: المثل السائر في أدب الكاتب والناثر، جزء٣، ضياء الدين بن الأثير، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، ، ص٢٠١.

(١٨) العمدة في صناعة الشعر ونقده، جزء١، ابن رشيق القيرواني، صـ٢٧٣.

(١٩) المثل الثائر، ضياء الدين بن الأثير، جزء٣، صـ٢٠١.

(٢٠) سورة الفاتحة، آيات٦، و٧.

(٢١) راجع: لسان العرب، ابن منظور، مادة (ضمن)، صـ٢٦١١.

(٢٢) النابغة الذبياني، الديوان، شرح وتقديم عباس عبد الساتر، ص١٦٢.

(٢٣) ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، جزء١، تحقيق: محمود محمد شاكر، ص٥٨.

(٢٤) طبقات فحول الشعراء، جزء١، محمد بن سلام الجمحي ، تحقيق: محمود محمد شاكر، صـ٤٧، و٤٨.

(٢٥) انظر: البديع، عبد الله ابن المعتز، تحقيق: عرفان مطرجي، صـ٨١، و٨٢.

(٢٦) راجع: المرجع نفسه، صـ٨٢.

(٢٧) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق: عباس عبد الساتر، صـ٧٩.

(٢٨) نفسه، صـ٨٠.

(٢٩) نفسه، صـ٨٠.

(٣٠) نفسه، صـ٨٠ بتصرف.

(٣١) نفسه، صـ٨٠.

(٣٢) انظر: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، جزء٤، الثعالبي، تحقيق: محمد محيي الدين، صـ٢١٤، و٢١٥.

(٣٣) العمدة في صناعة الشعر ونقده، جزء٢، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: السيد محمد بدر الدين صـ٦٨.

(٣٤) نفسه، صـ٦٨.

(٣٥) حدائق السحر في دقائق الشعر، رشيد الدين الوطواط، ترجمة: محمد الشواربي، تقديم: أحمد الحوفي، المشروع القومي للترجمة، صـ١٧٤.

(٣٦) البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، تحقيق: أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، صـ٢٤٩.

(٣٧) انظر: شرح مقامات الحريري، جزء٣، أحمد عبد المؤمن الشريشي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، صـ٢٥٨.

(٣٨) نفسه، صـ١٥٩.

(٣٩) المثل السائر في أدب الكاتب والناثر، ضياء الدين بن الأثير، جزء٣، صـ٢٠٠.

(٤٠) نفسه، صـ٢٠١.

(٤١) الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ضياء الدين بن الأثير الجزري،

صـ٢٣٢.

(٤٢) الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ضياء الدين بن الأثير الجزري، صـ٢٣٢، وأيضًا راجع: المثل السائر في أدب الكاتب والناثر، ضياء الدين بن الأثير، جزء٣، صـ٢٠٣.

(٤٣) كفاية الطالب في نقد الشاعر والكاتب، ضياء الدين ابن الأثير، تحقيق: حاتم الضامن، ونوري حمادي القيسي، صـ٢١٢.

(٤٤) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وببيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري (٥٨٥- ٦٥٤هـ)، تحقيق: حفني محمد شرف، صـ٣٨٠.

(٤٥) نفسه، صـ٣٨١.

(٤٦) نفسه، صـ٣٨١.

(٤٧) نفسه، ص٣٨٢.

(٤٨) بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، جزء٤، عبد المتعال الصعيدي، صـ١١٩.

(٤٩) نفسه، صـ١٢٢.

(٥٠) نضرة الإغريض في نُصرة القريض، المظفر بن الفضل العلوي (٥٨٤ – ٦٥٦هـ)، تحقيق: نهى عارف الحسن، صـ١٩١، و١٩٢.

(٥١) انظر: المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أبو القاسم السجلماسي، تحقيق: علال الغازي، صـ ٢١١.

(٥٢) نفسه، صـ٢١٢.

(٥٣) نهاية الأرب في فنون الأدب، جزء٧، شهاب الدين النويري، صـ١٢٦.

(٥٤) الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني، صـ٤٣٠.

(٥٥) كتاب الفوائد، المشوق إلى علوم القرآن، شمس الدين أبي عبد الله محمد المعروف (بابن قيم الجوزية) (ت٧٥١هـ)، تحقيق: السيد محمد بدر النعساني، صـ١١٧.

(٥٦) نفسه، صـ ١١٨.

(٥٧) نفسه، صـ ١١٩.

(٥٨) شرح المختصر على تلخيص المفتاح، سعد الدين التفتازاني، صـ٢٣٧.

(٥٩) نفسه، صـ٢٣٩.

(٦٠) الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، محمد بن على الجرجاني، تحقيق: عبد القادر حسين صـ٣١٧.

(٦١) خزانة الأدب ولب لباب العرب، ابن حجة الحموي، صـ٣٧٧.

(٦٢) شواهد البديع، ناصر الدين محمد بن قرقماس، تحقيق: مهدي أسعد عرار، صـ١٢٦.

(٦٣) شرح عقود الجمان في علم المعاني والبديع والبيان، جلال الدين السيوطي، تحقيق: أحمد سعد علي، صـ١٦٩.

(٦٤) نفسه، صـ١٧٠.

(٦٥) حلية اللب المصون على الجوهر المكنون على الرسالة الموسومة بالجوهر المكنون في المعاني والبيان والبديع، أحمد الدمنهوري، تحقيق: عبد الرحمن الأخضري، صـ١٦١.

(٦٦) راجع: الأعلام، جزء ٢، خير الدين الزركلي، صـ٧٦، وراجع: ابن خلكان (ت ٦٨١هـ)، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، جزء ١، تحقيق: إحسان عباس، صـ٢٩٠.

(٦٧) ابن خلكان (ت ٦٨١هـ)، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، جزء ١، تحقيق: إحسان عباس، صـ٢٩٠.

(٦٨) راجع: ابن خلكان (ت ٦٨١هـ)، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، جزء ٤، تحقيق: إحسان عباس، صـ٢٢٦، و٢٢٧.

(٦٩) راجع أخباره في الروضتين في أخبار الدولتين النورية والصلاحية، جزء ٣، شهاب الدين عبد الرحمن بن إسماعيل المقدسي، المعروف ب(أبي شامة)، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، صـ١٠٨.

(٧٠) راجع: مقدمة ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، تحقيق: حسين محمد عبد الهادي، صـ٢١، و٢٢.

(٧١) راجع أخباره في الروضتين في أخبار الدولتين النورية والصلاحية، ج٣، صـ١٠٨.

(٧٢) راجع: الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية بمصر والشام، أحمد أحمد بدوي، ص٤٣٤، و٤٣٥.

(٧٣) راجع: النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، جزء ٦، جمال الدين أبو المحاسن يوسف الأتابكي (٨١٣ – ٨٧٤هـ) تحقيق: محمد حسين شمس الدين، صـ٨٧، و٨٨.

(٧٤) راجع: شذرات الذهب، جزء ٤، ابن العماد الحنبلي(ت ١٠٨٩هـ)، صـ٢٦٥.

(٧٥) راجع: مقدمة ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، تحقيق: حسين محمد عبد الهادي، صـ٢٤.

(٧٦) راجع: المقفى الكبير، جزء ٢، أحمد بن علي المقريزي، تحقيق: محمد اليعلاوي، ص٢٩٢.

(٧٧) راجع: دراسات في الشعر في عصر الأيوبيين، محمد كامل حسين، ص١٨٦بتصرف.

(٧٨) راجع: النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، جزء ٦، جمال الدين أبو المحاسن يوسف الأتابكي، ص٨٧، و٨٨، وأيضًا: وفيات الأعيان، جزء ١، ابن خلكان، ص٢٩٢، و٢٩٣، وأيضًا: السلوك لمعرفة دول الملوك، تقي الدين أبو العباس العبيدي المقريزي(ت٨٤٥هـ)، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، جزء ١، ص١٩٣.

(٧٩) راجع، مقدمة ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، تحقيق: حسين محمد عبد الهادي، صـ٥٠ بتصرف.

(٨٠) راجع: النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، جزء ٦، جمال الدين أبي المحاسن يوسف الأتابكي، ص٨٨، و٨٩.

(٨١) راجع: المكون التناصي في الصورة الشعرية عند محمود درويش من كتاب "زيتونة المنفى"، إبراهيم أبو هشهش، صـ١٧٥.

(٨٢) السموءل بن غريض بن عادياء شاعر جاهلي عربي يهودي حكيم واسمه معرب من الاسم العبري (عن العبرية شْمُوئِيل (שְׁמוּאֵל)، من شِيم: اسم، إيلْ: الله، أي سمّاه الله)، عاش في النصف الأول من القرن السادس الميلادي، من سكان خيبر، كان يتنقل بينها وبين حصن له سماه حصن الأبلق في تيماء وكان الأبلق قد بناه جده عادياء. اختلف في نسبه واسم أبيه اختلافا كبيرا فقيل هو من غسان من قبيلة الأزد وأنكر غسانيته وأزديته بعضُ النسابة، وقيل هو ابن يهودي وأمه من غسان من الأزد وقيل بل هو عربي يهودي من بني الديان من قبيلة مذحج لافتخاره بهم في قصيدته التي اشتهر بها، والسموءل ذاع صيته في التاريخ بفضل شعره، فكان واحدا من أكثر الشعراء شهرة في وقته فقد كان ذا بيان وبلاغة، وقد عد النقاد لاميته من أشهر شعره وأجوده، وهناك حادثة وقعت بينه وبين امرئ القيس وملك الحيرة أثبت بها تفوقه الخلقي وتبديته للخصال الحميدة على الروح والجسد، وجعل مضرب المثل، فأصبح يقال لكل من يظهر وفاء خارقًا إنه أوفى من السموءل. راجع: الأعلام، قاموس لأشهر تراجم الرجال والنساء، خير الدين الزركلي، جزء ٣، صـ١٤٠.

(٨٣) ديوان السموءل، تحقيق: واضح الصمد، صـ٦٦.

(٨٤) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، تحقيق: حسن محمد عبد الهادي، صـ١٩٤.

(٨٥) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب، صـ٢٢٧.

(٨٦) راجع: ضياء الدين ابن الأثير، الوشي المرقوم في حل المنظوم، تحقيق: جميل سعيد، صـ١٥٢.

(٨٧) راجع: السيميائية في فلسفة اللغة، أمبرتو إيكو، ترجمة: أحمد الصمعي، صـ٣٩٢، و٣٩٣.

(٨٨) قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، أبو طاهر محمد بن حيدر البغدادي، صـ١١٦.

(٨٩) انظر: معترك الأقران في إعجاز القرآن، جزء١، جلال الدين السيوطي، تحقيق: محمد على البجاوي، صـ٧٥.

(٩٠) راجع: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، جزء٣، ابن الأثير، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، صـ٢٠٣.

(٩١) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، تحقيق: حسن محمد عبد الهادي، صـ١٥٨.

(٩٢) ديوان المتنبي، المتنبي، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، وآخرين، صـ١٢٢.

(٩٣) لغة "عرار" مشروع ائتلاف الاتباع والابتداع، نهاد الموسى، صـ٢٥.

(٩٤) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، تحقيق: حسن محمد عبد الهادي، صـ١٨٣.

(٩٥) ديوان المتنبي، المتنبي، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، صـ٢٠١.

(٩٦) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق: عباس عبد الساتر، صـ١١.

(٩٧) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، صـ١٦.

(٩٨) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، تحقيق: حسن محمد عبد الهادي، صـ١٩٥.

(٩٩) ديوان المتنبي، المتنبي، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، والبيتان من الطويل، ص ٢٦٨.

(١٠٠) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، صـ٢٦٥.

(١٠١) نفسه، صـ٦، و٧.

(١٠٢) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، تحقيق: حسن محمد عبد الهادي، صـ١٩٩.

(١٠٣) ديوان المتنبي، المتنبي، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، صـ٢٤٤.

(١٠٤) الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، محمد بن على الجرجاني، تحقيق: عبد القادر حسين، صـ٢٨٩.

(١٠٥) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، تحقيق: حسن محمد عبد الهادي، صـ١٢٤.

(١٠٦) المنصور أبو عامر(٣٢٦ – ٣٩٢ هـ = ٩٣٨ – ١٠٠٢ م) محمد بن عبد الله بن عامر ابن محمد أبي عامر بن الوليد بن يزيد بن عبد الملك المعافري القحطاني، أبو عامر، المعروف

بالمنصور ابن أبي عامر: أمير الأندلس في دولة المؤيد الأموي، وأحد الشجعان الدهاة، وأصله من الجزيرة الخضراء. قدم قرطبة شابا، طالبا للعلم فبرع، ولما مات المستنصر الأموي كان (المؤيد) صغيرا، وخيف الاضطراب، فضمن ابن أبي عامر لأم المؤيد سكون البلاد واستقرار الملك لابنها، وقام بشؤون الدولة، وغزا، وفتح، ودامت له الإمرة ٢٦ سنة، غزا فيها بلاد الإفرنج (٥٦) غزوة، لم ينهزم له فيها جيش، ومات في إحدى غزواته بمدينة سالم، ولا يزال قبره معروفا فيها، والإسبانيون يلفظونها مدينة سالي، أو ثالي بالثاء، له شعر جيد، وأمه تميمية ولبعض العلماء تصانيف في سيرته. انظر: الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء، جزء ٦، خير الدين الزركلي، صـ ٢٢٦.

(١٠٧) ديوان المتنبي، المتنبي، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، صـ٥٦. والبيت من قصيدة يطلق عليها:(القصيدة الدينارية)

(١٠٨) راجع: ديوان مهيار الديلمي، مهيار الديلمي، جزء ١، صـ٧.

(١٠٩) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، تحقيق: حسن محمد عبد الهادي، صـ ١٢٣.

(١١٠) ديوان مهيار الديلمي، مهيار الديلمي، جزء ١، صـ١٣١.

(١١١) قواعد الشعر، أبو العباس أحمد ثعلب (ت٢٩١ هـ)، تحقيق: رمضان عبد التواب، صـ٦٧، و٦٨.

(١١٢) معجم النقد العربي القديم، جزء ١، أحمد مطلوب، صـ٢٧٩.

(١١٣) راجع: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني، صـ١٧.

(١١٤) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، تحقيق: حسن محمد عبد الهادي، صـ١٢٣.

(١١٥) ديوان مهيار الديلمي، مهيار الديلمي، جزء ١، صـ١٣١.

(١١٦) راجع: خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، صـ٣٧٧.

(١١٧) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، تحقيق: حسن محمد عبد الهادي، صـ١٢٥.

(١١٨) ديوان مهيار الديلمي، مهيار الديلمي، جزء ١، صـ١٣٢.

(١١٩) راجع: موسى صالح ربابعة، الاقتباس والتضمين في شعر عرار، صـ٢٣٢.

(١٢٠) هو أحمد بن محمد بن علي بن يحيى التغلبي، أبو عبد الله، المعروف بابن الخياط، شاعر، من الكتاب، من أهل دمشق، مولده (٤٥٠هـ) ووفاته (٥١٧هـ) فيها، كان أبوه خياطًا، وسمي نسبة لهذا، طاف البلاد يمتدح الناس، ودخل بلاد العجم، وأقام في حلب مدة، له ديوان شعر، اشتهر في عصره، راجع: ديوان ابن الخياط، تحقيق: خليل مردم بك، صـ٥، و٦.

(١٢١) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، تحقيق: حسن محمد عبد الهادي، صـ١٥٦.

(١٢٢) ديوان ابن الخياط، تحقيق: خليل مردم بك، صـ٢٣.

(١٢٣) لغة عرار، مشروع ائتلاف الاتباع والابتداع، نهاد الموسى، صـ١٢٥.

(١٢٤) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، تحقيق: حسن محمد عبد الهادي، صـ١٣٤.

(١٢٥) ديوان العباس بن الأحنف (ت ١٩٢هـ) ، تحقيق: عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، د.ط، ١٩٥٤م، صـ٥٩.

(١٢٦) راجع: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م، صـ١٦.

(١٢٧) هو أبو الفرج محمد الغساني المعروف بالوأواء الدمشقي (٣٠٥- ٣٩٠هـ)، شاعر دمشقي، حلو الألفاظ، في معانيه رقة. عاصر وامتدح سيف الدولة الحمداني، لقب (الوأواء) لحقه لأنه كان مناديًا في دار البطيخ بدمشق ينادي على الفواكه. والوأواة صياح ابن آوى أو صياح الكلب، وهو من حسنات الشام ليس للشاميين في وقته مثله. و(الغساني) نسبة إلى الغساسنة، ولا شك أن معظم حياة الوأواء مضت في دمشق، مدح سيف الدولة والشريف العقيقي، ولم يشتهر شعر الوأواء في عصور الأدب العربي كما اشتهر غيره من فحولة العصر الحمداني كالمتنبي وأبي فراس، راجع: ديوان الوأواء الدمشقي، تحقيق: سامي الدهان، المقدمة من: صـ٥-١٢ بتصرف.

(١٢٨) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، تحقيق: حسن محمد عبد الهادي، صـ١٥٥.

(١٢٩) ديوان الوأواء الدمشقي، تحقيق: سامي الدهان، صـ٢٦٨.

(١٣٠) لذة النص، رولان بارت، ترجمة: فؤاد صفاء، والحسين سيحان، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٨م، صـ٢٧.

(١٣١) راجع: مقدمة ديوان تاج الدين بوري بن أيوب، صـ٥٥.

(١٣٢) هو عبد الملك بن عبد الرحيم الحارثي، ويكنى بأبي الوليد، نرجح أنه ولد سنة (١٤٠هـ) في أقل الأحوال وهو شاعر فحل، من بني الحارث بن كعب، من قحطان، كان من سكان الفلجة، من الأراضي التابعة لدمشق في أيامه (يطل عليها جبل عاملة) وقصد بغداد، فسجنه الرشيد العباسي، وجهل مصيره، وضاع أكثر شعره، وما بقي منه طبقته عالية، ومن العلماء من يجزم بأن من شعره اللامية المنسوبة للسموءل، كلها أو أكثرها، راجع: الحارثي: حياته وشعره، زكي ذاكر العاني، بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠م، صـ٨٧، و٨٨.

(١٣٣) الأبيات في الحماسة البصرية، تحقيق: مختار الدين أحمد، صـ٢٤٢.

(١٣٤) ديوان تاج الدين بوري بن أيوب، صـ١٦٧.

(١٣٥) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب، صـ١٩٢.

(١٣٦) نفسه، صـ١٩٢.

(١٣٧) مفهوم الشعر، قراءة في التراث النقدي، جابر عصفور، صـ٣٥١.

(١٣٨) راجع: توظيف التراث في شعرنا المعاصر، علي عشري زايد، مجلة فصول، عدد١، مجلد١، ١٩٨٠م، صـ١٣٧.

(١٣٩) هو محمد بن عبد الله (الملقب بكناسة) ابن عبد الأعلى المازني الأسدي (١٢٣ – ٢٠٧ هـ = ٧٤١ – ٨٢٣ م) من أسد خزيمة، أبويحيى، من شعراء الدولة العباسية من أهل الكوفة، كان يجتنب في شعره المدح والهجاء. وقد قصر شعره على الزهد وما يتصل به من رياضة النفس على ترك الهوى والاتعاظ بالدنيا وفناء ملذاتها وبقاء تبعاتها، وكان عالما بالعربية وأيام الناس، راوية للكميت وغيره من الشعراء، وهو ابن أخت إبراهيم ابن أدهم الزاهد المعروف بزهده وورعه الشديدينِ.

(١٤٠) ديوان تاج الدين بوري بن أيوب، صـ١٦٧، و١٦٨.

(١٤١) الأبيات في الحماسة البصرية، جزء١، تحقيق: مختار الدين أحمد، صـ٢٤٤

(١٤٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ، صـ٤٨.

(١٤٣) انظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب، صـ١٩٢

(١٤٤) العتبي محمد بن عبيد الله بن عمرو، أبو عبد الرحمن الأموي، من بني عتبة بن أبي سفيان. أديب، كثير الأخبار، حسن الشعر، من أهل البصرة، ووفاته فيها، (ت ٢٢٨ هـ)، له تصانيف، منها (أشعار النساء اللاتي أحببن ثم أبغضن)، و(الأخلاق)، و(أشعار الأعاريب)، و(الخيل). قال ابن النديم: كان العتبي وأبوه سيدين أديبين فصيحين. وقال ابن قتيبة: الأغلب عليه الأخبار، وأكثر أخباره عن بني أمية. راجع: مُعجم الشعراء العباسيين، عفيف عبد الرحمن، ص٢٩٧.

(١٤٥) الأبيات في الحماسة البصرية، تحقيق: مختار الدين أحمد، صـ٢٤٠.

(١٤٦) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، صـ١٦٥، و١٦٦.

(١٤٧) هو أبو الحسن علي بن محمد بن فهد التهامي (٠٠٠ – ٤١٦ هـ/ ٠٠٠ – ١٠٢٥ م)، شاعر مشهور ولد باليمن، واشتهر بلقب التهامي، نسبة إلى موضع بين الحجاز واليمن، إلا أن المصادر لا تكاد تذكر شيئًا عن سنة مولده، نعته الذهبي بشاعر وقته، وهو من أهل تهامة (بين الحجاز واليمن)، زار الشام والعراق، وولي خطابة الرملة. ثم رحل إلى مصر، متخفيا وبها قتل سنة (٤١٦ هـ) ولد باليمن، واشتهر بلقب التهامي، نسبة إلى موضع بين الحجاز واليمن. راجع: مقدمة ديوان التهامي، صـ١١، و١٢.

(١٤٨) ديوان أبي الحسن علي بن محمد التهامي (...– ٤١٦هـ)، تحقيق: محمد بن عبد الرحمن الربيع، صـ٣٣٣.

(١٤٩) راجع: السرقات الأدبية، بدوي طبانة، صـ١٦٩.

(١٥٠) راجع: البيان والتبيين، جزء١، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، صـ٨١.

(١٥١) هو الحسن بن المبارك بن محمد أخو أبى الحسن بن الخل الفقيه، كان شاعرًا مليحًا ظريف المعاني، نوع في شعره، وسماه ابن السمعاني: أحمد، وتوفي (٥٥٢هـ)، راجع: فوات الوفيات والذيل عليها، محمد بن شاكر الكتبي(ت ٧٦٤هـ)، مجلد١، تحقيق: إحسان عباس، صـ٣٥١، و٣٥٢.

(١٥٢) فوات الوفيات، مجلد١، صـ٣٥٢.

(١٥٣) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، صـ٢٠٤.

(١٥٤) خزانة الأدب وغاية الأدب، أبو بكر بن علي، المعروف بابن حجة الحموي، (٧٦٧–٧٣٧هـ) ، مجلد٣، تحقيق: كوكب دياب، ص١٨٤

(١٥٥) أبو عبد الله مالك بن أنس بن مالك بن أبي عامر الأصبحي الحميري المدني، (٩٣–١٧٩هـ) فقيه ومحدِّث مسلم، وثاني الأئمة الأربعة عند أهل السنة والجماعة، وصاحب المذهب المالكي في الفقه الإسلامي. اشتُهر بعلمه الغزير وقوة حفظه للحديث النبوي وتثبُّته فيه، وكان معروفًا بالصبر والذكاء والهيبة والوقار والأخلاق الحسنة، وقد أثنى عليه كثيرٌ من العلماء منهم الإمام الشافعي، راجع: الإمام مالك بن أنس إمام دار الهجرة، عبد الغني الدقر، ص٢١.

(١٥٦) أَبو حَامِدْ مُحَمّد الغَزّالِي الطُوسِي النَيْسَابُوْرِي (٤٥٠ هـ – ٥٠٥ هـ)، الصُوْفِي الشَافْعِي الأَشْعَرِي، أحد أعلام عصره وأحد أشهر علماء المسلمين في القرن الخامس الهجري، كان فقيهًا وأصوليًا وفيلسوفًا، وكان صوفيّ الطريقةِ، شافعيّ الفقهِ إذ لم يكن للشافعية في آخر عصره

مثلَه، وكان على مذهب الأشاعرة في العقيدة، وقد عُرف أحدَ مؤسسي المدرسة الأشعرية في علم الكلام، وأحد أصولها الثلاثة بعد أبي الحسن الأشعري، (وكانوا الباقلاني والجويني والغزّالي)، لُقّب بألقاب كثيرة في حياته، أشهرها لقب «حجّة الإسلام»، راجع: صالح أحمد الشامي، الإمام الغزالي حجة الإسلام ومجدد المئة الخامسة، ط١، صـ١٩، و٢٠ بتصرف.

(١٥٧) راجع: الصورة في التراث البلاغي والنقدي، جابر عصفور، صـ٣٨١، و٣٨٤.

(١٥٨) راجع: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، صـ٢٨٦، و٢٨٧.

(١٥٩) شاعر مقل لا توجد له ترجمات معروفة في أمهات الكتب. راجع: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، جزء٣، أبو منصور الثعالبي، تحقيق: مفيد محمد قميحة، صـ١٥٢، و١٥٣.

(١٦٠) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، صـ١٣٤.

(١٦١) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، جزء٣، صـ١٥٢، و١٥٣.

(١٦٢) راجع: أخبار أبي تمام، أبو بكر بن يحيى الصولي، تحقيق: محمود عساكر، ومحمد عبده عزام، ونظير الإسلام الهندي، صـ٢١.

(١٦٣) شِفرات النص، صلاح فضل، صـ١٣١.

(١٦٤) هو أبو عبد الله الحسن بن أحمد بن الحجاج (ت ٣٩١هـ)، ويُلقَّب بالكاتب، وهو كاتب وشاعر عربي شيعي عاش في العصر العباسي، وكان من سحرة الشعر وعجائب العصر، تفرد في زمانه في شعره وفنه الذي اشتهر به، لم يسبق إليه في طريقته، كان سلس الألفاظ عذبها، يتفكه بثمار شعره الفضلاءُ، ومدح الملوكَ والأمراءَ، ونوادره تسر النفسَ وتعيد الأُنسَ، انظر: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، جزء٣، أبو منصور الثعالبي، تحقيق: مفيد محمد قميحة، صـ٣٤، و٣٥.

(١٦٥) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، صـ١٣٨.

(١٦٦) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، جزء٣، أبو منصور الثعالبي، صـ٤٦.

(١٦٧) انظر: أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، صـ٣٣٩.

(١٦٨) الخطيئة والتكفير، عبد الله الغذامي، صـ٣٢١.

(١٦٩) انظر: التناص نظريًا وتطبيقيًّا، أحمد الزعبي، صـ١٤.

(١٧٠) هو سليمان بن حبيب بن محارب التيمي القرشي، المعروف بـ (سليمان بن قتة)(ت ١٢٦هـ)، وقتة هي أمه وقد غلبت نسبته إليها دون أبيه، واسم والده حبيب المحاربي، وهو

تابعي مشهور، وقيل إنّ سليمان هو أوّل من رثى الحسين، وهو أديب، وشاعر، ومن فحول شعراء عصره، وكان من المنقطعين إلى بني هاشم، روى عن عبد الله بن عباس وغيره، وروى عنه عاصم الجحدري وغيره. انظر: مشاهير شعراء الشيعة، جزء٥، عبد الحسين الشبستري، صـ ١٠٩.

(١٧١) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، صـ١٤١.

(١٧٢)الكامل في اللغة والأدب، جزء١، محمد بن يزيد المبرد، أبو العباس (ت ٢٨٥هـ) تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، صـ١٨٠.

(١٧٣) راجع: مواد البيان، علي بن خلف الكاتب، تحقيق: حسين عبد اللطيف، صـ٣٥٣. وراجع: المرجع نفسه، تحقيق: صالح الضامن، صـ٢٤٤.

(١٧٤) هو أبو الحسين زيد بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب الهاشمي العلوي المدني (٧٦-١٢٢هـ) ، كان زيد معروفًا بفصاحة المنطق وجزالة القول، والسرعة في الجواب وحسن المحاضرة، ولقب بحليف القرآن، واتفق جمهور المؤرّخين على أنه مات وله اثنتان وأربعون سنة، قتل ومثل به مصلوبًا في عهد هشام بن عبد الملك، وذلك بعد حربه معه وخذلان أهل الكوفة له، راجع: مروج الذهب ومعادن الجوهر، أبو الحسن علي المسعودي، مجلد٢، صـ١٨٩، و١٩٠.

(١٧٥) الأبيات في العقد الفريد، ابن عبد ربه، جزء٣، تحقيق: عبد المجيد الترحيني، صـ١٩٢، و١٩٣.

(١٧٦) هو عبد الله بن ثعلبة الحنفي التائه الكلفي البكاء الدنفي، هيمه الحب وتيمه القرب، وكان أحد الصالحين والهائمين في الحب الإلهي، راجع: صفة الصفوة، أبو الفرج محمد الجوزي، جزء٢، تحقيق: أحمد بن علي، صـ٢٥.

(١٧٧) شرح ديوان الحماسة (ديوان الحماسة: اختاره أبو تمام حبيب بن أوس ت ٢٣١ هـ)، يحيى ابن علي بن محمد الشيبانيّ التبريزي، دار القلم – بيروت، جزء١، صـ٦٨، وراجع: زهر الأكم في الأمثال والحكم، جزء٢، الحسن اليوسِي، تحقيق: محمد حجي ومحمد الأخضر، صـ٢٧٩.

(١٧٨) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، صـ١٥٩.

(١٧٩) مقدمة ابن خلدون، جزء٤، عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٦٢م، صـ٢٩٦.

(١٨٠) انظر: قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، أبو طاهر البغدادي (ت٥١٧هـ)، محسن

عياض عجيل، ص١٣٠.

(١٨١) الشَّرِيشي (٥٥٧ – ٦١٩هـ) أحمد بن عبد المؤمن بن موسى، أبو العباس القيسي الشريشي: من العلماء بالأدب والأخبار نسبته إلى شريش (Xeres) بالأندلس، ومولده ووفاته فيها، كان يقرئ بها العربية وعلوم الأدب. له كتب وشروح أشهرها: شرح مقامات الحريري، ومجموع من قصائد العرب، وغيرها، راجع: الأعلام، جزء١، خير الدين الزركلي، صـ١٦٤.

(١٨٢) شرح مقامات الحريري، جزء٣، أبو العباس الشريشي، صـ١٨٧.

(١٨٣) انظر: الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، القاضي الجرجاني (علي بن محمد الجرجاني) تحقيق: عبد القادر حسين، صـ٣١٧.

(١٨٤) راجع: مواد البيان، علي بن خلف الكاتب، صـ٢٤٤.

(١٨٥) انظر: خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، صـ٣٧٧.

(١٨٦) انظر: الإيضاح في علوم البلاغة، القزويني، دار الكتب العمية، بيروت، صـ٤٣٣.

(١٨٧) راجع: المثل السائر، جزء٣، ابن الأثير، صـ٢٠٢، و٢٠٣.

(١٨٨) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، صـ١٨٣.

(١٨٩) ديوان لبيد بن ربيعة، لبيد بن ربيعة، دار صادر، بيروت، د.ط، ود.ت، صـ٣٤.

(١٩٠) راجع: حداثة السؤال، محمد بنيس، صـ٨٥.

(١٩١) راجع: علم لغة النص، النظرية والتطبيق، عزة محمد شبل، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٩م، صـ٧٧.

(١٩٢) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، صـ١٩٤، و١٩٥، و١٩٦.

(١٩٣) ديوان السموءل، تحقيق: واضح الصمد، صـ٧٥، و٧٦، و٧٧.

(١٩٤) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: حنا نصر الحِتّي، صـ٣٣.

(١٩٥) بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، يوسف حسن بكار، صـ٥٦.

(١٩٦) راجع: أثر التراث في الشعر العربي الحديث، علي حداد، صـ٨٠.

(١٩٧) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، صـ١٢٤.

(١٩٨) ديوان مهيار الديلمي، مهيار الديلمي، جزء١، صـ١٣٠.

(١٩٩) انظر: فقه اللغة المقارن، إبراهيم السامرائي، صـ٢٠١.

(٢٠٠) راجع: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور، صـ٤٤٦.

(٢٠١) انظر: التناص والإجناسية في النص الأدبي، خليل الموسى، صـ٨٢.

(٢٠٢) ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، عبد الله محمد الغذامي، صـ١١١.

(٢٠٣) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، صـ٢٠٧.

(٢٠٤)ديوان مهيار الديلمي، مهيار الديلمي، جزء٣، صـ١٤٧.

(٢٠٥) انظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، صـ٣٩.

(٢٠٦) انظر: المرجع نفسه، صـ٤١.

(٢٠٧) البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، تحقيق: أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، صـ٢٤٥.

(٢٠٨) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، صـ١٤٥.

(٢٠٩) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص ١٠٨بتصرف.

(٢١٠) انظر: الوشي المرقوم في حل المنظوم، ضياء الدين بن الأثير، تحقيق: يحيى عبد العظيم، صـ١٨٩بتصرف.

(٢١١) انظر: في نظرية النص الأدبي، عبد الملك مرتاض، صـ٥٣.

(٢١٢) ديوان أسامة بن منقذ، أسامة بن منقذ، تحقيق: أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد الحميد، صـ٩٠.

(٢١٣) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، صـ٢١٤.

(٢١٤) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، صـ٣٦٤.

(٢١٥) راجع: نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، صـ١٤٤.

(٢١٦) راجع: في الشعر الإسلامي والأموي، عبد القادر القط، صـ٦٧.

(٢١٧) مفهوما الشعر والصناعة في النقد العربي القديم، مؤتمر النقد الدولي ١٢، تداخل الأنواع الأدبية، ليلى رضوان، صـ١٢٥.

(٢١٨) راجع: في نظرية النص الأدبي، عبد الملك مرتاض، صـ٥٣.

(٢١٩) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، صـ١٢٣.

(٢٢٠) ديوان أسامة بن منقذ، أسامة بن منقذ، تحقيق: أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد الحميد، صـ٢٣٤.

(٢٢١) راجع: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، صـ٢٨٤.

(٢٢٢) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، صـ١٥٨.

(٢٢٣) ديوان أسامة بن منقذ، أسامة بن منقذ، تحقيق: أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد الحميد، صـ١٢٠.

(٢٢٤) مقالات في الشعر ونقده، عبد القادر الرباعي، صـ١٠.

(٢٢٥) أخبار أبي تمام، الصولي(أبو بكر بن يحيى)، تحقيق: محمود عساكر، وآخرين، صـ١٠٠.

(٢٢٦) ديوان المتنبي، المتنبي، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، صـ١٠٦.

(٢٢٧) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، صـ١٥٨.

(٢٢٨) أخبار أبي تمام، أبو بكر بن يحيى الصولي، صـ١٧ بتصرف.

(٢٢٩) مشكلة السرقات في النقد العربي، دراسة تحليلية مقارنة، محمد مصطفى هدارة، صـ٢٢٨.

(٢٣٠) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، صـ١٢٣.

(٢٣١) ديوان المتنبي، المتنبي، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، صـ٥٣.

(٢٣٢) انظر: لسان العرب، مادة (شخلب)، صـ٢٢١٢.

(٢٣٣) انظر: الصورة الفنية في الشعر العربي، إبراهيم عبد الرحمن الغنيم، صـ٧، و٨.

(٢٣٤) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، صـ١٤٨، والدَست: كلمة معربة تعني: صدر البيت، ويراد بها العرش هنا.

(٢٣٥) ديوان المتنبي، المتنبي، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، صـ

(٢٣٦) تحليل الخطاب، إستراتيجية التناص، محمد مفتاح، صـ١٢٩، و١٣٠.

(٢٣٧) عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق: عباس عبد الساتر، صـ٧٩.

(٢٣٨) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، صـ١٩٦.

(٢٣٩) ديوان المتنبي، المتنبي، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، صـ٢٤٣.

(٢٤٠) التناص نظريا وتطبيقيا، أحمد الزغبي، صـ١٤٥.

(٢٤١) الشعر العربي المعاصر، عز الدين إسماعيل، صـ٨٠.

(٢٤٢) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، صـ٢١٣.

(٢٤٣) ديوان المتنبي، المتنبي، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، جزء١، صـ٣٢٥، و٣٢٦.

(٢٤٤) راجع: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، عبد القادر بقشي، صـ٩٢.

(٢٤٥) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، صـ٢١٣

(٢٤٦) ديوان المتنبي، المتنبي، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، جزء ٢، صـ٢٢٧.

(٢٤٧) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، صـ٢٦١.

(٢٤٨) التناص نظريا وتطبيقيا، مقدمة نظرية، أحمد الزغبي، صـ١٠٦ بتصرف.

(٢٤٩) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، صـ١١٤.

(٢٥٠) ديوان المتنبي، المتنبي، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، صـ٣٢٥.

(٢٥١) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، صـ١١٤.

(٢٥٢) ديوان المتنبي، المتنبي، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، صـ٣٢٧.

(٢٥٣) النص القديم والتلقي الجديد، مي أحمد يوسف، صـ٧٣ بتصرف.

(٢٥٤) راجع: المضامين التراثية في شعراء الأندلس في عهد المرابطين، جمعة حسين الجبوري، صـ٢٦٩.

(٢٥٥) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، صـ٢٢٠.

(٢٥٦) ديوان المتنبي، المتنبي، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، صـ٣٣٤.

(٢٥٧) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، جزء ٢، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، صـ٢٣٨

(٢٥٨) فنون الأدب، هـ. ب. تشارلتن، ترجمة: زكي نجيب محمود، صـ١٧ بتصرف.

(٢٥٩) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، ص٢٢٧.

(٢٦٠) ديوان المتنبي، المتنبي، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، صـ٤١٨.

(٢٦١) راجع: لسان العرب، ابن منظور، تحقيق: عبد الله الكبير وآخرين، مادة (حسب)، ص٨٦٥.

(٢٦٢) راجع: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، صـ٣٢.

(٢٦٣) هو: عبد الله بن خليد بن سعد، مؤدب، من الشعراء الفضلاء، كان أبوه خليد مولى لبني العباس، وقيل: أصله من الري، نشأ عبد الله في البادية، وكان لغويا فصيحا متشبها بالأعراب لذلك سمي بـ (الأعرابي)، واتصل بالأمير طاهر بن الحسين، فاستكتبه طاهر، وعهد إليه بتأديب ولده عبد الله، فأقام معه في خراسان، ثم كان كاتب عبد الله بن طاهر وشاعره إلى أن توفي. له كتب، منها (الأبيات السائرة)، و(معاني الشعر)، راجع: دواوين لشعراء مغمورين، جمعا وتحقيقا ودراسة، عبد الله بن سليم الرشيد، صـ١٢، و١٣.

(٢٦٤) دواوين لشعراء مغمورين، جمعا وتحقيقا ودراسة، عبد الله بن سليم، صـ٤٨. ونعمان:

وادي بين مكة والطائف، ذات عرق: مُهَلُّ أهل العراق، وهو حد فاصل بين نجد وتهامة.

(٢٦٥) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، صـ١٩٢.

(٢٦٦) المثل الثائر، جزء ٢، ضياء الدين بن الأثير، صـ١٥٩.

(٢٦٧) راجع: مقالات في الشعر ونقده، عبد القادر الرباعي، صـ١٠٧.

(٢٦٨) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، صـ١٩٢. منت: كذبت.

(٢٦٩) المرقصات والمطربات، أبو الحسن على بن موسى بن سعيد المغربي الأندلسي (المتوفى: ٦٨٥هـ)، ص٤٠.

(٢٧٠) راجع: التناص نظريا وتطبيقيا مع دراسة تطبيقية للتناص، أحمد الزغبي، صـ٤٣.

(٢٧١) الاقتباس والتضمين في شعر عرار، موسى سامح ربابعة، صـ٢٣٢.

(٢٧٢) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، صـ١٩٢.

(٢٧٣) ديوان المتنبي، المتنبي، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، صـ٣٤٥.

(٢٧٤) تمنُّع النص متعة التلقي، قراءة ما فوق النص، بسام قسطوس، ص٣٤.

(٢٧٥) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، صـ١٩٣.

(٢٧٦) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، صـ٢٠١.

(٢٧٧) الطغرائي (٤٥٥ – ٥١٣ هـ = ١٠٦٣ – ١١٢٠ م) الحسين بن علي بن محمد بن عبد الصمد، أبو إسماعيل، مؤيد الدين، الأصبهاني، والطغرائي هو شاعر من الوزراء الكتاب، كان ينعت بالأستاذ، ولد بأصبهان، واتصل بالسلطان مسعود بن محمد السلجوقي (صاحب الموصل) فولاه وزارته، ثم اقتتل السلطان مسعود وأخ له اسمه السلطان محمود فظفر محمود وقبض على رجال مسعود، وفي جملتهم الطغرائي، فأراد قتله ثم خاف عاقبة النقمة عليه، لما كان الطغرائي مشهورا به من العلم والفضل، فأوعز إلى من أشاع اتهامه بالإلحاد والزندقة فتناقل الناس ذلك، فاتخذه السلطان محمود حجة، فقتله. ونسبة الطغرائي إلى كتابة الطغراء، له (ديوان شعر) وأشهر شعره (لامية العجم)، راجع: الأعلام، جزء ٢، خير الدين الزركلي، ص٢٤٦.

(٢٧٨) ديوان الطغرائي، تحقيق: علي جواد الطاهر، ويحيى الجبوري، صـ٢٩٨. وأيضًا الديوان، تحقيق: رسول النجاري، صـ٤٥.

(٢٧٩) انظر: فصول في نقد الشعر الحديث، علي عشري زايد، صـ١٠١ بتصرف.

(٢٨٠) راجع: الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص٧٥.

(٢٨١) راجع: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، صـ٨٥.

(٢٨٢) راجع: تحليل الخطاب (إستراتيجية التناص)، محمد مفتاح، ، صـ١٣٤.

(٢٨٣) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، صـ١٥٥.

(٢٨٤) ديوان الوأواء الدمشقي، تحقيق: سامي الدهان، صـ٢٦٨.

(٢٨٥) إشكالية التناص، مسرحيات سعد الله ونوس أنموذجًا، حسين العمري، صـ١٥.

(٢٨٦) ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، صـ ١٢٤.

(٢٨٧) ديوان أبي نواس، تحقيق: محمود أفندي واصف، ١٨٩٨م، صـ٤١٠.

(٢٨٨) راجع: التناص في الخطاب البلاغي والنقدي، عبد القادر بقشي، صـ٩٣، و٩٤.

(٢٨٩) راجع: التناص في الشعر العربي، الشعر الفلسطيني أنموذجًا، روعة عبد الحميد الفقس، صـ٣٤٨.

مصادر البحث ومراجعه:

١- أثر التراث في الشعر العربي الحديث، علي حداد، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.

٢- أخبار أبي تمام، أبو بكر بن يحيى الصولي، تحقيق: محمود عساكر، ومحمد عبده عزام، ونظير الإسلام الهندي، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ط١، ١٩٣٧م.

٣- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، ط١، ١٩٧٨م.

٤- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.

٥- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٣م

٦- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط١، ١٩٨٨م.

٧- الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، القاضي الجرجاني (علي بن محمد الجرجاني) تحقيق: عبد القادر حسين، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، د. ط، د.ت.

٨- الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، محمد بن على الجرجاني، تحقيق: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.

٩- إشكالية التناص، مسرحيات سعد الله ونوس أنموذجًا، حسين العمري، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط١، ٢٠٠٧م.

١٠- الأعلام، قاموس لأشهر تراجم الرجال والنساء، جزء٢، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١٥، ٢٠٠٢م.

١١- الأعلام، قاموس لأشهر تراجم الرجال والنساء، خير الدين الزركلي، جزء ٣، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١٥، ٢٠٠٢م.

١٢- الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء، جزء ٦، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١٥، ٢٠٠٢م.

١٣- الاقتباس والتضمين في شعر عرار، موسى سامح ربابعة، مجلة دراسات الجامعة الأردنية، الأردن، مجلد١٩، عدد١، ١٩٩٢م.

١٤- الإمام الغزالي حجة الإسلام ومجدد المئة الخامسة، صالح أحمد الشامي، دار القلم، دمشق،ط١، ١٩٩٣م.

١٥- الإمام مالك بن أنس إمام دار الهجرة، عبد الغني الدقر، دار القلم، دمشق، ط٣، ١٩٩٨م

١٦- الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، ود.ت

١٧- البديع، عبد الله ابن المعتز(٢٤٧. ٢٩٦هـ)، تحقيق: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٢م

١٨- البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، تحقيق: أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، وزارة الثقافة والإرشاد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، د.ط، ١٩٦٠م.

١٩- البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، تحقيق: أحمد بدوي، وحامد عبد المجيد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط١، ١٩٦٠م.

٢٠- البرهان في علوم القرآن، جزء٣، الزركشي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة التراث، القاهرة، د.ط، ود.ت.

٢١- بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، جزء ٤، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، ١٩٩٩م

٢٢- البلاغة العربية، الجزء ٢، عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، دار القلم، دمشق، ط١، ١٩٩٦م.

٢٣- بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، يوسف حسن بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٧٣م

٢٤- البيان والتبيين، جزء ١، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر العربي، دمشق، ط٢، د.ت.

٢٥- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وببيان إعجاز القرآن، ابن أبي الإصبع المصري (٥٨٥- ٦٥٤هـ)، تحقيق: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، د.ط، ١٩٦٣م

٢٦- تحليل الخطاب، إستراتيجية التناص، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٩٢م.

٢٧- التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، دراسة نظرية وتطبيقية، عبد القادر بقشي، أفريقيا الشرق، المغرب، ط١، ٢٠٠٧م.

٢٨- تمنُّع النص متعة التلقي، قراءة ما فوق النص، بسام قسطوس، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٢م.

٢٩- التناص في الشعر العربي، الشعر الفلسطيني أنموذجًا، روعة عبد الحميد الفقس، دار المعارف، حمص، سوريا، ٢٠٠٨م.

٣٠- التناص نظريا وتطبيقيا، مقدمة نظرية، أحمد الزغبي، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، د.ط، ١٩٩٣.

٣١- التناص نظريًا وتطبيقيًّا، أحمد الزعبي، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط٢، ٢٠٠٠م.

٣٢- التناص والإجناسية في النص الأدبي، خليل الموسى، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد ٣٠٥سبتمبر، ١٩٩٦م.

٣٣- توظيف التراث في شعرنا المعاصر، علي عشري زايد، مجلة فصول، عدد١، مجلد١، ١٩٨٠م

٣٤- ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، عبد الله محمد الغذامي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط٢، ١٩٩٣م.

٣٥- الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، ضياء الدين بن الأثير الجزري، تحقيق: مصطفى جواد، وجميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، العراق، د.ط، ١٩٥٦م.

٣٦- الحارثي: حياته وشعره، زكي ذاكر العاني، بغداد، دار الرشيد للنشر،١٩٨٠م.

٣٧- حداثة السؤال، محمد بنيس، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٨م.

- حدائق السحر في دقائق الشعر، رشيد الدين الوطواط، ترجمة: محمد الشواربي، تقديم: أحمد الحوفي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط٢.

٣٨- حلية اللب المصون على الجوهر المكنون على الرسالة الموسومة بالجوهر المكنون في المعاني والبيان والبديع، أحمد الدمنهوري، تحقيق: عبد الرحمن الأخضري، د.ط، ١٩٩٤م.

٣٩- الحماسة البصرية، تحقيق: مختار الدين أحمد، وزارة المعارف للحكومة العالية الهندية، الهند، مطبعة دائرة المعارف العثمانية بحيدر أباد، ط١، ١٩٦٤م.

٤٠- الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبية بمصر والشام، أحمد أحمد بدوي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٧٩م.

٤١- خزانة الأدب وغاية الأدب، أبو بكر بن علي، المعروف بابن حجة الحموي، (٧٦٧-٧٣٧هـ) ، مجلد٣، تحقيق: د/ كوكب دياب، دار صادر، بيروت، ط٢، ٢٠٠٥م.

٤٢- خزانة الأدب ولب لباب العرب، ابن حجة الحموي، دار القاموس، بيروت، د.ط، ود.ت.

٤٣- الخصائص، جزء ٢، ابن جني، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية، القاهرة، د.ط، ود.ت.

٤٤- الخطيئة والتكفير، عبد الله الغذامي، النادي الأدبي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٩٨٥م.

٤٥- دراسات في الشعر في عصر الأيوبيين، محمد كامل حسين، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٧م.

٤٦- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٤٧- ديوان ابن الخياط، تحقيق: خليل مردم بك، المطبعة الهاشمية بدمشق، المجمع العلمي العربي، دمشق، ط١، ١٩٥٨م.

٤٨- ديوان أبي نواس، تحقيق: محمود أفندي واصف، المطبعة العمومية بمصر، القاهرة، ١٨٩٨م.

٤٩- ديوان أبي الحسن علي بن محمد التهامي (...- ٤١٦هـ)، تحقيق: محمد بن عبد الرحمن الربيع، مكتبة المعارف، الرياض، ط١، ١٩٨٢م.

٥٠- ديوان أسامة بن منقذ، أسامة بن منقذ، تحقيق: أحمد أحمد بدوي، وحامد عبد الحميد، عالم الكتب، بيروت، ط٢، ١٩٨٣م.

٥١- ديوان تاج الملوك بوري بن أيوب، تحقيق: حسن محمد عبد الهادي، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ١٩٩٧م.

٥٢- ديوان السموءل، تحقيق: واضح الصمد، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.

٥٣- دواوين لشعراء مغمورين، جمعا وتحقيقا ودراسة، عبد الله بن سليم الرشيد، مركز الملك فيصل للبحوث الإسلامية، الرياض، ط١، ٢٠١٠م.

٥٤- ديوان الطغرائي، تحقيق: رسول النجاري، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، الأستانة، ط١، (١٣٠٠هـ - ١٨٧٩م.

٥٥- ديوان الطغرائي، تحقيق: علي جواد الطاهر، ويحيى الجبوري، مطبعة الدوحة الحديثة، الدوحة، قطر، ط٢، ١٩٨٦م.

٥٦- ديوان العباس بن الأحنف (ت ١٩٢هـ) ، تحقيق: عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، د.ط، ١٩٥٤م.

٥٧- ديوان لبيد بن ربيعة، لبيد بن ربيعة، دار صادر، بيروت، د.ط، ود.ت.

٥٨- ديوان المتنبي، المتنبي، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، وآخرين، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت، ود.ط.

٥٩- ديوان مهيار الديلمي، مهيار الديلمي، جزء ١، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، القاهرة، ط١، ١٩٢٥م.

٦٠- ديوان مهيار الديلمي، مهيار الديلمي، جزء ٣، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة، القاهرة، ط١، ١٩٢٥م.

٦١- ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: حنا نصر الحِتّي، دا ر الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١م.

٦٢- ديوان الوأواء الدمشقي، تحقيق: سامي الدهان، دار صادر، بيروت، ط٢، ١٩٩٣م.

٦٣- الروضتين في أخبار الدولتين النورية والصلاحية، جزء ٣، شهاب الدين عبد الرحمن بن إسماعيل المقدسي، المعروف ب(أبي شامة)، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، ود.ت.

٦٤- زهر الأكم في الأمثال والحكم، جزء ٢، الحسن اليوسِي، تحقيق: محمد حجي ومحمد الأخضر، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨١م.

٦٥- السرقات الأدبية، بدوي طبانة، دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٧٤م.

٦٦- السلوك لمعرفة دول الملوك، تقي الدين أبو العباس العبيدي المقريزي(ت٨٤٥هـ)، تحقيق: محمد عبد القادر عطا، جزء ١، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.

٦٧- السيميائية في فلسفة اللغة، أمبرتو إيكو، ترجمة: أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٥م.

٦٨- شذرات الذهب، جزء ٤، ابن العماد الحنبلي(ت ١٠٨٩هـ)، منشورات دار المسيرة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م.

٦٩- شرح ديوان الحماسة (ديوان الحماسة: اختاره أبو تمام حبيب بن أوس ت ٢٣١ هـ)، جزء ١، يحيى بن علي بن محمد الشيبانيّ التبريزي، دار القلم – بيروت.

٧٠- شرح عقود الجمان في علم المعاني والبديع والبيان، جلال الدين السيوطي، تحقيق: أحمد سعد علي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، د.ط، ١٩٣٩م.

٧١- شرح المختصر على تلخيص المفتاح، سعد الدين التفتازاني، المكتبة المحمودية التجارية بالأزهر، القاهرة، د.ط، ود.ت.

٧٢- شرح مقامات الحريري، جزء٣، أحمد عبد المؤمن الشريشي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د.ط، ١٩٩٢م.

٧٣- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٦٦م.

٧٤- شِفرات النص، صلاح فضل، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٥م.

٧٥- شواهد البديع، ناصر الدين محمد بن قرقماس، تحقيق: مهدي أسعد عرار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٧م.

٧٦- صفة الصفوة، أبو الفرج محمد الجوزي، جزء٢، تحقيق: أحمد بن علي، دار الحديث، القاهرة، ٢٠٠٠م

٧٧- الصناعتين (الكتابة والشعر)، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط١، ١٩٥٢م.

٧٨- الصورة الفنية في الشعر العربي، إبراهيم عبد الرحمن الغنيم، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٥، د.ت

٧٩- الصورة في التراث البلاغي والنقدي، جابر عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٤م.

٨٠- طبقات فحول الشعراء، جزء١، ابن سلام الجمحي، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، د.ط ، د.ت

٨١- طبقات فحول الشعراء، الجزء الأول، محمد بن سلام الجمحي (١٤١ – ٢٣١هـ)، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، د.ط، ١٩٧٣م

٨٢- العمدة في صناعة الشعر ونقده، جزء١، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠

٨٣- العقد الفريد، ابن عبد ربه، جزء٣، تحقيق: عبد المجيد الترحيني، بيروت : دار الكتب العلمية، ١٩٨٣م.

٨٤- علم لغة النص، النظرية والتطبيق، عزة محمد شبل، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٩م.

٨٥- العمدة في صناعة الشعر ونقده، جزء٢، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: السيد محمد بدر الدين النعساني، مطبعة السعادة، القاهرة، ط١.

٨٦- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، جزء٢، ابن رشيق القيرواني، تحقيق:

محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة، ط٣، ١٩٦٣م

٨٧- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م.

٨٨- عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٢م.

٨٩- فصول في نقد الشعر الحديث، علي عشري زايد، مكتبة الشباب، القاهرة، د.ط، ١٩٩٨م.

٩٠- فوات الوفيات والذيل عليها، محمد بن شاكر الكتبي(ت ٧٦٤هـ)، مجلد١، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، د.ط، ١٩٧٣.

٩١- في نظرية النص الأدبي، عبد الملك مرتاض، مجلة الموقف الأدبي، عدد٢٠١، دمشق، ١٩٨٨م.

٩٢- قواعد الشعر، أبو العباس أحمد ثعلب (٢٠٠ -٢٩١ هـ)، تحقيق: رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م.

٩٣- الكامل في اللغة والأدب، جزء١، محمد بن يزيد المبرد، أبو العباس (ت ٢٨٥هـ) تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة ، ط٣، ١٩٩٧م.

٩٤- الكتاب، الجزء١، سيبويه، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٨٨م.

٩٥- كتاب الفوائد، المشوق إلى علوم القرآن، شمس الدين أبي عبد الله محمد المعروف (بابن قيم الجوزية) (ت٧٥١هـ)، تحقيق: السيد محمد بدر النعساني، مطبعة السعادة، القاهرة، ط١، ١٣٢٧هـ، ١٩٠٦م.

٩٦- كفاية الطالب في نقد الشاعر والكاتب، ضياء الدين ابن الأثير، تحقيق: حاتم الضامن، ونوري حمادي القيسي، المكتبة الوطنية، بغداد، د.ط.

٩٧- فقه اللغة المقارن، إبراهيم السامرائي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٧٨م.

٩٨- فنون الأدب، هـ. ب. تشارلتن، ترجمة: زكي نجيب محمود، دار الحديث، القاهرة، ط١، ١٩٤٥م.

٩٩- الكليات، معجم في الفروق والمصطلحات اللغوية، أبو البقاء أيوب بن موسى الكفوي (ت١٠٩٤هـ)، تحقيق وفهرسة: عدنان درويش، ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٨م.

١٠٠- لذة النص، رولان بارت، ترجمة: فؤاد صفاء، والحسين سيحان، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٨٨م.

- لغة "عرار" مشروع ائتلاف الاتباع والابتداع، نهاد الموسى، مجلة المنتدى، عدد٤٩، عمان، الأردن، ١٩٨٧م.

١٠١- المثل السائر في أدب الكاتب والناثر، جزء٣، ضياء الدين بن الأثير، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة، القاهرة، د.ط، ١٩٧٣م.

١٠٢- مروج الذهب ومعادن الجوهر، أبو الحسن علي المسعودي، مجلد٢، دار الكتاب العالمي، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٠م.

١٠٣- المرقصات والمطربات، أبو الحسن على بن موسى بن سعيد المغربي الأندلسي (المتوفى: ٦٨٥هـ)، تحقيق: إبراهيم محمد حسن الجمل، ود. عبد الحميد هنداوي، دار الفضيلة، القاهرة،٢٠٠٠م.

١٠٤- مشاهير شعراء الشيعة، جزء٥، عبد الحسين الشبستري، المكتبة الأدبية المتخصصة، قُم، طهران، ١٤٢١هـ، صـ ١٠٩.

١٠٥- مشكلة السرقات في النقد العربي، دراسة تحليلية مقارنة، محمد مصطفى هدارة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٨م.

١٠٦- المضامين التراثية في شعراء الأندلس في عهد المرابطين، جمعة حسين الجبوري، مؤسسة دار الصادق الثقافية، عمان، ط١، ٢٠١٢م.

١٠٧- معترك الأقران في إعجاز القرآن، جزء ١، جلال الدين السيوطي، تحقيق: محمد على البجاوي، القاهرة، ١٩٧٣م.

١٠٨- مُعجم الشعراء العباسيين، عفيف عبد الرحمن،. دار صادر – بيروت، جروس برس – طرابلس، ط١، ٢٠٠٠م.

١٠٩- معجم لسان العرب، ابن منظور الأفريقي، تحقيق: عبد الله الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م.

١١٠- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط٢، ٢٠٠٧م.

١١١- مفهوما الشعر والصناعة في النقد العربي القديم، مؤتمر النقد الدولي ١٢، تداخل الأنواع الأدبية، ليلى رضوان، جامعة اليرموك، الأردن، ٢٠٠٨م.

١١٢- مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٥، ١٩٩٥م.

١١٣- مقالات في الشعر ونقده، عبد القادر الرباعي، مكتبة عمان، عمان، ط١، ١٩٨٦م.

١١٤- مقدمة ابن خلدون، جزء ٤، عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، مطبعة لجنة البيان العربي، القاهرة، ١٩٦٢م.

١١٥- المقفى الكبير، جزء ٢، أحمد بن علي المقريزي، تحقيق: محمد اليعلاوي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ٢٠٠٦م.

١١٦- المكون التناصي في الصورة الشعرية عند محمود درويش من كتاب "زيتونة المنفى"، إبراهيم أبو هشهش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط١.

١١٧- المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، أبو القاسم السجلماسي، تحقيق: علال الغازي، مكتبة العارف، الرباط، المغرب، ط١، ١٩٨٠م

١١٨- منهاج البلغاء وسراج الأدباء حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، تونس، ط١، ١٩٨٦م.

١١٩- مواد البيان، علي بن خلف الكاتب، تحقيق: حسين عبد اللطيف، منشورات جامعة الفاتح، ليبيا، ١٩٨٢م.

١٢٠- مواد البيان، علي بن خلف الكاتب ، تحقيق: صالح الضامن، دار البشائر، دمشق.

١٢١- النابغة الذبياني، الديوان، شرح وتقديم عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢، ١٩٩٦م.

١٢٢- النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، جزء ٦، جمال الدين أبو المحاسن يوسف الأتابكي (٨١٣ – ٨٧٤هـ) تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت.

١٢٣- النص القديم والتلقي الجديد، مي أحمد يوسف، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم، مجلد١٥، عدد٤، دمشق.

١٢٤- نضرة الإغريض في نُصرة القريض، المظفر بن الفضل العلوي (٥٨٤ – ٦٥٦هـ)، تحقيق: نهى عارف الحسن، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت، لبنان، د.ط، ١٩٧٦م.

١٢٥- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب

العلمية، بيروت.

١٢٦- نهاية الأرب في فنون الأدب، جزء ٧، شهاب الدين النويري، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، د.ط، ود.ت.

١٢٧- الوساطة بين المتنبي وخصومه، علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلي محمد البجاوي، القاهرة، ط٣.

١٢٨- الوشي المرقوم في حل المنظوم، ضياء الدين بن الأثير، تحقيق: يحيى عبد العظيم، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤م.

١٢٩- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، جزء ٤، ابن خلكان (ت ٦٨١هـ)، ، تحقيق: إحسان عباس، مطبعة الغريب، بيروت، لبنان.

١٣٠- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، جزء ٣، أبو منصور الثعالبي، تحقيق: مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.