مجلة العلوم العربية والإنسانية
جامعة القصيم، المجلد (١٠)، العدد (٣)، ص ص ١٤٥٩-١٥٢٠، (رجب ١٤٣٨هـ/ مارس ٢٠١٧)

التعالي النصي في شعر عمر بن أبي ربيعة

د. عبدالله بن سليمان بن محمد السعيد
جامعة الأمير سطام بن عبد العزيز، كلية التربية بالخرج

ملخص البحث. يحاول هذا البحث أن يقدم دراسة تحليلية عن أنماط التعالي النصي في شعر عمر بن أبي ربيعة وفق المفهومات التي طرحها جيرار جينيت، قصد الوقوف على جوانب الجدّة والتّقليد في شعره الغزلي بعامّة وقصصه الشعري بخاصة، كما يستهدف البحث تسليط الضوء على ما ذكره بعض الباحثين من أن الأحداث القصصية بلغت أوجها من الاكتمال على يد عمر بن أبي ربيعة لإثبات هذه الحقيقة أو نفيها، ويتناول من جهة أخرى أنواع التجديد التي انتهجها في أحداثه القصصية، والوقوف على سلطة النموذج من عدمها في قصصه الشعري، سواء أكان هذا النموذج خارجيا أم داخليا، وأثر كل ذلك في صنعته الشعرية.

مدخل

عنيت الدراسات النقدية المتقدمة بقضية التّعالق النّصي والتّداخل المعنوي تحت مسمّيات متعددة، وفي العصر الحديث تطورت فكرة هذا التعالق على يد (جوليا كرستيفيا)، فقد أفادت من كتابات (باختين) في حوارية النصوص، فقامت برسم نظرية واعية للتناص تقوم على فسيفسائية النص، والتحاور النصي بين النص ذاته وبين فضاءاته النصية(١).

وتردّدت الدّراسات الأدبيّة بعد ذلك في وضع مفهوم التناصّ موضع التحقق بين جعله قدرًا كونيًّا تشترك فيه النصوص كلّها، ويُجَرَّد فيه المؤلف من نصّه الخاصّ بشكل كاد يحوله إلى أداة غير منتجة وغير قادرة على التفريق بين ما يكون تناصًّا وما لا يكون، وبين جعله إمكانية وطريقة من الطرق في إنتاج المعنى، مع حصره في الإحالات الواعية والقابلة للاختبار من دراسة للمصادر والمنابع، ووقوف على الشواهد والإشارات، ونظر في المعارضة والاقتباس، ممّا أفقد التناصّ فرصة الإفادة من الإحالات غير الواعية فيه، وجعله يلتقي بالمقولات التقليدية التي كان يطمح أن يتجاوزها .

ولم يلبث (جيرار جينيت) أن طرح مصطلح التعالي النصي **Transtextualite**، الذي تتمثل قيمته في أنّه يقيم "مصالحة بين الموقف الذي يبجّل المؤلّف، والموقف الحريص على العودة على النصّ، وفق منهج بنيوي يعتبر الخطاب الأدبي نظاما من الصّور"(٢).

وبالإضافة إلى ذلك فإن هذا المصطلح يتسم بالتوسع وإمكانية التطبيق المنهجي، فالتعالي النصي عند (جينيت) هو "كل ما يضع النص

---

(١) انظر: علم النص، جوليا كريستيفا، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٦، ١٩٩٧م، ص٧٩.

(٢) (التناص والتراث العربي بين كليلة دمنة والأسد والغواص)، عبدالعزيز شبيل، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، العدد ٥٢، ٢٠٠٧م، ص١٤٣.

في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى"[٣] من خلال خمسة أنماط، وهي:

١- التناصّ Intertextualite: ويعني الوجود الفعلي لنص أو أكثر في نص آخر بطريقة استحضارية، ويتجسد في ثلاثة أشكال، أكثرها وضوحًا وحرفية الاقتباس، حيث يوضع بين قوسين مع الإحالة أو عدم الإحالة إلى مرجع محدد، وأقلها شرعية السرقة، حيث لا يصرح فيه بالنقل مع كونه نقلاً حرفيًّا، وثالث هذه الأشكال التلميح أو الإلماع، وتفهم العلاقة فيه من خلال مؤدى آخر تحيل إليه بالضرورة هذه أو تلك من تبدلاته[٤].

٢- الموازي النصي Paratext: وهو كل ما يحيط بالنص الأصلي أو يتخلله، وبعبارة أخرى "كل ما يجعل من النص كتابًا يقترح به نفسه على قرائه أو بصفة عامة على جمهوره"[٥]، إذ هي مجموع المعطيات التي تسيج النص وتسميه وتحميه وتدافع عنه وتميزه عن غيره وتعين موقعه في جنسه وتحث القارئ على اقتنائه، وهي العنوانات، والمقتبسات والإهداء، والإيقونات وأسماء المؤلفين والناشرين [٦]، سواء أكان ذلك داخل الوعاء النصي نفسه كالملاحق والرسومات، أم كان يحمل فضاء مكانيًّا أو زمانيًّا خارجه، كالاستجوابات والمذكرات والإعلانات والمسودات والملخصات ونحوها[٧].

---

(٣) (طروس: الأدب على الأدب)، جيرارد جينيت، ضمن كتاب: آفاق التناصية المفهوم والمنظور، تعريب وتقديم محمد خير البقاعي، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠١٣م ، ص١٦٠ ، وانظر: مدخل لجامع النص، جيرارد جينيت، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٨٦، ص٩٠.

(٤) انظر: المرجع السابق، ص١٦٠-١٦٣.

(٥) انظر: عتبات، (جيرارد جينيت من النص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد، تقديم د.سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م، ص٤٤.

(٦) انظر: مقدمة المترجمين لكتاب خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرارد جينيت، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المشروع القومي للترجمة، ط٢، ٢٠٠٠م، ص١٥.

(٧) انظر: عتبات، (جيرارد جينيت من النص إلى المناص)، عبد الحق بلعابد، وانظر: (طروس: الأدب على الأدب)، جيرارد جينيت، ضمن مرجع سابق، ص١٦٤-١٦٦.

٣- الواصف النصي Metatextualite: وهي "العلاقة التي شاعت تسميتها بالشرح الذي يجمع نصًّا ما بنص آخر، يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة (يستدعيه) بل دون أن يسميه"(٨)، وتندرج تحته علاقة الوصف النصي التي تقرن التحليل بالنص المحلل، وهي العلاقة النقدية التي ينتجها نقاد الأدب (٩).

٤- الاتساع النصيHepertextuelle : كل علاقة توحد نصًّا لاحقًا (النص المتسع كما يسميه جينيت) بنص سابق (النص المنحسر كما يسميه جينيت كذلك)، فينشب النص اللاحق أظفاره في النص السابق دون أن تكون العلاقة ضربا من الشرح(١٠)، فالنص المتسع هو كل نص مستمد من نص سابق من خلال المحاكاة أو التغيير(١١)، وبذلك فهو يتضمن المعارضة والمحاكاة المقتدية، كما تتضمن المحاكاة الساخرة والتهجين الفني.

٥- الجامع النصي Architextualite: وهو أكثرها تجريدًا وضمنية، ويعني "مجموعة الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة"(١٢)، فهي علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي إليها، من حيث الموضوع والصيغة والشكل والجنس الأدبي ونحو ذلك، ويمكن من خلالها التفريق بين ما هو شعري وما هو أدبي، وما هو غير شعري وغير أدبي، كما يمكن من خلالها تكييف

---

(٨) (طروس: الأدب على الأدب)، جيرارد جينيت، ضمن مرجع سابق، ص١٦٦ .

(٩) انظر: مدخل لجامع النص، جيرارد جينيت، ترجمة عبدالرحمن أيوب، ص ٩٠.

(١٠) انظر: (طروس: الأدب على الأدب)، جيرارد جينيت، ضمن مرجع سابق، ص١٦٦، ويفهم من كلام جينيت أنه يفرق بينه وبين الواصف النصي أن الواصف النصي يتضمن وصفا شارحا للنص الأول أو مفسرا له أو معلقا عليه، وهو في أسمى صوره العلاقة النقدية.

(١١) انظر: مدخل لجامع النص، جيرارد جينيت، ترجمة عبدالرحمن أيوب، ص ٩١، ومدخل إلى النص الجامع، جيرارد جينيت، ترجمة عبدالعزيز شبيل، ومراجعة حمادي صمود، المشروع القومي للترجمة، ص٧٠.

(١٢) المرجع السابق، ص٧.

الوضع النوعي لجنس أو نوع معين، وما قد يضعه النص على غلافه ليحدد لقارئه أفق توقع جنس النص ونوعه(١٣).

ويشير جينيت إلى أن هذه الأنماط تتواصل وتتقاطع فيما بينها، وأن العلاقات متعددة فيما بينها وحاسمة غالبا، كما أنّ الأعمال الأدبية جميعها تستدعي أعمالاً أدبية أخرى، وبذلك فإنها تكون اتساعًا نصيًّا، ولكن بعض الأعمال تظهر فيها هذه السمة أكثر تكثيفًا ووضوحًا من بضعها الآخر(١٤).

وفي الجملة فإن الدراسات الإنشائية ترى النصوص ناشئةً عن نصوص أخرى سابقة لها، إذ تتقاطع هذه النصوص لتكون نصًّا جديدًا تذوب فيه وتظهره بشكل جديد، سواء أكانت تلك العلاقة ظاهرة أم خفية.

ولا يعيب المبدع هذا الأمر، فالإنسان –أكان مبدعًا أم لم يكن- يستقي من خبراته السّابقة مواقفه الآنية، وتتركز في وعيه الباطن فسيفساء من الخبرات والتجارب التي يستدعيها عند كلّ تجربة جديدة، بل إنّ عامّة الدارسين يتّفقون على أنه لا مناص من التناصّ؛ "لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته" (١٥).

وبديهيٌّ أن يطّلع الشاعر على تجارب سابقيه، وأن يختزنها في عقله الباطن بحيث يستدعيها عند مزاولته التجربة الجديدة، وتبعا لذلك فإن النص يظهر على حد عبارة (جوليا كرستيفيا) فسيفساء من النصوص الأخرى، كما يمتلئ – كما يقرر جينيت- بعلاقات ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى. ومن مهمة النقد الكشف عن هذه العلاقات ودراسة أثرها في الشعر، وقدرة الأديب على الاستفادة من هذه النصوص؛ لتكون لبنةً متميّزة في بنائه الشعريّ أو السّردي.

---

(١٣) انظر: المرجع السابق، ص ٧، ٩١.

(١٤) انظر: (طروس: الأدب على الأدب)، جيرارد جينيت، ضمن مرجع سابق، ص١٧٧،١٧٣ .

(١٥) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د.محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٤، ٢٠٠٥م، ص١٢٣.

ولعلّ من الجوانب المهمّة التي لم تحظ بالعناية الكافية في الشعر العربي الأحداث القصصيّة، وما يمكن أن تمثله من إضافة متميزة في الشعر العربي، فجلّ ما وصلنا من الشعر العربي جاء غنائيًّا ينتهج التعبير المجتزأ عن العواطف في أبيات مفردة، دون أن يعمد إلى بناء الحدث القصصي بناءً شعريًّا.

واستنادا إلى ذلك تبرز أهمية عمر بن أبي ربيعة الذي وقف جزءًا كبيرًا من شعره على الحدث الشعري متخذا من بعض تقنيات القص سبيلا إلى استكمال بنائه الشعري، وهو ما يمكن أن نراه بوضوح في المواقف الحوارية التي يمتلئ بها ديوانه الشعري، والتي يمكن أن ندرس مكانتيها النقدية والأدبية من خلال توظيف مصطلحات التعالي النصي التي دعا إليها جيرار جينيت، ومتابعة ما يمكن أن نراه من تناص الشاعر مع سابقيه ومع ذاته، وما نلمحه من تقنيات الاتساع النصي للنصوص السابقة والمعاصرة له، سواء أكان هذا الاتساع معارضة أم تحريفًا أم محاكاةً، ودراسة أثر سلطة النموذج في بنائه الشعري، سواء أكان هذا النموذج داخليًّا أم خارجيًّا.

وقد اقتصرت على ما يمسّ النص الأصلي دون النظر في النصيّة التي تحيط بشعره من فواتح ومقدمات وخواتيم؛ لأن هذه الآليات لم تكن ضمن الممارسات الشعريّة في عصر عمر بن أبي ربيعة.

١. التناصّ :

١,١ مفهوم التناصَ:

أشرت قبل إلى أن (جيرار جينيت) ميَّز مصطلح التناص بكونه الحضور الفعلي للنص في نص آخر بطريقة استحضارية، لكن لا بد من التنبه إلى أن حديث جينيت وتطبيقاته تتجه غالبا إلى النصوص السردية؛ ولذا فإننا عندما نطبق هذه المفهومات على الشعر نحتاج إلى تحرير هذا المصطلح؛ لتجنب الازدواجية والتكرار من جهة، ولتحقيق الشمولية وعدم سقوط نماذج من التعالي النصي من جهة أخرى.

وبدءًا فإن التناص عند جينيت يشمل ثلاثة أنواع، أولّـها الاستشهاد وهو أكثرها جلاءً، ويشمل الاقتباس والتضمين، وثانيها الاقتراض غير

المعلن والذي يسمى أحيانا السرقة، والانتحال وهو حضور غير شرعي لنص في نص آخر، وثالثها التلميح، وهو أكثرها خفاء، ويحد لدى جينيت بكونه ما يحتاج فهمه إلى مؤدى إضافي، فتدخل فيه الإشارات الأسطورية، وإشارات الأمثال، والإشارات التاريخية في الهجاء وشعر النقائض ونحو ذلك مما يحتاج إلى مؤدى إضافي لفهمه.

وعند تأمل هذه التقسيمات نجد أن العلاقات التفاعلية الجزئية التي تتكرر كثيرا في الشعر الغنائي بخاصة لا تشملها هذه التقسيمات إلا بقدر محدود، كما أن حديث جينيت عن الاتساع النصي يتجه إلى العلاقات التي تمس البنية الكلية للعمل، وبالتالي فإن علينا أن نوسع أحد هذه المفهومات ليشمل هذا النوع من العلاقات.

ولإدراك ذلك فلعلنا نستعين ببعض ما يفهم من كلام جينيت نفسه عندما أخذ على (ريفاتير) توسعه في تعريف التناص تعريفا يشبه ما يسميه جينيت التعالي النصي، في حين أن العلاقات التي يدرسها (ريفاتير) تتناول "البنى الصغرى السيميائية-الأسلوبية على مستوى الجملة لقطعة أو لنص قصير وشعري"(١٦)، ثم ينتهي إلى مساواة الأثر التناصي عند (ريفاتير) بالتلميح، إذ ينتمي على الأرجح إلى نسق المجاز المحكم للجزئية أكثر مما ينتمي إلى النسق الذي تطرد فيه العلاقات في بنية العمل الكلية(١٧)، وكذلك فإن جينيت يصنف دراسات (بلوم) لآلية التأثير بأنها تناصية أكثر منها اتساعا نصيا، كونها تنصب على نمط التداخل نفسه(١٨).

وعليه فإنه يمكن التفريق بين التناص والاتساع النصي بأن نماذج الاتساع النصي تتصل بالنسق الذي تطرد فيه العلاقات في بنية العمل الكلية، فهي أبعد عن الجزئية وأقرب إلى العلاقات المركبة، وأن العلاقات التي تتناول البنى الصغرى السيميائية والأثر التناصي وآلية التأثير

---

(١٦) (طروس: الأدب على الأدب)، جيرار جينيت، ضمن مرجع سابق، ص١٦٣.

(١٧) انظر: المرجع السابق نفسه، ص١٦٣.

(١٨) انظر: المرجع السابق نفسه، ص١٦٣، كما يمكن استظهار هذا الاستنتاج من خلال من خلال الأمثلة التي ضربها للاتساع النصي (انظر: المرجع نفسه، ص١٦٨-١٧٣) .

ونحوها أقرب إلى مفهوم التناص، وهو ما يشمل العلاقات التفاعلية التي ترد في الشعر مالم تكن تلك العلاقات متصلة بالبناء الكلي للقصيدة الشعرية.

ومن خلال هذه الاستنتاجات فإنه يمكن القول بأن التناص هو العلاقات التفاعلية التي يرتبط فيها النص بفضاء نصي آخر بشكل جزئيّ غير مطرد.

وبذلك فهو يشمل العلاقات البنيوية والدلالية، العفوية وغير العفوية، سواء أتّخذت طريقة الاقتداء أم التضاد أم الانحراف؟، وأيا كانت الآلية التي اعتمدها النصّ أو سار عليها(١٩).

١,٢,١ التناص الخارجي: أنواعه وطرائقه

يقوم التناص الخارجي على تفاعل الكاتب والمبدع مع نصوص غيره، ويأتي هذا التفاعل على مصادر ومستويات ووظائف متعددة؛ فيظهر الكاتب الحاذق بخاصّة كمن يعيد كتابة نصوصه على نصوص الآخرين في شكل تطريس خفي يصعب اكتشافه إلا من قبل القارئ المطّلع والقادر على إعادة النصوص إلى فضاءاتها المختلفة.

والمتأمّل في شعر عمر بن أبي ربيعة يجد بنيات نصيّة وملفوظات وصيغًا تلمح إلى نصوص غائبة يستعيدها الشاعر ويتّخذ منها خططًا غائمة يكتب بها النصّ الحاضر، وسواء أشعر بذلك أم لم يشعر، فإن تلك الخطط تمثل سياقا تركيبيا تتصادى به أبياته الحاضرة.

ومن أمثلة ذلك بنية النفي المتبوع بأفعل التفضيل مجرورة بالباء، وهي صيغة بنائيّة توارثها الشعراء، فقد أحسوا بها طاقة إيحائيّة ثرة في لفت نظر المتلقي عند انتظار جواب النفي المشبع بطاقات دلاليّة، وقد

(١٩) حول آليات التناص وطرقه مفصلة انظر: التناص في شعر العصر الأموي، الدكتور بدران عبد الحسين محمود، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٤٣٣هـ/٢٠١٢م ، وكذلك في طرق التناص انظر: تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، ص ١٢٢.

استعملها عمر وسيلة ارتدادٍ زمنيّ للتلذذ بموقف أو حديث، في مثل قوله (٢٠): (الكامل)

مَا رَوْضَةٌ جَادَ الرَّبِيعُ بِهَا مَوْلِيَّةٌ ما حَوْلَها جَدْبُ

بِأَلَذَّ مِنْهَا إِذْ تَقُولُ لَنَا سَرًّا: أَسِلْمٌ ذاك أَمْ حَرْبُ؟

فهو هنا يَلْمَح قول الأعشى(٢١): (البسيط)

مَا رَوْضَةٌ مِنْ رِياضِ الْحزن مُعْشِبَةٌ خَضْراءُ جَادَ عليها مُسْبِلٌ هَطِلُ

يُضاحِكُ الشَّمْسَ منها كَوْكَبٌ شَرِقٌ مُؤَزَّرٌ بِعَمِيمِ النَّبْتِ مُكْتَهِلُ

يَوْمًا بِأَطْيَبَ مِنها نَشْرَ رَائِحَةٍ ولا بِأَحْسَنَ منها إِذْ دَنَا الأَصُلُ

وقولَ كعب بن زهير(٢٢): (البسيط)

ما روضةٌ مِنْ نَبَاتِ الْحَزْنِ بَاكَرَها بِالنَّبْتِ مُخْتَلِفِ الأَلْوَانِ مَمْطُورُ

يَوْمًا بِأَطْيَبَ مِنْها نَشْرَ رَائِحَةٍ بَعْدَ الْمَنَامِ إِذَا حُبَّ الْمَعاطِيرُ

مَا أَنْسَ لا أَنْسَهَا والدَّمْعُ مُنْسَرِبٌ كَأَنَّهُ لُؤْلُؤٌ في الْخَدِّ مَحْدُورُ

على أن عمر استطاع أن ينحرف عن نصي الأعشى وكعب اللذين فضلا رائحتها على رائحة الروضة إلى تفضيل حديثها على رائحة الروضة مما خلق أبعادًا جديدة وتغيرًا دلاليا متصلاً بتراسل الحواس، وما يثيره ذكر حديثها من إيحاءات وظلال. وبذلك فإنّ هذا التحول يصبح دالاً ثانيًا يقتضي مدلولاً آخر بتغير نسقه وإيحاءاته التعبيرية.

---

(٢٠) ديوان عمر بن أبي ربيعة، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه الدكتور فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٤١٦/١٩٩٦م، ص٤٧.

(٢١) ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، شرح وتعليق الدكتور م. محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، ص٥٧.

(٢٢) ديوان كعب بن زهير، حققه وشرحه وقدم له الأستاذ علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٧-١٩٩٧م، ص٣٩.

ونقف على التناصّ البنيوي في مواضع أخرى من الديوان تحيل على نصوص سابقة تشترك في بنى تركيبية ووحدات معجمية متعددة، ومن ذلك قوله(٢٣): (المنسرح)

عُلِقْتُهَا نَاشِئًا وعُلِّقَتْ رَجُلا غَيْرِيَ غَضَّ الشّبَابِ كَالغُصُنِ

وعُلِّقَتْنِيَ أُخْرَى وعُلِّقَها نَاشِئٌ يصيدُ القُلُوبَ كَالشَّطَنِ

يتناص بنيويا ودلاليا مع قول الأعشى(٢٤): (البسيط)

عُلِّقْتُها عَرَضًا وعُلِّقَتْ رَجُلاً غَيْرِي، وعُلِّقَ أُخْرَى غَيْرَها

وعُلِّقَتْهُ فَتاةٌ ما يُحاوِلُـها مِنْ أُهْلِها مَيِّتٌ يَهْذِي بِـها وَهِلُ

وعُلِّقَتْنِي أُخَيْرَى مَا تُلائِمُنِي فَاجْتَمَعَ الْحُبُّ حُبًّا كُلّهُ تَبِلُ

يشترك النصّان في عناصر ثابتة هي الصّيغة التركيبية والمعجمية (علقتها)، وورود الاسم المنصوب بعدها، ثم الصيغتان التركيبية والمعجمية نفسيهما في موضعين (وعلقت رجلا غيري)، (وعلقتني أخرى) مع تغيير طفيف يستشفُّ تجاوز التصغير في النصّ اللاحق، فضلا عن زيادة طفيفة في النص اللاحق (وعلقها ناشئ يصيد القلوب كالشطن)، كما أن عمر جعل من نفسه البؤرة المركزية للدلالة على النحو التالي:

(ناشئ ← أخرى علقت عمر ← عمر امرأة علقها عمر رجل تعلقت به محبوبة عمر)، والإشارة المعنوية لكلمة ناشئ الواردة في قوله: (علقتها ناشئا)، وقوله: (وعلقها ناشئ) ولدت أبعادًا دلالية في النص، فهي تعبر عن طول معاناة الحب وصدقه، عندما يبدأ منذ النشأة في سلسلة متصلة من الألم والحرمان في ظل هذا النسق الدلالي الذي تتعارض فيه الرغبات وتتفاوت فيه المشاعر.

---

(٢٣) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٣٨٥.

(٢٤) ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، ص٥٧.

ومن البنى التي تناصّ بها عمر مع سابقيه ما جاء في قوله(٢٥): (البسيط)

يَا دَارَ عَبْدَةَ بِالأَشْطارِ فَالْكُثُبِ رُدِّي السَّلامَ فقدْ هَيَّجْتِ لي طَرَبِ

دارٌ لعَبْدَةَ إذ أَتْرَابُها خُرُدٌ حُورُ المدَامِعِ لا يُؤْبَنَّ بِالْكَذِبِ

فهذه البنية تشير إلى نص آخر جاء مطلعه على التركيب نفسه متضمنا بعض وحداته المعجمية، و هو قول عنترة(٢٦): (الكامل)

يَا دَارَ عَبْلَةَ بِالْـجِوَاءِ تَكَلَّمِي وعِمِي صَبَاحًا دَارَ عَبْلَةَ وَاسْلَمِي

دَارٌ لآنِسَةٍ غَضِيضٍ طَرْفُهَا طَوْعِ الْعِنَاقِ لَذِيذَةِ الْمُتَبَسَّمِ

فالنصّان يلتقيان في صيغة النداء والمنادى مع اختلاف يسير في الاسم، وفي أسلوب النداء بالجار والمجرور، كما يتفقان في صيغة الأمر في بداية الشطر الثاني من البيت الأول، ثم في الخبر النّكرة مع حذف المبتدأ- من بداية الشطر الأول من البيت الثاني وإتباعه بالجار والمجرور، وفي المضاف والمضاف إليه في بداية الشطر الثاني من البيت الثاني.

ويتكرر هذا النوع من التناص في نصوص أخرى تحيل على بنى تركيبيّة عند شعراء سابقين، فمن ذلك تكرار أسلوب النّدبة في قوله(٢٧) : (الرمل)

عُلِّقَ الْقَلْبُ غَزَالاً شَادِنًا يَا لَقَومٍ لِغَزَالٍ قَدْ شَدَنْ

يلمَح بيت طرفة بن العبد(٢٨): (الرمل)

---

(٢٥) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٧٩-٨٠.

(٢٦) شرح ديوان عنترة، الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوا مشه وفهارسه مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٤١٢هـ/١٩٩٣، ص١٤٨-١٤٩.

(٢٧) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٣٧٥.

(٢٨) ديوان طرفة بن العبد شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق دربة الخطيب ولطفي الصقال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ٢٠٠م، ص٦٣.

تَحْسِبُ الطّرْفَ عَلَيْها نَجْدَةً يا لَقَومِي للشَّبابِ الْمُسْبَكِرْ

يتكرّر في البيتين الابتداء بالفعل في الشطر الأول وختمه بمنصوب، وفي استعمال أسلوب الندبة، وفي لفظ المندوب، وإتباعه بالمجرور باللام .

وقوله[٢٩] : (الطويل)

وإنّي لتَغْشَانِي لِذِكْرَاكِ رَوْعَةٌ يَخِفُّ لَهَا ما بين كَعْبِي إلى قَرْنِي

يتصادى مع بيت عروة بن حزام[٣٠]: (الطويل)

وإنّي لَتَعْرُونِي لِذِكْرَاكِ رِعْدَةٌ لها بَيْن جِسْمي والْعِظامِ دَبِيبُ

تكاد بنية الشطر الأول تتكرر إلا من تغييرات طفيفة، ودرجة المشابهة والمماثلة بينهما كبيرة، ولا يفترقان إلا في التعبير عن الرعدة والهزة؛ ولذا فإن التناص أقرب إلى السلبية إذا نظرنا إليه بصورته الجزئية، ولكن عمر لم يكن معنيًّا بالتفاصيل قدر عنايته بصورة النص الكاملة.

ومع ذلك فنحن نجد صورا أخرى استطاع فيها عمر أن يولد معاني جديدة في تناصه مع سابقيه، فمن ذلك أنه تأمل في تشكي سابقيه من الليل وطوله وأراد أن يعبر عن استعجاله اللقاء بحبه، فاخترع له هذه الصورة البديعة[٣١]: (الطويل)

خَلِيلَيَّ ما بَالُ المطايا كَأَنَّمَا نَرَاهَا عَلى الأَدْبارِ بِالْقَوْمِ تَنْكِصُ

---

(٢٩) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٣٨٢.

(٣٠) ديوان عروة بن حزام، جمع وتحقيق وشرح أنطوان محسن القوال، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤١٦هـ/١٩٩٥م، ص ٢٢ .

(٣١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٢٠٢، ولم أقف على هذه الصورة عند أحد قبله.

وفي التلذذ بالحديث عن المرأة نظر عمر إلى قول ذي الرمة[٣٢]: (الطويل)

ونِلْنَا سِقاطًا مِنْ حَدِيثٍ كأنَّهُ جَنَى النَّحْلِ مَمْزُوجًا بِمَاءِ الْمَ قَائِع[٣٣]

فعمل على تكثيفه وتحويله إلى استعارة مرشحة إذ يقول[٣٤]: (الخفيف)

فَاهْتَصَرْنَا مِنَ الْحَدِيثِ غُصُونًا حَيْثُ لا يَجْتَنِي -لعَمْرُكَ- جَانِي

وعلى نحو ما جاء التناص على صورة المحاكاة والاقتداء فقد جاء على شكل من التهجين الفني، إذ يعمد الشاعر إلى نص معين، فيضعه في سياق جديد محدثًا تغيرًا دلاليًّا متسقًا مع السياق الجديد، فمن ذلك قوله[٣٥]: (الطويل)

تَشَكَّى الْكُمَيتُ الْجَرْيَ لَمَّا جَهَدْتُهُ وبيَّنَ لَوْ يَسْطِيعُ أَنْ يَتَكَلَّمَا[٣٦]

فَقُلْتُ لَهُ: إِنْ أَلْقَ لِلْعَيْنِ قُرَّةً فَهَانَ عَلَيْنَا أَنْ تَكِلَّ وتَسْأَمَا

فهو هنا يتناص مع أبيات عنترة في المعلقة[٣٧]: (الكامل)

يَدْعُونَ عَنْتَرَ والرِّمَاحُ كَأَنَّهَا أَشْطَانُ بِئْرٍ في لَبانِ الأَدْهَمِ

... لَوْ كانَ يَدْرِي مَا الْمُحاوَرَةُ أَوْ كَانَ يَدْرِي ما جَوابُ تَكَلِّمِي اشْتَكَى

---

(٣٢) ديوان ذي الرمة، قدم له وشرحه أحمد بسيج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٥هـ/١٩٩٥م، ص١٦٥.

(٣٣) الوقائع: جمع وقيعة، وهي نقرة في جبل أ وسهل يستنقع فيها الماء، فيكون أعذب وأنقى.

(٣٤) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٣٨٠.

(٣٥) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٣٠٧.

(٣٦) الكميت: الفرس الأحمر الضارب إلى السواد.

(٣٧) شرح ديوان عنترة، الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوا مشه وفهارسه مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٤١٢هـ/١٩٩٣، ص ١٨٢-١٨٣.

يشترك النصّان في شدة الجهد، ورغبة الجواد في التشكي، وعجزه عن الكلام والمحاورة، لكن عنترة ذكر ذلك في معرض حديثه عن شجاعته وبطولته في الحرب، في حين أن عمر بن أبي ربيعة أوردها عند قصّه رحلته إلى المحبوبة وشدة خوفه عليها، وجعل تعب الكميت هيّنًا في سبيل الوصول إلى غايته والتأكد من سلامتها.

وجليٌّ أن الرحلة اكتسبت مدلولات مختلفة باختلاف دلالة النسق فيها، فشكوى الجواد لم تك بسبب ما يصيبه من الرماح، وإنما بسبب ما تواصل عليه من الجهد ودأب السير، وهو جَهد يهون في نظر عمر متى أوصله إلى محبوبته، والفروسية هنا لا تعلي من شأن عمر بقدر ما تعظم شأن الحب، وهو أمر اختصّ به عمر دون من سبقه، وجعله قضيته ووكده.

ونقف على هذا الجانب نفسه في نصوص أخرى، فقد نقل الشاعر بنى تركيبية ووحدات معجمية من الفخر أو الفروسية أو الرثاء إلى سياق مختلف متصل بمقصديتّه الخاصّة التي تدور حول المرأة، من ذلك ما ورد في قوله(٣٨): (الكامل)

وحَرَمْتِنِي رَدَّ السَّلامِ وما أَرَى **رَدَّ السَّلامِ على الكَرِيمِ بِمَحْرَمِ**

إِنْ كُنْتِ عَاتِبَةً فَأَهْلُ مَا أَنْ تَعْتَبِي فيما عَتَبْتِ وتُكْرِمِي

أَنْتِ الأَمِيرَةُ فَاسْمَعِي لِمَقَالَتِي **وتَفَهَّمِي من بَعْضِ ما لَمْ تَفْهَمِي**

فهو ينظر إلى قول عنترة (٣٩): (الكامل)

كمَّشتُ بالرُّمْحِ الطّوِيلِ ثِيابَهُ **لَيْسَ الْكَرِيمُ عَلى الْقَنَا بِمُحَرَّمِ**

وقوله (٤٠): (الكامل)

---

(٣٨) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٣٣١.

(٣٩) شرح ديوان عنترة، شرح التبريزي، ص١٧٤.

(٤٠) المصدر السابق، ص ١٨٥.

إِنِّي عَدانِي أَنْ أَزُورَكِ فَاعْلَمِي **مَا قَدْ عَلَمْتِ وبَعْضُ مَا لَمْ تَعْلَمِي**

ففي قوله: (ولا أرى رد السلام على الكريم بمحرم) يلمح قول عنترة: (ليس الكريم على القنا بمحرم)، إذ يلتقيان في النفي وفي إلحاق الباء بالخبر في كل منهما، وبتكرار كلمتي الكريم وبمحرّم مع اختلاف في تشكيل الكلمة الثانية فرضه الوزن، كما يتفقان في التقطيع الكلمات النغمي في الشطر مع اختلاف يسير في الكلمتين الأخيرتين، وكذلك يتفقان في ختم الشطر بالمجرور بعلى متبوعا بالخبر المجرور بالباء الزائدة.

وأما في قوله: (وتفهمي من بعض ما لم تفهمي) فقد التفت لقول عنترة: (ماقد علمت وبعض ما لم تعلمي)، إذ يتطابقان في استعمال (بعض ما) متبوعة بفعل مضارع منفيّ بلم، مثلما يلتقيان في الدلالة التي يحتضنها الشطر، والتي تدور على نقص في آنية المعرفة، وطلب لتعديلها، وفي رأيي أن عمر لم يحسن ملء هذا المخطط البنيوي بما يناسبه من دلالات، إذ إن قوة الأسر الذي تفرضه البنية لم يكن متناسبا مع المدلولات التي جاء بها عمر، والمدلول الذي فرضه الدال الجديد لم يك متسقا مع طبيعة الحوار الذي يعرضه.

ومع ذلك فقد نقله إلى الحوار الغزلي، مما أكسبه معاني جديدة؛ لأنه يصبح بهذا التحول دالاً ثانيًا يفرض مدلولاً جديدًا متصلاً بتغير النسق الحاضن له وما يفرضه من إيحاءات ودلالات.

وقد يأتي الاشتراكان البنيوي والمعجمي كبيرين، غير أن الشاعر يخفف من وطأته بنقله من مقتضى إلى آخر مغاير، وآية ذلك قوله[٤١]: (الطويل)

إِذَا طَلَعَتْ شَمْسُ النَّهارِ ذَكَرْتُها **وأَحْدِثُ ذِكْرَاها إِذا الشَّمْسُ تَغْرُبُ**

فهو ينظر إلى بيت الخنساء [٤٢]: (المتقارب)

---

(٤١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٣٩.

(٤٢) ديوان الخنساء، تحقيق د. إبراهيم عوضين، مطبعة السعادة، القاهرة، ط١، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م، ص ٢٥٢.

يُذَكِّرُنِي طُلُوعُ الشَّمْسِ صَخْرًا وأَذْكُرُهُ لِكِلِّ غُرُوبِ شَمْسِ

فعند تطبيق قانون المشابهة والمماثلة[٤٣] نجد أن درجة المشابهة بينةٌ بين البيتين، ذلك أن كليهما يحمل تكرار التذكر مرتبطا بطلوع الشمس وغروبها، إلا أن اختلاف القصد عامة حور من العلاقة التي تربط النصين فتحولت إلى حوارية درامية، وكأن عمر يرى أن مثل هذه الدرجة من الحضور والتذكر يجب أن تنقل إلى عالم المحبين، وأن تتّسم بها علاقته بفاتنته.

وقوله[٤٤]: (الرمل)

فَأَتَانا حِينَ أَلْقَى بَرْكَهُ جَمَلُ اللَّيْلِ عَلَيْهِ واسْبَطَرْ[٤٥]

يلمح قول امرئ القيس[٤٦]: (الطويل)

وأَلْقَى بِبُسْيَانَ مَعَ اللَّيْلِ بَرْكَهَ فَأَنْزَلَ مِنْهُ الْعُصْمَ مِنْ كُلَّ مَنْزِلِ[٤٧]

يشترك النصان في لفظتي الليل وبركه، ولكن امرأ القيس أورده في وصف المطر، في حين استخدمهما عمر في حوار نسائي قصد تحديد إطار زماني لموقف غزلي، ولعل في هذا النقل ما يساعد على تنكب الاجترار.

على أن هذا الاشتراك قد يأتي مع توحد في المقصدية وتشابه في النسق والدلالة والألفاظ مما يصيره ضربا من التناص السلبي الذي يقترب من الاجترار، فمن الأمثلة على ذلك قوله[٤٨]: (البسيط)

---

(٤٣) حول قانون المشابهة والمماثلة انظر: تحليل النص الشعري، استراتيجية التناص ، ص٦٩ وما بعدها.

(٤٤) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص١٦٦.

(٤٥) بركه: صدره.

(٤٦) هذه رواية الأصمعي للبيت، انظر: شرح القصائد السبع الطوال، لأبي بكر محمد بن القاسم بن الأنباري، حققه الشربيني شريدة، دار الحديث، القاهرة، ١٤٣١هـ/٢٠١٠م، ص١٣٣.

(٤٧) بسيان: جبل، والعصم: تيوس الجبال.

(٤٨) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص١٤٠.

هَيْفَاءُ مُقْبِلَةً عَجْزَاءُ مُدْبِرَةً تَخَالُها في ثِيَابِ الْعَصْبِ دِينَارا

ورد البيت الأول نصا في قول كعب بن زهير[٤٩]: (البسيط)
هَيْفَاءُ مُقْبِلَةً عَجْزَاءُ مُدْبِرَةً لا يُشْتَكَى قِصَرٌ مِنْها، ولا طُولُ

وقوله[٥٠]: (الطويل)
سَبَتْهُ بِوَحْفٍ فِي الْعِقاصِ مُرَجَّلٍ أَثِيثٍ كَقِنْوِ النَّخْلَةِ الْمُتَكَوِّرِ[٥١]

أخذه من قول امرئ القيس في رواية ابن الأنباري لمعلقته[٥٢]: (الطويل)
وفَرْعٍ يَزِينُ الْمَتْنَ أَسْوَدَ فَاحِمٍ أَثِيثٍ كَقِنْوِ النَّخْلَةِ الْمُتَعَثْكِلِ[٥٣]

وواضح في هذا الصدد أن عمر يجتر بيتي كعب وامرئ القيس دون أن يتمكن من استيعاب النص أو اختراقه أو إرصاده لمقصدية جديدة أو سياق مخالف، وقد يفسر ذلك بكون ابن أبي ربيعة معنيًّا بالصورة الكلية للنص الحواري أكثر من عنايته بتفصيلاتها.

٢,٢,١ مصادر التناص الخارجي ودلالاته:

من البديهيات أنّ العمل البشري منوط بتراكم التجارب والخبرات، وأن على الشاعر مثل غيره أن ينظر إلى تجارب سابقيه، ليؤسّس عليها إنتاجه الجديد محاولا أن يسمه بميسمه الخاص، وأن يتجاوز تلك التجارب ما وسعته الطاقة، كما أن على الأديب أن يوظف خبراته كلها في صناعة أدبه الخاص، محاولا أن يحسن التصرف في المخزون الإنساني الذي بين يديه بتغيير أو إضافة أو تحلية أو حذف ونحو ذلك، ولم يك عمر بن أبي

---

(٤٩) ديوان كعب بن زهير، تحقيق علي فاعور، ص٦١.

(٥٠) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص١٢٩.

(٥١) الوحف: الكثيف الأسود، العقاص: جمع العقيصة، وهي الخصلة من الشعر تجمع وتفتل تحت الذوائب، وقنو النخلة: عذقها، المتكور: الملتف.

(٥٢) شرح القصائد السبع الطوال، لأبي بكر محمد بن القاسم بن الأنباري، تحقيق الشربيني شريدة، ص٩٠.

(٥٣) المتعثكل: الذي دخل بعضه في بعضه لكثرته.

ربيعة بمنأى عن ذلك كله، فقد حرص على أن يفيد من كل ما اطلع عليه من معارف وما عايشه من تقاليد وعادات أو سمعه من أخبار.

ومن أبرز المصادر التي نهل منها عمر ووظفها في شعره التناص الأدبي، فقد استعان به في بناء صوره الفنية، وبخاصة في وصفه المرأة، وأحسب أن التداخل النصي في مثل هذه المواطن أمر بديهي، ذلك أن صفات الجمال التي أولع بها العرب في شعرهم ونثرهم متكررة ومتقاربة، والمخزونان الثقافي والبيئي متشابهان أيضا؛ ولذا فقد وردت الصور التي حاول بها الشعراء تجلية تلكم الصفات متداخلة كذلك، إذ يشبّهون المرأة بالقمر والكوكب، وبالرشأ والظبي، وريقها بالمزن وبالخمر وبالزنجبيل والقرنفل والعسل والعنبر ... .

وتبعًا لذلك فقد متح عمر بن أبي ربيعة من قصائد السابقين له في رسم صورة المرأة خارجيا، فصفات المرأة التي اعتنى بها عمر لا تخرج عن الصفات التي ذكرها الشعراء من قبله. فهي ضامرة البطن، ممتلئة الأرداف، بيضاء، ذات دل، تنظر بعيني مطفل...، وما إلى ذلك من الصفات الحاضرة في الشعر القديم.

وهذا النوع من التناص يرد كثيرا عند عمر وعند غيره، فالشاعر يختزن معارف وخبرات وأفكارا وصورا كثيرة في أفكاره الواعية وغير الواعية، ثم يستعملها عند المكاشفة الشعرية، ومن البديهي أن يكون للمصادر الأدبية قصب السبق في هذه المعارف والخبرات التي يظهر تناصّ الشاعر أشبه بكتابة جديدة على الكتابة القديمة في شكل تطريس خفي.

وبالإضافة إلى ذلك فإن ما استوعبه عمر من النصوص الدينية كان حاضرًا بشكل جلي في تداخلاته النصية، فقد حاول أن يمتح من كل ما وقعت عليه عينه أو وعاه في تكوين نصّه الشعري، وبخاصة في الملامح التي تتفق والمدلولات التي يطرحها، والمتصلة بعلاقته بالمرأة وما يدور فيها من حوارات، ومن ذلك الحديث عن الذنب والاعتراف به وطلب التجاوز عنه والتوبة، فقد أكثر عمر من ذكر ذلك في شعره، من ذلك قوله(٥٤): (الطويل)

---

(٥٤) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٩٤.

أَبُوءُ بِذَنْبِي إِنَّنِي قَدْ ظَلَمْتُهَا وإِنّي بِبَاقِي ذَنْبِهَا غَيْرُ بَائِحِ
هِيَ الشِّرَّةُ الأُولى فَإِنْ عُدْتُ بَعْدَهَا أَحَدِّثُ سِرًّا أَوْ فُكَاهَةَ مَازِحِ
فَلا تَغْفِرِيهَا واجْعَلِيهَا جِنَايَةً تَمَرَّغْتُ فِيهَا فِي حَمَاءَةَ مَائِحِ(٥٥)

فلا يخفى أن في هذه الأبيات إشارة إلى النصوص التي تتحدث عن الذنوب، ومنها قوله –صلى الله عليه وسلم- في سيد الاستغفار: "أبوء بنعمتك علي، وأبوء بذنبي فاغفر لي، فإنه لا يغفر الذّنوب إلا أنت"(٥٦).

وللتعبير عن شدة الإعجاب والدهشة يقول على لسان إحداهن(٥٧):

مَا وَافَقَ النَّفْسَ مِنْ شَيْءٍ تُسَرُّ بِهِ وأَعْجَبَ الْعَيْنَ إِلاَّ فَوْقَهُ عُمَرُ

وهو يتداخل مع حديث أبي هريرة –رضي الله عنه- أن رسول الله - ρ- قال: ((قال الله: أعددت لعبادي الصالحين ما لا عين رأت، ولا أذن سمعت، ولا خطر على قلب بشر))(٥٨).

وللتعبير عن شدة المحبة وشدة ألم الفراق على المحبين يأتي قوله(٥٩): (البسيط)

تَقُولُ إِذْ أَيْقَنَتْ أَنِّي مُفَارِقُها: يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ الْيَوْمِ يَا عُمَرُ ط

وقوله(٦٠): (السريع)

يَا لَيْتَنِي مِتُّ ومَاتَ الْهَوَى ومَاتَ قَبْلَ الْمُلْتَقَى وَاصِلُ

وهو ينظر إلى قول الحق -تبارك وتعالى - في سورة مريم: چ ﭐ ﭑ ﭒ ﭓ چ(٦١).

---

(٥٥) الحماءة: الطين الأسود، والمائح: المستسقي.

(٥٦) صحيح البخاري، الحديث: ٦٣٢٣.

(٥٧) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص١٣٩.

(٥٨) صحيح البخاري، رقم الحديث: ٣٠٧٢.

(٥٩) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص١٤٢.

(٦٠) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٢٧١.

وأمّا الإشارات الأسطورية وما يتصل بمعتقدات العرب تجاه بعض العادات من قبيل ما ورد لدى سابقيه في حديثهم عن الغول أو الصدى أو أسطورة لبد، فقد وظف عمر ما كان مرتبطًا ببعض الأفكار المتصلة بالإشارات الشعبية عند العرب، وتخيَّر منها ما يخدم موضوعاته الغزلية والمواقف الحوارية التي كان يتناولها في شعره، من ذلك أن العرب كانت تعتقد أن من اختلجت عينه أبصر محبوبه(٦٢)، فكرره عمر في مواطن منها قوله(٦٣): (الخفيف)

خَلَجَتْ عَيْنِيَ الْيَمِينُ بِخَيْرٍ تِلْكَ عَيْنٌ مَأْمُونَةُ الْخَلَجَانِ

وكانت العرب تزعم أن الرجل إذا خدرت رجله فذكر محبوبه ذهب خدرها(٦٤)، فجاء به عمر في غير موضع كذلك ، ومنه قوله(٦٥): (الطويل)

إِذَا خَدِرَتْ رِجْلِي ذَكَرْتُكِ صَادِقًا وصَرَّحْتُ أَذْ أَدْعُوكِ بِاسْمِكِ لا أُكْنِ

وقوله(٦٦) : (البيسط)

أَدْعُوكِ ما ضَحِكَتْ سِنِّي وإِنْ رِجْلِي دَعَوْتُ دُعَاءَ العَاشِقِ الطَّرِبِ خَدِرَتْ

وقد يجمع بين اختلاج العين وخدور الرجل، ومن ذلك قوله(٦٧): (الطويل)

إِذَا خَلِجَتْ عَيْنِي أَقُولُ: لَعَلَّهَا لِرُؤْيَتِهَا تَهْتَاجُ عَيْنِي وتَضْرِبُ

---

(٦١) سورة مريم، الآية: ٢٣.

(٦٢) انظر: محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، أبو القاسم الحسين بن محمد الأصفهاني، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ط١، ١٤٢٠هـ، ج٢/ص٦٦.

(٦٣) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٣٧٩.

(٦٤) انظر: : محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، ج٢/ ص ٦٦.

(٦٥) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٣٨٢.

(٦٦) ديوانه، ص٨٠.

(٦٧) ديوانه ، ص٣٩.

إذَا خَدِرَتْ رِجْلِي أَبُوحُ بِذِكْرِهَا لِيَذْهَبَ عَنْ رِجْلِي الْخُدُورُ فَتَذْهَبُ

ومن عادات العرب أنهم كانوا يتشاءمون بالطير، فكان أهل الحجاز يتشاءمون بالسانح وهو ما ولاك ميامنه، ويتفاءلون بالبارح وهو ما ولاك مياسره(٦٨)، وقد استعمل عمر هذا الرمز في قوله(٦٩): (مجزوء الوافر)

نَعَمْ، ولِوَشْكِ بَيْنِهِمُ جَرَى لَكَ طَائِرٌ سَنَحَا

وقوله(٧٠): (الطويل)

ولَقَدْ جَرَى لَكَ يَوْمَ حَزْمِ سُوَيْقَةٍ فِيمَا يُعَيَّفُ سَانِحٌ وبَرِيحُ

ولا مراء في أن هذه الإشارات تحمل أبعادا دلاليّة متّصلة بسياق تلقيها، فقد يربط القارئ بين ما استقر في ذهنه من أفكار ومعتقدات وبين مقتضيات قصصية تومئ إليها هذه الرموز وأصل المعنى الذي يريده الشاعر، مما يخلق أبعادا دلاليّة متجددة وإيحاءات ثرّة.

ومن أبرز مصادر التناص في شعر عمر التناص مع اللغة النثرية العامة، وبخاصّة في بعض حواراته. فقد حاول أن ينقل ما قد يدور من حوارات نثرية في الحياة العامة إلى الشعر، وربما كان هذا أحد أهم الأسباب التي جعلت بعض النقّاد يصفون لغته بالسهولة والنثرية وبكونها قريبة من لغة الحياة اليومية(٧١). وقد اتخذ لذلك أساليب منها التضمين في

(٦٨) انظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، لابن رشيق القيرواني، تحقيق الدكتور النبوي شعلان، مكتبة دار الخانجي، مصر، ص١٠٣٥-١٠٣٧.

(٦٩) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٩٣.

(٧٠) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٩٤.

(٧١) انظر: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن ربيعة، د.شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، دمشق، ط٢، ١٣٨٣هـ/١٩٦٤م، ص ٣٥٩-٣٦٠، والشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية، شوقي ضيف، بيروت، ١٩٦٧م.

القافية، واستعمال القسم والنداء، وكثرة التقسيمات كالذي من قبيل قوله(٧٢): (الخفيف)

فَاسْتُفِزَّتْ لِقَوْلِهِ. ثُمَّ قَالَتْ: لا –ورَبِّـي- –يابَكْرُ- مَا كَانَ
قِيلَ حَرْفٌ، فَلا تُرَاعَنَّ مِنْهُ بَلْ نَرَى وَصْلَهُ –وَرَبِّـيَ- حَتْمَا مِمَّا

وغني عن البيان أن عمر يتناص مع لغة الحياة اليومية قصدًا، وأنه يتعمد صياغة الحوار على غرار ما يجري في الواقع، وهو تناصّ فني لا نكاد نعثر على مثله عند سابقيه.

٣,١ التناصّ الداخلي:

حظي التناص الخارجي تنظيرا وإجراء بعناية النقّاد منذ عام (١٩٦٩م) مع جوليا كريستيفيا، ثم سرعان ما انتقل إلى مدونة الأدب العربي في تطبيق شبه آلي للمناهج الغربية أو محاولة إثبات أسبقية العرب في دراسة هذه الظاهرة من خلال دراسة قضية السرقات الشعرية والانتحال وتفريعاتها التي لا تكاد تحصى(٧٣).

إلا أن التناصّ الداخلي المتمثّل في تناسل نصوص الكاتب بعضها من بعض لم يستأثر بالعناية نفسها، فرغم أننا نجد إشارات دالة بوضوح على هذا المفهوم لدى النقّاد العرب القدامى(٧٤) فإن النقّاد المحدثين والقدامى لم يولوا هذا الموضوع أهميته وحاجته من البحث والتقصّي إلا من خلال محاولات مجتزأة هنا وهناك (٧٥) .

---

(٧٢) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٣٣٦.

(٧٣) انظر: (التناص والتراث العربي بين كليلة دمنة والأسد والغواص)، عبدالعزيز شبيل، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، العدد ٥٢، ٢٠٠٧م، ص ١٤٣-١٤٤.

(٧٤) انظر: عيار الشعر، لابن طباطبا، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط٣، ص ١١٧.

(٧٥) من هذه المحاولات: (التناص الداخلي في شعر أبي نواس)، بسام الشاروني، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، العدد٥٦، ٢٠١١م، ص٢١٣-٢٤٥.

ولدراسة هذا اللون من التناص أهمية بالغة، فمن خلاله نستطيع أن نحدد سمات المنهج الذي اتخذه المبدع لنفسه، والتقنيات التركيبية والأسلوبية التي انتظمت إبداعه وميزته سواء ما كان منها خاصًّا به، أو ما كان مشتركا بينه وبين الشعراء السابقين.

لقد أبدأ عمر وأعاد في بيئة الغزل، ووقف شعره عليها، ومن البديهي أن تفضي به التجربة الشعريّة الخاصّة إلى مسالك محددة مستمدة من إحساسه بنجاح تجربة معينة سواء أكانت متّصلةً باختيار لفظةٍ أو معنى أو صورة أو تركيب، أم كانت متصلةً ببناء شعريّ متكامل.

ومن هذه الجوانب التي نلمح تكرارها في لغة الشّاعر بعض الأبنية النصية، وهو نوع من التناص الدقيق اللطيف بين أبنية نصية حاضرة وأخرى غائبة، فيستحضر الشاعر من خلاله النصوص الغائبة مستعينا بها في إبداع النصوص الجديدة. وما من شكٍّ في أن هذا التقاطع يدلنا على محض اختيار الشاعر لأدواته الفنية التي يجسد فيها نصوصه الإبداعية، ومع أننا لا نستطيع غالبا تحديد النصوص السابقة من اللاحقة في شعر عمر فإن حسبنا أن نحدد بعض تلك الأبنية واللوازم التركيبية التي اصطفاها؛ لتكون جزءا من فسيفساء نصوصه الشعرية .

ومن الأبنية الشعرية التي تتعاود في مواضع شتى من شعره بنية (ما أنس لا أنس)، فقد تكررت عنده في زهاء أربعة وعشرين موضعًا. وهي بنية اختارها الشاعر وسيلة للارتداد الزمني في الأحداث القصصية التي يرويها مستحضرًا مجلسًا من مجالس صواحبه، أو موقفًا من مواقفهن. ومن الأمثلة الدالّة على ذلك قوله[٧٦]: (الطويل)

ومَا أَنْسَ مِلْأَشْيَاءِ لا أَنْسَ مَـجْلِسًا لَنَا مَرَّةً مِنْهَا بِقَرْنِ الْمَنَازِلِ

بِنَخْلَةَ بَيْنَ النخْلَتَيْنِ تَكُنُّنا منَ العَيْنِ خَوْفَ العَيْنِ بُرْدُ الْمَرَاجِلِ

وقد يحذف عمر الجزء الأول من البنية مكتفيا بالنفي الخالي من الشرطية، كما في قوله[٧٧]: (المنسرح)

---

٧٦) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٢٣٧.

(٧٧) المصدر السابق، ص١٥٨.

لا أَنْسَ طُولَ الْحَيَاةِ مَا بَقِيَتْ لَطَيْبةٍ رَوْضَةٌ بِهَا شَجَرُ
مَمْشَى رَسُولٍ إِلَيَّ يُخْبِرُنِي عَنْهُمْ عَشِيًّا بِبَعْضِ مَا ائْتَمَرُوا

ومن البنى التي اختارها الشاعر سبيلا للارتداد الزمني بنية أفعل التفضيل المجرورة بالباء والمسبوقة بالنفي، وقد تشعب عمر في استعمال هذه البنية تلذذا بجوانب متعددة من حديث المرأة، فكرر هذا الملمح في مواقف متعددة من شعره، وحاول أن ينوع فيه ما استطاع، فمن ذلك قوله(٧٨): (المتقارب)

مَا ظَبْيَةٌ مِنْ ظِبَاءِ الأَرَا كِ تَقْرُو دِمَاثَ الرُّبَى عَاشِبَا
بِأَحْسَنَ منها غَدَاةَ الغَمِيمِ إِذَا أَبْدَتِ الْخَدَّ والْحَاجِبَا
غَداةَ تَقُولُ على رِقْبَةٍ لِقَيِّمِهَا: احْبِسِ الرَّاكِبَا

وكذلك قوله(٧٩):

مَا ظَبْيَةٌ مِنْ وَحْشِ ذِي بَقَرٍ تَغْذو بِسِقْطِ صَرِيمَةٍ طِفْلا
بِأَلَذَّ مِنْها إِذْ تَقُولُ لَنَا وأَرَدْتُ كَشْفَ قِناعِهَا: مَهْلا
دَعْنَا فَإِنَّكَ لا مُكارَمَةً تَجْزي ولَسْتَ بِواصِلٍ حَبْلا

ويحاول عمر أن يملأ فجوات هذه الخِطّة البنيوية بدلالات جديدة بتغيير نسقها، وتحوير دلالتها من التلذذ بحديث المرأة إلى التعبير عن شدة إعجابه بجمالها، فيقول(٨٠): (الكامل)

أَسُكَيْنُ مَا مَاءُ الْفُرَاتِ وطِيبُهِ مِنَّا عَلَى ظَمَأٍ وحُبِّ شَرَابِ
بأَلَذ

(٧٨) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٧٨.
(٧٩) المصدر السابق، ص٣٠١.
(٨٠) المصدر السابق ، ص ٧٦.

بِأَلَذّ مِنْكِ وإِنْ نَأَيْتِ وقَلّمَا تَرْعَى النِّسَاءُ أَمَانَةَ الْغُيَّابِ

وفي قوله[٨١]: (مجزوء الوافر)

فَمَا مِنْ مُغْزِلٍ أَدْمَا ءُ تُزْجِي شَادِنًا خَرِقا

بِأَحْسَنَ مُقْلَةً مِنْها إذا بَرَزَتْ ولا عُنُقَا

ومع أننا لا نستطيع أن نرتب هذه النصوص تاريخيًّا، إلا أن اشتراكها في بنى تركيبية واحدة يجعلها في علاقة تناسل أو تطريس خفي، وكأن الشاعر يعيد مخطط العبارة الوارد في نصه السابق ليستعمله في النص اللاحق، لنجد أن ثمة علاقات متداخلة في النصوص، بحيث يحيل بعضها على بعضها الآخر، أو يشير إليه، في تموجات نصية تتآزر لتمثل بمجموعها العائلة النصية التي ينتسب لها شعر عمر بن أبي ربيعة، والتي تمثل محض اختياراته الفنية، والبنى التي وجد فيها توافقا مع أسلوبه الشعري والفني.

ونقف على هذا الجانب أيضا في مواضع أخرى، إذ يكرر الشاعر بنى تركيبية ووحدات معجمية كاملة، فمن ذلك بنية غاد ورائح ومرادفاتها في مثل قوله[٨٢]: (البسيط)

وشَاقَنِي مَوْقِفٌ بِالْمَرْوَتَيْنِ لها والشَّوْقُ يُحْدِثُهُ لِلْعَاشِقِ الْفِكَرُ

وقَوْلُها لِفَتَاةٍ غَيْرِ فَاحِشَةٍ أَرَائِحٌ مُمْسِيًا أَمْ بَاكِرٌ عُمِرُ

اللهُ جَارٌ لَهُ إِمَّا أَقَامَ بِنَا وفي الرَّحِيلِ إِذَا مَا ضَمَّهُ السَّفَرُ

وقوله[٨٣]: (المنسرح)

وقُوْلَهَا لِلْفَتَاةِ إِذْ أَفِدَ الْـ ـبَيْنُ أَغَادٍ أَمْ رَائِحٌ عُمَرُ

---

(٨١) المصدر السابق، ص٢٤٥.

(٨٢) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ١٣٥-١٣٦.

(٨٣) المصدر السابق ، ص١٥٨-١٥٩.

عَجْلانَ لَـمْ يقْضِ بَعْدُ حَاجَتَهُ ألا تَأَنَّى يَوْمًا فَيَنْتَظِرُ

اللهُ جَارٌ لَهُ إِذَا نَزَحَتْ دَارٌ لَهُ أَوْ بَدَتْ لَهُ سَفَرُ

يلفت الانتباه في هذه الأبيات أنّ الشاعر يستعير بنى تركيبيةً كاملة مع وحداتها المعجمية في بناء صورته الشعرية التي يمثلها هذا الموقف القصصي، إذ يشترك النصّان في عناصر تركيبية ثابتة، وهي الصيغة التركيبية ذاتها الواردة في نسبة القول إلى الفتاة وسؤالها عن مسير عمر بهمزة الاستفهام المتبوعة بالسؤال عن توقيت ذهاب عمر رواحا أم بكرة (غدوة)، وتكرار البنية التركيبية والوحدة المعجمية ذاتها في قوله: (الله جار له)، كما تكررت كلمة القافية في النصين (عمر والسفر)، ونلحظ هنا أن عمر نوَّع في ترتيب الكلمات تبعا لمتطلبات الوزن الشعري، أو رغبة في التنكب عن فجاجة التكرار.

وتتكرر لدى عمر بعض الصيغ المرتبطة بالحوار، ولك أن تتأمل ما تراه منها فيما يلي(٨٤): (الخفيف)

ثُمَّ قَالَتْ لِتِرْبِها ولأُخْرَى مِنْ قَطِينٍ مُوَلّدٍ: حَدِّثَانِي

ثُمَّ قَالَتْ لأُخْتِها ولأُخْرَى جَزَعًا لَيْتَهُ تَزَوَّجَ عَشْرَا

ثُمَّ قَالَتْ لأُخْتِهَا قَدْ ظَلَمْنَا إِنْ رَجَعْنَاهُ خَائِبًا واعْتَدَيْنَا

ثُمَّ قَالَتْ لِتِرْبِها إِنَّ قَلْبِي مِنْ هَوَاهُ أَمْسَى مُصَابًا كَلِيما

وقوله(٨٥): (المديد)

ثُمَّ قَالَتْ لِلَّتِي مَعَهَا لا تُدِيمِي نَحْوَهُ النَّظَرا

ثُم قالت للتي معها وَيْحَ نَفْسِي مَا أَتَى عُمَرُ

(٨٤) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٣٧٧ ، ١٩٢، ٣٩٠، ٣٣٢.

(٨٥) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص١٧٦، ١٧٤.

ومن التناص التكراري في شعره تكرار حرف النداء متبوعا باسم المحبوبة، ويبدو أن لذلك اتصالا بالدفقة الشعورية، ورغبة الشاعر في التلذذ بذكر المحبوبة، والتعبير عن سيطرتها على ذهنه وتفكيره، فمن ذلك أنه كرر اسم المحبوبة خمس مرات في قصيدة من أحد عشر بيتا، وهي تجري على النمط التالي(٨٦): (الكامل)

يَا سُكْنَ قَدْ -واللهِ رَبِّ مُحَمَّدٍ- أَقْصَدْتِ قَلْبِي بِالدِّلالِ فَعَوِّضِي

...يَا سُكْنَ لَسْتُ وإِنْ نَأَتْ بِكِ بِالسِّالِ عَنْكِ ولا الْمَلُولِ

يَا سُكْنَ كَمْ مِمَّنْ تَوَدَّدَ عِنْدَنَا أَقْصِي، وكَمْ مِنْ كَاشِحٍ مُتَعَرِّضِ

وقد يأتي هذه الإلحاح على جانب واحد من العبارة في مكان متكرر من البيت الشعري بلون من التناص الشكلي الكتابي أو ما يسميه النقاد المحدثون الأيقوني(٨٧)، وهو ما نلمحه في الأبيات السابقة، وفي قوله(٨٨): (المتقارب)

بِنَفْسِي مَنْ أَشْتَكِي حُبَّهُ ومَنْ إِنْ شَكَا الْحُبَّ لَمْ يَكْذِبِ

ومَنْ إِنْ تَسَخَّطَ أَعْتَبْتُهُ وإِنْ يَرَنِي سَاخِطًا يُعْتِبِ

ومَنْ لا أُبَالِي رِضَا غَيْرِهِ إِذَا هُوَ سُرَّ ولَمْ يَغْضَبِ

ومَنْ لا يُطِيعُ بَنَا أَهْلَهُ ومَنْ قَدْ عَصَيْتُ لَهُ أَقْرَبِي

ومَنْ لَوْ نَهَانِيَ عَنْ حُبِّهِ مِنَ الْمَاءَ عَطْشَانَ لَمْ أَشْرَبِ

ومَنْ لا سِلاح لَهُ يُتَّقَى وإِنْ هُوَ نُوزِلَ لَمْ يُغْلَبِ

---

(٨٦) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٢٠٥.

(٨٧) انظر: المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، د.محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠١٠م، ص١٥٨.

(٨٨) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٧٤-٧٥.

فتكرار (من) هنا خمس مرات متتالية في مستهلّ الأبيات، ومرتين في أول الشطر الثاني، مع ترشيحها بتكرار كتابات شبيهة (وإن-من) أوجد تشاكلاً أيقونيًّا قد لا يكون الشاعر قصده، لكنه يبدو مؤثرًا في الإيحاءات الدلالية التي يشعر بها المتلقي عند قراءة هذا المقطوعة، فهو مشعرٌ بالتراتبية والتكرار والانطلاق من بؤرة معينة في بناء هذه الأبيات بناء يشير إلى الحبيبة التي يفديها الشاعر بنفسه.

٢- الاتساع النصي:

يعرف جينيت هذه المتعالية النصية بأنها تلك العلاقة التي تكون فيها العلاقة بين نصّ لاحق (Hypertexte) ونصّ سابق (Hypotexte) علاقة مرجعيّة، فيتّخذ الأوّل منهما الثاني مرجعا له ونموذجا، ويقوم بمناظرته من خلال علاقتي المحاكاة أو التغيير(٨٩).

١,٢ الاتساع النصي الخارجي :

وقف عمر بن أبي ربيعة كثيرًا من نصوصه على المغامرات الغزلية، وأولع بتصوير ملاحقته المرأة ولقائه بها، وما من شك في أن امرأ القيس سبقه إلى ذلك، فما موقف عمر بن أبي ربيعة من تجربة الملك الضليل؟، وهل استطاع تحويل تلك النصوص وامتصاصها حتى تصبح منسجمةً مع فضاء بنائه ومع مقصديته الخاصة؟، ثم هل ظهرت في شعره نصوص مرجعية أخرى أفاد منها في تناصّه الفنيّ اشتقاقًا وتحويلاً ومحاكاةً؟.

تجدر الإشارة بادئ ذي بدء إلى أن عامّة النقّاد يرون عمر مجددًا، فقد استطاع أن يتحول إلى فن خاص به، من خلال سمات يدور أكثرها حول الاستعلاء بنفسه على المحبوبة، والتمحور حول الذات، ومحاولة التغلغل في تصوير نفسية المرأة، فضلا عن عنايته بالقص الشعري(٩٠)،

---

(٨٩) انظر: مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ترجمة عبدالرحمن أيوب، ص٩١، وانظر: (طروس: الأدب على الأدب)، جيرارد جينيت، ضمن مرجع سابق، ص١٦٦.

(٩٠) انظر: التطور والتجديد في الشعر الأموي، الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٨، ص ٢٢٥ وما بعدها، وانظر: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص ٣٨٤، وانظر: "ربيعة الرقي وعباءة عمر بن أبي

بل إن شوقي ضيف يفرق بين شعر امرئ القيس وغزل الحجازيين بعامة، فيقول: "من الظواهر اللافتة في غزل الحجازيين لهذا العصر أن الشاعر أخذ يحلل نفسه وعواطفه إزاء المرأة، ولم يقتصر على وصفها الحسي الذي كنا نألفه عند شعراء الجاهلية من أمثال امرئ القيس، فقد اتجه اتجاها داخليا، يتحدث عن نفسه إزاء حبه وصبابته، أو يتحدث عن المرأة وحبها وصبابتها كما يصنع ابن أبي ربيعة"(٩١)، وهذا يعني أن عمر استطاع أن يبني شخصيةً مختلفة في غزله، بل إنه تمكن أن يحول النماذج التي حاكاها إلى لبنات منسجمة مع بنائه الفني ومقاصده.

وفي المقابل فإن محمد الكفراوي يناقض هذا الرأي، ذاهبا إلى أن عمر كان يجهد في معارضة امرئ القيس ومحاكاته رغبة في أن يرى فيه الناس صورة من امرئ القيس، فيقول: "فإذا تقدمنا إلى الغزل بقسميه وجدناه صورة من غزل الجاهلية، فشعر عمر بن أبي ربيعة يكاد يختلط بشعر امرئ القيس، ... ونزيد هنا كلمة قد لا ترضي بعض الناس، وتلك أن عمر كان يحاكي امرأ القيس عامدا ويعارضه جاهدًا. ويحتال على نقل بعض ألفاظه وعباراته حتى يلفت النظر إلى تلك المحاكاة والمعارضة. ...أكبر الظن أنه يتألم لو علم أن القراء لا يدركون الشّبه القوي الواضح بينه وبين أستاذه رغم حرصه الشديد على إعلانه وإيضاحه، فقد كانت إحدى أمانيه أن يرى الناس فيه صورة أمير الشعراء، ولا يضيره بعد ذلك أن يكون مقلدًا أو مجددًا"(٩٢).

لقد تناول امرؤ القيس مغامراته الغزلية في ثلاثة مواضع، افتخر فيها بقدرته على أن يصبي على المرء زوجه، وعلى تجاوز حراس الحي

ربيعة"، نورة الشملان، حوليات الجامعة التونسية، عدد٤٣، العام ١٩٩٩م، ص١٣٤ وما بعدها، ومقدمة شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، عبد أ.علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م، ص ١٢-١٧.

(٩١) التطور والتجديد في الشعر الأموي، الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٨، ص ٢٣٧-٢٣٨.

(٩٢) الشعر العربي بين الجمود والتطور، محمد عبدالعزيز الكفراوي، دار القلم، بيروت، ط٢، ص ٥٧-٥٩.

وعلى ترويض صعب المرأة، وأشار في موضعين آخرين إلى شيء من ذلك(٩٣).

وحين نتصفَّح ديوان عمر بن أبي ربيعة فإننا نجد نصوصا تتناول هذه المعاني وتحاكيها وربما أخذت بما هو أكثر من مجرد التشابه الجزئي، فلبسة المتفضل التي ذكرها امرؤ القيس في قوله(٩٤): (الطويل)

فَجِئْتُ وقَدْ نَضَتْ لِنَوْمٍ ثِيَابَها لَدَى السِّتْرِ إلاَّ لِبْسَةَ الْمُتَفَضِّلَ(٩٥)

وظفها عمر بن أبي ربيعة في أحد مواقفه الغزلية قائلا(٩٦): (البسيط)

فَجِئْتُ أَمْشِي ولَـمْ يُغْفِ الأَلَى وصَاحِبِي هِنْدُوَانِيٌّ بِهِ أَثَرُ
سَمَا
فَلَمْ يَرُعْهَا وقَدْ نَضَتْ مَجَاسِدَهَا إلاَّ سَوادٌ وَرَاءَ الْبَيْتِ يَسْتَتِرُ

والسموّ إلى المرأة خفية ولين المرأة بعد شموسها الذان وردا في قول امرئ القيس(٩٧): (الطويل)

فَصِرْنا إِلَى الْحُسْنَى ورَقَّ كَلامُنَا ورُضْتُ، فذَلّتْ صَعْبَةً أَيَّ إِذْلالِ

حَلَفْتَ لَـها بِاللهِ حَلْفَةَ فَاجِرٍ لَنَامُوا فَمَا إِنْ مِنْ حَدِيثٍ ولا صَالِ

سَمَوْتُ إِلَيْها بَعْدَما نَامَ أَهْلُها سُمُوَّ حَبَابِ الماءِ حَالاً عَلى حَالِ(٩٨)

أورده عمر في مواطن متعددة، لعلّ من أشهرها قوله(٩٩): (الطويل)

---

(٩٣) انظر ديوان امرئ القيس وملحقاته بشرح أبي سعيد السكري، تحقيق أنور عليان أبو سويلم ومحمد علي الشوابكة، مركز زايد للتراث والتأريخ، ط١، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م، ص ١٩٩، ٣١٩، ٦٢٣، ٦٣٦.

(٩٤) ديوان امرئ القيس،وملحقاته بشرح أبي سعيد السكري، ص ٢٠٤.

(٩٥) نضت: خلعت، والمتفضل: من كان في ثوب واحد وهو الفضل.

(٩٦) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص١٣٦.

(٩٧) ديوان امرئ القيس وملحقاته بشرح أبي سعيد السكري، ص ٣٣٠-٣٣٢.

(٩٨) سموت: ارتفعت إليها شيئا بعد شيء، وحباب الماء: فقاعاته، أو طرائقه التي فيه كأنها الوشي.

فَلَمَّا فَقَدْتُ الصَّوْتَ مِنْهُمْ وأَطْفِئَتْ مَصَابِيحُ شُبَّتْ بِالْعِشَاءِ أَنْؤُرُ(١٠٠)

وغَابَ قُمَيْرٌ كُنْتُ أَهْوَى غُيُوبَهُ ورَوَّحَ رُعْيَانٌ ونَوَّمَ سُمَّرُ

وخُفِّضَ عَنِّي الصَّوْتُ أَقْبَلْتُ مِشْيَةَ حُبابِ ورُكْنِي خَشْيَةَ الْحَيِّ أَنْظُرُ

فَحَيَّيْتُ إِذْ فَاجَأْتُها فَتَوَلَّهَتْ وكَادَتْ بِمَكْنُونِ التَّحِيَّةِ تَجْهَرُ

وقَالَتْ –وعَضَّتْ بِالْبَنانِ- فَضَحْتَنِي وأَنْتَ امْرُؤٌ مَيْسُورِ أَمْرِكَ أَعْسَرُ

وعلى هذا النحو فإن تعفية الأثر التي وردت في شعر امرئ القيس في مواطن منها قوله(١٠١): (الطويل)

خَرَجْتُ بِهَا أَمْشِي تَجُرُّ وَرَاءَنَا عَلَى إِثْرِنَا أَذْيَالَ مِرْطٍ مُرَحَّلِ(١٠٢)

وقوله(١٠٣): (الطويل)

دَخَلْتُ عَلَى بَيْضَاءَ جُمٍّ عِظامُها تُعَفِّي بِذَيْلِ الدِّرْعِ إِنْ جِئْتَ مَوْدِقِ(١٠٤)

كررها عمر بن أبي ربيعة في غير موطن، حسبنا منها قوله(١٠٥): (الخفيف)

ثُمَّ قُمْنَا لَمَّا تَجَلَّى لَنَا الصُّبْـ ـحُ نُعَفِّي آثارَنَا بِالتُّرابِ

وقوله(١٠٦): (البسيط)

---

(٩٩) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ١٢٥.

(١٠٠) أنؤر: جمع نار.

(١٠١) ديوان امرئ القيس وملحقاته بشرح أبي سعيد السكري، ص ٢٠٦.

(١٠٢) المرط: كساء من خز أو غيره، المرحل: المعلم كأنه الرحل.

(١٠٣) ديوان امرئ القيس وملحقاته بشرح أبي سعيد السكري، ص ٦٣٦.

(١٠٤) الدرع: قميص المرأة الحدثة، ومودقي: مسلكي.

(١٠٥) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٤٤.

(١٠٦) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص١٣٧، والخز: الحرير، والعصب: ثياب تعصب (تلف) خيوطها ثم تصبغ ثم تنسج.

يَسْحَبْنَ خَلْفِي ذُيُولَ الْـخَزِّ آوَنَةً وَنَاعِمَ الْعَصْبِ كَيْ لا يُعْرَفَ الأَثَرُ

والسؤال الذي يفرض نفسه في هذا الصدد هل اتخذ عمر بن أبي ربيعة من شعر امرئ القيس نموذجا يحاكيه؟ وهل كان يقصد إلى ذلك؟ وهل صنع من نموذج امرئ القيس نموذجا خاصّا به؟ وهل استطاع أن يخفي تعالق هذه النصوص أو أن يضيف إليها ما يسمه بسمة التجديد، ويبعده عن المحاكاة الباردة والاجترار الضعيف؟ .

إنّ موازنة أبيات الغزل والمغامرات في شعر امرئ القيس بمثلها في غزل عمر بن أبي ربيعة تشعرك بتقارب في بعض جوانب الشكل وفي طبيعة المغامرة أحيانا، ولكنه في أجزاء كثيرة منه تقارب غير فني إن جاز التعبير؛ لأن مجرد ذكر تلك الصورة المتكررة بالدخول والتخفي وتعفية الأثر ليست مما يتميز به امرأ القيس، فمن المتوقع أن كل من يروي مثل تلك المغامرة سيذكر مثل هذه المعاني؛ حتى يفسّر وصوله إلى المرأة في تلك البيئة المحافظة.

ولست أشك في أن ابن أبي ربيعة اطّلع على نصوص امرئ القيس شأنه شأن غيره من الشّعراء، وأنه أعجب بها وحاكى بعض جوانبها، غير أن تلك النصوص لم تك إلا حجرًا من أحجار البناء في بنائه الفني الذي اختص به، فقد استطاع أن يتحول إلى نموذج فريد تميز به عن سابقيه.

لقد لحظ الدكتور صالح بن رمضان –بحقّ- أننا نقف في شعر عمر بن أبي ربيعة على بناء جديد للقصيدة العربية لا يميزه استقلال الغرض الشعري، ولا فن القصّ، وإنما يميّزه في مرتبة أولى انصراف عمر عن الرسم بالصور البيانية إلى الرسم بفن السرد أو الـخبر(١٠٧).

ويمكننا أن نتلمس هذا الجانب - بل تضحيته بالجانب اللغوي أحيانا في سبيل تحقيق صورة سردية أفضل- في هذا الكم الهائل من السّرد الذي جاء به عمر حتى غلب على قصائده وعرف به، كما نلمسه في التقليب المستمّر للأحداث، وهو أمر يشعرك أن هذه المواقف الحواريّة التي كان

(١٠٧) انظر: "ملاحظات حول الشكل في شعر عمر بين أبي ربيعة"، د. صالح بن رمضان حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، العدد٢٨، عام ١٩٨م، ص٣١٤.

يأتي بها عمر أقرب إلى الخيال منها إلى الحقيقة، وأنه كان مولعًا بالقص ورواية الخبر. فهو أشبه ما يكون بأصحاب المقامات، الذين اقتصروا على راوٍ واحد وبطلٍ واحد له شخصية معينة وجانب واحد يدفع الحدث نحو غايته، وغاية الأمر أن عمر كان هو الراوي والبطل، وأن غاية البطل في قصه الشعري لم تكن الرغبة في الحصول على المال، بقدر ما كانت الحصول على الجمال والشعر في آن.

ويمكن أن نتبيّن هذا البناء الفني أو النموذج الجديد الذي جاء به عمر من خلال بعض الدوال التي تدلّ على عنايته بفن السرد عنايةً لم تك موجودة في القصيدة العربية قبله، وذلك بموازنة شعره بشعر امرئ القيس من خلال بعض المؤشرات التي نوردها في الجدول التّالي:

م	الألفاظ المرتبطة ببناء الحدث القصصي	عمر	امرؤ القيس
١	(قالت ، قلت، فقالت، فقلت) ضمن حوار قصصي	٣٦١	٥
٢	(عمر، أبو الخطاب، المغيري/ امرؤ القيس) ضمن الحوار.	٣٦	١
٣	(الرسول- أرسلت- المرسل - الرسالة) ضمن حدث قصصي	٣٤	٠
٤	الشخصيات الثانوية(أخت، ترب، أخرى، الكبرى، أتراب...) ضمن الحوار	٢٨	٠
٥	التحديد الزماني والمكاني للحدث (ليلة...، يوم ...)	٣٥	٢
٦	الارتداد الزمني بألفاظ (ولست بناس، وما أنسى...)	٢٤	٠

وجليٌّ أن عمر حوّل نموذج امرئ القيس إلى نموذج أوسع وأبعد غورا، وهو نموذج استفاد منه في بناء نصوص متعددة تشعبت فيها عملية التناص وتوسعت، بحيث خرج منها إلى نموذج فنيّ خاصّ به، وهو ما تجده واضحا في قصائده المكتملة التي محضها جهده الفني. ومن أبرزها رائيته المشهورة التي عدها شكري فيصل قصّةً ذات طابع تمثيلي فيها الكثير من عناصر المسرحية ومواد بنائها(١٠٨).

لقد أفاد عمر من شعر امرئ القيس في بناء أنموذجه الشعري الذي أرصده لمغامراته الغزلية، ثم جعل يحاكي هذا الأنموذج، لكنّه كان

(١٠٨) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص ٣٣٥-٣٤٢.

حريصا أن ينوع في هذه المحاكاة، وأن يتحاشى اجترار أنموذج واحد في بنائه السردي، فتراه يتوسع في زاوية معينة في موضع، ويجمل في موضع، ويقف على معنى في قصيدة، ويسكت عنه في غيرها، وهذا يعني أن مغامرات امرئ القيس كانت جزءًا مهمًّا في بناء هذا الأنموذج في شعر عمر بن أبي ربيعة، لكنها لم تكن البناء ذاته، كما أنّ هذا الأنموذج الذي اختص به عمر كان متغيرا في جوانبه التفصيلية، ولم يك نسيجا واحدًا، بحيث نزعم أن عمر كان يجتر أنموذجًا واحدًا، بله أن يجتر أنموذج امرئ القيس في شعره.

واستنادا إلى ذلك فإنّ العناصر العامة لبناء هذا اللون من القصص الشعري القائمة على مزج السرد بالحوار، في إطار زماني ومكاني، ودفع الحدث نحو نتيجة محددة متراكبة يبدو بعيدا عن الأسلوب الذي استعمله امرؤ القيس، إذ لا تجتمع هذه العناصر بالصورة التي اجتمعت عند عمر، وإن ورد شيء منها فإنما يأتي عرضا، ولا يمثل غاية تذهب إليها القصيدة، ولا ركنا تعتمد عليه.

حقًّا لقد وصف امرؤ القيس بعض مغامراته كما في المعلقة وغيرها، لكنّه وظف ذلك في مديح نفسه، ولم يتجاوزه إلى وصف دواخل النساء ومشاعرهن وما قد يرد في مجالسهن الخاصة. وأما عمر فأورد المرأة المحبوبة والمحبة في حالاتها كلها طالبةً ومطلوبةً، متعنتةً ومقبلةً، في صدودها وإقبالها، وفي غدرها وتردّدها، وفي جموحها ونفورها، وصوّر أثر صواحبها عليها إقبالاً وإدبارًا، وتحيلاً وإنكارًا، وديوانه مليء بنماذج دالة على ذلك.

على أننا لا نجد في هذه المغامرات ما نجده في قصائد عمر من عناصر قصصية، ومواقف حوارية، ومشاهد مختلفة، وشخصيات متعددة، ومن توافر للعقدة والحل، ومحاولة للتغلغل في نفسية المرأة وسبر أغوارها، ومعرفة طبيعتها وموقفها من نفسها ومن صواحبها.

والمتأمل في عامة المواضع التي حاكى فيها عمر امرأ القيس يجدها فيها محاكاة جزئية أفاد منها في تحقيق بنائه الشعري والقصصي، وبخاصة في الوصف الخارجي لشخصية المرأة، فقد جاء الوصف الشكلي للمرأة في شعر عمر وصفًا تقليديًّا، جارى فيه امرأ القيس وغيره

من الشعراء السابقين، إلا أن هذه الصفات جاءت عنده جزءا من صور بناء الحدث الشعري، ولم يك عمر يتجاوز بها أكثر من ذلك، فهي في الأغلب الأعم تأتي لترسم الصورة الخارجية للشخصية التي تقوم بدفع بالحدث الشعري إلى غايته؛ ولذا اتخذ عمر من صور سابقيه أنموذجًا جاهزًا يملأ به فجوات الحدث الشعري كيفما أراد وأينما قصد، فهي أشبه بخزانة جاهزة يستعين بها في المضيّ بأحداثه الشعرية إلى غايتها.

وتبعا لذلك فقد كثر عنده التناصّ الخارجيّ في وصف المرأة، إذ لا نجد أن عمر استطاع أن يجدد في وصفها، أو أن يؤسس لنفسه مذهبًا جديدًا في اختيار صفاتها، لكنه أولع بتكرار بعض هذه الصّفات وعرضها في شكول متنوّعة، وفي توظيفها في بناء الحدث القصصي، ولا سيما في صورة الريق العذب الشبيه بالخمر أو الزنجبيل ...، وهي صورة ترد على الغالب خاتمة للمغامرات والأحداث المنظومة.

وبذلك فقد كان عمر في وصفه للشكل الخارجي للمرأة تقليديًّا يكرر ما ذكره الشعراء قبله، غير أننا حين نتجاوز هذه الصفات الخارجية إلى وصف مجالس النساء فإننا نجد أن عمر ابتدع مسلكًا جديدًا عني به والتزمه وأعاد فيه وأبدأ وعرضه في صور مختلفة وهيئاتٍ متنوعة، فكان تناصّه فيها تناصًّا ذاتيًّا يرجع فيه إلى شعره فيغيّر هنا ويكرّر هناك، ويلتزم حالة ويتنكب أخرى، ولست تجد في الشعر العربي قبل عمر وصفا لمجالس النساء وأحاديثهن كالذي تجده في شعره.

لقد كان عمر دقيقا في اختيار أحاديث النساء التي تدفع بالحدث؛ إذ حرص على انتقاء ما يتصل بفهم نفسية المرأة وما يسهم في دفع الحدث أو تفسيره، ولذا رأيناه يرشح الأحداث والأقوال التي تدل على قدرته على التغلغل في فهم نفسية المرأة، كما في قوله[١٠٩]: (الرمل)

زَعَمُوهَا سَأَلَتْ جَارَاتَهَا ذَاتَ يَوْمٍ وَتَعَرَّتْ تَبْتَرِدْ:

أَكَمَا يَنْعَتُنِـــي تُبْصِرْنَنِي عُمْرَكُنَّ؟ اللهَ أَمْ لا يَقْتَصِدْ

(١٠٩) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص١٠٦.

فَتَضَاحَكْنَ، وقَدْ قُلْنَ لَـهَا: حَسَنٌ فِي كُلِّ عَيْنٍ مَنْ تَوَدْ
حَسَدًا حُمِّلْنَهُ منْ شَأْنِـهَا وقَدِيمًا كَانَ فِي النَّاسِ الْـحَسَدْ

ومن الجوانب الْمُهَمَّة في هذا الأنموذج القصصي التي توسَّع بها عمر، ولم تعرف عند سابقيه أنه أنزل أحاديث المحبين في شعره، وتوسَّع في ذلك توسعه في تتبع الجمال والفتنة بالمرأة وبأحاديثها وبأشكال الوصول إليها، ولك أن تقرأ قوله(١١٠): (المتقارب)

أدَلّتْ ولَـجَّ بِـها أنَّها تُريدُ الْعِتابَ وتَسْتَكْبِرُ
وتَعْلَمُ أَنَّ لَهَا عِنْدَنَا ذَخَائِرَ مِلْحُبِّ لا تَظْهَرُ
ووُدًّا ولَوْ نَطَقَ الْكاشِحُو نَ فيها ولَوْ أَكْثَرَ الْمُكْثِرُ
ولَسْتُ بِنَاسٍ مَقَالَ الْفَتَا ةِ غَداةَ الْمُحَصَّبِ إِذْ جَمَّروا:
أَلَسْتَ مُلِمًّا بِنا يا فَتَـى إِذَا نَامَ عَنَّا الأَلَى؟ نَحْذَرُ
فَقُلْتُ: بَلَى، أَقْعِدِي نَاصِحًا يُنَفِّضُ عَنَّا الذي يَنْظُرُ
وآيَةُ ذَلِكَ أَنْ تَسْمَعِي نِدَاءَ الْمُصَلِّينَ يَا مَعْمَرُ
فَأَقْبَلْتُ والنَّاسُ قَدْ هَجَعُوا .....(١١١)
إِذَا كَاعِبَانِ ورَخْصُ الْبَنَانِ أَسِيلٌ مُقَلِّدُهُ، أَحْوِرُ
فَسَلَّمْتُ خَفْيًا، فَأَحْيَيْنَـــــنِي وقَلْبِيَ مِنْ خَشْيَةٍ أَوْجَرُ
وقَالَتْ: طَرِبْتَ وطَاوَعْتَ بِي مَقَالَ الْعَدُوِّ ومَنْ يَزْجُرُ

(١١٠) المصدر السابق ، ص١٨٤.
(١١١) عجز البيت ساقط في الديوان.

فَقُلْتُ مَقَالَ أَخِي فِطْنَةٍ سَمِيع بِمَنْطِقِهَا مُبْصِر(١١٢):

أَلِلصَّرْمِ تَطّلِبِينَ الذّنُوبَ ولَـمْ أَجْنِ ذَنْبًا لِكَيْ تُعْذِروا

فَإِنْ كُنْتِ حَاوَلْتِ صَرْمِ الْـحِبَالِ فَإِنَّ وِصالَكِ لا يُبْتَرُ

وإِنْ كُنْتِ أَدْلَلْتِ كَيْ تَعْتِبِي فَكَفَّي لَكُمْ بِالرِّضَا تُوسِرُ

في هذا النموذج نرى عمر يدلي بحواره مع هذه الفتاة، محاولاً رسم شخصيتها في أثناء وقوع الحدث (تريد العتاب وتستكبر)، ثم يبني حواره معه على هذه اللمحة النفسية إن جاز التعبير؛ فيحدد إطارًا زمانيًّا ومكانيا للحدث (غداة المحصب/ أن تسمعي نداء المصلين)، ثم تتابع الأحداث (فأقبلت والناس قد هجعوا... إذا كاعبان... فسلمت... وقالت ... وقلت...)، ويتنزل الحوار والحديث في أثناء ذلك، ثم تأتي شخصية ثانوية لتشارك بالحوار وتدفع الحدث نحو نهايته (فقالت لها حرة عندها ...دعي عذل الفتى واسعفي... فبت أحكم فيما أردت حتى بدا واضح أشقر) (١١٣). وبهذه الصورة من الحوار الممتزج بالقص استطاع عمر أن يقدم أنموذجا جديدا وأن يفتح المجال رحبًا لمن جاء بعده في قص هذه الأخبار الغزلية وما يشبهها على النحو الذي نجده عند أبي نواس وأضرابه.

ومتى حاولنا أن نتجاوز الشخصيات الرئيسية إلى الشخصيات الثانوية التي اختارها عمر لتدفع بأحداثه القصصية وتحقق له أنموذجًا سرديًّا جديدًا في القصيدة العربية فإننا نجد على رأسها صورة الرسول بينه وبين صواحبه، وقد أكثر عمر من ذلك حتى نسب إليه ذلك، والرسول يأتي في شعر عمر ليدفع الحدث الشعري نحو غاية محددة، يغلب أن تكون دعوة للقاء أو نقلاً لعتب ونحو ذلك، وقد تتطور هذه الصورة فيكون الرسول جزءا من الحوار كما في قوله(١١٤): (الخفيف)

---

(١١٢) ضبطت بالديوان بكسر سميع وضم مبصر، وأرجح ضم سميع ومبصر على تقدير مبتدأ محذوف.

(١١٣) انظر: تتمة القصيدة في ديوانه(ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ١٨٤-١٨٥).

(١١٤) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٢٩١.

أَرْسَلَتْ نَـحْوِيَ الرَّسُولَ لأَلْقَا ها فأرْسَلْتُ عند ذَاكَ بِأنْ لا
لَسْتُ أسْطِيعُ للرَّسولِ، وأَيْقَنْـ ـتُ يَقِينًا بِلَوْمِهَا حَينَ وَلّـى
رَجَعَتْهُ إِلَـيَّ لَـمَّا أَتَاهَا وبِأَيْمَانِـهَا عَلَيَّ تَأَلّـى
قَالَ: أَمْسَتْ عَلَيْكَ عَبْدَةُ غَضْبَى عَزَّ ذَاكَ الْغَدَاةَ مِنْهَا وجَلَّا

ومن الصور التي تتعاود في شعره صورة الوصيفة أو صواحب المرأة المحبوبة، وكثيرًا ما يكون دورهن دفع الحدث إلى اللقاء، فبعد أن يعاني الشاعر والقارئ معه من تردد المحبوبة أو بعض صواحبها في لقاء عمر، تأتي هذه الوصيفة لتحتال للقاء عمر بصواحبه، وبعبارة أخرى لتدفع بالحدث القصصي نحو الحلّ وانفراج العقدة.

ولم يقتصر عمر على توظيف الصور الفنية في شعر امرئ القيس وأضرابه، بل نراه يفيد من كل ما وقعت عليه عيناه في سبيل خدمة مقصديته الخاصة. من ذلك أن حاكى الموقف القصصي ليوسف عليه السلام مع امرأة العزيز الواردة في القرآن الكريم، إذ يقول(١١٥): (الخفيف)

فَالْتَقَيْنَا فَرَحَّبَتْ ثُمَّ قَالَتْ: عَمْرَكَ اللهُ إيتِنَا فِي الْمَقِيلِ
فِي خَلاءٍ كَيْمَا يَرَيْنَكَ عِنْدِي فَيُصَدِّقْنَـــنِي -فَدَاكَ قَبِيلِي-
لَـمْ يَرُعْهُنَّ عَنْدَ ذَاكَ وقَدْ جِئْـ ـتُ لِمِيعَادِهِنَّ إلاَّ دُخُولي
قُلْنَ: هَذَا الذي نَلُومُكِ فِيهِ لا تَـحَجَّيْ مِنْ قَوْلِنَا بِفَتِيلِ
فَصِلِيهِ، فَلَنْ تُلامِي عَلَيْهِ فَهْوَ أَهْلُ الصَّفَاءِ والتَّنْوِيلِ
قَالِتِ: انْصِتْنَ واسْتَمِعْنَ مَقالِـي لَسْتُ أَرْضَى مِنْ خُلّتِي بِقَلِيلِ

(١١٥) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٢٧٢.

قَدْ صَفَا الْعَيْشُ وَالْمُغِيرِيُّ عِنْدِي حَبَّذَا هُوْ مِنْ صَاحِبٍ وخَلِيلِ

من الواضح أنّه ينظر إلى قول الحقّ –تبارك وتعالى- : ﭽ ﭑ ﭒ ﭓ ﭔ ﭕ ﭖ ﭗ ﭘ ﭙ ﭚ ﭛ ﭜ ﭝ ﭞ ﭟ ﭠ ﭡ ﭢ ﭣ ﭤ ﭥ ﭦ ﭧ ﭨ ﭩ ﭪ ﭫ ﭬ ﭭ ﭮ ﭯ ﭰ ﭱ ﭲ ﭳ ﭼ (١١٦)

ولم يكتف عمر بتشعب محاكاته لامرئ القيس في مغامراته الغزلية وفي تطوير بنائه القصصي، كما لم يكتف بالمحاكاة المقتدية وإنما تجاوزها إلى نماذج أخرى مع تغييره في سياق هذه النماذج من خلال ما يطلق عليه (جينيت) عبارة التغيير والمحاكاة الساخرة(١١٧)، ولعل الأقرب أن يسمى التهجين الفني، فيشمل المناقضة الساخرة وغير الساخرة، ويشمل التغيير الحاصل بالانحراف، ومعناه أن يجاري النص اللاحق السابق ثم ينحرف عنه إلى مقصد مختلف، بحيث يطوع هذه المجاراة إلى موضوع مختلف مما يفرض إيحاءات جديدة، وقد أكثر عمر من هذا الأسلوب، فطوعه لخدمة مقصديته الخاصة، فقد جعل الغزل والمرأة القضية التي يدور عليها شعره، واستعار لهذا الغرض ما أمكنه من الأغراض الأخرى، ولا شك أن هذا اللون من التهجين الفني مما تميَّز به ابن أبي ربيعة على سابقيه.

ومن الموضوعات التي تمثل هذا التهجين الفني وصف الرحلة، فقد وظفها عمر لتصله بموضوعه الأثير على نفسه، حيث يلتقي صواحبه، ومن ذلك قوله(١١٨): (الكامل)

كَمْ قَدْ عَصَيْتُ إِلَيْكِ مِنْ مُتَنَصِّحٍ خَانَ الْقَرابَةَ أَوْ أَعانَ أَعَادِي

وتَنُوفَةٍ أَرْمِي بِنَفْسِي عَرْضَهَا شَوْقًا إِلَيْكِ بلا هِدايَةِ هَادِي

مَا إِنْ بِهَا لِـي غَيْرَ سَيْفِي صَاحِبٌ وذِرَاعُ حَرْفٍ كَالْهِلالِ وسَادِي (١١٩)

(١١٦) سورة يوسف، الآيات: ٣٠-٣٢.

(١١٧) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٢٩١.

(١١٨) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ١٠٠-١٠١.

بِمُعَرَّسٍ فيه، إِذَا مَا مَسَّهُ جِلْدي خُشُونةُ مَضْجِعٍ وبِعَادِ
قَمِنٍ مِنَ الْحَدَثانِ تُمْسِي أَسْدُهُ هُدْءَ الظّلامِ كَثِيرةَ الإيعَادِ(١٢٠)
بِالْوَجْدِ أَغْدَرُ ما يَكونُ وبِالبُكا وبِرِحْلَةٍ مِنْ طِيَّة وبِلادِ

ففي هذه الأبيات يجنح عمر إلى ما استعمال ما تواتر عليه الشعراء من وصف الرحلة ترويحا لهم عن الهمّ أو رغبةً في الوصول إلى المديح أو نحو ذلك، فيعيد هذا المعنى في نسق مختلف، لتتحول دلالته إلى مدلول جديد فرضه هذا النسق الجديد، فالشاعر يهدف إلى تنزيل الغزل بالمرأة منزلةَ الأغراض الجدية القائمة على الشكوى من تباريح الحياة أو ادعاءات الكمال في القصائد المدحية. وهذا يعني أنه يعيد صياغة الأولويات الشعرية؛ ليجعل الغزل حاجة من حاجات النفس البشرية، وضرورةً من ضروراتها التي يجب أن يتناولها الشعراء، بحيث تُـركَب في سبيله الأهوال، وتشد لأجله الرحال، وهو بذلك يكتب كتابةً ثانيةً تهز المسلمات الشعرية التي عرفها أسلافه.

٢,٢ الاتساع النصي الداخلي:

سبقت الإشارة إلى أن عمر أفاد من الحقل الدلالي الذي عرفه في شعر امرئ القيس، وأنه جعله لبنة في نموذج قصصي ظل يحاكيه، وهذه المحاكاة يمكن أن تعد اتساعا نصيًّا داخليًّا، فعلى نحو ما ظهر التناصّ الداخلي في شعر عمر بن أبي ربيعة ظهر الاتّساع النصّي الداخلي كذلك، فقد اهتمّ بقصّ مغامراته وما يتعلّق بها من حوارات سردية، وأصبح هذا السرد من أبرز مجالات التعالي النصي الذاتي التي طرقها وعني بها، إذ صرف غاية جهده الفني إليها، فقد كان السرد ظاهرة بارزة في غزلياته، حتى ليخيل للباحث أن عمر كان يقصد إلى هذه الحوارات قصدا، وأنه كان يأمل أن يصفي شعره مما عداها.

---

(١١٩) الحرف: الناقة الضامرة.

(١٢٠) قمن: قريب، هدء الظلام: وقت الهدوء من الليل بعد مضي أوله، كثيرة الإيعاد: كثيرة الزئير .

وبديهي أن تتكرر العناصر العامة لهذه الأحداث الغزلية، إذ تتضمن أحداثا وشخصيات مؤطرة بإطار زماني وإطار مكاني وغاية تذهب إليها هذه الأحداث، وأن تتحول هذا العناصر إلى أنموذج بنيوي يتعاود في رواية هذه الوقائع الشعرية.

ويتكون هذا النموذج البنيوي من إثارة مشاعر الغزل عبر الوقوف على الأطلال أو من خلال الحديث مع العذال، ثم ينقلب إلى لون من الارتداد الزمني يتم فيه استعادة حدث غزلي عاشه الشاعر مع صاحبته في زمان ومكان معلومين من خلال شخصيات متعددة تدفع بالأحداث إلى غاية محددة تنتهي عادة باللقاء أو العتاب أو نحو ذلك.

والنسق المكتمل لهذا الحدث الغزلي يأتي في خطين متوازيين من الأحداث والشخصيات. يقوم كل منهما بدفع الحدث نحو الوصال، مع عناية بالحوار وبتحديد الزمان والمكان. ومن الأمثلة الدالة على ذلك قصيدته الميمية التي مطلعها(١٢١): (الطويل)

ألا يا لَقَوْمٍ لِلْهَوَى الْمُتَقَسِّمِ وللقَلْبِ في ظَلْمَاءِ سَكْرَتِهِ العَمِ (١٢٢)

ويبدأ الخطُّ الأول فيها بقوله:

فَقُلْتُ لِبَكْرٍ عَاجِبًا: أَتَجَلّدَتْ لَكَ الْخَيْر أَمْ لا تُطْعِمُ الصَّيْدَ أَسْهُمِ

والخطّ الثاني بقوله:

فَلَمَّا اكْفَهَرَّ اللَّيْلُ قَالَتْ لِخُرَّدٍ كَواعِبَ في رَيْطٍ وعَصْبٍ مُسَهَّمِ(١٢٣)

... : لقد خَلَجَتْ عَيْنِي وأَحْسِبُ أَنَّها لِقُرْبِ أَبِي الْخَطّابِ ذَلِكَ مَزْعَمِي

حيث تدفع الأحداث بعمر وبكر إلى اللقاء بالمحبوبة من جهة، وبالمحبوبة وصواحبها من جهة أخرى، مع تعقيد الحدث بشيء من خوف العذّال وما يحيط بالمحبوبة من أخطار، والحرص على كتم خطة اللقاء، لينتهي الحدث بالتلاقي.

---

(١٢١) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٣٠٨-٣١٠.

(١٢٢) المتقسم: الذي أحرز القلل وتوزع أجزاءه.

(١٢٣) الريط: الملاءة، والعصب: ضرب من ثياب اليمن، والمسهم: المخطط.

على أن عمر كان حريصًا على عدم تكرار نفسه، فكان يضيف إلى هذه الأحداث والعناصر أو يحذف منها ما يتفادى به الاجترار والتكرار البارد، فقد يكتفي بأحد الخطّين دون الآخر، وبالتالي يسلك الحدث خطًّا واحدا، تتابع فيه الأحداث بشكل منطقي منذ البداية؛ لينتهي بمفاجأة المحبوبة -كما في رائيته المشهورة-(١٢٤). وقد يرد الحدث مفاجئا مخترقا الحوار السردي كما في قصيدته: "وهل يخفى القمر"(١٢٥). وقد يرسم المشهد ويوحي بالجوّ الغزلي الذي يكتنفه دون أن يلمّ بمشاهده كلها(١٢٦).

وواضح أن عمر اتخذ خطوطًا مختلفة في تعامله مع الأنموذج القصصي الذي تبناه، ومع ذلك فقد كان حريصا أن يخترق هذه النماذج، وأن ينوع في هذه المحاكاة ما وسعته الطاقة، فيتوسع في موضع، ويجمل في آخر، ويقف على عنصر في قصيدة ويتحلّل منه في أخرى، بمعنى أن نماذجه وإن اتفقت في بعض عناصرها العامة فقد كانت متغيرة في جوانبها التفصيلية. من ذلك أنه في قصيدته الرائية لم يكتف باللقاء ليجعله خاتمة القصيدة، وإنما وسّع الحدث بإدخال عقدة جديدة متَّصلة بانصرافه عن القوم بعد أن تفطّن إليه بعضهم(١٢٧):

فَمَا رَاعَنِي إلاَّ مُنَادٍ تَرَحَّلُوا وقَدْ لاحَ مَعْرُوفٌ مِنَ الصُّبْحِ أَشْقَرُ

فلَمَّا رَأَتْ مَنْ قَدْ تَنَبَّهَ مِنْهُمُ وأَيْقَاظَهُمْ قَالَتْ: أَشِرْ، كَيْفَ تَأْمُرُ؟...

---

(١٢٤) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص١٢٢-١٢٨ .

(١٢٥) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص١٦٥-١٦٦.

(١٢٦) انظر: قصيدته التي أولها:

لقد عرضت لي بالمحصب من منى لحيني شمس سترت بيمان

(ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٣٦١-٣٦٢)، وهذه الوجوه فصل القول فيها د. صالح بن رمضان في مقال عنوانه: (ملاحظات حول الشكل في شعر عمر بن أبي ربيعة)، حوليات الجامعة التونسية، العدد٢٨، العام ١٩٨٨م. .

(١٢٧) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص١٢٦.

ويطالعنا في قصائد أخرى وقد أسقط عددًا من هذه العناصر على النحو الذي نراه في الأبيات التالية(١٢٨): (الطويل)

فَقُلْ للذي يَهْوى تَفَرُّقَ بَيْنِنا بِحَبْلِ وِدَادِي: أَيَّ ذَلِكَ يَفْعَلُ
فَوَيْلُ امِّها أَمْنِيَّةً لَوْ تَفَهَّمَتْ مَعَانِيَهَا أَوْ كَانِتِ اللّبَّ تُعْمِلُ
أَغَيْظِي تَـمَنَّتْ أَمْ أَرَادَتْ فِرَاقَهَا إِلَـيَّ، فَلا حَاشَايَ، بَلْ أَنَا أَقْبَلُ
أَوَمِّنُ فَادْعُ اللهَ يَجْمِعُ بَيْنَنَا بِحَبْلٍ شَدِيدِ الْعَقْدِ لا يَتَحَلّلُ

ثم يأتي الارتداد الزمني في قوله:

فَلَسْتُ بِنَاسٍ مَا حَبِيتُ مَقَالَـهَا لَنا لَيْلَةَ الْبَطْحَاءِ، والدَّمْعُ يَهْمُلُ:
لَقَدْ غَنِيَتْ نَفْسِي وأَنْتَ بِهَمِّهَا فَقَدْ جَعَلَتْ والْحَمْدُ للهِ تَذْهَلُ
أَرَاكَ تُسَوّيِنِي بِمَنْ لَسْتُ مِثْلَهُ وِلِلْحِفْظِ أَهْلٌ، والصَّبَابِةُ مَنْزِلُ
ولَوْ كُنْتَ صَبًّا بِـي كَما أَنَا صَبَّةٌ أَطَعْتَ، ولَكِنِّي أَجِدُّ وتَهْزِلُ
فَقُلْتُ لَهَا قَوْلَ امْرِئٍ مُتَحَفِّظٍ تَجَلّدَ عَمْدًا وَهْوَ لِلصُّلْحِ أَشْكَلُ:
أَبِينِي لَنَا إِنْ كَانَ هَذَا تَجَنُّبًا لِصَرْمٍ، فَتَصْرِيحُ الصَّرِيمَةِ أَجْمَلُ
وإِنْ كَانَ إِنْكَارًا لأَمْرٍ كَرِهْتِهِ فَرَابَكِ، إِنِّـي تَائِبٌ مُتَنَصِّلُ
وقَدْ عَلِمَتْ إِذْ بَاعَدَتْنِي تَجَنُّبًا -فَدَتْ نَفْسَهَا نَفْسِي- عَلَى مَنْ تُعَوّلُ
هَنِيئًا لِقَلْبٍ كُنْتُ أَحْسَبُ أَنَّهُ إِذَا شَاءَ سَالٍ عَنْكِ أَوْ مُتَبَذّلُ
فَمُتْ كَمَدًا -يَا قَلْبُ- أَوْ عِشْ، فَإِنَّـمَا رَأَيْتُكَ بِالْـجَافِي الْبَخِيلِ تُوَكَّلُ

هانحن أولاء نعاين سردًا وحوارًا، وتأطيرًا للحدث في قوله: (ليلة البطحاء)، كما تتكرر بعض الألفاظ المتصلة بطبيعة الحدث من قبيل: فلست بناس، مقالها، فقلت ....، ولكننا لا نظفر بوصف للشخصيات، ولا بالمسار الذي قطعه الحدث، ولا نرى نتيجة واضحة يتجه إليها الحدث، فكأن عمر يضعنا أمام خبر شعري ليس إلا.

لقد حرص عمر على التنويع، وقد حاولت أن أقف في ديوانه على مواضع للتكرار يتجاوز بها هذه العناصر العامة فلم أعثر إلا على

(١٢٨) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٢٧٣-٢٧٤.

موضعين اثنين، لجأ إلى تكرار أجزاء كاملة من النموذج البنيوي الذي استعمله في نص آخر، يقول في النص الأول[١٢٩]: (الطويل)

شَكَوْتُ إِلَى بَكْرٍ وقَدْ حَالَ دُونَها مُنِيفٌ، مَتَى يُنْصَبْ لَهُ الطّرْفُ يَحْسِرِ
فقُلْتُ: أَشِرْ، قَالَ: ائْتَمِرْ، أَنْتَ ولَّمْ يَكْبُروا فَوْتًا، فَمَا شِئْتَ فَأْمُرِ
فَقُلْتُ: انْطَلِقْ نَتْبَعْهُمُ إِنَّ نَظْرَةً إِلَيْهِمْ شِفَاءٌ لِلْفُؤادِ الْمُضَمَّرِ
...فَقَالَتْ لأَتْرَابٍ لَهَا: ابْرُزْنَ إِنَّنِي أَظُنُّ أَبَا الْخَطّابِ مِنَّا بِمَحْضَرِ
قَرِيبًا عَلى سَمْتٍ مِنَ الْقَوْمِ تُتَّقَى عُيُونُـهُمُ من طائِفِينَ وسُمَّرِ
لَهُ اخْتَلَجَتْ عَيْنِي -أَظُنُّ- عَشِيَّةً وأَقْبَلَ ظَبْيٌ سَانِحٌ كَالْمُبَشِّرِ
فَقُلْنَ لَـها: لا، بَلْ تَـمَنَّيْتِ مُنْيَةً خَلَوْتِ بها عِنْدَ الْـهَوَى والتَّذَكُّرِ
فقَالَتْ لَهُنَّ: امْشِينَ إِمَّا نُلاقِهِ كَما قُلْتُ أَوْ نَشْفِ النُّفُوسَ فَنُعْذِرِ
فَجِئْتُ انْسِيابَ الأَيْمِ في الْغَيْلِ أَتَّقِي ـــــعُيُونَ وأَخْفِي الْوَطْءَ إِلَّا لِلْمُتَقَفِّرِ
فَلَمَّا الْتَقَيْنَا رَحَّبَتْ وتَبَسَّمَتْ تَبَسُّمَ مَسْرُور، ومَنْ يَرْضَ يَسْرُرِ
فَيَا طَيبَ لَـهْوٍ مَا هُنَاك لَهَوْتُهُ بِـمُسْتَمَعٍ مِنْها ويا حُسْنَ مَنْظَرِ

ويقول في النص الثاني [١٣٠]: (الطويل)

فقلت لبكر عاجبا: أتجلدت لك الخير أم لا تطعم الصيد أسهمي
... وقلت لبكر حين رحنا عشية عن السر لا تقصر ولا تتقدم
... فَلَمَّا اكْفَهَرَّ اللَّيْلُ قَالَتْ لِـخُرَّدٍ كَواعِبَ في رَيْطٍ وعَصْبٍ مُسَهَّمِ[١٣١]

(١٢٩) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ١٣٠.

(١٣٠) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٣٠٨-٣١٠.

... : لقد خَلَجَتْ عَيْنِي وأَحْسِبُ أَنَّـها لِقُرْبِ أَبِي الْـخَطّابِ ذَلِكَ مَزْعَمِي
فَقُلْنَ لَـها: أَمْنِيَّةٌ أَوْ مَزَاحَةٌ أَرَدْتِ بها عَيْبَ الْحَدِيثِ الْمُرَجَّمِ
فقَالَتْ لَـهُنَّ: اذْهَبْنَ آمِرُنا مَعًا لأَمْرِكِ مَجْنُوبٌ تَبُوعٌ، فَقَدِّمِي
... فَلَمَّا الْتَقَيْنَا بَاحَ كُلٌّ بِسِرِّهِ وأَبْدَى لها مِنِّي السُّرُورَ تَبَسُّمِي
فَيَا لَكَ لَيْلاً بِتُّ فيه مُوَسَّدًا إِذًا شِئْتُ بَعْدَ النَّوْمِ أَكْرَمَ مَعْصَمِ

فهذان النصان من نصوص الغزل الكثيرة التي أرصدها عمر لمغامراته الغزلية، مصورًا فيها ما عاشه –حقيقةً أم خيالاً- من أحداث عاطفية ومغامرات غزلية.

ويشترك هذان النصان في البناء العام وفي بعض التراكيب والألفاظ وفق صورة تمثل رغبة الشاعر في صناعة منهج غزلي يتفرد عن سابقيه.

ويكمن الاشتراك في العناصر التّالية:

١- المقدّمة: الحديث مع الصاحب عن الحب وفتنته بالمحبوبة.

٢- الحوار: الاتّفاق والمتابعة ثم تمني اللقاء من قبل المحبوبة، ثم متابعة المحبوبة، ثم شكوى الحب، ثم الوداع.

و علاوة على ذلك نجد بين النصين تقاطعات بنيوية متعددة، وهو ما يمكن أن نتبينه في الجدول التالي :

النص الأول	النص الثاني
شكوت إلى بكر	فقلت لبكر عاجبًا
فقلت انطلق نتبعهم	وقلت لبكر عن السر لا تقصر ولا تتقدم
قالت لأتراب ...: أبا الخطاب بمحضر...له اختلجت عيني	قالت لخرَّد...: لقد خلجت عيني لقرب أبي الخطاب...
فقلن لها: بل تمنيت...	فقلن لها: أمنية أو مزاحة...

(١٣١) الريط: الملاءة، والعصب: ضرب من ثياب اليمن، والمسهم: المخطط.

فقالت لهن: امشين...	فقالت لهن: اذهبن...
فلما التقينا رحبت وتبسمت...	فلمّا التقينا... أبدى السرور تبسمي
فيا طيب لهو ما هناك لهوته...	فيا لك ليلا بت فيه موسدا...

ولا شك في أن توحّد المقصدية والموضوع والبناء العام قد يوقع الشاعر في فخ التكرار، ولكن عمر الخبير بضروب الشعر يباين ما بين النصين تجنبا للاجترار، فيجمل في الثانية ما فصله في النصّ الأول من وصف المحبوبة، فقد خصّها بسبعة أبيات في النص الأول استهلها بقوله: (الطويل)

صَرِيعُ هَوًى نَاءَتْ بِهِ شَاهِقِيَّةٌ هَضِيمُ الْحَشَى رَيَّانَةُ الْمُتَحَسَّرِ

واكتفى بالنص الثاني بقوله: (الطويل)

وما ذَاكَ إِلاَّ تَعْلَمُ النَّفْسُ أَنَّهُ إلى مِثْلِها يَصْبُو فُؤادُ الْمُتَيَّمِ

كما فصّل في أحداث متابعتها في النص الأول في نحو ثمانية أبيات، واكتفى بالإشارة إلى متابعتها في النص الثاني بقوله: (فرحنا بقصر)، كما أجمل في ذكر لهوه في أحد النصين وفصل شيئا في الآخر.

وأما الموضع الثاني فجاء على صورة **المعارضة الشعرية**، والأصل في المعارضة الشعرية أن تكون بين شاعرين مختلفين، وأن يكون الدافع إليها الإعجاب بالنص السابق لشهرته أو لجودته، ومحاكاته بهدف إثبات المقدرة الشعرية للشاعر اللاحق، وقدرته على إنتاج نص مقارب لذلك النص المشهور، إضافة إلى أن النسج على نص جاهز يبدو أيسر من ابتداع نص جديد، وفي الحالات المثالية فإن النصوص المعارضة تثير في نفوس اللاحقين معاني شعرية تختزنها الذاكرة الشعرية، ثم لا تلبث أن تظهر عند حصول مثير معين.

ولا يبدو أن معارضة عمر قصيدة من قصائده تخرج عن هذا الإطار، إذ يجد الشاعر خِطّة جاهزةً يسهل النسج على منوالها، وربما

وقرتْ في نفسه معانٍ لم يستطع إفراغها في القصيدة الأولى، فيجد في النسيج اللاحق مجالا لذلك.

وهذا الباب من أطرف ما يمكن دراسته في شعر عمر بن أبي ربيعة؛ لأنه يدل على محض براعته الفنية، وقدرته على تجاوز نفسه، وتنويع أسلوبه في ظلّ إيقاع متكرر يتفق مع صيغ وأساليب معينة، فضلا عما يحمله من تراشح بنيوي ولفظي، وقد تجلّى هذا اللون في عينيته التي جاء مطلعها(١٣٢): (الطويل)

غَشِيتُ بِأَذْنَابِ الْمُغَمَّسِ مَنْزِلا بِهِ للتِي نَهْوَى مَصِيفٌ ومَرْبَعُ

والأبيات التي جاء بها التوافق هي التي ترسم صورة اللقاء(١٣٣):

تَذَكَّرْتُ إِذْ قَالَتْ غَدَاةَ سُوَيْقَةٍ ومُقْلَتُها مِنْ شِدَّةِ الْوَجْدِ تَدْمَعُ

لأَتْرابِـهَا: لَيْتَ الْمُغِيرِيَّ إِذْ دَنَتْ بِهِ دَارُهُ مِنَّا أَتِى فَيُوَدِّعُ

فَمَا رِمْتُهَا حَتَّى دَخَلْتُ فُجاءَةً عَلَيْها وقَلْبي عِنْدَ ذَاكَ يُرَوَّعُ

فَقُلْنَ حِذَارِ الْعَيْنَ لَمَّا رَأَيْنَنِي لَـهَا: إِنَ هَذا الأَمْرَ أَمْرٌ سَيُشْنَعُ

فَلَمَّا تَجَلّى الرَّوْعُ عَنْهُنَّ قُلْنَ لِي: هَلُمَّ، فَمَا عَنْهاَ لَكَ الْيَوْمَ مَدْفَعُ

فَظَلّتْ بِمَرْأَى شَائِقٍ وبِمَسْمَعٍ ألا حَبَّذا مَرْأَى هُناكَ ومَسْمَعُ

جاءت متفقة مع مقطوعة يقول فيها(١٣٤): (الطويل)

وقَالَتْ لِتِرْبَيْها غَداةَ لَقِيتُهَا ومُقْلَتُها بالْمَاءِ والْكُحْلِ تَدْمَعُ

بِذِي الشَّرْيِ: هَلْ مِنْ مَوْقِفٍ تَقِفانِهِ لَعَلَّ الْمُغِيرِيَّ الْغَدَاةَ يُوَدِّعُ

فَلَمَّا رَأَتْ كُبْرَاهُما ما بِأُخْتِها أَرَمَّتْ فَما تُعْطِي ولا هِيَ تَمْنَعُ

---

(١٣٢) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٢١١.

(١٣٣) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٢١١-٢١٢.

(١٣٤) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص٢١٣.

وقَالَتْ لها الصُّغْرَى: هَذَاكِ لِما أَرَى هَوًى غَيْرُ مَعْصِيٍّ، ولُبٌّ مُشَيَّعُ

أَيَخْفَى على ظَهْرٍ وُقُوفُ مَطِيَّةٍ بِرَاكِبِها هَذا مِنَ الأَمْرِ أَشْنَعُ

ويشترك هذان النصان في البناء العام وفي بعض التراكيب والألفاظ، فبينهما تقاطعات بنيوية متعددة، وهو ما يمكن أن نتبّينه في الجدول التّالي:

النص الأول	النص الثاني
وقالت لتربيها غداة لقيتها بذي الشرى	إذ قالت غداة سويقة ... لأترابها..
ومقلتها بالماء والكحل تدمع	ومقلتها من شدة الوجد تدمع
لعل المغيري الغداة يودع	ليت المغيري ... أتى فيودع
هذا من الأمر أشنع	إن هذا الأمر أمر سيشنع

ولا شك أن نجاح الشاعر في هذا اللون من الاتساع النصي مبنيٌّ على قدرته على الاختراق النصي وتجنب التكرار والاجترار البارد، وذلك أن يباعد بين النصين بتحلية أو إضافة أو حذف أو تغيير نسقي أو نحو ذلك، و لمعرفة ذلك يمكننا أن نخضع النصين لمقومات التناص التي اقترحها أحد الباحثين(١٣٥)، وهي تجري على النحو التالي:

١- الآلية التي تربط النصين هي آلية الامتصاص والاختراق؛ لأن الشاعر استطاع أن يحول غائية الموقف من اللقاء في المرة الأولى إلى مجرد التوهم والتمني في النص الثاني.

٢- نوع العلاقة: قام النص الثاني باختراق النص الأول وتغيير غائيته وسياقه مما أكسبه مدلولات جديدة.

٣- درجة المقاربة: يحتوي النص الأول على الوحدات الجزئية التالية:

(١٣٥) استعملت هنا الآلية التي اقترحها الدكتور بدران محمود، انظر: التناص في شعر العصر الأموي، ص ٧٢-٧٤.

- موقف المحبوبة مع أترابها وتمني لقاء عمر
- رؤية عمر ومحاولتهن مدافعة العين بقول غير صادق.
- دعوة أتراب المحبوبة عمر للقاء محبوبته.
- لقاء عمر بمحبوبته في مجلس شائق.

وباستثناء العنصر الأول فإن هذه العناصر لا تحضر في النص الثاني إلاّ على سبيل المفارقة، وهذا يعني أن درجة المقاربة ليست كبيرة.

٤- التركيب العامّ: يتّفق النصّان في الوزن والقافية، فكلاهما من الطويل المنتهي بعروض وضرب مقبوضين، وقافية كل منهما العين المضمومة، واحتوى التركيبان النحوي والبلاغي للنصين على الجمل الفعلية المبدوءة بالفعل الماضي التي تدفع البناء السردي نحو غائية الحدث والحوار وهو شأن المواقف الحوارية. على أن النصّ الأول اختصّ بصيغة التعجّب (ألا حبذا) والثاني بالاستفهام الإنكاري: (أيخفى على ظهر...)، وهذا يعني أن هناك تقاربا كبيرا في التراكيب فرضه اتفاق الوزن والقافية، ولكنه تقارب طبيعي لصلته بالوزن والقافية وما قد يتصل بها من تراكيب.

٥- المقصدية: المقصدية التي تنبع من النصين واحدة، وهي إظهار شدّة تعلق المحبوبة به، وجرأته في الوصول إليها.

وبارز أن عمر استطاع أن ينوع في هذين النصين مع اتحادهما في المقصدية وفي الوزن والقافية.

ومثلما يكون التهجين الفني خارجيًّا يكون داخليًّا أيضا، وذلك أن يعمد الشاعر إلى إحدى قصائده، فيغير من سياقها الفني، وهو أمر أراه من أطرف ما يمكن أن تعثر عليه في شعر عمر، وأشده دلالة على تفرده ببناء منهج جديد اكتملت فيه على يديه معالم النضج الفني لبنية الحدث الغزلي بما فيه من أحداث وحوار وشخصيات وأمكنة وأزمنة.

لقد وقف عمر بن أبي ربيعة شعره على المرأة، وحاول أن ينوع في هذا الغرض ما وسعته الطاقة، وأن يغير في أسلوبه وطريقته ما استطاع، ومن أساليبه في تحقيق التنويع الفني لشعره أنه كان ينقل المعاني بين الموضوعات المختلفة، فيقلب المعنى الذي اعتاده القارئ في شعره إلى معنى آخر لم يعتده، والمثال البارز في ذلك حكاية الغزل على

لسان المرأة، وتطويعه الموقف الغزلي القصصي الذي اعتدناه من عمر بسعيه في ملاحقة المرأة والالتقاء بها إلى سعي المرأة للقاء به، بحيث يفرض نسقًا جديدًا يسهم في نشوء تغير دلالي، محدثا بهذا التحويل تراشحًا بنيويًّا ودلاليًّا بين الموضوعين، وهو ما نراه في مثل قوله(١٣٦): (الخفيف)

بَعَثَتْ لِلْوِصالِ نَحْوِي وقَالَتْ: إنَّ للهِ دَرَّهُ كَيْفَ تَابا
مَن رَسُولٌ إِلَيْهِ يَعْلَمُ حَقًّا أَجْمَعَ الْيَوْمَ هِجْرَةً واجْتِنابا
إنْ لَـمَ اصْرِفْهُ للذي قَدْ هَوَيْنا عَنْ هَواهُ فَلا أَسَغْتُ الشَّرَابا
بَعَثَتْ نَحْوَ عَاشِقٍ غَيْرَ سَالٍ مَعْ ثَوَابٍ، فَلا عَدِمْتُ ثَوابا
بِحَدِيثٍ فِيهِ مَلامٌ لِصَبٍّ مُوجَعِ الْقَلْبِ عَاشِقٍ فَأَجابا
فأتَاهَا لِلْحَيْنِ يَعْدو سَرِيعاً وعَصَى في هوى الرَّبابِ الصِّحابا

وفي موضع آخر أعاد عمر النظر في شعره ، فعمد إلى النصوص التي كان يصف بها تنكبه المخاطر للوصول إلى إحدى صواحبه فقلبها، وجعل إحدى صواحبه تخوض هذه المغامرة لتصل إليه، يقول(١٣٧): (الرمل)

أَرْسَلَتْ هِنْدٌ إِلَيْنا نَاصِحًا بَيْنَنا، إيتِ حَبِيبًا قَدْ حَضَرْ
فَاعْلَمَنْ أَنَّ مُحِبًّا زَائِرٌ حِينَ تُخْفَى الْعَيْنُ عَنْهُ والْبَصَرْ
قُلْتُ أَهْلاً بِكُمُ مِنْ زَائِرٍ أَوْرَثَ الْقَلْبَ عَنَاءً وذِكَرْ
فَتَأَهَّبْتُ لَـهَا مِنْ خِفْيَةٍ حِينَ مَالَ اللَّيْلُ واجْتَنَّ الْقَمَرْ

(١٣٦) ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٥٦.

(١٣٧) انظر: ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ١٦٣-١٦٥.

ولم ينس عمر أن يصنع عنصر المفاجأة التي كان يصف بها أحيانا بعض صواحبه حين دخوله عليهن، فيصف بها نفسه ويحتال لذلك قائلا:

بَيْنَمَا أَنْظُرُهَا فَي مَجْلِسٍ إِذْ رَمَانِي اللَّيْلُ مِنْهَا بِسَكَرْ

لَـمْ يَرُعْنِي بَعْدَ أَخْذِي هَجْعَةً غَيْرُ رِيحِ الْمِسْكِ منها والْقُطُرْ

قُلْتُ: مَنْ هَذَا، قَالَتْ: هَكَذَا أَنَا مَنْ جَشَّمْتَهُ طُولَ السَّهَرْ

والقصيدة تستمر بعد ذلك لتأخذ المنحى الذي تعودناه من عمر من عتاب وملام، ثم حديث وهيام، ثم فراق قبل ظهور الصباح في تلك الصورة المتكررة:

فَلَهَوْنَا لَيْلَنا حَتَّى إِذَا طَرَّبَ الدِّيكُ وهَاجَ الْمُدِّكِرْ

حَرَّكَتْني ثُمَّ قَالَتْ جَزَعًا ودُمُوعُ الْعَيْنِ مِنها تَبْتَدِرْ

قُمْ صَفِيَّ النَّفْسِ لا تَفْضَحُنِي قَدْ بَدا الصُّبْحُ وذا بَرْدُ السَّحَرْ

فَتَوَلّتْ في ثَلاثٍ خُرَّدٍ كَدُمى الرُّهْبانِ أَوْ عِينِ الْبَقَرْ

الخلاصة

كشفت القراءة التحليلية لأنماط التعالي النصي في شعر عمر بن أبي ربيعة عن خطابٍ شعري غني بالإيحاءات والدلالات، منفتح على مدارات إيحائية ثرّة، قادرٍ على التميز والتفرد.

وتتركز هذه الأنماط في التناص والاتساع النصي بنوعيهما الداخلي والخارجي، فقد انفتحت مرجعيات التناصّ في شعره على مستوياتٍ بنيويةٍ ودلاليَّة متعددة، واستطاع أن يوظف هذه المرجعيات في خدمة شعره دون أن يسقط في فخ الاجترار والتكرار البارد.

كما تنوعت مصادر التناصّ في شعره، وكان أبرزها المصادر الأدبية، والمصادر الدينية، والتناصّ الثقافيّ أو الشعبيّ، وانفتح عمر على الموروث الشعبي أو العامّي، فتناص مع لغة الحياة اليومية من خلال حواراته التي امتلأ بها ديوانه.

وفي الاتساع النصي تابع عمر كغيره من الشعراء امرأ القيس في بعض اختياراته الفنية، ومنها ما يتّصل بمواقفه الغزلية، لكنها استطاع أن يشعّب من هذا التناص، وأن يدرك من خلاله أنموذجًا أوسع وأبعد غورًا، فقد تمكّن أن يختطّ لنفسه منهجًا جديدًا في الشعر العربي يقوم على رواية الحدث القصصي السريع معتمدًا على رواية موقف أو حديث، دون أن يهتم باستقصاء تفاصيل هذا الحدث، على أن يمزجه بعواطفه ومشاعره الغزلية بمنأى عن الإسفاف والتردّي الخلقي.

المصادر والمراجع

[١] تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٤، ٢٠٠٥.
[٢] تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، د.شكري فيصل، مطبعة جامعة دمشق، دمشق، ط٢، ١٣٨٣هـ/١٩٦٤م.
[٣] التطور والتجديد في الشعر الأموي، الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٨، د.ت.
[٤] التناص في شعر العصر الأموي، الدكتور بدران عبد الحسين محمود، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٤٣٣هـ/٢٠١٢م.
[٥] خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرارد جينيت، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المشروع القومي للترجمة، ط٢، ٢٠٠٠م.
[٦] ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس، شرح وتعليق الدكتور م. محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، د.ط، د.ت.
[٧] ديوان الخنساء، تحقيق د. إبراهيم عوضين، مطبعة السعادة، القاهرة، ط١، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م.
[٨] ديوان امرئ القيس وملحقاته بشرح أبي سعيد السكري، تحقيق أنور عليان أبو سويلم ومحمد علي الشوابكة، مركز زايد للتراث والتأريخ، ط١، ١٤٢١هـ/٢٠٠٠م.
[٩] ديوان ذي الرمة، قدم له وشرحه أحمد بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١٥هـ/١٩٩٥م.
[١٠] ديوان طرفة بن العبد شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ٢٠٠م.
[١١] ديوان عروة بن حزام، جمع وتحقيق وشرح أنطوان محسن القوال، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤١٦هـ/١٩٩٥م .

[١٢] ديوان عمر بن أبي ربيعة، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه الدكتور فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م.
[١٣] ديوان كعب بن زهير، حققه وشرحه وقدم له الأستاذ علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤١٧-١٩٩٧م.
[١٤] شرح القصائد السبع الطوال، لأبي بكر محمد بن القاسم بن الأنباري، حققه الشربيني شريدة، دار الحديث، القاهرة، ١٤٣١هـ/٢٠١٠م.
[١٥] شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة، عبد أ.علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م.
[١٦] شرح ديوان عنترة، الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوا مشه وفهارسه مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٤١٢هـ/١٩٩٢م.
[١٧] الشعر العربي بين الجمود والتطور، محمد عبدالعزيز الكفراوي، دار القلم، بيروت، ط٢.
[١٨] الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية، شوقي ضيف، بيروت، د.ط، ١٩٦٧م.
[١٩] (طروس: الأدب على الأدب)، جيرار جينيت، ضمن كتاب: آفاق التناصية المفهوم والمنظور، تعريب وتقديم محمد خير البقاعي، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠١٣م.
[٢٠] عتبات (جيرارد جينيت من النص إلى المناص)، عبدالحق بلعابد، تقديم د.سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، ط١، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨م.
[٢١] العمدة في محاسن الشعر وآدابه، لابن رشيق القيرواني، تحقيق الدكتور النبوي شعلان، مكتبة الخانجي، مصر، د.ط، د.ت.
[٢٢] عيار الشعر، لابن طباطبا، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط٣، د.ت.
[٢٣] محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، أبو القاسم الحسين بن محمد الأصفهاني، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، ط١، ١٤٢٠هـ.

[٢٤] مدخل لجامع النص، جيرارد جينيت، ترجمة عبدالرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٨٦.
[٢٥] مدخل إلى النص الجامع، جيرارد جينيت، ترجمة عبدالعزيز شبيل، ومراجعة حمادي صمود، المشروع القومي للترجمة، د.ط، د.ت.
[٢٦] المفاهيم معالم نحو تأويل واقعي، د.محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠١٠م.

الدوريات

[٢٧] (التناص الداخلي في شعر أبي نواس)، بسام الشاروني، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، العدد٥٦، ٢٠١١م.
[٢٨] (التناص والتراث العربي بين كليلة دمنة والأسد والغواص)، عبدالعزيز شبيل، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، العدد ٥٢، ٢٠٠٧م.
[٢٩] "ربيعة الرقي وعباءة عمر بن أبي ربيعة"، نورة الشملان، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، العدد ٤٣، العام ١٩٩٩م.
[٣٠] "ملاحظات حول الشكل في شعر عمر بين أبي ربيعة"، د. صالح بن رمضان، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، العدد٢٨، عام ١٩٨٠م.

Transtextualite in Omar Bin Rabiaa Poetry

Dr. Abdullah Bin Suleiman Bin Mohammed Al-Saeed
Prince Sattam bin Abdulaziz University
Transtextualite in Omar Bin Rabiaa Poetry"

Abstract. This study aims to provide analytical study on the transtextuality patterns in Omar ibn Abi Rabia poetry according to the concepts provided by Gerard Genette, trying to stand on the aspects of novelty and tradition in his erotic poetry in general, and his poetical stories in particular. It also aims to mention what the researchers studied about the anecdotal events completed by Omar bin Abu Rabia in order to prove or disprove this fact. Furthermore, this study deals with types of renewal approached in his poetical stories and his attempts to abandon the mantle of tradition, as accused by some researchers. The aim here is to investigate the extent of realizing the model authority in his poetical stories, whether this model is internal or external, in addition to the effects of that on his poetic art. The researcher uses the descriptive approach in addition to using some statistics to demonstrate some goals and tools used by the research.