مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية

اسم المقال: الحضور التراثي في شعر شرف الدين الأنصاري (ت 662 هـ)
اسم الكاتب: د. هناء سبيناتي
رابط ثابت: https://political-encyclopedia.org/library/2875
تاريخ الاسترداد: 2025/05/10 00:15 +03

الموسوعة السياسيّة هي مبادرة أكاديمية غير هادفة للربح، تساعد الباحثين والطلاب على الوصول واستخدام وبناء مجموعات أوسع من المحتوى العلمي العربي في مجال علم السياسة واستخدامها في الأرشيف الرقمي الموثوق به لإغناء المحتوى العربي على الإنترنت.
لمزيد من المعلومات حول الموسوعة السياسيّة - Encyclopedia Political، يرجى التواصل على info@political-encyclopedia.org

استخدامكم لأرشيف مكتبة الموسوعة السياسيّة - Encyclopedia Political يعني موافقتك على شروط وأحكام الاستخدام المتاحة على الموقع https://political-encyclopedia.org/terms-of-use

تم الحصول على هذا المقال من موقع مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية ورفده في مكتبة الموسوعة السياسيّة مستوفياً شروط حقوق الملكية الفكريّة ومتطلبات رخصة المشاع الإبداعي التي ينضوي المقال تحتها.

الحُضورُ التُّراثيُّ في شعرِ شَرفِ الدِّينِ الأَنْصَارِيّ (ت 662هـ)

د. هناء سبيناتي*

الملخص

استحضر شرف الدين الأنصاريّ التراث العربيّ في شعره، وألحّ على التراث الدينيّ موظّفًا مصطلحاته، ومقتبسًا معاني القرآن الكريم، ومستلهمًا قصصه، ومستدعيًا أحداث السيرة النبوية والوقائع التاريخية، حتى تغلغلت الصبغة الدينية في شعره، وتركت صدى واسعًا في أرجائه.

ويتلمّس القارئ لشعره غزارة الموروث الأدبيّ الذي يحمل ثراء دلاليًا ونفسيًا يستحق الدراسة، وذلك عبر الوقوف على: تضمين النصوص الشعرية، وضرب الأمثال، واستدعاء الشخصيات الأدبية.

ولم يَفُتْهُ أن يوظّف التراث الشعبيّ والأسطوريّ، فكان يستلهم بعض المعتقدات الشعبية السائدة في عصره، فضلًا على استدعاء الرموز الأسطوريّة، واستثمار الحسّ الأسطوريّ ونَقْلِنَا إلى عالم الخرافة والمبالغة.

واعتمدت هذه الدراسة في خطّتها على المنهج الوصفيّ التحليليّ لرصد الحضور التراثيّ ودلالاته في تجربة الشاعر.

* جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية.

Heritage Presence in the Poetry of Sharaf al-Din al-Ansari

Dr. Hana Subaynati[**]**

Abstract

Sharaf al-Din al-Ansari evoked the Arab heritage in his poetry and insisted on the religious heritage, using his terminology, adapting the meanings of the Holy Quran, and inspiring his stories, summoning the events of the Prophet's biography and historical facts, until the religious character permeated his poetry and left wide resonance throughout.

The reader finds his poetry abundant in literary heritage, which carries a semantic and psychological richness worthy of study, by standing on: the inclusion of poetic texts, multiplication of proverbs, and the recall of literary figures.

He did not fail to employ folklore and legendary aspects, he was inspired by some popular beliefs prevalent in his era, as well as to call legendary symbols, and the exploitation of the mythical sense and took us to the world of superstition and exaggeration.

This study relied on the descriptive analytical approach to monitor the heritage presence and its implications in the poet's experience.

[**] Damascus University, College of Arts and Humanities, Department of Arabic Language.

إنَّ من أعظم ما يمتاز به الأدب العربي في عصور الدول المتتابعة أن أصحابه كانوا يمتلكون إرثًا حضاريًا عريقًا، يمدّهم بالحصانة الثقافية، والقدرة على إعادة البناء، والحيلولة دون الاندثار في زلزلة الحوادث الضخمة التي شهدتها البلاد آنذاك، لذا كان الاهتمام بقضية التعامل مع التراث والتوجّه إليه من المهمات الأساسية التي تشكّل ميدانًا للبحث والدراسة المعاصرة، إذ لابدّ لأي إنجاز حضاري من استشراف الماضي، وهو ما يعني استيعاب مسيرة التراث واستلهامه وتقويمه، واعتماده مصدر قوة ومخبر تجربة، فالذي يستوعب الماضي، يدرك الحاضر ويرى المستقبل.

وإذا ما نظرنا إلى مفهوم (الحضور التراثي في النصوص الجديدة) نجد أننا أمام مفهوم مهمّ في تاريخ النقد العربيّ والغربيّ، قلَّ مَنْ لم يلتفت إليه من النقّاد والأدباء، وقد شهد هذا المفهوم خلطًا وتداخلًا واسعين بينه وبين المفاهيم الأخرى، مثل: التناص، والمثاقفة، ودراسة المصادر، والسرقات الأدبية، والاقتباس، والتضمين، والمعارضة، والمناقضة، والنص الغائب[1]، نتيجة للاقتراب بين هذا المفهوم وتلك المفاهيم فيما يخصّ الاتجاه العامّ في التواصل والتأثير.

وإنّ حروف هذا المصطلح بصيغة (تناص) وجدت النور على يد (جوليا كريستيفا) في بحوثها التي كتبتها بين عامي (1966 و1967)، إذ عرّفته بقولها: "كلّ نصّ هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكلّ نصّ هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى"، كما عبّرت عن ذلك بقولها أيضًا: "إن هناك حوارًا بين النصوص، فالنصوص تُصنع عن طريق امتصاصها، والتناص: هو تفاعل نصي يحدث داخل نص واحد"[2]، ويرى رولان بارت أنّ النصَّ: "نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء من اللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله"[3].

وممّا تجدر الإشارة إليه أنّ جذور هذا المصطلح أو النظرية –كما سمّاها الدكتور عبد الملك مرتاض– عربية، عرَفها النقد العربي القديم، وتلقَّفها النقاد العرب المحدثون من الغرب، فشرعوا يعرفون هذا المصطلح كلٌّ منهم بأسلوبه، فقد عرّفه الدكتور محمد

[1]– سيمر بنا توضيح بعض هذه المصطلحات في أعطاف البحث.

[2]– علم النص: جوليا كريستيفا، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء للنشر، المغرب، 1991م، ص: 79.

[3]– من الأثر العربي إلى النص: رولان بارت، ترجمة: عبد السلام بن عبد الله، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد(38)، آذار، بيروت، 1986م، ص: 115.

مفتاح –مثلًا– بكلمات قلائل، ولكنه أفاض في الحديث عن فروعه وأشكاله، فهو عنده "تعالق نصوص مع نصٍ حَدَثَ بكيفيات مختلفة"[4]، ويلحظ أن كلمة (تعالق) هنا توحي بالتداخل المحقق بين النص الجديد والنصوص المتراكمة في ذهن المبدع من التراث الذي قرأه وجمعه في جعبته؛ وعرّفه الدكتور عبد الملك مرتاض مشيرًا إلى أصله العربي بقوله: "هو تبادل التأثر والعلاقات بين نص أدبي ما ونصوص أدبية أخرى، وهذه الفكرة كان الفكر النقديّ العربيّ عرفها معمّقة تحت شكل السرقات الشعرية"[5].

ويرى الدكتور رجاء عيد أن اكتشاف النصّ مرتبط بفراسة المتلقي، "فالتناص حضور نستشفه بواسطة خبرة عميقة بالنصوص الأدبية، وهذا الحضور يحتاج إلى فراسة تتبّع، وإلى بصيرة وتبصّر، فقد تندمج البنيات المتناصة في بنية النص كإحدى مكوناته، لا يدركها سوى القارئ المنفتح في قراءاته على نصوص متعددة"[6].

أمّا **التراث**، فهو لغة: من ورث وراثة وإرثًا، والورث والإرث والتراث والميراث: ما وُرث، وهو ما يخلفه الرجل لورثته[7]، ويعرّفه اصطلاحًا الدكتور محمد عابد الجابري بقوله: "هو الموروث الثقافي والفكري والديني والأدبي والفني، وهو المضمون الذي تحمله هذه الكلمة داخل خطابنا العربي المعاصر ملفوفًا في بطانة وجدانية إيديولوجية..."[8]، فهو ليس مخزونًا ماديًا في المكتبات فحسب، وليس كيانًا نظريًا مستقلًا بذاته، إنه حقيقة مخزون نفسي عند الجماهير[9]؛ وتبقى المهمة الرئيسة عند ذكر التراث هي كيفية اختياره وانتقائه، وكيفية التعامل معه، ومدى تأقلم تغيرات العصر معه، وكيف استطاع الشاعر أن يتجاوز اختلاف العصور والأزمنة، ومدى وعيه بمضمونه ومعانيه ومقامه حتى يضعه بموضع مشابه له، أو يعبّر به في قالب مختلف.

---

[4]– تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص): محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، بيروت، 1992م، ص: 121.

[5]– فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص: عبد الملك مرتاض، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج1، مايو–أيار، 1991م، ص: 91.

[6]– النص والتناص: رجاء عيد، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج5، ع 18، ديسمبر، 1990م، ص: 184.

[7]– لسان العرب: ابن منظور، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة، (د.ت)، (ورث).

[8]– التراث والحداثة (دراسات ومناقشات): محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، 1991، ص: 23.

[9]– ينظر: التراث والتجديد (موقفنا من التراث القديم): حسن حنفي، ط4، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1412هـ/1992م، ص: 15.

وتتعدّد العوامل التي يرجع بسببها الشاعر إلى التراث ليوظّفه في أدبه توظيفًا جديدًا أو ليعبّر عنه؛ منها:

العوامل الفنية التي تدفع الشاعر إلى خوض كل طريقة، ليمنح شعره وأدبه لمسة فنية جديدة وروحًا معاصرة، ففي عودة الشاعر إلى التراث تتألق أصالة نصه الجديد باستحضار موروث سجّله التاريخ، وبيان قدرته العالية في حفظ الموروث واستحضاره في الموضع المناسب له، وذلك يكسب النص أصالة وتجددًا فنيًا.

ثم نظرة التقديس إلى ما هو قديم كلِّه فقد كان مَنْ قبلنا يعظّمون القديم ولا يحتفلون بالحديث، ويرون الأقدمين أعلى مكانة من المحدثين، والأوائل أفضل أبدًا من الأواخر، حتى قال العلّامة ابن عبد البرّ ناقدًا هذا التوجّه: "ليس هناك كلمة أضرّ بالعلم والعلماء من قول القائل: ما ترك الأول للآخر شيئًا"[10]، فكم ترك الأول للآخر، وكم في الإمكان أبدع مما كان، وهو ما شهدت به العصور والأزمان.

ولعلّ الظروف التي مرّت بها البلاد الإسلامية، والزلازل الثقافية والفكرية والسياسية والاجتماعية التي خلّفتها الحروب مع الفِرِنْجَة ومع المغول، جعلت الشاعر أكثر ميلًا للتراث، في محاولة منه لاستعادة الفاعلية، وبعث الروح العربية، والإسهام في البناء المعرفي، وتأصيل العودة لاستئناف ما انقطع في نسقنا المعرفي بشكل سليم.

ولا شكّ أنّ الالتجاء إلى الماضي والاحتماء بالتراث، يعدّ ردّ فعل طبيعياً لحماية الهوية العربية من الانكسار، وللحفاظ على الشخصية الحضارية التاريخية من الذوبان، ولا سيما مراحل التعبئة والمواجهة الأولى، فالأدباء إنما يستلهمون التراث الماضي لتسويغ الواقع الحاضر، وهو ما لاحظه الدكتور فهمي جدعان إذ يرى أنّ عملية (الاستلهام) هذه ليست إلا عملية تسويغ لقيم الحاضر بإسقاط غطاء تراثي عليها، وأنّ الذي يحدث عمليًا أن الحاضر هو الذي يفرض قيمه ويُلْزِم بها[11]؛ والحقيقة أنّ الشاعر شرف الدين الأنصاري[12] كان على جانب كبير من التنوع الثقافي والخصوبة الفكرية، لذلك نراه

---

[10]– جامع بيان العلم وفضله وما ينبغي في روايته وحمله: يوسف بن عبد البرّ القرطبي، تحقيق: أبي الأشبال الزهيري، ط3، دار ابن الجوزي، جدة، السعودية، 1997، ص: 99/1.

[11]– ينظر: نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى: فهمي جدعان، دار الشروق، عمّان، 1985م، ص: 28 وما بعدها.

[12]– هو عبد العزيز بن محمد بن عبد المحسن الأنصاري الأوسي؛ تنظر ترجمته في: فوات الوفيات، ص: 354/2–363؛ شذرات الذهب: ص: 309/5؛ الأعلام: ص: 25/4؛ ومقدمة الديوان: ص: 13–45.

متمسكًا بتوظيف الموروث في الأدب الجديد، وهو عالم جليل وشيخ فاضل، جامع للأدب والعلم، ملمّ بمعارف عصره من علوم الدين التي برع فيها إلى النحو والأدب، عُرف بابن قاضي حماة لأنّ أباه كان قاضي قضاتها، ونشأ في مملكة حماة الأيوبية وفي بيئتها العلمية المزدهرة على سنّة أبيه الذي كان عالمًا فقيهًا وخطيبًا شاعرًا، صحب والده فزار بغداد، وتنقل في بلاد الشام يسمع من علمائها، وأُثر عنه أنه حدّث بدمشق وحماة والقاهرة، ثمّ عاد إلى حماة واستقرّ فيها، فصار العلماء وطلبة العلم يتوافدون على مجلسه، ومنهم اليونيني وسبط ابن الجوزي وبدر الدين بن جماعة وعزّ الدين بن القاضي الفاضل، وتألق نجمه العلميّ فصار يُدعى شيخ شيوخ حماة، وكسب احترام ملوكها وتقديرهم، فاستعملوه في الوزارة، وفي تدبير أمور الحكم والسياسة وفي السفارة.

وتدلّ سيرة شرف الدين على أنّه كان مكين الصلة بالأسرة الأيوبية، وكان من دعائم الحكم الأيوبي في حماة، وقد شملت حياته معظم ملوك الأيوبيين في حماة وقسمًا من عهد المماليك، حتى وافته منيته سنة 662هـ، ودفن بظاهر مدينة حماة.

أبرز أغراضه الشعرية المديح والغزل، والمديح عنده تقليدي في المعاني وفي بناء القصيدة غالبًا، وغزله رقيق فيه كثير من ألوان الصور البيانية والفنون البديعية، قال فيه صلاح الدين الصفدي: "لا أعرف في شعراء الشام بعد الخمسمئة وقبلها مَنْ نظم أحسن منه، ولا أجزل ولا أفصح، ولا أصنع ولا أسرى ولا أكثر، فإنّ له في لزوم ما لا يلزم مجلدًا كبيرًا، وما رأيت له شيئًا إلا وعلّقته لما فيه من النكت والتوريات الفائقة، والقوافي المتمكنة، والتراكيب العذاب، واللفظ الفصيح والمعنى البليغ"[13].

وله ديوان شعر، نشره مجمع اللغة العربية في دمشق عام (1967) بتحقيق الدكتور عمر موسى باشا، وله ديوان آخر في اللزوميات هو الذي أشار إليه الصفدي آنفاً، وسمّاه صاحبه (إلزام الضروب بالتزام المندوب)، وضمّنه المحقّق ديوانه الأصلي[14]، وله منظومة تحدّث فيها عن والده عنوانها: (تذكار الواجد بأخبار الوالد)؛ ولمّا كان شرف الدين عالمًا بالعلوم والمعارف في عصره، متشرّبًا معانيها، متفقّهًا بأصولها، ملمًّا بدقائقها، كان لابدّ له من أن يستدعي التراث بإتقان عالٍ، إذ إنه من اللافت للنظر أنّه

[13]- فوات الوفيات والذيل عليها: محمد بن شاكر الكتبي، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1974م، ص: 355/2.

[14]- صنع له محقق الديوان فهرسًا خاصًا، وبلغت ثمانين قصيدة ومقطّعة عدّاً.

استلهم التراث بما فيه كلّه، وتأثر به تأثرًا كبيرًا، فقد اتكأ على ثقافته الإسلامية وأفاد منها في أشعاره، كما أنه تأثر بالشعراء السابقين، وأفاد من معانيهم وصورهم وأفكارهم.

وحاول البحث رصد بعض تجليات هذا التأثر عبر دراسة الحضور الديني، والحضور الأدبي، والحضور الشعبي والأسطوري في شعره، وسيبدأ بالحضور الديني:

أولًا: الحضور الديني:

يحضر الأثر الديني الإسلامي في شعر شرف الدين بقوة وكثافة، ويتجلى هذا الحضور في صور عدّة، منها:

1- توظيف المصطلح:

وظّف شرف الدين الأنصاري المصطلح الديني الذي يرتبط بأصل الاعتقاد وفروع الشريعة في شعره توظيفًا متنوعًا بين الحقيقي والمجازي، وتوظيفًا متلوّنًا واسع الطيف تناول العبادات والعقيدة والأعياد.

وفي **التوظيف الحقيقي** يقصد الشاعر المعنى الاصطلاحي لذاته، ويوظفه توظيفًا حقيقيًا في الأغراض الشعرية، يقول في مدح الملك الأمجد الأيوبي[15]:

ليالي صيامِ الفرضِ منه ظوافرٌ بما ظَفِرَتْ أيامُ جودِ التطوعِ[16]

يوظّف الشاعر مصطلحي (الفرض والتطوع) المرتبطين في الإسلام بمفهوم العبادة في غرض المديح، وهو يستدعي المصطلحات الدينية لكونها مقوّمًا أساسيًا من مقوّمات الدين، فاستدعاؤه لها ليس أمرًا شكليًا خالصًا، وإنّما ورد في إطار محاولة جادة لتوظيف معطًى دينيّ، والدولة الأيوبية التي يمدح الشاعر ملوكها إنما قامت على أساس الدين، وهو يعيش في كنفها وتحت أفيائها، فيكثر من استحضار المصطلحات الدينية في شعره ليتكئ عليها، ويؤسّس قناعة يستثمرها في الترويج لدولة الأيوبيين.

ويمثّل توظيف المصطلح الحقيقي دلالة واضحة على حسن التواصل مع المتلقي الذي يحسّ بأنه متآلف مع هذا النمط الجديد من القول الشعري، نجد ذلك -على سبيل

---

[15]- هو بهرام شاه بن فرخشاه بن شاهنشاه بن أيوب، قال عنه أبو الفداء: "كان الملك الأمجد أشعر بني أيوب، وشعره مشهور"، (ت627هـ)، المختصر في أخبار البشر: المؤيد أبو الفداء، دار الطباعة العامة باستنبول، 1286هـ، ص: 152/3-153.

[16]- ديوان الصاحب شرف الدين الأنصاري: تحقيق: عمر موسى باشا، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، 1968م، ص: 307.

المثال– في قول الشاعر مادحًا[17]:

تهــنَّ مِــنْ رَجَــبٍ شــهرًا قَرَنْــتَ لــهُ فـرضَ الجهـادِ بنَفْـلِ البـرِّ والنُّحَـلِ[18]

إنّ استثمار المصطلحات (فرض– الجهاد– نفل) التي يتحرك في فضائها الممدوح، يعبّر عن مناقبه الدينية، ويبني تآلفًا مع القارئ، ويخلق جوًا مميزًا لتقبّله بين الناس.

أمّا في **التوظيف المجازي** فقد حافظ الشاعر على المعنى الاصطلاحيّ، ولكنه استعمله استعمالًا مجازيًا بحسب الغرض الشعري، يقول مادحًا[19]:

إذا مـــا حـــجَّ بيـــتَ نـــداه وَفْـــدٌ رمـــى فـــي قلـــبِ حاسِـــدِهِ جِمـــارَهْ

يحاول الشاعر في هذا البيت أن يوظّف المصطلحات الدينية (حجَّ– رمى– جماره)، ويسقط عليها أبعادًا نفسية من أبعاد تجربته الشعرية وموقفه الفكري، فالحجّ هنا إلى بيت الممدوح وليس إلى البيت الحرام، والرمي متوجّه إلى قلب الحاسد وليس إلى الجمرات في مِنى، فكان استعمال هذه المصطلحات متنفّسًا للسياق الشعري الجديد، ومعادلًا للانفعال الذي يريد الشاعر التعبير عنه، ويتجلى ذلك أيضًا في قوله متغزلًا[20]:

دَاوى جُنـــوني حـــديثُ قُـــرْبٍ لا سَلْسَـــــلَهُ عـــــنكمُ الـــــرُّواةُ

لا إثـــمَ فـــي قتلنـــا علـــيكم ولا قصـــــــاصٌ ولا دِيـــــــاتُ

لم يكن قصد الشاعر من حشد هذه المصطلحات الدينية (حديث– الرواة– إثم– قصاص– ديات) استعراض ثقافته فحسب، وإنما الغرض منه أيضًا توظيف هذه المصطلحات، إذ حاول مخاطبة وجدان المحبوب ليتمكن من توصيل الأبعاد النفسية والشعورية لرؤيته وتجربته، فهو يرضى أن يكون قتيل حبّه، من دون أن يكون على المحبوب إثم أو قصاص أو دية.

إن الشاعر يقترب من هذه المصطلحات الدينية مستغلًا الإمكانات التي تحقق فرادته وأصالته في شعره، فها هو ذا يقول[21]:

ولـــي علـــى صِـــدْقي مـــن مُقلتـــي شـــاهدُ عَـــدْلٍ وهْـــو مجـــروحُ

---

[17]– الديوان: ص: 403.

[18]– النُّحل: جمع نُحلة ونِحلة: الهبة والعطية.

[19]– الديوان: ص: 203.

[20]– الديوان: ص: 106.

[21]– الديوان: ص: 135.

وهو خطاب موجّه يبتغي استرحام المحبوبة واستجداء شفقتها، فهو صادق في حبّه ودموعه خير دليل، وتأكيد ذلك كان من خلال التورية بمصطلحي علم الحديث (الجرح والتعديل)، الأمر الذي يدلّ على براعته الأدبية والعلمية الجامعة، وعلى قدرته العالية في وضع هذين الضدين (الجرح والتعديل) في صورة متكاملة، وقد أكسب ذلك تجربته الشعرية أصالة ونوعًا من الشمول، إذ جعلها تتعدى حدود الزمان والمكان، ويتعانق إطارها الماضي مع الحاضر.

فقد برع الشاعر في توظيف المصطلحات الدينية توظيفًا يقوم بوظيفة دلالية، تفيد الدلالة العامة التي تنبثق عن تجربة الشاعر المعاصرة ورؤيته الفكرية.

2- استلهام المعنى:

أكثر الشاعر من **الاقتباس من القرآن الكريم صراحة**، وهذا ما يسمى بالاقتباس النصّيّ، "وفيه يلتزم الشاعر بلفظ النصّ القرآنيّ وتركيبه"[22]، ومن ذلك قوله متغزلًا[23]:

وأشـــتاقكمْ فـــي كـــلِّ وقـــتٍ ولحظـــةٍ وإن كنتُ منكم قابَ قوسين أو أدنى[24]

يقتبس الشاعر قوله جلَّت قدرته: ﴿فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى﴾[25]، وقد أتى على جزء كبير من الآية محافظًا على لفظها، فحذف (فكان)، وضمّن ما تبقى بيته، ليعبّر بها عن مدى اشتياقه ولوعته حتى في حالات القرب والوصال، فيستجلب مشهد النبي محمد ﷺ حين عُرج به إلى السماء، وكان في أقصى درجات القرب مع الحضرة الإلهية، كي يعزّز عمق تجربته الوجدانية.

وربما استلهم الآية القرآنية كاملة، وأدخل عليها تغييرًا طفيفًا في اللفظ، ليبقى المعنى كما هو في الآية الكريمة، كقوله مخاطبًا ممدوحه[26]:

أَلَـــمْ تســـمعْ ملامـــةَ مَـــنْ تـــولّى ومَـــنْ أعطـــى قلـــيلًا ثـــم أكـــدى[27]؟

---

[22] الاقتباس من القرآن الكريم في الشعر العربي: عبد الهادي الفكيكي، ط2، دار النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2011م، ص: 15.

[23] الديوان: ص: 488.

[24] القاب: قابَ الرجل إذا قَرُبَ، وتقول: بينهما قابُ قوس أي قَدْر قوس، وقيل: قاب قوسين: طُول قوسين، لسان العرب: (قوب).

[25] سورة النجم: ص:9.

[26] الديوان: ص: 152.

[27] كدى الرجل وأكدى: أي قلّ عطاؤه، وقيل: بخل، وقيل: أمسك وقطع، وأكدى هُنا: أي منع الباقي.

يقتبس الشاعر قوله تعالى: ﴿أَفَرَأَيْتَ الذي تَوَلَّى ۞ وَأَعْطَى قَلِيلًا وَأَكْدَى﴾[28]، ويضمّنه بيته مع إضافة (مَنْ) و (ثم)، ويأتي الاستفهام (ألم تسمع؟) في صدر البيت ليبرز جزئيات واقعية عاشها الممدوح، وما يحيط به من مفارقات وتناقضات للدلالة على الحيرة والاستنكار إزاء بعض النماذج البشرية التي ذكرها القرآن الكريم (تولّى وأعطى قليلًا وأكدى)، وهذا ما جعل الشاعر يتخذ من صيغة الاستفهام أداة للكشف عن حقيقة هذه النماذج البشرية وتعريتها، غير أن انسجام هذا الاستفهام مع التركيب القرآني حقّق بعدًا جماليًا، ينطوي على جانب كبير من التهكم من هذه النماذج البشرية، فجاء اقتباسه للتركيب القرآني مناسبًا البيت، يخدم المعنى، ويؤدي الغرض، ويظهر قدرة الشاعر على الإفادة من الطاقات الدلالية والإيحائية لنصوص القرآن الكريم، تلك الطاقات التي أحسن توظيفها غير مرة؛ وقد يستلهم الآية كاملة، دون أي حذف أو إضافة كقوله[29]:

ولا تُفشِيَنْ سِرَّ الغرام فإنَّني أمينٌ عليه "يوم تُبلى السرائرُ"

إشارة إلى قوله تعالى: ﴿إِنَّهُ عَلَى رَجْعِهِ لَقَادِرٌ ۞ يَوْمَ تُبْلَى السَّرَائِرُ﴾[30]، ونقف في هذا البيت على أجواء شعرية، استغل فيها الشاعر طاقات اللغة الشعرية، بدءًا بكلمة (سرّ) وما تحمله من إيقاع خافت، وانتهاء بالآية القرآنية الكريمة (يوم تبلى السرائر) ذلك اليوم الذي يثير الحزن والانكسار، فيشحن العبارة الشعرية بالطاقة الإيحائية، وتتحول كلمتا (سر وسرائر) ضمن السياق إلى بنية جمالية تكشف عن خوالج نفسه، وما يعتمل في أعماقه من انكسار وأسرار.

لكن ما نلحظه في هذا الإطار أنه أكثر من استلهام المعنى أكثر من الاقتباس، وذلك عبر **نثر المعنى القرآني، أو ما يسمى (الاقتباس الإشاري)** "وهو أن يأخذ الشاعر من القرآن الكريم ما يشير به إلى آية أو آيات منه من غير أن يلتزم بلفظها وتركيبها"[31]، نجد ذلك في مثل قوله مفتخرًا[32]:

ونحن الألى بِعْنا نفائسَ أنفسٍ بجناتِ عَدْن واشترى الله ما بِعْنا

---

[28] سورة النجم: ص: 32-34.

[29] الديوان: ص: 214.

[30] سورة الطارق: ص: 8-9، والسرائر: جمع سريرة، وهي السرّ الذي يكتم، وما يسرّه الإنسان من أمر، ومعناها في الآية الضمير والنية.

[31] الاقتباس من القرآن الكريم في الشعر العربي: عبد الهادي الفكيكي، ص: 15.

[32] الديوان: ص: 480.

يستلهم الشاعر قوله تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ اشْتَرَى مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُم بِأَنَّ لَهُمُ الجَنَّةَ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ فَيَقْتُلُونَ وَيُقْتَلُونَ وَعْدًا عَلَيْهِ حَقًّا فِي التَّوْرَاةِ وَالإِنجِيلِ وَالْقُرْآنِ وَمَنْ أَوْفَى بِعَهْدِهِ مِنَ اللَّهِ فَاسْتَبْشِرُواْ بِبَيْعِكُمُ الَّذِي بَايَعْتُم بِهِ وَذَلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ﴾[33]، وكأني بالشاعر قد زرع روح معنى هذه الآية في أطراف البيت، وصاغ ألفاظه بأسلوب يوحي بألفاظ الآية من دون أن يلتزمها، إذ تحدّث عن صفقة بين متبايعين: الله –سبحانه وتعالى– فيها هو المشتري، والمؤمن فيها هو البائع الذي باع نفسه وماله مقابل ثمن معلوم وهو الجنة، وهو ثمن لا تعدله السلعة، ولكنه فضل من الله ومنّة، والمتأمّل في هذا البيت يستشفّ شاعرية الشاعر من خلال إدراكه عظمة الكلمة القرآنية المصفّاة، والتركيب القرآني الراقي والفخم في نقل التجارب والأحاسيس بعد ما دخل دائرة التجريب لما هو ممكن ومتاح أمامه من أدوات تعبيرية ما دامت تؤدي غرضًا جماليًا، فيتكئ على بعض صور الجناس (نفائس– أنفس) التي تدعم الجانب الموسيقي وتقوّيه، فضلًا على اعتماده الألفاظ ذات الدلالات الغنية بالإيحاء في غرض الفخر (نحن، الأُلى، جنات، بعنا)

ويتكرر لجوء الشاعر إلى استلهام النص القرآني: مفرداته وتراكيبه، بصفته وسيلة فنية تعينه على التعبير عن رؤيته الفكرية وموقفه الشعوري، يقول[34]:

رجاؤه سُلَّمٌ لي في السماءِ بِهِ أرقَى فلا أبتغي في الأرضِ لي نفقَا

يستلهم هُنا قوله تعالى في تنزيله المحكم: ﴿وَإِن كَانَ كَبُرَ عَلَيْكَ إِعْرَاضُهُمْ فَإِنِ اسْتَطَعْتَ أَن تَبْتَغِيَ نَفَقًا فِي الأَرْضِ أَوْ سُلَّمًا فِي السَّمَاء فَتَأْتِيَهُم بِآيَةٍ وَلَوْ شَاء اللَّهُ لَجَمَعَهُمْ عَلَى الْهُدَى فَلاَ تَكُونَنَّ مِنَ الْجَاهِلِين﴾[35]، وثمة تحوّل في صيغة الضمير، فهو في الآية القرآنية الكريمة بضمير المخاطب، (خطاب من ربّ العزة إلى نبيه محمّد ﷺ)، أما في البيت الذي بين أيدينا فهو بضمير الغائب (الممدوح)، لكن يأتي إلى جواره اعتماده ضمير المتكلم، فيتنوّع حضوره بين الغائب والمتكلم، وهو ما يترتب عليه توسيع فضاء المعنى وتحقيق لا نهائية الدلالة، فالشاعر مولع بالعظماء، وهذا ما جعله يرتبط ارتباطًا وثيقًا بهذا الممدوح الذي جعله يرقى بطموحاته وأحلامه إلى عنان السماء، ويسعى سعيًا حثيثًا للتقرب منه والفوز بعطاياه، متجاوزًا الآخرين، متغاضيًا عن المكوث في أرض لا يستطيع الانعتاق من

[33]– سورة التوبة: ص: 111.
[34]– الديوان: ص: 357.
[35]– سورة الأنعام: ص: 35 .

قيودها، لقد امتصّ الخطاب الشعريّ في هذا البيت النصّ القرآنيّ، ووظّفه في سياق جديد هو سياق المديح الذي ينتج صورًا ارتقائية للذات، وهو ما جعل المفردات والتراكيب الشعرية المستمدة من الجوّ الدينيّ للنصّ تكتنز بعدد هائل من الإيحاءات الخصبة، تتولّد من الجمع بين (السماء والأرض) و(السلَّم والنفق) في بيت واحد ومن الجدير بالذكر أنّ هذا الاستغراق في الروح الدينية يتجلى عبر غرض الزهد، إذ يوظّف الشاعر المفردات والتراكيب القرآنية لتحمل أبعاد تجربته الروحية، يقول في ذلك[36]:

وكيف الفِرارُ إذا ما الجبالُ نُسِفْنَ فلم ترَ منهنَّ أَمْتَا[37]؟

يستلهم الشاعر قوله تعالى في القرآن الكريم: ﴿وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الْجِبَالِ فَقُلْ يَنسِفُهَا رَبِّي نَسْفًا ۞ فَيَذَرُهَا قَاعًا صَفْصَفًا ۞ لا تَرَى فِيهَا عِوَجًا وَلا أَمْتًا﴾[38]، إنّه مشهد من مشاهد يوم القيامة، يستحضره الشاعر ليبثّ الخشية والفزع من أهواله في وجدان المتلقي، فيعلم أن لا ملجأ من الله إلا إليه، ويتواشج الاستفهام والجملة الاسمية وتنوع الضمائر ما بين ضمير الغائب والمخاطب، فضلًا على تآزر الكلمات القرآنية مع إيقاع البحر المتقارب ذي النغمات القوية المتدفقة، ليعبّر عن أبعاد فكرية وشعورية تستثير الخشوع في حنايا المتلقي، والحزن على ما كان عليه من تفريط، محاولًا التأمل في طريق الخلاص والنجاة من هذه الأهوال المتصارعة.

وهكذا تفنّن الشاعر في اقتباسه آيات القرآن الكريم، فتارة يستحضر الآية كاملة، وتارة يقتطع الجزء من الآية ليوظّفه في خدمة المعنى الذي يريده، وتارة يلتزم بالمقام الذي وُضعت له ويوظفها في مقام مشابه تمامًا، وتارة يوظّف لفظ الآية ومعناها في مقام مختلف عن المقام الذي وضعت فيه، ويغلب على شعره التوفيق في استحضار الآية أو المشهد القرآني في المكان والمقام المناسبين، "وتبقى المزية الأساسية لهذه الممارسة قيامها على الوعي، ودلالتها على قدرة الشاعر ليس على الاستدعاء فحسب، وإنما في توظيف مخزونه المعرفي في الشعر توظيفًا ينمُّ على فهم وتأويل إيجابي للنص المقدّس"[39]، فالأنصاري كان مقتبسًا بارعًا ومبدعًا فيما جاء مبثوثًا في شعره من ألفاظ

---

[36] الديوان: ص: 104.

[37] الأمت: المكان المرتفع، والانخفاض والارتفاع، أو الاختلاف في الشيء والعوج.

[38] سورة طه: ص: 105-106-107.

[39] أبعاد النصّ النقديّ عند الثعالبيّ (مقدّمة نظرية ودراسة تطبيقية): حسن الأحمد، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2007م، ص: 76.

التنزيل العزيز ومفرداته ورموزه التي وظّفها في اقتباساته وإيماءاته للتعبير عن أغراضه.

ويبدو استلهام المعنى أيضًا عند الشاعر عبر **توظيف القصص القرآني** ولا سيما قصص الأنبياء، وخصَّ بالإكثار من الذكر قصة سيدنا يوسف عليه السلام، يقول في مدح الملك المظفّر[40]، ويذكر نصرته للملك الصالح[41]:

أنسيتنا حزنَ يعقوبٍ على مَلِكٍ بدا فأذْكَرَنا حسنَ ابنِ يعقوبِ

أهلًا وسهلًا بإلمام البشيرِ به[42] وقلَّ في ذاكَ تأهيلي وترحيبي

يستثمر الشاعر اللجوء إلى القصص القرآني في غرض المديح، فيستدعي شخصية النبي (يعقوب) عليه السلام الذي ارتبط اسمه بالحزن والتوجّع في القرآن الكريم في إشارة سريعة إلى هذه الشخصية، ذلك أنّ استدعاءه لشخصية النبي يعقوب جاء بصفته محورًا مساعدًا لشخصية النبي (يوسف) عليه السلام الذي شكّل بؤرة اهتمام في البيت، فما إن يذكر الشاعر ما قام به الملك المظفر من نصرته للملك الصالح ووقوفه بجانبه في محنته، حتى يذكر قصة سيدنا يوسف مع إخوته، ويتذكر حسنه، ذلك أن اسم يوسف أصبح دلالة على الجمال البشري المطلق، وهذا الاستدعاء البسيط بذكر الاسم فقط يحمل في تضاعيفه مادة تراثية كثيفة، لا تكاد تقع على سمع المتلقي حتى يبدأ بتفكيكها رويدًا رويدًا، فأي استدعاء لنبي الله يوسف عليه السلام يستدعي معه بالضرورة والده النبي (يعقوب) عليه السلام، والقميص الذي جاء به البشير، وما يحمل هذا القميص من دلالات البرء والوجد والتلهف، ودخول يوسف مصر عبدًا، إلى أن استوى ملكًا وسجد له إخوته، وحقق العدل والرفاهية لهذه البلاد، والشاعر يرى في الممدوح هذا المآل، فالنصر يتحقق على يديه، وما يزال يلقى التأييد الإلهي، لأنه يمنح العزة والدعم والسند لمن حوله من الملوك.

وغاية الشاعر من توظيف قصة (يوسف) عليه السلام إضفاء هالة من القداسة على هذا الممدوح، لذا نراه لا يفتأ يستدعي هذه القصة، فيقول[43]:

---

[40]– محمود بن محمد بن عمر بن شاهنشاه صاحب حماة، كان شجاعًا كريمًا ذكيًا محبًا للعلم والعلماء، (ت 642هـ)، المختصر لأبي الفداء: ص: 144/3 وما بعدها.

[41]– الديوان: ص: 74.

[42]– اقتباس من قوله تعالى: ﴿فَلَمَّا أَن جَاء الْبَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَى وَجْهِهِ فَارْتَدَّ بَصِيرًا﴾، سورة يوسف: 93.

[43]– الديوان: ص: 196.

فيـا يُوسـفَ الحسـنِ الـذي مُـذْ عَلِقْتُـهُ بسيّارةٍ مِنْ فِكْرَتي قلتُ: "يا بشرى"[44]
لقــد حــلَّ مِــنْ قلبــي بــوادٍ مُقــدَّسٍ ليقـبسَ مـن قلبـي الكلـيمِ بِـهِ جَمْـرا[45]

فعند القراءة الأولى للبيت الأول يجد المرء نفسه أمام قصة يوسف عليه السلام، وهذا الاستدعاء لهذا الجزء اليسير من الآية (سيارة – يا بشرى) يجلب معه السياق العام للسورة بأسرها، فالنبي يوسف يرمز إلى الحسن والجمال والوصول إليه أعظم بشرى، فيستثمر الشاعر هنا شخصية النبي (يوسف) عليه السلام ليسقط عليها دلالات معاصرة من واقع هذا الممدوح الذي تعلّق به وأحبّه.

وقد كثّف الشاعر الدلالة حين مزج قصة النبي (يوسف) عليه السلام بقصة (موسى) عليه السلام، إذ استدعى مشهدًا من أكثر مشاهد القصص القرآني إثارة، إنه مشهد موسى عليه السلام وهو ذاهب يلتمس النار التي آنسها من جانب الطور، فيتلقى ذلك النداء العلوي الشفيف، نداء الرحمة والقرب والرعاية والاصطفاء، وهذا ما أراد أن يقوله شاعرنا لهذا الممدوح الذي سكن قلبه وأشعله حرقة وجوى، فقصة (موسى) عليه السلام هي أكثر قصص المرسلين ورودًا في القرآن، لذا يكثر الشاعر من ذكر مشاهد منها تناسب سياق الأبيات التي تُعرض فيها، ومن ذلك قوله متغزلًا[46]:

ولا تَسْـــــحرنّي بـــــالملام فإنّمـــــا غرامي عَصَا موسى إذا عنَّ ساحرُ[47]

ثمة إشارة إلى مشهد من مشاهد قصة موسى عليه السلام، وإنما اكتفى الشاعر بالإشارة إلى (عصا موسى)، وعلى القارئ استحضار القصة كاملة، وملاحظة التغيير الذي أجراه الشاعر، إذ حوّل حبّه وغرامه إلى عصا موسى التي تقضي على ما جاء به السحرة، الأمر الذي أحدث انزياحًا شعريًا، وما على المتلقّي إلا أن يربط هذا الاستحضار مع دلالة البيت الشعري، وأن يفرز دلالات أخرى بواسطة التأويل.

---

[44]- في البيت إشارة إلى قوله تعالى: ﴿وَجَاءتْ سَيَّارَةٌ فَأَرْسَلُواْ وَارِدَهُمْ فَأَدْلَى دَلْوَهُ قَالَ يَا بُشْرَى هَذَا غُلاَمٌ﴾، سورة يوسف: 19.

[45]- إشارة إلى قوله تعالى: ﴿وهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى ۞ إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى ۞ فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ يَا مُوسَى۞ إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى﴾، سورة طه: 9-12.

[46]- الديوان: ص: 214.

[47]- في البيت إشارة إلى قوله تعالى: ﴿فَأَلْقَى مُوسَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ۞ فَأُلْقِيَ السَّحَرَةُ سَاجِدِينَ﴾، سورة الشعراء: 45-46.

ومن القصص القرآنية المستوحاة في شعره قصة النبي (أيوب) عليه السلام، وطالما ربط الشاعر فيها بين شخصية النبي (أيوب) عليه السلام وملوك الأيوبيين الذين ينتسبون إلى نجم الدين أيوب بن شاذي بن مروان، والد الملوك الأيوبيين (ت 568هـ)، نلمح هذا في مثل قوله[48]:

يا كاشفَ الضُّرِّ عنْ أيوبَ حين دعا قد مسَّنا الضُّرُّ فاكشفْهِ بأيُّوبِ[49]

جاء النداء مفتاحًا للبيت، وكان الدعاء بالخروج من الألم والوجع ملحًّا ومكررًا على مستوى البيت، وإنّ تكرار الطلب هو توكيد حالة الضرّ والضنك أو الإحساس بالاختناق، تلك الحالة التي تستدعي الجو العام لقصة النبي (أيوب) عليه السلام، قصة الصبر على تكاثف المحن والأسقام، والوقوف في وجه المصائب والأحزان بصلابة وقوة، والشاعر لم يستدعِ شخصية النبي أيوب لتبوح بأوجاعها وآلامها، بل ليدعو الله بكشف الضر عن الناس بالأيوبيين، وهو ما أدّى إلى تناسل البيت داخليًا اعتمادًا على مفردات البيت ذاته، وبذلك يكون البيت قد تناصَّ مع ذاته ومعجمه الخاص، ليشكّل إيقاعًا يغلب عليه النغم الكسير النابع من انكسار الدعاء، ومن الكلمات ذات الإيقاع الخافت والأصوات المهموسة(مسّنا– فاكشفه)، ومن القافية المكسورة الموحية بصدى الوجع الإنساني.

وهكذا كان الشاعر يختبئ وراء القصة القرآنية، ليعبّر عن موقف يتبنّاه، فهي تهبه إمكانات استشرافية وآفاقًا أرحب، انطلاقًا من التلاؤم بين رؤيته ورؤى الشخصيات القرآنية التي يختارها بأبعادها الإنسانية.

وقد يكون الاستلهام عبر **تغلغل الصبغة الدينية وتوهجها**، والمقصود بهذا الضرب من الاستلهام أن تكون الصبغة الدينية ماثلة بقوة في النص الشعري، ومصدر هذه القوة هو تغلغلها في ضمير الشاعر ووجدانه وانبثاقها من خلجاته وأفكاره، يقول مخاطبًا نفسه[50]:

وأَطْمعُ في خلاصِي يومَ بعثِي وما أخلصتُ في مثقالِ ذَره

يوظّف الشاعر المخزون الديني لديه لينفذ إلى قلب الحقيقة بحثًا عن أسباب النجاة والخلاص، فيستلهم المفردات الدينية (بعثي– أخلصتُ– مثقال– ذرة) ليسقط أبعاد تجربته

---

[48]– الديوان: ص: 74.

[49]– إشارة إلى الآية (83) من سورة الأنبياء: ﴿وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَى رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرُّ﴾، والآية (41) من سورة ص: ﴿وَاذْكُرْ عَبْدَنَا أَيُّوبَ إِذْ نَادَى رَبَّهُ﴾.

[50]– الديوان: ص: 237.

الذاتية المتدثرة بالتجليات الصوفية، وفي مكان آخر يربط الشاعر بين استيحاء المخزون الديني وتجربته النفسية قائلًا[51]:

فيـــا ربِّ أنـــتَ الغنـــيُّ المُلـــمُّ أَجرنِـــي مـــنَ النـــارِ فـــيمَنْ أجرتَـــا
وإن كنـــتُ أســـرفتُ فيمـــا عَمِلْـــتُ فعفـــوَكَ والصـــفحَ عمَّـــا عَلمتَـــا

يفيض البيتان السابقان بروح التضرّع والابتهال من عبد ضعيف ذليل لربّ قويّ عزيز، وروح الرجاء بالعفو والصفح والعتق من النيران، وقد انسابت هذه المعاني الروحية التي وظّفها الشاعر لتجسيد تجربته النفسية الداخلية في الإيقاع الموسيقي للبيتين، من النداء الشجيّ النديّ في المطلع إلى حسن التقسيم وتكرار الكلمات، إلى القافية المطلقة التي تسهم في تعميق المعنى وإغناء حركة القصيدة الداخلية بإمكانات الإيحاء والتأثير.

وإنّ ما يلفت النظر في تغلغل الصبغة الدينية في شعره هو هيمنة موضوع البطولة؛ إذ كثيرًا ما يسبغ الشاعر على البطل هالة من القداسة بربط بطولته بالدين، ومن ذلك قوله في قصيدة يمدح بها الملك الناصر صلاح الدين يوسف بن العزيز[52]:

وتُبـرِمُ مـا حَـلَّ الغـواةُ مـنَ الهُـدى وتـنقضُ مَـا سَـدَّ العُـداةُ مـن الـوِتْرِ
وتســترجعُ الإرثَ الــذي مَطَلَــتْ بِــهِ رجـالٌ إلـى أن جئـتَ يـا وارثَ الـدهرِ
فأنـتَ صـلاحُ الـدين وابـنُ صـلاحِهِ فـلا مَلْكَ أولـى منكَ بـالنهي والأمرِ[53]
وكَـمْ لـكَ مـن حـربٍ عَـوانٍ تمخّضَـتْ فشـيبت الولـدانَ بالفتكـةِ البِكْـرِ[54]
نصـــحتَ لخلـــقِ الله ســـرًا وجهـــرةً فأصْفَوا لك الإخلاصَ في السرِّ والجهرِ

إن هذه الأبيات مفعمة بالروح الدينية، لذا تعدّ مثالًا واضحًا لتغلغل الصبغة الدينية في شعر الأنصاريّ، فهي في مدح الملك الأيوبي الذي انتصر على الفرنجة، ولا ينكر أحد أن الحرب بين المسلمين والفرنجة كانت ذات طابع ديني، فكان الدين دافعًا لكلا الطرفين للقتال، يحرّضهم ويشجعهم انطلاقًا من عقيدتهم الراسخة، فجهاد الممدوح مرتبط

---

[51]- الديوان: ص: 105.

[52]- صلاح الدين أي الناصر يوسف الثاني بن محمد بن غازي صاحب حلب، (ت659هـ)، وابن صلاحه: أي سليل الناصر صلاح الدين الأول، المختصر لأبي الفداء، ص: 3/220-221.

[53]- الحرب العوان أشدُّ الحروب، وهي التي قوتل فيها مرة بعد الأخرى.

[54]- الديوان: ص: 212.

بالعقيدة سلوكًا وغاية، ويرى الشاعر في الممدوح رمزًا للبطل المنقذ الذي سيعيد للأمة مجدها عن طريق القوة والعمل الدؤوب المخلص، وقد أسهمت المفردات الدينية والعبارات القرآنية مثل: (الهدى، صلاح الدين، النهي والأمر، الولدان، نصحتَ، خلق الله، الإخلاص، السر والجهر) في نقل انفعالات لا تنقلها إلا مثل هذه العبارات لتضع المتلقي في الجوّ النفسيّ ذاته، جوّ انتصار المسلمين وزهوهم بذلك، وهزيمة الفرنجة وانسحاقهم.

هذه المعاني الدينية المستوحاة من القرآن الكريم ومن روح الإسلام هي التي تسري في أشعاره، فتعبق فيها نفحة علوية لتصنع فرادتها النصية، من ذلك قوله في مدح الملك المظفر الثاني صاحب حماة وتهنئته بالعيد[55]:

في كلِّ يومٍ موسمٌ يتكررُ بفخارِكَ الأسنى، وعيدٌ أكبرُ
ومناقبٌ تُبنى، وسعيٌ يُرتضى ومكارمٌ تحيَا، وبُدْنٌ تُنحرُ[56]
يا مالكًا حُميت (حماةُ) به كما عُمِرَت بمعروفٍ له لا ينكرُ
أمّنتنا فيها، فقلنا: جنّةٌ وأطاعَ عاصيَها، فقلنا: الكوثرُ[57]

اتكأ الشاعر هنا على المعجم القرآني، لذلك نلحظ شيوع بعض المفردات التي تكون مرتبطة في ذهن المتلقي أول سماعها بالقرآن الكريم، (مالكًا– معروف– جنة– الكوثر) أضف إلى ذلك كثيرًا من التراكيب ذات الطابع الإسلامي البحت، كقوله: (عيد أكبر– سعي يرتضى– بدن تنحر– أطاع عاصيها)، وهو ما أضفى على الأبيات دلالات ذات إيحاءات ممتدة ورحبة، شملت البنية الكلية للأبيات، كما أن هذه المفردات والعبارات القرآنية تتعانق مع الصور الشعرية لتنقل تجربة الشاعر مع ممدوحه، وتجعله أكثر التصاقًا بنفس المتلقي.

إنّ للمخزون الديني ظلالًا وأفياء، تبقى مؤثرة في وعي الشاعر وروحه، حتى تتمكن من أن تجد مساحة ظهور لها تتجلى فيها، فترتدي المعاني ثوبًا جديدًا، وتتدثر به هذه الظلال، وهو ما يضفي على الخطاب الشعري نوعًا من القداسة والجلال والسمو، ومزيدًا من الواقعية، ويجعلها أشد تأثيرًا وأعمق نفوذًا.

---

[55]– الديوان: ص: 228.

[56]– بُدْن: جمع بَدَنة تقع على الناقة والبقرة والبعير مما يجوز في الهدْي والأضاحي، فتُهدى إلى مكة، وفي التنزيل العزيز: ﴿وَالْبُدْنَ جَعَلْنَاهَا لَكُم مِّن شَعَائِرِ اللَّه﴾، سورة الحج: 36.

[57]– عاصيها: نهر العاصي.

3- استحضار الحوادث والوقائع:

عمد الشاعر إلى استحضار الوقائع الدينية والحوادث التاريخية، وذلك لاستجلاب ظلال الماضي إلى ظلال الحاضر، فيجتمع الظلّ إلى الظلّ مشكّلًا كلًّا أكبر من أيّ منهما، كلًا فيه حيوية الحاضر وعبق الماضي، ومن أمثلة ذلك استحضار الشاعر غزوة بدر الكبرى في سياق مديح رسول الله ﷺ وصحابته الكرام، وما كان فيها من انتصار ساحق للمسلمين على المشركين، يقول[58]:

صَالَتْ على الحُمْسِ في (بَدْرٍ) وفي لفيفِهِمُ العوذُ المطافيلُ[59]

ضراغمٌ أقدموا في الحرب يَقْدُمُهُمْ على الملائكِ ميكالٌ وجِبْريلُ[60]

طَلُّوا الدماءَ، فطالُوا بالإسار على جيشٍ تَبَاعَدَ مِنْهُ العُرْضُ والطُّولُ[61]

يدرك القارئ أن النص الغائب الذي يكمن وراء هذه الأبيات هو قصيدة (بانت سعاد) لكعب بن زهير، وواضح أن التضمين قد تمّ على مستوى المعنى وعلى مستوى الموسيقى، فضلًا على أننا نجد للغة كعب ولصياغته الشعرية أثرًا في أبيات شرف الدين، إذ استثمر أجواء النص المعارَض، وتجربة الشاعر السابق وأفكاره وأحاسيسه للبوح بما يكنّه، فكانت محبة الشاعر للنبي محمد ﷺ وصحابته الكرام هي التي وجّهته للحديث عنهم، وعن شجاعتهم الفائقة التي أبدوها في أول غزوة واجهوا بها المشركين، فجعلنا إزاء شخصيات تمتلك طاقات جسدية وروحية هائلة، فهي تبادر وتقتحم وتقبل باندفاع ورغبة، وتجيد التعامل مع المواقف الصعبة، وكان عنصر الحركة الذي بدا من خلال الأفعال: (صَالَتْ – أقدموا– طلّوا– تباعد) من أبرز خصائص هذه الشخصيات المتميزة، ومن أكثر القرائن تلاحمًا مع بنية الشخصيات البطلة، وهم فوق ذلك كله مؤيَّدون بنصر من الله، وبملائكة تمدّهم بالقوة والاستبشار بما عند الله عزّ وجلّ. وفي مكان آخر يحاول الشاعر أن يستحضر حدثًا من أحداث السيرة النبوية، ناقلًا القارئ إلى أجواء الماضي التي

---

[58]- الديوان: ص: 392.

[59]- الأحمس: الشجاع، والجمع حُمْس، وإنما سمّيت قريش حُمسًا لتشدّدهم في دينهم، وضمير (مصاعبه) عائد إلى السيف فيما سبق من أبيات، والعوذ: الحديثات النتاج من الإبل، واحدتها: عائذ، والمطافيل: النوق معها أطفالها وهي قريبة عهد بالنتاج، واحدتها: مُطْفِل، يريد أنهم جاؤوا بأجمعهم كبارهم وصغارهم. اللسان: (طفل).

[60]- الضراغم: الأُسُود.

[61]- أُطِلّ دمه: أُهدر.

تناسب حالته النفسية والفكرية، فيقول مفتخرًا بنسبه وأصله[62]:

وأبـــي مَـــنْ قَـــدْ علمـــتُمْ قـــدرَه مُجْهِـــرٌ بالخطبـــة المُسْـــحَنْفِرَه[63]

مَـــنْ يشـــاجرْهُ يصـــادفْ قومَـــهُ جـــلَّ مَـــنْ بـــايَعَ تحـــتَ الشـــجره

إنّه يريد أن يذكّرَ من سابّه وشتمه أنه ينتسب إلى الأنصار من صحابة رسول الله ﷺ، وأنّ الأنصار كانوا ممن بايع تحت الشجرة في بيعة الرضوان، فاستحضر قصة هذه البيعة في الحديبية حين بلغ رسول الله ﷺ أنّ عثمان قد قتل، فدعا الناس إلى البيعة، فكانت بيعة الرضوان تحت الشجرة[64]، فالشاعر لا يتتبع هذه المعاني لينسج على منوالها، بل يعيد تشكيلها بما يتماهى وخصوصية تجربته، فأجاد في تطويع الحدث التاريخي ونسجه مع بيته نسجًا متوافقًا وبسيطًا.

ويستفيض الشاعر في اعتماده التراث أيّما اعتماد، يستقي منه الحوادث والوقائع ويضمّنها شعره، على نحو يكاد يلتحم تمامًا مع بنية النص الحاضر، إذ لا يستطيع القارئ أن يفصل بينهما، وليس ذلك إلا نتيجة لكثافة الاستدعاء من ناحية، وامتزاجه بنسيج الخطاب الشعري من ناحية أخرى، ومن ذلك قوله مادحًا[65]:

طَغَـــوا فَعَفَّهـــمُ لمّـــا دَلَفْـــتَ لهُـــمْ طعـنٌ، ذَكَرنَـا بِـهِ طـاعونَ عَمْـواسِ[66]

إن استحضار (طاعون عمواس) في هذا البيت يلائم شعور الشاعر باستمرار قوة طعن المسلمين أعداءَ الأمة منذ الفتوحات الإسلامية، فهذا الممدوح ما يزال يطعن الأعداء طعنًا يردّ طغيانهم وعتوهم، إلى أن أبادهم إبادة طاعون عمواس، فيحسّ القارئ من نسيج البيت أن الشاعر وظّف هذه الإشارة التاريخية بطريقة بارعة، جعلها تتميز بالتركيز والكثافة والاكتناز، في الوقت الذي لا يفقده هذا التركيز القدرة على الإثارة.

وثمة إشارات في شعره إلى الأمم السابقة التي ذكرها القرآن الكريم، بيد أن الإشارة

---

[62]– الديوان: ص: 223.

[63]– المسحنفره: يقال اسحنفر الرجل في خطبته أي: مضى واتسع في كلامه، ولم يتمكث.

[64]– ينظر: السيرة النبوية: ابن هشام، تحقيق: مصطفى السقّا ورفاقه، ط2، دار المعرفة، بيروت، 2001م، ص: 269/4.

[65]– الديوان: ص: 255.

[66]– طاعون عَمْواس: أول طاعون كان في الإسلام بالشام (17هـ)، ينظر: البداية والنهاية: ابن كثير الدمشقي، تحقيق: عبد الرحمن اللادقي ومحمد غازي بيضون، ط7، دار المعرفة، بيروت، 2002م، ص: 84/7.

إلى (مدين وثمود) هنا لها بعد دلالي آخر في سياق الغزل[67]:

ونظمتُـــــهُ فـــــي ســـــلك مَـــــنْ نُقِضَـــــتْ بغَدْرَتِـــــهِ العهـــــودُ

"بُعْـــــدًا لمَـــــدْيَنَ" مثلَمـــــا مِـــــنْ قبلهـــــا "بَعِـــــدَتْ ثمـــــودُ" [68]

إن استحضار النصّ الدينيّ هنا يومئ للمتلقي بالعاقبة الوخيمة التي ستحلّ بالمحبوب إن استمر في نقضه للعهود وغدره بمن يحبّ، ويجعل من استحضار عذاب الأمم السابقة بؤرة دلالية، يعبّر بها عن تجربة شعرية ذاتية، تحمل بعدًا من أبعاد رؤيته الشعرية وموقفه الفكري، وبذلك استطاع الشاعر أن يقدّم الحدث التاريخي بلغة رهيفة رقيقة، تستدعي النص القديم وتدمجه في بنيتها.

وهكذا انسربت في شعر الأنصاري الحوادث الدينية والوقائع التاريخية بسلاسة باهرة، وهو ما يؤكد ثقافة الشاعر الإسلامية العميقة، وقدرته الفذة على توظيف هذه الحوادث فيما يناسب موضوعه، فلم يكن ذكرها حشوًا لا يفيد النص، ولم تكن دلالاتها باهتة، بل كانت تعمّق النص، وتفتح المجالات لتأويلات جديدة.

ثانيًا: الحضور الأدبي:

لم يقتصر الشاعر على إبراز ثقافته الدينية وتوظيفها، وإنما اهتمّ بتوظيف التراث الأدبي أيضًا، فعكف على هذا المخزون الثرّ، يستحضره في شعره عبر أساليب عدة، منها:

1- التضمين:

التضمين عند البلاغيين هو: قَصْدُك إلى البيت من الشعر أو القسيم، فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمتمثّل[69]، سواء أشار الشاعر إلى ذلك أم لم يشر إليه، وغالبًا ما يكون التضمين لتوارد الأحوال، أو لإبراز سعة الاطلاع.

وقد أكثر شرف الدين من تضمين أشعارِ السابقين شعرَه، حتى كاد التضمين يشكّل خصيصة من خصائص أسلوبه الشعري، فكان يعمد إلى تضمين شطر بيت من نص شعري قديم، أو تضمين بيت كامل، أو يأتي على جزء منه ويغيّر به بما يناسب مقام

---

[67]- الديوان: ص: 170-171.

[68]- اقتبس الشاعر قوله تعالى: ﴿كَأَن لَّمْ يَغْنَوْاْ فِيهَا أَلاَ بُعْدًا لِّمَدْيَنَ كَمَا بَعِدَتْ ثَمُود﴾ سورة هود: 96.

[69]- العمدة في صناعة الشعر ونقده: ابن رشيق القيرواني، عني بتصحيحه: محمد بدر الدين النعساني، مطبعة السعادة، مكتبة أمين الخانجي، مصر، 1957، ص: 84/2، ونرى أنه في هذا التعريف فرّق بين الاقتباس والتضمين، فالأول يخصّ القرآن والحديث على أنْ لا يدمج قوله تعالى أو كلامه ﷺ بكلام الآخرين، والثاني يخصّ الشعر، وهذا ما تردد في كتب البلاغة الأخرى.

أبياته، وقد يساير المعنى والألفاظ التي قدّمها الشاعر أو يخالفها، ليبين لنا مدى تمكّنه الشعري، وقدرته على تجديد القديم، ومن أمثلة الاستلهام الجزئي قوله مادحًا الملك المظفر[70]:

يُخفي ضياءَ الشمسِ نقعُ خميسِهِ وتنيرُ غُرَّتُهُ "وهل يخفى القمر؟"

استدعى الشاعر بيتًا معروفًا لعمر بن أبي ربيعة[71]:

قَالتِ الصُّغرَى وقَدْ تَيَّمْتُهَا: قَدْ عرفنَاهُ، وهَلْ يخفَى القَمَرْ؟

واقتصر في بيته على اقتطاع الجزء السائر لعمر "وهل يخفى القمر؟"، ونجح في تطويع الغزل للمدح، وفعل ذلك في غير ما موضع من ديوانه، وهذا يُظهر أسلوبه المتميز، وقدرته العالية على المزج بين أغراض الشعر، والتحكم بها بما يخدم مراده وأبياته.

وربما يستقدم الشاعر شطر بيت من نصّ شعريّ قديم، ويضمّنه بيته ويدخله في تفاعل نصيّ جديد، وأمثلته عند الشاعر عديدة، منها قوله[72]:

ترامَتْ بنَا آمالُنا كلَّ مُرتمَى طَوَى مِنْ بسيطاتِ الممالكِ مَا طَوَى

وأَفْضَى بهَا المَسْرَى إلى عَرصَاتِهِ "فألقَتْ عصَاهَا واستقرَّتْ بهَا النَّوى"

يستحضر الشاعر شطرًا من بيت الشاعر مُعقِّر بن أَوْس البارقي الأزدي [73]:

وألقَتْ عَصَاها واستقرَّتْ بها النَّوَى كمَا قرَّ عينًا بالإيابِ المسافرُ

وهذا الشطر أصبح مع مرور الدهور مثلًا يتمثل به للإقامة وترك الأسفار، واستطاع الأنصاريّ أن يضمّن بيته في المديح هذا الشطر بأسلوب محكم، وأن يمنحه معنى جديدًا في مقام جديد، فالآمال تترامى وتطوي المسافات، وهي تهفو وتتوق إلى ديار الممدوح حيث تستقر وتهدأ، وفي هذا التضمين تظهر مقدرة الشاعر الإبداعية على إظهار ما

---

[70]– الديوان: ص: 220 .

[71]– ديوان عمر بن أبي ربيعة: قدّم له ووضع فهارسه فايز محمد، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، 1996م، ص: 165.

[72]– الديوان: ص: 520.

[73]– أحد شعراء العصر الجاهلي المقلّين، وفارس من فرسان الجاهلية، (ت45 ق.هـ)، ينظر: خزانة الأدب ولبّ لباب لسان العرب: عبد القادر البغدادي، تحقيق: عبد السلام هارون، ط2،الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979م، ص: 290/2.

استكنّ في وعيه من خبرات ثقافية، ثمّ إعادة إنتاجها بلبوس جديد وفق سياقاته الجديدة.

وقد تتماهى تجربة شرف الدين الأنصاري وموقفه النفسي والشعوري مع تجربة الشاعر القديم وموقفه، ويتجلى ذلك بقوله[74]:

جفاني ولو وافى ضريحي مُسَلِّمًا "لسَلَّمتُ تسليمَ البشاشةِ أو زَقا"

هذا هو الشطر الأول من بيت للشاعر توبة بن الحُمَيّر، وتمامه قوله: "إليها صَدًى مِنْ جانبِ القبرِ صائح"، وقبله قوله[75]:

ولو أنّ ليلى الأَخْيَلِيَّةَ سَلَّمتْ عليَّ ودوني تربةٌ وصفائحُ

يتشارك البيتان في الموقف الذي أدى إلى هذا النسج، وهو موقف الإخلاص في الحبّ إلى ما بعد الموت، ويجد المتلقّي أنّ الإحساس بمشاعر الفقد والرحيل هو المحرك الأساسي للبيتين، فالشاعر شرف الدين ارتكز على ما يثيره البيت السابق من معان وأحاسيس ليعبّر بها عن تجربته الوجدانية الخاصة.

وتظهر براعة الأنصاري في التضمين في حسن توظيفه، إذ يحيي المعنى القديم، ويمنحه طيفًا جديداً، وهذا ما نجده في مديحه، حين استقدم شعر المتنبي فجمع بين شطرين متباعدين من شعره، ليكونا بيتًا واحدًا من صناعته، يقول[76]:

"لا تطلبن كريمًا بعد رؤيته"[77] "ولا تبالِ بشعرٍ بعد شاعرِهِ"[78]

فقد كان شعر المتنبي الغني بالدلالات لَبِنة أساسية بنى عليها الشاعر بيته في المديح، فالشطر الأول المضمّن من بيت للمتنبي في مدح الكرم والجود، استحضره شرف الدين هنا في المديح أيضًا قاصدًا إلى ذلك، وكذلك الشطر الثاني من بيت شرف الدين مضمّن من بيت للمتنبي في مدح الذائقة الشعرية، استحضره هنا في الغرض نفسه، فجاء التناص بديعًا لم يغيّر الشاعر شيئًا لأنه لم يضطر إلى ذلك، وهذا يظهر

---

[74] الديوان: ص: 367.

[75] الشعر والشعراء: ابن قتيبة الدينوري، تحقيق: د. مفيد قميحة، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1985م، ص: 290.

[76] الديوان: ص: 246.

[77] هذا الشطر الأول المضمّن من بيت للمتنبي، وتمامه قوله: "إنّ الكرامَ بأسخاهم يدًا خُتموا"، شرح ديوان المتنبي: وضعه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، 2010م، ص: 327/2.

[78] وهذا أيضًا الشطر الأول المضمن من بيت المتنبي وتمامه قوله: "قد أُفسِدَ القولُ حتّى أُحمدَ الصَمَمُ"، المصدر نفسه، ص: 327/2.

براعته في أنه يستحضر التراث ويبقيه بقالبه ومعناه ويضعه في موضع جديد مشابه للقديم، فجاء شعر المتنبي المُسْتَدْعى في هذا البيت مرتبطًا ارتباطًا وثيقًا بشعر الأنصاري بغضّ النظر عن أولية امتلاكه، فهو يستحضره وينطق به، ويحلّ ذاته محل المبدع القديم، ويجعل تجربته الذاتية الجديدة موازية لتجربة الآخر القديمة التي تمخّض عنها هذا التناص، فالتناص هنا يقدم لنا تجربة خاصة لصاحبه الجديد الذي يعبّر عن مشاعره وأفكاره، على الرغم من تحويله لهذه التجربة الذاتية إلى تجربة فنية.

وأحيانًا يعمد الأنصاري إلى إدخال تغيير على البيت المضمّن، ويتم التصرف فيه بما يوافق موقفه وغايته، يقول متغزلًا[79]:

حَمَتْ حسنَها عينٌ لها مازنيّةٌ فلم تستبحْها مقلةٌ مِنْ بني ذُهْلِ

مستوحيًا قول شاعر الحماسة (قُرَيط بنُ أُنيف العَنْبَريّ)[80]:

لو كنْتُ مِنْ مازنٍ لم تستبحْ إبلي بنو اللقيطةِ مِنْ ذُهْلِ بنِ شَيبانا

الشاعر هنا يَحْمِلُ قومه على الانتقام له من أعدائه، فاستلهم الأنصاري اللفظ منفصلًا عن مقامه، والدليل اختلاف القصد والغاية في كلا البيتين، ففي حين بيت قُريط بن أُنيف في الحماسة جاء بيت شرف الدين في التغزل، فتلاعب بالألفاظ بما يناسب مقام البيت، واستبدل بها ما يروق له، واستطاع مع ذلك أن يمنحه معنى جديدًا في مقام جديد، مختلف عن أصل موضعه، وقد وُفق الشاعر في تجاوز التضمين النصّيّ، إذ حوّله إلى تفاعل، وظّف فيه التجربة القديمة، وأعاد خلقها من جديد لتناسب تجربته النفسية.

وهكذا استقى الشاعر أشعارًا من شتّى العصور السابقة لشعره فلم يقتصر على عصر من دون آخر، واستدعى المشهور من الأشعار لشعراء معروفين وليسوا مغمورين، ويتضح لنا مما سبق أن النصّ الشعريّ لم يفقد شيئًا من جمالياته بانتقاله من سياقه الأصلي إلى سياقه الجديد، بل بدا ملائمًا سياقه الجديد لدرجة تمكّن من جعله امتدادًا طبيعيًا له، أو مُنشئًا لهذا السياق.

---

[79]– الديوان: ص: 398.

[80]– شرح ديوان الحماسة: المرزوقي، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1991م، ص: 327/1.

2- التمثل:

والمقصود بالتمثل أن يضرب الشاعر المثل بشخصية أو بحادثة تاريخية طلبًا لاستحضار حقيقتها وظلالها، يقول شرف الدين مادحًا[81]:

ذو فطنةٍ أَعْجَزَتْ أدنى بديهتها مَنْ باتَ يضربُ أخماسًا لأسداسِ

استلهم الشاعر قول العرب: (ضربَ أخماسًا لأسداس) وهو مثل يُضرب لمن يظهر شيئًا ويريد غيره[82]، وصاغه بأسلوب يوافق السياق، فهو يمدح الملك بذكائه وسرعة بديهته، وخبرته في معرفة الرجال، وكَشْفِ من يُظهر شيئًا ويُريد غيره، وقد تمثّل به مع علمه الواضح بقصة المثل ومعناه[83]، فأظهر الشاعر بهذا ثقافته الواسعة وقدرته على توظيفها بأسلوب جديد يلائم بناء البيت ومعناه ووزنه، وهذا المثل الذي ضمّنه الشاعر بيته ما يزال مستعملًا إلى الآن، وأتى عليه بنصه الموروث دون أي تعديل أو تغيير.

ونجد مثل هذا أيضًا في مدحه للملك المظفر، وتهنئته بقدومه منتصرًا من غزاة[84]:

يومٌ تضمَّن كلَّ يومٍ قبلَه مَجْدًا و"كلُّ الصَّيدِ في جَوْفِ الفَرَا"

استحضر الشاعر في هذا البيت مثلًا عربيًا مشهورًا هو "كلُّ الصيد في جوف الفرا"[85]، وأصل معناه أن (الفرا) أعظم صيد، فمن ظفر به أغناه عن كلّ صيد، ومعناه هنا أن هذا اليوم الأغرّ يغني عن كلّ يوم قبله لما فيه من ظفر، وقد أتمَّ الشاعر بالمثل الصورة التي ابتدأها في مطلع البيت، والتزم لفظه دون إضافة أو تحوير، ووضعه في موضع يناسب الوزن والمقام والمعنى، فجاء محبوكًا بإحكام مع إيحاء تراثي متقن.

وقد يُدخل الشاعر تغييرًا طفيفًا على نص المثل كالتقديم والتأخير، أو الحذف والزيادة، من ذلك قوله مادحًا[86]:

---

[81]- الديوان: ص: 255.

[82]- مجمع الأمثال: أبو الفضل الميداني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، 1955، ص: 418/1.

[83]- الأصل فيه أن الرجل إذا أراد سفراً بعيداً عوَّد إبله أن تشرب خِمْساً ثم سِدْساً، حتى إذا أخذت في السير صبرت عن الماء، والمعنى: أظهر أخماساً لأجل أسداس: أي رقى إبله من الخِمْس إلى السدس، مجمع الأمثال: الميداني 418/1.

[84]- الديوان: ص: 218.

[85]- مجمع الأمثال: ص: 136/2 والفَرَاء: الحمار الوحشيّ، وجمعه فِراءٌ وأَفْرَاءٌ.

[86]- الديوان: ص: 207.

لـــولا سُـــرى طـــيفِكم لـــمْ أكـــنْ أَحْمَـــدُ مِـــنْ قبـــل الصـــباحِ السُّـــرى

استقى الشاعر المثل المعروف "عِند الصَّباحِ يَحمَدُ القومُ السُّرَى"، وهو يُضرب للرجل يحتمل المشقة رجاء الراحة[87]، وحصل تقديم وتأخير في العبارة، وثمة تحوّل في صيغة الفعل المضارع فهو في النص القديم (يحمد القوم) مسند إلى الجمع، أما في النص الجديد فهو (أحمد) مسند إلى المفرد، وبذا استطاع الشاعر أن يستحضر محفوظه من التراث الأدبي بأسلوب بديع، إذ وضع المثل في المكان المناسب الذي يوحي بهضمه للتراث، وإقباله على الإفادة منه، وإحيائه بأساليب مختلفة.

ومن الأمثلة التي أضاف فيها الشاعر إضافة خفيفة قوله مادحًا الملك الأمجد، ومهنئًا إياه بقدوم شهر رجب[88]:

لـــولا عجائـــبُ فيـــهِ مِـــنْ مكارمِـــه ما قيلَ: "عِشْ رجبًا كيما ترى عَجَبا"[89]

جاء البيت في سياق المدح، فهذا الممدوح تتعاقب عجائبه تترى على مرّ الأيام وكرّ الدهور، لا تحول ولا تزول، فمن يعشْ عمرًا مديدًا لا بدّ له من أن يرى عجائب هذا الممدوح في البذل والعطاء والمروءة والمكارم، وقد اقتبس الشاعر مقولة المثل كاملة؛ لأنها من الأقوال الشاردة التي سرت بين الناس عند العرب، مع تغيير طفيف جدًا هو إضافة المفردة (كيما) في النص الجديد، وما يزال هذا المثل حيًا في فضاء التداول.

وقد يستقدم الشاعر شخصيات معروفة عند العرب ليضرب بها المثل، تجلى هذا بقوله متغزلًا[90]:

فطَـــورًا بخُفّـــي حُنَـــينٍ أعـــودُ وطَـــورًا بِقُـــرْطَيْن مـــن مَارِيَـــهْ

جاء في المثل: "رجع بخفي حنين"[91]، وهو من أمثال العرب عند اليأس من الحاجة

---

[87]– مجمع الأمثال: الميداني، ص: 3/2.

[88]– الديوان: ص: 65.

[89]– قيل: إن أول من قال ذلك هو الحارث بن عُباد بن قيس بن ثعلبة، طلّق بعض نسائه من بعد ما أسنّ وخَرِف، فخلف عليها بعده رجل كانت تُظهر له من الوجد ما لم تكن تظهر للحارث، فلقي زوجها الحارث فأخبره بمنزلته منها، فقال الحارث: عِشْ رَجَباً ترَ عجباً؛ أي: عشْ رجباً بعد رجب، دلالة على تعاقب السنوات. مجمع الأمثال: أبو الفضل الميداني، ص: 16/2.

[90]– الديوان: ص: 529.

[91]– ينظر أصل المثل في: مجمع الأمثال، ص: 296/1.

والرجوع بالخيبة، ومن أمثالهم أيضًا: "خذه ولو بِقُرْطَيْ ماريه"[92]، وهي مارية بنت ظالم بن وَهْب الغسّاني، أول عربية تَقَرَّطت، وسار ذكر قرطيها في العرب وكانا نفيسي القيمة، ويضرب في الشيء الثمين، أي لا يفوتَنَّك بأي ثمن يكون، وقد تشرَّب الشاعر المثلين، فغيّر في الأول تغييرًا طفيفًا، وحذف من الثاني مطلعه، واختصرهما في بيت شعري واحد، أدى فيه المعنى المراد بأسلوب موجز، أسهم في خلق شعرية للنص الجديد، تجذب إلى عبق التراث وظروف تجربته، وتومئ في الوقت ذاته إلى أحوال تجربة الشاعر الذاتية، وإلى عمق معرفته بأسرار كلام العرب، وسعة ثقافته وتمكنه من فنّ صناعة الشعر.

3- توظيف الشخصيات:

يستصحب الشاعر في هذا الضرب شخصيات تراثية ليضعها في خدمة أغراضه الشعرية ولا سيما المديح، فتحضر الشخصية بهالتها التراثية، ثم يقارن بينها وبين الممدوح، فتتفوق الشخصية على الممدوح تارة، ويعصف بها ويتغلب عليها تارة أخرى، من ذلك قوله في مدح الملك الأمجد[93]:

فتًى خَلَفَ الخليلَ قِرًى ونُسْكًا وأربَى في الذكاءِ على الخليلِ

هذا الممدوح متأسٍ بأبي الأنبياء إبراهيم الخليل عليه السلام، فكرمه إبراهيميّ وتنسكه خليليّ، إلا أنه في الذكاء والفطنة يزيد على الخليل بن أحمد الفراهيديّ الأزدي عبقري العرب، وقد ساعد تكرار اسم الخليل في الشطر الثاني على انسجامه إيقاعيًا ودلاليًا.

وفي بعض الأحايين يسوّي الشاعر بين ممدوحه والشخصيات التراثية العظيمة، نجد ذلك في مثل قوله[94]:

لا زالَ يحيَا خالدًا ويَمُدُّنا مِنْ فضلِهِ في كلّ يوم جعفرا[95]

فالممدوح في شجاعته لا يقل عن خالد بن الوليد رضي الله عنه قوة وصلابة ورباطة جأش في مواجهة العدو، وفي كرمه لا يقل عن جعفر بن أبي طالب الذي كان أجود الناس، حتى سماه النبي ﷺ أبا المساكين، وقد عمد الشاعر إلى التورية في كلمتي (خالد

---

[92] ينظر: مجمع الأمثال، ص: 231/1.
[93] الديوان: ص: 41.
[94] الديوان: ص: 219.
[95] جعفر: النهر الكبير أو الصغير أو الجدول.

وجعفر)، ففي الشطر الأول دعاء للممدوح بالخلود والبقاء، وفي الشطر الثاني مديح لكرمه الذي هو أشبه بالنهر الكبير أو الجدول (جعفر)، الأمر الذي يجعل حال الممدوح هي الغاية البعيدة المقصودة، لكننا حتى نصل إليها لا بدّ لنا من الوقوف على استحضار هاتين الشخصيتين العظيمتين (خالد وجعفر) بوصفهما جسرًا فنيًا نعبر منه إلى الحاضر، وعينًا في الوقت ذاته لرؤية قد تختلف كثيرًا عن نظرنا التقليدي.

وهو إذ يسوّي بين هذه الشخصيات العظيمة وممدوحه، فلا ضير أن يستدعي الملامح التراثية للشخصيات التي ترمز إلى الحلم وشدة البأس، يقول في مدح الملك المظفر[96]:

أَعَادَ لنَا في الحِلْمِ قَيْسًا وأحنفًا وأبْدَى لنَا في البأسِ عَمْرًا وعنترا

إنّ ممدوحه بسيرته المشرّفة أعاد ذكر الرجال العظام، فهو في جودة الرأي يعيد سيرة قيس بن زهير[97]، وفي حلمه لا يقل عن سيد الحلم الأحنف بن قيس[98]، ثم يأتي استدعاء الشاعر لشخصيتي عَمْرِو بْنِ مَعْدِ يْكَرِبٍ الزَّبيدي[99] وعنترة العبسي مضربي المثل في الشجاعة والفروسية، هذه الشخصيات التي استدعاها تنتمي إلى الرمز، وتصير ظلالًا وإشارات توحي وتُلهم، وكان توظيفه لها مناسبًا مع سياق الأبيات، ولم يكن استدعاء مجانيًا، فالمظفّر يعود من غزواته منتصرًا على جيوش الروم، لِمَا حازه من صفات سداد الرأي وصلابة الساعد وقوة الشكيمة؛ أما إذا أراد أن يتحدث عن العلم والميراث المعرفي الذي وصل إليه ممدوحه المظفر فإنه لا يشعر أنه يبالغ إذا قارنه بالخَضِر، وإذا ما أراد أن يتحدث عن البذل الذي بَذَل، وعن الهول الذي احتمل، وعن الفوز الذي أُحرز فليس الإسكندر المقدوني أمامه بشيء[100]:

وعَنَا مليكُ الرومِ منك لهُدْنَةٍ حقنتْ دماءَ كُماتِهِ أن تُهدرا

---

[96]– الديوان: ص: 195.

[97]– هو قيس بن زهير بن جذيمة: فارس شاعر، داهية يضرب به المثل، فيقال: أدهى من قيس، وهو أمير عبس، وأحد السادة القادة في عرب العراق، كان يلقب بقيس الرأي لجودة رأيه، خزانة الأدب: البغدادي، ص: 536/3.

[98]– سيد تميم، وأحد العظماء الدهاة الفصحاء الشجعان الفاتحين، يضرب به المثل في الحلم، (ت 72هـ)، ينظر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1971م، ص: 230/1.

[99]– فارس اليمن، أخبار شجاعته كثيرة، له شعر جيد، (ت 21هـ)؛ الشعر والشعراء: ابن قتيبة الدينوري، ص: 235.

[100]– الديوان: ص: 218.

أخجلتَـــهُ عِلْمًـــا وعزمًـــا ماضـــيًا فأصاب منك الخَضْرَ[101] والإسكندرا[102]

إن استدعاء هذه الشخصيات التراثية التاريخية يقارب ما سماه د. علي عشري زايد – وفق الملامح التي يستعيرها الشاعر من الشخصية–: (استعارة مدلولها العام)، ويقصد به أنه "يستعير مدلولها العام، ويتخذ هذا المدلول إطارًا عامًا يملؤه بالملامح المعاصرة، بحيث لا ترد داخل هذا الإطار أية إشارة خاصة إلى الشخصية المستعارة، ولا ينطبق عليها أي ملمح من الملامح التفصيلية المعاصرة، التي يملأ الشاعر بها الإطار، وإنما تظل الشخصية بمنزلة الخلفية الرمزية للقصيدة يحسّ بها القارئ ولكنه لا يلمسها"[103].

وكانت شخصيات الشعراء من أكثر المصادر التي امتاح منها شرف الدين شخصياته التراثية، ولا سيما إذا كان الممدوح شاعرًا، يقول في مدح الملك الأمجد[104]:

والمالـــكُ الهـــادي فَـــلا عجـــبٌ إذا أَضْـحَى مـن الملـكِ المضـلَّل أشـعرا

والواقع أن شخصية امرئ القيس من الشخصيات التي حظيت بقدر كبير من اهتمام شاعرنا، ففي استدعاء شخصيته يتكئ الشاعر على ما تمتلكه هذه الشخصية من سبق في المجال الشعري وحيازة المُلك، ولكنّه يُطلق عليه في هذا البيت (الملك المضلّل) وقد أخذه من لقبه (الملك الضلّيل)، ليختصر أحداثًا كثيرة تتعلّق بحياة الشاعر بكلمتين، وهُنا حرّض فكر المتلقّي على التفكير المقارن بين امرئ القيس الملك الشاعر، وممدوحه الأمجد الملك الشاعر، ومن ثم يجعل ممدوحه (الهادي) وامرأ القيس (مضلَّلًا)، فيرفع شعر ممدوحه فوق شعر امرئ القيس ويثبت تفوقه عليه.

وفي مثال آخر ينقلنا إلى عالم الحب والعشق مستلهمًا في ذلك التراث العربي الأصيل، فيستدعي شخصيتين تراثيتين هما: شخصية المجنون (قيس بن الملوح)

---

[101]– الخَضِر: نبي محجوب عن الأبصار، يقول ابن عباس عنه إنّه نبي من بني إسرائيل، وهو صاحب موسى عليه السلام الذي التقى معه بمجمع البحرين، وقيل هو: عبد صالح من عباد الله؛ ينظر: البداية والنهاية: ابن كثير الدمشقي، ص: 364/1؛ وقد سكّنت الضاد في (الخَضِر) لضرورة شعرية اقتضاها الوزن.

[102]– الإسكندر المقدوني (365–323ق.م) أشهر قائد حربي في العالم القديم، تعلّم على يد أرسطو، وتولى مُلك مقدونيا بعد وفاة والده سنة 336 ق.م، دائرة معارف القرن العشرين: محمد فريد وجدي، ط3، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1971م، ص: 311/1.

[103]– استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص: 201.

[104]– الديوان: ص: 233، وسبق أن ذكرنا أن الملك الأمجد كان أشعر بني أيوب وشعره مشهور؛ ينظر: المختصر لأبي الفداء: ص: 152/3–153.

وشخصية ليلى[105]:

خُـذْ مِـنْ أحاديـثِ الملاحـةِ والأسَـى مـا شـئْتَ عَـنْ ليلـى وعَـنْ مجنونِهَـا

يستدعي الشاعر في هذا البيت شخصية مجنون ليلى الذي أصبح رمزًا للأسى والمعاناة، وكذلك شخصية المحبوبة ليلى التي كانت رمزًا للملاحة والحب الصادق الوفي، ليسقط عليها بعدًا من أبعاد تجربته الشعرية الخاصة، فهو يستثمر تجربته الشخصية التراثية المضمَّنة لخدمة ما يريد البوح به، وبذلك يُغني مضمون التجربة ويعمّق دلالاتها، يقول في ذلك د. عشري: "يزداد دور الشخصية أهمية، حيث ينيط الشاعر بها نقل بعد متكامل من أبعاد تجربته، وحيث تتآزر الشخصية مع بقية الأدوات الأخرى التي يوظفها الشاعر لنقل بقية أبعاد التجربة تآزرًا عضويًا، وقد تكون هذه الأدوات الأخرى شخصيات تراثية أخرى، وقد تكون تكنيكات شعرية أخرى، وقد تكون الأمرين معًا"[106].

وهكذا زخر شعر الأنصاري باستصحاب الشخصيات التراثية عبر العصور الممتدة من العصر الجاهلي حتى عصره، ويعدّ توظيفها سمة بارزة في شعره، وهي تشير إشارة جلية إلى عمق قراءته للتراث، وقدرته على استغلال عناصره ومعطياته التي من شأنها أن تمنح القصيدة فضاء شعريًا واسعًا غنيًا بالإشارات والدلالات، وفوق ذلك كله فإن استصحاب الشخصيات التراثية في أشعاره يؤكد حضورها في ضمير الأمة بوصفها تمثّل ثقلًا أساسيًا في منظومة القيم التي تستلهم منها فكرها وفنها وأدبها.

ثالثًا: الحضور الشعبي والأسطوري:

لا بدّ من الإشارة إلى أن اهتمام الشاعر باستدعاء التراث لم يقتصر على التراث التاريخي الواقعي، وإنما تجاوزه إلى التراث الشعبي والأسطوري؛ فذكر بعض العادات أو الشعائر القديمة التي كانت ترمز إلى معتقدات شعبية شائعة في المجتمع القديم، من ذلك مثلًا: التفاؤل بالقدح المعلّى وهو من سهام الميسر في الجاهلية، والتطيّر من الغراب وما إلى ذلك، وقد ارتبطت صورة الغراب في التراث الشعبي بالفرقة والسوء، فاستثمر الشاعر هذا الارتباط في سياق الغزل، وجعل أنسه وعدم وحشته بسبب غياب غراب البين عنه وعن أحبته، فقال[107]:

---

[105]- الديوان: ص: 466.

[106]- ينظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: علي عشري زايد، ص: 225-226.

[107]- الديوان: ص: 64.

لَـمْ أنـسَ أُنســي بهــا والحــالُ حاليــةٌ بقــربهمْ وغُــرابُ البــينِ مَــا نَصَــبا

ويقول في التفاؤل بالقدح المعلّى مادحًا[108]:

جَـــــرَّرْتَ أعشـــــارَ العُـــــلا بَـــــيْنَ المُعَلَّـــــى والرقيـــــبِ

والمُعلَّى في التراث الشعبي سابع قداح الميسر والرقيب ثالثها، وهو من الأقداح التي لها الحظ[109]، وإن استحضارها هنا يظل دليلًا ناجعًا على مهارة الشاعر وقدرته على تمثل الروح الشعبية للتراث.

ومن التقاليد والشعائر القديمة التي كانت ترمز إلى معتقدات شعبية سائدة في المجتمع الجاهلي (الإبل البلايا)، والبلايا: جمع بَلِيَّة، يقال: ناقة بَلِيَّة، وهي التي يموت صاحبها فتُحبسُ على قبره، ويُشدّ رأسها إلى خلفها وتُبْلى، أي تُترك هناك لا تُعْلفُ ولا تُسقى حتى تموت جوعًا وعطشًا، وذكر صاحب اللسان أن الجاهليين كانوا يزعمون أن الناس يحشرون يوم القيامة ركبانًا على البلايا، أو مشاة إذا لم تُعكَس مطاياهم على قبورهم[110]، وفي ذلك يقول الأنصاري[111]:

متـــى تغـــزُ الفـــرنجَ تَعُـــدْ بغُـــنْمٍ وإنْ وافَـــــوا رددتُهُـــــم خزايـــــا

حَـــــدَوْتَهُمُ بحـــــدِّ الســـــيفِ لمّـــــا أَتَـــــوْكَ بأكْبُـــــدِ الإبـــــل البلايـــــا

إن صورة الموت في التراث الشعبي الموغل في القدم مشوّشة وضبابية، تبرز في مشهد تختلط فيه أمشاج الواقعية بعبق الخرافة، وإن الإفادة من التراث هنا في غرض المدح يغدو ممارسة جديدة تفتح للشاعر مسارات جديدة بهدف تجديد الدماء في شرايين هذا الغرض، فالشاعر هنا يراهن على ممدوحه بوصفه بطلًا ذا طبيعة بنائية خاصة، يعود من معركته حاملًا الغُنْم لقومه والغُرْم لعدوه، بل إنه يحمل الموت الزؤام لقوم عاشوا الموت قبل المعركة، فكيف بهم بعد هذه المعركة الفاصلة؛ وهناك مقولات نثرية أصبحت من كثرة دورانها على ألسنة الناس مثلًا شعبيًا نظير قولهم: (الصلح أبقى) أو (خلِّ

---

[108]- الديوان: ص: 98.

[109]- ينظر: نهاية الأرب في فنون الأدب، شهاب الدين النويري، المؤسسة المصرية العامة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د.ت، ص: 114/3؛ وأعشار: جمع عشر.

[110]- اللسان: (بلا).

[111]- الديوان: ص: 523.

للصلح موضعًا)[112]، نجد هذا في قوله متغزلًا[113]:

لــهُ طَــرْفٌ، يقــولُ: الحــربُ أَوْلــى ولــي قَلْــبٌ يقــولُ: الصُّــلحُ أَصْــلَحْ

يمزج الشاعر في هذا البيت بين التوظيف الفني للتراث وحيوية الحديث اليومي، وحين يقول (الصلح أصلح) فإنه يرتسم أمام مخيلة المتلقي مباشرة مشهد الطَّرْف القاتل في حواره مع قلب الشاعر، فيتذكر المثل المشهور (أَبْقِ للصلح موضعًا)، ومن ثم يعرف الردّ سريعًا، وتنتهي المعركة بسلام، لأن المتلقي اعتاد أن يكون من أنصار الصلح في الثقافة العربية السائدة، واستطاع الشاعر في هذا البيت أن يقدّم المنطق الحجاجي في ترجيح منطق السلم والصلح بطريقة أسلوبية رفعت مستوى لغة الحياة اليومية إلى مستوى اللغة الشاعرة.

أما الأسطورة فقد ضمّن الشاعر أشعاره إشارات إلى أساطير قديمة، أو رموزًا من رموزها، فهو يمدح الملك الأمجد، مستدعيًا الرمز الأسطوري (عنقاء مُغْرِب) ليقول له: إن رضاك مستحيل وممتنع، شأنه شأن العنقاء المغرب[114]:

وإنّــي، علــى مــا كــانَ منــكَ لطالــبٌ رضــاكَ بحمــدي وهْــو عنقــاءُ مُغْــرِبُ

فحضرت الأسطورة هنا من خلال استحضار رموزها، والعنقاءُ المغربُ، وعنقاء مغربةٌ، وعنقاء مُغْرِبٍ بالإضافة، طائر معروف الاسم لا الجسم، أو طائر عظيم يبعد في طيرانه، أو من الألفاظ الدالة على غير معنى، وتطلق على الداهية أيضًا، وأورد ابن منظور بعض الأساطير التي رويت عن العرب لتفسير خرافة العنقاء المغرب، وذكر أن العرب ضربتها مثلًا في أشعارها[115].

ومن الجدير بالذكر أن تأطير الممدوح بعبق الأسطورة يضفي جمالًا على النص بما يسبغه عليه من بُعدٍ شعري نابع من قدرته على استثارة الحسّ التأويلي لدى المتلقي، وإرشاده لممارسة دوره في معرفة الدلالات الرمزية عبر حضور الكائن المغرب داخل البيت، "والقارئ أمام هذا النص ليس مستهلكًا وإنما هو مُنتج له، والقراءة فيه هي إعادة كتابة له... فالقارئ هنا لا يقرأ وإنما يفسر ويكتب، لأن النص ليس بنية من الدلالات

[112]– كشف الخفاء ومزيل الإلباس عما اشتهر من الأحاديث على ألسنة الناس: إسماعيل بن محمد العجلوني، تحقيق: أحمد القلاش، ط4، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1985م، ص: 41/29/1.

[113]– الديوان: ص: 133.

[114]– الديوان: ص: 67.

[115]– اللسان: (عنق).

ولكنه مجرَّة من الإشارات"[116].

وقد تحضر الأسطورة عبر الحسّ الأسطوري الذي يحيل على عالم الخرافة، فالشاعر لولعه بالمبالغة يرسم صورة خارقة للممدوح، بقوله[117]:

فَرشَــتْ حمــاةُ لــوطءِ نعلِــكَ خــدَّها فوطِئْــتَ عـينَ الشـمسِ مـن مفروشِــها

برع الشاعر هنا في رسم صورة خرافية للممدوح تنقلنا إلى عالم الأسطورة حين يعود البطل منتصرًا، فتفرش له المدينة خدَّها تكريمًا له، فيبلغ عبرها عين الشمس، فهو إنسان صاحب قدرات عجائبية، وإن الانتقال بالممدوح من صورته الاعتيادية إلى صورته المؤطرة بحدود الغرائبي يسهم في الانتقال بالمتلقي من النمط التقليدي المألوف إلى وضع جديد يجمع بين العالمين الواقعي والخيالي.

وإذا ما نظرنا إلى هذه الرموز الأسطورية عند الشاعر تبدّت لنا ظلال الفكر المعقودة على معرفة وثقافة تجلّت من توظيف هذه الرموز في الشعر دالة على سياق فني أسطوري، يمتح من تراث سحيق في القدم، وهو ما يدلّ على تمثله عناصر الفكر والثقافة السائدة آنذاك، ومع أنَّ الشاعر كان قليلًا ما يلجأ إلى التراث الشعبي في شعره، إلا أنه لم يستغن عنه، ولم يلتزم في استحضاره نمطًا معينًا، وإنما اقتصر على بثّ روح الألفة والقرب من وجدان المتلقي عبر الاقتراب من عالمه، محاولًا دعم الصلة بين حاضر مضطرب مأزوم وماض يمثِّل الجذور التي أعطت الشخصية العربية هويتها إزاء الأنساق الثقافية الأخرى.

وأخيرًا يمكننا القول: إن الأصالة تبدت لنا سمة من سمات الشخصية الثقافية للشاعر، وقد دلّت في معظم تجلياتها على سعة ثقافته، وعمق تجربته، وموسوعية معرفته، وعلى إعجابه بهيبة النص القديم، وحذقه مفردات التراث العربي، والتمرس في استيعابه وهضمه واستحضاره في الموضع الذي يتطلبه المقام.

ويمكننا أن نستخلص من هذا البحث نتائج عدة، وهي:

- برزت في شعر شرف الدين الأنصاري سمة التمسك بالموروث أو محاكاته أو وضعه في قوالب جديدة، وهو ما يشي بفهم الشاعر العميق للتراث، وقدرته على

---

[116]- الخطيئة والتكفير -من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر-: عبد الله محمد الغَذّامي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985م، ص: 73.

[117]- الديوان: 271.

محاورته، واستغلال إمكاناته مع الاحتفاظ بروح الشاعر الخاصة.

– كان الشاعر ابن عصره وابن ثقافته الإسلامية، حمل في جعبته كثيرًا من علوم العصر وفنونه، وقدّس المحافظة على المادة الموروثة، وعدَّ ذلك من الأصالة والتجديد في آن، فهو يمتلك فكرًا حرًا يتحرّك بصورة انفتاحية، يتمثّل ثمرات الفكر التراثي، ويناقش خطاباته ويبين عناصره، وهو ما يضفي على النصوص مزيدًا من المرونة والجمالية والخلود.

– يقدّم شعر الأنصاري نموذجًا راقيًا للشعر في عصر الدول المتتابعة، ويعدّ وثيقة مهمة عن الصراع السياسي الذي ساد في تلك المرحلة بين المسلمين من جهة، والفرنجة والمغول من جهة أخرى، أضف إلى ذلك فإنه كان خير معبّر عن قناعات الناس الفكرية وعن واقعهم الثقافي والآليات التي تحرّكه.

– لم يعد الشعر الجاهلي معيارًا للحكم الجمالي، وإنما أصبح القرآن ببيانه وبلاغته وإعجازه يشكل مرجعية معرفية وجمالية في المقام الأول.

– استلهم الشاعر النصوص الأدبية التراثية لما تزخر به من وسائل تعبيرية وإيحائية، لها فعاليتها وقدرتها على التأثير في نفس المتلقي، محاولًا أن يجعل من التراث الأدبي أداة جمالية تفيد موضوعه الشعري، وتساعد على إغناء الدلالات.

– تمكّن الشاعر من الموروث الشعبي تمكنًا كبيرًا، ووظّفه توظيفًا فنيًا يقوم على التفاعل العميق مع عناصره ومعطياته للتعبير عن تجربته الشعرية.

المصادر والمراجع

1. القرآن الكريم
2. أبعاد النص النقدي عند الثعالبي (مقدّمة نظرية ودراسة تطبيقية): حسن الأحمد، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2007م.
3. استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997م.
4. الأعلام: خير الدين الزركلي، ط12، دار العلم للملايين، بيروت، 1977م.
5. الاقتباس من القرآن الكريم في الشعر العربي: عبد الهادي الفكيكي، ط2، دار النايا للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2011م.
6. البداية والنهاية: ابن كثير الدمشقي، تحقيق: عبد الرحمن اللادقي ومحمد غازي بيضون، ط7، دار المعرفة، بيروت، 2002م.
7. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص): محمد مفتاح، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1992م.
8. التراث والتجديد (موقفنا من التراث القديم): حسن حنفي، ط4، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1412هـ/1992م.
9. التراث والحداثة (دراسات ومناقشات): محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، 1991م.
10. جامع بيان العلم وفضله وما ينبغي في روايته وحمله: يوسف بن عبد البرّ القرطبي، تحقيق: أبي الأشبال الزهيري، ط3، دار ابن الجوزي، جدة، السعودية، 1997م.
11. خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب: عبد القادر البغدادي، تحقيق: عبد السلام هارون، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979م،
12. الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر): عبد الله محمد الغذامي، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985م.
13. دائرة معارف القرن العشرين: محمد فريد وجدي، ط3، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1971م.
14. ديوان الصاحب شرف الدين الأنصاري: تحقيق: عمر موسى باشا، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، 1968م.

15. ديوان عمر بن أبي ربيعة: قدّم له ووضع فهارسه فايز محمد، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، 1996م.
16. السيرة النبوية: ابن هشام، تحقيق: مصطفى السقّا ورفاقه، دار المعرفة، ط2، بيروت، 2001م.
17. شذرات الذهب في أخبار من ذهب: ابن العماد الحنبلي، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، (د.ت).
18. شرح ديوان الحماسة: المرزوقي، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1991م.
19. شرح ديوان المتنبي: وضعه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، 2010م.
20. الشعر والشعراء: ابن قتيبة الدينوري، تحقيق: مفيد قميحة، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1985م.
21. علم النص: جوليا كريستيفا، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء للنشر، المغرب، 1991م.
22. العمدة في صناعة الشعر ونقده: ابن رشيق القيرواني، عني بتصحيحه: محمد بدر الدين النعساني، مطبعة السعادة، مكتبة أمين الخانجي، مصر، 1957م.
23. فوات الوفيات والذيل عليها: محمد بن شاكر الكتبي، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1974م.
24. كشف الخفاء ومزيل الإلباس عما اشتهر من الأحاديث على ألسنة الناس: إسماعيل بن محمد العجلوني، تحقيق: أحمد القلاش، ط4، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1985م.
25. لسان العرب: ابن منظور، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة، (د.ت).
26. مجمع الأمثال: أبو الفضل الميداني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، 1955م.
27. المختصر في أخبار البشر: المؤيد أبو الفداء، دار الطباعة العامة باستنبول، 1286هـ.

28. نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى: فهمي جدعان، دار الشروق، عمّان، 1985م.
29. نهاية الأرب في فنون الأدب: شهاب الدين النويري، المؤسسة المصرية العامة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د.ت.
30. وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان: أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1971م.

الدوريات:

1. فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص: عبد الملك مرتاض، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج(1)، مايو- أيار، 1991م.
2. من الأثر العربي إلى النص: رولان بارت، ترجمة: عبد السلام بن عبد الله، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد(38)، آذار، بيروت، 1986م.
3. النص والتناص: رجاء عيد، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج(5)، العدد(18)، ديسمبر، 1990م.